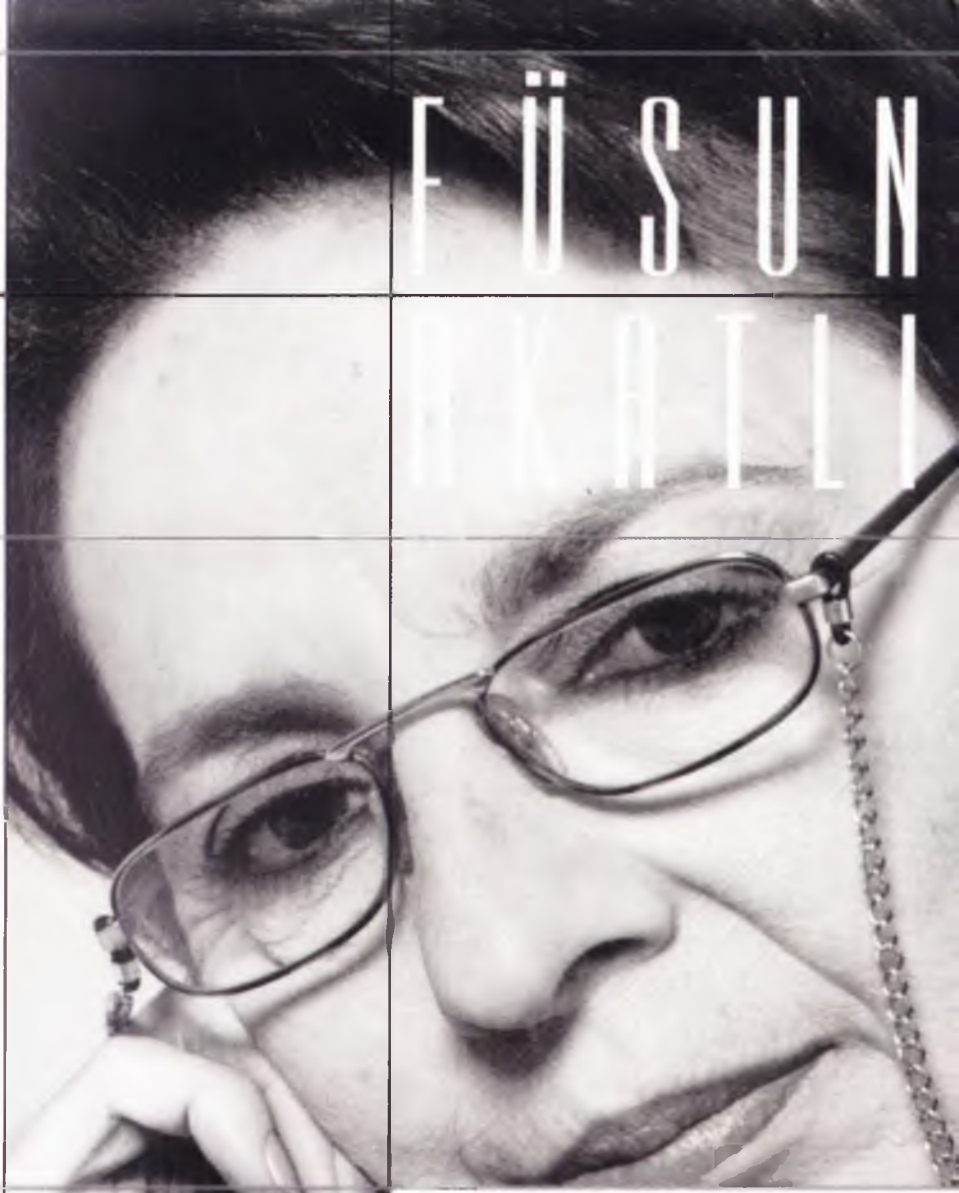
FÜSUN AKATLI

Zamanı Yaşatan Roman /
Zamana Direnen Şiir



FÜSUN AKATLI

Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir

Roman ve Şiir
Üzerine Eleştirel Denemeler

BOYUT KİTAPLARI

Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir

Roman ve Şiir Üzerine
Eleştirel Denemeler

Bu kitapta biraraya getirdiğim eleştiri
yazıları
–ya da eleştirel denemeler–:
Niçin Diyalektik,
Yaz Başına Neler Gelir,
Edebiyat Defteri,
Felsefe Kıyılarında ve
Tenha Yolun Ortasında
adlı kitaplarımdan derlenmiştir. Ahmet
Hamdi Tanpınar'dan
Orhan Pamuk'a
yirmi iki romancı
(otuz üç roman) ve
Melih Cevdet Anday'dan
Murathan Mungan'a
oniki şair için yazdıklarımı
Roman Üzerine ve
Şiir Üzerine başlıklı
iki bölümde topladım.

Böylece,
Zamanı Yaşatan Roman / Zamana
Direnen Şiir,
Öykülerde Dünyalar
ile birlikte,
1998'de otuz yaşını bitiren eleştirmen
kimliğimin
rötuşsuz bir fotoğrafını
sunmuş oluyor okura:
Denemecinin
bir eleştirmen olarak portresi!

Füsun Akatlı

Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir

Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler

BOYUT KİTAPLARI / DÜŞÜN YAZILARI DİZİSİ

FÜSUN AKATLI III

Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir

Roman ve Şiir Üzerine Eleştirel Denemeler

Boyut Kitapları Yayın Yönermeni
Uğur Büke

Sanat Yönetmeni
Murat Öneş

Yayına Hazırlayan
Sultan Polat

Sayfa Düzeni
Devrim Tosunoğlu

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
Boyut Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.
Tanıtım amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında,
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Basım *Eylül 1998*

Baskı
Boyut Matbaacılık A.Ş.

Zamanı Yaşatan Roman
Zamana Direnen Şiir

Füsun Akatlı

İçindekiler

Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir

Roman Üzerine

Tanpınar ve Aydaki Kadın 13
Anlatı Edebiyatımızda Bir Köşe Taşı: Korsan Çıkınazı 17
Ölmeye Yatmak 21
Üç Beş Kişi 24
"Hayır..." 28
Çağdaş Bir Penelope: *Bilge Karasu* 33
Edebiyatımızda Bir 'Klavuz' 38
Hangi Leman? 43
Bitmeyen Aşk ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım 47
Bir Cinayet Romanı 52
Yalancı Bir Şafakta Düş Bozumu 55
Kafes 57
Bir Gün Tek Başına 62
Edgü'nün İki Romanı 70
Bir Beyoğlu Düşü 73
Bir Yaz Mevsimi Romansı 76
Kral Çıplak Geziyor 79
Bir Felsefe Fantazisi: Taormina 83
Sessiz ve Ölü 85
"Hayat Kadar Şaşırtıcı..." 90
Son İki Eylül 94
Dört Mevsim Sonbahar 99
Sudaki İz 104
Geç Olsun, Güç Olsun... Ama Olsun! 107
Militan Sorumsuzluk 109
Ona Dair Bilmediğimiz Bir Şey: Adı Nalân 115
Pasifik Günleri 121
Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca... 125
Acının Tadıyla 126
Acıdan Acıya Yol Vardır 130
İki "İlk Kitap" Üzerine 134
"Esrarengiz Bay Kartaloğlu" 137

Şiir Üzerine

Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Tarih ve Zaman 143
Hep Yaşayan Turgut Uyar 152
Bir Deniz Kabuğundan Daha Ayrıntılı Bir Şiir Üzerinedir 165
"Yırtılan İpek Sesiyle" 172
Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize 176
Dimyata Giderken 178
Göğsüme Dadanan Geçimsiz Güneş 183
Ses Kuşağında Şiir 189
Şiire Yeni Bir Kanat 192
Rüzgara Yazılıdır 195
Kötü Şiir İyi Şiiri Kovamadı 200
Bir Antoloji 205

Sevgili anneannem Süheylâ Alaybek'in anısına...

Roman Üzerine

Tanpınar ve Aydaki Kadın *

"Ahmet Hamdi Tanpınar"ın ölümüyle tamamlanmadan kalan *Aydaki Kadın* adlı romanı, titiz bir edebiyat araştırmacısının yoğun emeği sonucu kitaplıklarımıza ulaşabildi.

Huzur ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile, birbirinden oldukça ayrı yaklaşımlarla Türk edebiyatının en önemli yapıtlarından ikisini vermiş olan Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* ve özellikle de *Mâhur Beste* adlı romanları da okunup değerlendirildiğinde Tanpınar romancılığı üzerine bütünlüklü bir kavrayışa varmak mümkün olur. Tanpınar dünyasının daha ayrıntılı bir resmi için belki bunlara yazarın hikayelerini ve hatta *Beş Şehir*'ini de katmak gerekecektir.

Aydaki Kadın'ın bu resim içerisinde vazgeçilmez bir yeri olup olmayacağını ya da Tanpınar yazısına yeni boyutlar ekleyip eklemediğini tartışabilmek için, bu romanı daha başka bir ışık altında okuyabilmemiz gerekirdi. Çünkü *Aydaki Kadın*, yazarının son biçimini verdiği bir yapıt değil. Bir taslak ise hiçbir zaman tek bir taslak olarak görülemez. Nitekim bu roman (ya da romanı oluşturan bölümler) için de birden çok taslak(lar)ın sözkonusu olduğunu Önsöz'den öğreniyoruz. Güler Güven'in bu tamamlanmamış romanı günyüzüne çıkarma çabasının aşamalarını özetlediği bu önsöz yazısı bana fazla özetleyici, fazla kısa geldi. Oysa romanı "yeniden kurma" çalışması sırasında Güven'in karşı karşıya kaldığı sorunların daha ayrıntılı bir dökümünü okuyabilseydik, kanımca, *Aydaki Kadın*'ı -az önce sözünü ettiğim- "daha başka bir ışık" altında görme şansımız yükselebilirdi.

Güler Güven Önsöz'ünde:

"Romanın taslak sayısındaki farklılık yüzünden ve tek taslaklı bölümler iki ya da üç taslaklı bölümlere göre daha az işlenmiş olduğundan metnin bütününde olay örgüsü, kişi adları, dil vb. bakımlardan yer yer dengesizliklerin, tutarsızlıkların ve tekrarların görülme-

* *Aydaki Kadın*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Adam Yayınları, İst. 1987.

si kaçınılmazdır. Tanpınar yaşasaydı, romanın bu biçimiyle yayımlanmasına katlanamazdı sanırım. Ama durum farklı. Bizler bu yapıttan ya bütünüyle yoksun kalmak ya da bize kalanla yetinmek zorundayız. Ve yine sanıyorum ki, Tanpınar bizim yerimizde olsaydı o da ikincisini seçerdi. Yarım kalmışlığı içinde de olsa *Aydaki Kadın*'ın, Tanpınar'ı sevenleri sevindireceğini düşünüyorum." (s. 8) diyor. Bu düşüncelerine bütünüyle katılıyorum. Gerçekten de, tamamlanmamışlığı içinde bile *Aydaki Kadın*'ın okunması başlıbaşına bir yazınsal zevk, hatta bir yazınsal doyum. Salt bu nedenle bile yazınseverler Güven'e teşekkür borçlu olmalılar. Benim daha fazlasını beklememin nedeni ise, Tanpınar yetkinliğinde bir romancının yapıtıyla yıllarca haşır neşir olma yaşantısının da, aktarılmaya değer olmaktan öte, son derece heyecan verici olacağına içtenlikle inanmamdır. Nitekim yine Önsöz'de yer alan şu kısacık paragraf bile bu inancımı pekiştiriyor: "Yaklaşık üçte ikisi yazılan *Aydaki Kadın*'ın bir planında, yazılmamış bölümlerle ilgili ve romanın tasarlanan sonunu belirleyen şu satırlar yer alıyor: 'Dördüncü mouvement: Kayıklar. Mehtapta alaturka musiki. Burada herkes kendi solosunu söyleyecektir. Son konuşma birbirlerine cevap verir gibi Leyla ile Selim'in konuşmaları olacaktır. Selim romana dönecektir. Belki Marie ile yatacaktır. Demokrat Parti mahkûmdur. Ölüler dirilmez.../ Ve karışık bir hayalde uyuklayacak (Bu hayale çocukluğu, Anadolu peyzajı, bütün tanıdıkları girecek. Sonra yavaş yavaş hepsinin yerini mehtaplı su, onun çiçek açmış meyve dalı manzarası, küçük bir ağaç alacaktır.)" (ss. 7-8)

Ben bu yazıda *Aydaki Kadın*'ın Tanpınar "corpus"u içerisindeki yeri üzerine söyleyeceklerimi yeterince temellendiremeyeceğim kaygısıyla, romana yansıyan Tanpınar sorunsalları üzerinde durmamayı yeğledim. Böyle bir şey yapmak ne kadar mümkünse, *Aydaki Kadın*'dan çıkardığım kimi notları, bağlantılarını açık bırakarak aktarmayı deneyeceğim.

Roman, "İç içe" ve "Karşı karşıya" başlıklı iki bölümden oluşuyor. Her iki bölümün de eksen kişisi: Selim, eksen motifi: zaman, eksen etkinliği: anımsama! "Karşı karşıya" bölümü, hemen bütünüyle Leylâ'nın yalısındaki görkemli garden partide geçer. "İç içe"den derlenen kimi ipuçları ile, "Karşı karşıya"daki -zaman zaman

konunun izlenmesini gerçekten güçleştiren- kalabalık "eşhas"ın romanın kurgusundaki rollerini belirlemeye çalışmak yerine, kitabın sonunda verilen "Romanın Planı"na başvurmak da *Aydaki Kadın*'a bir yaklaşım olabilirdi. Ne var ki, romanı okuduktan sonra bu plana baktığımızda, bunun bir plan olmaktan çok; roman kişilerinin birbirlerine göre yerleşimini odağa alıp buradan kimi kanallar açarak, yazarın çıkardığı bir çeşit özet niteliğinde görülebileceğini saptıyoruz. Bu özet ise, ne romandaki olay sırasını gözetmekte, ne de anlatının dengelerini yansıtmaktadır. Örneğin, romandaki rolleri çok daha tâli olan Nurettin Bey ve Hayri Dura bu özette öne çıkarlar ve gerek Selim'i, gerek Leylâ'yı gölgede bırakırlar.

Elimizdeki romanın yapılanışında; yalnızca eksik sayfa ya da bölümlerin bulunuşundan değil, ağırlıkların ve dengelerin dağıtılması konusunda son kararın verilmemiş olmasından da kaynaklanan kimi boşluklar, soru işaretleri kalmaktadır. Bütün bu nesnel verilerin de yönlendirmesiyle, *Aydaki Kadın*'ı; kurgusunu çözümlememize yeterli temel sağlamayan, ama biçemiyle, estetiğiyle, yarattığı atmosferle, iç sürekliliğiyle, bir yazınsal metin olarak okunmasında sanatsal bir haz ve doyum bulunan bir Tanpınar ürünü olarak ele almak, bana en kazasız ya da en az kazalı olabilecek bir yaklaşım gibi göründü.

Bence "Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim" diye başlayan bir anlatı, dört başı mamur bir romanın ilk sayfalarından daha az heyecanlandırıcı değil! Zaman'ın "uzak bir itiyadı tazelemek" olarak algılandığı, "(mazinin)... kalın ve sıcak bir yorgana sarılır gibi" yaşandığı, anıların ve belleğin uzak bir Proust çağrışımıyla eşelendiği bölümler; ölüm üzerine yazılıp orada bırakılmış topu topu birkaç satır bizi tanıdık Tanpınar izlekleriyle karşı karşıya getiriyor *Aydaki Kadın*'da. Aşkı -tam yerinde bir saptayışla- "bir mâruz olma durumu" olarak yaşayan ve hüsrandan, acıdan, ızdıraptan çok bir eksik bırakma, tamamına erdirememe şaşkınlığı ve "frustration"u olarak duyumsayan Selim de tanıdıktır. *Huzur*'un Mümtaz'ına hiç de uzak durmayan bir Selim.

Bedenin ve bedensel duyumların zihnin serüvenlerine katılış biçimi, romanda özellikle iki yerde, yetkin bir betimlemeyle, altı çizilerek aktarılmış:

onu bu yeni güne ısındıran sıcak sütlükahve kokusuyla kahvaltı sofrasından, mutfaktan taşan fısıltıları, küçük fakat geniş akisli sesleri duyuyormuş gibi ürperdi. Hiçbir şey uyanış anında gelen bu ilk sesler, mırıltılar, hafif gürültüler ve bu kahve kokusu kadar onu mesut etmezdi./.../ Acı şiddetli olmasına rağmen mühim bir şey değildi. Bir dakika sonra geçecekti. Bununla beraber bacağına getirdiği uyuşuklukta, acının vücuduna bir lâhzada yayılışında Selim, birdenbire tekrar bu vücudu birkaç saat evvelki duyumlarla âdeta yeniden keşfetti. Acı sanki vücuduna bir haz gibi yayılıyordu." (s.55); özellikle, müziğin duyusallıkla tinsellik arasında kurduğu köprünün ilk kez sezdirildiği romanın ilk sayfaları, yinelenen Tanpınar motiflerinin en ilgiye değerlerinden.

Genç Selim'in geçkin Zümrüt Hanım'la yaşadığı salt tensellikten ibaret deneyim, Asım'ın evindeki davette yaşanan o tuhaf gece, o evdeki kadınlar dünyası, bununla bağlantısı kurulabilecek Asım'ın skandalı, bağımsız bir bölüm gibi duran lokanta sahnesi, Leylâ'nın kokteylindeki tartışmalar, yine "Karşı karşıya" bölümünde, herbiri ayrıntılarıyla çizilen, ama romandaki işlevleri gevşek ilmeklerle tutturulan portreler... hepsi, kendi içlerinde birer bütünlüğü olan roman parçaları. Sonra, herbiri bu romanın yazınsal ve düşünsel içeriği hakkında çarpıcı birer izlenim verebilecek şu iki-üç alıntı:

"Hafızası cam bir kavanoz, açıkta işleyen bir mide gibi o günkü istihlâkini gözünün önüne yayardı." (s.176)

"Hepimiz parça parçayız. İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri lehimleyerek yaşıyoruz. Co-existence kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan bir devrin insanlarıyız." (s. 180)

"Leylâ hiçbir zaman benim olmadı. O hep çocukluğunundu." (s. 195)

***

Bütün bunlar, hepsi, *Aydaki Kadın*'ın malzemeleri olarak üst üste yığılıyor. Bunlardan tamamlanmış bir roman çıkarma süreci, Tanpınar'ın ölümüyle, bir yerde kesintiye uğramış. Yıllar sonra bu sürecin yeniden canlandırılması ve *Aydaki Kadın*'ın, bir anlamda taş taş üstüne konarak kurulması; hem bir Tanpınar ürününün yazınımıza kazandırılması açısından, hem de bu "reconstruction" çalışmasının saygınlığı açısından kutlanmaya değer.

Anlatı Edebiyatımızda Bir Köşe Taşı: Korsan Çıkmazı

Edebiyatta zaman aşımı diye birşey düşünülemez bile. Dünyanın okuyan ülkelerinin herhangi birinden Türkiye'nin farkı; o ülkelerin tüm edebiyat varlığı, her ilgi duyan için her an el altındayken, Türkiye'de bir kuşağın, kendinden öncekilerin okuduğu yapıtlara ulaşmak için çok sebatlı bir takipçi olması gerektiğidir. Yani, söylemesi acı, Türkiye'de kitapları, zaman aşımına uğramak gibi bir tehlike, hatta kimi durumda bir yazgı beklemektedir. Bir bakarsınız, edebiyatımızın vazgeçilmez bir yazarı, okurlarının belleği dışında, hiçbir yerde yaşamıyor artık.

Birilerinin âdeta yeniden keşfedilip ansızın gündeme getirilivermesi, kuşkusuz daha aydınlık bir tablo olur. Ama bu da, onların bir süre (yirmi yıl mı, elli yıl mı?..) ulaşılmaz bir yerde ağır bir kış uykusuna terkedilmiş olduklarını gösteren bir başka olgudur. Ahmet Hamdi Tanpınar için, Asaf Hâlet Çelebi için böyle olmadı mı?

Bir süredir, bazı yayınevlerinde, edebiyat belleğinin bu çarpık yönlendirilmesi olgusuna karşı durma bilinci gözleniyor. Edebiyat değerlerinin kalıcılığına fiziksel bir temel -yani kitapların mevcut olması- gerekiyor ya, bunu sağlamak gibi övülesi bir hizmet veriyorlar. Özellikle, yaşayan ve yazmayı sürdüren Türk yazarlarının on, yirmi, otuz... yıl önce yayımlanmış kitaplarının yeni baskıları, bugünün yeni yetişen okur kuşağına, Türk edebiyatını, Türk yazarlarını bir süreklilik içinde tanıma olanağı sağlamakta.

Can Yayınları, edebiyatımızın yakın dünüyle bugünü arasındaki köprüleri sağlamlaştırmak işlevini bilinçli bir tutarlılıkla sürdüren yayınevlerinden. Bir Leylâ Erbil'i, Bir Bilge Karasu'yu, bir Nezihe Meriç'i, ilk kitaplarından son kitaplarına izlemek olanağı bulmak az şey değil Türk okuru için. *

* Bu yazının yazılmasından bu yana geçen süre içinde sözünü ettiğim yazarlardan Bilge Karasu Metis Yayınlarınca, Leylâ Erbil ile Nezihe Meriç, Yapı Kredi Yayınlarınca bütün eserleriyle değerlendirilmeye başlandı.

Türkiye'de edebiyatla ilgilenen herkesin, her dönemde, cumhuriyet dönemi edebiyatı için zorunlu ama asgari bir okuma programı olmuştur: Sabahattin Ali, Sait Faik, Orhan Kemal, Kemal Tahir... Yine herkes, bunlara kendinden üç-beş ad daha ekler. Bu, benim kuşağım okumaya başladığı zaman -yani 1960'larda- da böyleydi... hâlâ da böyle. Oysa aradan geçen otuz yıl, bu listeye başka adlar da eklemiş olmalıydı. Son otuz yılın öykü ve roman yazarları arasından elenenler de olacaktır elbet; ama kalıcı olan ve zorunlu okuma listelerinde vazgeçilmez bir yer verilmesi gerekenler okunuyor, değerlendiriliyor mu?

Yeni çıkan kitaplar üzerine yazılmış yazılar kadar; Türk edebiyatının köşebaşlarında duran en seçkin yazarların yıllar önce yayımlanmış yapıtları üzerine yazılanlar da yeni okuru ilgilendirmeli diye düşünüyorum. O kitapları bulmuş, edinmiş olmaları ne devlet! Onlar üzerine yazılanlara ulaşmaları iyice güç bugün.

İlk basımı yirmi dokuz yıl önce yapılmış bir romanı gündeme getirirken, aklımdan bütün bunlar geçti. İşte Nezihe Meriç! Beş öykü kitabı ve bir romanı ile, Türk anlatı edebiyatında bu vazgeçilmezliğin en tartışılmaz temsilcilerinden biri. Son kitabı *Bir Derin Kara Kuyu*'yu, bir önceki *Dumanaltı*'nı okumakla, tam bir Nezihe Meriç imajına ulaşılamaz. Kitaplarının arasına giren uzun aralıklara karşın o; bir edebiyat macerasını kesintisizce sürdürmekte ve yalnızca belli sayıda öyküsüyle, tek romanıyla, izleme fırsatı bulduğumuz ya da bulamadığımız oyunlarıyla değil; bunların bütünlüğüyle, yarattığı Nezihe Meriç dünyasıyla ve o dünyanın, her hecesi, her vurgusu üzerine titizlenilmiş özel diliyle, bir "külliyat" olarak değerlendirilmelidir.

Korsan Çıkmazı, hem bir roman soluğu taşıdığı için, hem çok tipik bir Meriç anlatısı olduğu için, belki bu külliyattan alınabilecek en elverişli temsil edici kesit sayılabilir. Çünkü onda, yazarın yaşadığı öznel ve nesnel tarih dilimlerinde yer alan toplumsal ağırlıklı belirleyicilerin yönlendirmesiyle, otuz yıllık veriminde yansımasını bulan çeşitli izlek ve izlekçelerin ardında duran, değişmeden kalan dünya ve hayat görüşü, yazarlık tutumu ve tavrı, en saf haliyle seçilebilmektedir.

Korsan Çıkmazı'nda, şimdi benim (ve belki her tutkulu Meriç okurunun), Meriç'in dünyasına gözü kapalı girsem, elimle koymuş gibi bulacağım bütün odalar, sofalar, geçenekler; kulak versem, seslerinin iniş-çıkışlarından, tonlamalarından teker teker ayırt edip tanıyacağım o kişiler, karakterler; ve hele, sözü edilen o atmosferin en belirleyici öğesi olan kokular (elma kabuğu, susam, çay...) yerliyerindedir.

Korsan Çıkmazı bir roman mıdır? Bu soru, uzun zamandır pek çok yapıt için akıllara takılıyor. Bence o kadar da önemli değil bu. Roman yüz yaşını aştı aşalı, kabuklarını öyle kırdı, öyle kılıklara girdi ki; insanın onu yeniden belli tanımlar içine hapsedesi gelmiyor. Yazar ve okur, ister "roman" desinler bir anlatıya, ister biri "roman" desin, öbürü kabul etmek istemesin; ancak roman türü üzerine kuramsal tartışmalar yapılırken önemi olabilir bunun, belli bir yapıt üzerine eğilirken değil. O yüzden, *Korsan Çıkmazı*'nın bir "roman", ya da daha sakınımlı bir adlandırılışla bir "anlatı" sayılması arasında pek bir ayrım görmüyorum ben.

İkili bir yapısı var *Korsan Çıkmazı*'nın. Anlatı iki kanaldan akıyor. Bir kanalda kişilerin bugünü, öbüründe çocukları, ilk gençlikleri. Hatta üçüncü bir ara kanalda da, müdahalesini çok ölçülü tutan "anlatıcı" seyrediyor. Bu yapı, klasik anlamda bir "öykü" olmaktan çıkarıyor anlatıyı. Onun için, biz de "roman" diyebiliriz rahatlıkla.

Roman, Meli'nin ağzından bir açış anlatısıyla başlıyor. Hemen ardından Berni tanıtıyor kendini; kâh kendinden, kâh Meli'den dem vurarak sürdürüyor. Henüz anlamadık... ama az sonra anlamaya, daha doğrusu sezmeye başlayacağız ki; *Korsan Çıkmazı*'nın bu iki "beraber büyümüş" kişisi, beraber büyümenin getirdiği ortak yanları yanında, sanki taban tabana karşıt özellikler taşımaktadırlar ama... tek ve aynı kişidirler. Tek bir kişinin çarpışan, çatışan, kaynaşan, durulan, kopamayan iki cephesidir Meli ile Berni. Tabiî şunu da söylemem gerek: *Korsan Çıkmazı*, psikolojik bunalımlar, çatışmalar ekseninde dolanan bir kitap hiç değil. Kişilik çözümlemeleri ya da betimlemeleri, Meli ya da Berni çizgisini izlediğimizde oluşturduğumuz sarmal karakter, hep *Korsan Çıkmazı*'nın, o bütün bir Nezihe Meriç edebiyatını kucaklayan atmosferini oluşturan harca katkıdır.

Romanda bir üçüncü ağız, yazarın (anlatıcının) ağzı. Geriye dönüş-çocukluk bölümlerini, doğrudan araya girerek aktarıyor bu ağız. Kimi yerde de anlatıcı, bir gölge gibi girip, girdiği gibi çıkıyor metinden. Öyle ki, "ben ne Berni'yim ne Meli" diyen anlatıcı ses, Meli'nin Berni, Berni'nin Meli olduğu kadar onlardan biri. Giderek okur, bu üç ağıza aynı güvenle kulak veriyor. Artık anlamıştır ki, bu erinç, barış ve sevgi romanında, anlatıcı sorunu atlanmış ya da geçiştirilmiş değil, romana ustaca yedirilmiştir.

Olay aranırsa; başlı-sonlu tek bir ana olay vardır bu romanda. Bir dedikodu ve iftira öyküsü. Ama bu olay, belkemiğini oluşturmaz anlatının. Belkemiği olaylarda değil, satır satır dokunan yaşam üslûbundadır. Bu üslûbu, romanın ana kişileriyle; Berni ile, Meli ile ve bir o kadar da Neyyire hala ile, ustaca döşemiştir yazar tüm romana. Sonra bu zemin üzerine; incecik fırça darbeleriyle mahsus flu çizilmiş bir gönül dostu olan Ahmet'i, bu üslûba yabancı kalan belki de tek kişi olarak hırçınlaşan Turan'ı (bağışlayıcılıkla), olanca sahiciliğiyle "lekeci Sofiya"yı ve Sâbir'i, bir viyolonsel sesi gibi tınlayan soylu Mahir amcayı, *Korsan Çıkmazı*'nın en içine giremese de, orada dostça dolaşan Adnan'ı... hayır, yamamamış, aplike etmiştir.

Korsan Çıkmazı, Beyoğlu caddesine açılan sokaklardan birinin adıdır aslında. Ama bu sokağın, güzel adından öte, ilgisi bile yoktur Berni'nin üst kattaki, "sahiden deniz gören" *Korsan Çıkmazı* ile.

İki kız, karlı bir taşrada geçen çocukluklarından, İstanbul'a, Neyyire halanın yanına okumaya gelmişlerdir. Bu romanda "şimdiki zaman" 1959'dur. O tarihte artık Berni ile Meli "alasılı yaşlarını" geride bırakmış. 34-35 yaşlarında iki olgunlaşmış kadın olmuşlardır. Demek ki *Korsan Çıkmazı*; toplumsal olarak, Cumhuriyetin ilk kuşağından iki aydın kadının taşradan gelip İstanbul'da yetişme ve gelişme süreçlerini yansıtmaktadır. Ama romanı okuduğunuzda, ne yalnızca dikkatle çıkarılmış bir tarihsel/toplumsal kesit, ne yalnızca alabildiğine zengin iç dünyalar, ne yalnızca her bir cümlede kendini duyuran, edebiyatımızda çok özgün ve seçkin bir yere yerleşen dil lezzeti... bütün bunların, ayrıştırılamayacak denli harman olmuş bir bileşkesini bulacaksınız.

Ölmeye Yatmak *

"Bilinçlenmek", "bilinçlendirmek" sözleri o kadar çok, öyle gelişigüzel kullanıldı ki son birkaç yıldır, bütün ağız pelesenkleri gibi kavramı boşalmaya, öznesini-nesnesini tek tipten ve dondurulmuş olarak beraberinde taşımaya başladı. Kıvraklığını yitiren ve olanakları daraltılan sözcüklerle söylev çekilebilir belki ama, bir düşünceyi aktarırken tedirgin ediyorlar insanı. Yine de vazgeçilmez geliyor bana "bilinç"ten türetilen sözcükler.

Olanaklı ya da gerçekleşmiş bir durumu, anlamı olanı, anlamıyla insanın ve kişilerin yaşamında etkinlikle var olanı görmek, daha da öte, dolaylı ya da dolaysız olarak yaşamaktır bilinç. Hiç değilse yaşam ve sanat düzeyinde, bu kavramla kastedilen etkinliğin ancak böyle anlaşılması gerekmektedir.

Şimdi artık, kimseyi yanıltmayacağımı umarak, Ölmeye Yatmak'ın bir *bilinçlendirme romanı* olduğunu söyleyebilirim. Kuşkusuz her romanın, her gerçek sanat yapıtının bize yaptığı iş bir bilinçlendirmedir. Bir yaşantı olanağının bilinçlendirilmesi, en genel söylenişiyle! *Ölmeye Yatmak*'ın bu genel gerektirme içindeki özel yerini belirlemeye çalışırken neden "bilinçlendirme" sözünün altını bir kez daha çiziyorum öyleyse? Çünkü Ağaoğlu, yüzeyde sadece olan-biteni, bir şey ekleyip çıkarmadan, olduğu gibi aktarır ve yeni hiç bir şey söylemez görünürken, üzerine eğildiği otuz yılı, o yılları yaşayanların da içinde olduğu bütün okuyanlara ilk kez yaşatmaktadır.

Kimi romanlarda söylenmek istenen kişilerle, kimilerindeyse, aslında bir "kişi" olmayan simgelerle ve genellikle bir araç olarak yararlanılan olaylar dizisiyle dile getirilir. *Ölmeye Yatmak*'ta kişileştirilen ve romanın içinde yaşamaya koyverilen ise bir tarih kesimidir. İnsanlandırılmış bir tarih kesimi. Öyle bir tarih kesimi ki, zo-

* *Ölmeye Yatmak*, Adalet Ağaoğlu, Remzi Kitabevi, İst. 1973.

runlu bir belirleyici olarak, içerisinde yaşayan herkesi, şöyle ya da böyle biçimlendirmekte, en cevherli olanı en çok incitmekte, ileriki kuşaklara çentikler atmaktadır.

Ne zaman ve nerede olursa olsun, ilke çağlarının insanı belirleyip kısıtlayıcı özelliği ağır basmıştır. Bu ağırlığı, kendilerini çevreleyen hava gibi kayıtsızca soluyarak "yuvarlanıp gidenler", uysal bir hamur gibi kalıba girenler, dönemlerin -en geniş anlamıyla- "zihniyetini" kişilikleriyle birleştirenler olduğu gibi, aynı havanın boğuculuğunda ezilenler, yükün ağırlığını omuzlarında duyanlar, silkinip, kendileri olanlar da vardır.

Ölmeye Yatmak, bu ikincilerden birinin; her çağın iplerle oynatılan kuklalarına ışıldak tutan gözü, otopsi yapan bir bilim adamının titizliği ve yansızlığıyla kesip biçen eli, farkında olmayan yığınlar, farkında olmakla yaralanıp şaşkına dönmüş kişiler, eriyenler ve erimeyenler için düşünen kafası, çarpan yüreğidir. Yazar romanı için benim değil ama bir dönemin yazdığı romandır." diyor. Dönemler abartmaz, öfkelenmez, yargılamazlar. Bu bakımdan gerçekten bir dönemin yazdığı bir roman bu. Ama belgelere dayanılarak yazılmış bir roman olmasına karşın, "belgesel" denilen romanlardan değil. Ağaoğlu da belgeleri kaydetmekle birlikte bir *vak'anüvis* değil elbette. Romanın sakin ve nesnel akışında, söylenip geçilivermiş izlenimini uyandıran çok önemli doğrular, ayrıntıya değil, öze değgindir. Adalet Ağaoğlu romanıyla ve düşüncesiyle hem bulunduğu safta olmak, hem bunu, "Toplumculuğun en ileri aşaması, insanı bir kişi yapmaktır." (s. 184) diye berraklaştırmak yürekliliğini gösteren, ama bundan da önemlisi, böyle duyup böyle düşünen, benim bildiğim pek az yazardan biridir. Romanın bildirisini; özünü ve çekirdeğini bu değerlendirmenin oluşturduğu bir örgü olarak anlamak gerektiği düşüncesindeyim.

Bir yapıttan söz ederken, teknik özelliklerine, biçimsel yapısına ağırlık vermek belki "bilimsel" olabilirdi ama, ben bu roman için, bu konuda söylenecek hiç bir şeyin, yapıtın değeriyle ilgili olarak söylenenlere ve söylenebileceklere bir şey katıp eksiltmeyeceğini bildiğim için, romanın kanallarına, geriye dönüşlerine, iç romanın

bütün içerisindeki yerine ve buna benzer şeylere karışacak değilim. Her yazarın, söyleyeceğini belli bir biçim içerisinde söylemesi doğaldır. Şimdi sözünü edeceğim ustalık, biçimden değil, özden gelen bir ustalıktır. Romanın, kendini unutturacak kadar sade ve yalın bir biçemi (üslûp) var. Bir biçem romanı olmadığı kuşkusuz. Ama ustalık, söylenenlerin kendisinden, bir şeyi vurgulamak için başka şeylerin değil de tam o şeyin öylece söylenmesinden geliyor. Bunu belirgin olarak, örneğin Aysel'in iki düşünde, bu düşlerin romanın sözünü kucaklayan yoğunluğunda yakalıyoruz. Sonra yazarın o kadar doğal, doğallığıyla çarpıcı gözlemleri, bunları sezdirmeden, âdeta gözlerden kaçırarak yerli yerine oturtması... Ustalıksa, işte bu! Ali'nin Güven Parkı'ndaki heykelleri seyretmesini, Tilla sahnesini bunlardan iki örnek olarak anabiliriz.

Ölmeye Yatmak'ın bir bilinçlendirme romanı olduğunu söylemiştim. Yakın geçmişi ve bu sürecin insanların dünyalarındaki belirleyici yerini, düşünülerek benimsenmiş sağlam bir dünya görüşünün aydınlığında bilinçlendiren bir roman. Toplumları, kişileri, kafaları ve duyarlıkları yeğinliğiyle etkileyen, tarihin insanlara yük olmaya başladığı her dönemden sonra hep bir Adalet Ağaoğlu gelse ve yazsa diye geçiyor içimden. Çünkü bu, -bir roman için kullanılması, bir bakıma haklı olarak yadırganacak bir niteleme de olsa- dürüst bir romandır. Değerini çok büyük ölçüde buna borçlu olduğuna inandığım için yazdım bu yazıyı.

Üç Beş Kişi *

Adalet Ağaoğlu'nun son romanı *Üç Beş Kişi*; "Okuduğum bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim" cümlesiyle bitiyor. Bu; romanın ana kişilerinden Kısmet'in, bir yaşam diliminin bitiminde ve bir yenisinin eşiğinde, '(dönüp) geriye, çoook gerilerdeki üç beş kişiye, bağışlanmayı dileyen bir gülümsemeyle (bakarak)' içinden geçirdiği bir cümle olduğu kadar, yazardan okura, yere düşmeden yakalaması için, dört ucu bükülü bir gizli nâme belki. Yani, bu roman da sahici bir başlangıçla', isterseniz, insanın yüreğini kımıldatan bir umutla bitiyor diye düşünebilirsiniz.

Kısmet, bu üç beş kişilik ve üç saatlik romanın sonunda, kendisini Eskişehir'den alıp İstanbul'a (yoksa Bilecik'e mi, İzmit'e, Gebze'ye mi, Haydarpaşa'ya varmadan Bostancı'ya mı?) bırakacak, 'durmuş' yaşamasının içinden alıp "işleyen" bir yaşamanın ürkütücü ve çekici burgacına ulaştıracak bir trendedir.

"Eskişehir, geceleri geçen trenlerdir, tren sesleridir." Kısmet'in büyükkent uygarlığından payını almış yengesi, başarılı sanayici Ferit Sakarya'nın zevki incelmiş karısı, böyle tanımlamamış mı Eskişehir'i? Eskişehir bir tren sesi mi, bir gurbet mi, Kardelen'in uzun süre sandığı gibi bir ezan sesi mi yoksa? Yoksa, yerleşik Eskişehir'li Türkân Hanımın tanımınca, "'Şeker, Hava Üssümüz, Fabrika düdükleri, koskocaman bir Üniversitemiz, koskocaman Cer Atölyemiz, Astsubay Okulumuz, ticaretimiz" midir? Üstelik bir de, "Baksana güm güm silah sesleri..."

Eskişehir belki de, romancının görüngesinden bakacak olursak, küçük ölçekte bir Türkiye'dir. Türkiye belki, büyütülmüş bir Eskişehir'dir. *Üç Beş Kişi*'nin gelip dayandığı tarih noktasında, bütün Türkiye, Eskişehir'le örneklenen kocaman bir taşradır belki.

* *Üç Beş Kişi*, Adalet Ağaoğlu, Remzi Kitabevi, İst. 1984.

Bu romanın 'yerlem'lerinden biri bu ise; öbürü, içinde bulunulan başı sonu belli kısacık bir zaman dilimidir. 1978 yılının, Haziran ayının ilk yarısında, gece saat 23.00 ile 02.00 arasındaki üç saat. Romanın kesişen eksenleri olarak düşünülmesi gereken kişilerin herbiri, aynı zaman dilimini yaşayarak kendi öznel tarihleri içerisinde; anımsama, çağrışım, düşlem, yorum, muhasebe vb. boyutlarında gezinirler. Bütün yapı; bu değişmeyen 'dar zaman' odağından dal budak salmakta, sonra bütün sürgünler birbirleriyle organik bir sarmallaşma içerisinde, romanın fevkalade sağlam, kılı kırk yararcasına incecik çizgilerle bütünleştirilmiş kurgusuna malzeme olurlar.

Üç Beş Kişi yedi bölümde gelişiyor. Herbir bölüm, önceki ve sonrakilerle kimi ortaklıklarda buluşuyor. Her buluşmada, o buluşma noktası, o bölümün merkezindeki bilinç açısından yorumlanıyor, boyutlandırılıyor. Ayrıca yine her bölümde, o bölümün bilinç-ses'ine özgü bir yaklaşımla, yalnız onun bilip onun duydukları, onun yaşadıkları serimleniyor ve böylece okura, romanın dokusunu oluşturan ilişkiler ağına ilişkin çok yönlü bir birikim sağlanıyor.

Yinelemek isterim: Romanın dokusu, kusursuz bir yapısal bütünlük sunmakta, herbir ayrıntı, her ince çizgi, her ayırtı, gerçeklik izlenimini pekiştirerek bu bütünün içindeki yerine, anlamına, hiçbir zorlamaya meydan bırakmaksızın, tam intibak etmektedir. Öyle ki; romana, onun okura gösterdiği yazınsal saygının (böyle bir kavram üretmeye izin verilirse), nesnel karşılığıyla -saygılı ve titiz bir okumayla- yaklaşıldığında, istenen iletişimin tüm ön koşullarının önceden hazır olduğu hemen saptanıyor. Böyle olunca da, yazınsal doyumun daha ileri adımlarına; romanı evirip çevirmeye, şu ya da bu odaktan okumaya, katmanların içsel ve bağlantısal çözümlenmesine, yeni bireşimler aramaya yönlenebiliyorsunuz daha ilk bölümlerden.

Bölümler sırasıyla, romanın belli başlı kişilerinin bilinç ve duyarlık görüngesini (perspektiv) serimliyor. 1. Bölüm, Murat'ın bölümüdür. Üç beş kişi arasındaki ilişki karmaşasının düğümlerinden biri Murat. Ablası Kısmet'ten, ertesi sabah İstanbul'da olacağını bildiren bir telgraf alır. Kısmet'in eski sevgilisi, yaşamını hedeflediği rekorlarla programlayan, devrimci "abi" Ufuk'u bulmaya çıkar. Her şey böyle başlar...

Anne Türkân Kaymazlı, dayı Ferit Sakarya, ablanın arkadaşı göçmen kökenli Kardelen, uğruna memleketini, düzenini, dayısının sunduğu olanakları tepip İstanbul'a geldiği 'şarkıcı' sevgilisi Selmin Rifatzâde, onun snob İstanbul hanımefendisi yaşlı annesi Neval Hanım, yoz çevresi, ablası Belgin... sonra geri planda Kardelen'in üzerine titrediği kardeşi Özgür, nişanlısı Tahir, Asaf'lar, Sedat'lar, Ülker'ler, 'felsefe okuyan toparlak delikanlı'lar... bütün ikincil kişiler, bütün Türkiye, romana sızmaya başlar.

2. Bölüm; evlenme arifesindeki, Murat'a gizliden sevdalı, işkencelerden geçmiş, çileli Kardelen'in bölümüdür. 3. Bölümü Kısmet ile Türkân Hanım paylaşırlar. Türkân Hanımın babası hâlet-i nezideki Emin Sakarya, evlatlık Hacer, birincinin ağırlıklı, ikincinin yardımcı işlevi ile sahneye gelirler. Türkân Hanım ile Kısmet, geleneksel taşra ailesinin (feodal ailenin güdük bir uzantısıdır bu) birbirini izleyen iki kuşağını tiplemektedirler: ' istemediği biriyle evlilik yaşayan, istemediği bir yaşama boyun eğen mutsuz taşra kadınları' ikinci kuşağı imlemektedir.

4. Bölüm; büyükkent yozlaşmasından ve 'düşmüş' burjuvaziden bir kesit olarak verilen Rifatzâde ailesinin en yaşlı ve sözümona güngörmüş bireyi Neval Hanımın, sözkonusu 'düşüş'e kolaylıkla uyarlanmış bilinç bakışının yansıttığı çok başarılı bir bölümdür: "Cumhuriyetin Onuncu Yılı. Osmanlı kalıntısı bir topluluk, Beyoğlu-Şişli çevresiyle Boğaz kıyılarında, Adalar'da varlığını 'hoş bir alçakgönüllükle' sürdürüyordu. Atatürk'ün İstanbul'u ziyaretlerinde hep onun çevresindeydiler. Çarçabuk, belki de Kurtuluşçulardan daha coşkulu görünerek, şölenlerde, danslı toplantılarda, yat gezilerinde boy gösterebiliyorlardı. Batılılaşılmayacak mıydı? İşte, Yeni Türkiye Cumhuriyeti için, hazırına, sözde Batılılaşmış saray çevresi artıkları."

4. Bölümün uzantısını, Neval Hanımın kızı, Murat'ın ilk gençliğinin tutkusu Selmin'e ayrılmış 6. Bölümde buluruz. 5. Bölüm, romandaki aile yapısının ekonomik ve sosyal temellerini şahsında toparlayabildiğimiz Ferit Sakarya'nın bölümüdür. Bu bölümde, Ankara'nın aydın ve elit kesiminden dostları arasında buluruz Ferit Beyi. Romana bir defalığına uğrayan tiplere sadece bu bölümde yer ve-

rilmiştir. Öyle sanıyorum ki, *Üç Beş Kişi*'nin sosyolojik çözümlemesini ön plana almak isteyecek okur ve incelemecileri, roman kişileri içerisinde en çok Ferit Sakarya ilgilendirecektir. Bu bakımdan da Ferit Sakarya'nın girişimci, sanayici-işadamı ağırlıklı sosyo-ekonomik konumunun şematiklikten alabildiğine kaçınılarak belirlenmiş olması, romanın başarı hanesine yazılacak fazladan bir artı puandır. 'Haklı' bile olabilen bir "karşımızdaki"dir o.

Son bölüm Kısmet'indir. Eskişehir Meslek Lisesini bitirmiş, yaşamı için değişik bir şeyler ummuş, kardeşi Murat'ta zaman zaman yaşamın tüm anlamını bulmuş, çevresine aykırı düşecek bir gönül macerası geçirmiş, kıstırılmış, istemediği bir yaşama hapsedilmiş, ama hâlâ 33 yaşında olan ve büyük duygusal çalkantılardan sonra o Haziran gecesi, gece yasağının başlamasına az kala, yaşamaya en baştan, yeniden başlamaya karar vermiş bir genç kadın.

Romanın umut-kişisinin sözgelimi Murat (olamazdı zaten) ya da Kardelen, Ufuk, Tahir, Özgür değil de Kısmet olması, o taşralı ve gizemci çağrışımlı adıyla, atılıma geçenin o olması, ucu açık bırakılan yarı simgesel bir seçenekler dizisini de beraberinde getirmektedir denemez mi acaba? Bu seçeneklerin, taşra irisi 1980'ler Türkiyesi için de izdüşümleri olabileceği düşünülemez mi? Herhalde bunlar ve daha pek çok şeyleri düşündürecektir bu roman.

Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında düşünmeye yönlendirici bir yan hep bulunmuştur. *Üç Beş Kişi* de, düşünsel ve yazınsal boyutlarıyla, küçük bir yazının sınırları içerisinde kalınarak çözümlenmesi olanaksız bir roman. Zaten benim amacım da tüketici bir yorum getirmek değil. Ancak, Türk romanında uzunca bir süredir rastlamadığımız ölçüde soluklu ve doyurucu bir yapıttan, değini niteliğinde de olsa sözetmeyi yazınsal bir borç saydım kendime.

"Hayır..."

Adalet Ağaoğlu yalnızca "*Hayır..*"ın son halkasını oluşturduğu üçlemesiyle değil, bütün romanlarıyla kimi sorunsalların peşinde bir yazar kimliğindedir. Romanlarında en öne çıkan yan, düşünsel içeriktir denebilir. *Hayır...* onun bu özelliğinin belki de en yoğun biçimde alımlanabileceği bir roman. *Ölmeye Yatmak*'tan, *Hayır*'a bir cumhuriyet kuşağı aydınının bilinç etkinliklerini, bu bilincin oluşmasını, biçimlenişini, etkileşimlerini bir ana izlek olarak sürdürür. Bir başka bakımdan da, kuşaklar arası ilişkilerin sorgulanmasına, irdelenmesine uzanmaktadır bu üçleme.

Cumhuriyetin yarım yüzyıllık serüvenini; yaşadıklarını çözümleyen, yorumlayan ve konumlandıran aydın bir roman kişisi odağından izlemek, ancak sanatın -özellikle de edebiyatın- olanaklarıyla açılabilecek bir görüngenin (perspektifin) odağına yerleşerek. Aysel Dereli'nin etrafında örülen dünyayı alımlamak, düşünsel ve yazınsal boyutlarla zenginleşen bir estetik deneyim yaşatmaktadır bu üçlemenin okuruna.

Tarihsel-toplumsal tabanı ve sorunsallarıyla "gerçekçi yazın" kapsamına giriyor kuşkusuz Adalet Ağaoğlu'nun bütün romanları. Ama etiketlendirme ve kategorileme çabalarının, gerçek bir yazın yapıtı karşısında nasıl yaya ve yavan kaldığını görebilmek için de iyi bir örnektir *Hayır...* ve üçlemenin öbür iki ayağı: *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düğün Gecesi*. Toplumcu gerçekçi yazının, bu başlığın şablonlarından taşan örnekleridir. Önce bu saptamayı temellendirmek istiyorum. *Ölmeye Yatmak*'ın benim için en can alıcı cümlesi, "Toplumculuğun en yüksek aşaması, insanı kişi yapmaktır" idi. Her gerçek edebiyatçı ve her has romancı gibi Ağaoğlu'nun da, "toplum teki" ile, "tip"le, soyutlama ürünü "birey"le alışverişi yok. "Kişi"nin i-

* *Hayır...*, Adalet Ağaoğlu, Remzi Kitabevi, İst. 1987.

zini sürüyor hep o. (Burada bir ayraç gerekiyor: Romanda ya da yaşamda bireyselleşme diye anılan olgu bağlamında, "birey" sözcüğü yerinde değildir kanımca. Birey, söylemek istenenin tam tersine; toplumun, birbirinden farklılığı değil, birbirine benzerliği -hatta 'eş'liği, birörnekliği- vurgulanmış üyelerinden biridir. Oysa kastedilen; kendilik bilincine varmış, kendini hemcinsleri arasında benzerlik ve farklılıklarıyla belirlemiş, konumlanmış birey, yani *kişi*'dir. Batı dillerinde "individual" ile "person" arasında gözetilen ayrım, Türkçede de "birey" ile "kişi" arasında aynen geçerlidir. Böylece, tek insanın birey yanı ile kişi yanının rollerini birbirinden ayırt etmek mümkün olur. Havagazı-elektrik abonesi olan, nüfus sayımında bir rakamla anılan, *birey*dir. Seven, düşünen, eyleyen, bunalan, korkan, coşan, özetle yaşayan ise, *kişi*.)

Aysel Dereli de, romanın öbür kişileri de kurmaca olmasına kurmacadırlar, ama şablon tip değildirler bu anlamda.

Adalet Ağaoğlu, aydının kimliğini, toplumdaki yerini ve ilişkileriyle hesaplaşmasını sorun edinmiş bir yazar. Türkiye'nin yaklaşık onar yıllık birim dönemlerinde öne çıkan ve varlığını yoğunlukla duyumsatan konjonktürel örüntüler, onun romanlarında örüntü olarak kalmamakta ve olanca gerçeklikleriyle yaşamı biçimlendirmektedirler.

Hayır...'da '80 sonrasına gelinmiştir artık. Aysel Dereli profesör olmuş, orta yaşı geride bırakmaya başlamıştır. Üç askerî darbe görmüştür. Baskı ve yılgıyla koşut bir değerler sarsıntısı, yeni yetişen kuşaklar için çorak ve yoz bir tinsel dünya, önceki kuşaklar içinse, iletişimsizlik doğurmuştur. Manzara, "kişi" olmanın tehdit edildiği bir ortamın manzarasıdır.

Çizilen bu genel görünüm içerisinde, umarsızlık, umutsuzluk ve vazgeçme midir *Hayır*...'da ağırlığını duyuran? Bence değil. Reddediş ve protesto, aydın kimliği gereği sürekli bir hesaplaşmayı (kendiyle ve tarihsel, çevresel verilerle) yaşayan Aysel'in "Hayır!"ında somutlaşır somutlaşmasına, ama edilgin değil, etkin bir "Hayır" olduğu besbellidir bunun. İntihar izleğini, birazdan üzerinde duracağım gibi, bir yenilgi değil, bir direniş, bir seçim motifi olarak işler Ağaoğlu.

Üstelik *Hayır*... bu üçlemenin ilk "Hayır"ı da değildir. İntiharın, hesaplaşmanın kaçınılmaz sonucu olduğuna ilişkin bir imleme de yoktur romanda aslında. Kuramsal olarak çözümlenen intihar sorunsalı, Aysel'in "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" başlıklı araştırmasıyla gerek öz, gerek biçim koşutluğu içinde sunulmuştur. Ta ilk romanda, Aysel'in 'ölmeye yatma'sı; yanıtlardan çok, sorularla tatmin olan aydın bilinci ve vicdanının, Ağaoğlu'nun kaleminden ucuza kurtulamayacağının bir göstergesiydi. *Bir Düğün Gecesi*'nde, çağrılı olduğu düğüne gitmeyen Aysel, basitçe bir sosyal etkinliğe katılmaya "Hayır" demekle kalmıyor, yerleştirilmeye, kabul ettirilmeye çalışılan çarpık bir değerler dizgesine ve sınıfsal olarak yanlış konumlandırılışına karşı çıkıyordu. Ne "Hayır", ne "intihar" Ağaoğlu'nun roman dünyasına zembille inmiştir.

Varoluşçu felsefeyle temel yakınlıkları bulunmakla birlikte eylem felsefesi bakımından kimi özgün çizgilerde farklılaşan Albert Camus, intiharı, aktif nihilizmin tutarlı sonucu olarak görmüştü. Ağaoğlu'nun ise nihilizmle hiç alışverişi yok bu romanda. Ne Camus'de kaçış anlamını taşıyor intihar, ne Ağaoğlu'nda. Her ikisinde de felsefi temel bakımından varoluşsal bir sorun olarak görülüyor. Temel farklılık, öyleyse, sorumluluk kavramına bakılan açıdan kaynaklanıyor. Ağaoğlu intihara elbette varoluşsal bir sorunsal olarak bakıyor, ama insanın değerine ilişkin görüşleri, birey-toplum ilişkilerine bakışı ve dünya görüşü ile bir varoluşçu hiç değil.

"Yaşamın anlamı" mı? Varoluşçuluğun bu temel sorun karşısındaki tutumu ile Ağaoğlu'nunkinin farkı mı? Romanda Prof. Aysel Dereli'nin bir başka incelemesi daha söz konusu edilmektedir: "İnsanlarda ve Toplumlarda Boş Alanların Kullanımı", "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" konulu araştırma ile "Nükleer Çağın Değerleri" arasındaki bağlantılar üzerinde de düşünülmeli. Çünkü, belli ki *Hayır*... yazılırken bunlar uzun uzun düşünülmüş.

Bu romanda da Aysel, yine bir törene katılmayı reddediyor: Kendi ödül törenine. Sekseninci doğum günü kutlanan ozanın törenine ilişkin bölümler, "tören" izlekçesini tümleyen parçalar olarak okunmalı belki.

Aysel'in kocası Ömer'le yeğeni Ayşen, skandal sayılabilecek bir olay sonucu evlenirler romanda. Bir aldatılışsa bu, sanki üzerinden akıp gider kahramanımızın. Bu konuda aşırı derecede hoşgörülü davranması, düşündürücüdür Aysel'in. Nispeten kolay kapadığı defterlerden biridir onun Ömer. Oysa *Ölmeye Yatmak*'ta tanıdığımız Engin, *Hayır*...'ın ana kanallarından birini oluşturmaktadır. Engin bir siyasi mültecidir şimdi. Romanın en özenle işlenmiş kişilerinden biridir. Konumuyla, özlemleri, yıkımları, hesaplaşmalarıyla, Ağaoğlu'nun olumlu-olumsuz tip nitelemelerinin dışında durmayı her zaman başaran romanın kişilerinin öne çıkan örneklerinden biridir.

Engin'in Gentofte Ruh Sağlığı Hastanesi'nde posasıyla karşılaştığı Ajan Cemal'in de romana katkısı önemli. Buna karşılık, Aysel'in genç meslekdaşları Üner ve Alev, yeterince işlenmiş değiller romanda. Özellikle Alev'in çizgileri oldukça bulanık. Ama yine de, istenen 'kof'luk duygusunu uyandırmakta yeterli olabiliyorlar. Nerede Engin... Nerede Üner? Üstelik ikincisine reva görülen trajik sona karşın. Romanın garip bir kişisi var bir de: Yazar dost. Adı bile verilmeyen bu kişi; okura, Aysel'e bakan, onu gören, ona yorum getiren, kendininkinden başka bir göz olarak yardımcı oluyor bir bakıma. Bir bakıma da Aysel'in 'mütemmim cüz'ü ya da 'alter-ego'su sanki bu yazar dost.

Romanın en etkileyici, bir çeşit kreşendo niteliğindeki bir bölümü, bu yazar dostun görüngesinden biçimlenmiştir. Aysel'in törene gelmeyişi kesinleştikten sonra, onu aramaya evine giden yazar dost, elli sayfa boyunca merdivenleri tırmanır, Aysel'in dairesine girer, odalarını dolaşır. Bu süreç boyunca da anımsama ve imgelemelerini serbestçe çağrıştırır. Olağanüstüdür bu bölüm: *Gece*.

Romanın hem anahtar, hem kilit olarak yorumlanabilecek bir bölümü de *Akşamüstü*. Bu bölüm, yazınsal açıdan, belki de Ağaoğlu'nun kaleminden çıkmış en yetkin parçalardan. Engin, Dr. Bernt, Petra, Cemal... Hepsi bu bölümde gerçekten daha gerçek bir yaşarlık, alabildiğine insanî bir karmaşa sergiliyorlar. Dr. Bernt'in Engin'e "Ben başkalarının korku nedenlerini araştırırken her zaman kendi korkularımı buldum" deyişiyle, Ağaoğlu romancılığının ekse-

ninde yer alan hesaplaşma izleğinin ta temeline ve oradaki dürüst bakışa inebilirsiniz.

Sonra Engin'in, romanın bütününe eklemlenen içkonuşması Aysel'le: " Bu adamdan ürküyorum Aysel. Umutlarımı elimden alıyor. Yarın düşüncesini yok ediyor. Beni etkilemeye başladı. Bundan korkuyorum. Hiçbir şeyin değişmediğini, insanoğlunun kendine hep yeni efendiler arayıp bulduğunu, özgürlüğe sahip kişilerin yalnızca sanatçılar ve deliler olduğunu söylerken ister istemez kendi kendime sordum: İnsanlık çocuklarına çok renkli, fazla hareketli olduğu kadar da çok kırılıp dökülmüş, yaşlı bir dünya bırakmıyor mu acaba? (...) Bugünün insanı, kendi gerçeğini kum taneciklerine dönmüş, bunca ufalanmış bir zamanın ortasında nasıl tam kendi gerçeği olarak kavrayabilir?" (s. 238-9)

Romanın son sayfaları "AN" başlıklı kısacık bir bölümü oluşturuyor. Bu küçük bölüm, Ağaoğlu'nun roman zamanı ve özellikle tek bir anın romanı sorunuyla ilişkisini getiriyor yeniden gündemimize. Bir an *Hayır*...'dan ve onunla bütünlenen üçlemeden kopup *Yazsonu*'na savruluyoruz. Sonra dönüyor ve şöyle okuyoruz: "Hayatın takvimi, zamanı günlerle, haftalar, aylar, yıllarla sıraya dizer. Beynin takvimi bu sırayı bozar, karıştırır, ayıklar, seçer, birleştirir ve bunu yüzünü görmeyi özlediği bir yarının merakıyla yapar" (s. 322). Bu tek cümle bile, gerek romancılığımızın, gerek Adalet Ağaoğlu romanının köşetaşlarından birini oluşturan *Hayır*...'ın zeminine döşeli kaygılara, parlak bir ışık düşürmektedir. Yenins bu romana hiç girmeseydi de, bu cümleden kalkarak, geri giderek, *Hayır*...'daki zamanların; *Sabah'ın*, *Akşamüstü'nün*, *Gece'nin*, *Gündoğumu*'nun içinden geçerek onu bulabilirdi okur. Unutmamalı ki, Aysel Dereli'nin bir de "Hayatı Savunma Biçimleri ve Hayatı Savunma Bilinci" üzerine araştırması var! Ağaoğlu'nun böyle bir araştırmanın temel sorusuna verdiği yanıt; Yenins değil, *Hayır*...'dır!

Çağdaş Bir Penelope: Bilge Karasu *

Gece, Bilge Karasu'nun beşinci kitabı ve ilk romanı. Bu romanı, yazarı hakkında olumlu ya da olumsuz önyargıları olanlar, takipçi ve deneyimli Bilge Karasu okurları, *Gece*'yi bir raslantıyla ellerine alanlar ve her kitaba kendileri için bir 'ilk deney' olma şansını verenler okuyacaklar. Bence, yazınsal açıdan bakıldıkta, bu okumadan en kârlı çıkacak olanlar, sonuncu öbekte toplananlardır. Gerçek bir serüven yaşayacaklar onlar. Romandaki "serüvene" değil, bir yazın serüvenine katılacaklar. Bir benzetme yapmama izin verilirse; bir aynaya ya da ekrana değil, bir prizmaya yansıyan bir yaşantı olacak bu. Bir prizmadan yansıtılan ve bir prizmaya yansıyan bir söylem olduğu için.

Bu yazıyı öyle yazmalıyım ki; hem romanı henüz okumamış olanlara bütün bütüne yabancı kalmayacak bir tanıtma niteliği taşısın, hem de okumuş olanlar için bir tartışma zemini, kendilerininkiyle karşılaştırabilecekleri bir okuma açısı örneği oluşturabilsin. Niyet bu.

İster istemez ve yapay olarak kurulduğunun altını çizerek, anlatılan ile anlatanı ayrıştıran bir çizem taslağı önereceğim önce: Anlatan; 1) "Gece"yi, 2) kendi(leri)ni, 3) "gece" ile kendi(leri)nin ilişkilerini, 4) anlatma (kurma/ca) ediminin sürecini anlatıyor. Çizeme gelmez bir bütünlüğe varıyoruz bu dört "kanal"ın sarmallanmasıyla. Gener'nin kitabın başına alınan sözleri, bu açıklama çabasına bir ışık düşürebilir "Düşün kalıba girmez kütlesi üzerinde yüzen ruhum ben /.../ İmin gücü, düşün gücüdür." Kurmacasının dille temel ve organik ilişkisini de vurgulamaktadır yazar bu Genet alıntısıyla bir bakıma. Bu vurgu roman içinde de duyuracaktır kendini. Daha ilk bölümde, tüm anlatının ancak ve ancak dil dolayında ve

* *Gece*, Bilge Karasu, İletişim Yayınları, İst. 1985.

dil dolayımıyla tutunabileceğine ilişkin açık bir bildirim buluyoruz. Birazdan yoğun gece çökecek ve yaşanacaktır bu yüz on bölümlük roman boyunca. "Dil bu karanlığın içinde yaşayabilir*miş gibi görünen* tek şey olacak." (Altını ben çizdim. F.A.) "Bir tek diller bilecek, tepelerde, toprakaltı saraylarında yanan ışıkları; yalnız dil söyleyecek bu ışıkta yıkanan tek hücreli hayvanları." (s. 17-8).

Nasıl bir dil olacaktır bu? Romanın iletisine ket vurmamalı, anlatının mecrası olmasına karşın onun akışını belirlemek yerine, onun akışıyla belirlenmeli, izdüşürmenin aracı ve izdüşümün ta kendisi olmalı. Böyle tasarlanmış, düşünülmüş ve şöyle bulmuş ifadesini: "Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı." (s. 29). Ve... "Diller yaşamaya başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeğe.../ Hızla çözülen diller, uzun süre söylemeden durdukları şeyleri, sıra sayı gözetmeden, ölçü biçi bilmeden söylemeye başlarlar. / Çeşitli katlarda işler diller." (s. 25).

Amaçlanan tartım duyumsanıyor *Gece*'nin okunuşunda; kayma, yüzme, süzülme, dalgalanma, ara ara da çökelme devinimleriyle yol alıyor dil. Dile ve kurguya ilişkin ipuçlarını dipnotlardan derlemek ve "düzeltmen" yani "yaratman", yani "yazar" olarak anılan anlatıcı sesin, anlatı-içi diyebileceğimiz yaşantılarını kayda geçirme edimini bir üst-anlatı (meta-narration) içinde ayrı okumak mümkün. O zaman, örneğin 3. dipnotun gönderisini daha başka bir ışıkta görebilir, ondan bir anahtar olarak yararlanabilir okur. "Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim. / Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu? Öznenin ara ara belirsizleşmesi..." (s. 58).

Yazar ile yazılan kişi arasındaki ince ayrımı denetim altında tutmak isteyen kimdir? Bunu başarabilmiş midir? Başaramadıysa, bu, "bir şey demek değil midir?" s. 73) sorularına yanıt aramaktan vazgeçildiği zamandır ki —bu da ancak 110. bölümde, yani romanın son tümcesinde ışıyan bir ergi!— ikinci bir okumanın açacağı daha ergin bir alımlama çevreninin çağrısı ile karşılaşılır. Böyle böyle, hep dipnotların izini sürerek, dipnotların "nitelik değiştirdikleri" yerlerin (örn. III/62. Bölüm) yanıltıcılığından esirgenerek, belki

75., 82., 89. bölümleri de bu çözümlemenin içinde değerlendirerek; akıp ona dökülmekle, onu beslemekle, ırmağın bir ırmak olmasını belirleyen kanallar bir kez tarandı mı, benim çizemleştirme önerimin, kimi sakıncalarına karşın, bütün bütüne yararsız olmadığı teslim edilecektir sanırım.

Kurgu üzerine söylenebilecekler de iki düzlemden yaklaşımı gerektiriyor. Romanda yapıntının kuruluşuna, başta kişiler olmak üzere bu kuruluşun bileşenlerine ilişkin pasajlara değindik. Bundan başka, bileşke ile, yani dolaysızca yapıntının kendisi ile ilgili olarak da "yazan"ın ya da onu kendi "avatara"sı olarak düşünenin -belki de Bilge Karasu'nun- kimi saptamalarını ayıklayıp bir boyut daha yakalamak mümkün: "Geçmiş..., içinden rasgele seçilmiş birtakım öğelerin... yanyana getirilmesiyle kurduğumuz, gerçeklikten uzak bir yapıntıdır. Bu yapıntıyı gerçek belleyerek bugünkü düşüncemizi o yapıntıyı gerçekleştirmek yolunda kullanmak, düşünülmeyecek, yanlış bir iş değil." (s. 89-90). "Örnek, şu ya da bu düşünceyle (art düşünce de olabilir), geçmiş dediğimiz tükenmez denizin orasından burasından derlenmiş damlalarla yarattığımızı, gerçekliğine kendimizi inandırdıktan sonra başkalarını da inandırmaya çalıştığımız bir yapıntı..." (s. 113); "Öykücü, romancı, her yazdığının nereye varacağını bilen bir kişi sanılır;... Oysa yazdığı her tümcenin ardından ne geleceğini -o 'bir sonraki' tümceyi yazmadıkça- hiçbir zaman bilemeyeceğini, kendisi, unutmamak zorundadır. /.../ Yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir?.. okuyan böyle bir ayırımı niye yapsın? Ya da, yapıntıda çeşitli katlar arayıp tasarlayacağına, ne demeye yazarın özel düşüncelerini, seçebildiği ölçüde, öbür bölümlerden ayrı tutsun? Yapıntıda yazarın izlerini aradıkları için az mı güldüm birtakım adamlara?" (s. 178-9) - (Burada akla gelebilecek ironik açmazı okura bırakıyorum! F.A.); "Oysa yazar, tanımı gereği, sözcükleri hem ortaklaşa kalıplar(ın)a dayandırmak, hem kendi dilini yazmak durumundadır. Yazdığı anda kalıp yaratıcısı haline gelir. Cambazlığı, ustalığı, bu iki ince teli, üzerinde yürüyebileceği biraz daha kalın bir tel haline getirmek midir?" (s. 216).

***

Şimdi, artık biraz daha yakınlık kurabilmiş olduğumuzu sandığım metnin, "anlatan"ından, "anlattığı"na geçmek istiyorum. Dört ana bölümde; kayan, değişen, ayrışan, çoğalan (ve sonunda üstüste çakışan) odaklardan yansıtılan "görüntü"; "gece"nin yüzleridir romanda. Gece ve gecenin yüzleri denince; 1) bir süreç, bir olgu, bir durum, bir atmosfer, bir yazgı; 2) a/ bunları hazırlayanlar, yaratanlar, uygulayanlar; b/ bunları yaşayanlar, bunlara maruz kalanlar, bunlarla kıstırılanlar düşünülmeli.

Çizemleştirme, maddeleme, basite indirgeme gibi, ne kadar usallaştırılmaya çabalansa yine de sakıncalarını koruyan bir yönteme bir kere başvurulduktan sonra, sakınca uyarısını yineleyerek ve hem yazarın hem okurun hoşgörüsüne sığınarak, öylece sürdürülecek bu yazı; çaresiz!

İzlek, bir karabasan izleği adeta. "Gece" *durumu* yine, yazının başında sözettiğim prizmanın yüzlerinden/yüzlerine yansıtılıyor. Öbeklendirilebilecek bileşenler: 1) yıldırma, şiddet, işkence, cinayet; 2) dönüşümlü olarak, öfke-korku-baskı; 3) kuşku, işkil, paranoya, panik; 4) kör-güven, itaat, teslimiyet. Etkinlik ve edilginlik iki ana eksen romanın akışında. Bir güç düzeneği, yılgı yaratarak öğüten bir çark var, "gecenin işçileri"ni kullanarak "gece"yi dokuyan bir *Merkez* var bir yanda. Bu bileşen, "Yetke" kavramında odaklanıyor. Tanrı, devlet, örgüt, baba kavramları içkindir "yetke" kavramında. Tüm romanda sorgulananın, Yetke'nin kendisi ve yetkeyle ilişkiler olduğunu düşünmek yanlış olmayacak. Baskıcı, yıldıran, kıstıran, kıyıcı, gizemli, usdışı bir yetkenin dışavurumu ve eylemidir gece. Yetkenin kademeli yapısı da ayrı bir boyut olarak katılır bu örüntüye. Karşısında ve yanında, varlıkları o yetkeyle belirlenenleri ayrımsarız: kurbanlar ve yandaşlar. Bunların biribirine dönüşmelerinin her an mümkün olduğunun, derece derece, sezdirilmesi, açığa çıkarılması ve vurgulanmasıyla, dehşet giderek somut boyutlarda betimlenir.

Edilgin eksende, ezilen, korkan, yılan, sinen vardır; tehdit altında seyreden ve bekleyen vardır; tanrımsı yetkeye körükörüne güvenen, boyuneğen, teslim olan, hizmet arzeden vardır.

Bu kavramsal çizem içerisinde bireylik kazananlar, harflerle anı-

lan ve bu anlatının temel sorunsallarından birini oluşturarak bir prizma içinde çoğalan ve tekleşen kişilerdir. Bir yandan, olup biteni kavramaya çalışan (N), bir yandan olup biteni tek başına (mı?) yönlendirdiğini düşünen (O), bir yandan olup bitene aracılık eden Sevim, Sevinç -romanda ad kazananlar yalnızca bunlardır-, hatta kâh birinin çocukluğu, kâh birinin kendisi olarak, (N)'nin zaman içinde kaydırılmasıyla silueti iyice seçilmezleştirilmiş, sağır sarışın çocuk, olayı götürürler. Olay, gerilimli, sürükleyici bir "takip" olayıdır. Bu karmaşık doku içinde, *Gece*'yi tavsamayan bir ilgiyle okutacak olan, başka hiçbir şey değilse, bu "olay"dır. Ama oradan öteye geçilmedikçe de okurun beklentisinin askıda kalması kaçınılmazdır.

Okurun beklentisinden söz açmak, çok çetrefil yazın kuramı tartışmalarına götürecektir bizi. Her ne kadar, böyle bir tartışma için Bilge Karasu'nun *Gece*'sinden daha elverişli bir zemin bulmak çok güçse de, bu iğvadan sakınalım ve *Gece* için söylenebilecekleri (hatta benim söyleyebileceklerimi bile) tüketmiş olmaksızın, sözü Bilge Karasu'ya geçirelim: " daha düne dek... yapılan edilen her şeyin, yazılan her yazının, yaşanan her günün, bir duvar gibi, bir kumaş -hem de en incesinden, en ustalıklısından bir kumaş- gibi özenle, kusursuz, her karışı her karışına, her taşı, her atkısı, her taşına, her çözgüsüne sıkı sıkıya bağlı bir duvar örer, bir kumaş dokur gibi yapılması, yazılması, yaşanması gerektiğine inanıyordum /.../... şimdi bu kumaşın yırtıldığını, çözgülerin kaydığını sanıyorum; duvar çatlamaya başladı. Elimi attığımda taşlar, iplikler elimde kalıyor. Bu taşları yeniden tutturmak, bu iplik uçlarını birbirine bağlamak *gücümü aşan bir şey* gibi mi görünüyor? Değil. Ama, kesinlikle, *boş bir iş* gibi görünüyor." (s. 190-1).

Romanı son okuyup bitirdiğimde buraya döndüm ve "acaba", diye düşündüm, "gerçekten boş bir iş mi? 'Boş bir iş gibi görünen' ne?" Kendimde bulduğum yanıt, "gece" kadar ürkünç ve onun kadar gerçekti. Yazmak ve yaşamaktı bu iş. Kimilerinin yazgısıydı. Yakınanın zaten yabancısı olan, tanış olanınsa yakınmadığı bir yazgı. Tutunulacak, tutunulası bir anlam.

Edebiyatımızda Bir "Kılavuz" *

Bilge Karasu, her kitabında, öncekilerden farklı, "yeni" bir yazı serüveninin izlerini sürmesini sağlar okurun. Bir yandan da, yayımlanmış altı kitabının hepsinde, onu Bilge Karasu yapan yazınsal tutum aynı kalır. Öyle ki, takipçi bir Bilge Karasu okuru, hem dingin bir yazınsal eğitim süreci, hem kendi iç dinamizmi olan heyecanlı bir etkin katılım yaşamaktadır her kitapla.

Kılavuz, bu söylediklerimi pekiştiren bir Karasu yapıtı olmanın yanısıra, önceki kitapların "yeni"liğinden farklı bir anlamda yeni. Geriye, ta *Troya'da Ölüm Vardı*'ya (1963) uzanan, *Kısmet Büfesi* (1982) dolaylarından geçen uzun bir yolu düşündürüyor; ama o yolun, şimdiye kadar yazarının uğramadığı bir konağında.

Genelde Karasu'nun ne biçemine yalın, sade denebilir, ne iletisine. Onun yazarlığını belirleyen özelliklerden biri, kurguda ve dilde çok katmanlılık, bir çeşit kontrpuan gözetimidir. Bu da şimdiye dek, onun kendini ancak çözümleyici bir okumaya açan bir yazar olarak görülmesini (hatta zaman zaman bunun da abartılarak, güç anlaşılır, okurdan özel donanım bekleyen metinlerin yazarı sayılmasını) sağlamıştır.

İşte *Kılavuz*'u Karasu yazısı içinde farklı bir yere konumlayan özellik, bu anlatının, dilde damıtılmış bir sadelik ve kurguda sürükleyici bir akıcılıkla, neredeyse bir solukta okunup alımlanabilmesidir diyeceğim. Öyle ki, metnin çekiciliği, aldatıcı bir düzayak yorum tehlikesini bile barındırmakta. Oysa olayların ve ilişkilerin derinliğine, dolayısıyla metnin katmanlarına inmek, yazınsal açıdan, düzayak bir okuyuştan kuşkusuz daha heyecan verici olacak.

Kılavuz, Bilge Karasu, Remzi Kitabevi, İst. 1990

Örneğin, "Troya"nın iklimini ve coğrafyasını andırır bir atmosfere yerleşen, *Kısmet Büfesi*'nin görsel ağırlıklı yapısını çağrıştıran, ama görselliğe devingenlik ve tempo kazandırarak bir film öyküsü etkisi yaratan bu anlatı; gerçeklik/düşler-düşlemler ilişkisi düzleminde okunabilir. Yazarın tanıdık usta-çırak izlekçesini *Kılavuz*'un kişileri arasındaki bağımlılık ilişkisine yansıyan biçimiyle, yeni bir görüngeden okumak ilginç olabilir. Bunlara, başka okuma/yorumlama yaklaşımları, çeşitlemeleri eklenebilir. Olanca sadeliğine ve sürükleyiciliğine karşın, unutulmamalı ki *Kılavuz*, yine de, Türk edebiyatının en "yoğun" yazan yazarlarından biri olan Bilge Karasu'nun kaleminden çıkmıştır.

Kılavuz'un, son anda kitapta yer almasından vazgeçilmiş alt başlığı, "TV için düşünülmüş bir karabasan"dı. Oldukça açıklayıcı bir altbaşlık bu. İki bölümü var: 1) TV için düşünülmüş, 2) Bir karabasan.

Anlatının can damarlarından ikisini yakalayabiliyoruz buradan. Tabiî sadece buradan değil; anlatının kendisi veriyor bu damarları zaten bütünlüğü içerisinde.

Önce ilk bölümü ele alalım: "TV için düşünülmüş" olmanın getirdiği temel özellik, kuşkusuz, görsellik. Gerçekten de, *Kılavuz*'un tümünü bir film gibi düşünebilmemiz için yeterli donanım metinde hazır. Sol sütuna yazılacak "görüntü" öğeleri ya zaten yazılı, ya da sağ sütunun göndermelerinden rahatça çıkarılabiliyor.

Tabiî bir yandan, sürekli olarak, bir "yazma" eyleminin söz konusu olduğu da unutulmamalı. Anlatı kişilerinden Uğur'un günlüğü anlatı boyunca "yazılmaktadır" ve *Kılavuz*'un kendisi de, o günlüğün versiyonlarından biri -muhtemelen sonuncusu- ile özdeşleşmektedir. Görselliğe bu *yazı* nasıl döşenebilir sorusu, *Kılavuz* için, çözülmez bir soru değil. Karasu metinlerinin yazı/yazan/yazma eylemi ilişkilerini sık sık gündeme getirdiğini biliyoruz. Karasu yazarlığının ana sorunlarından biri budur diyebiliriz hatta. Ama *Kılavuz*'da "yazma" ile "kurma/kurmaca" arasındaki ilişki; "kurma"nın çeşitli biçimleriyle, görsel düzleme taşınabilecek yönleriyle ele alınıyor. Parçalardan bütünleme, bina etme, yapı oluşturma da "kurma"dır; düş kurma, bağlantı kurma, sonuç çıkarma da birer "kurma"dır.

Hatta, fazla zorlamaya gerek bile kalmaksızın, kaygılanma sonucunu doğuran düşünceler üretip birbirine ulama da bir "kurma"dır. "Kuruntu", böylesi kurmaların bir çeşit ürünü sayılabilir.

Böyle bakılırsa, Bilge Karasu her zaman olduğu gibi burada, *Kılavuz*'da da kurmanın/kurmacanın peşinde. Ama şu yoldan, ama bu yoldan. Ama zihinsel, düşünsel düzlemde, ama görsel düzlemde! *Kılavuz*'un görselliği, Karasu yazısı içinde şöyle bir özelliği ile ayrılabilir: Görsellik bu kez devingendir. Yani, örneğin *Kısmet Büfesi* de görsel ağırlıklı metinlerden oluşan bir kitaptı ama, durağan resimler, tablolar çıkarıyordu karşımıza. Deyim yerindeyse, eski ifadesiyle "levha"lar! Oysa *Kılavuz*'da bir akış, bir süreklilik, bir devingenlik kazanmıştır anlatının görselliği. Bu da ona, bir film yapısına rahatça uyarlanabilecek bir ritm, bir tempo kazandırmakta.

Ritm, tempo dendikte hemen akla, anlatının üç bölümünde gözetilen tempo geliyor. 1. Bölüm hızlı, II. Bölümde ağırlaşıyor, III. bölüm en hızlısı. Yazının, formun bu niteliğine, dilsel/anlatısal karşılıklar da tekabül ettirilmiş. Karasu metinleri, müzik yapılarıyla sıkı ilişkiler içinde düşünülmelidir her zaman. *Kılavuz*'un, "sonat" olarak tasarlanmış olduğunu biliyorum. Matematik yapının yanısıra ritm, tempo açısından da bu bilgiyi akılda tutmakta yarar var.

Gelelim, alt-başlığın ikinci bölümüne: "Bir karabasan"! Doğrusu *Kılavuz*'da betimlenen çevreyi: güneşli, aydınlık, dingin tatil atmosferini bir karabasanın fonu olarak düşünmek güç. Yer yer olağanüstü bir erinç duyumsatıyor *Kılavuz*'un çevresel atmosferi okura. Ama bu dinginlik; düş, düşlem, karabasan cephesi ile gerçek cephesinin geçişkenliğini sağlamada bir efekt olarak mı düşünülmüştür acaba?

"Sanki her şey birilerinin, birinin, örneğin Uğur'un düşlerinde olup bitiyor. Pek garip bir yerlerden geçiriliyor gibiyiz" der İhsan. Öyledir. Her şey, birilerinin düşlerinden birinde geçiyor gibidir. "Düş" diye okuduklarımız için böyle olduğu gibi, "gerçek" diye okuduklarımız için de böyledir *Kılavuz*'da. Fırtınalar, karabasanlar, gizler, muammalar birer düştür de, uyanıldığında "yaşam sakin sakin devam ediyor" demek isteyen dingin bir tatil evi, tatil köyü ile ifade edilen bir nesnel yaşam sürekliliği ile mi karşılaşılmaktadır? Yani Bilge Ka-

rası, karabasana kontrast olarak mı, böylesine dingin bir çevre tasarımı koymuştur *Kılavuz*'un zeminine? Ben böyle düşündüm.

Fakat, evet! Yine de bir karabasanın egemenliği duyumsanmaktadır anlatı boyunca. Birbirini doğuran sorular, romanın hiç gevşemeyen gerilimi, düşlerle gerçeklerin birbirinden seçilemeyen, birbiri içinde eriyen alanları, ölümler, cinayetler, intiharlar, kazalar... hep "karabasan" öğeleridir. Karabasan görüngesinden bakıldığında, teker teker seçilip belirlenebilir *Kılavuz*'un kilit (ya da anahtar) izlekleri: Önce Karasu'nun değişmez ve vazgeçilmez izlekleri; ölüm-korku-sevi, av/avcı-usta/çırak... bunları adım adım izleyebilir, çözümleyebiliriz *Kılavuz*'da da. Sora, bu anlatıda öne çıkan ek ya da yan izlekçeler, motifler sıralanabilir: uyku-düş/gerçek, kaza-intihar, oyun, suçluluk-vehim, ilişki-dostluk-sevi-sahiplenme-bağımlılık...

Anlatının yönlendirici kişilerinden olan Mümtaz bey'in bir çalışması söz konusu edilir ara ara. Bu çalışmanın konusu, *Kılavuz*'un kişilerinin ve onlar arasındaki ilişkilerin kuruluşunu anlamaya da yardımcı olacak anahtarlardan biri, belki en önemlisi sayılmalı:

"İnsanlar, kendilerini nasıl bilir, nasıl tanımlarlar? Genel çerçeve bu. Örneğin, kimi insan şöyle şöyle bir insanım der; kendini olduğuyla tanımlar. Kimi insan ise, olmadıklarıyla bilir kendini, kendini tanımlarken en sağlam bildiği, 'şöyle olmadığı' ya da 'böyle yapmadığı'dır. Bu iki... eğilimi - diyelim - ortaya çıkarmak, daha iyi tanımak, öğrenmek için giriştiğimiz bir araştırmaydı bu./...) İhsan, yumuşacık bir sesle, daha çok kendi kendine sorar gibi 'Dirime, ölüme bakışlarında da bir ayrım yaratıyor mu, bu ayrı eğilimler insanlarda?" (s. 91-2)

Yılmaz Bey'in Uğur'a armağanı Goya'nın bir tablosuydu. Altında şöyle bir yazı vardı tablonun: "Usun uykuya dalması, canavarlar üretir." Anlatı boyunca okurun zihnini çelen ve tedirginlik yaratan sorulara bir yanıttır âdeta bu söz.

Romanın kişileri arasındaki ilişkilerin niteliği üzerine düşünülecek olursa, *Kılavuz*'un boyutları daha da genişleyecektir. Yine Mümtaz Bey'in kılavuzluğunda, insan ilişkileri üzerine düşünmeye yönlendirilir İhsan'la Uğur ve elbet okur:

"Arkadaşlıklarda, dostluklarda, sevgilerde, karşısındakini ele geçirilecek bir ülke gibi görenler vardır. Tedirgin eder beni böyleleri./.../ Buna karşılık, karşısındakini tanımak isteyen, karşılıklılık gözeterek birbirlerini birbirlerine açan, veren insanların yakınlıkları, destek görmelidir; hiç değilse benden... Bir de pattadak çıkagelenler vardır, senden istediğini senin rızanla alan, seni kendine bağlamasını başaranlar vardır... Günün birinde geldikleri gibi giderler. Ya alacaklarını aldıkları, bu da kendilerine yettiği için... Tabiî, bu durumda, ilk öbektekiler gibi davranmış olurlar: Yağma bitmiştir... Ya da sen onlara, kabul etmek istemedikleri bir ölçüde bağlandığın için. Yani 'başkası yağmalanır ama *ben*, başkasının kullanabileceği bir toprak değilim', türünden bir tutum.... Senden uzaklaşırken senin ne düşündüğünü hiç merak etmezler..." (s. 121-2)

Olayların akışına, merak böceğinin peşine takılınınca ikinci plana itilmesi olası görünen "ilişki" motifi, *Kılavuz*'un onsuz olunmaz bileşenlerinden biridir bence. *Kılavuz*'u Bilge Karasu "corpus"u içinde de, Türk edebiyatı içinde de özgün kılan özellikler üzerinde düşünülürken, bu yapıtın "felsefe"si gözardı edilmemeli.

Hangi Leman?*

Ne tuhaf bir yazgısı var benim Atilla İlhan okurluğumun ya da Atilla İlhan üzerine yazarlığımın. Yirmi şu kadar yıl Atilla İlhan şiirini sevdikten sonra, *"Böyle Bir Sevmek"* isyan ettirmişti beni ilkinde (Dimyata Giderken- "Niçin Diyalektik", ss. 112-16); ikincisinde, şimdi ise ilk gençliğimden bu yana değişik ilgi ve tadlarla okuduğum romanların yazarının son romanı karşısında düşünmek zorunda kaldıklarımı yazıyorum işte. Atilla İlhan "bizim eleştiricilerin zekâdan çatlamadığını" söyler ya *(Hangi Sol.* s. 160-1), *Fena Halde Leman* gibi fena halde kritik ve fena halde diyalektik bir roman üzerine yazı yazmaya sıvandığıma bakılırsa hiç olmazsa benim için doğrulanabilir belki bu sözü. Ama kim aklını pazara çıkarıp da kendininkini beğenmemiş ki!

Bu romanın "bilfiil" yazılması on altı ay kadar vakit almış, ama başlanmasından bitirilmesine on üç buçuk yıl geçmiş. Bu yüzden, kimi tanıdık Atilla İlhan izlekçelerinin ve imgelerinin bu romanda yinelenmesi midir söz konusu olan, yoksa öbür romanlarda *Fena Halde Leman*'dan ödünç alınanlar sahibine iade mi ediliyor, ayırımsayamıyoruz. Pek önemi de yok bunun. Bir yazarlığın iç-dolaşımı diyebiliriz ya da Selim İleri'ye uyup, "roman yinelemedir"e yatırabiliriz usumuzu. Ne var ki, bu roman için olsun, Atilla İlhan'ın "batılı yöntemleriyle, ama Türk olan bir bireşim" formülünü uygulamadığını, tarihsel ve toplumsal-iktisadi yerlemlere de "kahramanını" pamuk ipliğiyle iliştirdiğini saptamamız gerekiyor. Bu romanla öncekiler arasında, kimi izlekçeler ve imgelerden ve tabiî yazarın, başlangıçta çok çarpıcı bulmuş olanların bile artık kanıksamış olacağı, o şurubu koyu betimlemelere dayalı biçeminden öte bir benzerlik yok. Tersine, adeta roman anlayışı bakımından temelde bir ayrılık

* *Fena Halde Leman*, Atilla İlhan, Karacan Yayınları, İst. 1980.

göze çarpıyor ve bu, salt tekniğe bağlanacak bir ayrılık olmasa gerek, Benim ne özellikle *Kurtlar Sofrası*'nın ve *Aynanın İçindekiler* dizisinin eni konu belinginleştirdiği roman anlayışına, ne bu son romanın yazılmasına temel oluşturan anlayışa ilkece itirazım var. Ancak, *Fena Halde Leman*'ın taşıdığı kimi kurgu acemiliklerine, adı "yeni bir deney" olan bir kulp yakıştırmaya çalışıyorum. Bu roman pek öyle aceleye gelmiş de sayılamayacağına göre, bütün romanın aslında Leman Hanım'ın, ölümünden sonra; bir akşamüstü kendisini şahsen merak ettiğini, daha iyi tanımak istediğini söylemiş olan bir gazeteciye verilmek üzere bıraktığı "bir ölüyle randevu" başlıklı dosyadan ibaret oluşuna, bu "dosya"nın başına da, o gazetecinin ağzından yazılmış; Apollo 15'ler, on iki Martlar, Erim yönetimleri, ticari şirketler, holdingler, teleksler, gazete idarehaneleri, Spiro Agnew'lar, İran'ın 2500. yıl şenlikleri vb. ile tıklım tıkış, topu topu kırk altı sayfalık bir "girizgâh"ın yamanmasına kurgu acemiliği denmez de ne denir? (Atilla İlhan bu girizgâhı, "nesnel gerçekliğin", asıl romanı oluşturan bölümü "öznelliğin" ele alınması, *Fena Halde Leman*'ı da diliyle-kurgusuyla diyalektik denebilecek bir tekniğin uygulanması olarak görüyor- Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 11, 1 Kasım 1980. s. 64 -, ne denir!)

"Bir ölüyle randevu" bölümünün içindeki geri-dönüşlerin, düşlerin, sanrıların yöntemde batılılığı kanıtlamayacağı gibi; Paris'li Mademoiselle Jeanne Courtine'in *fena halde leman*'lığının, Yunus Emre'lerin, ney taksimlerinin ve Leman'ın Fransızca yazılmış dosyasından kimbilir nasıl anlaşılıp aktarılmış olan "lûgatli" konuşması ile Paşa Nuri'nin Osmanlılığının da "Türk olan bir bireşim" sağlamayacağı kuşkusuz.

"Bir ölüyle randevu" başlıklı bölüm, Jeanne Courtine'in Fransızca "evrak-ı metrûke"sinin nefis bir Türkçe çevirisi. Bu bölümle önümüzde ayrıksı bir dünyanın kapıları açılıyor. Leman, bir süredir Paris'te yaşayan kocasının ölüm haberi üzerine, onun yaşamının son perdesinin anılarını derlemek üzere İzmir'den Paris'e uçar. Evlenmeden önce, "*Hangi Seks*"ten ve "*Hangi Sol*"dan anımsayacağınız, hani o omuzlarında bir kepek blutu ile dolaşan, Yorkshire'lı, sağlam Marksist Miss Higgins'le sanki zoraki yaşamaya başladığı eşcinselli-

ğinin Paris'idir bu. Ölen kocasının ilişki kurduğu kadınları tanımak ister ve onlarla cinsel beraberliğe sürüklenir. Bunlardan biri (Cecile) soğuk ve doyumsuz bir kız, öbürü (Lili-George) bir travestidir. Yani kadın olarak yaşayan bir erkek. Geri dönüşlerde, Miss Higgins'e koşut olarak, yaşamında aktif rolde yer almış Haco Hanımı (kocasının anası), Cecile'e koşut olarak, kendisiyle yetinen frigide İclâl'i buluruz. Leman'ın devresine, eşcinselliği katmerlene katmerlene, bir kadın eşcinselmişcesine aktif roldeki kadınlarla da sevişen, aslında erkek olan Lili'nin zenci sevgilisi Boby girer. Bu da aslında kadın olup erkekliği yaşayan bir başka çeşit travestidir. Arada Mamma Pellegrini gibi kan emici bir sevici, ev sahibinin kiraya mahsuben kendisini kırbaçlamasına razı olan latent mazohist Paşa Nuri gibi ikincil tipler tanırız. Leman'ın bütün bir postmortem Paris deneyinden kocasıyla ilişkilerine göndermelerle de anlarız ki, koca da aslında yarı iktidarsız bir latent eşcinseldir.

Bütün bunlar; eşcinselliğin, çift cinselliğin, çifte benlik duyumsamasının gizlerini sergilemeye yönelik, canlı, renkli bir anlatımla birbirine örülür, girift bir doku oluşturur *Fena Halde Leman*'da, Öyle ki, daha olağan sayılan cinsellik -hani bilinegelen, yaşanagelen- kalkmıştır sanki dünyadan. Cinselliğin tüm diyalektiği, ayrıksı olanda aranmaktadır. Eşcinsellik olgusu, büyük ağırlık kadınların eşcinselliğine verilerek, oldum olası yinelediği bir izlektir Atilla İlhan'ın. *Hangi Seks* adlı yapıtında bunu tartışır, *Aynanın İçindekiler* dizisinin renkli tipi Hayrun'da, sonra Suat'ta, Ümit'te, Doktor Sevim Hanım'da bunu yaşatır. Ama bu son romanda bu izlek, ana sorunsal konumundadır.

Yazınımızda cinsellik sorununa eğilen yaklaşımlara cesaretle yeni bir boyut getirmekte, okuru bu boyut üzerinde düşünmeye yönlendirmektedir yazar kuşkusuz. Ne var ki, erotik roman etkisini güçlendirmekte yararlandığı, örneğin bir Hong-Kong'lu fahişe imgesi gibi *Yaraya Tuz Basmak*'ta aynen kullanılmış bir imgenin ya da bütün yazılarında uçuşan; kadında erkek giyimleri, yaprak cigaraları (ya da Aptulla markalı olanlar), kısa kesilmiş saçlar, kalın sesler gibi simgesel öğelerin ötesinde ve temelinde yeterli psikolojik çözüm-

lemelere yer vermemekte, pek az tanınan, yığınla yalan-yanlış sanılar barındıran dünyasını bütün açık görünmesine karşın yeterince aydınlatamamaktadır. Örnekse; Leman'ın kocasının, anası Haco Hanımla ilişkileri mutlaka cinsel çelişkisine bir anahtar olmalıyken olamamıştır. Kuşkusuz bu bir "Eşcinselliğin Psikodinamiği" kitabı değildir, kurmaca bir yapıttır, bir romandır ama, bu kurmacada erotizm, ayrıntılara boğularak kendi ağırlığını taşıyamaz oldukça, zaman zaman yerini neredeyse pornografiye bırakmaktadır.

Leman'ın adım Mercier Mauricette, Calvados ilinde doğmuşum, Bayeux'de...." nakaratı aracılığıyla, cinselliğin kısıtlandırılması eğilimlerini faşizme koşut tutan yaklaşım türünden, yorum getiren, açıklama getiren yaklaşımlara ise romanda pek az rastlanmaktadır. Bu durumda, öznel ve bireysel yaşantılar -Leman'ın geçişken çifte kişiliği- öznel ve bireysel olarak kalmakta, nesnel gerçekliğin ele alındığı ön-bölüme nasıl bağlandığı belirmediği için amaçlanan kurgu diyalektiği gerçekleşememektedir.

"Son Söz Yerine" Diyalektiğin Temel Yasasını ve Herakleitos (metinde Heraklitos) ile Engels'ten birer alıntıyı görünce, "özde-biçimde diyalektik olan bu romanın ne kadar diyalektik olduğunu bir kez daha vurgulamış yazar" mı dememiz gerekiyor, bilmiyorum ama, ben kendi payıma bu dış pekiştiricileri yok saymayı yeğ tuttum. Çünkü *Fena Halde Leman* kendisinden beklenebilecek olanı başarmış olsun olmasın; Atilla İlhan'ın romanıyla söyleyemediklerini, sakız edilmiş bildirilerle söylemeye kalkışacağını düşünmek, düpedüz onun yazarlığına haksızlık olurdu. Benim böyle bir niyetim olmadığı gibi, zekâdan çatlamasa bile pek de aptalca bulunmayacağını sandığım eleştirilerime karşın, *Fena Halde Leman*'ı yine de ilgiyle, yer yer Atilla İlhan yazarlığının sarıcılığına kaptırarak, yer yer bir "sex-fiction" romanı okur gibi inanmaz bir inanırlıkla okuduğumu söylemem gerekir. Romanımızdaki çeşitli yönsemelere ilgi duyan, on sekiz yaşından büyük bütün okurlara da, tabu sanılan bir korkuluğu yıkmakla belki yazınımızda yeni izleksel kanallar açacak olan bu romanı okumalarını salık veririm.

Bitmeyen Aşk ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım *

Pınar Kür'ün son romanı *Bitmeyen Aşk*'ta, özgül bir aşk "pilot aşk" olarak ele alınıp teşrih ediliyor ve insan bilimlerinin yararlandığı genelleme, uslamlama, sonuç çıkarma, yorumsama gibi kimi yöntemler örneksenerek aşkın kuramsal bir çözümlemesine ulaşılıyor. Oldukça oylumlu bir "aşk araştırması" niteliği sunan bu romanı bitirdiğimde, Aragon'un ünlü dizesini yineleyip durduğumu ayrımsadım: *"Mutlu aşk yoktur."* *Bitmeyen Aşk*'ın mesajı da bu dizeyle özetlenebilir mi, bilmem. Pınar Kür belki de, "ne aşksız olunabilir, ne aşkla başedilebilir" gibi bir ikilemi ve daha başka ikilemleri sunmak istiyordu okurun iç tartışmasına.

Ben bu yazıda; *Bitmeyen Aşk*'ın denekleri Nilgün Pamir'le Sinan Keçecioğlu'nun yıllara yayılan gönül serüvenine eğilmekten çok, yazarın araya soktuğu üçüncü baş kişi olan "yazar"ın söylemiyle ilgilenmek istiyorum. *Bitmeyen Aşk* deneyine, denek olarak değil de, gözlem ve deneyimlerin sorumlu yürütücüsü olarak katılan bu roman kişisi, romanın yazınsal başarısının anahtarını Pınar Kür'ün eline tutuşturandır çünkü. Ya da... Tersi mi?

"Roman kişisi olarak, Nilgün ile Sinan'ın fırtınalı dünyalarına bir pencere açan *yazar* ile, romanın yazarı Pınar Kür ayrı ayrı kişiler mi?" sorusu, ne şekilde yanıtlanırsa yanıtlansın, yazınsal bir önem taşımıyor. Bizi ilgilendirmesi gereken, en azından şu: Pınar Kür, *yazan* yazardır; romandaki "yazar" ise, *yazılan* yazar. Bu iki katmanın ustaca gözetilmiş olmasıdır *Bitmeyen Aşk*'ı sıradan bir aşk öyküsü olma-

* *Bitmeyen Aşk*, Pınar Kür, Can Yayınları, İst. 1986.

nın ötesine geçiren ve ona yazınsal bir özgünlük kazandıran.

Romanın kuruluşu, üç ayrı söylemin birbirine ulanarak oluşturduğu bir zaman-mekân yerlemine dayandırılmış. Nilgün bölümleri, birinci kişi ağzından yazılı. Sinan, çoğunlukla Nilgün'e, bazen de başka bir kadına, ama hep "sen" hitabıyla geliştiriyor kendi söylemini. Yazar-kişi ise, penceresini kendi açıp kendi kapadığı bir aşk laboratuarının nesnel gözlemcisi olarak, üçüncü kişi adılıyla giriyor aralara. Bilimsel bir roman oluşacaktır onun söyleminden (unutulmamalı ki, bu bilimsellik savı da, doğrudan Kür'ün değil, romandaki yazarın savıdır). Bunun gerekleri titizlikle yerine getirilir. Bilimsel araştırmanın denekleri, Nilgün ile Sinan'dır. Dolayısıyla, ana ışık hep onlar üzerinde tutulur. Deneklerin yaşamına, romana konu oldukları sürece girip çıkan yan kişiler (Sinan'ın annesi, karısı, Nilgün arkadaşları, sevgilileri) özellikle gölgede tutulmuş siluetlerdir. Yine de bu "bitmeyen aşk"ın fonunu ya da sosyal çerçevesini yeterince belirlemek, deneklerin kişilik yapılarını aydınlatmak için en gerekli olanları (örn. Afet Hanım, Suna, Haşmet vb.), tanınacak kadar ışık almışlardır.

Romandaki "yazar" amacından uzaklaşmamaya özen gösteren, sebatlı ve -özellikle Sinan bölümlerini düşünürsek- oldukça tahammüllü bir laboratuar işçisi, bir arşivci, bir vak'anüvis gibi çalışmaktadır. Eksik bilgileri tamamlayarak, zaman aralarını özetlerle doldurarak yazdığı sayfalar, Sinan'dan ve Nilgün'den alıp aynen aktardıklarıyla bütünlendiğinde, bir "tez"in çatısı kurulmuş olur. Tezin özü ise, yazarın "ben..." diyerek değil, "yazar... diyerek, kendi görüş ve yorumlarını dile getirdiği, varsayımlarını kurduğu, sınadığı sayfalarda bulunmaktadır. Böylece, romandaki yazarın düşüncelerini, kendi ağzından değil; romanın yazarının -yani Pınar Kür'ün- ağzından öğrenmiş oluruz.

Bu romandaki en ilgi çekici ve doğrusu üstesinden ustalıkla gelinmiş kurgu ve biçim özelliği, metnin bu tabakalı yapılanışı işte. Günlük biçemiyle kaleme alınmış Nilgün bölümleri, mektup biçeminin kullanıldığı Sinan bölümleri (ama ne günlük, ne mektuptur aslında yazılanlar), "Sinan'ın öfkesi de uzun süre açık seçik patlak

vermedi." (s. 202) veya "Nilgün'ün suratı asık. Dişlerini kötü sıkmış." (s. 298) gibi, yazarın Sinan ve Nilgün hakkında verdiği öğreniler (information) ve yazarın sahneye çıktığı bölümlerde, Pınar Kür'ün, bu yazarın kimliği, düşündükleri, tahminleri, yargıları, vardığı sonuçlar... üzerine yazdıkları, hiçbir ilmeği kaçırılmamış bir örgünün dört içiçe geçmiş ipliği gibi algılanıyor. Ya da öyle algılanmalı. Bir de zeminde, bütün bunları tek kalemden çıkaranın, deyim yerindeyse, orkestrasyonu yapanın dip sesi var.

Bütün bu yazınsal çabanın ürünü olan *Bitmeyen Aşk*; şımarık, aşk budalası, iflah olmaz bir kadınla, megaloman, sorumsuz, rate bir şair bozuntusunun yılan hikâyesine dönen aşklarının romanı gibi okunursa, gerçekten yazık olur. Yazıktan öte, haksızlık olur bu romanı böyle indirgemek. Oysa, bilimselliği savlanan aşk kuramı; yer yer ironik renkler, ışık ve gölgeler içerse de, seçilen "pilot aşk", içlerinde bu satırları yazanın da yer aldığı kronik romantiklere aşk olgusunu mahkûm etmek için fazla marjinal bir örnek gibi gelse de, ciddi bir kuram. "Kuramsal roman olur mu canım!" demeyin. Neden olmasın? Diliyle, işçiliğiyle, kurgusu, yapısıyla roman olan bir ürünün, bir aşk kuramı içermesi; "tezli roman" düşüncesine yabancı olmayan edebiyat okuruna, sırf pek rastlanmadık türden bir tez sunuyor diye yadırganacaksa, bu tavır pek temellendirilebilir görünmüyor doğrusu. *Bitmeyen Aşk*; özellikle seçildiği pek açık olan sıradan konusu, konuyu götüren kişilerin kolay özdeşleşmelere fazla olanak tanımayan, sempatiyi güçleştiren kişiler olmaları, aşkın patolojisinin özellikle abartılmış olması gibi yönleriyle, okurun sabrını ve yazınsal beğenisini sınayan bir roman. Bu zarfın, mazruf gibi görülmesi tehlikesi, kuşkusuz, yazarın bile bile, belli bir yazınsal amaç adına göğüslediği bir tehlike. Belki de eleştirmenin okur adına -hatta yazar adına- duyduğu yersiz bir kaygı bu.

Öyleyse, okura birtakım ipuçları önerelim. Bunun için de, öncelikle Sinan'la Nilgün'ü ve aşklarını, yazarın (romanın yazarının) bıraktığı yerde, bir pencerenin ardında, son paragrafta bırakalım: "Yazar, işte tam o anda pencereyi kapatıyor. / Daha önce de olayların gidişatına dayanamayıp pencereyi kapattığı olmuştu, okur anımsa-

yacaktır. Bu kez, *son kez* kapatıyor, bir daha açmamacasına. Perdeleri bile çekiyor. Yeter artık, bıkkınlık verdi bu hikâye!../ Böylece, Nilgün'ü karanlığın içine yuvarlanmaktan kurtardı mı son anda? Yoksa Sinan'la birlik olup öldürdü mü onu? / Bunun kararını okur verecek artık. / Burada anlatılan, 'bitmeyen' bir aşk olduğuna göre... / Ve de bu yazardan her şey beklenir... Ona göre..." (s. 534).

Ve, "ona göre"yi akılda tutarak, *Bitmeyen Aşk*'ın "yazınsal varsayım"larını süzgeç üzerine getirmek üzere, birkaç canalıcı bölüm alıntılayalım:

"Roman kişilerinde gerçekleşmesi beklenen *gelişme*nin, yazar için de sözkonusu olması olağan değil midir? Gelişme sürecine olsun, keşfetme sürecine olsun, yazarın roman kişileri ve okurlarıyla birlikte katılması yadırganmamalı. Hatta, hoş karşılanmanın da ötesinde, yeğlenmeli... Her şeyi, başından sonuna, önceden bilen bir yazar çok sıkıcı bir yaratık olmuyor mu, sahi? /.../ Ancak, keşfetme serüvenine okuruyla birlikte katılmaya kararlı -ya da buna zorunlu- olan bir yazarın, bildiklerini kendine saklaması, amacına aykırı düşmez mi? Oyunda hile yapmak gibi bir şey bu... Kimin kimi aldattığını yalnızca yazar bilirse işin keyfi mi kalır? Yazarların, genelde kötü niyetli ve sanat uğruna her türlü hileyi göze alabilecek kişiler olduklarını bilsek bile, bu romanın yazarının, sanatsal değil, bilimsel kaygılarla yola çıktığını düşünürsek, okuruna karşı en azından dürüst davranacağını baştan kabul etmemiz gerekir." (s. 66).

"Bunalımlı Yıllar ve Unutulan Şair" başlıklı bölümün başından (ss. 255-257) uzunca bir parça, son derece açıklayıcı olmakla birlikte, buraya sığmayacak! Romana bakalım ve biraz kışkırtıcı olmak için, şu paragrafları da aktaralım örneğin:

"Tam bu sırada, yazar ilk kez duygusal bir tepki gösteriyor. Yani, gördükleri karşısında düpedüz sinirleniyor. Şeytana uyup aşk araştırmasına hemen buracıkta son verebilir... Aşk aptalıktır gibisinden kesin köktenci bir sonuca varabilir hatta... Ama bu yanlış olur elbette... Böyle bir sonuca varmakla, bunca uzun bir aşk araştırmasına girişmenin de aptallığını kabullenmiş, yani, kendi kendisini aptal yerine koymuş olur ki... hangi yazar göze alabilir bunu? /.../ Aşk

aptallık değildir... Yaşam için gerekli, hatta kaçınılmazdır... Bunca sayfa yazıldığına ve okur -hâlâ içine fenalıklar gelmeksizin- okumayı sürdürdüğüne göre, kolumuzun altına alıp yola çıktığımız bu varsayımdan şimdilik vazgeçmeyelim. Öte yandan, şu ana kadarki gözlemlerin, aşkın kaçınılmazlığı kadar olasızlığını da belirlediği, bir gerçek. Araştırılan-soruşturulan da bu ikilem zaten." (ss. 300-301)

"Ancak yazar, 'Aşk işte böyledir, ipe sapa gelmez, anlaşılmaz ve açıklanmaz... Ağlattığı kadar güldürür de...' gibisinden bir sonuca varmak için girişmedi bunca uzun -ve zaman zaman sıkıcı- araştırmaya..." (s. 321)

"Aşkı yaşamsal bir gereksinme -ve de ölümcül- olmaktan kurtaran tek şey, ölümdür belki... Evet, erken bir ölüm... / ya aşıklar ölecek ya da aşk kısacası..." (ss. 524-5).

Bu alıntıların amacı, aceleci ve savruk bir okumaya karşı önlem almaktı. Asıl "kuram"ı, elbette açıklamadım. Benim okura önerim, kuramsal ağırlığı vurgulanan bu romana, biraz kuramsal bir okuma ile yaklaşması. En küçük ödül, Kür'ün şu satırlarında gizli:

"Şimdinin ağacının altından geçen kişi, yarın, artık dün o ağacın altından geçmiş biridir."

Bir Cinayet Romanı *

"*Bir Cinayet Romanı*"nı okuyana kadar *Pınar Kür*'ün öykülerini romanlarına değişmezdim. Hele o unutulmaz "*Yaz Gecelerinde Keman*" ve "*Bir Ayrılık Şarkısı*", yazarın en sevdiğim romanının bile önüne geçerdi benim için. Ama şimdi, artık romancı Pınar Kür'ü öykücü Pınar Kür'ün yanına koyabiliyorum, kendi okuma/değerlendirme dirhemlerimle tarttığımda. Uzun zamandır bu kadar keyifli bir roman okumamıştım.

Bir Cinayet Romanı, Türk yazınında pek el atılmamış bir türe giriyor: Yaygın adlandırılışıyla "*polisiye roman*" türüne. Burada hemen üç noktayı belirtmem gerek: 1) Türkçede "polisiye" denebilecek türde roman hiç yazılmamış değildir, ama bunlar yazınsal düzlemde yer almazlar. Tıpkı pek çok "mizahi" öykü yazılmasına rağmen, bunlar arasında yazınsal nitelikte olanların sayısının son derece az olması gibi.

2) Bence, türün yaygın adı "polisiye" olmakla birlikte, Kür'ün romanının polislik yanı ilinekseldir. Dolayısıyla yazarın verdiği ada sadık kalıp bu anlatıyı bir "*cinayet romanı*" diye anmak daha doğru olacaktır.

3) Bunların da ötesinde, *Bir Cinayet Romanı*, adının ve kullanılan tekniklerin uyandırdığı beklentileri aşan bir yapıt. Cinayet romanlarının ana sorusu "*Katil kim?*"dir ve kurgu, bu soruyu besleyen yan sorulara dayandırılır. Oysa elimizdeki yapıt bu teknik örüntünün gereklerini yerine getirmekle birlikte, ana sorusu ve ona bağlanacak diğer öze değgin soruları "*polisiye*" nitelikte değildir.

Başka bir deyişle, yazın-yaşam ilişkilerini cinayet bazında çeşitleyerek çözümleyen (çözümlemek; halletmek değil, analiz etmek demektir, malûm!), "*kurmaca*"nın teşrihini yapan bir romandır bu.

Romanın içinde bir oyun oynanmaktadır (hatta birkaç oyun).

* *Bir Cinayet Romanı*, Pınar Kür, Can Yayınları, İst. 1989.

Kurmaca ile oyun arasındaki kuramsal bağlantıların incelenmesi çok çekici bir konudur, ama bu yazının sınırları içinde bu konuya (fiziksel anlamda) yer yok. *Bir Cinayet Romanı*'nın okunması sırasında, romanın içindeki oyun(lar)a değilse de, romanın kendisiyle sergilenmekte olan oyuna katılabilmek, okumada ağırlığı yapıtın kurgusuna ve işleyişine vermeyi gerektiriyor. Özellikle bu işleyiş, yani kurulan düzeneğin (mekanizma) dayandığı ince işlenmiş sağlam mantık, olanca karmaşıklığına karşın, başlıbaşına net bir okuma programı oluşturuyor.

Mantığın (mantık romanda matematik olarak yansıtılmış ve romanın baş kişilerinden birinin matematik profesörü olmasıyla simgelenmiştir) ve zekânın egemenliği altında bir romandır bu. Zekânın yaşamın içinde yer alan bir yeti ve sahip olanın, sahip olduğu oranda, dünyaya bakışını ve tavrını belirleyen bir özellik; matematiğin (ya da aynı şey olan mantığın) ise, yaşamın dışında, onunla ilgisiz, soyut ve içeriksiz bir dil, bir düzenek olduğu düşünülürse; yaşam-dil/yaşam-yazın/yaşam-oyun/ yaşam-kurmaca arasındaki gelgitlerin, etkileşimlerin, kopuklukların, bağlantı ve bağlantısızlıkların sorgulanması için çok elverişli bir kavram çifti seçmiştir yazar romanının zeminini oluşturmakta.

Bir Cinayet Romanı'nda duygusal duyarlığa neredeyse yer verilmemiştir. Bunun yaratabileceği kuruluk, soğukluk ve mekaniklik etkisinden sıyrılmakta ise; kişi, mekân, toplumsal çevre betimlemelerinde öne çıkan ve ayrıntılara dek kılı kırk yaran gözlem gücü ile hınzır, keskin bir mizah yazara yardımcı olmuş. Gerçekten de, Türkiye-Dünya çifte standardına göre değil, tek standarda göre değerlendirildiğinde de çok başarılı olan bu cinayet romanı, yine tek standarda göre, enikonu kaliteli bir mizahı barındırmaktadır.

Yazınsal artamlarının yanı sıra, yine de bir cinayet romanı *Bir Cinayet Romanı*. Bu yüzden, ipucu olabilecek herhangi bir kurgu çözümlemesine girme şansımı elimden alıyor daha baştan. Yine bu yüzden, romanın kilit sorunsallarından olan yaratma-yok etme ikilemiyle oynanan oyunlara da, romanın en başarılı yönlerinden biri olan kişi çizimlerinin analizine de girmeyeceğim. Bu romanı henüz

okumamış olanlara söylenebilecek şeyler, ne yazık ki çok sınırlı ve fazla genel kalmak zorunda. Ama okumuş olanların birbirleriyle ve romanı ikinci kez okuyuşlarında (tam bir okuma için, önce bir kez "*cinayet*"i, sonra da, ikinci kez "*roman*"ı okumak, neredeyse şart) kendileriyle tartışacak o kadar çok şeyleri olacak ki.

Biliyorsunuz, bir cinayet romanında en önemli nokta, her şeyin birbirini "*tutması*"dır. *Bir Cinayet Romanı*'nda da her şey birbirini tutuyor: Olaylar, kişiler, ilişkiler, alibiler, alternatif çözümler v.b. Ama yazınsal açıdan, bundan da önemlisi, romanın bütünselliğinde yeri olan öğeler; anlatıyla anlatım, kurguyla dil, yaşamın gerçekliği ile kurmacanın gerçekliği arasında kurulan dengeler, "*ciddiyet*" ile "*mizah*" hepsi birbirini tutuyor ve Pınar Kür'ün bu son romanı, Türk romanında denenmemişi denemesiyle olduğu kadar, bu girişimini tam başarıyla sonuçlandırmasıyla da seçkinleşiyor.

Yalancı Bir Şafakta Düş Bozumu*

Yalancı Şafak sekizinci romanı Selim İleri'nin. *Cehennem Kraliçesi* ile *Yaşarken ve Ölürken*, onun romancılığının doruklarıdır bence. *Yalancı Şafak* ise eteklerde kalıyor. Söyleyeceklerim; edebiyatına güvendiğim bir yazarın, kendi ürünleri yelpazesi içinden bakınca ve onun yazınsal düzeyini gözönünde bulundurunca düşündüklerimdir. *Yalancı Şafak*'ı beğenmedimse, bir Selim İleri yapıtı olarak beğenmedim.

Dar bir aydınlar çevresinin, iyice daralmış bir köşesinden seçilmiş, tükendi tükenecek bir kişinin romanı bu. Oyun yazarı Belma Esen, uzatmalı sevgilisi Orhan'a ayrılmış "Al İşte Yüreğim" bölümü dışındaki üç bölüm boyunca bunalıyor, yakınıyor, söyleniyor, sayıklıyor. Orhan'ın bölümünde de biçem değişmiyor. Bir çeşit "virt" adeta *Yalancı Şafak*. Belma Esen'in yazdığı "Gurbet Diye Bir Kadın" adlı oyundan (S. İleri'nin "Seni Kalbime Gömdüm" adlı senaryosundan) yinelenen parçalar da *leitmotiv* işlevinde kullanılmış.

Dörtyüz yerine neredeyse kırk sahifede kotarılabilecek ve o zaman çarpıcı bile olabilecek bir malzemeyi yaydıkça yaymış, çekiştirip sündürmüş ve kahramanının öcünü kendi romanından alırcasına dramatik kurguyu sabote etmiş Selim İleri. Bu seyrek doku içinde; o yoğun kinin ve sonu gelmez şikâyetin temelini ayrımsayamıyor, Selim'in yarattığı Belma'nın ve Belma'nın yarattığı Gurbet'in dramını bir dram olarak alımlayamıyor insan.

Romanın "iddialı" bir tekniği var. İleri'nin yabancısı olmayan bir teknik bu. Ek olarak zaman öğesiyle ilginç bir alışverişi denemiş. Üçüncü kişi adılı ve miş'li geçmişin, geniş zamanın, şimdiki zamanın

Yalancı Şafak, Selim İleri, Altın Kitaplar, İstanbul 1984.

hikâyesi kipi ile aktarılan bilinç akışı; geçmişi, hali ve düşünüleni iç içe yansıtmakta. Yani anımsanan, algılanan ve kurgulanan aynı çizgi üzerinde. Ancak, dizgide değişik karakter kullanımına da başvurulmamış olduğu için, zaten alabildiğine tekdüzelik içinde gelişen söylem, yer yer biçemi açığa düşürüyor. Dörtyüz sayfalık son derece "mütecanis" bir söylemin bütün yükünü o noktalı virgüller taşıyabilir mi?

Bunlara, *Yalancı Şafak*'ın savruk ve oldukça çapaklı Türkçesini de eklersek; Selim İleri'ni duyarlığına ve yazarlığına onca yakınlık duymama karşın, bu romanı karşısında neden bu kadar söndüğümü açıklamış olurum. Kabahatin bende olduğuna bir inanabilsem, gerçekten, içtenlikle sevinirdim.

Kafes *

"*Kafes*"in ardında on roman var. Onların hepsini okumuş bir okura tanıdık gelecek kimi Selim İleri çizgileri, elbet *Kafes*'te de izleniyor. Yine de, öbürlerinin kendi aralarındaki ortaklıklar, bu son romanın -yapayalnız değilse bile- epeyi yalnız sayılmasına yetecek kadar çok. Selim İleri'nin, bir yazarın aslında hep aynı romanı yazacağı yolunda bir düşüncesi vardı. Bunu yalınkat bir anlamlandırmanın ötesine geçerek değerlendirmeye, kavramaya çalışırsak; yazarından bağımsızlaşarak "nesneleşen roman" için değil ama, "yazarının yazdığı roman" ya da başka bir açımlamayla, "yazarının roman yazması" için pekâla geçerli olabilecek bir düşünce olarak tartışabiliriz. Yine de ben *Kafes*'i, öbür on romanın ya da onlardan birinin bir çeşitlemesi olarak ele alma yaklaşımını seçmeyeceğim burada. Nesne-roman olarak bakmayı deneyeceğim *Kafes*'e. Öyle bakılınca da, Selim İleri "corpus"u içindeki tekliği, yeniliği ve özgünlüğü öne çıkıyor.

Roman türüyle yaşıt, çok bilinen bir anlatıcısı var *Kafes*'in. Böyle denebilir, çünkü kimi zaman tanrı-yazar diye betimlenen, anlatıyı üçüncü tekil kişi üzerine kuran ve sürdüren klasik anlatıcı bu. Tahsin Yücel'in *Anlatı Yerlemleri*'nde, "elöyküsel" diye nitelendirilen anlatıcı ağzı. Öte yandan, bu anlatıcının her yerde bulunup her şeyi gören-bilen, zaman-uzamla sınırlanmayan o bildik tanrı-yazarın tanrısal niteliklerini taşımadığını ayrımsamak güç değil. Biraz daha çözümleyici bir gözle bakarsak anlatıcıya, onun aslında kendinden "o" diye söz eden bir "ben" olduğunu göreceğiz. Öyleyse, birinci tekil kişinin donanımına, diline, bakışına sahip bir "kişi-olmayan"dır anlatıcısı *Kafes*'in. Neveser Reşat hanımı ve romandaki herşeyi, herkesi ancak Neveser Reşat hanımın merceğinden bakıl-

* *Kafes*, Selim İleri, Özgür Yay. İst. 1987.

dığında görülebilecek varoluşlarıyla anlatan, "nakleden Neveser Reşat"tır. "Ben" demekten çok daha yatkın gelir ona çevirdiği, uyarladığı, kaçamak yaparak telif bile ettiği romanlardaki anlatıcının ağzından "o" demek. Bu hem biçemi "Yıldız Eserler"in biçemi ile örtüştürüyor, hem çatlayan kişiliğin üvey yarısını üvey, flu ve dışlanmış bırakıyor, hem de modern anlatım tekniklerinin anakronik sunumlu bir uyarlanmasını oluşturuyor.

Böylece, *Kafes*'in ana çatısını oluşturan söylem kipi, üzerinde çok uğraşılmış, dallı budaklı amaçlara hizmet etmesi için özel işlemlerden geçirilmiş bir biçeme eklemleniyor. "*Kafes*"in içindeki -ya da ardındaki- ile ilişkiye geçerken ve geçebilmek için, öncelikle "kafes"in kendisiyle, yani iç'i dış'tan bir yandan soyutlayan, bir yandan da aradaki tek alışveriş düzlemini oluşturan katmanla bir aşinalık kurmak gerekiyor. "*Kafes*"e, içeriğe gönderen simgesel anıştırmalarının yanısıra, yazarken kullanılmış ve okurken kullanılacak yöntemi belirlemeye ilişkin bir işlev de yüklemiş oluyorum böyle bakmakla. Bu bir yakıştırma olabilir; ama yakışmaktadır.

İleri'nin son romanının en kayda değer özelliklerinden biri, 384 sayfa boyunca aralıksız sürdürülen söylemin; oldukça karmaşık bir kurguyu, son kerte trajik bir kişilik çatlamasını inandırıcılıkla iletmekteki başarısıdır. Dil, 1930-40'larda yayımlanmış yerli ve çeviri romanların, yazı dili ile konuşma dili arasında bir uzlaşımı deneyen söylemine göndermeleri olan, "eskil" etkili bir İstanbul Türkçesidir. Bir nazire ustasının kaleminden çıkmış gibidir bu bol anıştırmalı söylem. Tanpınar'dan Suat Derviş'e, Halit Ziya'dan Muazzez Tahsin'e kimlerin tümceleri çağrılmamıştır ki romana! Bununla birlikte; o dönemin diliyle bire bir çakışan ya da anıştırmada yalnızca kimi eski sözcüklerden yararlanma kolaylığına yaslanan bir dil değil *Kafes*'in dili. Özenle kotarılmış, grameriyle birlikte varedilmiş, ama yine de Osmanlıca değil, Türkçe olan bir dille, atmosferin alımlanması için en elverişli sesi bulmuş yazar.

Burada, roman kişisini Selim İleri'nin değil, Neveser Reşat'ın kendisinin diliyle anlatan anlatıcı seçiminin taşıdığı önemin bir kez daha altını çizmek istiyorum. Şizofreni ana motifi içerikte Neveser

Reşat hanım/Esat bey ikileşmesinde sergilenirken; biçime de, parçalanmış kişiliğin bir üçüncü yüzü olan anlatıcının kimliğiyle yansıtılmıştır romanda. Böylece çok sıkı yapılanmış bir yazınsal bütünlüğe kavuşmaktadır *Kafes*. Kuşkusuz, Neveser Reşat ruhunu taşıyan Esat Bey bedeni, anlatıya "müdahil" olan bu dış-ses tarafından da hep geri itilmekte, maskelenmektedir. Öyle ki, onun ağzından romandaki ana kişinin ikiliğini dolaysızca ikrar eden bir söz almak, hemen hiçbir yerde mümkün olmaz. O siyah karga... O siyah kargadan, Neveser Reşat gibi anlatıcı da ürker, nefret eder. Selim İleri ise, romanın bütününe sinen acı alayın, karikatürün, grotesk resimlerin ötesinde, kahramanının trajiğine ihanet anlamını taşıyacak her türlü imlemeden kaçınır. Böylece biz Esat beyi ırmak gibi akan, kollara ayrılıp yeniden gövdeye ulanan anlatı içerisinde ilk kez 161. sayfada, tezgâhtar İdris'in - "o ifrit"in- "Elinizi öpeyim Esat bey" demesiyle yakalarız.

Kafes, "hayatı her an başka bir role bürünülebilir bir tiyatro" olarak alımlayan Neveser Reşat hanımın, Kınalıada'daki köşkten Cağaloğlu'ndaki Yıldız Eserler İdarehanesine gidişdönüşü süresini kapsayan bir tek günü içine, üç çeyrek yüzyıllık bir ömrün; anıları, çağrışımları, hayalleri, muhasebeleri, yorumlarıyla yedirilmesinin romanıdır. Kâh bulanık bir zihin, manipüle edilmiş bir bellek, şizoid bir dünya algısı; kâh ayrıntılara son derece duyarlı, keskin bir gözlemcilik, acı bir alay, istihza, yükselen ve düşen çarpık bir benlik sevgisi ile örülmüş bir bilinç akışıdır *Kafes*'i biçimleyen.

Gerçek zaman parçaları içinde yaşanan iki gerçek mekân: Neveser hanımın uğradığı Şanar-Ayşe Olcay çiftinin evi ve özellikle Yıldız Eserler İdarehanesindeki toplantı, İleri'nin adeta bir virtüozite sergilediği bölümler. Çevrilecek, yayımlanacak romanların tartışıldığı toplantıda konuşulanlardan yola çıkarak, bilincini iyiden iyiye dizginlerinden boşandıran Neveser Reşat hanımın; aşk romanları, Nobel romanları, nazi romanları, tarihi facia romanları, bilimkurgu romanları, gotik şato romanları sınıflandırması üzerine imal ettiği duygu-düşünce çağrışımları olağanüstü.

Romanın kişilerini üç öbekte toplamak mümkün:

1) Neveser Reşat / Esat Bey çatlamasının psikolojik kökeninde

yerleri olan büyük baba Namık Reşat Beyefendi, bohem Ercüment baba, uzak anne Taciser, Doryen Gırey Cemil ve çapraşık aile tarihi, büyük hala Sabure hanım, Kamer Hanım'la evlatlığı Hafize, Müzeyyen Dudu, Ressam Mihri Müşfik hanım, Şaziye Hanımefendi, Eyüp'lü Mahmura'nımın oğlu Gizli Defter Eşref, Vefik Naci-Vehbi Bey ikilisi, Mavi Kelebek ressam Cahit Azrak, Aktör Tiryal Bey... vb. gibi, 75 yıllık bir ömür içine serpilmiş, anımsanan, adeta hâlâ birlikte yaşanan kişiler;

2) Şanar-Ayşe Olcay çifti, romancı yeşil kel papağan, aktris Sevinç Sar, Yıldız Eserler'den Rasim Bey, editör Tuna Bey, çevirmenler: Vildan-Vicdan kardeşler, Feriha Kanije, kedili Dırahşan Hanım, Samime Usberk, soyadı hatırlanamayan Ayşegül (Doruk), Kadıköy'lü güzel Sevim gibi güncel gerçekliğe sahip kişiler;

3) Miss Ceyn Singır, Lord Bayrın, Cahide Sonku, Tereza Cuiçiyolu, Kleopatra, Mariyo Oliver, Megi, Ceykıp, Merlin, Ava, Liz, Vivyen, Lana, Bört, Rita, Marlon vb. gibi, Neveser Reşat hanımın zihnini ve imgelemini işgal eden gerçek veya düşsel giyap kişileri.

Bütün bu kişiler çevresinde dolanan ipliklerle dokunmuş bir ağ (ya da kişiler arası ilişkilerin çıtalarıyla çatılmış bir kafes) yapısındaki bu romanda; baş kişinin patolojisi merceğinden yansımakla birlikte, nesnel referansları da bulunan bir tarihsel-toplumsal perspektivi büyük bir özenle işlemiş İleri.

***

Kafes'i, yazarının; *Ölünceye Kadar Seninim*, *Hayal ve Istırap*, hatta *Saz*, *Caz*, *Düğün*, *Varyete* gibi romanlarında kimi öğelerini denemiş, ama bir bütünlüğe ulaştırmamış olduğu bir izleği olgunlaştırıp dili, biçemi, kurgusuyla, kendi kurmaca serüveninin -haydi Neveser Reşat'ın diliyle söyleyeyim!- bir "muhassalası", bir doruk ve dönüm noktası olarak ortaya koyduğunu düşünüyorum.

Bir ara; iki değişik matbaa karakteri kullansaydı, okumayı daha bir disiplin altına alınış olur muydu, diye düşündüm. Sonra; özellikle son sayfalarda eni konu çılgın bir sabuklama haline dönüşen trajik çatılı söylemin otantik karmaşıklığını yeğlemiş olmasının, oku-

ma kolaylığından daha önemli bir yazınsal seçim olduğu kararına vardım. Neveser Reşat hanımın ağzında yadırgadığım yalnızca bir tek sözcük oldu; bunu ve ayrıntıya ilişkin bir-iki itirazımı bu yazıya geçirecek kadar önemli bulmuyorum.

Sadık Selim İleri okurlarının yanısıra, onun inişli-çıkışlı bir başarı eğrisi çizdiğini düşünen "çekimser"lerin ve iyi bir roman okumak isteyen herkesin, *Kafes*'i mutlaka okumaları gerekir, diye düşündüğümü belirterek bitireyim bu yazıyı.

Bir Gün Tek Başına*

Edebiyat dedikoduları, ipsiz-sapsız ya da küçük hesaplı, bulaşık demeçler, ahkâmlar yayılma, yankılanma olanağından hiç yoksun kalmıyor edebiyat çevrelerinde. Gerçi bu tür düzeysiz ya da alabildiğine aşağı düzeydeki "edebiyat olayları" kimi zaman gereğince değerlendirilip yerine konuyor, dolaylı yoldan, başka "edebiyat olayları"nın eninin-boyunun açıklığa kavuşması, cin olmadan adam çarpmaya kalkışanların ipliğinin -geç de olsa- pazara çıkması bakımından yarar sağlanıyor ama; incelemecinin, eleştirmenin yan görevi bu. Çok önemli bir görev, ama yine de yan görev.

"Edebiyat ne değildir?" sorusunun yanıtlanmasında çok elverişli örnekler olarak yararlanılabilecek bu tür düzeysizliklerin ve bunlarla beslenip, ayakta duran ürünlerin eleştirilmesi ve edebiyat dışındaki yerlerine geri gönderilmesi yanı sıra, daha ağır basan bir görevi var eleştirmenin. O da; "Edebiyat nedir?" sorusunu yanıtlamakta kullanılabilecek örnekleri, öncekilere göre çok daha az rastlanan gerçek edebiyat olaylarını kaçırmamak, titizlikle ele alıp inceleyerek altını çizmek olmalı.

Geçtiğimiz ayların bardağı taşıran damlası, birçok eleştirmeni ve yazarı, sonuna kadar haklı tepkilerinde ağız birliği ettiren "edebiyat olayı"; Sabahattin Ali'ye sözümona övgü, Sait Faik'e fırsat bu fırsattır sövgü düzen bir yazarın, yazarlığının, edebiyatçılığının örtbas edilmeyecek bir biçimde okur önünde belirlenişi idi. Olumsuz bir duyguyla dolduruyordu insanı edebiyatın edebiyatsızlaşmasının böyle somut bir örneğiyle karşılaşmak.

Sonra, *Bir Gün Tek Başına*'yı okudum. Edebiyata, sanata olan saygımı su serpildi. Çirkin, yoz, düzeysiz bulduğumuz işlerden bıkkınlık getirmişken, böylesi temiz, saygın, ağır başlı bir olay her ba-

Bir Gün Tek Başına, Vedat Türkali, Cem Yayınları, İst.

kımdan heyecanlandırıcıydı ve üzerinde durulmayı gerektiriyordu.

Bir Gün Tek Başına'da başat olarak iki kişi anlatılıyor. Biri kendini aşmaya, istediği kişi olmaya, silkinip arınarak, doğrulayacağı bir doyuma ulaşmaya çalışan Kenan. Öbürü bir türlü kendini rahat bırakamayan, duygularını, tutkularını, eğilimlerini inandığı bir düşüce ve eylem doğrultusu açısından denetleyip hizaya sokmaya çalışan Günsel. Kenan'ın kişiliğini belirleyen ana özellik, onun zayıf ve ezik oluşudur. Gençliğinde karıştığı bir eylem sonucu müdüriyette yediği tokatın yılgınlığını aşamamıştır Kenan. Giderek eylemden, çevresinden kopmuş, uzak düşmüştür. Düz bir yaşam sürdürmeye koyulmuş ama bu salt "aile babası" yaşamı sürekli olarak bunaltmıştır onu. Yapması gerekenlerle, yaptıkları arasındaki uyuşmazlığın bilincindedir; ama bu, durumunu değiştirmez. Üç kâğıtçı, dümenci, tuzu kuru Rasim, Kenan'a ters gelen her şeyin temsilcisidir. Kenan onu da çıkaramaz hayatından. Herşeyi Günsel olmuşken ve istediği Kenan'a ulaşma yolunda en büyük engel olarak karısını görürken, karısının cinsel yakınlığını itemez. Beyazıt olaylarında polis ateş açınca kaçmasını önleyemez. Kaçan, kıstırılan, yenilen Kenan'ı bağışlayamaz da. Özetlenirse, kendisini kendine yediremez. Bütün bunlara karşın, dürüsttür Kenan. Önce kendine karşı dürüsttür. Kendi hakkında kendini kandırma eğiliminin hemen her zaman üstesinden gelebilmektedir. Sonra, elinin altındaki parlak maddi olanakları tepebilmekte, karşısına çıkarılan olağanüstü fırsatlara, duraksamasız sırtını dönebilmektedir. Ama bunlar onun kendisiyle barışıklığı için yeterli değildir. Küçük burjuva aydını etiketini taşımanın, edilginliğinin ezikliği ağır basar.

Zayıf, eksikli, yanlışlı bir kişinin romanın baş kişisi olması çok az rastlanan bir durum, aynı zamanda başarılması zor bir iş. Kenan'ı, kişiliğinin en ince ayrıntılarına kadar, yermeden, savunmadan tanıtmak ve okuyanı hiçbir yargıya koşullandırmaksızın, bir insanlık durumuyla karşı karşıya bırakmak, salt bu romanın başarısı olmanın ötesine geçerek, sanatın anlamıyla, işleviyle ilgili sağlam bir yaklaşıma işaret ediyor. Gerçekten roman, Kenan'ın önceden hazır olan kalıplardan birine sığdırılıp özetlenmesine izin vermiyor. Çünkü,

tıpkı hayatta olduğu gibi, karmaşık çelişkileri, çatışmaları, ilişkileri, sorunları ile bir bütün oluşturan, böylece de inandırıcılıkla yaşayan bir insandır o. Toplumcu eğilimli, halktan kopuk, küçük burjuva aydını denebilir Kenan'a. Bu onun sınıfını, eylemini, toplumsal işlevini adlandıran bir etiket olabilir ama, *Bir Gün Tek Başına*, toplumcu eğilimli, halktan kopuk küçük burjuva aydınını değil, Kenan'ı anlatıyor. Kenan'ı anlattığı, Günsel'i anlattığı, onların iç-çatışmalarını ve ilişkilerini karmaşıklığı ve açıklığıyla aktardığı oranda da "iyi" bir roman oluyor. Yani büyük bir oranda!

Günsel, işçi kökenli, devrimci üniversite öğrencisi. Ama yine dondurulmuş bir tip değil, yine bir insanlık durumu, yine bütünlüklü bir kişi. Yemez, içmez, uyumaz, üşümez, duygulanmaz, hata yapmaz devrimci imgesinden alabildiğine uzak. Romandaki ana kişilerle oldukları gibi olmak ve yaşadıkları gibi yaşamaktan başka bir görev yüklenmemiş. Bu yüzden en ufak bir yapaylık, bir idealleştirme, yaşamayı aksatıcı bir yük hissedilmiyor.

Vedat Türkali, bu iki kişiyi eksen alarak kurmuş romanın örgüsünü. Temelde de iki ana olay var, yer yer içiçe giren, yer yer bağımsızlaşıp kendi akışını sürdüren: 27 Mayıs'la sonuçlanan sosyal-siyasal-güncel olaylar dizisi ve Kenan'la Günsel'in ilişkisi. Yadırgatmayan bir rastlantıyla kurulan, başından sonuna kadar da doğallığından kuşkulandırmayan bir ilişki bu. Ama yine de olağanüstü. Çünkü Kenan'la Günsel'in ilişkisi ya da tüm karmaşıklığıyla karşılıklı duyguları, tutku niteliğinde. Romanda bu tutku yer yer, kişilerin inceden inceye tanıdığımız tüm özelliklerine uygun olarak biçimlenip, doruklanıyor. Doğallık, nesnellik ve gerçeklik bakımından en tehlikeli olabilecek bölümlerde, yani tutkunun doruklanıp egemen olduğu bölümlerde bile, örgünün ilmekleri hiçbir trükle beslenmeksizin ve bütünü zedelemeksizin birbirine ulanıyor, roman soluklanıyor. Kreşendo bölümleri bunlar.

Sekiz dokuz aylık bir süreyi kapsayan roman, 26 Mayıs'ta sonlanıyor. Baskının ve tepkinin en yoğun olduğu bu dönemin ekonomik bunalımlarından, ticari dalaverelerine, vatan cephesi oyunlarından, sokak çarpışmalarına, polis takiplerinden, yerel örgütlenme

çabalarına kadar pek çok tarihsel gerçeği de romanın zeminini oluşturuyor. Bu yalnızca bir zemin olarak kalıyor. Gerekli bir zemin, ama zorunlu değil. Bu zemini kaldırıp, 12 Mart öncesinin olaylarını ya da içinde yaşadığımız günleri, isterseniz 1950 öncesi dönemi, kısacası patlamalara gebe herhangi bir faşizan sömürü ve çöküntü dönemini düşünebiliriz romanın akış kanalı olarak. Diyeceğim; sınıf ve güçler dengesi çözümlemeleri, ekonomik ve tarihsel süreç yorumları, devrim teorisi ve stratejileriyle yoğrulmuş olarak, "27 Mayıs'a niçin ve nasıl gelindi"nin romanı değil bu. Öyle olmadığı için de siyasal ve ideolojik tartışmalara elverişli olmaktan uzak. Romanda genellikle ikinci dereceden, hatta figüran kişilerce yapılan tartışmalar, ileri sürülen düşünce ve yorumlar ağırlık taşımıyor. Yazar ya bilerek bu noktalara fazla ağırlık yüklememiş ya da romanın tümü ile aktarılan insan gerçeği; doyuruculuktan uzak kalan tarihsel-toplumsal-ekonomik ve ideolojik açıklamaların aksatamayacağı kadar ağır basmış denebilir. Romanın herkes tarafından çok saygı gören ve sevilen kişisi -hatta romanda bazen hafifçe empoze edildiği duygusunu uyandıran tek kişi- olan Baba'nın düşüncelerini, çözümleme ve açıklamalarını hiç de parlak ve doyurucu bulmayan, benim gibi okurlar bile, yadırgadıkları noktaların romanın sanat yönüne ve gücüne halel getirmediği kanısına varabileceklerdir.

Acaba bir yapıtı böyle parçalamak ve bir yönünü soyutlayıp ayıklamak mümkün müdür sorusu gelebilir akla. Öyle ya, bir yapıtın bütünlüğü vardır ve bu bütünlüğü oluşturan öğeler birbirinden kopuk değildir. Bu doğru olabilir ve ayrı bir tartışma konusudur. Ancak burada benim söylemek istediğim şey; örneğin bir Kemal Tahir romanı için yapılamayacak olanın, Vedat Türkali'nin romanı için pekâlâ yapılabileceğidir. Ben parçalamaktan çok, bir yöne ağırlık veriyorum. Daha doğrusu, yazarın da öyle yaptığını, öyle yaptığı için de bir edebiyat olayı karşısında bulunduğumuzu belirtmek istiyorum.

Bir Gün Tek Başına'nın okura ilettiği insan gerçeği, insanlık durumu, bir toplumun belli bir tarihsel durumunu yaşayanlar arasından tutup çıkarttığı iki kişinin dramı nasıl bu kadar etkili olabilmiştir? Bir aşkı, bir tutkuyu, bir çatışmayı, bir acıyı, bir ezikliği, bir di-

renmeyi, bir coşkuyu... bütün bunları anlatmak nerede edebiyat oluyor, sanat oluyor?

İnsanın en özsel gereksinimlerinden biri; insanı anlamak, insanı tanımaktır. Bu da çok insan tanımakla değil, çok yaşantı tanımakla olanaklanır. İnsanın boyutlarını kavramak, onun imkânlarını kavramaktır. Bu da, soyut olarak insan hakkında edinilen bilgilerle, kısır, dar ve şematik kalmaya yargılıdır. Yaşamak ömürle sınırlıdır, koşullarla sınırlıdır, çevreyle sınırlıdır, bakıp görme yetenekleriyle sınırlıdır. Böylece, sonsuzca çeşitlenen yaşantı olanaklarını tanımaya yönelmek, insan ve insana ilişkin her şey hakkında bilinçlenmek ancak zaman ve mekân sınırlarını aşarak başarılabilir. Yani olgu bilgisi sınırını aşıp, imkân bilgisine yönelerek. Şu ya da bu somut koşullar içerisinde, belli bir bireyin ne yaptığı, ne ettiği yakın çevresini ilgilendirir, bireysel kalır, rastlansaldır ve bir olaydan ibarettir. Bütünlüğü, tekniği ve olanca insanlığı ile -alçaklığı ve yüceliği, rezilliği ve erdemiyle- yaşayan, gerçek olan eti-canı-kanı olan bir kişinin yaşantıları ile yüz yüze gelmek ise insanın yaşantı olanaklarından kimilerini daha katar insanlık dağarcığımıza. İşte bunu yapan, sanattır.

Sözünü ettiğimiz romanda; Kenan'ın şöyle, Günsel'in böyle bir kişi olmalarından öte, sizin benim kadar yaşayan, hatta belki kimilerimizden daha fazla yaşarlığı olan kişiler olmaları ve bunun bir roman örgüsü içinde düzenli ve bütünlüklü bir biçimde aktarılabilmiş olmasıdır "insan gerçeğini aktarmak" diyerek altını çizmek istediğim. Bu düzenli ve bütünlüklü sunuluşun önemi şuradan geliyor: örneği, aynı zamanda romanın gerçekliğine de bir örnek olmak üzere, yaşanan hayattan vermek yerine, romandan vereyim- Çok yakın bir ilişki içinde bulundukları halde Kenan ve Günsel, birbirlerini bizim onların her birini tanıdığımız kadar tanımazlar. Biz Kenan'ın polis olamayacağını, Günsel'in Sermet'le yatmayacağını biliriz. Onlar bilmezler. "Sanat, gerçekten daha gerçek olmaya yöneliktir" sözünün anlamı bu olsa gerek.

Sanat değeri taşıyan her yapıtta, yineleyip durduğum bu aktarma, insan gerçeğini, yaşantıları, yaşantı imkânlarını aktarma özelliği var. Aktarmanın, iletmenin niteliği ve niceliği ise, biçime getirir bizi.

Bir Gün Tek Başına'nın başarılı bir roman olmasında hiç kuşkusuz, kusursuz denebilecek anlatımının büyük payı var. Böyle olması da doğal. Çünkü biçim'den, "biçimsellik" ya da "biçimlilik" anlaşılmadığı sürede, her roman, biçimiyle o romandır. Bu roman da başka biçimde yazılsaydı başka bir roman olurdu. Ama bu biçimde yazılmış ve bu biçimin de bir özelliği var. Sıradan düzgün, temiz, "üslûp"suz bir anlatım yerine; bu gerilim, tutku ve çatışma romanının iniş-çıkışlarını, düzlüklerini, patlamalarını, anlatımdaki koşutlarıyla perçinlemiş Türkali. Olayların dümdüz anlatıldığı yerler, iki ana kişinin iç-konuşmaları diyebileceğimiz ve romanın biçim yönünden özelliğini oluşturan bölümler ile araya giren diyaloglar, kesintisizce birbirine ulanıp geçişlerin organikliğini sağlıyor. Bütün bu değişik yazı türlerinin bütünleşerek, ustaca bir görüntülemeyi birlikte getirdikleri görülüyor. Yazarın uzun sinema deneyinin, romanı senaryolaştırmak gibi bir alışkanlığa dönüşmek yerine, neredeyse görsel denebilecek, ama sinematografik olmayan bir canlandırmayı başarmakta etkili olduğu dikkati çekiyor. Örneğin kişilerin hemen hiçbirinin, hatta Kenan'la Günsel'in bile boyu-posu, rengi, herhangi bir ayırıcı özelliği hakkında açık-seçik bilgimiz yok. Genellikle betimlemeye pek az yer verilmiş. Ama yine de görüntü izlenimi alıyor okur.

Diyalogların doğallığı, şive öykünmesine yer verilen bölümlerde bile aksamıyor ve canlandırmayı destekliyor. İç-konuşmayla diyalogların içiçe girmesi bu etkiyi güçlendiriyor. Oysa kıl payı ile yapaylığa, okuru yabancılaştırmaya dönüşebilecek nazik bir dengede bu geçişler.

Birinci kişi ağzından verilen iç-konuşma diye adlandırdığımız ağırlıklı anlatım ise, aslında belki ne iç-konuşma, ne de silsile izleyen bir düşünme. Duyarlığı dağıtmayacak kadar dağınık ve ilgiyi sıkıştırmayacak kadar dengeli bir dokusu var bu bölümlerin. Bu tekniğe bilinç-akışı adı, iç-konuşma'dan daha uygun düşüyor kanısındayım. Nitekim bilinç-akışı yönteminin uygulandığı başka yapıtlarla, biçim bakımından da, etkileme bakımından da bir yere kadar yakınlık görülebilir *Bir Gün Tek Başına* arasında. Yalnız, zaten kişisel ve öznel olmak zorundaki bilinç-akışı okurla bağlantıyı koparmaya ve bir tür yabancılaştırmaya varacak kadar soyutlaşabilen, bazen de ö-

zellikle bunu amaçlayan bir yöntem olduğu halde, Türkali romanında bu yöntemi kendi amacına uygun olarak çok dengeli bir biçimde dizginlemiş, mümkün uçlara kadar gitmesini engellemiş. Örneğin Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'de, her kişinin bölümünde bilincin belli bir sürecini vurgulayarak kullandığı bu yöntem, Türkali'nin gerçekçiliği doğrultusunda çok boyutlu bir akışa dönüşmüştür. Çağrışımlar ölçülü tutulmuş ve hemen tüm psişik süreçler içiçe, art arda kullanılmıştır. Yine örneklendirmek gerekirse, *Ses ve Öfke*'nin I. Bölümünde, Ben'in bilinçsiz salt algıları zaman sırası gözetilmeksizin, daha doğrusu özellikle bozularak- art arda spotlar halinde verilmekte, böylece Ben'in, yan tutması ve yorumlaması olanaksız bilinç düzeyinin yansıtıcılığıyla diğer kişilere ışık tutulmaktadır. *Bir Gün Tek Başına*'da ise, bilinç-akışı diye adlandırdığımız yöntem, doğrudan doğruya birinci kişiyi aydınlatmakta ve yaşamasını sağlamakta etkili olacak biçime sokulmuştur. Salt algılama, bellek ya da yorumlama süreçlerinin izlenmesi ile yetinilmemiş, tüm bilinç içerikleri yansıtılarak, duygulanmalar, iç-hesaplaşmalar, değerlendirmeler doğal psişik bütünlükleriyle aktarılmıştır. Böylece biçim, biçimin büyüsü için değil, kişilerin gerçekliğini boyutlandırmanın hizmetinde kullanılmış olmaktadır. Bu da, Türk edebiyatında biçiminin, tekniğinin ustalığı ve etkililiği ile seçkinlik kazanan yapıtlar arasına katabileceğimiz *Bir Gün Tek Başına*'nın, biçimselciliği olumlu yönde aşması olarak değerlendirilebilir.

Bütün bunlardan sonra, kısaca değinmek istediğim bir sorun var benim için çözülmemiş kalan: İnsanla, insan sıcaklığı ile dolup taşan bu romanda, Kenan'ın karısı Nermin'in hakkı niye yeterince verilmemiş? Romandaki olaylar zinciri içerisinde Kenan'ın, kendi küçük burjuva yaşamının simgesi olarak gördüğü için, kendinde yadsıdığı her şeyin onda yansıdığını gördüğü için, ama aynı zamanda çok öznel bir açıdan gördüğü için Nermin'e sürekli olarak haksızlık etmesi anlaşılabiliyor. Günsel'in de zaman zaman, Kenan'a ayakbağı olduğu için, kendi olmak istediği yerde gördüğü için ve hiç tanımadığı için, Nermin'i kâh düşüncesinde, kâh telefonlarıyla, kâh mezarlıktaki çiçeklere tepkisiyle harcayıvermesi de anlaşılıyor.

Ama yazarın aynı haksızlığa katılması, sınıfının kaypaklığını taşımakla birlikte, Kenan'ı katıksız bir sevgiyle seven, olduğu yere Kenan'la gelen ve tamamen çaresiz olan bu kadını ihmal etmesi anlaşılmıyor. Nermin'i romanın sonunda da katılıkla Rasim ve Refiş'le aynı kefeye bırakıp geçiveriyor Vedat Türkali. Oysa romanda -hiç değilse ahlâk planında- doğruyu ve yanlışı temsil etmek üzere kullanılan ve yaşantılarına inilmesine gerek olmayan tipler gibi; örneğin Eski Tüfek Baba, Dokumacı Şevket, "müseccel" devrimci ve işçi Hasan gibi ya da çıkarcılığın, dalavereciliğin, eyyamcılığın temsilcisi Rasim'le, küçük burjuva çiğliği ve yozluğuna örnek Refiş gibi, bir çerçeve değil Nermin. Yazar öyle yapmamış ama öyle bırakmış onu. İçerikte aksayan tek yan bu sanırım.

Biçimde, Kenan ve Günsel'in bilinç-akışlarını verirken o kadar başarıyla kullanılmış olan yöntemi gereğinden fazla andıran bir anlatımın, günün sosyal-siyasal-ekonomik havasını özetleyen bölümlere (örn. s. 167-169) pek uygun düşmemiş olmasına; dilde, sayısı az olmakla birlikte gözden kaçmayan bazı sürçmelere ufak-tefek kusurlar olarak değinilebilir. Bunlar arasında bana en fazla batanı, yazarın adeta diline pelesenk ettiği "o ki..." sözcüğü oldu. "Madem ki..." yerine kullandığı bu bağlama edatı, belli bir yörenin ya da belli bir etnik topluluğun dilinde yerleşmiş olabilir. Ama bütün kişilerin ve yazarın sık sık "o ki..." demeleri adamakıllı yadırgatıyor.

Görebildiğim aksaklıklar olarak belirtmeye çalıştığım bu noktalar romanın değerinden eksiltici önemde değil kanımca. Yine de bunlara değinmeden geçemeyişimin nedeni, romanı okuduktan sonra günlerce beni üzerine bir şeyler yazmaktan alıkoyan heyecanımın durulduğunu ve eleştirimin nesnelliğe yaklaştığını kendi kendime kanıtlamaktır belki.

Acının tadını derinleştiren *Bir Gün Tek Başına* için söyleyeceğim son söz, yazarını içtenlikle kutlamak olacak.

Edgü'nün İki Romanı *

Düşle gerçeğin, belki daha iyisi düşselle gerçeğin, içiçeliğini hak yemeden metne dökmek zorlu bir iş. Gerçeğin hakkını yemeden; gerçeğe sinmiş düşselin hakkını yemeden. Edebiyat gerçekliğinin hiç hakkını yemeden. Bir yaşam kesitinde düşsel olanla gerçek olanın, "dış"la "iç"in dolaşık iplikleri çözülüp, bir biçimde yeniden sarılıyor, bir yaşantı yumağı oluşuyor. Sonra -ya da sonranın burada bir önemi yok- bu yumaktan bir metin örülüyor. Şimdi ikinci bir düzeyde, yeni bir gerçeklik, yeni bir düşsellik, bunların yeni bir birlikteliği kuruluyor. Artık iplikler, atkılar, düğümler; edebiyatın iplikleri, atkıları, düğümleridir. Sonra -sonranın burada önemi var- başka bir zaman parçasında, aynı yaşantı yumağının ipliklerinden (ki bütün bütüne aynı kalmaları pek de olası değil) yeni bir yazı dokunuyor. Başka bir yazı. Böylece bir kökün iki sürgünü ile yazın dünyamıza bir "sürgün" giriyor.

Ferit Edgü'nün "kaçkın"dan "sürgün"e geçişini yorumlamaya çalışmak ilginç olur mu diye düşündüm. Sarmadı. Sürgünün yazılışına kendi iç bütünlüğünde bakmak daha anlamlı göründü. O ile *Kimse*'yi art arda okumam, bu romanları bir arada, aynı yazıda ele almaya itti beni. Sanırım oldukça da yerinde bir yaklaşım bu.

Romanların her ikisinde de zaman ve mekân aynıdır. Hakkâri'nin Pirkanis köyünde (cin doruğunda, çok küçük bir köydür bu) şiddetli bir kışı yaşayan bir "kimse" anlatılır. *Kimse*'de köyün insanları oldukça geri plandadır, O'da daha öne çıkar, belirginleşirler. *Kimse*'de ölen bebe, Halit'in oğludur, O'da Halit, neredeyse öğretmenden sonra ikinci kişisi olur romanın ve babalık Seyit'e geçer. Böyle bir-iki değişikliğin dışında insanlar da aynı kalır. A-

* *Kimse*, Ferit Edgü, Ada Yayınları, İst. 1976.
* O, Ferit Edgü, Ada Yayınları, İst. 1977

ma bu zaman, mekân, çevre birliğine karşın apayrı iki romandır *Kimse* ile O. Bakış da değişmemiştir özünde; öyleyse nedir, nerededir ayrılık?

Kimse, bir yaşam kesitini oluşturan yaşantıların özümlenmesi, sindirilmesi, bilince yerleştirilmesi sürecinin romanı. Birinci ses-ikinci ses, kâh "ben" diyerek, kâh "sen" diyerek soluk soluğa konuşurlar, konuştururlar birbirlerini, birbirlerinin ağzından laf kaparlar. "Kimse"dir aslında bu diyalogun tek kişisi. Kimi yerde üçüncü kişi ile birinci kişinin -yani "o" ile "ben"in- çakıştığını da görürüz "Kimse"nin kişiliğinde. Bu konuşma, uzun yol şoförünün dalmamak için biriyle konuşması gibidir. Konuşmak için konuşmak, var olmak için konuşmak, anlamak için konuşmak, anlatmak için konuşmak. "Kimse", varoluşunu dile getirir, dile döker. Sıraya koymaz, düzenlemez, denetlemez. Biriktirir. Yaşantıyı dilde biriktirmek; yeniden yaşamak, yaşamanın altını çizmek olur bir yerde. *Kimse*, bu birikimin romanlaştırılmasıdır.

O'da ise sel durulmuştur. Roman kişisi yazarın ağzından anlatılır burada. Söz tek ağıza geçince, öğretmen de, öbür kişiler de seçikleşir, olaylar düzene girer. Yine düşselle gerçeğin kesiştiği, örtüştüğü bir düzendir bu ama, düzendir işte. Yazının düzenine katılır. Sanki "Kimse" biraz alışmıştır Pirkanis'e. Sanki "Kimse"nin alışmayacağı yolundaki savına, alışıp alışmadığına ilişkin karşılıksız soruya örtülü bir karşılıktır O. Ama bu alışmak nasıl bir alışmaktır, neye alışmaktır? Okur O'da, bu sorulmamış sorunun açıkça verilmemiş yanıtını da bulabilir ararsa!

Eğer O, Pirkanis'in, Hakkâri'nin sorunlarına ya da gerçeklerine eğilmek amacıyla yazılmış bir roman olarak düşünülürse, belki pek yüzeysel, hatta acemice bulunur; ama kabul etmek zorundayız ki böyle bir yaklaşımın önce kendisi yüzeysel ve acemicedir. Hiç kuşku yok ki bir "köy romanı" ile karşı karşıya değiliz. Romanda kentlinin bu "on üç haneli, yüz on dört nüfuslu dağ köyünün" koşullarını "yadırgadığına" ilişkin bir imleme bulunmadığı gibi, Batıcı bir sevecenlik ya da bilecenlik de taslanmamış. Sadece, dillerini bilmediği insanlar arasında yaşayacağının bilincinde olduğunu vurgula-

maktadır yazar. Öğrenci ve öğretmen olarak onların dilini öğrenebildiğince öğrenecek, kendi dilini öğretebildiğince öğretecektir. Romanın ekseni sayılabilir bu sorun bence. Bu dil ayrılığı kesinlikle etnik bir boyut olarak katılmaz romana. Dünyaları çizmekte, belirlemekte kullanılır. Pirkanis'teki dünyayla öte yandaki dünyanın karşıtlığını ve öte yandaki dünyadan her nasılsa Pirkanis'e savrulmuş birinin bu karşıtlığı yaşantıya dönüştürmesini anlatmak için özellikle seçilmiş ve anlamlandırılmış bir zemindir. Öğretmen bu uzay parçasına sürgündür. Kazazede bir denizci olduğu söylenir. Yine de bu pek kesin değildir. Kesin olan; nedeni bilinmeyen, belki de belli bir nedeni olmayan sürgünün, gerçeklikle gerçeksizlik arasında gide gele yaşandığıdır.

Kimse ve O'da bu yaşantının iki zamanlı ve iki düzlemli bir biçimde örgütlendirildiğini görüyoruz. Romanları okumuş olanlar bu "örgüt" sözünü pek aykırı bulabilirler; ama yeniden kurmanın, bir düzenden başka bir düzene geçirmenin bir örgütleme olduğu yadsınabilir mi? Edgü bu örgütlemeyi yazınımızda pek alışılmamış, rastlandığı yerde de pek dikkate değer görülmemiş bir kurgu biçimiyle gerçekleştiriyor. *Kimse*'de "dedi birinci ses", "diyor ikinci ses" gibi yinelemelerle biraz fazla üzerine varıldığını, amaçlanmamış olması gereken bir yabancılaştırmaya vardırıldığını sandığım bu kurgu, O'da daha bir oturuyor. Hiç yapaylık izlenimi vermeksizin o zor romanı dağdan aşırıp labirentli mecralardan akıtıyor, denize vardırıyor yazar.

O'yu bunun için ve bununla koşut giden umut ışığı için *Kimse*'den daha çok sevdim. Romana o umut ışığını yakan, yazarın insana inancı olmalı dedim. Halit'in evi bitince yazarın sahiden Pirkanis'e yeniden gidebileceğini, giderken ya da dönerken Süryani kitapçıya da rastlayabileceğini düşündüm. Sevindirdi bunu düşünmek beni.

Bir Beyoğlu Düşü *

Beyoğlu anlatmakla tüketilemeyen, tükenmeyen bir malzemedir yazınımızda. Beyoğlu'nu yaşayanların yaşamlarında da öyle olduğu içindir bu. Bir "iğva"nın çekiciliğini taşıdığı içindir. Saydamlaştırılması olanaksız bir buğuyla örtündüğü, büyüleyici bir "kişiselleşmesi" olduğu içindir. Fikret Adil'in *Asmalımescit 74*'ünden, Salâh Birsel'in *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*'suna, Bilge Karasu'nun *"Beyoğlu-Lağımlaranası"* metinlerinden. Hulki Aktunç'un *Beyoğlu'nun Kirli Tarihi*'ne, Onat Kutlar'ın *Pera Divanı*'ndan, İlhan Berk'in *Galata*'sına kadar çok çeşitli duyarlıklar, çok çeşitli kalemler geçmiştir Beyoğlu'nun üzerinden. Bin yüzlü bir prizmadan yansımış, alaca ışığı odaksız kalmıştır yine.

Bir Beyoğlu Düşü, Beyoğlu'nun tüm çağrışımlarının, metaforik ve simgesel yüklerinin, olanca nostaljikliğinin yanısıra; bir yazınsal serüvenin izdüşümü olarak giriyor Beyoğlu okumalarımızın evrenine. Demir Özlü'nün Beyoğlu yazıcılığı yeni değil. Bu anlatısının çıkış noktasını oluşturan "Derine" adlı öyküsünde (Soluma, 1963) değil yalnızca, çok yerde (hatta kaydırmalı bir yoruma izin verilirse hep) Beyoğlu'nu anlatmıştır Özlü. Şimdi, "Sana bir Kuzey Avrupa kentinden baktım aziz Beyoğlu" diyor. Gerçek, düşe dönüşmüştür artık. Acaba, somut gerçeklik olarak yaşanırken ve yazılırken de düşe yorulacak bir biçem taşımıyor muydu yazar için o mekân? Yarı simgesel, yarı metaforik göndermelerle biçimlenmiyor muydu?

Bir Beyoğlu Düşü; yazarın "gerçekliğin kendisini değil, ondan daha derin olan, ondan daha sarsıcı olan imgesini vermek" diye tanımladığı yazınsal tavrın bir ürünü. Ben yazınsallığın, genel olarak sanatın, zaten bu olduğuna inanıyorum. Dünyamız; gerçeklerimiz ve imgelerimizin, çift odaklı bir mercekle, birbiriyle kâh çakıştığı,

* *Bir Beyoğlu Düşü*, Demir Özlü. Ada Yayınları, İst. 1985

kâh çatıştığı bir dünya. Yazın; bir imgeleme ve dolayısıyla bakma/görme olanaklarını sonsuzca çeşitlendirme işi. Demir Özlü'nün son kitabı, böyle bir yazın anlayışının özellikle öne çıktığı bir kitap. Öyle okunmalı.

"Belli belirsiz biliyordum: Tünel alanına yakın bir evde otururak, eski Beyoğlu'nun bu dar sokaklarında aradığım *hayattı*: önümde uzanan o belirsiz boşluk." anahtarıyla girilebilir bu anlatıya. Her ne kadar tırnak içinde gerçekçi bir yazar değilse de Demir Özlü, bütün gerçek yazarlar gibi derdi "hayat"ladır. Hayatla ve hayatın yazıya geçirilmesiyle.

Bu kitabında bir kez daha bu işle uğraşırken bir yığın da suç işlemiş taammüden: karamsarlık, umutsuzluk yansıtan bir anlatı bu, bir; "köhne Bizans edebiyatı", "levanten edebiyatı" yapmış, iki; bildirisi ve çağrısı yok, üç; tanıklığı ise, öznel kaldığına göre, tanıklık sayılır mı, dört... Ne var ki, *Bir Beyoğlu Düşü*'nü özgün, ilginç ve okunası kılan da işte bütün bunlar olmuş!

Yazından konuşulurken yazın sınırları içinde kalma zorunluluğunun bilinci yerleşmedikçe, ne Özlü, ne çağdaş yazınımızın yazın kaygılarını öne çıkaran öbür has yazarları bir yankı bulamayacaklar seslerine. Ama sesleri kalacak ve duymak isteyene bugün de, yarın da ulaşacak. Çünkü bu başlangıcından bugüne hep böyle olagelmiş.

Kitabın önemi, sanrılarla, vehimlerle, düşlerle örülü "olay"ından çok, bu olayın da, tüm betimlemelerin, izlenimlerin ve zaman kaymalarının da birer öğesini oluşturarak yarattıkları atmosferinden kaynaklanıyor. Bu atmosferin yazılış serüveni var satırların ardında. Orada biçemi yakalıyoruz: "Şimdi, Berlin kentinin dışında, Wannsee'de ağaçlar arasındaki üçüncü kattaki odamda otururken, o tedirgin gençlik yıllarımın deliliğe yaklaşan tutkularını daha iyi düşünebiliyorum. Ödediklerimi de. Yaşamım çok dağınık, orada burada geçmiş olsa da, sonuyla ilgili umut verici ışıklar vermese de, çektiklerimi biliyorum. Dünyaya, çevreme neler verdiğimi, ödediklerimi de. O çılgın kent -kendisinden uzakta olduğum dönemlerde- hiçbir süre bırakmadı ardımı. Karaköy'de, Galata Köprüsü'nün oradaki martıları, denizi, Eminönü'ne giden tramvayları, sokak sokak Gala-

ta yokuşlarını, Commerce Alanı'nı, kuleyi, ilk Belediye Caddesi'ni, ilk Belediye Caddesi'nde sabah olurken Çamlıca sırtlarından doğup da camlarıma vuran güneşin kızıllığını, sokakların çılgın kalabalığını, sessiz sabahları, Tünel Alanı'nı, orada, köşede kiremitten yapılmış yapıyı, Beyoğlu'nun bütün o dar sokaklarını, kirli, bomboş sokakları, okulların çıkışını, boşaltılmış kenti, ayaklanmaları, darbe günleri bomboş kalan sokakları, tutuklanmaları, yangınları, her şeyi... Her şeyi gelip buluyor o kentin beni."

Bir yazı deneyinin ürünü ve o deneyin kendisi olan *Bir Beyoğlu Düşü*, düşündürücü olduğu kadar, kimi duyarlıkları sınayıcı bir anlatı. Hem çok tanıdık, hem çok yeni. Birkaç saatte verdiği zevkin tadını sürekli kılmayı başaran bu kitap, Demir Özlü'yü yeniden yazınımızın gündemine getirmeli.

Bir Yaz Mevsimi Romansı *

Demir Özlü'nün yazdıklarında; edebiyat okumalarımın ta başlangıcından bugüne okuduğum öykülerinde, romanlarında, anlatılarında, hemen her zaman bana ulaşan bir şeyler olmuştur. Belki en çok *Bir Beyoğlu Düşü*'nde; ama, o ölçüde olmasa da, muhakkak diğerlerinde de.

Dünyasını paylaşabildiği yazarlar oluyor insanın; bir de, yazdıklarından yazınsal bir doyum, neredeyse profesyonel bir tad almakla birlikte, farklı iç dünyalardan seslendiğini duyumsadıkları. İkinciler karşısındaki tavrınız "Sezar'ın hakkını Sezar'a vermek" oluyorsa, birincileri okuduktan sonra Sezar'ı unutuyorsunuz artık. Başka bir paylaşım, bir birliktelik oluyor duyumsadığınız.

Demir Özlü, benim için, bu kategorileme açısından birinci bölükte yer alan bir yazar. Zaman zaman dilinde, anlatımında beni tökezleten çetrefillikler bulsam da, başkasında bana okumayı zehir edebilecek bu pürüzleri, onun anlatımının akışı, sahiciliği ve ille de yolunu bulan iletisi içerisinde çoğu zaman eritebiliyorum. Örneğin: "Belkıs öylesine şık, zenginliğin verdiği gururla öylesine aldırmazdı ki, gecenin indiği bu saatte, ona aşık olacakmışsın türünden, içinde yükselen bir duyguyu bastıramadın." (s. 62) gibi bir cümle ya da "Beyazıt'da idam edilen siyasi ölülerin (...) cesetleri (...)" (s. 64), "İzmir'deki serüvenini sana anlatan, bir gün onun evinde de kaldığı bir askerlik arkadaşındı." (s. 80) gibi, semantik ya da sentaks sorunları taşıyan ifadeler, okurnayı elbette tatsız bir biçimde kesintiye uğratıyor ama, Demir Özlü'nün edebiyatında, bu kusurların ön plana çıkmasına izin vermeyen ve anlatıyı dipten besleyen değişik bir yoğunluk var.

Üstelik, *Bir Yaz Mevsimi Romansı*'nda bir kez daha görülüyor ki, Özlü üslûpçu bir yazar. Yani, "nasıl anlattığıma değil, ne anlattığı-

* *Bir Yaz Mevsimi Romansı*, Demir Özlü, Ada Yayınları, İst. 1990.

ma baksınlar!" demeyi kendine yakıştırabilecek bir kaçak hiç değil. Bir kent yazarı o. Kentlerin yazarı. Baş kişinin kent olduğu anlatıların yazarı. Bu kent Stockholm de olsa, Paris ya da Berlin de olsa, hep İstanbul aslında. Demek ki, diyorum, hüzün ve tatlı ürpertilerle dışa vuran coşku, yalnızlık ve buruk birliktelikler -Özlü'nün bu ana duyarlık formları- kentlerin yaşamına sızıyor. Onun kentlere bakışı, kentlerle sürdürdüğü etkileşim, yazdıklarında bir "modus vivendi" ve bir atmosfer olarak somutlanıyor.

Bir Yaz Mevsimi Romanı'nda bu atmosfer, neredeyse bir güzergâhlar nostaljisiyle yoğurulmuş ve kitap baştan sona, semt, sokak, meydan, yapı, lokal adları ve belirlemeleri ile katlanıp birbirine eklemlenen bir "yol anlatısı" olmuş adeta. Mekânlar başat olarak İstanbul ve bir kuzey kenti. İstanbul'u iyi bilen birinin okumasında ek bir kanal oluşturuyor bu güzergâh tanımlamaları. Ama bu özelliğin bir handikap da yarattığını düşünüyorum: Ola ki, İstanbul'un yabancısı biri için fazla bir şey ifade etmeyecektir bu adım adım fotoğraflanan kent planı.

12 Mart sonrası yazın ürünleri içinde, bir aydının -daha da sınırlandırırsak, olayları sanatçı duyarlığıyla algılayan ve yaşayan birinin- dağarcığındaki o döneme ilişkin izlenimleri, tortuları, hiç abartıya kaçmaksızın, mesaj önceliklerini yazınsal düzlemin dışına taşımaksızın yazılmış sıcak ve hakiki bir anlatı olmasıyla seçkinleşiyor *Bir Yaz Mevsimi Romanı*.

İkinci tekil kişiye hitap ediliyor anlatı boyunca. Michel Butor'un, sonra da *Yaralısın*'da Erdal Öz'ün benimsedikleri bir kip bu. Özlü; öznelliklerin, hiç olmazsa dilsel bir düzlemde, nesnel bir etki yaratması amacını yüklemiş mi bu kipe, bilemeyiz. Ama, sözünü ettiğim hüzün atmosferini bozmak şöyle dursun, ilk 3-5 sayfa içinde alışıverdiğimiz bu "sen" söylemi, romana bir özgünlük daha katmış bence.

Şu parçayı okuyalım:

"Denize vuran solgun ışıklara baktın. Henüz ağır gölgeleri üzerine çullanmayan, ama kıpırtılı varlığını duyuran bütün bir geçmişti ardında bıraktığın. Taş döşeli, dar sokaklar, rutubetini hissettiğin geçitler, oralarda dolaşan beyaz insan yüzleri... Gerçekliklerini yitir-

se de gittikçe netleşerek, belki de asıl gerçekliklerine bürünen yaşanmışın imgeleri, hepsi İstanbul adı verilen bu deyimlendirilemez birikintinin üzerine yağacaklardı. Boğaz'ın sularındaki döküntülere dalıp çıkan, gecenin beyaz kuşları, Büyük Ada'da uyuduğun odanın pencerelerini sabaha kadar döven martılar, kuytu manastırlar, binbeşyüz yıllık sarnıçlar, gizli, küçük kiliseler, ışıklı Beyoğlu mahzenleri... seni -kuzeyin bitimsiz çizgisinde- öğle uykularında yoklayacak, acıyla kıvrandıracaklardı." (s. 76).

Bir Yaz Mevsimi Romanı'nın en güzel pasajlarından birini alıntılamakla, sizi Demir Özlü'nün bir adım daha yakınına götürmeyi denedim. Umarım başarmışımdır!

Kral Çıplak Geziyor...*

Buzul Çağının Virüsü'nü heyecanla elime aldım; dikkatle, azimle, inatla okuyup bitirdim. Yazar okura saygı göstersin göstermesin, okur yazara yine de saygı göstermelidir; çünkü bu, eninde sonunda, okurun kendi okurluğuna saygısıdır ilkesi uyarınca, başından ta sonuna, son satırına kadar okudum.

Vüs'at Bener'i, Türk öykücülüğünün seçkin yazarlarından biri olarak tanırım. *Dost* ve *Yaşamasız*, bende özel yerleri olan kitaplardır. Yazarın yirmibeş yılı aşan suskunluğu hayıflandırırdı beni bu yüzden. Onat Kutlar bir, Vüs'at Bener iki... öykücülüğümüze çok özgün tadlar getirmiş gerçek ustalardı; acaba neden bir daha yazmadılar (ya da yayımlamadılar yazdıklarını) diye düşünür, yayımlayacakları her ürünü merakla beklerdim. *Buzul Çağının Virüsü* karşısında da, bir ön yargım varsa, çok olumlu bir ön yargıydı bu.

Ne var ki, daha ilk sayfada, ilk cümlelerde, gülle yutmuş gibi oldum, "Eh, belki de yazarın amacı tam da buydu" gibi bir açıklamayı ise, ne daha o ilk satırlarda, ne de kitabı okuyup bitirdikten sonra inandırıcı bulabildim.

Kolay okunacak kitap arayanlardan hiç değilim. Okumanın edilgin değil, etkin bir işlev olduğunu, olması gerektiğini bilirim, savunurum. *Buzul Çağının Virüsü*, (bir şey anlaşılıyorsa) güç anlaşılan bir kitap, doğru. Okurdan bir çaba istiyor, doğru. Ama, ne adına? Bütün mesele de burada. "Güç anlaşılır" olmayı, güç anladıkları yazara suçlayıcı bir eleştiri olarak getirenlere hep karşı oldum. Ama bu, güç anlaşılır olmayı tek başına bir artam (meziyet) sayacak kadar da gözümü bağlamadı.

Okurdan çaba ve katılım bekleyen metin; okumaya olanaklar sunan, yorumu boyutlandıran metindir. Okuru bir gramer dehlizi-

* *Buzul Çağının Virüsü* , Vüs'at O. Bener, Adam Yayıncılık, İst. 1984.

nin kapısına koyup, çıkış kapısına giden yol hangisidir, sorusuyla karşı karşıya bırakmak, elbette yazınsal derinliğe işaret etmez. Bu ayrımı mutlaka görmek gerekir: bir yazınsal metinde, yoğunluk, doluluk başka şey; tıkızlık ve hatta tıkış tıkışlık çok daha başka bir şeydir.

Anlatımın anlatılanla bağdaşmaz taşırılıklar taşıması bir biçemse, doğrusu pek sakat bir biçemdir. Barok mu? Barok, aklın (ölçünün, matematiğin) taşmasıdır. Böylece coşkusal bir düzlemde alımlanır. Romantik mi? Orada da anlatımın yoğunluğuyla anlatılanın sıradanlığı arasında bir dengesizlik vardır ama, denge alımlayan öznenin etkinliğine kaydırılmıştır. *Buzul Çağının Virüsü*, kuşkusuz bu biçemlerden birini hedeflemiyor. Öte yandan, ne kurgusu, ne katmanları, ne bildirisi, ne dili bakımından, "güç anlaşılır" kategorisine giren/sokulan çağcıl yerli-yabancı yazarların söylemleri ile de uzak-yakın bir akrabalık taşımıyor. Borges, Fuentes, Joyce, Woolf... "güç" okunur, "güç" anlaşılırlar. Bilge Karasu, Ferid Edgü, Hulki Aktunç, Ece Ayhan, kimi zaman Melih Cevdet de öyle... Başkaları da sayılabilir. Burada (yazın alanında) ayırıcı önemi; "anlaşılan", bir anlamda "okumakla yeniden kurulan" metnin *kendisine* vermeliyiz. Anlamanın, okuma uğraşının güç ya da kolay oluşuna değil. Oysa Bener'in romanında tek ve tüm ağırlık, yazıyı sökmenin "güç"lüğü üzerindedir. Gerisi yutka.

Kitap kapaklarına yazılanlar çoğu zaman bir çeşit reklam niteliği taşıdıkları varsayılarak pek dikkate alınmaz. Ama imzalı bir kapak yazısı bağlayıcıdır. Böyle olunca, Cevat Çapan'ın "Yazar bu yapıtında alışılmış anlatım kalıplarını kırarak yaşamayı kısıtlayan bütün koşullara ve olgulara karşı dilin coşkunluğu ve yoğunluğuyla meydan okumaktadır. Bener'in ince alaycılığı da anlatımının şiirselliğine ayrı bir boyut kazandırmaktadır." şeklindeki yargısı, tekrar tekrar düşündürüyor insanı. Dilin coşkunluğu ve yoğunluğu mu? Anlatımın şiirselliği mi?.. Artık örnek vermekten başka çıkar yol yok:

Romanın ilk cümlesinde gülle yutmuş gibi oldum demiştim ya, o cümlede anlatılan şu: Bir sabah, simidini çaya batıran bir adam masasında oturuyor. Masanın ayaklarından biri kırık, takozla desteklenmiş. Dikdörtgen bir odanın üçte birini buzlu camla bölmüş-

ler. O bölmenin penceresi yok. Loş bir koridora çıkan kapısı açık. Bener'cesi ise şöyle: "Buzlucam bölmeli dikdörtgen odanın penceresiz, kapısı loş koridora hep açık üçte birine sıkışık, ayaklarından birinin kırığı takoz destekli masasına abanmış, sabah çayına eğri simidini daldırıp çıkarıyor." (s. 9).

Bir cümleyi üç kez de okurum, gerekirse üçyüz kez de! Ama yukarıda açımladığım betime varmak için olmamalı bu. Ya da yazar o lafı öyle dolandırana kadar neler çekmişse, ben de ecel terleri dökerek onun günahının vebalini ödemek zorunda kalmamalıyım.

Şu cümleleri ise, kaç kez döne döne okusam olmuyor, anlamıyorum. Kabahatin bende olduğunu hiç sanmam: "Annem", o ki, ağzında ana'lıktan ayrı bir ince, uzun bozlaktır, benim saygısız, kötü edebiyatla savuşturmak amaçlı gösterilerime katlandığını gizleyemeyen gözleriyle beni doğuran çocuğum, sızlanmaya gerek yok, eninde sonunda yoksanmaktır alınyazım. "İki çizgidir -ya da iki çizgisi tek koşuttur beni alıp giden/sus öyle bilinmedik kal." Özünde kendine dönük uyarıydı. Biçimi vıdı vıdı, mızmız, melodram tutkunu, gölgesi bazen ağzında armonika olan düşkün; kasketini havalandırarak uzaklaştıktan, flu görüntüsünü de sildikten sonra, o an, soluklanıp, "İyi ki yoksun!" diyemedin mi, dedin mi, diyebildin mi? "Varsın!'a kuşku yanıtı değildir bil, sitem nedenselliği hiç." (s. 86). Şiirselliği buralarda mı arayacağız acaba, Bu dolaşık gramer dehlizlerinin ışıksız bunguluğundan sıyrılıp 'düzayak' anlatımlardan bir-iki örnek vereyim: "Kırılmadan sessizlik, adımlamaya başladı gıcırdak döşemeyi." (s. 108) // "Aynılık, deprem beklentisini unutmuşluğumuza bile güvensizliğimi koruyan, karşı konulmaz somut güç." (s. 20). // "Ağız payı çokça bırakılır, pintilikten değil, arzun bilir kaç şeker." (s. 61). // "Evin sekiz dokuz yaşlarındaki beslemesi ya da oğludur, görünmez ellerin özenle hazırladığı sıcak mezelerin dağıtıcısı, rakı oburluğumuzun sızmacasına doyurucusu, aile başkanının duvar yumruklaması, gerektiğinde hırçın seslenmesi aracılığıyla." (s. 25).

Emek verilerek ortaya konmuş bir ürünün şurasından burasından örnekler cımbızlayarak, emeğin bütününe yönelik bir yargıyı kanıtlamaya çalışmak o emeğe saygısızlıktır, diyenler olabilir. Ya bi-

zim, okurların, emeğimiz ne olacak? Örneklerin, romanın 240 sayfasına, serpilmeyip yayıldığını söylersem, tutumunu haklı göstermiş olur muyum, bilmem. Örnek, *Buzul Çağının Virüsü*'dür. Denetlemek isteyen, beni, bu romanı okuyarak denetlesin.

Dili zorlamak, dili işlemek, dili olanaklandırmak... Bunların hiçbiri değildir *Buzul Çağının Virüsü*'nde dile yapılan. Türkiye'de ve dünyada, "güç anlaşılır", "kapalı", kendini ancak çok boyutlu okumalarla ele veren metinler söz konusu olduğu zaman, o metinlerin yazarlarının her şeyden önce kendilerine bir dil yaratmış olduklarını görürüz. Dil yaratmaktan anlaşılan, labirent bulmacası düzmek olmamalı. Öyle olursa, bir kere çözdükten sonra elde kalan, iki noktayı birleştiren ve artık bir yeri bir yere de bağlamayan en dolaşık çizgiden ibarettir. Böylesi çabalar karşısında terorize olmamalıyız.

Romanın vermediğini, o roman üzerine yazılmış bir yazı mı verecek? Çok akıllı ve çok profesyonel görünmek için, Vüs'at Bener'e, kökünü onun romanında bulmayan hermeneutik açıklamalar getirme çabaları, kraldan çok kral yanlısı olmak demektir. Gereğinde eleştirmenin görevi, naiv görünme pahasına, "Kral çıplak geziyor" diye bağırarak, "herhalde paha biçilmez kaftanı ben göremiyorum" diye düşünen okuru rahatlatmak olmalıdır.

Bir Felsefe Fantazisi: Taormina*

Nescafesine süt koymayı unutarak, otobiyografik romanına başlıyor, Hilmi Yavuz'un bakışımlı karakteri Yusuf Horoz. Yani, HY ile YH inisyallerinden de başlayabilir bakışım (simetri).

Bir sözcük: *Taormina*

Taormina: bir imge... en küçük ortak böleni bu. Bir denizin iki kıyısına kurulmuş ve bir kıyıdaki bölümü, öbür kıyıdakinin izdüşümü gibi tasarlanmış bir kent, bir ülke olarak algılanabilir Taormina. Öyle sunulmuş. Bu adda, "Taormina" sözcüğünde, anlatı boyunca sürülen izlekçelerden de giderek, "Tao"cu bir esinti sezinlemek mümkün. Ama sezinlemelerin iğvasına kapılmak, çok yanıltıcı da olabilir bu okumada. Kitabın bütünü için geçerli bu uyarı! Çünkü H. Yavuz, bu 100 sayfalık küçük metni, hep anıştırmalar, göndermeler, çağrışım uçları ile örmüş. İrili ufaklı tuzaklar gözüyle de bakabilirsiniz bunlara.

"Taormina", çok oyuncaklı ve sürprizli bir kitap. Okuma deneyimlerim, bu tür girişimleri benim için hep çok çekici kılmıştır. Yine aynı deneyimler; okunanlar üzerine düşünülenleri, kurulanları paylaşma ve tartışma düzlemine taşındıklarında, "Taormina"nın okurlarını şimdiden belirli kategoriler içinde düşünme eğilimi doğuruyorlar bende. Bir bölük, -hayır, iki bölük!- okuru çok sinirlendirecek bir kitap bu. Anlatının referanslarına, anıştırmalarına, zeminine döşeli felsefe taşlarına yabancı olan ve bundan ötürü anlamakta iyice zorlanacak olanlar, kızacaklar. Hep kızarlar. Zaten, okuma uğraşının "meşakkatlerinden" yılan, "mihneti zevk edinme" hünerini edinmemiş olanlardır bu bölükteki okurlar. Hoş, sanmam ki Hilmi Yavuz da bu kitabına bir "best seller" yazgısı öngörmüş olsun!

* *Taormina*. Hilmi Yavuz, Afa Yayınları, İst. 1990.

İkinci bir bölük okur da, tam tersi nedenlerle öfkeleneceklerdir "Taormina"ya: Anlamadıkları için değil, anladıkları için! Kendi alanlarına girildiği, tekellerinin zorlandığı, kimi ayrıcalıklarının ihlâl edildiği ve -elbette!- girişilen işin başarılamamış olduğu duygu ve düşüncesiyle.

Gerçekten de, benim "âhir zaman mazmunları" diyeceğim izlek ve motifler üzerine kurulu Yavuz'un tüm anlatısı. "Ayna", "İkiz", "Öteki" bunlar hep, birinci bölükteki öfkeli okuru iten, ikinci bölüktekileri çeken, gizemli malzemeler.

Hilmi Yavuz; Ludwig Wittgenstein'a, İtalo Calvino'ya, Elias Canetti'ye, Aristoteles'e, David Pars'e, James Griffin'e, İbn Sina'ya, Fernando Pesoa'ya, Walter Benjamin'e, Louis Althusser'e, René Descartes'a, Ali Emiri Efendi'ye, Marguerite Yourcenar'a, Rainer Maria Rilke'ye, Eşrefoğlu Rumi'ye, Antonio Machado'ya, v.d. ile özellikle Guido Ceronetti'ye (bu zatı da tanıyacaksınız *Taormina*'da) teşekkür ediyor, bu kitabın yazılmasına katkıda bulundukları için.

Söz konusu "v.d."nin içinde; Dostoyevski, Bilge Karasu, Borges, Orhan Pamuk, Enis Batur v.d.'nin bulunup bulunmadığı merak edilir edilmesine; ama doğrusu bu, sadece, H. Yavuz birtakım adları sayıp birtakımlarını saymadığı için akla gelen ikinci bir soru.

Aslında *Taormina*; arka planıyla, tek ve çift sayılarla bölümlenişindeki bakışım ve metonimi düzeniyle, "oyun"a dayalı mantığıyla, özgün bir entelektüel metin. Topolojik çözümlemeleri, paradigma-sentagma eksenlerini, imbilimsel (semiotik) göndermelerini ayrı okursanız, yer yer, halis muhlis bir felsefe metni. Bir yanıyla da, bir parodi, bir pastiş belki.

Benim, bu kitabın tümünü okuduktan sonra, topu topu iki itirazım oldu: "imgelemleme" sözcüğü ile Gıyaseddin'in "Acaib'ül Letaif"inden alıntılanan bölümlerin *Taormina*'ya eklemleniş biçimi beni rahatsız etmeseydi, kitaptan dört dörtlük bir okuma hazzı devşirmiş olacaktım. Yine de, etkin bir okumayla *Taormina* anlatısından kazanılacakların hakkını vermeye, bu iki itiraz (eleştiri) hiç engel değil.

Daha ayrıntılı bir çözümleme ve değerlendirme için, yerimiz dar. Ama zaten, *Taormina*'ya kılavuzsuz girmenin heyecanını, bir eleştiri yazısıyla değişmenizi tavsiye etmezdim

Sessiz ve Ölü *

Cevdet Bey ve Oğulları başarılmış bir romandı. Sağlam çatısı, çoğu zaman dozunda tutulabilmiş toplumsal çözümlemeleri, üstesinden gelinmiş eklemlenmeleriyle, roman yüzyılı olan 19. yüzyılın bir uzantısıydı. Gerçi 19. yüzyıl romanını doruklarına çıkarmış yazarlardan, örneğin bir Dostoyevski'nin derinliği, bir Balzac'ın zenginliği, bir Thomas Mann'ın şiiri aranmakla bulunmazdı bu romanda ama; temel yapı, klasik roman yapısıydı ve bulunmayanları ille de aramak geçerli bir eleştiri yöntemi olamazdı kuşkusuz. Cevdet Bey ailesi ile Buddenbrook ailesi pekâlâ koşut düzlemlere yerleştirilebiliyordu ve ben, Venedik'te Ölüm şiirini Buddenbrook çatısına değişmeyen bir okur olarak, Orhan Pamuk'un hakkını Orhan Pamuk'a vermekle birlikte, örneğin bir Fethi Naci'nin bir Selim İleri'nin bu roman karşısındaki coşkularını paylaşmamıştım. Yine de, söylemeliyim; *Cevdet Bey ve Oğulları*, yazarının bundan sonraki yapıtına ilgi duymamı ve umut bağlamamı sağlayan bir roman olmuştu. Okunma sırasını bekleyen kitaplar arasında *Sessiz Ev*'e bu yüzden öncelik tanıdım.

Sessiz Ev, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan farklı olarak, "modern" bir roman kuruluşunda Orhan Pamuk, "Biz helva demesini de biliriz, halva demesini de" demeye mi getiriyor? Belki. Bir yazar için profesyonelce bir tavır bu her şeyden önce. Ama Orhan Pamuk'un yazarlık deneyiminin evreleri ve romanlarıyla örneklendirdiği yazınsal/dönemsel "tarz"lar, yazın tarihçilerini ilgilendirecektir ilerde. Benim yaklaşımım ise; karşılaştırmayı değil, kendi bütünlüğü içinde bu yeni romanı gözönüne alınayı öngörmektedir. Bu nedenle, bu "profesyonel" tutumun *Sessiz Ev*'e sağladıklarının ve sağlayamadığını gördüklerimin ötesinde, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan *Sessiz Ev*'e uzanan çizgi üzerinde durmayacağım bu yazıda. Sağlananlar: bir

* *Sessiz Ev*, Orhan Pamuk, Can Yayınları, İst. 1983.

yöntemlilik ve dizgesellik kaygısıyla, dağınık bir malzemeye iler tutar bir biçim kazandırılabilmiş olması, eli yüzü düzgün bir roman örneği daha konması ortaya. Sağlanamayanlar ise; profesyonel yaklaşım ve yöntem kaygısıyla, yalnızca bunlarla, sağlanması zaten beklenemeyecek olanlar: yazınsal "ruh" ve heyecan, sıcaklık ve kavrayıcılık. Romanı adeta akademik bir çalışma, nesnelliğine gölge düşmemesi gereken bir gözlemler örüntüsü, bilemediniz bir parça da, okuma birikimlerinden kazanılmış hünerle kotarılacak bir iş olarak görenler için, hiç kuşkum yok, küçümsenesi ve boş kavramlar bunlar; "ruh"muş, "sıcaklık"mış, "heyecan"mış! Oysa; ister genel olarak yazına, ister özellikle romana; yazın olarak, roman olarak baktığımızda, bu soyut gibi duran, içi boş sanılmaya elverişli kavramlarla ne kasdettiğimi, daha somutu olamayacak kadar somutlayacak sayısız örnekle karşılaşırız. Bu yıl bir-iki sevgisiz ve çeşnisiz roman daha okumuştum. *Sessiz Ev*, onların en başarılısı işte.

Bunu; romanın iskeletine ilik olacak insan öğesine ne kadar yakından bakılırsa bakılsın, *dışardan*, hiçbir noktada katılmayarak, incelemeci soğukkanlılığından hiç ödün vermeyerek bakılması getiriyor sanırım. Böyle olunca da roman, bir iskeleti olduğu için boş çuval gibi yığılmıyor yığılmasına ama, iliği olmadığı için dirimden de yoksun kalıyor. Herkesten "Emma Bovary benim" diye ağlaması beklenmez ama, bu kadar da "bigâne" olunmaz ki!

Sessiz Ev, 1910'larda Gebze yakınlarında Cennethisar diye bir yere sürgün edilen Doktor Selâhattin'in orada yaptırdığı konağın adı. 1980 yazında, hâlâ orada yaşayan babaannelerini ziyarete gelen üç torun, Cennethisar'da bir hafta kalırlar. Burası turistikleşmiş bir sahil kasabası olduğundan, yozlaşmış bir gençlik kesiminin de, roman kişilerinden birinin (Metin) bölümünde sahneye çıkması yadırgatıcı olmuyor. Mekân özellikle kişiliksiz, "herhangi bir yer" durumunda tutulmuştur romanda.

Kişilerin sergilenmesi için, sorunları kolaylıkla çözebilecek bir tekniğe başvurulmuş. Romanın altı ana kişisi var. Biri dışında (nedense?) bunların hepsi, kendi pasajlarını kendileri sunuyorlar. 90 yaşındaki babaanne yarı bunamıştır. Anıların, sanrıların ve kurun-

tuların birbirine karıştığı söylemiyle (Pamuk burada oldukça başarılıdır), kendini ve ailenin 70 yıllık geçmişini o tanıtır bize. Onunki bir baş roldür. Onun bilinci aracılığıyla tanıdığımız örtülü roman kahramanı ise, bilimsel düşüncenin aydınlığına ermişken, hafiften tozutmuş olduğu için yeterince olumlu kahraman olamayan büyükbaba Selâhattin Darvınoğlu'dur. O kendini tümüyle, doğu ile batı arasındaki yüz yıllık uçurumu kapatacağına inandığı büyük ansiklopedisine vermiş bir gecikmiş aydınlanmacıdır. Biraz D'Alembert, Diderot, biraz Rousseau.

Babaanne; budala, anlayışsız ve insanlıktan nasiplenmemiş bir somut kötülüktür. Karısıyla ne kafaca, ne ruhca, ne bedenen bir ilişki kuramayan Doktor Selâhattin, "milletinin güzelliği"ni temsil eden hizmetçi kadından iki çocuk peydahlar. Babaanne Fatma Hanımın yine kendisinden öğreniriz ki, o bu bîgünah piçleri bir gün kıstırıp bastonla dövmüş ve çocukların biri topal, biri cüce kalmıştır. Olur ya! Şimdi Fatma Hanım, torunlarının, Recep'in amcaları olduğu ve kendisi tarafından ömür boyu cüceliğe ve uşaklığa mahkûm edildiği gerçeğini öğrenmelerinden korkmaktadır.

Recep; nesebini bilen, ama yeğenlerini amca şefkatiyle kayırırken bile uşaklık sınırlarını aşmamaya yüce gönüllü bir özen gösteren, büyük hanıma bile kin beslemedikten başka, üstelik onu eserip beseren çok iyi bir cücedir. Romanın onun bilincinden yazılmış olan altı bölümü, nesnel tanıklık ve bağlantı bölümleridir.

Fatma Hanım'la Selahattin Bey'in tek oğlulları Doğan da, babasının yolunda, ama onun kadar ateşli olamayan idealist bir aydındır, küskündür, o da babası gibi içkiye düşkündür (sonra büyük oğul da -Faruk- bu geleneği izleyecektir). Onu gıyabında tanırız. O ve karısı, erkenden ölüp meydanı ve romanı çocuklarına bırakmışlardır.

Çocukların en büyüğü Faruk, tarihçidir. İnançsız, sebatsız, iradesiz ama sevimli bir aydındır. Romanın en ilginç bölümleri bence, Faruk'un tarih üzerine, tarih ile hikâye arasındaki bağıntılar üzerine düşüncelerini dile getirdiği bölümlerdir. Bunların, romanın bizzat kendisiyle organik bağıntısı olabileceğini düşünüyorum.

İkinci erkek torun (Metin), maddiyata ve çıkarına düşkün, kö-

şeyi dönme sevdasında, doyumsuz ve bilinçsiz bir gençtir. Amaçsız, sürekli canı sıkılan, saygısız ve tüm değerlerden kopuk yaşayan bir avuç zengin çocuğu romana, en zayıf bölümleri oluşturan Metin'in pasajlarında girerler. Metin'in erişemediği ciğerlerdir bunlar. İçlerinden birine anlamsız bir biçimde (Orhan Pamuk'un anlamla yüklemediği bir biçimde) aşık olur. Bu da, Metin bölümlerindeki bütün figürasyonun aralarındaki ilişkiler gibi içeriksiz kalır.

Ortanca torun Nilgün'dür. Nilgün'ün kendi söylemi yoktur. (Pamuk niye Nilgün'ü sessiz bırakmış, anlaşılmıyor.) Öbür kişilerin bölümlerinden tanırız onu. Devrimcidir. Ama, pek iyi anlaştığı ağabeyiyle determinizm konusundaki tartışmaları ve Cumhuriyet gazetesi okuması dışında bir işaretini bulamayız devrimciliğinin. Kimse fazla önem de vermez buna. Ama bir bakıma, bu yüzden ölür Nilgün ya da yine anlamsız bir gizli sevdanın kurbanı olur romanın sonunda (trajedi mi bu?).

Romanın sekiz bölümünde bilinci özeğe alınmış olan Hasan, saçma bir şekilde öldürür Nilgün'ü (bu romanda eskazâ dayak yiyen herkesin akıbeti fecidir zaten). Hasan aslında, Faruk, Metin ve Nilgün'ün amcaoğullarıdır. Babası, babaannenin topal bıraktığı Mustafa'dır (Cüce Recep'in kardeşi); ama kendisi bunu bilmez. Piyangocoluk yaparak ailesini kıt kanaat geçindiren babasından ve kasabanın bütün küçük insanlarından, berberlik ya da bahçıvanlıktan kaçarak, "büyük adam", "başbuğ" olma düşleri kurar. Kandırılmış, salak bir ülkücüdür ve "manyak faşist" olmak neredeyse yazgıdır Hasan için. Onun bölümlerinde tanıdığımız ülkücü kasaba liderleri de çok yüzeysel çizgilerle verilmektedirler romanda.

İlişkiler bu altı kişi arasında örülür, çoğu yerde gevşek bırakılır ve roman sanki Faruk'un "tarih-hikâye" kuramının bir örneğini oluşturmak ve nedensizlik kuşkusunu pekiştirmek üzere, zamanın ve mekânın bir yerlerinden yorumsuz bir kesit vermekle yetinir.

Sessiz Ev, birçok soruyu yanıtsız bırakan bir roman. Romanın sorulara yanıt, sorunlara çözüm, yaralara merhem, marazlara şifa olmasını isteyenlerden değilim ama, "şimdi bu ne gerçekliği?" diye sormadan edemiyor insan. Çünkü belli ki, "gerçekçi" ve "yansıtma-

cı" bir çağcıl roman yazmış Orhan Pamuk. Böyle olunca, yerine getirilmemiş bir takım vaatler söz konusu demektir. Bu bakımdan da doyurucu bulamadım *Sessiz Ev*'i. Oysa *Cevdet Bey ve Oğulları*, böyle bir hesaplaşma karşısında daha kavî bir romandı.

Vardığım sonuç; "toplumsal içerik" arayacaksak, yorum yönünden yetersiz, "bireysellik" arayacaksak, pek sade suya bir roman karşısında olduğumuzdur. Bu da gösteriyor ki, çatıyı iyi çatmak, teknik sorunları kazasız belasız bir biçimde çözümlendirmek az şey değil bir roman için ama, her şey de değil.

Şiir sevmeyen, şiiri küçümseyen bir edebiyatçının yazabileceği romanların en iyisi yine de *Sessiz Ev*. Ama şiirin sessiz intikamı gibi, ölü yaşayacak bir roman bana sorarsanız.

"Hayat Kadar Şaşırtıcı..." *

Okuduğumuz her romanla, bir "dünya"ya gireriz. Bu, yazarın yoktan var ederek ya da var olanı dönüştürerek oluşturduğu kurmaca bir dünyadır. İçinde bizim değil, roman kişilerinin yaşadığı, zamanı ve uzamı gerçek bir zaman dilimine ve gerçek bir coğrafyaya konumlandırılabilse de özgül (spesifik) kalan bir dünya.

Gerçeklikle kurmacanın ilişkisi aranırken, hep bu spesifik roman dünya/sı/ları ile, yaşadığımız gerçek dünya arasındaki tekabül ve uyuşmazlık bölgelerinin keşfine çıkılır. Şaşmaz bir yöntem diye bakılır buna çoğu zaman. Bu yapılırken de, karşılaştırılan iki dünyadan en az birinin, sağlam bir referans kaynağı olduğu, değişmez kaldığı ve herkes tarafından aynı şekilde bilindiği, tanındığı varsayılır.

Varsayımlar, ölçütler, ölçüler, modeller... Bilimlerin ilham ettiği yöntem tutamaklarıdır bunlar hep. Saygın ve geçerli olduklarından kuşku duyulmaz. Oysa roman yazarı ve roman okuru için belki de bambaşka (ya da en azından, başka!) bir yaklaşım daha elverişli olurdu. Öyle ya, bir defa o sağlam ve sabit "gerçek dünya"nın sağlamlığı, değişmezliği ve "tek"liği, alanımız belli bir bilimin çerçeve içine aldığı bir alan olmadığı için, çok su götürür. Kurmaca dünya ise, okurdan okura, yazardan yazara farklılıklar gösterebilecek, ele avuca sığmayan bir "gerçek dünya" tasarımıyla ilişkisi bakımından ele alındığında; kendi içinde tekliği olan, özgül bir dünya olarak ele alınması durumunda keşfedilebilecek yönlerinin pek çoğunu kıskançlıkla gizleyecektir.

Gerçeklik ve gerçekçilik arayışı, saplantılı bir takip haline geldiğinde, romanın dünyasıyla kurulabilecek alışverişe (algılama, anlama, içselleştirme, çözümleme, yorumlama, zevk alma vb...) ket vurur.

Kara Kitap, Orhan Pamuk, Can Yayınları, İst. 1990.

Böylece roman okuru, her romanla bir yolculuğa çıkmış ya da yabancı bir dünyaya konuk olmuş sayılabilir -pek sıradan bir benzetmeyle! Ziyaret edilen bu dünya; her zaman -başta söylediğim gibi- roman kişilerinin dünyası mıdır (Anna'nın, Emma'nın, Raskolnikov'un, Müşfik'in, Bihter'in...)? *Kara Kitap* örneğinde, Galip'in ya da Celâl'in dünyasına mı girmiş oluyoruz? Bu sorunun cevabı öyle sanıyorum ki, tek değil. Hemen "evet" dememeli; her roman için, her ihtimale karşı, bir kez yoklamalı çevreyi insan!

Yoksa "kahramanların" değil de, romancının, yazarın dünyası mıdır okurken kendimizi içinde bulduğumuz? Eğer öyle ise, yazarın dünyası ne demektir? Her yazara bir dünya mı düşer, yazarın kontenjanı romanlarının sayısı kadar mıdır? Herhalde üzerinde durulmaya değer bir soru. "Klasik" denebilecek romanların çoğu için, belki gerçekten, keşfine çıkılan kurmaca dünya, kişilerinin mekânı olarak kurulmuş çerçevedir. Bunun tartışılması ayrı bir yazının konusu. Benim sözü getirmek istediğim yer ise, *Kara Kitap*.

Orhan Pamuk'un bu dördüncü romanı, "romandaki dünya" sorunu üzerinde, öncekilerden de çok düşündürdü beni. Bu yazıya, o düşüncelerle böyle bir giriş yaptım. *Kara Kitap*'ın baş kişisi Galip. Galip'in karısı Rüya, bir gün ortadan kaybolur ve kahramanımız hem karısını, hem roman boyunca yazılarını okuduğumuz köşe yazarı kuzeni Celâl'i -o da sırra kadem basmıştır- aramaktadır.

Romanda canlanan dünya ya da bizim okurken kendimizi içinde bulduğumuz dünya; iz sürdüğü yerler vb., ne kadar Orhan Pamuk'un dünyasıdır? Ayrıca, "Orhan Pamuk'un dünyası" demekle ne kastediyoruz ki, bu sorunun yanıtını aramaya girişelim? İşte bunlar, *Kara Kitap*'ın saklar göründüğü sırra değil ama, bir roman olarak *Kara Kitap*'ın sırrına ermekte bana yol gösteren sorular oldu. Size, bulduğum yanıtları yazacağım. Elbette siz, başkalarını, hatta tam karşıtlarını bulabilirsiniz bunların. Ama sorular, her zaman yanıtlardan daha derin, daha verimli, daha uyarıcıdır. Sorularda buluşabilsek, yeter derim!

Kara Kitap'ta, gittikçe küçülen, sarmallaşan dairelerin yolunu izleyerek içine girilen dünya; ne o, ne öbürü -ne Galip'inki, ne Or-

han'ınki!-, bir yazılı dünyadır. İşaretlerle ve işaretlerden örülmüş, imi ime ekleyerek, bir (ya da birkaç) ipi kesip düğümleyerek, böylece ipuçlarını çoğaltıp çeşitlendirerek ve adeta onlardan bir ağ dokuyarak oluşturulmuş bir dünya *Kara Kitap*'ınki. Galip vesile, Rüya vesile, Celâl (ve yazıları) vesile. Onların da, romanda yer alan çok çeşitli hikâyelerden, o hikâyelerin imlediği gerçeklerden ve sırlardan öte bir gerçekliği ve başatlığı yok. Onlar yalnızca, inanılmaz zenginlikte ayrıntıların, bilgilerin, öykü parçacıklarının kaynaştığı bu romana bir çatı çatmak ve istinat sütunlarını oluşturmak işleviyle diğerlerinden seçilebiliyorlar. Yoksa romanı; özünü oluşturan bütün yan öğelerden, herbiri birer "işaret" olan onca ayrıntıdan, Celâl'in yazısıdır diye araya giren akıl çelici ya da yol gösterici bir o kadar hikâyeden arındırıp bu üç kişinin çevresinde dolandırırsak, kaybımız büyük olur.

Romanın dünyasının bir işaretler dünyası olması, yazının ve yazma eyleminin büyüsü ile canlanması, yaşarlık kazanması, gerek roman içinde, gerek romanın okunması sürecinde; okuma, çözümleme, çözme, deşifre etme, yorumlama, anlam yükleme etkinliklerinin kesintisizce gündemde ve diri tutulması ve bir bakıma yazarı yazarken güdüleyen temel motiflerin, okurken okuru da güdülemesi *Kara Kitap*'ı edebiyatımızda çok özgün bir yere konumluyor.

Kara Kitap'tan; "Boğazın Suları Çekildiği Zaman", "Alâaddin'in Dükkânı", "Apartman Karanlığı", "Şehzadenin Hikâyesi" vb. gibi olağanüstü güzellikteki bölümleri seçip onlar üzerinde ayrıntılı çözümlemelere girişmeyi ve romanın tümüne, o belli odaklardan ışık düşürmeyi isterdim. Ya da bu romanı, "Hatırlıyorum, hatırlıyorum ki unutmayayım" cümlesinde kilitlenen izlekçeler üzerine döşeyerek, bellek ve anımsama ekseni çevresinde okumanın bir örneğini verebilirdim. Hepsinden çok; ayrıntılı bir ayrıştırmadan sonra, romanın çekirdeği olarak görebileceğimizi düşündüğüm "kendi olmak" temasına getirilen açılımları tartışmak ilgimi çekerdi.

Kara Kitap üzerine, "Bir Topografya Romanı", "Bir Esrar ve Kumpas Romanı" ve "Bir Paranoyanın Romanı" başlıkları altında bir üçleme yazabilirdim. İkinci bir üçleme de; *"Kara Kitap*'ın Felsefi İçeriği - Yazınsal İçeriği Dili, Biçemi" başlıklarıylatefrika edile-

bilirdi. Bütün bunlar için malzeme olabilecek notlar da almıştım. Ama, hakkıyla yazıldığında, bir derginin sayfalarını fazla zorlayacak ve neredeyse kendisi bir kitapçık oluşturacak bu projeyi -en azından- erteledim ve *Kara Kitap*'ı, anlatı yazınımızda tekliği olan yönünü öne çıkararak yazmayı seçtim.

Gerçekten de, yer yer yeterince ayıklanmamış -belki kıyılamamış- fazlalıklar ve engelenememiş sarkmalar bulunması dışında, kurgusuna kusur bulmak güç bu yapıtın. Kurgunun temeline "işaret"in yerleştirilmiş olması ise, romandaki bu ekonomi zaafına bile olumlu bir yorum getirilmesine olanak veriyor: Türk romanında paradigmanın taşkınlığı!

Bu romanın, hem modern anlatının kuramcıları için çözümlenecek, incelenecek özgün bir kaynak değeri taşıması bakımından, hem Türk yazınına -diğer türler yanında görece kısır sayılabilecek olan- roman dalında yepyeni bir açılım getirmesi bakımından, çok önemli olduğu kanısındayım. Ama edebiyat sever bir okur için (hatta, edebiyat sever bir edebiyatçı için de!) böylesi bir "önem"den önde gelen bir özelliği de var *Kara Kitap*'ın: Gerçek bir edebiyat doyumu yaşatıyor, tadı çıkarıla çıkarıla zevkle okunuyor.

Son İki Eylül *

Ayın kitabı *Son İki Eylül*'dür. Birkaç aydır tıkanmış görünen yazın yolu birilerinin marifetiyle açıldı. Birbiri ardı sıra sökün ediyor şimdi ayların kitapları - yani "Ayın Kitabı" adayları. Bazen, hatta çoğu zaman, atasözü ters çıkıyor: Kum gidiyor, sel kalıyor. Yine de kitaplar aylardan dayanıklı. Hiç olmazsa aylardan. Ayın kitabı, bu ay *Son İki Eylül* olsun. Çünkü nesnel yazın içinde de, Hulki Aktunç yazısı içinde de özgüllüğü var bu kitabın, bu bir. İkincisi de, başka öğelerden söz ederken, "yazı"nın ta kendisini güdük paragraflarda anıp geçme yanılgısını önleyecek, Türk yazınında da bir çeşitlilik olduğunu yazıma yansıtacak.

Son İki Eylül yazarını *"Gidenler, Dönmeyenler"*den, *"Kurtarılmış Haziran"*dan, *"Bir Çağ Yangını"*ndan, *"Ten ve Gölge"*den tanımıştık enikonu. Şimdi yazın içi çeşitlenmeye kendi *corpus*'u içinden bir tanık çıkartıyor Hulki Aktunç. Bu kitapta da onun yazısının izlerini elbet görüp seçiyorsunuz; ama yeninin, deneyselin heyecanı ile sıçrayan, zikzaklar çizen, boşlukların üzerinden aşıp durulan kararsız ("karar veremeyen" anlamında değil, "kararı olmayan" anlamında) bir yazıdır bu artık. Yazı uçarı veya uçuktur. Yazılanda kâh tortu, kâh yazının yüzeyine yükselen buhar, çökelir ve/ya da seyrelir.

Son İki Eylül bir özgürlük manifestosudur. Yazarın; kendini, düşünülebilecek bütün misyonlardan özenle sıyırıp, ancak ikinci bir tabiat haline gelmiş bir misyona: yazma edimine gönüllü teslim edişinin bir belgesi.

Adamakıllı keyfini çıkarmış işin Hulki Aktunç. Kitabı okurken çok öfkelenenler olacağını tahmin etmiş, bundan da biraz kötücül, bıyıkaltı bir zevk duymuş olsa gerek. Ne var ki, yazanın oyununa katılmak ve *Son İki Eylül*'ü çok eğlenerek okumak da mümkün. Huizin-

* *Son İki Eylül*, Hulki Aktunç, Özgür Yayın Dağıtım, İst. 1987

ga'lara gitmeye gerek yok, yazın da bir oyundur kuşkusuz. Bir yazın yapıtının da bir oyun gibi kurulması, acemice ya da "nefis bir oyun çıkararak" yazılması / okunması söz konusudur. Hem de bunun böyle olduğunun artık açık edildiği yirminci yüzyılın şu ya da bu bakımdan *avant-garde* yazarlarından, yapıtlarından önce de oynanıyordu bu oyunlar. Türk yazınında liste başlarını, oyunun kurallarıyla da oyun oynayan yazarların yapıtları tutmaz pek. Ama bu, onların listeleri oyunlarına katmamalarındandır biraz da. Yoksa, başka ad bulunamadığı için "yenilikçi" diye anılanların hasları çeşitlendirmektedirler, kendi yazılarını, ülkelerinin yazınını, dünya yazınını.

Son İki Eylül bir özgürlük manifestosudur deyişim, eğitme/eğitilme histerisinin kurbanları sürüsünden kopup biraz haylazlık etmek isteyenlere yeşil ışık yakmak içindir. Özgür ve özerk bir metinle karşılaşınca takınılacak tavırlardan biri de, onun keyfini çıkarmak olabilir pekâlâ. İlle kategoriler, kesme-biçme, şablonlama yöntemleri, ille eğitim-öğrenim amaçları, bize öğretilenlerin ille burada da işe yaraması, yaratılması şart olmayabilir. İmdi bir metin icazete başvurmuyorsa, biz ona niçin soğuk damgasını da eksik etmediğimiz bir vesika sağlayalım? Niye "kamulaştıralım" onu?

Son İki Eylül, 12 Eylül'ü çağrıştırmıyor değil, adıyla. Ama daha neleri çağrıştırmıyor ki okunduğunda. Gerçekten de çağrışımın bu romanda özeksel bir işlevi var. Ancak hemen haber vereyim ki, bu bir "12 Eylül romanı" değil! (12 Eylül romanı ne demekse!) Eylül'lerden oluşan bir yaşam aralığının ve belki bir "eylül yurttaşı"nın, bir "eylül soyu"nun eylüllerinin sondan ikincisi ve birincisi. Güncelle görülecek hesabının kancası güncelde değil yazarın. Ya bu adın başka çağrışımları? Suat ve Süreyya adları romandaki "Eylül"le, "*Eylül*" romanı arasında kurulması olası bağları düşündürmeye görsün, şöyle der romancımız: (*) Yayıncının notu. Yazarımız, Mehmed Rauf Eylül'ünün kişilerine gönderme yapıyor olsa gerek." ya da: "(*) Şaşılacak şey. Mehmed Rauf'un 'Eylül' romanı 1900 yılında yayımlandı. Romanda da, bu son cümlenin hemen hemen aynısı bulunmaktadır. (Bk. Selami İzzet Sedes sadeleştirmesi, Hilmi Kitabevi, 1946, s. 15). Düzeltmenin notu." Romanda böylesi müda-

haleler, "yabancılaştırmalar" sıkça kullanılıyor.

Hulki Aktunç yapıtına "roman" demiş. Bunu tartışmaya girişmek de *Son İki Eylül*'le bağdaştırılamayacak bir çaba olur. Roman'ın ne olduğu ve daha ne olabileceği de zaten, "*Gece*"lerle, "*Çocuktaki Bahçe*"lerle, "*Yaşamın Ucuna Yolculuk*"larla, "*Son İki Eylül*"lerle belirlenecek değil midir? Romanda, roman gereği bir takım kişiler, birtakım olaylar var elbet! Ama bunlar birbirlerine ilineksel bağlarla bağlı. Bir çeşit mozaik ki, parçacıkların bütüne göre anlamı uzak ve global bir bakışla kavranıyor ancak. Bu mozaikin parçacıkları, yazarın "gerçek tanecikleri" dediği şeyler olabilir. Ya da mozaike değil de, minyatüre benzetebiliriz bu romanı. İçerikte de karşılığını bulur üstelik bu benzetmemiz. İnce ince ayrıntılar şurada-burada, perspektiv ise; (yok demeli), özel nirengilere, özel bakışımlara dayalı.

Kotarılıp harmanlanan, romana vardırılan (bu Hulki Aktunç'un değil, romandaki yazar-kişi'nin işi) yazılar, birtakım defterlermiş aslında. Bunlara yayıncının notu, düzeltmenin, (sonra) redaktör - düzeltmenin notu ekleniyor. Bazı kâğıtlar, akıl kartları ekleniyor. Kimi belgeler, "belgesel takılındığında" aktarılan sayımlar-dökümler giriyor. Resim bile yazılıyor - ki bu da bir minyatürdür-: üç çelebi/üç deli/iki hekim minyatürünün yazıldığı 8. Bölüm ("İkinci Eylül"), başlıbaşına *Son İki Eylül*'ü temsil etemeye lâyık görülmeli. Romanı bir kez çizgisel düzende okuduktan sonra, sonraki okumalar için seçmeli programlar oluşturulabilir diye düşünmüştüm. Ama bu programların herbirinde, 8. Bölüm mutlaka bulunmalı.

Yazılan-çekilen defterlerin yazısı için bir ön-deyi: "Zamanın garip ısısı ya da okur zihninin alevleri okunaklı kılacaktır yazıyı." Hem bu söz; sadece limon yazısı, süt yazısı, soğan yazısı ile yazılı, boş görünen satırlar için değil, tüm romanın matbaa mürekkebine bandırılmış yazısı için aynen geçerli. Ta ki "Son"u görüle!

Bütün ipuçları, açıklamalar, çağrışım uçları, anıştırma ve göndermeler berkitilmiş, raslantıyla savrulmalarının önlemi alınarak, romanın atkı ve çözgülerine düğümlenmiştir. Özgürlüğün disiplini, sıkı-düzenin disiplininden çok daha sağlam bir mantık gerektirdiğinden, okurun işi, yazarın işi kadar güçtür burada. Ama herşeyin şi-

razeden çıktığı sanılan bir noktada bile, şirazenin kendisi sapasağlam durduğundan; sayısız değilse bile çok sayıda olanak, seçenek, çözenek sunmaktadır okura.

"Bu kitapta neler ve kimler var?" ın dökümünden önce, bir "collage" da ben önereyim ve "İkinci Eylül" girişinden tutup "Birinci Eylül" girişine bağlayayım Aktunç'un sözünü: "(Burada, her konuya akıl erdirmek isteyen birinin yazısı vardır: Beyni, kafatasının dışına çıkmıştı sanki, daha çok, daha çoğul düşünmek için. Düşünmekten ölecekti ve bundan yüksünmüyordu. Ama, hemen herkes, beyni kafatasının içine tıkılı yaşıyordu. Ondan istenen de aynıydı)" / "Burada herkesi, her şeyi sevmek isteyen birinin yazısı yer alıyor. Böylesi, gizli yazıyı da gerektirmektedir hâlâ. Kalbi göğüs kafesinin dışına taşımıştı sanki. Daha çok sevmek için, sevdalandığı her şeye dokunmak için. Sevmekten ölecekti ve bundan da yüksünmüyordu. Ancak, hemen herkes, kalbi göğüs kafesinin içine tıkılı yaşıyordu. Ondan istenen de aynıydı zaten.)" Ve buradan da, "Son Sır"rına varalım romanın: "Düşünmek isteyen beynini/kafatasının içine tıktılar onun. /Sevmek isteyen kalbini/göğüs kafesinin içine tıktılar onun./ Onu, iskeletinin içine hapsettiler./ Hapiste öldü."

Demek ki, bir oyundan, yazmanın ve okumanın bir eğlence, bir keyif kaynağı olarak düşünülmesinin kuramsal ve kılgısal haklılığından söz ederken, *Son İki Eylül*'ün alımlanışında, hüznü ve isyanı ve umut'un ve olum'un "suz" halini dışta bırakmamış olduğumuzun işaretlerinden ilki bu olacak.

Romandaki "tektonik", "Parçalanıp dağılmış yeryüzü katmanları ve bunların birbirleri ile olan ilgileri beyanındadır. Dolayısıyla, bu sözcüğe yüklenen görevlerden biri romanın anlattığını betimlemekse, diğeri, romanın kendisini betimlemektir. Bir yandan baskı, şiddet, kıstırılma, enenme mecraından akmaktadır *Son İki Eylül*'ün can suyu; bir yandan: "Kimse ölmüyor, öldürülmüyordu, herkesin ölümü yüzüne göğsüne, alnına önüne arkasına kıçına başına yapıştırılıyordu sürekli." Elbet bu da, eğlenceli bir izleksellik sayılmaz. Ne var ki Hulki Aktunç, yirminci yüzyıllı bir Erasmus kimliğindedir *Son İki Eylül*'de. "Gönüllü usuyarık"ıyla o, deliliğin övgüsünü, bir

savunma ve bir yargılama anlamını hiçbir yerde taşımaksızın nesnelliğe büründürmüştür.

Romanın baş "kahramanı", "birbirimiz"dir. Ve *herkes, kendi hayatınadoğru kaçışır.* Romanda kimlerin ve nelerin bulunduğuna gelince; bu dökümü yapmamızı, "İkinci Eylül" ile "Birinci Eylül" arasında yer alan "Ara Zamanlar" bölümünde kolaylaştırmış yazar. Orada bir DNA molekülü, çekirdeğinde romanın!

Defterleri kimin yazdığını, yazar-kişi ile C. (Genç Bilge C.) arasındaki geçişimleri, yayıncı ile düzeltmenin "müdahil" rollerini (kollektif çoğul!) usu-kırk-yarmadan halledebilirsiniz. Öbür kişiler simge ya da yarı-simge rolünde olabilirler *bir* okuyuş için. Mekânlar; bağ ve bağçe'lerdir, bizim tektoniğimiz, cennet vatanımız, Türkiye'mizdir. "Öjenik ve Kastrasyon" nutkunu atan Zahir Otaman kimdir? Kimesnedir?! Onun uyrukları: "kuşku kumkumaları" (paranoyaklar) içte, "usuyarıklar" (şizofrenler) sınırda (hem şizofreninin, hem Türkiye'nin, hem haritanın sınırıdır bu), coğrafya dersinden ödünç alınan dağlarla, ovalarla, enlem-boylam ve ölçeklerle, bir haritalığına, bir sosyal psikoloji dersi verir, kaçarlar. Kaçışırlar. Kendi hayatlarına doğru. Doğrusu bu bölüm, muhteşemdir.

Bundan gerisi, örneğin bir Sübekli Paşa ekseninde, bir "Türk Hanımlarının Fal Dili", bir "mualece", bir "Arslan avı" detayında, bir Avedis'in (Nis) Bahçesi ile köşk bahçesi (her ikisi de eskiden "bağçe") koşutluğunda ileri-geri izlenebilir, işlenebilir, irdelenebilir.

Benim *Son İki Eylül* için yazdığım yazı, özgün bir yazı serüveninin izini sürmeye çağrı yazısıdır. Bu yazıyla romana belki girilir; ama içinde yürünüp "çözüm" getirilmez. Hem, önce de söylediğim gibi, bu kitap bir ders (dest) kitabı ya da test kitabı değil. C. hiçbiri!

Dört Mevsim Sonbahar *

Ahmet Altan'ın romanını ilk okuduğumda, kitap yayımlanalı bir yılı geçmişti. Hayıflanmıştım. Çünkü bu kitabın bana duyurduğu heyecanı okurlarımla paylaşabilmeyi çok isterdim; oysa "Yeni Yayınlar" sayfası için epeyi gecikmişti. Şimdi Akademi Kitabevi ödülünün bu çok ilginç yapıta verilmesiyle konunun yeniden gündeme getirilebilmesi için bir fırsat çıktı. Bu sefer kaçırmak istemem bu fırsatı. Heyecanla, keyifle okunan, "aşkolsun" dedirten bir kitap, bir de yazarının ilk yapıtıysa, duyurulması, tanıtılması, en azından izlenimlerin aktarılması daha da bir önem kazanıyor sanki. Sütun, sayfa sahiplerinin suskunluğu, bir çeşit haksızlık olur böyle bir durumda gibi geliyor bana. Umarım *Dört Mevsim Sonbahar*, bir yılı aşkın bir gecikmeyle de olsa, bu ilgisizlik barajını atlamış olsun.

Ahmet Altan'ın, söyleyecek sözü olan bir yazar olduğu kuşkusuz. Ama bu ilk yapıtıyla belirlenen özelliklerinin önde geleni, söyleyeceği sözü yapılandırışı ve buna gösterdiği özen bence. Zarf-mazruf çifti üzerine yapılan kurgulamalardan, çıkarılan ahkâmlardan çoktan gına getirdik. Gına getirdiğimiz için değil mi ki zaten, sözümona lâfı o mecradan kurtarmak için, "öz-biçim" demiyorum da, "zarf-mazruf" diyorum! Ama; özbiçim, içerik-biçim, zarf-mazruf..., nasıl söylersek söyleyelim, fazla değiştirmiş olmuyoruz konunun özünü tabiî. Bunu, hemen başladığım yerde bırakmak istiyorum ve unmak istiyorum ki, Ahmet Altan'ın romanında öne çıkan yazınsal belirleyicinin "zarf" olduğunu vurgulamamdan; "mazruf"u önemsemediğim ya da benim ve/ ya da yazarın "biçimci" olduğumuz ya da yapıtın "bireyselci-yenilikçi bir biçim oyunu" olduğu sonucu çıkarılmasın. Aslında bu yalınkat etiketlendirmelere, kendi payıma, bir itirazım olduğundan değil; ama yalınkat ve son çözümlemede düpedüz

* *Dört Mevsim Sonbahar*, Ahmet Altan, Milyatro Yayınları, İst. 1982.

anlamsız olduklarından ötürü kaçınmak gereğini duyuyorum böylesi yakıştırmalardan. Demem o ki, mazruf zarfın içinden ayrı bir mektup gibi çıkmayacaktır, çıkmamalıdır da. Ne yazılıysa zarfa yazılıdır. Bu, yazın yapıtında hep böyledir böyle olmasına da, *Dört Mevsim Sonbahar*'da mazrufu taşıyan zarf; özgün, değişik, ilginç bir yapıda olduğu için, ister istemez konuya bu netameli kavramlardan hareket ederek girmek durumunda kaldım.

Birazdan fazla bir mizah duygusu (sense of humour'u) mutlaka olmalı Ahmet Altan'ı okuyanın. Yoksa roman boyunca, "dalga mı geçiyor bu adam benimle?" tedirginliğinden kurtulamayacağı için, kaptıramayacaktır kendini romana, tad alamayacaktır. Oysa rahat olunmalı. Biraz dalga geçilmekle incisi dökülmez insanın. Sıcaklığı sağlayan da bu ya kitapta; kendisiyle de, benimle de (sizinle dememek için) bol bol, tatlı tatlı dalga geçiyor yazar. Bu tavır kızdırmıyor insanı; ama uyanık tutuyor. Tongaya basmayayım diye gözünüzü dört açıyorsunuz okurken. Hey gidi insanoğlu! Ne de düşkündür incilerine!

Altan, "bu roman benim romanım" diyor, "istediğim gibi yazarım onu." Çocuk gibi seviniyor böyle yapabildiğine ve içiçe halkalarla sarmallaşan bir yapıda sunuyor romanını: Romanının yazılış serüvenini romanının içinde dokuyarak oluşturduğu romanını. Bu neyin romanıdır dersek, (böyle bir soruyu anlamlı bulacaksak), yanıtımızı da aynı anlam katında tutmak üzere: "Ahmet Altan'ın, romanını yazdığı kişilerin romanını yazarkeninin romanıdır" biçiminde düzenlemeliyiz. Bu roman, birbiri içine ek yerleri ayırt edilmezce geçmiş iki kanaldan oluşmaktadır; ama kanalların ne biri, ne öbürü yalıtılabilir, ne de zorla yalıtılsa, tek başlarına bir anlamları olur. Kendisini ve öbür roman kişilerini, romanın başladığı noktadan, herbirinin sonlarına dek uzanan yaşam kesitinde ve birbirleriyle ilişkilerinde yazarak gerek bu kişileri, gerek yaşam kesitlerini ve ilişkilerini vareder yazar. Bütün bunları hep kendisinin varettiğini birçok yerde açıkça yineler. Yazılanı ara ara okuyan üç kişi vardır romanın içinde: Ali, Mehmet ve Zeynep. Bunların kendilerine ilişkin, öbür roman kişilerine ilişkin istekleri olur. Yazan kâh yerine getirir bu istekleri, kâh bildiğini okur - daha doğrusu, yazar!

"Neler düşündüğünü biliyorum, nasıl bilmem, bunları ben kendim yazıyorum" türünden uyarıları, ne tuhaftır, okuru yabancılaştırmamakta, tersine, sanki bir oyunu yazarla birlikte oynamanın hınzırca büyüsüne kaptırmaktadır. Hani bunları yazan, tanrı olmak istiyor ve varedip yok etmeleriyle, diyelim bir yarı-tanrı oluyorsa, okuyan da çeyrek bir tanrı gibi duymaya başlamaktadır kendini (hem de tek gözü değil, iki gözü de lâcivert bir tanrı gibi)!

"Sanki içimde ikinci bir adam var, ne zaman yazı yazsam o herif lâfa karışıp her şeyi karanlıklaştırıyor" der yazan adam. Yazan gibi, yazılan gibi, okunan da ikileşmekte, sonra iki ile yeniden, yeniden çarpılmaktadır ve sonuç, romandaki gibi beş çıkmaktadır.

Yazılandaki zaman kaymaları, kısa ve uzun sürelerde geri, daha seyrek olarak ileri gidişler, yaz-bozlar, fevkalâde doğal kılınmış. Bu örgü, olanca karmaşıklığına karşın, alabildiğine sade, yalın tümcelerle örülmüş. Roman boyunca hep şimdiki zaman kipi kullanılmış. Süs-püs yok. Hem olanların olduğuna, hem olması istenenlerin olabileceğine inandırıyor bu özelliğiyle tüm anlatı okuyanı. Üstelik inanılması için hiçbir neden yokken, inanılmaması için nedenler varken, "uyduruyorum bütün bunları" diye açık açık söylenmişken! Bu etki yazarın (yani romandaki romanı yazanın) "Yaşamıyorlar benim kahramanlarım, yalnızca ölüyorlar" demesine karşın, "kahramanlarının" ölene kadar da, ölümleriyle de garip bir biçimde sahici olmalarından kaynaklanıyor. Evet, ne iş yaparlar, neyle geçinirler, nasıl yaşarlar, gerçekten belli değil; ama hiç merak etmiyor ki insan bunları. Yaşıyorlar ya, ölüyorlar ya, hepsi bu işte.

Giritli filozofla romancıyı bir tutuyor yazar. Yalan söylüyor... demek doğru... demek yalan... Sanki *gerçek* denen şey başka türlü mü?

Ahmet Altan yalnız roman kurgusunda değil, yalnız kişilerini ayrıksı ilişkilere sokup, deli deli söyletip, durduk yerde öldürmesiyle değil, gerçekle yapıntının ilişkisini bu çıplaklıkta sergilemesiyle, giderek sorgulamasıyla da cesur. "İnsanlarla her karşılaştığımda duyduğum korkuyu, benim bir yabancı, kendileriyle hiçbir ortaklığı olmayan bir yabancı olduğumu anlamalarından duyduğum o bunaltıcı korkuyu duyuyorum gene." dese de cesur.

Tanrıdan, ölümsüzlükten, insanları ölecekleri için küçümsemekten hoşlanan kendisi de, kendisinin bir yaratısı olabilir. Bu çıldırtıcı çatlamaların farkında ve "Mutluluk ölmemektedir ey kari" diyor, "Ve herkes ölür." Romandaki herkes de birer birer ölüyor zaten; onları yaratan bile ölüyor, 262 sayfa boyunca tattığı tanrı olma zevkini bırakıp ölüyor. Bir okur kalıyor sonunda, ölmeyen. Oyunu kurallarına göre oynamak için olsun, o da ölüyordur belki. Bu okurun yaşama ve okuma alışkanlıklarına bağlı bir şey. "İnsanın yalnız bir yaşamı olması ne acıklı" diyor Altan. Oysa o bir yaşam çoğaltılabiliyor; yazarak olsun, okuyarak olsun, değil mi? Çoğaltılabildiğinin bir tanığı *Dört Mevsim Sonbahar*.

"Ne işim var benim burada, bu romandaki insanlarla ne ilgim var? Çekip gitsem ben bu romandan, bu insanlar kendi romanlarını kendileri yazsalar./.../ Dur bakalım, nereye gidiyorsun? İnsan kendi romanından çekip gidemez ki..." Ya, böyle işte! Yazmak bir yerde alabildiğine özgürlük, ölüme meydan okuyabilecek denli tanrısallığa sıvanan bir edimken; bir yerde de tutsaklık oluyor. Hiçbir şey tek biçimli, tek yönlü, tek boyutlu olamıyor, kalamıyor. Ahmet Altan'ın yaşam üzerine, özellikle de sevgi, acı, insanlar üzerine -kimine inanarak, kimine için için inanmayarak- söyleyip geçiverdiği birtakım görüşler var ki, onlara mutlaka değinmek isterim. "Sevemeyenler dünyanın lânetlileridir, bunu biliyorum." diyor. Elhak öyledir. Ama buna "Bir tek insanı sevseydim eğer, bir tek canlıyı sevseydim, yazı yazmazdım. Sevmek yeterdi"den geliyor ki, işte ben buna da, buna Altan'ın inandığına da inanamıyorum. Sevmeyen, sevemeyen bir insan olmadığından kuşkum yok yazarın. Şu kadarını söyleseydi: "Yazanlar dünyanın lânetlileridir" deseydi, sevgisizlerle yazarlar arasındaki olası tek ortaklığı dile getirmiş olurdu belki. Acı için yazdıkları ise daha bir haddeden geçmiş: "Ben de, birçokları gibi, gerçekten içim acıdığı zaman acımı gösteremiyorum, bu yüzden de gerçek acılar hep saklı kalıyor, sahte acılar dolaşıyor ortada. Gizlediğimiz bu acılar da zamanla, içimizde küflenip kokuşarak, nefrete, kırgınlığa dönüşüyor, bütün haşmetini kaybediyor. Acılarımıza bile sahip çıkamıyoruz... Ne yok edebiliyoruz onları, ne de besle-

yip büyütebiliyoruz. Yozlaştırıp küçük kızgınlıklara dönüştürüyoruz." Sevgiyi tanımamış olan, acıyı tanımış olabilir mi? Acının ve insan sahtekârlığının çözümlenmesine kadar vardırabilir mi sözü? Bir de bana çok doğru gelen bir saptayımı var Altan'ın: "İğrenç bir adam numarası yapmakla iğrenç adam olmak arasında pek büyük bir fark yoktur." Bu, bu kadar kaldığında doğru. Ama soğuk, sevgisiz ve acımasız bir adam numarası yapmakla gerçekten öyle olmak arasında neredeyse ters orantı vardır.

Ahmet Altan'ın bu ölümlerle dolu romanında, beklenebileceğin tersine, kasvetten eser yok. Pırıl pırıl bir yaşama sevinci, bir neşe öne çıkıyor. Felâket müjdeciliği, ayrıksı ilişkilerin ayrıksılığının vurgulanması, hayâsızlığa övgü gibi öğeler bilinçli bir muziplik, kuralları istendiği an değiştirilebilecek bir oyun düzeyinde kalıyor.

Bir solukta ve zevkle okunan bu romanın, kurgusu dışında hiçbir trük'ü, dile dayalı sorunsallığı, ince işçiliği yok. Çok sade, dümdüz bir anları. Dolayısıyla, bir ilk romanın kaçınılmaz acemiliklerinin pekçoğundan kaçınabilmiş. Dili rahat ve akıcı. Herhalde kalem deneyi arttıkça, yazım kurallarını daha özenle gözetme gereğini de kavrayacaktır Altan. Ayrı ya da birlikte yazılması, gereken (de)'ler bir savrukluk gösteriyor örneğin. Fiiller, dilek kipinde olduklarında, nasıl yazılacaklarını bilememişler ("Etmeyeyim" yerine "etmeyim", "diyeyim" yerine "diyim" "gideyim" yerine "gidiyim" gibi) Sonra, böyle incelmiş bir kalemin Descartes'ı yanlış yazması da tuhaf kaçıyor. Gezegen dururken "planet" demek de pek yakışık almıyor. Ama, söylemeliyim, bu sürçmelerin sayısı da pek fazla değil kitapta. Biraz daha özen, ilk heyecan yatıştıktan sonra yazılanların birkaç kez gözden geçirilmesi bu pürüzleri giderecektir.

Dört Mevsim Sonbahar'ı okuduğunuzda, benim bu yazıda değinmediğim daha pek çok ayrıntı güzelliği, bütün girgirinin altında, örtülü bir ciddiyet, küçük hüzün parçaları, incelikler bulacaksınız.

Sudaki İz*

Şöyle yazmıştım kitabın arka kapağına: "Ahmet Altan'ın ikinci romanı *Sudaki İz* için, inancın kurumsallaşmasının ve birey oluşu tehdit etmesinin romanı denebilir. Kesişen ama örtüşemeyen dünyalarının yalnızlığında kişilik kazanan, birliktelik arayışlarında savrulan roman kişileri, somut acıların ağırlığını yaşarken de, gelgeçliğin hafifliğine kapılıp sürüklenirken de sahiciliklerini koruyorlar. Serüven, aşk, çatışma, oyun, düş, humor... Romanın bütün bu motifleri, temelde, bir dönemin düşünülmesi ve düşündürülmesi ekseninde eklemleniyor. Ahmet Altan, bu romanıyla, yargılamanın ahlâksal ve yazınsal tuzaklarına düşmeden, duyarlıkları abartmadan, ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar*'la çizdiği başarı çizgisini kalınlaştırıyor."

Biliyorum, herkes -hiç değilse edebiyat eleştirmenleri- bana katılmayacak; ama Ataç'tan bu yana hepimizin bir zarı var ya... Ben; Orhan Pamuk, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Ahmet Altan dörtlüsü içinde (madem ki bu hep böyle ele alınıyor, her yazarı tek gören biri de, bir defalığına böyle baksın duruma!) *Dört Mevsim Sonbahar* ve *Sudaki İz* yazarının en "romancı" olduğuna inanıyorum. Bunun için de dikkatleri yeniden yazarın *romanına* çekmek istiyorum.

Ahmet Altan'ın yazınımızda olay yaratması gereken ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar*, sessiz sedasız geçiştirildi de (belki hep sonbahar olduğundandır!), *Sudaki İz* haftalarca listebaşı kaldı. Ben edebiyatta bu "hit" olayını da hiç anlayamıyorum ya, neyse, daha anlayamadığım neler var! Best-seller'lara hiç itirazım yoktur. Gerçi "halkın beğenisi", "okurun yoğun ilgisi" gibi tuhaf saygınlık ölçütlerine de pabuç bırakmam ya, yine de bir kitabın çok ya da uzun satması önemli gelir bana. Tabii Amerikalıların süprüntü (trash) dediği türden söz etmiyoruz şimdi.

* *Sudaki İz*, Ahmet Altan, Can Yayınları, 1985.

A. Altan'ın *Sudaki İz*'ini siyasal değil, bütünüyle yazınsal bir düzlemde ele almak gereğine inanıyorum ben. Oysa, taşıdığı yazınsal özgünlüğe karşın, sanırım "hit" olmasını, genelde yanlış yorumlanan siyasal içeriğine borçlu. Hayatın cilveleri olur da, edebiyatın olmaz mı? Altan'ın yankılar uyandıran *Sudaki İz*'ini suya düşen bir yansı gibi değil de, "beyhude"liği vurgulayan bir ad olarak düşünmüştüm. Yine de öyle düşünüyorum. Yaşanan onca acı, çatışma, bunalım, suya yazılıymış. Yoksa öyle değil mi? Altan bunları ne yargılıyor, ne kınıyor. Tersine; bir duygudaşlık bile var, romanında kurguladığı gençlerle arasında. Bu romanın canalıcı bir bölümünü, uzunca da olsa alıntılayacağım. Romanı okumadan, çıkan tartışmaları izleyenler için uyarıcı olabilir. "Romanda niçin hiç 'olumlu devrimci tipi' yok, niçin sırf eleştiri var?" diye soranlara yanıt olabilir. Fazıla ile Suat'ın, *Sudaki İz*'in ana sorunsalı olarak gördüğüm "inanç kurbanları" izleğine ışık tutan konuşmalarıdır:

"Suat... -Terkedilmiş inançların intikamı korkunç oluyor, dedi. Ben kâbuslardan kurtulamıyorum biliyor musun, her gece kâbuslar görüyorum. Üstelik insan inancından hiçbir zaman bütün bütün vazgeçemiyor; yani görünüşte vazgeçiyor belki, zaman zaman o görüşlere karşı çıkıp saldırıyor bile, ama bir başkası o inançlara saldırırsa, o zaman dayanamıyorsun işte. O zaman anlıyorum insanın vazgeçemediğini. Vazgeçsem de o benim inancım, ben vazgeçerim, ama başkası onun hakkında konuşamaz. / Fazıla... - Bizimkisi çocukların oynadıkları evcilik oyunu gibi bir şeydi. Gecekondularda oturuyorum, fabrikalarda çalışıyorum, halktan biriymiş gibi numara yapıyorum. Sonunda dayanamıyorum patlıyorum tabii. Şimdi düşününce, biz önemli işleri çok hafife almışız, çocukların yapacağı şeyler değilmiş bu işler. Biz çocuktuk oysa, gücümüz yoktu, bizi destekleyenler yoktu, hiçbir şeyimiz yoktu... Ama bu toplumu da hiçbir zaman affetmiyorum, bizim çocuk olduğumuzu, hiçbir şey yapamayacağımızı biliyorlardı, gene de hiç duraksamadan yaşamlarımızı yok etriler, çoğumuzu öldürdüler. Büyükler vahşice davrandılar bize/.../Suat... -Çocuklar inanırlar, ama bir şey yapamazlar, dedi, oyun oynamaktan başka tabii. Büyüklerin bir şey yapması için inanmala-

rı hiç de gerekli değildir oysa; çıkarları olsun yeter. -Ama ne kadar çok çocuk öldü. -Savaşlara da çocukları gönderirler, ne olacak? Onlar çabuk ölüyorlar, soru sormadan. Yaşamı bilmediklerinden, ölümü de bilmiyorlar, korkmaları gerektiğini anlamıyorlar. Korkmasını bilmeyen biri de gerçek bir mücadeleci olamıyor işte." (s. 270-2)

Beni şaşırtan; beğenilerimiz her zaman çakışsın çakışmasın, çoğu zaman edebiyata aynı mercekten baktığımız dostum Fethi Naci'nin *Adam Sanat* dergisinde *Sudaki İz*'e yaklaşım biçimi oldu. "Tiksinti" duymuş. (Hem de bir roman karşısında ilk kez! Buna inanamam!) Ben onun bu aşırı duyarlığını, romanı 12 Mart döneminin sorgulanması (ve yanlış sorgulanması) olarak okumasına bağladım. Oysa kanımca, Ahmet Altan'ın romanı, bütün kısıtılmışlık dönemlerinde, gençlerde birey oluşun büsbütün tehdit edildiği, onlara hedefler gösterildiği her dönemde geçebilirdi.

Sudaki İz'in sosyo-politik içeriği: inançlar ve inançların kurumsallaştırılması sorunları bence; birilerinin mahkûm edilmesi hiç değil. Fethi Naci, romana bakışında her zaman eksene aldığı kişi motifini nasıl gözardı etmiş? Örneğin bir Fazıla'yı, hatta bir Mrs. Perkins'i, bir şair Suat'ı, hatta inandırıcılıktan kasden uzaklaştırılmış olmalarına rağmen bütünlüklü birer *kişi* olan Ömer ile Dominguez'i, nasıl tiksintisine kurban edebilmiş, çok şaştım!

Ve... şöyle bitiyor *Sudaki İz*: "Pırıltılı bir zar gibi incecik bir su kapladı gözün içini, yavaşça göz pınarına kaydı, orada birikti, bir damla oldu, oradan kirpiğin ucuna aktı, bir an sallandı, içinden ışıklar geçti, sonra yere düştü, kayboldu." Tiksinti ha? İnanılır gibi değil.

Benim son sözüm şu olabilir ancak: *Sudaki İz*; kuralları bıkıldıkça değiştirilen, biraz sofistike bir çocuk oyunu gibi bir roman bir yerde. İçeriğe koşut tutulabilir bu oyun belki. Ama bir yerde de, adamakıllı ciddi bir felsefesi olan, kurmacanın, yazınsallığını ise hep koruyan bir kitap.

Geç Olsun, Güç Olsun... Ama Olsun *

Sevgili Arsız Ölüm üzerine yazmak istememiştim. O epidemik heyecandan yeterince pay alamadığımdan değil yalnızca. Bu çeşit "furya"ların, yazarı da, okuru da kötü etkilediğine inandığımdan. Hele bir havalar serinlesin, "kitlesel coşku" yatışsın, daha bir dinç kalemle yaklaşılır (yaklaşırım) *Sevgili Arsız Ölüm*'e belki diye düşünmüştüm.

Keşke bütün bunlara karşın, yazsaymışım düşündüklerimi o zaman, diyorum şimdi. Beğendiğimi yazmak, beğenmediğimi yazmaktan çok daha fazla gönendirir beni çünkü. *Berci Kristin Çöp Masalları* ayağımı suya erdirdi. Latife Tekin'in olay yaratan ilk kitabı ile ilgili tereddütlerim de herraklık kazandı, bu ikinci "roman"ını okuyunca yazarın.

Yazında folklor -isterse Latife Tekin'in kitaplarında olduğu gibi tebdil gezsin- çok aldatıcı, yanıltıcı, etkisi geçici (kalıcı olmayan) bir renktir kanımca. *Sevgili Arsız Ölüm*; bir ilk roman, özgün bir ses, (sanıyorum ki) sahici bir yazın heyecanıyla kotarılmış bir kitaptı. Bir çarpıcılığı vardı. Bunu anlamaya ilk 20 sayfa, buna doymaya ilk 40 sayfa yetiyordu yine de. Sonra sonra, bir terane havasına giriyordu roman. İlk 40-50, bilemediniz 60 sayfanın verdiği tad, giderek iç bayıltıcı oluyordu.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün bütün olumsuz özellikleri korunmuş, olumlu yanlarından ise, suyu çekilmiş bir dere izleniminden öte bir şey yansımamış.

Önce, bu bir roman değil kesinlikle. Latife Tekin'in roman türü üzerine düşündüklerini bir yerlerde okumuştum. Belki kendisi de bunun bir roman olduğu savında değildir ille de. Romanın tanımına, kuramına, modern romanın "roman"a getirdiği çeşitlenme ve

* *Berci Kristin Çöp Masalları*, Latife Tekin, Adam Yayıncılık, İst. 1984.

dönüşümlerin tartışmasına girmeye gerek kalmaksızın söylenebilecek ilk ve en basit şey bu bence. Roman değil. Öykücükler, meseller, adında ifade edildiği üzere: Masallar... olabilir.

Ama adında "masal" kalkanının kullanılmış olması da, yukarıda değindiğim tehlikeli folklorik yaklaşımın sakıncalarından koruyabilmiş değil onu. Üçüncü şahıslı, di'li geçmişli kısa kısa cümlelerin ara ara estirdiği; halk masalı, kutsal kitap, çocuk hikâyesi kırması tuhaf rüzgâr, Karacafenk atmosferine gidebiliyordu, ama Çiçektepe'de turist gibi kalıyor.

Sonra yine, ilk romanda büyüleyici bir yanı olabilen boşinan (hurafe) edebiyatı, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda bıkkınlık vermesi bir yana, birkaç bakımdan *yanlış* oluyor. Tekrarların, tekrar olmaktan başka hiçbir anlamı kalmıyor; ve -yaşatılmaları unutulmuş olmakla birlikte- bir Kara Hasan, bir Lado, bir Çöp Bakkal, bir Güllü Baba vb.nin imgeleri, yardımcı imgelerin baskınından sıyrılabilip bu anlatının tek tutulacak tarafını, yazınsal özünü oluşturuyorlar.

"Gıcılama, foşulama, çelpeşik, çaltaklanma..." gibi "yabancı" sözcükler, bir türlü yapaylıktan sıyrılamayan mani, beyit, türkü vb.'ler, yazarın yorumundan kaçındığı ve bıkıp usanmadan "düşe bozduğu" ilkellikler, anlatıyla okur arasındaki mesafeyi donduruyor.

Sosyolojik, sosyo ekonomik, sınıfsal çözümleme faslına ise, hiç girmeyelim.

Berci Kristin Çöp Masalları'nın içinden birçok güzel şey ayıklamak, toplamak mümkün. Ama bunları sıralamaya hiç girişmiyorum. Çünkü tek tek güzelliklerin, bir bütünsellik içinde görülmedikçe, "buluşcuklar" olmaktan öte bir anlam taşıyacaklarını sanmıyorum.

Bütün bunlardan sonra, yine de içtenlikle şunu söylemek isterim: Latife Tekin'in edebiyat cinleriyle (musa'larıyla da diyebiliriz) alışverişte olduğundan hiç kuşkum yok. Hem de bunu; sadece, iyi bir kitap olan *Sevgili Arsız Ölüm*'e dayanarak değil, kötü bir kitap olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı da hesaba katarak söylüyorum. Kısa vâdede çok yararlı, uzunca bir vâdede zararlı olabilecek dış etkenlere rağmen, çileli ve uzun bir vâdede edebiyatın lehine iş görecek iç etkenlere sahip bir yazar olduğunu düşünüyorum Latife Tekin'in. Yanılmamış olmayı çok isterim.

Militan Sorumsuzluk *

Tedirgin edici bir soru: Acaba Latife Tekin okurla ve yazın dünyasıyla alay mı ediyor? *Gece Dersleri*'ni sonuna kadar okumak konusunda gösterdiğim azim, bu ciddi kuşkumu pekiştirerek öfkeye dönüştürdü sonunda. Öfkeyle kalkan zararla oturacağı için değil (zararla oturmuştum zaten bu birkaç saatlik okuma çabalamasının sonunda); ama öfke bana haksızlık ettirebileceği için, dizginledim bu tepkimi. Latife Tekin'e haksızlık etmemekte çok kararlıyım. Ne ona... ama ne de başkasına.

Böylece, başka olasılıkları gözden geçirdim: Hayır, alay etmiyordur. Hem zaten kendi adını kullanmış. Hani takma adla, yazın dünyasının tutarsız, kof tepkilerinin ipliğini pazara çıkartmayı amaçlayanlar vardır ya; onları düşündüm. Belki de Latife Tekin bir martyr'dir. Bu imge ona pek ters de düşmüyor zaten! Kendini feda etmek pahasına böyle bir işe kalkışmıştır; üçüncü romanını da liste başlarına tırmandırıp sonunda "aldattım, buldattım..." diye eğlenecektir. Yani, ya parsasını toplayacak *Sevgili Arsız Ölüm*'le başlayan mystification'un ya tüm nimetlerini tepecek.

Ama sonuç olarak, sansasyon sansasyondur ve edebiyat-dışıdır. Belki de Latife Tekin, aldatan değil aldatılandır. Karacafenk'ten Çiçektepe'ye, oradan da sekter bir ilerici örgüte savrulan yaşamının bir cilvesidir ona bu yazarlık serüveni. Neyse ne. *Gece Dersleri* üzerine bunca kafa yormak niçin gereksin, öyle mi? Çünkü, Latife Tekin ve özellikle *Gece Dersleri*, bir edebiyat olayı hiç değil; ama edebiyatımızda eni konu bir olay. Söyleşiler, paneller, açık ve kapalı oturumlarla yürüyen ve alabildiğine tecimsel tınlayan bir kampanya var. Bu kampanyanın sattığı ürün, bir edebiyat ürünü, ama ortada edebiyattan eser yok.

* *Gece Dersleri*, Latife Tekin, Adam Yayıncılık, İst. 1986.

Hemen aklıma geliveren iki örnek üzerine bir kez daha düşündüm bu velvelenin anlamını. Geçen yıl Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* adlı romanı yayımlandı.

Romancılığımızın genel değerlendirilmesinde özel bir yeri ve önemi olması gereken, belli ki üzerinde çok düşünülmüş, çok çalışılmış gerçek bir yazın yapıtıydı. Yine aynı sıralarda, Bilge Karasu'nun *Gece*'si çıktı. Türk romanına yeni ve özgün bir ses, bir biçem, bir boyut geliyordu *Gece* ile. Bu romanlar tartışılacak, çözümlenecek, yorumlanacak diye bekledi durdu yazın severler. Ama ne *Karanlığın Günü*, ne *Gece*, yazınsal güçleriyle hakettikleri ilgiliyi görebildiler (satışı değil, yazınsal iletişimi kasdediyorum).

Acaba bir magazin-edebiyat ortamı mı yaratılıyor diye durup düşünmemek biraz safdillik oluyor bu durumda. Edebiyat eleştirileri yazan biri iseniz, susmak da akıntıya kapılmış ya da sinmiş olmak gibi bir örtülü anlam içeriyor. Mümkün mü Latife Tekin'den habersiz kalmak!

Öyleyse, yazınsal eleştiriye gelecek yanı pek az olan *Gece Dersleri*'nde ne bulabiliyoruz, bir bakalım. Bu işe girişirken de, bu yazının "roman" diye sunulduğuna bakarak, bir romanda ya da yazınsal bir anlatıda neler muradedilebileceğine ilişkin beklentilerimizden yola çıkmalı. Yazının başında dile getirdiğim kuşkulara yol açan da o beklentiler değil miydi? Erbil ve Karasu örnekleri, bu beklentilerin klasik roman çerçevesi dışına çıkamadıkları gibi bir yanlış anlaşılmadan koruyacaktır beni herhalde.

Evet, *Gece Dersleri* klasik bir anlatı değil. İç monolog, iç diyalog, bilinç akışı, düz tahkiye... İçiçe, art arda, belli ki kasden belli bir düzene sokulmaksızın kullanılmış. Böylece "yenilikçi" olmuş, "uyumsuz" olmuş, "başkaldırıcı" olmuş, oluvermiş roman. Birlik; dencnen biçemlerin hepsinde egemen olan halk söylencesi, masal, tekerleme motifleri ile sağlanmak istenmiş. Ama bu motifler, "genç bir militanın solgun anılarını ve soluk kesen itiraflarını" aktarmada bütünüyle işlevsiz ve elverişsiz kalmışlar. Karacafenk söyleninde "şirin", gecekondu hikâyesinde yama gibi duran ebekadın ağzı, bir iç hesaplaşma ve özeleştiri metni olarak tasarlandığı izlenimini vermeye çalışan *Gece Dersleri*'nin politik/ideolojik söylemi içerisinde, tek keli-

meyle *abes* kaçmış. Romanın ilk elde bir çözüme kavuşturulması gereken yapılanma sorunu, temel bir öz-biçim uyuşmazlığı ve dengesi kurulamamış biçem cambazlıkları ile, düğüm edilip bırakılmış.

İkinci bir tutarsızlık, bu "anı ve itiraf" söyleminin, ister nesnel gerçekliğin tarihsel bir kesitini yansıtsın, ister bütünüyle kurmaca olsun; bir dürüstlük ve içtenlik izlenimi yaratması gerekmesine karşın, son derece yapay, kaçak ve saldırgan bir anlatıma tutunması. Böyle bir sonucun ortaya çıkmasında birkaç etmenin rolü var aslında. Ama en belirgin rol, *Gece Dersleri* yazarının mizah tutkusunda. Tıpkı "Sekreter Rüzgâr" gibi, "mizahın yaygınlaştırılmasından yana" o da! (s. 155). Oysa, mizah öyle ince bir şeydir ki, beceriksiz bir el bir dokunuşta paramparça eder onu. O zaman da kaba ya da banal şakalar, hatta bağışlanmaz densizlikler kalır mizahtan geriye. Her yazarın mizah duygusuna sahip olması vazgeçilmez bir koşul değildir elbet. Ama mizah duygusundan yoksun olup da, ironiden vazgeçmeye yanaşmayanın çabaları acıklı oluyor. Hele bu işin ölçüsü iyice kaçırıldığında, acıklı olmakla da kalmıyor. Örneğin, Nazım Hikmet'in bir şiirini alıp "Atlılar atlılar, takırtısı tatlılar" diye bozuşturmak, nükte falan değil, düpedüz ayıptır (s. 49).

Belki burada da, yazarın şiirsellik anlayışına bakmak, şiire-şaire saygısızlıkta beis görmemesinin temelindeki edebiyat beğenisini gözden geçirmek açıklayıcı olabilir. "Yanaklarımda eğri gamzeler açarak mızraklı bir fısıltı çekip aldım" demekle Attila İlhan (s. 31), "parlak beyaz mermerlerin kuzguni siyah, ipince işli maddeleri, terslikten gelen çocukların iç sesleriyle yazılmaz" demekle Ece Ayhan (s. 61) olunmayacağını düşünebilmesi güç Latife Tekin'in, anlıyorum. O, "Yesem örgütü beş defa/Bir demet yasemenle" (s. 151), "Ah ela gözlerimin nefti yeşil kamyonları yine kımıldandılar" (s. 63), "Yatağımdan doğrulup başımı cama dayadım ve ayın duvarını ıslattım yusyuvarlak. Çıplak ayaklarıma sıcak korku damlaları döküldü. Korkumun beyaz köpüklü şırıltısına, mırıltılarla uyandı annem." (s. 68) türünden söyleşilerde şiir tadı bulunduğunu sanıyor çünkü.

Bu romanda birbiriyle uyumlu duran iki şey var sadece: Şiirsellik düzeyi ile mizah düzeyi. L. Tekin'in mizahından da birkaç örnek

vereyim de siz bir karara varın: "Burjuvazi domuz! Yaşım da zaten on dokuz." (s. 79) "Babam cumada, onlar da cumbadaydı" (s. 39), "Postalları cinli iya... Nostaljiya!" (s. 24), "Sevgili başkanımız, gerçekten en başımızdaki sevgili kansan..." (s. 113) gibi buluşlar; ya da "Parkamın cebinde devletle devrim, gözlerimde alev gibi iki bebek, en son çıkan ideolojik marşları söylemeye gidiyordum" (s. 79) gibi eleştiriler yetmez mi bu mizahın tadına varmaya?

"İllegalitenin masal yazıcısı Gülfidan", "Karşınızda bu havalinin gizli sahibesi duruyor, herhalde anladınız" (s. 110) diyor ve 187 sayfa boyunca okura ipuçları değil; dolaştırmaya, düğümlemeye çalıştığı bir kangal ip teslim ediyor. *Gece Dersleri*'nin yarıdan fazlası, bir hezeyan taklididir. Eğer hezeyanın ta kendisi değilse! Fakat değil. Çünkü kimi nedensellikler kuruluyor, kulaktan dolma bir Freud'dan gerçek olamayacak kadar kör kör parmağım gözüne simgeler devşiriliyor ve "son tahlilde" özgürleşen ve terevağından kıl çeker gibi kendi bireyselliğine kavuşan bir militan eskisinin "haklı"lığının altı kalın kalın çiziliyor. Hoş, hiçbir öğe ince ince işlenmiş değil bu metinde zaten.

"Yağmurlu bir sonbahar sabahı kalbinin derinliklerine politik bir hüzün sızıyor" Gülfidan'ın. Devrimci bir kadın örgütüne yazılıyor. Sekreter Rüzgâr kod adını alıyor ve "İllegalitenin masalı" diyerek, bütünüyle Gülfidan'ın bireysel klinik tablosundan ibaret bir söylemi kaleme alıyor. Bu söylemin masallığı; bürümcekli devler karısı, Dev Sofid, 40-7-33 rakamları, peri kızı, piredeve gibi öğelerle, Tekin'in ilk kitabından bu yana sürdürdüğü "virt" tartımından geliyor.

Gülfidan, "Siyah tüller içinde, son gecelerde kocamla zina halinde rüyama giren kadından kurtulamayacağımı tahmin etmeliydim" diyor ve bu Oedipal anne karmaşası, anlatıcının çocukluğunda annesini kardeşinin kirvesiyle sevişirken yakalaması travmasına bağlanarak tüm anlatının eksenini oluşturuyor. Gülfidan rüzgâr gibi bir militan oluyor, bu yüzden. Yoksa, sınıfına karşı öfke ve sevgisizlik taşıyor içinden. Savaşımının boş ve saçma bir oyun olduğunu biliyor (s. 90). Savaşımı ve birlikte yola çıktığı insanları küçümsüyor; eleştirmiyor, alay ediyor düpedüz onlarla. Annesinin günahı

belirliyor bu yazgıyı. 43. sayfada, Gülfidan vak'asının ilk klinik tablosu açıkça ortaya. "Biz tanımlarla yaşayan robotlarız" "Kızkardeşin her türden teorinin yalama ettiği bir cıvatadır, anla artık şunu" (s. 46) diyor ve okur Gülfidan'ın sabuklamalarını dikkati dağılmadan okuyabilirse, sonunda onun trafik kazasında ölen günahkâr annesinden, robotluk ve cıvatalıktan, pirelerden yaptığı deveden nasıl kurtulduğunu, sınıfına duyduğu öfke ve sevgisizliğe nasıl yeniden kavuştuğunu adım adım değilse de, karineyle izliyor. Bir kişilik yarılması izleğini sürmeye, Gülfidan ve Sekreter Rüzgâr'ın Mukoşka ile üçleşmelerini, bu ilişkideki cinsel karmaşayı anlamlandırmaya çalışıyor. Çünkü; "beynimdeki zeminlerin sık sık kaydığını senden daha iyi kimse bilemez" (s. 83) cümlesini, Latife Tekin okura değil, Gülfidan Mukoşka'ya söylüyor ve okurun elindeki kitabın üzerinde "roman" yazıyor.

89-91. sayfalar arasında romanın "giz"i tamamen çözülüyor. Teorik metinleri dualarla eş tutan kim (s. 113), anlaşılıyor. 120. sayfada tarihsellik duygusu tam bir nöbet halinde geliyor, ama kurtuluş artık uzak değil. Romanda bir "talihsiz yavru, nedense acıma uyandıracak kadar kendini önemsiyor" (s. 143) ve ben nedense, "talihsiz" sözcüğü ile *Gece Dersleri*'ni okuyanı, "acıma uyandıracak kadar kendini önemseyen"le, onu yazanı birleştiriyorum kafamda. Latife Tekin'in süpürgesine binip uçmasına 40 sayfa kaldı şunun şurasında, diyorum.

Hz. Ali'nin küçük oğlu kim ise ona, giderek bir yarı tanrıya dönüşüyor masal yazıcısı. Annesinin siyah tül peçesi yüzünden oluyor hep bunlar. Ama ötekileri de bir kandıran var. Kim? Belli değil. Bazıları, şiirle kandırıldıklarını sanıyorlar. Militanların hemen hepsi bir (herhalde aynı) on yılı gömmüşler. Artık 12 Eylül öncesine dönmek istemiyorlar! Yazarın ironisi son bir kez şaha kalkıyor ve işkence konusunu, işkence görenleri de alaya alıyor. Altın Kirpi'ye de talip Latife Tekin galiba.

Ben bu kitabı ahlâki açıdan yargılamıyorum. Hem yargılamak benim işim olmadığından, hem de metin bir yargılanma ehliyeti taşımadığından. Bu metin, yazınsal metinlerle "yargılanmaz" olmak

bakımından bir ortaklık gösteriyor göstermesine. Ama edebiyatın, istisnasız her şeyi anlatabileceği gibi, bir patolojiyi anlatması başka; bir patolojinin edebiyat kisvesine büründürülmesi çok başka. Bence *Gece Dersleri*, roman okuruna bir haksızlıktır. Latife Tekin bir panelde (*Gösteri* Dergisi, Mart, sayı 64) "Bunu ben bir yerde edebiyat dışı, hatta edebi değerleri oldukça karşıma alarak yazmaya başladım. Kendimi bir anlamda edebiyat dışı bir yere koyuyorum... Bir anlamda intikamcı bir tavrım var benim. Ve benim sorunum çok fazla kendimle ilgili. Ve belki de kendi meselelerimi çözdüğüm zaman, ya da biraz farklı bir tanışma yaşadığım zaman yazmayı bırakırım." diyor. Henüz farkında görünmediği iki meselesi daha var sırada: Bir; roman yazmak bir terapi yöntemi değildir, onu yayımlamak hiç. Dolayısıyla Latife Tekin çıkmaz yoldadır. İki; yazar olma sorumluluğu diye birşey vardır. Bu "şey" yumurta küfesi değildir.

Bu kitabı didik didik okuduğum, üzerinde düşündüğüm için, L. Tekin'in masalcısından 1 kese altın ve 40 sopa hakettim herhalde. Ama ne yapayım ki, bir eleştirmen olarak, "yazar sorumluluğu" denen o şey bende var.

Ona Dair Bilmediğimiz Bir Şey: Adı Nalân *

Etkin bir tiyatro adamı olarak Güner Sümer'i tanımayan yoktur desek yeri. Yönetmen, oyuncu, oyun yazarı kimliğiyle Türk tiyatrosunda iz bırakarak geçen, üstün nitelikli, gerçek bir sanatçıydı Sümer. Genç ölümü tiyatromuz için *de* büyük kayıp olmuştu. "de" diyorum, çünkü dolu dolu yaşanarak geçen, yaratarak, düşünerek, ürün vererek, yaşadığı dünyayı değiştirerek yaşanan bir ömür, yarı yolda kesiliverince, kayıp sadece ölenin başat etkinliğini sürdürdüğü alanın kaybı olarak kalmaz. Öyle olsaydı her ölenin yeri doldurulur, böylece ölenle dünyadan bir şey eksilmemiş olurdu. Oysa varlıkları ile yaşadıkları dünyaya bir katkıda bulunmuş olanlar, katkıları kalıcı olsa da, ölümleriyle bir gücüllüğü (potansiyel) eksiltiyorlar, aslında bir olanaklar yumağından başka bir şey olmayan dünyamızdan. Gerçekleştirilememiş olanaklar, gerçekleştirilme olasılığını koruyanlarla birlikte, bu yumağın ipliğiyle örülen "anlamlı yaşam" kavramının bir yanılsamadan ibaret olmadığını kanıtlıyor. Ölümün verdiği hüzün ve acı, bu noktada boyut değiştiriyor, yoğunlaşıyor ve çökeliyor işte: "Anlam"ın yadsınmazca sahneye çıktığı anın, perdenin kapandığı anla örtüştüğü paradoks noktasında.

Güner'in ölümü, acının şoku geçtikten yedi yıl sonra bile insana ölümün felsefesini yaptıracak ölümlerdendi. Şimdi elimizde iki ciltlik bir yapıtı var. İlk ciltte, *Yarın Cumartesi*'nin, *Bozuk Düzen*'in yazarı, birçok oyunun yönetmeni, *Godot'yu Beklerken*'in unutulmaz Didi'si, pek az tanınan bir yönüyle geliyor karşımıza önce: Şiirleri ve öyküleriyle; sonra hiç günyüzüne çıkmamış kimliğiyle: Romancı olarak.

* *Adı Nalân*, Güner Sümer, Ada Yayınları, İst. 1983 (Toplu Eserler-I)

Şiirleriyle ama özellikle öyküleriyle Güner Sümer, 1950-60 yıllarının sorgulamacı karakterini öne çıkaran "Mavi" hareketi içerisinde düşünülmeli. Benden yarım kuşak yaşlı olan Mavi hareketine dolaysız tanıklık etmedim. Ürünlerinden ve Mavi'cilerin sonraki çatallanan çizgilerinden izlediğimce, yazınımızın son kırk yılı içerisinde; salt sanat açısından olduğu kadar, belki daha çok, düşünsel boyutuyla ve sosyal felsefe bakımından en ilgiye değer dönemlerden biridir bu dönem. Güner Sümer'in *Toplu Eserler*'ine yazdığı Önsöz'de Adalet Ağaoğlu, bu dönemi, benim bir şey eklemeyi düşünmeyeceğim bir yetkinlikle çözümlemiş ve irdelemiş. Bir önsöz olmanın ötesinde, özgün bir inceleme niteliğinde, Ağaoğlu'nun yazısının özellikle dördüncü bölümü.

Ben Güner Sümer'in bu yapıtının salt bir andaç, sanatçının anısını yaşatmayı amaçlayan bir kadirbilirlik ürünü olarak görülmesi halinde, yazarının yaşayıp yaşamamasından bağımsızca değerlendirilmeyi hak eden bir ürünün dikkatlerden kaçabileceği kaygısıyla, bu yazıda *Adı Nalân* üzerine birkaç söz etmek istiyorum.

Adı Nalân, Güner Sümer'in tamamlanmamış ve son altı bölümü elindeki verilere uygun bir biçimde Adalet Ağaoğlu tarafından bütünlenmiş romanı. Başlangıçta adı, "Ona Dair Bildiğim Birkaç Şey" olarak düşünülmüş. Bu Güner Sümer'in göremediği bir filmin adıymış. Bu adın altına kendi bir *film* çekmeye başlamış ve kendi filminin çok daha güzel olduğuna inanmış. İşte sonradan *Adı Nalân* olan roman, Güner Sümer'in bu düşlemsel filminin romanı. Adalet Ağaoğlu açıklama notunda şöyle diyor: "Apaçık ki bu çalışma, bir senaryonun bütün özelliklerini taşıyor. Bir senaryo-roman. Her şey bir kameranın çekim alanı içinde akıp gidiyor. Yazarı, araya hemen hemen hiç girmiyor. Girdiği, bundan kaçınamadığı yerlerde ise kendini, romanın özelliği gereği, öyle çabuk ele veriyor ki. Çalışmada böyle üç-beş tümce var. Okur hemen ayırt edecektir sanıyorum." Gerçekten de öyle. Yirmi kısa kısa bölümden oluşan bu 100 sayfalık küçük romanın her bölümü birer sekans niteliğinde. Güç ve çapraşık bir yaşam kesitini ayrıntılıca sergiliyor Sümer romanında. Yarattığı etki, büyük ölçüde görsel. Ve yorumu; yazarın çok örtülü

yönlendirmesi bir yana, neredeyse bütünüyle okurun kurması gerekiyor. Yaşamın ta içinde görüp oradan oraya savrulmasını izliyoruz Nalân'ın. Yan kişiler de öyle; alabildiğine sahici. İnceden inceye tiplenmiş, roman karelerine şöyle bir uğrayıvermeleriyle bile tanınıveren kişiler.

Birinci bölümde bunaltıcı bir atmosferle giriyoruz romana. Kirli bir oda. Kirli ve bezilmiş bir ilişki. Nalân'la Adnan. Yoksulluğun ve bıkkınlığın bir karabasan gibi sezdirildiği bir bölüm bu. Bu kirli atmosfer hep karşımıza çıkacaktır romanda. İkinci bölümde Nalân sapık bir ihtiyarın gönlünü edecektir bir miktar para karşılığında. Adım adım ilerleriz Nalân'ın dolandığı yozluklar dünyasında. Üçüncü bölümün sonunda insanca bir esinti olur sanki. Hesapsız ve karşılıksız, konuşulmadan kurulan bir iletişim: "Evin yoksa burada kalabilirsin." Bu, romanın gölge kişisi Selahattin'dir.

Nalân'ın, annesiyle ilişkisi de kırık dökük, örselenmiş bir ilişki. Nalân evsiz, dostsuz, herhangi bir sıcaklıktan yoksun, katılmış, acılaşmış bir kadındır. Henüz resmiyete dökülmemiş orospuluğuyla ve bir plakçıdaki tezgâhtarlığıyla ancak gününü geçirebilecek kadar kazanmakta, Propilamin hapları, içkilerle geceleri gündüzlere ulamaktadır. "Duymak, kuşkusuz düşünmekten çok daha sağlam bir kavrama biçimiydi" Nalân için. Düşünmeyi ve duygulanmayı asgariye indirmiş, günü, geldiği gibi yaşamakta, yalnızca duyumsal bir varlık gibi yaşamakta, daha doğrusu sürünmektedir.

Nalân'ın da bir duyarlığı olduğunu yazar ilk kez beşinci bölümde, Selahattin'in bekâr evinde yalnız olduğu bir pazar gününde hissettirir: "Bir iğne batırılsa fıss diye sönüp sahibi olan çocuğu ağlatacak bir balon."

Akşamına baba çıkar sahneye. Bir harabedir. Daha pahalı ama aynı yozlukta bir sefahat gecesi yaşanır baba ve yaşlı arkadaşlarıyla. Baba, "İnan, diyor, sana yardım edebilmeyi çok istedim. Ama daha önce kendime yardım edebilmem gerekirdi. Anlıyorsun değil mi?" Babanın cenaze töreninde, öğrenci yurdundaki arbedede vurulan arkadaşlarının cenazesini almaya gelmiş öğrencilerle polisin çatışması içine düşer Nalân. Bütün bunlar, olanca doğallığıyla, olağa-

nüstü bir sadelikle akıyor romanın bir bölümünden öbürüne. Nalân o gece, kendisini ayaklar altında ezilmekten kurtaran adamla Selahattin'in evinde yatar:

"Nalân, o koskocaman adamın kollarında, deneysiz, iyi niyetli, genç bir çocuğun titremelerini, sarılışlarını, utangaç öpücüklerini bulup şaşırdı. /Öylece bıraktı kendini. Hırpalanmadan, küçültülmeden, yüceltilerek sevildi, değerli bir eşya gibi okşandı /.../ Ayak sesleri, arkasında hiçbir kötülük bırakmadan uzaklaştı, kapı özenle kapandı. / Nalân, yeniden uyudu. / İşe, üzerinde yattığı çarşafı yıkamakla başladı. O gün plakçı dükkanına gitmedi. Aşağıdaki bakkala indi. Temizlik avadanlıkları aldı. Evin içinde kirli ne bulduysa yıkayıp pakladı. Çarşaflar, donlar, fanilalar, gömlekler. İyice yıkayıp pakladı. Evin içine boydan boya ipler gerdi. Gaz sobasını yaktı. Çamaşırları astı. Ortalığı gerçek bir sabun kokusu kapladı. / Yerleri ovdu. Pencereleri ardına kadar açıp evi havalandırdı. Rafların, kitapların tozunu aldı. Yeniden yerleştirdi. / Ütü vardı. / Kuruyan gömlekleri özenle ütüledi, askılara asıp külüstür dolabın içine sıraladı. / Hızını alamayıp banyoya girdi, kendini de iyice bir yıkadı."

Bu bir yunma, arınma bölümüdür Nalân için adeta. Sonra plakçı dükkânı biter. Adnan biter.

Onbirinci bölümde bir başka yaşam kovgunu ile, Fatih'teki eski bir komşu ile karşılaşır Nalân. Etkileyici bir bölümüdür bu. Kadın son derece inandırıcı çizilmiştir. Onun sonuna tanık olur Nalân: Çıldırır.

Onikinci bölümde Nalân "kurtulur" Plakçıdan arkadaşı Birsen'in seçtiği yaşamda açlık ve mücadele yoktur. Nalân, Birsen'in uzattığı ele tutunur ve nihayet örgütlü biçimde orospuluk mesleğine adım atar. Artık onu koruyanlar, kollayanlar vardır: Patronun gölgesi ve muhabbet tellalları. Yeni iş yerinde bir takma ad aranır Nalân'a. Hani bir tanıyan olur... Annesi... Adnan... duyarlar... "Adım Nalân" der Nalân, "Bana Nalân dersiniz." Ötekiler, Nalân'ın dediklerinde acılı bir şeyler yakalayıp susarlar.

Güner Sümer'in tamamlayabildiği kısım buraya kadar. Romanın 13 sayfa tutan son 6 bölümünün düzenlenişini, *Adı Nalân*'ı yayıma hazırlayan Adalet Ağaoğlu şöyle anlatıyor:

"Ancak, bundan sonraki bölümler için alınmış notlar, kimi taslak çalışmalar, bana aynı bütünlüğü gerçekleştirme olanağı vermiyordu. Notlara göre, romanın sonu için Güner'in çeşitli düşünceleri bulunduğu anlaşılıyordu. Hastanede bana anlattığı ve notlar arasında hiç yer almayan bir başka 'son' düşüncesine doğru yol alabilmem için de, tasarlanmış bölümleri benim kendimce bir sıraya dizmem, geliştirip yazmam gerekiyordu. Konuşmalarımıza dayanarak, sahneleri büyük yanılgılara düşmeden sıralayabilirdim. Ama bunların 'yazımına' hiçbir zaman yüreklenemedim./.../ Sonuçta işte, taslakların ve Güner'le konuşmalarımızın bir özeti çıkabildi ortaya. Yazılması değil."

Nalân'ın bir gün gazetede, öldürülen iki öğrencinin resmini görmesi ile Selahattin'in evine, orada rastladığı iki delikanlıyı tanımasına ve yaşamın temiz ve sıcak olabilmiş/kalabilmiş kısacık bir kesitine geri dönmesi; sonra gece kulübü sahibi Madam Renata'nın ölümü: "Herkesi onca avutmuş, iyileştirmiş, onca güldürmüş ve yaşatmış birinin kanser olması. İntihar etmesi."; sonra 1 Mayıs... Nalân orada: "Ben hiçbir zaman yalan söylemedim. İstemedim. Yalnız, bütün yalanları, anlattıklarımın gerçek olduğuna inanmayanlara söyledim. Doğrular işlerine yaramıyordu. O zaman, işte, ben de böyle yaptım. Her şey onların istediği gibi oldu, diyor." / "Hep geri geri, alanın dışına doğru itiliyor Nalân." / "İtiliyor, itiliyor. Sonra kendisi dönüp bir yolboyu koşmaya başlıyor."

Ve Güner Sümer'in son bölüm için aldığı notların arasında şu dizeler: "Söz /Tanrı sözü değildir / Sokaktan geçer / Sağına soluna bakar / Sonu sevmez."

Bu küçük roman, bu novella böyle bitiyor. Bir çirkefin içinde bir insanı, onun hayatına girip çıkan öbür insanları, "insan"lıklarını koruyarak, alabildiğine yalın, sade, hiçbir abartmaya yer vermeksizin, bir o kadar çarpıcı bir biçimde veriyor yazar. Duru ve pırıltılı bir roman. İddiasız, yorumsuz, gücünü, ayrıntılarla yakalanan gerçek bir 'küçük insan' dramını dümdüz sergilemesinden, hiçbir şeyi gözümüze sokmaksızın, akışı içinde bir çelişkili ve acılı ve sefil ve... işte olduğu gibi... bir yaşam parçasından pek çok şeyi pastel vurgulamalarla duyurabilmesinden alıyor.

Adı Nalân'ı okuyup bitirince şöyle düşündüm: Şimdi bir katafalkın önünde değilim. Yaşayan birinin nabzını duyuyorum. Birilerinin yaşamakta olduğunun dolayımıyla, onları yaşatan bir başkasının ölümünü silmeye çalışıyorum. Silemeyişim ne gam! Ölümünden sonra, olanaklarının bir bölüğünün daha kuvveden fiile çıkmasıyla, bu kez romancı Güner'e selam diyebiliyorum ya.

Pasifik Günleri *

Ah Bayım Ah ve *Geceyi Tanıdım* adlı öykü kitaplarıyla tanıdığımız Nazlı Eray, bu kez bir romanla çıkıyor okurun karşısına: *Pasifik Günleri*. Yirmi gün sürmüş bu romanın yazılması. Bunun tarih düşülerek özellikle belirtilmesine bakılırsa, üzerinde düşünmemiz isteniyor besbelli. Doğrusu, küçük oylumlu bile olsa bir romanın yazılması için çok kısa bir süre yirmi gün. Eray'ın yazma işinden çok imgeleme olayına, emekten çok ilhama ağırlık veren bir yazar olduğunu hem öykülerinden biliyoruz hem de çeşitli vesilelerle kendisi dile getiriyor bunu. 24 Eylül 1981 tarihli Cumhuriyet gazetesinde kendisiyle yapılan bir konuşmada "Öykü beynimde oluşunca bir nehir gibi büyük bir uğultuyla akıyor... Bir çırpıda dikte ederek yazıyorum hikâye ve romanlarımı. Yarım bırakıp ertesi gün yeniden başladığım bir hikâyemi hiç anımsamıyorum. Beynimde oluşur hikâye, birden patlar, sonra susar ve kâğıda girer" diyor. Cezbeye tutulmuş gibi yani! Kuşkusuz geniş bir düşgücü, önüne geçilmez bir yazma tutkusu, bir öykücü, bir romancı için çok gerekli özelliklerdir. Ama acaba bunlar bir yazın başarısı için yeterli mi? Ben bu umutlandırıcı niteliklerin kişiyi yazar yapmaya yetmeyeceğini düşünüyorum. Nitekim Nazlı Eray, tüm yazdıklarındaki başarısını bu özelliklerine borçlu ama kusurları ve eksiklikleri de bunlarla yetinmesinden kaynaklanıyor.

Eray, yazı'nın bir iş, hem de zahmetli, sorunlar yüklü bir iş olduğunun bilincinde değil. Yazmak onun için, doğuştan bir yeteneğin taşıp dışavurmasından ibaret; doğal, olağan, böyle olduğu için de kendiliğinden olup biten, kolay mı kolay bir etkinlik. Bu kolaycılığın kaçınılmaz sonuçlarını *Pasifik Günleri*'nde de buluyoruz. Bir yazın yapıtının "beyinde oluşması" pek olacak iş değil. Alçakgönüllü

* *Pasifik Günleri*, Nazlı Eray, Ada Yayınları, İst. 1981.

bir zeminde, yani ak kâğıt üzerinde oluşması çok daha sağlıklı gelişmesine, verimli sonuçlara yönelebilmesine olanak verirdi. Ninelerimizin anlattığı masallar, çocuklarımızın kurduğu düşler de kimileyin ne kadar güzel, ne kadar renkli olabilirler, hatta bizi değişik düş dünyalarına sürükleyebilirler ama, "yazınsal" değildirler.

Tabiî Nazlı Eray'ın yazınsallıktan hiç nasiplenmediğini öne sürüyor değilim. İşlenmemiş de olsa, işlenmeye pek elverişli, zengin malzemesi vardır onun hep. Bu malzemenin getirdiği yığınla sorun da, okurun değil, yazarın çözümlendirmesi gerektiği için, öylece bekler durur. "Fantastik gerçekçilik" bunlardan biriyse, düşsellik ve gerçeklik düzlemlerinin örtüştüğü alanın yazına yansıması bir başkasıdır; malzemeye yakışan biçim ve biçemin seçilmesi bir başka sorundur vb.

Bir de, bunları da önceleyen dilsel anlatım sorunu var ki, Eray uğuldayarak, çağıldayarak gelenleri dikte ederken dil özenini iyice boşlamışa benzer. Öyle olmasa örneğin: "düzgün" yerine "düzenli", "karışıklık" yerine "karmaşıklık", "kaygılanmak" yerine "kuşkulanmak", "çekik gözlü" yerine "gözü çekik", "basmak istemezcesine" yerine "basmamak istercesine" der miydi? "Sonsuza değin yağlıboya ile bir gülüş çizilmiş ağızları ile perendeler atıyorlar" tümcesi de kitaptaki dil savrukluğunun tek örneği değil. "Küt saçlı" ya da "kıyıları ulu yeşil ağaçlarla çevrili sokaklar" gibi betimlemeler, betimleme amaçlarını yerine getirememekteler. Çin Hindi'ne "Hindi Çin"i' denmesi bir fantezi mi, yoksa Polinezya adalarını Polonya'ya ırnal ederek, her yerde "Polonezya"dan sözedip duran yazar, yazdırırken aslında "Hind-i Çinî", "Polinezya" dedi de, Pasifik görmemiş sekreteri mi yanlış işitti. Kent, sokak vb. adları belirtmeye özellikle meraklı olan yazar, bu hataları istemezdi herhalde kitabında. Ama kitaptaki özensizlikler örneklendirmekle tüketilecek gibi değil; iyisi mi başka açılardan yaklaşalım *Pasifik Günleri*'ne.

Nazlı Eray'ın, öykülerinden tanıdığımız fantezisi, bu romanda egzotik bir renge büründürülmüş olarak karşımıza çıkıyor. Bir uzak doğu gezisinin izlenimlerinden yararlanarak, anlattıkları için zorunluluk taşımayan bir atmosfer yaratmış yazar. İçiçe giren olaylar, yüzeysel "intrique"ler ve bunlar arasında, yapaylığı gizlenmeye çalışıl-

mayan gevşek bağlar kurarak uzattıkça uzatmış anlatısını. Parlak buluşlar, duygu yüklü pasajlar, güdük mesajcıklar yok değil *Pasifik Günleri*'nde. Ama bütünlük, dengeleme, ekonomi, yazınsal olanla olmayanın ayırt edilmesi gibi kaygılar taşınmadığı için kitap başıboş bırakılmış bir imgelemin ürünlerinin üst üste, art arda yığılmasından ibaret kalmış. Çağrışım düzeneğinin çığrından çıkması, yazarı sanatsallıktan uzağa düşürmüş.

Kitapta birbirleriyle kâh bağlantılı kâh bağlantısız birkaç öykü var. Bunların kimilerinin "kâh bağlantılı" olması, *Pasifik Günleri*'nin "roman" diye etiketlenmesinin düşünülebilecek tek gerekçesi. Böylece bu öyküler bir roman içerisindeki kanallar gibi düşünülsün istenmiş olacak. Victor ile Christie kanallardan birini, Werner Herzog'un terkedilmiş bir adadaki tutukluyu konu edinen filmi bir başkasını oluşturuyor. Ankara'da Şair Nedim sokağında oturan eski dostlateneke robotun öyküsü bir kanal, Tokyo'daki arkadaş Kazuko ile sevgilisi Nobiko, Sihirbaz, Japon mimcisi Kazuo Ono ile sevgilisi: Asıl adı Rozita olan İspanyol dilberi La Argentina, koruyucusu ve aşığı Adolfo, Adolfo'nun dostu General Jimenez romanın başlıca kişilerinden. Bunların yanısıra bir de morfinman Çinli-Morfin satıcısı Burunsuz-Karate hocası Ho-Bay Çang öyküsü var. İsrailli tüccar Bay Elias ve aile fotoğrafı gibi, Narita şilebindeki keman çalan Venedikli baş makinist gibi (makinistin kemanla çaldığı Anonimo Veneziano parçasının, ayraç içinde "Elveda Venedik" diye açıklanmasına anlam veremedim. Adsız bir Venedikli olsaydı parça, hiç olmazsa!), imparator Hiro Hito'nun sarayı ve sarayında elektrikli traş makinesiyle traş olan imparator gibi, Hintli dost Bay Dilip gibi öğeler ise herhangi bir organik bağ kurmuyorlar romanla. Bağlantılı öğeler de birbirlerine Werner Herzog'un sihirli kamerasıyla ulanmış. Bir "deus ex machina" rolünde bu kamera romanda.

Sonunda; kitabın en başında Herzog'un filmindeki terkedilmiş adada kalan tutuklu kurtarılıyor. Öldürdüğü yargıç Manuel Istephan'ın kimliğine bürünmüş olduğu için Manila Yüksek Mahkemesi yargıçlığına getiriliyor ve bir otel odasında *Pasifik Günleri*'nin entrikalarına karışanları, sonra kendini ve nihayet kamerayı yargılıyor.

Mesaj: Suçluluk-suçsuzluk, üzerlerinde kolay karara varılamayacak, karmaşık kavramlardır.

Eray romanını şöyle toparlıyor: "Tam o anda Pasifiğin üstünden bir yel esti. Bana kalırsa dünyanın en güzel yeliydi bu. Sanki bu yelin içinde morfinman bir Çinli'nin beyninde oynayan sessiz filmin cızırtıları, bindokuzyirmisekizlerin o ünlü La Argentina tangosu, Manila'da Korazon Sokağı'ndaki bir gün ışığının açısı, Tokyo'daki kara pelerinli bir sihirbazın deste deste iskambilleriyle yaptığı tüm oyunların büyüsü, Alman sinemasının genç ustası, delişmen Werner Herzog'un bir ada filminin fon müziği, değişik bir keman konçertosu, Singapur limanının canlılığı, Honolulu'daki Miramar Oteli'nin ışıklı, küçücük bir kutuyu andıran asansörünün gökyüzüne çıkması, dokuz-on ebemkuşağı, bir volkanın sülfürlü, nemli soluğu... Her şey her şey bu yelin içindeydi." (s. 122)

Bütün bu kalabalığın boşa döndürdükleri *Pasifik Günleri* kasnağına bakarak vardığım sonuç, romanın başarısız ya da yazarın acemi olduğu değil. Böylesi ölçütlerin uygulanmasının uygun düşmeyeceği bir durum karşısında olduğumuzu düşünüyorum. Acemilik ya da bir çeşit naivlik etkisi yaratılmak istenmiş istenmesine. Ama bilinçli bir acemilik havası estirebilmek özel bir ustalık ister. Eray'ın ise, daha düzayak yazın sorunlarına bile aldırışsız kalırken, böyle paradoksları çözümlendirmeye kalkışacağını beklemek safdillik olur. "Başarı"ya gelince; girişilen işin üstesinden gelinmesine başarı diyeceksek, bir başarı sayılabilir *Pasifik Günleri*. Çünkü Eray'ın giriştiği iş, bir roman yazmak değil, besbelli. Bir "orijinalite" yapmak istemiş. Yapmış da. Sakıncasını da, güvencesini de kendi içinde taşıyor bu özgün roman. Sakıncası: Taklidinin çok kolay olması. Güvencesi ise, taklide hiç mi hiç özendirmemesi.

Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca...

Kısacık bir ömrü oldu. İnanılmaz bir yoğunlukla, bin ömür gibi yaşadı onu. Acıyla, sevgiyle, kahramanca. Olağanüstü zengin bir dünyası vardı. Belki bundan ötürü, ölüm de, ölüm düşüncesi de hiç yabancısı değildi. Tüm varoluşun, parçalanmaz uzun bir anın köreltici ışığında olanca somutluğuyla aydınlanıvermesi gibi ölmüş olmalı. Ölümün kendi ayaklarıyla gelmesini bekledi. Ona yenilmedi. Ölümü istediği zamanlar oldu, ama sevdiği hep yaşamaktı. Bir şövalyeydi Tezer. Erken ölümü, uğradığı son haksızlıktır artık; bu bir avuntu olabilirse.

Onu yaşarken tanımak, gerçek anlamda tanıyabilen için, başlıbaşına zengin bir yaşantı, bir serüvendi. Böylesi bir olanağı kendisiyle doğrudan tanışmamış olanlardan da esirgemedi. Dünyasının kapılarını, içindeki dizginlenmez özgürlük tutkusuyla, ardına kadar açan yetkin bir yazardı. Acının tadıyla okunan, okunduktan sonra bir daha hiç unutulamayan üç kitap bıraktı ardında. Yazınımız için özgün bir parantez, azımsanmayacak bir kazançtır.

Eski Bahçe (1978) için, "Tezer Özlü Kıral'ın Eski Bahçe'si sıkıntıları, acıları, korkuları, küçük sevinçleri, kâh içe kâh dışa dönen bir bakışın, tüm gerçekliğiyle yakalayıp olanca yalınlığıyla sergilediği izlenimleri kucak dolusu sunan cömert bir bahçe. Üstelik pazar günlerini bahçesine verebilen birinin değil, bir bahçıvanın elinden çıkmış, besbelli. diye yazmışım. Çocukluğun Soğuk Geceleri (1980) ve Y şamın Ucuna Yolculuk (1984) için sözüm daha çok; yazıldıkları yerlerden alıntılayarak yineleyeyim:

Acının Tadıyla *

"İstemiyorum,
Örtmesinler yüzlerini mendillerle
Alışsın
Bu taşıdığı kendi ölümüdür."
F. G. Lorca

Bireysel olup bireysel kalanın ya da tipik olmayanın yazınsallaşamayacağı yollu savlar, hele marazî durumların mutlaka yazın dışı tutulması gerektiğine ilişkin belitler yıllar yılı yinelendi durdu. Yüzeysel bir toplumcu gerçekçilik anlayışının şablonu, şablon dışına taşan yazınsallığı tanımamakta, budamakta direndi. Ne var ki yazın, belitsel bir dizge olmadığı için kendi sınırlarını kendi çizip kendi bozmak durumundaydı, bu da hep böyle oldu. Özerklikse, yazının özerkliği buradaydı işte. Kuramların kural koyuculuğuna baş eğmeyerek, eğmemesiyle çeşitleniyor yazınsallık. Aslında sorun; bireysellikte/toplumsallıkta, olağanlıkta/ayrıksılıkta değil. Yazınsallığın çift belirlenimli ölçütü, dile ve işleve ilişkin. Konu, içerik, öz, bildiri vb. ne olursa olsun, metin, hangi dilde yazılmışsa o dilin ürünleri arasına katılır; bu birinci belirlenim. Dil derken hep, bütünlüklü ve kendi iç organizması çerçevesinde çözülüp dokunan bir imler dizgesini kasdediyorum. İmler tek tek sözcüklerden, kurgunun bileşenlerini oluşturabilecek öğelere, imgelere, simgelere, allegorilere, anlam katmanlarına varasıya pek çok birimi kapsar. Böylece, tıpkı doğal ya da yapay öbür diller gibi, yazın da bütünlüğü ve özgül gerekleri olan bir dil olarak görülebilir. Böyle bir yapısal saptamadan sonradır ki, herhangi bir metnin hangi dilde yazıldığına, yazın denilen dil içinde yer alıp almadığına bakmak olanaklanır.

* *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Tezer Özlü Kıral, Derinlik Yayınları, İst. 1980.

Yazının işleve ilişkin olan ikinci belirlenimi ise, bu dil içinde biçimlendirilenin okura "gösterdiği"dir. Gösterilen, göregeldiğimiz bir şey olabilir; o zaman yeni bir gözle, görmediğimiz bir kılığıyla görebileceğimiz bir biçimde gösterilmesi sözkonusudur. Ya da yabancı, olağan-dışı, aykırı/ayrıksı ve bütün bunlardan ötürü de "yeni" bir şeydir gösterilen. İşlevin yazara ve yazıya bağlı, dilsel gerçeklik içinde sınırlı bileşeni bundan ibarettir. Ötesi (özümleme, katılma, yadsıma, dönüşüm vb.) okurdadır.

Bu karmaşık işlevselliğin daha ayrıntılı çözümlemesine girişmenin yeri burası değil. Ancak, bütün bunları, üstünkörü de olsa sözkonusu etmemin nedeni; yazın yapıtının, çift belirlenimli ölçütü açısından bakıldığında kimi değerlendirmelerin temelsiz, sığ ya da çarpık olduğunun daha açık bir biçimde görülebileceğine inanmamdır.

Tezer Özlü Kıral'ın romanını ilk okuyuşumda bu kuramsal sorunların hiçbirini düşünmedim. Düşünemezdim de; çünkü bunlar, bir yazın yapıtının okunması sırasında değil, onun üzerine bir yazı yazılması sırasında akla gelebilecek sorunlardı. Başka bir söyleyişle, metnin gösterdikleri ile değil, metin üzerine söylenecekleri temellendirme girişiminde gösterilmek istenenle ilişkiliydiler. İkinci okuyuşumda ise, bu roman için yazmayı tasarladıklarımı bir düzene sokmak gibi, romanla bağıntısı dolaylı olan bir amaç da güdüyordum. İşte o zaman yazıya, "bireysel hastalıklardan, tipik olmayan özgül ve öznel durumlardan dem vurmanın yazınsal olamayacağı" sayıltısının (bu üzerinde düşünülmeksizin aşındırılmış kuralımsının) yadsınmasıyla girmeyi düşündüm. Çünkü öyle sanıyorum ki Tezer Kıral'ın kitabı bu tavsamış tartışmanın yeniden gündeme getirilmesine meydan verebilecektir. "İlginç... ama..." dedirtebilecektir kimilerine.

Oysa, "kişi" olmanın insanı karşı karşıya getirebileceği durumlar, sayısız yaşantı dilimlerinden oluşan bir genel insanlık ve yaşam yelpazesinde yer almaktaysalar, bunlardan ne biri ne bir başkası yazın dışı tutulmamalı/sayılmamalıdır. Hatta tersine, olağan dışı yaşantıların aktarılması, bunların da insan için ve insanlık konumuna ilişkin olduğunun gösterilebilmesi, hem de bunun yazınsal gerçeklik yani yazın dili çerçevesinde kalınarak başarılması özel bir önem de

taşıyabilir. Artık "yaşadığını yazmak"tan değil, yaşanabileceklerin sonsuz çeşitliliği içerisinde yeri olan bir yaşanmışı yazınca aktarabilmiş olmaktan söz edilmelidir.

Bence *Çocukluğun Soğuk Geceleri* bu güç işi, güç yaşanmış bir yaşantılar öbeğini yazınsallık dışına taşmaksızın aydınlığa çıkarma işini az rastlanır bir başarıyla gerçekleştirmiş bir roman. Baştan beri sözünü ettiğim bağlamda ele alınacak olursa; ne bireysellik, ne öznellik, ne marazîlik, ne aykırılık değerinden bir şey eksiltebilir böyle bir kitabın. Katacakları ayrı.

En dıştan gireyim kitaba: Bu bir roman mı? Ve hemen olduğu yerde bırakayım soruyu. "Roman nedir?"in tartışılması *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ni ısıtmaz. Tutalım ki roman değil de bir anlatı, herhangi bir yazınsal metindir elimizdeki, farketmez. Arka kapağa baktığınızda "Batı kültürüyle karşı karşıya getirilen küçük burjuva çocuklarının yaşadıkları şok ile psikiyatri kliniklerinde uygulanan elektroşok..." diye başlayan bir tanıtma göreceksiniz. Bence "şok" ayracına alınmış bu tanıtmayı da kapaktan bir milim içeri taşımayın. Romanda anlatılan hiç mi hiç bu değil çünkü. Bununla özetlenmesi bütün sözünü tüketiverir Tezer Kıral'ın. Oysa o tüketmiyor ve küçücük bir oylum içinde yoğun bir acıyla ve bir o kadar da yaşamın anlamıyla yüklü söylemini sürdürüyor. Anlam, artık adının anılamayacağını sandıran badirelerden sıyrılarak yaşanıyor; umut, umudun bütün damarlarının kesildiği bilinç çöllerini susuz da aşmayı başarıyor. "Uzun, ıslak, nemli, soğuk, gri yıllar"a karşın, zaman zaman ölümün ölesiye istenmesine karşın, yaşam olanca dirimiyle çıkıp çıkıp geliyor.

Kişinin dış yaşamı ile iç yaşamının çatışmasının incecik bir sınır çizgisinin ötesine kayıverdiği anları, iç'in dış'a karşı verdiği savaşımı, yenik düştüğünde "doğru"nun, yendiğinde "yanlış"ın kurbanı oluşunu, o sınır çizgisini aşıp dönen bir göz; çizginin beri yanında kalmayı başarmış olanlar arasında bu başarının bilincinde olanlara yani o ince çizgiyi hep duyumsamış olanlara kendi gözleriyle göremeyecekleri bir netlikte, yeğinlikle yaşatıyor. Bir de öyle bir çizginin varlığından bile habersiz olanlar, "sigortalılar" var ki, yaşamda sigortanın nasıl hiçbir şey demek olmadığını anlamaktan korkmaya-

caklarsa, onlara da çok sözü var Tezer Kıral'ın.

"Anlatamayacağım. Bu insanlar *'Guguk Kuşu'* filmini de, *'Napolyon'un Yaşam Öyküsü'* filmini de, limana yanaşan beyaz bir yolcu gemisini de, vitrinlerdeki yeni sonbahar giysilerini de aynı gözlerle seyredebiliyorlarsa, elimden ne gelir?" diyor, ama elinden çok şey geliyor, yazıyor çünkü, yazıya geçiriyor.

Kimi zaman, hastalananların ya da o kılpayı dengede bir sırığa tutunanların duyarlığını koparacak kadar incitip incelten; bir eviçidir, bir sarmalanmadır: "Pazar günleri... Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... gözüme picamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu, gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim... evlerin pencere camları buharlaşmışsa... odaların içine asılmış çamaşırlar görürsem... bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayınlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yansıyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek... isterim hep." Kimi zamansa yalnızlığın somutlaşan koyuluğu, sevgilere duyulan yoğun açlık: "Sonra yeniden sevmek istiyorum. Masmavi gözleri var. Onu sevmeyi bir tutku haline dönüştürüyorum. Bu sevgide tüm sevgilerim, sevebilme gücüm var. Gelecekteki sevgileri de yaşar gibiyim. Geçmiştekileri de."

Tezer Özlü Kıral yalnızlığın çıldırtıcı boyutlarını, çıldırmanın ve ona bağlı kılgısal koşulların (klinikler, çevrenin kuntluğu) dehşetini, cinselliğin sevgi ve dostlukla bütünleştiği, yalnızlığa karşı silah olduğu, o silahın tutukluk yaptığı ya da hedefi vurduğu durumları son derece yalın ve temiz bir biçemle, alabildiğine açık ve yürekli bir tutumla anlatıyor. *Çocukluğun Soğuk Geceleri* gidiş-gelişlerin kurgusundaki dengeyle, kolaylıkla yinelemeye düşebilecekken, her yineleyişte yeni bir şey söyleme başarısıyla, kusursuz denebilecek diliyle, olanca yoğunluğuna karşın katılıp kalmayan, hiçbir şeyi abartmayan, okurun duyarlığına abanmayan duygu dozuyla ve bütün incelikleriyle; yalnızca "ilginç" olmakla kalmayan, yazınsallık katında da özgün bir yer hakkeden bir kitap. Okunmasıyla kazanılabilecekleri hiç azımsamamalı.

Acıdan Acıya Yol Vardır*

"Acılar olmadan yazılabilir mi? Edebiyat, yaşam ve ölümün sınırlarının artık acıları tutamadığı, tutmaya yeterli olmadığı yerde başlamıyor mu?" (s. 112)

Tezer Özlü *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'u, önce *"Bir İntiharın İzinde"* adıyla Almanca olarak yazmış. Bir de ödül almış bu kitabıyla. 1983 Marburg Yazın Ödülü'nü. Kitapların ödül almışlıklarıyla pek ilgilenmem, bu ister bizde, ister dışarıda alınmış bir ödül olsun. İsterse Nobel olsun! Buna karşılık, ödüllere karşı bir tutumum da hiç yok. Kimbilir, bir çeşit işi yukarıdan alma mı demeli bu etkilenmeyişe? Yok! Büyüklenme değil de, şöyle düşünüyorum galiba: o ödülü verenler kadar ben de anlamaz mıyım bir yapıtın yazınsal değerinden? Öyleyse niye kitapların üzerine geçirilen ödül kuşaklarına teslim olayım? Hatta o kuşağı geçirenler arasında -hasbelkader- ben, kendim de bulunsam! Haydi, bir adım daha öteye gideyim de, şunu da söyleyeyim: Bence, yapıtları değerlendiren, ödüller değil; ödülleri değerlendiren, yapıtlardır. Bakarsınız bir ödüle: başlangıcından beri kimlere, hangi yapıtlara verilmiş? "Haa" dersiniz, "önemli bir ödülmüş bu" Ya da tersi; dişe dokunur bir "tarihçe"si yoksa, kulak asmazsınız o ödüle.

Ödüller üzerine bu kadarı yeter. Aslında sözü şuraya getirmek istiyorum, bu Marburg Ödülü esaslı bir ödülmüş anlaşılan. Bir tek Tezer Özlü'nün kitabına verilmiş olmasından hareketle bu yargıya varmanın ne kadar geçerli olduğu tartışılabilir kuşkusuz. Ama işin tartışılmaz yanı; *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'un sırtı, yabancı bir ülkede kazanılmış bir ödülle sıvazlanmayı hiç mi hiç gereksinmiyor.

Kitaba girmeden, bir küçük ayraç daha açayım. *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'un ya da "Bir İntiharın İzinde" nin ilkin Almanca yazılmış

* *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Tezer Özlü, Derinlik Yayınları, İst. 1980.

olması hiçbir biçimde duyurmuyor kendini kitabı okurken. Tezer Özlü bunu niye böyle yapmış, bilemem. Karışamam da. Beni bir çeviri kitapla karşı karşıya bıraksaydı işin bu yanını da kurcalardım belki. Belki, "Neden" derdim, "Eski Bahçe'nin, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin, Türkçenin tadını tatmış ve tattırmış yazarı şimdi tutmuş da Almancanın derelerinden su taşıyor dilime?" Ama yapılan, kesinlikle bu değil. Yeri, Türk yazını içerisinde olan bir anlatı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. "Bizim" ne demekse, "bizim yazınımız"ın bir ürünü. "Biz" insan değil miyiz zaten şunun şurasında?

Anlatı diye niteliyorum Tezer Özlü'nün kitabını ve bu sözcüğü ilk kez bu kadar rahatlıkla kullanıyorum. Öyküyü de, romanı da kapsayan, ama ne tam biri, ne tam öbürü olan, düzyazı, metin vb. yerine, "narration" dan çevirerek, muz niyetine kullanılan bir terim olmaktan çıkıyor bu bağlamda "anlatı" Gündelik dilde yaşarlığı olan bir sözcük olarak giriyor sözümün içine ve ille de gerekmedikçe terim kullanmaktan, hele hele yazımı terime boğmaktan onca sakınan ben, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* bir anlatıdır diyorum, gönül ve kalem ferahlığıyla.

Bu anlatı, daha adından (hatta adlarından) başlayarak, çağrışımlarımıza özgürlük tanıyor. Tanımakla bile kalmıyor da, yer yer, zaman zaman, özgürlüklerini zorla veriyor onlara. (Biliyorum, felsefe yapmaya başladım. Ama ziyanı yok. Bu "ziyanı olmayan felsefe"nin -ki sanılabileceğinden çok daha nadir rastlanır edebiyatta- Özlü'nün kitabında da alttan alta ve inceden inceye kendince bir iz sürdüğünü göreceksiniz kitabı okurken.)

Yaşamın Ucuna Yolculuk ya da "Bir İntiharın İzinde"; bir yolculuk izleğini, yaşamla doldurmakta, çeşitlendirmekte, sorgulamakta ve "uç"lara sürmekte ("Her gidiş, her yolculuk, kendi 'benimin' bilinmeyenine doğru, bilmek için bir iniştir" s. 105). Burada aslolan bir yolculuktur, düpedüz bir yolculuk. ("Her gidenle gitmek istedim. Her yolculuğa çıkmak. Hiçbir yere gitmesem de, sürekli yolculuklarda olduğumu algılamakta geç kalmadım. Ama genç yaşlarda, henüz bana yaşamı yaşanır kılan bu duyguya varmadan önce, gidememek, derin , derin, derin bir acıydı. s. 51 "Sürekli gitmek istemek

de, bir yerde, hiçbir yerde olmak istemek değil mi? Olabileceğim bir yer kaldı mı? Hiçbir yerdeyim." s. 72) Zamanda ve mekânda Kafka'nın, Svevo'nun, Pavese'nin yaşayıp öldükleri "yer"lere bir yolculuk. Bir üst katmanda ise, yaşamın (onlarınkinin ya da yazarınkinin ya da okuyanınkinin) ucuna. Bir uç varsa... Tek bir uç yok da çatallı uçlar varsa, oralara.

Temeldeki bu yolculuk izleğinin, gezi notları olmakla her türlü ilişkisini kesen de; hiçbir gezi anlatısında yerini bulamayacak olan, yaşamın (yaşamların) yoğunluklarındaki derişme boyutu. Yaşamın yoğunlaşması öyle bir derişme noktasına gelip dayanmaktadır ki, doymuş bir eriyiğin billurlaşmasında olduğu gibi, bir tortu çökelmektedir anlatının dokusuna. O zaman; olanca girift, olanca karmaşık ve olanca yoğun izlerini sürdüğümüz bu yolculuk, artık anlatılmaya (tabiî ancak ve ancak yazıyla, yazınla) değimlilik kazanmaktadır.

"Uç" ya da "intihar" bulunabilir, sürülen izin varıp dayandığı yerde. Kimilerininkinde bulunmuştur da. Ama bulunmaya/da/bilir. Özlü'nün kitabı, işte bu bulunmaya/da/bilişin örtülü manifestosudur. (Oysa bütün "manifesto"ların adı üzerindedir ve açıktırlar, değil mi?!) Tıpkı hüznün, acının ve kahrın (burada bu üç sıfatı bir derecelenme içinde kullanmadım) manifestosu olduğu gibi.

Anlatı giderek durulaşmakta, neredeyse saydamlaşmaktadır. Beklenmedik bir durum. Saydam. Yani, içini gösteren. Neyin içini? Yazarın mı? Pavese'nin mi? Svevo'nun mu? Kafka'nın mı? Yoksa yazardaki Pavese-Kafka-Svevo üçlemesinin mi? Yaşamın içini mi? Ama bütün bunların, bu saydıklarımın hiçbirinin "iç"i yoktur ki! *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'u okurken en dipte bir yerde, en şiddetle duyumsanan bu oluyor. Bu anlatıların içi yok. Çünkü tüm anlatılan bir doluluktur. Dopdoluluk. Bir şeyin içine girmek, içine bakmak için, o şey açılır. Burada ise, açılacak bir kapalılık yok. Bir mağma kütlesi, bir mağma kütlesidir. Onun ancak tasarımsal bir "iç"inden sözedilebilir.

Anlatının saydamlaşması diyerek dile getirmek istediğim özgüllük burada işte. Tezer Özlü'nün apaçık olmasından, her şeyi aşikâr etmesinden sözetmenin -yazınsal açıdan zaten bir önemi olmadığı gibi- gerçeklikte nesnel bir karşılığı da yok. Örtülü-soyunmuş/kapa-

lı-açık seçeneklerini gözetmemiş ki yazarken. Bir (ya da üç) aşkı yaşayan, çöllerde değil de Avrupa kentlerinde bu aşkın peşine düşen; ama aslında bu aşk (lar)dan oluşmuş-ya da kendini mutlak bir aşk olarak kurmuş- birinin yaşamından bir kesit almış. Bu kesit; yaşam ve kuruluş ve varolma sürecinin öyle iki noktası arasından geçirilmiş ki, tek bir sözün üç katmanını dile dökmek mümkün olmuş. İşte o zaman, anlatı ya da yaşam ya da acı artık saydam oluyor. Kristalin sağlamlığında, sırçanın kırılganlığında bir saydamlık dengesine varılıyor.

Yaşamın Ucuna Yolculuk'u okuyunca, insan belki Kafka'dan, Pavese'den, Svevo'dan da kendisi için yeni sesler duyuyor; belki bir yazarın, kendisiyle bütünleştirdiği üç yazara, o yazarın görüngesinden bir kez daha bakıyor... bütün bunlar oluyor belki. Ama aslolan bir yaşam. "Uc"undan sözedilen ve bir yolculukla koşutlanan bir yaşam. Herkesinki veya herhangi birininki mi? Hayır. Yapıtın evrensel olması için öyle olması gerekir sanan yanılır. Tek bir yaşam. Yaşamlardan bir yaşam. ("Yaşamım, ölümüm her yaşam, her aşk ve her ölüm olmalı." s. 43)

Diyelim; -bunun tek yaşama biçimi olmadığını da aynı acılıkla bilerek- yaşamı bir acı, zaman zaman bir kahır olarak yaşayabileninki ve tabiî bunu bir insanlık olanağı olarak yazıyla, yazına aktarabileninki... Bir de... bir de elbet, bunu böylece duyabilen, paylaşabilenlerinki! ("Sevgi, istenilen bir olguya da aktarılır, aktarılabilir. Çeşitli anlara, çeşitli insanlara, çeşitli kentlere, caddelere, tepelere aktarılabilir. İnsan ne denli derin düşünebiliyorsa, sevgisi o denli derindir. O denli doyumsuzdur. Ve acısı da o denli büyük. Yaşam acısı." s. 27)

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nin yazarı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta artık dizginlenemeyen bir çığlık değil. ("Onunla -Don Giovanni- birlikte içimdeki her şeyi bağırıyorum. Susmamla." s.19) Daha bir ölçülü biçili, belki bir nebze daha temkinli. Ama o kitabı için yazdığım yazının başlığındaki gibi yazıyor yine: Acının tadıyla.

İki "İlk Kitap" Üzerine *

Kürşat Başar'ın *Kış İkindisinin Evinde* adlı anlatısı bir "İlk kitap" olmasaydı da bu kadar heyecanlandırır mıydı beni? Beni özsuyu olan, süregidecek bir söylemin habercisi gibi geldiği için mi, yazınımızda hüzün söyleminin yazgısı da hüzün verici olageldiğinden mi, bir şeyleri *Kış İkindisinin Evinde*'nin yazarı ve okuru ile paylaşma telaşına kapıldım? Mutlaka bunların da payı vardır bu kitap karşısındaki sevincimde. Sevindim, doğru. Her şeyin bir moda gibi algılanıp yaşandığı, sonra saygısızca, neredeyse yaşanmışlığı bile yadsınarak çiğnendiği, kirletildiği bir çağın (ya da dönemin) şaşkınlıklarındayım. Kendime başka şaşkınlar, uyumsuzlar, "demode"yi yaşamaktan-yaşatmaktan korkmayan ayrıksılar, duyarlık ve yaşam biçimlerinin modası-demodesi olmayacağını gösterecek derinlikte yetenekler aradığım doğru. Kürşat Başar biraz bu özleme karşılık oldu; ama dahası var: Çok yazılmış, inceden inceye işlenmiş, epeyi örselenmiş, hatta eskitilmiş bir duyarlık kipini, bir modus vivendi'yi canlandırmak, tazelemek, içeriklendirmekti *Kış İkindisinin Evinde* ile başarılan.

Bu da, hüznün söylemine pek aykırı düşecek bir kavramla bağlanıyor kafamda: Manifesto. Bu ilk kitap bir anlamda hafifsenen, burun kıvrılan çağın kabalıklar kalabalığını devindiren tartımsız temposunda ayak altında kalan duyarlık kiplerinin yaşama ve yaşanma hakkı adına verilmiş bir manifestosudur. Kim demiş gözyaşı ucuzdur diye; gözyaşı uzun vâdeli ve çok pahalıdır. Pahasını biçmek ve biçtirmek için, edebiyat düzleminde üstesinden gelinmesi gerekenler ise, ürkütücü yığınlar oluşturur: Bir yığın bayağılık, bir yığın maraz, bir yığın döküntü, mızahrafat...

Yazarın yazarlığı, ne kadar ince ruhlu ve hassas, ne kadar acı çek-

* *Kış İkindisinin Evinde*, Kürşat Başar, Afa Yayınları, İst. 1988.
* *Aşkım Bana Resim Altı*, Ümit Kıvanç, İletişim Yayınları, İst. 1988.

miş, nasıl yoğun yaşamış olduğuyla ölçülmez elbet. Yaşamada kazanılan ve yitirilenlerin edebiyat defterindeki sütunları ya boş kalmalıdır ya dille ve biçemle -ancak bunlarla- yapılanmalıdır. Bir anlatı, neyi anlatırsa anlatsın, kanla ve gözyaşıyla değil, mürekkeple yazılır.

Kürşat Başar çok genç bir yazar. Gençliğin acemilikle eş anlamlı olduğunu düşünecek kadar yaşlanmamış olanlar, hüznün söylemi karşısındaki "entellektüel" önyargılara saldıran bu diri biçemi, belki hâlâ biraz fazlaca "entellektüel", ama hiç kuşkusuz heyecan verici bulacaklar. Yazarın bir toyluğu varsa, tüm anlatısının sonunda, "ben nerelerden geldim" anlamında listelediği "Yolculuklar/Bazı Yaşam Biçimleri"nde göze batıyor. Asıl liste "çoktan unutulmuş, bilincin adlandırmalardan uzaklaştırıp eriterek kendisine kattığı, birbirine karışmış kayıtlar, başka (...) yolculuklar" olmalıydı. Üzerinde yürüdüğü yolu aşındırmış olanlara değil, ama Türk edebiyatına hüznü taş taş döşeyen bir Selim İleri'ye Kürşat Başar'ın bir vefa borcu bile mi yok?

Aşkım Bana Resimaltı

Vefa borçlarından açmışken, sözü Ümit Kıvanç'a getirmek mümkün. Ancak onun tavrına ve söylemine bakarsak, böylesi borçlarla alışverişe girecek biri olduğu izlenimini edinmiyoruz. Bu, onda keşfedilesi bir derinlik bulunmadığından değil. Tersine, gözlerden gizlenmeye çalışılmış bir derinlik, en azından onca gırgırın, humorun ardında keşfedilesi bir boyut barındırıyor *Aşkım Bana Resimaltı*.

Edebiyatımızda kimi has seslerin, tavırların devralınması, süremez olduğu noktada, artık bir daha uç vermesinden umut kesilmeyeceğinin görülmesi ufuk açıyor insana. Borç yüklemeyelim de Kıvanç'a bir mim koyalım. O bir Oğuz Atay süreği yazınımızda. İz sürmek, akrabalık bulmak başka şeydir; zehir hafiyelik çok daha başka bir şey.

Benim bu iki yeni kitaptan söz ederken, yazarlarının kendilerinden önce gelen birilerinden bir şeyler "yürüttüklerini" anıştırmak gibi bir niyetim hiç yok. Böyle bir niyet şöyle dursun, ikisinin de özgünlüğünden, taptaze bir solukla yazınımıza iki yepyeni açılım getirmiş olmalarından edindiğim keyifle yazıyorum.

Yazınsal düzlemde, humordan yana pek zengin sayılmayız. Ümit Kıvanç'ın romanında keskin bir gözlem gücü ve işlek bir zekâ ile beslenen humor, en öne çıkan öğe. Ama bunun yanısıra yazarın kurgulamaya gösterdiği özen ve yer yer neredeyse görsel bir tat kazanan anlatı yapılanması da göz ardı edilmemeli.

Aşkım Bana Resimaltı için olumsuz bir şey söylenecekse, belki biraz "geveze" denebilir, ama bu da, dozu kaçırılmadığı sürece, bir biçem özelliği. Gerçi Kıvanç, arada bir bu dozu azıcık taşırıyor, ama yine de bu ilk kitap çok keyifle okunuyor.

1988'in biterayak yazınımıza Kürşat Başar ile Ümit Kıvanç'ı kazandırması gerçekten sevindirici bir sürpriz oldu. Epeyidir genç yazarlardan bu kadar nitelikli ürünler çıkmıyordu. Umalım ki yazınımızın kuraklık mevsiminin sona yaklaştığının habercileri olsunlar bu yeni yazarlar.

"Esrarengiz Bay Kartaloğlu" *

Okuru, okumadan alınacak yazınsal bir zevkten yoksun bırakmayan, ama ona aynı zamanda bir "seyir"de sunan genç bir roman okudum. Çok az diyaloglu ya da bilmediğiniz bir dilin konuşulduğu bir film seyreder gibi "seyredebilirsiniz" bu romanı. Antenleriniz, görsel iletilere, izlenim ve çağrışımlara alabildiğine açık. Seyri böyle, sözel dilden bağımsızca gerçekleştirebilirsiniz.

Okumada ise, dilin doya doya tadı çıkarılmış. Artık ne "az diyalog", ne de "bilinmeyen bir dil" söz konusu. Çok iyi bildiğiniz, hep bilegeldiğiniz bir dille karşılaşıyorsunuz bu romanda. Kaç yaşında olursanız olun, çocukluğunuzun dili bu, düşlerinizin, büyülerinizin, oyunlarınızın dili. Edebiyat ve sinema dağarcığınızda tortulananların dili.

Fatih Özgüven'i yazılarından tanıyanlar, onun zekâ ağırlıklı, şakacı, giderek alaycı, yumuşaklıklardan çok sivriliklerde rahat eden tavrına aşinadırlar. Bu pırıltılı ilk romanda ise, yer yer buruk, yer yer lirik olan, kendine yeni bir dil yaratan taptaze bir Fatih Özgüven çıkacak karşılarına.

Bu romanın bir seyir nesnesi olduğunu söylerken, hemen akla gelivereceği gibi, kahramanın bir sinema oyuncusu olmasından roman boyunca onun düşlediği bir ana, birkaç yan filme göndermelere rastlanmasından hareket ediyor değilim. Kuşkusuz bunlarla da bir görsel çerçeve oluşturuluyor; ama asıl seyir, anlatıcı ile yazarın, yazar ile romanın baş kişisinin hem bir, hem üç ("ağız") oldukları (ilahi kutsal üçlü!) bir anlatıda, onların omuzunda gezinip duran bir "steadycam"in (sarsmaz kamera) vizöründen bakıldığında canlanıyor.

Mekân, bir gemi. Gerçekten İstanbul'dan kalkıp, gerçekten bir Akdeniz limanına ulaşan bir gemi. Ama benim okumamda, geminin seyri kitabın satırlarında kalıyordu ve asıl mekân, bir set, bir

* *Esrarengiz Bay Kartaloğlu*, Fatih Özgüven, Can Yayınları, İst. 1990.

sahneydi (gerçek olarak da, düşsel olarak da). "Bizim gördüğümüz büyük bir havuzun ortasında inip kalkan oyuncak gemidir ya da "suyu çok sakin bir havuzda, balmumuna batırılmış bir oyuncak gibi kıpırtısız" durmaktadır.

Gemideki kişiler: *Esrarengiz Bay Kartaloğlu*'nun ta kendisi (Vecit), kamara arkadaşı ("hünerli gece kelebeği"), güverte arkadaşı ("günışığı çizgisi kız"), hep örgü ören ve her şeyi bilen kumral hanım ("minnok"), elbisesinin kuşağını parmağına dolayıp dolayıp çözen ("dar yüzlü") kız, saçı dökük, sırtı dönük, siyahlı adam ("aksi surat") ve yazarın özel şefkatine mazhar olan "sarışın bey"

Giyaben tanıdığımız kişiler: Vecit'in "sen", "sevgilim", "sesim" dediği ayrılınmış sevgili, kızkardeşi "prenses" ve birlikte film öyküleri yazdıkları arkadaşı Sadi...

Vecit'in "hayatının rolü": Son günlerini yaşamakta olan, beyaz elbiseli, yakışıklı ve yalnız Büyük Adam (ki o da bir gemidedir... Savarona mı?!). "Kahramanımız kendi geniş mutsuzluğunun sahnesindedir" aslında roman boyunca ve son günlerini "yaşatacağı" beyazlı adamın geniş mutsuzluğuyla, uzak geçmişiyle özdeşleşmektedir yer yer.

Romanda gemi yolcularının oynadıkları oyunlar, Vecit'in kardeşiyle oynamış olduğu oyunların anımsanması, kurulan-bozulan oyunlar, birkaç merkezden halka halka dağılıp içiçe geçiyor. "Oyun" Sanatın ve hayatın esrarına açılan (ya da "kapanan"mı demeliyim?) her kapıya uyan bu anahtar, Fatih Özgüven'in romanında, "kelimeler"in hemen yanıbaşında duruyor ve vazgeçilmez bir işlev üstleniyor.

Ayrıca, oldukça "oyuncaklı" bir roman *Esrarengiz Bay Kartaloğlu*. Başka bir düzlemde olmak üzere, yazar romanın tümünü, okuru da içine katmak istediği bol ayrıntılı, değişken kurallı bir oyun olarak kurmuş.

"Söylemek" ile "anlatmak" arasındaki ayrımı, belki yaşananla yazılan, hazır bulunanla kurulan arasındaki ayrımla koşutlayarak, romanında baş köşelerden birine (çünkü iki "başköşe" vardır hep!) oturtmuş Özgüven. Sözcüklerle ve dille bütünleşme, onlara yabancılaşma, bunları art arda, art arda yaşama adeta yaşamın bir kipi o-

larak biçimlenmiş. Tabiî bu sorun yumağı "kelimeler", romanın da yapı taşları.

"Yarısı rüzgârla savrulup giden kelimeleri, sadece eğlendirmek, oyalamak, oyalanmak, güzel bir etki yaratmak için yanyana dizen tembel, mutlu ötekiler" / "Kelimeler, ne tuhaftır, küçük kaplar, küçük bal çanakları gibi olmaları gerekirken, sanki her şeyin anlamını daha da azaltırlar" / "bütün kelimelerle yaptığım gibi, hep öylezihnimden bir suyun yüzeyinden seken taşlar gibi kaydırarak" / "hiçbir şey anlatmayan kelimeleri bir kayıp eşya raporundaki gibi yanyana dizip eğri kuleler yaparak" İşte, romandan bir ana arter olarak okunabilecek birkaç alıntı.

Esrarengiz Bay Kartaloğlu'nun, ciddi, içten ve gönülden bir yazı çabasının ürünü olduğunda hiç kuşku yok. Ama yazar, romanının mihnetini okurun sırtına yüklemiyor, yazarken çektiği zahmetlerin öcünü ondan almıyor. "Her şeyi gereğinden fazla hafife alanla, ölesiye ciddiye alan arasındaki tehlikeli oyun"a barışçı bir hakem olarak katılıyor sanki. Romanı zevkle, hoş duygularla okunuyor; bittikten sonra, zaman zaman, yer yer geri dönüp tekrar tatma arzusu uyandıracak kalıcı bir lezzet bırakıyor.

Bir oyun da ("Çin Ruleti"!) ben oynarsam; Fatih Özgüven'in "parçaların bütünden ağır çektiği bir hikâye" olan bu romanı, bir ay olsaydı Nisan, yiyecek olsaydı mayonezli bir şey, içki olsaydı şampanya, kumaş olsaydı tül, yaş olsaydı 27, bir kent olsaydı... (kent olmuyor!), bir coğrafî biçim olsaydı koy olurdu, diyeceğim.

Şiir Üzerine

FÜSUN AKATLI

Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Tarih ve Zaman *

Melih Cevdet Anday'ın, "Garip" akımının diğer iki şairiyle birlikte yayımladığı "Garip"in yayım tarihi olan 1941'i bir kronolojik başlangıç olarak alırsak, dolu dolu elli yıllık bir şiir geçmişiyle ve birikimiyle karşı karşıyayız bugün. On şiir kitabı! Şiiri üzerine birkaç söz söylemeye çalışacağım kişi; çok yönlü bir kültür adamı, bir "atlet komple" Şair, romancı, denemeci, oyun yazarı ve sözcüğün gerçek anlamıyla bir düşünür. Çağdaşlık bilincine sahip; bilimlerle, felsefeyle ve edebiyatın dışında kalan sanatlarla da hep canlı, diri tuttuğu bir ilişkisi var.

Melih Cevdet Anday'ın; hiçbirinde yüzeysel ya da "amatör" kalmadığı diğer etkinliklerinden, arkadaşlarım söz ettiler/edecekler. Bu etkinliklerin onun şair kimliği ile etkileşimleri üzerinde durmak, sözü şiirden uzağa çekmek olur. O itibarla, ben yalnızca şair Melih Cevdet Anday ile ya da Melih Cevdet Anday'ın şiiri ile ilgili düşüncelerimi dile getireceğim burada. Aslında, Melih Cevdet Anday'ın şiiri, birinin çıkıp üzerinde konuşmasına, yerli-yersiz -mutlaka kimileri yersiz!- düşüncelerini dile getirmesine elverişli bir şiir değil pek. Bana sorarsanız, hiçbir has şiir, üzerinde gevezelik edilmeye elvermez. Özellikle de Melih Cevdet Anday'ın şiiri; izlekleriyle, yapısıyla, dönemleriyle ve örnekleriyle, masaya yatırılacak bir şiirdir. Atölye (work-shop) çalışmalarına fevkalade malzeme olabilecek bir şiir. Onu yapamıyorsak (burada-şimdi yapamıyorsak) yapılacak en iyi şey, düpedüz şiirleri okumaktır. Ama madem ki bu iş bölümünde ben Anday'ın şiiri üzerine konuşmayı üstlendim, yine de söyleyecek birkaç sözüm olmalı. Şöyle soğuktan, ya da kuru tarafından gireyim söze: Melih Cevdet Anday, iki yıl önce, 1989'da Gü-

* Anday'ın 76 yaşını kutlayan Ankara Sanat Kurumu'nda yaptığım konuşmanın metni.

neşte'yi yayımladı. Geriye doğru gidersek;1984'de *Tanıdık Dünya*, 1981'de *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, 1975'de *Teknenin Ölümü*, 1970'de *Göçebe Denizin Üstünde* ve 1962'de *Kolları Bağlı Odysseus* çıktı. *Garip*'le, *Kolları Bağlı Odysseus* arasında ise, *Rahatı Kaçan Ağaç* (1946), *Telgrafhane* (1952) ve *Yanyana* (1956) yer alıyor.

Melih Cevdet'in elli yıllık şiir birikimini barındıran on kitap bunlar. Farkındasınızdır, bunları tuhaf bir sırayla andım. Önce geriye doğru... Sonra, son üç kitabı (yani ilk üç kitabı) ise düz sırayla! Sözü Melih Cevdet'in zaman anlayışına getirmek için böyle yaptım.

Zaman kavramının önemli bir yeri vardır Anday'ın şiirinde. Ya da Melih Cevdet Anday'ın şiiri üzerine konuşurken zaman kavramından söz etmenin bir önemi vardır. Zaman'ı hem süreç, hem tarih olarak düşünebilirsiniz. "Akan Zaman, Duran Zaman" Anday'ın bir kitabına verdiği addır ve onu epeyce uğraştıran bir sorundur... Ama "zaman"ı düşüncenin bir kategorisi olarak ele alacak olursak, şiiri oradan uzanıp kavramak şairin yönsemesine pek uygun düşmez. Şiirle felsefe ya da düşünce arasındaki bağlantıların Anday için taşıdığı anlama biraz sonra şu zaman meselesini bitirdikten sonra değineceğim. Zamanın art arda gelen anların bir sürekliliği olarak yani soyut bir akış olarak tasarlanmasından Melih Cevdet fazla etkilenmez. Onunki; bir tarih kavrayışı, "eşzamanlıklar" tasarımı zemininde yayılan bir "zaman"dır. Gelecekten geçmişe doğru uzanan bir zaman. "Geleceği kavramak bizi geçmişe götürebilir. Böyle olunca doğayı, nesneleri, insan ilişkilerini başka türlü kavramak mümkün olur" diye düşünüyor şair. "Geçmişte öyle bir dönem olabilir ki, orada artık anakronik olaylar ve kişiler biraraya gelebilir" diyor ve birçok şiirinde bu izleği işlediğini görüyoruz. Kendisiyle yapılan bir konuşmadan şu sözlerini not etmiş ve üzerinde epeyice düşünmüştüm: "Zaman sorununa biraz da körükörüne inanıyorum. Zaman diye bir şey var ki, geçiyor. Buna körükörüne inanıyoruz. Bundan şüphe ediyorum ben açıkcası." Bu düşünceyi sürdürerek şu sonuca varıyor Melih Cevdet Anday: "Geçmişte kronoloji yoktur." Gerçekten de, bugüne ve geleceğe baktığımızda, öncelik-sonralık *önemlidir*. Çünkü biri, yani "önce" gerçekken; öbürü, yani "sonra" sadece bir

olanaktır. Ama geçmişte, "önce" de, "sonra" da (önce olan da, sonra olan da) aynı derecede gerçekliğe sahiptirler ve geçmişin insanla etkileşimi ya da insanın geçmişi ile etkileşimi sıra gözetmez. Melih Cevdet Anday'ın kendi şiirinden bu düşünceye verdiği örnek, "*Troya Önünde Atlar*" şiiridir. "Orada Homeros'tan bir parça aldım, onunla başladım" diyor, "Dikkat ettim ki, Homeros atlardan insanlar gibi söz ediyor. Atların adını bile söylüyor. Beni yakalayan bu oldu. O parçayı Homeros'tan aldım; fakat başka zamanın atlarını da getirdim. Ali'nin atını da getirdim, Don Kişot'un atını da getirdim. Kısacası, değişik yer ve zamanlardan atlar alıp oraya koydum. Yani, 'budur tarih' demek istedim. Ne diye sırayla okuyoruz tarihi?" Bu çok ilginç zaman kavrayışının Melih Cevdet Anday şiirinde, tarih olarak, mitoloji olarak da yer yer bir odak ya da bir eksen olarak algılanabileceği görülür. "*Troya Önünde Atlar*" şiiri, ya da "*Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*"ın tümü ve "*Teknenin Ölümü*"nün büyük bir kısmı böyle okunabilir. Ama ben, Melih Cevdet Anday'da zaman konusunu bir yana bırakmadan önce, sizlere 'zaman'ın şiirini başka iki örnekle duyurmayı yeğleyeceğim.

ZAMANLAR

Hepsini gördüm ayrı ayrı,
Kuşların zamanı tunç rengindedir.
Tanrılardır taşın zamanı,
Denizin zamanı ölür dirilir.

Göğü tanıyamadım, yok ki,
Sahipsiz zamanlarla doldurmuşlar,
Ama ordan iner o eski
Ölümsüz sevdaların zamanı kar.

Ve havlamayan dev köpekleriyle
İnsanın zamanı... Olmayan
Ama hayalet bir yasemin gibi kokan,
Toprağımız eşelendikçe.

ASMA

Denize bakıyorduk ikimiz de,
Çocukluğun ve ben. Kayık limanı
Şaşırttı düşüncemi zamanlardan.

Burda mutluluk bir kalıttır,
Alnının değdiği eski denizden,
Köpükten, geleceğin saklandığı,

Öpüşmeyi bilmezdin, bilmediğin
Gibi yedi renkli asmadan
Yapılmış burcu yok sevdayı.

Yanmış kömür yükünü düşüncemin
İndirdim yalısız kıyıya,
Bir midyeydi açtım zamanı,

İçindeydi zamanı ikimizin.

Melih Cevdet'in şiiri üzerine konuşurken ister istemez, düşünsel arka plan, felsefi temel gibi sorunlar geliyor gündeme. Bunları, şiirindeki kimi izlekler ve kavramsal malzeme çağırdığı kadar, Melih Cevdet Anday'ın, yazılarından tanınan düşünür kimliği de çağırıyor. İster istemez diyorum, çünkü felsefe, şiire girecekse çok yalıtkan bir kılıfın içine sığınarak girmelidir; yoksa kimyasal olarak şiiri bozar diye düşünürüm ben. Tarih de öyle, mitoloji de öyle ya, felsefe büsbütün öyle. Çünkü felsefe ağırdır -en ağırlarıdır- kolay kolay bileşime katılmaz, dibe çöker. Üstelik şiire zarar verdiği gibi, kendi de şiirden zarar görür. Oysa Melih Cevdet Anday'ın şiirinde bu karşılıklı bozuşmanın izlerini görmüyoruz. Nasıl girmiştir felsefe bu şiire ya da girmiş midir? Yine Melih Cevdet'in kendi sözlerine başvuracağım burada: Diyor ki: "Felsefi temalar, bana bir şiir yazma olanağını tanıyor. Diyebilirim ki mistik bazı öğeler de şiiri çok daha kolay açıklayabiliyor. Bunlar şiire bir vesiledir benim için."

Burada önemli olan, şiirin bir düşünceye, bir ideale, kendinden başka herhangi bir şeye âlet edilmemesidir. Şiir, şiir olacaksa, vesile mertebesinde durmaz. Oysa pek çok şey, bu arada düşünce öğeleri, felsefi temalar, şiire vesile olabiliyor. Türk şiirinde bunun en yetkin örneklerinden biri Melih Cevdet Anday şiiridir. Daha da açıklıyor Anday tutumunu: "Her şiirin düşünsel bazı temelleri, bazı öğeleri vardır. Fakat bu temel öğeler, şiirin sesini buluncaya kadar işe yarar. Şiirin sesini buldun mu, temel öğeler kalkar ortadan. Şiir kendi kendine varolabilir. Şiir bir ses araştırmasıyla başlar. Düşünsel öğeler ancak belli bir teknikle, belli bir disiplinle birleşerek, belli bir yolda yürümesine yarar şairin"diyor.

Melih Cevdet Anday'ın şiirinde yapı ve ses; felsefi arka planın ya da içerik çözümlemeleri sonucu elde edilecek 'öz'ün önüne çıkar. Bu niçin ve nasıl böyledir? Kendisine sorarsanız diyecektir ki, "Benim şiirlerimde düşünür gibi görünmem, aslında, düşünmeyi taklid etmekten ibarettir. Yani gerçek bir düşünce değil. Düşünceyi taklid etmek sözünde ısrar ediyorum. Çünkü şiir bir tavırdır." Şimdi burada biraz duralım. Düşünmeyi taklid etmek sözünde ya da sadece "taklit" sözünde bir değer eksilmesi, bir "asıl-suret" derecelenmesi sezinleyenler olabilir. Oysa tersine, şiir söz konusu olduğunda, düşünmenin ve düşüncenin yerine onların taklitlerini koymak; arıtma, yalınlaştırma, süzme, yoğunlaştırma, damıtma gibi bir dizi rafinman işlemi sonucunda gerçekleşir ve düşüncenin dilini yani kavram dilini şiirden dışlama sonucunu doğurur. Bu ise, şiirin özgürleşmesi ve kurtulmasıdır. Melih Cevdet Anday'ın aforizma gibi bir sözünü daha eklemeliyim hemen buraya: O diyor ki, "Şiir ayıklanmış bir yaşantıdır."

Bunları söylemekle, şiiri yapıya ve sese indirgemek, içerik ya da "öz" denen öğeyi yadsımak istediğim sanılmasın. Bunu ben yapacak olsam, Melih Cevdet Anday'ın on kitap dolusu şiiri çıkarılır karşıma, beni yalanlayacak en yetkin örnekler olarak. Hayır, indirgeyicilik, biçimcilik vs. yapıyor değilim. Yalnızca, hazır önümüzde şiir üzerine çok düşünce üretmiş bir şair ve onun "corpus"u dururken, şiirde içerik ve biçim konusunda ileri sürülebilecek en tutarlı sözleri onun ağzından yinelemek istiyorum. Bakalım ne diyor Melih Cevdet Anday?

"İçerikle biçimi ben bir türlü ayrı göremiyorum. İçerik demek, bence, sesle biçimin birleşmesi demektir. İkisi birleşince, içerik ortaya çıkıyor. Eğer yalnız içerik var da, ses ve biçim birliği yoksa, içerik de yoktur. Şiirde içerik, ancak böyle vardır."

Bu sözleri değerlendirebilmek ve doğru anlayabilmek için, şiirle kesintisiz bir ilişki içinde olmak gerekebilir. Bunu en iyi yapabilecek olanlar da, belki şiir okurlarından çok şiiri yazanlardır. Ancak onlar bu bilinçle yazdıktan sonradır ki, biz ürüne bakıp poetikalar üzerine tartışabiliyoruz. Melih Cevdet Anday'ın çok ünlü bir şiiri vardır, ta 1950'lerde yazılmış, ama hiç eskimeyen, eksilmeyen... Belki çokları ona içerik olarak bakagelmişlerdir. Bakın okuyalım ve şairin ses-biçim birlikteliği olarak tanımladığı içeriği orada yakalamaya, duyumsamaya çalışalım:

ANI

Bir çift güvercin havalansa
Yanık yanık koksa karanfil
Değil bu anılacak şey değil
Apansız geliyor aklıma

Nerdeyse gün doğacaktı
Herkes gibi kalkacaktınız
Belki daha uykunuz da vardı
Geceniz geliyor aklıma

Sevdiğim çiçek adları gibi
Sevdiğim sokak adları gibi
Bütün sevdiklerimin adları gibi
Adınız geliyor aklıma

Rahat döşeklerin utanması bundan
Öpüşürken o dalgınlık bundan
Tel örgünün deliğinde buluşan
Parmaklarımız geliyor aklıma

Nice aşklar arkadaşlıklar gördüm
Kahramanlıklar okudum tarihte
Çağımıza yakışan vakur, sade
Davranışınız geliyor aklıma

Bir çift güvercin havalansa
Yanık yanık koksa karanfil
Değil, unutulur şey değil
Çaresiz geliyor aklına.

Yapı ve ses konusunda söylenecek daha başka şeyler de var kuşkusuz. Şiirin genel geçer doğruları yanında; her şair, özel olarak incelenmeyi gerektiren özgün yapı ve ses çözümleri ile gelir. Başta da söylediğim gibi, Melih Cevdet Anday şiiri için bu incelemeye girişmek bir atölye işi olurdu. Ben bu konuşmamda elden geldiğince ve kavrayabildiğimce, Anday'ın kendi düşüncelerine sadık kalma ve izini sürme yaklaşımını benimsedim ya, yine aynı yaklaşımla, şiirde yapı, biçim ve ses öğeleriyle bağlantılı olarak Melih Cevdet Anday'ın ne düşündüğüne bakmak istiyorum: Bir defa o, Valery'nin şu pek hoş deyişine inanıyor: Valery, 'Sen kafesi yap, kuş gelir' demiş ya!

Ama o kafesi nasıl düşünüyor?.. Bitmişine, yani içine kuş gelmişine bakılacak olursa, nedir kafes, nasıl algılanır? Melih Cevdet, "Şöyle bir şiirsel savım var benim" diyor, "Biz bir görünüyü tam olarak algıladığımızı sanıyoruz; oysa bu görünü çeşitli öğelerden kurulmuştur. Bu öğelerden biri değişirse, bütün görünü değişebilir. Satranç tahtası gibi. Herhangi bir hamle bile oyunu değiştiriyor. Yağmur yağmadan önceki görünü ile, yağmur yağdıktan sonraki görünü bütün öğeleriyle değişmiştir."

Öyleyse kurulan yapı, şiirsel yapı, bir matematik işidir. Şiirle matematiği yanyana düşünmek, hiç de yadırgatıcı gelmemeli. Aslında yapı denen şey, her zaman bir matematik, bir geometridir. Ama isterseniz, biraz ürkütücü gelebilecek olan matematiği bırakalım da, müziği asalım. Aslında matematikten hiç de farklı olmayan müziği. Melih Cevdet Anday'ın "ses... ses" dediğinin matematikle olan ilgisi, müzikle olan ilgisi apaçıktır. Tek farkla ki, bu "ses" gönyeyle

ya da diyapazonla bulunmuyor! Nasıl bulunduğunu ben size açıklayabilecek durumda değilim elbet. Ama vezin konusunda birkaç söz söylemiş. Onları aktarayım. Belki bir ışık tutar bize.

"Aruz vezni çok güzel bir vezin. Çünkü uzun ve kısa hecelerle bir uyum sağlıyor. Fakat kendini çok gösteriyor. Böyle olmasa, aruzla yazardım. Hece veznindeyse, tekdüzelik beni rahatsız ediyor. Serbest vezne gelince, yaşlandıkça isyan ediyorum buna. Herkese şiir yazma hevesi veriyor. Ne desen olur sanki! Ben buna bir çare bulduğumu sanıyorum; tek heceli, değişen dizeler kullanıyorum. İki bağlar insanı, tek bağlamaz. Dolayısıyla tek heceli dizeler bir özgürlük verir okuyana, rahat nefes aldırır ve bunları değiştirerek kullanmak, özgürlük duygusunu daha bir uyandırabilir."

Veznin aritmetiğinden ses'e atlamak zor değil artık. İsterseniz, "ses" kavramının bir de şiircesini okuyalım Anday'dan. Belki kavramlardan imgelere dönmek, şiir üzerine düşünürken daha rahatlatıcı olacak.

SES

Uyandım ki ses içinde kalmışım
Yüzüm gözüm ağzım burnum ellerim
Aralanan deniz kapısının sesi bu
Silkelenen güneş tavuğunun sesi
Diş rengindeki halatın gıcırdayan sesi
Ağaç biçimindeki ses borusunun,
Yarınki buğdayın, devinen kemiğin,
Tarihsel bileğin, direncin sesi bu
Oynaşan arabanın, kucaklaşan atların.
Baktım güneşte soğumuş karanfil gibi mavi
Bir yapı işçisinin kulağındaki kalem gibi güzel
Yağmurda ıslanmış namlu gibi yeğin
Serçe kanadı değmiş çamaşır ipi gibi esrik
Okul bahçesinde dolaşan güvercinler gibi
Kıyıda öpülen dudak, yağmurda öpülen dudak gibi
Gölgelere sokulan yüksüz dakikalar gibi
Kutsal oyuncaklar gibi.

Şiirde ses, ne sadece vezindir, ne kafiye, ne tartım (yani ritm). Bunların hepsi ve hiçbiri olan bir duyum-algı birlikteliğidir.

Ki okuduğum şiirin imgeleri, bunu bize *öğretmiyor* ama *duyumsatıyor*.

Melih Cevdet şiirinin haritasını taramaya girişmedim bu konuşmada. Girişsem üstesinden gelebilir miydim, o da ayrı konu. Ama şairin, insan yetilerinin birkaçını birden şair yeteneğinin hizmetine koşarak, zahmetli bir üretim sürecinin meyveleri olarak ortaya koyduklarını, şiirin okuru olarak alımlarken bizim zihinsel sürecimizin izlediği yolu, burada hep birlikte irdelemek ve tartışmak çok anlamlı olmayacaktı. Nihaî sonuç, bir zenginleşmedir. Zenginleşme olanağını, şiir üzerine ileri geri laflarla tıkamaktan her zaman kaçınırım ben. Onun için sadece, bu şiir haritasındaki yükseltilerin, koyakların, kıvrımların kimilerine uğrayıp geçtim. Arada okuduğum bir-iki örnekle de o şiirin ikliminden esintiler aktarmaya çalıştım. Beni dinlediğiniz için hepinize teşekkür ediyorum.

Hep Yaşayan Turgut Uyar

Bir ölünün ardından yazmak; hele o sevgili bir ölüyse, ölümüyle yazıyı yazana kaybettirdikleri topluma kaybettirdiklerinin önüne geçiyorsa, zordur. Çok zor. O ölü tüm yaşamını bezeklerden, iri sözlerden, sivrilmelerden, abartılardan özenle arındırarak, düz bir adam, neredeyse sıradan bir adam gibi yaşamayı ilke edinmişse, bu zorluk, salt bir zorluk olmaktan çıkar, aşılmaz bir engel olur.

Yaşadığı her şeyi ve kendini, satır satır, dize dize, şiirine yazmıştı Turgut Uyar. Onu anlatmak demek, elbet, yirmi yılı aşkın bir dostluğun anılarını, genç ölümünün derin kazdığı duygusal boşluğu anlatmak demek olmamalıdır. Türk şiirinin sayılı doruklarındandı. Onu anlatmak demek, şiirini anlatmak demek olmalıydı. Öyle olmalıdır.

Okuyacağınız yazıyı, dokuz şiir kitabını biraraya getiren *Büyük Saat* yayınlandığı sıralarda, 1984'ün Turgut mevsiminde: Haziran-Temmuz aylarında yazmıştım. O yüzden, benim için çok aziz bir dost, gerçek bir ağabey, bir "mercî" olmasının koyulttuğu umarsız acı ve özlemin, büsbütün öznelleştirici etkilerinden arınmış bir yazıdır. Turgut Uyar şiirini anlatır. Turgut Uyar'ı anlatır.

Ona, onun ağzından, neredeyse onun sesiyle, şöyle diyebiliyorum ancak:

"Duygusal olmasından korkarak
karsal bir yerde
sarartmış
özellikle öğle yemeğinde
'seni çok özleyeceğim' dedim
'ben de"

Evet... ancak "çok özleyeceğim"i bilebiliyorum, ben de!

"Güldalı, dikenli ama güllü
ince dirençli ve kahraman"

Turgut Uyar'ın otuzbeş yıl içinde yayımlamış olduğu sekiz şiir kitabı ve ilk kez yayımlanan dokuzuncusu, *Büyük Saat* adı altında biraraya getirilmiş. Benim Turgut Uyar'ın şiiri için yazacağım yazının savı, bu dokuz kitaplık toplamdan yola çıkarak bütün bir Uyar poetikasını çözümlemek, değerlendirmek değil. Hele birtakım yargılara varıp onları temellendirme çabasına girişmek hiç değil.

Şiir üzerine yazmak belâlı bir iştir. Yavan, sade suya bir yazı çıkarsa insanın kaleminden, bir ihanet suçluluğu gelir, çökelir. "Amaç metin" (şimdilerde öyle diyorlar ya!), böylesi bir sığlığı salt varoluşuyla hiçe indirgeyiverir kuşkusuz. Yok, üst perdeden atıp tutmaya kalkar, kuramsal ve hatta "bilimsel" bir yaklaşım edası da vererek, yazıyı terimlere, çizemlere vb. boğarsanız, şiir asıl bunu hiç bağışlamaz ve acımasızca gülünç duruma düşürüverir yazarı. Özenti ve taslamalara birebir bir ayıraçtır çünkü şiir. Sahtekârlığı hiç tutundurmaz.

Şiir üzerine iyi bir yazı yazılamaz demeye mi getiriyorum sözü, işi böyle yokuşa sürerek? Güç ve pek nadir olmakla birlikte yazılır yazılmasına. Ama bunun gerektirdiği o usu başa devşirme ön-koşulu yok mu, beni gönendiren bir şiir karşısında -yapamıyorum değil- istemiyorum usa teslim olmayı ben. Teslim olunacak, şiir dururken ve teslim olunacak şiir mebzul değilken, tutup da en kabadayısı kavramlarla hemhal olabilen bir kısıtlandırılmış usun sizi yedmesine boyun eğmek, insanın kendine haksızlık etmesi olur önce. Ben öyle yapar, öyle yazarsam, kendime; siz benim öyleliğimi okursanız, kendinize.

Onun için, ben kırk yılın bir başında şiir üzerine yazacak olduğumda, sakınırım o şiirin şirliğiyle okunmasına ket vurabilecek her yaklaşımdan. Bir dil yapıtından alınanı, yine dil aracılığıyla aktarmak için geriye fazla bir yöntem seçeneği kalmıyor böyle düşününce. Şimdi sözü üzerine getireceğim Turgut Uyar'ın ağzından alıyorum *motto*'mu: "Şiir üstüne bütün çözümlemeler, bütün kurallar hep ama hep ortalama şairler için" (*Bir Şiirden*, s. 6) ve yöntemimi, "ne o, ne o yöntemi" olarak belirliyorum... ne çözümsel, ne bireşimsel, ne yapısalcı, ne diyalektik, ne... ne de hatta izlenimci!

Yıllar sonra yeniden okuyorum *Arz-ı Hal*'i, *Türkiyem*'i. Benim şiir okuma tarihimde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* olmuştu T. Uyar'ın

başlangıcı. İki kitabını, *Tütünler Islak* sonrası okumuştum. Okumuş da ne düşünmüşsem, dönüp dönüp okuduğumda, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan geriye uzanmazdım. Yalnız, ta *Arz-ı Hal*'den tek bir dize belleğimde: *"Papatya gibi yalnızdı, kuş yemi gibi yalnızdı."* Yeniden okuduğumda şaştım kendime, "Kadere ve Gönlüme Dair" (s. 37) gibi, "Akşamüstü Rüyası" (s.47) gibi -belki üç beş daha- beni pek sarmayan şiirlerin sayısı ne kadar azmış *Türkiyem*'de. Ne güzel kitapmış. O yılların şiir izlenimlerimi şöyle bir çağrıştırayım dedim de, Külebi'de kalan bile değil, Diranas'a varan bir tad çağrışımı buldum *Türkiyem*'de. Nasıl da ıskalamışım. Otuz küsur yıl dile kolay; okunmaz, yanına varılmaz olabilirdi o kitap şimdiye. Şiirin eskimeyenini, eskimeyeceğini bugün yazılandan çıkarak seçmek, anlamak da mümkün elbet. Ama otuzbeş yıllık bir şiir ömrünün daha başlarında, ilk sayfalarında sağlam şiirle -ya da sağlam bir şiir anlayışı, tad alınacak dizeler ve dünden bugüne ulanan bir duyarlık güzergâhıyla- karşılaşmak heyecanlandırıyor insanı.

Arz-ı Hal'de ve *Türkiyem*'de sade bir insan, yalın, süssüz umutlar, özlemler, pastel imgelerdir öne çıkan. Şiirin imgeleri ve diliyle koşut olarak karmaşıklaşması, sesini ve etkisinin frekansını yükseltmesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yladır. Turgut Uyar'ın en "İkinci Yeni" kitabıdır bu. Şiirimizde akımlar ve takımlar saptamak, tema, imge türü, dil ortaklıkları arayıp bulmak, gördüğü rağbet oranında ilgi çekici gelseydi bana; Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya ve belki bir de İlhan Berk "küme"sini, onların adlarına değil, belli dönemlerine ve/yani belirli kitaplarına bağlardım. Böylece de yan yolları, patikaları, çıkmaz sapakları saymazsak, "İkinci Yeni"nin ana caddesini: *Dünyanın En Güzel Arabistanı, Üvercinka (C. Süreya), Yerçekimli Karanfil* (ve *Tragedyalar*), (E. Cansever) ile *Galile Denizi (İ. Berk)* oluştururdu. Bu birliktelik, kimi kopmalarla, belki; *Tütünler Islak, Göçebe (C. Süreya)* ve *Petrol* (E. Cansever) ile *Çivi Yazısı*'nda (İ. Berk) da izlenebilirdi (tarih sırası gözetme gereği duymadan); ama ondan sonrasında, bu birliktelikleri ortaklığı değil de farklılığı oluşturan damarlardan akacaktır Turgut Uyar'ın da, diğerlerinin de şiirleri.

Dünyanın En Güzel Arabistanı bir patlamadır. Düşünsel, imgesel,

erotik, lirik boyutlarda ve bunları eklemlendiren dilsel yapıda bir patlama. Bu patlamanın durulur gibi olurken, aslında için için daha da beslenmekte olduğunu duyuran, Akçaburgazlı Yekta mezmurlarıdır. Turgut Uyar'ın kâh pes perdeden, kâh kreşendolarda, hep kendinin, Turgut Uyar şiirinin izini sürdüğünün bize ulaşan ilk ipuçları. "*Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum*" diyerek ulaşmıyorsa "*Az ışık, bizim yani onların ve benim. Yekta'nın kaçtığımız yer değildi. Birbirimizin ışıktan kaçıracak yerlerimiz yoktu. Az ışıkta da çok ışıkta da değişmezdik. Hep tıpkı kalırdık*" diyerek ille de ulaşan. (Gerçekten de, demeden geçmeyeyim, nereden de aklıma geldi şimdi, Turgut Uyar hiçbir zaman "kapalı şiir" yazmamıştır. Anlamı kendi karnında tutmayan; bir yolla -şiirine göre- okurun karnına, kalbine, beynine gömen bir şair olmuştur.)

Akçaburgazlı Yekta'nın mezmurlarını, destansılığından soyutlanmış çağcıl bir destandan parçalar gibi alımlıyorum. Aynı özgün çağcıl destan sesini, "(Bir Kantar Memuru için) İncil"in dipnotları pekiştirir. "Toprak Çömlek Hikayesi", Yekta'nın şiirinin düzyazıya yazılmışıdır "Yangın toplantısı", "Suya varmak" başlıklı alt-bölümlerde dilayogu sokar şiire T. Uyar. Bunun uzaklaştırıcı, şiirle araya mesafe koyan bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Tersi bir etkiyi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın, bilinç akışının şiire çevirisi denebilecek pekala denebilecek- söylemlerinde, Yekta'nınkilerden başka örneğin "Telefonla İyi Loş Odada", "Büyük Ev Ablukada", "O Zaman Av Bitti" ve "Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon"da buluyorum.

Bu kitabı özetlemez, içinden tek bir şiire de özetletmezsek iyi olur. Ama ben ne zaman bir şiirliğine varsam *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na, "Göğe Bakma Durağı"nı okurum. Tabii bu kimseyi bağlamaz, beni kimi sefer getirir, "'Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon"a bağlar -ya, o da başka bir konu.

Tütünler Islak'a geldiğimde, Turgut Uyar diline bayağı vâkıf sayılırdım artık. İçinde daha rahat soluklandığım bir kitaptı o. Benim biçimsel özellikler üzerinde daha alışkın durabilmemden değil yalnızca, *Tütünler Islak*'ta ses çeşitlenmiş ve tempo kazanmıştır kesinlikle ve nesnellikle. "Kurtarmak Bütün Kaygıları" şiirini sesli oku-

yalım sözgelimi, görülecektir. Ki Turgut Uyar daha çok gözle okunacak bir şiiri yazmıştır diye hep iddia eden benim. Sessiz okunan ya da pesten okunan, öyle isteyen bir şiirdir bu genellikle. Ama şiirin sesi dediğimizde, ille okurken kulağa gelen sesi değil, bir iç sesi kastederiz ya, işte *Tütünler Islak*'ta bu iç ses bir musikiye ulaşır. Kitabın kreşendosu, "Terziler Geldiler"dir. Bugün bile, T. Uyar'ı temsil edici bir şiir deseler, ta 1962'lerden gelen o şiir seçilebilir.

Turgut Uyar'ın sayıp dökmeciliğine, envanterciliğine de bir ilk örnektir. "Terziler Geldiler", Evet, bir bir sayar şair her şeyi, herkesi, yaşama katılanları, şiire katılanları. Bunu tüm şiirinin bir 'nomenklatür'ünü çıkarırcasına, keyifle yapar adeta.

"Hey koca dünya nasıl avucumuzdasın
nasıl da parlıyorsun ey gözleri maden
çözdüğüm bütün bulmacalardan zorludur yüreğin
elbette kırlardan gelcekler kırlardan
kırlardan gelcekler ellerinde sümbülteber"

(s. 450) der de, "Bir Süregen İlkbahar"da (s. 399) sayar sözgelimi, "Önce: Davranmak"da (s. 372) sayar. "Karşılıklı Çekilmişti Duvarlar"da (s. 347) bir başka türlü sayar, "İhbar (I)"de bir bir sayar:

"Ali geldi ilk onu gördüm
akşamüstü haziranın beşi
sonra feyyazla süleyman
hüsnü yakut tekin lale mustafa
kayhanı ve kardeşi
adını bilmiyorum
tayfun salim ve eczacı kerim
üçünde geldilerdi onlar başka
aliden sonra ahmet sonra suphi
küçük yakup öbür salim öbür mustafa
ekrem naci nihat kim varsa
mesela overlokçu ibrahim
iktisattan selim

güneş bir çelik çizgi dışarda
atkestaneleri titreşir
doğrusu önce korktuk
sonra birer güçlü köşe tutup
baharda
oturduk
adam gibi konuştuk...

Bu şiir bir incesini ipe kalınını çöpe dizmedir yaşamanın. Her ne kadar her türlü özetleyici etiketlendirmeden kaçındıksa da şu ana kadar, Uyar'ın şiiri bir tek şeyi olsun zorluyor söylemeye: Nereden bakılırsa, yaşamanın dokularına sindiği bir serüvendir bu. İzlekleri aralarsak, kumaşta bunu ve yalnız bunu, yanıltmayan bir ana damar olarak yakalıyoruz. İzleksel bir çözümlemeye kışkırtan bir şiir tutumu görmüyorsak da Turgut Uyar'da, yalnızlık, hüzün, ölüm, yaz ve özellikle haziran hep gündemdedir. Aktardığı yaşamının temel motifleri bunlar çünkü, sık sık yinelenen... Ve... *"ey gözleri maden"*, *"ne kadar bıraktıysam o kadar kaldı orda"* der; anlarsınız.

"Belki bir kuruntudur yaralayan kalbimi
Her insan bir uyumsuzluktur ölü olmayınca"

demesi de,

"ve onun hüznü bir haydudun hüznüdür
biraz da kendinin yaptığı"

demesi de, birer işarettir, birer anahtardır *Büyük Saat*'in kadranında, zembereğinde.

Her Pazartesi (62-67 Notları) ve *Toplandılar* (70-73 Notları) *"bazı mümkünlerin kıyısından"* açılan okumanızın çevrenini genişletmekte kalmayan, artık Turgut Uyar'ın şiir dünyasını avucunuzun içi gibi tanımanıza izin ya da imkân ya da fırsat veren tutanaklardır.

Şiirin kaba, ham (yontularak, özgün dokusundaki çapak, defo ve dolaysızlıklardan yoksun bırakılmasına karşı), dobra (cepheden sal-

dırının yasaklanmaması anlamında), çıplak ve yalın (şairanelikten bucak bucak sakınılırken seçilen, bin kat zorlu haddenin ürünü) olmasını savunduğu ya da en azından kendi şiirindeki hedefini böyle kuramsallaştırdığında, sözgelimi bir "Odun"la, bir "Aktı"yla örneklendirebilir bu tavrını şair:

"Toprak aktı damperlinin kasasından
usulca kendi onuruyla
toprak akıyordu
çocukların dirsek kiri diz kiri
yüzlerinin sevinç yalazası
buğday başak ve harman
kıyı tümsek dağ korugan aktı toprak"

diyerek, *Kayayı Delen İncir*'de böyle geçirir tutanağına arıtılmışlığa, inceltilmişliğe reddiyesini ama; onun tüm şiiri zaten, bu tavrın altı çizilerek vurgulanmasından önce, aynı dünya görüşü ve şiir bakışı ile yazılmamış mıydı? Kendisi ve kim ne dersedesin, Türk yazınının en "rafine" şairlerinden biridir Turgut Uyar. *Her Pazartesi*'de, *Toplandılar*'da saptadığımız incelmişlik, *Kayayı Delen İncir*'de özsel bir değişime uğratılmış değildir. Paradoks olsa olsa, kaba olanın (olabileceğin, görülebileceğin), süssüz ve oyuncaksız da olsa, çok ince işlenmişliğindedir.

Şimdi sözü uzatmanın yardımı olmaz bu şiir işçiliğinin ne adına, nemenem bir zenaate sıvanma olduğunu iyi anlatabilmeme. Hele kendini anlatan bir şiirse sözünü ettiğimiz, bakalım *Her Pazartesi*'den "Ahd-i Atik"e, orada görelim bunu:...

"Her şeylere bir başlangıçtık ve bir sonduk
ve kimbilirdi aşk nerde oteller nerde

ve bir gün yalnız kalındı bütün ilişkilerde
ve kimbilirdi aşk nerde oteller nerde

Sevinçli şapkalara, tüylü kumaşlara bir adamın son evine
bir çalgıdır bıraktığımız. Sonuç
Ey-ey, siz bütün gemilerin kocaman kaptanları. Sonuç.

ey en güzel ölü gemici.
Sinemalar, defterler, yollar doldu bizimle.
Gelişen bir ağıt.
Askerler ve mızıkacılar için. Sonuç.
Kimbilirdi aşk nerde oteller nerde...
Artık ellerimiz kimbilir hangi güvertede, karanlık geceyi
bir suyla açıklamaya uğraşıyor. Sonuç.
Gelişen bir ağıt."

Ya da geçelim, *"kafiyeye ve ölüme inanan"* şairin *"Yenilgi Günlüğü"*nü okuyalım... Tutalım,

"Tarihi bir hazin balkıma gibi
Biliyorum kafiyeyi bozduğumu
Başka şeyleri de bozduğumu. Ve biliyorum ki
hüzün varsa içinde, bozukluk bile hoşuna gider Naci'nin
Biliyorum ki bozukluk bağışlanır, sevilir bile
içinde bulunan herkesin ölmüş olduğu eski fotoğraflarda,

diyerek okuyalım. Görürüz... Her şey bir, "yaşamanın şiirini yazma" ve "şiirini yazdığınca yaşama" gibi bir şey olur çıkar. Ve bu süreç, şöyle de kavranabilir mesela:

"Erenköyünde bir bahar eskir

Aşkı Türkçe kavramanın sağlamlığı başlayınca

Eskimez senin gurbetçiliğin
Yanar, tüter, dağılır
Ve ince bir kalın duman eskir bir kalan duman adına,

(Yahya Kemal bir kez de "Santigrad 100"de eser geçer Turgut Uyar'ın şiirinden şöyle bir). İnce duman da, kalın duman da şiirle yaşayıp şiirle ölenin makbulüdür, ne gam!...

Ama aşk şiiri yazmanın ve duygusallığın, yani hani belki de, "gül alıp satmanın" tartışılmasına geçmeden ve bir geçenek olarak, bir-

kaç dizeliğine *Toplandılar*'a da uğramalıdır bu yolun yolcusu.

Turgut Uyar'ı okurken, dalmışken, *Her Pazartesi*'den ayrılmak kolay değildir ya, sözün endazesini tutturmak ya da daha fazla kaçırmamak için şarttır.

"Ne kadar hüzün geçmişse dünyadan
Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız
Hepsini yeniden, bir bir dünyada
Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım
Acılardan ve hüzünlerden değil
Kaçmalardan ve korkulardan değil
Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma
Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım
Çünkü ölülerimiz toplanacaktır
Ve yüceltilecektir bir mavide,"

deyip geçelim *Toplandılar*'a.

"güzel yorgan iğnesi
güzel karanfil sapı
güzel geçmiş bir vakit
güzel öğle sonrası
toplanıp bir odanın
en güzel geçmişine
dünyayı ısıtalım,"

haydi, ısıtalım:

"anladım yorgunsun kara gece nöbetinden

yorgunsun her geceden, biriken her geceden
haydi kalk şimdi bunu gömelim
haydi kalk bitiverdi
haydi kalk yorgun güzelim haydi kalk
hadi artık öldüm biliyor musun
hadi kalk
İzmirlere filan gidelim."

"Acının Tarihi"dir, "Acının Coğrafyası"dır Uyar şiiri, bunu olsun bilelim:

"Kalın ve karanlık bir çatı merdiveni gibi
giderilmez eksikliğini tanırım onun

ben şimdi diyorum ki
buna inanmak gerek
bir susam gibi boyuna sulamak umutsuzluğu
ve direnmek
hep direnmek devam etmek adına.

Ne demektir bir acının tarihinde ve bir şiirin mayasında bu direnme, bunun damıtılmasını olsun izleyebilelim:

"Kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek
kendi çoğunluğunu kendi üreterek

kent tepinir belki bütün kuşlar uçar
belki değil mutlaka
ama
bir tanesi mutlaka kalır," çünkü.

Turgut Uyar'ın tutanağı, birazdan çok kanla yazılıdır. Çığırtkanlıktan öte durması, kan susup kızılcık şerbeti içmişçe yazmış olması, bu kanamayı dindiresi değildir aslında.

"Kanın ateşlerin ve seslerin böyle cömertçe kullanıldığı
böyle sorumsuzca kullanıldığı bir dönemde
herkesin şimdilik hakkı vardır hüzünlenmeye

başarısız boktan bir kış geçirdik
kanımız bile doğru dürüst akmadı
bir sürü çocuğu öldürdüler."

Yalınlık, evet, ama bu şiirlerin "kaba ve ham" olduğunu kim savlayabilir hâlâ? Şikâyeti de coşkusu kadar gizli bir şairdir Uyar; en a-

çık ve duru bir şiirin, kapanık ve vakur şairidir. Emekle ve saygıyla okununca, bunun için biraz daha fazlasını verir.

"herkes geçmiş bir kışı yaşıyor
istanbul'da ve türkiye'de
geçkin bir kış nedir mesela

kimseye yakışmayan bir bezginlik
beyaz bir örtü gibi üstümüzde
daha kötüsü
kırmızı bir örtü gibi" der mesela. Bu kadar söyler.

Her Pazartesi ile *Toplandılar*'ı birbirine ularken, arada *Divan* vardı; yazarken atladım üzerinden. *Divan*'da çünkü, başka bir Turgut Uyar buluruz. Kendine bir oyun çıkarmıştır bir bakıma. Çağcıl bir divan şiiri örneklendirmek, "geleneklerimiz"e uzanmak ya da kendi şiirine divandan bir yol açmak istemiş olsun, hiç sanmıyorum! Benzetlemenin, küçük trüklerin, ironinin, tanıdık çağrışımların tadından yola çıkarak, başı-sonu önceden saptanmış bir oyun oynamaktadır *Divan*'da. Yazdığı, yine Turgut Uyar şiiridir de, kendinin aynı kalırken, ödünç alıp iğreti bindiği divan anıştırması ona birkaç solukluğuna Turgut Uyar'lıktan belli belirsiz ödüncükler verme ferahlığı sağlamış gibidir. Onun için ben *Divan*'ı tek başına ele almanın yanıltıcı olabileceğini düşünürüm. Bir çeşitleme ve biraz da kendi şiir dünyasına bir misillernedir *Divan*, tüm Uyar poetikası bütünselliği içinde. Tutar şunu yapar örneğin T. Uyar şiirin içinde:

"Kanasın varsın ne varsa biraz kanamalıdır
benim bunca yıldır günlerim gecelerim kanadı

ey yaz gecesi gel artık gidelim suya girelim
çünkü biliyorum sahici o elindeki kartal kanadı."

Bu kitapta; "İyimser Bir Sonuç"a, "Karışık Saatler"e, "İçeri Giren'e", "Düzenbozan'a," "Baharat Yolu", "Meclis-i Mebusan'a" hep böyle okuduğum, böylelikleriyle sevdiğim şiirlerdir. Ama *Divan*'da bir

favorim varsa, o "Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendiye"dir.

Sanılabileceğinden farklı olarak, Turgut Uyar'ın şiirin işçiliğiyle, biçimle, dille en çok uğraştığı kitabı değildir *Divan*. Hiç öyle değildir. En çok oynadığı, eğlendiği kitap mıdır? Belki. Bilemem. Ama o dehşetli ve zaman zaman görkemli yapı ustalığı, geometrili, gönyeli ve imge arıtımının/yoğunlaştırımının doruklandığı, aşkoldurucu Uyar şiiri; *Arabistan'da Dün Yok mu*'ya uzanan o daha çetin, sarp ve kahırlı şiir yolundadır.

Bir geri dönüş yapayım da, sözü şu aşk şiiri poetikasının problematikasına da bir uğratmadan geçmeyeyim. Cemal Süreya da demiştir ya, ta *Üvercinka*'da "Yazmam Daha Aşk Şiiri" diye, sözlerini tutmazlar şairler. Süreya nasıl hep aşk şiiri yazdıysa, Turgut Uyar'ın da alıp veremediğine bakmamalı. Bal gibi bir aşk şairidir o, en hasından hem de. *"İşten değil aşk şiiri yazmak,"* mutluluğun resmini yapar gibi yazılır mesela, "Bir Metin Nasıl Yazılmalı" gibi yazılabilir.

"Her zaman yazılır aşk şiiri
çünkü aşk yazılgandır"

bir kere;

"ey dünya kuşkusu gözleri maden sana
görkemli bir kente bakar gibi bakarım
bağışla,

ve madem ki,

"ölüm ölüm
üstün değilsin aşka," o zaman neden
"doğrusu belki de ve nedense
duygululuk küçültücü geliyor insana
ne kadar eylülü üst üste yığsan
böyle olamaz belki
Feyyaz diyor ki oysa
'ben bir ağlama ustasıyım'
galiba ben de"

ve...

"o zaman aşkınla dol kalbim" ve:
"Bilir misiniz aşk şiiri yazmaktan utanıyoruz artık
ne kadar ayıp değil mi
ama lambanın duvara yansıması
ne güzeldi
aşkmış gibi."

İşte hepsi, belki uzun sürmüş bir hesaplaşmanın en olgun meyvaları ve belki, ta en sonunda şunu söylemiş şair:

"Turgut diyorum kendi kendime
senin şu halin var ya
tıpkı bir insan resmine benziyor."

Kayayı Delen İncir'le *Dün Yok mu*'da böylesi bir yığın ipucu yığılıdır Turgut Uyar'ın şiirinin girdisine çıktısına yönelten okuru. Bir şiir toplamının üzerine yazılan, bir okuma yaşantısının birikimiyle ve o birikimin üzerine (hakkında ve harfiyen *üzerine*) yazılan bir yazı, şuracıkta sözün ardı alınmazsa, söz döner doğruca *Büyük Saat*'in 63. sayfasından, *"halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta,* diye yeniden girer/ başlar aynı söze; artık kendisi kendini bilmek ve ağız açmamak bilgeliğine pek yaklaşmış olarak gelir 487. sayfaya kadar: *"yalnız at hep yalnız dolaşır"* der çıkar. Hem de bu son söz; sizin için de, benim için de, şair için de son derece geçerlidir.

Bir Deniz Kabuğundan Daha Ayrıntılı Bir Şiir Üzerinedir

Tragedyalar'da, *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da da bir anlatı yapıtının harcını şiirin potasında karıyordu Edip Cansever (evet. Denebilir sanıyorum böyle bir şey). Ama *Bezik Oynayan Kadınlar*, bir roman değilse eğer, mutlaka öykü! Böylesi yakıştırmalardan uzak durulması gerektiğine içten inanıyor olmam bile alıkoyamadı bu kez beni, bunu düpedüz böyle söylemekten. Nedir "anlatının harcı" dediğim şey ki, bu şiir beni ille de öykü okumaya kışkırtıyor? İki basit görünen öğe: Kişi ve ayrıntı. Bunların şiirde rastlamaya alışık olmadığımız şeyler olduklarını, anlatıya özgü kaldıklarını ileri sürecek değilim elbet. Ne ki, kullanılan, başvurulan, -ne bileyim- yararlanılan öğeler olmakla kalmayıp yapının onlardan ve onlarla oluşması gibi bir durumu imliyorlarsa, okumamızı bir başka biçimde yönlendiriyorlar bunlar. Peki şiir nerededir bu kitapta? Şiir, hep olduğu gibi, tabii yine imgededir, biçimdedir, sestedir. Bu noktaya -yeniden dönmek üzere bir yana bırakarak değil- ağırlığını okumamızın her anında olanca önemiyle koruyarak yer vermek gerektiğini düşünüyorum. Okuduğum bir şiirdir; bu şiir bana öykü(ler) anlatmaktadır. Okuyorum:

Önce Manastırlı Hilmi Beye Mektuplar (dört mektup) yazan kişi: Cemile. Cemile nasıl biri ya da kendini nasıl görüyor ya da kendi gözündeki kendini nasıl gösteriyor Manastırlı Hilmi Bey'e - olmayan, hiç olmamış olan Hilmi Bey'e?- Şiirde durmadan "zamanın minesi solmakta", Kurtuluş'ta, kimbilir nasıl bir bahçesi olan, balkonlu bir evde, yalnızlıkların bittiği ve bir büyük yalnızlığın varolduğu bir yerde, tekdüzeliğin içini boşalttığı bir yaşamayı yaşa-

maktadır Cemile. *Taşmayan, kendine sızan kocaman bir oyuktur o. Saatin ölçebileceği herhangi bir zaman parçasının bulunmadığı bir yaşamayı yaşamaktadır.* Anıları, Manastırlı Hilmi Bey'le Tepebaşında kar üstünde ve kar altında yürüyüşlerini ya da Gümüşsuyu'ndaki Rus Lokantasında oturuşlarını çağırmak, suyu tutmak gibi bir şeydir. Cemile'nin kucağına, her şeyin bir fotoğrafa dönüştüğü anda, "Bende herkes var" diyen bir kızın titrek sesleri dökülmektedir. Dört kişi olduklarını, iyi olduklarını, dördünün tek ve kırk yaşında bir kişi olduğunu ("kim kimle yaşıyor ki?"), çepeçevre oturup masanın başına her gün bezik oynadıklarını, kombinezonlarıyla oturup rakı içip bezik oynadıklarını ve Cemal'in bir köşeden üçüne baktığını, Cemal'le (oğluyla) ikisinin kendi çöllerinden koparılmış iki kaktüs gibi olduklarını, bu çocuğun ("hiç çocuk olmadı Cemal") onu hiç sevmediğini, sevmeyeceğini yazmaktadır. Hilmi Bey'e. Eski tangoları, bindokuzyüzonbeşlerin tangolarını çalmışlardır üstüste. Cemile, yazılmış yazılacak şiirlerin en güzellerinden birine yakışacak bir dize uzatır Manastırlı Hilmi Bey'e:

Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk
Hiçbir yere gitmiyor

Hilmi Bey -ki yoktur- alır. Cemal'den daha çok, Seniha ile Ester'den daha az, Muhassen'den bir kez sözederek yazdığı mektuplarda "yılların geçmediği, yılların eskidiği" (yıl bindokuzyüzelliler olsa gerektir burada) bir yaşamadan, hüzünlerin de, acıların da gittikçe acılaştığından ürperip durarak dem vurmaktadır Cemile. Hiçbir şeyin değişmediğini, hep acının kış aylarını yaşadıklarını anlatmaya çalışmaktadır arada mektup yazarak ona, ödünç alarak onu bazen, onu sevdiğini unutmuş olarak, onu da unutmak isteyerek artık. "Zamanın minesi soldu" Hilmi Bey, "demeye getirmektedir" "Elimde bir çiçekle (yapma çiçekle) yaz geçti" demeye getirmektedir. Sormaktadır. "Bir bando şefinin hüznü nedir Hilmi Bey?" ya da "Bir mendil niye kanar Ahmet Abi?" Cansever'in sorusu budur çünkü.

Sonra Cemal. Cemal'in iç konuşmaları üç uzun şiir boyudur. Ce-

mile'nin gördüğü Cemal'le, Cemal'in duyduğu Cemal pek farklı değillerdir birbirlerinden. Uzun saçlarının yalnız yaptığı yaşlı bir çocuktur o, çocukların en yaşlısı. Çağsayan bir çocuk:

"Ağzımda sakız tatlısının hiç eksilmeyen tadı"

"Ben herkesin oğluydum o zamanlar
Kalabalıktık"

"Mavilik de çocukluk gibi
Unutulmayacak hiç"

Cemile'nin bir haça benzettiği dörtlünün ikisini çift kollu bir lambaya benzetir; Seniha teyzesiyle annesini. Bezik oynuyorlardır. Ester, Ester'in kokusu, erotik bir renk, biraz da kıskançlık taşır çocuk Cemal'in içine. Annesi. Ester. (Bu renk pembedir.) Büyükannesi iki kez ölür şiirde. Kendi ayaklarının altında ezilen otlar gibi duymaktadır kendini, sonra

"bir şeyi ilk defa duymanın belirsizliğini
Yavaşça atarak üstü(n)den."

Cemal'in odasının penceresi yoktur -yakınmaz-; kendine bakar, o kendinden sarkan kollarına, kendinden damıtılmış gözlerine. Cemile'nin öykünün tabanına döşediği yalnızlık ne yalnızlıkmış, Cemal'i de sarmalayan ve Cemal'in yalnızlığı bir beklenti de taşır, çünkü yaşlı da olsa daha çocuktur o:

"Kapı mı çalınıyor ne -gidip açıyorum-
Kimse yok!...
Karşılıyorum
Birlikte salona geçiyoruz

Gezintiye çıkmış mutluluk o
O, yok olan şey
Büyüyünce bulacak
Büyüyünce sevecek beni.

Mutluluk beyazdır, bembeyaz bir kalabalıktır Cemal için. Annesiyle teyzesinin iki tek nokta gibi kalıncaya dek gittikçe uzaklaşmalarıdır.

Kişiyi şiire getirmenin bir yolu mektup, bir yolu iç konuşmalarsa, bir yolu da günlüktür. Alır Seniha: Seniha! Kendini kendine sunan, siyah omuzları açık giysisinin üzerine topaz kolyesini takarak göğsünün ortasına acı, apacı bir gül yerleştirerek aynanın önünde duran bir kadın. Herkes kendi kendine olmayı sürdürmektedir.

"-Sevişmek!
Kimse kimsenin olmasın-"

Hep bir şeyler bitmiştir herkes için, Seniha için de.

"Ah bu Nisan yağmurları
Hüznünü kaybetmiş çocuklar gibi şaşkın
Yağıp bitiyor
Bitsin."

Seniha da bir çağsamada değil midir?

"Ah, aşkların çocuk bahçesi
Neden ömrün çok kısa-
Neden buruk bir özlemdir anılar
Ve özlem olarak kalacaktır da

Sadece bir özlemim ben.

Bu ünlemler, umarsız sitemler, sessiz çığlıklar hep günlük biçemi olarak kalır şiirin tümünde. Seniha Cemile'yi bir ruh gibi, bütünleştiği bir *nesne*, soluduğu hava gibi, dolaştığı yerleri süsleyen ya da doğayla, kentle süslenen ya da kendiyle değil sadece duruşuyla birini bekleyen bir *omni presence* olarak duyumsar. Bu aynı zamanda aşılmaz bir uzaklık, bir ulaşılmazlık getirir şiire. Bir geçmişi vardır Seniha'nın. Geçmişinde bir İzmir, Karşıyaka, bir Fransız okulu, Pera Palasta bir düğün. Cemal'in içinden geçirdiğini o da yazar günlüğüne:

"O zamanlar çok kalabalıktık,"

ve şöyle yazar sonra:

"Zamanlar geçtikçe neden
Mutluluk mahzunluk oluyor fotoğraflarda
Acaba
Keder mi, acı mı, hüzün mü dünyanın rengi
Mahzunluk mu yoksa yaşam
Ve doğruyu söyleyen yalnız
O mu, Rilke mi
Ölümünü içinde taşıyan."

Mektubun şiiriyle günlüğün şiiri öyküye katılırken ince bir çizgi çizerler aralarına. Şair şiir içinde biçem ve ses ayarı yapmaktadır. Seniha somut bir adem-i iktidar gibi duyar kendini. Üşümek... ve hiçbir şey elinde değil gibi. Sevemez, gülemez, veremez, konuşamaz gibi. Karla birlikte Seniha'ya göre öbür öykü kişileri belirlenir:

"Dudağımı boyuyorum: Pembe kar
Cemal'i düşünüyorum: Acı kar
Ester'i düşünüyorum: Kar duruyor
Cemile?
Kar yağmadı sanki."

Kendini kendine ve ancak kendine sunma teması yinelenir. Cemile yılların eskidiğinden sözetmişti; Seniha istese de eskiyemeyeceğinden. Bu "evler"e sığamayandır o. Muhassen'e de gitmez artık. Muhassen evini işletiyormuş ya, biliyoruz, bize ne bundan, Seniha'nın acısı o da değil ki.

"Ve ölüm bahçesini buldu"

Seniha bir otele gider, bunu günlüğüne şöyle yazar:

"Oteller imzamdır benim
-Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!-
Şimdi bir otelin apacı sevinciyim.

Kendine başka biriymiş gibi bakmaktan artakalan bir çift gözü de kimbilir nerede bırakmış olmanın bilincidir onunki şimdi. Bu kutsal, görkemli ve kendine verili kadının bilinci usulca kaydeder:

"Hiçbir şey yalnız kalmıyor
İnsandan başka dünyada"

Artık Muhassen'e falan gitmez olduğu gibi, bezik de "evler"de kalmıştır. Otelin gönüllü mahpusudur Seniha.

Ester ne der bütün bunlara, önce bir dişi, sonra bir Yahudi olan Ester? Bir evdeki dört kişiden biridir. *"Herkes suyuna daldı,"* der, *"Levyatanı olta ile çekebilir misin?"* O, kendini ayrışmaz bütünün bir parçası olarak görmez. Akşamı, Cemile'yi, Cemal'i, Seniha'yı karşısında tutar. Muhasebeyi şöyle yapar:

"Hey şimdi ne oldular. Seniha
Çelişkili yaşamına kovuldu
Herkes ki biraz kovuldu
Büyüdükçe yaşlanıyorsa çocukluk
Cemal ne oldu
Bildiğimiz tek şey yalnızlık
O bile şimdi ne oldu
Hey şimdi ne oldular. Cemile
Anısız dünyasında anılarla boğuldu.

Cüce bir kadınla kambur bir kadın, ayaklarının altına düşüp orada gizlendiler der Ester. Bu Seniha'nın da imgesi değil miydi?

"Seniha'yla Cemile
Dünyalarının altına düştüler
Günlerinin kışları
Karlarıyla örttü onları,"

der Ester, Bir Yunan trajedisinin korosu gibi Ester. "Ester"in Söyledikleri' olan son yirmi küçük şiirde tempo hızlanmış, anlatı yeni bir

tartım kazanmıştır. Önceki üç söylemden daha dışsal, daha nesnel, daha yüzeyde sayılır bu söylem. Çünkü öncekiler bunlardan hiçbirini, hiçbir ölçüde taşımaz. Yine de karmaşık, çapraşık, gizemli, çıkmazda ve neredeyse günahkârdır Ester. O da.
Özetler:

"Hepimiz kalakaldık
Elimizde tetiği çekilemeyen
Namlusu yönsüz tabanca gibi."

Öykünün iç kişileri Cemile, Cemal, Seniha ve Ester dört duvardır. Dört duvarın arkasında neler olduğu "Uyanış" şiirinde sıralanır. Dış kişiler; Manastırlı Hilmi Bey ve Muhassen'dir. Biri yok, biri var. Ve belki Cemal'in kapıdan karşıladığı yok olan biri, sigara yakan, cin içen, koltuğa kurulan biri, mutluluk olabilecek, Cemal'i sevebilecek olan biri de bir yedinci kişidir.

Bunca kişi ve Ester'in duvarın ardında saydığı, Seniha'nın kapının dışında saydığı onca ayrıntıyla ve katedralin orguyla, Kurtuluş tramvayıyla, Cansever'i okuyan her okur bir değil birkaç öykü yazabilir kendine. Öyküde olay yoktur. Bu olaysız zengin öykü, bu şiirin harcıdır ("harc"ın her iki anlamında). Öykülerin hiçbirini -olası öykülerin hiçbirini- anlatmadım bu yazıda. Yazdımsa, sırf bir atmosferi yazdım. Atmosferi bozmak, *Bezik Oynayan Kadınlar*'ı yanlış okumak olur. Ama bunun dışında her türlü okumaya şiirin kapıları açık bırakılmıştır. Okurdan etkin katılım bekleyen bu şiir, açtığı (sayısız değilse) pek çok sayıda olanakla ek bir değer daha taşımaktadır kanısındayım.

"Yırtılan İpek Sesiyle"

Cemal Süreya'yı tanıdığımda lise öğrencisiydim. Neredeyse otuz yıl olacak. Edebiyat ağabeyim olmuştur benim. Edebiyat üzerine, en çok da dil üzerine, şiir üzerine, o kadar çok, öyle ayrıntılı konuşmuşuzdur ki, günler, geceler boyu; dile getirmediği, yazıya dökmediği düşüncelerini bile kestirebilir olmuşumdur zaman içinde. Ondan çok şey öğrendiğim muhakkak. *Papirüs*'ü ilk çıkardığı yıllarda, ben yeniyetme bir edebiyat heveskârıydım. Açlıkla dinlerdim onu; pırıltılı zekâsı, "aykırı" çıkışları beni büyülerdi.

Papirüs'ün o büyük boy sayfalarında bir başlıktı Cemal Süreya örneğin: "Şiir Anayasaya Aykırıdır" Sonra denemelerini topladığı *Şapkam Dolu Çiçekle*'ye ve *Günübirlik*'e de yansıdı, şiir duyarlığıyla zekânın, C. Süreya'nın olağanüstü yeteneğindeki ateşle barut birlikteliğinden doğan çakımlar.

Nazım Hikmet'e, "şiirimizin (N) vitamini" diyordu. Turgut Uyar'ı, "Büyük bir gövdedir onun şiiri" diyerek, canevinden teşhis ediyordu. Suut Kemal Yetkin için, "Yalnız arı su içmek istediği için susuzluktan ölen bir yazar" deyip bir kuşağın anatomisini bir tümceye sığdırıyordu.

"Türkçeden bir kıl kopar; içinde güneşler, dünyalar, ırmaklar vardır. Ama Türkçeden koparacaksın." Dili tutkuyla seven, aşkla işleyen şairin bu sözü de yıllarca, hiç eskimeden, şiirle, yazınla, dille ilgili gündemimizdeki yerini korumuştu. Türkiye'nin yazına ve dile gönül vermiş kalembendlerinin, Cemal Süreya'dan püf noktaları, gizler öğrenegeldiğine, erken ve isyana kışkırtan ölümünün bile bu süreci noktalayamayacağına inanmak için daha pek çok nedenim var.

Ama yine de, en çok şiirleri etkili olmuştur benim üzerimde. Düşünür ve denemeci Cemal Süreya'yı yetiştirenin, şair Cemal Süreya olduğuna inandığım için değil yalnızca. Bir de şundan ötürü: Hayatta pek nadir dışavurduğu samimi ve sahici hüznünü şiirinde bulur, o çok sevdiği "oyun"larına kendini kapıp koyverdiğinde, hep bütün zırh ve kabukların ardındaki o mahzun gözlü adamı geri çağırırdım. Gelirdi.

Cemal Süreya, "içlenmek zenaatının" ve şiirin ustası olduğu ka-

dar, Türk edebiyatının, edebiyat üzerine -özellikle de şiir üzerine- düşünen nadir kafalarındandı. Onun çapında bir edebiyatçı için fazla geniş, fazla kalabalık sayılacak bir yüreği vardı; içine bir biçimde, hemen herkesi sığdırabildiği. Öyle sanıyorum ki, engin hoşgörüsü; bir "zekâ adamı" değil, bir "gönül adamı" olma konusundaki bilinçli ve ısrarlı özleminden kaynaklanıyordu.

O ilk Papirüs yıllarından başlayıp 60'lı yıllar süresince gelişen, birlikte dergi çıkardığımız, aynı gazeteye yazdığımız, kendi deyimiyle "aile şairimiz" olduğu 70'li yılların Ankara gecelerinde süren, 80'li yıllarda görüşmelerimizi İstanbul seyrekleştirdiğinde bile, sıcaklığından, hatırından hiç fire vermeyen otuz yıllık dostluğumuz boyunca, Cemal Süreya hep "Cemal ağabey" olarak kalmıştır benim için. Büyüyüp, onun şiiri üzerine bir yazı yazdığımda (1980) bana, bugün vakitsiz ve saçma ölümüyle ansızın trajik bir anlam yükleniveren şu sözleri söylemişti: "Seni kardeşim olarak nüfus kütüğüme geçirteceğim ve gittiğim her yere benimle geleceksin!"

Şiir de Bir Misillemedir

Şiir üzerine yazmak, Rus ruleti oynamak gibidir; şairin silahı başkasının elinde tutukluk yapar ve... şiirin canevinin balkonlarından "Karavana!" kahkahaları.

Onu, güvercin kanadından kesilmiş bir kitap adıyla tanıdım otuz yıl önce. Şiirini belirleyen üç ana öğe, bana öznel alımlayışımın sırasıyla ulaştı: Hüznün renkleriyle pastelleşmiş bir lirizm, işlek ve keskin bir zekânın çakımlarıyla şiiri oylumlandıran bir dil ve diyalektiğini kendi içinde taşıyan -en erotikken en romantik, en romantikken, en erotik oluveren- bir erotizm.

Şimdi baktığımızda da, bu öğelerin sarmal ve dönüşümlü gelgitlerinde buluyorum Süreya'nın şiir bireşimini. Renklerden ve oylumlanmadan söz ettiğime göre, demek biraz da resimdir bu şiir. Charles Suarez'in* Fransız zekâsını, İberyalı coşkusunu, Cemal Süreya'nın İstan-

* Charles Suarez, Cemal Süreya'nın, şakacı desenlerine attığı imzaydı. Baş harfleri tutsun, okunuşunda da latin bir nağme olsun istemişti.

bul haddesinden geçirdiği doğulu yüreğiyle, Türkiye paletinde kararsanız, işte *Üvercinka*, *Göçebe*, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, *Uçurumda Açan*, *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği*'nin altı albüm-kitaplık malzemesi. Kendisinin,

"Sen belki de bir resimsin ne haber
Kırmızı bir Beykoz'un yanında duruyorsun
Yapan bir de ağaç yapmış yanına
Dallarına konsun diye kelimelerin

dediği de buna çıkmıyor mu?

Neredeyse şen şatırdır ve kahırlı, acılı hiç değildir Süreya'nın hüznü; Eros'un attığı okların açtığı, kanamayan yaraların sızısıdır. *'Aşklar da bakım istiyor, öğrenemedin gitti'* diye yazıklansa da,

"İki şey: aşk ve şiir
mutsuzlukla beslenir biri
*biri ona dönüşür"*ü bu kadar iyi bilse de, ve
"Birtakım genç anneleri uzatırdı bir keman
Sen tutar kendini incecik sevdirirdin
Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa"

dizeleriyle lirizme alabildiğine yaslansa da, *"oldurmanın, yıkmanın, yeniden yapmanın aslan heykelleri"*ndedir umarı.

Yoksulluğun, üşümenin, yalnızlığın, zulmün, umutsuzluğun üstesinden gelecek olan hep aşktır. Ne *"Sayın Tanrı'ya kalırsa, seninle yatmak günah"* olması engeller bunu (*"daha neler"*!); ne şiirin anayasaya aykırı olması.

Erotizm, yalnızlığın hüznünü seyreltir Süreya'nın şiirinde. Derin ve yeğin dil duyarlığı, erotizmin dozunu şiirsel düzeyde tutar. Usun ve zekânın dile dolanıp şiirsel olanı zedelemesine engel olan ise, lirik bilinçtir. Bakarsanız, erotik öğenin de yeri hüzünlerdedir:

"Bir de yine sevgili çocuk
biliyorsun kişi tutkularıyla
yalnızlığını adlandırıyor
o kadar."

Hüzünlerde de ustadır, bilinir bu.

"Bilinir ne usta olduğum içlenmek zenaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını."

"Büyük yaşam" der dururdu o... Bir teraneydi bu adeta. Bak Cemal ağabey, yaşam küçük... küçücük aslında. Senin ele avuca sığmaz yaşam paletinde ölümün rengi kara değil, maviydi. Kim derdi ki, henüz elli sekiz yaşındayken, ecelini beklemeden, kara elli bir ölüme gafil avlanacak bu büyük yaşam! Yaşam küçük, ölüm alçak. Büyük olan ve yüksekte duran, olsa olsa, şiirdir, şiirindir yine.

Güz Bitiği'nden bir kolajla seslenmek istiyorum Cemal ağabeye son kez. Bu dostluğu ben bitirmedim; o bitirdi, bir kehanete benzeyen ölümüyle. Bu yazıyı da, o bitirmiş olsun; imzayı ben atayım.

"Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

Uzaklardaydın, oracıkta, öbür kıtada
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

İkinci bir parıltı var senin bakışlarında
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

"Kehanet" adlı kısacık bir şiir buldum
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

Yürüyoruz bütünlemeye kalmış bir sessizlikte
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

An ki fıskiyesi sonsuzluğun
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.

Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize

Yirmi yıllık bir şiir serüveninin "mıhassalası" erişti okura, *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* adıyla. Hilmi Yavuz, ilkinin ilk basım tarihi 1969 olan yedi kitabını biraraya getirmiş. Hemen aynı günlerde, bir sekizincisi de *Söylen Şiirleri* adıyla, Arba yayınlarından çıktı.

Bakış Kuşu ('69), *Bedreddin Üzerine Şiirler* ('75), *Doğu Şiirleri* ('77), *Yaz Şiirleri* ('81), *Gizemli Şiirler* ('84) ve *Zaman Şiirleri* ('87) adlarıyla daha önce yayımladığı kitaplara, ilk kez bu *Toplu Şiirler* baskısında yer alan *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler*'in de katılmasıyla oluşan bu toplamın önemli bir işlevi var. Türk şiirinin geleneğini bilinçle özümsemiş özgün ve bağımsız bir şairin şiirsel söylemini serüveniyle, tarihiyle, bütünselliğiyle el altına getiriyor.

Kısa bir yazının sınırları içinde, isabeti sınanamayacak acele yargılara varmaktan da, derinleştiremeyeceğim çözümlemelere girişmekten de kaçınmak isterim. Onun için, Türkçe'nin bu önemli şairi üzerine söyleyeceklerimi, yıllar içinde pekişerek "kanaat" haline gelmiş düşüncelerimin küçük bir özetiyle sınırlı tutmayı yeğliyorum.

Yavuz'un entellektüel kimliği birkaç yönlüdür. Felsefeci, düşünce ve kültür adamı, yazar, şair, bürokrat, eğitici yönleri arasında kimi bağlantılar bulunabilir belki. Nitekim, bu toplu şiirler, şiirin özgül görüngesinden (perspektiv) okunduklarında salt şiirlikleriyle alımlanıyorlarsa da; gerek izleksel bütünlüklerinde, gerek içeriklerinde, şairin düşünsel kimliğinden, sezilebilir izler yansıtmaktalar. Ben bunları bir yana bırakıp belki de pek meşru görülmeyecek bir soyutlamayla, salt Şair Hilmi Yavuz'a değinmek istiyorum.

Şiirin şu ya da bu öğesine tutunup orada bekinenlerden değildir Hilmi Yavuz. Söz gelimi; dili, sözü, sözcüğü arıtır, yeniden kurar ve Türkçeyi tarihi-coğrafyasıyla kuşatır ama, şiiri orada bırakmaz.

Duyarlık da, devşirme değildir onda. "Hüzün ki en çok yakışandır bize" dizesi, yalnız kitabına ad olmakla kalmaz, poetikasının duyarlık eksenine de bir göndermedir. Hüzünle beslenen ve "insani olan hiçbir şey"i dışta bırakmayan bir duyarlık birikimiyle dokur şiirini.

Bir yandan da imge şiiridir tümüyle, Hilmi Yavuz'un söylediği. "Şiir sözcüklerle mi yazılır, imgelerle mi?" diye biçimlenen ikilemin, sahte bir ikilem olduğu, şiir üzerine düşünenler için zaten açıktır ama, Hilmi Yavuz'un şiiri, imge ile sözcüğün tunç alaşımı olarak perçinler imgenin şiirdeki yerini.

Son olarak da, bir başka temel öğesine değinmek gerek şiirin, yine Yavuz'un yedi kitaplık toplamında yapı taşı olan. Bu öğe, "ses"tir. *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize*'yi okumaya başlayana, şairin belki de en dolayımsız yoldan ulaştırabildiği ilk ileti, adeta bir konrpuan örüntüsü barındıran o "ses"

Bir küçük örnek Hilmi Yavuz'dan:

"Bu yağma sanki yıkık hanların
ve yazından baç alınan erguvanların
üzerinden bir dağ, örneğin nurhak
olup geçmiştir
ölüm hangi denizleri gezmiştir
bilinir ama mutlak
bir büyük hasrete kolan vurarak
çıkar kalbimin önüne"

Bu örnek, kitabın okunmasından devşirilecek şiir hazzına bir aperitif olarak sunulmuştur.

Dimyat'a Giderken

Böyle Bir Sevmek adlı sekizinci şiir kitabında Attila İlhan, şiirlerini şiir üzerine düşünceleriyle de desteklemek gereğini duymuş. Öyle ki, şiirler doğru bir toplumcu şiir anlayışının yetkin örnekleriymişçesine sunuluyor. Kitabın sonuna eklenmiş yazılara bakılırsa Attila İlhan -hiç olmazsa ana çizgileriyle- belli bir "toplumcu" şiir anlayışına ve bunun, yeteneksizliklerini erdem gibi sunan temsilcilerine karşı şiire, sanata saygının haklı sözcülüğünü yapıyor.

Atilla İlhan bağnaz toplumculuğa, toplumcu sanatı slogana indirgeyenlere, insanı, duyguyu, bireyselliği küçümseyenlere, şiiri işportaya düşürenlere içerliyor da ben içerlemiyor muyum? Ama yüreğini sevgisizlikle, hınçla soğutması onu karşı çıktığı şiire, şiirle karşı çıkma noktasına getirince, kaş yapayım derken göz çıkarıyor (yani bu bir kaza da değil).

Kendinden eminliği bir maraz haline getirdiği için, eleştirel yaklaşımı çuvaldız oluyor. Haklılığını da su götürüyor. "Meraklısı için notlar", "meraklısı için ekler" yazan şairin, şiirlerine niye "meraklısı için şiirler" adını vermediğini düşündüm. Bu "meraklısı" sözündeki yüksekten bakma, hafife alma, mesafeyi koruma edası, Attila İlhan'ın son yıllarda iyiden iyiye birinci tabiat haline getirdiği narsisizmi pek anlamlı biçimde vurguluyor ama, şiirlere de "meraklısı için" dense madalyon tersine dönecek! Attila İlhan'ın "saf olmadığını" ise kendi de söylüyor, biz de biliyoruz. Yirmi yıldır okurum Attila İlhan'ı. Hakçası, şiirlerinin "meraklısına" seslendiğini hiç düşünmedim. Ama, "*Böyle Bir Sevmek*" de; çok çalkantılı, çok yoğun, çok acılı bir dönemin ardından toplumcu -ya da siyasal- şiirde "beşerî yanı" öne çıkarma savıyla gelen şiirlerle karşılaşınca, onun ne meraklısı olduğu merak oldu bana.

Böyle Bir Sevmek, Attila İlhan, Bilgi Yayınları, Ank.

"Bunlar hiç kuşkusuz toplumcu bir ozanın, insanı bütün boyutları ve toplumsal olduğu kadar bireysel diyalektiğiyle özgürce işlemek çabasının ürünleridir." (s. 96) diyor. İyi ama bu zaten her şiirin ve daha da genelinde tüm edebiyatın temeli değil mi? "Slogancı ve esnaf" şiir yazmayan bir Attila İlhan mı? Öyle sanması ve şiirini gerçekte, insandan, "beşerî" olandan, toplumculuktan değil, "slogancı şiirin antitezi Attila İlhan şiiri" postülatından kaynaklanarak yazması, yanlış duygulanımlara, yanlış algılamalara sürüklüyor onu. Kitaptaki gündelik şeyler bölümünden örnekleyeyim bunu: *Sana ne yaptılar* şiirinde, hapisten yeni çıkmış, işkenceden geçmiş bir kızla ilgili duygulanımları var şairin. Devrimci bir kız tutuklanmış, işkence görmüş; kimlerdir bunun sorumluları, ne adına işlemişlerdir bu insanlık suçunu? Bunlar "toplumsal diyalektiğe" girmiyor mu? Devrimcinin inancı, bilinci, direnci insanın "bireysel diyalektiğine" ilişkin değil mi? İşin "beşeri yanı", "sana ne yaptılar" yazıklanmasıyla mı vurgulanmalıdır, ah vahla mı? Önemli olan ne yaptıkları mıdır? Falakaya yatırmışlar, elektriğe bağlamışlar, cop sokmuşlardır. Bütün bunlar bu kadar soyut mu, bu kadın zavallı mı?

"ellerin de titriyor bir şeyin mi var
böyle bir kız değildin sen eskiden
sana ne yaptılar sana ne yaptılar
kirpiklerin ıslanıyor durup dururken" (s. 13)

Attila İlhan üzülmesin, ona hiç bir şey yapamadılar. Ve sevinmesin; bunu ne slogancı şiiri, ne sanatta devrimci romantizmi doğrulayan biri olarak söylüyorum. Neye karşı olduğumu belirlemek üzere bir karşılaştırmaya başvuralım. İşkence edildikten sonra ipe götürülen bir devrimciyi Nâzım da anlatır:

"Soruyorlar:
"Bilmiyorum, -diyor, "-hayır," -diyor, "-söylemem," -diyor.
Ve yeryüzünde bu üç sözden başkasını unutan ses
sıhhatli bir çocuk teni gibi pürüzsüz
ve iki nokta arasındaki en kısa yol gibi düz...

"Ses kibirli
fakat artık pürüzsüz değil
kanayan bir yumruk gibi boğuktu.

"Çatık bir dalgınlık içindeydi."

"Fakat partizan
dışındaydı acının
Ve nasıl derisinin içindeyse
öyleyse içindeydi öfkesinin ve inancının."

"Sevdi, anladı, inandı
ve geçti harekete

İpin ucunda ince uzun boynundan sallanan çocuk
bütün azametiyle insandı.

(Memleketimden İnsan Manzaraları, s. 440-43).

Hiç kuşkusuz asıl bu şiirde insan bütün boyutlarıyla, toplumsal ve bireysel diyalektiğiyle kavranmakta ve esnaflığa düşülmemektedir. Zavallı bir insana acımıyoruz, insanın onuruyla onurlanıyoruz bu şiirde. Üstelik, anti-slogan şairi Attila İlhan'ın *ilk kelepçe* şiirindeki;

"alnımın terini yerim
acı tuz ve ekmek
istediğim yoksullara avuç avuç özgürlük
ortaklaşa çalışıp ortaklaşa yiyebilmek
çünkü bak
bin yıllık emek birikimiyim"

(s. 19) dizelerinde görülen basmakalıplıktan ize bile rastlamaksızın.

Bir başka örnek de Atilla İlhan'ın *Galiba Ölüyorum* şiirinden: Vurulmuş genç (niçin, nasıl vurulmuş?) ölümün eşiğinde neredeyse panik-pişmanlık içerisinde. Serseri bir kurşuna hedef olmuş da, ölümünün anlamsızlığını varoluşçu sorunsala bağlıyor sanki.

"sağa sola savrulmuş ders kitaplarım
bunlar benim miydi bunlar benim miydi
ölümün yaklaşması hayatı değiştiriyor
tuhaf şey dünyaya nasıl yabancılaştım
oysa sevişmek güzel çalışabilmek iyi

yoksulum mutluluğum seninle yaşamaktı" (s. 22-23).

Attila İlhan "bu konuya öğrencinin insancıl yanından yaklaşmayı denediğini" söylüyor (s. 102). Bu dizeler bunca yıllık bir şiir deneyinin kazandırdığı melekenin ürünü oysa. Şair başkaları gibi ustalığa yaslanmadığı, taze kalan bir duyarlıkla yazdığı savında ama, estetiği kotarırken diyalektik bileşkenin bileşenlerinden kimilerini yine gözden kaçırıyor. Ölümle yüzyüze gelen devrimcinin; slogana, şemacılığa düşmeden nasıl şiirleştirilebileceğini yine Nazım Hikmet'ten verdiğimiz örneğin devamıyla gösterelim:

"Zaman zaman annesi geliyor aklına
Mektep kitapları geliyor aklına.
Cilâlı toprak bir çanak geliyor aklına
İliç'in resmi önünde duran
ve içinde masmavi çiçekler.
Çocukluğu geliyor aklına,
bu o kadar yakın ki
kısacık entarilerin renkleri bile
tutulacak gibi elle.
tutulacak gibi elle.
İlk hava bombardımanı geliyor aklına.
Cepheye giden işçi taburları geliyor aklına
sokaktan geçiyorlar şarkı söyleyerek
ve çocuklar koşuyor peşlerinden.
Zaman zaman bir tramvay durağı geliyor aklına
annesiyle orada vedalaştılar.
Bir gençlik toplantısı geliyor aklına
bu o kadar yakın ki

kırmızı örtülü masada su bardağı
ve kesik kesik konuşan kendi sesi bile
tutulacak gibi elle.
Ve artık durup dinlenmeden kendi sesi geliyor
aklıma:
düşmanın karşısında dimdik duran sesi,
Hayır, diyen,
Söylemem, diyen
ve düşmana hiç bir şeyi doğru söylememek için
kendi adını bile gizleyen."

(Memleketimden İnsan Manzaraları, 444-45).

Demek ki bağnaz toplumculuğun, slogancılığın, şiirde toplumculuk esnaflığının seçeneği pişmanlık, umutsuzluk, yakınma, yerinme olmayabiliyor. Olmamalı da.

"şu yağmurlu güz dünyadaki son güzü mü
bir daha yiyecek mi şu yediği üzümü" (s. 34)

dizelerinde gördüğümüz, manî düzeyindeki uyaklarla şiirine estetik boyut sağladığını düşünmeyeceğini sandığım Attila İlhan'a, her söylediğinin doğruluğundan ve güzelliğinden bu kadar emin olmamasını ve yazdıklarını tekrar tekrar gözden-gönülden geçirmesini salık veririm.

"yürü attila ilhan yürü
yaş da yanar yanarsa kuru
günü gelir böyle doğru
yazmanın hesabı sorulur" (s. 55)

diyen kuramcı şairimiz, ancak o zaman benim kendisinden bir doğrunun değil, bir yanlış yaklaşımın hesabını sorduğumu anlayabilecektir.

Göğsüme Dadanan Geçimsiz Güneş

Yazdığını yaşamak ve yaşadığını yazmak gibi artık bıkkınlık getirdiğimiz sorunlara döngeri etmek neden? Bu sakızı çiğnemeden de yazabilirim bir yaşamaya tanıklığımdan yola çıkarak yazacağım şu yazıyı. Yaşaması üvey, şiiri has bir şairden, yaşamını kanatarak acımasızca şiirinde damıtan bir şairden söz açacağım. Bir yaşamı birlikte sürdürmemiz niye alıkoysun beni Metin Altıok'un şiiri üzerine diyeceklerimi demekten?* Yakınlığımız o kadar açık ve belgeli ki, kimse "ne var bu eleştirmenin bu şairi övmesinin altında" diye düşünmeyecek ve ben de sırf yakının olduğu için değinememek durumunda kalmayacağım Metin'in şiirine. Önceki yazılarımda tattıklarımdan daha değişik bir keyifle yazacağım üstelik.

Birbirini bütünleyen iki kitabı *Gezgin* ile *Yerleşik Yabancı*'nın, günümüzde modası geçtiğine inanılan inceliklere, tavsadığı sanılan hüzünlere, göğüslenmesinden korkulan acılara vurgun şairinden söz ederken, şiire nasıl baktığını da belirtebileceğim diye için için sevinmem de cabası!

Herşey birilerinin umurundadır.

Türk şiiri geleneğinin Divandan Halk Şiirine, Garipten İkinci Yeniye uzanan sarmaşık çizgilerinden, güzergâhının bilincinde olarak geçen ve yepyeni olma çiğliğinin üzerinden aşan bir şair Metin Altıok. Kendinden başkası olmayanı, olamayacağı getiriyor ama bildik, tanıdık derelerden.

Yaşamımız da böyle değil midir? Ardımızdaki tarih dilimleri, sonra ister içinde yaşadığımız, ister dışardan baktığımız ve özümleyip benimsemekle ya da yadsımakla kendimizi biçimlendirdiğimiz

* Bu yazı yazıldığı sırada Metin Altıok'la evliydim.

toplumsal bileşkelerin, öznel ve nesnel çelişkilerimizin, çatışmalarımızın diyalektiği değil midir bizi biz yapan?

Şiir, şairinin dünyaya karşı bir tavrı ise, dünyanın da ona karşı bir tavrıdır elbet. (Burada "karşı" sözcüğünü alışılagelmiş yanlış kullanımıyla, rastgele savurmadım. Örneğin birine *karşı* sevgi duyulmaz ama, dünyayla kişi birbirlerine *karşı* tavır koyarlar -varsa bir alıp veremedikleri birbirleriyle!)

Metin Altıok'un şiirinde bu karşı karşıyalığı hiç gözden kaçırmamak gerekiyor. Hem karşısında, hem yanındadır yaşamanın bu şiir.

Gezgin, Türk yazınına "göğsündeki motor sesini uykuda bile dinleyen bir kamyon şoförünün" evcilleştirdiği bir acıyla girdi ve "yurdu sabaha kadar sıkıntıyla çizilen bir sigara paketinin el kadar beyazlığı" olan bir adam getirdi. Hep "artık burdan gitmeli" diyen ve hep gidemeyen bir adamdı bu. "Haydut bir geceydi bağlayan ellerinden (onu) bu atın yelelerine" Dizelerini alıntıladığım şiirlerin çırpınışı bundandır:

"Eskimiş bir konsolun
Çatlak aynasında durmadan
Bir buluttur mehtabı inatla kovalayan
Bir hüznü yansıtan alnının ortasında
Yüzün müdür acaba yolumu dolaştıran?" (s. 18)

Gezgin, sürgün edilmeyi *hakkettiği* halde *hazmedemediği* için gezgin sayar kendini. Oysa,

"Ay dokunmuş omzuna bir akşam vakti
O günden beri bakışlarında
Bir otobüs penceresinin hızla geçişi"

dediğine bakılırsa, aslında basbayağı sürgündür o. Değil mi ki hüznü, aşkı, acıyı, yalnızlığı birarada gündeme getirmiştir; "gizli sırları aşikâr" etmiştir! Ve;

bir gurbetçinin...
her zaman bir kedi vardır gözlerinde...
kendisinden büyüktür elleri...
bir güvercin gezinir gölgesinde."

Metin sürgünken de geri durmaz ondurmaktan bir sevgiyi (şiirinde tabiî!).

"Uzak bir şarkıydı ince ve yalın
Yanağındaki derin yara izini
Gümüşleyen yavaşça eksik bir ayın"

Artık kolay kolay rastlanmayan, kolay kolay kimsenin yaşamadığı acılara, rastlanınca da şaşılan, hatta kınanan türden acılara yüce gönüllülükle dipnot verir: *Sonbahar* (s. 28).

Kimilerimizin -sözgelimi benim- çocuklarımıza bırakamayacağımız diye hayıflandığımız güzellikleri

"Kardır çiğnenmiş kuş ayaklarıyla
Yastık kılıfının ucunda bu bembeyaz dantela"

dizeleri yazılı güvence altına alır. Bu dizeleri okuyan biz yaştakiler ve bizden az öncekiler, nasıl anlamazlar yoksunluğunu, eksikliğini bugün yirmisine varmamış çocukların? Şair tutmuştur hesabını:

"Herşey biraz acıdır, bilinen eksiğiyle.

Şiir imgelerin, simgelerin ustaca kullanılışı değildir. Şiir dizelerin belli bir ses düzeniyle, belli bir tartım kollanarak altalta getirilişi de değildir. Şiir bir dilin yaşantıya çevrilişidir, bir yaşantının dile çevrilişi olduğu kadar. Ana dili dil olanlarla, ana dili yaşamak olanların ama öbür-hiç de yabancı olmayan-dilde de çatır çatır anlaşanların mutlu birlikteliğidir şiir. İki lisan iki insansa, bir şair bir lisandır.

Metin Altıok kadir kıymet bilir bir şair. Edip Cansever'in, Tur-

gut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın, Ece Ayhan'ın (bu şiirimizde nedense bir arada "ikinci yeni" diye anılanların -nedensesi bir kuram gerektiren ve varoluşuyla kuramı baştankara ettiren, çürüten birlikteliğin-) taşımadıkları ortak yönü taşıyan, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat'ı 1940'larda bırakmayan, Metin Eloğlu'nu en çok severken, Behçet Necatigil'i, Cahit Külebi'yi, Ceyhun Atuf'u, Attila İlhan'ı hırçın bir aşkla "buna değmiş - buna değmemiş" diye seçen, seçtikçe de boyuna ihtiyarlayan bir şair. *Gezgin*'i *Yerleşik Yabancı*'ya böyle vardırıyor. "Gezgin evet, yerleşti, ama hâlâ yabancı" diyor kimi "ithaf"larında. Bir türlü yerleşemedi bu adam dünyaya. Dünyaya karşı o küçük öyküdeki serçe örneği, şiiriyle savaştığından mı ne?

Yerleşik Yabancı bana sorarsanız, *Gezgin*'i aşmış bir kitap değil. Niye olsun ki zaten? *Gezgin*'i bütünleyen, bitmemiş - bitmeyecek bir duyarlığın sürümü olan bir kitap.

"Bilinmedik Bir Aşk" bölümü, şiiri şiirce okuyanlar için bildik olacak belki. Çünkü her yaşam şiir değildir ama bütün yaşantılar şiir olabilir.

"Bir cam gibi önünde
Yüzümü elinle sil
Hohlayarak üstüne
Seyret boş bir sokağa
Hüzünle yağışını yağmurun
Sonra kaplasın yavaşça
Ilık buğusu soluğunun
Yüzümü baştanbaşa. (s. 12)

Yabancılığına yabancıyız da, yerleşik miyiz, acaba, nereye?

***

Bir kişilik bütünlüğünden söz etmenin yeriyse, Metin Altıok kişiliğini şiiriyle bütünlüyor ancak. Şiirsiz o , "eksik, yarım, kusurlu"; şiirininse ona hiç gereksinimi yok, elinden çıkmayı bekliyor, sonra bırakıveriyor onu. O eğilmiyor gündüz ama, geceleri kanatıyor kendini!

Gezgin yerleşti ya bir kez, bakın neler söyler artık:

"Kuşların barınağıdır
Bir manzaradan oyulmuş
Bölük pörçük gövden
Çünkü sen bir çocuğun büyüklüğüsün
Onun her gece düşüne giren." (s. 18)

Evet iki kitabın "poetikasını" şuraya bağlayacağım bu alıntıyla: *Yerleşik Yabancı* da *Gezgin*'in büyüklüğüdür, onun her gece düşüne giren. Hep gece örülür gündür sökülür yaşamak. Ondan sonra yanılsamaya başlarız. Artık gelsin sürek avları, en güneşli yaz günlerinde çığlar, uzayıp kısalan masalar ve ölü-deve-deveyi çeken. Bu kadar ben'i kim taşıyabilir kendinde?

"Ay Üzerine Kurgulamalar", *Yerleşik Yabancı*'nın en başarılı şiirleridir bence. Onlar olmasa nereden bilebilirdik Metin'in sim işi bir yastık kılıfından kaçtığını ve bir türlü niye dönemediğini çeyiz sandığına! "Dünden bugüne kendini biraz daha eksilterek getiren" ve kambiyo masalarında beni bırakıp giden "sarhoş bir ay erkenci."

Sonra, Metin Altıok otuzbeş yaşında askere gitti. İyi bir Türk gibi askerlik yapacağına, tuttu *Bozkır Ezgileri*'ni yazdı. O zamanlar henüz ben, "bir toprağı anlatmanın biraz da bir insanı anlatmak olduğunu" bilmezdim. Şiirde halkı çok fazla sevemediğimden olacak, ne *Gezgin*'deki "Kendi Göğünü Aramak" başlıklı bölümün giriş diyalogunu, ne *Yerleşik Yabancı*'daki "Telgraf Direkleri"ni sevebilmiştim. Ama Metin şiirlerinde de kendi gibiydi; "bir at tökezler(di) yüreğinde" ansızın, sevmemezlik edemezdim. Ardından yine "ay gelir(di) dolana dolana" ve mehtabı paylaşırdık kırılmış dal uçlarından, Tanpınar, Metin, ben ve Verlaine.

Adımızdan bir güvercin yaptı mı yapmadı mı? Porsuk çayının bereketlendirdiği düzlüklerde, Barbara olmayan adımızı ünledi mi ünlemedi mi? Bundan sonra istediğince uyarsın artık. "Yangından ilk kurtarılacak" aşk bizimki değil. "Yabancılar için inşaata girmek tehlikeli ve yasak"sa da, girmiş bulunduk bir kere, gayrı ne çare!

"Kibrit Çakımları"na gelince; göğsüne dadanan geçimsiz güneş oluruz şairin. Ayağımız durduk yerde burkulur. Şiir yazarken gergefler imgeleyen bu şair "parmağında kan" gibi görür bizi, açacak gül adına sever.

Şimdilerde kötü şarkılardan dem vuruyor, onların şiire malzeme olabileceğinden. Peki kötü şarkıları seven ben değil miyim; minibüs şarkılarını, tangoları, içini yaşamayla doldurabildiğimiz her aranjmanı? (Bir de Tomris tabiî! Madenlerden bakırı sevip de, kumaşlardan ipeği seçen. Sanatını yaşamasıyla vareden bir şairden söz ederken, bir "merhaba" da öyküye kalb nakli yapan Tomris'e çok mu yani?)

Bir itiraf: Ben çeviri şiir sevmem. Yabancı şiiri aslından okurkense, yabancı dillerin bildiğim kadarını da unutuveririm ne hikmetse. Hikmettir zahir! Çünkü şiir ancak haşır-neşir olunabilecek bir nesnedir. Ülkü Tamer'i ve "Deniz Bile Ölür"ü bir yana koyarsak, ancak Türkçe şiirdir beni şiire sağ bileğimden kelepçeleyen. Metin Altıok şiirini Türkçe'nin tadıyla yazan bir şair olduğundan mıdır, yazmak bir kumarsa bu kumarın kumarbazı olduğundan mıdır, yazmadan edemedim bu yazıyı. Yaşamımız bir hırgür olabilir, ama yaşamamız şiirledir.

Ses kısılsa da, çatlasa da kimi zaman Metin Altıok'un şiirinde, şiirin tartımı tökezlese de, o yine edebiyat fodlasından şiirin tayınını verendir.

Bilgisayarların saydığı bilgileri, sibernetik'i ve yirminci yüzyılı gözümü kırpmadan şiirle takas ederdim bana soran olsa ve eğer şiir gerçekten ölüyorsa, "çağım beni ürküt()üyor"!

Özel bir tanıklığın öznel bir yaklaşımla ve/veya metne bağlanarak yansıtılmasına bir örnek ya da bir okumanın (okumalardan birinin) aktarılması olarak düşünülebilecek bu "illegal" yazıyı belki de bu ürküntüyü yenmek için yazdım. Bir inceleme, bir eleştiri yazısı değildir bu. Denemenin sınırlarında yerini arar!

Ses Kuşağında Şiir!

Çokları *Murathan Mungan*'ı çok yönlü bir sanatçı olarak tanımlıyorlar. Adet üzre ikiye ayırıyorlar önce: Tiyatrocu (dramaturg ve rejisör) ve yazar. Yazarlık deyince de çoğalıyor Mungan. Oyun, öykü, metin, senaryo, şiir, şarkı sözü yazıyor. Listede bir roman eksik kalıyorsa, onun da eli kulağındadır.

Benim düşüncemi sorarsanız, bütün bu etkinlikleri ile hep aynı ana damarı beslemektedir o. Sanatın, el attığı her dalına şair duyarlığını ve şiir işçiliğini taşıması bakımından, kaynakta duran Mungan'ın, şair Mungan olduğuna inanıyorum.

Şubat ayı içinde şair, dördüncü ve beşinci şiir kitaplarını üst üste yayımladı: *Eski Kırkbeşlikler* ve *Yaz Sinemaları*. *Eski Kırkbeşlikler*'i *Osmanlıya Dair Hikâyat*, *Kum Saati* ve *Sahtiyan*'la bir araya koyup okursanız, Mungan'ın şiir serüveninin ilk dönemini tanımış olursunuz. *Yaz Sinemaları* ise şiir işçiliğinde yepyeni bir kanala girdiğini gösteriyor onun.

Artık kendine kurduğu şiir dilinde ve duyarlık iletiminde yararlanageldiği anlam katmanlarını yapılandırmada öncekilerden farklı bir olgunluk ve kararlılık söz konusudur. *Osmanlıya Dair Hikâyat*'ta dil kurma, *Kum Saati*'nde belli bir tarih ve coğrafya içinde şiirle söz alma, *Sahtiyan*'da ise imgelerden örülü bir atmosfer yaratma kaygıları öne çıkmaktaydı. Kuşkusuz, bu söylediklerimin Mungan'ın şiir birikimine tüketici bir yorum getirme savıyla uzak yakın bir ilgisi yok. Kalın çizgili bir özet-çizemdir (şema) bu yalnızca. *Yaz Sinemaları*'nın art düzlemini kodlamak amacıyla verilmiş ipuçları sayılmalı.

Yaz Sinemaları'nda ise şiirin dili kendi içinde bütünlenmiş ve yeni boyutlarla biçimlenmek üzere açık uçlar da bırakarak şairin imzasını sentaksı içine almıştır. Şimdiye dek, daha çok semantik düzlemde saptanabilir olan Mungan kimliği, bu son kitabıyla sentaksa da damgasını vurmuş görünüyor.

Şairin, şiiri ile okur arasında anlam katmanları aracılığıyla kurmaya yöneldiği ortak duyarlık zemini de, bu kitapta artık yükünü kavram ve imgeler üzerinden kaldırmış, şiirin iç yapısına taşınmış. İmgeler, yine her zamanki gibi Mungan şiirinin kilit noktalarını oluşturuyor, şiirin tüm dokusu imgelerden açılan yolların eklemlenmesiyle örülen desenleri barındırıyor. Ama *Yaz Sinemaları*'nın ayırt edici ve Murathan Mungan'ın şairliğinde yeni bir dönemi başlatıcı özelliği, bence, imge öğesinin karşı konulmaz çekiciliğine karşı verilen şiir içi savaşımdan, bütünselliği ve belirgin bir kimliği olan bir biçemin galip çıkmasıdır.

Yaz Sinemaları'nın pırıltılı ve vurucu imgeleri, olanca çekiciliklerine karşın, artık şiirin öğeleri, yapı taşları değil; çok daha temel bir işlev üstlenmişler: Bir şiir iklimi oluşmuş bu imgelerle.

On yılı aşkın bir süredir emek verilen bir birikimin, yaşamayı dile geçirme ve şiirle kenetleme uğraşının yetkin bir örneği *Yaz Sinemaları*. "Bu şiirde düşünce mi yoğun, duygu mu?", "Görsel yanı ağır basan bir şiirle mi karşı karşıyayız, yoksa bir iç ses midir bizi kavrayan?" sorularını kovmuş Murathan Mungan, son kitabını okuyacak olanların yolundan. Bunuel'le açılıyor, sokaklar, sokaklar boyu kâh kare kare kâh dolaşık şeritlerin ucundan tutarak ilerliyor, piyaniste ateş ederek ayak değiştiriyor ve... bitmiyor *Yaz Sinemaları*.

"*Kısa Metraj Bir Yaz İçin Film Metinleri*" ve "*Yaz Sinemaları*" başlıklı iki bölümden oluşuyor kitap. Birinci bölümün, hepsi de çok tanıdık pek çok konuğu var. Onların filmlerinin şiircesini şairin "*vizör*"ünden okumakla gepgeniş bir ufka açılsanız da döner, altını çizerek:

"Yaz geçer, ömür de
geçmeyen nedir, geçer görünen
sessiz parklar kimsesizliğinde
ya başka kentlere gitmiş insanlar
ya sokağa çıkmıyorlar
kimsesiz öğle sonraları
kimsesiz öğle sonralarında
yaz sinemaları"

diye okursunuz. Yani "*film metinleri*" de sizi götürür "yaz sinemaları"nın kapısına bırakır. "Kısa Metraj"a dönmemek mümkün değildir, ama kitapta yer alan sanki sarmal, tek bir şiirdir, tekrar tekrar dönersiniz. Son sözü şairin ağzından alıp şöyle söyleyeyim:

"Seyyar bir fotoğrafçının dikkatiyle ve başkalarının
elyazılarıyla yazdığı kitabı,
filme alıyormuş gibi, cebinde çocukluğu geçmişi,
yüreğini koyarak filmin her karesine
tamamlamış kendini."

Türk şiirinde Murathan Mungan'ın, Murathan Mungan şiirinde *Yaz Sinemaları*'nın özel yerini saptamak, "*bilimsel*" yanı olan bir çaba. Ama asıl önemli olan, bir şiir deneyimine, tanıklık ötesi bir katılımı sağlamak. Ben bu yazıyı bunun için yazdım.

Şiire Yeni Bir Kanat *

Hulki Aktunç'u üç öykü kitabı, iki romanıyla, bir anlatı yazarı olarak tanırdık. Şiir de yazdığını, olaylı Enka şiir ödülleri açıklandığında (1986) öğrendik. Hani şu, ödüllerin kıyılıp da verilemediği, kırpılıp mansiyon yapıldığı 86 Enka Bilim ve Sanat Ödülleri'nde, mansiyonların birini de Aktunç almıştı. Sonradan o yarışmada dereceye giren şiirler bir kitap olarak yayımlandı. Ödüllerin paylaştırılması, "ödüle değer yapıt" bulunamayıp yerine mansiyon verilmesi hep sorunlar taşır içinde. Havuz problemleri vardır hani... Bir musluk bir havuzu dört saatte doldurursa, iki musluk aynı havuzu... diye sorulur. Bir ödül, bir şairi, bir birim değerlendirir/özendirirse, aynı ödül iki şairi kaçar birim değerlendirir? Ya da yedi mansiyon yedi şaire dağıtılsa, her şair o mansiyonu kaç birim yüceltir?

Neyse, Türk şiirinin en özgün ve usta şairlerinden Melih Cevdet Anday'a bile, düşe düşe bir mansiyon düşmüştü, o yarışmada da çok kafam karışmış, bunları düşünmüştüm. Aklımda bir o olayın densizliği kalmış, bir de Hulki'nin şairliği.

İşte şimdi, *Islıkla Tarihçe** elimizde. Gizli din taşımaktan usanmış besbelli anlatı ustası. İlk kez şiirlerini günyüzüne çıkarıyor. Hemen ardından, *Sır Kâtibi*'nin eli kulağında.

Islıkla Tarihçe'yi yayımlayan yayınevini de yeni tanıyoruz. 1000 Tane Yayınları, adı üstünde, her kitabı 1000 tane basıyor. Umalım ki, hep bu kalitede kitap yayımlasınlar. Kitap, gerçekten çok şık. Kâğıdı, dizgisi, baskısı birinci sınıf. Krem rengi ceketi, kapak düzeni de albenili. Yayınevi bu mostrayı hep tutturabilir belli bir fiyat karşılığında. İş ki, "mazruf" ta da iddialarını koruyabilsinler.

Islıkla Tarihçe, dört dörtlük Batılı görünümünün gerisinde, her türlü özentiden uzak, şiir geleneğimizin içinden kültürümüzün çe-

* *Islıkla Tarihçe*, Hulki Aktunç, 1000 Tane Yayınları, İst. 1989.

şitli renkleriyle geçerek süzülmüş bir şiir birikimini barındırıyor. Hulki Aktunç'un, öykü ve romanlarından tanıdığımız bir dünyası var. Şiirleri de işte o dünyadan ses getiriyor.

Kitap altı bölümde düzenlenmiş. Bölümler arasında da, kimi anıştırmalarla, çengellerle, belli bir bütünleşme, gözetilmiş. Bölümler: *Hayalkâr Hüseyin* / *Lapsus Calami* / *Sorguç Şiirine Beş Gönderme* / *Dört Serüven* / *Istıraplar Ansiklopedisi* / *Yıpratılmış Aşk Şiirleri* başlıklarını taşıyor.

Aktunç sözcüklere, onların serüvenlerine ve çağrışımlarına tutkun bir yazardır. Şairliğinde büsbütün böyle bu. Sözcük, olanca anlam yükü ve biçimsel dengesi ile imgenin önünde yer alıyor şiirinde. Ama tekniği ile duyarlığını barıştırabilmiş olduğunu teslim etmek gerek. Birkaç öğeyi bir arada gözetmek, adeta hak geçirmemek gibi bir kaygısı var. Öyle ki, sözcük ve dizelerin yapı içindeki fiziksel var oluşları sesle eşlenerek şiire bir iç armoni sağlanırken, semantik öğelerin de iki kanaldan, kendi işlevlerini yerine getirmelerine özen gösterilmiş. Hem anlam iletmede, hem imge üretimini destekleyici olarak yararlanılmış onlardan.

Böylesi çözümlemelerin bir anlam taşıması için, şiirlerle karşı karşıya getirilmeleri gerektiğini bilmez değilim. Onun için, *Islıkla Tarihçe*'nin kışkırttığı yapı ve anlam çözümlemelerinin küçük bir değinme yazısını istila etmesine izin vermemeliyim. Üstelik, şiirden keyif alınmasını, ister istemez erteliyor bu yaklaşım. Neme lâzım!

"Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi"yle adım atıyoruz şairin dil ve duyarlık dünyasına ilkin. Hemen kavrıyor ve ilk doruğa çıkartıyor okuru bu şiir:

> *"Kanat biç kanat biç kanatlar biçin*
> *Her şey suya saplanıyor kanat biçin*
> *Kanat biçin içinizdeki büyük uzaklara"* (s. 17).

Ardından ince sesli Hacı Eyvad (Hacivat) mahkûmu "Makastar" geliyor. Aktunç'un hüznünde "humor" eksik değil. Tarihçe'yi izlerken, hep bu hüzünlü humorun merceğinden izleyeceksiniz. Terzi muhabbeti sürüyor. "Bana pot yapmayacak makber kimbilir ner-

de" dizesinin hamâsî çağrışımına gülmemek elde değil; oysa Hristo teyeli de, "içimizdeki büyük uzaklar"ın hüznünü teyellemektedir.

"Lapsus Calami" bölümünün üçüncü şiiri "Kısıklı Haremağaları Evi", o değilse beşinci şiir "B", bilen okuru Aktunç'un öbür kitaplarına yollayacaktır. "Aşka Kimse Yok" onun bir öyküsünün adı. Şiirinde ince ince dalga geçiyor "başka"dan düşen "B" ile. "Lapsus Calami"nin altıncı şiiri "Sorguç"a, bir sonraki bölümün beş şiiri ulanıyor. Bu bölümde favorim, "Bükülüş"

Sonraki bölümde yer alan dört şiirin her birinin, deyim yerindeyse, birer girizgâhı var. "Üçüncü Serüven"in bu giriş dörtlüğü, bir Lorca esintisi taşıyor sanki:

"Seni duyumsuyorum
Tuzu hatırlar bu
Kendimi savuruyorum
Seni unutmamak bu"

Islıkla Tarihçe'nin temel bileşenlerinden birini oluşturuyor "Dört Serüven"

"Istıraplar Ansiklopedisi" başlıklı bölümde yer alan tek şiir de Aktunç'un şair kimliği üzerine enikonu fikir verebilecek bir örnek niteliğinde. Şu dizeleri "Ansiklopedi" den seçiyorum:

"Ahşap mı nedir bu hayat diye sustum yağmura karşı
Gülağaca kızlar çınar tayfalar dişbudak bayanlar
Ellerinde bir tarihçe, kendilerinden de gizli.

"Yıpratılmış Aşk Şiirleri" bölümünde on üç şiir var. Bunlar kitabın öbür şiirlerine göre biraz daha oyuncaklı, daha anıştırmalı ve erotik ağırlıklı.

Aktunç'un yayımlanma bakımından ikinci, yazılışta ise ilk sırayı tutan *Sır Kâtibi* adlı şiir kitabını, yönlendirilmiş bir merakla bekleyecek artık okur. Şiirimize Aktunç'un ıslığıyla ulaşan özgün sesi duymuş bulundu çünkü bir kez.

Rüzgâra Yazılıdır

Özdemir İnce beşinci şiir kitabını yayımladı. Öncesini bir yana bırakırsak, ilk kitabının çıktığı 1963 yılından bu yana on altı yıllık bir şiir deneyinin ürünü en azından, "Rüzgâra Yazılıdır" Kimi şairlerin ikinci sınıf yazıncı saydıkları, hatta yazıncı bile saymadıkları eleştirmen için şiir üzerine yazmak zor. Bizlere el vermemiş Musa'lar! Yine de Özdemir İnce kuşağımın, belli bir duygudaşlığın şairi olduğundan şair çelebiliğiyle bağışlar belki kitabı üzerine bir yazı yazmamı.

Dört fiş çıkarmışım bu kitap için. Onlardan yola çıkarak tanıtmaya çalışacağım "rüzgâra yazılı" olanı. Ama ister istemez yine, onca övgüye değer bulunan nesnelliği, nesnellikten salt betimlemeciliği anladığım için, bırakacağım bir yerde.

Kitap on üç şiiri kapsayan ilk bölümden sonra, "Bir Kentin Duruşması", "Tanık Yüzler" ve "Yannis Ritsos İçin On İki Şiir" ana bölümleri altında toplanan otuz şiirle bütünleniyor. Özdemir İnce'nin, Guillen'i, Ritsos'u (hele Ritsos'u), Bosquet'yi, Char'ı çeviren bir şair olduğunu biliyoruz. Bu çalışmaları ve iki dilliliği onu "evrensel"e, özel adlarla, bize yabancı olmasalar da adı yabancı olanlarla -kentler ve kişilerle- yönelmeye götürmüş. Yabancı adların çekim alanına girmeyen pek az şairimiz var. Bu tavrın Özdemir İnce açısından açıklanması şöyle:

"Çünkü evrenden de büyüktür
ozanın yüreği
bir başka kente de
yer vardır
bir başka ozana da.

Böylece "Tanık Yüzler" bölümünün yanısıra, öbür bölümlerde de örtülü ya da açık biçimde selamlaşıyoruz dünya şairleriyle. Bu tavra

bütün bütüne karşı olduğum sanılmasın. Ama bir seçici tutumum oldu kendiliğinden. Şöyle ki:

"Bir şiir, bir sis çanı duvarlar arasında
Yazmak için bir yürek, yatmak için bir ömür
Unutma: şiirler de yatar zindanda"

dizelerine karşın, Alain Bosquet'ye adanmış "Şiir Sanatı" adlı şiire, "Yannis Ritsos'un Mektubu"na ve kitabın son bölümünü oluşturan "Yannis Ritsos İçin On İki Şiir"e kapalı kaldım. Oysa aynı kümede anılabilecek, öbür "adanmış" şiirler yadırgatmadı beni. "Nadejda Mandelstam'ın Ossip Mandelstam'a Son Mektubu" adlı şiir, Federico Sanchez ile Nedim Gürsel'e birlikte adamak hakbilirliğinin gösterildiği "Jorge Semprun'ün 'Ölüme Yolculuk' Adlı Romanından Bir Alıntı" şiiri aynı kapanmayı uyandırmadı. Daha dolaysız, daha yalın ve daha anlamlı buldum bu şiirlerdeki yakınlık duygusunu.

Hele "Abidin Dino'nun Çiçekleri" adlı beş bölümlük şiir, şairinin bu kitaptaki en Özdemir'ce şiiri sayılmalı. Dino'nun "Doksan Çiçek-Dokunsan Çiçek" gibi başlıbaşına şiirce bir adla sergilediği o çiçekleri Özdemir İnce, "Nereye dokunsan binlerce çiçek" diye başlayıp, dizeleriyle sulamış, yeşertmiş, gövertmiş, saksısız-vazosuz hatta topraksız yaşatmış yeniden sanki.

İki, adı örtülü şaire rastladım. Onlar da "rüzgâra yazılıydılar" Nazım Hikmet ve Homeros. "Yerçekimi" ile "Ölü Öldü" En savsız, en içtenlikli şiirlerinden bunlar da kitabın.

Şiir, çok şiir okuyana, kendine gönül verene hep çağrışımlar sunar. Bu çağrışımlar kimi zaman salt bir ses/söz yakıştırmasından kaynaklanır ve hiç de şairinin öykünmeciliğini, esinlenmeciliğini kanıtlamazlar. Özdemir İnce'nin şiirlerinin bende uyandırdığı çağrışımların kimileri de; örneğin bir Nazım Hikmet, bir Lorca, bir Ritsos bir İnce çağrışımı da, şiir ülkesinin yurttaşlarının zaman zaman aynı kaplardan yemeleri, aynı kumaştan giysi dikimneleriyle açıklanabilir nitelikte. "İlkyazda Ölmek" şiirinde "zordur ilkyazda ölmek" dizesi, yine İnce'nin "zordur bir tutuklunun oğlu olmak" dizesini çağrıştırıyorsa, "gerçek olan aşktır" dizesi de Nazım'ın "aslolan ha-

yattır"ına bağlanıyorsa, güneşin altında, söylenmeye değimli olanlardan bıkılmayacağı gerçeğiyle karşı karşıya sayalım kendimizi.

Özdemir İnce "Buz Çiçekleri"nde ve Jorge Semprun'ün "Ölüme Yolculuk" Adlı Romanından Bir Alıntı'sında kısa dizelerle, kopukluklarla sürdürmüş söylemi. Öbür şiirlerinde, genellikle benimsediği dize düzenine, ses uyumuna bağlı kalmış. "Rüzgâra Yazılıdır"daki ana izleklerin; umut, değişmenin-dönüşmenin diyalektik bilinci, ölüm... ama hemen ardından ölüm düşüncesini yaşama direnciyle bastırma gibi, dogmatik olmayan bir devrimciliğe koşut olarak geliştiği saptanabiliyor. Ama bir söyleşisinde belirttiği üzere, şiiri değil, şiirinin nesnel karşılığı militan olabilir İnce'nin ancak. Yani şiiri şiir kalır, şiirinin toprağı devrimcidir. Aranan, zor bulunan bir bireşim.

"Her zaman yetmez bir şiir
taçlandırmak için yaşamı"

dizeleriyle; şiire yaşamın gereklerini feda edecek denli kanatlanmış, tuzları bir türlü kurutamadıkları halde, tuzsuz aşa kaşık da sallamayan, geleneksel "şair' büyümsemesine koşullanmış şairlere bilgece bir ders veren Özdemir İnce, bütün işler gibi şiirin de bir iş olduğunun bilincinde. (Şiirin *bütün işler gibi* bir iş olduğunun değil, ama bir iş olduğunun.) Şiirin yapısal bütünlüğüne, sözcük öğesinin önemine yine şiirde eğiliyor. En sevdiği sözcükler -niceliksel değil, niteliksel bir saptamayla- "kan", "ölüm", "burç" ama "Kendinin Avcısı"nda,

"Bir dili unutup
bir başkasını öğrenmek
yeni bir evren yaratmak sözcüklerden"

dizeleriyle olsun, "Karşı Sevda"daki

"Sözcüklerden daha gerçek değildir aşk
sözcüklerden daha gerçek değildir ölüm"

dizeleriyle olsun, "nesnel karşılık"lara karşın, şiir gerçeğini, şiirin dilsel gerçekliğini savsaklamak şöyle dursun, inceden inceye irdeliyor. "İntiha-

rı Deneyen Küçük Kıza" adlı şiirde; şiirsellikle şiir kuramı sarmaşıyor:

"Sizin için bir dünya kuruldu sözcüklerden
Ev: Soluksuz bir at
Okul: Sürgün yeri
Gökyüzü: Yok
Sokak: Çıkmaz
Dünya: Surlar
Düşler: Sığınak"

Kitabın en sevdiğim şiirlerini sona bıraktım. "Bir Kentin Duruşması" bölümündeki "Ben Mersin'e Gittiğim Zaman" ve "Kendinin Avcısı" şiirleri, şairin kendini hepten kendine bıraktığı anlarının ürünleri olsa gerek. Yoksa ne denli kuramsal olsa, ne denli sorumlulukla yüklense

"türkü ile suskunluk arasında
bir kadın,
ırmakla ölüm arasında
bir adam,
kâğıtla kalem arasında
bir çocuk
parmaklarındaki kan mı?
*onu unutma!"*yı,

ya da

"Bir eski yapıdır Mersin'de babam
kapısı vurulmadan girilen"

ve

"Bir eski yapıydı babam
kapısı vurulmadan girilen
kapandı artık, 13.3.1978"

gibi yaşanmışlıkları nasıl çevirirdi şiirceye?

"Mersin'de annem denizi bilmez
geceleri hiçbir sokağından geçmemiştir
yazlık sinemalarına da gitmemiştir

Işık karanlıktan ayrılmadı annem için
yağmurlar hiç vaktinde gelmedi

Bir avuç yelden yaratılmıştır anam"

gibi öyküye (örneğin bir Nezihe Meriç öyküsüne) kapı açan bir şiiri nasıl kotarırdı!

Rüzgâra Yazılıdır bir kuram-eylem bütünselliğine dayanan, şiirden ödün vermeyen, hem şiirselliği, hem çağdaş bir dünya görüşünü aktarmakla bir bireşime varan, şiirin yitirilmeye yüz tuttuğu yayın piyasası karambolünde -hazır yayımlanabilmişken- kaçırılmaması gereken bir kitap olarak okunmalı, değerlendirilmeli.

Kötü Şiir İyi Şiiri Kovamadı...

1970'lerin ortalarından bu yana, şiirimiz oldukça uzun süren bir tıkanıklık dönemi yaşadı. Yayımlanmasına, belki her zamankinden çok şiir ve şiir kitabı yayımlanıyordu ama, adları, yüzleri ve sesleri inanılmaz ölçüde birbirini andırıyordu şairlerin. Bu dönem, yaklaşık olarak on yıl kadar sürdü sanıyorum. Kötü, zevksiz ya da en fazlası ortalama, sıradan, pırıltısız şiirlerle geçirdik o dönemi.

"Zararsız" olmanın, özellikle şiirde, "berbat" olmaktan daha olumlu bir anlama gelmediği de düşünülürse, iç kapayıcı bir tablo karşısında yıllar geçirdik. Kuşkusuz, bütün bunlar, genel panoramaya bakıldığında görülenlerdi. Yoksa, yılların ustaları ve tek tük çıkan has şairler, mutlak bir çoraklığa meydan vermiyorlardı elbette. Ama genel olarak, o yıllarda birbiri ardına yayınlanan şiir kitaplarına uslanmaz bir umut, yatışma bilmez bir heyecanla yaklaşır, sonra, eli boş, bezgin, yine eski, bildik şairlerimize döner, onların kitaplarından medet umardık.

"Biz" diyorsam, sözün gelişi. Anlatmak istediğim, kendi şiir okuma yaşantılarımdır elbet. Yine de, gerçek şiir pınarının suyundan içmişlerle az paylaşmadım o susuzluğu.

Çok mu gü beğenir, çok mu seçiciydik acaba? Öyle olduğumuzu da sanmıyorum. Müstağni bir tavrımız olsa, onca yığıntı arasında, diyelim küçücük bir *Yusufçuk* dergisinden, sözgelimi bir Ali Cengizkan'ın, "Dayım gül takardı gömleğinin yakasına..." diye başlayan şiirini bulup seçebilir miydik? Satışı beşyüze bile yaklaşmayan amatör dergilerden; Ahmet Erhan, Tarık Günersel, Yıldırım Türker, Kaan Özbayrak, Akif Kurtuluş, Roni Marguiles, Lale Müldür, Haydar Ergülen... gibi adlar aralıklarla, tek tük yakalanabilen şiir tadlarıydı. Kitaplaşabilenlerse, ne hikmettir bilinmez, çoğunca, yakındığım tı-

kanıklığı yaratan ve dönerek o tıkanıklığın düşük nitelikli ürünlerini oluşturan konfeksiyon şiirlerdi.

Son bir yıl içinde, ne olduysa oldu, miskalle tadılan şiir bunalımdan çıktı. Birbiri ardısıra, şiir okurunun yüzünü güldürecek kitaplar sökün etmeye başladı. Acaba, şiirin ne olduğunu ve ne olmadığını yayıncılara ve okurlara hatırlatmak yoluyla, bu fışkırmanın öznel ve nesnel koşullarını hazırlayanlar, yine önceki kuşaklar-onların "Bütün Şiirleri"nin ardarda, üstüste yayınlaması mı olmuştur? Böyle olmasa da, bir yanıyla nedensellik, bir yanıyla süreklilik ilkelerini kollayan bu açıklama varsayımı bana pekala makul, bir o kadar da "poetik" görünüyor!

Her neyse; bana bunları düşündüren ve şiirimiz adına içimi yeniden umutla dolduran altı-yedi şiir kitabı okudum son yıl içinde. Bu yazıda, bunların üçünü olsun duyurayım istedim.

Yayınlanış sırasıyla ilki, Ahmet Güntan'ın *İlk Kan*'ı* bunların. Kitabının arka kapağında, hedef okur kitlesini alabildiğine daraltmış Güntan: "Gençken, güzelken, karnımız aşağıya dümdüz inerken sevinçler, üzüntüler, varoluşumuz ve gece yatağımızda düşündüğümüz şeyler sonsuza kadar sürecek zannederken, müzik çalarken, müzik hiç susmazken, plağın bir yüzü bittiğinde öbür yüzünü çevirmeye koşarak giderken, gece eve dönüp 'Gece ve Müzik' programının son şarkısını dinleyebilmek için farları söndürüp arabanın içinde, park yerinde beklerken... Genç, güzel ve karnı aşağıya dümdüz inenler için yazdığım, arabayı kitleyip eve girerken hatırlamalarını istediğim şiirler,"diyor. Bakmayın siz ona; *İlk Kan*'da yaşa başa bakmaksızın çarpıcı olan şiirler yer alıyor. Durulmuş, özentisiz, zorlamasız bir dille yazıyor Güntan.

"Gece yıkılması gerekli bir mekân
Dünya yaşanılması gerekti"
"Batan güneşle gidiyor elden
Bu düş şehirde dünyayı temellük etme,

gibi deyişlerde bu dil rahatlığını yitirir gibi oluyorsa da, on yedi şii-

İlk Kan, Ahmet Güntan, Tan Yayınları; Ankara, 1984

rin yer aldığı kitapta, ihmal edilebilir ölçüde kalıyor acemilikler.

İki bölümlük "Ahmet Güntan"ın Çingene Hikayeleri'nde, şairin dünyasını açıklıkla kavratan şiirler var. "San Fransisco Kid"de ise, işte o "genç, güzel ve karnı aşağıya dümdüz inenler"in dünyasına açılıyoruz artık.

Kitabın bütününde neşeli bir ağıt havası egemen sanki. Paradoks mu? Ama Güntan zaten paradoksları ve paradoksları sevenleri seviyor. "İlk yüz metrede üçüncü vites" imgesini de sevmiş şair, besbelli. Şiirlerinin tümünde de, klasik denebilecek biçeme karşın, tam da bu dinamizm duyuruyor kendini.

Cüneyt Çalışkur'un pek az şiirini okuyabilmiştik dergilerde. *Talan*'onun ilk kitabı. "Neler Anlatır İlk Merhabam"da kitabın ilk şiiri. Bence yeri iyi değil bu şiirin. Çalışkur'un şiir dünyasına girmenizi geciktiriyor, biraz hevesinizi kırıyor. Oysa ikinci şiirden itibaren taptaze bir ses geliyor kulağınıza:

> *"BABAannem bir cumbanın yalnızlığında*
> *inkıtaları yaşar,*

dizelerini okuduktan sonra, Talan'ı elinizde tuttuğunuza, önünüzde daha çevrilecek sayfaları olduğuna sevinirsiniz. İşte şiirinin ardında öyküsü olan bir şair dersiniz. Şart değildir, hiç şart değildir bu kuşkusuz. Ama öykülük bir malzemeden, şiir denebilecek bir şiir çıkartılabilmesi hep ilgi çekici gelmiştir bana.

Çalışkur da mı ipucu veriyor kendi şiirine, yoksa bana mı öyle geliyor? Ama işte şöyle diyor:

> *"Birbuçuk ürkek*
> *alaylı geri kalanı.*

Hüznü alaylandıranlardan o da. Talan'da bu apaçık. Cüneyt Çalışkur'un şiirindeki dil (ya da tartım) yer yer tökezletiyor beni, okurken. Ama kurguda ve imge düzeninde var olan "bir şeyler", beklet-

Talan, Cüneyt Çalışkur, Yeni İnsan Yayınları: Ankara, 1984.

tiği şiir sesini de buldurup sağlamlatacağa benzer ona. Okuyorum... "Troleybüs Şoförleri İçin Metin"de, küçücük şiirin içinde bile, bir ısınma ve yerleşme süreci dikkati çekiyor. Demek ki Cüneyt Çalışkur'un şiiri, biraz daha sabır, ter ve belki de didiklenmek istiyor. İzlenmeye değer olmaktan öte, Çalışkur.

"Üstünde şiir kurumamış 'dün' bile
ERTELENİR!"

gibi bir dize yazabilen, şairdir çünkü.

*Kum Saati** Murathan Mungan'ın ikinci şiir kitabı. *Osmanlıya Dair Hikâyat*'takinden bütünüyle değişik şiirler var bu kitapta. Ama eğer dergilerde de izlemişseniz Mungan'ı -bir "Sahtiyan"ı okumuş olmanız bile yetebilir- onun duyarlığını, bu iki kitap arasındaki bağlantıyı kurabilecek kadar tanımış olmalısınız. Murathan Mungan'ın şiirinde bir "yerli egzotizm" bulduğumu söylemiştim bir yerde. Ya da egzotik bir yerlilik, diyelim. Kullandığı imgelerin coğrafi ve tarihsel konumu belirliyor bunu. Doğulu bir şiir; ama "Doğunun sorunlarına" eğildiğinden değil kuşkusuz. Belki Doğuyu çocuk gözüyle, masallı, gizemli, buğulu ve renkli bir atmosfer olarak algılamış olup yaşantılarını geçmişe gömmeyerek bir Batılı kimliğiyle hâlâ ta içinde yaşadığından. Aynı egzotik yerlilik izleniminin kaynağında, bu yerelliği aşan coğrafi çağrışım boyutunun yanı sıra, tarihsel yaklaşımın da etkisi var. En uzak dünü bugüne getirebilen, bugünün izini düne düşürebilen bir zaman bilincinin şairi Murathan. Taze ve alabildiğine çağcıl olabilmesini ise, şiirde yakaladığı biçem-dil kontrastlarına borçlu. Çok çağrışımlı bir dil dağarı var. Bu, zaman zaman onu, şiirine terminoloji ya da kuramsal bir eda sokmaya dek götürüyor. Bu bence bir kusur. Gerçi şiire neyin girip neyin girmeyeceği tartışmalarını çoktan geride bıraktık ama, sanırım çok nazik bir ölçüsü var şiir diline kavram ve terim sokmanın. Bunu gerekli kılan, "pop ve piç olan yaşadığımız kültür"se, Mungan, örneğin "Punk Lady ile Ümmisübyan" adlı şiirinde bunu ölçülü biçili, şiirce veriyor zaten. *Kum Saati*, kendini

* *Kum Saati*, Murathan Mungan, Yeni İnsan Yayınları, Ankara, 1984.

kurmuş ve bezeyen bir şairin, kendini sarmalayan her şeyle bir hesaplaşması. Dörtnala şiirsizleşen bir dünyada, Ginsberg'ler, Ferlinghetti'ler tarzında, şiiri hücuma geçiren bir ivme seziliyor Murathan Mungan'ın beyin/yürek eklemlenmesinden süzdüğü şiirlerde.

Bir Antoloji*

Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi yazın çevrelerinde, beklenebilecek ilgiyi hemen gördü. Yazarlık yaşamı boyunca Türk şiiri ile haşır neşir olmuş bir eleştirmenin düzenlediği bir antolojinin, herhangi bir "seçki"den farklı bir ağırlığı olması doğaldır. Ne var ki, aynı nedenle, olumlu ve olumsuz anlamda kılı kırk yarmaları da mıknatıs gibi üzerine çekecekti böyle bir antoloji. Çekti de. Bir başvuru kitabı niteliği taşımanın yanı sıra, çağdaş Türk şiiri üzerine verimli tartışmalara zemin hazırlamak da böyle bir yapıttan beklenebilecek olumlu bir işlevdir kuşkusuz. Ama bir yazara, bir eleştirmene, "sanık" muamelesini reva görmekten çekinmeksizin, saptırıcı yorumlara olanak verecek kimi alıntılarla, karalıyıcı bir tutum benimsenerek açılan tartışmalar değildi elbet beklenen. Niyet hamamda çimmek değil, tellâkı dövmek olunca, her saygın çabanın amacından saptırılması kaçınılmazdır.

Bir Antoloji hiçbir zaman beğenilmez, yeterli bulunmaz, kimsenin gönlünü hoş etmez zaten. Bu, antolojilerin sadece yazgısı değil, yapısı gereğidir. Şunu da hemen eklemeliyim ki, genellikle yazın çevreleri için sözkonusudur böyle bir durum. "Düz okur" daha kadir bilir, daha olumlu yaklaşır kendisi için belli yararları olacak bu tür kitaplara.

Memet Fuat, antolojisini "şiirimizin orta öğretim kurumlarında yeterince (hiç dememek için bulunmuş zarif bir sıfat bence. F.A.) incelenmeyen bir dönemini seçme örneklerle el altına getirmenin önemli bir eksikliği gidereceği düşüncesinden yola çıkarak" hazırlamış. Bu bakımdan, amacın büyük ölçüde gerçekleştiği kuşkusuz.

Kitabın başında geniş kapsamlı bir Giriş yazısı yer alıyor. Antolojinin düzenlenişine yöneltilebilecek eleştirilerin çoğu, kaynağını

* *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Memet Fuat, Adam Yayınları, İst. 1985.

da yanıtını da bu Giriş yazısında buluyor. Benim *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'ne belli başlı itirazlarım beş ana nokta etrafında toplanabilir:

1. Yazarın "toplumsalcı şairler" diye andığı '40 kuşağı şairlerine, gerek Giriş yazısında, gerek Antoloji'de, Türk şiirinin yazınsal düzeyi açısından bakıldıkta tutmaları gereken yere oranla, çok fazla ağırlık verilmiş. Bu şairler, tarihsel olarak bir döneme tanıklık etmekle birlikte, yazınsal nitelikleri açısından pek az önemlidirler çünkü.

2. Akımlara göre yapılan bölümlemeler (sayfa üstlerine konan başlıklara ve bir şairin varsayılan dönemleri arasına çekilen çizgilere bakıldığında) bulanıklığa yol açmaktadır. Örneğin Özdemir İnce, bütünüyle bir "İkinci Yeni" şairi olarak mı gösterilmeliydi? Turgut Uyar'ın "İkinci yeni" olmaktan çıkıp salt "Turgut Uyar" olması, "Kıştan Kalan Soğukluk" adlı şiiriyle mi başlamaktadır? Edip Cansever "İkinci Yeni Çizgisi"nden hiçbir zaman uzaklaşmamış mıdır?

3. Her antolojiye yöneltilebilecek "Falanca niye var, filanca niye yok?" türünden eleştirilerin önü alınamaz, biliyorum. Ama yine de, örneğin bir İlhan Demiraslan'ın, Halim Şefik Güzelson'un, bir Talip Apaydın'ın, bir Onat Kutlar'ın, Memet Fuat'ın antolojisinde niçin yer aldılarını sormadan edemeyeceğim. Türk şiiri "zincirinin" birbirine ulanan halkaları arasında bunların (ve daha birkaçının) yeri yok ki. Onat Kutlar yazın alanında öykücülüğü ile kendine yer edinmiş bir yazar. "Pera Divanı"nın yayınlanış tarihi ise, onun antolojinin dışında bırakılan 1944 sonrası doğumlu şairlerle birarada düşünülmesini gerektiriyor. Antolojiye, Kutlar gibi, Apaydın gibi, başka bir yazın alanında ürün veren ve bunun yanı sıra şiir de yazmış olanlar alınıyorsa, Sait Faik niye yok? Sonra, Ercüment Uçarı'nın girdiği bir antolojiye Tevfik Akdağ, Nihat Ziyalan ve Ali Püsküllüoğlu haydi haydi girmez miydi? Kemal Özer alınırsa, Ergin Günçe alınmaz mıydı? Antolojinin 1944 doğumlularla son bulmasını anlıyorum. Bir yerde bir kronolojik sınırlama şart, kuşkusuz. Ama bu kronolojinin mantığı, Eray Canberk, Halûk Aker, Güven Turan, Aydın Hatiboğlu, Mehmet Taner gibi şiire ciddiyetle sarılmış şairlerin dışta bırakılmasını haklı gösteremiyor.

4. Şairlerden seçilen şiirler üzerinde tartışmak belki bizi iyiden iyiye öznelliğe çeker. Ancak, bence bir şairin kendi şiir çizgisinde katettiği yolun köşe taşlarını temsil edecek şiirlerin seçilmesine biraz daha özen gösterilebilirdi. Örnekse; Ataol Behramoğlu 1963'ten 1982'ye kadar izlenmişse, niçin Egemen Berköz, ilk kitabından iki, ikinci kitabının birinci bölümünden bir şiir alınarak ancak 1968'e kadar getirilmiş ve 1982'de yayınlanan Bu Kitapta Sen Neredesin?'den şairin en yakın dönemine örnek olabilecek hiçbir şiir alınmamış? Refik Durbaş'ın 1971'den önceki ve 1978'den sonraki (asıl bugünkü şair kimliğini ortaya koyan) şiirlerine niçin yer verilmemiş?

Bu tür itirazlar çoğaltılabilir kuşkusuz. Yer darlığı nedeniyle daha kapsamlı bir tartışmaya giremiyorum bu yazıda. Son bir eleştirim de, çok önemli bulduğum bir eksiklikle ilgili:

5. Şiirlerin, şairlerinin hangi kitaplarından alındığının belirtilmesi, hem bu şiirlerin yazın tarihine mal oldukları tarihin nesnel olarak saptanması hem de pratikte, okurun, şairin kitaplarına ulaşabilmesi açısından son derece yararlı olurdu.

Bütün bunlar, kuşkusuz, tartışılabilir; karşı görüşlerden de yararlanılarak antoloji üzerine gerekçeli bir değerlendirme, olabildiğince nesnel temellere dayandırılabilir. Ama başta söylediklerimi yinelemek isterim: Antolojiler mükemmel olamazlar, bundan ötürü de, saygın ve bilinçli bir emeğin ürünü oldukları, art düşüncelerden değil şiir tutkusundan kaynaklandıkları ölçüde yazınımıza olumlu bir katkıda bulunurlar. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nin Türk şiirinin toplu bir tanıtımını yapmakta, çeşitliliğini ve zenginliğini göstererek yeni/genç okurların şiire ilgi ve sevgilerini yönlendirmekte olumlu bir işlevi yerine getireceğine içtenlikle inanıyorum.



1600000