FÜSUN AKATLI

EDEBİYAT DEFTERİ



A F A
DENEME

FÜSUN AKATLI EDEBİYAT DEFTERİ
AFA

Füsun Akatlı 1944 yılında Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin Felsefe Bölümünü bitirdikten sonra, aynı Üniversitenin aynı bölümünde, Eğitim Fakültesinin Güzel Sanatlar Bölümünde ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesinin Felsefe Bölümünde 18 yıl boyunca Felsefe Tarihi, Sanat Felsefesi, Dil Felsefesi dersleri verdi. 1971 yılında Bilim Uzmanlığı, 1974 yılında Edebiyat Felsefesi konusunda hazırladığı bir tezle doktora derecesi aldı. 1983 yılında doçentlik aşamasında iken Üniversiteden istifa ederek ayrıldı. 1968'den bu yana felsefe ve edebiyat konularında yazdığı deneme, deneme/eleştiri türündeki yazılarını dergilerde yayımlamaktadır.

Füsun Akatlı'nın daha önce yayımlanmış kitapları şunlar:

Niçin Diyalektik - 1. Basım, Çağdaş Yayınları, 1977. İst.
2. Basım, Aydın Yayınları, 1980. İzmir.

Yaz Başına Neler Gelir - Ada Yayınları, 1980. İst.

Bir Pencereden - Adam Yayıncılık, 1982. İst.

AFA Deneme: 6
AFA Yayınları: 41

Eylül, 1987

AFA Yayıncılık A.Ş.

Dizgi, baskı: Teknografik Matbaacılık
Kapak baskı: Reyo

AFA Yayıncılık A.Ş. Çatalçeşme Sok. 46/4 Cağaloğlu-İst.
Tel: 526 39 80

Füsun AKATLI

EDEBİYAT DEFTERİ

AFA
YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM — Roman —

Kesintisiz Karanlıktaki Diretken Işıklı Benek 9
Yalancı Bir Şafakta Düş Bozumu 14
Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca 16
Acının Tadıyla 17
Acıdan Acıya Yol Vardır 22
Çağdaş Bir Penelope 27
Bitmeyen Aşk 33
Hangi Leman 39
Pasifik Günleri 44
Ona Dair Bilmediğimiz Bir Şey 49
Bir Beyoğlu Düşü 55
Kral Çıplak Geziyor 58
Sessiz ve Ölü 63
Dört Mevsim Sonbahar 69
Sudaki İz 75
Geç Olsun, Güç Olsun... Ama Olsun 79
Militan Sorumsuzluk 82
Son İki Eylül 89

II. BÖLÜM — Öykü —

Öykücü Haldun Taner 97
Daralan Dünyalar 101
Dumanaltı 109
Deneyselin Yazınsallığı 116
Tomris Uyar'la Yaza Yolculuk 121
Acı Bir Yaşam Boyudur 127
Bir Deli Ağaç 133

Akışı Olmayan Sular 137
Birikimi Yazınsallaştırmak 141
Dönüşü Olmayan Hikâyeler 145
Söylence İpliğinden Has Yazın Kumaşı 149
Vefalı Bir Şahmerancı 151
Kırk Oda 154
Edebiyatta Bir Nü 160
Öykücüler Kütüğüne Eklenecekler 164
I. Uykusuzlar
II. İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim 166
Öykülerdeki Dünyalar 169
Dünden-Bugünden İki Çağdaş Öykücü 174
Ay Gözetleme Komitesi 177

I. Bölüm

Roman

«Kesintisiz Karanlıktaki Diretken Işıklı Benek»*

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 ki, 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, Astsu-

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

bay 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.

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 ile 02 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 duyduklarını, 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— yaklaşıldı-

ğında, 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 sırayla, 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 Rifatzade ailesi-

nin 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, Adalarda varlığını 'hoş bir alçakgönüllülükle' sürdürüyordu. Atatürk'ün İstanbul'u ziyaretlerinde hep onun çevresindeydiler. Çarçabuk, belki de Kurtuluşçulardan daha coşkulu görünerek, şölenlerde, danslı toplantılarda, yat gezilerinde boy gösteriyorlardı. Batılılaşılmayacak mıydı? Işte, 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 verilmiştir. 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-iş adamı 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 şeyler 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 —eleştirmen geçindiğimize göre!— yazınsal bir borç saydım kendime.

Yalancı Bir Şafakta Düş Bozumu*

Yalancı Şafak 8. 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.

400 yerine neredeyse 40 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 yaban-

* **Yalancı Şafak** — Selim İleri, Altın Kitaplar, İst. 1984.

cısı olmayan bir teknik bu. Ek olarak zaman öğesiyle ilginç bir alışverişi denemiş. Üçüncü kişi adılı ve miş'li geçmişin, geniş zamanın, şimdiki zamanın hikâyesi kipi ile aktarılan bilinç akışı; geçmişi, hali ve düşünüleni içiçe 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. 400 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'nin duyarlığına ve yazarlığına onca yakınlık duymama karşın, bu romanı karşısında neden bu kadar söndüğümü açıklamış olurum. Kabahatin bende olduğuna bir inanabilsem, gerçekten, içtenlikle sevinirdim.

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* Yaşamın 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 sayrılıklı 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 örgenselliği 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. Böyle-

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

ce, 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.

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 sayrılıklardan, 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 sayrılık, 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 korkmayacaklarsa, 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, git-

mek, 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 gi biyim. 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 düzemiyle 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 şu-

* **Yaşamın Ucuna Yolculuk** — Tezer Özlü. Ada Yayınları, İst. 1984.

raya 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 olması hiçbir biçimde duyurmuyor kendini kitabı okurken. Tezer Özlü bunu niye böyle yapmış, bilemem. Karışamam da. Beni bir çeviri kitapla karşıkarşıya 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 felse-

fe»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 (tabii ancak ve ancak yazıyla, yazınla) değimlilik kazanmaktadır.

«Uç» ya da «intihar» bulunabilir sürülen izin varıp dayandığı yerde. Kimilerinkinde bulunmuştur da. Ama bulunmaya/da/bilir. Özlü'nün kitabı, işte bu bu-

lunmaya/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/kapalı-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 saltık 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 bü-

tünleştirdiği 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 tabii 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.

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. Genet'nin kitabın başına alınan sözleri, bu açıklama çabasına bir ışık düşürebilir: «Düşün kalıba girmez kütlesi üzerinde yüzen ruhum ben / ... /

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

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 dil dolayımıyla tutunabileceğine ilişkin açık bir bildirim buluyoruz. Birazdan yoğun gece çökecek ve yaşanacaktır bu 110 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 yaşamağa başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeğe... / Hızla çözülen diller, uzun süre söylemeden durdukları şeyleri, sıra sayı gözetmeden, ölçü biçi bilmeden söylemeğe 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 dermek 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 yo-

lun 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 yarattığımız, ger-

çekliğine kendimizi inandırdıktan sonra başkalarını da inandırmağa 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 demeğe 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 ussallaştırılmaya 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 anılan 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 kaydırıl-

masıyla 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 çatlamağa 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.

Bitmeyen Aşk Ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım*

Pınar Kür'ün son romanı *Bitmeyen Aşk*'da, 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

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

yazar. Bu iki katmanın ustaca gözetilmiş olmasıdır *Bitmeyen Aşk*'ı sıradan bir aşk öyküsü olmanın 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'ün 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 vakanüvis 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 iç içe 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 anımsayacaktır. 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 olduk-

larını 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 aptallıktır 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 okuma-

ya 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.»

Hangi Leman?*

Ne tuhaf bir yazgısı var benim Attila İlhan okurluğumun ya da Attila İlhan üzerine yazarlığımın. Yirmi şu kadar yıl Attila 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. Attila İlhan «bizim eleştiricilerin zekâdan çatlamadığını» söyler ya (*Hangi Sol.* ss. 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 Attila İlhan izlekçelerinin ve imgelerinin bu romanda yinelenmesi midir söz konusu olan, yoksa öbür romanlarda *Fena Halde Leman*'dan ödünç alınanlar sahibine iade mi ediliyor, ayrımsayamıyoruz. 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, Attila İlhan'ın «batılı yöntemleriyle, ama Türk olan bir bireşim» formülünü uygulamadığını, tarihsel ve toplumsal-iktisadi yerlemlere de «kahramanını» pamuk ipliğiyle iliştirdiğini sapta-

* **Fena Halde Leman** — Attila İlhan. Karacan Yayınları, İst. 1986.

mamız gerekiyor. Bu romanla öncekiler arasında, kimi izlekçeler ve imgelerden ve tabii 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 göze çarpıyor ve bu, salt tekniğe bağlanacak bir ayrılık olmasa gerek. Benim ne özellikle *Kurtlar Sofrası*'nın ve Aynanın İçindekiler dizisinin eni konu belirginleştirdiği 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? (Attila 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'm Fransızca yazılmış dosyasından kimbilir nasıl anlaşılıp aktarılmış olan «lugatli» konuşması ile Paşa Nuri'nin Osmanlılığının da «Türk

olan bir bireşim» sağlamayacağı kuşkusuz.

«Bir ölüyle randevu» başlıklı bölüm, Jeanne Courtine'in Fransızca «evrak-ı metrüke»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 bulutu ile dolaşan, Yorkshire'lı, sağlam marksist) Miss Higgins'le sanki zoraki yaşamaya başladığı eşcinselliğinin 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 Bobby 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, bü-

yük ağırlık kadınların eşcinselliğine verilerek, oldum olası yinelediği bir izlektir Attila 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 çözümlemelere 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 belirsizleşmekte, bu nedenle 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; Attila 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 Attila 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 yıkınakla belki yazınımızda yeni izleksel kanallar açacak olan bu romanı okumalarını salık veririm.

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,

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

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 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.

Tabii 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 mal ederek, her yerde «Polonezya»dan sözedip duran yazar, yazdırırken aslında «Hind-i Çini», «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 çalışılmayan 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 dostla teneke 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. İsrail'li tüccar Bay Elias ve aile fotoğrafı gibi, Narita şi-

lebindeki keman çalan Venedik'li baş makinist gibi (makinistin kemanla çaldığı Anonimo Veneziano parçasının, ayraç içinde «Elveda Venedik» diye açıklanmasına anlam veremedim. Adsız bir Venedik'li olsaydı parça, hiç olmazsa!), imparator Hiro Hito'nun sarayı ve sarayında elektrikli traş makinesiyle traş olan imparator gibi, Hint'li dost Bay Dilip gibi öğeler ise herhangi bir örgensel 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 Argentine 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 öl-

çütlerin 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.

Ona Dair Bilmediğimiz Birşey: 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,

Adı Nalân — Güner Sümer. Ada Yayınları, İst. 1983 (Toplu Eserleri-I)

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.

Şiirleriyle ama özellikle öyküleriyle Güner Sümer, 1950-60 yıllarının sorgulamacı ırasını 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 4. 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 gidi-

yor. 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, olağanüstü 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 onüç sayfa tutan son altı 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 güldür-

müş 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.

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 Beyoğlunun 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

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

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, 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 oturarak, 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 Galata 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, okulluların 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.

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,

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

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 dehlizinin 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 taşınası 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, Ferit 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 yufka.

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 bölmüşler. 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!' diye-

medin 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 bungunluğundan 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 bizim, okurların, emeğimiz ne olacak? Örneklerin, romanın 240 sayfasına, serpilmeyip yayıldığını söylersem, tutumumu 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 sözkonusu 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.

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; kar-

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

şılaştırmayı değil, kendi bütünlüğü içinde bu yeni romanı gözönüne almayı 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 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 konak. 1980 yazında, hâlâ orada yaşa-

yan 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 kuruntuların 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 Selahattin 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 bigünah 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 yü-

ce 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 oğulları 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, köşeyi 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 eskaza 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. Piyangoculuk 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 gerçekçiliği?» diye sormadan edemiyor insan. Çünkü belli ki, «gerçekçi» ve «yansıtmacı» 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 kavi 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 kaza-

sız 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.

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; öz-biçim, içerik-biçim, zarf-mazruf..., nasıl söylersek söyleyelim, fazla değiştirmiş olmuyoruz konunun özünü tabii. Bunu, hemen başladığım yerde bırakmak istiyo-

* **Dört Mevsim Sonbahar** — Ahmet Altan, Miyatro Yayınları, İst. 1982.

rum ve ummak 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 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 üze-

re: «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, inanılınaması 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 ölmemektir ey kâri» 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 besleyip 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 bir adam olmak arasında pek büyük bir fark yoktur.» Bu, bu kadar kaldığında doğru. Ama soğuk, sevgisiz ve acımasız bir adam numarası yapmak-

la, 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 anlatı. 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 gırgırının 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 an-

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

layamadığım 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.

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 bi-

riymiş 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 ettiler, çoğumuzu öldürdüler. Büyükler vahşice davrandılar bize / / Suat... — Çocuklar inanırlar, ama bir şey yapamazlar, dedi, oyun oynamaktan başka tabii. Büyüklerin bir şey yapması için inanmaları 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.» (ss. 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 kıstırılmışlık dönemlerinde, gençlerde birey oluşun büsbütün tehdid 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'i, 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* ayağını suya erdirdi. Latife Tekin'in olay yaratan ilk kitabı ile ilgili tereddütlerim de berraklık 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 yanla-

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

rından 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 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 güzellik-

lerin, 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 vadede çok yararlı, uzunca bir vadede zararlı olabilecek dış etkenlere *rağmen*, çileli ve uzun bir vadede 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 edebi-

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

yat 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.

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 ilgiyi 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 murad edilebileceğine 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... içiçe, artarda, belli ki kasden belli bir düzene sokulmaksızın kul-

lanılmış. Böylece «yenilikçi» olmuş, «uyumsuz» olmuş, «başkaldırıcı» olmuş, oluvermiş roman. Birlik; denenen 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 kelimeyle *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 bak-

mak, 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 isli 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 söyleyişlerde 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 tereyağından 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 «illegalitenin masalı» diyerek, bütünüyle Gülfidan'ın bireysel klinik tablosundan ibaret bir söylemi kaleme alıyor. Bu söylemin masallığı; bürümcekli devler karısı, Dev Sefid, 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 traumasma 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 çıkıyor 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 Rüzgârın 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 bir şey 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.

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 mis-

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

yona: 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. Huizinga'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, on iki eylülü çağrıştırmıyor değil, adıyla. Ama daha neleri çağrıştırmıyor ki okunduğunda. Gerçekten de çağrışımm bu romanda özeksel bir işlevi var. Ancak hemen haber vereyim ki, bu bir «on iki eylül romanı» değil! (On iki eylül romanı ne de-

mekse!) 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 romanımız: (*) 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, sayfa 15). Düzeltmenin notu.» Romanda böylesi müdahaleler, «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 birtakım 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 dememeli), 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 sayım-

lar-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 etmeye layık 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 şirazeden 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, gizliyazıyı da gerektirmektedir hâlâ. Kalbi göğüs kafesinin dışına taşınıştı sanki. Daha çok sevmek için, sevdalan-

dığı 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 mecrasından 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 hayatına doğru 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; bahı 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!

II. Bölüm
Öykü

Öykücü Haldun Taner

Benim Haldun Taner'e özel bir hayranlığım vardı. İdealimde canlandırdığım bir insan tipine, neredeyse gerçek olamayacak kadar çok benzerdi. Birlikte bulunduğumuz süreler içinde, zaman zaman, o anın koşullarından ve konularından koparak dalıp gittiğimin farkına varır, toparlanırdım. Haldun Taner'i seyretmek, sözcükleri seçişini ve telaffuz edişini dinlemek, bir «hatıra zevki» verirdi bana. İkimiz de Kadıköy tarafında oturduğumuzdan, yürüyüşlerde karşılaşırdık sıkça. Selamlaşır, iki-üç söz eder, ayrılırdık. Son yıllarda biraz çökmüş omuzları, ama yine de uzun ve usul boyuyla giderken, arkasından bakardım. O bere giyerdi; ama ben hep, «eğer fötr şapka giymiş olsaydı, mutlaka karşılaştığımızda da, ayrılırken de şapkasını başından hafifçe kaldırıp yine koyacaktı» diye düşünürdüm. Bir imgeydi bu elbet.

Son iki yıl, Simavi Edebiyat Ödülleri Seçici Kurulunda birlikte çalıştık. Toplantılarımıza o başkanlık ederdi. Toplantıları açar ve oylamaları yönetirken eski sözcükler kullanır, değerlendirmelerini dile getirip tartışırken, yeni, tertemiz bir Türkçe ile konuşurdu. Bu ayrıntıyı hemen Akşit'le paylaşmak isterdim. Çoğu zaman Cağaloğlu'ndan evlerimize aynı arabayla döner, uzunca süren yolda tadına doyulmaz bir sohbeti koyulturduk. Toplantılardan sonra olsun, törenlerden sonra olsun, yakınlarıma hep ve ille de ve yalnızca Haldun Taner'i anlatırdım. Ne önemi var şimdi bütün bunların? Var; çünkü ben, öykücü Haldun Taner'den herhangi bir vesileyle değil, onun ölümü vesilesiyle söz edeceğim birazdan. Onun ölümüyle birlikte, bir şeyler daha, biraz daha öldüyse benim için; önce o ölümlerden

söz açmak öznelliği hakkımdır diye düşünüyorum: Haldun Taner'le simgeleşen bir şeyler.

Haldun Taner, bir asaletti. Nezaketin ve zarafetin timsali olarak ondan uygununu bulmak güçtür. Bunların; öğrenilmiş, edinilmiş, takınma özellikler olmayışındaydı herhalde büyüsü. Uygar, çağdaş, batılı ve hâlis-muhlis İstanbul'luydu. Dünün İstanbul'lusu. Ama bir o kadar bugünün çağcıl, genç adamı. Ne zor.

Kültürün, külturle birlikte yoğrulmuşluk biçiminde kendini göstermesi; «kültürlü»lüğün aslında ne olduğu, ne olması gerektiğinin en canlı ve can alıcı örneğidir. Haldun Taner işte buydu. Artık gittikçe azalan, neredeyse, hiç kalmayanlardandı. Ne kadar yazık oldu. Çocukluğumun İstanbul'undan, bugün bile çirkinleştirmelere, gittikçe güçsüzleşen bir dirençle de olsa, hâlâ karşı koyan o İstanbul'dan bir şeyler daha öldü Haldun Taner'in şahsında, onunla birlikte. Herhalde ardından yazılan yazılarda, pek haklı olarak «çelebi» sözcüğü sıkça kullanılacaktır. Ama «çelebi» sözcüğünde hafifçe de olsa tınlayan «babayanilik» ve alaturkamsılık anlamından kaçınılmalı: Haldun Taner tam ve gerçek bir «beyefendi» idi.

Öyküleri okunduğunda; Hüseyin Rahmi'den Orhan Kemal'e, anlatılagelen «halk»ı, hem içlerinden biri gibi tanıyarak ve severek, deyimleriyle, yaşama tavrı ayrıntılarıyla, «sevap ve günah»larıyla *yaşattığı*, hem de bunları hiç bayağılaştırmamak gibi çok güç bir işin üstesinden, hiç çaba sarfetmemişcesine, rahatça geldiği görülür. Haldun Taner'in edebiyatçılığının bu ayırt edici özelliği, baştan beri anlatmaya çalıştığım kişiliğiyle sıkı sıkıya bağlıdır sanıyorum.

Onun ölümü, yalnızca edebiyatımız ve tiyatromuz için değil, kültür hayatımız için büyük bir kayıptır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide: «Elbet benim de içimde nice hikâyeler yatıyordur. Ömür izin verirse ortaya çıkar. Olmazsa... Sağlık olsun. Dünya bir şey kaybetmez.» demiş. Nasıl kaybetmez! Keşke kaybın acısını

yaşattıkça ve bilinçlendirdikçe; asıl önemli olanı, yani canlı bir örnek olarak kazandırdıklarını koruyabilsek, besleyebilsek.

* *

Haldun Taner gerçekten de öykücülüğümüzde özgün ve önemli bir yeri olan ve çizgisini hep korumuş bir yazardı. Mizahı yazınsal kılınayı başarmış çok az kişiden biriydi edebiyatımızda. Öykülerindeki ironi öğesi hep, yazınsallığın dışına taşmayan bir ölçüyü tutturmuş, onun edebiyatçı kişiliğinin belirleyici bileşenlerinden biri olmuştur.

«Toplumsal»la «bireysel»in dengesini; herbirini, öyküsünün gerektirdiği ve taşıyabileceği ağırlıktan fazlasıyla zorlamayarak kurmaya özen göstermiş bir yazardır Haldun Taner. Böyle olduğu içindir ki, toplumsal çözümlemeleri de, kişilerini tiplemekte başvurduğu çarpıcı ayrıntılar da hiçbir zaman sırıtmaz öyküsünde.

Derinlik, incelik ve kurgu işçiliği kadar, gözlem ve ayrıntı çeşitliliği yönünden de zengindir Taner öyküsü. Dili ve biçemi klasik sayılabilir; dünyaya bakışı ve yorumları hep çağcıldır. Bu nitelikleriyle, hem kolay ve tad alınarak okunan, akıcı, okuru saran öyküler yazmış, hem de bunları dikkate değer saptama ve derinlikli çözümlemeleriyle boyutlandırmıştır. Tiplerden, durumlardan, ruh hallerinden, aykırılıklardan, hatta durağan bir nesneden öykü çıkartmanın ustasıdır Taner.

«Ayışığında Çalışkur»a, Taner öykücülüğünün, hemen bütün özelliklerini, yine onun o kendine özgü «çelebi» mizahıyla yoğurulmuş olarak barındıran tipik bir örnek gözüyle bakılabilir. «Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu» da, Taner'in, öykünün kurgusuna ve yapı özelliklerine verdiği önemin, hiç de içeriğe verdiği önemden geri kalmadığını kanıtlayan bir başka örnek olarak anılabilir.

Yaşasın Demokrasi, Tuş, Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu, On İkiye Bir Var, Ayışığında Çalışkur, Konçinalar, Sancho'nun Sabah Yürüyüşü ve *Yalıda Sabah* adlı sekiz öykü kitabıyla öykücü kişiliğini belirlemiş, öykü yazınımızda kendine özel bir yer edinmişti Haldun Taner. Ama ben onun *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil* adlı portreler kitabını da, orada çizdiği kişiliklere kattığı canlılığı anarak, yazınsal toplamına katmak isterim. Gerçekten de öyle değil mi? Ten ölüyor... ama Haldun Taner... ölesi değil!

Daralan Dünyalar*

Yirmi iki yıl önce yayımlanmış bir öykü kitabı elimde. Okuduğumdan bu yana (sekiz yıl oluyor sanırım) bu kitap için bir yazı yazmayı hep istemişimdir de, vesile yaratamamışımdır bir türlü. Oysa eleştirmenlerin de takıntıları oluyor. Sevdikleri bir kitaptan söz açma fırsatını bulamamak kaşındırır durur onları söz gelimi. Öyle ki, TAN'da Yusuf Atılgan üzerine üç yazı çıkacaksa, birini ille de ben, hem de sanki kitap bir tane basılmış da onu da ben keşfetmişim gibi ille de *Bodur Minareden Öte* üzerine yazmalıyımdır. Aradığım, vesile değil miydi? TAN yöneticileri, «al sana vesile!» dediler. Şimdi bakalım nasıl üstesinden gelmeli bu «vesile-i hasene»nin?

Yusuf Atılgan romanlarıyla da —hatta belki daha çok romanlarıyla— «edebiyatını» belirlemiş bir yazar. Elbet bu «edebiyat» üzerine konuşulurken, *Aylak Adam*'la olsun *Anayurt Oteli*'yle olsun, nasıl bir dünya biçimlendirdiği bilinmeli. Ben de biliyorum bunu zaten. Biliyorum bilmesine de, bildiğimi hiç karıştırmak niyetinde değilim *Bodur Minareden Öte* yazısına. Salt bir yöntem sorunu değilse bile, yine de bir yöntem sorunu sayabilirsiniz bunu. Yusuf Atılgan'ın öykücülüğünü seçiyorum ve orada kalıyorum. Bunun pekâlâ yapılabileceğini düşünüyorum. Çünkü bir yazar hem tektir, hem —yazıları sayısınca— çoktur. Hem bir bütündür, hem de parçalarının toplamına ne eşit, ne ondan eksik, ne ondan fazla olan bir «şey»dir. Mantığa, matematiğe sığ-

* **Bodur Minareden Öte** — Yusuf Atılgan. a dergisi yayınları. İst., 1960.

maz şeyler mi söylüyorum diyorsunuz? Unutmayalım; ikiden fazla doğruluk değerli mantıklar var ki, üçüncü halin olanaksızlığı ilkesini çarşafa dolamışlardır; Öklid geometrisi orta boyutlar dünyası için geçerlidir ancak. İyisi mi birkaç sayfalığına bir yana bırakalım böylesi denetim ölçütlerini. Yani ben diyorum ki: romanlarının Yusuf Atılgan'ı ile öykülerinin Yusuf Atılgan'ını birbirinden ayırmayabileceğimiz gibi, aynı haklılıkla, ayırabiliriz de. Tabii orta, sıradan, sadesuya bir yazar karşısında olmadığımız için bir anlam taşıyor bu özelleme. Bir yöntem diyeceksek buna, bu yönteme yazarın yazarlığı geçerlilik kazandırıyor.

Bodur Minareden Öte sırasıyla iki, üç, dört öykünün yer aldığı üç bölümden oluşuyor: Kasabadan, Köyden, Kentten. Bölümler toplumsal portede düz bir sıra izlememiş. Ne düz bir «çıkış», ne düz bir «iniş» söz konusu burada. Öykülerin sözünde de birimlerden kurulu bir süreç dile gelmiyor zaten. Bir bağlantı var ama, zamana-uzama dayalı olsa da, zamanları ya da uzamları birbirine ulamaktan öte bir işlev görüyor bu bağlantı. Öykülerin kişileri, kasabada olsun, köyde ya da kentte olsun, daralan dünyalarda yaşayan kişilerdir. Toplumsal bağlamlara yerleşme biçimleri, kişilerin kendi gözlerinden, kendi açılarından değerlendirilerek aktarılıyor. Kasabalı evde kalmış, okumuş kızın dünyası ne kadar «yaşanmaz»sa, kentteki küçük adamın dünyası da o kadar «yaşanmaz»dır. Sıkıntının, boğuntunun, çıkmazların, mahkûmiyetlerin yaşandığı ve yaşamı yaşanmaz kıldığı dünyalardır *Bodur Minareden Öte*'deki tüm kişilerin dünyaları.

«Birey üzerindeki toplum baskısı» gibi pek basmakalıp bir etiket yapıştırsak bu öykülerin ana izleğine, belki çok yanılmış olmayız ama; bunun her bir öyküde hangi boyutlanmalarla yansıdığını göz ardı etmekle, Yusuf Atılgan öykücülüğünün önemli özelliklerinden biri olan yaşarlığı bu etiketin ardında yitirmiş oluruz.

Kitaptaki dokuz öykünün hemen hepsinde, başkalarından «farklı» bir kişi üzerinde odaklanır anlatı. Uyumsuzdur, yadırganandır, dolayısıyla yalnız, umarsız ve çıkmazdadır bu kişi.

«Kasabadan» bölümündeki «Evdeki» öyküsünde; kasabalının tanıyamadığı, yadırgadığı, bu yüzden de moraliyle, dedikodusuyla, sevgisizliğiyle kıstırıp boğmaya çalıştığı bir kızdır öyküsü anlatılan. Farklılığı okumuşluğundan gelir. Dünyayı kitaplardan tanımış, okuduğuyla yaşadığını bağdaştıramamanın boğuntusuyla daralmış, sıkışmıştır. «Bütün dünya böyle mi, kitapların söylediği yalan mı?» diyerek kısır isyanını büyütür. Hayatını hiçbir türlü yaşayamamaktadır. Cinselliğini bile, tiksinç bulduğu yeni yetme bir oğlanla, anlamsız bir oyunda çirkinleştirerek yaşayabilir ancak. Düşünde bütün gece bir kurbağa sıçrayacaktır üzerine artık. Bu dar çevreden bir çıksa, kasabadan çıkabilse kırılacak mıdır çember?

«Saatların Tıkırtısı» adlı öyküde iç içe iki öykü kişisi buluruz. Biri daralan dünyasını öyküler kurarak soluklandırma çabasındaki anlatıcı kişidir. Öbürü, onun bir tabeladan, loş bir dükkândan yola çıkarak üzerine bir öykü kurduğu saatçi. Daracıktır saatçinin dükkânı. Soyadı ile acıklı bir karşıtlık yaratan bu dükkâna, dükkândaki saatlere mahkûmdur saatçi A. Yayladan. Saatlerin tıkırtısı sıkıntı veren, hiç değişmeyecek, bozulmayacak olan bir tekdüzeliği simgeler. Öykü içindeki öyküye göre, saatçi bir gün kurmayacaktır saatleri, dükkândan fırlayacak, «saatlerin yapıldığı yere» diye haykıracaktır. «Çıldırdı» diyeceklerdir kasabalılar. Saatçi böylece yırtmış olacaktır, bir saatin çarkı gibi kapalı bir çemberle varlığını kuşatan, kalınlaştıkça kalınlaşan kabuğunu. Bu öyküde «farklı» olan kişi, saatçinin öyküsünü kurandır. Saatçinin, sonunda yazmamaya karar verdiği öyküsünde kırdığı —saatçiye kırdırdığı— çember, aslında onun kendi çemberidir. Kurduğu öyküyü gerçeklemeye, tahkike yanaşma-

ması bundandır. Bozulmasını istemez kurtuluş düşünün. «Ayakkabı onarıcısının da dükkânının içi görünmüyordu» diye biter, yeniden başlamak üzere öykü. Şimdi ayakkabıcının öyküsünün kurulmasında, onun kurtarılmasında, onun kurtuluşu aracılığıyla soluklanmadadır sıra.

«Köyden» bölümünün ilk öyküsündeki *farklı* kişi, bir delidir. Neredeyse simgeseldir «deli»lik bu öyküde. Deli'nin zaten kaskatı bir toplum-dışılık özelliği vardır. Bunu köyün çocuklarıyla somutlar Atılgan. Osman'ı çileden çıkaran en başta, saf olarak toplumsallığı temsil eden çocuk «güruhu»dur. Çocuklar gerçekten de «korkunçtur»lar. Bu öykü delinin ağzından yazılıdır. Dupduru bir ışık altında ayrıntılarına dek aydınlatılan Osman'ın bilinci, Osman'ın aslında çarpık olması gereken algılama görüngesinden yansıtılmaktadır. Bir delinin —ya da bir «garip kişi»nin— bu akıllı ve aydınlık söylemi şaşırtıcıdır doğrusu. Ama Osman'ın yarım-akıllı bilincini büsbütün bulandıran umarsız tutkusuna karşın, yazarın Osman'ın omuzundaki gölgesinin aralıksız sezilmesine karşın, öykü inandırıcılığını yitirmemektedir garip bir biçimde. Böylelikle, iyice altı çizilmiş bir itilmişlik, farkında olunan bir kıstırılmışlıktır Osman'ın tutku çıkmazında biçimlenen. Okura böyle aktarılmaktadır. Bir dişli değil, bir kıskaç olabilir artık «Tutku» öyküsünde kişiyi öğüten düzeneğin adı.

Ötekilere göre daha az ilginç, fantazisini biraz yavan bulduğum «Kümesin Ötesi» adlı öykü de; ölçülü tutulmuş oylumu ve dar dünya izleğini çeşitlendirmesiyle kitabın düzeyine ayak uydurmuş sayılabilir. Tavuğun kümes dışından biriyle, kadınla yakınlaşması, kümestekilerin onu dıştalamasma yol açar. O da *farklı*'dır artık. «Yalnız bir gökyüzü parçasının göründüğü daracık yer» canını sıkar onun, durmadan yağan yağmur da. Özgürlük savaşımına doğru bir adım atar, kümesin ötesini dener. Başarısızlıkla da sonuçlansa, bu girişim, şimdi yeni bir özlem yerleştirmiştir tavuğun

içine. Bir «anlam»dır bu, kümeste yaşayıp yaşayabileceği tek anlam. «Ama ben her zamandan çok şimdi kocaman avluların özlemini duyuyorum. Duvarların ardında o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum.» diyen tavuğun bu bildirisini, hümanist ya da özgürlükçü bir yoruma bağlamak, bana ucuz ve zevksiz görünüyor. Belki «Kümesin Ötesi»ni, Yusuf Atılgan'ın *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı kitapçığındaki iki masalla daha masalsılaşan tavrının başlangıçlarında bir yere koymak daha doğru olur. Kuşku yok ki, basit bir «teşhis ve intak»tan öte bir şeydir bu masallarda da sözkonusu olan.

«Dedikodu», Yusuf Atılgan öykücülüğünün ulaştığı dorukta yer almaktadır. Üç söylemden bütünlenir öykü. «Kocagelinin dediği», «Küçükgelinin dediği», «Fadimabanın dediği» bölümcükleriyle sarmal bir yapı kazanır. Dar mı dar bir dünyayı kendilerince genişletmenin bir yolu olarak görürler köyün kadınları dedikoduyu. Umutlarını, öfkelerini, hınçlarını, yetinmezliklerini, hep dedikoduya dökerler. Bu öykünün farklı, farklılığıyla da yalnız, uyuşmaz kişisi, şehirden gelen küçükgelindir. Sıkılır, yetinmezdir. Yetinmezliği —«Evdeki» öyküsünde olduğu gibi— yatağına dek bırakmaz yakasını. Her sabah ele güne karşı, baca tütsün diye boşuna yaktığı ocakta somutlanır adeta isyanı. Kurtuluşu köyden kaçmaktır, ne olursa olsun kaçmak. Dallanıp budaklanan dedikoduların baş kurbanıdır küçükgelin. Anımsamalarına, umutsuz umutlarına sığınır. Kocagelinin dedikodusu has dedikodudur. Onu da sıkar çevresinin basık, kısır çevreni ama, tam ayrımsamaz bunu. Ne de olsa *farklı* değildir, yaban değildir çünkü. Kendini dedikodularıyla ferahlatır, sigara kâğıdını sakız edip çiğnemek gibi küçük kaçamakları, büyük bir sır gibi yaşar, gider. Fadimabanın dediği ise, ölü Hatçeduduya sesleniştir. Şikâyet eder, dert yanar, köyden haber iletir, dedikodu yapar... tüm bir yaşam-

dır, hep birlikte ve teker teker yaşadıklarının serimidir Fadimabanın sözü. Ama söyleşisi ölüyledir. Bu öykü, kuruluşuyla eskimemiş, eskiyeceği de olmayan, çok olanaklı bir dil getirmektedir öykücülüğümüze. Öykü yazınımızda Yusuf Atılgan'a yoldaş aranacak olsa, uzaktan uzağa belki Tahsin Yücel'e gider insanın aklı. Köy yazını denen tavrın kesinlikle çok uzağında durur Yusuf Atılgan köy öykülerinde.

«Kentten» bölümündeki kişileri sıkan, boğan cendere, artık kapalı çevrenin, hücrelenmiş mahkûmiyetlerin cenderesi değildir. Değildir de ne değişir? Daha bölümün başında, «Yaşanmaz» adlı öyküde, öykünün adıyla özetlenir adeta *Bodur Minareden Öte*nin sözü. Öykü kişisinin «farklılığı» apaçıktır. Bücürdür o, «başka»dır o, «filozof»tur. Alaya alırlar, horlarlar, aşağılarlar, kazıklarlar onu. «Bütün dünya bana bir yaşama borçlu» diye düşünür. Kendisine yakınlık gösteren biricik kişiyi, yaşanmaz olan bu hayattan kurtarmak ise, onun gönül borcudur. Şimdi artık kendini öldürecektir.

Atılgan'ın kent öykülerinde, 60 yıllarının önde gelen izlekçeleri izlenebiliyor: Uyumsuzluk, boğuntu, saçmanın yaşanması, yaşamın tekdüzeliği vb. Ama köy ve kasaba atmosferine yerleştirilen öykülerde de aynı temel motif değil miydi çeşitlendirilen? Böyle olunca bu varoluşsal bunaltıyı kolay kolay yabancılaşma olgusuna bağlayamıyorum ben. Başlangıçta anlatmak istediğim gibi, uzamlar değildir yaşamaları böyle belirleyen Atılgan'ın öykülerinde. Sorun sınıfsallıktan, toplumsallıktan, çevre belirlenimlerinden beride (ötede değil, beride) bir yerlerde biçimlenmektedir.

Son öyküler iyiden iyiye ayağımızı suya erdirmelidir bu konuda bir karara varırken. «Atılmış»ın aylak kişisinin ipe sapa bağlı olmayan edimleri şu sözle sona bağlanır: «Yandaki kanapede oturan bir adam bana bakıyordu: beni görüyormuş, ben oradaymışım gibi.»

«Çıkılmayan»da, dışa bakışta, sözgelimi bir 6-7 Ey-

lül olayını akla getirecek anıştırmalar bulsanız da, öykü bütün bütüne bir kaygının ve nihayet çürük bir azı dişine tutunup varlığını somutlayabilmenin öyküsüdür.

«Bodur Minareden Öte», «Sıvasız taş duvara yaslanıp o korkunç sesi bekledim.» diye başlar. Varlığından sıyrılmanın bütün gereklerini yerine getiren aylak kişi, stadyum ahalisinin bağırtısıyla, yalıtlanma, tekliğini yaşama koşullarını tamamlamış olur. Bu «aylak»ın düşsel serüveni şöyle sonlanır: «Sırtımdaki ağır duvarı temelinin üstüne indirdim; yürüdüm.»

* *

Bu içerik çözümlemesiyle vardığım çekirdek, insanın doğasına ilişkin bir düğüm müdür, dolayısıyla «insanın doğası» denen o ele-dile gelmez, yalnız buram buram metafizik kokusuyla baş döndüren, akıl çelen ne idüğü belirsiz «sorunsallığın» deşilmesini mi amaçlamıştır Yusuf Atılgan öykülerinde? Ben sanmıyorum öyle olduğunu. Dünyası dil olanların, dilde dünya kuranların, bunun hakkıyla üstesinden gelenlerin düşünceleri de, insana ve yaşama yaklaşımları da berrak ve sağlam —hiç değilse kendi içinde tutarlı— oluyor görebildiğimce. Böyle olunca da; tarihsiz, yalıtılmış, saltık ve bireyliksiz İ n s a n'ı anlatmaya kalkışmıyorlar elbet. Kişilerden yola çıkıyorsa Yusuf Atılgan, belli bir tarih kesitinde yaşayan, belli bir tarih kesitini yaşamış olan, kasabada, köyde, kentte yerleşik, «varoluşu özünden önce gelen» kişilerden yola çıkıyorsa, «antropolojik» kaygılar değil, yazınsal kaygılardır onu yönlendiren. Yalnızlık, yabanlık, ayrıksılık, iletişimsizlik durumları ve/ya da duyguları birer insanlık görüngüsü (fenomen) olabilir. Ama bu görüngülerin fenomenolojik betimlenmesinden çok, yazında serimlenmesiyle, bir dil içinde yaşanır ve yaşanmakta kılınmasıyladır ki, insana ilişkin bilişsel ve sezişsel kavrayışımızın çev-

reni genişler, esneklik kazanır. Bunu olanaklandıran; öyküyse öykülemedeki, kurgudaki; şiirse imgedeki, imgeleştirmedeki «isabet» ölçüsü, kıvamı ve düzeyidir. Bu «isabet»in tekliği, yeniliği, özgünlüğü «heyecan» düzemini yükseltir. «Heyecan» ve «katılma» ise, yaygın olarak sanıldığı gibi içerikle değil, dil ve biçemle sağlanır. Sağlanan bu ortam, yazınsal iletişimin kimyasında en etkili katalizör işlevindedir.

Bodur Minareden Öte'yi her yazın yapıtını okuduğum gibi, bu kuramsallığı söz götürür yaklaşımımla okudum işte. Yusuf Atılgan'ın romanını öyküsüne karıştırmayacağım diye girmiştim yazıya. Sonunda şunu söyleyebilmek içindi: Bu okuma, ancak tek kilide uyabilen anahtarlar veriyor okuyanın eline. Ama elinizdeki anahtarlar demeti kalabalıklaştıkça çilingirlikte ustalaşıyorsunuz, kendinize maymuncuklar yapmaya başlıyorsunuz anahtarlarınıza baka baka.

Dumanaltı*

Nezihe Meriç'in ne zamandır beklenen «Dumanaltı»sı nihayet çıktı. Dile kolay, «Menekşeli Bilinç»ten bu yana, tam on beş yıldır özlüyoruz Meriç'in öykücülüğünü. Bende çok özel bir yeri olan Nezihe Meriç öyküsü üzerine şimdiye kadar bir şey yazma fırsatı çıkmamıştı. İşte! Gün bu gündür, diyerek başlamalı yazıya. Nasıl başlamalı? Ama, yok, yok. Türk öykücülüğü üzerine yazdığım genel bir yazıda değinmemiş miydim ben Meriç'e? Tabii. Şöyle demiştim: «Nezihe Meriç 'Bozbulanık' la, yazınsal duyarlığın yaşama sevincine kavuştuğu köşebaşına açılan pencereden seslendi ilk kez okura. Sonra, 'Topal Koşma' ve 'Menekşeli Bilinç'le, hep o pencereden eğilip, solmasınlar diye suladı öykülerdeki şiirin çiçeklerini. Öykülerinin başlangıcından öncesini ve bitiminden sonrasını hiç yazmadı. Ama onu okuyanlar, öykülerinin yazmadığı bölümlerine de kaptırabilirler kendilerini. Dünyaya, insana yaşamın altını çizen bir yazarın içten gören gözüyle, seçici sezgisiyle bakan, yaşamalarda yakaladığını, okurun gözüne gözüne sokmadığı titizlikle yazan bir öykücüdür Meriç. Olaya da yaslansa, bilinç gel-gitlerine, tasarımlara da ağırlık verse, hep 'edebiyatça' olmasını gözetir yazdığının. En bungun, en umutsuz, umarsız öyküleri bile sonunda feraha çıkartır.» Evet, aynen böyle başlamalı bu yazıya da. Böyleyken böyle ve «Dumanaltı», o bildik Nezihe Meriç'i getiriyor yine yazınımıza, on yeni öyküsüyle.

«... Dedi, 'Ölüm Aklımda'», 1971 yılında bir kez yoğunlaştıktan sonra bir daha seyrelmek bilmeyen, boyut-

* **Dumanaltı** — Nezihe Meriç. Cem Yayınevi. İst., 1919.

larını çeşitlendirerek hâlâ da güncelliğini koruyan, toplumsal-siyasal kaynaklı gerginliği, günlük yaşamasının küçük ve önemsiz ayrıntıları içerisinde bunalarak, daralarak yaşamına katan sıradan bir ev kadınının, sıradan bir ananın (analık nasıl sıradan olabilir!); mutfağı, komşusu, evin ihtiyarları, işi, gündelik hayhuyuyla içiçe sürdürdüğü ayrı bir kaygıyı, yüzeye çıkartmadan duyuruyor. «Giriş-gelişme-sonuç» bölümleri olmayan, bir çeşit iç konuşmayı küçük puntolarda büsbütün çağrışımsal iç düşünme katında bırakan, ama amaçladığı gerilimi, iyi yakalanmış bir tempoyla gitgide yükselten bir öykü. «Şişmanlığı kendine yakışan», ara sıra yüreği daralsa da ruhen gamsız, beklenmedik zamanlarda gülü gülüveren komşu, Nezihe Meriç'in hep sevmiş olduğu, bizim de taa «Bozbulanık»taki Hayriye'den bu yana tanıyıp durduğumuz bir kadın. Bir de, hiç araya kaynayıp gitmese de, okuyana, «bunları ayrıca, kendileri için, bir daha yazmalı, daha bir doya doya, daha bir doyurasıya anlatmalı Nezihe Meriç» dedirten, öykü içinde öykü dünürler var: Anneanne ile babaanne. Evet, Başlı başına bir öyküsü var onların, besbelli. Bütün bunlara şunu eklemek isterim ki, öykünün ustalıklı, akıcı anlatımına, sahiciliği zorlanmamış, doğallığına ilişilmemiş bildirisine karşın, duyarlık yoğunluğu ve yeğinliği bakımlarından, «... Dedi, 'Ölüm Aklımda'», «Dumanaltı»nın, öbür öyküler yanında, —okur açısından— vazgeçilmez bir öyküsü sayılmaz. Meriç'in, öykünün diziliş biçimine yüklediği anlam da, bu öyküdeki farklı puntolarla dizilmiş bölümlerde seçikleşemeden kalmış diyeceğim. İç konuşma, iç düşünme, çağrışım, betimleme, anımsama, duyumsama içiçe. Ama puntoların farklılığı rasgele sanki. Buna niye bu kadar takıldığımı da bilmiyorum. Bir kez daha yinelemeden geçemeyeceğim: Bu öyküde bir iç öykü var ki (hiçbir zaman, hiçbir yazara öneride ve direktifte bulunma hakkını ne kimseye ne kendime tanımamış olduğum için, yanlış anlaşılmaktan çekinmeden yazıyorum bunu), işte o iç öykü,

ihtiyar dünürlerin öyküsü, öykünün bütününden daha çok sardı beni; doyumluk değil, tadımlık kaldı.

Önceki kitaplarındaki öykülerinden hiçbiriyle benzeştiremeyeceğimiz halde; ayrıntılarıyla, öykülemesiyle, örgüsüyle, her şeyiyle, okur okumaz, «bunu ancak ve ancak Nezihe Meriç yazmıştır,» diyebilmemizi sağlayan bir öykü de «Dumanaltı». Kayabaşı semtinin betimlenmesinden, olayın kısa ,sıkı ve yoğun girişinden hemen sonra başlayan Mihri Halanın ağıt tartımındaki söylemi, hemen tüm öyküyü bütünlemekte. Bu öyle bir söylem ki, elindeki değil de dilindeki, hatta işitimindeki bir kalemle kâğıda düşürmüş yazar. Ağız öykünmesinin, benim gibi bu yoldamdan bıkmış usanmış bir okuru bile yadırgatmadığı, yadırgatmak şöyle dursun, hiç aksamayan, hiç tökezlemeyen tartımıyla kapıp sürüklediği, başarısının çokçasını bu biçeme dayandırmış bir öykü bu. Sıcağı sıcağına, demini almadan, neredeyse çiğ kalmış temcit pilavlarınca önümüze itiliveren 12 Mart öykülerinden sonra; bu duyarlığı devşirme olmayan, yazınsal türde kaleme alınışı ideolojisine kılıf diye geçirilmeyen, ahkâm kesmeyen 12 Mart öyküsünün böylesine edebiyatçasına «çemkirmek» nankörlüğün dikâlâsı olurdu.

«Tedirgin»de gözaltına alınmış, yaşamının doğal bir parçası olmuş burjuva alışkanlıklarından uzakta, toplumdaki çalkantıları, yolunda gitmeyen, herhalde ters olması gereken ama bir türlü tam berrakıaştıramadığı pek çok şeyi sağduyusu ve kuntlaşmamış duyarlığıyla sezinleyerek tedirgin yaşayan bir kadındır Nurhan Aladağ. Genç, dinamik yeğenleri, sıkı-fıkı arkadaşı züppe, sığ, tuzu kuru ve burjuvanın özentilisi Nili, onun kocası sınıf atlamış Kenan (Dayıbey) ve özellikle, kendinden, yüreğinden, (neyin doğru olduğunu bilecek durumda olmasa da) nelerin yanlış, pis, çirkin olduğundan emin olan Urfalı, (Antepli, Mersinli) Nebahat, onu yavaş yavaş bu uyur uyanık durumundan aydırırlar.

«Tedirgin», Nurhan'ın bir gece boyu tutukevindeki kirli yatağında bütün bunları tedirgin, gözünün önünden geçirme, yorumlama fırsatı bulmasının öyküsüdür. Ve Nurhan da bütün bunları, kendi yaşamını, kocasını, «bir şeyleri sezip tam anlayamamanın huysuzluğunu, yaşamayı zorlaştıran sıkıntısını», Nebahat'in ailesini, inceden inceye ayrıntılarıyla sanki yeniden, sanki ilk kez tedirgin yaşarken, bir öykücüdür. Öykücü çerçeveleriyle, yazarca gönül gözüyle yaşar sanki Tedirgin'i.

Bu öykü, benim «Dumanaltı»nda en sevdiğim, en Nezihe Meriç öyküsü olan «Umut'a Tezgâh Kurmak»a orasından burasından ulanacaktır. Öyküyü bize, iki yıllık tutukluluktan tahliye olduğu gün anlatan öğretmen Nesrin Çarıklı'yı, kocasını, oğlunu, hatta kocasını büyüten babaanneyi, adları bir kere ya geçen ya geçmeyen (geçmemesi olasıymış gibi!) daha pekçoklarını, Dilizifir Gardiyan Esma'yı, Müebbet Fevziye'yi, «Gözlerinde ince küskünlükler saklayan başka bir kadın» olan anneannesini... («Bu şimdiki çocuklar; bir kentte sessiz bir öğle sonu, bahçe içindeki bir evin serin taşlığında, sevdalı sesiyle Hisar Puselik bir şarkı söyleyen, gözlerine sürme çekmiş bir kadını anlayabilirler mi?») Ve hepsi, hepsi bir yana, «Sarışınlığına hiç uymayan, esmer, demli bir sesi olan» Boncuk Hanım'ı kendi yaşamamıza katan bu öyküyü yazdı mı, yazınadı mı? Meriç'e «Marangozdur Adı Ahmet Ustadır» için bile küskünlenemem ben artık. «Babasının Diyarbakırlılığı olan» o edebiyat öğretmeni Nesrin'le Boncuk Hanımın o düşleri, söyleşileri, umutları, sözü söze, anıları anılara ulayarak kurup pekiştirdikleri; o insanın gözlerini dolu dolu eden, gırtlağına çözülmesini hiç istemeyeceği bir şeyler düğümleyen dostlukları, umuta kurdukları o tezgâh, Boncuk Hanımın babacığının, kapısının üzerine alçı kabartmayla 1943 yazdırdığı evin o kocaman anahtarı... Bütün bunlar nasıl yazılır, anlatılır, «tanıtılır», «eleştirilir?» (Ben ne biçim eleştirmensem, bilmiyorum, yapabileceğim şey değil bu!) Bu öyküyü herkes kendine

(içinden), herkes —varsa bir Boncuk Hanım'ı— ona (sesli) okusun. O kadar: («Vanilya, ağır başlı, soylu bir kokudur. Alafrangadır. Kendini kolayca vermez. Kimyona benzer mi? Kimyon Güneylidir. Dedikoducudur, mahalle karısıdır ama iyi yürekli.») Sözgelimi şurayı okusunlar: «... Boncuk Hanım, odanın ortasında dikilip durduğunda, uzun yıllardır bırakılmış, yozlaşmış bağlarda, eski evlerinin yakınında, bayır aşağı, seyrek seyrek tek başlarına duran top ağaçlardan biri olur. (...) Ağlamak gece gelecektir, yatınca. Kendiliğinden. Bir dost gibi. (...) Çok uzaklardan bir çocuk gülüşü gelmez, bağırmayla karışık. Bir köpek havlayarak kendini bayır aşağı koyvermez. Ta uzakta, yolun başında üç ince adam, bir at arabası yoktur. Yaşamasızlığın getirdiği bu gönül kırıklığına dayanmanın ne zor, ne çileli olduğunu düşünür Boncuk Hanım.»

Nesrin, kendisini iki yıldır bekleyen, ama o gün değil, «ertesi gün» bekleyen kocasıyla çocuğunun yanına «bugün» dönmeyecektir: «Kuşlu ağaca en yakın olan durak Dikmen Durağı. Keklik Pınarını geçince inecektir.»

Bundan sonra, «Marangozdur Adı Ahmet Ustadır» gelir. Kötü bir öykü mü? Kötü olabilir mi? Herhalde hayır. Ama «Dumanaltı», «Marangozdur Adı Ahmet Ustadır»lık bir kitap değil. Geçiyorum.

«Işın», yalnız ve derinlerinde bir yerlerinde, ta içinde bir şeyler saklı bir babayla, «balkondaki adam»la, o babayı anlayan yeniyetme bir kızın umulmaz iletişimlerinin, incecik dokunan, neredeyse derinliğinin sezilmesinden korkulan, pırıltılı, tülgrek dostluklarının iç aydınlatan öyküsü. Kimbilir, belki kızın adı da onun için Işın. Belki de değil.

«Tan'ın Öyküsü» de o duyarlıkta bir öykü. Küçük oğlanla anasının, polisin götürdüğü babanın ardından kurdukları oyun... Ekilen sıkıntıların, kırgınlıkların, acıların, hırsların, gerginliklerin, hiç olmazsa paylaşımsız-

lıkla büyüyüp dört yana kol salmayacağını vaadeden küçücük bir öykü. Ben demedim miydim, Meriç öykülerini hep feraha çıkartır diye!

«İkircim», gidip «... Dedi, 'Ölüm Aklımda'»ya bağlanıyor bir yerinden. Ama bu ikisi de, «Dumanaltı» da, «Acıyı Aşmak» da, «Umut'a Tezgâh Kurmak»ın kimi bölümleri de, 1970 sonrasının o üstesinden adamakıllı gelinmesi, iyice geçmişte kalabilmesi için kimbilir daha kaç yıllar gerekecek, belki de hiç üstesinden gelinmeyip, hiç geçmişte bırakılamayacak o boğuntulu dönemlerini anlatmaya, yorumlamaya, öğretmeye, bilinçlendirmeye çabalayan ve adlarına 12 Mart öyküsü, 12 Mart romanı denilenlerin pekçoğunu ne kadar aşmış, ne kadar hayata katılmış öyküler. Ne kadar hiçbir şeyi özetlemeyici öyküler. Bu yüzden benim «Dumanaltı»nın «toplumsal içeriği»yle ilgili olarak söylenecek bundan öte sözüm yok.

Kitabın son öyküsü «Erol Bey» şöyle bitiyor: «Çok yoruldum bu Erol Beyle. Öyle sanıyorum ki, ben bu öyküyü hiç yazamayacağım.» Yok. Yazmış yazmasına Nezihe Meriç Erol Bey öyküsünü, yazmış yazmasına da... Yine de... Yazarken de bir biçem olarak yazarlıkla, yazma işiyle hesaplaşıp durmuş bir yandan. Bunu öykünün bir kanalı yapmış. Evet, yine de, «Çok yoruldum bu Erol Bey'le» sözüyle için için bir duygudaşlık kurdum. Çok sevebileceğimden, en çok sevebileceğimden emin olabileceğim kadar yakınına geldiğim bu öyküde, beni öyküde en gıcıklayan öğeler, ayrıntılar bulunduğunu bilip durduğum, «benim» izleklerim, «benlik» izlekler dediğim izleklerden yürüdüğünü gördüğüm halde, benim de içime sinmedi Erol Bey. Neden? Bu soruya, sözgelimi «Bir defa onun adı Erol Bey olmaz, Fatin Bey olmalıydı, ya da Müfit Bey!» gibi abuk sabuk yanıtlardan başka yanıt getiremiyorum henüz. Bilemiyorum.

Nezihe Meriç'in, Türk öykücülüğünün satırı sektirilmemesi gereken bir yazarı olduğunu; onun okurla-

rına, uzun zamandır yazmamış olduğu için önceki yapıtlarını kaçırmış olabilecek gençlere, edebiyatı gerçekten sevenlere ve seviyor geçinenlere ben söylememiş olmayayım!

Deneyselin Yazınsallığı: Kısmet Büfesi*

Yazar «metin» diye adlandırıyor *Kısmet Büfesi*'nde yer alan on yazısının dokuzunu. Onuncusunu da öbürleri türünde saymamamız için bir neden yok. Ama kitabına metinler kitabı demekten vazgeçmiş, giriş yazısında öyle söylüyor. Bunun nedeni de son yıllarda dikkati çeken «metin» furyasına bakıldıkta, «metin»in de bir tür oluşturmaya yüz tuttuğunu düşünmesi olmuş. Demek ki yerleşik türler dışı yazılar olduğunu varsaymamız gerekiyor Karasu'nun bu kitabındaki on «parça»nın. Yine giriş yazısında yazarın verdiği bir ipucu da, yazıların hepsinin görsel nitelikli olduğu. Pekçoğu için, «okuyunca zaten anlaşılıyor, ilk etkisi görüntü yaratmak oluyor bu metinlerin» sözü geçerli olur. Bir «Çeşitlemeli Korku» var sanki, dolaysızca göze hitab etmeyen. Onu da işitselle berkitmek istemiş Karasu. Kitabın sonunda 11 sayfalık bir ek-metin var. Çeşitlemeli Korku'nun seslendirilme metni bu. Okunmuyor. Okunmak için değil, seslere —ya da seslerle— uygulanmak için yazılmış —ya da yapılmış— zaten. Okurun eline verilen, «Çeşitlemeli Korku»nun yazılı metni. Bir çeşit notalama (müzik perdelerini imlemeyen, ezgi belirlemeyen bir notalama) denebilir belki bu ek-metin için. Nasıl öbür metinleri okuduğumuzda gözümüzün önünde bir resim, bir görüntü canlanıyorsa, bu seslendirilme metninin «icra»sıyla da «Çeşitlemeli Korku»nun «ses»i canlanmış olacak. Görseli yeniden üretme çabasında, yazarla okurun kurduğu/kurabileceği birliktelik yeterli oluyor da, işitsel öğeyi işlevsel kılmak için icracı aracılar gere-

Kısmet Büfesi — Bilge Karasu. Adam Yayıncılık, İst. 1982.

kiyor.

Hemen bütün metinleri deneysel nitelikte *Kısmet Büfesi*'nin. Karasu resmi yazmayı, yazıyla resim yapmayı, süreci —durdurmadan— uzamsal kılmayı, uzamı zamanla boyutlandırmayı deniyor bu kitabında. Bir yandan da, bu deneylerle bağlantı içinde, kendi yazısının deneysel çeşitlemelerini sergiliyor.

Hemen hepsi sözünü ettiğim etkinliklerin birer örneğini oluşturan, «deneysel» diye nitelendirilmenin kuruluş amaçlarına hiç aykırı düşmeyeceğini sandığım bu metinlerin kimilerinin okunmasına ve yorumlanmasına yazar kendisi yardımcı oluyor. Örneğin «Boğaziçi Üzerine bir Ön Metin»de bir tepe notu var: «Buna metin diyorum ya, resimli bir kitabın 'yazılı yarısı', bir filmin 'söz tümleci' de diyebilirdim. Derim de.» «Kısmet Büfesi»nin on sayfaya yakın bir parçasının (ss. 119-29) nasıl düşünülerek yazıldığına, dolayısıyla nasıl bir okuma gerektireceğine ilişkin olarak da, yazarın ayraç içinde ve metni bölerek yazdığı ayrıntılıca bir anahtardan yararlanabiliyoruz.

Kitabın tümü bir arayışın ürünlerini getiriyor okumamızın önüne ve Karasu'nun amacı ile, «Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin»deki kimi saptamalar arasında dikkate değer bir bağlantı kurmaya yöneltiyor bizi: «Yaptığı, bakılır, seyredilir resimler olmaktan çok, okunur, içinde gezilir resimlerdir.», Karasu'nun metinleri için de, «Yazdı/ğı/kları, salt okunmalık yazılar olmaktan çok, gözönüne getirilir, içinde gezi/ni/lir resim-altlıklarıdır» denebilir mi diye düşünmekten alıkoyamıyorum kendimi; tabii, altlıklarıyla birlikte resimler de Karasu imzasını taşımakta. Bu resimler ister «İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi», «bir öbek kadının üç sıra üzerinde dizilerek çektirdiği bir fotoğraf» (Kısmet Büfesi) olsun; ister E.O.F.'ın, Turan Erol'un, Erol Akyavaş'ın resimleri. Kitapta bizi ilgilendirmesi gereken resimler, Bilge Ka-

rasu'nun imzasını taşıyan, satırlara izdüşürülmüş resimlerdir. Böyle bakınca da, kitaptaki iki klişenin (Turan Erol'un ve Erol Akyavaş'ın resimleri) özenli ya da özensiz, renkli ya da renksiz basılmış olmalarının pek bir önemi kalmadığı gibi, kitaba alınmış ya da alınmamış olmaları bile farketmezdi diyebiliyorum rahatlıkla. Ne birer belge, ne birer kanıt çünkü bunlar kendilerini yazan yazılara.

Yine aynı metinde (Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine...) *Kısmet Büfesi*'nin kepenklerine uydurulabilecek bir anahtar daha buluyorum: «Bir dil yaratmağa çalışmaktadır o. Kendisinin de bilmediği bir dil...» evet, Karasu da «dünyasını kendi kalıplarına, kendi arayıp bulup benimsediği ölçülere sığıştırmak için, bekinir durur.» ve bu kitaptaki yazıları «kullanageldiğimiz ölçülere vuramayız; onlara önce alışmamız gerekir, beğenip beğenmemeğe daha sonra karar veririz.»

Bir de şu var: *Kısmet Büfesi*'nde aranan, denenen, kurulan, yeniden örgütlenen «dil», dil-içi bir dildir. Görseli de, işitseli de, düşseli de, içseli de («derûnî» olanı) olanaklı başka dillerden herhangi birine —müziğin, resmin, sinemanın, fotoğrafın diline— değil, dilin diline çevirmektedir yazar. Bu da, dilin dilini —dillerinden birini, birkaçını— bulmak, kurmak, *oluşturmak* demektir. Bir biçimlendirme, biçime sokma değildir de bu, bir varetmedir. Yok'tan varedilmiyor bir şey, var'dan kalkılarak oluşturuluyor; ama şimdi var olan, kaynağında bulunan var'ların hiçbiri değil artık. Şimdi var-olan, şimdinin öncesinde yoktu. Diyeceğim; diyeceğini dile *dökmek*, yani var olan bir kalıpta kotararak okurun sofrasına çıkarmak değildir bu kitapta Karasu'nun yaptığı— ya da bu, önemsenmeyebilecek bir parçasıdır işinin sadece. Daha çok, bir koşutlama, bir izdüşürüm, bir *çeviri*'dir Kısmet Büfesi'nin «tipoloji»sini belirleyen. Bir «gerçek»ten, bir «düş»ten, bir başka «dil»den ya da bir «yapıntı»dan yola çıkılmış/çıkılıyor olması bu tipo-

lojiyi değiştirmez. Temelinden çatısına, şimdi kurulan ve kendileri bu kurma sürecinin ta kendisi olan hâlis-muhlis kurmacalardır bu metinler.

Böyle olunca, ister istemez *, okura etkin bir rol düşmektedir. Bitmiş bir oyunun seyircisi değil, şimdi başlayacak olan oyunun, yazarın gözetiminde yeniden sahneleyicisi olmak durumundadır okur.

Bir metnin ancak bir okuyanla *var* olduğu apaçık-doğrusuna şunu eklemeliyiz *Kısmet Büfesi* için: Okurun *kurucu* okumasıyla *var*'lık kazanacak bir yazıdır bu. Fazladan bir şey söylemiş olmuyorum bunu söylemekle. Yalnızca, bu metnin *okunması* böyle bir okumayla olanaklanır diyorum. Var olan kalıplara dökülmüş olmayanı, onları aracı diye kullanmayanı, var olan kalıplarımıza dökmeye çalışmamızın abes olacağını, o zaman Karasu'nun metinlerinin dökülüp saçılacağım, elverişsiz yaklaşımımızın çabasını —iyi niyetli bile olsa bu çaba— boşa çıkaracağını haber vermiş oluyorum.

Kısmet Büfesi bir «deney»se, ya da kitaptaki on metnin her biri birer deneyse, bu deney(ler)in sonucu ne olmuştur? Bu olası soruya öyle bir yanıt vermeli ki; «deney»in, «deneysel»in, bilimlerden ödünç alınmış bu kavramların yazınsal içerikleri belirlenebilsin. Bu deneyler, hiç kuşku yok ki, bir tümevarımın adımları değildirler. Bilimde amaçlanan, deneyin sonucu, varılan sonucun geçerliliği olabilir. Karasu'nun deneylerinin sonucu, kendileridir. Ne geçersizliklerinin görülüp atılmaları, ne doğrulandıklarının görülüp tutulmaları söz konusudur bunların. Yazında, genel olarak sanatta da,

«istemez»; kimi okura, edilgin okumayı tek yordam diye bellemiş olana ilişkinse, «ister»; doğruca yazara, yazarın bu metinleriyle istediğine ve bir de okurun, her okumayı bir yeniden yaratma/yaratılma olarak görenine ilişkindir. Ben birinci tür okura gönülsüz, ikinci türe girenlere ise gönüllü okur diyorum.

alabildiğine özgürce çeşitleme olanağı, hakkı, hatta belki gerekliliği vardır. Bu çeşitlemelerin herbiri birer deneydir aslında. Yani her yapıt bir deneydir son çözümlemede. Öyleyse *Kısmet Büfesi*'nin deneyselliğinin vurgulanmasındaki anlam, denenmişin yeniden denenmesi ile denenmemişin denenmesi arasındaki ayrımda aranmalı.

Tomris Uyar'la Yaza Yolculuk*

Yaza Yolculuk, yaz başında erişen gerçek bir mutluluk dersem, abarttığım sanılmasın. Öykü okuru için, Türkçenin tadıyla ve hâlis edebiyatın iliklerine işlediği bir dokuyla kotarılmış bu dokuz öykülük Tomris Uyar şöleni; bulanık, puslu, umutsuzluğun kol gezdiği edebiyat ortamımızda paha biçilmez bir armağan, kuşkusuz.

Yazarın *İpek ve Bakır*'dan bu yana izlediğimiz hiç firesiz sekiz kitaplık öykü serüveninde *Yaza Yolculuk*'un özel bir yeri var. *İpek ve Bakır* ile *Yaz Düşleri, Düş Kışları* elinize imzasız olarak gelse; anlarsınız anlamasına bu kitapların aynı kalemden, aynı yürek-beyin eleleliğinden çıktıklarını. Ama yeni bir bireşime yönelmiş bir tartışma, bambaşka verimlerin gücüllüğünü (potansiyel) taşıyan bir çatışma da saptarsınız. Bu heyecan verici bir şeydir. İlkyazın bastırıverişi gibi bir şey... bir fırtınanın ansızın patlayıverişi gibi bir şey... ve «güneyli» bir şey.

Edebiyat coğrafyası modelleri, benim için hep bir yakıştırma olarak kalacaktır. Ama doğu-batı karşıtlaşmasına, kavuşmasına onca kafa yorulan bir kültür «kültür»ünde, ben Tomris Uyar'ın öykülerinin, başlarını alıp güneye çekildiklerine çok inanıyorum. Elbet bu da bir yakıştırma!

Sonra, *Gecegezen Kızlar* çıkıp geldi ve benim Uyar üzerine kurduğum yorumsama çizemini (bu tam da bir çizem değil, bir resimdi belki) altüst etti. Nedense, *Gecegezen Kızlar* kuzeyliydi. Kuzey ve Tomris Uyar kaynaşamadılar işte, diyordum. Yazınsal sezgilerinin şaş-

* **Yaza Yolculuk** — Tomris Uyar. Can Yayınları, İst. 1986.

mazlığına pek güvenen, ukala ve dar görüşlü bir sesim vardı bunu söylerken. Bu sesi sevmiyordum ama, ne yapayım ki «çağdaş masallar»ın güneşi de pek donuk geliyordu. Uyar'ı bulamıyordum. Şaşkındım kısacası.

Yaza Yolculuk; nerede, niçin takıldığımın açıklayıcısı oldu bir bakıma. *Gecegezen Kızlar* bir ara-geçeydi Uyar öykücülüğünde. *İpek ve Bakır* ile *Yaz Düşleri, Düş Kışları* arasındaki (bu kitapları da kapsayan) birikimin yöneldiği yeni bireşime varmakta bir ara-geçe. *Gecegezen Kızlar*'daki öykü-masallar ile *Yaza Yolculuk* öyküleri arasında kurulan kimi bağlantılar; örneğin «Son Sanrı» (YY) ile «Gecegezen Kızlar» (GK), «Yaz Şarabı» (YY) ile «Ormandaki Ayna (GK) öykülerinin birarada ulaştıkları bütünlük, Yaza Yolculuk hazırlığının «gecegezen»lerce üstlenildiğinin somut belirtileri. Bu kadar açık olmayan birtakım göndermeler de sezilebiliyor.

Yazma işini bir «kâğıda dökme» olarak düşünmüyor Tomris Uyar. Tanıdığımız, alıştığımız rahat ve akıcı anlatımının fonunda, üstten okuyuşta hiç belirti vermeyen çetin bir «ağır işçilik» var. Kafasındakini kâğıda dökmekten çok, kâğıt üzerindeki «ince işçilik»ini bu «ağır işçilik» ile çatıştırıyor. Bu çatışmadan damıtıyor yazınsal verimini. Diyalektik denebilecek bu örüntünün «yaşam»la ilişkisi ise, «Kedibalı»ndaki bulmacacının ak-kara kareler karşısındaki tutkusuna benzer bir tutkuyla kuruluyor. «Kedibalı», bu çabanın özgün ve hakiki olanı ile şirazesinden çıkmışı arasındaki temel farklılık üzerinde düşündürüyor okuyanı.

Yazın-yaşam ilişkisinin sorgulanması hangi düzlemde geçerlidir, bu ilişkiye hangi tür yaklaşımlar çıkmaza saplanır? Uyar'ın epeyce sözü var bu konuda, belli oluyor. Ama eleştirisini; eleştirerek değil, sahiciliği dil düzleminde örnekleyerek getiriyor.

Fatih Özgüven *Yaza Yolculuk*'un arka kapak yazısında, «gerçeğe edebiyat önünde ikincilik yakıştırma-

makta kararlı bir yazar» diyor Tomris Uyar'a tırnak içinde. Bence bu «tırnak-içi», üzerinde uzun uzun düşünülmeye değer. Acaba öyle mi? Yoksa biraz başka türlü mü? «Son Sanrı»daki yazar ile «Son Sanrı»nın yazarı arasındaki, ikincinin kazançlı çıktığı bir çekişme mi bu? Gündökümleri'nin Tomris'i ile, öykülerinin Tomris Uyar'ı arasında; çok belirgin olmayan, hatta çoğu zaman iyice kamufle edilmiş duran, incecik bir çizgi yürür. O çizginin izini sürmekle, metin-içi gerçeklik sorunu üzerine çok yeni ve ilginç tartışmalara açılınabilir gibi geliyor bana.

Yaza Yolculuk üzerine yazılan bir yazıyı kuramsallıklara boğmak; kitabın yazarından yazının yazarına uzanan, uzanırken kitabın ve yazının okurlarına da dokunan bir haksızlık oluyor ama. Öyleyse öykülerin okunması kurtarır bizi bu sapa yoldan diyelim ve ilk öyküyü okuyalım: «Gülümsemeyi Unutma». Tomris Uyar'dan bir «yaşama sevinci» alımlayanlar çoktur. Doğrusu, bana da uzak gelmiyor bu izlenim. Ama hep, karşısında dikkatli olunması gereken bir «yaşama sevinci»dir bu. Gülümsemeyi bezgince unutabilecekken, adeta bir görev bilinciyle *unutmayan*, ince elenmiş, elekte kalmış bir sevinç. Bu da, öyle bir sevincin öykülerinden işte. «Yaz ortak bir sanrı gibiydi» ile özetlenebilen, «habire ertelenen alacakaranlığın» Paris'li öyküsü!

«Son Sanrı», neden itiraf etmemeli, beni çok zorlayan bir öykü oldu. Bir dergide yayımlandığından bu yana kafamı takmıştım ona. Kitapta iki kez daha okudum. Bir üçüncü kez de, *Gecegezen Kızlar*'daki aynı adlı öyküyle bütünleştirerek. Hâlâ tam kavrayamıyordum. Bir başka çok sevdiğim yazarın, Bilge Karasu'nun, öykü-masal dünyasıyla kesişiyordu Tomris Uyar'ın dünyası «Son Sanrı»da sanki. İşe bak! Örneğin «Göçmüş Kediler Bahçesi»ne (hiç benzemeden) benziyordu sanki. Yazar yine kuzeye kaçmıştı. Alanıyla, mimarisiyle, kulesi, ortaçağ orta Avrupa'sı gibiliği, Flaman Flaman

esen rüzgârıyla, sanki beni reddeden, içine almak istemeyen bir öyküydü bu. Karasu'da olunca pekala içine girebildiğim bu havayı, Uyar'da sevmemiştim; işte bu kadar. Bu öykü karşısındaki tutukluğum bir profesyonellik sapması gibi geliyor bana. Kaçınılamıyorsa, bari üstelenmemeli. Yine de, italikle dizilerek ana metne koşutlanan «çocuk-kule» damarının «Son Sanrı»ya soluk aldırdığını ve onu kitabın bütünüyle eklemlendirdiğini söylemeden geçmeyeyim. Bir de, «Bir ömre bir tek yaşamın az geldiğini bilirsiniz, bir yazarsanız.» alıntısıyla, sonunda kendim için öyküye bir giriş kapısı araladığını haber vereyim.

«Kalenin Bedenleri», öykücünün «hüzünlü, esrik, al, solgun, hasta, dirençli, incinik, atak, ama hep yarım» bir gülümsemenin fotoğrafından «damıttığı» nefis bir öykü. Yaşama sevinci bu öyküde artık kalebent olmuş, can yakmaktadır. «Tutkuların gem tanımazlığı»ndan ürküp tutkuyu ehlileştirmenin, incinmekten korkup incinmeleri ayrıntıların coşkusuna boğarak ertelemenin, bir an, bir fotoğraftaki yarım gülümseyişle parçalanıvermesi... Parçalanan, «yıllar sonra bakıldığında irkilten» bir «ayna» mıdır?

«Küçük Kötülükler» ile «Bol Buzlu Bir Aşk Lütfen!», aynı çevrenin insanlarının öyküleri. Edebiyatta «küçük insanlar» dendiğinde kasdedilenler bunlar değildir genellikle; ama bunlar da küçük insanlar işte. Birinci öyküde, küçük kötülüklerine karşılık küçük ve hoş bir kötülükle karşılaşanlarla, oyunun düzenleyicisi İnci arasındaki ilişkiye ve öykünün usta işi kurgusuna bakarak, yazarın meydan okuma ve intikam yöntemleriyle de tanışılıyor. «Bol Buzlu Bir Aşk Lütfen!»in Memet'i ile «Küçük Kötülükler»in İnci'si bu iki öyküdeki «küçük insanlar»ın hem içindeler, hem değiller. Bir yaz başı, kalkıp «Ölen Otelin Müşterileri»ne katılsalar, orada yadırganmazlar, benimsenirler. Bunlar, yazarın *Ödeşmeler* adlı kitabıyla akrabalık kuran öyküler.

«Yaz Şarabı»; bir başkaldırının, daha doğrusu, bas-

kı altında tutulmuş olma inancının başkaldırıya dönüşmesinin öyküsü. «Ormandaki Ayna»nın Ece'si, «ihtiyar kent»in rastlansal iğvasına yenildi mi, yenilmedi mi? «Yeni-kendini» denemeye «yiğitçe» girişmesi, yenilginin söz konusu olmaması gerektiğini düşünmeye çalışmasından. Ama bir öykü kişisi, öykü kişiliğini bilmeli demiş Tomris Uyar sonunda; «yabancı», hikâyenin sonunu kendi öykücünün yönetiminde bağlıyor, oradan anlıyoruz. Kitabın en çarpıcı öykülerinden «Yaz Şarabı».

«Kedibalı», —bulmacacılar bilir— erik ya da bilmemne ağaçlarından sızan yapışkan sıvı diye sorulur bulmacalarda. Bu öykü, bu maceraya meraklı olanların ve olmayanların farklı yaklaşımlarla okuyacakları bir «çıldırı süreci»ni izliyor. Yalnız bir obsessif'in, paranoya'ya varan trajik sonu. Bence bu da, Tomris Uyar'ın «küçük kötülükleri» arasındadır. Genel gözlemciliğinin yanısıra, kişilerinin «dil»leri konusunda da çok keskin bir gözlemciliği var yazarın. «Bol Buzlu Bir Aşk»taki sonradan görme burjuva dili «acaip»leriyle, «olay»larıyla ne kadar tanıdıksa, «engin kültürlü» öğrenimsiz bulmacacının bulmaca jargonu bir yana, «evet-hayır/hayır-evet»leri bir o kadar belirleyici o nevrotik kişiliğinin sergilenmesinde. Son paragraf, kreşendo!

«Ölen Otelin Müşterileri», *Yaza Yolculuk*'un en Tomris Uyar'ca, en iklim yansıtan öyküsü. İşte yine yazı, güneşi, güneyi (coğrafi olarak değilse de), hüznü ve yaşama misyonunun yüksünülmeyen yükünü yazıyor.

«Düzbeyaz Bir Çağrı» düpedüz umut kırıcı, bungun, karamsar bir öykü. Ama yitirilmiş güzelliklerin üstüste yığılmasına, yitirilmiş olmalarından çok, güzel olmaları vurgusunu verebilmek... işte Tomris Uyar'ın başarısı hep buradadır. Onun içindir ki; biri «Yine de galiba yatağa uzanmak, bu delişmenliklere bir son verip gecenin getirdiklerini dinlemek daha doğru. Hiç değilse hücrende rahat bırakmak seni; son bir sorumluluk, son

bir incelik. İhtiyarlamak bu mu dersin?» Öbürü, «En iyisi sedire kıvrılmalı. Belki uyuyakalırım, kapının zilini duymam yatak odasından. Çaldığında.» derken, hâlâ, sımsıcak bir «yaşama sevinci» sarabiliyor okuyanı. Bungunluk esastır Uyar'da; ama işte dalga dalga dağılıyor, seyreliyor ve edebiyata gerçeğin önünde ikincilik yakıştırmıyor yazar.

Yaza Yolculuk'u okuduktan sonra şunu tekrar düşündüm: Öykü yazınımızda öyle örnekler var ki, çağdaş dünya yazınının bir adım bile gerisinde değil. Bu sonucu kendilerine borçlu olduğumuz öykücülerin en önde gelenlerinden biri de, hiç kuşkusuz, Tomris Uyar.

Acı Bir Yaşam Boyudur*

Füruzan bir olaydır. Romanını ve *Yeni Konuklar* ile *Ev Sahipleri*'ni düşünmüyorum bunu söylerken. Füruzan bence, öykücülüğümüzde bir olaydır. *Parasız Yatılı* bu olayın patlak vermesi idiyse, *Kuşatma* görkemli bir süreğiydi; *Benim Sinemalarım*'da «olay» yatışmaya yüz tutmuştu ama, yazın içinde soluk alıp verenler, pırıltı olmayı aşıp ışıma kertesine ulaşan yazarların dolaylarında, volkan coğrafyasının sürprizleri beklentisi içinde yaşamaları gerektiğini çabuk öğrenirler. Nitekim, artık şaşırtmayacaktı tabii beni Füruzan, ama biliyordum, heyecanlandıracaktı. Heyecanlandırdı da. *Gecenin Öteki Yüzü*'nü okuyanlara da, okuyacak olanlara da, raslantısal okurlardan değil iseler, Füruzan'ın öbür öykü kitaplarını da okumalarını hararetle salık veririm. Çünkü bu son öyküler toplamı her ne kadar kendi içinde bir bütünlük taşımaktaysa da, bu bütünlüğün tam olarak değerlendirilebileceği daha kapsamlı bir bütünlük var. O da Füruzan'ın öykücü kimliği. Bu yazı içerisinde sözü öbür öykü kitaplarına dek uzatamayacağıma göre, şu kadarını söyleyeyim: Bu son kitabı, Füruzan hakkındaki önceki yargılarımı pekiştirdi, pekiştirmekten öte, üçle-beşle çarptı. Olumlularını da, olumsuzlarını da.

Gecenin Öteki Yüzü'nde aynı adı taşıyan 110 sayfalık bir uzun öyküden başka (bunu en sona bırakıyorum) üç öykü daha var: «Kanı Unutma», «Çocuk» ve «Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Bir Kent.»

«Kanı Unutma», neredeyse kusursuz bir öykü be-

* **Gecenin Öteki Yüzü** — Füruzan. Adam Yayıncılık, İst. 1982.

nim ölçütlerime göre. «Gereksiz yere», «fazla» uzatılmış diyeceklerden değilim. Gerekenin ne kadar olduğunu, uzatmanın kararını ben nereden bileceğim? Öyküde aksayan, sarkan bir yan bulsam, bilirdim elbet; bir şey rahatsız ederdi beni. Ama öyle olmayınca... «uzun, upuzun bir öykü; ne gam, o kadar iyi kotarılmış ki» demek kalıyor bana. Öykü kişisinin ağzından kesintisiz bir söylem olarak; bir ağıt, bir yakınma, bir söylenme, bir sayıklama, bir feryat; bunlardan ya biriyle ya da birkaçının biraradalığıyla belirlenebilecek bir biçemle yazılmış öykülerin sayısı az değil yazınımızda. Hemen aklıma gelenler: Nezihe Meriç'in «Dumanaltı»sı (*Dumanaltı*, 1975/1979), Yusuf Atılgan'ın «Dedikodu»su --özellikle «Fadimabanın dediği» bölümü— (*Bodur Minareden Öte*, 1960), Bilge Karasu'nun «Nereden de Andım Şimdi»si (*Troya'da Ölüm Vardı*, 1956/1962), Leyla Erbil'in «Ölü»sü (Gecede, 1968) ve işte şimdi de Füruzan'ın «Kanı Unutma»sı (1973/1982)*. Aslında, birtakım hatırı sayılır tuzaklar barındıran, güç bir öyküleme biçemi bu. Öyle olmasına karşın, hepsi de yazarlarının en iyi ürünleri arasında yer alıyorlar. Hiçbiri öbürüne özünde benzemiyor. Çünkü biçim ve biçem olarak ne kadar yinelenirse yinelensin, her seferinde özgün ve özgül olmak zorunda bir «tahkiye» bu. Yoksa o sel (gerçekten birer seldir, birer seylâptır bu öyküler) gider de kumun taneciği bile kalmaz-dı. «Kanı Unutma» da, sımsıkı dokunmuş kurgusuyla, böylesi önü alınmaz bir taşkının en yetkin örneklerinden birini oluşturuyor öykücülüğümüzde. Hani insan eline bir kayıt aygıtı alıp varsa Durkadın'm yanına, bu kadar «gerçek»çe kaydedebilir söylemini diyeceğim ya, dilim varmıyor. Böyle söylersem, yazın dışına düşmüş olacağım kendi ayağımla. Belki tam tersi: gerçek bir kayıt,

Tarihlerin ilki öykünün yazılışını, ikincisi kitabın yayımını belirlemektedir.

hiçbir zaman «Kanı Unutma»nın gerçekçiliğini tutturamayacaktır. Çünkü yazınsal olan, dünya gerçekliğini değil, yazın-içi bir gerçekliği biçimlendirir ve bu biçimleniştir öyküye - romana, başarısını - başarısızlığını getiren, «gerçeğe benzeyiş» değil. Şive yansılamasına yaslanmaksızın Durkadın'ın söylemini olanca inandırıcılığıyla serimleyen bu anlatı, gerçek olanın tekliğinin karşısına sanatsal olanın çok'a uzanırlığıyla çıkıyor.

«Çocuk» adlı öyküde de, ondan sonraki öykülerde de hep çocuklar «kahraman». Füruzan'ın öteden beri sık sık öyküsüne getirdiği temel izleklerden biridir çocuk. Bu çocuk hep eziktir, itilmiştir, acılıdır, yaşından önce olgunlaşmak zorunda kalmıştır ve olgundur; olgunluğuyla, şöyle ya da böyle bir savaşımın içindedir. Çocuk, «gelecek» midir? Geleceğin karanlığı mı verilmektedir bu cılız, ezilen çocuklarla? Yoksa tüm bir yaşam mıdırlar bunlar? Özellikle üzerine eğildiği toplum kesimlerinin kişilerini, biçimlenme, oluşma çağlarından başlayarak, çocukluklarından başlayarak böyle bir yaşamın içinde, böyle bir yaşama yargılı mı görmektedir Füruzan? Bana hep yaşamın acılığının ve acımasızlığının vurgu noktaları gibi gelmiştir Füruzan'ın çocukları. «Çocuk» öyküsü ile «Gecenin Öteki Yüzü» adlı öykü arasında dikkat çekici koşutluklar var bu bakımdan. Her ikisinde de çocuklar iç kanırtıcı, her ikisinde de anaların içi katılmış. Yaşamın katılaştırdığı, kabuğunu kavi bağlattığı kadınlar bunlar. Çocukların da büyüyünce, bir biçimde içine girmek zorunda kalacakları, tek savunma sığınakları olacak kalın kabukların taşıyıcısı, analar oluyor öykülerde. Demek «acı bir yaşam boyudur», Van Gogh'un da gösterip söylediği gibi. Bir sözcük, bir tavır yakalıyor kimi zaman yazar; insanı (okuru) saran da bu sanıyorum. «Çocuk»ta, çocuğun «anneciğim» deyişleridir o uzak kadına, daha öykünün başından içinizi burkultmaya başlayan ve öyküdeki yaşamın acımasızlığı isyanın eşiğine götürür koyar sizi. Sıcak, sarmalayıcı, tüm kusurlarına karşın

vazgeçilemeyecek (benim vazgeçemediğim) bir öyküdür. «Çocuk.» (Benzer etkilere «Gecenin Öteki Yüzü»nde de başvuruluyor) Bu iki öyküde yaratılan, yaratılabilen atmosfer son derece canlı, alabildiğine etkileyicidir. Bu atmosfer aktarılamaz; öykülerin ne «bildiri»sini çözümlemekle, ne öykülenenleri özetlemekle «tanıtılabilir» sözünü ettiğim iki öykü.

Ne var ki, bütün bu söylediklerimin nasıl başarılabilmiş olduğu karşısında gerçekten şaşkınım. Çünkü ilk kez (ilk dememeliyim, Füruzan'ın önceki kitapları da düşündürmüştü bana aynı şeyi; ama bu son kitap iyice uç bir noktada) bir dil yapıtında, adamakıllı pürüzlü, çapaklı, çetrefil bir dille —tek sözcükle çok kötü bir dille— yükseldikçe yükselen bir başarı grafiğinin bağdaştığına tanık oluyorum. Doğrusu bunu söylemek bana çok güç geliyor. Neredeyse bir olanaksızlıktır çünkü sözünü ettiğim; hele benim yazıya, yazına, dile, bunların ilişkilerine bakışım açısından. Ama çaresizim. Yineleyeyim: Füruzan'ın son kitabında, «Kanı Unutma» dışındaki üç öyküde de aşikâr bir dil zorlanması, bir dili kullanma beceriksizliği var. Buna karşın, çözemediğim bir başka (ne olabilir ki acaba?) iletişim olanağı ile yazar bize «Çocuk» ve «Gecenin Öteki Yüzü» gibi iki çok «güzel», «Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Bir Kent» gibi bir ortanın oldukça üzerinde öykü sunabiliyor.

Bu aykırı duruma bir açıklama getiremediğimi itiraf ettiğime göre, söylemek istediğimi bir izlenim biçiminde dile getirmemde sakınca bulunmaz sanıyorum: Sanki bir çeviri yapıt karşısındayız, için için «kimbilir ne güzel bir kitap bu aslında» sezgisini yaşıyoruz ve hemen ardından, «ah! bir de daha iyi, daha güzel bir dille çevrilseymiş» diyerek hayıflanıyoruz. Benim yıllar önce, Malcolm Lowry'den yapılan *Yanardağ* çevirisi karşısındaki duygularının yinelenişi bu!

Füruzan'ın dili sorununu daha fazla kurcalamayacağım. Yalnız anlatmak istediğimi belgelendirmek üze-

re birkaç örnek verip, yazıyı «Gecenin Öteki Yüzü» ile bağlayacağım. Şu ifadelere bakınız (rastgele örnekliyorum): «Bahçeden geçerlerken çoktan boşaltılmış olan yapının yer yer kopuk pancur tahtaları arasından kimi salt oyuk birer karanlıktan farkı olmayan pencerelerin dışında günün ışık durumuna göre değişen aydınlık çizgiler oluyordu.» (s. 40)

«Kız çocukların kirden tozdan birbirine benzeyen saçları, oğlanların büyüklerden artınca uydurulup dikilmiş hızlarını azaltan, eskimişlikten kahverengi ile boz arası bir renge bürünmüş giyimleri, bir süre sonra aynı renge dönüşüp seçilmez olan yamalarla bozartı içinde koşuşan çocukların gözlerindeki yorulmamış parıltı küçük oğlanın tutkusunu hiç durtna bilerdi.» (s. 41-2)

«Çocuksa içinde kayıp duran sıkışmanın salt annesine yönelik olduğunu giderek öğreniyor, fakat bunu dıştalaştıramıyordu.» (s. 48)

«Birden uykunun koygunluğuna düşecekmişçe bir sarsaklık alırdı kafasını.» (s. 51)

«Sulu karın dört bir yana savrulduğu, vapur çıkışının en açıktaki noktasında yolcuları karşılayıcı bir dikkatle duran gazete satıcısı, gazetelerinin toparlandığı muşambayı tutamayarak düşürtnüştü yere. Yolcular aceleci, salt adama çarpmamaya özen göstererek geçip gitmişlerdi.» (s. 111)

«Oturanlar, kimi kez, genç kadını yadırgamanın da ötesinde duygusuzluğu andıran bir merakla onu neredeyse gizlice izliyorlar.» (s. 151)

«Zorunluluklardan öteye, büyükler parayı unutmak isterce alçakgönüllü yetinmelerle evimizi yönetiyorlardı.» (s. 203)

Görüleceği gibi, bu dil özensiz, savruk değildir. Tersine, yazar adamakıllı zorlanarak büyük bir özen göstermektedir tümcelerine. Ama sonuç; okunaksız, kargacık burgacık bir el yazısını sökme çabasına benzer bir anlama çabasını gerektiren çapraşık ifadelerdir.

«Sokaklarından Gemilerin Geçtiği Bir Kent» üzerinde ayrıca durmayacağım. Öbürlerinin yanında biraz gölgede kalan, daha düzayak bir öykü bu. Füruzan'ın en belirleyici özelliğini oluşturan o ağırlıklı ve derin «atmosfer» de daha geri planda kalıyor bu öyküde.

«Gecenin Öteki Yüzü» ise; «Haraç»ların, «Su Ustası Miraç»ların düzeyine varan, onlardan da daha değişik açılımlara uzanan, gerçekten olağanüstü bir öykü. Bir roman gücüllüğü (potansiyeli) de taşıyor içinde. Kişiler, «Çocuk»ta olduğu gibi adsız. Buna karşılık; uzamlar, nesneler, anlık görüntü kareleri gibi kişiler de, en ince ayrıntılarına dek yaşamakta. Küçük kızla annesinin, iki kardeşin evinde geçirdikleri yılbaşı gecesinin, öykünün baskın ağır atmosferiyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturan neredeyse ülkösel mutluluk ve dinginlik atmosferi bile, gizemli denebilecek bir inandırıcılık taşıyor.

Gecenin Öteki Yüzü, yer yer okurun sabrını sınama noktasına gelip dayanan dil çetrefilliğine karşın, mutlaka okunması gereken bir kitap. Zahmetine değiyor çünkü. Onu okuduktan sonra, okumadan önceki siz olarak kalmıyorsunuz; bir şeyler ekleniyor, katılıyor size. Bir yazın yapıtından beklenebilecek en değerli şeylerden bir tanesi de, bu olanağı vermesi değil midir?

Bir Deli Ağaç*

Yumuşakbaşlı bir eleştirmen olduğumu düşünenler çok. İyimser, ya da daha doğrusu iyi niyetliymişim. Kötü niyetli olmak için bir neden de yok tabii, ama aslında sorun bu değil. Eleştirdiğim yapıtlara genellikle olumlu yargılarla yaklaşmamdan edindikleri izlenimi, bir çeşit abartılı hoşgörü olarak yorumluyorlar hakkımda böyle düşünenler. Oysa yapıtlara yaklaşımımın ya da eleştirmen olarak tavrımın, bütünselliği içinde görülmeyip, yazılarımın tek tek gözönünde bulundurulmasından doğduğunu sandığım yanıltıcı olabilecek bir değerlendirme bu. Hoş, ben de şimdiye kadar bu tavrımı açıkça belirleyecek bir şey yazmış değilim; bu nedenle de değerlendirmeden çok, izlenim edinme olanağı vermiş olabilirim okurlarıma ancak. Bu yazıda da eleştiriden ne anladığımı —ya da daha çok, benim nasıl eleştiri yaptığımı— uzun boylu anlatacak değilim. Başka bir yazının konusu olabilirdi bu. Şimdilik diyeceğim şu: Eleştiride saldırganlık, benim hiç itirazım olmayan bir öznelliğin sınırlarını da aşan bir öznellik içerir kanımca. Onun için de kendi öznellik-nesnellik dengemin içerisinde saldırganlığa yer vermediğim doğrudur; ama tavrımın hoşgörüyle de hiç ilgisi yok. Hoşgörünün nasıl bir yeri olabilir ki eleştiride? Hem ben kim oluyorum da şu-bu yazara hoşgörü gösteriyorum? Ben yazarların ne analarıyım, ne sırt sıvazlayıcıları, özendiricileri, ne de, hâşâ, yol göstericileri! Eleştirilerim genellikle olumlu bulunuyorsa, bunun nedeni çok basit ve açık: Çoğunca beğendiğim, sevdiğim, önemli buldu-

* **Bir Deli Ağaç** — Pınar Kür. Yazko Yayınları, İst. 1981.

ğum yapıtlar üzerine yazıyorum, üzerinde durulmaya değimli bulduğum ürünlere el atıyorum da ondan. Edebiyatta yeni bir ismin bir zamanlar, hırçınlık ve hoşgördüğüm bir hazımsızlıkla (işte şimdi «hoşgörü»den söz etmenin yeridir!) nitelediği gibi bir eleştiri memuru değilim ki. Eleştireceğim yapıtı kendim seçiyorum. Her elime geçen, her yeni çıkan kitap üzerine yazmakla görevli olsaydım, bakın o zaman görürdünüz «yumuşak» eleştirmeni! Sırasında ne sivri dilli olabildiğimi okumuş olanlarınız vardır.

Her neyse; yine «olumlu» yargılarla karşınızdayım işte. Söze böyle girmek de, ele almak istediğim *Bir Deli Ağaç* dolayısıyla aklıma geldi ya zaten. Pınar Kür ilgiyle izlediğim bir yazar. *Küçük Oyuncu* adlı hiç de bayılmadığım romanının başına yazdığı kuramsal roman reçetesine pek tutulmuştum ama, yine de yazarlığına boşverilmeyecek biri olduğunu düşünmekten vazgeçmemiştim. Bu, ondan çok benim «ferasetime» bağlıydı sanıyorum!

Bir Deli Ağaç'ta çok iyi öyküler var. Var da, doğrudan kitaba geçmeden önce bir küçük densizlik etmeme izin veriniz. Bu densizliği de üçüncüdür yineliyorum bir yazar için (ilk ikisi Sevgi Soysal ve Selim İleri idi): Pınar Kür'ün öykücülüğü romancılığından —beklenmeyecek kadar demeyeyim ama— birkaç kat daha iyi. Bu sözü uzatmanın yeri de burası değil, şu roman tartışmalarına bir ucundan takılacağım yazıdır.

Bir Deli Ağaç'da beş öykü var. Bunların bazılarının aralarına gevşek ilmikler atmış Kür. İlk öykü: «Yaz Gecelerinde Keman», bir yılını almış yazarın. Zaten bu öykü ve «Bir Ayrılık Şarkısı», belki de bir romanı tasarlarken vazgeçilmişlerden kalanlar gibi geliyor okuyana. «Yaz Gecelerinde Keman»ı okuduktan sonra Brahms'ın keman konçertosunu koydum. Öyküde önceleri dinledikleri gibi yalnız birinci bölümü değil, hepsini. Sonra o dinlemedikleri Adagio'yu. Sonra öyküyü bir daha okudum. Sanırım «Yaz Gecelerinde Keman»ı

sindirebilmek için gerekliydi bu. Kendi payıma, öyküden aldıklarıma bu yöntemin bir katkısı olduğunu söyleyebilirim. Ama şu da var ki, öyküyle Brahms konçerto arasındaki bağlantı organik olsa da zorunlu değil. Böylesi de öykünün başarısı açısından daha olumlu bir not tabii. Kendi içinde bir müzikle koşutlanarak, ama ondan bağımsızca bütünleniyor «Yaz Gecelerinde Keman».

Pınar Kür'ün en temelde, klasik diyebileceğim bir «tahkiye»si var. Öyküye yenilik getirdiği söylenemez. Türün düzgülerine (norm) sadık yani. Yine de kendine özgü öyküleme ustalıklarıyla tekdüzelikten hemen her yerde sıyrılmayı bilmiş. Bilegeldiklerinizin yinelendiği sıkıntısını duyurmuyor.

«Herkes Bana Düşman» kitabın en hafif öyküsü. Öbür öykülerin doluluğu yanında sanki cılız. Ya da öykü türü içinde bir ayrımlaşma söz konusu. *Bir Deli Ağaç*'ın uzunca öyküleri yanında monolog biçemine yaslanan tipik bir kısa öykü bu.

«Taksim-Maçka»; hemen her öykücünün şu ya da bu biçimde, sık ya da seyrek oynadığı, hatta «öykücü tabiatı orta yere çıkamamış» olanların da çoğunca kendilerini kaptırdıkları bir oyunu sergiliyor. Uydurmacılık değil mi öykücünün işi? Işıklı pencerelerin ardındaki evinçlerine, teneke kutularda sardunya yetiştirilen daracık balkonlarda asılı çamaşırlara ve tabii hele hele insan yüzlerine öyküler yakıştırıp çeşitlendirme oyununun tadıyla okudum «Taksim-Maçka»yı.

«Bir Ayrılık Şarkısı» kitabın ilk öyküsüne anıştırmalarla bağlanan ama onlarsız da bütünlenen, ayrıntıların etkisine özel bir vurgu veren, iyi kurulmuş bir öykü. «Yaz Gecelerinde Keman»da olduğu gibi bu öyküde de «psikolojik tahlil» öne çıkan bir öğe. Çok derinleştirilmemiş. Önce de belirttiğim gibi, bir roman için alınmış notlardan çıkarılmışcasına, ama öykü çerçevesini taşmaksızın kotarılmış. Pınar Kür'ün öykücülüğünün önemli özelliklerinden biri, dengeyi korumak-

taki başarısı gibi geldi bana. Yakaladığı öykülük malzemelerin çekiciliğine, büyüsüne kapılarak başını alıp gitmekten bilinçle geri duruyor, kıvamı hiç bozmuyor.

Kitaba adını veren son öykü de, klasik dediğim o öyküleme biçemini sınırda da olsa koruyor. İki kanalda gelişen öyküde, koşut söylemleri sürdürürken klasik öyküyü zorladığını okurun ayrımsamaması için önlemler almış Pınar Kür neredeyse. Yazılması süreci ile, okunup alımlanması sürecinin çakışmamasına özen göstermiş diyeceğim. Ancak çok dikkatli ya da yazın hafiyesi bir gözün okuma biçimine açık ediyor, öyküsünün gösterıneye çalıştığınca düzayak yazılmadığını. Bunu isteyerek yaptığından hiç kuşkum yok. Birtakım becerileri kullanayım derken beceriksizliğin kucağına düşüvermek işten bile değildir. Hayır. Pınar Kür düşmüyor.

Düzgün, derli toplu bir dili var öykücünün. Güzel... denemez. Ama iyi. Türkçeyi katlederek de «yazar» olunabildiğinin örneklerini bildiğimize göre, tuhaf ya da gereksiz görülmemeli bunu belirtişim. Yalnız, zaman ulacı olan fiilimsilere («gelince», «yapınca» gibi) takı getirilirken, dizgi yanlışı olmadığından emin olmamı sağlayacak kadar çok yinelenen bir yazım yanlışı yapılıyor ki, pek şaştığımı belirtmeden geçemeyeceğim: «Gelinceye kadar», «Yapıncaya kadar» yerine, «gelin ceğe kadar», «yapıncağa kadar» diye yazılıyor her nedense. Umalım ki bu Kür'ün değil de, dizgicinin geliştirdiği bir yazım kuralı olsun! Küçük şeyler, diyeceksiniz. İyi bir kitap için küçücük şeyler de, sinekçikler de önemlidir. *Bir Deli Ağaç* da, elhak iyi bir kitap. Bir yerde bir oyum olsaydı, onu Pınar Kür'ün öyküleri için kullanmak bana kıvanç verirdi.

Akışı Olmayan Sular*

Bu yıl Sait Faik Armağanını kazanan *Akışı Olmayan Sular*, Pınar Kür'ün ikinci öykü kitabı. *Bir Deli Ağaç;* romanlarıyla tanıdığımız yazarın, yazınımızda öykücü olarak da seçkin bir yer tutacağını haber veriyordu. Salt «Yaz Gecelerinde Keman» ve «Bir Ayrılık Şarkısı» adlı öyküleri okumak yeterdi Pınar Kür'ün bundan sonra yazacağı öyküleri umut ve özlemle beklemek için.

Akışı Olmayan Sular'ın, *Bir Deli Ağaç*'a göre bir «ileri aşama» olmaması, yazarın daha ilk öykü kitabıyla öykülerinin yazınsal düzeyini kanıtlamasındandır. *Akışı Olmayan Sular*'da; «Yaz Gecelerinde Keman» ile «Bir Ayrılık Şarkısı»nın kâbına varan ve tadını veren bir öykü, favorim: «Bitmiş Zamana Dair». Bunu sona bırakarak, kitapta yer alan öbür öykülere kısa kısa değinmek istiyorum.

«Biraz Daha Ölmek», kitabın «Bitmiş Zamana Dair» dışındaki bütün öyküleri gibi, bir erkeğin ağzından yazılı. Pınar Kür'ün böyle bir anlatıcı seçerken, kadın kişilere daha uzak açılı bir bakışın inandırıcılığını vurgulamayı amaçladığını düşünmüştüm ilkin. «Leyla İçin Şiir» üzerinde tartışılırsa bu savımda diretemem belki. Ama «Biraz Daha Ölmek»te; Gülsevil, Hayganuş ve hatta anne, gerçekten, alabildiğine, bir erkek gözüne yansıyabilecek imgeleri ile belirleniyorlar. Belki bu öykü için en rahat söylenebilecek söz, Freud'cu bir görüngeden yazılmış olduğu. Ama bu bana biraz aceleci ve kestirmeci bir yorum gibi geliyor. 50 yaşında kalb krizi geçiren öykü kişisinin, çocukluğuna ilişkin anımsamala-

Akışı Olmayan Sular — Pınar Kür. Can Yayınları. İst. 1983.

rında Oidipus motifi o kadar belirgin bir biçimde öne çıkıyor ki, kişilik çözümlemesine girişip Erdoğan Bey'in «güdük» cinselliğine ve kıstırılmış kişiliğine Freud'ca yorumlar getirmek kolaycılık olacak. Hele yazar, belirlediği verilerden yola çıkarak kişisinin cinsel kimliğini, «güdük» diye adlandırdığım özellikte bir kimlik yerine, belirgin bir «ayrıksı tercih» doğrultusunda biçimlendirme kolaylığından sakmmışsa.

Bu öyküde Erdoğan Bey'in çocuk ve yetişkin olarak söylemlerinin gerek biçim, gerek öz (yine mi bu ayrım!) açısından özenle kurulmuş ve tutarlı bir birliğe vardırılmış olduğu, başarı hanesine kaydedilmeli. Çocuk Erdoğan'ın gözlemleri, 40 yıl sonraki bir anımsama için biraz fazla mı ayrıntılı? Belki tam öyle değil de, çocukken kaydedebilmiş olması bekleneni biraz aşan gözlemler bunlar. Anneyle ilişkinin geçirdiği değişim, son derece gerçekçi saptamalarla, yetkin bir biçimde, ince ince işlenmiş. Temelde aynı «symbiosis» sürmekte, fakat bu, tavırlar ve davranışlarda çocukluktakinden çok farklı yansımaktadır. Buna karşılık kızkardeş, hep dışarda kaldığı için, ona karşı duyulan düşmanlık/aşağılama bir değişime uğramamış, belki yalnızca —yine psikolojik biçimlenmenin doğal gereği olarak— eski ağırlığından, bir umursamazlık rengi kazanarak, biraz kaybetmiştir.

«Biraz Daha Ölmek»in anahtar cümleleri şunlar olabilir: «Yaşamadım çünkü. Yalnızca eskidim.» ya da «Sanki rezil olmadan yaşanabilirmiş gibi. Sanki rezil olmayı göze alamayan biri yaşıyorum, yaşadım, diyebilirmiş gibi...»

«Kısa Yol Yolcusu» da kitabın dikkate değer öykülerinden biri. Bir otobüs güzergâhında, öykü kişisini. gündelik tekdüze gitgelinden koparıp iki ayrı dünyaya götüren iki çağrışım odağı anlatılmakta. («Her gün dört saat boyunca İstanbul iki yanımdan akıyor, ben saydam bir kutu içinde İstanbul'un ortasından akıyorum. Ama birbirimize değmiyoruz. Şişe içinde ırma-

ğa atılmış bir mektup gibiyim. Hem ırmağın içindeyim, hem ona bir katkım yok. Hem diyeceğim bir şeyler var şişenin içinde kapanmış, hem ırmağın bunlardan haberi yok ve olmayacak. Hem ırmak beni bir yerden bir yere götürüyor, hem gittiğimiz yönü *ben* saptayamıyorum. Hem ırmak bana dokunuyor, hem ben ırmağa dokunamıyorum. Birbirimize değmiyoruz.» (s. 66-7).) Bunların biri bir gelinlik mağazası, öbürü, antikacı denemeyecek bir eskici dükkânıdır. Bir gelinlik ve bir armonik askı çevresinde kurulup gelişir öykü. Bu öğelerin egemen etkisi, öykü kişisinin annesinin, babası tarafından öldürülmüş olması gibi çarpıcı bir dramatik olguyu gölgede bırakacak ağırlıktadır. Öykünün son paragrafı, bu aykırılığın öykü kişisi ağzından dile getirilişidir adeta: «Bir armonik askı, bir kararmış ayna, bir garip iskemle, bir olası sandık, tozlu bir vitrinin gerilerinde... Gelinlik giymiş, kollarını iki yana açmış dört yapay kadın bir yapının yükseklerinde.. Hepsi cansız bunların, hepsi ölü madde... Neden o duraklardan birinde yaşamı bulacağımı sanıyorum, onu da bilmiyorum..» (s. 82).

Bu öyküden; görsel etkisini daha da güçlendirecek bir kamera işbirliğiyle (özellikle bir Metin Erksan kamerasıyla), nefis bir film çıkabilir diye düşündüm hep, nedense.

«Leyla İçin Şiir», kurgusu ve duyarlığıyla, oldukça değişik bir çizgisini yansıtıyor Pınar Kür öykücülüğünün. «Aklıbaşındalık» ve «uyumsuzluk» sorunlarının en dolaysız biçimde didiklendiği öykü bu. Yazarın şimdiki andan, geriye çevrilen bakışı, hem bir teknik, hem de (daha çok) bir duyarlık formu olarak kullandığını öbür öykülerinde de saptayabiliyoruz. Ama özellikle «Leyla Için Şiir» bunun öne çıktığı bir örnek. Başka bir yaklaşımla, kitabın favori öyküsü olarak bunu da seçebilirdim. Ne var ki, «Bitmiş Zamana Dair» daha bütünlüklü, Pınar Kür damgasının daha belirgin vurulduğu bir öykü.

Odakta bir kız çocuğu var. Bir soyluluk atmosferi içinde, o kız çocuğunu büyüleyen ailenin fertleri, olanca zerafet ve seçkinlikleriyle yine *Akışı Olmayan Sular'ın* «leitmotiv»ine ulanıyorlar: uyumsuzluk. Ama bu kez bambaşka bir uyumsuzluktur söz konusu olan. «Bitmiş», hatta «yitmiş» bir zamanı yaşamaktadırlar 9 numaradakiler. Bugün 30 yaşından genç olanların tanıma fırsatını bulmuş olma olasılıkları çok zayıf, bu yitmiş zamanın son temsilcilerini. Bir «modus vivendi»yi, kendileriyle birlikte —hiç canlanmamak üzere— yokluğa sürükleyen bir kuşağın en son dönemini, sessiz ve vakur can çekişmesini başarıyla veren bir öykü «Bitmiş Zamana Dair». Benim kuşağımın İstanbul'luları için bir hayli de nostaljik. Ama öyküyü Pınar Kür'ün en yetkin ürünlerinden biri saymam, böyle öznel bir nedenden kaynaklanmıyor. Bir çağsama öyküsü değil bu; son derece ölçülü ve hatta uzak açılı bir gözlemler serimi denebilir. Yazınsal başarının, duyarlık paylaşımı etmenini aşmasına bir örnek olarak değerlendiriyorum Kür'ün bu öyküsünü.

Kitapta «Akışı Olmayan Sular» adını taşıyan bir öykü yok. Ama, değinmeden geçtiğim «Son Çizgi» dahil, kitabın beş öyküsünde de, «Akışı Olmayan Sular» anlatılıyor. Durgun sular değil; akışı olmayan sular! Kitap çıkalı epeyi oldu. Şu sıra Sait Faik Armağanı ile yeniden gündeme gelmesi, benim bu yazıyı yazmama vesile olduğu gibi, okumamış olanların ilgi duymalarına da vesile olursa, kazançlı çıkan bizler olacağız.

Birikimi Yazınsallaştırmak*

Bu yıl verilen Yazko ödüllerinin en az ikisi (yani okuyabildiğim ödüllü üç kitap arasından ikisi) tam isabet kaydetmiştir. Ayşegül Yüksel'in *Yapısalcılık ve Bir Uygulama - Melih Cevdet Anday Tiyatrosu* adlı dört dörtlük incelemesi ile F. Ülke Aren'in kesin bir başarı çizgisi çizen öykü kitabı *Hanya Konya*, 1982'de verilecek yazın ödüllerinin düzeyini hiç kuşkusuz yüksekte tutacaktır. Gelin görün ki Yazko seçici kurullarının tutumu oldukça düşündürücüdür. Andığım kitapların büyük ödülle değil de özendirme ödülüyle değerlendirilmelerinin mantığını ve ölçütünü anlamak güç. Zaman olur, üç yıl-beş yıl yazın ödülleri seçici kurullarının önüne dişe dokunur hiçbir dosya gelmez, zaman olur, iki-üç yapıt birden belirli bir düzeyin üzerine fırlar, kararı güçleştirir. Eğer böyle bir durum söz konusu oldu da, Yüksel'in ve Aren'in yapıtları ikinci plana bırakıldıysa, nerede onlara fark atanların kitapları? Olağanüstü olmaları beklenirdi doğrusu! Ama durum böyle değil. Bu yıl inceleme ve öykü dalında büyük ödül hiç verilmedi. O zaman, söz konusu kitapların üstünlük bakımından bir adım geride tutulmalarının ölçütü nerede aranmalı? Bunlar öyle orta halli kitaplar da değiller ki, yazarları şimdilik sadece özendirilsinler de. ilerisi için kendilerinden yeni bir atılım beklensin. Kanımca, her iki yapıt da, kendi dallarında ön sıralarda yer almayı, duraksamayı gerektirmeyecek bir kesinlikle hak etmişlerdir. Bu yıl ödüllendirmede kullanılan ölçütün belirleyicilerinden birinin, kooperatifin iktisadi

* **Hanya Konya** — F. Ülke Aren. Yazko Yayınları, İst. 1981.

tutumu (tutum'un her iki anlamıyla) olduğuna inanmakta haksız olduğumu hiç sanmıyorum.

Şöyle ya da böyle, kitap yayımlatmanın, kitabın değerinden başka etmenlerle de gittikçe güçleştiği günümüzde; yazarının elinde kalması gerçekten yazık olacak *Hanya Konya* dosyasının kitaplaşması, Yazko'nun Türk öykücülüğüne bir hayrı dokunduğunun somut belgesidir yine de.

Ülke Aren'in öyküleri için yazacağım yazıya uygun düşecek bir başlık «Birikime Dayanmak» olurdu. Dostum Mehmet H. Doğan'ın bu küçük çalıntıdan gocunacağını düşündüğümden değil de; öykülerin bir bilgi birikiminin dışavurumu olmalarının yanısıra, salt yazınsal düzlemde karşılaşabilecekleri sınavları da zahmetsizce atlatıvermelerini bir o kadar önemli bulduğumdan, bu adda küçük bir değişiklik yaptım.

Evet; Aren'in öykülerini okurken ilkin, yazarın artyetişiminin (back-ground) yansımaları dikkati çekiyor. Belli ki öykülerin malzemesini çeşitli görüngelerden (perspektiv) değerlendirerek, toplumbilimsel ve iktisadi yorumlarının süzgecinden geçirerek yoğurmuş yazar. Ama bu yaklaşımı, bilimsel makale ya da rapor düzleminde sırıtmaya bırakmayacak kadar (o kadardan da fazla) olgunlaşmış bir yazın bilincine de tanıklık ediyoruz *Hanya Konya*'da.

«Hanya Konya» ve «Halönü Arbedesi» adlı öykülerde kurmaca, özelleştirilmiş yazı kalıplarından yararlanılarak aktarılıyor. Böylelikle öyküler, ana-bildirimlerinin yanısıra, kalıpları aracılığıyla bir yan-bildirim de kazanıyorlar. Örneğin «Hanya Konya»da Latife Şengül Cengâver'in bireysel «dramı» toplumsal belirleyicileri zemininde biçimlenirken, zabıtlar ve resmi yazışmalar öyküye organik olarak eklemleniyor ve kırtasiyeciliğe yöneltilen alaylı eleştiri bir yan-bildirim işlevini yükleniyor. «Halönü Arbedesi» öyküsünde ise bütün metin bir akademik tez biçiminde düzenlenmiş. Bu kez de yan-bildirimin çuvaldızı, çok bilimsel tezleri hedef alı-

yor. Bu öyküden özel bir keyif alacaklar kadar gocunacaklar da bulunacaktır sanıyorum. Akademik çevrelerin kariyerist olan ve olmayan mensuplarının ilgisine sunulmalı bu «tez»!

Aren'in öykücülüğünde gerçekliğin, vurgulanma ya da abartılma yoluyla boyutlandırıldığı, böylelikle de sade suya gerçekçiliğin yavan tekdüzeliğinin kırıldığı dikkati çekiyor. Beş öyküsünde de bunu amaçlamış yazar. Belli ki sıradan bir anlatı çerçevesinin sunabileceği kısıtlı olanaklar yetindirmiyor onu. Biçimsel açıdan olsun, aktarım açısından olsun yeni bir etki gereksinimi duyduğu sürece, bir yazarın yazarlık geleceği güvence altında sayılabilir. Birilerinin bir zamanlar bulmuş olduklarını, kör değneğini beller gibi aşındırmanın yolu tıkalıdır. Ülke Aren kendi sesini arama gereksinimini duyuyor besbelli; ama arayış içinde olması tutuklaştırılmıyor onu. Yeni bir kalemin biraz ürkek, tedirgin, kararsız olması beklenebilir; oysa Aren yaptığı işten güvenli, girişimlerinde atak ve, —ne yalan söylemeli— şimdilik bu tavrın olası tuzaklarından hiçbirine düşmemiş.

Kitaptaki öykülerde saptanabilen bir ortak özellik, bunların «katastrof» izleğini sürmeleri. «Hanya Konya» zinalı, cürnümeşhutlu, şüpheli ölümle sonlanan «ağır bir zabıta vak'ası». Öykü, alt kanaldan akışını sürdüren kaymış bilincin iç-söylemiyle eklemlenerek bütünlük kazanıyor.

«Ermenonville Korusu» büyük bir uçak kazasının ve sonrasının öyküsü. Ülke Aren'in soğukkanlı, nesnel, gözlemci bir öykücü kimliğinde kaldığı sürece —ki temel tavrı bu— gösterdiği «performans», işe duygusallık, hüzün, içtenlik karışınca gölgeleniyor. Bu öyküde yer yer açık bir beceriksizliğe varan tutuklukların nedeni bu. Duygusal bir ton istediği zaman sık sık «Ah!» diyor yazar, «ah!»... olmuyor.

«Alabora», lodosa yakalanıp batma tehlikesi geçiren bir vapurdaki yolcuların paniklerinin «sosyopsiko-

lojik» denebilecek bir anatomisi. Gözlemci kulesine dönmüş yazar bu öyküsünde yine. Bakıyor, görüyor, eleştiriyor, dalgasını da geçiyor bu arada. Rahatça başarılmış bir öykü bu da.

«Halönü Arbedesi»nde de, adı üstünde, «vukuat» var. Abartılı gerçekçilik alabildiğine öne çıkıyor bu arbedede. Yazarın şehircilik, belediyecilik deneyimleri, toplumbilim, iktisat konularındaki birikimi özellikle bu öyküde dışavuruyor işte. Ama, yinelemek gereğini duyuyorum, birikimin yazınsal düzlemdeki izdüşümüdür söz konusu olan. Bir de bu öyküde ayrıntı çoğaltmacılığı diye adlandırabileceğim bir kusur var. Yinelemeler budansaydı, istenen etki daha güçlü olabilirdi gibi geliyor bana.

«Dönemeç» yazarın «kişi» öğesine gerçek anlamda yer verdiği tek öykü. Kişinin girmesiyle, ister istemez nesnel ve kendini dışarıda tutan gözün bakışı yumuşuyor, derinleşiyor. Bakılanın değişmesi bakma biçimini de değiştiriyor. Kitabın en beğendiğim öyküleri «Halönü Arbedesi» ile «Hanya Konya» ise, en sevdiğim öyküsü «Dönemeç» oldu. Bu öyküde beceriksizliğin karambolüne düşülmeksizin «duygu»nun kıvamı yakalanmış. Aren ise öbür öykülerin yazarı Aren olarak kalıyor yine.

Beş öyküsüyle, kendisini yeterince tanıyabilmemize olanak veren kişilikli bir yazar karşısındayız. Öykücülüğümüzde ilk/tek kitabı ile kendini kanıtlamış başka yazarlar da var: Onat Kutlar gibi, Şiir Erkök gibi, İzzet Yasar gibi. Onların yanısıra, Ülke Aren'in de yeni ürünlerini merakla beklemeli artık.

Dönüşü Olmayan Hikâyeler*

İlle belli bir tür, bir biçem kalıbına dökülmesiyle değil de, bir aydın tavrına temel oluşturmasıyla çok önemli bir zihinsel yeti ölçütüdür mizah duygusu (sense of humour). Kuru bir zekâ ile sulu bir duyarlığın bileşiminden de, şakanın da ciddiyetin de yerleri, zamanları ayrıdır diyen siyah-beyaz düşünceden de alabildiğine esirger kendini. Gerek üreticisinde gerek alıcısında incelmiş bir zekâ, incelmiş bir beğeni ile asgari bir iğne-çuvaldız «müşterek»i zemininde boy verebilen bir düzem (doz) bilinci arar. Yoksa tadı çıkmaz zaten. Oysa hem tadına (varıldı mı) doyum olmayan, hem işlevsellikte değme öğretken bildiriyi yaya bırakan bir tavırdır mizah tavrı; düzeminin ayarı önemli olmasına önemlidir ama, yine de başlıbaşına bir «patavat» olayıdır. Mizah duygusundan nasibini almış bir yazar kutsal, dokunulmaz, dil uzatılmaz bellenen konulara yönelmesi, hele hele kendini gırgıra alma yordamına başvurabilmesiyle, yine mizah duygusundan nasiplenmiş okur için değişik, çeşnili bir doyum olanağı yaratabiliyor. Bütün bunlara karşın, burada sözkonusu olan düpedüz mizah öyküsü, mizah yazısı değil. Ayrıca, kolay bir yol, «hafif», ciddiye alınmayacak bir biçem cilvesi sanılmamalı gerçek yazınsal yapıta (mizahın değil) mizah duygusunun sindirilmesi olayı.

Şimdi, seçkin bir mizah duygusuyla ve ona koşut bir yazın başarısıyla kotarılmış ciddi bir öykü kitabı ile örneklendireceğim söylediklerimi. İzzet Yasar'ın 1981

* **Dönüşü Olmayan Hikâyeler** — İzzet Yasar. Cem Yayınları, İst. 1981.

Sabahattin Ali Öykü Ödülünü kazanan öyküler toplamı «Dönüşü Olmayan Hikâyeler» adıyla yayımlandı. Herhalde «tarihin geri dönmeyen tekerleği»ne bir anıştırma var bu adda. Tarih ve sınıfsallık bilinci hemen öne çıkıyor öykülerde zaten. Öykücülüğümüzde Sabahattin Ali geleneği içerisine yerleştirilebilecek bir yazar değil İzzet Yasar. Ancak temelde dünya görüşü, benimsenen siyasal-toplumsal öğreti bakımından bir ortaklık bulunabilir iki yazar arasında. Geçen kırk yıl da göz ardı edilmemeli tabii. Hoş, ödüllerin, adına verildikleri yazarla aynı tornadan çıkmış bir yazın anlayışının temsilcilerine verilmesi diye bir ilkeyi de hiç benimsemiyorum ben. Ödül, hangi çizgide olursa olsun, ödüllendirilmeye değimli bir yapıta verilmeli (Sait Faik Armağanını Bekir Yıldız'a, Necatigil ödülünü Murtaza Vural'a vermek ölçüsünde aşırı çizgi aykırılıklarına düşülmesin, yeter!). Evet, İzzet Yasar Sabahattin Ali öykücülüğünü sürdürmediği gibi, başka bir öykücümüzle de benzeşmiyor pek. Bir akrabalık arayışında, onu en çok Orhan Duru'ya yakın görebiliriz sanıyorum. Sözün kısası, *Dönüşü Olmayan Öyküler* öpözgün bir yazarla karşı karşıya getiriyor bizi. Düz ve düzgün, yalın ama yavan olmayan bir anlatımı var Yasar'ın. İfadesinde duyguları, tepkileri belirmesin istemiş. Öykülemedeki ustalığı, öykülenenlerdeki mizah öğesi gibi örtülü; çarpıcılık hiç amaçlanmamış.

Toplumun sınıflı yapısını koruma ideolojisiyle biçimlendirilmiş düzene, çağımızın resmi ideolojilerine, «ölü sınıflara» (ama henüz öldüklerini bilmeyen sınıflar olsa gerek bunlar), kapitalizmin cilvelerine yönelttiği eleştiriyi köylülükten, kendisinin de içinde yer aldığı «beyin takımı» aydınlardan da esirgemiyor. Hiçbir yerde kabalığa ve basitliğe düşmeyen, bir o kadar da düşünsel dayanağı sağlam, adeta kuramsal ağırlığı olan jilet gibi eleştiriler bunlar.

«Sevgi Ötesi Hikâyeleri», «Sarnıç» gözesinde buluşan «Rosy» ve «Fotoroman» bölümleriyle bütünleniyor.

Bireyle toplum arasındaki uyumsuzluğu, bireyle birey arasındaki uyumsuzlukla başlayıp, bireyin kendi içine kapanması sonucunu doğuran sahte ve yolu tıkalı iletişimlerin vurgulanmasıyla açıklamaya yönelen bir bildirisi var bu küçük üçlemenin. Tanımış olduğunu hatırladığı bir insanı, yaşarken ilişki kurabildiği tek insanı ararken kendi adıyla karşılaşan, insanlara özel uçağı ile yaklaşmasının amacıyla gerçekleşme biçimi arasındaki çelişkinin saçmalığıyla avunagelmiş bir birey. Tam, bir iletişimden —yetkin bir iletişimden— söz açılmışken, bu iletişimin cam elyafı ve iyonlaştırılmış karbon atomlarından oluşan özel bir alaşımdan yapılmış bir «anti-birey»le kurulmuş olduğunun ayrımsanması sevginin üzerinden aşırıyor o bireyi. «Fotoroman» iletişim biçimi ise, bireyin istencini hiçe indirgeyen toplum belirleyicisini öne çıkarıyor. Bilinçli bireyin iletişimsizlik sorununu, bilinçsiz bireyin iletişim yanılsamasıyla yanyana sergiliyor böylece yazar. Hepsi karanlık bir sarmaçlar: Bireyler ve ilişkileri, iletişim olanakları!

«Herşey Umutsuzca Yeniden Başlar Gibi» aynı sorunsalı, görünüşte daha somut bir çerçeve içerisinde ele alıyor, ama yalnızca görünüşte. Somut çerçeve Ayşe ile İzzet'in bir günleridir; ama söylenen, çalgıların uysallıkla hep birlikte geldiği, sonra trompetin yalnız başına gözlere dolduğu, o acıyla kıvranırken dinleyicinin de bütünüyle teslim olduğudur. «Güzel bir cadde tek başına hiçbir şey demek değildir» ve karşımızdaki «her zaman onun olmuş olan inceliğiyle (...) yuvarlak nesneler çizip onları özenle en çirkin renklere boyarken, yalnız çevrelerini kendi gözlerinin rengine morumsu parlak derin mavilere boyayan» biridir. Bireyler her şeyin umutsuzca yeniden başlar gibi olmasını «karanlıkta görülmeyen denize karşı» dinleyecek ve nihayet karar verilmiş gibi olan iletişim kurulmadan ayrılacaklar, bunu da kayıtsızlıkla karşılayacaklardır.

«Trajik 'İdeolojik' Hikâyeler» bölümünde İzzet Yasar'ın öcü ile karşılaşırız artık. Yazıya mizah duygu-

sunun öneminden söz ederek başlamamın nedeni, bu öyküleri kitabın ağırlık merkezinde görmemdi. Öcünde ne öfke, ne acı, ne isyan vardır yazarın. «Lusi de Fresko»da «bozuk düzeni anlatmakla yetinir, ama onun nasıl değiştirileceğini göstermez» (tıpkı Sait Faik gibi!)! Bu tutumunu «Astra —Köy Hikâyesi—»da da, «Yaşar'ın Sinoptik Hikâyesi»nde de sürdürür. «Kapital Hikâyesi» ile birlikte bu öyküler, yergiciliğin yazınsallaşmasının gerçekten başarılı örneklerini oluşturmaktalar. «Ek: Hasanbasan» ise Yasar'ın kreşendosudur. Aslında bir bakıma Dönüşü Olmayan Hikâyeler'in tümü Hasanbasan hikâyeleridir; hepsini açıklayan ise çok düşündürücü olan «Ek»: son hikâye. Kendi payına, kuyruğuna tarih öncesinde basılıp tarih içine doğru havlayan Hasanbasan'dan da, onun kuyruğuna basandan da, yüzyılımızın resmi ideolojilerinden de öcünü almıştır yazar. Ama bu öcün pratik bir sonucu olmayacağı —olamayacağı— içindir ki acısı Tezi'den de çıkacaktır. Bütün bu hesaplaşmalar dönüp dolaşıp İzzet Yasar'ın «XI. tezi»ni oluştururken, o, değer verdiği diyalektikçinin «Hasanbasan»ları yayımlamaması yolundaki öğüdüne yan çizmiş, öykücülüğümüz de seçkin bir yazar kazanmıştır. Ama zahmetli bir çabadan sonra eğlenme noktasına gelmiş olan yazarın gırgırına katılmadan önce, okurdan ciddi ve özenli bir düşünme ve okuma uğraşı isteyen bu dönüşsüz hikâyeler gereğince değerlendirilmelidir. Kanımca İzzet Yasar bunu hak etmiştir ve hak ettiğini kaptıracaklardan da değildir. Öykülerini aceleye getireceklere ve yanlış okuyacaklara yazınsal bir doyum vaadetmemesinden anlıyorum bunu.

Söylence İpliğinden Has Yazın Kumaşı*

Ten ve Gölge Hulki Aktunç'un üçüncü öykü kitabı. İlk iki kitabı *Gidenler, Dönmeyenler* ve *Kurtarılmış Hazi-ran*'la öykü yazınımıza getirdiği özgün ses rengini sürdürüyor Aktunç *Ten ve Gölge*'de de. Ancak bu ses artık daha kendini bulmuş, daha güvenli bir tınlamayla, deyim bağışlanırsa, hiç «detone olmadan», yükseliyor. Hulki Aktunç yazısında, okurun etkin katılımını şart koşan, kendini ancak çözümleyici bir okuma çabasına açan özellikler olagelmiştir. Yazarın *Bir Çağ Yangını* adlı romanında enikonu belirginleşen bu tavır, *Ten ve Gölge*'nin çoğu öykülerinde de öne çıkarak bağlayıcılık kazanıyor.

Daha yaygın olarak «güç okunan metinler» diye adlandırılır Aktunç'unkine benzer kaygılar barındıran yazınsal ürünler. Benim bu adlandırmadan kaçınışımın nedeni, bu «güç okunma»nın, metinlerden kaynaklanmakta olsa da, onların birincil belirleyicisi olmamasıdır. Yazma eylemi ile okuma eylemini karşıkarşıya getiriyor, çarpıştırıyor, bu etkileşimin semeresinden öyküsüne pay ayırıyor Hulki Aktunç. Böylesi verimli bir etkinliğe, yazarak-okuyarak katılma zemininin oluşması yazınımız açısından bir kazanç bence. Kuşkusuz bu karşılıklı çaba, bir *şey* adına olduğu sürece bir anlam ve değer taşıyacaktır. *Ten ve Gölge*'nin okunmasından yazın bilincimiz bileğilenmiş, ısınmış olarak çıkıyorsak, üstelik bir doyum, bir paylaşma ,bir buluşma sağlayabiliyorsak, havanda su dövülmemiştir, besbelli.

Hulki Aktunç çalakalem yazmıyor. Giriştiği zah-

* **Ten ve Gölge** — Hulki Aktunç. İletişim Yayınları. İst. 1985.

metli işin, karşısındakine yüklediği zahmeti boşa çıkarmıyor, hak ediyor. Metinlerinde çağrışımların ve estirilen tadların damıtılmış, öykülerine katman katman, vukufla döşenmiş olduğunu ayrımsayacaktır okur. Bu eylemden kazanımları olacaktır.

Hulki Aktunç'un yazısını en iyi niteleyebilecek sıfatı arayıp duruyordum okurken, bir yandan. Son öyküye varmadan buldum: O sıfat «muhkem»di. «Mazbut» da olabilirdi ama, bu ikincinin ahlaksal yüklerinden hoşnut kalmadım.

Levanten olmayan bir «gayrı müslim» çökelti var ki kimi öykülerinde Aktunç'un ötedenberi; yüzeysel bir okuyuşta Sevim Burak'ı anımsatan da, daha derin bir yaklaşımda ondan kesin çizgilerle ayıran da bu —aynı— özelliktir sanıyorum.

İnce eleyen ve ince yazıyla kayıt düşen bir yazarda, «alkolik - alkolit» ya da «en gamlı gam» gibi buluşlar gönendirmiyor insanı. Ama bir «Algılar Efendisi» de o, diyebiliyorsunuz, yeter ki oyuna bozmasın işi götürüp. Bozmuyor da.

«Galatalı Bir Yar» ile «Lodos Düğünü» ve «Binbirdirek Batakhanesi» arasında dolanan bir ilmek, öykülerin dokusundaki ilmeklerin çıplak gözle görüleni. Bu doku; atkılarla, çözgülerle, ilmek ve düğümlerle alabildiğine berkitilmiş *Ten ve Gölge*'nin bütünlüğünde. Aktunç'u okumakta zorlananlara, «Lodos Düğünü» ile «Aşka Kimse Yok»tan başlamalarını salık verebilirim. «Damacı Ohannes Ustanın 'Mahzun' Açmazı» ile «Üç Kanat»tan «Kıyısız»ı ve «Binbirdirek Batakhanesi»ni de eklersek, benim *Ten ve Gölge*'den *seçme*'lerimi sıralamış oluruz.

Vefalı bir Şahmerancı*

Murathan Mungan'ı iki oyunu, üç şiir kitabı ve iki uzun hikâyeden oluşan «Son İstanbul»u ile tanıyor okur. *Cenk Hikâyeleri*, onun çok iyi tanınmayan bir yönünü getiriyor.

Oyunlar daha çok sahnelenişleri ile var oluyorlar amaçları ve yapıları gereği. Ama Murathan Mungan'ın iki oyunu da yayımlandı; gönül ister ki seyretme fırsatı bulamayanlar da okusunlar *Mahmut ile Yezida*'yı ve *Taziye*'yi. *Cenk Hikâyeleri*'nin öz suyu oralardan aktı, geldi çünkü. Ya da Mungan'ın bir ağaç örneği dallanıp, meyve veren sanatçı kişiliğini besleyen ana damarlardan biri bu kök suyunu taşıyor gövdeye. Şiiri, bu suyun durulduğu bir koyakta başka taşkınlardan beslenerek gelişmiştir.

Verimlerine olduğu kadar, yeteneğinin haritasına ilgi duyduğum bir yazınsal kimliği var Mungan'ın. *Cenk Hikâyeleri* ile işte bir kez daha ilgimi kurcaladı. Böylesi doğrudur diye bir savım yok ama, oldum olası masal, destan, halk hikâyesi ve sanatta folklor öğesi sevmemişimdir. Bu belki salt bir tercih sorunu, belki de hiç o kadar değil. O konuyu tartışmanın yeri burası olmasa gerek. Sayılı birkaç örnek dışında edebiyat tadı vermez bana bu soy ürünler. *Cenk Hikâyeleri*'ne gelinceye kadar bir Yaşar Kemal çıkmıştı bu genellemenin dışına bir de *Cemo* ve*Memo*'su ile Kemal Bilbaşar.

Kıssalardan hep bir hisse beklenir ya, hissenin edebiyat kisvesine bürünüşü tedirgin eder beni. Ya er-

* **Cenk Hikâyeleri** — Murathan Mungan. Remzi Kitabevi, İst. 1986.

kek dünyasının değerlerini çok erkekçe taşırlar, ya belli bir morali yücelerden yücelere sürerler, ya fazla yereldirler, ya hiçbir nesnel karşılığa yer bırakmamacasına evrensel. Söylemesi çok ayıp biliyorum ama, mitoloji de sevmem ben aynı nedenlerle. Alabildiğine yerel nitelikli folklor neyse, alabildiğine evrensel kültür taşıyıcısı mitoloji de odur benim edebiyat bilincim için. Edebiyata girmelerine itirazım olan öğeleri barındıran türden ürünleri, etnoloji, antropoloji kitaplarında ilgiyle okurum da; şiirde, öyküde, yazınsal türlerin içinde karşılaşmamak isterim onlarla.

Bütün bu ön yargılarımla okudum *Cenk Hikâyeleri*'ni. Hele bakalım bir istisna daha mı yapıyorum diye düşündüm okuduğum sürece. Sonuç: İtiraf etmeliyim ki bir edebiyat tadı aldım bu hikâyelerden. Nasıl ve neden? Geçiştiremezdim bu soruları. *Cenk Hikâyeleri* başıma iş açtı ve hemen ardından Lévi Strauss'un *Mit ve Anlam*'ı (Alan Yayınları, 1986) ile Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'ni (BFS Yayınları, 1985) karıştırdım yeniden. Onlarda yukarıdaki sorularıma cevap bulamadımsa da, başka sorular buldum *Cenk Hikâyeleri*'ne yöneltilebilecek. İlk sorularım bu ikinci bölüktekilere yanıt ararken kendiliğinden aydınlandı.

Cenk Hikâyeleri, cenk hikâyelikleriyle nasıl oluyor da yazınsal bir boyuta ulaşıyorlardı? Ben onları neden bir kalemde çizip, atmamıştım? Çünkü —haydi masal diliyle söyleyelim— bir büyüsü vardı bunların ve bu büyü, dil büyüsüydü. Yani yalnızca edebiyatta var olan büyü. Bu da ikinci açıklamayı getiriyordu: Bu dil, belli bir mesaj türünü, belli mesajları iletmeye elverişli bulunduğu için kotarılmış değildi. Tersine, bu dilin büyüsüne elverecek, bu dille yoğrulmaya uygun düşecek bir söylemsel içerik olarak seçilmişti halk söylenceleri. İkincil bir süreç binmişti sonra bu söylemin üzerine; insani özleriyle —ama sadece insani özleriyle— kalıcı, kalıcılıklarıyla çağdaş olan izleklerin ince ince işlenmesi. Böylece naiv bir malzemenin naiv süsleriyle birlikte

haddeden geçirilip naivliklerinden damıtılmaları gibi bir ödeve emek vermiş oluyordu Murathan Mungan. Bunu dille ve dilde oynayarak, edebiyatça döşeyip edebiyatça katlayarak yapıyordu. Yani çetin bir yazınsal deneye girişmişti. Bin yıllık malzemeden deneysel metin çıkarıyordu ortaya. Öyle ki, farklı acılardan bakıldığında farklı iki portre görmenize olanak veren cam işçiliği benzeri bir zenaat sergileniyordu bir yandan, bir yandan da bir gofre baskı yalınlığında ve sadeliğindeydi ortaya çıkan iş. Murathan Mungan, bir «kitch»ten has edebiyat çıkarmıştı.

Cenk Hikâyeleri'nin hesabını ben böyle verdim; ola ki Mungan'ın muradı halk hikâyelerini «yeniden» anlatmaktır, ben yanılmışımdır. Ama her «yeniden anlatma», yeniden anlatanın hiç yoktan anlatmasından başka bir amaç içerir. Murathan Mungan'm amacını böyle algılama olanağını bana kitaptaki altı hikâyenin hiç olmazsa beşi («Kasım ile Nasır»ı dışta tutabilirim) sağladıysa niçin ben yanılmış olayım?

Hikâyeleri tek tek ele alıp çözümlemeye girişecek değilim bu yazıda. Ne usta-çırak, ihanet, tutku, dostluk, sevda, töre/yazgı izleklerinin izini süreceğim, ne hangi öyküyle bugüne hangi göndermenin yapıldığını, hangi simge ve imgelerle nelerin anıştırıldığını bulup, buluşturacağım. Bunlar okurun *Cenk Hikâyeleri*'ni okuma keyfine gölge düşüreceği kadar, benim Mungan'da okuduğum ve bu yazıda anlattığım yazınsal işlevi de saptırır. Yapısal ve biçimsel bir çözümleme ise ikinci bir yaklaşımın konusu.

Ancak bir ipucu vereyim kitaptan; bu ister kendi yorumumu pekiştirmek için olsun, ister *Cenk Hikâyeleri*'nin kırkıncı odasının anahtarına göndermek için olsun!

«'Uğraşma,' dedi Anlatan. SONANLATICI. 'Hikâyenin boşlukları var, soruları var, sen onları doldurmaya bak. Çağını ancak böyle güzelleştirebilirsin. Yoksa bize ne bütün bu olan bitenden?'» (s. 160)

«Kırk Oda»*

Murathan Mungan'ın üçüncü öykü kitabı, geçtiğimiz ay çıktı. *Son İstanbul*'dan da, *Cenk Hikâyeleri*'nden çok farklı bir kanalda akıyor ***Kırk Oda***'nın dokuz öyküsü. İroni ile lirizmin, hüzün ile yabancılaştırmanın içiçe dokunduğu bu öyküler, Mungan'ın duyarlıkları damıttığı ve yazınsal yeteneğinin bir yönünü —bir edebiyat adamının kullanılmış malzemelerden, yepyeni, taptaze bir malzeme üretmedeki başarısını— sergiliyor.

Pamuk Prenses'ten Kül Kedisi'ne, Hedda Gabler'den Veronica Voss'a birtakım tanıdıklar dolaşıyor ***Kırk Oda***'da. Ama kırkıncı odanın anahtarı hangisinde? Bunun arayışı, kitabı okurken yaşanan lezzete bir şey katmadığı gibi, yenilik ve özgünlük mesajından bir şey eksiltmiyor da. Kırk odanın kırk anahtarı var ve bunlar, Mungan'ın kırk okuyucusuna verilmiştir. Birer harami olmaya varsanız, kitabı okuyup bitirdiğinizde kendi avucunuzda bulacaksınız onu! Kırk Oda'daki derin sevgi ve yüreklilik mi sizi avlar, siz mi onları kendi kırkıncı odanıza kilitlersiniz... heyecanlı bir deneyim olacağı kuşkusuz bu okumanın.

Charlotte Bronte'nin Jane Eyre'i pek ünlüdür ve çoğunlukla insanların, okuma ömürlerinin genç yaşlarında okudukları bir kitaptır. O romanın sayfalarında mahpus olan Antoinette Cosway-Mason adındaki deli kadın ise, bir trajik gizil güç olarak yaşar durur. Biz Jane Eyre'in, Rochester'in öyküsünü okuruz Bronte'den. Ama *cins* bir yazar çıkar ve bizi, Antoinette Cosway Mason'un baş kişi olduğu yepyeni, Jane Eyre ile iliş-

* **Kırk Oda** — Murathan Mungan. Remzi Kitabevi. İst. 1987.

kisi bir pamukbağından öteye gitmeyen, olağanüstü bir romanla karşı karşıya getirir. Jean Rhys'in *Geniş Geniş Bir Deniz*'ini dolaysızca anımsatan hiçbir ipucu yoktu *Kırk Oda*'da. Ama yine de ben hep o burkulmayı yaşadım Murathan Mungan'ı okurken. Bir madalyonun binbir yüzü olabilir diye düşündüm. Üstelik öyküler o kadar neşeli, o kadar uzak açılı, o kadar çarpıcıyken. Bir edebiyatçı biraz da bize, gördüklerimizdeki göremediklerimizi gösterendir; ya da hep «öyle düşünmeye», «öyle sanmaya» alışageldiklerimizi sarsalayan, bize başka, tanımadığımız ufukları haber verendir.

«Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses» öyküsü, kısacık bir açılıştır bu yadırgı dünyaya. Mungan'ın trajik ironisini daha bu açılıştan yakalamaya başlarsınız. «Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti», size ne düşüneceğinizi şaşırtmaya başlar. Öykü, «Kulübenin ardında iki katlı, yaşlı bir bina vardır. Bir bırakılmışlık duygusu taşır lodosun eskittiği yüzünde.» gibi nostaljisi biraz eskitilmiş, ama hâlâ edebiyat tadı veren bir cümlesiyle mi yerleşecektir okumanıza, yoksa satırlar arasına sindirilmiş kaygı ağırlıklı fantazisiyle mi? Fantaziyi yazınsallaştırmak, düz ve olağan bir anlatıyı yazınsal kılmaktan daha güçtür, demeyeceğim. Ancak düz bir anlatı, üstesinden gelinemediğinde yavan olmakla kalır; fantazi ise her sürçmeyle, her fazlalıkla, aykırı, yapıya aykırı düşen her bayağılıkla, gülünçleşir. Sıradan, hiçbir özelliği, çekiciliği olmayan bir öykü, olsa olsa bel bel bakar okuyana. Fantazi ise, kıvamı tutturulamadığı anda sırıtır. İşte bu kışkırtıcı olduğu kadar tehlikelerle dolu yazın çabasına girişmiş Mungan *Kırk Oda*'da. Fantaziyi alabildiğine yazınsal kılmış, bütün hümorunun gerisinde iç burkucu bir gerçeklik duygusu yaratmış.

«Stelyanos Hristopulos Gemisi» hem kitabın en güzel öykülerinden biri, hem de Murathan Mungan'ın *Kırk Oda* ile kurmak istediği yazınsal iletişimin en tem-

sil edici örneği belki. Öykünün, kitaba da anahtar olan bir cümlesini mutlaka alıntılamak isterim: «Onların bu ve benzeri sözleri 'kültür bukalemunu' olmuş bu halkın, çağrışım zehirlenmesinden öleceğine işaret eden güçlü bir belirti olarak yorumlanıyor.» Öykü boyunca Selim İleri çağrışımından yıkılıyorsunuz; tıpkı Mungan'ın denizinin tasvirden yıkıldığı gibi! (s. 26) Devlete, vasat zekâlı insanların espri yapma haklarını ellerinden almak için yasa tasarısı öneren, Shakespeare'in son soytarısı Camp'den Murathan Mungan'ın hiç pervası olmadığını görüyoruz, ayan beyan görüyoruz bu öyküde. Öbürlerinde de.

«Zamanımızın Bir Kül Kedisi», belki kitabın en mesaj yüklü öyküsü ama, tek başına bir yerde rastlanıp okunduğunda çok sevilebilecek bu öykü, *Kırk Oda*'nın güçlü bütünlüğü içinde öne çıkmıyor doğrusu. «Ertesi gün diye bir şey yoktu.» cümlesinin etkisi ve bağlayıcılığı hariç elbet.

Öykü içinde, biçem olarak seçilmiş bir kesintili-kopuk söyleyiş ile, önü alınmaz bir akıcılığı bağdaştırmak kolay olmasa gerek. Kitabın en usta işi ürünlerinden biri olan «Makas»ın yüzeyde görülen özelliklerinden, öncelikle bu sayılmalı. Ne var ki «Makas», aslında yüzeyde dışa vurduğunun gerisinde, derin bir içgörü, ya da eskilerin deyimiyle «nüfuzu nazar» barındırıyor. Murathan Mungan'ın öyküleri; acılarını, yaralarını, çekingenliklerini, kırıklıklarını gizlemek için neşeli, dışadönük, hatta yer yer hırçınlaşan bir kişiliği zırh olarak giyen çok incelikli, hassas insan yapılarını anımsattı bana sık sık. («Kendimin gözetleme kulesi gibiyim.») Bu bir katmerleniştir hüzünde. Belki öykülerin de gözlerinin içi vardır. Oraya bakmalı «Makas»ı okurken.

Bir dış anlatıcı var öyküde, bir de birinci tekil kişi söylemiyle aralara giren, metnin içine ayraçlarla gömülen bir kadın. kendim, kendime başka biriymi-

şim gibi gözüküyorum. Nasıl başlamıştı bu? Kendimi bir başkasıymışım gibi görüyordum.» dediğine bakarak, dış anlatıcıyla kadın arasında bir geçişim de varsayılabilir. «Makas»ta öyle psikoloik çözümlemeler, saptamalar var ki, bunun kimi parçalarını kendimizde, kimilerini yakından tanıdığımız kişilerde, insanı anlamaya çalıştığımız her el etek çekme anımızda yaşamışızdır. (Kuşkusuz bunu, «İnsan kendini buluyor öykülerde... o kadar gerçek!» anlamında söylemediğimi belirtmeye bile gerek yok.) Bu genç yazarın böylesi bir yaşantı ve tanıma birikimini nasıl edinebilmiş, haydi edindi, nasıl yorumlayabilmiş olduğunu düşünerek hayrete kapılmadım yine de. Çünkü biliyorum ki, her has sanatçının tüm dünyası insan içleridir. Ve bunun yaşı yoktur. (Cümlelerin «ve» ile başlaması salgını da yerini buluyor demek, zamanla!) Edebiyatçı olsun, müzisyen olsun, ressam olsun, sanatçıların hepsinin yolculukları orayadır: Insan içlerine.

«Makas»ı okuyup bitirdikten sonra, Sartre'ın ünlü sözünü dönüştürüme uğratmak gereksinmesini duydum: «Cehennem başkalarıdır... ama ateşi en harlı cehennem, insanın kendisidir.»

Öykünün 76. sayfasının orta yerinde, tam trenin, «Hiçbir yerde durmayacak. Hiçbir yere gitmeyecek.» olduğunu öğrendiğimizde, kendini anlatan kadında, temelli değilse de bana yadırgatıcı gelen kimi değişiklikler saptadım. Ama kendi kurduğum imgenin yanıltıcılığı da olabilir bu. Bütünüyle bir imge işçiliğinin, imge üreticiliğinin belirlediği bir öykü zaten «Makas».

İkinci bölümde bir karabasana, bir yitikler galerisine dönüşür tren. Mucizeyi, düş yıkımına dönüştürür. Ve «Allah kahretsin.» der kadın, «En korktuğum şey başıma geldi. Bu trenin benim için bir allegori olmasından çok korkuyordum. Benim için bir şeyin simgesi olmasından. Anımsayışın sonsuz bir yük treni olarak karşıma çıkmasından.»

«Hedda Gabler Diye Bir Kadın»da yazarın üslupçuluğu dikkati çekiyor. Yer yer, bir tam sayfa süren cümlelerle, anlatılanın kesintisizliğini ve sıradanın çeşitlenmelerini aktarma çabasının üstesinden geliyor. Hedda Gabler, İbsen'in İskandinav dünyasından çıkmış, Mungan'ın şiddeti evcilleştiren Akdeniz dünyasına gelmiş oluyor. «Hedda Gabler ölümsüz sevda istemiyordu.» cümlesiyle akışı sezilmeye başlanan öykü, giderek bir isyana dönüşüyor. Engeller, engellenmeler ve bunların çıldırttığı bir ruhun öyküsü olarak akıyor. Bu öyküde de zamanlara, mekânlara, yazılanlara, yaşananlara altı çizilmemiş göndermeler var. Yaşayamama acısıdır Murathan Mungan'ın içi zehirli fondanları ısırıldığında ağıza dağılan. Hedda Gabler katilini arıyor. Ölümüyle kolkola. «Ölümüyle avarelik ederek.» Hamlet'i buluyor sonra. Öykünün burasında Mungan mizahı, yine o soyluluğu her şeye rağmen ağır basan atmosferi, Tuzluçayır'lı Hamlet'le tuzla buz ediyor. Hedda Gabler'in cinayeti ise, kreşendosu öykünün.

«Yüzyıllık Uyuyan Güzel», «Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare» ve «Tutkunun Veronica Voss'u» da, herbiri kendilerine özgü bir iç derinlik taşıyarak, ama kitabın tümüne yayılmış çağrışım, humor, ironi dalgasından da ayrıca nasiplenerek *Kırk Oda*'yı bütünlüyorlar. Murathan «Mungan»ın tezgâhında başka «Kırk Oda»lar da bulunduğunu biliyorum. Onlarla fantazimiz daha da dallanıp budaklanacak, çiçeklenecek hatta, herhalde.

Kırk Oda'nın bütün düşündürdüklerinden yola çıkarak; yabancılardan sözgelimi Ray Bradbury'yi, Woody Allen'i (Bir Hırsızın İtirafları) bizden Nazlı Eray'ı yeniden aklımdan geçiriyorum. Seviyorum da... Ama, «Önce Murathan Mungan» diyorum!

Bir de şunu eklemek isterim: Kadın «sorunsal»ının sık sık çeşitli açılardan, çeşitli mecralarda gündeme gelip sorgulandığı bir dönemdeyiz. Baştan başa *kadın*

üzerine kurulu bu fantazi öykülerin, çok ciddi sözleri var bu konuda. *Kırk Oda*'yı öykü yazınımızın gözde bir yerine yerleştirmeliyiz ve ara sıra yeniden sayfalarını çevirip, öykülerden birine derinlemesine gömülüp taze tadlar devşirmeliyiz.

Edebiyatta Bir «Nü»*

Yaşamını Fransa'da sürdürmesine, yazınımızdaki ününü de büyük ölçüde yurt dışındaki etkinlikleriyle desteklemesine karşın, Türkiye'den hiç kopmamış bir yazar Nedim Gürsel. Öykülerinin yabancı dile çevrilmiş olması, adını Fransa'da da duyurmuş olması, bir değer ölçütü sayılmamalı bence. Çünkü ne Türkiye'de bütün yazarları, bütün yapıtları bir değerlendirme eleğinden geçirerek dışarıda yazınımızı temsil edecek «elçiler» seçen bir kurum var; ne de yurt dışında Türk yazınını, belli bir seçme amacıyla ciddi bir biçimde tarayanlarca gerçekleştiriliyor çeviri yayınlar. Böyle olması bir bakıma —birçok bakıma— daha iyi belki. Bizde ya da dışarıda oluşturulacak bir yazınsal vize kurumunun ölçütleri nasıl belirlenecektir ki? Böyle bir durumda ortaya çıkacak ölçüt keşmekeşindense, şimdi olduğu gibi hiçbir ölçüt bulunmaması yeğdir. Böylece Türk yazınından yabancı dillere çeviri yoluyla aktarılan örnekler, adına çok genel olarak «raslantı» diyebileceğimiz yollardan ulaşıyorlar menzillerine.

Diyeceğim, Nedim Gürsel'in yazınsal ününü Fransız dilinde pekiştirmesinin ona kazandırdığı puan, nötr bir puandır benim gözümde. Ne hiç çevrilmeyen ya da pek az ürünü çevrilen öykücülerimizin kimilerinden kendiliğinden üstün kılar onu bu şansı, ne de yapıtına dudak bükmemizi gerektirir. Bir Fransızın, bir Arjantinlinin, bir Rusun bizim dilimize çevrilmesi nasıl onun ülkesi yazınındaki yerini ve değerini etkilemiyorsa, bizim yazarlarımızın Türk yazınındaki önemlerini de ya-

* **Kadınlar Kitabı** — Nedim Gürsel. Cem Yayınevi, İst. 1983.

pıtlarının başka dillere çevrilmiş olması belirlemez. Olsa olsa, daha geniş bir okur çevresine ulaştıkları için sevinilir, sevinirler.

Yazın «diplomasisi» açısından Fransa'da (ya da dış ülkelerde) Türk yazını olayına böyle bakıyorum ben. Konuya bu «diplomasi»nin *yazınsallığı* açısından eğildiğimizde ise, Nedim Gürsel'in yazarlık tutumuna ilişkin olumlu bir saptamayı göz ardı etmemeliyiz: Gürsel, yukarıda sözünü ettiğim «raslantı» konjonktürünü biçimlendirmek ya da yönlendirmek uğruna yazın-içi bir çaba göstermemiş, yazın-içi bir ödün vermemiştir hiçbir zaman.

Batılının hoşuna gideceği varsayılan folklorik «tad»lar (!), orta doğu ya da üçüncü dünya ruhu, doğulu duyarlık vb. oltalarına yem koymaz. Yani yazarken, çevrilmek amacı ve art-düşüncesi ile yazmaz. Bir Türk yazarıdır; ama ulusallığı evrenselliğin koşulu olarak görmek gibi, kuramsal temeli sanatta ya da yazında olmayan ilkelerin güdümüne girmez. Kendini kabul ettirmek, ya da daha doğrusu kendini kabul etmek için yazısına kaftanlar, poturlar, cepkenler giydirmez. Onun için de, tarihinin, geleneğinin, ulusallığının yükünü ağır bir külfet gibi taşıtmaz yapıtlarına. Kaldırdığı kadarını yükler. Ülkesi, ülkelerden bir ülkedir. Kolombiya ile İngiltere arasındaki farka koşut bir farktır Türkiye ile Fransa arasındaki fark. Yazınsal etkinlikse, tarih ve coğrafya ile değil, yazınsal değerlerle organik bağ kurar ancak.

Bunları Nedim Gürsel'i bağlayacak düşünceler olarak değil; *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'ın ve *Kadınlar Kitabı*'nın bendeki izlenimleri olarak söylüyorum yalnızca.

Yazarın bu ikinci öykü kitabında, adından da anlaşılabileceği gibi, tematik bir yaklaşım ağır basıyor. Özekte kadın, kadınlar var. Ama anlatılan, nesnel olarak kadın gerçeği olmaktan çok; kadınla tanışan, onu kadın olarak tanımaya başlayan ve kadınlığı keşfeden bir delikanlının merceğinden süzülmüş bir kadın im-

gesidir. Ana ve dişi: Bir erkeğin kadın imgesinin, üzerlerine kurulu olduğu iki yakın ve yabancı, ısıtan ve ürperten, sarmalayan ve ürküten varlık, çelişkili kutupları barındıran çözülmemiş bir denklem. Gürsel, özellikle delikanlılık çağındaki bir erkek için çok karmaşık ve tehlikeli bir çekiciliği olan «kadın» olgusunu, gerçeklik ve yanılsama, doğallık ve fantezi gelgitlerinde öykülüyor. Bir «nesne» gibi görüyor kadını, öyle anlatıyor. Bir değer yargısı taşımıyor bu «nesne» bakışı. Yalnızca, bakanın dışında kalan, dışında devinen, dünyasına sokamadığı, ama bir yandan dünyasının ta içinde olan bir paradoks, bir soru imidir «kadın» bu anlatıda. Yinelenen «içine girme» motifi kesinlikle iki anlamlıdır ve anlatı boyunca tanıma, dışarıda ve yabancı kalmaktan kurtulma çabasını da simgeler.

Böyle bir yaklaşım Gürsel'i teknik olarak, neredeyse bütünüyle betimleyici bir anlatıma götürmüş. Yorumlar bile betimlemeye yedirilmiş. «Dağlarda Bir Yüz»ün «Ayna» bölümü, bu yansıtmacı/betimleyici yazı tavrını somutlaştıran bir örnek olarak anılabilir.

Tüm duygusal boyutlarına, coşku çalkantılarına karşın kitapta egemen olan bu betimleyici yaklaşım, Gürsel'in tematik anlatısının odağını oluşturan erotizm öğesinin zorlu bir sınanmadan başarıyla ve arıklanmış olarak çıkmasını sağlayan etmen olmuş aynı zamanda. Kritik bir noktadır yazınsallığı sınayan erotik yapıtlarda. Ufacık bir doz şaşması, belli belirsiz bir ayrıntı savurganlığı ya da gereksiz bir vurgu, bayağılığa, yazınsallığı tehdid eden bir «müstehcenlik» çağrışımına sürükleyebilir insanı. Oysa Nedim Gürsel, *Kadınlar Kitabı*'nı bütün bu çeşit tuzakların üzerinden beceriyle aşırtmış görünüyor.

Resimdeki «nü»nün estetiğine koşut bir yazınsal estetik sağlanmış *Kadınlar Kitabı*'ndaki erotik damara. Bu etkiyi, yer yer şiirselleşen, yer yer adeta huşû'ya varan bir ritüel tartımla kotarılmış dil, güvence altına almış. Gerçekten, Gürsel'in bu yapıtında, her şey-

den önce bir dil yapıtı olduğunun bilinciyle, titizlikle özenilmiş bir dilsel atmosfer ağır basıyor.

Birbirine iç ilmeklerle bağlanabilen beş öykü var kitapta. «İlk Kadın»,bir kadın serüvenine koşut olarak gelişen bir kent serüveninden bir kesit. Biraz fazlaca uzun tutulmuş, kimi yerleri sarkan, amacına tam ulaşamayan ,ama garip bir biçimde öykü kişisinin toyluğuyla, torlaklığıyla adeta bir uyum kurarak dengeyi son anda tutturan bir öykü bu.

«İkaros'un Düşüşü», mitolojik öğelerin yazına oynayabilecekleri oyunu oldukça açık gösteren bir öykü bence. Ucuz değilse bile, alabildiğine yapay.

Nedim Gürsel'in bu kitaptaki başarı çizgisini, «Odalarda», «Dağlarda Bir Yüz» ve «Yaz Gelmeden» adlı öyküleri çiziyor.

Şiirimizde başarılı örnekleri daha çoktur erotizmin. Anlatıda, öyküde ise bu «nü» yaklaşımına pek sık rastlamıyoruz. Aşkın, salt cinsellik boyutuyla ele alındığında bile, istenirse, soylu ve yazınsal kılınabileceğinin başarılı bir örneği olması bakımından dikkate değer *Kadınlar Kitabı*.

Öykücüler Kütüğüne Eklenecekler
I. Uykusuzlar*

İnci Aral yazarlığını ve hatta duyarlığını bir süreç içerisinde geliştirmeyi, biçimlendirmeyi başaran bir yazar. Bunu, herbiri bir öncekine göre daha arıklanmış, boyutlanmış ve «incelmiş» üç öykü kitabına dayanarak söylüyorum. «Ağda Zamanı», bir düzeyi tutturabilmiş olmasına karşın, biraz ham, biraz da fazla doldurulmuş bir ilk kitaptı. «Kıran Resimleri»ndeki öykülerde, öykülemedeki ustalaşmanın yanısıra, bir kan dolaşımının başladığı gözleniyordu.

Uykusuzlar ise, İnci Aral'ın öykücülüğe iyiden iyiye kapılandığı bir kitap. Öykü yazınımızda kesinlikle bir yeri olacağına inanıyorum. (Kitapların arka kapağına neden —kimler— tuhaf şeyler yazarlar?! İnci Aral'ı bilmeseydim, okutmayacaktı arka kapak yazısı kitabı bana neredeyse! Önerim: Kapaktaki yazının iticiliğine «kapılmayın».)

Yakın geçmişte yaşanan toplumsal sancıları ve onların bireylerdeki yansımalarını yazına aktarmanın, bunu yazınsallıktan ödün vermeden yapmanın oldukça güç olduğunu biliyoruz. Örnekleriyle seyrek karşılaşmamızdan çıkarsıyoruz bunu en azından. Aklın ve duygunun uyum içerisinde elele vermesiyle kotarılmış, toplumsal ve bireysel diye adlandırılıp ayrı çekmecelerde saklanan yaşam boyutlarının, karşılığı gerçek yaşamda da bulunabilecek iyi bir bileşimini buluyoruz Aral'ın bu son öykülerinde.

* **Uykusuzlar** — İnci Aral. Kaynak Yayınları, Ankara, 1984.

Uykusuzlar'da yedi öykü var. «Karanfil Saksılarda», «Karanlığa Kumru Nakışıdır», «Ağrılı Kapısında Gecenin» ve «Güz Yaprağı» adlı öyküler, yazarın öykücülüğündeki dikkate değer başarı çizgilerini oluşturuyor. *Uykusuzlar*'ı okurken yine de yer yer kafama bir sorun takılıyordu ;sonra bunun ne olduğunu saptayamadan, öykülere dalıyordum yeniden. Nihayet, bu yazıyı yazmak üzere *Uykusuzlar*'ı ikinci kez ele aldığımda, yakaladım aksayanın ne olduğunu. Anlatının önemli sorunlarından biri olan «anlatıcı» sorununu her yerde iyi bir çözüme bağlayamamış Aral. Aktardığı duygusal yük ve başvurduğu küçük ayrıntılardan ötürü birinci kişi ağzından yazılması gerektiğini düşündüren —hatta öyle yazılmış olduğu yanılsamasını bile uyandırabilen— bir öyküde, anlatılan hep üçüncü kişi olarak kalıyor dilbilgisi bakımından. Anlatıcı o üçüncü kişiyi, tanrılık bir tanıyışla izliyor. Bunun anlam olarak yarattığı —hafif de olsa— yadırgatıcı etki, kendini birtakım cümle kuruluşlarında daha açık belli ediyor ve bir aksaklığın altını çizdiriyor. Bu saptamam, özellikle kitabın en etkileyici öykülerinden biri olan «Ağrılı Kapısında Gecenin» için geçerli. Küçük bir örnekle yetineceğim. Kevser'in yalnız Kevser'ce yazılabilecek kahrı, araya giren anlatıcının dilinde, tuhaf bir nesnelliğe bürünüyor ve bakın, şöyle bir cümle ile bitiyor: «Çıkıp uzun uzun yürüse miydi?» Dikkat edilecek olursa, bu cümle: «çıkıp uzun uzun yürüsem mi?» biçiminde ifade edilmedikçe, önemli bir anlam kaymasına uğruyor. Kişinin anlatıya oturmamışlığı, fiil zamanını da etkiliyor ister istemez ve amaca uygun düşmeyen bir geçmiş zaman kipine başvurulmasını zorunlu kılıyor.

Bu çeşitten kimi itirazlarım bir yana, İnci Aral'ın, öykücülüğümüz bakımından izlenmeye değer bir çizgide başarıyla ilerlediğinin bir kanıtı *Uykusuzlar*.

II. İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim*

Bazı arkadaşlarım, çok «abur cubur» okuyorsun diye eleştirirler beni. «Nereden vakit buluyorsun?», «Şimdi bunca işinin arasında, çok mu gerekli şu elindekini okumak?», «Nasıl tahammül ediyorsun?»... Onları haklı bulduğum zamanlar çoktur. Ne var ki, yeni, tanınmamış, gürültüsü koparılmamış, reklamsız yazarları böyle böyle, yani okuma iktisadından —bir yığın abur cubur okuma pahasına da olsa— sarfınazar etmekle keşfedebiliyorum. Ürkütücü kitap yığınları arasında, nadir de rastlasam yazar denecek bir yazara; zahmetime, beyin ve bellek fesadına uğrama tehlikesi içinde yaşamama değiyor doğrusu.

Ülkü Ayvaz adını hiç duymamış olduğum gibi, *İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?* adı da, sade suya mizah çağrışımıyla oldukça iticiydi benim için. Ama okudum... ve kazançlı çıktım işte. Okuma uğraşının niceliği de, kışkırtıcı bir kumara dönüşüyor, bin muzahrafat içinden bir Ülkü Ayvaz bulma olasılığıyla böylece.

Kitapta onbeş kısa öykü var. Ayvaz'ın, tam da «kısa öykü» adıyla anılmaya hak kazanan öykülerinde, bu türün olanaklarının yeniden değerlendirilip başarıyla örneklendirildiğine tanık oluyoruz. Başvurduğu bellibaşlı biçimlendirme öğeleri: gözlem, fantezi, simge ve ironi. Bunların hepsinden, bilinçli bir ölçülülük çerçevesi içerisinde yararlanmış.

* **İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?** — Ülkü Ayvaz. Cem Yayınevi. İst. 1984.

sinmeyecek kadar düzayak geliyor ilk okunuşta. Ama daha karmaşık ve birkaç katmanı barındıran öykülerinin yerisindeki, duyarlığını düşüncesiyle yönlendiren yazar-kişi'nin kaleminden çıkmış bunlar da besbelli (Örn. «Münevver», «Kulak», «Cambaz»).

Ülkü Ayvaz'ın yazınsal birikiminde etkili olmuş öykücülerin başında Çehov'un geldiği neredeyse kuşkusuz. Bu Çehov kanalını en açık biçimde sezdiren öykü: «Şemsiye». Bunun yanısıra, benim bir öykü okuru olarak çağrışım yelpazemde, örneğin bir Orhan Duru, bir Necati Tosuner, bir Oğuz Atay'la bağlantısı kurulabilecek yönleri var yazarın. İşte sıcak, buruk bir çocuk gözü ve ağzı «Gezinti», «Beklemek» öykülerinde. Olabildiğince yalın, etkili. Ve bir Tosuner rüzgârı. «Bulmaca»da, «Bekçi»de, «Yakında»da, Oğuz Atay bakışını anımsatan gizemler, derinlikler... Ayvaz'ın, öykücülüğümüze kendi rengini ve sesini getirdiğinden hiç kuşkum yok. Yalnızca bir yazınsal akrabalıktan, yakınlıktan söz ediyorum ki, tüm dünya yazınında birbirine daha yakın, birbirinden oldukça uzak yazarlar bulunduğunu söylemekten öte bir örtülü anlamı yok bu saptamamın.

«Adıgüzel» ve «Bağlanma» öykülerinde, halk hikâyesi geleneğinin izlerinden yeni bir bileşime varmış Ayvaz. «İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?», kurmacanın kurmacalığı üzerine ince bir fantezi. «Sandık» ve «Anafor»; tarih-zaman, değer aşınması, anlam yaşantılarının göreceliği gibi felsefelik izlekçelere göndermeler taşıyor. İnsan ilişkilerinin çift-değerli (ambivalente) iniş çıkışları «Bağlanma» öyküsünde dibe döşeniyor.

«Yakında» ve «Bekçi», benim bu kitapta en tuttuğum öyküler oldu. Bunlara, anlatımı değilse de özü açısından «Bulmaca»yı da katmalıyım. (Ülkü Ayvaz zaman zaman «tahkiye»yi savsaklıyor. Bu nokta üzerinde durmak içiıı, birkaç öykü ürünü daha görmem gerekiyor yazardan. Şimdilik biçim ve biçem konusunda kesin bir değerlendirme yapmak erken göründü bana.)

Ülkü Ayvaz'ın öykücülük çizgisinde şimdiden belirlenen en az üç tavrın (fantazi, gözlem, simgecilik) hangisine ağırlık vereceğini merak ediyorum kendi payıma. Belki hep bu karma dengesini sürdürecektir. Ama ağırlığı hangi yöne verirse versin —ya da isterse böyle bir seçmeye yönelmesin—, ironi öğesini hep koruyacağa benziyor. Bu kitabında mizahın niceliği ve/ya da niteliği yazınsal sınırları aşmamış kesinlikle. Ülkü Ayvaz'ın; öykücülüğünde, çok yatkın olduğu anlaşılan gülmecenin kışkırtısına kapılarak bu düzemi bozmaması halinde, ironiyi Haldun Taner, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Orhan Duru, Oğuz Atay gibi yazınsal düzlemde başarı ile kullanan bir öykücü daha yazılacak demektir kütü'ğe.

Öykülerdeki Dünyalar*

Birkaç ay arayla iki küçük öykü kitabı okudum. Belki birbirlerinden çok farklı, ama öykü yazınımızda tutacakları yer bakımından, bana pekâlâ yanyana ele alınabileceklerini düşündüren kitaplar oldu bunlar. İlki *Necati Tosuner Sokağı*, ikincisi de Nazlı Eray'ın *Hazır Dünya*'sı.

* *

95 sayfa içinde 14 küçük öykü yer alıyor Tosuner'in yeni kitabında. Önceki öyküleriyle karşılaştırıldığında, giderek daha bir yalınlaşma, arıklaşıp durulaşma eğilimini sergiliyor bu kitaptaki ürünlerin çoğu. Birkaçını önceden de biliyoruz bu öykülerin. Ama biraraya geldiklerinde, yazarın öykücülük anlayışında vardığı bir noktayı (ya da çizgiyi) belirgin kılacak bir özellik kazanmışlar sanki. Yalınlık ve/ya da duruluk sözcüklerini seçtim varılan bu aşamayı adlandırmak üzere. Yalın ve duru öyküler çoğu, evet; ama basit, sıradan değil hemen hiçbiri.

Yoğun duyarlıklardan süzülüp damıtılarak, en konsantre ve hatta komprime bir sunuluşla ulaştırılıyor bize bu öykülerin mesajı. Kimilerinin altında bastırılmış bir çığlık bile sezilebilir; ama çığlığın olmadığı yerde de, öykünün tartımıyla koşut bir tartımda yükselip alçalan tedirgin bir nabzı duymazlıktan gelemiyorsunuz.

* **Necati Tosuner Sokağı** — Necati Tosuner. Derinlik Yay., İst. 1983.
Hazır Dünya — Nazlı Eray, Kaynak Yay. Ankara, 1984.

Necati Tosuner'in yaklaşık yirmi yıldır, çeşitli açılardan ışıldak tutarak okuruna tanıttığı bir dünyası vardır. Onun artık yabancısı değiliz. Bu; hem bizim de içinde yaşadığımız şu ihtiyar ve genç, alımlı ve sakil, çekici ve itici coşkular ve bıkkınlıklar dünyasıdır; hem dışardan ve ancak dışardan bakmakla kalabildiğimiz, özel duyarlıkların, özel kahırların biçimlendirdiği yabancı bir dünyadır. Tosuner kendi dünyasını, ortaklaştığımız dünyanın biryerlerine yerleştirirken; bir yandan da bir yazı serüveni yaşamakta ve bu serüvenden kesitler yansıtmaktadır öykülerinde. İşte bizi yazınsal açıdan asıl ilgilendirmesi gereken budur kanımca.

Yazar, iletmek istediği duygusal mesajı iletmekte, yaratmak istediği kısa ya da uzun vadeli etkileri yaratmakta ve içiçe dünyaların dehlizinde kendini ve bizi dolandırırken, kendine ve bize bir de dil dünyası kurmakta hangi yazınsal dolayımlara başvurmaktadır. Kitapta izlememiz gereken asıl serüvenin işte bu düzlemde yer aldığını düşünüyorum. İç-izlenimlerin —eski deyimle, «tahassüs» ve «tahassür»lerin— «not edildiği», zaman zaman deneme tadı veren öyküler bunlar. Kimileri «sobalık»mış, yazarı öyle demiş. Hepsini tutup yele vermiş sonra .Uçarlarken yakalamış, son anda kıyamayıp tutmuş, Necati Tosuner Sokağı'nın mazbatasına eklemiş. Kitap belki onun için, biraz nahif, biraz eskiz defteri gibi. Yapar mı yapmaz mı bilemem ama, onun bu öyküleri biraz daha beslemesini, «garip»liklerini seyreltmesini, sonra biraz daha zora koşmasını bekleyenler olabilir.

Necati Tosuner Sokağı'nı okurken lirik bir telgraf biçemi ile. kesik soluklu mahçup bir şiirselliğin, buruk ve çökelmiş bir hüzün ile, bıyık altından bir ironinin, sizi; hızla giden bir trenin pencerelerinden birbiri ardısıra geçi geçiveren «resim»ler gibi etkilediğini söylerseniz ,inanırım! Sonra o resimleri bir albümde toplamak istediğinizde, Necati Tosuner Sokağı'nı bir

kez daha okuyun. Artık eskiz defteri, albüm falan değil; diliyle, öykülemesiyle, yazına geçen emeğin kendini her sayfada duyurduğu bir öykü kitabıdır elinizdeki.

* * *

Nazlı Eray'ın dördüncü öykü kitabı *Hazır Dünya*. «Ah Bayım Ah» için yazdığım bir yazının başlığı, «Fantaziyi Yazınsallaştırmak»tı. Eray'ın öyküleriyle yaptığını ve romanlarıyla yapamadığını düşündüğüm bir şeydir bu - vurgu fantazide değil, yazınsallıkta olduğu sürece. «Monte Kristo», «Mogadon Palas», «Yılanlı İzzet Efendi», *Kız Öpme Kuyruğu*'ndaki «Benden Bana Öyküler», fantazinin yazınsallaştırılmasının unutulmaz örnekleri olarak yaşar dururlar bende.

Hazır Dünya'da 17 küçük öykü var. Bunların bazılarında yine o Nazlı Eray pırıltısını yakalamak sevindirdi beni. Bu kitapta; «Ah Bayım Ah», «Geceyi Tanıdım» ve «Kız Öpme Kuyruğu»nda olandan daha değişik bir yaklaşımla karşılaştığımız düşüncesindeyim. Artık, anlatılanın kendisinde değil, anlatım dolayımında buluyoruz o «fantazi»yi. Örneğin bir «Laz Bakkal» değil artık sevgili. Çizilenden çok *yaşanan* kişiler girmiş öyküye gizliden gizliye. Belki «Çok Üzülen Fotoğraf»ın Haydar Bey'i yine o eski kalantorlarından Nazlı Eray'ın ama, öykülerin ana kanalında akıp giden kişi, «Sakal ve Bıyık»taki, «Ev»deki, «Çiçeğin Yapısı»ndaki... kişi yine.

Böylelikle; o kısa kesik cümlelerine, naivlik merakına ve tutkusuna karşın, bir «sahicilik» sinmiş öykülerin çoğuna bu kitapta. Yazarın öykücülüğünde bir dönüm noktası oluşturabilecek bir ipucu mudur bu, yoksa değil midir, bilemiyorum. Bildiğim; bu belli belirsiz yenilenmeye, biçemsel bazı çabaların da katılmasıyla, Nazlı Eray'ın; hem kendisi kalarak, hem de

yolunu açarak, öykücülüğünde bir aşama yapabileceğidir. Bunu seçerse tabii.

«Hazır Dünya», «Ev», «Turgut Reis'te Gece» gibi kimi öyküler, sanki daha başlarken bitiveriyor. Ama bu da olumlu bir öğe olarak değerlendirilmeli. Tad alınarak okunan, umutlu beklentiler uyandıran öyküler demek bunlar.

Zaman zaman da, bir öyküden öbürüne ulanan, ama sadece değinilip geçilen «merakı sürükleme» (suspense!) öğeleri... M. İpek intiharı gibi. Sonra, «Copa Cabana»da, «Ornella Muti»de, «Yaralı Fotoğraf»ta, «Revani»de ilh... Haydar Bey motifi yineleniyor örneğin. «Sakal ve Bıyık»ta, «Mektup»ta, gizemli mektup motifi yineleniyor. Bütün öykülerin birarada; Nazlı Eray'ın öykü birinci kişisinin yazdığı romana ve Nazlı Eray'ın kendi öykü kitabına adını veren «Hazır Dünya»nın hazırlanmasında birbirine takılacak parçalardan oluşturulduğu gibi bir izlenim bırakması amaçlanmış. Bu da, yazarın romanlarında deneyip geçtiği kurgu tekniğini anıştıran ve benim, «Nazlı Eray öyküsünü yeniliyor» ön-deyimi destekleyen bir saptama.

Hazır Dünya belki de gerçekten «Hazır Dünya» romanına girecek parçaların öykü öykü tasarlanmış bir biçimidir - neden olmasın! Birden, «Harita» öyküsü, her şeyi istenmeyecek kadar kolaylaştırıveriyor. Son öykü («Seminer») ise, bu istenmedik kolaylığı yeniden belli bir düzeye çıkarak, silip atıyor.

Gitgelleri, kurgusallığı, sahiciliği, düğümleri ve fantazisi ile; ilgiyi uyanık tutan bir kitap *Hazır Dünya*. Çok özenilip titizlenilmeden hazırlanmış zevkli bir oyuna katılıyorsunuz sanki, siz oynarken kurallar bozuluyor/değişiyor. Oynarken oynarken, oyuna yeniden bozulacak kurallar getiriyorsunuz... Giderek neredeyse, yazarla okur arasında okuma anında kuruluveren bir maç haline dönüşüyor okumanız.

Hazır Dünya, kolay okunmasının ardında bazı tu-

zaklar gizleyen ve gerçekten (hazır olup olmadığı bir yana) bir dünyası olan bir kitap. Daha fazla çözümlemek keyfini kaçırabilir öykülerin. Öykü yazınımızda olduğu kadar, Nazlı Eray'ın yazarlık çizgisinde de bir çeşni olarak gördüm ben bu kitabı. Mevsim dönümü armağanı gibi.

Dünden Bugünden İki Çağdaş Öykücü*

Adını başka bir alanda duyurmuş olanların, gün gelip yazın alanında ürün vermek istediklerinde, «tanınmış» lıkları bir avantaj mıdır, yoksa dezavantaj mı? Sanılacağının aksine, ben bunun bir dezavantaj olduğunu düşünürüm hep. Nitekim, gazeteci olarak isim yapmış olan Zeynep Oral da —sanatla olan ünsiyetinin tescilli olmasına karşın (veya bu yüzden)— benimle aynı düşüncede olsa gerek ki; yeni yayımladığı kitabının adından önsözüne, önsözünden «Bir tutam saç» başlıklı yazısına kadar, yazın alanında yaptığı çıkartmanın yürekliliğini örtbas etmeye çalışmış hep. Bir yanda yılların deneyimi, öbür yanda bir mahçup, çekingen telaş!

Z. Oral, *Yaz Düşüm Yaz*'ı iyi ki yayımlamış. Yayımlamış da, bu yazıları, mantığımla yeniden kurgulayıp 'öykü'ye dönüştürmek istemedim. Bu işe yüreğim el koydu. 'Yaz düşüm yaz' deyip, yaşananı paylaşmak istedim.» dese de, bizi yepyeni bir öykücüyle karşılaştırmış. Adını hiç duymadığımız bir öykücüyle ilk kez karşılaşmış gibi okuyalım onu. O zaman göreceğiz ki, bu kitapta; «Mutluluk Parkı», «Telefonun İki Ucu», «Yazıcının Notları», «Bir Gün... Şu Havlayan» gibi, en az dört kayda değer öykü vardır. «Sevmezsem Ölür»ü de katarsak beş! Onüç yazının beşini öykü olarak değerlendirebileceğimiz bir kitapta, yazarın türler dışı (belki kimileri deneme sayılabilecek) yazılarında her zaman aynı çizgiyi tutturamamış olmasından çok, bu

* **Yaz Düşüm Yaz** — Zeynep Oral. Gür Yayınları, İst. 1985.
Pay Kavgası — Peride Celal. Remzi Kitabevi, İst. 1985.

beş öyküyle haber verdiği öykücü kimliği ilgilendirmeli bizi. «Beşe Beş Kala», «İki Sesli Sessizlik», «Nerdesin» ve «Anne Gel»i önsözün şemsiyesi altında toplayabiliriz o zaman. «İçindeyim Avucumdaki Kutunun»da çok naiv görünen duyarlığın, asıl yüzünü «İçim Ses Vermiyor»da gösterdiğini çıkarsayabiliriz. Dudak bükme kuşkuculuğunu sahici bir meraka dönüştürebilecek bir çekirdek var mı, yok mu, başka yerlerden tanıdığımız Oral'ın öykülerinde? Ben buna bakarım. Var. Yazarın, öykü sonlarını ve diyalogları kurgulamaktaki yaklaşımı tartışma götürür; ama kısacık bir tanıtma yazısında değil. Bence, «Bir Telefonun İki Ucu» için olsun tanıtılmaya değerdi *Yaz Düşüm Yaz*. En az iki de cabası var.

* * *

Peride Celal, *Üç Yirmidört Saat*'le mi «aşama» yaptı yazarlığında? Bilemeyeceğim. Ondan öncesini okumamıştım. Hoş, öncesini bilseydim de sakınırdım ya «aşama» teşhisinden. Kimimizin, kimi zaman, dilinin pelesengi olmuyor! *Üç Yirmidört Saat*'ten bu yana; gözlemciliğiyle, psikolojik ayrıntılara isabetli yaklaşımıyla ve içerikte nereleri kurcalarca kurcalasın hep sadık kaldığı klasik tahkiyesinin sağlamlığıyla ilgimi sürekli kılan bir yazar Peride Celal.

Pay Kavgası; arayışlardan çok, bulunmuşların sergilendiği, «kondisyonlu» bir kalemden çıkmış dört uzunca öyküyü biraraya getiriyor. Bu öykülerin başarısı da, kusuru da aynı kökenden kaynaklanıyor kanımca. Peride Celal betimlemede son derece usta. Ama —belki romancılığından gelen bir savurganlıkla— betimlemede ekonomi diye bir şey tanımıyor. Böylece; belki «Düşten de Öte» dışında, bütün öykülerde betimleme sarkması var. Örneğin «Çukur»; ağırlığın, çukurun betimlenmesinden, «Şaire Hanım» ile Hatice öğretmenin ilişkisine kaydırılmasını gerektiren bir öykü. Yan tipler-

deki ve çevrenin ayrıntılandırılmasmdaki yinelemeler ve sarkmalar, yer yer vuruculuk kazanan incelikli anlatının dengesini bozuyor. «Pay Kavgası» ise, «koruyucu melek» motifinin çok fazla yinelenmesi, «etik» bakışın kutuplaşmayı çok fazla ak-kara ikilemine indirgemesi ve Peride Celal'in bütün öykülerinde en başarılı olduğu «bitiriş»in, bu öyküde kıssanın aşırı idealize edilen bir hissesine feda edilmesiyle, bu kitaptaki en zayıf ürün olmuş. «Don Juan»da da, ustalıkla biraraya getirilmiş anlamlı ayrıntılar bir yerde öyküye inandırıcılık kazandırırken, çoğaltıldıkça etkiyi dağıtıyor. Örneğin, Querelle anıştırması (Yazar her nedense, Genet'yi Fassbinder'siz bırakmış!) Tarık'ın cinsellik saplantısını vurgulamada yetersiz kalıyor. Buna karşılık, odakta olmayan Canan, birkaç çizgiyle, ayrıntıya boğulmadan tam bir netliğe kavuşabilmiş. Öykücülüğümüzde, erkek cinselliğine ve erkeğin cinselliğe bakışına çözümleyici bir görüngeden yaklaşıma örnek oluşturabilecek bir öykü «Don Juan». «Düşten de Öte»de; yine Peride Celal'in «Bir Hanımefendinin Ölümü»nde, Pınar Kür'ün «Herkes Bana Düşman»da işledikleri çekici konuya, «ölümün akabinde» izleğine, dupduru bir mercekle bakmış yazar. Tevfik Bey'in Çehovien nefis ölümünü izleyen anlatıdaki gözlem keskinliği, hani derler ya, «yaşamış kadar» ediyor okuru. Kitabın en dengeli, en derli toplu öyküsü bu. Özetle, *Pay Kavgası*, tüm eleştirilerime karşın çok severek okuduğum, öyküyü bilenden dinlemenin tadını tattıran bir kitap diyerek bitireyim bu kısa değiniyi.

Ay Gözetleme Komitesi*

Bu ay, benim için tam bir sürpriz olan bir kitabı, hiç olmazsa Gergedan okurları için, bir raslantı nesnesi olmaktan çıkarayım istedim. Gerçekten de, kendilerinden belirli beklentilerimiz olan, tanıdığımız, bildiğimiz yazarların dışında, yeni bir ismi ancak raslantıyla keşfedebiliyoruz. Ayrıca keşfedilmeye değer yeni yazarlar da mantar gibi bitmediğinden, çoğumuz, piyango bileti almadığı için hiç ikramiye yüzü göremeyen, üstelik bundan yakınan Moiz'in durumunda kalıyoruz. Mahir Öztaş'ın *Ay Gözetleme Komitesi*, okur için, amorti falan değil; hatırı sayılır bir ikramiye.

Bu öykü kitabından önce, «Unutulmak Tozları» adlı bir şiir kitabı yayımlamış Öztaş. Öykülerini okudukten sonra, şiirlerini de çok merak ettim ama, ele geçiremedim. Kitap adı seçmek de başlıbaşına bir iş. Kimi zaman insanı günlerce uğraştırır. «Unutulmak Tozları» adı, Adnan Azar'ın «Unutmak Suları»nı fena halde anımsatıyor. «Ay Gözetleme Komitesi»ne gelince, Mahir Öztaş'ın bu güzelim kitabına, böyle sıradan bir mizah öyküleri kitabı izlenimi yaratacak bir isim vermesi, bence bir talihsizlik. Umarım, öykülerinin olağanın çok dışında ve üstünde olduğu kulaktan kulağa yayılır da, bu kitabı «unutulmak tozları»nın altında kalmaz!

Kitapta beş kısa, bir de uzun öykü yer alıyor. «Yolun Vahşi Kıyısı» adlı uzun öykü dışındakiler, 50 yaşlarındaki öykücülüğümüze, yakın akrabasını tanıma-

* **Ay Gözetleme Komitesi** — Mahir Öztaş. Çizgi Yayınları, İst. 1987.

dığımız bir ses, bir dil, bir bakış getiriyorlar. «Yolun Vahşi Kıyısı»nın ise, uzak da olsa kimi akrabaları var. Selim İleri'nin öykü ve roman dünyasında dolaşan ya da dolaşabilecek kişiler, yaşanabilecek ilişkiler; Ferit Edgü'nün, Demir Özlü'nün, Nedim Gürsel'in zaman zaman seçtikleri yarı allegorik, yarı simgesel mekânlar, felsefî, psikolojik derinlikler; özetle, Öztaş'ın öbür öykülerinde karşılaşılanlardan daha tanıdık gelen bir atmosfer, bir kumaş buluyoruz bu öyküde. Yine de, akrabalarının seçkinliğinden de anlaşılabileceği gibi, rastgele bir esinlenme ürünü olmaktan çok uzak bir öykü «Yolun Vahşi Kıyısı». Özenli kurgusu, edebiyatça ele alınmış psikolojik sorunsalı ve hiçbir biçimde sırıtmayan tarihsel bağlamıyla (ki bu, 80 sonrasından çok, 70 sonrasını çağrıştırdı bana nedense. Belki de özele indirgemeyişin vurgusu tam da bu belirsizlikte tınlıyor), uzun uzun okunduğuna değiyor. Öykünün «bahçenin belleği» başlıklı iç-bölümü, bu anlatının —ve hatta diğerlerinin de— çekirdeğine yöneltebilir okumamızı. Mahir Öztaş'ın başlıca alışverişi bellekle çünkü. Yapıtında da, yapıntıya zemin oluşturan öyküleme tavrında da, hep bir bellek süzgecinin sorgulanması izleği seziliyor.

Kitaba son öyküsünden başladık. Şimdi başa dönelim ve «Balkonda» ile bu taze ve verimli damardaki serüvenin peşine düşelim. Öztaş'ın sürprizi de o öyküyle başlıyor zaten. Gereğinden fazla açıklayıcı olmamak için, yorumsuzca, şu alıntıyı vermek istiyorum, bir anahtar destesinden seçerek:

«Asıl şaşırtıcı olan şuydu / / bütün bu bölümlerde gizli kalmış bir cinayet vardı. Aşkların karşılıksız kalışı gibi bu cinayetler de cezasız kalıyordu. Üstelik bütün bu cinayetler sanki tanrısal bir adalet duygusuyla kimi haksızlıkları ortadan kaldırıyor, yaşamın akışını hızlandırıyordu. Romanda öyle bir yan vardı ki, bu üç bölümde anlatılan da —bölümler birinci tekil kişi anlatım kalıbında yazılmıştı— aynı kişinin değişik

zamanlarda yaşadıklarıydı. Daha doğrusu anlatıcı, değişik olaylar, zamanlar ve değişik seçimler içinde —yani yaşamında hangi yolu seçerse seçsin— hep aynı sonuçla karşılaşıyordu. Diğer yandan öldürülmek zorunda kalınan kurban da gerçekte hep aynı kişiydi, varlığıyla engel oluşturuyordu / ... / yazar anlatıyı kurarken söz konusu kurban sanki gerçekten ortadan kaldırılıyordu, öylesine kararlı gizemsel bir yan vardı yazıda.» (s. 6-7).

Öykü içindeki öykünün kahramanı Laura del Sol, Saura'nınki değil! Bu bir dramatik soprano. Operaların çarpıcı renkler taşıyan abartılı karakterlerinin çağrışımından da yararlanılmış, tutkunun nesnesi Laura del Sol olarak somutlanırken. Marazi aşk, tutku, cinayet, intihar gibi, ucuz edebiyata ve opera librettolarının çoğunun yapay entrikalarına malzeme olan basit klişeleri, üç kanalı birbirine örerek ustaca kurduğu anlatısında, bir büyü etkisi yaratacak biçimde eklemlemiş yazar. Temeldeki derdi, bir yerde, satırların yüzeyinde okunur oluyor yine: «'Yazı' geride bıraktığımız zamandı, anılarımızdı, dünyanın belleğiydi.» diyerek. Bu izi, öyküler boyunca sürmenizi salık veririm.»

Borges'ce bir ürperticilik var Öztaş'ın öykülerinde. Ama Borges'deki ve kendini ona yakın duyan yazarlardaki seçilmiş kuruluk, özgül ölçülülük ve biçeme sinmiş geometri, yok. Bunların varlığını ya da yokluğunu övüyor ya da yeriyor değilim. Yalnızca işaret ediyorum. Ve bu işaretimle, edebiyatın yolunun yordamının ne kadar çeşitli kombinezonlara girip, oralardan ne tanınmaz kılıklarla çıktığına bir örnek göstermek istiyorum.

Bundan başka, Mahir Öztaş'ın açık, yalın, klasik denebilecek bir «tahkiye»si var. Yazısında bir arayış içinde olmadığını söyleyecek değilim elbet; ama onu okurken aldığımız ilk koku; arayışın, deneyişin, keşfe çıkmışlığın kokusu değil. Bu düz, akıcı anlatım içinde yer yer savrulmalar, dağılmalar oluyor ve okumayı tökezletiyor. Özenin biçimle içerik arasında eşit paylaş-

tırılamayışına, yine «Balkon»dan bir-iki örnek vermekle yetineceğim. Neyse ki bu ilginç öykülerin olumlu etkisini silecek kadar sık düşmemiş Öztaş dilin tuzaklarına. Yine de, «Laura'nın yüzü, o ince hafif uçucu çizgiler, binlerce çizginin birleşmesi ve ayrışmasıyla ortaya özgün bir Laura yüzü çıkıyordu.» / «Oysa bir Carmen rolünde —o isyankâr ama yazgıya boyun eğişte— yalnız benim sezebileceğim şekilde asla başarılı değildi.» / «Öbürüyse tabancanın boş olduğundan o denli emin ki, oyunu bir adım ileriye götürüyor, tabancayı şakağına dayıyor, artık yalvaran Laura, yapmaması için, zafer tam ve kesin olmalı.» türünden sakatlıklara hiç rastlamayalım isterdim.

«Ay Gözetleme Komitesi» adlı öykü, sarı, kuru, sıcak bir biteviyelik zeminine, yine anlatı içinde anlatı formülüyle yazılı. Bir antik tiyatronun, bir antik kentin beton dökülerek derine, daha derine gömülmesi motifi, «yapay kimliklerle dolu bir dünya», gerçekle yalan, kurguyla gerçek, unutulma ve/ya da yitme korkusu ve bütün bunların simgeleyicisi gibi düşünülmüş, geceleri canlanacak gizemli bir kent mimarisi ve anlatıcının «geleceğe yönelik kazıbilimi» saplantısı bu garip öyküyü biçimlendiren öğeler. Sonuç, yazarın deyişiyle: «Uçucu görüntüler, yaşamının geride kalmış uzun yıllarını anlamlı kılma, bir boşluğu doldurma çabası, diyelim ki hiç yazılmayacak düşlerin tarihine bir katkı, sözler, yalnızca sözler, başka bir şey değil.» (s. 39).

«Bütün Saatlerde Gün Batımı» adlı öyküdeki yığına kültür bulaşıkları, her ne kadar bir profesörün, bir başka akademisyenin serüvenini aktaran söylemine yedirilerek yapaylıktan kurtarılmaya çalışılmışsa da, anlatıyı boğuyor. Bununla birlikte, «zaman» izleği çevresinde dönenen ve kendi üzerine katlanan kurgusuyla, Öztaş'ın öykülerine egemen «uzak iklimler» atmosferinin büyüsüyle ve dipten, ince ama kararlı bir su gibi yürüyen felsefesiyle, yine de ilginçliğini koruyor öykü.

«Geçen Yaz Hüzünle»de, adından başlayarak bir

Marienbad çağrışımı, «Yolun Vahşi Kıyısı»na ilmekler atan bir yazgı-kurgu sorgulaması, yine iyiden iyiye ağırlığını sezdiren bir «felsefe» ile bütünleniyor okumanın tortusu. Geçmişin bugün ancak «*kurulabileceği*» düşüncesi, Mahir Öztaş'ı bir bellek mimarı olarak konumlandırma eğilimimi destekliyor.

«La Machine Infernal»e geldiğimizde, yine bir anahtar geçiriyoruz elimize: «Aslında neydi bu Frenkçe'siyle 'Machine Infernal', dört bir yana metal parıltıları saçan bu cehennem, o Jaures'nin, Sultan'ın, İbsen'in, sizin ve benim yüreklerimizde gizli olandı, hepimiz için anlaşılmaz olan neyse işte oydu. Belki gizli bir kötülük, belki bir adalet duygusu, gizli kalmış bir aşk, iflah olmaz bir saplantı, her neyse, her gizli olan gibi yanıtlanmamış sorular bıraktı, benim gibiler yıllar sonra kâğıt tomarlarının, belgelerin ve anıların içinde oyalansın diye.» (s. 74).

Yazarın dünyasını, bu dünyanın tarihini-coğrafyasını, yapılamaya ve yapıntıya harcadığı, dengesi edebiyat potasında tutturulmuş harcı, bu tek kitapla bile enikonu tanımış olduk. Öztaş'ın yazmadan edemeyeceği besbelli. Bana da, yazın dünyamıza haklı bir özgüvenle giren bu kişilikli yazarı içtenlikle kutlamak düşüyor.

Fusun Akatlı *Edebıyat Defteri*'nde 1983'den bu yana yazdığı roman ve öykü eleştirilerini biraraya getirdi. Kitabın ilk bölümünde 14 romancımız ele alınıyor. Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Attila Ilhan, Orhan Pamuk, Ahmet Altan, Latife Tekin bunlardan bazıları. Ikinci bölüm ise yazarın "Bir Pencereden" adlı inceleme kitabının yayımlanmasından bu yana çıkan öykü kitaplarının taranmasından seçilenlere ayrılmış. Nezihe Meriç, Bilge Karasu, Tomris Uyar, Füruzan, Pınar Kür, Hulki Aktunç, Murathan Mungan, Nazlı Eray ... ve toplam 21 öykücü. Füsun Akatlı, bu kitabıyla, "deneme/eleştiri" türünün yazın-içi konumunu da tartışmaya sunuyor.