Modern İbrani Edebiyatı Tarihi

Gerşon Şaked

Çeviren: Bedrettin Aytaç

phoenix

Gerşon Şaked

Modern İbrani Edebiyatı Tarihi

Nesir (1880-1980)

Prof. Dr. Gerşon Şaked: *Modern İbrani edebiyatı uzmanıdır. 1929'da Viyana'da doğdu, 1939'da İsrail'e göç etti. 1964'te Kudüs İbrani Üniversitesinde doktorasını tamamladı, 1975'te profesör oldu ve bu üniversitede öğretim üyesi olarak çalıştı. İsrail dışında çeşitli üniversitelerde de konuk öğretim üyesi olarak bulundu. 1986'da Bialik Edebiyat Ödülü'nü, 1992'de İsrail Edebi Araştırmalar Ödülü'nü, 2004'te kurmaca dışı dalında Babat Ödülü'nü aldı. Modern İbrani edebiyatı alanındaki akademik eserlerinin yanı sıra bir de romanı bulunmaktadır. Şaked, 2006 yılının Aralık ayında aramızdan ayrılmıştır.*

Prof. Dr. Bedrettin Aytaç (Çeviren): *1966'da İstanbul'da doğdu. 1993'te Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinden Arap Dili ve Edebiyatı alanında doktora derecesi aldı. Burslu olarak Mısır ve İsrail'de bulundu. 2002'de Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde profesör oldu. Araştırma alanları, modern Arap edebiyatı ve karşılaştırmalı dil ve edebiyattır. (E-posta: bedrettin.aytac@gmail.com)*

Kitabın Orijinal Adı: *Hassiporet Haivrit 1880-1980*, Kibbuts Hameuhad/Keter, 1977-1993.

Almanca Nüsha: *Geschichte der modernen Hebräischen Literatur Prosa von 1880-1980*, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996.

phœnix

Gerşon Şaked

Modern İbrani Edebiyatı Tarihi

Nesir (1880-1980)

Çeviren: Bedrettin Aytaç

Ankara, 2007

phœnix

Modern İbrani Edebiyatı Tarihi

Gerşon Şaked

Yayına Hazırlayan: Emek Akman

Çeviren: Bedrettin Aytaç

Kapak Tasarımı: Sadullah Hatam

Mizanpaj-Ofset Hazırlık: Gülay Yeltürk

Baskı
Berkay Ofset
Ali Suavi Sokak No: 1 / 27 Maltepe / ANKARA
Tel.: 231 28 42

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Phoenix Yayınevi'ne aittir.

© Phoenix Yayınevi, 2007
Nisan 2007, Ankara
ISBN: 9944-931-18-7

Phoenix Yayınevi
Dirim Sok. 23/2 Cebeci 06600 Ankara
Tel: (312) 320 44 57 – 58 Faks: (312) 362 53 93

e-posta: info@phoenixkitap.com
http://www.phoenixkitap.com

Dağıtım
Siyasal Basın Yayın Dağıtım
Meşrutiyet Cad. Konur Sok. 30/9 Kızılay-ANKARA
Tel: (312) 424 03 08 (pbx) Faks: (312) 424 01 08

phoenix

Çevirenin Önsözü

İsrailli edebiyat bilimcisi Gerşon Şaked'in İbranice olarak kaleme aldığı ve kendisinin gözden geçirip onayladığı Almanca çevirisinden dilimize aktardığım bu eser, Türkçedeki ilk İbrani edebiyatı tarihidir. Eseri öneren Prof. Dr. Jacob M. Landau'ya, çeviride zaman zaman görüşlerinden yararlandığım annem Prof. Dr. Gürsel Aytaç'a ve yayınlanma aşamasında özverili çalışmalarını esirgemeyen editör Emek Akman'a teşekkür ederim.

Prof. Dr. Bedrettin Aytaç

Ankara, Mart 2007

Önsöz

Bu kitabın temelini, benim beş ciltlik "İbrani Edebiyatı 1880-1980" başlıklı, İbrani edebiyatı tarihi çalışmam oluşturmaktadır. Orada çok sayıda metin örnekleri ve bilimsel açıklamalar vardır. Elinizdeki bu kitapta ise İbrani nesrinin yirminci yüzyıldaki önemli özelliklerini toplu olarak bir araya getirmeye çalıştım ve İbrani edebiyatı ile kültürünün tarihine ilgi duyan yabancılar için gereksiz görünen bütün ikinci derece bilgilerden vazgeçtim. Bir yandan iç edebî süreçleri ve bunların toplumsal gelişmelerle etkileşimlerini anlatırken, diğer yandan da en önemli yazarları eserleriyle ele aldım.

Genel anlatımın amacı her defasında bir neslin, devrin ya da edebî topluluğun tüm eserlerini ortaya koymaktır. Bunu tek tek yazarların nitelikleri ve edebiyat tarihindeki önemlerine göre az ya da ayrıntılı ele alınarak işlenişi izlemektedir.

İlk dönemlerde giriş niteliğindeki paragrafları kısaca monografiler izlemektedir. Kitabın son bölümünde ise benim kuşağımın yazarları ve daha genç yazarlar üzerine daha geniş genel bilgiler verdim ve yazarların büyük kısmı hâlen yaratıcılıklarını sürdürmekte olduklarından ve bugün geçerli monografik bilgiler belki yarın geçersiz olacağından, monografi bölümünden vazgeçtim. Son bölümde anlattığım edebiyatın oluşumunu bir eleştirmen gözüyle izledim. Bugün ise tarihçi niteliğimle, bu döneme başka bir bakış açısından yaklaşıyor ve gelişmelere dışarıdan bakıyorum.

Bu edebiyat tarihi, yöntem bakımından belirli bir edebiyat teorisine bağlı değildir; çeşitli temellere dayanmaktadır. Uzman bir okur, tarihî işlenişteki kuramsal ilkelerin nereden geldiğini fark edecektir. Bu arada işlenecek konu, uygun dayanakların seçimini belirlemiştir, yoksa dayanaklar konuyu belirlemiş değildir.

Elinizdeki bu kitapta, beş ciltlik asıl nüshadaki ikincil kaynaklara ve araştırmalara yer verilmemektedir çünkü bunlara yabancı okurlar ulaşamayacaklardır. İbranice bilen okurlar, bibliyografyada, orijinaldeki notlar ve açıklamalarla bunları bulabilir. Çeviride

adı anılmayan İsrailli edebiyat bilimcilerine burada teşekkürlerimi sunarım. Notlarda, işlenen eserlerin Almanca çevirileri gösterilmiştir. Ekte verilen sözlük ve İbranice dergilerin listesi ile kolaylık sağlanmak istenmiştir.

Şimdi, kitabımın yabancı okurlar için yeniden ele alınışında yardımını gördüğüm Tami Hess'e ve titizliği ve sabrı dolayısıyla teşekkür borçlu olduğum Almanca çevirmenim Bayan Anne Birkenhauer'e, Suhrkamp Yayınevinin Yahudi yayınları editörü Thomas Sparr'a, Tel Aviv'deki İbrani Edebiyatı Çevirileri Enstitüsünden Nili Kohen ve Haya Homan'a yardımları için şükranlarımı sunarım.

G. Ş.

Kudüs, Şubat 1996

İÇİNDEKİLER

Önsöz vii

Giriş

1. "Her Şeye Rağmen" Var Olan Bir Edebiyat 1-14

I. Bölüm

1880-1920

2. Dengeli İbrani Üslubu '*Nussah*'ın Kurucuları 17-25
3. "Ben" ve "Ben"in İç Dünyası 25-44

II. Bölüm

1900-1950

4. "Gerçekliğin" Kıskacında 47-57
5. Uçurumda 58-77
6. Erets İsrail'de Vatan Edebiyatı ve Karşı Edebiyat 78-102
7. Yol Ayrımında ya da Burada İlâhîlik Olacak mı? Samuel Yosef Agnon Üzerine 103-120

III. Bölüm

1920-1960

8. İnşa Etmek ve İnşa Edilmek 123-145
9. Modernizmin Başları 146-176

IV. Bölüm

1960-1990

10. Denizden mi Doğma 179-252

V. Bölüm

SONSÖZ

11. Açılım 255-298

Terimler Sözlüğü 299-301

İbranice Dergilerin Listesi 302-304

DİZİN 305-310

- 1 -

"Her Şeye Rağmen" Var Olan Bir Edebiyat

Haskala adıyla anılan Yahudi aydınlanmasından sonra yeni bir İbrani edebiyatı oluşmuştur ki, bunun adı 'ulusal rönesans'tır ve Doğu Avrupa Yahudiliği tarihiyle sıkı sıkıya ilişkilidir. İbrani edebiyat tarihinin odak sorunlarının pek çok cevabı, bu devrin özel tarihî gelişimlerinde yatar. Gerçi Yahudi tarihi 1880'lerden itibaren, daha öncesinden pek farklı değildir ama önemli gelişmeler işte bu yıllarda özellikle ortaya çıkmıştır. 80'li yıllar Yahudi takibatında artışları, Yahudi aleyhtarı yasaları, Doğu Avrupa'da ekonomik krizi beraberinde getirmiş ve bu durum da bir yandan Amerika Birleşik Devletleri'ne kitle hâlinde göçlerine (bazı yıllarda yüz bine ulaşan göçmen sayısıyla), öte yandan Yahudilerin hızlı bir şehirleşmelerine ve asimilasyonuna neden olmuştur, bu da çeşitli toplumsal ve ideolojik hareketler doğurmuştur: Genç Yahudiler, mevcut devrimci hareketlere katılmış, bir başka aydınlar grubu Yahudilerin kültürel ve toplumsal özerkliğini isteyen "Milliyetçi Yahudi Cemiyeti"ni kurmuş, bir başkası *Hibbat Siyon*'da Siyonist "Millî Hareket"in temellerini atmıştır.

Kültürel bakımdan Doğu Avrupa Yahudilerinin çoğu çokdilliydi ve dilsel bir bölünmüşlük içindeydi: Büyük bir kesim, günlük dil olarak *Yiddiş*i, ibadet ve dinî hayatın dili olarak İbraniceyi, Yahudi olmayanlarla iletişimde ise o ülkenin dilini (Rusça, Lehçe, Ukrayna dili) kullanıyordu.

Yeni başlayan kültürel gelişim, farklı ideolojik motifli ve bu dil bölünmüşlüğünü ortadan kaldırmayı amaçlayan girişimlere götürdü. Bu akımlardan her biri, başka bir dilin önceliğini savunuyordu:

Asimile olmuş olanlar ve devrimciler ülke dilini, "Bund" *Yiddişi* ve siyonistler de İbraniceyi.

Yeni İbrani edebiyatının bu tarihinin başlangıç noktası, etkisi geniş bir bölgesel olaydır. Yani Güney Rusya Yahudilerinin 1881 pogromu[1]. Bu olay etkili toplumsal ve kültürel değişimlere neden oldu ve edebiyat da bu etkiden uzak kalmadı.

Rus toplumu tarafından beklenmedik bir ret, Güney Rus pogromlarında dile geldiği gibi geniş Yahudi aydınlar çevresi de *Haskala*ya bağlanan ümitleri boşa çıkarıyordu. Avrupa aydınlanması ve asimilasyon yolunun toplumsal özgürlüğe götüreceğine ve kendilerine karanlık yerine aydınlık, kölelik yerine eşitlik getireceğine artık inanmıyorlardı. Böylece 1880'lerde yeni bir dönem başladı ve bu dönemin etkileri kendini İbrani edebiyatında da gösterdi. *"Kendi çadırında bir Yahudi, ama dışarıda bir insan ol!"* parolasıyla, *Haskala* edebiyat geleneği yok oldu. Bu gelenek kelime hazinesi bakımından yalnızca Tevrat'a dayanan, özellikle romanda ve şiirde altmışlı, yetmişli yıllarda belirgin, yüksek bir dil düzeyi yakalamıştı. Burada iki unsur özellikle ortaya çıkıyordu: Koyu bir didaktik tonda melodram türü çok tipikti. Yazarlar bu melodram beklentisine tepki gösteriyor ama aynı zamanda kendi pedagojik amaçları doğrultusunda ondan yararlanıyorlardı. Hikâyelerin çoğunda anlatıcı, *"geleneksel millî Yahudi toplumunun asilleştirilmesi"*ni vaaz ediyordu ve bu asilleştirme de uzun zamandır bir duraklama içindeydi. Hikâyeler ise sıradan ve bildik yapı unsurları taşıyordu: Adi dalavereciler yaptıkları; zavallı kurban ve sürükleyici, sarsıcı bir dramatik düğüm. Bu düğüm beklenmedik, alışılmamış bir tarzda çözülüyordu. Figürler düşüncelerin temsilcisiydi ve ahlaki özellikleri yazarın söz konusu fikir hakkındaki tutumunu yansıtıyordu. Ancak seksenli yıllarda İbrani edebiyatının hem biçimsel gelenekleri, hem de konuları değişti.

Aynı on yıl içinde Yahudi basını güçlü bir sıçrama gösterdi: Yeni dönemi başlatan yazarların hikâyelerini yayınladı. Bu döne-

[1] Çevirenin notu: Kıyım

min kurucuları, bir bakıma *Haskala* edebiyatına dâhil şairlerdi. Başta Mendele Moher Sefarim'i görmekteyiz (Beyaz Rus, 1835/1836-Odessa, 1917). Kendisi, 1880'li yıllarda Yiddişten vazgeçip İbraniceyi seçmiş ve *ulusal edebiyat rönesansının* temellerini atmıştır. Uzun zaman *Haskala* dergilerinde yayın yapmış olup artık yeni geleneğin kurucuları arasında sayılan diğer yazarlar, Yitshak Leyb Perets (Polonya, 1852-Varşova, 1915) ve David Frischman (Polonya, Zgierz, 1895-Berlin, 1922)'dır. Bu yazarların ilk hikâyeleri geçiş devri gazete ve dergilerinde yayınlandı: Odessa ve St. Petersburg'da 1860-1903 yıllarında çıkan *Ha'assif*'te ve St. Petersburg'da 1886-1888'de çıkan ilk İbranice gazete *Hayom*'da. Genç Miha Yosef Berdyczewski (Polonya, Miedyorz, 1865-Berlin, 1921) de ilk hikâyelerini *Hameliz*'de yayınlar. Popüler kitaplık *Sifrey Agora*'nın 1891'de yayına başlamasıyla 90'lı yıllardan itibaren İbrani yayıncılığı değişim geçirir. *Haskala* edebiyatının ölçütlerini bir yana bırakan yeni bir edebî eleştirel düşüncenin ilk temelleri kendini gösterir.

Yirminci yüzyıl Yahudi toplumunun başlangıcı niteliğinde ilk belirgin olgu, cemaat yayınlarındaki çözülmedir. Her ne kadar tek tük kast tipi ve dinî-geleneksel gruplar varlığını sürdürse de cemaat ölçüt koyucu, kapsayıcı toplumsal birlik olarak gösterdiği etkiyi kaybetti. Dolayısıyla İbrani edebiyatı, her şeyden önce dinî gelenek ile dünyevi hayat arasında seçim yapabilen Yahudi insanının krizi ile ilgilenir. Bu konu, hem Ahad Ha'am'ın, Miha Yosef Berdyczewski'nin ve Yosef Hayim Brenner (Ukrayna, 1881-Yafa, 1921)'in denemelerinde, hem Hayim Nahman Bialik (Radi, 1873-Viyana, 1934)'in şiirlerinde, hem de Berdyczewski, Mordehay Seew Feierberg (Wolhynen, 1874-Wolynsk, 1899)'in ve Brenner'in nesrinde ortaya çıkar.

Güney Rusya'daki *pogrom*lar ve daha sonraları başka yerlerdeki pogromlar, Yahudi düşmanlığını ve Yahudilere yapılan zulümleri bütün dillerde yaratılan Yahudi edebiyatının yaygın konusu hâline getirdi. Bu konu, edebî gelenekler temelinde değil, gerçek toplumsal duruma bağlı olarak tutundu. Çünkü Doğu Avrupa'da hâlâ

ayin cinayeti davaları sürüyordu. Pogromlar, Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar devam edip sonra da nasyonal sosyalist antisemitizme kadar vardı ki, bunun doruk noktası da *Yahudi Sorununun Nihai Çözümü* oldu.

İbrani edebiyatı, Doğu Avrupa Yahudi toplumunun yirminci yüzyıl başında bir göçmen toplumu olduğu ölçüde, bir göçmen edebiyatı hâline geldi. Rusya'da, Polonya'da ve Galiçya'da gelişerek yazarları ve okurlarıyla birlikte, *Şoah*[2] Yahudi kültürünün Doğu Avrupa'daki son kalıntılarını silene kadar kasabadan şehre ve şehirlerden denizaşırı yerlere, Doğu Avrupa'dan Erets İsrail'e[3] ya da Amerika Birleşik Devletleri'ne doğru gelişti. Gezginlik ve göç, Yahudi yaşamının eski bir tanıtıcı özelliğidir ve Yahudilerin eserlerinde odak konular sayılır.

Doğu Avrupa'dan batıya ve deniz ötesine göç, esas olarak ekonomik sıkıntılardan dolayı gerçekleşti. Buna karşılık *Aliya*, yani Erets İsrail'e göç, İkinci Dünya Savaşı'na kadar siyonist motifliydi. Başlangıçta Erets İsrail'e göç edenlerin sayısı azdı ama Birinci Dünya Savaşı'ndan ve 1917'deki *Balfour Deklarasyonu*'ndan sonra *Şoah* ve İsrail Devleti'nin kurulmasının ardından zirveye ulaştı.

Yüzyıl dönümünde çoğu Yahudi cemaatinde hâlâ Yiddiş konuşuluyordu; küçük bir azınlık ayrıca İbranice yazıyordu. Yirminci yüzyıl başlarında ise bu iki dil ve bunlarla yazılan edebiyatlar arasında kıyasıya bir çekişme başladı. Bu çekişme, Erets İsrail'de bir dil savaşı hâlini aldı. Bu sıralarda, hatta 1930'ların ortalarına kadar, her bir taraf, göç ettiği ülkelerde kendi eğitim sistemine, kendi dergilerine ve günlük gazetelerine sahipti, bu da yalnızca dilden kaynaklanmayan bir bölünmeydi. İbraniceyi tercih etmek siyonist zihniyetin ifadesiydi, yani Yahudilerin sürekli olarak sürgünde yaşayamayacakları ve bütün çabaların ve eğitimin Erets İsrail'e yönelik olması demekti. Oysa diasporadaki yazarlar, özellikle Yahudi Sosyalist Derneği *Bund*'a bağlılık yemini etmiş olanlar, Yiddişi se-

---

[2] Çevirenin notu: Yahudi soykırımı, holokost.

[3] Çevirenin notu: İsrail ülkesi.

çiyordu. Hatta Erets İsrail'de bile çekişme başından beri İbraniceninin lehine değildi. Tam tersine ancak ikinci *Aliya* göçmenleri, 1904-1914 arasındaki göç dalgası, günlük konuşma dili olarak İbranicede karar kıldılar, sonraki göçmenler de bunu onayladılar. Geçen yüzyılın başında yazarların çoğu İbranice ve Yiddiş diliyle yazıyorlar veya bir dilden ötekine geçiyorlardı. Yiddişin avantajı halka yakın, güçlü tınlamasıyla canlı, günlük dil oluşuydu. Buna karşılık İbranicenin gücü, eski İbrani kültür geleneğinden geliyordu ki bu kültür, çok zengin yazılı bir temele sahipti ve o güç, bu dilin Erets İsrail'deki Yahudilerin dili olmasından da kaynaklanıyordu. Demek ki, bir İbrani edebiyatı tarihi, diasporadaki Yahudilerin edebiyatının iki dilde ve bazen de yaşadıkları ülkenin dili olmak üzere üç dilde yazılmış olduğu gerçeğini göz ardı edemezdi.

Ekim Devrimi'nden sonra Sovyetler Birliği'nde İbranice yasaklandı ve Yiddiş de gittikçe zayıfladı. Edebiyatın yazarlarıyla birlikte Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren Erets İsrail'e gittikçe artan göçü, onun konularını ve dilini, karakterleri ve yazarların değer tasavvurlarını değiştirdi. Böylece Erets İsrail'deki edebiyatın tarihi, ülkenin Yahudi yerleşiminin tarihine bağlı oldu. Konular, sürgündeki *Yahudi Kimliği* üzerine düşüncelerden uzaklaşıp Yahudi halkının geleceği ve Erets İsrail'de yeni oluşan İsrail toplumu ile ilgilenmeye doğru kaydı.

Sürgün için tipik olan figürler (zulüm gören, göçen, kendi kültürüne karşı kararsız olan) yerine önce Yahudi öncü (*Haluts*) tipi ve savaşçı tipi girdi. Daha sonraları, bu ülkede doğmuş savaşçılarla kurucu babaların çatışması işlendi. En yeni kuşakta ise yalnızca bu ülkede doğmuş olan savaşçılar, ulusal görevlerini zar zor yerine getiren köksüz, iflah olmaz aydınlar karşısındaydı.

Edebiyatla toplum arasında bu tür bir etkileşim ise aslında çok kolay anlaşılır sayılmaz. Bu, daha ziyade oldukça yeni bir olgudur. Çünkü İbrani edebiyatı önce bir boşlukta doğdu. Ülkesi yoktu, doğal olarak bir vatanı ya da toplumu ve bir konuşma dili de. İbranice yazan az sayıdaki yazar, bu işi kahramanca bir görev bilinciyle yapıyordu. Brenner bu nedenle *"her şeye rağmen bir edebiyat"*

adını yerleştirdi. Brenner şöyle der: "*...Ama ebedî bir yapı anlamında bir edebiyata, yani her kuşağın kendi taşlarını eklediği, kendi başına ayakta durabilen ve kendi içinden gelişen, yeni güçler çıkan, kendi büyük okur kitlesi tarafından durmadan teşvik edilen ve yenilenen, hepsinde millî bir ruhun dile geldiği çeşitli akımları olan bir edebiyata biz sahip değiliz, sahip olmadık ve ileride de sahip olmamız imkânsız. (...) Olsa olsa yazarlarımız var, tek tek yazarlar, kalplerinde ilahî ateş taşıyan yetenekli İbraniler; bunlar toplumlarının ortasında yaşıyor ve ara sıra ve her şeye rağmen yazıyorlar. (...) Her biri, aklına geleni yazıyor, İbranice okuyan Yahudiler için: Bunlar, mesajlarını ne pahasına olursa olsun iletmek çabasında olan, dış edebiyat duruşlarında da ıslak, düz bir cam yüzeyde tırmanan sineklere benzeyen ağır işçi şairler... Bu tip şairlere şimdiden sahibiz!*"

Ne okur kitlesi ne de kendi toprakları olduğundan, İbrani edebiyatı kendine bir kültür alanı yaratmıştır. Edebiyat dergileri çoğu zaman farklı ülke ve kıtalardaki, ve ortak kültüre sevgileri kendilerini ortak bir çatı altına sürükleyen şairler ve yazarlar için bir forum görevi görmüştür.

Yeni İbrani edebiyatı, Doğu Avrupa'da (Odessa'dan Varşova üstünden Vilnius'a) birçok önemli şehri dolaşmıştır. Bu şehirlerin önemi, edebiyat dergileri ve barındırdıkları edebiyatçılarla artıyor veya eksiliyordu. 90'lı yıllarda Odessa, *Rus Kudüs*'ü oldu. Orada Yahudi yayınevleri, sinagoglar, dershaneler, İbranice dergiler ve bir dizi İbrani yazar vardı. Mendele, Ahad Ha'am, Saul Çernihovski, Bialik; sonra da Yakob Rabinowicz, Şlomo Zemah ve Yehuda Karni. Ama Ekim Devrimi'nden sonra Avrupa'da İbrani edebiyatının çöküşü başladı. Almanya, 20'li yılların başında geçici bir sığınma yeri oldu. Orada Bialik, Agnon (Buczaz, Galiçya, 1888-Kudüs, 1970) ve Çernihovski (Ukrayna, 1875-Kudüs, 1943) gibi yazarlar, Martin Buber ve Yahudilik biliminin genç temsilcileri Gerşon Şolem ve Jakob Klatzkin'le buluşabilmiştir.

İkinci *Aliya*'nın Erets İsrail'inde Agnon, Levi Arye Arieli Orloff (Ukrayna, 1886-ABD, 1943), Brenner ve Devora Baron (Minsk Usda'sı, 1886-Tel Aviv, 1956) gibi yazarlar eserlerini *Hapo'el Hatsa'ir*'de ve başka dergilerde yayınladılar. Erets İsrail 30'lu yıllarda dünyaca ünlü merkeze yerleşti ve edebî dergileri o

zamana kadar görülmemiş bir ilerleme kaydetti. İbrani edebiyatı - fırtına gibi ve aniden- otuzlu yıllarda gezgin bir edebiyat olmaktan çıkıp sabit merkezli bir edebiyat oldu. Bu yeni merkez ise başka sınırlamalar getirdi ama bir sorunu da çözdü: Bir okur kitlesinin yokluğu ve bölgesel sınırların eksikliğini. Bu sorun, İbrani edebiyatını başından beri izliyordu. Avrupa etkisinden uzaklaşmayla, şimdi geleneksel olan Yahudi kültürü ve Yiddiş edebiyatına bağlar da gevşedi.

İbrani edebiyatı, yola dağarcığında bir klasik dille çıktı. Bu dil yazılıyor ancak konuşulmuyordu. Yazarları kendilerine farklı üslup düzeylerinde (yüksek sanatlı dil, standart dil, konuşma dili ve argo) canlı bir dili tam anlamıyla yoktan var etmek zorundaydılar. *Haskala*cı yazarlar bunu, yani Tevrat'tan bir nesir dili çıkarmayı belli bir dereceye kadar başardılar. Ulusal rönesansçı genç meslektaşları ise bununla yetinmediler; Tevrat'ın mozaik üslubu *Meliza*'dan bir nesir kapısı açan hahamların dilini (*Midraş* ve *Talmud*) de kullandılar.

Mendele ve Bialik belli ifadeleri temel geleneksel edebiyattan aldı ve bunları beklenmedik yeni dilsel bağlamlara yerleştirdi. Yitshak Dov Berkowitz, Hayim Hazaz gibi daha sonraki yazarlar ve bugün bile Amalia Kahana-Carmon, konuşulan dile sembol derinliği vermek için ya da geleneksel anlamı ifadenin parodist kesintisi için birçok kalıp söylemi gelenekten alırlar. Bu anlam değişimi ya ifadenin bir bileşeninin değişimiyle ya da onun tersine çevrilmesiyle olur ve dilin otomatikleşmeden kurtulması sağlanır.

Bu sırada yazarlar Tevrat İbranicesine özgü simetrik düzenlenmiş çoğu zaman eş anlamlı cümle kısımları arasında ritmik ve semantik dengeyi korurlar. Bu dengeli üslup Mendele devrinin metinlerinde gelişmeye devam etmiştir. Biz bu üsluba "iyi dengelenmiş İbrani üslubu" ya da *Nussah* diyoruz.

Tevrat temelli Meliza dilinden bir başka çıkışı öteki dillerden kelime alımları sağlamıştır. Aram diliyle aşağı dil düzeyi karakterize ediliyordu; çoğu zaman tüm ifadeler Yiddişten ve bunun yanı

sıra İngilizce, Arapça ve başka dillerden alınıyordu. Bu ifadeler bir anlatıya ya da bir figüre kendi özel toplumsal, bölgesel ya da etnik rengini kazandırıyordu. Bu tür dil karışımları daha sonraki modern İsrail edebiyatında yüksek dilden standart dile ya da günlük konuşma diline sağlam bir geçiş demektir. Moşe Şamir'in eserinde Arapça, Raşel Eytan'da İngilizce bu görevi yerine getirir.

Çok daha önemli bir süreç, batılı ifade tarzlarının İbraniceye girişidir. Böylece Yiddişten ve başka dillerden deyimler, kelimesi kelimesine tercüme edilmek suretiyle, yani kendi dilinde ona uygun bir ifadeyi kullanarak ortaya konmamış, ithal edilmiştir. Hatta Uri Nisan Gnessin (Starodub, Rusya, 1879-Varşova, 1913)'de dengeli İbranice cümle yapısı bozulur ve batı dillerinin bileşik cümle biçimini alır.

Başka dillerden kelimeler İbraniceye kabul edildi ve orijinal İbranice kelime hazinesine karıştı (bu Brenner'in eserinde özellikle göze çarpan bir durumdur). Dengeli üslubun kurucuları ve onları izleyenler, kendilerine *Şaatnez*, yani birbirine uymayan ipliklerden yasak dokuma gibi gelen bu gelişimi protesto ettiler. Ama yine de onların gözleri önünde yeni bir dil gelişiyordu, yani henüz canlı bir konuşma dili hiç olmadan önce belli bir toplumsal grubun diliydi.

Büyük dönüm noktası, Erets İsrail'de konuşma dili İbranicenin ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. Eleştirmen ve yazar Jakob Rabinovicz (Wolkowisk, Polonya, 1875-Tel Aviv, 1948) şöyle der:

"Şimdi yeni bir devir başlıyor: Biz, dilimizi, kitaplardan aldık, ağzımıza yerleştirdik. (...) Ve o şimdi artık kendi yasalarına uyuyor. (...) Ağzımız her şeyde bizi izlemeyecektir. Onun etkisini biraz dizginleyebiliriz, şurada burada destekler ya da biraz köstekleriz, ama ağız ve kulaklar ayaklandılar bir kere. Kuralsız ve barbarca konuşmalardan kim korkarsa kendini gülünç duruma düşürür. Biz, ölüyü diriltik, şimdi de ayaklanıp gelişiyor ve kendi yolunda ilerliyor. Bu dil, Tevrat'ın dili olmayacaktır, Mişna ve Midraş dili de olmayacaktır. Ne tam batılı, ne tam doğulu olacak, Aşkenazi ya da Sefardi İbranicesi ya da Yemen İbranicesi de olmayacak, yepyeni bir şey olacaktır. Bunlardan hiçbiri gibi olmayacak, ama hepsinden bir şeyler taşıyacaktır."

Dengeli üsluptan yana olanlar bunu sürdürmeye çalıştılar ama artık dili ellerinde tutamıyorlardı. Yeni kelime türeticilik ve konuşma dilinden dilbilgisine uymayan bileşik kelimeler otuzlu, kırklı yıllarda nesir dilini ve çeviri dilini ele geçirdi. İbranice, o bir zamanlardaki orijinal saflığını kaybetti. Erets İsrail'de doğmuş yazarlar, örneğin Yig'al Mossenson, Moşe Şamir ve Hanoh Bartov 'halkın ağzına bakıp' yeni konuşma dili unsurlarını yazılı dile sokmaktan başka çare bulamadılar. Ama yine de bu erime yavaş yavaş gerçekleşti. Ancak altmışlı yıllarda yazarlar konuşma diline gerçekten biçim vermeyi ve edebiyatta kullanmayı başardılar. Bu gelişim hâlâ devam etmektedir.

Eski Yahudi kültürüyle Avrupa kültürü arasındaki gerilim, *Haskala*'dan bu yana İbrani edebiyatının belirleyici özelliği olmuştur. Aynı şekilde İbrani dilinin İbrani metin geleneğiyle dışarıdan sızmış biçimlerin ve yozlaşmaların arasında kalması gibi, edebî türler de geleneksel mirasla yabancı, yeni ithal edilmiş gelenekler arasında varlığını sürdürmektedir.

Ulusal Rönesans edebiyatı yalnızca onu bertaraf eden *Haskala* edebiyatı ve Avrupa etkileriyle beslenmiyor, aynı zamanda büyük geleneksel Yahudi yazını nesilleriyle de besleniyorlardı. Bu geleneksel unsurlar çok farklı tarzda algılandılar. Bunlardan genel olarak sembolik motifler oluşturularak yararlanıldı, örneğin Mendele'nin parodisinde olduğu gibi alegorik yorumla *ssussati (Yelem)*'de aşk destanına ya da mit ışığında yazılmış bir motif ya da figüre daha derin sembolik anlam kazandırırlar, örneğin Berdyczewski'nin *beseter ra'am (Gökgürültüsünün Gölgesinde)* adlı eserinde olduğu gibi.

Dinî efsane ve *Midraş*'larda anlatıcının geleneksel biçimlerden yararlandığı da görülmektedir, örneğin *agunot (Bağlılar)*'ta Agnon gibi. Yeni edebiyatta yeniden kabul görmüş geleneksel anlatı örnekleri edebiyatta kendilerine özgü kültürel karakteri katarlar ve dış ve geleneksel etkiler arasındaki gerilim ne kadar büyükse, edebiyat da o kadar ilginç ve karmaşık olur. Bu gerilim, İbrani edebiyatında eskiden beri vardır.

Erets İsrail'e yerleşme, Yahudi mirası karşısında takınılan tavırda değişikliği beraberinde getirdi. Nesir, eski vatanın yeni manzaralarından esinlendi. Aynı zamanda dinî konuların dünyevileşmesi başladı ve bunun sonucunda dünyevi şeylerin de dinsel yüceltilişi ortaya çıktı. Birçok dinî motif ve konu dünyevi anlamlarına indirgendi, dinî duygu ise dünyevi değerlere aktarıldı: Mesela Bialik'te, Berdyczewski'de, Agnon'da sanat *kutsallaştırıldı*, başka yazarlarda da tabiat, iş ya da aşk. Siyonizmi gerçekleştirme emri dinî emirlerin yerine geçti; bazı yazarlarda ise Yahudi dininden yüz çevirip dinî ibadete geçildi.

Yahudi geleneği ile Avrupa kültürü arasındaki dialektik temas, İbrani nesrinin zirvelerine götürdü. Mendele ve Agnon'un eşsiz başarıları, geleneksel Yahudi üslubuyla yeni Batılı biçimler arasındaki ustalıklı çaprazlamaya dayanır.

İbrani edebiyatına Avrupa etkisi dört değişik kaynaktan gelmiştir: 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Rus edebiyatından, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Sovyet edebiyatından, 20. yüzyıl başı Batı Avrupa (Alman, İskandinav, Fransız) edebiyatından ve nihayet Anglosakson edebiyatından. İbrani edebiyatı, Batı modellerinin cümle yapısı özelliklerinden başlayıp modern nesrin tipik formları roman, kısa hikâye ve novele kadar taklidinden hiç çekinmedi. Yer ve zaman bakımından, o İbrani edebiyat merkezleriyle adını andığımız edebiyatlar (Rus, Amerika, Erets İsrail) arasında hiçbir ilişki mevcut değildir, yani Avrupa etkileri eş zamanlı olmamıştır.

Mesela ikinci *Aliya* (1904-1914) yazarları Erets İsrail'de İskandinav edebiyatından, özellikle Knut Hamsun'dan etkilenmişti. İsrail doğumlu, yerli yazarlar ise yirmili, otuzlu yılların Sovyet ve Amerika edebiyatının etkilerini taşıyorlardı. Farklı etkileri taşımanın nedenleri çok karmaşıktır; bu etkiler her nesil için farklı şekilde açıklanabilir.

Çeşitli zamanlardaki çeviri etkinliği farklı edebî etkilere açık olmanın ne kadar gerekli olduğunu, göstermektedir: En iyi yazarlar, dünya edebiyatından geniş bir yelpazeyi Dostoyevski, Çehov,

Stendal ve Maeterlinck'ten başlayıp Cervantes, Goethe, Walt Whitman, Jens Peter Jacobsen (1847-1885) ve Knut Hamsun'a kadar çevirdiler. Daha sonraları ise bu çeviri etkinliği Alexander Bek (1903-1963), Mihail Şolohov ve Fjodor Gladkov (1883-1953)'dan başlayıp Ernest Hemingway ve Max Frisch'e kadar devam etti. Hepsi de en önemli çevirmenler arasında sayılan şair Avraham Şlonski (1900-1973), Nathan Alterman (1910-1970) ve Lea Goldberg (1911-1970) birçok yeni kelime türettiler. Bunların yaratıcı çevirmenliklerinden oluşan yeni deyimler İbraniceye girdi.

İbrani edebiyatının doksan yılını gözlemlemek, olayların seçimini ve sınıflandırmasını gerektirir. Elinizdeki tarihî sunu İbrani yazarlarının dört kuşak hikâyesini art arda ele almaktadır.

İlk nesil, geçen yüzyılın 80'li yıllarından bu yüzyılın 20'li yıllarına kadar etkinliğini sürdürdü. Yazarlarının çoğu diasporada pogrom ve kitle göçünü yaşadı. Hem Yiddiş hem de İbranice yazdılar. Bu gruba girenler Mendele, Frischman, Perets, Berdyczewski ve Ben-Avigdor'dur. Aynı zaman zarfında Erets İsrail'de ilk *Aliya* yazarları ve eski *Yişuv* yazarları ürettiler: Bunlar Yehoşua Barsilai-Eisenstadt, Moşe Smilanski ve Erets İsrail'deki yeni hayat tarzlarını anlatan diğerleriydi.

İkinci nesil, 19. yüzyıl sonunda ortaya çıktı ve çeşitli grupları içine aldı. Yazarlarının çoğunluğu, İsrail'e gelerek orada her ne kadar bu nesle ait eserlerin çoğu ve en iyileri diasporada yazılmışsa da yeni bir edebiyat merkezi kurdu. Kültür hayatının önder şahsiyetleri Haim Nahman Bialik ve Yosef Hayim Brenner'dir; ayrıca Yitshak Dov Berkowitz, Gerşon Şofman, Uri Nissan Gnessin, Jakob Steinberg, Elişeva Bichowski ve Devora Baron sayılabilir. Aynı nesle, edebî yaratıcılıklarına ancak Erets İsrail'de başlamış olan yazarlar da dâhildir. Göç ve ülkeye alışma, başlıca konulardır. Buna Şlomo Zemah, Aharon Re'uveni, Dov Kimchi, Levi Arye Arieli- Orloff, Agnon ve ülkede doğmuş olan Yehuda Burla ve Yitshak Şami de dâhildir.

Üçüncü nesil, Birinci Dünya Savaşı sonunda yazmaya başladı. Yazarlarının çoğunluğu üçüncü ve dördüncü göç dalgasıyla Erets İsrail'e, burada siyonist heyecanın zirveye ulaştığı bir zamanda geldi. David Vogel dışında bunların ortak hayat hikâyesi *Halutsim*'dir.[4] Bu neslin başlıca yazarları: Nathan Bistritzki, Ever Hadani, Yitshak Şenhar, Yehoşua Bar-Yosef, Jakob Horovitz, Haim Hazaz'dır. Odak yaşantıları, iki dünya savaşı, *Şoah* ve Erets İsrail'e yerleşmedir. Üçüncü neslin bir de Amerika kolu vardır ki, bunların başkişileri Şimon Halkin ve Re'uven Wallenrod'dur.

Dördüncü nesil çoğunlukla bu ülkede doğmuştur: Bir grup 20'li yıllarda, öteki 30'lu ve 40'lı yıllarda. Yaşlılar (*'dor taşah-'48 nesli*) 30'ların sonlarında, orta yaşlılar (*dor hamedina-Devlet Nesli*) 50'li yılların sonunda kendini göstermiştir. Bunların odak yaşantıları Avrupa Yahudiliğinin mahvı, Bağımsızlık Savaşı ve İsrail Devleti'nin kuruluşudur. Bu yazarlar Yahudi geleneğine ve bazen de siyonist harekete karşı kendilerinden öncekilerden daha eleştirel bir tutum gösterdiler. En önemli isimler şunlardır: S. Yizhar, Binyamin Tammus, Moşe Şamir, Yonat ve Alexander Sened, Yehuda Amihai, Pinhas Sadeh, Aharon Appelfeld, Amalia Kahana-Carmon, Yoram Kaniuk, Amos Oz, Avraham B. Yehoşua, Yehoşua Kenaz.

İbrani edebiyatının en önemli eğilimlerini belirtmek gerekirse, sonuçta yatay birkaç çizgi çekmek ve bunlarla da farklı nesillere ait yazarlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmak durumundayız.

İki gelişim çizgisi göze çarpar. Birincisi Frischman ve Berdyczewski ile başlayıp Brenner, Gnessin, Elischeva Bichowski, David Vogel, Horovitz ve Pinhas Sadeh üzerinden Amos Oz ve Avraham B. Yehoşua'ya kadar uzanır; ikincisi ise Mendele ile başlar (Mendele tek başınadır ve öteki bütün yazarlar kendini onun ardılı sayabilirler) ve Ben-Avigdor, Haim Nahman Bialik, Şlomo Zemah, Yehuda Burla, Yitshak Şami, Moşe Şamir üzerinden ilerler.

İlk gelişim çizgisinin özelliği belirgin bir dışavurumcu üsluptur. Yazarlar burada insanın çevresinden daha çok onun ruhuna odak-

[4] Çevirenin notu: Öncüler.

lanmıştır. Tasvirlerinde metanomiden ziyade metafor kullanırlar. Bu tür bir belirleme, kahramanın iç dünyasını yansıtacaktır, gerçeklik ve ruhsal kıpırtıların ve durumların projeksiyonu hâlinde ortaya çıkacaktır. Bu tür bir eğilim, Berdyczewski'de, Brenner'de ve Gnessin'de vardır, sonra Vogel'de ve Horovitz'de bulunur ve 30'lu, 40'lı yıllarda doğan grupta sürdürülür. Bunların eserleri Northrop Frye'nin romans tanımına uyar, çoğunlukla itiraf tarzında yazılmıştır.

İkinci gelişim çizgisinde toplum ilişkisi baskındır. Buradaki yazarların arzusu, dünyayı işlemektir ve her şeyden önce toplum romanı türünden yararlanırlar (Northrop Frye'nin terminolojisine göre "novel") ve toplum analizlerine düşkündürler. Bu gruba bir yandan, gerçekliğe stilize bir ifade katmış yazarlar dâhildir (Mendele'nin uyguladığı "dengeli üslup") *Nussah*'la yazan (Haim Niahman Bialik ve Yitshak Dov Berkowitz) diğer yandan Ben-Avigdor'un ardılları gibi gerçeklik karşısında başkaldıran, kendi deyişleriyle "doğal dil" kullananlar. Daha sonra 20'li yıllarda ülkede doğmuş *dor taşah (48'liler Nesli)* ve *dor ba'arets (daha gençler)* Moşe Şamir, Yigal Mossenson, Nathan Şaham ve Aharon Megged bu çizgiyi sürdürürler.

Brenner'in eserinde her iki gelişim çizgisi arasındaki sınırlar ortadan kalkar; özellikle de ağırlık merkezi Mendele ya da Ben-Avigdor tarzı sosyotipolojik tasvirden kayıp tek tek insanların özelliklerinin ayrıntılı işlenişine, tipik olandan, bireylerin davranış nedenlerinin keşfine geçildiği durumlarda.

Ben, Agnon'un eserini kendine özgü, *sui generis*, olarak görürüm: Toplumsal bağlamda olduğu kadar şairlerin ve figürlerinin iç dünyasını da devreye sokan, hem gerçekliği hem de gerçekliğin transformasyonunu gösteren, tam anlamıyla dengeli bir eser.

Agnon yeni edebiyatın başlangıç noktasındadır. Eserinde bütün gelişimler birleşir ve yeni hamleler ondan kaynağını alır.

Bu edebiyat tarihindeki bölüm başlıkları İbrani nesri içindeki farklı gruplarla ilgilidir; bunlar, ne belli Avrupa ekollerine göre

yönünü çizmiş, ne de edebiyat dışı tanımlar isteyen somut adlardır. Söz konusu her bir grubun belirleyici faktörü neyse, onunla anılırlar, ister (*Nussah* yani "dengeli İbrani tarzının kurucuları" başlığı gibi) edebî, ister ("İnşa Etmek ve Dini Yeniden Canlandırmak" başlığı gibi) toplumsal ya da ("Uçurumda" ya da "Denizden mi Doğma?" başlığındaki gibi) merkezî bir kahraman portresinden geliştirilmiş olsun. Yani biz kahraman bir edebiyatın yüzyıllık tarihini anlatıyoruz. Bu edebiyat başlangıçta, insana bir mucize gibi gelir, çünkü kültürel ve toplumsal bir boşlukta doğmuştur, çevresince şekillendiği ölçüde kendisi gerçekliği biçimlendirmiştir.

BÖLÜM 1

1880-1920

- 2 -

Dengeli İbrani Üslubu 'Nussah'ın Kurucuları

Mendele Moher Sefarim (takma adı Şalom Yakob Abromowitz; Kopyl, Rusya, 1930-Odessa, 1971) 1860'larda *Haskala*'nın İbranice yazarı olarak başladı ve 1860'ların sonunda ve 1870'lerde *Yiddiş* yazdı ve 1880'lerde İbrani edebiyatına geri döndü. İbraniceye dönüşü, edebiyatın görünümünü değiştirdi; yeni bir devrin başlangıç noktası oldu. Ondan sonraki tüm İbrani nesrinde onun etkisi görülmüştür. Bütün yazarlar, ister onun ardılları isterse karşıtları olsun, kendilerini Mendele'nin düşünsel programıyla ve onun üslup ilkeleriyle ölçtüler. Bialik bunu şöyle özetler:

"Tarihin çarkı bir kez daha geri dönse de edebiyat bir kez daha Tevrat üslubuna geri gelse, o zamanın büsbütün başka bir üslubu, Mendele'ye uygun bir Tevrat üslubu olurdu."

1881'de Mendele, Odessa'ya yani İbrani edebiyatının en önemli merkezlerinden birine gelir ve orada hemen, İbranice yazanlar arasında odak figür olur. Önce İbranice birkaç kısa öykü yazar, sonra da ilk Yiddiş romanlarını kendisi İbraniceye çevirmeye koyulur. Devrinin en önemli edebiyat eleştirmenleri, Ahad Ha'am ve Haim Bialik, bu çevirileri de orijinal eserler gibi İbrani edebiyatına önemli bir katkı olarak değerlendirdiler. Bialik, Mendele'ye *dengeli üslup, Nussah'ın kurucusu* unvanını verdi. Yosef Hayim Brenner de onda Yahudi toplum eleştirisinin hazırlayıcısını gördü. Her edebiyat gibi, Mendele'nin eseri de, toplumsal arka plana ve kendisini üyesi saydığı edebî geleneğe bağlıdır. Güney Rusya'daki Yahudilere karşı yapılan o korkunç pogromdan on yıllar önce, 1881'de Yahudi aydınlanmacıları olan *Maskilim*, Yahudi toplumu içindeki değişimlerin Yahudi olmayan çevrede Yahudile-

rin statüsünü iyileştireceği ümidini hâlâ taşıyorlardı. Mendele, hedeflerinde başarısızlıklarını gören *Haskala* edebiyatının büyük hayal kırıklığını dile getirir.

Onun hikâyeleri, Litvanya'daki Yahudilerin koloni bölgesinde ve büyük şehir Odessa'daki hayatını yansıtır. Başlangıçtaki hicivci eserleri, gittikçe grotesk çizgiler geliştirdi ve işlenen gerçekliği, ıslahı imkânsız derecede yozlaşmış olarak tasvir etti. Mendele, başka yazarlardan farklı olarak, Yahudi sürgün hayatındaki o kötü durumun aslıyla ilgilendi; reformlarla düzeltilebilecek o toplumsal aksaklıkların belirtilerine daha az ilgi gösterdi. Bu konuda hareket noktası, insanın akılcı tabiatıydı: Yahudi toplumu suni kelepçelerinden, bozulmuş taşra zihniyetinden kendini kurtaracaktı ve akılcı bir hayat sürecekti. Ama akılcı bir evrim yoluyla bir değişiklik imkânını da reddediyordu. Bu, Yahudi aydınlanmacıların yoluydu ve daha ziyade bir düşünme devrimi talep ediyordu.

Çağdaşlarından tamamen ayrı olarak Mendele, büsbütün orijinal eserler yarattı: Dünya edebiyatının türlerini ve geleneklerini, temeli Yahudi kültür mirasında bulunan ifade tarzları ve motiflerle başarılı bir şekilde harmanladı. Bu arada Yahudi ulusal edebiyatından ve dünya edebiyatından birbirini karşılıklı tamamlayan dört edebî geleneği birleştirdi. Yahudi geleneklerinde söz konusu duygusal Yiddiş hikâye ve aydınlanmacı roman geleneğidir ki, bu edebî türü genç yaşlarda bizzat geliştirip yerleştirmiştir. Duygusal Yiddiş hikâye, trivial bir melodrama dayanırken, aydınlanmacı romanda melodramatik aşk öyküsü, *Haskala*'nın kendi karşıtlarıyla ideolojik hesaplaşmasına yol açar.

Eserlerinin dış biçimi, ayrıca İngiliz duygusal komik roman *Pamela* (S. Richardson), *Tom Jones* (H. Fielding), Charles Dickens'ın trajikomik eğitim romanları *David Copperfield*, *Oliver Twist* ve coşkulu Fransız toplum romanları (özellikle *Notre Dame'ın Kamburu*-V. Hugo); öte yandan hicivci Rus toplum romanları (örneğin N. Gogol'un groteskleri) ve Mihail Saltykow-Schtshedrin'in hicivleri arasıdaki zıtlık ve gerilimlerden etkilenmiştir.

Bu dört gelenek onun eserinde hep birlikte vardır ve kendi aralarında karmaşık, sanatlı bir gerilim içinde bulunur. Yiddiş melodramlar ise İngiliz ve Fransız geleneğine uyar: Rus hicvinin aydınlanmacı toplum hicivleri ki burada Avrupa etkileri açıkça bambaşka bir sanat düzeyi gösterir.

Mendele, *Meliza*'yı sarsmıştır. *Haskala* için böylesine tipik mozaik üslubu, Tevrat kelime hazinesini, kelime birleşmelerini ve mısra parçalarını çok yüksek deyimsel bir üslup yaratmak için kullanırdı ve bu üslupta ifade edilen içeriğe yalnızca aracılı bir ilişki vardı. Tek başına kelime değil, deyim burada dilsel bir işlevi yerine getiriyordu. Bu tarzın başlıca temsilcisi, Yahudi aydınlanmasının büyük şairi Avraham Mapu (Wiliampol, Kowno yakınları, 1808-Königsberg, 1867)'dur. Oysa Mendele (Rus pozitivizminin, özellikle de Wissaron Belinski'nin etkisiyle) gerçek Yahudi günlük hayatının tasvirini istiyordu. Yine de o da aydınlanmacı, yalancı romantik geleneğin ve duygusal hikâyenin etkisindedir. Bu gerilim onun şiirsel temeli bakımından karakteristiktir ve bütün edebî unsurlarında, karakterlerinde ve roman formunda izleri vardır.

Onun yarattığı figürler bireyleri değil, zihniyetleri temsil eder. Mendele için önemli olan tek bir Yahudi değil, onun temsil ettiği tipti. Figürlerin davranışları doğrudan doğruya toplumsal mevkileriyle belirlenmiştir, figürün tamamen toplum ve daha da çok ekonomik durumla belirlenen düşünce tarzını dile getirir. Tasvirin merkezinde para kazanmanın zorlukları ve günlük hayat mücadelesi yer alır; bunlar insanı alçalmaya, şerefini yitirmeye götürmektedir. Ticaret güdüsü de bu figürlerde her şeye hâkim bir karakter özelliği olur:

"İki Yahudi, issız bir adaya düşse, hiç şüphesiz içlerinden biri orada bir dükkân açar ve diğeri de herhangi bir ticaret işine koyulur ve biri ötekinden veresiye alır."

Mendele'nin *ticaret insanı* gülünç, düpedüz itici bir tiptir, ama aynı zamanda kendi suçu olmayan maddi bir sıkıntının acındırıcı kurbanı olarak işlenir. Onun figürleri, tarihten ve coğrafyadan hiç anlamayan, kendilerini çevreleyen dünyayı o küçük değer ölçüleriyle anlamaya çalışan kasabalılardır; zavallı masal tipleri, beceriksiz sakar insanlardır, dünyada bir türlü tutunamazlar.

Statik ve karikatürize figürlerinde pek az karakter özellikleri ve tepki örnekleri vardır, bunlar üstelik oldukça tipik toplumsal hazineden alınma şeylerdir. Beklenmedik olaylarla karşılaşmaları basitlikleri, değişmiş durumlar karşısında ortaya çıkınca tuhaf heyecanlar yaratır.

Mendele, altmışlı yıllarda Yahudi kitlelerinin konuşma dilinde, yani Yiddiş yazarken toplumunun günlük hayatıyla doğrudan ilişki elverişli geldi. Onun Yiddiş üslubu, sıradan insanların somut, zaman zaman da çok komik ifadelerince zengindir. Yiddiş, temel gelenek edebiyatına İbraniceden çok daha az bağlıydı; bu, daha ziyade çağdaş okuyucunun canlı kültürünün bir unsuruydu. Bu doğrudan ilişki, 80'li yıllarda İbranicede eksikti, hatta yüzyılın başına kadar. Mendele, eksik olan günlük konuşma dilinin yerine geçecek bir dil yaratmaya çalıştı. Onun üslup çarelerinin, İbrani nesri tarihinde bir ölçüt olduğu söylenebilir.

Onun geliştirdiği *Nussah* üslubu, güncel kelime hazinesi alanında İbrani dilinin çeşitli devirlerinden dilsel ve kültürel geleneklerivle tarihî derinliklerini canlandırdı.

Yiddiş hikâyelerinin İbranice olarak yeniden işlenmesi sırasında Mendele, temel metinlerin (Tevrat, Mişna, Talmud, Midrah) dilini dünyevi şeylerde kullanmak ve o geleneksel metinlerin farklı üslup düzeyleriyle oynamak zorunda kaldı. Tevrat sözlerinin bu şekilde dünyevileştirilmesi, çoğu zaman gülünecek etkiler yarattı; o en eski dilin yüksek dilsel düzeyi alçaldı. Yiddişin canlılığına uygun düşecek bir denk bulmak için Mendele temel deyimleri ve Tevrat sözlerini gerçeklikle karşı karşıya getirdi ve metaforik anlamlı sabit deyimlere kelime karşılığı somut anlamlarını yeniden kazandırdı. Dille böylesine oynama sayesinde Mendele'nin üslubu hep gerçekle temel gelenek arasında gidip geldi; bu nedenle de kelimenin tam anlamıyla "gerçekçi" olamadı ve Avrupa'daki natüralist ya da realist tarzdan uzak kaldı.

Mendele, çeşitli dil katmanlarından yeni bir üslup üretti ve hemen fark etti ki, Bialik, Tevrat ifadelerine yeni araştırmalarla dolu bu üslupla mısraın boşluğunu kapatabileceği çok yönlü bir araç

yaratmış. Sonraki şairlerden Samuel Yosef Agnon ve Haim Hazaz, bu üslup bilincini ondan devraldı.

Mendele'nin hikâyeleri ve romanları, karakter romanlarıdır; bunlarda önemli olan, insanın zaman içindeki gelişimi değil, onun mekân içindeki hareketidir. Kişiler, durgundur ve değişmezler. Bu romanları insanın ruhsal yaşantılarını değil, onun toplum içindeki dış davranışlarını hedefleyen bir nesir çeşidi, yani Northrop Frye'nin deyişiyle *novel* sayabiliriz. Mendele'nin çoğu hikâyesinde olay örgüsüyle çeşitli ara bölümler arasında anlamca zengin ve verimli bir gerilim vardır.

Bağlayıcı unsur olarak, Mendele'nin ara bölümlerle hikâyenin akışını kesen ve açıklayan anlatıcı figürü mevcuttur.

En önemli hikâyelerinden birkaçında bu rolü kitapçı *Mendele* figürü üstlenir (İbranicesi, *Mendele Mokher Sfarim*, bu da aynı zamanda yazarın sanatçı adıdır). Örneğin *Sefer Hakabzanim (Dilencinin Kitabı)*, *Şem ve Yefet Be agala (Şem ile Yefet Arabada)*, *Beyemey Hara'aş (Sıkıntılı Günlerde)*, *Bayamim Hahem (O Günlerde)*'in başlarında *Mass'ot Binyamin Haşlişi (Üçüncü Binyamin'in Gezileri)* ve *Be'emek Hababa (Felaket Vadisi)* hikâyelerinin sonlarında olduğu gibi. Abramowitz bununla, din kardeşleriyle sıkı ilişki içinde olan, onlardan biri gibi davranan, ama aynı zamanda mesafe kazanabilen ve yukarıdan bakabilen çok normal bir Yahudi'yi yansıtmıştır. Katılan, ama aynı zamanda katılmayan tanık olarak yazar, her zaman pek de sessiz olmayan alayla açıklayabilmekte ve hüküm verebilmektedir.

Mendele'nin bazı roman ve kısa öykülerinin özelliklerini şöylece belirtebiliriz:

III. Benyamin'in Gezileri (Pardes dergisinde 1894'te İbranice basılmıştır), pikaresk roman parodisidir. Kahramanlar, Benyamin ve Sendril, Cervantes'in Don Kişot ve Sançe Panza'sının parodik küçük benzerleridir. Bu iki taşlaşmış tip Betalon-Avarelik Kasabası, Zalmona-Karanlık Şehir ve 'Kissalon'-Aptallar Şehri'nde dolaşırlar, ama bu yer değiştirmeler onların kaderini hiç etkilemez ya da o yerlerin başka bir görünüşünde bile dile gelmez. Her iki adam

yola belli bir niyetle çıkarlar: İsrail'in kayıp on soyunu bulacaklardır. Bu soylar hakkında söylenen, onların Şark'ın bir yerlerinde kaybolduğudur. Gerçekte onlar, kadınlarından kaçmaktadırlar, dünya gezginlerinin ülkeleri ve denizleri aşmak gibi her türlü macera hevesinden feragat ederler ve bu büyük girişimleri bir askerî hapishanede son bulur.

Mendele herhalde devrinde Hibbat Siyon hareketine karşı bir hiciv yazmak istemiş olmalıdır. Bugün, yani hicivci abartıyla aslında artık kat edilmiş gerçeklik arasındaki o eski gerilim bitmişken, bu roman hayalcisi (Benyamin) ve gerçekçisi (Sendril), Don Kişot'un üslubunda sanal bir patlama bile yaratamayacak bu medeniyetin komik kemikleşmesini göstermektedir.

Be'emek habaha (Felaket Vadisi'nde), (İbranice olarak 1897'de *Haşiloah*'ta yayınlanmıştır) bir romandır. İlk Yiddiş versiyonu *Arzu Yüzüğü (das wischfingerl)* başlığını taşıyordu. *Haskala*'yı çocukları Felaket Vadisi'nin karanlık zavallılığından ışığa çıkaracak olan arzu yüzüğü olarak anlatır. Türün gereği olarak roman, inanılmaz bir entrikaya dayanır; kahramanları, göçmen mahallesinin yoksul çocuklarıdır.

Kahramanlar, Hirşele, Moyşele ve Beyle'nin bütün tehlikeleriyle büyük şehre düşmüşlerdir, orada neredeyse mahvolurlar: Beyle, bir kadın satıcısı, Moyşele de Rus ordusunun çocuk avcıları *Happer*'ler tarafından kaçırılır. Hirşele de birçok tehlike atlatmak zorunda kalır. Yahudi toplumunun bir bölümü, bu romanda kendi çocuklarına saldıran bir cani çetesi olarak anlatılır. Çocuklar gerçi, çeşitli iyi *Maskilim* kılığında ilâhî gücün yardımıyla kurtulurlar ama sonuçta bunun yalnızca aldatıcı bir kurtuluş olduğu anlaşılır. Hirşele, göçmen mahallesini terk edip Aydınlanmacılara katıldıktan sonra Beyle bir *Pogrom*'un kurbanı olur. Romanın sonunda yer alan, *Haskala*'nın Yahudilere kurtuluş sağlayacağı hakkındaki yanılgı (Eski Yiddiş versiyon burada biter), Mendele'nin epiloguyla İbranice versiyonda (ve izleyen Yiddiş versiyonda) yok edilir. *Felaket Vadisi'nde* öteki romanlardan daha coşkuludur.

Ama duygusallığa düşmesinden koruyan ise entrikaların nedensellik çizgisini sık sık bozan ironik-hicivci çıkışlardır. Hicivci manzara ve toplum tasvirleri, komik yan figürler ve anlatıcının açıklamaları, bu romanın özellikleridir.

Kurgu bakımından en karmaşık ve en ilginç roman ise *Sefer Hakabzanim (Dilenciler Kitabı)*'dir; *Kambur Fişke* (1888)'nin İbranice versiyonu 1909'dan 1912'ye kadarki süre içinde oluşmuştur. Roman, Mendele'nin diğer eserleri gibi, ama daha karmaşık bir tarzda duygusal romanla toplum hicvi arasındaki iç gerilimle hayat bulur: İki seyyar kitap satıcısı, ebedî anlatıcı Mendele ile dostu Haham Alter, dolaşan bir dilenci grubu hakkındaki bu romanı birbirlerine anlatırlar. Esas kişiler, felçli Fişke, kambur kadın Beyle'dir ve her ikisi de toplumlarının zavallı kurbanlarıdır. Babası annesini terk etmiş, üstelik annesi tarafından da ortada bırakılmış ve bir dilenci çetesinin eline düşmüş kambur kadının sefaleti, duygusal romanların konu dağarcığından gelir. Buna karşılık o dağınık olay dokusu, polisiye unsurlar taşıyan melodramatik bir entrika karakteri taşır. Dilenci çetesinin başı Faybuş, acımasız bir ırz düşmanı ve hayduttur, öyle bir figür ki yazara bastırılmış ve gizli dürtüleri keşfetmek imkânı verir ama romanın ana fikri şunu gösterir: Bütün kötülüklerin temeli bu cani figüründe değil, tam da başlangıçta hiç payı yokmuş gibi dinleyen o kitapçı, gayet normal Yahudi haham Alter'dir. Entrikayı başka biri değil, o başlatmıştır, kurban kambur kadının başındaki belanın suçlusu odur: Kambur kadının onun terk ettiği kızı olduğu da sonuçta ortaya çıkar. Bu unsurların üst üste yığılması, okuyucuda aşırı bir acıma duygusu uyandırmak için yeter de artar bile. Ama bir de şu vardır: Coşkuyu ve melodramatik düğümleri ironik ve hicivci bir perspektiften gösteren çıkışlar ve komik araya girmeler bütün bir ağ oluşturmaktadır. Melodramatik zirvelerin çoğu, anlatıcı kahraman "Seyyar Kitapçı Mendele"nin açıklamalarıyla tezatlı ve nötr hâle getirilir; o, burada yine melodramatik olayların ironik yorumlayıcısı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu ilginç karışım, yozlaştırılmış bir gerçekliği gözler önüne serer. Her iki zavallı figür gerçi toplumlarının kurbanıdır ama görünürde "normal" figürler de kurbanlarından daha "kötü" değildir.

Dilencilerin Kitabı, karmaşık bir toplum groteskidir. Mendele burada yazar yaratıcılığının zirvesine ulaşmıştır.

Son noveli *Beyamim Hahem (O Günlerde)*'i Mendele doğrudan doğruya İbranice yazmıştır. Bu, otobiyografik bir noveldir ve İbrani edebiyatının yeni dönemini işte bu eser belirgin olarak gösterir. Bu nostaljik uydurma biyografide yazar bir üzüntü ve mizah karışımından, kendi kaybolmuş çocukluğuna ve Ştetl'in yok olmuş dünyasına hayıflanır. Bu, İbrani edebiyatında kendine ışık tutan ilk hikâyelerden biridir.

Burada hicivle grotesk kenara itilmiştir; huzur veren köy hayatı, nostaljik çocukluk tasvirleri ön plandadır. Ana figür, yaşlanmış yazardır; genç ikizini (benzerini) gözlemleyip bir çeşit üst kurmacayla kendi eseri ve hayatının anlamı üzerine kafa yorar.

Bialik'in eserinde (örneğin *Ssafiyah* [*Geç Ürün*]'ta ve *Habazura Nitbayşa* [*Utanmış Trampet*]'da) bu novele benzer epizotlar bulunur. *O Günlerde*, Mendele külliyatına bir çeşit ek sayılır, ama yine de yeni kuşaklara (Yalnız Bialik'e değil Yitshak Dor Berkowitz'e, Aşer Baraş'a, Samuel Yosef Agnon'a ve Hayim Hazaz'a) etkisi devam eder. Artık devam mı ettirildiği ya da karşı mı çıkıldığı dikkate alınmazsa, bu etki belki de sonraki yazarlar tarafından önemli bir miras olarak kabul edilen ünlü hikâye ve romanlarının etkisinden daha büyüktür.

İbrani nesrinin babası Mendele'nin eseri genel olarak trajikomiktir. Yahudilerin sürgün hayatının çaresizliğine yakınır ve buna güler. Mendele bunu kendisi, dostu Menaş Margoliot'a *Fişke*'nin Yiddiş orijinaline yazdığı mektupla kanıtlar:

"Yahudi edebiyat korosunda benim sesim hüzünlü çıkar. Hikâyelerimde Yahudi, o iki yüz kırk sekiz hikâyesinin tümüyle vardır: Neşeli bir şarkı söylüyor da olsa uzaktan kulağa yakınıyormuş gibi gelen bir Yahudi. Sanki ağlayışının yankısı. Şarkısında hep ağıt havası tınlar. Güldüğü zaman yaşlar yanaklarından süzülür; birazcık neşelenmek istediğinde bağrından acı bir ah çıkar. Sanki dudaklarından o ebedî inleme, "Vah yazık!" dökülür."

- 3 -

"Ben" ve "Ben"in İç Dünyası

Mendele'nin ardılları iki gruba ayrılır: 1. Onun *dengeli üslubu Nussah*'ı sürdüren, ama konularına karşı mesafeli olanlar (örneğin Hayim Nahman Bialik, Saul Çerniçovski, Yitshak Dov Berkovitz, Aşer Baraş) 2. Gerçi üslubunu reddeden, ama konu bakımından onun ardılı olmayı kabul edenler (örneğin Yosef Hayim Brenner).

David Frischman (1859-1922), Yitshak Leyb Perets (1852-1915), Miha Yosef Berdyczewski (1865-1921) ve Mordehay Seev Feierberg (1874-1899) üslup yönünden büyükbaba Mendele'den farklıdırlar, her ne kadar onlar da aynı toplumsal çevreye, Yahudi *Ştetl*'e girseler de. Burada ama bambaşka yanlar keşfederler ve bu çevrenin nasıl farklı gözlemlere ve görüşlere götürebildiğini gösterirler.

Bu dörtlü, *Nussah* üslubundan kopup kendilerini bu üslubun dengeli, simetrik cümle yapısı ve metinler arası kelime oyunlarına artık bağlı hissetmediler. Onlar *Haskala* çizgisinin ardılları değildiler, yeni edebî devrimin ilk nesliydiler.

Öteki Avrupa ulusal hareketlerinde olduğu gibi Doğu Avrupa'daki iki önemli Yahudi ulusal hareketi (*Bund* ve *Hibbat Siyon* ve daha sonra buradan doğan *Siyonist* hareket) romantik ögeler devraldı. Romantizm, İbrani edebiyatında, Avrupa'da zirveye ulaşıp da yeni yüzünü Yeni Romantizm, Dekadans ve Sembolizm olarak gösterdiği bir sırada ortaya çıktı.

İbrani Romantizminde eski ve yeni ögeler bir aradadır: Frischman'da, Perets'de, Berdyczewski'de hem Avrupa'da artık hükmünü yitirmiş romantizme (Alexandre Dumas pére, George Byron, Alexander Puşkin, Hans Christian Andersen) hem de yeni

akımlara yakınlık (özellikle Maurice Maeterlinck ve Anatole France) vardır.

Bu üç yazar, tipik romantik konularla ilgilenirler. Perets ve Berdyczewski halk türküleri ve halk masallarını derler; Frischman ve Perets, edebiyat sayfası türünü geliştirir. Buna karşılık Feierberg kendisi masal derlememiş olsa da eserlerinde masal konularını sıkça işlemiştir.

Bu yazarların poetikasında da Avrupa romantikleriyle benzerlikler vardır: semboller ve mitlerle dopdolu, şiirsel-ressamvari üslup; dünyanın bütün derdini sırtlanmış *poeta dolorosus* kimliğinde şair, sadelik, saflık ve kaybolmuş bir bütünlük özlemi. Olay figürlerinin motifi, dünya derdi, yalnızlık, güçsüzlerle dayanışma ve bireyin atalarına olan bağının getirdiği güçlükler. Yazarlar folklor motifleri kullanmaktan hoşlanır ve tercihen anlatılan grubun ulusal özelliklerini ortaya koyan konular yazarlar.

Bu arada o dört İbrani romantiği, büyük çapta Yahudi kaynaklarından yararlanır. Çöl hayatı, *Hassidik* hikâyeler ve çeşitli Yahudi miti onların hizmetindedir; tıpkı Avrupa'daki romantik ve yeni romantik yazarlara Orta Çağ dünyasının, folklorun ve mitolojinin hizmet etmesi gibi. Tanrıya ve insana baş kaldıran Prometevari kahraman, önce Berdyczewski'de ortaya çıkar. Üç yazar arasında tam da onun Friedrich Nietzsche'nin düşünce dünyasından etkilenmiş olmasına şaşmamak gerek. *Bütün değerlerin değiştirilmesi*, onun edebî ve deneme tarzı yazılarının odak fikirlerindendir. Frischman ise *Böyle Dedi Zerdüşt*'ü İbraniceye çevirir.

Ne var ki bu dördü, edebî grup olarak iş görmez. Perets ve Frischman fena hâlde kavgalıydı, Feierberg ise Berdyczewski'den uzak duruyordu, oysa o Feierberg'i fikir kardeşi olarak görürdü; Perets ve Frischman da kendilerini Berdyczewski'ye bağlı hissediyorlardı.

Perets ve Frischman, *Haskala*'nın ardılları olarak yola çıktılar. Daha sonraları, Ben-Avigdor adındaki, toplumsal Natüralizmin bir temsilcisinin popüler *Sifrey Agora (Ucuz Kitaplık)*'sında hikâyelerini yayınladılar. Bu ucuz kitaplar, günün popüler edebiyatını İbranice

küçük kitaplar hâlinde yazma konusunda duygusal bir girişimin ifadesidir. Berdyczewski'nin birkaç hikâyesi de ruh ve biçim bakımından Ben-Avigdor'unkilere benzer. Ama daha sonra Romantikler, Ben-Avigdor'dan uzak durdular. Perets, onun *didaktik milliyetçiliği*nin eserlerine zarar verdiğini, onunla gerçek Realizm arasında dünyalar olduğunu iddia etti. Bu dört yazar, Aydınlanma'ya ve Aydınlanma'nın popüler uzantılarına duydukları sempatiye rağmen, İbrani edebiyatının gelişimi içinde Romantik oldular. Mendele'nin, Northrop Frye'nin tanımına göre *novel* sayılan yazıları ise İbrani Romantiklerinin, "içe dönük türlerine dâhil edilmelidir"; Frye bunlara *romans* ve *itiraf* der. İlk türde gerçeklik, "ben"in bir yansıtılmasıdır, ikincisinde "ben", iç dünyasını okuyucu önüne serer.

David Frischman

David Frischman'ın edebî eserleri, *Haskala*'dan yeni üsluba geçişi oluşturur. Bununla birlikte çağdaşları bu eleştirmen, çevirmen ve yayıncıyı, İbrani edebiyatını sürgündeki o özgün varlığından Avrupa kültürünün lanetli kıyılarına yönelten radikal bir ıslahatçı ve devrimci olarak gördüler.

O, 1859 yılında Lodz yakınlarında doğdu ve büyüdü. Lodz, Yahudi, Leh ve Alman kültürlerinin önemli bir kesişme noktasıydı. Daha sonra, ikinci manevi vatanı olan Breslau'da üniversite öğrenimi gördü. Daha genç yaşlarda sürekli olarak edebiyat eleştirileri, şiirler ve çeviriler yayınladı. Kariyerinin zirvesini 1918-1921 yılları arasında, üç ayda bir çıkan edebiyat dergisi *Hatekufa*'nın yayıncısı iken yaşadı. Çeşitli dillerden çeviriler yaptı, örneğin Oscar Wilde'ı Rabindranath Tagore'u, George Byron'ı, Anatole France'ı, Hans Christian Andersen'i, Friedrich Spielhagen'i, Alexander Puşkin'i, Theodor Herzl'i, Henrik İbsen'i, Grimm Kardeşleri ve Friedrich Nietzsche'yi çevirdi.

Yaptığı çeviriler, yeni nesle Batı edebiyatının kapılarını açtı. Başka yazarlardan daha çok olmak üzere dünya edebiyatını Yahudi ulusal edebiyatına taşıdı. 1901'den 1904'e kadar yayınladığı hafta sonu gazetesi *Hador*'da edebiyatın sanat olma karakterini Goethe'nin anlayışına uygun bir şekilde vurguladı: Okuyucular bütün edebiyatlara ait iyi,

seçkin yazıları okuyarak yavaş yavaş edebiyat zevkini geliştireceklerdi. Bütün vurgu, "iyi"nin ve "zevk"in üzerinde yoğunlaşıyordu; zevk konularında da Frischman edebiyat ve eleştiride, kendi nesli içinde tartışma götürmez bir otoriteydi.

Frischman, İbrani edebiyatının ilk Batılı eleştirmenlerindendir ve bu eleştirmenler Rus pozitivistlerinin etkisindedirler. Edebî eserlerinde ise bir ardıllığın ötesine geçememiştir. Başlangıçta *Haskala* üslubunda, ne edebiyat ne de toplum açısından pek sivrilmeyen hikâyeler ve birkaç coşkulu hikâye yazmıştır: Bunlarda, Yahudi toplumunun iç çözülüşü, eski neslin soyutlanışı gibi toplumsal problemleri ve antisemitizmi konu edinmiştir. Bu hikâyeler giriş bölümünde bahsedilen pozitivist zihniyetli, toplumsal sorumluluklu hiçbir sanat yeteneği olmayan ve başlarında eleştirmen-yazar Ben Avigdor'un bulunduğu bir grubun duygusal popüler edebiyatına benzer; evet, onların hikâyelerinde de masalsı çizgiler vardır ve dünyada ufacık bir mutluluğa özlemde romantik bir etki görmezden gelinemez.

Frischman'ın yaratıcılığında başlı başına bir bölüm, onun, din adamlarıyla çölde ilerleyen İsrail toplumu arasındaki mücadele üzerine olan öyküler derlemesi *Bamidbar (Çölde)*'dır. Bu kitapta Frischman, topluma yönelik "novel"den "romans"a, en yakın çevrenin tasvirinden anlam yoğunluğuna geçiş sağlar. Bu hikâyeleri sıkıcı, günlük hayat fonu üzerinde sevginin yasa ve din üzerinde egemen olduğu, yoksulun katı toplum kurallarına baş kaldırdığı, sömürenlere karşı isyanın haklı çıkarıldığı masalsı meseller olarak görmeyi denemişlerdir. Ama o egzotik çöl yolu üzerindeki ahlaki karmaşaya mitik boyut vermesi istenen masalsı Tevrat'ımsı üslup ve işlenen figürler, anlatılan dünyaya rasgele insan varlığını aşan bir ifade gücü vermektedir. Bunlar bu hikâyeleri salt güncel meseleye indirgemeyi imkânsız kılmaktadır. Birçokları arasında şu alıntı, bu fikri somutlaştıracaktır:

Bu tuhaf günlerde gökyüzü bugünkünden binlerce kez daha yeni ve daha maviydi, aynı şekilde yer de şimdikinden bin kere daha taze ve daha yeşildi ve sevgi de zamanımızdakinden bin kere, binlerce kere daha güçlü ve daha uzun ömürlüydü."

Eski kült, sihir, arkaik yasalar ve folklorist unsurlar, bu hikâyelerin egzotik karakterini oluşturur. Avrupa romantizminden motifler, örneğin aşktan ölmek motifi burada tekrar ortaya çıkar. *Nehaş Hanehoşet (Bakır Yılan)*, Dudaim soyunu anlatır. Bu soyun erkekleri kendilerini kadınlara âşık olmaktan korumak zorundadırlar çünkü bu aşk onları öldürebilir. Dişon ben Ketura gizlice bir kadını süzer ve öldürücü aşk hastalığından ölür, daha annesi onu mucize ilaç *bakır yılanı* ile tedavi edemeden.

Bütün bu romantik motifler Tevrat malzemesi içinde dokunmuştur. Frischman, Tevrat'ta, Yahudi halkının tarih öncesi köklerini görür. Ama geleneksel Yahudi Tevrat yorumuna ters düşen açıklamaları kullanırken *Haskala* geleneğini sürdürür ki, bu gelenek farklı şekillerde Berdyczewski ve Saul Çerniçovski (1875-1943)'nin eserlerinde de devam eder. Bu, eski mitleri yeniden değerlendirerek şimdiyi değiştirme teşebbüsüdür. Böylece hayat ve din, içgüdü ve kültür arasında modern karşıtlıkların arkaik dünyaya indirgenmesiyle bu dünya yeniden canlandırılır.

Frischman salt Tevrat dilini kullanır. Bu, onun, tamamıyla *Haskala*'ya dayandığı bir başka noktadır. Onun edebiyat tarihindeki önemi işte bu noktadadır. Şimdiye kadarki Tevrat diline edebiyat alanında bağlı kalmakla *Nussah* üslubuna karşı akımın temellerini atmış oldu. David Frischman, Yitshak Leyb Perets ve Berdyczewski'nin hepsi, kendi tarzı ve kişisel kabiliyetine göre, uzun zaman simetri ve denge için çabalamayan, ifade yoğunluğu ve dış dünya izlenimlerinin tasvirini amaçlayan kendi retorik yoğun ve duygusal dilini yarattı.

Yitshak Leyb Perets

Her ne kadar etkisi daha çok Yiddiş edebiyatında idiyse de, Yitshak Leyb Perets'in (Lublin, Zamoszcz, 1852-Varşova, 1915) İbrani nesrinde de önemli yeri vardır. Bu edebiyata *Bund*'un fikir babalarından biri olarak politik yönden de bağlıydı. Frischman gibi Perets de İbrani edebiyatına önce *Haskala*'nın yetenekli bir ardılı olarak girdi, onlardan ayrılıp kendi yolunu buluncaya kadar bir

süre duygusal popüler hikâyecileri izledi. O da çeşitli edebî alanlarda çalıştı; tiyatro oyunları, eleştiriler, felsefi makaleler, şiirler ve nesir yazdı.

Perets, Zamoszcz'da yetişti; orada çok yönlü bir eğitim gördü ve Almanca, Rusça, Lehçe ve tabii İbranice ve Yiddiş dillerinde tam bir çok-dilli öğretim aldı. Çeşitli şehirleri dolaştı ve 1878'de Zamoszcz'a geri döndü, orada avukatlık yaptı. 1889'dan ölümüne kadar Varşova'da yaşadı ve Yiddiş ve İbrani edebiyatının önemli kişiliklerinden biri oldu. Perets 1874'te Lehçe şiirler yazmaya başladı, birkaç yıl sonra İbranice ve 1888'den itibaren esas olarak Yiddiş yazdı. Daha sonra, bazen bir dilde, bazen bir başka dilde yazdı, ama kendisini daha çok Yiddiş ve İbrani şairi olarak hissetti.

Eserlerini iki ana dilde yarattı. İki dilli eserlerinin içeriği ve biçimleri zorunlu olarak bir dile bağlı değildir; Yiddişten İbraniceye çevirilerinde orijinalin üslup özellikleri anlamını yitirir ve bazı değişiklikleri gerekli kılar.

Perets'in daha önce oluşan Yiddiş versiyonlarıyla İbranice benzerleri yan yana konulduğunda İbrani Perets'in, Yiddiş Perets'e ayak uyduramadığı ortaya çıkar. İbranice yazılı dilden kotarılan deyimler, halk tipi Yiddiş bir ifade için uygun bir eş değildir. Yazar, İbranice diyaloglara uzun nefesli arka plan açıklamaları ve karakterize edişler yazmak zorunda kalmıştır; amaç, Yiddişte, gerekli olduğu hâllerde birkaç notun yeteceği komik etkiyi sağlamaktır.

Perets'in en önemli katkısı, İbrani nesrini zenginleştirdiği çeşitli edebî biçim ve modellerdir. Denemediği hiçbir küçük öykü formu yoktur. Perets, Avrupa edebî geleneğini, onu taklit etmekle suçlanacak derecede kabullenmiştir; biçimsel modeller ve örnekler bakımından henüz çok genç olan İbrani ve Yiddiş nesrine birçok yeni imkânlar sağlamıştır.

Perets için tipik olan çerçeve anlatılar, mektup ya da gezi notları olarak kaleme alınmıştır. Mektup biçimi, ki bunda çağdaşı *Şalom Aleyhem*'e yakınlığı ortaya çıkar, figürlere (bunlar da heni kahraman hem anlatıcıdır) kendi durumlarını bizzat tasvir etme imkâ-

nı verir. Böyle incelikli bir mektup-anlatı, *Haişa Marat Hanna (Bayan Hanna)* 1896 yılında *Hazefira* dergisinde İbranice ve Yiddiş olarak, 1901'de de külliyatı içinde yayınlanmıştır.

Bu hikâye, çeşitli akrabaların Hanna'ya yazdıkları dokuz mektupla Hanna'nın kocasına yazdığı bir mektubun ilk satırlarından ibarettir. Mektup-roman tarzı, bütün akrabalarınca terk edilmiş zavallı kadın kahramanın çeşitli açılardan görülmesine imkân verir. Mektuplaşmanın sonunda yayınlayıcı, bu trajediyi şu sözlerle özetler.

"Yayıncı der ki: Bu mektup yarım kalmıştır. Onu, günlük dilden aktardığımız başka mektuplarla bir arada, Bayan Hanna'nın elbise bohçasında bulduk. Kendisi delirmiştir."

Gezi notlarında da anlatıcı, olayın aynı zamanda tanığıdır; istatiksel nüfus sayımı heyetinin üyesi olarak Çar Rusya'sının iskân bölgesinde dolaşmaktadır ve izlenimlerini kaleme almaktadır. Perets burada anekdotumsu ve zekice belgeselci bir üslup geliştirir.

Perets bir hikâye içerisinde, anlatı örneğini tekrarlamaktan hoşlanır; bunu paralel olarak peş peşe ya da tez-antitez olarak planlar. Buna bir örnek *Şaloş Matanot (Üç Hediye)* başlıklı hikâyesidir ki, burada tek bir çerçeve anlatı içerisinde üç kez aynı olayı tekrarlar. Her üç anlatı bölümünde iyi ve kötü davranışları eşit olduğu için hakkında ancak ahrette hüküm verilebilecek bir ruh ortaya çıkar, bu ruhun amacı kendine bir savunucu bulmaktır.

Her inişte, Yahudiliği hayatından daha kutsal olan bir Yahudi azize rastlar. Bu arada Yahudi değerleri sembolik nesnelerle temsil edilir; bu nesneler, misyonunun sonunda ruhu rehin olarak kendileriyle birlikte ahrete götürür: Kutsal topraklardan toz; ölüme sürüklenmiş, Tanrı korkusu taşıyan bir kadının sonuna kadar bedenini elbiselerle örtmesine yarayan iğneler ya da bir azizin *Yarmulke*'si. Bu üç motifin paralel konumu, hikâyenin tek anlamını vurgulayacak ve çıkarılan sonucu güçlendirecektir. Bu tür formal sıralamaları Perets, kıssalarında da kullanır.

Anlatı örneğinin bir başka tekrarı, paradoks antitezle olur. Burada, benzer durumlarda farklı davranan iki paralel figür, durumdan ahlaki bir ders çıkarmak için birbirinin karşısına yerleştirilir. Genelde biri, dışarıya gerektiği şekilde davranır ama gizliden gizliye dolambaçlı yollardan yürür, oysa öteki tam tersini yapar.

Perets'de hikâyelerin sonunda çoğunlukla kesin ve ironik espriler bulunur. Aynı şekilde sık sık ahlaki zirveler vardır, *Hapikadon (Rehin)*'da olduğu gibi. Bu zirvelerde namuslu kişinin gayreti bir mucizeyle ödüllendirilir.

Yalnız Perets için özel olmayan, ama onun bir başka form unsuru, anlatıcı figürün çeşitli varyasyonlarıdır, örneğin saf tanıklar olarak ortaya çıkan ve hikâyelerinde çeşitli ironik görevler üstlenen çocuklar. Onların yanında sık sık bir fantastik hikâyeler anlatıcısı da görülür ki, onun gerçekliği ironik mi yorumladığı, yoksa sadık bir tanık mı olduğu her zaman belli değildir.

Perets'in büyük gücü, belli durumların ya da olay akışının dramatize edilişinden ziyade kahramanların kendi aralarındaki diyalogunda ve anlatıcı figürün sanal, kurmaca okuyucularıyla etkileşiminde ortaya çıkar.

Onun biçimsel başarıları ona bazen de yaşantının doğrudan anlatımının zararina işlediği zaman çelme takar.

İbrani okuyucuların bilincinde Perets sadece dindar ve halk tipi hikâyelerin anlatıcısı olarak vardır; çünkü eserlerinin büyük bir bölümü, okurlarının ortak hafızasında kaybolmuştur. Bu sayede eserindeki neo romantik bakış açısı ön plana geçer ama yine de tam olarak fark edilmez ve işlenmez, çünkü Perets'in devrimci edebiyat sayfası hikâyeleri, şaka ve tamamen başka bir romantik ton taşıyan groteskleri genelde göz önüne alınmaz. Perets'in komik hikâyeleri onun en ilginç hikâyeleri arasında yer alır. Bunlardan birkaçı açıkça kaba komedidir. Ne tam bir hiciv, ne de ölçülü ironi! Kaba şaka niteliğinde bir konu, yalnızca bir tutam toplum eleştirisi.

Edebiyat sayfası yazarlığı kabiliyeti özellikle *Yom Tov Blaettleh*'te yayınlanmış hikâyelerinde kendini gösterir. *Yom Tov Blaettleh*, adından da anlaşılacağı üzere, aslında Yahudi bayramlarını ve kutlama günlerini konu alacaktı ama gerçekte bu takma isim altında sansürden kaçan devrimci bir dergiydi.

Perets, *"Bund"a* yakındı; o tescilli bir Yahudi sosyalistiydi. Bu durum, hikâyelerinde çeşitli tarzlarda dile gelir. Bir kere, Yahudi ailesinin bozulmasına yol açan âdet ve geleneklere yönelttiği toplum eleştirisinde (*Betula Nisset* [*Bir Bakire Evleniyor*]'te), kadının hor görülmesine (*Haişa Marat Hanna* [*Bayan Hana*]'da) ve kadını mahveden ve onu kötü yola sürükleyen şartlara (*Dam Hote* [*Günahkâr Kan*]'de) yönelttiği eleştirisinde. Perets, *Tmunot Me'Olam Hatoha (Bir Karmaşa Dünyasından Manzaralar)*'da olduğu gibi taşra toplumundaki insan ilişkilerini sergiler. *Haşhabbeşgoy*'da olduğu gibi, bu insanların sürüngen zihniyetini eleştirir. *Ha Kaddiş (Kaddiş Duası)*'te olduğu gibi yoksulların ve hastaların sorumluluğunu üstlenmeyen bir yönetime karşı çıkar. Buna karşılık Perets, yoksullara övgü doludur, *Bonşe Ştok (Bonşe, Sus!)*'taki gibi; onların yeryüzünün tadı tuzu olduğunu söyler.

Onun toplum eleştirisinin bir başka ifade biçimi; toplumsal durumlar üzerine coşkulu hikâyelerinde yer alır. Komik toplum romanı, Yahudi toplumundaki ve kamudaki güçlü kişilerin gülünçlüklerini sergilerken, bu türün coşkulu sergilemesi, kurbanın kendi çevresindeki üzücü durumuyla ilgilenir. Amacı, okurun acıma duygularını uyandırmak ve onun zavallılarla ve sömürülenlerle mümkün olduğu kadar çok özdeşleşmesini sağlamaktır. Duygusal popüler yazarlar gibi Perets de burada eski konu örneklerini ve *Haskala* döneminin tipik figürlerini romantik değişim özlemiyle birleştirerek melodramatik hikâyenin duygusal çeşidini yaratır.

Coşkulu toplum eleştirisi hikâyesi, bütün İbrani nesrinin önemli bir dönemini temsil eder. *Haskala*'dan beri bu çeşit pek çok hikâye İbranice ve Yiddiş olarak yazılmıştır. Mendele aynı hikâye içinde komik ve trajik unsurları birleştirir, oysa Perets'de komik ve trajik hikâye birbirinden ayrıdır ve Mendele'nin başardığı kar-

maşık anlatımdan uzak durur. Perets'in komik hikâyeleri, coşkulu olanlarından üstündür. Coşkulu olanlar arasında başarılı oldukları, yalnızca halk tipi ve fantastik olanlarıdır ki bunlarda o abartılı merhameti biraz azaltmıştır.

Daha sonraki hikâyeleri, *halk masalı* ve *dinî hikâyeler* başlığını taşır, her ne kadar bu tanımlar tipolojik olarak uygun değilse de. Perets bunlarda, güncel duygusal hikâyelerinde daha önce işlediği konulara el atar. Bunların romantizmi her şeyden önce yazarın basit halkı kibarlara tercih eden ve kalbinin ve duygularının sesini dinleyen dindarları yalnızca yasaya ve akla kulak veren *mitnagdim*'den daha çok seven ahlaki konumunda ifadesini bulur. *Bonşe Sus*'ta sade, suskun insan, bilgili eylemciden üstün tutulur. Yahudilikteki dindar ve duygulu sofuluğun Perets'de uyandırdığı hayranlık, her şeyden önce toplum temellidir; çünkü basit insanın dinî ihtiyaçlarına cevap veren sofuluk, Perets için ahlak esaslı sosyal bir harekettir, kafa işçilerine bir övgüdür.

Bu hikâyelerin en karmaşık olanları, ahlaki antiteze dayalı olan mesellerdir. Biçim yönünden bunlar, yukarıda söylediğimiz gibi, iki paralel olay çizgisine ve bir ahlaki sonuca dayanır, örneğin *Eynayim Muşpalot (Yere Yönelmiş Bakışla)*'ta olduğu gibi.

Genel olarak sonuç şudur: Tanrısala, ruh temizliğine, kanaatkârlığa ve insan sevgisine düşüncesini ve tüm hayatını yöneltmek sade insanlarda, sofu topluluklarda görülebilir. Bu hikâyelerin, teorik manifestosu dolaylı da olsa romantik düşünceye çok yakındır; bu, sade, saf insanın ideallerinden, iyi ile kötünün karşılık bulmasından ve mucizeye inançtan anlaşılmaktadır.

Perets'in Romantizme yakınlığı, özellikle daha çok ayrıntı denebilecek hikâyelerinde dile gelir. Bunların bazıları ruh hâli manzaralarıyla doludur ve empresyonist tabloları andırır, ötekiler, dünya derdi çeken insanın trajik kaderini anlatır (*Arba Avanim Tovot [Dört Kıymetli Taş]*) ya da içine hafif bir ironinin katıldığı başka üzüntülü konuları. Bu tarz hikâyeler, tek tek bakıldığında kalıcı değerde olmasalar da edebî gelişimin bir devresini gösterirler. İşte

bunlarda Perets Yahudi geleneğinden unsurlar alıp Avrupa'nın Sembolizm geleneğinin görüş açılarıyla harmanlar. Ama bu yapay, dışsal bir harmanlamadır.

Perets en çok sade insanlar üzerine yazar. Bu nedenle gerçekçiliği inandırıcı, sade dindar bir adam, koklama duyusu sayesinde gerçek ve yapay Talmud öğrencilerini ayırt edebilen su satıcısı Haham Yohanan tipinin tekrarlanışı, hem hayatta hem de edebiyatta (örneğin Nomberg'in *Keta'im Mehayey Fligelman* [*Fliegelmann Hayatından*]'ında ya da Berkovits'in *Taluş* [*Köksüz*]'unda) köksüz aydının karşıtı işlevini görür.

Hatta önceleri psikolojik bir iz bırakan hikâyelerde yazar, okuyucunun dikkatini genel duruma yöneltir ve tek insanda nelerin olup bittiğini önemsemez. Brenner bu konuda şöyle düşünür: İlginç durumlar ve entrikaların, epizotların orijinal bir şekilde bağlanışı Perets'i, insan ruhundan daha çok ilgilendiriyordu.

Perets, edebiyat tekniğinde sembolik bir romantikti ve o, toplumsal görüşlerini dindarlık akımına yansıtmış, belirgin bir sınıf bilincine sahip bir romantikti.

Miha Yosef Berdyczewski

Berdyczewski, şüphesiz İbrani edebiyatının en önemli romantiğidir. Başka hiçbir yazar 20. yüzyılın başında Yahudi halkını böylesine etkilememişti. Kendi neslinin okuyucularından, daha çok gençler tarafından okunmuştur. Yosef Hayim Brenner ve birçok çağdaşı, Berdyczewski'nin onların sorunlarını ve sıkıntılarını dile getirdiğini sezmişti. Tipik Yahudi konularına daha uzun süre yoğunlaşmadı ki, zamanın büyük düşünür ve yayıncısı Ahad Ha'am (asıl adı Aşer Ginzberg) bunu isterdi, tersine o bütün edebî ilgisini bireye yöneltti. Ruhsal olana bu ilgi özellikle onun eserlerinin romantik niteliğinde mevcuttur.

Devrinin diğer pek çok yazarı gibi Berdyczewski de, yalnızca edebiyat alanıyla sınırlı kalmadı. Araştırma yazıları, edebiyat eleştirileri yazdı ve çeşitli dillerde değişik edebî formları denedi. Özellikle

önemli ve ünlü olduğu alanlar, Yahudi masallarının derleyiciliği, yayınlayıcılığı ve yorumlayıcılığıydı ki, bu hikâyelerin bir kısmı önce Almanca (*Der Born Yudas*), daha sonra İbranice yayınlanmıştır.

Miha Yosef Berdyczewski, 19 Ağustos 1865'te Miedzyborz Poloden'de sofu bir haham ailesinde dünyaya geldi. 18 Kasım 1921'de Berlin'de öldü. Romantik üslubu Alman kültüründen, özellikle de öğrenciliğinde tanıdığı Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefi-poetik yazılarından etkilenmiştir ve bu üslup onun edebî yaratıcılığında ve düşüncesinde sofu Yahudi kaynaklarının akıldışı unsurlarıyla karışmıştır.

Berdyczewski, İbrani yazar ve düşünürlerin en önemlilerinden biridir. Eksiksiz tarihçi bir dünya imajı yaratmakla kalmamıştır, düşüncesinden bir edebî ekolün çıktığı ilk yazardır. Yahudi tarihi ve geleneği hakkında o zamana kadar geçerli olan tasarımları değiştirmek istemiştir. Onun gözünde sürgünün temeli, akılcı Yahudi fikir hayatındaydı. Yalnızca düşünsel bir devrim, tabiata dönüş, güce ve güzele yöneliş, Yahudi zihniyetini ve bununla da Yahudilerin kaderini değiştirebilirdi, yalnızca kendine karşı tavırda bir değişiklik, milliyetçilikle dinin ayrımıyla bir arada olmak üzere, Yahudiliği ve Yahudi halkını yoz varlığından kurtarabilirdi. *Mimekor Yisrael (Yahudi Kaynaklarından)* başlıklı masal derlemesinin amacı, Yahudi kültürünün nesiller boyunca bozulduğunu ve aslında gösterildiğinden tamamıyla farklı olduğunu göstermekti. Berdyczewski, burada, kendi hikâyelerinde olduğu gibi, ortak bilinçaltında duran akıl dışılığı dile getiren ve onu değerlerin değişimi konusunda haklı çıkaracak Yahudi kaynaklarından mitolojik konuları toplar. Bu, onun edebî eserlerinde de etkili olacak tam romantik bir dayanaktı: Burada da mitolojik figür ve durumları, antik motifleri alıp Yahudi günlük hayatına dayandırır. Edebiyat eleştirmeni olarak talebi, *taklit* yerine *ifade, ders veren hikâyeler* yerine *olaylar*dır; *Haskala* yazarlarının istediği, Mendele ve Bialik'in de kabul ettiği sanatta olduğu gibi yansıtma özelliğini aldı, edebiyatı yazarın iç dünyasının projeksiyonu olarak övüp yazarların, bireyi de İbrani edebiyatının konusu kabul etmelerini istedi. Aynı za-

manda şunun da bilincindedir ki birey, çevresine ve kültürel geleneğe âdeta göbek bağıyla bağlıdır ve bunlardan kopamaz.

Bu diyalektik, onun düşüncesinde ve edebî eserlerinde devam eder ve bunların yorumlanabilmesini sağlar. Yüzyıl dönümü, Alman felsefesiyle yoğrulmuş ve Yahudi yazarları arasında "Avrupalı" sayılan Berdyczewski, böylece Yahudi mirasını bilinçli olarak üstlenen "Yahudi" olmuştur.

Perets ve Frischman'a benzer şekilde Berdyczewski de eserlerinin başlangıcında *Haskala* geleneğine ve Ben-Avigdor gibi duygusal popüler yazarların üslubuna yakındı. İlk hikâyesi olan *Girşayim (Parantez)*, 1890'da yayınlandı. Daha sonraki eserlerinde olay gittikçe daha fazla önem kazandı ve daha önceleri sık sık rastlanan anekdotumsu ve itiraf anlatı unsurlar gittikçe azaldı. Aynı zamanda mitik unsurları gittikçe daha çok kullanır oldu; işlenen yaşantı, içinde asıl mitlerin ve arketiplerin göründüğü bir ayna oldu. Hayatının sonuna doğru Berdyczewski nesir eserlerine üç kısa roman (*Bayit Tivne* [*Bir Ev Yap*], *Garey Rehov* [*Sokakta Oturanlar*], *Beseter Ra'am* [*Gökyüzünün Gölgesinde*]) ve bir uzun roman, *Miriam*'ı kattı. Bunlar, onun yaratıcılığının zirvesini oluşturur.

Burada onun ilk çalışmalarının tipik özellikleri yoğunlaşır ve en güçlü ifadesini bulur: Örneğin yalnızlık çeken insan, *Ştetl*'in anekdotumsu tasviri; trajik, kendi şeytanı yüzünden günah işleyen insan, keza mit unsurları gerçek anlatı türlerine yedirme tekniği.

İbrani edebiyat eleştirisince Berdyczewski, çok farklı değerlendirilmiştir. Mendeles, *Nussah*'ın yazarlar ve eleştirmenler arasındaki taraftarları ondan uzak durdular; buna karşılık daha gençler Berdyczewski'yi kendilerine üslupta ve düşüncede örnek aldılar. Dengeli üslubun tam mirasçısı Hayim Nahman Bialik, Berdyczewski'nin *Kayts ve Horef (Yaz ve Kış)*'ini *Haşiloah*'ta yayınlamaktan çekindi ve Simha Ben-Siyon'a yazdığı bir mektupta şöyle dedi: *"Bu adamda bir Yahudi ressamının ışığı var, ama kötü tekniği ve bozuk dili onu tamamen mahvediyor."* Aktüalist-duygusal eleştiri ile eski pozitivist eleştirinin bu farklı değerlendirişi açıkça göstermektedir ki,

Berdyczewski'nin İbrani edebiyatında ilerlediği yol çok yenidir. Burada Frischman ve Perets'i kat kat aşar. O, nesri realizmin zincirlerinden kurtarmış ve kendini Mendele çizgisinin üslup ve biçiminden uzaklaştırmış ve yeni insanın, yani Brenner'in, Gnessin'in ve Şofman'ın kendilerini buldukları o parçalanmış Yahudi aydınının portresini çizmiştir. Brenner, Berdyczewski'de *devrinin en büyük İbrani yazarını* bulur. Brenner'in aşağıdaki görüşlerinden bazıları, bugün bile Berdyczewski'nin eserlerine bir giriş niteliğindedir. Brenner'in savunduğu tez, Berdyczewski'de yazar öznelliğinin kendini gösterdiği, onun tam bir nesnellik peşinde hiç de koşmadığıdır. Duyguların o güçlü ifadesi edebî türde de kendini göstermektedir. *Eksiltili* yazma tarzı, o pek çok kesintiler, dünyayı Mendele ya da Simha Ben-Siyon'un yaptığı gibi yargılamak için tasvir etmeyen itiraf formuna yazarın ve kahramanların gerçeklik içindeki varoluşsal konumuna yansıtır. Bunun da ötesinde Berdyczewski'nin eserleri, dünyanın gerçek çeşitliliğini tüketmek ya da monoton günlük hayatı işlemek istemez, daha ziyade ruh hâllerini ve sürekli akışı içindeki hayatı anlatmak ister. Çevresinde iyice donmuş bir toplum algılayıp bu yüzden tipik ve durağan olanı tasvir eden Mendele'nin tersine Berdyczewski, sallantıda olanı, çözülmekte olanı tasvir eder, çünkü asıl bu, onun için önemli olan toplumsal durumu yansıtmaktadır. Aynı şekilde Berdyczewski, Nussah-yazıcısı gibi alışılmış kelime bileşimlerindeki arı dil kurallarına ve normatif gramere uymaz, daha ziyade dile getirmek istediği şeye göre kendi yasalarını kendi koyar. Son olarak, Berdyczewski, her ne kadar makale ve denemelerinde Yahudi geleneğine başkaldırsa da aslında ona fazlasıyla bağlıdır. Bu geleneğin derinliklerine dalar, mitlerinden yararlanır ve şimdiki açık ve gizli mit deneyimi arasında köprü kurar.

Berdyczewski'nin eserlerinde sıkça ortaya çıkan bir motif, kalıtsal sonuçlardır: Bireyin kaderi, aile aidiyetiyle belirlenmiştir; bir insanın hikâyesi, yalnız onunla değil, onun yolunu önceden çizen atalarınınkiyle başlar. Tipik kalıtsal bir hikâye, *Arba'a Dorot (Dört Nesil)*'tur. Bu hikâye, suçun çeşitli şekillerde ortaya çıkışını anlatır ve ailenin en eski atası Nathan Neta'dan başlar. O, içindeki gizli

dünyalara nüfuz etmek isteyen bir mistiktir, hem de *"ağaç söken biri gibi kendinden geçerek dua eden"* bir mistik, ta çocuğunun torunu Reabek-Masik'e kadar. Bu hikâyenin öğrettiği yasa şudur: Bir aileye ya da topluma edilen beddua, ilk nesle olmasa bile geçerliliğini korur. Sonunda, torunlar için bile gerçekleşir.

Kalıtsal model yargıların daha sonraki gerçekleşmesinde ne ölçüde yararlı oluyorsa, o ölçüde bir nesilden diğerine düşüşü de ortaya çıkarır. Bu, *Dört Nesil*, *Sokakta Yaşayanlar*, *Gök Gürültüsünün Gölgesinde*, *Miryam*, *Korş Evi* ve *Kin*'in konusunda somutlaşır. Oğullar, ana babalarının gücünün ancak bir parçacığına sahiptirler. Bununla kastedilen, nesillerin yozlaşması değil, onların yok olmaya yüz tutmuş hayat gücüdür. Çöküş, genelde aile reisinin hayatında bir sarsılma ile başlar (*Gök Gürültüsünün Gölgesinde* romanında bu, Kızıl Şlomo'dur) ve çocuklarının ve gittikçe zayıflayan torunlarının ölümüyle biter.

Kalıtsallık yasası en çok, kadınla erkeğin birbirine davranışını tehdit eder. Geleneksel toplumda bilinçli olarak yapılan evlilikler ancak pek ender başarılı olur ve mutsuzluğun kökleri de bu yasadadır. Genel olarak harika bir kadın, doğru erkeği bulamaz ve ikisi arasındaki dengesizlik, karşılıklı yıkımların kaynağı olur.

Kalıtsallık modeli, efsane ve mitostan gelir. Berdyczewski'nin anlatıcısı, babalarla oğulları arasındaki ilişkiyi sık sık mitik temel ilişki olarak tasvir eder (*Miryam*'da Terah ile İbrahim'in, *Gök Gürültüsünün Gölgesinde*'deki Adonyahu ile David'in ilişkisi böyledir). "Kenan miti"nin ve Tevrat'ın eski kaynaklarıyla Berdyczewski'nin hikâyelerindeki toplum kroniğinin böylesi harmanlanışı, figürlerin ve hayattaki durumlarının arketipik boyutunu oluşturur: O, devrinin şahıslarında ve olaylarında, insan ruhunda etkili olan ana güçleri anlatır. Berdyczewski, psikolojik ve metafizik temel sorunlara değinse de, figürlerinin güdülerinin ve motiflerinin temeline inmez. Kahramanları üzerine çok şey anlatır, ama onların iç ya da dış yaşantısını pek dramatize etmez.

Berdyczewski'nin eserlerindeki kalıtsal model, Yahudi kimliğinin boyunduruğunun kendi kahramanlarında (ve kendinde) olduğu duygusunu verir; bu, bireyi Yahudiliğinden koparamayan ortak bilinçaltında katlanılması zor bir baskı oluşturur. Geçmişten gelen mitler ve ruhlar onun aslında gerçek hikâyelerini doldurur ve bu hikâyelerin biçimlerini belirler; geçmişin gücü, şimdinin kahramanlarının kaderini çizer.

Berdyczewski'nin eserleri arasında tipik bir tür olan hikâyelerde de bu kalıtsal modele göre belirlenmiş bir kader zorunlu olarak gerçekleşir. Bunun bir örneği, *Klonimus ve Noemi (Klonimus ile Noemi)* adlı hikâyesidir. Hikâye, Frye'nin tanımına göre atmosfer bakımından romanstır. Kişiler, içlerinde tuhaf ve şaşılacak şeylerin geçtiği tekinsiz bir dünyada dolaşır. İki esas figür, genç ve güzel, birçok nesildeki kötü evliliklerden sonra, bir aşk evliliği yapmak isterler; ama ailelerince öylesine engellenirler ki, o arada birbirlerine duydukları aşk ateşi neredeyse söner; aşklarını çok uzun yaşamalarına izin yoktur, atalarının komplekslerinin kurbanı olurlar.

İlk bakışta *Klonimus ile Noemi*, bu devirde yazılan hikâyelerin çoğu gibi insanın güdüleriyle genel âdetlerin çarpışmasını işleyen toplum eleştirisi hikâyelerine dâhil edilebilir. Böyle bir anlayış Berdyczewski'nin özelliğini bilmezden gelir çünkü besbelli ezici toplumsal güçlerin arkasında, kahramanları harekete geçiren o güçler de fark edilir: Aşk güdüsü ve Klonimus'un boşuna mücadelesi, Tanrı'ya yaklaşmak ve metafizik sırrı çözmek konusundaki durdurulamaz hırsı bu tür güçlerdir. Ama onun metafizik gayreti kırılır, bununla da şahsiyeti biter. Zavallı bir öğretmen hayatına doğru kayar; evliliğinin her türlü erotik heyecanı yok olur.

Berdyczewski, özellikle iki anlatıcı tipi geliştirmiştir: Katılımcı ve nesnel kronikçi. Bizzat katılan anlatıcı, yaşantı öykülerinde ortaya çıkar ve bunlarda okuyucuya kişisel hatıralarını ya da insanlar, aileler ve şehirler hakkında haberleri dinleyen kişilermiş gibi doğrudan hitap eder. Uzun yaşantı hikâyelerinde, haber veren anlatıcının yanında bu anlatıcının çevresinden kişiler de ortaya çıkar. Onun kişisel kaderi okuyucunun gözü önünde gelişir. Bu hâllerde,

durmadan kesilen anlatı akışı, birçok paragraf, bağlamaktan ziyade ayırıcı noktalama ve coşkulu üslup, itiraf formuna fevkalade yakışır. Bu formda, bir Yahudi "Werther"in romantik acıları tasvir edilir ki, o da sevgili -çoğu zaman bir Hıristiyan kızdır- ulaşılmazken bir aşka dalar. İtirafçı, kişisel olarak katılımcı anlatıcı geleneğini Feierberg ve Brenner devam ettirmiştir.

İkinci tip anlatıcı, bir kronikçidir. Onun görevi, Yahudi şehirlerinin ve insanlarının kroniğini yazmak ve sürdürmektir. Berdyczewski onunla, fantastik kısa romanlarının (*Gök Gürültüsünün Gölgesinde*, *Bir Ev Kur* ve *Sokakta Yaşayanlar*) ve Miriam romanının otantik karakterine ulaşmıştır. Kurmaca ve mitik bir dünyada böylesi inandırıcı bir otantikliği onun kadar başaran pek az yazar vardır. Aşer Baraş ve Agnon bu kronikçi anlatıcı tipini benimsemişlerdir.

Berdyczewski'nin hikâyelerinde çok geniş bir figür yelpazesi vardır ve yazarın onlara karşı tutumu çok farklı olabilmektedir. Onların bazen coşkulu, bazen komik sazına eşlik eder. Zayıflıkları genellikle erotik alanda kendini gösterir. Karşı cinsten insanlara gerçekten el süremezler. Bu figürlerin çoğunluğu, yolu bir Batı Avrupa üniversite şehrine düşmüş Doğu Avrupalı üniversite öğrencileridir; gülünçtürler, saftırlar ve coşkulu yalnızlıkları ve çaresizlikleri onların bütün varlığını belirler. Bunlar, 20. yüzyıl başı İbrani nesrinin tipik özelliği olan *köksüz* insanın prototipidirler.

Bu çaresiz entelektüel insanın karşıt figürü, kaderin kararlarına karşı çıkıp sonunda trajik bir başarısızlığa uğrayan güçlü kahramandır. Romantik Berdyczewski, çoğunlukla Yahudi *Şteti*'nden, özellikle de onun üst tabakasından gelen, Prometheus tipi kahramana hayrandır. Bu kahramanlar insani bataklıktan çıkar, toplumun yasalarına karşı gelir ve onları yıkar; erotik bilgi ağacından beslenir ya da -ilahî yasaya rağmen- büyük bir fikir uğruna savaşa giderler. Burada Nietzsche'nin etkisi görmezden gelinemez, aynı şekilde Wagner'in operalarında ve çeşitli trajik tarihî kahramanlık romanlarında dile gelen kahraman miti de. Bunun temelinde şu tasavvur yer alır: Eros günahında, tabunun çiğnenmesinde, insanın tanrısal dayatma karşısındaki bağımsızlığı ortaya çıkar ki, bu da tüm dünya düzenini alt üst eder. *Gökgürültüsünün*

Gölgesinde romanında bu, baba Şlomo ile gelini Şoşana arasındaki erotik karşılaşmada şöyle anlatılır:

"Birden yer sarsıldı. İki dağ, yerlerinden ayrıldı, birbiri üstüne yığıldı ve birleşti; hayat, dünyanın karnından bağırdı. Çınlamalar ve gümbürtüler, peş peşe uçurumlar. Evrenin düzeni alt üst oldu, gecenin şimşekleri atlayıp sıçradı. Yedi yıldız ve Orion yer değiştirdi."

Nussah'a tam bir tezat oluşturan Berdyczewski'nin eserleri, içerikleri ve biçimleriyle o zamanki İbrani edebiyatının genç yazarlarını etkiledi. Ardılları, en çok yaşlılık eserleri olan *Mahanayim (İki Kamp)*, *Urva Parah (Rüzgâr Peşinde)* ve *Me'ever lenahar (Nehrin Öte Kıyısında)*'ın etkisi altında kalmıştır. Brenner, Gnessin ve Şofman, Berdyczewski'nin kişilerini alıp onları psikolojik yönden geliştirdiler, bu arada Rus romanının psikolojik içe bakışından (Dostoyevski) yararlandılar. Berdyczewski'den sonraki önemli edebiyatçılar (Brenner ve Agnon) onun yarattığı formlarla yoğun olarak hesaplaştılar. Bu, İbrani romantikleri grubunun dördüncü ismi Feierberg için de söz konusudur. Ahad Ha'am'ın fikirlerinin ardılı olarak o Berdyczewski ile çekişti, ama yazar olarak ona ruhen ve kalben bağlı kaldı.

Mordehay Seev Feierberg

Mordehay Seev Feierberg, eserlerinin içeriği ve biçimi bakımından tam bir romantiktir. Dönemin sonlarına doğru ortaya çıkmıştır; Frischman, Perets ve Berdyczewski'den ve Bialik ile Ahad Ha'am İbrani edebiyatının en önemli eserleri olarak kabul edildikten sonra Ahad Ha'am'ın ideolojik etkisi ve Bialik'in edebî etkisi, eserinde izler bıraktı. Bununla birlikte her ne kadar onun ideolojik bakış açısını reddetse ve resmen ona karşı yazsa da, Feierberg sanat ve duygusal yoğunluk bakımından Berdyczewski'ye daha yakındır.

Berdyczewski, Feierberg'in eserlerini son derece övmüştür; bunlar, masalsı tonda değişime duyarlığı, *Gönüldeki Bölünmeyi* ve *Dünya Derdi*'ni, yani romantizmin ana kavramlarını dile getiriyordu. Brenner ve Gnessin onda ağabeylerini buluyorlardı ve Feierberg'in yazdıklarını kuru kuru eleştiren ise, şaşırtıcı biçimde Ahad Ha'am olmuştur.

Mordehay Seev Feierberg, hayatının baharındayken tüberkülozdan ölür. Hayatı gibi ölümü de başlı başına romantik bir bölümdür. 20 Eylül 1874'te Wollhynien'in Hilsek köyünde dünyaya geldi ve Nowgorod-Wolhynsk'e taşındı, ölümü de 2 Mart 1899'da orada oldu. O kısacık hayatında birkaç hikâye, bir de uzun novel yazdı. Bunların hepsi, kahramanının hayatından ve Yahudi efsane dünyası *Aggada*'dan yaşantıları anlatır. Feierberg, Tevrat öğrenimi dünyasından *Haskala*'ya uzanan yolu pek çok kader darbesi ve aşağılamalarla dolu bir çile yolu olarak tasvir eder. Berdyczewski gibi Haskala yolunu dışarıdan anlatmaz; daha çok, insanın, kendi Yahudi kökenine bağlılığı ile güzelin ve tabiatın dünyasına özlem arasında, oradan oraya çekiştirilen insanın iç karmaşasını yansıtır.

Lean? (Nereye?) başlıklı novel (1899'da Haşiloah 5'te yayınlandı), Berdyczewski'nin itiraf noveline çok benzer ama yine de burada ruh, romantik bir ilişki etrafında dolaşmaz, kendisiyle ve Tanrıyla ilişkisi etrafında dolaşır. Feierberg, kahramanından anlatıcı kişi ile otobiyografik ben arasında ayrım yapmak için üçüncü şahıs olarak bahsetse de, itiraf niteliği son derece belirgindir. Bu, onun kendinden sonraki yazarlara büyük etkisinin de açık bir nedenidir.

Nereye? noveli, geleneksel unsurlarla kaplıdır. Paradoks bir olguyu anlatır. Tarihteki gelişim, dinden kopuşu gösterse de, bu cellatlık, Yahudi geleneğine dayanır ama aynı zamanda da yeni bir inanç peşindedir. Millî inanç, dinî inancın yerine geçer. *Nereye?*'deki bu millî inanç, çok duygusaldır ve zengin imgelerle dile getirilir; Ahad Ha'am'daki gibi akılcı yolla değil vizyonlar hâlinde ifade edilir.

Feierberg'in büyüklüğü, bu imgesel tasvirlerde ve sembolleştirmededir, örneğin *Eyüp* ya da *Faust* tarzı başlangıç sahnesinde, Yom Kippur'da mumun söndürülüşü gibi sembolik olayın tasvirinde. Başlangıçtaki, *"bir yangının gizliden gizliye ortaya çıkmasını andıran"* düşüşü tasviri gibi bir dizi metinler arası hepsi Yahudi geleneksel metinlerinden şiirsel sembol sayesinde derinleşir (bunlar mesela tapınak yıkımından alınmadır). Bu, kahraman Nahman'ın görüşlerine (Yohannes'in vahyindeki ateşi görüşüne benzer) doğrudan doğruya kıyametle ilgili bir nitelik katar.

Berdyczewski ve Feierberg, kendi nesillerini karakterize eden bir iç gereklilikten Romantizme geçerler. Onlarda dinî sembollerin esaslı bir değişimi gerçekleşir. Berdyczewski, dünyayı yaratan ama kahramanları onunla savaşıp yenik düşen tanrıdan yakınır. Feierberg'in kahramanı Yom Kippur'da mumu söndürür ama yine de bir savaşçı olarak kalır-dünyevi-millî kıyafetiyle Tanrı savaşını yeryüzünde sürdürür. Dine karşı başkaldırış, laikleşme ve yeni milli bir kimlik arayışı, Berdyczewski ve Feierberg'in eserlerinde, Bialik'in de yaşadığı bir ruhsal sürece benzer.

Sonuç olarak bu dört romantiği (Frischman, Perets, Berdyczewski ve Feierberg) İbrani nesrinin 20. yüzyıldaki babaları olarak niteleyebiliriz. Ötekilerden daha çok bunlar İbrani nesrini Avrupa edebiyatına yaklaştırmışlardır. Mendele'nin buradaki önemli katkısı da inkâr edilemez ama abartmaya da gerek yoktur. Bu dört isim, İbrani edebiyatının temellerini sarsmıştır. Yeni yollar aramayı kaçınılmaz hâle getirmişlerdir; onlarsız Brenner'in, Şofman'ın, Gnessin'in, Devora Baron ve Jakob Steinberg'in eserleri düşünülemez. Daha sonraki yazarlar, örneğin Natan Bistritzki ve David Vogel hâlâ onların etkisindedir. Bu etki (ve Rus romanının ve Rus kısa öyküsünün etkisi), İbrani edebiyatının yüzyılımızdaki yolunu belirler.

BÖLÜM 2

1900-1950

- 4 -

"Gerçekliğin" Kıskacında

Gerçekçi Çizgi

Çağdaş eleştirmenlerce *Yeni Yol* diye anılan bir grup yazar, Mendele'nin natüralist temelini ve bununla da onun alt tabakaları hicivci ve duygusal işleyiş tarzını üstlendi; o tabakaların davranışı ise içgüdülere ve dış zorlamalara dayanıyordu. *Yeni Yol*'un yazarları edebiyat alanında Mendele'nin İbranice eserlerine, Frischman'a ve Perets'e paralel olarak yayınlandı. Bunlar kendilerini *Haskala*cı edebiyata karşıt görüyorlardı ama aslında *Haskala*'nın son temsilcileri sayılırlar ve neden oldukları değişiklikler her şeyden önce dış özelliklerdi. *Yeni Yol* ise, kendini Mendele'nin yarattığı realist çizgiyle hesaplaşmak konusunda samimi bir denemeye girişti.

Bu grubun yazarlarının edebiyattan beklentisi, geniş halk kitlelerinin eğitimine katkı sağlamasıydı. Pozitivist Rus eleştirisinin, özellikle de Dimitri Iunowitsch Pissarew'in (1840-1868) etkisindeydiler. Bu eleştiri ise edebiyatı tarihi bir güç olarak görüyor ve ondan toplumsal mücadeleye aktif katılım bekliyordu. Bu varsayımı çoğu zaman coşkulu ve didaktik bir natüralizm biçimine yerleştiriyorlardı. Bu dünya görüşünün fikir babası ve esas savaşçısı Ben-Avigdor'du (asıl adı Schaikowitz'tir ve 1866'da Wilna'da Slodok'ta doğmuş, 1921'de Karlsbad'da ölmüştür). O ve çevresindekiler pek çok yerde tepki uyandırdılar ve devirlerinin edebiyatında ciddi bazı skandallara sebep oldular. Ben-Avigdor, etrafına, popüler edebiyat yapmak isteyen ya da onun deyişiyle *"halk için ucuz kitapçıklar yaratan, çok satan ve cimri İbrani halkı arasında alıcı bu-*

lan kitap yazarları" toplamıştı. Eski ekolün eleştirmenleriyle çekişme de eksik olmuyordu; bu eski eleştirmenler *Yeni Yol*'un düşüncelerine, özellikle de edebiyatın büyüklerinin küçümsenmesine katlanamıyorlardı. *Yeni Yol*, bir geçiş olgusuydu; İbrani edebiyatı bakımından önemi bundan ibarettir. Ama yine de Mendele'nin 19. yüzyıl sonunda yarattığı realist çizginin asla en önemli ardılı değildi.

'Yeni' realistlerin çoğunluğu, 80'li yıllarda dünyaya geldi; içlerinden yalnızca ikisi, yani grubun babaları (Bialik ve Rabinovicz ise) 70'li yıllarda. Mendele'nin resmî mirasçıları Hayim Nahman Bialik (Zitomyr yakınlarında Radi, 1873-Viyana, 1934), Aharon Abraham Kabak (Wilna'da Smorgon, 1883-Kudüs, 1944), Yitshak Dov Berkovitz (Sluzk, Minsk, 1885-Tel Aviv, 1967) ve Aşer Baraş (Lufatin, Brody, 1889-Tel Aviv, 1952) idi. Onların yanına Yakob Rabinovicz (Polonya, Wolkowisk, 1875-Tel Aviv, 1948) ve Şlomo Zemah (Polonya, Plonsk, 1886-Kudüs, 1975) da eklenebilir.

Bu grubun ortak hayat hikâyesine bakılacak olursa görülür ki, hepsi er geç Avrupa'da ve öbür kıtalarda dolaşmaktan yorgun düşerek Erets İsrail'e gelmişlerdir, aynı ileride karşılaşacağımız bir başka grup gibi. Biyografileri, benzer tarihî ve toplumsal güçlerce belirlenmiştir ve şüphesiz bunun konularına, figürlerinin özelliklerine ve anlatım biçimine etkisi olmuştur.

Bu yazarların en iyi eserleri, Rusya'daki büyük Yahudi pogrom (1881)'u ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki yıllarda oluşmuş ve yayınlanmıştır, yani Doğu Avrupa'daki Yahudi toplumunun çözülmeye başladığı bir zamanda. Birçokları, o zamanki toplumsal değişimlere değinir, mesela dinin önemini kaybetmesi, dil alanındaki değişim (İbraniceye geçiş), zayıflayan Yahudi eğitimi, göç, Yahudilerin şehirlileşmesi, Yahudi kökenli olmayan toplumsal hareketlere katılma. Bu yazarların, okuyucularının dikkatini sık sık edebiyat dışı, toplumsal durumlara çekmelerine şaşmamak gerek, çünkü bu bilgiler olmadan onları pek az anlayabilirlerdi.

Romantikler büyük yoğunlukta bir hayal dünyasını işlerken ve *Yeni Yol*'un duygusal yazarları popüler edebiyatlarıyla toplumun yalnızca pek az bölümlerini yansıtırlarken şimdi inceleyeceğimiz grupta gerçekçi tasvir egemendir.

Bu grubun yazarlarında ortak yanlar çoktur. Mesela kahramanlarını tam bir toplumsal çevrede tasvir ederler.

Bialik ve Berkowitz, Kabak ve Baraş, örneğin stilize edilmiş bir *Nussah* üslubunda ısrar ettiler ve bu çerçeve içerisinde gerçek gerçeklik illüzyonu yaratmaya çalıştılar. Bu sırada pek de sivrilmeyen kahramanları ile ortalama bir toplum manzarası çizdiler. Figürlerin, arka plan ve olay olgusunun işlenişini, dış ayrıntılarla genişlettiler ve her nesneyi mümkün olduğunca çok ve tam tasvirlerle çevrelediler. Bu, onları realist ekole yaklaştırdı. Eserleri, N. Frye'nin tanımına göre, *novel*dir ve *novel*le kastedilen, bir eserde edebî kurmaca ve söz konusu toplumsal ve tarihî bağlamın birleşmiş olmasıdır ki, çeşitli toplumsal maskeli statik figürler de kullanılır.

Hayim Nahman Bialik'in Hikâyeciliği

Hayim Nahman Bialik (1873-1934), *Nussah* üslubunu nazımda, denemede, halk tipi şarkılarda ve anlatıcı nesirde geliştirdi. *Haşiloah*'ın yayıncısı ve herkesçe değer verilen, tartışmasız edebî otorite olarak Bialik, çevirmen olarak da çalışmıştır. Cervantes'ten yaptığı Don Kişot çevirisi özellikle önemlidir; bu, titizliği eksik ama bağımsız İbranice bir eserdir. Çağdaş eleştiri Bialik'in nazmıyla hikâyelerini farklı görür, şiirlerinin orijinalliğini ortaya koyar, ama hikâyelerini Mendele taklidi olarak nitelendirir. Oysa Bialik'in hikâyelerinde net bir gerçekçi anlayış fark edilmeliydi, ama yine de onun çok katlı dili saf gerçekçiliği aşar.

Bialik'in hikâyelerindeki sanatsal ve insani canlılık, büyük ölçüde üslubuna dayanır. Mendele'den tam olarak ayrıldığı nokta budur. Bialik, ondan farklı olarak yeni bağlamlarında Tevrat kırıntıları ile onların esas anlamı arasındaki metinler arası ilişkileri hakikî metaforik ilişkilere dönüştürür ve onları son derece yüksek bir düzeyde yeni bir bütünlüğe ulaştırır. Mevcut tabirlere dayanmayan metaforik imgeler de gerçek ve sembolik düzeyin birleşmesinde yepyeni bir boyut kazanır.

Adi Zemah, *Meahorey Hagader (Çitin Arkasında)*'i yorumlarken, bir Yahudi gencin Yahudi olmayan bir kızla ilişkisini aşarak nasıl

daha geniş, gizli bir anlam ağını sembol düzeyinde işlediğini ve bunu, gerçeklik düzeyini ortadan kaldırmadan yaptığını gösterir. *Aden Bahçesi* ve *Bilgi Ağacı* sembolleri, farklı kökenden derin bir uçurumda ayrılan iki sevgilinin melodramında erirler.

Saffiyah (Geç Ürün) hikâyesi üç bölüm olarak basılmıştır; ilki, Eylül 1908'de *Haşiloah*'ın 19. sayısında, devamı 1919'da *Messuot*'ta ve sonuncusu da 1923'te *Ha'olam*'da. Hikâye, gerçek hatıralar uyandırıp eski hayat tarzını tasvir etmesinden çok, bir yetişkinin çocukluğuyla çok katmanlı ilişkisini canlandırır. Bialik'in dil gücü, günlük hikâyeyi, genel olarak çocukluğun niteliği üzerine bir hikâye katına yükseltir. Yahudi ailesi ve *Heder* dünyası üzerine didaktik vurgulamalı folklorik bir portre olabilecek şey, insani durum üzerine ve insanın çocukluğuyla ilişkisi üzerine sembol yüklü bir metin olmuştur.

Geç Ürün ile Bialik'in şiirleri ve denemeleri arasında pek çok paralellik vardır. Ama çoğu yalnızlık ve ölüm konularında dolaşan şiirlerinden farklı olarak hikâyelerde yazarın canlılığı ışıldar. Epik şiiri *Metey Midbar (Çölün Ölüleri)'da* (1902) örtük ya da bastırılmış ne varsa, *Arye Guf (Güzel Endamlı Arye)* hikâyesinde dile gelir.

Bialik, Mendele'nin dil malzemesini ve *Nussah* üslubunu, bunlarla Berdyczewski'nin ifade gücüne ulaşmak için kullanır. Her ne kadar eser okuyucuyu çevresinin gerçekliğine yöneltse de yazarın güçlü ifadesi özellikle dilde kendini gösterir: Bialik'in eserlerinde çağdaşlarından daha başarılı bir biçimde Yahudi geleneği Avrupa mirasıyla birleşir; İbrani edebiyatının bu diyalektik gerilimini ancak Agnon'unkiyle karşılaştırılabilir bir karmaşıklık ve keskinlik içinde ifade etmiştir. Bialik'in bu bağlamdaki önemi, her ne kadar büyük başarıları anlatıcı nesirde olmasa da görmezden gelinemez.

Simha Ben-Siyon ve Aharon Abraham Kabak

Simha Ben-Siyon adı (Besarabya Talgaşi, 1870-Tel Aviv, 1932), bu dönemdeki başka bir adla karşılaştırılamayacak ölçüde realist nesirle iç içedir. 1899 yılında, "İbrani" Odessa'da reforma uğramış Yahudi ilkokulunun en yaşlı hocalarından biri olarak ders verirken, yaratıcılığının baharını yaşar. 1905'te Erets İsrail'e geldiğinde, yaratıcı gü-

cü zayıflamıştır. Ben-Siyon, Mendele'nin, Yehuda Steinberg'in ve gerçekçi hikâyecilerin ardılı olarak bir geçiş figürüdür; "köksüz" yazarlar nesline aittir. Bunlar Berdyczewski'nin roman kişileri gibi gerçi gettodan kaçmıştır ama Yahudilikle ulaşılmaz bir asimilasyon arasındaki katlanılması güç bir gerilim içinde yaşarlar. Yahudi günlük hayatını realist yansıtmaya çalışmıştır; bu hayat ister düzenli, durgun, ister ana kalelerinden sarsılmış ve dağılmaya yüz tutmuş olsun. Bu arada toplumsal hayat onun hikâyelerinde yalnızca arka plan işlevi görmez, o hikâyelerin daha ziyade asıl konusudur. Ben-Siyon'un eserleri çok çeşitli hikâyelerden oluşur: Birkaçı hâlâ tamamen *Haskala* üslubundadır, bunlarda basmakalıp figürlerle dolu bir dünya vardır, sonra, yeni edebiyat üslubunda bireyin, köksüzün ve sıra dışı insanın hayatını işleyen başka hikâyeler. Onun hikâyeleri kurgu ve üslup yönünden Mendele'nin edebî etkisi altındadır.

Ben-Siyon'un en önemli edebî katkısı, *Nefeş Rezuza (Kırık Ruh)* başlıklı bir çeşit *Bildung* novelidir ve geleneksel eğitim sisteminin yıkıcı etkisini anlatır. Bu, geleneksel dünyayı fark edip çocukluğunu mahveden o topluma hücum eden bir insanın hikâyesidir.

Aharon Abraham Kabak (Smorgon, Wilna, ?-Kudüs, 1944), burada sözü edilen yazarlar arasında zeki bir Litvanyalıdır. Uzun süren, oradan oraya dolaşmaları onu Rusya'dan İstanbul'a ve Avrupa'ya sürüklemiştir, ta ki 1921 yılında Erets İsrail'e yerleşene kadar. Genel özelliği bakımından kendisi bir hikâyeci, bir romancıydı; üçleme, dörtleme gibi geniş türlere ilgi duyuyordu ama hikâyeler, birçok eleştiriler de yazdı ve Avrupa edebiyatından birçok eser çevirdi. Kendi deyişine göre, Fransız realistlerinin, Gustave Flaubert'in, Guy de Maupassant'ın ve Anatole France'ın etkisindeydi. Denemelerde ve şiirsel manifestolarda, gerçekçi yoldan ayrılan yazarlarla kavgaya girişiyordu. Toplum üzerine gerçekçi ve gerçeğe yakın yazma talebini eserlerinde değiştirdi, kendisine Yahudi hayatının geniş bir yelpazesini yansıtma ve kahramanlarını Yahudi hayatının merkezlerinde izleme imkânı veren bir olay dokusu işledi.

Kabak'ın önemi, herhâlde iç mantığın kompozisyonundan çok toplumsal şartların anlatımındadır. Gerçekçilikten çekip aldığı ay-

rıntıları, okuyucuya siyonist tarih anlayışının fikirlerine göre biçimlemek için bir mesele dönüştürüyordu. Eserlerinde tekrar tekrar ortaya çıkan merkezî figür, köksüz bir hayalcidir; bu kişi bütün büyük fikirlerde hayal kırıklığına uğramış olup şimdi Mesihimsi bir kurtuluş aramaktadır. Bu kahramana genellikle bir kadın figür eşlik etmektedir; o, tarihî gelişimlerin ya da sevgilisinin toplum hayalinin kurbanı olur. Kabak'ın üslubu, Feierberg'in duygulu, eksiltili üslubuna benzer; onda, Mendele'deki, Ben-Siyon ya da Bialik'teki dilin dengeli hâlinden eser yoktur.

Son üçlemesi *Toldot Mişpaha Ahat (Bir Ailenin Hikâyesi)* şüphesiz en uzun soluklu gerçekçi eseridir. Yahudi tarihinin 19. yüzyıl ortalarından seksenli yıllara kadarki uzunca bir zaman dilimini kapsar ve çeşitli yerlerde geçer: Minsk'te ve Kowno'da (İlk bölümde: *Bahalal Hareyk* [*İç Mekânda*, 1943], Varşova ve Kowno'da: *Betsel ez Hatiya* [*Darağaçlarının Gölgesinde*, 1944]; ve Odessa'da: *Sipur bli Giborim* [*Kahramansız Hikâye*, 1945]). Bu üç bölümün birbiriyle ilişkisi üç beş ailenin karmaşık ilişkilerine dayanır ki bu arada her iki ana figürün (Yossil Awuker ve Hayim Lapuner'in) dramatik ideolojik gelişimleri merkez teşkil eder. Üçlemenin hedefi, Yossil'i Erets İsrail'e getirmektir. *Bir Ailenin Hikâyesi* tarihî bir romandır, otantik belgesel malzemeye dayanma iddiasındadır. Kabak bu üçlemeye geniş bir siyonist destan hâlinde devam etmek istemiştir. Fransız gerçekçiliğinin etkisinde devirlerinin niteliğini ve düşünce tarzını otantik yerlerde temsil eden kahramanlar çizmeye başlamıştır. Tarihsel kaynaklar kullandığı hâlde geleneksel Yahudi edebiyatından özel semboller ya da motifler almaz. Bununla bir şekilde *Haskala* döneminin toplumsal romanını devam ettirir, onu inceltir, derinleştirir ve pek çok ayrıntıyla zenginleştirir.

Kabak'ın en önemli romanı *Bamiş'olhazar (Dar Yolda)* (1937) İsa tipini, hayalci olarak işleme denemesidir. O, öteki grupların millî çözümlerini *İkinci Tapınak* zamanında (Zelotlar, Ferisîler ve Sadukîler) reddedip dünyayı kendi ıstırabıyla kurtarmak istemiştir.

Kabak, bu benzetmeyle şunu anıştırır: Tek insanın kurtuluşu böylesi talihsiz millî kuruluş zamanında da gereklidir. İsa, ona göre

salt insani ve kişisel, psikolojik motiflerle davranmıştır ve ancak havarileri, özellikle Pavlus, onu destanlaştırmıştır. Havarilerince yaratılan destanı aşmak için kendini kurban eden hayalci İsa'nın karşısında Yehuda İskaryot (İbranice İş Krayot) bulunur; o, kendi büyük ıstırabından dolayı kurtuluş ümidine inanamaz. İsa ve Yehuda burada tarihî figürler olarak değil, Pers tanrıları Hürmüz ve Ehrimen'in ışık ve karanlığın tanrılarının arketip yansımaları olarak vardır. Burada Kabak, Yehuda'nın İsa'dan fazla acı çektiğini hatırlatır. Bu romanda Fransız tarih romanının (Flaubert'in Salammbô'su [1869]) Kabak'ın yazarlığına etkisi bellidir.

Kabak genelde figürlerinin yaşadığı toplumsal bağlamla daha çok ilgilendiği ve bireylerin ruhsal yapısının tasvirine daha az önem verdiği hâlde onun toplum romanı, üçüncü *Aliya* (1919-1923) yazarları ve ülkede doğanlar arasında birçok ardıl bulmuştur. İsrael Sarhi, Yehoşua Bar Yosef ve Erets İsrail'de doğan daha genç Moşe Şamir, ona ilk bakışta tahmin edildiğinden daha yakındır. Ancak 60'lı yıllarda Yig'al Mossenson, romanı *Yehuda İşkrayot (Yehuda'nın İskaryot'u)*'ta İsa ve Yehuda efsanesi ile yeni bir hesaplaşmaya girer ve ulusal bir yorum dener.

Yitshak Dov Berkowitz

Berkowitz'in eserlerinde, gerçeklik ilişkisi kıskacında tutuklu kalan grubun normları daha karmaşık ve daha orijinal hâle sokulmuştur. Berkowitz, Anton Çehov'un realist anlatımından öylesine etkilenmiştir ki, birkaç hikâyesinde benzer olaylar ve figürler bile bulmak mümkündür.

Berkowitz, Bialik'i hocası ve ustası sayar, Bialik de Berkowitz'de genç neslin sivrilen hikâyeci kabiliyetini görür. Bialik'e benzer şekilde Berkowitz, figürlerin ayrıntılı tasvirinden ya da toplumsal bağlamla ilişki kurmaktan vazgeçmeksizin çağdaşlarının köksüzleşmesini ve yetim kalışını anlatmıştır. Berkowitz, Yiddiş ve İbranice yazdı ve çeşitli edebî türleri denedi. En büyük edebî başarısı, İbranice kısa öykü türündedir. Kısa öykülerinin toplandığı ilk kitap 1910 yılında yayınlandı.

Yitshak Dov Berkowitz, 1885'te, Beyaz Rusya'da Sluzk'ta doğdu, uzun yıllar Avrupa'da dolaştı, kayınpederi Şalom Aleyhem ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşip orada 1914'ten 1928'e kadar yaşadı; 1928 sonrasında Erets İsrail'e yerleşti ve 1967'de orada öldü. En verimli yaratıcılık yılları, 1903'de ilk hikâyesi *Be'erev Yom Hakippurim (Yom-Kippur'un Arifesinde)*'in *Hazofe*'de yayınlanmasıyla başlayıp 1914'te Berlin'e taşınmasına kadar süren Doğu Avrupa zamanına rastlar.

Üslup yönünden Berkowitz *Nussah* yazıcılarına benzer; içerik, hikâyenin kurgusu, figürlerin işlenişi yönünden ise Mendele'den ve Bialik'ten ayrılır. Brenner'e, Gnessin'e ve Şofman'a yaklaşır. Kısa öykülerinde (çoğu 1903-1906 arası yayınlanmıştır), çaresiz ya da krize uğramış sıradan insanlar anlatılır. Bunlar merkezinde tek kişinin bulunduğu, olay dokusu yoğun ve nispeten dar bir yer ve zaman çerçevesi olan *klasik* öykülerdir.

Berkowitz hikâyelerine kahramanlarının günlük hayatının tasviriyle başlar, sonra aktüel zor durumu çeşitli problemleriyle ortaya koyar ve nihayet coşkulu bir anlatım gücüyle sonuçları tasvir eder.

Karet (Kovulmuş) başlıklı öyküsü, Doğu Avrupa'dan Amerika'ya göç edip çocukları ve torunlarının yanında yaşayan bir anneyle büyükannenin yalnızlığını şu sözlerle anlatır:

"Yaşlı annesi, kitap sandığının üzerinde oturuyordu. Oturuşu tuhaftı; eğilmiş ve aslında olduğundan daha ufak tefek, başını iki elinin içinde sallayıp sessizce bir ağıt tuttırmış ağlıyordu, unutsuz, tesellisiz, küçük, unutulmuş yetim bir çocuk gibi, Tanrı'nın ve insanların terk ettiği."

Onun merkezî konusu, kaderin sillesini yemiş çocukların ve yaşlıların doğal toplumsal (etnik ya da sosyal) çevrelerinden koparılmış ve yabani bir çevreye fırlatılmış kişilerin yalnızlığıdır. Bu bağlamda önemli bir hikâye *Taluş (Köksüz)*'tur; yoksul şartlardan gelmiş, ama mesleki başarısı sayesinde toplumsal saygınlığını düzeltebilecek Dr. Winik'in yalnızlığı üzerinedir. Ama Dr. Winik, yoksul akrabalarıyla bağını kopardıktan sonra yeni toplumsal çevresine alışmayı beceremez. Erkek kardeşinin cenazesinde ailesiyle karşılaştığında, gittikçe artan yalnızlaşması ortaya çıkar. Kişiler

sonuçta da soyutlanmış kalırlar, bir daha doğrulmak ve yeniden başlamak şansına artık sahip olmayan insanların acısı vardır içlerinde. Burada Anton Çehov'la büyük benzerlik göze çarpar.

Olayların ilerleyişinden anlaşılır ki, bütün kötülüklerin sebebi, toplumsal durumdur. Aşağı tabakadan geliş, yoksulluk, aile krizleri, ana baba ile çocuklar arasındaki uçurum, göç ve figürlerin toplumsal statülerindeki kahrolası değişiklikler, bir hayata ve bir zihniyete sebep olan etkenlerdir. Figürleri, ister zavallılar ister *Köksüz*'deki Dr. Winik gibi "entelektüeller" olsun, hep çevrelerinin anlamsız ve coşkulu kurbanlarıdır.

Berkowitz iki de roman yazmıştır ama imge genişletmeyi ve bir kısa öykünün sınırlı imkânlarının çerçevesini aşmayı başaramamıştır. Çocukluğunu kayınpederi Şalom Aleyhem'i ve ait olduğu çeşitli yazar çevrelerini, keza Erets İsrail'le 20'li yıllarda ve 30'ların başındaki karşılaşmasını anlattığı anılarında bile Berkowitz gerçekçi nesre bağlı kalır. Kısa öyküleri yalnızca çağdaşları arasında yankı bulmuştur; romanları ise üçüncü *Aliya* yazarları ve daha sonraki bazı yazarlar tarafından alımlanmış ve devam ettirilmiştir.

Aşer Baraş

Aşer Baraş, Alman ve İskandinav edebiyatlarının empresyonist ve neo romantik çizgilerini (A. Stifter, B. Bjornson, K. Hamsun) *Nussah* üslup geleneğiyle birleştirmeye çalışmış ve hüzünlü bir tonda günlük hayatı tasvir etmiştir. O, *Nussah* üslubuyla Me'ndele'nin peşinde gider ama ona zıt olarak gerçekliği hicve vardırmaz, onun tasvir ettiği, toplumdaki krizli mayalanmayı gösterir.

Baraş, 1889 yılında Brody yakınlarında Lufatin'de doğdu, Lemberg'de yaşadı ve Birinci Dünya Savaşı'ndan az önce Erets İsrail'e geldi. Burada başka birkaç yazarla birlikte İbrani edebiyatının temellerini attı. Yakob Rabinovicz (1875-1948) ile birlikte *Hedim* dergisini kurdu. Bu dergi 20'li yıllarda, giderek İbrani edebiyatının gelişiminin arenası oldu.

Baraş, Berdyczewski'nin romantik konu dünyasında da bazı kökler saldı. İçgüdülerin akıldışı dünyasına açıkça ve gerçekçi bir

şekilde işlemek ister. Kısa öykülerinin birkaçında, özellikle *Pirkey Rudorfer (Rudorfer Bölümü)* ve *Tmunot mibeyt mivşal haşeybar (Birahaneden Manzaralar)*'da insan zaaflarla geleneğin onları dizginleyen güçleri arasında bir çekişme olur; hem de çoğunlukla çiftçilerin çevresinde. Baraş'ın akıl dışı güçlerle yönlendirilen figürleri, bu arada aşağılık insanlar değildir; insan onuruna sahiptirler, geleneksel anlamda olmasa bile, kültürlüdürler ve içine düştükleri krizleri ustalıkla atlatırlar. Hikâyelerindeki ağıt tonu, kaderin çeşitli temsilcilerine yani Galiçya köylerinin ekonomik ve toplumsal krizlerine, değişimlere ve Yahudiler gibi Yahudi olmayanları da etkileyen ve onların çektiklerinin sebebi olan ihtilallere dayandırılabilir. Baraş'ın edebî gücü sağlam temel olayda ve cesur esprilerde değil, daha çok odak olayla yalnızca gevşek bir bağı olan yan figürlerde ve epizot tarzı yan olaylardadır.

Baraş'ın en önemli eseri, 1929'da çıkan *Tmunot mibeyt mivşal haşeybar (Birahaneden Manzaralar)* hikâyesidir. Burada o epik-fragmanter eğilimleriyle dramatik eğilimlerinin başarılı bir dengesini bulmuştur. Aberdam ailesinin birahanesinin yeni Yahudi ortakların sorumluluğuna verilmesi anlatılır ki, bu olay ekonomik ve toplumsal değişiklikleri beraberinde getirir: Aberdam ailesi, o zamana kadarki mülkünü ilahî bir rehin olarak görmüş, kârını din eğitimine ve yasalara sadık olarak sürdürdükleri hayata yatırmıştır. Buna karşılık yeni ortaklar, birahaneyi kendilerine alan ahlaki çekinceleri olmayan yeni zenginlerdir; Polonya'nın ağalarının ekonomik bakımdan zor durumlarını Aberdam Ailesini şaşırtmaları için kullanırlar ki, bu da kendini yalnızca dinî yazılara vakfeden bilim adamının o zamana kadarki tartışmaz statüsünün ve böylece eski hayatını verimli bir atıllıkla geçirme konusundaki eski hakkının sarsıldığı Yahudi toplumunun derin krizlerinden biridir.

Baraş'ın burada anlattığı dünyada toplumsal ve ekonomik gelişimler, kişilerin kaderini belirler. Ama yıkım yalnızca dış güçlerden gelmez. Onların arkasında, kötü rüyalarda malum olan ve aynı şekilde yok olmaya götüren kendi kendini mahvetmenin mistik güçleri de iş başındadır. Bu arada olay örgüsü dosdoğru çöküşe

götürmez. Bilakis üzüntü bastırılır; görünürde novel birbirinden bağımsız epizotlar hâlinde ilerler ki, bu epizotların önemi ancak asıl olayla ilişkisi ortaya çıkınca belirir. O ilişkiler, yan olayların ana olayla benzerliğinden kaynaklanır; novele tüm kurgusunda daha geniş bir yorum katar, yani Yahudi toplumunun, kaybolan o geleneksel Yahudi hayatının yerine geçecek kırsalımsı bir burjuva hayat tarzı yaratma çabasında olduğu yorumunu. Ama bu "yerine geçirme", sarsıntılara dayanamaz. Baraş'ta İbrani edebiyatını o zamana kadar belirleyen çeşitli unsurların orijinal bir şekilde birleştirildiğini ve yeniden yorumlandığını görebiliriz. Bu nedenle Baraş, yeni bir devir açmasa da, bir önceki neslin bir ardılı değildir.

Realist nesir yazarlarının etkinliği zaman bakımından, daha çok içe dönük bir edebiyat grubunun yaratım başlangıcına rastlar. O grubu ileriki bölümlerde ele alacağız. Her iki grup da yan yana varlıklarını sürdürürler ve birbirlerini karşılıklı etkilerler. Örneğin burada ele aldığımız yazarla Brenner ve çevresindekiler arasında, yine bir sonraki bölümde ele alacağımız Erets İsrail neslinin temsilcileri arasında derine inen bir etkileşim vardır.

Realist çizgi ikinci *Aliya* ile başlayıp üçüncü *Aliya* boyunca ve devlet kuruluşundan sonra da tekrar tekrar görünen İsrail *yerleşme romanı*nda devam eder. Bu roman türü gerçeklik bağıntılı olmayı reddetmez, ama *Ştetl* gerçekliğinin yerine ülkenin iskânı gerçekliğini koyar. Realistlerin başarıları öyle pek nefes kesecek türden değildir ama realist çizginin 20. yüzyıl İbrani edebiyatına böylesine sağlamca yerleşebilmesine katkıları ve öncü olarak yerleşen yazarlara ve genç Erets İsrail yazar nesline etkileri çok açıktır.

- 5 -

Uçurumda

Realistlerle aynı zamanda, Mendele'nin üslubuyla ilgisini kesen bir yazar grubu yetişti. Bunlar, sanat görüşlerini aldıkları bambaşka bir dünya görüşüne sahipti. Üyeleri ne yaş (kendileri Berkowitz, Kabak ve Baraş'ın çağdaşıydı) ne de realist yazarların geldiği köken bakımından farklıydılar; hemen hepsi Doğu Avrupa'da doğmuştu, Yahudi dünyasında dolaşmıştı ve içlerinden ancak bir bölümü Erets İsrail'e yerleşmişti. Buna dâhil olanlar: Yosef Hayim Brenner (1881-1921), Hirsch David Nomberg (1876-Varşova, 1927), Uri Nissan Gnessin (1882-Varşova, 1913) Gerşon Şofman (1880-1972), Yakob Steinberg (1887-1947) ve Devora Baron (1887-1956)'dur.

Bunların çoğu, İbrani edebiyatının geleneksel Odessa merkezine uzun süre bağlı kalmadı ve belli süreler içinde Potchep, Lemberg, Varşova ve Londra'daki küçük edebiyat merkezlerinde, sonra da Yafa ve Kudüs'te yaşadılar. Geziler İbrani edebiyatının ve onlarla birlikte gezen ve ortak programlar ilan eden *Hameorer, Revivim, Şalebet, Gvulot, Hapo'el Hatsair, Ha'adama* dergilerinin gezisidir. Bu yazarlar, karşılıklı olarak birbirlerinin metinlerini gözden geçiriyor, eleştiriyor ve destekliyordu ve henüz mevcut olmayan bir İbrani okur kitlesinin ıstırabını çekiyor, henüz boş bir mekânda yazar olmanın trajik durumunu paylaşıyorlardı.

Rus edebiyat eleştirisi kavramına dayanarak onlar için *uçurumda* sıfatı uygun görülebilir çünkü bir çaresizlik duygusuyla hareket etmiş ve kendi edebiyatlarını çöküşün ve dağılışın ifadesi olarak görmüşlerdi. Bu grubun baş temsilcisi Yosef Hayim Brenner bir *çaresizlik edebiyatından* söz ediyor ve bunu şu sözlerle meşrulaştırıyordu:

"Bugün kültürümüzün edebiyattaki katkısına dönüp baktığımızda, çaresizlik bardağının silme dolu olduğunu ve geri kalanların ağzındaki çaresizlik edebiyatını görüyorum. (...) Evet, çaresizlik de hayatımızın bir hissidir ve o da edebîleşmek ister."

İbrani kültürünün ve edebiyatının bu çeşit bir öz değerlendirmesi, sert bir tepki yarattı çünkü Bialik ve edebiyat tarihçisi Yosef Klausner, İbrani edebiyatını ulusal rönesansın bir ifadesi olarak görüyor ve bu yazarların yalnızca konularına değil öznel dil kullanımlarına ve dengeli *Nussah* üslubuyla hesaplaşmalarına karşı kendilerini savunuyorlardı. Bu yazarların üslupta ve edebî türlerdeki çeşitliliği, normdan uzaklaşmaları ve figürlerinin dil öznelliği, kendilerini sorumlu hissettikleri ortak normlardan daha önemlidir. Bu normlar özellikle kurmaca tiplerde açıkça görülür: Kahramanları çoğunlukla köksüz *dolaşan insanlar*dır. Çok tipik bir figür, bu grubun ikinci sınıf hikâyelerinden Hirsch David Nomberg'de ortaya çıkar: Adı *Flügelmann (Kanatlı)*'dır, önce İbranice olarak *Keta'im Mihayeyman* başlığıyla 1903'te *Hasman*, 1905'te *Stifnit*'te ve daha sonra Yiddiş olarak (*Fligelman* adıyla Das Jiddische Wort'ta-1905) yayınlanır. Flügelmann, gerçeklikten kaçıp verimsiz metafizik bir sofistliğe sığınan zavallı bir entelektüeldir. Onun çaresizliği ve hayal kırıklığı, özellikle erotik şeylerde, varlık ve toplumsal güçsüzlüğünün göstergesidir. Yiddiş eleştirmeni Schmuel Niger, Nomberg'in Flügelmann'ını neslin önde gelen tipik kahramanı olarak niteler:

"Kendi kendilerini felsefe konusu yapıyorlar, kendilerinin engizisyoncusu oluyorlar. Bedenlerini eziyete sokuyor, ruhlarına eza veriyorlar, kendilerini otopside parçalıyorlar; kendi hayatlarını çalan insanlar; ellerinde öz-analizin soğuk bıçağı, bu, kendi boğazlarına dayanmış ceza kılıcı."

Bu yazarların inzivaya çekilmiş hâlleri ve toplumsal soyutlanışları yalnızca figürlerin özelliklerinde ortaya çıkmaz, edebî eserin tümünü belirler.

Her şeyden önce kısa edebî türler kullanırlar. Şofman, Steinberg, Devora Baron ve Nomberg, yalnızca küçük öykü ve gazete makalesi yazdılar. Brenner ve Gnessin eserlerini uzunca novellere veya kısa romanlara doğru genişlettiler; buralarda genel

olarak daha çok itiraf, ruh analizleri söz konusuydu, yani dışta, toplumda odaklanan hikâyeler değil.

Uçurum Yazarları, dünya edebiyatının çeşitli akımlarının etkisindeydi. Rus Çehov'u ve Dostoyevski'yi, o yıllarda Avrupa'da çok okunan İskandinav Jakobsen ve Hamsun'u ve Alman- Avusturyalı yeni romantizmi, Artur Schnitzler ve Peter Altenberg'i tanıyorlardı. Gerhart Hauptmann'ın toplumsal eleştirili natüralizmiyle, Nietzsche'nin yazılarıyla ve Maeterlinck'in Fransız sembolizmiyle içli dışlıydılar. Onlardan ilham aldılar ve öznel olarak yazarlıklarında özümlediler, her biri kendi tarzında. Doğrudan etki ise, İbrani yeni romantizminden ve Ben-Avigdor'un nesrinden geldi. Son bölümde anlatılan yazarların aksine bunlar fikir babalarını, anlatı biçimlerini ve üslup normlarını uzun süre belirleyen Berdyczewski'nin şahsında gördüler. Çoğunluğu, Mendele tarzı *Nussah* üslubunu bırakıp dillerini önce hiç alışılmamış, neredeyse (Brenner'in deyişiyle) *Barbarizm* olarak algılanan yabancı dil etkilerine açtılar. Ayrıca yeni cümle yapıları ve retorikleri, eski İbranicenin, (Steinberg, Brenner, Gnessin ve Nomberg) o dengeli, simetrik üslubuna belirgin bir tezat oluşturur.

Aşağıda yazarlar kronolojik olarak değil, düşün ve sanatçı gruplarına göre ele alınmıştır.

Yosef Hayim Brenner

Bu neslin en önemli yazarı Yosef Hayim Brenner'dir (Novi Mlini, 11 Eylül 1881-Yafa, 2 Mayıs 1921). Hem yazar, hem de redaktör, eleştirmen ve çevirmen olarak merkezî bir rol oynamıştır. Daha ziyade edebi hayatının yargıları çok önemsenen bir şahsiyetiydi. Mendele ve Bialik kendi nesilleri için neyse Brenner de kendi nesli için oydu. Bu arada etkisi, kendi eserlerinden çok, kişiliğinden geliyordu. Dostları onun şahsında dünyevi bir Tanrı uşağı, kendini sıkıntıya sokan, Yahudi kimliğinin ve hümanist kimliğinin yükünü omuzlarında taşıyan bir haksever, bir aziz görüyorlardı.

Brenner, sürgünde ve Erets İsrail'de İbrani edebiyatında birçok önemli derginin redaktörlüğünü ve yayıncılığını yapmıştır. 1906'dan

1907'ye kadar *Hame'orer*'in (Londra), sonra da *Revivim*'in (Lamberg, 1908/1909-Kudüs, 1913/1914) tek yayıncısı olarak göründü. 1919-1921 yılları arasında Yafa'daki *Ha'adama*'nın, *Hapo'el hatsair*'in ve diğerlerinin yayın kurulundaydı. Bu dergilerin yazarları daha sonra Erets İsrail'deki İbrani edebiyatının kurucu babaları oldular. Yayıncı ve eleştirmen olarak Brenner, yazarlardan toplumsal angajman isteyen ama soyut ideolojilerden nefret eden yeni bir edebiyat eleştirisinin temellerini attı. Keyfî kelime cambazlıkları olmayan sade dil ifadelerinde ısrar etti ve *Meliza* üslubundan nefret etti.

Brenner, Yahudi tarihine yüce bir değer, hatta herhangi bir önem atfetmekten çekindi. Yeheskiel Kaufman, haklı olarak Brenner'in *Yahudi Antisemitizm*ine belli bir eğilimi olduğunu, Yahudilerin sürgündeki hayatını asalak saydığını, ancak düzenli bir iş hayatının Yahudi toplumunun niteliğini değiştirebileceğini iddia ettiğini söyler. Toplumun uğraştığı ve bu yüzden edebiyatın da kendine sorması gereken konu, Brenner'e göre Yahudi sorunu değildir. O, daha ziyade Yahudi insanını sorgular.

"Biz Yahudiler neye yararız? Nasıl yaşamalıyız? Her bakımdan şu asalak varlığımızı nasıl değiştirebiliriz? Düriist bir hayatın temellerini nasıl atabiliriz? Getto insanları olmaya nasıl son verebiliriz?"

Brenner, gerçekliği ortaya çıkaran ve onunla yarışmayan otantik bir edebiyat ister. Bu nedenle, stilize ve üslubu kendi başına bir değer sayan *Nussah* diline karşıdır.

Mendele etkisi Brenner'de birkaç hicivci çizgide ortaya çıkar, örneğin figürlerin çarpıtılmış tasvirinde *Behoref (Kışın)*'teki babada, *Missaviv Lenekuda (Hep Bir Nokta Etrafında)*'da Dawidovski'nin babasında ve toplumsal grupların tasvirinde, *Me'ever lagvulin (Sınır Ötesinde)*'deki İngiliz Yahudiliği ve *Şhol ve Kişalon (Kayıp ve Başarısızlık)*'daki küçük dünyada. Buna karşılık Berdyczewski'nin izleri, konu seçiminde, aynı şekilde Feierberg'in itiraflarını hatırlamalarda fark edilir. Dostoyevski, ona ilham vermiştir; Brenner, *Suç ve Ceza*'yı tercüme etmiştir, çevirisi 1924 yılında Varşova'da yayınlanır ve bu, zavallıların, baskı altındakilerin canlandırılmasında ve figür-

lerinin sado-mazoşist ilişkilerinde, metafizik hayret gibi erotik sunuşların dengesinde özellikle ortaya çıkar. Brenner yavaş yavaş bu etkilerden kurtuldu ve kaynaklarına *yaratıcı bir sadakatsizlik*le orijinal eserini yarattı.

Başka hiçbir yazarda hayat çizgisiyle yaratıcılık olgusu Brenner'deki gibi birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe geçmemiştir. O, yazarın görevini, oluşmakta olan şeyin izini sürmede, aslında kendi hayat hikâyesini sanatının yapı taşlarını kullanma olarak görüyordu.

Brenner hayatının ilk yıllarını küçük Ukrayna şehri Nov Mlini'de geçirdi, 1897'den itibaren Potschep'teki Yeşiva'ya gitti, sonra da Yahudi işçi hareketi *Bund*'a katıldığı Homel'e. İlk hikâyesi *Pat Lehem (Bir Parça Ekmek)*, 1900'de *Hameliz* 40 Nr. 35-39'da yayınlandı. 1900'den itibaren, Rus ordusuna çağrılmadan, Bialistok'ta ve Varşova'da bulundu. Orada 1904'e kadar görev yaptı. Rus-Japon savaşının patlak vermesiyle, dostlarının yardımıyla Londra'ya geçti. 1908'de Lemberg'e taşındı. 1904-1908 yılları arasında ve Erets İsrail'e taşınmasından sonra yazarlık etkinliğinin yelpazesini genişletti. Brenner 1921'de şehir dışında Ebû Kebîr'deki evinde Araplar tarafından katledildi.

Yazı hayatı biyografik duraklar izler. Örneğin *Beyn Mayim Lemayim (Sular arasında)* ve *Mikan U Mikan (Buradan ve Oradan)* hikâyeleri Erets İsrail'de Yahudi köylerinde *Moşav*'lardaki hayatı anlatır. Anlatıcı kahraman, *Buradan ve Oradan*'da, bir gazetenin yayıncılarındandır; Brenner'in kendisi de, bir süre gazete redaktörlüğü yapmıştı. Bu hikâyeyi, bir anahtar roman sayarak Erets İsrail'in o günkü somut kişilerini teşhis edip deşifre olduklarını hissettikleri için birçok eleştirmen saldırmıştı. Daha sonraki hikâyeler, örneğin *Şhol ve Kişalon (Kayıp ve Başarısızlık)*, *Hamotsa (Çıkış)* ve *Mehathala (Baştan)*, kendisinin İsrail'de yapmakta olduğu ziraatçılığı bırakıp Herzlia Lisesinde öğretmen olarak edindiği öncülük deneyimlerine dayanır. Brenner, hayatıyla yazarlığı arasına bir mesafe koymayı asla istememiştir. Sahneleri gerçekte de karşılaşılabilecek ve buna göre de dünyanın gerçek bir kopyası olan otantik bir kurmaca ya-

ratmak istemiştir. Bu gerekçe, bazı eleştirmenlerce reddedilmiştir. Onlar, Brenner'in çok karmaşık bir tekniğe dayanan yeni bir edebî form peşinde olduğunu fark edemediler.

Son derece stilize bir yazım tarzının tersine, örneğin kendi içine kapalı, gerçeklikten tamamıyla farklı ve okuyucuyu asıl bu farklılığıyla ikna eden *Agnon* tarzının tersine, yazarımız *otantik* metinlerin içinde sanatı gerçekliğe elden geldiğince yaklaştırmak ve böylece bu gerçekliğin okuyucuyu, içinde sanatın ya da üslubun özelliklerini fark etmeksizin ikna ve hayran etmesini ister. Bu kurmaca dışı anlatım hileli sanat becerilerini kullanır, amacı kurmaca dışı bir dünya yaratmaktır. Bununla, bu *sanat dışı niyet*, sanatın yeni bir formunu ortaya çıkarır. Brenner, otobiyografik notlarından itirafçı monologa kadar "anlatıcı perspektifini" memnuniyetle bir anlatıcı tanığın ya da anlatıcı kahramanın otantik görüş açısına indirger.

Eserleri için tipik bir özellik, gerçeklikle hayal gücü arasındaki çizgileri bilinçli olarak silmektir ki, o hayal gücü, çok sayıda tekrarlarla, atlamalarla, sık sık eliptik bir metin fragmanından bir başkasına ani geçişler ve tekrarlanan itiraflarla sağlanır. Böylece hikâyenin ortasında anlatıcı figürün toplumu ve anlatılan kahramanları övmek ya da yargılamasını mümkün kılan bilinçli deneme türü bir arada açıklaması ile bir atmosfer oluşur. Brenner bu fragman tarzı, her türlü kesilmeye rağmen akan üsluba *ruhun çağlaması* adını verir.

Olay, Brenner'de ne sürükleyici, ne de dramatiktir. O, güç bilmecelerin ya da yavaş yavaş yumuşayan karmaşık düğümün çözümüdür. Uzun hikâyeleri gibi kısa öyküleri, notları ve karalamaları genel olarak kahramanın bir yerden diğerine dolaşmasını tasvir eder; bu arada kahraman, yer değiştirmekle kaderinin de iyiye dönmesi gerektiğinden emindir ama sonunda fena hâlde hayal kırıklığına uğrar. Bu dış olay, kahramanın iç bunalımlarının çözümüne katkıda bulunmaz.

Brenner'in kahramanları, Mendele'nin büyük bir şehre ya da Erets İsrail'e taşınmak için *Haskala*'yı ve iskân bölgesini arkalarında bıraktıktan sonraki zavallıları ve baskı altındakileridir. Bu, çoğun-

lukla basit insanlar, ironik bir biçimde (anlatıcı kahraman söz konusuysa kendini alaya alarak) açıklanırlar; ümitleri, ister erotik doyum isterse de ideolojik çıkış yolu ya da toplumsal saygınlık olsun, boşa çıkar. Brenner'in kahramanları, çoğunlukla zavallı kişilerdir, ölüme meyilli karşı kahramanlardır. Böyle kahramanları, hiçbir şeyle karşı koyulamayan hayâsız muzafferlere tercih eder.

En sevdiği figür, daha başından hayat mücadelesinden vazgeçen, çirkin yaralarının pisliği üzerinde oturan ve hayatın fırtınaları karşısında bir saz gibi eğilen Eyüp tipidir. Brenner'in hikâyelerinin yapısında tesadüfi hiçbir şeyin bulunmaması gibi, üslubundaki biçimleyici sanat bilinci de her yerde fark edilir. Dilde kayganlık ve doğallık onun için sadelikten önemlidir. İngilizce, Yiddiş, Arapça ya da Rusça kelimeleri İbraniceye alırken birçok eserde çoğu zaman mevcut konuşma dilini taklit etmeksizin yapay bir konuşma dili yaratır. Brenner, yabancı kelime ve deyimlerden oluşan bu yeni kelime hazinesiyle "halk tipi" yanlışlara, yabancı hayranlığına kapı açmış; hatta dengeli eski İbrani cümle yapısının yasaları gibi daha ileri özelliklere son vermiştir. Yiddiş deyişler için uygun düşen İbranice ifadeler arayan Mendele'nin tersine, Brenner kelimesi kelimesine çeviriye eğilmiş ve böylece İbraniceye yabancı deyimler sokmuştur. Bu arada yabancı kelimeleri ve Aramcanın birçok arkaik formlarını yalnızca konuşma dili gibi tınlayan bir ton yaratmak için değil, coşkuyu biraz hafifletmek, dilin monotonluğunu bozmak ve ironik etkiler uyandırmak için kullanır.

Brenner'in eserlerinde toplum ideolojisi yoktur. Ne siyonizmi över ne de Yahudi sürgününü yargılar. Brenner, her türlü *toplumsal hareket*ten nefret eder. Yalnızca, kişisel hayatında ve ölürken ahlaki hakikatini gerçekleştiren kişi onun ilkelerine dayanabilir. Figürlerin çoğu, hiçbir şeye ulaşamaz ama deneyimleri ve çektikleri hayati bir değere sahiptir. Bu hakikat, hem sürgün romanlarında (*Beboref* [*Kışın*], *Şana Abat* [*Bir Yıl*]), hem de Erets İsrail romanlarında (*Mikan u Mikan* [*Buradan ve Oradan*]) gün ışığına çıkar. Bir öncü olmak isteyen ve bu görevde başarısızlığa uğrayan Yeheskiel Hafez'in acılı yolunu anlatır. Bu kişi nörotik bir figürdür ve nevrozları Erets İsrail'de ar-

tar. Brenner, Yahudi insanının doğal çevresinin dışında yaşayıp alışılmamış bir işle uğraşmasını isteyen siyonist ideoloji ile, karar kıldığı ideolojiyle başa çıkamayan zayıf kahraman arasındaki çelişkiyi gösterir. Yeheskiel, köydeki beden işinden Kudüs'e kaçar ve koyu Ortodoks yakınlarının yanında kalır.

Nevroz, orada deliliğe varır; cinsel hezeyanlar çektiği bir psikiyatri kurumuna gider. Akrabalarının yanında amcasının güzel kızı Miryam'a âşık olur, ama Miryam'ın çirkin kız kardeşince arzulanır. Hayatıyla başa çıkamaz, Brenner'in başka birçok kahramanı gibi çıkmaz sokakta son bulur.

Anlatıcı, romana, kahramanın hatıratını bulup bunları o öldükten sonra işleyip yayınladığını belirten bir girişle başlar. Tam bir öncü olmayı çok isteyen kahraman, yalnızca zayıf bir göçmendir; modern bir Eyüp tipi olup çıkar, Erets İsrail'deki hayatı başlı başına bir *Kayıp ve Başarısızlık*tır. Brenner *Kayıp ve Başarısızlık*'ta yukarıda anlatılan edebî eliptik ve fragman tarzı anlatım ve canlandırma tekniklerini ustaca kullanır.

Brenner'in mirasçıları, yani üçüncü *Aliya* yazarları onu çok farklı şekillerde izlediler: Hayim Hazaz (Sidrobitchi, 1898-Kudüs, 1933) onun Yahudi toplumu ve siyonist ideoloji karşısındaki tam eleştirel tutumunu aldı, ama *Nussah* üslubuna geri döndü. *Dor Ba'arets* nesli kendi Brenner imajını kendi yarattı: Onun adına toplumsal sorumluluk ve doğrudan toplum eleştirisi istedi (1916'da Rehovot'ta doğan S. Yişar böyledir), ona dayanarak itibarsız, küçük günahlarıyla boğuşan kahramana geri döndü (Pinhas Sadeh; Lemberg, 1929-Kudüs, 1995).

Brenner ve çağdaşları nasıl Mendele ve Berdyczewski'nin etkisinde yazmışlarsa, bir sonraki nesil, İbrani nesrine biçim ve içerik açısından yeni yollar açan büyük hoca Brenner'den etkilendi.

Gerşon Şofman

Gerşon Şofman (Rusya, Mohilew'de Orşa, 1880-Kudüs, 1972), Brenner ve Gnessin'den farklı olarak yeni edebî ölçütler

koymadı. O, daha ziyade eserleri hemen İbrani edebiyatının gelişiminde önemli bir faktör olmaksızın kendi edebî değerlerini yaratan, aslında önemli bir yazardır. Şofman, İbrani edebiyatındaki Batılı yazarlardan biridir. Şofman, Brenner'inkine benzer kaynaklardan yararlandı ve ilk yaratıcılık yıllarında Çehov'un büyük bir hayranı ve taklitçisi oldu. Alman-Avusturya kültür çevresine geçişi (1904'te Lemberg'e, sonra 1913'te Viyana'ya taşınmıştır) ve nihayet Graz yakınındaki uzun yılları, edebî gelişiminde kalıcı etkiler bırakmıştır. Peter Altenberg'den aforizmalar çevirmiştir, bunların biçimi, onun yazı tarzını belirlemiştir. Böylece *Fin de siécl*'e ekseri çağdaşlarının yetiştiği Rus geleneğine olduğundan yakındır. Şofman, on dokuz yaşında yazmaya başlamış ve daha 1962'de ilk hikâyelerini yayınlamıştır. Gnessin gibi diğer çağdaşları doğrudan toplumsal gerçeklikle ilgilenmeyip izlenimlerinin peşinden giderek empresyonist manzaralar yarattığından olacak, eleştirmenler, ona ikircikli bakmıştır. Bununla birlikte Şofman, 1910'dan itibaren İbrani edebiyatında merkezî bir yer alır.

Şofman'ın poetikası, öznelliğe adanmıştır; "poetikası öncelikle itiraflar" olan bir yazarın kişisel perspektifini yeğler ve *eserlerinde yalnızca tamamen dış olayları ifade eden ve kişisel yaşantıyı kendine saklayan*lardan nefret eder. Şofman, küçük şeylerin bir empresyonistidir; onun anlattığı dünya öznel izlenimlerinden doğar. Bu doğrudan, açıkça bilinçli yaşayış ya da bir kadınla karşılaşmadaki duyusal hisler onu yazmaya götürür.

Bütün öznelliğine rağmen Şofman'ın tasvirleri, çağdaşlarının toplumsal biyografilerinde de vardır. Brenner'deki gibi, kişisel hayat ve göç onda da eserine yansır. İlk hikâyeleri Rus *Şteti*ni arka plan olarak alır; birçoğu Rus ordusundaki deneyimlerinden kaynaklanır. Yolunun devamında daha sonra, Viyana odak konu olur. Erets İsrail'e göç (1938), hayatında kişisel ve edebî bir devrimdir. Erets İsrail onun için yok oluştan son kurtuluştu. Ülkenin bu aydınlık yüzünde ikinci *Aliya* yazarlarından (Brenner, Agnon, Re'uveni) ziyade üçüncü *Aliya* yazarlarına (Ever Hadani, Şlomo Reichenstein) ve Berkowitz'e benzer; oysa bu ikinci *Aliya*'ya yaş grubu olarak dâhildi ve *Nussah* üslubu da onlarla ortak yanıdır.

Şofman, figürlerini oldukça tekdüze yerleştirmiştir; bunlar, *uçurum*da dünyayla ikircikli bir ilişki içindedir. Duygusal-erotik bir dokunma özlemi içindedirler ama aynı zamanda da doğrudan bir ilişkiden ürkerler. Çevrelerinin tehditkâr, asi güçlerine karşı yerleşmiş korkuları yüzünden hep kaçış hâlindedirler ve kendilerini çaresizce teslim olmuş hissederler.

Çeşitli hikâyelerinde yazarın gerçekliği minimal bir perspektiften aydınlatma ve gerçekliğin çeşitliliğini yansıtma gayreti belli olur. Buna karşılık bir leitmotivler ağı, mesela sık tekrarlanan *"daha çok"* haykırışıyla yaşama açlığının ifadesi, ki bunun anlamı *Hanya*'da bağlama uygun olarak değişir, gelişim ironisi, bütün bir hayattan soyutlanmış ve özetlenmiş epizotlar, bir insani durumu ya da bu durumun ironik değişimini anlatmak amacını vurgular. Aynı şekilde yalnızca beş sayfa içinde köy kızı Hanya, büyükşehir fahişesine dönüşür. Bunun gibi, anlık bir gözlemden genel ve bunda saklı bir yasa çıkarırlar. Yazar, bağlamın çeşitliliğiyle ilgilenmez, diğer bütün unsurların başına koyduğu yön verici faktörle ilgilenir. Şofman, didaktik bir yazardır, okuyucularını belli bir anlayışa götürmek ister. Bu ise, dar anlamda toplumsal olmasa da ona göre edebiyatın sunabileceği gerçekliğin büyük zenginliğinden daha önemlidir.

İçerikler, malzeme, biçimler ve onun üslubu, empresyonist-yeni romantik bir dünya imajı oluşturur ki, bu imaj ideal çaba ile gerçek yeteneğin karşıtlığını gösterir. Bunun arkasında şu ifade ortaya çıkar: Gerçeklik, insanların çabasından daha güçlüdür ve büyük hedeflerin kahramanca gerçekleşmesinin şansı yoktur. Bu rüya gerçekleşse de az sonra başarısızlığa uğrayacak ve kara gerçekliğe boyun eğecektir. Burada bir hayalci sık sık yaşadığı hayal kırıklıklarını anlatmaktadır. Eserin büyük gücü, okuyucunun sarsılmış bir dünyada rüyalarına sarılmaya çalışan saf kahramana sempatisini sağlamasıdır.

Uri Nissan Gnessin

Uri Nissan Gnessin, 1882 yılında Rusya'nın Çernigov bölgesinde Starodub'da doğdu, 1913'te Varşova'da öldü. Brenner'in en yakın dostları arasındaydı, ama poetik ve sanatın toplumsal görevleri konusunda başka görüşteydi. Brenner, toplumsal sorunlarda

ahlaki bir sorumluluk istiyordu; oysa Gnessin ahlak vaazı vermekten ve yol göstermekten kaçınıyordu. Neslinin birçok yazarı gibi Gnessin de Berdyczewski'den ve aynı şekilde Çehov'dan çok etkilenmişti. *Hazida (Yanda)* novelinde 1905'ten itibaren Çehov'un ruh hâli realizmini aşan kendi tekniğini geliştirmeye başlamıştır.

Gnessin, psikolojik noveli, duygu tepkilerinin içselleştirilmiş bir işlenişini geliştirip ya da "bilinç akımı" aracılığıyla dünyaya işte bu tepkileri yansıtan Avrupa yazarlarına benzer.

Rusya'da İbranice yazan yazarlar ve James Joyce, Virginia Woolf ve Marcel Proust gibi Batı Avrupa yazarları birbirleriyle etkileşmemişlerdir ama insanın burjuva toplumundaki yalnızlığının ve dinî gelenekten kopuşunun aynı tecrübelerini paylaşırlar. Bunlar yüzyıl başında Avrupa'nın her yerinde benzer edebî biçimlerin doğmasını sağladılar.

Yeni postrealist çizgi, her ulusun yazarları ve dilleri için bir meydan okuma idi; ancak pek azı bunu kabul edip Gnessin gibi, kendi deyişiyle "*müphem duygu namelerinin fısıltılarına*" ulaşmaya çalıştı. Avrupalı yazar meslektaşları gibi Gnessin de ancak geleneksel bir dönemden sonra bu edebi çizginin orijinal işlenişine geçti. İbrani eleştirisi Gnessin'i çok farklı şekillerde algıladı: *Hazida* novelinin (1905'te Wilna'da *Hasman*'da) ve *Beynatayim (Ara zaman)*'in (1906'da Londra'da *Nissionot*'ta) yayınlanmasında birçokları tarafından en orijinal İbrani yazarlarından biri olarak görüldü. Oysa Bialik ve onunla birlikte Gnessin'in yeni üslubundan hoşlanmayan başka eleştirmenler onun *Nussah* üslubundan uzaklaşmasını eleştirip onu *dili kısırlaştırmak*la suçladılar.

Gnessin'in yazı tarzındaki biçimsel ve stilist devrim figürleri, anlamada da derin değişikliklere götürdü. Onda artık erotik ihtiyaçlarını gerçekleştiremeyen trajikomik *Şlemil* kişileri yoktur; bilakis çevreleriyle ilişkiye giremeyip benliklerini tamamıyla yalnız ve çaresiz yaşayanlar vardır. *Yanda*'nın ana figürü Nahum Hagner, Şofman'ın ve Brenner'in figürlerine benzer, ama Gnessin'in öteki figürleri gibi çok belirgin bir öz bilince sahiptir ki, bu da ruhsal hayatının ortaya konuşunda dile gelir. Figürlerin isteyerek soyut-

lanması Gnessin'de çok uç noktadadır: Yazar, onları özel Yahudi bağlamından çıkarmıştır; insanlar arası ilişkilerden kopuk olarak yaşarlar, bütün varlıkları bu soyutlanmada kök salmıştır. Hagser yalnızca köksüz değildir; o, yaratıcı olamayan bir sanatçı, sevecek durumda olmayan bir sevgili, yaşama yeteneği olmayan bir insandır.

Birçok novelde olayı ve ilişki örgüsünün gelişimini izleyemeyiz ama olay bu arada bütün bir form arz etmez gibi görünür, olsa olsa yarım kalmış bir iskelettir. Genel olarak, içinde hep hayal kırıklığına uğramış aşkların söz konusu olduğu küçücük melodramlar dizisine dayanır. Aşkın başarısızlığı ve buna bağlı kayıp anahtar figürlerin güçlü duygu tepkilerine sebep olur.

Soyutlanma, yabancılaşma ve depresyondan oluşan dış olayın fonksiyonu, bir iç duygusal olayı mümkün kılmaktır. Her bir yeni novelde bu iç olay dış olaydan uzaklaşır ve artarak kendi hayatını oluşturur.

Gnessin, her hikâyenin iç olayını yeni tekniklerle vurgular. Sonraki noveli *Etsel (Yanı Sıra)*'de karmaşık motif ilişkileri ağlarının tümünü hikâyeden çıkarır. Bu ağlar, iç monologları, manzara tasvirlerini, hatta bazen parçalar hâlindeki diyalogları birbiriyle bağlar ve yazara, dramatik olayla artık hiç ilişkili olmayan anlamlar kazandırmayı mümkün kılar. Bu motif ilişkileri çoğu zaman genel bir hava çağrıştıracaktır (örneğin "sarı" renk ya da "gök mavisi duman"ın *beynatayim* [*Ara Zaman*]'de, *Beterem* [*Önce*]'de ve başka novellerde kahramanların zaman içindeki gelişimlerinden bağımsız olduğu için dramatik bağdan ayrılan mekânsal bir ilişki).

Gnessin'in daha sonraki üslubunda birçok tipik özellikler vardır; bunların en çok göze çarpanı, İbranice açısından hiç de tipik olmayan üst üste katlı cümle yapısıdır, *Yanında* novelindeki şu örnek gibi:

"Karşıda, uzun dağ silsilesinin arkasında münzevi hastanenin yanında, bütün yokuş aşağı ta nehrin öteki yakasındaki tek tek binalı büyük avlulu; her biri uzun alçak bir çitle çevrili, sanki düz bir tabloya serpilmiş gibi, bu dağların arkasında yani, ay süzülerek göründü, sonra masmavi ve tam berrak oldu."

Başka tipik özellikler yalnızca tek mekân ve tek zamana, gözlemlenen nesnelerin gözlemleyenin izlenimlerini yansıtan ve manzaraya ölüm damgasını vuran sıfatlarla dolu imgesel bir tasvirine yoğunlaşmadır:

Orada parlak ışıklar vardı. Ama, ışıldayan ve çevredeki bölgeyi hayale dalmış bir mermere dönüştüren bu donuk ışıklar başka bir ışığı, başka bir ayı hatırlatıyordu. Ve kalp, daralıyor, daralıyordu, çünkü bugün artık belliydi ki, gençliğin o verimli günleri boşuna geçmiş ve kalp çiçekleri daha tomurcukken solmuştu ve artık açmayacaktı. Ama taçlı ağaçlar, bir zamanlar hüzünlü ruha hitabetmiş bu hayalciler, şimdi hiçbir şey ama hiçbir şey söylemiyordu. Bitmiş ve geçmiş, merhametli kardeşler. Kalbe, buzdan bir mızrak gibi yönelmiş, dizginler durdurmak için gerilmiş ve sabahları erkenden içlerinden keskin rüzgârlar eserken onlar kara dilenci kumbaraları gibi hışırdar. Çünkü, o, bütün sözlerinde hakkaniyetlidir... Bu mu hakkaniyet, merhametli kardeşler?"

Anlatıcı zamanı durdurmak istemektedir, yaşantı süresini kısa, gerçek bir zaman diliminin ötesine geçirmek istemektedir. Ölümcül ruh hâli anının birliği, bu arada simetrik formlar, ses ve ritim etkileriyle korunmaktadır.

Gnessin'in eserlerinde merkezî konu, ana figürlerin ruhunda yaşama iradesinin ölüm içgüdüsüyle savaşıdır. Ölüm, yavaş yavaş kahramanların ruhunu ele geçirir. Gnessin, ne toplumsal ne de metafizik teselliyi kabul etmek istemeyen ve ölümü karşısında yalnız duran bir insanın varoluşsal durumunu işler. Bunun güçlü bir ifadesi *Yanı Başında* novelinde ana figürün düşünce akışında vardır.

Efraim Margalit, aşkını isteyen Dina'nın karşısında, onun cazibesine ruhunun karanlık temelini açan bir tarzda cevap verir:

"Böyle... Ah, gerçekten böyle uzanmış olmak, bu değirmenin direği gibi öylece yatmak. Her düşünce karşısında soğuk ve her duygu karşısında kapalı ve mühürlü, bir tek izlenimi bile alamayacak kadar sağır ve körelmiş... Ölü gibi serilmiş!"

Bu, otantik, soysuzlaşmış bir yaşantıdır ve burada Thanatos, libidodan daha güçlüdür ve insan, ölümü hayata tercih eder. Gnessin bu yaşantıyı İbrani edebiyatında kapsamlı ve mükemmel bir şekilde dile getirmiştir.

İbranicenin henüz bilmediği ruh dili için uygun ifade biçimleri ararken Gnessin, İbrani hikâyeciliğini *Nussah* üslubundan uzaklaştırdı. Mevcut İbrani kelime hazinesini ve cümle yapısını, Batı biçimleri tarzında değiştirdi ve hatta İbrani zaman sistemini, yardımcı fiillerde *sürekli* ve *yinelemeli* zaman biçimleri yaratarak genişletti. Çağdaşları arasında Jakob Steinberg ve Elişeva Bichovski üslup bakımından ona en yakın olanlardır. Şimon Halkin'in, Eliezer Steinmann'ın, Jakob Horovitz ve Natan Bistritzki'nin yazış tarzı da ona benzerlikler gösterir. *Yanı Sıra*'nın esas figürü Efraim "1938'de S. Yizhar tarafından tekrar ele alınmıştır ve ilk hikâyesi *Efraim Hozer l'aspesset (Efraim Luzern'e Geri Dönüyor)*'te ortaya çıkar.

Gnessin, kapsamlı eserler bırakmamışsa da bunlar İbrani edebiyatının en önemlileri arasındadır. Yazış tarzı, ardıllarını heveslendirmemiştir: Birçok hikâyeci onun yolunda kendi orijinal üsluplarına ulaşmaya çalışmıştır çünkü o, pek çok yeni imkâna açık bir geleneği temsil eder.

Jakob Steinberg

Jakob Steinberg iki dilli bir şair, hikâyeci, denemeci ve tiyatro yazarıdır. 1887 yılında Ukrayna'nın Byelaya Zerkow şehrinde doğdu ve 1947'de Tel Aviv'de öldü. Yaşıtlarının çoğu gibi o da realizmin zirvesine yerleştirilebilir. Denebilir ki, eserleri Ukrayna ve Erets İsrail'in hayat tarzını yansıtır, aynı hakla da gerçekliğin kıskaçlarını kırar ve en yakının ve doğrunun arkasına iter. Steinberg, realizmini her şeyden önce karmaşık dili aracılığıyla inceltmiştir. Okuyucunun dikkatini genel olarak çok reel bir gerçekliğe çekmesine rağmen dil kompozisyonu ve edebî çeşitlilik, ifadesine büyük güç katar.

Onun edebî yeteneği özellikle dünyayı orijinal kelime bağlantıları ve poetik cümlelerle dile getirmesinde kendini gösterir. Örneğin onda gerçekten asıl söze geçiş, mikro metin düzeyinde makro metin derinleştirmede kullandığı en küçük metin birimi cümle aracılığıyla olur. Bu şairane üslup harika bir güçle, kahramanlarının ön plandaki sosyal davranışlarının arkasına nüfuz eder.

Steinberg'in hikâyeleri, somuta doğrudan dalmayla buna şairane tepki arasında, izlenimlerin tasviriyle onların anlatıcı figür üzerindeki duygusal etkileri arasında gidip gelir. Bu gidip gelme, Şofman'ın tasvirleri için de karakteristiktir ama Steinberg ondan farklı olarak olay akışına biçim yönünden sadık kalır.

Steinberg'in hikâyeleri, Berkowitz'inkilere benzer şekilde 1903-1904 yılları arasında *Hatsofe* dergisinde yayınlanmıştır.

1914'te Erets İsrail'e gelişinden sonra edebî yaratıcılığı yeni bir hız kazandı. Hikâyelerinin çoğu, oldukça uzun olup Brenner ve Gnessin'in üslubundadır, yalnızca pek azı Berkowitz'inkiler gibi küçük öyküdür.

Steinberg'in realist çizgi karşısındaki özel yeri, hikâyelerini Berkowitz'inkilerle karşılaştırınca açıklık kazanır: Berkowitz'te bütün anlatım gücü gerçek duruma yoğunlaşmıştır, Steinberg'de ise ruhsal olayların ayrıntılı tasvirine. Bu arada Steinberg doğrudan duygu ifadesinden kaçınır ve semboller yardımıyla dile getirmeyi tercih eder. Ayrıca ruhsal olayları büyük bir ayrıntıyla somutlaştırır ve farklılaşmamış bir duygu ifadesinde bulunacak coşkulu taşkınlıktan kaçınır. Böylece kahramanların dış dünyasından ayrılıp coşkulu olayı yumuşatır ve ona, kendisini öncelikle ilgilendiren esas kahramanın iç dünyasına yerleştirir.

Steinberg'in kahramanları onu tartışmasız Brenner'in ve Gnessin'in çağdaşı olarak gösterirler. Berkowitz ve Brenner'de olduğu gibi onda da kahramanların davranışları, ait oldukları toplum tabakasına dayanır.

Alt tabakadan figürlerinin çoğu, durumlarını değiştirme girişimine cesaret edemezler çünkü daha iyi bir yer hak ettiklerine inanmazlar. Hikâyelerinde erkek ve kadınları yine de toplumsal güçlüklere isyan etmeye götüren güç aşktır. Steinberg'in, insanları özgürlüklerine götüren yollarında ilerlerken yaptığı erotik tasvirleri ya da tam tersine erkeklerin kadınları baskı altına alma ve özgürlüklerini gasp etme gayretleri, onun çok katmanlı tasvirleri arasındadır.

Hikâyelerin çoğu, kurtarıcı bir anımsamayla da son bulmaz, ironik bir nesnenin elde edilmesiyle de. Doruk noktası daha ziyade depres-

yonlu bir yenilgidedir. Ama bu yenilgi, Berdyczewski'nin eserlerindekinin aksine yüz yüze gelme sonunda değil, kahramanın kaybolan yaşama iradesinin sonucu olarak yavaş bir ölüp gitmeye ve nihayet ölüme götürür. Bu arada yazar, hüküm vermez; daha ziyade insani durumu tasvir eder. Bu örneğe göre üç aşk hikâyesi *Bat Harav (Habahamın Kızı)*, *Beyn Lifney Hakassef (Gümüş Huş Ağaçları Arasında)*, *Bat Israel (Yahudi Kız)* kurgulanmıştır.

Steinberg hikâyelerinin kurgusu bakımından, tipik bir hikâye, *Ha'ivveret (Kör Kadın)*'tir. Aynı zamanda onun eserlerinin odak konusunu tasvir eder. Bu, genç kör bir kadının hikâyesidir; kadın, akrabaları, görünüşü, yaşı ve mesleği konusunda kandırıldığı bir adamla zorla evlendirilir. Ancak kocası salgın hastalık yüzünden ölen kızlarını gömerken anlar ki adam aslında mezarcıdır ve evleri bir mezarlığın ortasındadır. Bu hikâyede konu, yalnızca bir görüntü olan apaçık şeyle gizli gerçek varlık arasındaki çelişkidir. Ölüm, insanı dört bir yandan sarmıştır. Kör kadın tipinde yazar, görenlerin apaçık olandaki yalanı fark etmediklerini, oysa yalnızca körlerin şu hakikati görebildiklerini gösterir: İlan edilen mutluluk duyguları yalnızca kuruntudur, buna karşılık akıl almaz karanlık, asıl hakikattir. Benzer bir konu, Steinberg'in *Mot Ha Zkena (Yaşlıların Ölümü)* hikâyesinde başka bir tarzda işlenir. Burada ölüm, üç farklı perspektiften tasvir edilir: Torunun çocuğu, büyükbaba ve büyükbabanın ölüm döşeğindeki annesinin perspektifinden.

Steinberg, bütün yazarlar arasında Gnessin'e en çok benzeyendir. Tıpkı onun gibi Steinberg de 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı yazarlarını öylesine çok belirleyen soysuzlaşma yaşantısını tasvir eder -ama kendi tarzında. Ulusal Rönesans'a açıkça katılan İbrani yazarları da Avrupa Yahudiliğinin çöküşünü onun yeni vatanında yeniden dirilişi şeklinde çok daha keskin dile getirdiler.

Devora Baron

Steinberg gibi Devora Baron (Usda, Minsk, 1887-Tel Aviv, 1956) da gerçekçi nesirle bunun sınırlı imkânlarını aşma çabası arasında gidip gelir. Bazı eleştirmenlere göre onların hikâyeleri

öncelikle Litvanya'daki hayatı yansıtır, başkalarına göre ise hayat tasvirleri onlar için yalnızca bir çıkış malzemesiydi ki bu malzemeyi sonra kendi amaçları doğrultusunda biçimlediler. Biçim ve üslubu, gerçekliği sonuna kadar kopya etmeksizin işleme tarzı Gerşon Şofman'ı ve Jakob Steinberg'i hatırlatır.

Haham kızı olarak yetişmiş ve genç yaşta yetim kalmış biri olarak *Ştetl*den şehre taşınmış ve 1911 yılında ikinci göç dalgasıyla Erets İsrail'e gelmiştir. Çağdaşlarının çoğunda olduğu gibi onun hikâyeleri de, biçim bakımından Çehov ve Maupassant'ı, konu ve ironik ifadenin keskinliği açısından daha çok Flaubert'i hatırlatır. Baron, *Madame Bovary*'yi İbraniceye çevirmiştir. 1903 yılında ilk hikâyelerini yayınladı, 1927'de de ilk toplu hikâyeleri çıktı.

Devora Baron'un konu dünyası oldukça sınırlıdır; onun özelliği, kadın ve erkek kahramanların canlandırılmasındandır. Bunlar kültürel köksüz ya da Brenner veya Kabak stili toplumsal bakımdan ilişkisiz figürler değildir, çaresizlikleri cinsler arası ilişkilerde ortaya çıkan Brenner, Gnessin, Nomberg ve Şofman'daki gibi zavallılar da değildir; onlar acılı, hayatın sillesini yemiş tiplerdir. Devora Baron en çok kadın kaderlerini anlatır. O, belli bir açıdan İbrani edebiyatının ilk feminist kadın yazarıdır, çünkü dikkatini, kadınların *zayıf cins* olarak erkek egemen toplumda gördükleri haksızlığa yöneltmiştir.

Çoğu kadın kahramanın hayatındaki anahtar deneyim, yetim olma deneyimidir, özellikle merkezinde haham kızı figürünün otobiyografik yer aldığı hikâyelerde (örneğin *Mezula* [*Derinler*], *Beyt Kayts* [*Yaz Evi*], *Bar Avas* [*Ördekçik*]'ta olduğu gibi), ama aynı zamanda himayesizce ortaya bırakılmış ruhların acılı yolunu anlatan hikâyelerde (örneğin Henich Fedl, *Dereh Kozim* [*Dikenliyol*], *Şavririm* [*Parıltı*], *Ka'aleh Nidaf* [*Rüzgâra Kapılmış Yaprak*] ve *Şifra*).

Figürlerin mücadelesi genellikle ümitsizdir, ama yazarın bütün ironisi ezik insanlara değil, acımasız kadere ve kaderi gerçekleştirenleredir.

Brenner ya da Şofman'ın ben-anlatıcısı kişilerini negatif ve hicivci bir ışıkta gösterirken Baron'un büyük empatisi, figürler arasında, kendi geçmişini tekrar canlandıran kadın kahramanlaradır. Bazen öyle bir izlenim doğar ki, yazar adeta bu hikâyeleri içinde farklı bölümlerinde tekrar tekrar aynı kişilerin ortaya çıktığı belgesel bir romanın fragmanları olarak görmektedir.

Olayı, genellikle kahramanların kaderindeki bir değişikliğe dayanır; bu kader, ideal bir çıkış noktasından ansızın üzücü bir yola girer. Bazı hâllerde kadın kahraman, içine düştüğü güçlüğü yener ve hatta küçük bir kurtuluş bile yaşar (örneğin *Mişpaha* [*Aile*], *Dereh Kozim* [*Dikenli Yol*] ve *Fredl*'de olduğu gibi). Ötekilerde kahramanın acılı yolu üzücü bir son bulur.

İçinde çıkış yolu olan hikâyelerden biri, *Şavririm (Parıltı)*'dir. Ana figür Haya Frume, hayatı boyunca bir güzellik ve mutluluk parıltısı özlemi duyar; bu parıltı sinagog uşağının kızının saçlarında ya da ovularak parlatılmış bir kazandan ışıldar, ama istemediği hâlde evlendiği kocasından asla gelmez, onun ölümünden sonra yalnızca sevgisine sevgiyle karşılık veren tek serveti olan bir inekten gelir:

"Bir keresinde, bir akşam vakti ahırın kapısında oturup, inek ona sevgiyle bakarken ve pütürlü diliyle onun elini yalarken sanki Haya'nın içinde bir tebessüm yayıldı- hiç gülümsemeyi düşünmezken- ve o ıssızlaşmış, hep kapalı olan kalbi birçok ışık parıltısıyla doldu."

Devora Baron'un hikâyelerinde olayların hepsi gerçi realist bir temele dayanır, ama yine de okuyucuda duygusal tepkiler uyandıran bir dizi küçük sahneden oluşur.

Bu noktada Berdyczewski çizgisine yakınlığı ortaya çıkar. Hava, anlatıcı işlevinden çok metaforik ve duygusal işlevi olan manzara tasvirlerinden doğar.

Devora Baron'un hikâyeleri üslup güçleriyle ve metinler arası anıştırmalarıyla yaşar. Yazar, olay akışlarıyla Tevrat hikâyeleri arasında bağlar kurarak şimdiyi geçmişin perspektifinden aydınlatır. Bunu, *Nussah* yazarları gibi kelimelerdeki eski geleneksel bağlam-

lardan gelen daha geniş anlamlara gönderme yaparak değil, geçmiş Tevrat figürleriyle şimdiki figürler arasında doğrudan benzetmelerle yapar ki, bu da onun hikâyelerine tarihsel, tam Yahudice bazen arketip boyutlar katar. Tevrat kökenli figür, karşı kahramana arkaik özellikler armağan eder ve bununla da başka bir değer, başka bir güç kazandırır. Meselâ *Ktanot (Ufak Tefek Şeyler)*'taki genç haham karısı, Tevrat'taki Yafes'in kızına benzer, *Yazlık Ev*'deki yaşlı satıcı Baruh Baron, Saul'un peygamber topluluğuyla karşılaşmasını ve Fredl'deki Jakob'un sevimsiz karısı Lea'yı hatırlatır.

Elişeva Biçovski (Rijajan, Rusya, 1888-Tiberya, 1949), Lea Goldberg (Königsberg, 1911-Kudüs, 1970), Devora Baron'a derin bir edebî bağ gösterseler de o, kendisinden hemen sonra gelenlere kanıtlanabilir bir etkide bulunmamış, ama yine de ileriki anlatıcı nesirde izleri fark edilen kıyıdaki yazarlardandır. Bu bölümün konusu, öncelikle belirli bir gerçekliği değil, insanları bu gerçekliğin ürünü olan olarak anılan bir grup yazardı. Bunlar, edebî ifadeyi dünyanın sadık yansıtılmasından daha çok önemseyen yazarlardı. Bu *uçurumdaki* yazarlar, bize yeni, karmaşık ilişkiler tanıttılar; çünkü bunlarda ortaya çıkar ki, Nussah üslubunun gözleri gerçekliğe takılı kalmış taraftarlarıyla onların arasındaki ayrım oldukça yapaydır çünkü gerçeklikle onların burada aslında önemli olan kahramanları arasındaki ilişkiler, her iki grupta da aynı şekle çok katmanlı olarak işlenir.

Bu yazarlar aslında bireyi anlatmak ve onu belli bir toplum tabakasının temsilciliğine indirgememek istiyorlardı. Stilize edilmiş sabit kalıpları daha az kullanıyorlar, eski Yahudi kaynaklarının dilinden bağımsız, yeni üslup biçimleri ararken dengeli Nussah üslubunun sınırlarını çiziyorlardı. Edebî tasvir, Batı cümle yapısından etkilenmiş yan cümlesi bol bileşik cümle ve eksiltili cümleler, Mendele ve takipçilerinin üslubunun yerine geçiyor; Gnessin ve Steinberg'in o dolambaçlı cümlesi Brenner'in konuşma diline yakınlığı, ritmik dengeli, simetrik cümlenin yerine geçiyordu. Bu yazarlar, poetikalarında ve üsluplarında Mendele ve Bialik'ten çok Berdyczewski ve Feierberg'i izliyorlardı.

Grubun çoğu yazarları, geçen bölümde bahsettiğimiz grup gibi, belli bir tarihte Erets İsrail'e gelmişlerdir ki bu, onların yazarlıkları açısından yeni provokasyonlar getiriyordu. Şofman ve Rabinowicz gibi bazıları, yeni gerçekliğe uymaya çalıştılar; yeni gerçekliğin unsurları onlarda beraberlerinde getirdikleri biricik kişisel üslubu gölgeliyordu. Diğerleri, örneğin Brenner, Devora Baron ve Jakob Steinberg, figürlerini ve eski sunuş biçimlerini koru-dular ve onları yeni gerçekliğe uydurmakla yetindiler. Onlar, Erets İsrail'deki yeni İbrani edebiyatının babaları, anneleri oldular, oysa Şofman ve Rabinowicz ülkenin iskânıyla aynı zamanda gelişen, daha az önemli vatan edebiyatına dâhil oldular. Bu bölümle, ülkesi, günlük dili olmayan bir edebiyatın, o güç yolu sona erer. Edebiyatın Erets İsrail'e ulaşıp orada kök saldığı anda durumu tamamen değişti. Dil, kitaplardan dışarı taştı, insanların canlı dili oldu. Yazarlar yavaş yavaş, edebiyat dili konuşma diline dönüşen ve edebiyat metnini günlük hayatının tabii bir parçası olarak gören bir toplum için yazmaya başladılar.

Böylece İbrani edebiyatı, düşünsel bir gettoda ortaya çıktıktan sonra gerçekten yeni bir toprağa dikildi.

- 6 -

Erets İsrail'de Vatan Edebiyatı ve Karşı Edebiyat

Biz Bütün Rüyalarımızı Gerçekleştirdik mi?

19. yüzyıl sonuna doğru ve 20. yüzyıl başında Erets İsrail, merkezî İbrani ve Yahudi kültür etkilerinden uzaktaydı. Ancak yavaş yavaş ülke, sürgün merkezlerini yok eden kültürel bir merkez oldu. İkinci *Aliya* göçmenleri yeni bir dil kültürü ve toplumunun inşasına başladıktan sonra, yüzyıl başından beri oluşan ve Erets İsrail'in yalnızca toplumsal ve ekonomik bir kaçış değil, aynı zamanda kültürel bir kurtuluş getirebileceği bilinci, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sağlam yapılar kazandı.

İbrani edebiyatı ve eleştirisi, yüzyılın başından beri Erets İsrail ile diaspora arasındaki karşılıklı ilişkiyle ilgilendi ve yeni oluşan kültürün Doğu Avrupa kültür atmosferini yalnızca devam ettireceği konusundaki endişeye katıldı. İbrani edebiyatı onlarca yıl Erets İsrail'deki Yahudi kaderinin hayati değişimine ümit bağlamakla, her şeyin eski yerinde kalacağına duyulan korku arasında gidip geldi. Bu ümidin ve bu korkunun edebi yankısı, ekseri eserler çoğu zaman yeni gerçekliğe, çekinerek olumlu tepki verse de Meir Wilkanski'nin yeni hayat coşkusundan başlayıp Josef Hayim Brenner ve Aharon Re'uveni'deki derin hayal kırıklığı ve şüpheye kadar uzanır.

Filistin'de Yahudi halkın yetişmesi olmasa bu edebiyat merkezi asla oluşamazdı. O demografik yapıyı gözümüzün önüne getirelim! 1855'te Erets İsrail'de aşağı yukarı 10.500 Yahudi yaşıyordu.

Rusya'da 1881 pogromunun sonucu olarak, her yıl ortalama 1.500 göçmeni ülkeye getiren ilk göç dalgası başladı. 1898 yılında 50.000 Yahudi ülkeye gelmişti bile ve 1907'de ikinci göç dalgasının başlangıcında bu sayı 75.000'e vardı. Filistin'deki Yahudi halkın nüfusu Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde bu savaş nedeniyle 85.000'den 65.000'e düştü. Ancak 1922 yılından başlayarak üçüncü göç dalgasıyla yükseldi ve 1930'da Filistin'de 165.000 Yahudi yaşıyordu.

Tek başına ele alındığında nüfus yapısındaki değişimler hakkındaki bu sayılar çok önemli değilmiş gibi görünebilir ama Erets İsrail'de yeni düşünsel merkez oluşurken, Doğu Avrupa Yahudiliğinin iktisadi, demografik, sonra da kültürel dağılması başladı. Zor durumlarına rağmen diasporanın kültür merkezlerinin Erets İsrail merkeziyle bağlantısı İkinci Dünya Savaşı'na kadar devam etti ve onu her şeyden önce parasal yönden destekledi. Erets İsrail'deki dergiler, Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aboneler kazanmaya çalıştılar, redaktörleri dışarıdaki İbrani yazarlardan parasal destek konusunda yardım rica ettiler. Bunun da ötesinde Erets İsrail yazarları dışarıdaki okurlarını göz önünde tuttular ve kendilerini bölgesel konularda, örneğin Filistin'de Yahudilerin ve Arapların yaşayışı hakkında yazarken aynı zamanda işte asıl bu okuyucu toplumu için ilginç okuma malzemesi sunucuları olarak görüldüler. Doğu Avrupa'da dergilerin, örneğin, 1896'dan 1927'ye kadar Batı Avrupa'da ve A.B.D.'de belli başlı ardılları olmadan yayınlanan *Haşiloah*'ın batışı, Yahudi kültürünün Erets İsrail'de toplanmasına yaradı.

Erets İsrail'de kurulmuş dergiler edebiyat alanındaki yeni gelişimleri yansıtmaktalar: İkinci *Aliya*'nın başlangıcında, 1907'den 1908'e kadar *Ha'omer* yayınlandı; bu, Erets İsrail'de düşünsel bir merkez kurmak gerektiğinin tam bilincinde olan bir dergiydi. Redaktörleri, yazarlardan yeni çevreyi tam olarak yansıtmalarını istediler ve ülkeyle işte bu bağ, yayınladıkları eserlerin yeni tarafıydı.

En önemli dergi olan *Hapo'el Hatsair*'in 1908'de kuruluşu ile edebiyat daha bir güçlendi. Bu dergi, ikinci *Aliya* yazarlarının sesini duyuruyordu ve Josef Aharonoviç tarafından yayınlanıyordu. İlk

sayılarında Meir Wilkanski, Havadişa Musa (asıl adı Moşe Smilanski) ve Nehama Puşatçevski'nin *Vatan (Günlük)* hikâyeleri yayınlandı. Brenner bu *Vatan Hikâyeleri* kavramını, devrinin İbrani bağlamı içinde bir çeşit Erets İsrail hikâyeleri için yerleştirmişti. Bu hikâyeler, İsrail'deki öncülerin toplumsal hayatını belli örnekler ve normlara göre anlatıyorlardı. Bu realist hikâyeler, ülkeyi genel olarak çok olumlu anlatıyorlar ve diaspora için neredeyse propaganda işlevi üstleniyorlardı. Erets İsrail'deki işçi toplumunun hayatını yansıtmayı destekleyen *Hapo'el Hatsair*'in doğrultusuna tam uyuyorlardı. Buna karşılık *Moledet* bambaşka bir dergiydi, siyasi bir yönü yoktu ve hem diaspora, hem de yurt okurlarına aynı şekilde hitap ediyordu.

Brenner'in yayınladığı son dergi, *Ha'adama* idi; dergi 1920'den 1923'e kadar çıktı. Bu gazete için yazdığı, gelecek nesillere etkisini kaybetmeyen bir önsözünde Brenner, Erets İsrail'deki İbrani edebiyatının niteliği üzerine düşüncelerini açıklar. Onun istediği, hayatı gerçekte nasılsa öyle yansıtan realist ve sosyal geçerlilikte ve gerçekliğe yalancı toplumsal bir üstyapı zorlamayan ve ona güzelleyici ve dindar bir örtü yaymayan bir edebiyattır. Hayat ve edebiyat onun gözünde her tür ideolojik formülden daha önemlidir ve bunun için dünyaya ideolojik bir ton katan kendi deyişiyle güdümlü *vatan edebiyatı*na karşıdır, aynı şekilde estetizme de karşıdır, estetizmle kastettiği, sembolizm gibi yabancı sanat akımlarına aşırı odaklanmadır. Aynı istekler, edebiyat eleştirisi için de geçerli olmalıydı. Brenner, teorik bir üstyapıya yönelmiş ve günlük hayatın derinlerine girmeyen hiçbir eleştiriyi onaylamıyordu.

Erets İsrail'de devlet kuruluşuna kadarki edebî yaratıcılık, üç yazar nesli çıkardı: İlk *Aliya* ve eski Yişuv, kutsal şehirler Kudüs, Safed, Hebron ve Tiberiya'daki eski yerli Yahudilerin nesli, ki bunlar kendilerini göçmen öncülerden ayrı görüyorlardı, yaşları bakımından Mendele ve Frischman nesline uyan bir nesil. İkinci *Aliya* nesli, Berkowitz'in yaşlılığı ve diasporadaki Şofman ve üçüncü *Aliya* yazarları.

İlk neslin çoğu yazarı 19. yüzyıl ortalarında ülkede doğmuş ya da birinci *Aliya* ile göç etmiştir. Bunların tipik temsilcisi Eliezer Ben Yehuda, Jehoşua Barsilai-Eisenstadt, Moşe Smilanski ve Nehama Puçatçewski'dir.

İkinci nesle, neredeyse tümüyle Doğu Avrupa geleneğini yanında getiren göçmenler dâhildir. En önde Yosef Hayim Brenner vardır; kendisi yazar, editör, yayıncı ve İbrani edebiyatının Erets İsrail'de temellerini atan ve ölçütlerini koyan eleştirmendir. Onun yanında Jakob Rabinovicz, Devora Baron, Aşer Baraş, Yakob Steinberg ve daha sonra Yitshak Dov Berkowitz ve Gerşon Şofman gibi yazarlar bulunmaktadır. Eserlerinin büyük bölümünü Erets İsrail'de yazmış hikâyeciler de buna dâhildir: Meir Wilkansky, Aharon Re'uveni, Levi Arye Arieli-Orloff, Yosef Luidor, Zwi Schatz, Dov Kimhi ve Samuel Yosef Agnon. Bu grubun kıyısına, ülkede doğmuş iki yazar, Yitshak Şami ve Yehuda Burla da eklenmelidir. Bunların her ikisi dünyevi Aydınlanma sürecini, Doğu Avrupa *Haskala* yazarları gibi yaşadı. Daha genç olan Yakob Hurgin onlara her şeyden önce konu seçiminde benzer ve bir yandan onlarla Re'uveni, öte yandan daha genç Yehoşua Bar Yosef arasında yer alır.

Çoğu yazarlar, özellikle de ikinci *Aliya* yazarları şunun bilincindeydi: Yeni çevrede henüz kök salmamışlardı ve bu, birçoklarında ülkeye karşı sınırsız bir hayranlık uyandırıyordu ve bu dünyaya bir bağlılık duygusu sağlıyor gibiydi. Böylece edebiyatları yazarların gerçekliğinden ziyade saf genç hayranlığını yansıtıyordu. Yazarların gerçekliği ise şuydu: Onlar da aynı şekilde gerçek kendi duygularından ve günlük hayatın ivedi sorunlarından kaçıp kendi hayal dünyalarında yaşıyordu. Bunlar hayatı gerçekleştirmeyi bir *Haluts*, bir dinî kurtuluş olarak anlatıyordu. Smilanski, Wilkanski ve Luidor gibi yazarlar siyonizmin değerlerini destekleyen bir edebiyat yaratıyordu; edebî eserleri Yahudi burjuvasının siyonist ideallerini ve "iş dini"ni dile getirmekle kalmıyor, bu değerleri bizzat yaratıyordu. Ülkedeki okuyucular onların gerçekliğini, hayata etkisi hayatın etkisinden çok olan bu edebiyatın gözleriyle görmeye başladılar.

Ama hepsi yeni ülkeyle karşılaşmaktan pek mutlu değildi. Yazarların önemli bir bölümü, daha çok Brenner gibi tepki veriyor ve Erets İsrail'in insanı değiştirmediğini ve onun yeni vatanda da kök salmadığını, aidiyet duygusu geliştirip dayanak bulamadığını yazıyordu.

İkinci *Aliya* göçmenleri, önceleri sandılar ki atalarının sevgili vatanında, yüzyıl başındaki bir siyonist şarkının dediği gibi, bütün rüyalar gerçek olacak. Ama hayal kırıklığına uğradılar ve içlerinden pek çoğu -belki de yüzde doksanı- Avrupa'ya geri döndü. Siyonist göçün ölçü koyucu istekleriyle bu öncü hayatına alışamayan göçmenlerin ruhsal gerçekliği arasındaki çelişki çok katmanlı ve gerilimi bol bir edebiyat yarattı.

Brenner'in ikinci *Aliya*'yı küçümsemesine rağmen, bunların ülkede kalan yazarları Erets İsrail'deki hayatın ve edebiyatın temellerini attılar. Edebiyata en çok forumu hazırlayanlar bu göçmenler oldu, yeni İbrani okuyucular oluşturdular ve yeni oluşan İsrail toplumunun dilinin İbranice olmasını tam olarak gerçekleştirdiler. Onların hayatı ve başarıları daha uzun yıllar edebiyatın konularını belirledi: İbrani basını için mücadele, "işin fethi" (Yahudi işçi sınıfı yaratılması gayretlerine bu ad veriliyordu). Galil'in iskâna açılması (çünkü ikinci *Aliya* öncüleri Yahudiye bölgesindeki Moşavot'tan ziyade Yahudi işçilere pek iş verilmeyen Galil'e yerleşiyordu). Segera'daki (Galil'de bir tarım çiftliği) hayat (burada bir Yahudi işçi birliğinin ilk özellikleri gerçekleşmişti), keza *Haşomer*'in (Yahudi Moşavot'un koruyucu birliği) 1901'de kuruluşu -bu Brenner, Wilkanski, Kabak, Luidor, Rabinowicz, Agnon ve başka birçokları için başlangıç konusuydu. Onların eserlerinde çoğunlukla tarihten mitosa dönüşüm oldu.

Bu yazarların kahramanları, ikinci *Aliya*'nın karakteristik ikircikli atmosferi bağlamında anlaşılabilir. Ulusal rönesans umudu gibi büyük bir hayal kırıklığı korkusu edebî olarak bir yandan *Halutsim* ve yeni ülkeyi ve onunla birlikte kendini de yeniden kurmak isteyen savaşçılar, öte yandan deliliğe ve intihara meyilli, yolunu kaybetmiş, deniz kazasından çıkmış zıt tiplerde dile gelir.

Erets İsrail'e taşınmakla İbrani edebiyatı aynı zamanda yeni bir toplumsal gerçeklik kazanmıştır. Kar ve odundan evler yerine şimdi denizle çöl arasındaki çam ağaçlı çöl rüzgarlı ülke, *Ştetl* ve Avrupa metropollerinin yerine *Moşavot*, *Kevutsa* ve Levanten küçük şehirler geçmekte ve bu manzaralar yeni kişilerce doldurulmaktadır: Akdenizli Yahudiler eski *Yişuv* ve yeni İbrani toplumunun mensupları, Yahudi çiftçileri ve bekçileri. Barsilai-Eisenstadt, Smilanski, Re'uveni ve Arieli-Orloff, yeni Erets İsrail kişilerini korkusuz kahramanlar olarak işler. O zamana kadar Avrupa İbrani edebiyatında hiç bilinmeyen bir başka tip, Yahudi işçisidir; o, Meir Wilkanski ve Şlomo Zemah'ın eserlerinde boy gösterir.

İkinci *Aliya*'dan sonra Erets İsrail'de iki-dillilik kaybolur. İbranice, Yiddişin de yerine geçmeye başlar; bütün zamanların dili, günlük bir dil olur. Edebiyat dili gücünü ve canlılığını, ilk defa oluşan konuşma dilinden de alır.

Erets İsrail'de oluşan edebiyata etkiler çok çeşitli yerlerden gelir. Bir yandan birinci, ikinci ve hatta üçüncü göç dalgasının *vatan edebiyatı* hâlâ *Haskala* edebiyatının ve eski neslin toplumsal realizminin yolundadır. Bu edebiyat, 90'lı yıllarda başlayıp faydalıyı güzele tercih eden pozitivist çizgiyi devam ettirir.

Dil üslubunda Agnon ve Şami gibi yazarlarda, gittikçe azalarak da olsa, hâlâ Mendele'nin *Nussah*'ı fark edilir. Aynı zamanda Brenner'in kurduğu tarz, çok farklı, birbirinden apayrı yazarlarda, örneğin Re'uveni, Kimhi ve Arieli-Orloff'ta görülür. Brenner'in etkisinin Berdyczewski'ninkiyle birleştirilmesi, ikinci *Aliya*'nın birçok yazarlarını belirleyen bir çeşit kuru romantizme götürür.

Bu İbrani içi etkilere dış etkiler eklenir. Rus göçmenler ve *Suç ve Ceza*'yı çeviren Brenner, Dostoyevski ve Çehov'u beraberinde getirdiler. İbrani okuyucuları Gerhart Hauptmann'ın *Dokumacılar*, *Yalnız İnsanlar*, *Arabacı Henschel* ve *Michael Kramer* ile tanıştırdılar. İskandinav yeni romantiklerinin Bjornson, Jacobsen ve Hamsun'un etkisi de büyüktü; bunların eserleri İbraniceye çevrilmişti.

Bu devrin İbrani edebiyatındaki iki karşıt akım olan naif ve ironik çizgiyi Brenner'in bir denemesi ortaya koyar: *Erets İsrail'e Özgü Edebiyat ve bu Edebiyatın 1911'deki Sanat Araçları*: Bununla edebiyatta değer ölçütleri hakkında büyük bir tartışma başlar. Brenner'in dayanağı *mimetik* oluştur. Erets İsrail'in tipik yazarlarına karşı çıkar; ona göre bunlar toplum gerçekliğini bozmaktadırlar. Abartılı üslubu, figürlerin basit tasviri, belgesel ya da melodramatik olay kurgusuyla asıl bu sahte realist tipik edebiyat, naif İbrani nesrinin Erets İsrail'deki başlangıcı için karakteristiktir ve en azından 50'li yıllara kadar sürmüştür. Yazarları gerçekliği siyonist ideale göre biçimlemiş ve bu yolla onun gerçekleşmesine katkıda bulunduklarına ve diasporadaki okurları siyonist düşünceye kazandıracaklarına inanmışlardır.

Bunun karşısında ironik edebiyat yer alır. Gerçi ironik edebiyatın yazarları aynı konularda yazıyorlardı ama gerçekliğin en renkli ideolojiden daha güçlü olduğunu ironik tarzda gösteriyorlardı. Her iki çizgi de realist ekolden çıktığı hâlde vatan edebiyatının yazarı gerçekliği yansıtmaz, onun içinden, kendi ideolojik öngörülerini destekleyeni seçer. Buna karşılık, bu devrin ironi yazarı, kapsamlı ve tek anlamlı bir gerçekliği yansıtamayacağının bilincindedir ve bu nedenle, yeni çevrede tutunmak isteyen insanlara yoğunlaşır.

Erets İsrail'de bu yıllardaki hikâyecilik birkaç grupta toplanabilir ama bir yazarın birkaç gruba birden dâhil olması da mümkündür. Bunlar:

1. Öncelikle insanın ülkeyle ilişkisini önemseyen bölgesel edebiyat (Smilanski, Hurgin, Zemah ve Re'uveni).

2. Göçmen yeni sakinlerle, yerleşik Yahudiler arasındaki gerilimler üzerine yazılan nesir (Brenner, Rabinowicz, Kimhi ve Agnon'un hikâyeleri gibi), romantik efsaneler (Arieli-Orloff ve Agnon üslubunda).

3. Okuyucuya yabancı bir gerçekliği anlatan egzotik hikâyeler (Smilanski, Şami, Burla ve Hurgin'in hikâyeleri).

Bütün bu alt gruplar *vatan* edebiyatıyla *karşı edebiyat* arasındaki karşıtlıkta yer alır. Bunlar, ülkeye büyük inançla gelmiş, yalnızca burada rüyalarının gerçekleşeceğine iyice kanaat getiren genç göçmenlerin zıt duygularını anlatır, bu insanların ülke, hayal ve gerçeklik üzerine ümitlerini ve hayal kırıklıklarını tasvir eder.

Ataların Sevgili Vatanı

Erets İsrail'de 19. yüzyıl sonunda İbrani edebiyatının gelişim evreleri, edebî didaktik ve denemeci gelenek ve biçimlerinin karışımında Avrupa'daki *Haskala* edebiyatınınkilere benzer. Olay ve kişiler bir öğretiye, okuyucunun metinden çıkaracağı *hikâyenin dersi*'ne uyar. İlk Erets İsrail edebiyatı deneme tarzı notlar, belgesel hikâyeler ve eski Yişuv'un gazetelerinde çıkan anekdotları kapsar.

Haskala'nın Avraham Mapu (1808-1867) ve Perets Smolenski gibi sürgün yazarlarına benzer tarzda, Erets İsrail ülkesindeki yazarlar da kendi duygusal tasavvurlarını anlattılar. Onlar da Aydınlanma'nın ışığını yakmak istemeyen -dar çevrelerinde eski Yişuv'un geleneksel dindar Yahudileriyle mücadele ettiler. Ama diasporadaki bu çeşit edebiyata değer verilirken Erets İsrail edebiyatı konu yönünden *Haskala*'ya, biçim yönünden güdümlü toplum romanına bağlı kaldı. O yazarlara burada özellikle yer vermiyoruz çünkü çoğunlukla edebî değerleri yoktur.

Erets İsrail'in bir sonraki yazar grubu, Avrupa'da yüzyıl dönümünde realist İbrani nesriyle paralellik gösterir. Bu grubun özellikleri, ideoloji emrine verilmiş olayları, toplumsal sorunları, Tevrat'ın Meliza üslubundan yavaşça sıyrılıp insana daha yakın bir dilde işlemektir. Diasporadaki yazarlarla Erets İsrail'dekiler arasındaki fark, tasvir ettikleri farklı dünyalar ve hayat tarzlarındadır; yani Hıristiyan çevredeki sürgün Yahudi değil, Doğu-Arap çevresindeki Erets İsrail Yahudi'sidir. Orada bütün hayat şartları bambaşkaydı: Avrupa *Ştetl*inden Yahudi hurdacılar, esnaf ve küçük zanaatkârlar Hıristiyan feodal efendilerle onların jandarmalarının karşısındayken Erets İsrail'de olumlu yansıtılan çiftçiler, *Halutsim* ve bekçiler, olumsuz anlatılan, sömüren Yahudi çiftçilerle kışkırtılmış Arap halk karşısındadır.

Moşe Smilanski (1874'te Talpino, Kiev'de doğmuş, 1891'de göç etmiş ve 1953'te Rehovot'ta ölmüştür), neslinin en sivrilmiş yazarıdır ve saf *Vatan Edebiyatı*nın kesin temsilcisidir. Smilanski ilk *Aliya*'nın babalarındandır ki bunların da çoğunluğu Moşavot'ta yaşayıp yeni Yahudi halkını anlatmıştır. Hikâyelerinin temelinde net değer yargıları yatar: Yahudi halk ahlaken iyidir; ona saldıran ve yerleşim sürecini taciz eden kimse son derece kötüdür. Arap halk, yalnızca *Halutsim*le anlaşmazlık hâlinde olumsuzdur, yoksa kendi başına kâh zavallı muzdarip fellahlar olarak, kâh harika, kahramanca figürler olarak anlatılır. Çoğunlukla halkın gözünde romantik egzotik ideal tipler olarak canlandırılırlar ve vatanlarını imar eden *ülke evlatlarını* temsil ederler; sonra cesur ve yeni halkın kendini aynîleştirmek istediği savaşçıları sembolize ederler.

*Vatan edebiyatı*nın kuralları, eserlerin karakterlerini dikte eder: Basit, çoğu zaman arkaik bir üslup, melodramatik, kaba kontrastlarla çizilmiş figürler, olayda şaşırtan; hep inandıramayan bir dönüm noktası. *Vatan Edebiyatı*, çalışan Yahudi halk idealini, yüzyıl başındaki eski *Yişuv* hakkında belgesel ayrıntıları başlattı.

Smilanski'nin kahramanları, ne ülkenin eski sakinlerinin iradesine ne de tabiat güçlerine boyun eğen, sade, haksever öncülerdir. Onların eylemleri anlatılır, iç dünyaları değil. Temsilci nitelikte bir kahraman, *Havadça Nasar (Bay Nasar)*'dır; hikâyeye adını veren de odur: Tevrat'ı Rusça okumuş ve siyonizme böyle ulaşmış Rusya kökenli bir yarı-Yahudi'dir. Berdyczewski'nin Nietzsche yolunda desteklediği değerlerin değişimini temsil etmektedir. Bedevilere sempati duyar ve ona Arapça hitap edip *Havadça Nasar (Bay Nasar)* diye hayranlık duyan birçok Arap dostu vardır. Hayatı boyunca Erets İsrail'de de gerçek bir nehir olduğunu göstermek istedikten sonra, sığ "Ürdün" Nehri'ne atlayıp boynunu kırar ve bedeni sürüklenir ki, bu da Ürdün Nehri'nin Volga ile gerçekten kıyaslanabilirliğini gösterecektir. *Havadça Nasar*, ellili yıllara kadar hatta daha sonra da zaman zaman çeşitli kılıklarda ortaya çıkan *Yeni İbrani*nin prototipi olmuştur.

Brenner bu tür hikâyecileri reddeder çünkü bunlar iç problemleri olan gerçek göçmenlerdense kahraman kişileri ya da coşkulu zavallı tipleri işlerler. O, bunların eserlerini yalnızca gerçekliğin sahteleştirilmesi olarak görmez, edebî bir sahteleştirme sayar. Bu nedenle bu yazarlara başarı kısmet olmamıştır.

Yine de ikinci *Aliya*'nın birçok yazarı (örneğin Wilkanski, Luidor ve Burla) ve üçüncü *Aliya*'dan da birçoğu Smilanski'nin üslubunda yazmaya devam ederler. *Halutsim*'i överler, iç ruhsal problemleri üzerindeki başarılarını belirtirler ve Erets İsrail'deki hayatı, yalancı bir belgeleme tarzında anlatırlar; güç aldıkları şey, bu yolla diaspora okuyucularına önemli bir eğitici katkıda bulunacakları inancıdır. Siyonist düşünceyi yaymanın ve diasporadaki kardeşlere uzak bu çorak ülkeyi yaşanılabilir ülke olarak anlatmanın edebiyatın ödevlerinden biri olduğundan da emindiler. Ümitleri gerçekleşmemişse de, bunları en azından böyle göstermeliydiler. Kendi gücü ve iyi niyetiyle bu edebiyat, okuyucularının büyüklerini, hayatın tarihi kışkırtıcılıklarını *Haluts* olarak görmede kazanma görevini üstlendi. Brenner'in saldırdığı çoğu yazara göre, yazmak bir meslek değil, ülkeye olan sevgilerini dile getirmekti.

Gnessin, Berkowitz, Şofman ve Brenner kendi çaresiz, köksüz kahramanlarını öne sürerken, Yosef Luidor (? Mayıs 1921'de Brenner ile birlikte Yafa'da öldürüldü) 1912'de Berlin'de yayınlanan *Yehuda Noter Hapar (Sera Bekçisi Yehuda)*'da kahramanları Yehuda'yı, aynı hikâyedeki Yoaş'ı, *Yeni İbrani* tipleri, yani yalnızca İbranice konuşan ve başka ülke tanımayan bu ülkede doğmuş, kimseye kulak asmayan sera bekçilerini anlatır. Gnessin'in usanmak bilmeyen 'ben'in derinlerine nüfuz etmeye çalıştığı aynı tarihlerde Wilkanski (1882, Ainschischuk, Wilna doğumlu; 1904 göç; ölümü 1949 Kfar Witkin) ilk iş gününde hep birlikte çıkıp bir kuyu kazan ve çok çalışan Arap işçilerle dayanışmaları gereken Yahudilerin erdemlerini anlatır. Wilkanski, bir ortaklığın günlük hayatı kutsama gayretini tasvir eder: Kutsal olan dünyevi değildir, dünyevi olan kutsallaştırılır. Yüksek *şairane* üslubuyla tarıma kutsal bir anlam kazandırmak ve saban, sürülmüş toprak, iş, sıtma ve ter

gibi günlük nesneleri duygusal olarak değerlendirmek istiyordu. Luidor'un kahramanları ve Wilkanski, ataların vatanını aşkla işliyorlardı ve bütün büyük düşünceleri gerçekleşmese de bu çaba, umutların gerçekleşmesidir.

Burada Yaşıyoruz Biz!

Ülkeye göç etmiş yazarlar Moşe Smilanski, Yosef Luidor ve Meir Wilkansky'nin Erets İsrail'deki hayat tarzına hayranlıklarının tersine ülkede doğmuş *Sefardim* yazarlar, henüz siyonist yerleşim başlamadan önce ülkeye karşı bambaşka bir tutum içindeydi, hatta saflıkları *Halutsim* Yitshak Şami ve Yehuda Burla'nınkinden farklıdır. Bunların ikisi *Sefardim* eski *Yişuv*'a aittir, ötekiler 20. yüzyılın ilk on yılında ikinci *Aliya* ile karşılaşmalarının etkisi altında yazmaya başlarlar ve Doğu kültürlerinden bazı kısımları Batı kültürü uğruna terk ederler. Genç Yakob Hurgin ancak 20'li yılların başında yayın hayatına girer.

Bu neslin hayatındaki tarihler şöyledir: Yehuda Burla 1886'da Kudüs'te doğmuş, 1970'de ölmüştür; Yitshak Şami 1888'de Hebron'da doğmuş, 1949'da ölmüş, Yakob Hurgin 1898'de Yafa'da doğmuş, 1990'da ölmüştür. Üçü de Kudüs'teki *Esra* öğretmen okuluna gitmiş, ardından da öğretmenlik yapmıştır. Birbirleriyle çok yönden ilişki içinde olmuş, birbirleriyle mektuplaşmış, eserlerinin yayınlanmasını karşılıklı desteklemişlerdir.

Göze çarpan ortak yanları, ülkedeki derin kökleri, Arap doğusuna bozulmamış, doğrudan bağları, Doğu kültürüne açık oluşlarıdır. Erets İsrail onlar için babalarının hasret duyduğu, ümitlerinin ve hayal kırıklıklarının ülkesi değil, tamamen gerçek babalarının ülkesidir ve bu ülkede yollarını bulmaları gerekmektedir. Çeşitli, diaspora edebiyatınca o zamana kadar bilinmeyen halk grupları arasında yaşarlar: Kâh Sefardim Yahudi toplumuyla, kâh Arap, Türk halkıyla, ama aynı zamanda da hakkında özellikle Yakob Hurgin'in yazdığı *Aşkenazi* eski *Yişuv* ile.

Diasporadan göçmen gelenler için olduğundan farklı olarak Filistin'in bu çeşitli halkı, onlar için hiç de egzotik değil, doğal çevrelerinin bir bölümüydü. Burada ele alınan yazarlar üzerine en büyük etkiyi, ikinci *Aliya*'dan *Aşkenazi* meslektaşlar yaptı; onlar *Halutsi* siyonist hareketin ve Avrupa'nın kapılarını açtılar. İkinci göç dalgasıyla gelen yeni göçmenlerle sıkı bir bağ olmadan da bu *Sefardi* yazarlarının edebiyatını, edebî biçimlerini ve ideolojilerini (özellikle Burla'da) anlamak imkânsızdır. Aynı zamanda doğal olarak çevrelerindeki Arap dili ve edebiyatından unsurlar da aldılar. Doğu etkisi biçimde nispeten azdır -çünkü romanları, hikâye ve kısa öyküleri çok açık Avrupa modellerine uygun yazılmıştır- etki daha çok dil üslubunda, olay kurgusunda, iç tutarlılıkta ve figürlerin zihniyetindedir.

Yitshak Şami

Yitshak Şami, bu yazarların en orijinali ve en otantiğidir. Çok yazmamıştır, eserlerinin tümü üç kısa öykü ve bir Arap konusu üzerine uzun hikâyesi *Nikmat Ha'avot (Babaların İntikamı)*'tan ibarettir. Şami, geldiği bir etnik grup hakkında ve içinde yaşadığı Arap çevresi üzerine yazar. Almanya ve Amerika'daki Almanca ve İngilizce yazan Yahudi yazarlarından farklı olarak Şami, Araplar hakkında İbranice yazmıştır. Son derece zengin dili, o anlattığı dünyaya ve hikâyelerinin önce saf sayılan konusuna özel bir derinlik katar ve görünürdeki basitliğinin tersi etkiyi bırakır.

Şami'nin en önemli eseri olan *Babaların İntikamı* başlıklı uzun hikâye 1928'de Kudüs'te kitap olarak yayınlanmış olup İbrani edebiyatının büyük eserlerindendir. Yazarın belirttiğine göre yüzyılın gerçek bir olayına dayanan bu hikâyenin merkezinde, Sihem ve Hebron şehirleri arasındaki ebedî çekişme vardır. Söz konusu çekişme, Müslümanların Kâbe'ye yıllık hac yolculuğundaki statüleri üzerinedir. Arapların Sihemli kılavuzu, bu çekişme sırasında Arapların Hebronlu kılavuzunu öldürür. Bu andan itibaren de babaların intikamı onu takip eder. Babaların kanununa göre bu kan davası, kutsal şehir Hebron'da gömülmüş olan Hz. İbrahim'in davasıdır. Bu novel, *vatan edebiyatı*na dâhil değildir; çünkü yazar, hayattan alı-

nan malzemelere kendi yorumunu yığmaz, dürüst olarak konuyu kendi içinden anlamaya çalışır. Okuyucu, kahramanların hareketlerini Avrupa ölçütleriyle kavramaya çalışırsa, hikâye kapılarını ona açmaz. Bu nedenle başka hangi güçlerin bu anlatılan dünyayı harekete geçirdiğini önce keşfetmeli ve novelin iç uyumunu burada çıkarmaya çalışmalıdır. Şami'nin anlatıcısı, kendi fellah toplumunun değerleriyle halk inancı ve gelenekleriyle özdeşleşmiş biri olarak ortaya çıkar. Yazarın zengin folklorik bilgileri sayesinde anlatıcı, yalnızca okuyucunun perspektifine egzotik görünebilen otantik bir atmosfer çizer. Anlatıcı figür bazen mesafeli davranıp anlatılanı yorumlasa da hep anlatılan Arap dünyasının bir parçası olarak kalır. Bu dünya görüşü, şeref ve kader kavramları üzerine kurulmuştur. Arap şerefi, Şami'nin görüşüne göre "ilk olmak" prestijine dayanır. İlk olarak hac yerine adım atmak, insana ilk doğan gibi hayatta bir yer, bir mevki verir. Bu, Batı'nın bireyden dine, aileye ya da sevgiliye bağlılık uğruna can vermeye hazır olmayı bekleyen geleneksel şeref kavramından farklıdır. Keza, hayatta her şeyin kader tarafından yönlendirildiğinden emin olma duygusu da, bizim Avrupa edebiyatından bildiğimizden tamamen farklıdır.

Şami'nin kahramanları kaderleriyle mücadele etmez -kaderlerini, kendilerini her türlü sorumluluktan kurtaran bir tevekkülle kabul ederler. İşte bu tevekkül, *Babaların İntikamı*'ndaki esas figürün afyon sarhoşluğunda içini dökmesini açıklar ve yazar, onun çöküşü tasvirinde Arap zihniyetini ayrıntılı ve derin şekilde ortaya koyar.

İfadenin çok katmanlılığı, aynı zamanda tekrarlanan, bütün novel boyunca görünen şairane tablolarla da oluşur. Hayvanlar dünyasının, çağlayan suyun tasviri insanın bilincini devre dışı bırakan ve bireyi iradesine rağmen sürükleyen bilinç dışının çekimi saldırganlık tabloları!

Yehuda Burla

Yehuda Burla (1886-1970), Şami'nin çağdaşı ve dostudur ve ikinci *Aliya*'nın, siyonist hareketin ve işçi hareketinin militanlarına, yazar arkadaşından daha yakın görünür. Kahramanlarının çoğu,

Doğu-Yahudi çevresini terk edip sonunda *kibbuts* toplumunda yaşarlar. Eserleri, genel çizgileriyle naiftir ve tartışmasız *İsrail Vatan Edebiyatı*na dâhildir. Diasporanın *vatan* yazarları geleneğinin yanında yine de Burla'nın alışkın olduğu Arap edebî gelenekleri eserlerine girmiştir.

Burla'nın en inandırıcı olduğu hâl, onun konuları çoğu dünyasından gelen şaşırtıcı olayları birleştirdiği hâldir. O, her şeyden önce roman yazar, hem pikaresk çizgide (*Alilot Akavia* [*Akavia'nın Maceraları*]) hem de melodramatik aşk romanları üslubunda (*İşo Hasnu'a* [*Sevilmeyen Kadın*], 1922-23 yıllarında *Hakufa*'da tefrika hâlinde). İşlediği olaylarda psikolojik inandırıcılık ve edebî sunuşa, sürekli coşku, gerilim ve korku anları yaratmak kadar önem vermez. Entrikaları ne kadar az ideolojik ise o kadar iyidirler.

Eleştirmenler Burla'nın üslubunu pek övmeseler de çok özgün, ilginç özellikleri vardır. Her şeyden önce ikinci *Aliya*'daki yazar arkadaşlarından tamamen farklı bir dil arka planı vardır. Onlar, kurmaca kahramanlarını İbranice konuştururken ve bununla Yiddiş dünyasını yansıtmak isterlerken, Burla'nın İbranice konuşan kahramanları, içinde Ladino ya da Arapça konuşulan edebiyat dışı bir gerçekliğin temsilcisidirler. Bu gerçekliği anıştırmak için o, Arapçadan ya da Ladinodan kelimeler ve deyimler alır. *Akavia'nın Maceraları* romanındaki bu pikaresk, içgüdü yüklü bir melodramdır ve Frye'nin tanımına göre *epik roman*dır. Burla, Yahudi din hayatından ve folklorundan Türkçe ve İspanyolca temel kavramlar kullanır. Böylece, taklit eden diline yaşayan dillerden kelimeler katar, bunları hissetmek ister ve çok işlenmiş cümle yapıları değişimleriyle kendi İbranicesini bunlara benzetir. Başka bir dilin İbrani cümle yapısına bu tür bir etkisini şimdiye kadar yalnızca Uri Nissan Gnessin'de görürüz.

Roman kahramanı Akavia, neslinin birçok edebî karşı kahramanları arasında çok yalnızdır; hayatının sırrını arar, zayıflara yardım eder ve kötünün karanlık güçlerine karşı savaşır. Her büyük kahraman figüründe olduğu gibi, içgüdüleri onun kendinden daha güçlüdür. Sevgilisi için mücadele eder, ama onun tarafından terk

edilir, başka sıradan bir kadınla evlenir, ama sonra Diamanti adında romantik bir kadına âşık olur. Kudüs'e geldikten sonra eski şehir Yahudilerini Araplardan koruyan tam bir Yahudi kahramanı olur. Nihayetinde Akavia, yine de gerçekleşmeyen romantik rüyaları olan trajik bir kişidir.

Bu roman yeni yetme bir okuyucu grubunu etkiledi, her ne kadar Burla kahramanını mantıklı özelliklerle donatıp onu bir Eyüp tipi gibi ama az inandırıcı coşkuyla Tanrı'ya yakartıyorsa da. Romanın romantik yanı çok inandırıcıdır; buna karşılık felsefi yanı şüphelidir.

Burla, Gnessin'in ve Şofman'ın çağdaşıdır; bunlar, başka edebî unsurlar lehine olay dokusunu geriye almıştır. Bir karşı kahramanlar neslinde o, genç göçmenlerin özdeşleşmekten hoşlandığı kahramanlar yaratır ve kahramanlık hikâyeleri Arap-Doğu kahramanlık hikâyelerinden hiç de geri kalmaz.

Yakob Hurgin

Yakob Hurgin (1898-1990), ülkede doğan yazarlar, ikinci *Aliya*'ya dahil Şami ve Burla ile Yehoşua Bar-Yosef gibi zaten ülkede doğmuş daha genç yazarlar ve artık üçüncü *Aliya*'da yer alan *Dor Ba'arets* yazarları arasında yer alır.

Konuları ikinci *Aliya*'nın *İsrail Vatan Edebiyatı Yazarları* karşıtlarının konularına daha çok benzer ama sunuş tarzı benzemez: Şami ve Re'uveni gibi ama daha genç göçmenlerinkinden farklı olarak o, eski *Yişuv*'u tekdüze bir toplum olarak tasvir etmez -çoğu zaman grotesk tarzda- halk gruplarının çeşitliliğini ortaya çıkarır. Eski *Yişuv*'u, Re'uveni'nin *Yıkıntı* romanında ve Agnon'un *Dün, Önceki Gün*'ünde yaptığı gibi yeni gelişimlerle karşılaştırmaz, tersine onu kendi vatanı olarak görür. Kahramanlarının çoğu için Erets İsrail övülen ülke değildir. Hem Yahudiler, hem de Araplar çekip gider ve geri dönerler. Onların ülkeyle ilişkileri Brenner'in ve Agnon'unkilere benzer, onlar da vatanları Doğu Avrupa'yı terk etmiştir; ülkeye bağları siyonist düşünceye değil, burada doğup büyümelerine dayanır.

En yakın çevresinden esinlenen hikâyeleri usta işidir. Bunlar, eski *Yişuv*'un doğu Yahudilerini tasvir eder. Mesela *Bebayt Hadod Raful (Raful Amca'nın Evinde)* ve *Eliahu Hakatsav (Kasap Eliahu)*, *Aşkenazi* toplumunu (Profesör Leonardo) ve aynı zamanda Arap komşuları, Türkleri ve Ermenileri (örneğin *Monira*'da, *Beyn Hareıey Efraim* [*Efraim Dağlarında*]'de) anlatır. Hikâyelerinin bölgesel karakterini vurgulamak için metaforlarında da evrensel değil, figürlerinin çevresi için tipik malzemeleri, örneğin manzaraları, bitkileri kullanır. Tasvirleri coğrafi olarak Yahudi ve Arap Yafa'sından Tiberya'ya ve Kudüs'e, Efraim Dağları'na ve Filistin'in eski Yahudi ve Arap sakinlerinin yaşadığı yere kadar uzanır.

Hikâyelerin merkezinde geleneksel toplumun kemikleşmiş aşk, evlilik, yaşlılık normlarıyla yüz yüze gelmiş olarak birey vardır. Hurgin, bu normlarla ya gayet iyi uyuşan ya da onları çiğneyen kahramanlarını zaman zaman coşkulu, çoğunlukla komik tarzda tasvir eder. Çoğu zaman, bu kapalı, muhafazakâr toplumdaki evlilikleri anlatır. Parodik hikâye *Eliahu Hakatsav (Kasap Eliahu)*, 1943 ya da 1944'te yayınlanmış olup Erets İsrail'deki geleneksel *Sefardi* toplumunu anlatır. Yozlaşmış, gülünç ağalık yapısını anlatır ve evliliği, aile reisinin karısının ya da kızının aşkı için ödediği ticari bir sözleşme olarak işler. Baba Eliahu, yani "herkese ekmeğini sağlayan ve herkesi geçindiren" adam, bütün malını sevgi kanıtlamaları karşılığında verir ve bu arada artık kendi kendine bakamayan öz babasını tamamıyla unutur.

Birçok olay dokusunu belirleyen bir başka konu da yaşlanmadır. Bu tür hikâyelerde kahraman, ölümle yüz yüze gelir; yavaş yavaş ölüme yaklaşırken ya da heyecanlı ölümü sırasında iyice komik anlar olur. Örneğin onun en iyi hikâyelerinden biri *Profesör Leonardo*'da bu böyledir. Hikâye, ilginç bir tuhaf adamın ve alışılmamış bir kahramanın bir çeşit Erets İsrail *Şteti*'inden çektikleri, yalnızlığı ve çeşitli maskeleri etrafında döner. Başarılı bir müzisyen olan Profesör, romantik sevgiliyi oynamak isteyen yaşlı bir çapkındır ama gerçekte annesiyle birlikte oturan, ekmeğe muhtaç biridir. Kendisini profesör olarak tanıtır ve Avrupalı maskesiyle çevresinin güvenini kazanmaya çalışır ki bu ona zaman zaman yalnızlığından kaçmayı

mümkün kılar. Taşralı çerçevesinde giyimi ve davranışı tam bir Avrupalıdır ya da daha doğrusu Avrupalıyı nasıl tasavvur ediyorsa öyledir. Ama kendisi, çevresinin bir parçasıdır çünkü aynı çevresi gibi o da özle görünüşü birbirinden ayıracak durumda değildir. Hikâye, taşralı sahte sanatçının para etmeyen sanatı etrafında döner. Sonunda hikâye kahramanı, coşkulu bir tavırla maskesinden sıyrılır, kemanını kırar ve yalnızlığı yeniden ortaya çıkar.

Profesör Leonardo, Berdyczewski ya da Schifman'ın komik-coşkulu figürlerinden birinin vücut bulmuş hâlidir. Ama Brenner, Re'uveni ve Agnon'dan farklıdır; onlar Avrupa'dan göç edenlerin yeni Erets İsrail gerçekliğiyle yüzleşmesini anlatırlar, Hurgin'in kişisi ise bu gerçekliğin bizzat içinden çıkar. Bununla aslında kendi çevresinin somut tasvirinden vazgeçmek zorunda kalmadan, Erets İsrail'deki küçük göçmen dünyasını işler.

Hurgin, aşk ve tutku üzerine de birkaç hikâye yazmıştır. Bunlarda cinsler arası ilişkiler tamamıyla toplumun otoriter yapısınca belirlenmiştir, toplum ister *Sefardi*, ister *Aşkenazi* olsun, fark etmez.

Toplumlar bu noktada ancak halk baskısı ölçüsünde birbirinden ayrılır ki bu da bu içgüdülerin ortaya çıkış gücüyle doğrudan ilişkilidir. Bu konuda çok ilginç bir hikâye de *Beyn Harerey Efraim (Efraim'in Dağlarında)*'dır. Yahudi anti-kahraman, çevresinin görüşlerine karşı çıkacak durumda değildir, oysa genç Arap sevgilisi kız, bir Yahudi'yle aşk ilişkisi tabusunu aşmaya hazırdır, böylece de erkeğin tutkusunun ve çaresizliğinin kurbanı olur. Bu kahraman portresi *vatan edebiyatı* karşıtı kahramanlarına çok yakındır.

Hurgin, *Haskala* edebiyatının taklidiyle başlayan ikinci *Aliya*'nın yeni ülkede gerçekten kök salan yaşlı kuşağının üstünden ülkede doğanlara kadar varan modern İbrani edebiyatının gelişiminde önemli bir kilometre taşıdır: Hikâyelerindeki küçük dramlar köksüz göçmenlerin dünyasından esinlenme değildir, eski sakinlerinin hayatındandır. Bu arada Hurgin onların hayat tarzını bizzat kendisi için anlatmaz ve de egzotik nedenlerle "dışarıdaki" okuyucuları için açıklamaz; ülkedeki farklı halkların hayatı ona sırf ham malzeme görevi görür ve insanların ve aralarındaki ilişkilerin işlenmesinde arka plan olur.

İhtişamı ve Özgürlük İçinde Bir Hayat mı?

Şimdiye kadar söylediklerimizin temelinde, naif yazarlarla ironik yazarların ayrımı vardı. *İsrail Vatan Edebiyatı* yazarları, ki bunlar edebî ve toplumsal normları ve bu sınırı aşan *Karşı Edebiyat* yazarlarını kabul ediyorlardı.

Karşı edebiyat yazarlarına, Aharon Re'uveni (1886-1971), Levi Arye Arieli-Orloff (1886-1943), Samuel Yosef Agnon (1888-1970) ve David Kimhi (1889-1961) dâhildir. Bunların düşünce babası ve hocası Brenner'di; onun sınırsız bir otoritesi vardı. Bu arada 1910 yılında henüz Rus edebiyatının (Özellikle Dostoyevski'nin) ve Alman natüralizminin etkisindeydi, oysa öğrencileri İskandinav etkilerini alımış ve ilk adımları buna uygun olarak empresyonist üslupta atmışlardı, kendi realizmlerini geliştirmek için yeterince güçlenene kadar. Ama önce toplumsal bağlamı ihmal ettiler ve tamamıyla bireyin duygu dünyasına yoğunlaştılar, daha sonra ise ikisi arasında bir orta yol buldular. İçlerinden hemen hepsi benzer bir gelişimi geçirdi. Bu arada bir kez daha vurgulamalı ki; Agnon, onların çağdaşı olduğu hâlde grubun geleneklerini deldi ve daha sonraki yazar nesilleri için bir dönüm noktası oldu. Ama hepsi aynı noktada başladılar. Brenner'in gözünde Agnon, Re'uveni ve Arieli-Orloff aynı derecede önemliydi; onların çağdaşları da Agnon'u henüz ötekiler arasında öne çıkarmıyor ve ona özel bir önem vermiyorlardı.

Göç etmiş yazarların birbirine paralel hayat hikâyeleri onları yazılarında benzer konulara yöneltti. Bu neslin çoğu yazarları ve de yalnızca burada adı geçen temsilci niteliğindeki isimler değil, genç Yahudi'yi yabancılaşmış ve yıkılmış göçmen olarak tasvir ettiler. Onların kahramanları, Smilanski, Wilkanski ve Luidor'unkilerden çok farklı durumlar yaşadılar; yalnızca Erets İsrail'in onları pek dostça bağrına basması değil, göçmenler de, gerçekten kendilerini kahramanca feda etmeleri gerekir mi diye şüpheliydiler.

Bu yazarların esas figürlerinin pek çok ortak karakter özellikleri vardır, hemen hepsi zayıf insanlardır, her ne kadar kişisel hayatla-

rının anlamını zaman zaman bulmuş olsalar da, yeni ülkede ve hatta dünyada yerlerini henüz bulamamışlardır. Erotik arzularını gerçekleştiremezler; nereye yönelirlerse yönelsinler, başarısızlığa uğrarlar. Bu figürler, Brenner'in anti-kahramanlarına çok benzerler ve kendilerini yaratan yazarlar gibi Yahudiliğe ve geleneklerine öyle pek sıkı bağlılıkları yoktur.

Bu demek değildir ki, tek tek yazarların kişiliği bu grup içinde kaybolmuştur. Tam tersine, bunlar grup olarak bütün bir normlar dizisine sahip oldukları hâlde, her biri yazarken bundan ayrılıyor ve kendi kabiliyetlerine, eğilimlerine, edebiyat dışındaki kişisel hayat şartlarına uyan bir yol seçiyordu.

Levi Arye Arieli-Orloff

Levi Arye Arieli-Orloff'un hayat hikâyesi, edebiyat dışı hayat şartlarının bir yazarın eserlerini ne kadar belirlediğini gösterir. 1886'da Ukrayna-Aischischak'ta doğmuş, 1909'da ülkeye gelmiş ve burada ikinci *Aliya*'nın yön verici kişilerinden biri olmuştur. Brenner onu çoğunlukla Agnon'la aynı anda anar ve her ikisini bir yazısında Gnessin ve Şofman'ın gerçek ardılları olarak niteler.

1923 yılında Arieli-Orloff, ailevi nedenlerle Birleşik Devletler'e göç eder. Böylece potansiyel okuyucu topluluğunu ve de bunların İbrani yazarlar için ifade ettiği büyük umudu kaybeder.

Edebiyat merkezinin Erets İsrail'e kayması ve altın diasporada anılmaya değer yeni kültürel merkezin oluşmaması, görünüşe göre dünyanın ücra bir ülkesinden kültürel baharını yaşayan bir ülkeye taşınmış bu yetenekli yazarın imkânlarını gerçekten azalttı, ama İbranice yazma şartlarını edebî bir çölle değiştirdi. Arieli-Orloff ne kadar uzaklaştıysa sesi o kadar kısıldı. Bir mektubunda dediği gibi, ona *acı çekmek* kaldı: *"Eğer başka bir gerçeklik varsa, o zaman benim hatıralarım bu gerçeklikten daha gerçektir."* Yukarıda değindiğimiz istatistik gösteriyor ki, ikinci *Aliya* sırasında göç etmiş kişilerin yalnızca yüzde onu Erets İsrail'de kalmıştır.

Arieli-Orloff'un kaderi, çok farklı nedenlerle Erets İsrail'de kalamayan o yüzde doksan göçmenlerinkine uyar.

Arieli-Orloff burada, kendi zamanını temsil ettiği için önemlidir. İkinci *Aliya*'nın fantastik empresyonizmden psikolojik realizme kadar bütün edebî gelişimlerine o da katılmıştır. Eserlerinde hem Brenner'in, hem de İskandinav yazarlarının etkisi hissedilebilir. Onun o içine kapalı üslubu, Re'uveni'nin sade, coşkusuz dilini hatırlatır; Bialik'in *Nussah* üslubuna doğru ancak nadiren ilerler. Empresyonist denemelerindense en az üçü, edebî bakımdan değerli olan realist hikâyeleri daha olgundur. *Yeşimon (Issızlıkta)* başlıklı üç bölümlük hikâyeleri özellikle dengelidir (ikisi 1920'de *Ha'adama*'da, üçüncüsü 1922'de o zamanlar Kudüs'te Dov Kimhi'nin yayınladığı *Dappim* dergisinde yayınlandı). Bu birkaç otobiyografik özellik taşıyan hikâyenin merkezinde David Ostrowski adında genç bir Yahudi'nin, Türk ordusunun bandosuna alındıktan sonraki hayatındaki karışıklıklar yer alır. Arieli-Orloff burada, toplumuna psikolojik ve toplumsal sebeplerle uzaklaşan ve Yahudi olmayanların arasında tek Yahudi, Doğulular arasında Avrupalı olan bir insanın yalnızlığını güçlü bir anlatımla dile getirmeyi başarmıştır. Bandoda soyutlanmıştır ve eve döndüğünde sevgilisinin başka birisini bulduğunu öğrenir. Yazar, köksüz bir askerin, kendisine yabancılaşmış bir toplumdaki terk edilmişliğini tasvir eder. Bu arada kahramanın zayıflığının, çaresizliğinin ve coşkulukomik yalnızlığının ortaya çıktığı, tamamen grotesk sahneler yaratır. Okurken, insan, bu konuyu her biri başka tarzda, ama aynı şekilde işlemiş olan Brenner'i, Re'uveni ve Agnon'u hatırlar.

Dov Kimhi

Dov Kimhi, 1920'de bir mektubunda İbrani edebiyatında kendisinin ve çağdaş yazarların konumunu tanımlamaya çalışarak şöyle der:

"Ben mükemmel bir okuyucuyumdur (hikâyeler okuyorum, hatta üç, dört kere) ve her şeyi okuyorum, yine de son yıllarda o bütün sayfalardan bir tek satır kalmıyor aklımda: Eğer mesele Frischman'ın ilk mektubunda güzelce anlattığı gibi küçüklerin neslinden zamanla yine de bir büyük çıkıyorsa, o zaman bizler, gelecek olan o bir kişi için gübreyiz. (...) İnan bana, gübreden başka bir şey değil."

Kimhi'nin çok önem verdiği Brenner ise onun yazı tarzının özelliğini fark edip 1919 yılında ona yazdığı mektupta şöyle der:

"Senin şu süslemeciliğine gelince! Korkarım, bunu tamamıyla bırakmazsın çünkü bunlar adeta tuzu biberi. Sen halk tipi değilsin, kök salmış, samimi de değil. Ama az aydınsın, Avrupalısın ve modernsin, aynı Schniztler gibi, o zaman ne faydası var bu şivenin, bütün bunların?"

Gerçekten de Dov Kimhi (1899'da Galiçya'da doğmuş, 1961'de Kudüs'te ölmüştür), *karşı edebiyat* yazarlarının Batı Avrupalısıydı. Onun Avrupalılığı Alman ve İskandinav edebiyatından yaptığı ustalıklı çevirilerinde de ortaya çıkar. Telif eserlerinde üç temel tarz hâkimdir: Avusturya yeni romantizmi üslubunda empresyonist hikâyeler (*Sipurim* [*Küçük Hikâyeler*], *Aharit* [*Son Nokta*] ve *Sefer Hakiyonot* [*Bekleyiş Kitabı*]), üçüncü *Aliya*'nın modernist yazarlarını hatırlatan empresyonist roman (*Ma'avarot* [*Geçişler*]) ve empresyonist bir atmosfer tonundaki neredeyse realist denilebilecek romanlar (*al Şiv'a Yamim* [*Yedi Deniz Üstünde*], 1934 ve *Beyt Hefez* [*Hefez Evi*], 1951). Sondaki iki Erets İsrail romanı, yazarlığının zirveleridir. Hamsun'un İskandinav novellerine (*Viktoria, Pan, Mysterium*) benzer şekilde *Beyt Hafez*'de kasabamsı Kudüs, Yahudi halkın ulusal şehri olarak değil, içinde tesadüfen bir aile romanının geçtiği ya da Orta Doğu'da basit bir şehir olarak işlenir. Esas figür Dr. Hayim'dir; genç, köksüz ve güçsüz bir göçmen. İçinde güçlü bir anne olan ve kızlarını isteklerinin tersine evlendiren Nehama Hefez'in hüküm sürdüğü Hefez evinin yakınlığını arar. Fakat Hayim Sapur sevdiği kızı değil, onun kız kardeşini alır. Sevilen kız kardeş ise annenin emrine uyarak Hintli Yahudi bir aileden geri zekâlı bir prensle evlendirilerek mutsuzluğa itilir. Hintli akrabalarından kaçarak annesine, Kudüs'e gelir ve orada canına kıyar. Roman, aşk evliliğiyle mantık evliliği arasındaki eski karşıtlığı işler ve sonunda romantik ölçüt burjuva zorlamalarına galip gelir. En ilginci, kızlarının kaderine egemen olan güçlü anne figürüdür. Böyle bir figür daha 1935'te Agnon'un romanı *Sipur Paşut (Basit Bir Hikâye)*'ta görülür.

Kimhi, Avrupa edebiyatını iyi biliyordu ve ondan etkilenmişti. O, tam bir edebiyatçıydı; edebiyat kültürü çoğu zaman kişisel yaratıcılığını gölgelemiştir; kendi üslubunu oluşturamadı ve çağdaşlarına ya da daha sonraki yazarlara etkisi olmadı.

Başka İbrani yazarların birçoğu yazarlıklarında çeşitli Avrupa etkileri altında kaldı (bilinç akımından varoluşçu romana kadar) ve ödünç aldıkları formun yardımıyla kendi edebî yollarını bulmaya çalıştılar. Yalnızca Agnon, Kimhi'nin dediğine göre henüz gelecek olan o "büyük adam", Avrupa edebî biçimlerini ve geleneklerini bölgesel konular ve eski Yahudi gelenekleriyle birleştirmeyi başardı.

Aharon Re'uveni

"Ve şimdi ne oluyor?" sorusuyla başlar Aharon Re'uveni, romanı *İzavon (Depresyon)*'a. İşte bu soruyu onun genç göçmen kahramanları sorar; Erets İsrail'de de bunun tam cevabını bulamazlar. Kitabın sorusundaki cevap, belki *karşı edebiyat* yazarlarının soğuk Brennervari tutumu için tipiktir. Kahramanlardan biri, ülkede kök salmak isteyen Linker şöyle cevap verir: *"Evet, Erets İsrail'de olmak gayet iyi. (...) En azından, başka yerlerdekinden daha berbat değil. (...)"* Re'uveni'nin Erets İsrail'e karşı tutumu, işte böyle kandırmacasız ve şüphecidir; buradaki hayat tarzına bir methiye düzmek istemez ama ülkede tutunmaya da hazırdır.

Aharon Re'uveni (asıl adı Şimşelewitz, 1886'da Poltawa'da doğmuş, 1910'da Erets İsrail'e göç etmiş ve 1971'de Kudüs'te ölmüştür), aynı Kimhi ve Agnon gibi, öteki ikinci *Aliya* yazarlarından öncelikle üslup bakımından ve ülkeyle topluma karşı tutumu bakımından farklıdır. Fırtınalı hayat değişiminin izleri eserlerinde sık sık görülür: 1904 yılında Ukrayna'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti, sonra Rusya'ya geri döndü, Sibirya'ya sürüldü ve çeşitli dolambaçlı yollardan Erets İsrail'e ulaştı. Bu uzun göçebeliğe rağmen eserlerinin büyük kısmı Erets İsrail'le sınırlı kalmıştır.

Ülkedeki çağdaş eleştirmenler ona, gerçekliğin karşısına dikilen düz hatlı soğuk yazar olarak saygı duyarlar. Re'uveni, nesneleri oldukları gibi yazmıştır. Bununla 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı

Avrupa'daki naturalizme çok yakın olmuştur. O da insanı, tabiat güçleri ve kader kuvvetleri karşısında korunmasız çıkararak onun çıplaklığını göstermek istemiştir.

Re'uveni, İbrani edebiyatındaki yerini her şeyden önce, aslında 1920'de tek cilt hâlinde çıkan (*beraşit hamevoha* [*Şaşkınlığın Başlangıcı*], *haoniyot haahronot* [*Son Gemi*] ve *şamot* [*Yıkıntılar*]) ancak 1954'te *Ad Yeruşalayim (Kudüs'e Kadar)* adıyla yayınlanan roman üçlemesiyle kazanmıştır.

Kudüs üçlemesinin bölümleri dramatik biçimleri içinde birbirinden bağımsız bir şekilde kurgulanmıştır; yine de kitap arasında atmosfer bakımından bir ilişki fark edilir: Boğucu, gri bir monotonluk, bütün üçlemeye hâkimdir; bu, N. Frye'nin *ironik mod* dediği bir yazış tarzıyla yaratılmıştır. Olay kişileri, sıradan durumlarla karşılaşan, zor durumların kurbanı olan küçük kahramanlardır. Tasvir edilen yerler de, özellikle Kudüs, ölçütlerinde, imkânlarında ve kültürel hayatında oldukça sınırlı nitelikte anlatılır. İlk iki bölümün asgari düzeyde, çok monoton bir olay örgüsü vardır ki Birinci Dünya Savaşı ya da Türk makamları gibi üstün güçler karşısında arka plana çekilir. Ancak üçüncü bölümde esas olay başlar, tek tek figürler arasında ilişkiler de orada doğar.

Bu üçleme, Kudüs adında küçük, dağlık bir Orta Doğu şehrinde bir Levanten kasabasındaki Doğu Avrupalı göçmenlerin hayatını anlatır. Kader onları istedikleri için ya da istemedikleri hâlde oraya savurmuştur ve onlar da Kudüs halkının arasına karışmıştır; bu halk bu şehri Erets İsrail'in normal bir şehri gibi görmektedir. Göçlerine bağlı büyük ümitler gözlerinin önünde yok olmaktadır. İçlerinden pek çoğu, buradan da göç etmek istemektedir, yalnızca pek azı ülkeye bağını geliştirir.

Üçlemenin üçüncü romanı en ilginç olanıdır. Kahramanı Meir Funk trajik ve aynı zamanda olumlu bir figürdür, kendisiyle mücadele eden ve Erets İsrail'de kendini kanıtlamaya çalışan bir *Haluts*. Hayatı, önceleri yanlarında kiracı olarak oturup sonra iç güveyi olarak katıldığı Wattstein ailesininkiyle birleşir. Bütün olaylar bir

tek çöküşü, Kudüslü aile Wattsteinların çöküşünü anlatır. Bu aile Birinci Dünya Savaşı sırasında yepyeni bir durumla başa çıkmak zorunda kalır: Babaları ölür, kızlardan biri geçimlerini sağlamak için annesinin içten içe tasvip ettiği fahişeliğe başlar ve Osmanlı ordusuna hizmet etmek zorunda kalan oğul önce eşcinsel, sonra da kadın satıcısı olur. Nihayetinde Meir Funk evin el değmemiş kızıyla evlenir, kendisi de Türk ordusuna alınır ve Birinci Dünya Savaşı'nda ölür.

Üçüncü roman, özellikle Kudüs'ü konu alır; şehir *vatan edebiyatı yazarları* tarzında ve o zamanın okuyucusunun beklentisine uygun güzelleştirilmiş kutsal şehir olarak anlatılmaz; tersine oldukça korkunç ve son derece dünyevi bir şehir olarak işlenir. Romanın bu bölümünde her şey kirli ve iğrenç bir hâl alır, ama işte asıl bu yerde kahraman, çevresinin hakkından gelmeyi bilir. O ölür ama sanki ölümü yeni bir başlangıcı içinde taşıyormuş gibi bir izlenim yaratır. Burada, bütün romana özgü o çöküş ve yeniden doğuş diyalektiği, keza boğucu can sıkıntısıyla kendini kanıtlama, iğrenç davranışla namusluluk arasındaki diyalektik, zirveye ulaşır. Re'uveni'nin dakik hayat tasviri, acı çeken ve iğrenç, güzel ve çirkinleri karakterize eden çeşitli, irili ufaklı kişiler, *vatan edebiyatının* karşıtıdır. Yazar, çok farklı ve çeşitli göçmen yüzlerini tasvir etmeyi başarmıştır; bunların çoğu, Levanten ülkesinde yeni bir hayat kurmak ve sıkıcı karanlıkta bir ışık yakmak isteyen göç olayının trajik kurbanlarıdır.

Karşı edebiyatın kahramanları, büyük ideolojilerin sözcülüğünü yapmaz; onlar gerçekçi ve olduğu gibi görünürler. İşte bu kesin doğrulukları, yani Brenner'in esas istekleri; bu edebiyatı böylesine inandırıcı kılar. Konu seçim ve düzenlenmesi, dünyayı olması gerektiği ya da beklenildiği gibi değil, gerçekten nasılsa öyle anlatır. Bu *öykünmeci* temel, bu yazarların edebiyat tarihindeki önemli yerlerinin sebebidir ve bu, onları Erets İsrail'in gerçek yazarları yapar.

Vatan edebiyatının kahramanları, her olayda onları bu ülkeye çeken büyük idealin gerçekleşmesi için bir adım sayarlarken, *karşı edebiyatın* kahramanları, Erets İsrail'in o güç hayat şartlarında, ülke

kendilerine parlak ve hür bir hayat vaat etmese de kendilerini kanıtlamak isterler.

Vatan edebiyatı yazarlarının; mesela Smilanski, Wilkansky ve Luidor'un çoğu eserlerinin tersine çoğu *karşı edebiyat* yazarlarının eserleri (tartışmasız olarak Re'uven ve Agnon'unkiler) edebî nitelik taşır. Ötekiler ise çok damıtılmış olarak devrin hayatından ve düşüncesinden belgeler sunduklarından, olsa olsa zihinsel-folklorik değer taşırlar. Bu arada her ikisi arasındaki sınır her zaman kesin değildir: Şami ve Hurgin sadece *vatan edebiyatı* yazarı değildir, Kimhi ve hatta Re'uveni yer yer iyice *vatan edebiyatı* yazarları gibi yazarlar. *Vatan edebiyatıyla karşı edebiyat* arasındaki diyalektik ilişkiler nesirde 20'li yıllardan 70'li yıllara kadar sürer. Ama zaman bakımından uzaklığa rağmen anlaşılır ki, bu ayrım da daha sonraki edebiyatı kavramak için yeterli değildir; şimdi farklılaşmış kavramlar gereklidir.

- 7 -

Yol Ayrımında ya da Burada İlâhîlik Olacak mı?

Samuel Yosef Agnon Üzerine

İbrani edebiyatının bu zamana kadar yarattığı her şey, Agnon'un eserlerinde bir araya gelir: Yine de okuyucu için Mendele, Berdyczewski, Brenner ve Şofman'dan beri var olmuş olan edebî gelenekleri değiştirdi ve bazen de tersine çevirdi. Onun geleneksel Yahudi ve Avrupa edebiyatını orijinal bir biçimde bağlayışı sayesinde İbrani edebiyatı temelden değişti. O, edebiyattan yeni bir beklenti ufku yarattı.

İkinci *Aliya*'dan yetmişli yıllara kadarki edebî yaratıcılık döneminde Yahudi halkı bir dizi tarihî sarsıntı yaşadı. Agnon'un kendisi, bunların edebiyatta yansıtılamayacak kadar büyük olduğunu ileri sürer ama yine de bu dalgalanmalar için bir edebî biçim bulmuştur.

Yazar adı Yosef Agnon'la tanınan Samuel Yosef Czaczkes, 17 Temmuz 1888'de, Yahudi takvimine göre 9 Av 5648'de Galiçya'da Buczacz'da doğdu. 1908'de kendisinin dediği gibi Erets İsrail'e Lag Ba'omer'de geldi, birkaç yıllığına Almanya'da yaşamak üzere ülkeyi terk etti. 1924 yılında geri dönüp Kudüs'e yerleşti. 1966'da kendisine Nobel Edebiyat Ödülü verildi, bundan dört yıl sonra da Gedera'da öldü. Birçok başka yazar gibi Agnon, tarihî olayları kendi hayat yıllarıyla ilişkilendirerek kendine efsanevi bir hayat hikâyesi yarattı: Örneğin Yahudi takvimindeki doğum günü 9 Av (Tiş'a Be Av), birinci ve ikinci Kudüs tapınağının yıkım anısını ama aynı zamanda da Mesih'in bu günde doğuşuyla ilgili halk inancını çağrıştırır. Lag Ba'omer, geleneksel bir kurtuluş

sevinç günüdür, bunun için Pesah'la Şavuot arasındaki matem süresi kesilir, yazar henüz diasporadayken ilk İbranice şiirini yayınlar. Erets İsrail'e de Lag Ba'omer'de gelir. Göç, onun hayatında önemli bir dönüm noktasıydı: İlk hikâyesi *Agunot (Bağlılar)*'un 1908'de *Ha'omer* dergisinde yayınlanması aynı zamana gelir. Czackes bu sıralarda yeni soyadı "Agnon"u alır. Bu, hikâyenin iki sevgilisinin iç bölünmüşlüğünden türetilmiş bir isimdir. Bölünmüşlük, insanla ruhu, Erets İsrail'le diaspora, dinle dünyevi hayat arasındaki uçurum olarak işlenmiştir. Brenner , *Agunot*'u hayranlıkla karşılar, iki yazar arasındaki derin dostluk da bununla oluşur.

Agnon, kendi deyişiyle, ikinci *Aliya*'nın önemli şahsiyetlerinden çok etkilenmişti ve onların düşünce tarzına çok yakındı. Ama *vatan edebiyatı*nın çeşitli ögelerini onların karşıtlarına ait tipik özelliklerle bağlayarak edebî yönden tamamıyla yeni bir yolda ilerliyordu. *Vatan edebiyatı* yazarlarıyla paylaştığı, ikinci *Aliya*'nın pek çok değer yargısıydı; kendi kahramanlarını onlara uygun olarak değerlendirir. İkinci *Aliya*'nın en büyük başarısı olan *Kibbuts*, ona göre ideal toplumun simgesidir. Ama -ve burada tamamıyla *karşı edebiyat*ın izindedir- bu ideali eserlerinde işlemez. Onun kahramanları, bir kısmı *Kibbuts*'u toplumsal uyumun ideal mekânı sayıyor olsa da, hiç *Kibbuts*'ta yaşamazlar. Bu arada Agnon, siyonist değerlerin tüm sistemini de tamamıyla benimsemiş değildir. Onu hayatının sonuna kadar meşgul etmiş büyük sorulardan biri, kendi deyişiyle şudur: *Şehina (ilahî varlık)* hep burada mı olacak? Yani "Yahudilere yalnız fiziksel kurtuluş değil, aynı zamanda yeni bir fikrî ve dinî hayat imkânı verecek olan bir pozitif Yahudi varlığı Erets İsrail'de kurulabilecek mi?" sorusu. Bu konu, ikinci *Aliya*'nın çoğu yazarlarını ilgilendirmemiştir, ama Agnon'un Erets İsrail hikâyelerinde sık sık ortaya çıkar. (*Agunot, Etmol, Şilşom, Dün, Önceki Gün, 1945, Kissui Hadam* [*Kanla Kaplı*], *Tchilla, İdo ve Eynam* [*İdo ve Enam*]). Yazar soruyu açık bırakır; bunu her hikâyede farklı biçimde yeniden sorar. İkinci *Aliya*'nın normları hayatı boyunca yanında olduğu hâlde, yalnızca ilk yıllarına ait yazılarında ortaya çıkar. Eserleri üslup ve atmosfer yönünden öncelikle Arieli-Orloff ve Dov Kimhi'nin empresyonist hikâyelerine benzer.

İkinci *Aliya* zamanında yayınlanmış hikâyeleri (*Be'era Şel Miryam* [*Meryem Kaynağı*], 1909 ve *Tişrey*, 1911) ve bu üslubu tekrar kullandığı daha sonraki hikâyeleri (*Tmol, Şilşom* [*Dün, Önceki Gün*], 1945 ve *Şvuat Emanim* [*Sadakat Yemini*], 1943) Re'uveni ve Brene gibi, kahramanları benzer şekilde yansıtır ve kahramanlarını olduklarından daha güzel göstermez. Agnon, ikinci *Aliya* figürlerinin öncelikle başarısız hayalperestler olduklarını, kaldırabileceklerinden fazlasını yüklendiklerini çağdaşlarından daha açık seçik görmüştür.

Agnon'un yazarlık kökleri yalnızca 20. yüzyıl başlarının Erets İsrail'inde değildir, aynı zamanda da vatanı Galiçya'dadır. *Ştetl* tasvirlerinin arkasında sık sık Buczacz vardır. Oraya olan bağı kısmen somut anılara dayanır, kısmense şehri terk ettikten sonra kendisinin yarattığı imgeye. İşte anıların bu sonraki imgeyle karşılaşmasından onun *Ştetl* işleyişinin canlılığı ortaya çıkar. Buczacz dünyası onun bütün eserlerinde vardır: Erets İsrail'de yazılmış en önemli noveli ve *Haya Ha'akov le Mişor (Yamuk da Düzelir)* 1912'den başlayıp (bu, Menaşe Hayim adında, Buczacz'ın dindar cemaatinin üyesi, Allah selamet versin, bütün servetini kaybedip Allah böyle şeylerden hepimizi korusun, aklını kaçıran bir adamın hikâyesi) romanı *Oreh Nata Lalun (Yalnızca Bir Gece Misafiri)*'a (1939) kadardır, (bu da Buczacz'ı 30'lu yıllarda ziyaretine kadardır) geriye gider ve şehrin Birinci Dünya Savaşı'nda yıkılışını anlatır. Buczacz, Agnon'da ya somut bir arka plan ya da bir semboldür, bazen nostaljik bir coşkuyla, bazen hicivci, çoğu zaman kaba komedi ya da grotesk biçimde. *Ştetl* genel olarak İbrani edebiyatında yaygın bir konudur. Okuyucu onu Mendele'nin, Berdyczewski'nin ve Perets ya da Şalom Aleyhem'in hikâyelerinden bilir. Aleyhem'e benzer şekilde Agnon da onu batık dünya, *ölü şehir (ir metim)* olarak tasvir eder ama Aleyhem'in barıştırıcı mizahının tersine o, *Ştetl*'in çözülme sürecini kara grotesk olarak anlatır.

Agnon'un en önemli kültürel ilgi sistemini ise, geleneksel Yahudi kaynakları oluşturur. Onlar olmasa *Agunot* ve *Vebaya Ha'akov Lemişor (Yamuk da Düzelir)* ancak yarım anlaşılır. *Agunot*'ta okuyucuyu Yahudi mistisizminin eski kaynaklarına ve *Midraşim*'e götürür;

bu hikâyelerin kökleri bir değer sisteminde yeri olan metinlerde izlenebilir. Bu arada Agnon, *Midraş* edebiyatını taklit etmez, ondan tek tek motifler de almaz, daha çok Midraş'ın tüm düşünce tarzıyla hesaplaşır. Bunun ötesinde Yahudi dini edebiyatının bütün alanlarından, mektuptan, *midraş*'tan, *draşa*'dan, anekdottan ve Aggad hikâyesinden hazır dil örnekleri kullanır. Amacı, örneğin *Agunot*'ta kaçırılmış aşk evliliği fırsatı üzerine olan ön plandaki olayları, dinî ve ulusal gelişimi tarihî ve mitik boyutlarıyla zenginleştirmektir. *Midraş* geleneğiyle modern bağlam arasındaki ilişkiyi okuyucunun kendisi hissetmelidir. Mesela alışılmadık bir anlatıcı, *Dün, Önceki Gün*'deki köpek, Midraş diliyle yaratılış hikâyesinin grotesk bir çeşitlemesini köpek perspektifinden anlattığında. Agnon'un ideal okuyucusu, anıştırma yapılan kanonik metinleri bilir ama bu alıntıları parodist, çoğu zaman da grotesk bir patlama gücüyle dolduran iç çelişkiyi Agnon'un bağlamında sezer.

Agnon, Avrupa kültürüne de yabancı değildi; işte asıl bu iki kültürün bir arada erimesinden doğdu onun eserleri. Bu gerilim, bugüne kadar modern İbrani edebiyatındaki en verimli güçlerden biridir. Agnon, Yahudi kaynaklarının alışılmış yorumlarına son verdiği hâlde, kendisini Yahudi metin geleneğine bağlar ama aynı zamanda da kendisini önceki yazarlardan ayıran uçurumu da gösterir. Agnon'un gençlik eserlerine büyük etki, ikinci *Aliya*'nın öteki *karşı edebiyat* yazarlarına olduğu gibi, İskandinav neo romantiklerinden, Jens Peter Jacobsen'dan (1887-1885), Bjornstjerne Bjornson'dan (1832-1910) ve en çok da Knut Hamsun'dan gelir. Hatta Agnon, Bjornston'un *Stoev* (*Toz*, 1913) hikâyesini Yiddiş çevirisinden İbraniceye çevirmiştir. Ayrıca mektuplarında, eserlerinde baştan başa fark edilen Gustave Flaubert etkisinden, Gottfried Keller, Ossian ve August Strindberg etkisinden söz eder. Flaubert ve bir ölçüde Thomas Mann'da gördüğü şekliyle. Almanya'da kaldığı sıralar İskandinavlardan biraz uzaklaşıp ılımlı bir Realizme doğru ilerler.

Agnon, 1932 yılından itibaren sürrealist hikâyeler yazmış, bunları 1942'de *Sefer Hama'assim (İşler Kitabı)*'de yayınlamıştır. Bazı eleştirmenler bunlarda Kafka'yla benzerlik bulur ki Agnon buna itiraz et-

miştir. Kafka, gerçek olmayanı yaratmak için zaman ve mekândan soyutlanmış bir dünyayı anlatır; oysa Agnon bildik gerçeklik bozulup yabancılaşana kadar, zaman ve mekâna demir atmış gerçeklerin *gerçeklikten uzaklaştırılmasını* sağlar. Burada Gogol'u hatırlatır. Kafka ve Agnon, grotesk etkilerini karşıt tekniklerle sağlarlar: Biri gerçek dışı dünyayı gerçek yapar, öteki gerçekliği gerçek dışı yapar.

Sözünü etmiş olduğumuz etkiler yanında Agnon'da modern İbrani anlatı çizgileri de fark edilir. Başından beri Perets, Frischman her ne kadar üslup bakımından daha çok Mendele ve Bialikvârî, Nussah'ı izlemişse de, Berdyczewski'nin romantik çizgisinden motifler almıştır. Hayal dünyasını o zamana kadar gerçekçi nesre özgü somut toplumsal konularla dengelemiştir. Ama onun kahramanları, içinde hayal ile gerçeğin sınırlarının eridiği böyle bir dünyadan geçer ve bunlar Brenner'in, Gnessin'in ya da Şofman'ın figürlerini hatırlatır. Edebiyatın şimdiye kadarki bütün akımları Agnon'un edebî yaratıcılığına girmiştir. Bunların muhteşem karışımı onun yazarlığını karakterize eder ve politikasının temel taşı olur.

Agnon, edebî gelişim sürecinde gittikçe klasikleşen bir edebiyat anlayışına ulaşmıştır. Kendisi için arzu ettiği klasik mükemmellik, genç neo-romantik yazarın pek iyi bildiği o içgüdü ve duygulara karşı koruyucu set görevi görür. Tam bir biçim mükemmeliyetiyle modern romantik içerik arasındaki gerilimden, klasik-mesafeli perspektifle asıl kaleleri sarsılmış dünya arasında hikâyelerinde ortaya çıkan uçurumdan Agnon'un ironisi oluşur.

Bunda onun için edebî örnek, geleneksel Yahudi edebiyatıydı. Ona ve onun değerlerine geri dönmekle zamanının İbrani edebiyatı için pek karakteristik olan aşırı coşkudan kaçınabildi. Agnon'un istediği, göstermekti, gördükleri üzerine yarışmak değil. Kendi duygularını işlemek değil, duygulara yol açmaktı. Bu poetikayı nadiren formüle etse de hikâyelerinden açıkça anlaşılmaktadır.

Sch J. Czaczke'ın henüz Buczacz'da Yiddiş ve İbranice yayınladığı o ilk şiirler ve hikâyeler önemli değildir. Ülkeye geldiğinde yukarıda değindiğimiz hikâye *Agunot* ile *Vehaya Ha'Akov Lemişor*

(Yamuk da Düzelir)'u yazdı ve bunlarla en önemli yazarlardan biri oldu. Ama bu arada içerik, üslup ve biçim bakımından ikinci *Aliya*'dan çağdaşlarınınkine benzeyen ve köksüz göçmenlerin Erets İsrail'deki aşklarını anlatan hikâyeler doğdu. Agnon bunları önce Erets İsrail'de, sonra da Almanya'da işledi ve *Yamuk da Düzelir* ona örnek oldu. Bu en titiz mükemmelliğe çabalayan çalışmalar sayesinde, onun Buczacz döneminde Almanya'daki olgunluğuna kadarki biçimsel gelişimi çeşitli versiyonlar eşliğinde izlenebilir. Örneğin *Tişrey* (1911)'den *Giv'at Hahol* (*Kum Tepe*, 1920) doğdu. 1909'da da *Be'era Şel Miryam (Miryam'ın Çeşmeleri)* da ileriki *Agadat Hasofer (Tevrat Yazıcısı Hikâyesi*, 1919), *Leylot (Geceler)* ve *Tmol, Şilsom* (*Dün, Önceki Gün*, 1945) hep önceden mevcuttu ve *Hapinka Haşvura (Kırık Tabak)* da 1906'da önce Yiddiş, sonra İbranice olarak yazıldı ve *Haloma Şel Ya'kov Nahum (Ya'kov Nahum'un Rüyası*, 1913) hâline geldi, daha sonra da *Yatom va Almana (Yetim Oğul ve Dul Kadın)*'ya dönüştü.

Agnon önce yalancı realist yazar olarak başladı ve daha çok duygusal yeni romantik bir dönemden sonra nihayet çok özgün, aklı başında ve mesafeli üslubuna ulaştı. 1912 yılındaki Almanya seyahatinden beri eserleri bütün çeşitliliğiyle biçimlendi ve sağlamlaştı. Daha sonra artık dönemler fark edilmez olur; aynı zamanda çok farklı edebî formlar yarattı.

Onun form zenginliği, özellikle novellerinde ve kısa öykülerinde belirginleşir. Burada yalnızca örnek verelim: Almanya'da kalışının başlarında Avrupa realizmi üslubundaki psikolojik aşk hikâyelerine paralel olarak (örneğin *Giv'at Hahol* [*Kum Tepe*], 1929; *Ovudya Ba'al Mum* [*Sakat Adam Ovadia*], 1921; *Harofe ve Ugnuşato* [*Doktor ve Eski Karısı*], 1941, *Bidmi Yameyha* [*Hayatının Baharında*], *Panim Aherot* [*Yeni Yüz*], 1933 ve Seyahat Özlemi) gibi geleneksel-sembolik hikâyeler, örneğin *Yatom ve Almana (Yetim Oğlan ve Dul Kadın)* yayınlanır. Komik tasvirler onun eserlerinde büyük yer kaplar, bunda da akla gelebilen her türlü formdan yararlanır: Toplum hicvinden (*Ben Areynu Unviskeneynu* [*Çocuklarımız ve İhtiyarlarımızla*], 1920) ve edebiyat sayfasından (*Alhamissim* [*Vergi ve Devlet Hakkında*]) komik anekdotlara ve Rable tarzı groteske kadar (*Ptinat Hatsaddik* [*Tsaddik'in Ölümü*], *Hatsfardeim* [*Kurbağa-*

lar], *Masel Dagim* [*Balık Burcunda*]). En ilginç hikâyeleri realist ve sembolist hikâye sınırında hareket eder; örneğin *Şvuat Emunim (Sadakat Yemini)* ve *Kissui Hadam (Kanla Kaplı)*. Agnon sanatlı hikâyelerinde folklorik formlarından da yararlanır, örneğin halk masalı *Tsadikim* hakkında dinî efsaneler (*Ma'asset Rabbi Gadi'el Hatinok* [*Haham Çocuk Gadiel*], 1920 ya da *Mik tarto Şel Şkeyni Alav Hatşalom* [*Rahmetli Büyükbabamın Düdüğü*], 1941'deki gibi. Keza tarihî kişiler üzerine hikâyeler (*Sipurim Na'im Şel Rabbi İsrael Beşt* [*Haham İsrael Baal Şem Tov'un Güzel Hikâyeleri*]), baladımsı efsaneler (*Hayelda Hameta* [*Ölü Kız*]). Aile efsaneleri (*Korot Bateynu* [*Evlerimizin Tarihçesi*]) yanında tarih kronikleri yayınlanmıştır (*Avi Haşor* [*Öküzün Babası*] ve *İr Umlo'a* [*Şehir ve İlgili Her Şey*]. Her ikisi de ölümünden önce yayınlanır). Agnon'un dinî halk efsaneleri üslubundaki novelleri (Ve *Haya Ha'Akov le mişor* [*Yamuk da Düzelir*]; *Agadat Hasofer* [*Tora Katibi Hikâyesi*]) kesinlikle biçim ve konu seçimi bakımından başından itibaren sürrealisttir. (*Ido ve Enam, Sefer Hama'assim* [*Başarılar Kitabı*], *Hamalbuş* [*Elbise*], *Ad Olam* [*Ebediyen*], *Hadom ve Kisse* [*Tabure ve Sandalye*]), ötekiler önce gotik görünür (*Meholot Hamavet o hane' ehavim vehan'immim* [*Ölü Dansı ya da Canlar ve Sevgililer*], 1919, *Hupat Dodim, Traubaldaşim*, 1922 ve *Ha'adonit ve Haroşel* [*Hanım Ağa ve Seyyar Satıcı*]), ama gayet modern özelliklerini hemen gösterirler.

Agnon'un soyuta ve yalnızca ima edilene eğilimi duruma göre farklı yoğunluktadır; somut ve özel olanın soyut ve genel olana ilişkisinde ne kadar başarılı olursa, o kadar inandırıcı olmaktadır.

Realist olmayan hikâyeleri arasında belli bir somut temeli olanlar göz kamaştırır, örneğin *Hamalbuş (Elbise*, 1950) ve *Ido ile Enam* (1950) böyledir; gücü en çok, gerçeği onun ötesinde olanla bağladığı zaman kendini gösterir.

Otuzlu yıllarda realist olmayan hikâyeleriyle uğraşırken Agnon realist üslupta da yazmaya devam etti. 70'li yıllara kadar iki çizgide de yarattı. En önemli romanları, otuzlu yıllarda meydana geldi, örneğin *Hahnassat Kalla* (*Damat Arayışı*, 1931), *Sipur Paşut* (*Basit Bir Hikâye*, 1935) ve *Oreh Nata Lalun* (*Gece Bir Misafir Gibi*, 1939) ve *Tmol Şilşom* (*Dün, Önceki Gün*) (bütünüyle roman olarak 1945'te çıktı). Ölümünden sonra birkaç yeni cilt yayınlandı, bunlar en azın-

dan kısmen ilk yıllarda yayınlanmış metinleri, örneğin son romanı *Şira* (1971)'yı içeriyordu, ama aynı zamanda da hiç yayınlanmamış el yazmalarını ve romanı *Behanut Şel Mar Lublin* (*Bay Lublin'in Dükkân*)'ında, 1974)'i.

1910 yılından itibaren, yani Agunot'un ilk çevirisinin yayınlanmasından bu yana, Agnon'un eserleri bütün Avrupa dillerine, Japoncaya ve Arapçaya çevrildi. *Vehaya Ha'Akov Lemişor*'un Max Strauss tarafından 1918 yılında *Yamuk da Düzelir* başlığı altında çevirisi Almanya'daki Yahudi gençliğinde kalıcı bir etki bıraktı. *Tora Kâtibinin Hikâyesi* gibi birkaç anlatı hatta önce Almanca çevirisi olarak ancak sonra İbranice olarak yayınlandı.

Brenner'den sonra birçok eleştirmen, gizli nitelikleri birbiri ardından eleştirilerde keşfedilen Agnon'un eserleriyle ilgilendiler. Araştırma perspektifleri ve yorumlama imkânları hâlâ tükenmiş değildir; psikanalist dayanaklardan başlayıp mit araştırmalarından yeni edebiyat eleştirisinin farklı metotlarına kadar uzanır bu yorumlar. Özetle denebilir ki Agnon'un gücü, konu, biçim ve üslup homojenliğinde yatar ve bu güç, onun eserlerini 20'li yıllardan bu yana belirlemiştir, onun çeşitliliğini asla sınırlamaz, daha ziyade eserleri boyunca türlü biçimlerde görünen çelişkileri ve uyumsuzlukları vurgular.

Çeşitli etkiler iyice rayına oturduktan sonra üslup homojenliğiyle çeşitli konu dünyası arasındaki türlü iç gerilimleri barındıran bir külliyat oluştu. Bu çeşitlilik önce külliyatın yer, zaman ve yaygınlığına ve çok çeşitli toplumsal grupların anlatılmış oluşuna dayanır. Zaman bakımından 19. yüzyıl başından 20. yüzyıl ortasına kadarki süreyi içine alır; figürler hem Doğu Avrupalı ve Almanyalı, hem de İsraillidir. Bu arada Agnon devirlerini ve figürlerini dışarıdan bir izleyici gibi anlatmaz, onlarla onların dünyasında yaşayan biri gibi anlatır.

Bu yer ve dönem çeşitliliğini Agnon, üslubu sayesinde bir arada tutar. Mendele'nin Nussah'ı gibi o da Yahudi kültürünün birçok neslinin zenginliğini alarak her şeyden önce anlamdaş kelimeler ve cümle ritmiyle simetrik olarak dengeli bir dil tarzı yaratır. *Nussah*'tan farklı olarak o, çeşitli dil katmanlarını yüz yüze getirir,

ama bu komik etkiler bırakmak için değildir. Dil malzemesini daha ziyade tamamen özgün tarzda düzenler ve ön plandaki metni bununla genişletir; ister parodi isterse sembol yoluyla.

Agnon'un stilize cümlesi, dil gelişiminin çeşitli dönemlerinden malzemeler içerir; Tevrat, haham ve Orta Çağ İbranicesi, Yiddiş keşifleri ve başka dillerden deyişler. Bu çeşitlilikten, külliyatının stilist uzaklaşmaları mümkün kılan o bütüncül dil normunu kurgular. Bu dilin esas görevi, Agnon'un mesafeli ironik bakışıyla duyguları ifade etmektir. *Tora Kâtibi* başlıklı hikâyede Agnon der ki kendi mutsuzluğunu yazan kimse, orada bir Tora kâtibi vardır, bu adam ölmüş olan karısının anısına bir Tora kitabı yazmaktadır. Günlük işine koyulmadan önce karlı günlerde buzlu suda durmak zorundadır. İşte buzlu suyun bu görevini, onda bütüncül ve dengeli dil yerine getirir; bu dil muazzam duyguların hararetini estetik bakımdan alabilmektedir.

Agnon canlı konuşma dilini ne kadar az kullanıyorsa, onu daha ziyade süzgeçten geçirip bir sanat diline çeviriyorsa, olay dokusu da (kurmaca dışı sanat anlayışı olan Brenner'dekinden farklı olarak) dünyayla pek az ilintilidir. Burada o paradoks etki sağlanır ki yazarın canlı dile zorla yerleştirdiği biçimsel ve sanatsal kuralların ta kendisi hayatı farklılaşmış ve çok anlamlandırılmış olarak sunar.

Her bir edebî eserde düzgün olay akışıyla (ki bununla okuyucu olay ve kahramanlar hakkında gerekli ayrıntıları öğrenir), metnin öteki ilişkilerinin aynı zamandaki yaşantısı arasında bir çeşit *mekânsal nitelikte* belli bir denge oluşur. Agnon zamanla bu dengeyi gittikçe daha çok erteler. Başlangıçta *Agunot* da ve *Yamık da Düzelir*'de henüz tastamam, eksiksiz bir olay dokusu varken, 30'lu yıllardan itibaren *Yalnız Bir Gece Misafiri Gibi*'den sonra sanatsal üslup aracı daha sık analojidir. Ellilerde *Ad Hena (Buraya Kadar)* ve yazarın ölümünden sonra yayınlanmış eserlerinde (*Bay Lubin'in Dükkânı, Kissui Hadam* [*Kanla Kaplı*]) zamansal sıranın önemi azalmaya devam eder, buna karşılık *mekânsal derinlik* gittikçe önem kazanır. *Buraya Kadar* başlıklı hikâye baştan başa eliptik koşutluklar üzerine oluşur.

Bütün form zenginliğine rağmen Agnon'un ilk hikâyelerinde (*Agunot*, *Yamuk da Düzelir* ve *Giv'at Habol*) tekrarlanan olay şemaları fark edilir. Bunlar onun kader anlayışını yansıtır: Kahraman, bir karar vermesi gereken bir duruma maruz kalır. Bu karar sebebiyle de cezalandırılır. Bu duruma düşmesi gerçeği bu arada kader gibi görünür ve değiştirilemez, onun verdiği karar da bu durumun gerekli sonucu olarak görünür. Önce sanki kahraman yanlış bir karar yüzünden cezalandırılıyormuş gibi gelir ama gerçekte o, düştüğü karar verme zorunluluğunun kurbanıdır. Bu olay şeması oradan oraya dolaşan gezginler ve göçmenler üzerine birçok hikâyede karşımıza çıkar (örneğin *Yamuk da Düzelir*, *Damat Arayışı*, *Bilvav Yamim* [*Denizlerin Kalbinde*], *Buraya Kadar*, *Dün, Önceki Gün*; *Yalnız Bir Gece Misafiri Gibi*) ve kahramanın çevresine yabancılaşması üzerine hikâyelerde (*Haniddah* [*Kovulmuş Adam*], *Sipur Paşut* [*Basit Bir Hikâye*], *Şira*, *İdo ve Enam*). Her iki konu alanı, *Dün ve Önceki Gün*'de olduğu gibi, birbiriyle kesişebilir de.

Olay çizgisini zenginleştirmede bir teknik koşutçuluktur ki, bu sayede çeşitli figürler, motifler, dil olguları ve olay unsurları arasında çok katmanlı bağlar kurulur. Bu, Agnon'un birçok eserinde baskın edebî araçtır, örneğin *Yalnızca Bir Gece Misafiri*'nde olduğu gibi.

Agnon'un hikâyeleri ile Yahudi gelenek edebiyatı arasındaki benzerlikler, biçimselden ziyade semantiktir. Özellikle *Hamelbuş* (*Elbise*, 1950)'taki gibi gerçekçi olmayan hikâyelerde okuyucu önce gizlenen metni çıkarmak zorundadır çünkü sürekli olarak göndermeler yapılan Yahudi kaynakları olmadan hikâye anlaşılmaz. Eserlerinin bütününde başka paralel kurgular da fark edilir çünkü bir hikâye hem kendi başına hem de bütünün parçası olarak okunabilir. Örneğin Kreinde Tscharne figürü, yani *Yamuk da Düzelir*'in kadın kahramanına, *Çocuklarımız ve Yaşlılarımızla* hikâyesinde de şöyle bir değinilir: *"Yolda, Hofmann adında bir arkadaşıma rastladım. Bay Hofmann, Kreindel Tscharne'nin, Aguna'nın torunudur."* (Bir "Aguna" kocasının öldüğü ispatlanmadığı için yeniden evlenemeyen kadındır) Yalnızca *Yamuk da Düzelir*'deki Krendel'in oğlunun hangi şartlarda dünyaya geldiğini bilen okuyucu, Hofmann figürü üzreindeki bir

göndermeyi anlayacaktır. Bu tür metinler arası paralelliğe göndermeyle yazar bir bağlamdan başka bir bağlama bilgiler taşır. Bunlar aynı zamanda olay akışı içinde geciktirici an işlevi görür.

Agnon'un sık sık konu dışına çıkışları daha çok erteleyici etki yapar. Yan olaylarda bir ayrıntıya oransız büyük bir önem verir. Bu ayrıntıların birbiriyle ilişkisinden ya da esas olayla ilişkisinden çoğu zaman komik, hatta grotesk metaforlar da doğar ki bunlarda öğelerin anlamları değil, yalnızca biçimsel kurguları birbirine uyar. Çeşitli erteleme teknikleri, aşırı durumda, birliktelikleri artık mantıki bir olay akışıyla garanti edilemeyen tutarsız bir hikâyeye neden olur; örneğin *Buraya Kadar* novelinde ve *Bay Lublin'in Dükkânı* romanında olduğu gibi.

Agnon'un çeşitli metin türlerindeki bu birkaç esas özelliği ortaya koyduktan sonra, figürlerinin karakterlerini benzer şekilde araştırmak güçtür çünkü bunların yelpazesi dört-beş nesli kapsar, ideolojik ve toplumsal sınırları aşar ve yeni dönme Hassidim ve aşırı dindar Naturey Karta yanında dinsizleri, asimile olmuşları ve siyonistleri de aralarına katar. Onun hikâyelerinde zenginler ve fakirler, cahiller ve "Tevrat" âlimleri, *femme fatal* gibi, titiz adam gibi kalıplar ya da çeşitli ruh hâlinde karakterler ve Yosef Hayim Brenner gibi gerçek figürler yer alır.

Bir figür ise sık sık karşımıza çıkar: Pasif, düşünmeyen, soyut anlatım yeteneği çok az, hayatında bir dönüm noktasına gelip nereye yönelmesi gerektiğini bilmeyen bir insan. *Uçurumdaki* yazarların kahramanlarına benzer biçimde hayatî, toplumsal ya da dinî sorunlara hiç gelemez ve onlarla karşılaştığında mahvolur.

Tehilla gibi âhenkli tipler (aynı adlı hikâyede) ya da *Hassid Reb Yudel (Damat Arayışı)*'de ortaya çıktığında anlatıcı onların saflığını hemen ironik olarak yorumlar.

Brenner ve Gnessin'dekinden farklı olarak Agnon'un kahramanları iç monolog tarzında bir içe bakışta bulunmazlar; onlarda itiraflara ya da bilinç akımına rastlanmaz Onların iç dünyası okuyucuya işlerinde, birden değişen alışkanlıklarının tekrarında ken-

dini gösterir. Agnon kahramanlarını karakterize ederken, çeşitli imkânlardan yararlanır: Çoğu Almanca olan isim ve unvanlar (*Blume Nacht* [*Ç.N. Mavi Gece*], Fernheim [*Ç.N. Uzak Yurt*], Hartmann [*Ç.N. Sert Adam*], *Yitshak Kummer* [*Ç.N. Yitshak Dert*]) aracılığıyla en dıştan biçimden yaşanmışı aktarma ve diyalog gibi karmaşık tekniklere kadar kullanır. Ayrıntılı karakter çözümlemelerine girişmez. Genel olarak okuyucu pek çok ilişkiyi kendi sezmek zorundadır çünkü Agnon'un külliyatında bütün figürlerin ya ikizleri ve zıtları vardır ki, bu da onlara soyutlanmış bakışı yalnızca bir tek hikâye içinde geçiştiremeyecek ek bir boyut katar.

Agnon'un eserleri, yalnızca çeşitlilikleri sayesinde değil, düşünce derinliği ve klasik mükemmellikleri sayesinde de çekicidir.

Agnon tarzı roman, tarihî bir bağlamla 19. yüzyıl başı Yahudi Galiçya'sıyla ve iki dünya savaşı arasıyla, 20. yüzyıl başı Rus *Şteti*'iyle, ikinci *Aliya* ve 30'lu, 40'lı yıllar Erets İsrail'iyle ve Birinci Dünya Savaşı Almanya'sıyla sımsıkı beraberdir. Onları tanım itibarıyla toplum romanı yapan tarihî devre demir atmalarına rağmen bu romanların mesajı zamansal bağlamı çok aşar.

Agnon'un ilk romanı, pikaresk eser *Hahnassat Kala (Damat Arayışı)*'dır; romanın çekirdeği 1920'de, tümü ise 1931'de yayınlandı. Bu, bir yandan dindar kahramanlar üzerine geleneksel hikâyeler formunda yazılmıştır (*"Bir zamanlar yiyecek bir şeyi olmadığı gibi yaşayacak bir şeyi de olmayan, Tanrıdan korkan bir adam vardı."*).

Ve baş kişisi dilenerek Yahudi bölgelerinde dolaşır, amacı üç kızı için çeyiz düzmek ve onları Yahudi töresine göre Apta hahamının emrettiği gibi nikâh masasına götürmektir. Roman, aynı zamanda Avrupa'nın gezgin *piccaro* geleneğini sürdürür ve kahramanının gezilerinde Galiçya'nın en ücra köşesindeki Yahudi toplumunu anlatır. Don Kişot ve Sançe Panza geleneği de Mendele'nin eseri *Üçüncü Binyamin'in Gezileri* üzerinden İbrani edebiyatına ulaşmıştır ve *Damat Arayışı*'nda Donkişotvari figür Reb Yudel'de dile gelmiştir.

Reb Yudel bu dünyanın her şeyinden ve arabacısı Reb Nata'dan uzak durur. Bu, inananın gücüyle ayakta duran ve düşen Yahudi dini üzerine komik bir hikâyedir, eski bir dünyanın inançlı ve imanlı Yahudisine ironik bir övgüdür. Roman, başkişinin en büyük yoksulluktaki hâlini tasvirle başlar: Din öğreniminin önemli olduğu bu yerde kızların hiç evlenme şansı yoktur ve roman şöyle biter: Kahramanın Tevrat öğrenimi ödüllendirilir ve en büyük kızı evlenebilir. Düğün, başlangıç sahnesinin tersine, bütün beklentilerinin aksine, büyük bir ziyafet hâlinde tasvir edilir, çünkü nihayet *ilâhî gücün* araya girmesiyle bir horozun yardımıyla Reb Yudel büyük bir hazine bulur ve bununla o üç kızın çeyizi tamamlar. Sonunda, aynı zamanda romandaki komikliğin kaynağı olan harika Tanrı güveniyle coşar.

Daha 1935 yılında Agnon'un ikinci romanı *Sipur Paşut (Basit Bir Hikâye)* yayınlanır; bu, yüzyıl başındaki psikolojik romanlara (Knut Hamsun'un *Pan*, *Victoria* ve *Harikalar*'ı ve Thomas Mann'ın *Buddenbrook Ailesi*'ne) benzer. Olay dokusunun ilerleyişi sırasında bireyle burjuva ailesinin dar kıskacı arasındaki çatışma gelişir. Zavallı, yetim 'Gece Çiçeği', zengin akrabalarının yanına gider, bunların yanında ev işleri görür. Ailenin çoğu Agnon kahramanları gibi duygularının yoğunluğuna dayanamayan tek oğlu, Hirschl'in içindeki bastırılmış aşkı uyandırır. Aile onu dengi bir evlilik sayesinde hizaya getirmeyi dener ve Mina Ziemlich'le evlendirir ama Çiçek'e gerçek duygularının hâlâ bastırılmış olması onu kuvvetli bir hayata sürükler: Hirschl, aklını kaçırır. Bu deliliğin tasviri, romanın zirvesini oluşturur. Hirschl, Dr. Langsam'ın sinir hastalıkları kliniğine götürülür. Orada duyguları 'körelir', iyileşmiş olarak eve döner ve toplumun gösterdiği yere yerleşir. Bir daha kendine yer aramaya kalkmaz ve her duruma uyar. Bu uyum, kaçınılmaz, korkunç bir bilinç süreci olarak anlatılmaktadır. Hirschl'in ideal aşk tasavvurları (yazarın ve okuyucunun özlemi o doğrultudadır) soğuk gerçeklik karşısında silinir. Bu belki de trivial görünen roman konusu (iyi ailenin oğluyla yetim ailenin hizmetçi kızının aşkı), bir dizi toplumsal konu ve mitle temellendirilmiştir. Örneğin ailece yenen yemekler, bu burjuva toplum düzeninin sembolüdür.

Bunun yanında, Hirschl'in Çiçek'e özlemini kızın ona denizkızı ya da kral kızı olarak göründüğü fanteziler şeklinde anlatan bir romantik figürler ağı mevcuttur. Son derece şiirsel bir dille ifade edilen akıl dışı temel güçler bu romanı küçük Yahudi *Ştetl*'inin zaman ve yer sınırlarının üstüne çıkarır.

Oreah Nata Lalun (Yalnızca Bir Gece Misafiri Gibi) romanıyla Agnon'un sanatsal yaratımı 1939'da, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden birkaç ay önce zirvesine ulaşır. Bu roman, iki dünya savaşı arasındaki dönemde bir Yahudi *Ştetl*'inin çöküşü üzerine çok katmanlı bir kroniktir ve özellikle böyle bir devirde sanatkârın durumu ile ilgilenir.

Yazar, bu zamana kadarki eserlerinde, yazma sanatıyla gerçeklikten elden geldiğince uzaklaşmaya çalışırken, burada, Brenner gibi kurmacayı gerçeklik olarak sunmak istemektedir. Bu, bütün eserlerin özel üslubunu belirler. *Yalnızca Bir Gece Misafiri Gibi*, otobiyografik unsurlu uzun bir gezginliğin tarihi olabilirdi, ama *şahit ifadelerinin* bir derlemesidir: Anlatıcı kahraman, Birinci Dünya Savaşı'nın Yahudi kaçaklarının ifadelerini yansıtır; bu arada kendi dünya tasavvuru değişir. Dünyayı düzeltmek isteyen adam, dünyanın tersliğini değiştiremeyeceğini, olsa olsa kendini değiştireceğini anlar.

Yalnızca Bir Gece Misafiri Gibi, İbrani ve Avrupa romanının yeni bir biçimidir: Şimdiye kadar yalnızca kısmen geleneksel roman formuna ait olan şey- koşutçuluk tekniği, anlatı akışından yan açıklamalar ve anekdotlarla uzaklaşma, açık olanın arkasına gizlenmiş, ikinci bir metnin varlığı şimdi merkeze geçmektedir; buna karşılık olay dokusu ikinci derecede kalır. *Mekansal derinlik* burada çizgisel zaman akışına hâkim olur. Bu, edebî geleneklerde açıkça bir değişimi gösterir ve yalnızca Agnon'un kişisel iç gelişimini değil, sanatkârların iki dünya savaşı arasındaki zamanın güncel sorunlarına ve *Şoah* öncesi Yahudilerin özel durumuna tepkisini yansıtır. Gerçeklikle sanat arasındaki yeni ilişkiyi dile getirmek için yazar, yeni olaylardan ve yeni biçimlerden yararlanır.

Yalnızca Bir gece Misafiri Gibi'nin anlatıcısı, Erets İsrail'den yıkık vatanı Buczacz'a döner ve *Ştetl*'deki Yahudi hayatını yeniden canlandırmak için bir öğretim kurumu açar. Yahudiler gerçekten bu kuruma gelirler ama öğrenmek için değil, orası sıcak olduğu için ve anlatıcı o düşünsel kurtuluş iddiasının ne kadar yabancı olduğunu ve Yahudilerin muhtaç olduğu somut, fiziksel yardımı kavrar. Böyle bir dünya yazarın tarafsız, güdümsüz bakışına artık izin vermemektedir. Anlatıcının, iç mesafeyi koruma konusundaki çabaları, etik inanılırlığını kaybetmektedir. Agnon'un başlangıçtan beri yazarlığına eklediği, dünyaya karşı ironik tutumu burada temelden sorun olarak alınmaktadır. İroninin himayesinde yazar, yaklaşan belayı yalnızca katılmadan seyreden bir yazarın görüş tarzını tasvir etmektedir. Bu estetik görüş açısının ahlaki olmadığı ortaya çıkar çünkü yalnızca seyretmekte, acıya karşı duygu birliği göstermemektedir: Agnon burada yeni ve parlak bir tarzda hem de *Şoah* önünde sanatın sınırlarıyla, tümden yok etmenin gözü önünde hesaplaşmaktadır.

1945'te çıkan romanı *Dün, Önceki Gün*'de Agnon, yine ikinci *Aliya* dönemi üzerine yazar. Bu psikolojik toplum romanı, kapsamlı belgesel malzemenin yanı sıra mitik yoruma yönelik realist olmayan unsurlar da içerir. Anlatılan şey, Yitshak Kummer'in göçüdür ve o *Damat Arayışı* romanından Reb Yudel'in bir torunudur. İkinci *Aliya* toplumunda yurt edinmek ister, ama eski *Ştetl* dünyasına bağlı kaldığı için başarısızlığa uğrar. Tasvir edilen yerler (Neve Tsedek, Tel Aviv, çeşitli semtleriyle Kudüs ve küçük çiftçi sitesi Ein Ganim) kahramanın yıkımına sebep olan ruhsal ve toplumsal bölünmüşlüğünün simgeleri olur. Yafa dindar olmayan göçmenlerin şehridir; Kudüs dindar zihniyetin merkezi. Yafa'da modern görüşlü, hayata dönük Sonya yaşamaktadır, Yitshak'ın müstakbel karısı Şifra ise Kudüs'te yaşar.

Roman, birbirinden bağımsız ama birbiri içine girmiş iki anlatı çizgisinden oluşmaktadır; kahraman Yitshak Kummer'in hikâyesi, çizgilerden biridir ve bir köpeğin, Balak'ın hikâyesi ötekidir: Köpek Balak'ın hicivci Kudüs gözlemleri aracılığıyla Agnon,

Yitshak'ın kişilik bölünmesini gösterir. Psikolojik motifler yanında mitik tasarımlar da kahramanın davranışını belirler: *Dün, Önceki Gün*'ün arka planında Tevrat'ın kurban tasarımları vardır. Yitshak, Yahudilikle siyonizmin, diaspora ile kurtuluşun aşılması imkânsız karşıtlığın ritüel kurbanı olarak anlaşılır. En büyük baba Isaak gibi Yitshak Kummer de gerçi Moria Dağı'nda, yani Kudüs'te *bağlıdır*, ama Tanrı onun yerine bir koç bulmaz. Romanın temelinde genel olarak trajik bir konsept yer alır: Ülkede bir beddua, bir kıtlık vardır, bu,ancak eğer kahraman kendi neslindeki bölünmüşlüğün temsilcisi olarak ve bununla ülkeye bedduayı getirmiş biri olarak ölürse yok olacaktır. Ancak Yitshak, hasta Balak'ın ısırığıyla öldükten sonra toprak yeniden verimli olur:

"Dışarı çıktığımızda, toprağın kendi tomurcukları ve çil çiçekleriyle oynadığını gördük. Ülkenin her tarafından yanlarında sürüleri çobanlar geliyordu, ve hayvanlar, doymuş toprağın üstünde işitilebiliyordu, gökyüzündeki kuşlar da onlara cevap veriyordu. O zaman yer yüzünde büyük bir sevinç hüküm sürüyordu ve böyle bir sevinci daha önce hiç kimse görmemişti."

Grek (Antik Yunan) kahramanlarının tam tersine Yitshak Kummer ironik bir durumun asla kendi bilincine ulaşamayan ve suçunu idrak etmeyecek olan saf kahramandır. O, içinde yaşadığı geçiş döneminin kurbanıdır. Kaderi, yazar tarafından acıma ve teşhis etme karışımı içinde anlatılır ve neslinin sembolik ölümü onun yeni hayatını mümkün kılar.

Agnon *Dün, Önceki Gün* ve *Yalnızca Bir Gece Misafiri Gibi*'de gerçekliği aşan formlar yarattıktan sonra, *Şira* ile (bu roman 40'lı yıllarda parçalar hâlinde ve ancak yazarın ölümünden sonra 1971'de tam olarak yayınlanmıştır) *Madame Bovary*, *Anna Karenina* ve *Die Forsythe Saga* tarzı realist aile romanına geri dönmüştür ki, bu romanların hepsi oturmuş bir ailenin sarsıntısını ve çöküşünü anlatır. *Şira*'nın merkezinde entelektüel Dr. Manfred Herbst'in hayatın anlamını arayışı vardır. Bütün ailevi ilişkilerle evliliğinin tekdüzeliği ve güveni ile bu çerçevenin dışında ebe Şira'nın şahsında onu çeken korkunç güzel bir macera arasında gidip gelir. Agnon, burada alışılmış aile romanı formundan orijinal bir çıkış yolu bulmuş,

birbirini kesen iki dairesel yapı kurgulamıştır: Tekrarlanan idilik akademi, aile sahneleri ve tekrarlanan Şira'ya kaçış denemeleri. Anlatıcı, kişileri aileleri çerçevesinde tasvir eder, bu arada profesörler çevresi, 30'lu ve 40'lı yıllarda Almanya'dan göç edenler Kudüs'te onlar için genişletilmiş aile çevresi olmuştur. Bu çevre genel olarak idil tarzında tasvir edilmiştir, intizam orada rahatsız edici rastlantılardan daha önemlidir. *Şira*'daki sanatlı pasajlardan birkaçı bu dairesel aile sahnelerinde yer alır; yazar, bunların karşısında kahramanın çeşitli diyonistik güdülerle yöneldiği kaçamaklarını koyar: Kahraman bunlarla karısından ve bilimsel işinden kurtulmak istemekte ve ya şehrin, kafelerine ya da Şira'ya kaçmaktadır. Şira ile ilişki, roman boyunca gittikçe fantastik ve daymonik bir hâl alır. O ne kadar geri çekilirse, kahramanın ruhunda o kadar var olur, gerçek sahneden çekildikten sonra da.

Kitabın sonuna doğru kurgu gittikçe fragman tarzı, işleme, taslak tarzı olur. Şira'nın kaybolması, Herbst'i o olimpik huzurundan eden bir dinamiğe sahiptir; bu, bütün anlatı kurgularının artan çözümlemesinde yansır, sanki yazar da kahramanı gibi bir sonbahar ilham perisine tutunmuş da onun kayboluşuyla kendi yaratıcı gücü de kaybolmuş gibi.

Bu fragman tarzı yazışın zirvesini *Bahanuto şel mar Lublin (Bay Lublin'in Dükkânında)* hikâyesi oluşturur ki, bu da aynı şekilde Agnon'un ölümünden sonra 1974'te yayınlanmıştır ve Birinci Dünya Savaşı Almanya'sında bir Doğu Avrupa Yahudi'sinin yalnızlığını ve yabancılaşmasını anlatır.

Agnon çok sayıda noveller, realist, masalsı ve sürrealist kısa hikâyelerle dolu ciltler yazmıştır, ama şaheserleri, burada ele aldığımız romanlarıdır. Hemen ardından gelen nesil üzerinde Agnon'un doğrudan bir etkisi olmamıştır. Aşağıdaki bölümlerde ele alınacak göçmen yazarlar ve *dor ha'arets*'in ülkede doğmuşlar ondan uzaktırlar; o yalnızca birkaç ardılca taklit edildi. Edebiyattaki torunlar nesli, yani *dor hamedina*, ise onun realist olmayan eserleriyle yoğun olarak uğraştı; amaçları bu eserler yoluyla son neslin gerçekçi anlayış ve geleneğinden kurtulmaktı. Ama bu, aynı zamanda torun

neslin Agnon'la ve onun temsil ettiği zengin Yahudi arka planıyla yüzleşmesine götürdü.

Agnon'un eserlerinin çeşitli etkileri, Yehuda Amihai'nin, David Şahar'ın, Pinhas Sadeh'in, Abraham bin Yehoşua'nın, Amos Oz'un, Yitshak Orpas'ın ve Aharon Apperfeld'in hikâyelerinde görülür. Agnon'un edebiyat tarihi bakımından önemi, her şeyden önce genç yazarların realizmin kıskacından kendilerini kurtarmalarını sağlamasındadır. Öte yandan onun o gücü, büyüklüğü ve ifade gücü aynı zamanda onun derinliğine nüfuz edemeyip tökezleyen genç ardılları da sahneye çekmiştir.

BÖLÜM 3

1920-1960

- 8 -

İnşa Etmek ve İnşa Edilmek

Vatan Sanatının Başlangıcı

Birinci Dünya Savaşı'nın sonundaki bir dizi tarihî olay (Ekim Devrimi, Habsburg Hanedanının düşüşü, Rusya'daki Yahudi hayatının sönüşü ve antisemitist pogromların Beyaz Muhafızlar'ın karşı devrim rüzgârında alevlenmesi) Yahudi halkının hayatında bir devrime neden oldu. İngiliz hükümetinin 1917 yılında Yahudi halkı için Filistin'de bir vatan kurmakla kendisini görevlendirdiği Balfour'un deklarasyonundan sonra siyonist hareket yeniden coştu.

Bu sıralarda tarihî gerçeklik Erets İsrail'de belirgin bir tarzda anlatıcı nesrin ülkede gelişimini güçlendirdi. Yirmili ve otuzlu yıllarda karşıt iki eğilim hüküm sürer: Bir yandan hayal kırıklığına uğramış pek çok kişi Filistin'i terk ederken, öte yandan üç yeni göç dalgası ülkeye ulaşır: 1919'dan 1923'e kadarki *Halutsim*'in üçüncü *Aliya*'sı ve 1924'ten 1926'ya kadarki özellikle Polonya'nın orta gelir grubu insanlarının dördüncü *Aliya*'sı.

Bunlar, Başbakan Grabewski'nin Yahudi düşmanı iktisat politikası içinde oradaki ekonomik dayanaklarını kaybetmişti ve nihayet 1932'den sonra özellikle Almanya'dan gelen beşinci *Aliya*.

Yahudilerle Araplar arasında sık sık kanlı pogromlara sebep olan gerilimler oluyordu. Yahudi halkın İngiliz manda yönetimiyle ilişkisi, bu yönetim siyonist hareketin umutlarını boşa çıkardıktan sonra işbirliği ile çatışma arasında gidip geldi ve Yahudilerin göç kotası düşürüldükçe ve mülk edinmeleri zorlaştıkça kritikleşti. Bu neslin bilinci açısından ülkenin iskânı ve ziraata açılması, her ne

kadar gerçek tarım işçileri,, tüm Yahudi halkın yüzde yirmiden fazlası değilse de, önemliydi.

Erets İsrail'deki, iki dünya savaşı arasındaki İbranice nesir, ülkeye göç deneyiminin esasını dile getirmek istemiştir; bu, göç edip ayrılmanın (İbranice *yerida* aşağı inmek, *aliya* sözündeki yukarı çıkmak imgesinin tam tersidir) tersine ideolojik motif taşıyordu. Yeni bir gerçeklikte kendini gösterme, ülkede ve yeni yerlerde yurt edinme çabası, bu edebiyatın dünya imajını ve kahraman tasarımını belirledi.

Üçüncü *Aliya*'nın *Halutsim*'i ikincisininkinden bu noktada ayrılmaz; ülkeyle temas konusuna çok farklı yaklaşırlar. İkinci *Aliya* edebiyatında *karşıt* edebiyatı egemenken, üçüncü göç dalgası daha çok *vatan edebiyatı* geleneğini kabullendi ki, bu da konu seçiminde kendini gösterdi: Erets İsrail'in 1917-1948 arasındaki çok çeşitli görüşlerinden bu, yalnızca kendi ideolojik dünya imajına uyan gerçekleri seçti. Buna *Haluts*'un kendine özgü bir ideal simgesi, belli davranış kuralları ve toplumsal ahlak tasavvurları bu idealin öncü tarzı gerçekleştirmesiyle siyonist iddialarından vazgeçilmesi gibi karşıt tavırlar, şehir hayatının karşısında köy hayatı, ticaret yerine beden işi, emlakçılık yerine işçilik ve çiftçilik dâhildir. Bu normlar, ülkenin iskânı hakkında üstün tutulan bir siyonist mit yarattı.

Halutsim, bu dramda iyiydi; onların yolunu kesenler ise kötülerdendi. Burada önemli olan, ülkenin tarım işleriyle "fethi", hastalıklarla savaş ve insani zaafları ve potansiyel düşmanları yenmekti. Bu nesil yazarlarının sözde *realist* eserleri gösterir ki, edebiyatları mevcut toplumsal yapıların zaafını ortaya çıkarmak ve yenmek istemiyordu, bu mitin gerçekleşmesine hizmet ediyordu. Erets İsrail'e alışmanın sorunlarını ve doğan şüpheleri bilmezden geliyordu. İkinci *Aliya* edebiyatında eleştirel bir ton egemenken, bu, bir sonraki edebiyat neslinde tamamıyla eksiktir: İkinci *Aliya* yazarlarının (Brenner, Agnon, Re'uveni)ye özlem duyduğu şey üçüncü *Aliya* yazarlarında artık gerçekleşmiş sayılıyordu. Onlar, ikinci *Aliya*'nın sivrilen ideoloğu Aharon David Gordon (1856-1922)'un çağrısına uyarak *işçi yazarları* izliyorlardı; bu yazarlar da kendi *işçi edebiyatları*nda tabiatta ve tarım işiyle tanışmayı işlemeliydi.

Yazarlar, Yahudi halkı ve göçmenleri anlatmaktan hoşlanıyorlardı ama ötekilerle, ülkeden dışarı gidenlerle pek ilgilenmiyorlardı. Örneğin trajik kaderi yeni ülkede de tekrarlanan müflis Grabewski *Aliya*'sı hemen hemen hiç edebiyata konu olmuyordu. Çünkü bu grup, toplumsal tasarımlara uymuyordu ve de üstün görülen siyonist genel konuya yakışmıyordu. Esas olarak edebiyat, şehirden çok tarım çevresiyle, Tel-Aviv'den çok *Yesreel* yaylasıyla ilgileniyordu. Yahudilerle Araplar arasındaki toprak kavgası ve Manda döneminde İngilizlerle olan üçlü ilişki yazarlarca ele alınmış olsa da hiç kimse çıkıp da üç ulusal grup arasındaki daha sıkı kişisel ilişkileri işlememişti; böyle bir şey, bir tabunun çiğnenmesi demek olurdu.

Üçüncü *Aliya* yazarlarının hemen hepsi 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında Doğu Avrupa'da (Rusya, Litvanya, Galiçya, Besarabya) doğmuş ve 20'li, 30'lu yıllarda göç etmişlerdi. Polonya ile Galiçya'dan gelenler arasında 1920'de Yehuda Yaari (Dschikow, 1900-1982) ve David Melez (Bendin, 1899-Kibbuts Ein Harod, 1981) ve iki yıl sonra İsrael Sarihi (1899-1947) vardır.

Rusya ve çevresinden Aharon Feldman (edebiyattaki adı Ever Hadani, 1899-1979) 1913'te, Yitshak Şenhar (Woltschesk, 1902-Kudüs, 1957) 1921'de, Yosef Ariha (Olibesk, Ukrayna, 1906-1971) 1925'te ve Zwi Rudnik-Arad (Wilna, 1909) 1931'de geldiler.

Diğer yazarlar bundan başka Besarabya'dan, Transilvanya'dan ve Macaristan'dan geldiler; örneğin Şloma Hillels (1873 Prodolien doğumlu, 1921'den itibaren Besarabya'da yaşadı, 1925'te Erets İsrail'e geldi, 1939-1946 arasında ABD'de yaşadı ve 1953'te Tel-Aviv'de öldü) ve 1921'de göç eden Avigdor Hame'iri (Davidhasa Karpatlar, 1890-1970 Tel Aviv). Bu neslin Filistin'de doğan tek yazarı Yehoşua Bar-Yosef'tir (1912-1992, Safed); 1916 yılında annesiyle birlikte Transilvanya'ya gitmiş ve 1930'da geri dönmüştür.

Yurda göç etmiş bütün bu yazarlar, ideolojik nedenlerle geldiler; çoğu herhangi bir biçimde işçi hareketi ve onun çeşitli fraksiyonlarıyla bağıntılıydı. Hepsi, göçün ve işçi hayatının deneyimlerini yansıtmaya çalıştı.

Böylece, onlar için gerçekliğin modeli demek olan işin temel mitini yarattılar ve buna göre edebî eserlerini kurguladılar. Bu modelin, hayatın *Haluts* devriminin ve edebiyatın sembolleri olan iki örneği vardı. Biri, yazar Yosef Hayim Brenner; öteki, siyonist ideolog, *iş dini* kavramını yerleştiren Aharon David Gordon'du. Birçok yazar eserlerinde onlara yer verdiler, öğretileri *realist* yazarlığa davet şeklinde yorumladılar ve ideal bir hakikati işlemek istediler. Onlar, *işçi* ve *aydın* kutuplarını birleştirmek çabasındaydı ve hayatlarında *sanat* ve *tarla işi* karşıtlığını silmek istiyorlardı. Böylece yazma eylemini işçi hayatlarıyla birleştirdiler. İçlerinden hemen hemen hiçbirinin mesleği yalnızca yazarlık değildi, çoğu zaman da bir önceki neslin tipik meslekleri olan öğretmenlik, çevirmenlik ya da yayıncılıkta bile çalışmadılar. Genel olarak *Halutsim* ya da şehirde işçi idiler ve ancak hayatlarının geç bir döneminde geleneksel yazar mesleklerine yöneldiler çünkü ülkede mesleği yalnızca yazar olma imkânları henüz yoktu.

Tek başına yazardan çok genel olarak edebiyat, yeni toplumsal ve kültürel çevreye uyumla başa çıkmak zorundaydı: Okuyucuları ve müşterileri genel olarak henüz diasporadaydı; üslup bakımından bu edebiyat, ülkenin dışında olana yönelikti ve dili, bir önceki neslin ürünüydü.

Birçok makale, aynı zamanda bireysel kanıtlar, örneğin mektuplar, diaspora ile canlı ilişkiyi belgeler. Bunların etrafında dolaştığı konu, Erets İsrail'in diasporanın egemenliğinde bir düşünce merkezi mi olacağı, yoksa bu küçük toplumun (1922'de 83800 Yahudi vardı, on dört yıl sonra 400000) kendi kültürünü geliştirebileceği mi idi. Bu kadar okuyucusu varken ve ekonomik ve kültürel yönden diasporaya bağlıyken, bu, işçi düşünce dünyasında kök salmış bölgesel edebiyat ayakta kalabilir miydi? Yeni oluşan kültürel merkezin önemi konusunda birbirinden farklı fikirler vardı. Bazı yazarlar, Erets İsrail edebiyatının taşravari dar sınırlarını vurgularken, diğerleri, mesela eleştirmen Horowitz, Erets İsrail yazarlarının görevini, yüksek seviyeli edebiyatı, bir parça kendi içinde oturaklı İbrani kültürünü Erets İsrail'de yerleştirmek olarak görüyorlardı. Bu düşünce gerçekten Erets İsrail'in edebiyatının birkaç

büyüğünü, işe koyulduklarında İbrani dergileri ve yayınevleri kurmaya sevk etti. Daha 20'li yıllarda çökmekte olan diaspora kültürünün son tanıkları olarak kendilerine düşen sorumluluğun, İbrani edebiyatının geleceği olduğunu fark ettiler.

İbrani edebiyatının önceki merkezleri, 20'li ve 30'lu yıllarda kayboldu: Rusya'da İbrani edebiyatı yasa dışı ilan edildi ve 20'li yılların başlarında yıkıldı; Amerika, Fransa ve İngiltere'de de asimilasyon rüzgârında çöktü. Almanya'daki merkez, daha *Şoah*'tan önce dağılmıştı, Polonya'daki artık anılmaya değer başarılar sağlayamıyordu. Bu durumda İbranice yazarların çoğu Erets İsrail'e taşındı; mevcut kurumlara katıldılar ve yenilerini kurdular.

Erets İsrail'in hareketli edebî hayatında durmadan yeni dergiler kuruldu; bunlar gerçi kısa ömürlü oldu ama yine de fırtınalı edebî çatışmalara meydan oluşturdular. Geleneğe bağlı *Yahudi halk edebiyatı* ile yeni Erets İsrail edebiyatı arasındaki karşıtlık birçok tartışmaya yön verdi. Bu karşıtlık, Yahudi dillerine karşı tutumda da yansıdı: Bir yanda İbranice gibi Yiddişe olumlu bakış, öte yanda İbranicenin tek başına var olma hakkı için kıyasıya mücadele. Aynı gerilimin öteki görüşleri kelime bileşimleriyle birlikte İbrani kültür diline kuvvetli bir bağlanış, karşı tarafta uzak menzilli yeni kelime türetme hayranlığı ve İbrani edebiyatını modern Batı Avrupa akımlarına ve gelişimlerine açmanın tersine eski Doğu Avrupa'ya, keza tutucu batı edebiyatına yönlendirmeydi. Her iki cephe belli kişilikler etrafında toplanmıştı; örneğin Hayim Nahman Bialik bir yanda, Eliezer Steinman (Obdubka Podolien, 1892-Tel Aviv, 1970) ve Avraham Şlonski (Ukrayna, 1900-Tel-Aviv, 1973) diğer yanda. Yayınevleri, Yazarlar Derneği, aslında bütün kültür kurumları bu gruplardan birine dâhil oldu.

Bu yıllarda ülkede pek çok edebiyat dergisi vardı: *Hedim*, 1922'den 1929'a kadar ikinci *Aliya*'dan iki genç yayıncı Aşer Baraş ve Jakob Rabinowicz yönetiminde açık bir çizgiyi temsil etti ve bütün karşıt görüşleri bir çatı altında birleştirmeye çalıştı; *Hedim* edebiyat aracı alanı iyi doldurdu ama yeni akımlara yol açmaya cesaret edemedi. Bu görevi daha küçük, daha çok marjinal bir dergi, *Ssadan* üstlendi.

Ssadan, 1923'te göç eden Uri Zwi Greenberg (Doğu Galiçya, 1896-Ramat Gan, 1981)'in dergisiydi; Erets İsrail edebiyatında diaspora Yahudiliğinin sesini artık duymak istemiyordu ve *Bialik* neslinin poetikasından tamamıyla yüz çevirmeyi teşvik ediyordu. Propagandasını yaptığı şey, yeni ekspresyonist bir poetikaydı.

Hayim Nahman Bialik'in 1924'te Berlin'den gelişiyle edebiyat sahnesi değişti. Aynı zamanda modern yazarlar, eski bir *İbrani Komünisti* Eliezer Steinman da geldi. Steinman, yazarlar birliğinin 1926'dan beri çıkan dergisi *Ketuvim*'in yayıncısı oldu. Ama *Ketuvim* gittikçe çok sayıda muhalif yazarları etrafında topladı ve 1927 Ağustosunda Şlonski'nin yönetiminde dernekten ayrıldı ki bu da edebiyat sahnesinin bölünmesine neden oldu. Yazarlar derneği, karşı atak olarak 1929'da öncelikle Bialik çevresince hazırlanan *Mosnayim* adında kendi haftalık dergisini çıkardı. Her iki cephe, taraftarlarının ekonomik geleceği için mücadele etti ama her şeyden önce de gelecekteki kültürel gelişimi kimin belirleyeceği konusunda. *Ketuvim*, Batı Avrupa ve Erets İsrail edebiyatına yönelikti; tipik olan, yeni, kelime üretme yönünden zengin bir üslup ve ihtilal sonrası Rus formalistlerinin ve fütüristlerin etkisi altında polemikçi bir sertlikti.

Ketuvim, ülkesel, şehir karşıtı idealleri olan bir ülkede açıkça modernist tonda uygar bir dergiyi yerleştirme çabası içindeydi: Buna karşılık Doğu Avrupa'ya, Yahudiliğe ve Yahudiliğin tutucu ve geleneksel edebiyatı, "*Mosnayim*" çevresindeki, *Mosnayim* yani terazi adını boş yere seçmemiş bir grup temsil etti.

Ketuvim ve halefi *Turim*'le (1933-1939) *Mosnayim* arasındaki çekişme, 30'lu yıllarda İbrani nesrini ve daha da çok, genç nazmı etkiledi. Bu neslin yazarlarının büyük kısmı ne *Ketuvim*'in ve *Turim*'in devrimci çabalarına ne de *Mosnayim*'in dengeli hâline pirim verdi; Gilboa adında bir işçi grubunun beklenti ve özlemlerini ilke edindi. Onların 1926 yılında yayınlanan dergisi *Gilboa*, ziraatçi halkın ve işçilerin hayatını anlatacak bir *memleket edebiyatı*nın bayraktarlığını yaptı.

Edebiyat sahnesinin kıyısında başka dergiler de yayınlandı; bazısı açıkça sağcı millî görüşlü, bazısı Yitshak Lamdan'ın yayınladığı dergi

Gilyonot gibi orta yolu izliyordu. *Gilyonot*, redaksiyon politikasını belirlememişti; edebî üslubu ve eleştirilerinde oldukça tutucuydu.

Yayınevleri de Erets İsrail'de edebiyatın gelişimi için önemli bir rol oynadı. *Hakibbutz Ha'artsi* ve *Hakibbutz Hameuhad* gibi büyük Kibbuts hareketleri genel işçi sendikası, otuzlu yılların sonunda kendi yayınevlerini kurdular. İşçi hareketinin yayıncılığa bu yoğun girişi, özellikle Bialik'in 1936'da ölümünden sonra edebiyat sahnesindeki kuvvetler ilişkisini etkiledi: İhtilâlci *Ketuvim/Turim* grubu yerleşti. Yeni bir şairler ve yazarlar neslini yanına çekti ve resmî yazarlar derneğinin çizgisini gittikçe kenara itti. Kırklı yıllarda politik güçlerin edebiyata etkisi öyle arttı ki, gerçekten edebî sorunlar üzerine araştırmalar arka plana itildi.

Kırklı yıllarda eleştiri, hayatla sanat, gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişki konusunda dolaştı. Jakob Fichman (Basarabya, 1881-Tel-Aviv, 1958) ve Jakob Rabinowicz gibi eleştirmenler, ülkede hayatın henüz yeterince oturmuş olmadığını ve bu nedenle özgün bir nesrin oluşamayacağı görüşünü savundular. Şlomo Zemah (Polonya, 1886-Kudüs, 1975) gibi başkaları ise, bu durulma sürecine katkıda bulunmanın esas edebiyatın görevi olduğu, bunun da mevcut toplumsal şartları değil, ideal bir modeli anlatarak ve böylece gerçekliği, uygun şekilde gelişmesi için esin vererek yapması gerektiği düşüncesindeydiler.

Gerçekliği güzelleştiren ve değiştiren bu edebiyata reaksiyon olarak Rabinowicz'in talebi geldi: Tam da diasporadan toplumsal bir model getiren kahramanlarla bu modelin henüz gerçekleşmediği gerçeklik arasındaki çelişkiyi kullanma konusunda. Yazar, yeni gelen göçmenlerle bunların içinde bulundukları kaosun gerilimini anlatmalıydı. Onun dayanağı her türlü dar realizmi reddediyordu; toplumsal normları savunmak istemiyor, bunlarla eleştirel olarak hesaplaşmak istiyordu. İkinci *Aliya*'nın birkaç yazarı, örneğin Re'uveni, Agnon ve Kimhi, bu eleştirel konsepti zaten gerçekleştirmiş olmalarına rağmen, iki dünya savaşı arasında onun görüşüne katılan pek az yazar vardı. Yehoşua Bar Yosef ve Yitshak Şenhar'ın eserlerinde bunlardan biraz bulunur.

Bir başka eleştirmen grubunun isteği, edebiyatın kendi yeni Şark çevresine uyum göstermesi ve ülkenin kalkınması için sesini yükseltmesiydi; Erets İsrail'in Orta Doğu ve siyonist bakış açısıyla gerçekliğe yoğunlaşmalı ve işçi hareketinin ve Yahudi halkın hayatını işlemeliydi. Bu eleştirmenler aslında genel semiotik sistemin *yerli*, Erets İsrail'de kök salmış bir kültür yaratmak üzere değişmesini istiyorlardı. *Vatan edebiyatı*nın bu tür ilkeleri, İbrani nesrini 80'li yıllara kadar belirleyen bir edebiyat modeli getirdi: Pozitivist eleştirinin etkisi altında toplumsal durum şimdi eski edebî tekniklerin sürdürülmesini savunuyordu. Edebiyat dışı devrim adına yazarlarca tutuculuk isteniyordu.

Üçüncü bir gerekçe ise siyonist devrimi edebî biçimlerin ve içeriklerin değişimini yansıtmaktan yanaydı. Bunun savunucuları arasında önce Uri Zwi Greenberg vardı, yani realist çizginin resmî muhalifi. Ona, bu yıllarda Avrupa ekspresyonizmine çok yakın olan başka yazarlar katıldı. Bunların istekleri, genel olarak nazım alanındaydı, ama kısmen Natan Bistritzki ve Hayim Hazaz'ın nesrine de uygulandı. Ekspresyonistler sayıca çok zayıf temsil ediliyordu ama asıl toplumcu realizmin karşı kutbu olarak çok önemlidir.

Steinman, Şlonski ve *Ketuvim/Turim* grubunun öteki yazarları başka bir görüşü temsil ediyordu. Onlar bölgesel renk taşımayan, özel zaman ve coğrafya sınırlarının üstüne çıkacak bir evrensel nesir peşindeydi, edebiyatın Yahudi Getto'sunda kendi isteğiyle soyutlanmasına karşın mücadele ediyorlardı. En yakın çevreden alınma konular daha çok batı edebiyatının biçimlerine yönelmeliydi.

Gelenek, Figürler ve Üslup Üzerine

İki dünya savaşı arasındaki sahte realist edebiyat nitelik itibarıyla ardıldır. Bu edebiyat kendini ikinci *Aliya*'nın büyük yazarlarının, Brenner ve Agnon'un çizgisinde görüyordu ama çağdaşların, Bialik'in ve özellikle Gerşon Şofman'ın etkisi altındaydı. Yazarları eski İbrani geleneğini tamamıyla ilgilerinin dışında bırakıyordu. Daha çok kendilerinden önce modern İbrani *vatan edebiyatı*nın geliştirdiği biçim ve teknikleri kullanıyorlar ve özel tutarlı bir üslup geliştirmeksizin bunları yeni içerikle dolduruyorlardı.

Bu yazar neslinin figürlerinin yelpazesi çok sınırlı sayıda karşıtlıklar çiftiyle tanımlanabilir: Öncelik, yerli Erets İsrailli kahramanla göçmen figür arasındaki gerilimdedir. Yani birinci ve ikinci *Aliya*'dan Moşe Smilanski ve Yosef Luidor'un figürlerinin yeni bir versiyonu. *Yeni İbrani* birçok yazarda şimdi hem Araplara karşı savaşta hem de kadınların kalbini kazanma mücadelesinde kendini kanıtlayan muzaffer asker tipindedir. O, ikinci *Aliya*'nın büyük romanlarındaki, mesela Brenner'in *Kayıp ve Başarısızlık*, Agnon'un *Dün, Önceki Gün* ve Re'uveni'nin üçlemesi *Kudüs'e Kadar*'ın çaresiz karşı kahramanlarının karşı kutbudur. Başka yazarlar *Yeni İbrani*'yi, gerçek Erets İsrail hayatından aldıkları mitik abartılı "bekçi" biçiminde gerçekleştirirler ya da diaspora hayatının gezginlik ve ticaret ihtiyaçlarını bastırıp uysalca tarlasıyla uğraşan *Haluts*'u kullanırlar. Paranın ve kadınların cazibesi ona zarar veremez. Bu tür kişiler, Josef Ariha'nın (mesela *lehem vehason* [*Ekmek ve İstikbal*] gibi), İsrael Sarhi'nin gençlik romanı *alumim (Gençlik)* ve iki tarihî yerleşme hikâyesi *Erets lo sru'a (Boş Ülke)* ve *Kfar Haşiloah (Silvan Köyü)* gibi romanlarında bolca bulunur. *Yeni İbrani*'ler basit köy halkı olarak da ortaya çıkarlar (*Am Ha'arets*), övülürler, çünkü ebediyen öğrenci, Talmudist geleneksel Yahudi tipinin tersine *ekmeğini topraktan çıkaran*lardır ve tabii güdülerini henüz kaybetmemişlerdir. Örneğin Berdyczewski'nin henüz mitik, insanüstü ideal tip olarak çizdiği Kızıl Şlomo figürü (*Gökgürültüsünün Gölgesinde*) somut olarak hizmet etmesi istenen gerçek kişiye dönüşür.

İki dünya savaşı arasında anti-kahraman, edebiyattan tamamen atılır, yalnızca *karşı edebiyat*ın toplumsal eleştiri temelli yazarlarında görünür, örneğin Yitshak Şenhar ve Yehuda Ya'ari'de hem de Erets İsrail gerçekliğiyle başa çıkamayan başarısız göçmen olarak. Bu yazarlar, toplumsal başarısızlığı cinsler arası ilişkilerdeki eksiklikle bir arada görürler. Kadınlarla ilişki kuramayan kimse, Erets İsrail'le de kuramaz. Ama bu psikolojik ve toplumsal anlarla birleştirme, yeni bir şey değildi; ikinci *Aliya*'nın *Karşı edebiyat*ından gelmeydi.

Toplumun marjinallerini ve karşıtlarını işlemenin kalıpları ki, bunları birinci ve ikinci *Aliya* zaten yaratmıştı, iki dünya savaşı

arası yazarlarınca açıkça benimsendi: Kalıp Arap figürü edebiyatta aynı Moşe Smilanski'nin kendi zamanında çizdiği ve sonra Yitshak Şami, Yakob Hurgin ve Yehuda Burla tarafından farklılaştırıldığı gibi ortaya çıktı. Yehoşua Bar Yosef ve Yitshak Şenhar seleflerinden Şark Yahudiliğinin ve eski Yişuv'un işlenişini aldılar.

İkinci *Aliya* konuşma İbranicesiyle yeni bir dil durumu yarattığı hâlde bu, iki dünya savaşı arasındaki yazarlarca hiç kaale alınmadı; onlar *Nussah*'ın egemen olduğu bir üslupta yazmayı sürdürdüler ve yalnızca iki özgün seçenek geliştirdiler.

Birkaç yazar, siyonist hitabetin baskısı altında basında baş makaleler ve konuşmalar hazırladılar. Onlar, okuyucuyu coşkulu hitabetle ikna etmek ve duygusal yönden etkilemek istiyorlardı; toplumsal ifadeyi edebî biçimlemeden daha çok önemseyen ve işlemekten çok "anlatmanın" söz konusu olduğu ideolojik hikâye tarzında yazıyorlardı.

İkinci yeni akım da kaynağını konuşma dilinden almadı; daha çok yazı dilini yenilemeye çaba sarf etti. Eliezer Steinman, Jakob Horowitz ya da Menaşe Levin gibi yazarlar, sabit deyişleri olan arkaik ifadenin karşıtı olarak İbraniceyi geniş çaplı yeni kelime türeticiliğiyle değiştirmek istiyorlardı. Yeni kelimecilik, tutucu geçmişten kurtuluşun üslup sembolü oldu. Ama *Nussah*'a benzer şekilde bu üslup da konuşma diline yönelmedi, aksine dilin hayattan değil, edebiyattan doğduğunu iddia etti. Bu seçkinci görüş, yukarıda "evrenselci" diye nitelenen dayanağın önemli bir parçasıydı. Her şeyden önce de *Ketuvim/Turim* grubunun nazmı ile ve modern nesirde yerleşti, ama *vatan edebiyatı*na da girdi ki, bu sayede İbrani nesrinde yeni edebî üslubun geçmişten gelen modelle ilginç birleşmesi gerçekleşti. Bu aşırılaşmış dilin kaynaklandığı görüş, işlenen gerçekliğin aşırılaştırılıp stilize edilmeye değer olduğu ve gerçekliğin bizzat ortaya koyduğu *aşağı* dil malzemesiyle anlatılmaması gerektiği görüşüydü. Tam da bunu daha önce, ama Brenner yapmıştı!

Buna paralel olarak başka günlük diller de nesre girdi, yani yüzyıl başında Burla ve Şami ile başlamış olan ve Ladino ve Arap-

çadan deyimleri alıp çevirmeden bırakarak yazı diliyle konuşma dili arasındaki farkı belirtmek isteyen bir gelişim. İbrani nesri kendini konuşulan dilden kelime alma ve çevirme gibi üslup araçlarından henüz kurtaramamıştı ve bu üslup aracı, anlatılmış olanla anlatmakta olan dilin henüz aşılamaz bir uçurumla birbirinden ayrıldığı bu dönemde doğmuştu. *Aşkenaz* hikâyecileri de, Şark Yahudilerinin ve Arapların özel şivesini taklit etmeye çalışıyordu. Bununla birlikte hiç kimse gramere uymayan kaynak malzemeyi, buradan yeni bir ölçüt yaratmak amacıyla stilize etme zahmetine girmedi. Mevcut dil doğrudan *gerçeklikten alıntılandı.* Ancak Bağımsızlık Savaşı'nı yapanların neslinde bu şive yerleşti ve Erets İsrail'in yerli ve seçkinleri *Sabra*'nın grup dili oldu. Bu dönemde *slang* tabirleri artık eski nesilden sayılan Yehoşua Bar-Yosef'in eserlerine girdi. Yine de o ve çağdaşları bu *slangı* yalnızca taklit ettiler. Eserlerindeki slang-diyaloglar konuşma dilinden suni alıntılar olarak kaldı; anlatım dilinin henüz organik bir parçası olamadılar; bu, modern İbrani edebiyatının son nesle kadar var olan bir sorunudur.

Bizleri Bilmezden Gelemeyecek Bir Nesil Gelecek

"Öyle bir devir gelecek ki, Erets İsrail hikâyeleri yazarken bizleri (Sarhi neslini, G. Ş.) görmezden gelemeyecek. Çünkü bizler dili henüz kundakta bulduk ve büyümüş, güçlenmiş olarak arkamızda bırakıyoruz: bize kalan tek umut ve emin duygu, halka, ülkeye elimizden geldiği kadar hizmet ettiğimizdir- bunun dışında hiçbir şey bizi ilgilendirmez."

Israel Sarhi'nin Yosef Ariha'ya yazdığı bu satırlar, iki dünya savaşı arasında İbrani edebiyatına *hizmet etmiş* yazarların özgüvenini yansıtır. Onlar içerik ve biçim yönünden özel bir şey yaratmadılar ve bunun bilincindeydiler. Edebiyatları oldukça taşralıydı. Eleştirmen Jakob Rabinowicz, onları Alman bölgesel edebiyatıyla karşılaştırır.

Bu edebiyatı, egemen görüş açısına göre, belgeleme, ideoloji ve edebî anlayış başlıkları altında inceleyebiliriz. Çünkü bunların birbiriyle orantısında, yazarların topluma olan tutumu yansır. İlk planda onlar konularını toplumsal çevreden ve önemli tarihî gelişimlerden kotarmak istiyorlardı. Belgeleme malzemesinin geniş

çaplı değerlendirilişi, bu işte siyonist ideolojinin güvenilirliğini temellendirmeliydi ve güvenilirlik, ideolojiye en yüksek düzen ilkesi ve hedefi olarak hizmet ediyordu. Siyonist modelden uzaklaşan figürler, *ötekiler* olarak damgalanıyor ve toplumsal normları temsil eden kahramanlar tarafından yazarın ve okuyucularının hayran alkışları içinde karşıt kişiler olarak bertaraf ediliyorlardı.

Toplumsal konularda olduğu gibi edebî yönden de bu yazarlar, alışılmış gelenekleri değiştirmeden kabullendiler. Bu, özellikle trivial edebiyat ürünleri için geçerlidir. O dönemin İbranice trivial romanında, Batı ya da Doğu edebiyatında benzerleri olan üç roman çeşidi kendini gösterir. Önce korucu romanı ve yarı belgesel roman çeşidi. İkisi de kahramanlık olaylarını anlatır; geri kalan her şey ayrıntıdır. Bekçiler bir çeşit vahşi batı kahramanlarıdır; *vahşi Şark*'a giderler, amaçları siyonist ideolojinin emrettiği gibi Yahudi vatanını kurtarmaktır. Trivial edebiyatın niteliği gereği, bir millî harekete hizmet ettiğinde kahraman mitleri tarihî olaylara dayanır. Bu olaylar, edebî olarak ortaya konmak için aşk hikâyeleriyle zenginleştirilirler. Şaşılacak şekilde bu edebiyat, beklendiği gibi çok alıcı bulmadı. Kitle için yazılmıştı ama kitleye ulaşmadı, belki de hedeflediği toplumsal-edebî rolü, Erets İsrail toplumunda çeviri ya da yabancı dilde edebiyat daha önce üstlenmişti.

Bu nesilde başka bir trivial edebiyat, Şark Yahudilerinin ve Arapların dünyası üzerine hikâyeler geleneğinde yer alır. Bu, alt toplum katmanlarını işlemekten hoşlanır: Mutsuz evlilikler, bu evliliklerin aile çevresindeki etkileri ve eski *Yişuv*'un geleneksel Yahudilerinin bastırılmış tutkuları. Bu arada söz konusu edebiyatta cinslerin birbiriyle ilişkisinde son derece mazbut bir tutum hâkimdir. Berdyczewski'nin *Gökgürültüsünün Gölgesinde* romanının Prometevari kahramanı kızıl Şlomo gibi günahkârlar artık toplumun kahramanları olarak görülmüyor, bozucu unsurlar olarak aforoz ediliyordu.

Üçüncü roman çeşidi, siyonizmin ya da tek tek siyonistlerin uygulamalarından çok siyonist düşünceyle uğraşan romandı. Bu, genel olarak diasporadaki Yahudi hayatının anlatımına dayanır;

merkezinde bir grup devrimci genç insanlar bulunur. Bazen siyonist, bazen de daha çok toplumsal devrim vurgulanır. Herhalde, ideolojik sorunlar genç insanların aşk ilişkileriyle ilintilidir ve bütün bunların arasında yazarlar dünya çapında sorunların irdelenmesine geçerler. Bu kategorinin klasik bir eseri *Tabat Şmey Besarabya* (*Besarabya'da*, 1942)'dır. Konu, Ekim Devrimi'ni fon olarak kullanır ve kitap Şlomo Hillel'e aittir. Belgesel düşünce romanı için daha önemli örnekler, Avigdor Hame'iri'nin savaş hikâyeleri ya da İsrael Sarhi'nin, ülkenin iskânı üzerine tarihî hikâyeleridir: *Erets Lo Srua (Ekilmemiş Toprak)* ya da *Kfar ha Şiloah (Silvan Köyü)*.

İskân hareketi, İbrani edebiyatınca örnek ilan edildi. Ülkeye yerleşip kök salan topluluk, bu edebiyatın ana konusu oldu. Avigdor Hame'iri, 1934 tarihli iskân romanı *Tnuva (Ülkenin Ürünü)*'nın başında şöyle yazar:

"Yazar, bu romanı yazmadaki sorumluluğun bilincindedir. Halutsim'den siyasi çözülme karmaşası içindeki kitle göçü dönemini anlatmak istiyorum. Bu dönem, insanın kendi diasporasından kurtuluşu düşüncesini ortaya çıkarmıştır.Kendini büyük ölçüde figürlerde ve özellikle son neslin kişilerinde keşfedecek bir kitleye epik bir eser vermek güç. Ama eğer herhangi biri çıkıp da yazarı abartılı idealize etmeden dolayı eleştirirse ona cevabım şu olur: Maalesef! Ama sen bana bugün olduğundan daha güzel görünüyorsun. Ama benim aynamda senin dünkü hâlin görünüyor."

Hame'iri, demek ki ideal bir gerçekliği işlediğinin bilincindeydi; gerçekliğin alışılmış işlenişi. Bu ise ona uygun görünmüyordu çünkü onu yüce ve yüceltici olarak yaşıyordu.

Bu görüş, karakteristik özellikte romanlar getirdi. İdeolojik motiflerin, belgesel epizotların egemenliğinde çoğu zaman *Yişuv*'un tarihinden alınma olay dokusu melodramatik olaylarla ilerletildi. İskân romanları çoğu zaman genç insanlar için yazılıyordu; bunlar toplumlarına kendini adamış genç erkek ve kadınları tasvir ederler. Romanın merkezinde, iman tazeleyici bir gerçekliği arkasına alınış, genellikle masalsı, naif bir âşık çift vardır. Masallardaki sevgililer nasıl mucizevi şartlarda bir araya gelirse, ülkenin iskânı rüyası da hakikat olur. Belgesel tasvir, ideolojik deneme ve

aşk hikâyesi arasında bunu aşan, zorlayan ya da ikna edici bir bağlama mevcut değildir.

Erets İsrail'deki Yahudi halkın hayatında ve edebiyatındaki naif dönemin sadık bir ifadesi olan bu romanlar, birinci *Aliya* nesrinin (Moşe Smilanski) ve *Haskala* hikâyecilerinin nispeten alışılmış geleneğini devam ettirirler. Bu arada biçimler önemli ölçüde değişmez, yalnızca belgesel malzeme değişir. Yine de *Haskala*'daki hicvin önemli unsurunun yerini göçmen hayatın tanrılaştırılışı alır.

O zamana kadar mevcut şartları güçlendiren sahte belgesel, ideolojik iskân romanı kırklı yıllardan beri siyonist gerçeklikle eleştirel bir hesaplaşmaya girişti. Mesela Amos Oz'un, Yonad ve Alexander Sened'in daha sonraki eserleri böyledir. Yehuda Ya'arinin *Ke'or Yabel* (*Işık Nasıl Parlarsa*, 1937), Natan Birstritzki'nin *Yamim ve Leylot* (*Günler ve Geceler*, 1926)'u, genç S. Yizhar'ın *Efraim Hozer le'asperset* (*Efraim Luzern'e Geri Dönüyor*, 1936) hikâyesi ve David Malez'in romanı *Ma'agalot* (*Çevreler*, 1945) artık Kibbuts hayatı üzerine tek sesli bir övgüyü dile getirmezler. Hatta Malez, Yesreel yaylasındaki Eyn Harod Kibbuts'undan bazı sırları bile ifşa eder. Marjinal biri olan kahraman Menahem, Kibbuts toplumunda yerini bulamaz. Karısının, Kibbuts'un üyesi olmayıp ülke çapındaki korucu örgütü *Haşomer*'e ait gezgin bir bekçi ile ilişkisi vardır. Malez, ayrıca Kibbuts içinde o zamanki toplumdan figürleri, kolayca özdeşleştirilebilecek ideolojik karşıtlıkları anlatır. Roman, yayınlandığında Kibbuts hareketi içinde acı tartışmalara neden oldu. Belgesel ya da en azından bir şifreli roman olarak algılandı ama kurmaca sayılmadı. Birçok okuyucu, ulaşılmak istenen ideal toplum modeline uygun olmadığı -yani abartılı olduğu ve hatta bu modelin zayıf noktalarına işaret ettiği- için onu reddettiler.

Burada ele alınan, iki dünya savaşı arasında etkili yazarlar, 1948'de İsrail devletinin kuruluşundan sonra da eski biçimde yazmaya devam ettiler. Kırklı yıllarda İbrani edebiyatına karışan yeni nesle gerçi belli bir etkileri oldu ve karşı yönde ondan da etkilendiler, ama 1948 Kurtuluş Savaşı'nın ve sonuçlarının değişmiş durumuyla hesaplaşmak için yeni edebî biçimler aramadılar. Bir

sonraki neslin yazarları, mesela Oz ve Yitshak Ben Ner, mevcut iskân romanı türünü devam ettirip değiştirdiler. Benzer şey, siyonist ideolojik romanında da oldu. Pinhas Sadeh ve Yehuda Amihai onu tamamen tersine çevirdiler ve hatta trivial roman, 40'lı yılardan sonra Yig'al Mossenson ve Dan Ben-Amoz sayesinde yeniden geri döndü.

Bu Neslin Önemli Yazarları

Safed'de doğmuş Yehoşua Bar-Yosef'in dışında burada ele alınan yazarların hepsi, 20'li yıllarda aynı yaşta ülkeye göçmen olarak geldiler. Yalnızca Hame'iri on altı yaş büyüktü. Önce, dönemini belli bir tarzda temsil eden İsrael Sarhi'den söz edilmeli. Sonra daha çok natüralist yazan Avigdor Hame'iri'den, arkasından empresyonizme ve romantizme yakınlığıyla Yehuda Ya'ari'den ve nihayet önce adını andıklarımızdan malzeme seçimi ve teknik maharetleriyle ayrılan ve bu sayede eserlerine çağdaşlarından daha orijinal bir karakter kazandıran Yitshak Şenhar ve Yehoşua Bar Yosef'ten.

İsrael Sarhi

İsrael Sarhi, denebilir ki, neslinin en tipik temsilcisidir. O, göç, ülkeye alışma ve iskân gibi somut tarihsel durum, konu ve gerçeklerini kullanır ve bunları işçi hareketinin ve siyonizmin değer tasavvurlarıyla açıklar. Çeşitli yaratıcılık dönemlerinde neslinin çeşitli epik biçimlerinde yazmıştır. Trivial romandan başlayıp ideolojik derinlikteki entrika ve toplumun marjinal grupları üzerine gözlemlerden geçerek sahte belgesel iskân romanına kadar!

Sarhi'nin ilk hikâyesi *Alumim* (*Gençlik*, 1933), *Yamim Yehefim* (*Yalınayak Günler*, 1935), *Haneft Sorem le Yam Hatihon* (*Petrol, Akdeniz'e Akar*, 1936) ve *Har Hatsofim* (*Skopus Dağı*, 1940)'de melodramatik ve ideolojik unsurlar egemendir. Daha sonraki noveli, Almanya'dan göç eden Yahudilerin problemleri üzerine *Malon Orhim* (*Misafirhane*, 1943) ise daha orijinaldir. Novelin kahramanları siyonizme inandıklarından değil, sığınacak bir yer aradıkları için gelmişlerdir. Bu yeni, Doğu Avrupa ve Şark karışımı çevreye

uyumları ancak güçlükle ve fiziksel alışmadan daha yavaş olur. Sarhi burada da yeni teknikler geliştirmez ama, malzemeyi daha ilginç bir şekilde düzenler, otantik karakterler seçer ve önceki eserlerinde olduğundan daha çok katmanlı mesajlar verir. Noveli, Alman Yahudisi Bayan Nathan'ın Kudüs'teki otelinde geçer. Bayan Nathan kendi *Alman hayat üslubu*nu devam ettirmek ve korumak istemektedir. Yalnızca Almanya'dan konuklara yer verir otelinde, "Alman" görgüsü ve Alman sofra geleneklerini sürdürür, ta ki bütün bu yer, kendi şahsiyetinin sembolik karşılığı oluncaya kadar. Novele hâkim olan değer tasavvurlarını, siyonist toplum modelini kabul etmeyen insanların gözüyle empati ile anlatır. Figürlerin bazıları uyum gösterip alışırlar, ötekiler yerlerini bulamazlar; Almanya'dan gelen bir eski Yahudi hâkim ve karısı, yeni bir Şark toplumunda Avrupa dünyasının temsilcisi olmaya dayanamadıkları için hayatlarına son verirler.

İkinci *Aliya*'nın *karşı edebiyat* yazarları Brenner ve Agnon'a benzer biçimde Sarhi burada göçmenleri yeni ülkeye uydurmaya çalışmaz, tersine onların çevreyle olan çatışmasını işler. Son iki tarihî iskân romanında tekrar çağdaşlarına yaklaşır. *Erets Lo Srua* (*Ekilmemiş Toprak*, 1946)'da genç Bilu grubunun birinci *Aliya* zamanındaki göç tarihçesini kurgular ve başarıları övmeye girişir. 1948'de yazarın ölümünden sonra yayınlanan romanı *Silvan Köyü*'nde Yemenli göçmenlerin iskân çabalarını, Birinci Dünya Savaşı ve 20'li yıllarda Tevrat ülkesi Silvan'daki bütün güçlükleriyle belgeler. Bu romanlarda entrika anı geri çekilmiş, belgesel malzeme ön plana alınmıştır. Dokuya katılan dramatik epizotlar, okuma akışını kolaylaştıracaktır. Bu romanlar yazarı, neslinin vasat temsilcisi olarak ortaya koymaktadır; yalnızca pek az eserde (mesela *Misafirhane*'de) Sarhi, o orta yolda konu seçimi ve düzenlemesi uygun olduğundan ikna edici sonuçlar elde etmeyi başarmıştır.

Avigdor Hame'iri

Konuların seçim ve düzenlenmesinde belli bir başarıya, yazar Avigdor Hame'iri de ulaşmıştır (asıl adı Feuerstein, Davidhasa Karpatlar, 1890-Tel-Aviv, 1970). 1921 yılında ülkeye göç etmiş ve İbrani edebiyatının en renkli kişilerinden biri olmuştur. Şair,

şarkıcı ve bir hiciv tiyatrosu yöneticisi iken, dergisi *Hamaşar* (1927-1931)'da edebî yapıya şiddetle saldırmıştır. Orada kendisinden açıkça nefret ediyorlardı ama onu yok sayamıyorlardı. Nesrinde özellikle kendi deneyimlerine dayanan belgesel iki romanının kalıcı etkisi olmuştur: Bunlarda bir Yahudi Avusturya-Macaristan subayının Birinci Dünya Savaşı'ndaki hatıralarını anlatır: *Haşigaon Hagadol* (*Büyük Delilik*, 1930) ve *Begehinom Şel Mata* (*Cehennemin Dibinde*, 1932). Hame'iri'nin savaş hikâyeleri Habsburg İmparatorluğu ya da Almanya'da benzer hikâyelerden örneğin - *İnsan İyidir*, 1917, *Vatandaş*, 1924 ve her şeyden önce *Karl ve Anna*, 1927), Erich-Maria Remarque'ın *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'u ve Arnold Zweig'in *Teğmen Grischa* (1927)'sı- savaşı bir kozmopolitin ve pasifistin gözüyle özellikle de bir Yahudi olarak anlatır. Onun romanlarının Remarque'ın ünlü romanından farkı, kesin dostlar ve düşmanlar (Yahudiler ve Yahudi olmayanlar) olarak ikiye ayrılmış bir dünyadır. Bu arada *"en iyi dostlarımdan birkaçının da Yahudi olmadığı"* gerçeğini unutmaz, ama daha ziyade şunu vurgular: Dostluk ve silah arkadaşlığını aşan pozitif uluslararası bir bağ, Yahudiler arasında vardır, aynı şekilde uluslararası bir antisemitizm, birbirine karşı savaşan çeşitli ulusları birleştirmektedir. Bir Yahudi'nin bir başka Yahudi'ye kefil olması gerektiği ve onun sorumluluğunu taşıdığı hakkındaki Yahudi tecrübesi, onu savaş tutukluluğundan edindiği başka tecrübelerden daha çok etkilemiştir. Bu romanların merkezinde, bir yandan savaşta Yahudi ve Yahudi olmayan arkadaşların ilişkisi, öte yandan Rus Yahudilerin savaş tutukluluğu sırasında Avusturyalı dindaşlarına yardımı vardır.

Hame'iri, kişisel tecrübesine dayalı konu seçimini sonradan bırakmıştır yine de ve iki yıl sonra, 1934'te ideolojik iskân romanı *Tunuva (Memleket Ürünü)*'yı alışılmış kalıplara göre yazmıştır. Bu ara siyonist sağa yaklaşan yazar, bu kitapta şaşırtıcı bir şekilde işçi hareketinin diğer tasavvurlarını benimser.

Yehuda Ya'ari

Yehuda Ya'ari (Dschikow, Galiçya, 1900-Kudüs, 1982) 1920'de ülkeye geldi. Bütün çağdaşları arasında o, Brenner ve Agnon'a en yakın olanıdır. Karşı edebiyatın bu iki babasını, ama

onların eleştirel çizgilerini benimsemeksizin izledi. Brenner'in iğneleyiciliğinin ve Agnon'un acı ironisinin yerini duygusal coşku aldı. Bununla birlikte Ya'ari çağdaşlarından daha çok, Haluts'u genç bir anti-kahraman olarak işledi. Zayıf insanların da siyonizmin *duygu birliğini* sağlayabileceklerini göstermek ister. *Halutsim* hakkındaki hikâyelerinde Erets İsrail işçi hareketinin değer tasavvurları vardır, ama kahramanları o sınavı başaramadığında yazar, öncü hayatını ya da sınav geçireni eleştirmez, onun kökenini, diaspora geçmişini, yani yeni durumla başa çıkamayışının sebebini eleştirir. Bu özellikler Ya'ari'nin en önemli iki romanı *Ke'or Yahel* (*Işık Nasıl Parlarsa*, 1937) ve *Şoreş Aley Mayim* (*Su Yüzündeki Kökler*, 1950)'de görülür. *Işık Nasıl Parlarsa*, Ya'ari'nin neslinde hep aynı zamanda ortak olan otobiyografik malzemeye dayanır. O, 1920'de üçüncü *Aliya* ile öncü olarak ülkeye geldi ve Kibbuts Beyt Alfa'nın kurucularındandı; bu görevini 1926'da Kudüs'e gitmek için bıraktı. Gezginlik, Kibbuts hayatı ve Kibbuts'tan ayrılışı bu romanda ayrıntılı ve inandırıcı biçimde anlatır. Kahramanlardan biri, Şaul, *Halutsim*'in kaderi konusunda rahatsız edici sorular sorar: *"Neden buraya geldik (...) Neden burada hep birlikte hep birlikte kendimize eziyet ediyoruz? (...) Hangi fikir bizi bağlıyor ki?"* Bunlar, yazarın vaktiyle Brenner gibi, siyonist iskân hareketinin değer tasavvurlarını eleştirisiz benimsemediğini gösterir. Her ne kadar şüphelenene, anlatıcı kahramanla cevap verirse de soru sormak eylemi, egemen tasavvurlarla belli bir düşünsel hesaplaşmayı gösterir.

Ya'ari'nin dili coşkuludur ve öz ironiden yoksundur; bu neslin büyük kahramanlarının güçlü hitabetine benzer. Coşku, kahramanları, aslında bütün konuları çok naif yapar. *Işık Nasıl Parıldar*'da millî yaşantı, bir dinî tecrübe gibi işlenir:

"Toprağa sımsıkı bağlanmış insanda tanrısal ruh vardır. Vatanının toprağıyla birleşen kişi, bütün dünyayla Tanrı'yla birleşir. Ey, bey toprağı işleyen insanlar, size nasıl imreniyorum! Yetimler anne babalarını nasıl kaybettiyse biz de vatanımızı öyle kaybetmiştik; vatanımız varlığını yalnızca kalbimizde sürdürüyordu. Bu yüzden kararıyordu, bu yüzden Tanrı bize ağlıyordu, bu yüzden baskı altındayız. Erets İsrail... vatan... toprak... bizim dünyaya ve Tanrı'ya dönüşümüz budur."

Yitshak Şenhar

1921'de göçle gelen Yitshak Şenhar (Woltischek, Ukrayna-Galiçya sınırı, 1902-Kudüs, 1957), üçüncü *Aliya*'nın belki de en önemli yazarıdır. O, bu dönemin toplumsal şartlarının tam bir ürünüdür. Demiryolcu, inşaat işçisi ve tarım işçisi olduktan sonra, 1931'de yazarlığa başladı ve 30'lu, 40'lı yıllarda gerçekten çok okundu. Her şeyden önce kısa öyküler ve iki uzun novel, *Pirkey Roman (Romanın Bir Bölümü)*, ve *Had Me'elef (Bin Kişiden Biri)*'i yazdı.

Malzeme seçimindeki orijinalliğiyle karşılaştırıldığında bunları eserlerinde düzenleme yeteneği düşüktür. Bir yandan ikinci *Aliya*'nın *karşı edebiyatı*na (Brenner ve Re'uveni) benzer, öbür yandan üslup ve kurgu bakımından Berkowitz gibi daha çok Nussah yazarlarına benzer ve Çehov'un kısa öykülerinden etkilenir. Hikâyelerinin çoğunda didaktik özellik bulunur ve ekseri eserleri biçimce *vatan edebiyatı* değilse de, neslinin miras alınma ölçütlerini uzaklara taşır.

Şenhar, ortaklık üzerine birçok hikâye yazmıştır. Bunlarda tek tek kaderlerdense grup içindeki atmosfere yoğunlaşır. İdeolojik hikâyeleri, tarihî 'sinekdoş (kapsamlayış)'lara benzer: Her biri, bir ya da bir dizi seçilmiş ayrıntı dizisi yardımıyla siyonizmin gerçekleşme tarihindeki merkezî bir olayı ortaya koymaya çalışır. Bu yoğunlaştırma işlemleri, olayların kendisini ayrıntılarıyla anlatıp derinleştirmek istemez. Şenhar'ın hikâyelerî, kendi neslinin tipik konularını örneğin göç, Yahudilerle Araplar arasındaki sorunlar, Şark Yahudilerinin hayatını, bu arada, gelenekten ayrılmaksızın anlatır. Ne var ki Şenhar en önemli hikâyelerinde 30'lu ve 40'lı yıllarda Erets İsrail toplumunu belirleyen, göçmenlerle yerliler arasındaki temel çekişmeyle hesaplaşmıştır:

"Samimice hissetti, yüzünün nasıl yemyeşil olduğunu, toprak saksılardaki o zavallı bitkiler gibi. Kim der ki, diye sordu kendine ülkedeki sınıflar işçilere, işverenlere ve orta sınıfa göre sınıflanır? Bu bir yalan; o üç sınıf toplum katmanı burada daha ziyade şöyledir: Sabralar[1], kararlı Halutsim ve normal göçmenler.

[1] Çevirenin notu: İsrail doğumlular.

Bak bir bu küçük balkonda küçük boyutta üç sınıf oturuyor. İşitecek kulağı olan kimse, saf savaş çağrılarını duymuyor mu? Tabi ruhta bir sınıf kavgası. Ama burada da-yazık, yenilmek isteyene."

Şenhar'ın kahramanları yeni ülkede ve yeni toplumda köksüzdürler; *Perason (Açık Ülke)* hikâyesinde Hava ve Simran kendilerinden beklendiği gibi uyum sağlayamadıkları için suçluluk duygularıyla kıvranırlar.

Açık Ülke, yeni vatandaki köksüzler üzerine en iyi hikâyelerinden biridir ve çok katmanlı bir toplumsal grubun hayal kırıklığını yansıtır. Şenhar böylece ilgisini işçiler ve Kibbuts gibi merkezî konulardan çekip bir taşra köyüne düşmüş göçmenlere çevirir. Göçmenlerin yalnızlığı, Reb Salman, Simran ve Hava'ya daha çok etkiler, çünkü bütün çevreleri, bütün yan figürlerle birlikte yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Yabancılaşmaları manzaraya da yansıtılır:

"Evler birbirinden çok uzakta ve sanki hayat da onlarla beraber akmıyor da önlerinden geçip gidiyor ve o turist dolu arabalar gibi kayboluyor."

Yazar figürlerini diaspora geçmişinin epik derinliğine, onların şimdiki durumlarına bağlıyor. Anlatı zamanından, anlatılan zamana kendini çekme tekniği, şimdiyi geçmişin bağlamında ortaya çıkarıyor ki bu da onun eserlerinin temel bir özelliği. Ormana Simran'ın Erets İsrail'deki yalnızlığı, daha onun Avrupa'daki hayatından gelmedir, onun serseri hayatı yaşayan kardeşine yabancılaşmasından ve baba ocağından kopuşundan gelmedir. Hava da kendi geçmişinin tutsağıdır; Varşova'yı terk ettiğinden beri yerini bulamaz. Yalnızlığını ve çocuksuluğunu, içine düştüğü topluma, Erets İsrail'e yansıtır. Erets İsrail toplumunu, iş alışkanlığı sayesinde uçurumun kenarında yaşadığını kavrayan bölünmüş bir toplum olarak tasavvur eder. Yüzeysel uyum sağlayan insanlardan iğrenir, çünkü bu ona, Şark'ta yaşayan, ama kalbi hâlâ Batı'nın en ucunda olanların değerli ruh çatışmasından vazgeçmek gibi görünür. Yazar, bu tutumu paylaşmaz, ama onu siyonist gerçekliğin ortasında açılan kahramanlarının düşünce ve şüphelerinde gösterir.

Yehoşua Bar Yosef

Yehoşua Bar Yosef (Safed, 1912-1992)'in çağdaşlarından tamamıyla farklı bir hayat hikâyesi vardır, kendi dinî ya da millî kimliğini arayışı ve göç kararı, onun için belirleyici tecrübelerdi. Dört yaşında, büyük depremin ardından annesiyle birlikte Safed'i terk edip Transilvanya'ya gider. Bununla birlikte sonuna kadar, bulanık çocukluk hatıralarını korur. Yurt dışında geleneksel çevredeki gençliği de yazarlığında izler bırakır.

Eserleri, dindar ve dünyevi hayatın çarpışmasından doğmuştur. Yazarlığının başlangıcı, yetiştiği geleneksel toplumu terk edişine rastlar. İlk hikâyesi, *Kol Hatan ve Kol Kalla (Damat ve Gelinden Sesler)* 1936 yılında Davar'ın edebiyat ekinde yayınlandı. Geleneksel dindar bir çevreden saf bir çiftin cinsel uyanışını hınzırca anlatır. Bu hikâyeden itibaren eleştirmenler onda, Erets İsrail'deki aşırı dindarlık gettosundan kaçan ve şimdi de bunun köleliğinden kendini kurtarıp yeni, özgür bir hayat sürenlere kendi sesini veren bir yazar gördü. Bu bakımdan o, ikinci *Aliya* ve savaşlar arası neslin edebiyatından daha çok *Haskala* edebiyatını, Bialik ile Berdyczewski'nin Yahudi Rönesansı'nı devam ettirdi. İki savaş arası yazarlardan ise olsa olsa, eski *Yişuv* ailelerindeki bastırılmış güdüsel hayatı ortaya çıkarmakla Re'uveni'ye benzer. Bütün eleştirmenler onun çoğu melodramatik hikâyelerindeki natüralizmi fark ettiler. Bu hikâyelerde cinsellik konusu merkezdedir; bastırılır ya da yaşanır. Çağdaşları gibi Bar Yosef de üslup ve kurguda yeni yollar açmadı, ama devrimle gelenek, tutkuyla kural arasındaki gerilimleri işlemeyi başardı. İşte asıl *Halutsim* hikâyecilerinin ayrıntı saydıkları ve asıl onun, dinî hayatı terk eden Yeşiva akademilisinin, önemli bulduğu insan hayatının o görüş açısıyla dramatik ve melodramatik etkiler yarattı.

Bar Yosef'in en önemli romanı, *İr Kassuma (Büyülenmiş Şehir)*, bütün hâliyle 1958'de yayınlandı; bu, onun başka romanları ve hikâyelerinden şöyle ayrılır: Olaylar oldukça geniş nedenlere bağlanmıştır. Toplumsal ve içgüdüsel nedenler artık yazara yetmemektedir; onları mitik alanlara götürür. Yüzyıl dönümündeki, dindar Yahudileri ve gizemli tasavvurlarıyla eski "Safed", gerçek fon ola-

rak ona hizmet eder ve olayın mistik bağlamını yasallaştırır. Üç bölümü 1949'dan 1951'e kadar yayınlanmış bu realist romanı Safed'de 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl başına kadar yaşamış bir ailenin birkaç nesli üzerine bir efsanedir. Bu toplumun erkekleri ve kadınları arasında, Bar Yosef'in kendi tarzı gereği oldukça natüralistçe tasvir ettiği erotik ilişkiler mevcuttur. Delilik ve ölüm güçleri onlara karşı etki eder ve ikinci ve üçüncü nesilde kahramanların hayatını bozar. Bar Yosef, üçlemenin bütün bölümleri boyunca dramatik ve epik olay biçimini korur. Çoğalma ve günlük hayatın epik dönemleri hayatın tabii devamlılığını ve nesillerin devamını yansıtır. Bunlar, Safed'de deprem, difteri ve kızıl salgını, Meron'da Lag Ba'omer yangını, Dürzîlerin isyanı, savaş ve açlık gibi tarihî ve tabii olaylarla gölgelenir. Dramatik olayla epik zaman arasındaki gerilim, Safed'in tarihî ve kozmik olaylara sahne olan, Kabalistlerin *ebedî şehri* olarak işlenişinde kendini gösterir. Değişmez manzaraları ve değişen halkıyla bu şehir, içinde hayatın ve ölümün, aşk ve Thanatos'un birbiriyle güreştiği ortak bir yapı olarak işlenir. Aile kroniğinde, içinde şehrin bulunduğu toplumsal ve kozmik süreç yoğunlaşır. Bar-Yosef, burada şehrin belgesel tasvirini bir aile kurmacasıyla birleştiriyor. Bu arada olay dokusunda dinî hayatın çöküşü ve yeni bir çağın, siyonizmin başlaması ortaya çıkıyor.

Büyülenmiş Şehir'den sonra Bar-Yosef, Safed üzerine bir tarihî roman daha yazdı. Bu kez 16. yüzyılda şehri, yükselme çağında, Kabalist merkeziyken işliyordu. Hatıralara ve doğrudan tarihi belgelemeye dayanan ilk romandan farklı olarak *sukkat şalom* (*Barış Kulübesi*, 1958), tarihi malzemeye dayanır ama bu malzeme özgürce kurgulanmıştır: Kahramanlar, 16 yüzyıl Safed figürleridir. Roman, cemaat tecrübeleri Mesih'in ve genel kurtuluşun bir çeşit temsilcisi olan selamet arayışı içindeki bir grup mistiği anlatır. Bar Yosef, bu tarihî romanda siyonizmin şimdisi ve diaspora ile ilişkisi üzerine konuşur; Selamet fikri, insan onu kendi ihtiyaçları ve ilgileri için kullanırsa, çöker gider. Romanda şöyle denir:

"Sen kendin, boş yere her zorlamayla çağırmaya çalıştığın o selametten korkuyorsun. Hiçbir kötü güdüsü olmayan insanların karşısında sana musallat olacak can sıkıntısından sen de korkuyorsun."

Bar Yosef, ilk mistiklerin Mesih görüşü ile onların somut gerçekleşmesi arasındaki tezatı işlemek istiyordu ki, bunu başaramadı.

Şahsi konusu olan, Erets İsrail'deki geleneksel dinî toplumun çöküşü konusundan yeni bir alana geçişte o, Hayim Hazaz ve genç nesillerin yazarlarının, *dor-ba'arets* ve *dor hamedina*'nın ondan sonra yeni sanat araçlarıyla üstesinden gelmeye çalıştığı konuları ele aldı.

Burada ele alınan yazarlar grubu ne içerik, ne de biçim yönünden orijinaldi ve çağdaş eleştiri de onları edebî listeye almaya çalışmadı; ikinci *Aliya* yazarları ve Agnon, Brenner ve Berkowitz gibi göçmen yazarları tercih etti. Yine de onun şahsında ideolojik bir yansıma arayan üçüncü *Aliya* edebiyatı, *Halutsim* için hayati önemdeydi. Bu dönemde de edebiyat, gerçekliği belki de gerçekliğin edebiyata damgasını vurmasından daha çok etkiledi.

- 9 -

Modernizmin Başları

Şehir Hayatı mı, Yoksa Çiftçilik mi?

İki dünya savaşı arasındaki yazarların çoğu, çağlarının tarihî taleplerine ve edebî beklentilerine, Erets İsrail'de *Halutsim* iskân projesinin realist ve konformist işlenişiyle cevap verdiler. Onlara karşıt hareket, İbrani modernizmi oldu. O, eski modelle (yani *Ştetl* modeliyle) buna karşı model büyük şehir ve Erets İsrail'in evrensel ya da devrimci ekspresyonist biçimleri arasındaki gerilimi dile getirdi. Bu akım Avrupa'daki yüzyıl dönümünden beri modern hareketlerle sıkı sıkıya bağlıydı ve bu Avraham Şlonski (1900-1973) ve Uri Zwi Greenberg (1896-1981) gibi şairlerde nesirde olduğundan daha net görünür. Bu şairler avangardist sanat biçimlerini (ekspresyonizmin kendinden geçişini ve Rus şiirinin toplumsal coşkusunu) *Halutsim*'in öncü savaşçılığıyla birleştirdiler. Ama yeni şiirde Avrupa formlarıyla Avrupa konularından uzak duran Erets İsrail düşüncesinin birbiri içinde erimesi başarılmışken, nesir burada çok geri kaldı. Avrupa'daki modern nesir ve şiir, o devrin metropollerine yerleşmişti; seslerini yalnızlaşan ve yabancılaşan insana veriyorlardı. İbrani şiirinde de, her ne kadar yeni ülkede kök salma özlemi içindeyse de, *lirik ben* yabancılaşmıştır. Ülkenin siyonist hareketi tamamen romantik bir biçimde, çökmekte olan Avrupa'dan toprağa kaçış olarak görülmektedir; o toprak da kendisini ekip biçenlere yeni bir vatan vermektedir.

Modernist nesir yazarlarının çoğu Erets İsrail'de yetişmemiştir; içlerinden birkaçı, örneğin Re'uven Wallenrod, David Vogel ve Efraim Lisitzki, ülkede asla uzun süre yaşamamış, ayrıca tipik Ya-

hudi ya da Erets İsrail konuları ve motifleri seçmemişlerdir. Onların eserleri, İbranice yazılmış Alman, Amerikan ya da Rus romanları gibidir. Ama yine de Yahudi unsurlar benimsemişlerse bunlar Alman-Yahudisi yazarlar Arthur Schnitzler (1862-1931), Joseph Roth (1894-1939) ve Jakob Wassermann (1873-1934)'da olduğundan ya da Amerikan-Yahudisi yazarlarda, örneğin Abraham Cahan (1860-1952), Ludwig Lewisohn (1883-1955), Saul Bellow (doğ. 1915) ya da Bernhard Malamud (1914-1986)'da olduğundan daha büyük ölçüde değildir.

Buraya David Vogel ile Re'uven Wallenrod'un roman ve novelleri dâhildir. Bunların kahramanlarından birkaçı, uyum sağlamış Yahudilerdir; anlatılan hayat, Yahudi tarzı ya da Erets İsrail tarzı değil, daha çok Amerikanvari ya da Avusturyalıdır. Elieser Steinberg, David Vogel, Re'uven Wallenrod ve Şimon Halkin, İbrani edebiyatının bakışlarını Orta Doğu'daki küçük köyden kurtarır ve çoğu Yahudi'nin yaşadığı yerlere, büyük metropollere çevirir. Bu konuda Batı'nın büyük yazarlarını izlerler: Örneğin Alfred Döblin (1878-1957) Berlin'i nasıl tasvir etmiş, James Joyce (1882-1941) Dublin'i nasıl anlatmışsa; Steinman Odessa'yı, Vogel Viyana'yı, Lisitzki Boston'u, Wallenrol New York'u ve Elischeva da Moskova'yı öyle anlatır. O zamana kadarki İbrani edebiyatının çevresine (ücra *Ştetl*'e ve sonra Erets İsrail'e) sadık kalan tek modernist yazar, Hayim Hazaz'dır. Öteki modernist yazarlar gerçi İbrani edebiyatıyla da ilgiliydi, özellikle *karşı* nesliyle ve Brenner'in, Gnessin'in, Baraş'ın ve Berkowitz'in eserleriyle, ama önemli noktalarda edebî normlardan uzaklaşıyor ve daha çok dışarıdan etkileniyorlardı. Avrupa edebiyatının ölçütlerine göre her ne kadar adil sayılsalar da bunları Erets İsrail nesri bağlamında yenilikçi ve devrimci olarak niteleyebiliriz. Eserlerine büyük etki, Freud'un psikolojisinden gelir; bastırılmış iç güdüsel hayatıyla savaşan ve toplumsal değerlerle çatışmaya giren insan; edebiyatın odak figürü olmuştur. Bu tür çatışmalar Steinman, Horowitz, Halkin ve başkalarının eserlerinde birçok olayı ve karakteri belirler. Tabii cinslerin ilişkileri, her dönemdeki edebiyatı ilgilendirmiştir ama bunun doğru ilerleyen bir mücadele, keza çocukluk anılarının ve yetişkin hayatının nedensel bağlantısı olarak ve sık sık cinsel semboller eşliğinde işlenmesi,

Freud'un ve Otto Weininger'in İbrani modernistlerine etkisini gösterir. Tek önemli yazar olarak Hayim Hazaz ilginç bir şekilde bundan uzak kalmıştır.

Modernistler de Yahudi dünyasında iki dünya savaşı arasındaki büyük değişiklikleri bilmiyor değillerdi. Çoğu, göçmenlerin yola çıkma ve vatanlarına alışma çabalarını yazıyordu. Hayim Hazaz, Elieser Steinman, Re'uven Wallenrod ve David Vogel'in eserlerinin merkezinde, kökünden kopma, mutlaka olmasa bile durmadan değişen Yahudi merkezlerine, Erets İsrail'e taşınma gibi temel deneyimler vardır. Kahramanlarının savrulduğu metropolleri çoğu kez insan yiyen devler olarak tasvir ettiler.

Kökünden koparılmış karşı kahramanların özelliklerinde Berdyczewski, Brenner, Gnessin'den Agnon ve Re'uveni'ye kadarkilerin çizgisini devam ettirdi; bu arada Steinman ile Horowitz uzun deneme tarzı pasajları ve kuramsal açıklamaları ön plana alırken Halkin, bilinç akımı tekniğini ve iç monologu kullandı.

Şehir romanının kurgu unsurları, iskân romanınınkilerden çok farklıdır. İskân romanı belgeleme, entrika ve ideoloji karışımından oluşuyordu; bunlar şehir romanında pek rol oynamayan faktörlerdi. Orada olay anlatma, olayın analizi uğruna arka plana itilir. Olay dizisi, öz itiraflar, manzara tasvirleri atmosfer tasvirleri ve psikolojik tepkiler ya da farklı kahramanların görüşleriyle kesilir. Bu zamansal ve mekânsal sapmalar, iskân romanının belgesel, sadık, tarihsel akışı geleneğine ters düşer. Oysa her şeyi bilene anlatıcının yerine çeşitli bakış açılarını koyan "yaşanmakta olanı aktarma"yı ve iç monologları kullanan modern romandan farklı olarak İbrani yazarlar Erets İsrail'de anlatıcının otoritesini ve hep varoluşunu kuvvetlendirirler; o, öznel bakışı daha karmaşık olan nesnel tasvire tercih eder ve açıklar. Hazaz, yazı tarzına bu olimpik üslubun zarar vermediği şehirli tek yazardır.

Modernist İbrani nesri (Erets İsrail'de ya da diasporada) ile şimdiye kadarki bölgesel Erets İsrail edebiyatı arasındaki karşıtlık en güçlü olarak dilin ve üslubun kullanılışında ortaya çıkar: Dili koruyan *Nussah* üslubu ile kelime uydurmacılığı gibi iki sivri uç

arasında Elieser Steinman, Jakov Horowitz ve Menaşe Levin, yeni dilciliğin, David Vogel, Elişeva, Re'uven Wallenrod ve Lea Goldberg üslup bakımından daha çok Brenner ve Şofman'ın yanındadır. Şimon Halkin ise tek başına Gnessin'in yönünde ilerler; Hayim Hazaz ve Natan Bistrizki tamamen özel bir ekspresyonist üslup geliştirir. Büyük üslup özelliklerine rağmen İbrani modernizminin yazarları, belli belirtilerine göre gruplara ayrılırlar: Elieser Steinman çevresinde evrenselci grup, Hayim Hazaz çevresinde ekspresyonistler ve Elişeva, David Vogel ve Lea Goldberg çevresindeki nesir ve nazım alanında yazanlar. ABD'de yaşayan Hayim Abraham Friedland, Dov Ber Isacs, Re'uven Wallenrod, Efraim Lisitzki ve Şimon Halkin, oldukça benzer konular üzerine yazarlar, ama üslup bakımından birbirlerinden ayrılırlar.

Olay Dokusunun Geriye Çekilişi

Elieser Steinman

Elieser Steinman (Obodovka, Rusya, 1892-Tel Aviv, 1970), eski bir komünist devrimcidir ve 1924 yılında ülkeye gelerek Erets İsrail modernizminin en önemli temsilcisi olmuştur. Aynı nesildeki pek çok meslektaşından farklı olarak o, konularını göçten sonra değiştirmemiştir. Yine çok genel şehir gerçekçiliği içindeki insanlığı anlatmıştır çünkü istediği geleneksel *Erets İsrail tonunda* bölgesel *vatan edebiyatı* yazarlarının anlayışı doğrultusunda yazmaktansa diaspora üzerine yazmaktı. Steinman edebiyatı, bireyi işleme gücüyle ölçüyordu; bu nedenle Gnessin'e olağanüstü hayrandı. O da eserlerinde gerçi bireyleri anlatıyordu ama bunlar Gnessin'deki gibi eşsiz gerçeklikte figürler değildi, soyut durum örnekleri, edebî anlatılardan ziyade denemeye uygun düşen genellemeler ürünleriydi.

Steinman, uzun deneme tarzı pasajlar katarak roman biçimini reddetmeye çalışıyordu; toplumsal ve kültürel gelenekleri sarsmak istiyordu. Bir Yahudi Emma Bovary'si üzerine romanı *Esther Hayot* (1923) ile anlatıcı figürü gittikçe ön plana geçer ve gözlemlemekten çok yorumlar. Freud tarzı açıklamalar artar, ta ki daha sonraki hikâyelerini nihayet itiraflar biçiminde yazana kadar.

Steinman'ın anlatım tarzı, bilinçli olarak kurmacayı vurgular; anlatıcısı, okurla hikâye arasında yer alır ve tekrarlanan diyaloglarla her ikisi arasında aracılık yapar. Denemeci tonu, şiirsel tınlamalar taşıyan ve en önemli eserlerinden olan romanı *zuggot* (*Çiftler*, 1930)'u da belirler. Bu roman iki üçgen ilişkili melodramatik bir entrikayı anlatır ama bir dizi özdeyişler ve anlatıcının yorumlamalarıyla o çağın realist roman biçimini zorlar. Steinman'ın romanı, siyonist değildir; figürleri toplumsal, tarihî ve ideolojik motifler içermez, psikolojik ruhsal hayatları tarafından yönlendirilirler ve bir parça trivial olay dokusu içinde cinslerin mücadelesini yürütürler.

Steinman'ın üslubu, Herbert Read'ın deyişiyle *espri poetikası* olarak tanımlanabilir. Kelime oyunları, şaşırtıcı ifadeler ve okuyucunun göz kırparak içeri sokulması onun için olay dokusundan ya da figürlerinin karakterize edilişinden daha önemlidir. *Çiftler* romanından bu yana yeni kelimeleri daha sık kullanır. Dilsel biçimde yeni düzenleme ona göre modernizmin, İbranicenin hazır kalıplara safça tutunmasına cevabıdır. Esprisi ve öğretici denemeleri, Steinman'ı 19. yüzyıl sonundaki *Haskala* yazarlarına yaklaştırır; her türlü modernist açıklamalara ve psikoanalitik etkilere rağmen eserleri, o yazarların sağlam temellerine dayanır.

Onun eserleri çok çeşitli alımlanmıştır. O, devrimci ve sanatçı olmaktan ziyade devrimin bir sembolüydü. Birçokları onun fazla yapmacıklı üslubunu eleştirir ve onun sürekli devrimci çıkışlarına karşı mesafelidirler. Çağdaşlarına etkisi gerçi Yakov Horowitz'in ve Menaşe Levin'in ve Avraham Şlonski'nin eleştiri ve şiirinde görülür ama genç nesil artık onunla ilgilenmedi.

Yakov Horowitz

Yakov Horowitz (Kaluş, Galiçya, 1901-Tel-Aviv, 1975) de 20'li yılların ortasından itibaren modernist edebiyat devriminin önemli bir temsilcisiydi. Erets İsrailli meslektaşları arasında, şehir hayatına en çok yönelmiş olan yazardır. Üslup ve düşünce bakımından Viyanalı *Fin de siécle (Yüz Yıl Sonu)* yazarları Arthur Schniztler, Stefan Zweig ve Peter Altenberg'e olduğu kadar Vi-

yana empresyonizminin şiirsel denemeci romantizmine ve *köksüz* İbrani yazarlar Brenner, Şofman ve Gnessin'e yakındı.

Agnon'un kahramanları gibi Horowitz'in kahramanları da *Halutsim*'e sırt çevirmişlerdir ve işçi hayatı sürdükleri ya da Bohemlerin küçük Tel-Aviv'ine katıldıkları şehre taşınmışlardır. Horowitz, ülkenin kalkınmasıyla ilgilenmez; bu, siyonizmin kurtarıcı gücünden ve toprağın kutsallığından şüphe eden kahramanların iç çatışmaları için yalnızca bir fondur. Eserlerinin dikkatli bir incelenişi, paradoks olarak gösterir ki, Horowitz toplumsal karşıtlıkları ve değerler sistemini anlatırken her ne kadar onlar gibi belgesel çalışmasa da *vatan edebiyatı* yazarlarından farklı değildir.

Çoğu eserinde söz konusu olan bir atmosfer ya da bir fikirdir; başka unsurlar önemini kaybeder. İspanya'dan 15. yüzyılda Yahudilerin kovulmasının belgelerine dayanan tarihî romanı *or same'a* (*Yükselen Işık*, 1929)'da sanki toplumsal konulara, mesela farklı mezhepler arasındaki ilişkiye yöneliyor gibidir. Ama bu roman aslında evrensel, gerçekliğe ve zamana bağlı olmayan bir söylem peşindedir. Yahudilerin sınır dışı edilişini Yahudi hekim Don Abraham Bonafios'un ve kızı Pamela'nın bakış açısından Pamela'ya âşık bir Hıristiyan gemi kaptanı gözüyle bir rahibin, Peder Vincezo'nun ve bir Müslüman dervişin açısından anlatır. Sonunda, Horowitz'in çoğu hikâyesinde olduğu gibi yanılgı son bulur: Romantik kahramanları dünya, sözde dostlar ve sevenler, hayal kırıklığına uğratırlar.

Burada da merkezde cinslerin mücadelesi yer alır. Olay çoğunlukla tahmin edilebilen melodramatik entrikalarla belirlenir, psikolojik derinlikten ve kişilerin inandırıcılığından yoksundur. Bu melodram, yorumlayıcı anlatıcının ironik-denemeci çıkışlarıyla kesintiye uğrar; bunlar hayalî kutuplar içinde gelip gider: aldatılmış burjuvalık karşısında maddeci bir bataklığa gömülme, şehirli korkusu, bir kadına ilgide dostluk ve sevginin farkı.

Siyonist gençlik hareketinin daha ziyade soyut değerlerine bağlanma (bunların *vatan edebiyatı* yazarlarınınkine benzemesi rastlantı değildir) eserlerinin hemen hepsinde merkezde yer alır. Horowitz'in modern insanı, küçük burjuva, gerçekliğinden ebedî

gençlik idealine kaçar, örneğin *olam şelo neberav adayin* (*Yıkılmayan Bir Dünya*, 1950) novelinde olduğu gibi. Vatan edebiyatı yazarlarınınkinden farklı olarak Horowitz'in kahramanları erişkinleşme sınavlarını başaramazlar ve Erets İsrail gerçekliğiyle pek ilgisi olmayan hayallerin peşinden koşarlar. Onun, gençliği harekete geçiren mesajı, siyonist devrimi bireyin hayatında burjuvaziye karşı başkaldırmak olarak tasvir eder ve bu mesaj onun şiirsel kısa öyküsünden tarihî romana kadar bütün eserlerinde ortaya çıkar.

Modern İbrani edebiyatında şiirin önemli rolü Horowitz'in eserlerinde belli olur: Kelime oyunları ve esprili ifadeler ona göre, Şlonski gibi, inandırıcı bir mesajdan, olayların ya da karakterlerin tutarlı kurgusundan ya da tarihî şartların belgelenmesinden daha önemlidir. Çağdaşları onun nitelikleri hakkında farklı yargılarda bulunduktan sonra Horowitz, ellili ve altmışlı yıllarda İbrani okuyucuların bilincine yeniden ulaştı.

Menaşe Levin

Menaşe Levin (Varşova, 1903-Tel-Aviv, 1981)'in noveli *Meah Leylot Be Yaffo Ha'atika (Eski Yafa'da Yüz Gece)* 1938'de yayınlandığı zaman muhtemelen hiçbir toplumsal ya da ahlaki mesaj taşımadığı için sert eleştirilere neden oldu. Bu novelin formu, mesajıydı; temeli, birbirinden tamamıyla farklı kişilerin, sahnelerin ve durumların parlak fütürist bir zeminde birleşmesiydi ki hepsinin tek hedefi, geleneksel romanı çökertmekti. Önemi her şeyden önce Steinman'ın, Horowitz ve Şlonski'nin *karşı edebiyat* silahını nesir türünde şüphesiz en uç tarzda dile getirmesiydi.

Devrimin Çağrısı

İbrani modernistleri arasındaki ekspresyonistlere göre Yahudi dünyasında tarihî olaylar bir deprem gibidir. Onlar; Ekim Devrimi'nde ve siyonizmin oluşumunda iki paralel gelişim gördüler: Eski dünya ikiye bölünmüştü ve gerçeğin şimdi bir şansı vardı. Devrimci ve siyonist değişimler yalnızca toplumsal boyutları içinde ya da iskân projesi olarak anlaşılmıyordu, aynı zamanda bireyin koyu metafizik unsurları açıkça kendinden geçirici tecrübesi oluyordu.

Ekspresyonizmin en belirgin temsilcileri, nesirde H ayim Hazaz ve nazımda Uri Zwi Greenberg (1894-1981) idi. Greenberg'e göre siyonizm, genç yazarlardan yeni ifade biçimleri isteyen bir esin kaynağıydı. Yakov Horowitz (başından beri ekspresyonisttir), bunu edebî manifestosunda şöyle dile getirir:

"Bizim ülkemizde bugünkü İbrani yaratıcılığının kum ve kaya üzerinde tarıma benzetilebilecek bir eser için dinamite ihtiyacı var. Kendi etrafına ateş yerleştiren düşüncenin çılgınca bir alevlenmesi için hız veren yaratıcı kişi, yalnızca o, edebiyatımızın kalın duvarlarındaki pencereleri açmayı başaracaktır."

Ekspresyonist ekol, siyonizmin ortaya çıkardığı psikolojik sorunlara karşı durdu. Ekspresyonist yazarlar, her türlü ütopyanın içinde bir de *kıyamet* hikâyesi taşıdığını, kurtuluş ve inşanın devrimcilerin ruhunda diasporanın yanında yer aldığını vurguluyorlardı. Bu gerçeklik ise alışılmış araçlarla işlenemezdi. *Vatan edebiyatının* estetik imkânları yetmiyordu. Nathan Bistritzki ve Hayim Hazaz'ın her ikisi de kahramanlarının cazibeli yaşantılarına uyan yeni bir üslup yarattılar. Onların kurucusu olduğu ekspresyonist gelenek o zamandan beri artık İbrani nesrinden silinmedi, her ne kadar bu geleneği de devam ettirme ve değişim, Agnon'un edebî mirasında olduğundan daha az fark edilir nitelikte ise de.

Hayim Hazaz

Hayim Hazaz, 1898 yılında Rusya, Sidorovici'de doğdu, 1931'de Erets İsrail'e geldi ve 1973'te Kudüs'te öldü. İz bırakan tecrübeleri Ekim Devrimi ve 1921'den itibaren İstanbul'da *Yahudi Halutsim*'i ile ortak komün hayatıdır.

Hazaz'ın ilk hikâyesi, 1924'te yayınlandı. Konuları, başından beri Yahudi hayatının temel sorunları etrafındadır. Bununla, *Haskala*'yla başlayıp Mendele'de zirveye ulaşan ve Brenner'in eserlerinde devam eden bir çizgide yar alır. Bütün eserlerinde, önem verdiği şey, ister yabancı güçler, ister halkın karakteriyle ilgili olsun, Yahudilerin kaderidir. Ekim Devrimi üzerine hikâyelerinde ve Rusya'dan kaçan Yahudi *Halutsim* üzerine, eski dönemlerdeki İhtilal'den az önceki ve sonraki Yahudilerin hayatı üzerine, devlet

kurmadan önceki çeşitli göç dalgaları üzerine hikâyelerinde olduğu gibi. *Ofek natui* (*Eğimli Ufuk*, 1958) novelinde Lahiş bölgesinin iskânı üzerine yazar ve *Bekolarbad* (*Bir Dizi*, 1963)'da Britanya hükümetine karşı yer altı mücadelesinden söz eder; üstelik İsrail'de devlet kuruluşundan sonraki hayat konusunda çeşitli hikâyeler yazmıştır. Birçok çağdaşından farklı olarak Hazaz siyonizmin toplum modelini olduğu gibi savunmaya ya da eleştirmeye kalkmadı. Bununla birlikte sürekli olarak onunla hesaplaştı çünkü ilgilendiği bu tarihî ve sosyal konuda karmaşık ideolojik bir sistemin sonuçlarını görüyordu.

Bu sistem ya diaspora ya kurtuluş, ya dinî gelenek ya dünyevîlik, ya küçük burjuvalık ya ihtilal, ya köksüzlük ya toprağa bağlılık, ya ütopik Erets İsrail ya Erets İsrail gerçeği karşıtlıkları olarak sıralanabilir. Her iki kutup, olay dokusunda ve çoğu zaman da kahramanların uzun konuşmalarında dile gelir. Bunlar, sürekli bir diyalektik içindedirler ve yazar tarafından değişimli olarak sert eleştiri ya da hayranlıkla anılır. Hazaz'da büyük bir kültürün, Yahudi diaspora kültürünün tehditkâr sonunu gören figürler ortaya çıkar. Buna karşılık diğerleri, diasporayı tümden reddedip diasporanın sonunda, Yahudi halkının tarihi boyunca savrulduğu ülkelerde ve aynı zamanda bu selamet ülkesinde uğradığı belanın sonunu ümit ediyorlardı. Örneğin yazarın 30'lu yıllardaki *Halutsim* hikâyelerinde, özellikle *Hadraşa (Vaiz)*'da olduğu gibi. Bunlara da Hazaz, *Drabkin*'de şu uyarıyı yapar: Erets İsrail de Yahudi halkının manevi diasporasını devam ettirebilir.

Hazaz, mesajında ikinci ya da üçüncü Aliya'nın önde yazarlarından farklı değildir. Öteki *karşı edebiyat* yazarlarında olduğu gibi bu mesaj uzun bir iç mücadelenin sonucudur. Brenner, Şenhar, Bar-Yosef gibi o da kahramanlarını siyonist işçi hareketinin değer yargılarıyla ölçüyordu ve sonunda siyonist davranışı siyonist görüşe tercih etti, her ne kadar genç kahramanlar bu işte bazen hayatlarından olsa bile (*Bir Dizide* novelinde olduğu gibi).

İdeolojik görüş, Hazaz'da bütün formu belirler, olayın kurgusunu ve kahramanların özelliklerini yönlendirir. Buna uygun olarak olay, öncelikle ideolojik diyalogların ya da başfigürün monologu-

nun çerçeve şartlarını sunar (*halutsim* ve *hadraşa* [*Vaiz'deki Gibi*]); olay, yalnızca bir vesile görevi görür: Ara sözlerde nelerin dile geldiği, olayın kendisinden daha önemlidir.

Daltot Haneboşet (*Bakır Kapılar*, 1957, gözden geçirilmiş baskı 1965) noveli onun eski ihtilal hikâyelerinin çok uzatılmış çeşitlemesidir. İki nesli anlatır. Yaşlılar, ihtilali başından beri reddeden Haham Simha'yla temsil edilir; gençlerse, o ihtilale katılmak isterler. Üç genç erkek (bir gelenekçi, bir komünist ve siyonist zihniyetli anarşist), bir kadın için, Haham Simha'nın kızı için mücadele ederler. Ama sonunda seçime ulaşamazlar, yaklaşan devrimin tarihî tesadüfleri gidişatı ya da farklı ilişkilerin sonunu belirler. Pek çok tartışmada olaylar gençlerin ve yaşlıların gözüyle yorumlanır. Bu arada figürler birbiriyle gerçekten tartışmaz, daha çok ötekilerin sık sık sözü kesmesiyle yeniden kendi konularını yakalar ve görüşlerinin ifadesinde şaşmadan devam ederler ki bundan da komik, donmuş bir imge oluşur. Ne kadar karşıt belgeler varsa hepsi sonunda yalnızca bir açıklamaya hizmet eder, bunlar düşünsel devrimin devamının propagandasını yapar, buna karşılık devrimin devamının yerleşmesini, onun iktidar hırsını hor görürler. Mendele'nin Hazaz'a etkisi dengeli üslupta, kişilerin özelliklerinde ve edebî formda fark edilir.

Yazar yalnızca Doğu Avrupa'dan gelen göçmenleri değil, Yemen'den göç eden Yahudileri de grotesk biçimde tasvir eder (mesela *Yaiş* [1947-1952] ve *hayoşevet beganim* [*Sen Bahçelerde Oturan*, 1944] romanlarında).

Hazaz'ın eserlerindeki orijinallik, *Nussah* üslubunun figürleri grotesk işleyişiyle bağlamasında ortaya çıkar, bu figürler Brenner çizgisinde asilerdir, hayalcilerdir ve entelektüellerdir.

Brenner'den farklı olarak bunları psikolojik bakış açısından çok özellikle toplumsal ve ideolojik bağlam içinde anlatır. Olay, özellikler ve figürlerin birbiri arasındaki ilişkisi, çoğu eserde oldukça gelenekseldir ve psikolojik derinlikten yoksundur, ama dışavurumcu ifade gücü, coşkusu ve grotesk karikatürize edişi, adiliğe sürüklenmesini önler. Ekspresyonist üslup, özellikle karakterlerin

işlenmesinde kendini gösterir. Birey, hep bir sosyal grubun temsilcisidir, bir soyutlamadır, genellemedir ya da sembolik özdür, ama asla bizatihi bir kişi değildir. Kahramanlar aslında birer karikatürdürler. Ama onların ideolojik konuşmalarının üslupsal çarpıtılmasından öyle çok yorumlanabilirlik doğar ki bu, her türlü basit yorum zeminini yok eder; kahramanların yüce coşkusu anlamsızlığa kadar varır.

Hazaz'da tekrarlanan odak figür, onun *sipur mahapeha* (*Bir Devrimin Hikâyesi*, 1926)'sından *pa'amon verimon* (*Çağ ve Nar*, 1975)'una kadar farklı kıyafetteki aynı devrimcidir: Gülünç bir hayalci, gerçeklikle her türlü teması kaybettiği için mevcut şartlara uyamayan, bir tek fikre kapılmış biri. Bu devrimcilerin çoğu bir yere, bir zamana herhangi bir bağı olmaksızın dolaşıp dururlar; son derece ağır toplum eleştirisi yaparlar, öte yandansa coşkulu ve gülünç tiplerdir. Genellikle yanlarına iki ayağı yerde ya da onlara karşıt birçok dünyevi bir figür katılmıştır. Bu, devrimden hiç şüphelenmeyen bir komünist ya da ütopyasız bir eylem adamıdır. Bu esas tiplerin karşı karşıya getirilişi Hazaz'ın bütün eserleri boyunca görülür.

Hazaz'ın sanat anlayışı, yoğunlaştırmaya dayanır. Yazı tarzı, itiraz kabul etmez havadadır, yönlendirir, işaret eder, değerlendirir, anlaşılacağı gibi, nesnel değildir, nesnelere daha çok kendi sanat ya da ideolojik değer yargılarına göre değer biçer. Yoğunlaştırmada dil, öykünmeciden çok vurgulayıcıdır, heyecanlıdır ve mutlaka karakteristik değildir. Bu dil şiir dili gibi süslüdür, salt heyecan yaratmaya çalışır ve şair özgürlüğünden yararlanarak dili zorlamaya kadar varır ki, bu ölçü nesirde nadirdir. Bu arada Hazaz'da şiirsel hitabetin niceliğinden düpedüz bir nitelik çıkar: Sıfatlar, gösterdikleri şeyden uzaklaşır ve kendine özgü egzotik, çoğu zaman grotesk ve anlamsız bir dünya yaratır. Kişileri, kelimelerin gücü sayesinde yaşar ve aynı zamanda onların arasında hapsolur. Hazaz'ın Yemen romanı *hayoşevet beganim (Sen, Bahçelerde Oturan)*'in kahramanı Mari Sa'id'in büyük hitabeti ya da *vauz* hikâyesindeki Aşkenaz Judke'in konuşmaları hayalle gerçek arasında bir set oluşturur. Hazaz'da konuşanlar iş yapmaz, iş yapanlarsa konuşmaz. Bu

arada konuşanların dünyası çoğunlukla gerçekten ziyade hayalîdir; söz sarhoşu kahramanlar, gerçekliğe yabancı bir hikâyecilikte erirler. Hazaz'ın hikâyeleri ilk yayınlanmada, yoğunlaştırmanın dışavurumcu üslubuyla gerçeküstü ve hayalî gelir. 1968'deki gözden geçirilmiş baskıda kendi üslubunu geri çeker, sanki tekrar Mendele tarzına dönmek istemektedir.

Otuzlu yıllarda Hazaz, Yemen Yahudilerinin hayatıyla ilgilendi. Onlar hakkında yazdığı iki roman, *Sen, Bahçede Oturan* (1944) ve *Yaiş* (1947)'tir. İlk romanın başkişisi Mari Sa'id, Yemenlilerin bütün özelliklerini üzerinde toplar: *Mari Sa'id, ötekilerin hepsi gibidir.* Romanın bütünü, yazarın sosyolojik bakış açısından yazılmıştır. Baba-oğul ve torunların nesli arasındaki ailevi çekişmeleri anlatırken yeni ülkede bir grup göçmenin toplumsal çekişmelerini ve bu yeni durumun aile bağlarını ve ataerkil yapıyı nasıl bozduğunu gösterir. Merkezde iki büyük aile yer alır: Mari Sa'id ile oğlu Siyon ve torunu Bumia'nın ailesi ve Mari Alpagua ailesi. Bir tek fikre, Mesih fikrine kendini kaptırmış bir adamın başarısızlığa uğrayışı söz konusudur.

Bu romanın konusu, baştanbaşa Yemen göçmenlerinin hayatından, onların dillerinden ve folklorlarından alınmadır ki bu ona, aslında realist olmadığı hâlde büyük bir inanılırlık sağlar. Merkezî sanat aracı, Hazaz için tipik olan diyalogdur; burada Mari Sa'id ile Mari Alpagu arasında geçer. Mesih'in gelişi, selamet konularından hayal kurup konuşurlar. Şaşıran, saf Mari Alpagua, Mari Sa'id'in beklentilerine katılır, o, hayalci için bir çeşit Sancho Panza'dır. Sınırsız katılımı Mari Sa'id'i ironik bir görüşle ortaya koyar, Mesih beklentisi ise groteske götürür. Mari Sa'id'in hayalleri, çevresinin diğer insanları tarafından dinî bir çılgınlık gibi görülür; bunların gerçekle belli bir ilişkisi yoktur. Böylece hayal, gittikçe İsrail toplumunun dışına itilir, sonunda Ağlama Duvarı'na dayanır ve kurtarıcı gelinceye kadar buradan ayrılmayacağını ilan eder. Ama Mesih gelmez. Mari Sa'id çılgınlıktan ölür. Onun oğlu Siyon, Mari Alpagoa'nın babasının hayaline olan samimi inancını kendi çıkarı için kullanır. Nesillerin bozulması, şaşmaz bir mesihçiliğin başarı-

sızlığa uğramasının işaretidir. Bu romanda da devrimci düşünceler, gerçek toplumsal ilişkilere çarptıkları anda mutlak değerlerini kaybederler. Metnin bütünü yüksek coşku ile derin anlamsızlık arasında gidip gelir. Bu çarpıtmayla ve yoğunlaştırma üslubuyla Hazaz belgesel melodramatik ve ideolojik yaratının sınırlarını aşar ve tamamen özgün eserler verir.

Hazaz, kendi tarzında, Avrupa edebiyat çizgisine yakın durur. Onun devrim hikâyeleriyle İsaak Babel'inkiler arasında, hikâyeleriyle tiyatro oyunu *bekez hayamim (Günlerin Sonunda)* arasında ve Frank Wedekind, Georg Kaiser ve Ernst Toller'in hikâyeleri arasında benzerlikler fark edilir. Burada doğrudan etkilerden söz edilemese de daha çok devrimle belirlenmiş şartların benzer gelişimleri söz konusudur. Hazaz ekspresyonist temeli ve bireyle toplum ilişkisinin anlatımıyla gelecek neslin (*Dor Ba'arets*) yazarlarını etkiledi. S. Yizhar (doğ. 1916), Moşe Şamir (doğ. 1921) ve Aharon Megged (doğ. 1920) onu üslup bakımından izlediler. Ekspresyonizminin daha sonraki çeşitlemesi, daha genç yazarlarda, Pinhas Sadeh (doğ. 1929)'te ve Yehuda Amihai (doğ. 1924)'de, Amos Oz (doğ. 1939) ve Yoram Kaniuk (doğ. 1930)'ta görülür. Yehoşua Kenaz ve Aharon Appelfeld gibi başka genç yazarlar kendilerinin çok içe dönük, tutuk üsluplarıyla Hazaz'ın yoğunlaştırma poetikasına açıkça bir karşı cephe oluştururlar.

Natan Bistritzki

Bütün grupları temsilen yoğunlaştırma ve son derece stilize figürler, keza groteske eğilim, Natan Bistritzki (Sonigrodka-Ukrayna, 1896-Kudüs, 1980)'de vardır. 1920'de göçle gelmesinin hemen ardından sol siyonist gençlik hareketinden genç bir *Halutsim* grubu *Haşomer Hatsair*'e rastladı; bu grup üçüncü *Aliya*'nın başlangıcında komün olarak Galya'da Bitanya çiftliğinde yaşıyor ve çalışıyordu. 1922'de Bistritzki, konuşmalarını ve yazılarını *Kehilyatenu (Bizim Cemaat)* başlığıyla yayınladı. Birkaç ay Bitanya'da kalmış, grubun tartışmalarına katılmış ve grubun üyelerinden birçoğu ile bizzat konuşmalarda bulunmuştur. Hazaz ve Horowitz'ten farklı olarak o, bilinçli bir tarz-

da siyonist iskân hareketini kendine konu yapmış ama bunu *vatan edebiyatı* yazarlarının iskân romanlarındakinden çok farklı işlemiştir. 1927'de *yamim ve leylot* (*Günler ve Geceler*) yayınlanır; bu, onun Bitanya'daki tecrübelerine dayalı, belgesel metin derlemesi *Bizim Cemaat* üzerine bir romandır. Ayrıca hepsi özel bir ekspresyonist üslupta olmak üzere tiyatro oyunları ve felsefi yazılar da yazmıştır. *Günler ve Geceler*, bireyin grupla karmaşık ilişkisini süsleyip püslemeden anlatma konusunda samimi bir denemedir. Roman, Kibbuts toplumunun değerleri üzerine geniş bir tartışmaya neden oldu.

Bistritzki'nin çok çeşitli unsurları aşırı yıpratarak anlatmadaki yeni edebî tarzı farklı farklı algılandı.

Bistritzki, nesneleri olduğu gibi anlatmaz, bilinçsiz bakış açılarını ortaya koyar. Dış görünüş hâlini değil, sebepleri gösterir. Bununla birlikte romanın, her zaman açıkça fark edilmese de hep bir çerçevesi vardır; iki olay bu çerçeve içinde birbirine geçmiştir:

Yazar Benjamin Moglianski'nin hikâyesi, onun Erets İsrail'e göç edişini, sevgilisi Miryam'ın evini, Giv'at Arye komününe katılma kararını ve Miryam'a geri dönüşünü anlatır. Romanın sonuna doğru kahraman küçük bir Arap şehrinde yalnız başına oturur ve gruptaki yaşantılarını, ortak notlar öteki grup üyelerince yakıldıktan (aslında roman için normal bir olay) sonra kendisi için özetlemeye çalışır.

İkinci hikâye her şeyden önce orta bölümlerde anlatılır; konusu, Kibbuts Beyt Alfa'ya katıldıktan sonraki Beyt Arye komünüdür. Beyt Arye, Bitanya grubundaki grup süreçlerini temsil eder. Tek tek üyeler, uzun itiraflar hâlinde kendi geçmişlerini ve geçmişin şimdiye etkilerini anlatırlar. Dıştan bakıldığında hepsi bir komünde toplu olarak yaşarlar ama gerçekte her biri kendi başına ve yalnızdır, geçmişini yanında taşır ve "ben"inin duvarlarının yıkılmasını özler. Gerçi bir cemaat hayatı vardır, siyonizm vardır ve hepsini birleştiren bir düşman vardır ama bu, bireylerin ruhsal duvarlarını yıkmaz. Zaman zaman grubun karizmatik başkanının etkisi altında sallanırlar; mesela törensel bir dansta ya da tek tek grup üyelerinin itiraflarının toplamında. Bu özel anlarda, dünyevi

Tsaddik'leri konuşmaları ve itiraflarıyla parçalanmış cemaati birleştirirken komün, bir Hassid cemaati gibi görünür. Bakanın konuşmaları çoğu zaman Freudvari denemeler gibi gelir; rüya yorumu, dinin yerini alır.

Kibbuts'ta hâkim düşünceye göre, ülkenin iskânına yarayan bir araç, kendi cemaatinin sosyal adaletinin örneği olacakken Bistritzki'nin romanı, grubun öncelikle bireyi kendi zincirlerinden kurtarması gereğini ön plana alır, yani iskân projesi, büyük bir arınmaya götürecek bir grup terapisidir.

Modern Yahudi'nin problemi, emirleri ve ritüelleri geçmişte onu kesin olarak kendinden koruyan dinî cemaat yapılarının dağılmasından sonraki yalnızlaşmasıydı. Cemaatsiz ve geleneksel aile çevresi olmadan dünyevileştirilmiş genç Yahudiler, kendi kişisel dertleriyle yok olmaktan korkuyorlardı. Eski dinin işlevini şimdi, emirleri siyonizmden, iş ahlakından ve öz savunmadan gelen cemaat almıştı. Bistritzki, burada üçüncü *Aliya*'nın ve *haşomer hatsair*'in önemli bir düşüncesini formüle eder.

Romanın merkezî konuları (grubun çözülmesi ve tekrar birleşmesi ve aynı zamanda cemaatteki yalnızlık) ekspresyonist tarza uygun olarak ifade ediliyordu. Olay yerine yazar mitleri, ritüelleri ve seremonileri, kişi karakterleri yerine bireyin çığlığını çok katmanlı, imge zengini bir dilde anlatır. Romanın bütün biçimsel ve içeriksel görüş açılarına rağmen *Günler ve Geceler*'in edebî değerini abartmamak gerekir. Bistritzki, ekspresyonist romanın orta yolunu bulmuş değildir ve çoğu zaman yönünü iyice şaşırır. Ama yine de romanı, modern İbrani nesrinin dönüm noktalarından biridir, *vatan edebiyatı*nın belgesel ideolojik iskân romanıyla bireyin siyonist devrimin ortasında ekspresyonist çığlığı arasında orijinal bir köprüdür. Roman, Brenner'in çizgisinde oluşmuştur, ama ekspresyonist tekniği onu Hazaz'ın yanına getirmiştir.

İbrani Nesrinin Kıyısında

İbrani edebiyatının tipik konuları (*Ştetl*, *Köksüz Yahudi* ve *Göç Sorunları*) öteki Yahudi dillerinde ve özellikle Yiddiş ve Yahudice olmayan dillerde de işlenmiştir. Aynı şekilde hem İbrani hem ev-

rensel sırf Yahudilere özgü olmayan, Erets İsrail gerçeğiyle hiç ilgisi olmayan (örneğin yabancı büyük şehir, Yahudi olsun olmasın bohem hayatı ve Yahudilerle Yahudi olmayanlar arasındaki ilişki) konular üzerine yazıldı. Elişeva Bichovski'nin nesir eserleri ve şiirlerinin de bir bölümü, David Vogel ve Lea Goldberg, 20. yüzyıl başlarının Rus ve Alman edebiyatlarına, aynı dönemin İbrani yazar meslektaşlarına olduğundan daha yakındırlar.

Elişeva Bichovski (kızlık adı Sirkowa; Riasan, Rusya, 1888-Taberiye, 1949) Hıristiyan bir ailede doğdu ve Rus edebiyatından İbrani edebiyatına ulaştı. Önce Rusça şiirlerini yayınladı ve İbrani edebiyat çevirileri yaptı; 20'li yıllardan itibaren kendisi de İbranice şiirler ve ön adıyla imzaladığı nesirler yazdı. 1929'da romanı *Simtatot (Sokaklar)* çıktı. Burada Rus ve Rus-Yahudi aydınlarını ve Ekim Devrimi sonrası bohemini anlattı, aynı zamanda da bu çevrelerdeki cinsel devrimi empresyonist tarzda işledi.

Lea Goldberg (Königsberg, 1911-Kudüs, 1970), Litvanya, Kovno'da İbrani lisesini bitirdi, üniversiteyi Berlin ve Bonn'da okudu.

David Vogel (Satanov, 1891-Polonya, 1944) bu üç yazarın en önemlisiydi. Rusya'dan Viyana'ya, oradan Paris'e geçti, ama kendini hep Habsburg kültür çevresine bağlı zannetti. Hatta Almanca bir roman yazmayı denedi, düz yazılarının Almancaya çevrilmesiyle çok ilgilendi.

Bu üçü de tam Yahudi konularına değinirler, ama İbrani nesrinin yalnızca kıyısında yer alırlar. Çünkü edebî bağlamları farklıdır: Elişeva (Bichovski) ve Lea Goldberg 20'li yılların Freudçu romanlarının etkisi altında ve Anton Çehov ve Andrey Biely (1880-1934) çizgisinde; Vogel ise Arthur Schnitzler, Stefan Zweig ve Joseph Roth'un Viyana *Fin de siécle* üslubunda yazar. Dil bakımından ne *dengeli Nussah üslubu*na ne de özellikle daha sık görülen yeni kelime yaratıcılığına eğilimleri vardır. Çünkü kahramanları İbranice ya da Yiddiş değil, Rusça ve Almanca konuşur. Buna ek olarak kahramanları ve anlatıcı, normal bir Yahudi bağlamı içinde yaşamaz. Bütün bunlar, onların İbranice eserlerinde orijinal eserden çok sanki çeviriymiş hissini uyandırır.

Bu üç yazar, her şeyden önce şiirleriyle tanınır. Hikâyeleri ve romanları da bu kitapta ele alınan çoğu eserden daha şairanedir. Bunların anlatı kalitesi her şeyden önce erteleyici unsurların sık kullanılışında ortaya çıkar. Konudan ayrıntılı uzaklaşmalar ve tam yerinde çevre tasvirleri, dramatik unsurları arka plana iter. Bu arada şiirsel kalite mutlaka tasvirin ya da olay zincirinin yerindeliğinde dile gelmez; daha çok ufak tefek şeylerde, düşüncelerde ve ilişkilerin işlenişindedir şiirsellik. Bu ufak tefek şeyler, yoğunluk ve havalı duygu anlatımlarıyla örülmüştür; bunlar dilin duygusal işlevini vurgular. İbrani okuyucu kitlesi iki dünya savaşı arası zamanda bu tür edebiyata hazır değildi. Siyonist ideolojiyle öylesine özdeşleşmişti ki her kişisel olayın bununla ilişki içinde olması gerekiyordu. Böylece bu yazarlar az ilgi gördü, ta ki 60'lı ve 70'li yıllarda okuyucu beklentisi değişinceye kadar.

David Vogel

David Vogel, her ne kadar İbrani edebiyatının yalnızca kıyısına dâhil edilse de iki dünya savaşı arası dönemde İbrani edebiyatının en önemli yazarlarından biri olmuştur. 1891 yılında Ukrayna, Satanow'da doğmuş, Rusya'yı dolaşmış, 1912'de Viyana'ya gelmiş ve ilk kitabını 1917'de yayınlamıştır. Hayatının en uzun zamanını Paris'te geçirmiştir. 1929'da Erets İsrail'e yerleşmeyi denemiş ama hayal kırıklığına uğrayarak Paris'e dönmüştür. Oldukça yalnız ve köksüz olarak Avrupa metropollerinde yaşamasına rağmen, hayatı Avrupa'ya bağlıdır. Yahudi olarak yaşadığı gibi öyle de ölmüştür. 1944'te Fransa'dan Almanya'ya, oradan da Polonya'ya sürülmüş, bir toplama kampında adı belli olmadan ölmüştür.

Vogel, özellikle bir ekspresyonist şairdi, Georg Trakl'dan etkilenmişti. Nesir onun gözünde daha çok ikincildi. Şiir kitabı *lifney haşaar ha'afel (Karanlık Kapının Önünde)*, ilk olarak 1923'te yayınlanıp 1966'da şair ve edebiyat bilimci Dan Pagis tarafından, genişletilip yayınlanmıştır. Vogel'in ilk noveli *bevet hamorfe (Sanatoryumda)* 1928'de çıkmış, en önemli romanı *Hayey Nissuim (Viyana'da Bir Evlilik)* ilk olarak 1928-1930 arasında yayınlanmış, 1986'da yeniden ba-

sılıp birçok Avrupa diline çevrilmiştir. *Nohalı hayam (Deniz kıyısında)* noveli, 1934'te çıkmış, 1974'te ve 1990'da yeniden basılmıştır.

Vogel kendini Brenner ve Gnessin'in çizgisinde gördü. Onları halka açık konferanslarında değerlendirdi; buna karşılık Steinman'ın nesrinden kendini uzak tuttu. Ama en çok Birinci Dünya Savaşı öncesi ve hemen sonrası *Viyana Dekadans*'ından etkilendi.

İlk noveli *Sanatoryumda*, kişisel tecrübesi ve edebî çizgisinin karışımından meydana geldi, aynı Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı ve Knut Hamsun'un *Son Bölüm*'ü gibi. Vogel, veremden dolayı sanatoryumda uzun süre kaldı ama Avrupalı yazar meslektaşlarından farklı olarak sanatoryumu, tüm dünyanın durumu için bir metafor yapmadı.

Viyana empresyonistleri gibi o da bu sanatoryum dünyasının aşk ve ölümün ilginç atmosferini normal yürüyen günlük hayatın dışında işlemeyi denedi. Çoğu zaman küçük burjuva hayatının ve onun sağlam dünyasının karanlık yüzünde bulunan iç güdüleri sert bir ironiyle gösterir. Artık ölüme yazgılı kahramanları o korkunç hakikatten yalnızca kaçabilirler ve sanal dünyaya tutunabilirler.

Viyana'da Bir Evlilik'te yazar ve şairin kabiliyeti tamamıyla ortaya çıkar; bu, İbranice yazılmış bir Viyana romanıdır. Schnitzler'in ve çağdaşlarının kahramanları gibi Vogel'in başkişisi Gordweil, derdinden ve çöküşünden tuhaf bir tat alır. Büyük şehrin labirentinde kaybolur; kahvelerinde, meyhanelerde, meydanlarda ve caddelerinde barınan evsiz yurtsuzlara katılır. Kahraman, şehri kendinden bir parça gibi görür ve onunla ilişkisi, karısıyla olan çift katlı ilişkisi gibidir: Şehir onu yoz, erotik atmosferiyle bağlar, ama öte yandan soğukluk saçarak onu korkutur. Bu bölünmüşlük, kitabın sonuna doğru, kadına ve şehre karşı kini ve onlardan korkusu ona tamamıyla hâkim olunca ve şehrin çıplak dehşeti gözlerinin önüne gelince uzaklaşır:

"Ilık bir bahar akşamıydı. Kararan lekeli gökyüzünden yumuşak, taze bir sessizlik damlıyordu. Neredeyse boş o iki cadde sanki süpürülüp temizlenmişti. Elektrikli cadde fenerlerinin turuncu ışığında büyük şehir yavaş yavaş uykuya dalıyordu. Arada sırada, gittikçe uzayan aralıklarla tramvaylar bir kâbustan

uyanır gibi şehri bölüyordu. Yolcuları gittikçe azalıyordu ve aşırı yüksek sesle ve aşırı hızlı ilerliyorlardı. Uzaklaşmış bir tren, uzun, boğuk bir düdük öttürüyordu. Bir an düşüncelerde uzun yolculuklar parladı karanlık, sessiz, nefes alan, gece milyonların yaşadığı yabancı büyük şehirler boyunca."

Roman iki hat üzerinde gelişmektedir. Birinci hat, dolaşıp duran birinin epizotlarından oluşur. Gordweil, kiraladığı odasını bırakıp Viyana'nın caddelerinde, kısa kahvehane molalarıyla amaçsızca dolaşır. Epizotlu kurgusuna rağmen *Viyana'da Bir Evlilik*, pikaresk romanın tersidir, çünkü Goldweil, farklı medeniyetlerde dolaşıp cazibesiyle erkekleri ve kadınları kendi yoluna çeken bir Pikaro değildir; o, daha ziyade uygar bir toplumun bir kurbanıdır, gözleri kendini karısından daha çok üzen ve izleyen renksiz, oldukça acınası bir karşı kahramandır.

İkinci hatta, Otto Weigner'in *Cins ve Karakter* (1903)'inden oldukça etkilenmiş bu karşı kahramanın trajik hikâyesi gelişir. Gordweil, çevresi tarafından köşeye sıkıştırılır ve soyutlanır, ta ki tek çıkar yol olarak bir cürüm görününceye kadar. Thea von Tako'ya aşkı, onu mutsuzluğa sürükler. Thea düğünden hemen sonra onu huzursuz etmeye başlar, ta ki erkek uzun zaman sabrettikten sonra onu öldürmeye karar verinceye kadar. Karşı kahramanın bir meşum kadınla sado-mazoşist ilişkisi, edebiyatta yeni bir konu değildir. Heinrich Mann, *Mavi Melek*'te, bir profesörün bir dansözle yaşadığı benzer bir ilişkiyi anlatmıştır. Vogel'in romanında bu ilişkiye daha başka bir anlam yüklenir: Gordweil'in Yahudi kökeni, Thea'nın soylu geçmişinin tersine, Yahudi entelektüellerin Hıristiyan aristokrasisine ikili ilişkisine gönderme yapar. Ama bu katman yalnızca ima edilmiştir. Gordweil, ayrıntılı bir gelişim hâlinde işlenmiştir; o, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Avusturya toplumunun dibi delinmiş toplumsal ahlakının bir uç kurbanı, bir katil olur.

Vogel'in en mükemmel eseri *nohah hayam (Deniz Kıyısında)* novelidir. 1934'te çıkmış ve 1974 ve 1990'da yeniden yayınlanmıştır. Olay, kıyıda, uluslararası topluluğun bulunduğu bir tatil köyünde geçer. Figürler Yahudi değildir; en azından bunun sözü edilmez. Bu kez de yazar, İbrani edebiyatının alışılmış konu dün-

yasından ayrılıp bir Avrupalı gibi, ama tek farkla, İbranice yazar. Novel, Viyana empresyonizm çizgisine dâhildir. Kadınların ve erkeklerin, insan kendi tabii sosyal çevresinden uzaklaştığı zaman bir imkân bulduğu, o gizli poligam fantezilerine nüfuz eder. Burada Freud etkisi şimdiye kadarki eserlerinden çok daha açıktır.

Deniz Kıyısında, bir Viyanalı karı-kocanın, günlük hayat ve bildik kültür bağlarının gevşediği lüks bir tatilini anlatır. Evlilik, deniz kıyısı tatil beldesinin cömert erotik atmosferinde yıkılır: Erkek, genç bir Fransız kızla tanışır, kadın *ilkel* bir İtalyan'la karşılaşır ve her ikisi kendine göre, alışılmış çerçeveyi kurarlar. Tatilin sonunda artık eskisi gibi değillerdir. Novelin güçlü yanı, ilişkilerin anlatılışında değil, genel atmosferin, sınırsız bir tabiatın tasvirindedir: Burada 'dış' ve 'iç' birbirine karışmış, birbiri içine geçmiştir. *Viyana'da Bir Evlilik*'te manzara ve atmosfer ayrıntı iken, bu novelde merkezdirler: Vogel burada toplumsal ayrıntılardan çok manzaranın sembolik ifade gücüne yoğunlaşmıştır:

"Sırtını denize dönmüş, orada oturuyor ve karşıda kararan evlere bakıyorlardı ve gecenin yetim varlığı içlerinde kabarıyordu. Biraz uzakta kısa köpek havlamaları gecede çekiç darbeleri gibi çınlayıp kesiliyordu. Yalnızca arkalarındaki deniz sonsuzca ve yavaşça soluyordu."

Burada yalnızlık, korku ve tabiatın üstün gücü az kelimeyle yansıtılıyor. Deniz kıyısında oturmuş o iki insan, içlerinde yalnızlığın enerji yüklü atmosferi şarj olan ayrıntıların yalnızca devamıdır.

Deniz Kıyısında, İbrani edebiyatının bir şaheseridir ve Vogel de Gnessin'den sonra İbrani edebiyatının zirvesindeki yazar olarak nitelenebilir. Yaşarken tanınmamışken 50'li ve 60'lı yıllarda İbrani nesrinde ve nazmında önemli ve etkili yerini almıştır.

Lea Goldberg

Lea Goldberg, 1911'de Königsberg'de doğdu, 1935'te Erets İsrail'e geldi ve 1970'te Kudüs'te öldü. Öncelikle bir bayan şairdi, aynı zamanda çocuk kitapları, edebi denemeler, tiyatro eleştirileri yazdı, çeviri yaptı ve Kudüs'te karşılaştırmalı edebiyat bilimini başlattı. Edebiyat daha çok bir yan alandı; önemli eserleri, birkaç eskiz ve hikâyenin yanı sıra şair Abraham Ben Yitshak (Abraham

Sone)'ın portresi *Pgişa İm Meşorer* (*Bir Şairle Buluşma*, 1952) ve psikolojik noveli *Vehu ha'or* (*O, Işıktır*, 1946)'dur.

O, Işıktır, birkaç katmanda birden ilerleyen karmaşık bir noveldir. Dıştan bakıldığında, genç bir kadın olan Nora Krieger'in Almanya'dan Litvanya'ya memleketine dönüşü üzerinedir. Kahramanın dönüşü ve yeniden ayrılışı onun bu küçük Doğu Avrupa şehri ile Avrupa arasındaki parçalanmışlığını yansıtır. Nora, küçük şehirden nefret eder ve kendini ruhen ve kültür bakımından Avrupalı hisseder, ama yine de Avrupa'dan korkar ve doğum yerine derinden bağlıdır.

Bu çelişkiden, başka çelişkiler doğar: Onun büyük şehre aşkla karışık nefreti, uzaklara kaçma ile belli bir eski vatana bağlanma arasında gidip gelme, evdeki küçük burjuvalıktan nefretle Berlin'deki bohem hayatına özlem arasında, uyum eğilimi ile onu nihayet Erets İsrail'e getiren siyonist ümitler arasında gidip gelme.

Olaylar başlar ve babanın gizemli kaderiyle son bulur; Nora başlangıçta bu kaderin yarı bilincindedir ve bu, okuyucuya ancak Nora'nın bilinçlenmesi sürecinde açıklanır. Her ne kadar baba "kaybolmuş" ve Nora da bunu bilmek istemiyor olsa da hep onu arar durur. Çeşitli taraflardan aldığı uyarı, onun da günün birinde babası gibi son bulacağı ve çıldırma kılıcının onun üstünde de sallandığı üzerinedir. Ayrıca onun küçük şehirden kaçışının, aslında babasından ve baba ocağından kaçış ve geri dönüşünün ise bu dünyaya geri dönme denemesi olduğu gayet açıktır.

Babanın bir dostu Arin de aynı sıralarda şehre geri gelir; Nora ona âşık olur, ama Arin'in babasının yerini tutamayacağını keşfettiği için şanssızdır zira Arin de sinir hastasıdır. Bu psikolojik sorun Nora'nın kaderini belirler ve Litvanya şehrinin kültürüne, Avrupa'ya ve ona göre romantik bir kurtuluş sunan siyonist seçeneğe tavrını şekillendirir:

"Günlerce kervanla dolaşmak, susuz kalmak, aç kalmak ve yorgunluğun ardından dizleri titreyerek ve aç, kimsenin bilmediği bir yere varmak dünyanın hiç haberdar olmadığı yeni bitkiler, şarkılar ve danslar keşfetmek!"

Bu üç yazarın (Lea Goldberg, Elişeva ve David Vogel) novelleri ile daha genç bir yazar neslinin yazarlarının eserleri arasında benzerlikler vardır. Özellikle adını anmak istediğimiz üç kadın yazar var ki, bunlar çok farklı olmalarına rağmen birbirleriyle bazı bağlara sahipler: Amalie Kahana-Carmon (doğ. 1926), Şulamit Hareven (doğ. 1932) ve Yehudit Hendel (doğ. 1926). Bu kadın yazarların her biri kendi şiirsel novel formunu geliştirmiştir. Onlar, mutlaka yukarıda adı geçen eserlerden etkilenmiş değildir, ama edebî bir devamlılık yine de fark edilmektedir; her ne kadar üyeleri genetik bir ilişki içinde olmasa da ve belki de doğrudan bir etki kanıtlanamasa da bunlar, aynı şekilde bir edebiyat zinciri oluştururlar.

Ama dikkatli inceleyici, yazarların bilincinde olmadıkları ilişkileri keşfedebilir. Çünkü bu edebiyat çizgisi başka şeylerin arasında bir de ortak okuyucu beklentisine ve çeşitli nesillerde farklı olan o günlerin zamanının benzer sanatçı ihtiyaçlarına dayanır.

Amerika'daki İbrani Yazarlar

ABD'deki modern İbrani yazarların çoğunluğunu, yalnızlık tecrübesi şekillendirmiştir. Okuyucularını kaybetmişlerdir. Kültürel bir çöldeki çığırtkanlara benzerler. Durum, yıllar geçtikçe daha beter olmuştur. Yüzyıl başı Amerika'sında İbrani edebiyatı en azından Yiddiş edebiyatın ve İngiliz dilinde başlayan Amerikan-Yahudi edebiyatın gelişimi yanında bir yan olgu iken, İsrail'de devletin kuruluşundan sonra Yiddiş edebiyatıyla birlikte önemini kaybetti ve İngilizce yazılmış Yahudi edebiyatı onun yerine geçti. Amerika'da İbrani edebiyatının ve Yahudi kültürünün genel olarak çöküşü, oradaki Yahudilerin demografik gelişimiyle çarpıcı bir tezat oluşturur, bununla birlikte onların düşünsel değişimini de yansıtır. ABD'deki Yahudi halkın nüfusu 1880 yılında 275,000 iken 1955'te beş milyonu aşmıştır, ama işte ekonomik yükseliş ve toplumsal itibar genel olarak kültürel kimliğin erimesini kolaylaştırmaktadır.

Amerika'da bir İbrani edebiyatı merkezi kurma konusundaki çeşitli çabalar boşa çıktı; İbrani yazarların ilk nesli Erets İsrail'e göç ettikten sonra böyle bir girişimi sürdürecek kimse çıkmadı.

1911'de Estonya'da doğmuş, 1922'de ABD'ye göç etmiş ve 1993'te orada ölmüş olan Gabriel Preil, herhalde ABD'deki son İbrani şairiydi.

Amerika'daki İbrani edebiyatı, değişen şartlara uymak zorundaydı. Sorunlarından biri, Doğu Avrupa'daki geleneksel hayatı, *Ştetl*'i terk etmenin ve dünyevi bir kültüre dâhil olmanın doğrudan göçmen okuyucular için anlamını çabuk kaybetmesiydi.

Bunun ötesinde yazarlar şunun bilincindeydi ki, eğer konularını değiştirmezlerse ikinci nesil, göçmen çocuklarını da kaybedeceklerdi. Bu nesil, kökenine yabancılaşmış, kültürel ve dilsel geleneğe artık sadece gevşek bağlarla bağlıydı. Görüldü ki, Amerika'nın göçmenlerine sunduğu kültürle ve dilsel entegrasyon, vatandaş özgürlükleri ve ekonomik imkânlar kendi İbrani kültürü peşinde koşmayı yok etti. Buna karşılık Amerika'daki İbrani yazarları, Yahudi halkı ister Erets İsrail'de ister diasporada var oldukça, kültürünü korumayla görevli olduklarını hissediyorlardı.

Bu yazarların çoğunluğu İbranice öğretmenliği de yapıyorlar ve yaşamsal durumlarını yazılarının odak konusu yapıyorlardı. Mesela Levi Arye Arieli-Orloff (Rusya, 1886-New York, 1943), Şimon Halkin (Rusya, 1898-Kudüs, 1987) ve Efraim Lisitzki (Minsk, Rusya, 1885-New Orleans, 1962) böyleydi.

Amerika'daki İbrani nesri, Erets İsrail'deki gerçekçi edebiyata benzer. O da yeni edebî biçimler ya da modeller geliştirmemiş, hatta Erets İsrail edebiyatındaki *Uçurumda* yazarlarının çizgisinden bu yana modern gelişimini bile almamışlardır. Brenner'in fragmanlaştırması, Gnessin'in bilinç akımı, Steinberg ve Şofman'ın çok katmanlı empresyonizmi ya da Agnon'un son derece stilize edilmiş ironisi bu yazarlarda görülmez. Bunlar aslında Ben-Avigdor'un sahte realist vatan edebiyatının eski repertuarına takılı kalmışlardır. Tek istisnaları Şimon Halkin'dir.

Bu nesrin zamanlarından ve coğrafyalarından geride olan biçim ve konu sınırlamalarını anlamak için, şunları göz önüne getirmek gerek: Yüzyıl dönümünden 40'lı yıllara kadarki oluşum döneminde

Amerika'da edebî realizm çıkmış ve William Howells (1837-1920), Stephen Crane (1871-1900), Jack London (1876-1916) ve Theodore Reiser (1871-1945) gibi yazarlarla gelişmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonundan beri karmaşık bir nesir, edebiyat sahnesine egemen oldu. Sherwood Anderson (1876-1941), Sinclair Lewis (1885-1951), John Dos Passos (1896-1970) ve John Steinbeck (1902-1962) gibi realist-natüralist yazarlarla başlayıp, ta Amerika'da *Lost Generation* diye anılan o üç yazar Ernest Hemingway (1889-1961), William Faulkner (1871-1962), F. Scott Fitzgerald (1896-1940)'a kadar. Onlara Thomas Wolfe (1900-1938) da katılabilir. İbranice yazan yazarlara bu kültürel çevre birçok imkânlar sunsa da Amerika'daki İbrani okuyucuların beklentileri gerçek konu seçimini ve yeni konular arama arzusunu sınırlıyordu.

Amerika'daki İbrani nesrinin konu sınırları, göç romanıyla (örneğin Henry Roth'un *Call it Sleep*'iyle, 1934) ya da yeni topluma başarıyla uyum sağlama konusu üzerine gelişim romanı ile (Abraham Cahan'in *The Rise of David Levinsky*'si, 1917) çizilmiştir. Amerika'da yazılmış İbranice, Yiddiş ve İngilizcedeki Yahudi nesri genel olarak en çok *bildungsroman* olarak Amerika'daki Yahudi'nin Doğu Avrupa küçük şehrinden gelip yeni ülkedeki Sweatshop'lardan geçerek kapitalist Amerikan toplumunda zirveye yükselişine kadarki yavaş ve zahmetli yolu anlatır.

Göç hakkında daima başarıyla son bulan hikâyelerin bir bölümü Amerikan Yahudilerinin hayatından komik ve coşkulu anekdotlardan ve esprili sahnelerden oluşur.

Burada esprinin görevi sahte belgesel gözlemlerden edebî bir şeyler kotarmaktır. Çoğu realistçe yazılmış hikâyelerin bazıları eğer otobiyografik günce değilse, en azından yazarların hayat hikâyelerine dayalıdır. Okuyucu kendisinin ya da anne babasının geçmişini hatırlamalıdır: Eski dinî Ştetl'le yeni ülkede uyum arasındaki zıtlık bir belirgin çizgi gibi, ister konu isterse genel ilişki çerçevesi olarak çoğu eserde ilerler. Hayim Abraham Friedland (1892'de Wilna yakınlarında doğmuş, 1907'de ABD'ye gelmiş, 1939'da orada ölmüştür) hikâyelerinde konu, hep yeni toplumda

kök salma ve başarının nelere mal olduğudur: Yani eski hayat tarzından, Yahudi geleneğinden tamamen ayrılmak. Toplumda yükseliş ve gelenekten vazgeçme, çoğu zaman düşünsel yoksullaşma ve boşluk olarak anlatılır ve yine de yazarlar Amerikan hayat tarzını olabilecek okuyucu kitlesi için savunmaya çalışırlar.

Bu edebiyatta, Yahudi hayatının Amerikan tarzını öven ve güzel gösteren bir *vatan edebiyatı* oluşur. Bu edebiyat asimilasyon karşıtı genel bir tutuma karşı doğar; asimile olanlar hicivci şekilde karikatürize edilir; Ştetl kültürünü yeni ülkeye sokmuş olan kurucu babalar ise muğlak anlatılır.

Amerika'daki İbrani edebiyatı öyle önemli bir şeyler vermiş değildir. Kendi biçimlerini geliştirmemiş, dolayısıyla ne kendi genç nesline, ne de Erets İsrail'deki İbrani edebiyatına etki de etmiştir, yani takipçileri olmamıştır. Yaratıcılık yıllarının büyük bir kısmını Amerika'da geçiren üç yazar ise, İbrani edebiyatına büyük bir katkı sağlamıştır. Bunlar: Efraim A. Lisitzky, Re'uven Wallenrod ve Şimon Halkin'dir.

Efraim Lisitzky

Efraim Lisitzky, 1885 yılında Minsk'te doğmuş, 1900'de Amerika'ya gelmiş 1962'de New Orleans'ta ölmüştür. O, Amerika'da İbrani edebiyatının kurucu babalarından biridir, ama yalnızca bir roman yazmıştır: *ele toldot adam* (*Bir İnsanın Hikâyesi*, 1949). Bu, Berdyczewski ve Brenner tarzında geniş çapta coşkulu otobiyografik bir itiraftır; anlatıcının ABD'ye göçüşü ve Kuzey Amerika'daki yanılgıları üzerinedir. *Bir İnsanın Hikâyesi*, İbrani edebiyatının en iyi otobiyografik eserlerinden biridir. Konu, alışılmamış türden değildir ama düzenlenmesi, üslup yönünden biçimlenmesi son derece orijinaldir. Özel olan şey, anlatıcı kahramanın çizgisel anlatımından uzaklaşmalarda, hayati sahnelerde ve alışılmış sosyolojik paradigmadan gelmeyen olaylardadır.

İbrani-Amerikan anlatıcı, Erets İsrail'deki siyonist okurların önünde her türlü güçlüğe inat Amerika'da kalmak ve İbrani bakış açısından kültürel bir çöl olan bir ülkede kök salma konusundaki kendi kararını savunmaya çalışır.

Re'uven Wallenrod

Re'uven Wallenrod (Slusk, Rusya, 1899-New York, 1966) gerçi konuları bakımından İbrani-Amerikan *vatan edebiyatı*na benzer, ama dil bakımından çok farklı kalır. 1920'de üçüncü *Aliya*'yla Erets İsrail'e gelmiş, ama üç yıl sonra Amerika'ya taşınmak için ülkeyi terk etmiştir. Anekdotlar ve belgesel hikâyelerle kendini sınırlamamış, daha çok Amerikan yazarlarının *lost generation*ı ile aynı bağlamda görülmüştür. Biçim bakımından Gerşon Şofman ve Aşer Baraş'ın İbrani ekspresyonizmini; figürlerinin karakterlerinde ve durumların seçiminde ise daha çok İbrani edebiyatının köksüz Doğu Avrupalı yazarlarını hatırlatır. Poetikası, dünyayı izlenimler dizisinde sürüp giden bir esin anının içinde bir bütüne ulaşan bir şimdiki zamanda kavrar. Amerikan İbrani edebiyat eleştirmeni Yeşhayahu Rabinowicz şöyle yazar: "Wallenrod'un isteği, yalnızca bir ya da başka ruhun içini görmek, biraz onun hüzünlü çağıltısını itmek ve bu ruhtan ve bu çağıltıdan söz etmektir."

Wallenrod iki adet hikâye ve kısa noveller kitabı (*badyota haşlişit* [*Üçüncü Kat*, 1938] ve *beyn homot New York* [*New York'un Duvarları Arasında*, 1952]), ayrıca iki uzun novel (*ki pana ha yom* [*Çünkü Gün Battı*, 1946] ve *be'eyn dor* [*Başarısız Bir Nesil*, 1953]) ve bir gezi notları (*derahim ve dereh* [*Yollar ve Bir Yol*], 1951) yayınladı.

Çünkü Gün Battı, Yahudi-Amerikan toplumundaki psikososyal süreçleri iki nesil boyunca anlatırken, uzun novel *Başarısız Bir Nesil*, tam bir göç hikâyesidir ve *Ştetl* dünyasından New York metropolüne geçişi anlatır. Wallenrod, şehirli bir özne seçer; kendi fikrince kahramanın iç dünyasını belirleyen sosyal şartlardır. O iki hikâye kitabında da küçük Amerikan şehirlerinde Yahudilerin durumunu, Yahudi burjuva toplumunda erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkileri, tam da *Şoah*'tan kaçmış yeni göçmenlerle çoktan yerleşmiş eski göçmenler arasındaki ilişkileri anlatır ve kendi kimliğinin ne olduğunu sorar. Yine de Wallenrod'u konu seçimini esas alarak tanımlamak yanlış olur, çünkü o kurmaca sahneler anlatır -hepsi kendisinin Yahudi olmayanlar arasında Yahudi olarak, geleneksel Yahudiler arasında aydın ve evrenselci biri olarak durumunun yansımalarıdır ve belli bir gerçekliği kopya ederek değil, o gerçekliğe dayanarak oluşmuşlardır.

Betsel Hahomot (Duvarların Gölgesinde) noveli yazarın bütün konularının ve edebî araçlarının çekirdeğini taşır. Wallenrod, burada natüralist-şehirli bir melodram, bir dilencinin itirafları biçiminde kimliğin kaybı ve tekrar kazanılışı üzerine bir hikâye yaratır. Novel, kahramanı babasına ve baba yerine koyduklarına karşı başkaldırışından ve kimliğinin buna bağlı sarsılışından başlayıp kendine yeni bir kimlik kurmayı deneyene kadar izler. Kahraman bunu başaramayınca artık "Yahudi" olarak yaşayamaz, ama Yahudiliğini bırakamayınca, ortak bir kitlenin bir parçası olur. Ona düşen tek sosyal kimlik, herhangi bir ekonomik ya da aile bağı olmaksızın bir dilenci kimliğidir.

Yahudi kimliğinin Amerika eriyiğinde nasıl korunabileceği konusu, Wallenrod'un bütün hikâyelerinde sürüp gider; ister aydınların ve akademisyenlerin dünyasında (*Habiyuh* [*Gülümseme*]'taki gibi); ister basit insanlar arasında, yer altı dünyasının kıyısında (*hahomot* [*Duvarların Gölgesi*]'taki gibi) olsun. Wallenrod, içinde yalnızca başarılıların üstün gelip hayatta kaldığı Amerikan sosyal Darwinizmiyle Doğu Avrupa'nın saf göçmenlerinin hümanist değerleri arasındaki korkunç zıtlığa işaret eder.

Çünkü Gün Battı romanı, Upstate New York'daki *catkill*lerde, bir Yahudi ailesince Yahudi, esas olarak New York'un Yiddiş konuşan entelektüelleri için çalışan bir tatil otelinde geçer. Onların içinde bulundukları krizi ve çöküşü, göçmen babalar nesli ile onların burada doğmuş oğulları arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu otelde misafirler, otel sahipleriyle ve aralarında kendilerini harekete geçiren şeyleri ve Yahudi kültürünün Amerika'daki yozlaşmasını ve çöküşünü konuşurlar. Roman, İkinci Dünya Savaşı sırasında geçer; çok hassas psikolojik gözlemler ve umutsuzca batan bir kültürün iç dünyasına bakışlar sunar.

Şimon Halkin

Şimon Halkin, yaratıcı döneminin belirleyici yıllarını ABD'de geçiren yazarlar arasında, en çok yönlü olanıdır. Onların ekserisi gibi o da Doğu Avrupa'dan gelmiştir. 1898 yılında Rusya'da Dobsk'ta doğmuş, 1914 yılında Amerika'ya gelişi ertesinde zorlu

alışma yılları yaşadıktan sonra, 1932'den 1939'a kadar Erets İsrail'de kalmış, ABD'ye dönmüş ve 1949'da Kudüs İbrani Üniversitesine İbrani edebiyatı profesörü olarak yeni kurulan İsrail Devleti'ne gelmiştir. 1987'de Kudüs'te ölmüştür.

Halkin her şeyden önce şairdi; hem Amerika'daki eleştirmenlerce hem de İsrail'deki edebiyat çevresince iyi karşılanmıştır. Başından beri kendisi aynı zamanda eleştirmen ve çevirmendi. Onun nesir üslubu, Bialik sonrası neslininkine benzer. Her iki şiirsel romanı *Yehiel Habagri* ve *Ad Maşer (Kıyamete Kadar)*'de köksüz karakterleri büyük bir duygu birliği ve takdirle anlatır. Her ikisinde hem Yahudi hem de Batı edebî akımlarını (Feierberg, Beryczewski ve Gnessin, Marcel Proust, Thomas Wolfe ve Virginia Woolf) benimsemiştir.

1929'daki *Yehiel Habagri* romanı, çağdaşlarınınkinden çok farklı olarak dinî-mistik itirafla erotik hikâyenin ilginç bir karışımıdır. Kabalacı unsur, romana derin bir anlam ve özel bir boyut katar; atmosfer, çoğu Amerikan, Avrupalı ya da Erets İsrailli yazarlardakinden daha çok katmanlı ve farklı tasvir edilmiştir.

Kıyamete Kadar, Halkin'in şaheseridir ve iki dünya savaşı arasındaki İbrani edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Bir Yahudi aydınının büyük metropol New York'taki sorunları üzerine bir şehir romanıdır ve kahramanının yalnızlığını bilinç akımı tekniğiyle anlatır. Romanın bu ilk versiyonu, 1929 kışında oluşmuştur ama kitap ancak 1945'te yayınlanmıştır ve yazarın belirttiğine göre, bir üçlemenin ilk bölümüdür. Bu ilk bölümün başlığı *1929 Kışı*'dır; kitabın sonuna doğru ABD'deki küçük ekonomik krizi anlatır; bu romana yön vermeyen tarihi zamanda yalnızca bir dış mevsim. Yaşanan *üç zaman*, yazar için çok daha önemlidir.

Halkin bu romanla bir toplum panoraması yaratmak ve aynı zamanda içe dönük bir psikolojik roman yazmak istemiştir. Romandaki her figür, görünürde toplumdan bağımsız güçlerce harekete geçirilir. Okurun kendisi kişisel konularla (örneğin kimlik ya da erotik engellenme) ve yolunu kaybetmiş, köklerinden uzaklaşmış ve yeni sınırsız bir genişliğe âşık olmuş Yahudi toplumunun gerçekliği arasındaki bağları fark etmelidir.

Dış bağlar, göçmenlerin iki neslini kapsamaktadır. Yahudilikleri için yeni anlam arayan baba nesli ve kimlik krizlerinden başka çıkış yolu bulacaklarına inanan çocukların nesli. Roman, daha çok fragman tarzı yazılmıştır, gözle görülmeyen olaylara tepki veren çeşitli figürlerin bilinç akımını içerir. Bu teknik, olayların nedensellik ilişkisini azaltır. Halkin, her şeyden önce esas kişiler arasındaki toplumsal ve psikolojik paralelliklere rastlamaya çalışır. Romanın merkezinde Poller ve Luskin aileleri bulunur. Leiser Luskin'in kızı Elsi, romanın üçüncü asıl kahramanı Leon Akstin'in ebedî nişanlısıdır. İki ailenin bütün üyeleri, birbirleriyle ilişkilerinden çok daha ilginçtirler; her biri kendi geçmişini ilişkiler dokusuna katar; kişisel geçmişe ait duygular, zenginlik katar. Bu sırada anlatıcı için tek tek figürlerin duyguları çevreleri bakımından eylemlerinden daha önemlidir.

Kitabın ortasında yer alan, *New York'ta* başlıklı bölüm üslup ve biçim bakımından tamamen farklıdır, ama bütün romanı etkiler. Bu, New York'a bir övgüdür, özellikle de Yahudi New York'a. Zaman zaman ironik tonda da olsa, genç insanların ana babalarının bu şehre yalnızca maddi bağının tersine New York hayat tarzına neredeyse candan bağlılığını anlatır. Bu bağ problemli olur, çünkü gençler şehrin düzeninde kendi kimliklerinden vazgeçip şimdi kendilerini şehir tarafından yutulmayla tanımlayacaklar, öte yandan Yahudi kimlikleri yüzünden asla onun içinde yükselmeyeceklerdir.

Halkin bu romanda bilinç akımı tekniği için yeni bir dilsel biçimleme getirmiştir; onun şiirsel dili, konuya çok uygundur. Özel bir hayatı geliştiren birçok epik imza kullanır; bunlardan hatırlama sonuçları ya da mikro-metinde yansımalar ortaya çıkar; yer ve zaman üzerine tüm olaylarda aşkın çağrışımlardan çıkan boyutlara benzer şekilde. Üslup özelliği, uzun, karmaşık cümlelerdir; birbiri içinden çıkıp gelişen imge zincirleridir. Ayrıca bu üslupla tekrar tekrar gerçek düzeyden figürlerin hayal dünyasına atlar ve onların somut durumu neyle karşılaştırdıklarını ya da gizli arzularının ne olduğunu gösterir. Halkin imgelerini bütün roman boyunca çok ayrıntılı olarak somutlaştırır ki bu, aslında yalnızca bir üçlemeye açılımın söz konusu olduğu romana yine de her bölümde büyük bir gözle görünürlük sağlar.

Etkiler

Her iki dünya savaşı dönemindeki modernist İbrani nesri çeşitli üslup çizgilerini ve edebî ekolleri kapsar. O, yalnızca Agnon'un eserleriyle hesaplaşma gibi bir arka planla anlaşılabilir; ayrıca Gerşon Şofman, Jakob Steinberg ve Devora Baron'un empresyonist eserleriyle sürekli ilişkiler ve Gnessin ve Brenner'in yazdıklarıyla sürekli hesaplaşma vardır. Realist edebiyatın tersine İbrani modernizmi kendi neslinin şairleriyle, özellikle Uri Zwi Greenberg ve Avraham Şlonski ile Avrupa edebiyatıyla ilişki içindedir. Yazarları bu etkileri çok farklı şekillerde yazılarına almışlardır ve İbrani Modernizminin bir çok çehresi vardır.

Bu dönemin 50'lerin sonundaki yeni modernizmin gelişiminde ne kadar etkili olduğunu söylemek zordur. Yani, yeni modernizm yazarları kendilerine İbrani edebiyatından başka örnekler aradılar (ekserisi Gnessin ve özellikle de Agnon'dan daha önemsizlere bakmıyorlardı bile) ve ayrıca Kafka, Camus, Faulkner ve Virginia Woolf gibi Batı yazarlarına yönelmişlerdi. Birkaçı ise yabancı örnekleri kendi edebiyatlarınınkilere tercih ediyordu.

İki dünya savaşı arası dönemin modernist nesriyle 50, 60'lı yılların nesri arasında paralellik yoktur gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Ama bu çizgiler yine de keskin değildir ve tam olarak izlenmesi zordur. Daha ziyade modernistlerin ilk nesli, İbrani edebiyatının nesiller boyunca devamlılığında bir halkadır ve bu nesiller kendi aralarında hepsi üslupça ve çeşitli ekollerinde birbiriyle ilişkilidir, çünkü edebî gelişimler tamamen yenileşmelere değil, mevcut geleneklerin yavaş değişimine dayanır.

BÖLÜM 4

1960-1990

- 10 -

Denizden mi Doğma?

Eski Toprakta Yeni Kökler

Erets İsrail'de yüzyıl başından 40'lı yıllara kadar eser veren yazarların çoğu, doğrudan Doğu Avrupa'dan, Batı Avrupa ya da Amerika üzerinden göç etmişlerdi. Ülkede doğmuş yazarlar, ilk göç dalgasıyla gelmiş göçmenlerin çocukları, edebiyattaki yerlerini daha sonradan aldılar. Bu Erets İsrail edebiyatının başlangıcı olarak S. Yizhar'ın ilk hikâyesi *Efraim hozer la'aspesset* (*Efraim Luzern'e Dönüyor*, 1938)'in yayınlanması gösterilebilir. Yizhar, 1916 yılında Rehovot'ta artık yerleşmiş sayılan Smilanski ailesinde dünyaya geldi. Bu aile ilk *Aliya*'nın çiftlik sahibi ve yazarlar ailesiydi. Kendi yaşıtlarının ilki olarak yayın yaptı, birçok bakımlardan bir ağabey, bir öncüdür. Agnon gibi Yizhar da, önceki nesillerin çeşitli yollarının buluştuğu ve çeşitli başlangıçların çıktığı kavşak noktasında bulunur.

Genel olarak ülkede doğmuş yazarların ilk neslini tanımlamak konusunda çeşitli girişimler oldu. Bu nesil edebiyat sahnesine 30'lu yılların sonunda çıktı ve özellikle 40'lı ve 50'li yıllarda eser verdi. Öncekilerden kolay fark edilirler; bunların büyük kısmı iki ya da üç dilli olarak büyüyüp öğrenim görmüş deneyimli yazarlardı ve Avrupa edebiyatlarına doğrudan doğruya bağları vardı, ama kendilerini bir şekilde Yahudi geleneğine bağlı hissediyorlardı. Bu ilk nesli haleflerinden ayırt etmek daha da güçtür. O halefler 50'li yılların ortasında devletin kuruluşundan sonra, yani ilk nesil yazarların yaratıcılıklarının zirvelerine ulaştıklarında yayın yapmaya başladılar (20'li yıllarda doğmuş ve eserlerini 40'lı yıllardan itibaren yayınlamış bu ilk nesil için *dor ba'arets* -ülkedeki nesil- adı verildi,

bu kitapta *ilk nesil* olarak anılmaktadır; 30'lu yıllarda doğup 50'li yılların sonunda yazmaya başlayan ikinci nesil için *dor hamedina* - devlet nesli- derler, bu kitapta ise *ikinci nesil* denmiştir).

Birinci ve ikinci nesil arasındaki sınır kolay çizilemez, çünkü ülkede doğmuş ya da ikinci nesle katılmış göçmen yazarların çoğu yaş itibarıyla ilk nesle aittir, ama ancak ikinci nesille birlikte topluma açılmışlardır. Ülkede doğmuş yazarların ilk nesli bile üslup ve konu seçimi bakımından bir değildir, ama ikinci nesil akla gelen her bakımdan farklıdır. Genelleme yaparak ancak şöyle denilebilir: İlk neslin yazarları için realizm ön plandaydı, ikinci nesil içinse önce devlet kurma gibi dış etkilerle ilişkili bir gelişimdir ki bu, yaşı ve yönü ne olursa olsun bütün yazarları konu ve biçim değişikliklerine sevk etti.

Ülkede doğmuş yazarlar, Doğu Avrupa *Ştetl* kültüründen temelden ayrı yeni oluşan bir kültürün ilk çocuklarıydı. İkinci ve üçüncü Aliya göçmenleri ana babalarından hazır bir değerler sistemi almışlardır. Eğitimleri İbraniceydi, İbranice onların konuşma diliydi ve hem orijinal eserleri, hem de çevirileri İbraniceden okuyorlardı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğmuşlardı: S. Yizhar (1916), Yig'al Mossenson (1917), Moşe Şamir (1921) ve 1920'de Polonya'da doğup 1926'da anne babasıyla ülkeye gelmekle beraber Aharon Megged. Onların dünya imajı, İngiliz mandası sırasında biçimlenmiştir: Onlar için iz bırakan olaylar *Şoah*, yani Avrupa Yahudilerinin yok edilmesi ve 1948'de İsrail devletinin kuruluşudur; ama etkisi sürekli olanı şüphesiz, İsrail devletinin kuruluşu ile başlayan Bağımsızlık Savaşı'dır.

Yazarların çoğu kendilerini işçi hareketinin *Halutsim* seçkinleriyle özdeşleştirirler ki, bu yalnızca ideolojik bir çaba değildi, onların bütün hayatını belirliyordu. Bu ideal, (herkes bu taleplere şahsen uymasa da) şehri terk etmek ve köye geri dönerek gençlik hareketine katılmak ve çok sade kılıkta kendini ifade eden sade bir hayat tarzını uygulamaktır. Konuşma dilleri Arapça ifadelerle karışıktı, Yiddişle değil. Çünkü Yiddiş, değersiz bir jargon sayılıyordu. Bu dünyevi gençlik, dinî gelenekten ve diaspora hayatından

uzaklaşmak istiyordu ve bununla anne babalarının neslinin dinden kurtulma rüyalarını gerçekleştiriyorlardı.

Ülkede doğmuş olanların nesli, büyük krizlerini İkinci Dünya Savaşı sırasında ya da Bağımsızlık Savaşı'nda değil, daha sonra yaşadı: Şimdiye kadar tamamen kendi arzusuyla görev almaya ve savaşçı *Haluts* idealine dayalı toplumun *yerleşik*, gittikçe materyalist eğilimli seçkinci memur sınıfına sahip devlete dönüşümü, Bağımsızlık Savaşı'ndan yeni dönmüş asker ve yazarlar için en acı hayal kırıklığıydı. Daha iyi bir İsrail toplumu umutlarının kırılması, bu neslin temel tecrübesiydi ve Bağımsızlık Savaşı sonrası İbrani edebiyatının en önemli konusu oldu.

Yahudi toplumunun seçkinleri Erets İsrail'de Bağımsızlık Savaşı öncesinde gençlik hareketiyle şekillenmiş homojen bir kültür içinde yaşıyordu. Bundan uzaklaşan kimse toplum dışı sayılıyordu. Ama Bağımsızlık Savaşı'ndan sonra bütün kıtalardan göç dalgaları, ülkede doğanların norm ve beklentileriyle yetinmeyen birçok insanı ülkeye getirdi ve az sonra, eskiden burada yerleşmiş olanlar, kendilerinin inşa ettiği ülkede azınlık oldular. Onların eski ortak ve hümanist değerleri olan eski *Yişuv* dünyasına özlemleri 70'li yıllara kadar edebiyatın sık sık ortaya çıkan açık ya da gizli konusu oldu.

İlk edebî form olarak hicivci makale, bürokrat devletin yeni durumuyla hesaplaştı. 40'lı yılların sonunda çeşitli gazeteler, mizah dolu hoşgörülü yazılardan hicivci saldırgan olanlara kadar türlü tonlarda sütunlar eklediler. Hicivler, yeni gerçeklikle ortak çabalanan ideal model arasındaki komik farkı gösterdiler; bunlar *yerleşik* edebiyattan daha önce şu görüşe ulaştılar ve bunu konu edindiler: Eski *Yişuv* devrinin tüm toplum modeli esas kalelerinde sarsılmıştır.

Toplum hicvinin 50'li yıllarda oluşmuş iki şekli daha sonra esas edebiyatı da etkiledi: Hayim Hefer ve Don-Ben-Amoz, *Palmah* savaşçıları üzerine *Yalkut Nakesavim (Çılgın Hikâyeler Arası)*'de kaybolan mite nostaljik özlemi sevimli bir mizahla anlattılar. Binyamin Tammus (1919-1989)'un ve Amos Kenan (doğ. 1927) *Usi Veşut (Uzi ve Ortakları)* başlığı altındaki hicivci gözlemleri bir zamanların

dokunulmaz, şimdi boşalmış hakikatlerini ve parolalarını tahtından kovdular, bozdular ve karikatürleşen, eski *Yişuv* döneminin kalıplarını tahrip ettiler.

Her iki form da Aharon Megged, Binyamin Tammuz, Yitshak Orpas, Yoram Kaniuk ve Yitshak Ben-Ner gibi yazarları büyük hayal kırıklığı üzerine ağıt tarzı-hicivci romanlarına zemin görevi gördü. Onların tonu (geçmişe özlemle, acı gerçeklikle yüz yüze gelmenin tuhaf bir karışımı) bir sonraki otuz yılda İbrani edebiyatına damgasını vurdu. Efraim Kişon (doğ. 1924) 1949'da İsrail'e yeni göç etmişti ve kendi hiciv formunu yaratıp bazı *kutsal inekleri* kesti. İsrail toplumunu rasyonalist Orta Avrupa ölçüleriyle ölçtü ve bürokratik yolsuzlukları ve insanın aptallığını ortaya döktü. Gazete hicivlerinde, zamanla tiyatro ve film figürü olan bir sürü, tekrarlanan karakterler geliştirdi.

İlk neslin en önemli konusu, ülkede doğmuş İsrailli *Sabra* imgesiydi.

*Sabra*lar hiç de homojen bir grup değildi; ama iyice ortak özellikleri vardı. Kendilerini saf romantik idealistler olarak görüyorlardı. İdealizmleri işçi hareketinin, ortak ruhun ve ülke savunmasının temel değerleriydi ve doğrudan ve sınırsız bir vatan aşkına dayanıyordu. Fedakârlıkla birlikte bu idealizm, gençlerin baba ocağında, gençlik hareketinde okulda aldıkları siyonist eğitimin sonucuydu. *Sabra*lar, anne babalarına ütopya gibi görünen şeyi kusursuzca gerçekleştirdiler, kişiliklerine ister uysun ister uymasın, kendi oyunlarından onlar için düşünülen rolleri oynadılar.

Moşe Şamir'in 1947 tarihli romanı *hu halah bassadot (Savaşa Gitti)*'taki kahramanı Uri, Sabra'nın bu ideal figürünü temsil ediyordu: Görevi, yeni göçle gelmiş sevgilisinden daha önemli olan ve evde anne babası ayrıldığı hâlde kendisi hep iş başında olan genç bir komutandır. Uri, arkadaşını hayati bir tehlikeden kurtarırken, askerî bir eğitim sırasında ölür. Bu Uri, okuyucu kitlesini ve eleştirmenleri büyüledi; o, *Yeni Yahudi*'nin sembolüydü, edebiyatta şimdiye kadarki kahramanların, dindar bilginlerin, köksüz Yahudilerin karşıt modeliydi. Şamir'in yeni kahramanı gür saçları, kumaş

kasketi, sandaletleri, kısa pantolonu ve mavi ya da hâkî renkli gömleğiyle bir tipti. Böylece roman figürü Uri, tiyatro sahnelerine geçti ve gerçeklikle edebiyat için model oldu. Bu Uri imgesi, ilk iki neslin yazarlarını bugüne kadar izledi; onunla mücadele eden de oldu, ondan kurtulmak ya da ona karşı bir figür yaratmak istediler ki, böylece ortak ruh ile bireyciliğin karşıtlığını geliştirebilsinler. Diğerleri de, kendilerine aslında anne babalarının kabul ettirdiği bu çizgisel karşıtlığı aşmaya çalıştılar.

Bu neslin genç yazarları, ilk yıllarında yalnızca anne babalarının değer yargılarıyla belirlenmiş değillerdi, tersine sanat ve kültürde onların otoritesini de kabulleniyorlardı.

50'li yılların ortalarına kadar edebî düzen ve büyük medya, eski neslin elindeydi. Kabul gören kültüre neyin girebileceğini, neyin giremeyeceğini o belirliyordu. siyonist solun edebiyat varlığı aranıyor ve isteniyordu. Bu arada İsrail solunun Sovyetler Birliği'ne sempatisi, sosyalist realizmin Sovyet damgalı etkisindeki çoğu kültürel konumunda kendini gösteriyordu. 50'li yıllarda sol, Mapam partisinin bölünmesiyle zayıflamıştı ki, bu da onların İsrail edebiyatındaki etkisini azaltmıştı. Bu politik gelişim gerçekçi geleneği zayıflattı ve aynı sosyalist-siyonist uzlaşmasında olduğu gibi yavaş yavaş çökertti, şiirde ve nesirde bireyci eğilimleri 50'li yılların ortalarından başlayarak destekledi.

Ülkede doğmuş olanların çoğu, edebî kariyerine gençlik hareketlerine ait gazetelerde başlamışlardı; ardından çoğu zaman şair, çevirmen ve yayıncı Avraham Şlonski'nin kanatları altında ve onun yayınladığı edebiyat dergileri *İttim* ve *Orlogin*'de yazdılar. Onların nesli için Şlonski'nin işlevi, Bialik'in yüzyıl başında Odessa'da ve 20'li yıllarda Tel-Aviv'deki işlevi gibiydi. Kırklı yıllarda edebiyat meselelerinin en büyük otoritesiydi. O, ilk neslin genç edebiyatı için çok şey yaptı ve bu neslin yazarlarından çok saygı gördü.

1942'den itibaren genç yazarlar kendilerinin ilk dergilerini çıkardılar. Bu dergilerde henüz babalarının nesline baş kaldırmamışlardı. Böyle dergilerden biri olan *daf hadaş*'ın yayıncısı, Hayim

Glikştayn, 1947'de *"başlanmış olanı sürdürüp mükemmelleştirecek"* bir nesle yer verdiğini açıkladı. Daha 1954'e kadar çoğu genç yazarlar Şlonski üslubunun gölgesinde ve Marksist çözümleyici eleştirinin (G. Lukacs) ya da Sovyet ekolünün (Zidanow) ve bu ekolün İsrailli temsilcilerinin etkisinde yazdılar. Bu, onların değer ölçütlerini belirledi ve eleştiride yüksek şiirsel dil seviyesinde realist eser beklentisi yarattı. Moşe Şamir'in ilk eserleri *hu halah bassadot* (*O Savaşa Gitti*, 1947) ve *pirkey Elik* (*Elik Hakkında Paragraf*, 1951), Aharon Megged'in *Hedva ve Ani* (*Hedva ve Ben*, 1954)'si ve Yonat'ın eserleri, Alex Sened'in *adama lelo tsel* (*Gölgesiz Toprak*, 1950)'i bu zorlamalarla çıktı.

50'lerin sonunda İbrani edebiyatı toplumcu gerçekliğin egemenliğinden ve Şlonski üslubundan kendini kurtarmaya başladı. Başlangıcı Kudüslü üniversiteliler, 1952'de küçük teksir dergi *Likrat* ile yaptılar. *Likrat*, Benyamin Hrushovsky (Harshav, doğ. 1920 Wilna) ve Nathan Zach (doğ. 1930 Berlin) tarafından yayınlanıyordu ve iki yıl boyunca düzensiz aralıklarla çıktı. Bir partinin koruyuculuğunda olmadan çıkan ve yazarları yeni bir yol arayan bu ilk dergi, İsrail'deki İbrani edebiyatının kilometre taşı oldu.

Şlonski ve çevresindeki yazarlar önce başkaldırmıştı, ama sonra edebiyatı dünya görüşlerinin hizmetine sunan ideolojik bir grup oldular. *Likrat* grubu, ağırlık merkezini tekrar edebiyat sanatına yöneltti. Kuruluş manifestolarında bireyin toplum değerleri karşısında daha kuvvetle vurgulanmasını istiyordu. Edebiyat, ideolojiden ya da ortak bir çabadan doğmuyor, tek tek yazarların kendileriyle ve kendi kişisel tecrübeleriyle yüz yüze gelmesinden doğuyordu. *Likrat*'tan sonraki ekseri yerleşik dergiler, örneğin *Ogdan*, *Ahşav*, bu edebî isyanı devam ettirdiler ve yenilikçi-bireyci çizgiyi izlediler. Ancak 70'lerin ortasında *Ahşav*, *Ssiman*, *Kriya* ve *İton Şiv'im* ve *Şev'a* gibi dergiler, yazarları yeniden toplumsal sorumluluk yüklenmeye ve tavır almaya çağırdı.

Genç edebiyat şimdi politik niyeti olmaksızın bu siyasi ve edebî bağımsız dergilerde yetişebiliyordu ki, bunlara *Keşet* (1958-1976) ve *Ammot* (1962-1965) da dâhildi. Bu dergilerin uzun zaman politik-toplumsal poetikası olmadı, edebiyata yöneliktiler. Her bi-

ri seçkin bir okur kitlesine yönelik modern yazma tarzının özel eğilimlerini taşıyan yenilikçi karakterini vurguluyorlardı. *Ssiman Kriya* ve *Ahşav* gibi birkaç dergi hâkim edebî yönetici tabakaya karşı büyük entelektüel enerji yönelttiler, ta ki 70'lerin ortasında kendileri, aranan firma oluncaya kadar. Küçük ülke, küçük kurumlarda kolayca merkezîlik ve güç merkezleri oluşturdu; bu ise farklı edebî yönlerin eş zamanlılığını çoğu zaman engelledi. Eğer İbrani edebiyatı güçlü yerleşikliğine rağmen yine de geliştiyse, bu, bütün engellere inat kendi edebî kimliklerini yaratan yazarlar sayesindedir. Siyonist okuyucular, ülkede doğmuş yazarların edebiyatından, kendi düşünce ve ütopyalarında tasarladıkları *Yeni İbrani*'yi bekliyorlardı. Bu okuyucular şimdi yeni ülkenin, diasporadan gelen eski Yahudilerden çok farklı olan gerçekten yeni Yahudiler yaratmasını bekliyorlardı. *Yeni İbrani* ile birlikte onları kahramanca bir fedakârlık bekliyordu. İlk neslin genç edebiyatı öyle bir zamanda oluştu ki, Erets İsrail'deki Yahudi halk, içten içe Bağımsızlık Savaşı'na hazırlanırken, İngiliz mandasına karşı savaşıyordu, aynı İkinci Dünya Savaşında İngiliz ordusuna Yahudi tugayları içinde yardım ettiği gibi. Bu devrin birçok hikâye ve romanları, kahramanın ölümüyle biter. Bu, toplumun bekası için bireyin anlamlı ölümüdür. Yazarların tutumu yavaş yavaş değişse de aşırı fedakârlık gösterileri İbrani nesrine ve dramına daha uzun yıllar eşlik eder.

Genç edebiyat 40'lı ve 50'li yıllarda özellikle Kibbutslarda, gençlik hareketlerinde ve işçi hareketlerinde okundu. Gençlik hareketi çevrelerinde edebiyat genel olarak fena hâlde politize ve ideolojize edildi. Edebiyatın sanatsal yönü ikincildi, önemli olan yalnızca toplumsal ve hayati anlamdı. Birçok romanın tiyatroda oyunlaştırılması, halkın böyle bir edebiyatı ve kahramanlarını nasıl çok istediğini kanıtlar. Yine de açıkça benimsenmiş değildir. Bazı solcu eleştirmenler, Sovyet eleştirisinin ölçütleri ve Marksist ilkeler doğrultusunda yazarları yeniden politik çizgiye çekilmeye ve toplumsal ihtilali hazırlayan kahramanları işlemeye çağırıyorlardı.

Genç edebiyatın, her şeyden önce de nesrinin iyiden iyiye sert bir eleştirisi, karşıt yönden bambaşka bir çıkış noktasından geli-

yordu. En önemli temsilcisi ise edebiyat eleştirmeni Baruh Kurzweil (1907-1972)'di; onun estetik ölçütleri, tarih tutkusuna ilişkin görüşlere dayanıyordu. O, İsrail ve yeni İbrani nesrini, Yahudi kökenleri olmadığı ve onun fikrince imkânsız ideolojik bir arka plana (yani dünyevi siyasi siyonizm) sahip olduğu için reddediyordu. Babalarını ve atalarını tanımayan, nesillerin toplumsal ve dilsel geleneğinden kendini koparan bir nesil, edebiyat yaratamazdı. Buna rağmen yine de *edebiyat* üretiyorsa yapay, yüzeysel bir yazı, zavallı edebiyatçıların kaleminden bir çeşit hayat *edebiyatlaştırması* söz konusuydu. Kısacası, kategorik reddin İbrani edebiyatının değişiminde 50'li yıllar ve 60'ların başında payı vardı. Onu işleyen genç eleştirmenler edebî zevkin değişimini sağladılar ve yeni bir beklenti ufku yarattılar. Bunlar edebiyatı yeni yazarlara açtılar ve başka bir yeni başlangıcı mümkün kıldılar. Bu değişim sayesinde halk şimdi Pinhas Sadeh (1929-1994), Aharon Appelfeld (doğ. 1932), Amalia Kahana-Carmon (doğ. 1926), Yoram Kaniuk (doğ. 1930) ve Abraham B. Yehoşua (doğ. 1936) gibi yazarları Moşe Şamir, Yig'al Mossenson, Aharon Megged ve Nathan Şaham (doğ. 1925)'dan daha çok okudu.

Likrat neslinin eleştirmenleri Kurzweil'in görüşüne genellikle katılıyor ama 40'lı yılların toplumsal gerçekliğiyle çok farklı şekilde hesaplaşıyorlardı. Bunlar, Anglosakson ve Alman *New Criticism*'inin ve ideolojik süreçlerden ziyade estetik olanları değerlendiren Rus formalizminin etkisindeydi. Dolayısıyla her türlü toplumsala yönelik ya da ideolojik nesri reddediyorlardı ve ideolojik nesri Kurzweil'in felsefi temele dayanan reddedişiyle örtüşüyordu ki o ret, daha çift yönlü, ironik, paradokslu ve gerilimli bir görüş istediklerinden kendilerine fazla basit geliyordu.

Bir yandan Kurzweil'in öte yandan New Criticism'in saldırıları altında edebiyat değişti. Gerçekçi ekol arkaya itildi. Edebî yerleşmenin değişen seçimi genel edebiyat zevkini etkiledi, gerçekçi yazarlar da üsluplarını ve formlarını yavaş yavaş değiştirdiler. Edebiyat daha karmaşık ve daha çok katmanlı oldu. Böylece aynı za-

manda iki ekol, sınırları değişik yaş gruplarını kapsayan iki çizgi meydana geldi.

Tamam mı, Devam mı? Yoksa İsyan mı?

Edebî Örnekler

40'lı yılların sonunda genç İbrani edebiyatı dünyayı değiştirmek istememektedir; biçimsel bakımdan daha ziyade edebî isyan tekerini geri çevirmektedir: Agnon'un sürrealist eseri *sefer hama'assim (Başarılar Kitabı)*'den on yıldan fazla bir zaman sonra Yig'al Mossenson ve Moşe Şamir natüralist ve realist noveller yayınladılar. Hazaz'ın çok katmanlı groteskleri, Horowitz ve Levin'in 30'lu yıllardaki modernist eserleri ve Halkin'in 1945 yılındaki romanı *ad maşber (Çöküşe Kadar)*; bütün bu edebî kazançlar, ülkede doğmuş yazarların ilk neslini ilgilendirmedi.

Bu neslin yazarları arasında 40'lı yıllarda özellikle S. Yizhar ve Yitshak Oren'de İbrani ya da Avrupalı modernistlerle benzerlikler bulunur. Diğerleri tamamıyla politik solcuların istekleri doğrultusunda sosyalist realizme ve edebiyatta gençliğin, çocukların yaşama üslubunun anlatılışını görmek isteyen geniş okuyucu kitlesinin beklentilerine boyun eğdi. Bu yazarlar Batı kültürlerinden esinlendiklerinde bu esin Anglosakson edebiyatından oluyordu çünkü İngilizce okullardaki birinci yabancı dildi.

Genç nesle, öncelikle yazarlarına özel bir etki Rus edebiyatından yapılan çevirilerden geldi. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ülkede, Sovyet askerlerinin Nazi Almanya'sına karşı kahramanca savaşı konusunda büyük bir hayranlık oluşmuştu. Rus edebiyatının Alexander Bek'in (1903-1963) *Panpilow Halkı* (1944) eserinden başlayarak Boris Polewoi'nin *Hakiki İnsan*'ına kadar büyük bir kısmı İbraniceye çevrildi ve derhal, Bağımsızlık Savaşı döneminin genel kültüründe sağlam bir yer aldı. Bu çeviriler genç yazarların yalnızca konularını ve düşüncelerini değil, edebî biçimlerini de etkiledi.

Bu dönemin önemli eleştirmeni Şlonski ve çağdaşlarının çoğu pek çok yeni türetilmiş kelime ve çok yüksek bir dil kullanıyorlardı ki bu, genç yazarlara da etki ediyordu. İdeolojik temel, üçüncü *Aliya* nesri, örneğin Ariha, Sarhi ya da Melez tarafından atılmıştı. Yeni yazarlar, bunların *vatan edebiyatı*yla yetişmişti. Dolayısıyla onlar da melodramatik fikir romanları yazıyorlardı, çoğunlukla, birbirlerine aşkları ideolojik görevleri ya kabul eden ya da engelleyen iki genç insan hakkında. Göç ve alışma konulu ikinci ve üçüncü *Aliya* hikâyeleri, keza iskân romanı çizgisi 70'li yıllara kadar İbrani edebiyatında sürer. Yine de bazen çok farklılaşmış biçimde, örneğin Amos Oz'un romanları *makom aher* (*Bir Başka Yer*, 1966) ve *menuha nahona* (*Tam Barış*; 1982) ya da Yonat Alexander Sened'in *kvar erets moşevet* (*Artık Meskun Bir Ülke*, 1981) adlı eserlerinde olduğu gibi.

İlk neslin genç edebiyatı, babaların edebî geleneğini bambaşka bir tarzda sürdürdü; örneğin Hazaz'ın *Sipur Halutsim (Halutsim Hikâyeleri)*'i, S. Yizhar'ın eserlerini ve üslubunu etkiledi. Empresyonist yazarlar Şofman, Baron, Steinberg, Vogel, Goldberg ve Berdyczewski'nin eserleri de ülkede doğmuş yazarların ilk ve ikinci neslini etkiledi ve 60'lı ve 70'li yıllarda bazı yazarlar, örneğin Yaakov Şabtai, doğrudan ya da S. Yizhar aracılığıyla Gnessin'e döndüler. Bununla birlikte çeşitli gruplar ve nesiller üzerinde en büyük etki Brenner'den gelir. Brenner'in varoluşçu konumunu, onun ulusal siyonist tutumunu benimsemede, biçimsel ve üslup unsurlarını kullanmada yazarların her biri kendi yolunu arıyordu.

50'lerin sonunda yayın hayatına giren bütün bir nesil için Samuel Yosef Agnon'un üslup ve formu belirleyici önemdedir. Yehuda Amihai, David Şahar, Aharon Appelfeld, Abraham B. Yehoşua ve Yitshak Orpas gibi genç yazarların S. Yizhar, Moşe Şamir ve Aharon Megged'e karşı isyanını anlamak için onların yenilenmiş Agnon alımlaması ile eserlerindeki sembolik ve alegorik unsurlar arasındaki karşılıklı etkileşimi görmek gerekir. Bunun yanı sıra tabii başka dillerden etkiler de vardı. Varoluşçu Fransız edebiyatı, özellikle Albert Camus (*Yabancı* 1964'de İbraniceye çevrildi), ikinci nesil yazarlarına damgasını vurdu. Agnon'la Avrupai bir benzerlik kurdukları Kafka, Aharon Megged, Abraham B. Yehoşua,

Yitshak Orpas ve Aharon Appelfeld gibi çok çeşitli yazarları etkiledi. Max Frisch'in 1963 yılındaki *Homo Faber*, Günter Grass'ın 1975'teki *Teneke Trampet*'i ve Gabriel Garcia Marquez'in 1972'deki *Yüz Yıllık Yalnızlık* adlı eserlerinin çevirileri İbrani edebiyatına yeni hamleler kattı. Birkaç yazar Proust'u, Faulkner'i ve Virginia Woolf'u yeniden keşfetti. 50'lerin sonundan itibaren yazarlar genel olarak gerçekçilikten ayrılıp sürrealist, grotesk nesre ve bununla da bilinçakımı ve sembolist üslup gibi güç formlara yöneldiler.

Burada sözünü ettiğimiz etkilerin yanı sıra İbrani edebiyatında söz konusu çoğunlukla doğrudan kanıtlanabilen, yani okuma ve benimseme anlamında etkiler değildir. Eski İbrani ve yabancı dildeki çizgilerin benimsenmesinin yanı sıra ülkede doğan iki nesil yazarların birbirleriye karşılıklı etkileşimi de vardır.

İlk nesil özellikle S. Yizhar'a bağlıydı. Moşe Şamir ve Yonat Alexander Sened gibi yazarlar ilk eserlerinde o son derece ayrıntılı manzara tasvirleriyle Yizhar'ın onlardan önce başlattığı yolda ilerlediler. Aynı husus, insanın manzarayla ilişkisini anlatan yüksek üslupta da vardır. Yizhar'ın etkisi 50'li ve 60'lı yılların ötesine geçer. Çünkü o, diyalektik olarak ancak 50'li yıllarda yazmaya başlayan yazarlara da etki etmiştir. Bu yazar grubuna *Yeni Dalga* adı verilmişti. Onlar yeni İbrani nesrine konu, üslup ve biçim değişikliği getirmişlerdir ki bunun etkileri de selefleri neslin yaşlılık eserlerinde görülür.

Nesirde atlanılmaması gereken bambaşka bir etki kaynağı da İbrani şiiridir. Abraham Şlonski ve Lea Goldberg gibi yazarlar her şeyden önce dilin biçimine ve yeni kelime türetmelerine, Nathan Alterman (1910-1970) ve Yonatan Ratoş (1908-1981) ise içerik ve dünya görüşüne damgalarını vurmuşlardı.

Dil Sorunsalı

40'lı yılların İbrani edebiyatı genel olarak 20'li, 30'lu yılların çizgisini devam ettirdi. Ama beklenirdi ki, en azından dilleri değişseydi; şimdi, eski nesilden daha başka, daha hayata ilişkin kaynaklardan beslenilebilirdi. İlk göçmen yazarların konuşma dili İbranice değildi; hatta Burla ve Şami gibi ülkede doğmuş olanlar ev-

de daha çok Ladino ve Arapça ile yetişmişlerdi. Buna karşılık yeni nesil yazarlar, çocukluktan beri İbranice konuşmuşlardı. Bu, yeni günlük dilin edebiyat diline de damgasını vuracağı ve eski kaynaklardan değil hayattan da beslenen yeni bir edebî üslubun doğacağı umudunu veriyordu. Ama bu umut gerçekleşmedi. Canlı dil bu dönemde yeni bir üslup getirmedi. Döneminin en çeşitli dil malzemesini, ister yüksek, ister adi olsun, yeni üretilen ve çok eskiler dâhil hepsini kullanarak kendi üslubunu yaratmak ancak S. Yizhar'ın başarısı oldu. Çağdaşlarının yalnızca hayal ettiği şeye o ulaştı. Ötekilerin edebî dilin değişimine katkısı, yeni dil durumunun kendilerine sunduğu imkânlar ölçüsünde bir hiç değildi.

İsrail'de 30'lu yıllarda, *İsrail İbranicesi* gelişti. Yeniliklerini her şeyden önce iki kaynaktan alıyordu: Konuşulan dilin iç dinamiğinden ve göçle gelinen ülkenin içinde farklı dillerden unsurların etkilerinin bulunduğu sosyo-linguistik (toplum-dilbilimsel) süreçlerden. Böylece Arapçadan, Yiddişten, Almanca, İngilizce ve her ne kadar konuşma diline girmese de Rusçadan alınma pek çok kelime ve alıntıları kapsayan bir jargon oluştu.

Aynı dönemde bir "*Erets İsrail* türü" için ortak temeller belirginleşti; semiotik standartlar ortaya çıktı: Sosyal davranış ilkesi, meskûn toplumun, ülke doğumlu gençlerin, özellikle de ortak öğrencilik, gençlik hareketleri ve çeşitli askerî kurumda oldukça ortak ifade biçimi.

Edebiyat, ortak yaşantılara ve ortak toplumsal gerçekliğe demir atmış bir araştırmalar sistemine dayanabiliyordu. Moşe Şamir ve Hayim Guri (doğ. 1922)'nin bazı eserleri, yalnızca kendi nesillerinin anladığı bir iç semiyotik kodla yazılmıştır. Bu kitaplar başka bir kıtanın Yahudileri içindi, hatta biraz daha genç ya da biraz daha yaşlı çağdaşlar için yabancı ve anlaşılmazdı. Erets İsrail edebiyatı şimdi yine tam bir *vatan edebiyatı* olmuştu; yalnızca, yerleşen halkın ve bunların İngiliz yönetimiyle mücadelesini tanıyan kimse bu metinleri açıklamalar olmadan anlayabilirdi.

Babalar ve oğullar, göçmenler ve ülkede doğmuş olanlar, ortak dillerini unuttular; birçok kelime şimdi farklı kullanılıyordu, yeni anlamlar kazanmışlardı, dolayısıyla yanlış anlamalar kaçınılmaz oluyordu. Nesiller arasında bir anlambilimsel (semantik) uçurum oluştu. Yahudilerin karar vermesi gerekiyordu, geleneksel klasik üsluba mı boyun eğecekler, yoksa güncel üslubu tercih edip dillerini okuyucu kitlesinin beklentilerine mi uyduracaklardı?

Konuşulan dil, ilk olarak, gazetelerin kültür sayfaları ve hicivci gazete makalelerine girdi; Amos Kenan ve Efraim Kişon'un 50'li yıllar boyunca yayınlanan yazılarında olduğu gibi. Ama yine de İbrani edebiyatı, hicvin sunduğu imkânları benimsemedi: 40'ların ve büyük bölümüyle 50'li yılların hikâyecileri, gerçekliğin dilini alıntılayan kahramanlarının konuşmaları dışında günlük dilin metaforik zenginliğini ve canlılık gücünü henüz değerlendirmiyorlardı. Günlük dil, edebî anlatının özümlediği bir unsur olmadı; çoğu yazarlar, İbrani edebiyatının babalarının dilinde yazmaya devam ettiler.

Ülkede doğmuş yazarların ilk nesli, genel olarak iki geleneği sürdürdü: Esas olarak Talmud ve Midraşim'in diline dayanan Agnon, Berkowitz ve Mendele'den bu yana *klasik* İbrani edebiyatının *Nussah* üslubu dili ve yerleşik deyimlerin yeni türetilmiş kelimelerle değiştiği Steinman ve Şlonski çevresindeki grubun *yeni dili*. Bu *yeni dil*, özellikle çağdaş şiirden ve Şlonski'nin ve Lea Goldberg'in eski çağ çevirilerinden esinlenmişti. Bu iki çizgide günlük dilin ya da normal dil gelişiminin etkisi yoktu. Yazarlara ve okuyuculara çok daha büyük etkiyi babalar neslinin standart dili sayılan, gazetelerde egemen siyasal hitabet sağlıyordu.

Tumturaklı üslup ve coşku, tüm çağ ruhunu belirliyordu. Gençlik hareketi gazetelerinin, yer altı gazetelerinin, propaganda malzemesinin, Bağımsızlık Savaşı sırasında çarpışan birliklerin kültür subaylarının politik broşürlerinin ve çağdaş belgelerin üslup yönünden araştırılması gösterir ki edebiyat önce gazeteyi etkilemiş ve sonra da onun diliyle beslenmiştir. Basın, Tevrat ve Mişna'dan çok sayıda anıştırmalarla dolu bir dilden ritmik, retorik, baş ve son yinelemelerce zengin, mecazlarla dolu bir dile doğru

gelişiyordu. Bu arada basın dili, edebiyat üslubundan aşağıydı: Yüksek, coşkulu dil, önce günlük basına ve kendileri resmi edebiyatta ortaya çıkmadan önce Megged ve Şamir'in yayınladığı gençlik hareketleri gazetelerine girdi. İlk nesil gerçekçi yazarlar böylece, besbelli yücelik gerektiren bir edebî çizgiyi devam ettiriyorlardı. Bu gerçekçi yazarların yüksek dil varlığı, basit ve mütevazı hayata pek uymasa da, onlar, edebiyatın konu ve biçimlerine açıkça damgalarını basıyorlardı. Siyonist hayat, yüce olarak algılanıyordu, ifade edildiği dil tekrar "kutsal dil" oluyordu.

Gerçekçilikle coşkunun sıkı bağı aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Rus edebiyatının güçlü alımlanışıyla da ilgilidir. Orada da toplumsal gerçekçilik egemendi ve çölü verimli kılan bir toplumun yerleşme sürecindeki bilincine uygun düşüyordu.

Yüce üslup edebiyatta, coşkunun toplumsal iklimi belirlediği ölçüde tutundu. Ancak devlet kuruluşundan sonraki hayal kırıklığıyla ve gazetelerdeki parodilerle siyonist kalıplara karşı tutum, ancak 50'lerin sonu ve 60'ların başında değişti. Okuyucular artık trivial konuların yüceltilmiş işlenişini kabullenmiyorlar, ilk neslin eserlerini de başka gözle okuyorlardı: Biçimle içerik arasındaki açık çelişkiyi artık benimsemiyorlar, geleneksel toplumsal bağlamdan gelen estetik tasarımları reddedip nesir gibi nesir istiyorlardı. Dil üslubuyla birlikte şimdi edebiyatın tüm değerlendirilişi değişiyordu.

Bu değişimi Dan Ben-Amos (1923-1991)'un 70'li ve 80'li yıllara ait eserleriyle Netiva Ben-Yehuda (doğ. 1928)'nın eserleri kanıtlamaktadır. Her ikisi de 40'lı yılların yazarlarıdır ve Bağımsızlık Savaşı'ndan önce Palmah'taydılar. Ben-Amos, mizah yazılarında ve popüler romanlarında "halkı sarsmak" için, ortalama dilin çok altında bir jargon kullanıyordu.

Netiva Ben-Yehuda'nın kitapları 80'li yıllardan bu yana yayınlanmaktadır. Bunlar, "anne babalar nesli"nin dilsel ve kültürel yükünden kurtulmayı günümüze kadar sürdürmektedir. Üslupları 1947-49 yıllarının onları anlatan konuşma diline benzer. O dönemin pek yüce bir tarzda anlattığı hiç de coşkulu olmayan konuları bunların düzeysiz dilinde bugünün okuyucuları için daha inandırıcıdır.

40'ların yazarlarında zamanla yüksek dil üslubu ve seçkin kelime hazinesiyle anlattıkları o tatsız konular arasındaki uçurum yok oldu. Üslupları 60'lı ve 70'li yılarda berraklaştı. Dillerini basitleştirdiler ve o yüce tonu bıraktılar. Bu basit dil Yehuda Amihai ile şiirde, Aharon Appelfeld ile nesirde başladı. Yaşlılar yavaş yavaş onları izledi.

40'lı yılların edebiyatı, Erets İsrail'deki Yahudi halkı homojen bir toplum olarak görüyordu. Genç göçmenlerin ülkesinin sosyal ve dilsel sorunlarıyla yazarlar ancak 50'li yılların ortalarında, yani devlet kuruluşu döneminden öncesinin dar ve seçkin aydın toplumunu dağıtan çeşitli göç dalgalarıyla hesaplaştıkları zaman ilgilendiler.

Müslüman ülkelerden göç eden ve bu eski yeni ülkeye alışma güçlüğü çekenlerin gelişiyle bir dizi romanlar ortaya çıktı, önce yerli *Aşkenazi* yazarlarca dışarıdan gözlemlenerek, bir süre sonra da göçmenlerin kendilerince, örneğin Şlomo Kallo, Sami Mihaeli, Şimon Ballas, Amnon Şamoş tarafından, yazılan kendi deneyimlerini işleyen romanlar. 60'lı yılların başında *Aşkenazi* yazarlar, anlatmak istedikleri dünyaya uyum sağlamak için İbraniceleriyle çok uğraştılar. Yeni gerçekçilik, şimdiye kadar bildiklerinden tamamıyla farklıydı. Bir başka önemli etki, Avrupa'da *Şoah*'ı yaşamış ve göçten sonra ancak bu ülkede öğrendikleri İbranice ile yazanlardan geldi: Aharon Appelfeld, bunların en önemli temsilcisidir.

Yeni Bir İbrani mi?

"Yeni bir İbrani" demek, hayatta ve edebiyatta "anne babalar nesli"nin gönülden özledikleri beklentilerin çocuklarında diasporadan gelen eski Yahudilerle hiçbir benzerliğinin olmaması demektir. "Diasporamsı" ve "İsrailce" kavramları, Erets İsrail toplumunu belirleyen kutuplar oldu. Bu arada "diasporamsı" (İbranicede *Galuti*) yaşlı, hasta ve eğilmiş demek, "İsrailce" (İbranicede *İsraeli*) ise yeni, sağlıklı ve dimdik demektir.

Yahudiliği istenmeyen, kurtulmak istendikçe insana yetişen bir gölge olan İsraillinin çifte kimliği, edebiyatın merkezî konusuydu. Bununla birlikte okuyucular, 40'ların sonunda ve 50'lerin başında

karmaşık ya da iki kimlikli tipler istemiyor, daha çok edebiyattan doğru, sağlıklı, Yahudi tarihiyle ilgisi olmayan, *İsrailli* tipler istiyordu. Uri ve Elik'i, Moşe Şamir'in kahramanlarını böyle popüler yapan da işte buydu. Biyografik noveli *bemo yadav* (*Kendi Elleriyle*, 1951)'da, *Elik* denizden doğdu. Küçük evin terasında yaz akşamları yemekte bir arada otururken babası böyle derdi cümlelerine başladığında, okuyucuların beklentilerini bununla tam olarak yerine getiriyordu. Özgür doğmuş, hayatını vatanı için feda etmiş Elik imajı, novelin ilk bölümünde, hikâyesi *Yoaş*'ın ülkede doğmuş ideal figürü Yosef Luidor'a ve Moşe Smilanski'nin elli yıl önce tasarladığı bir figüre benzer: Yeni Yahudi figürü yani edebiyat tarafından, toplum kendine böyle bir temsilci istediği için Erets İsrail gençliğinin, gerçekliğe uysun uymasın yasal temsilcisi olarak seçilmiştir, yoksa asla denizden doğmamıştır.

Ülkede doğmuş olan yeni nesle odaklanan yazarlar, böylece kendi aile geçmişleriyle hesaplaşmaktan ve anne baba nesliyle olan uyuşmazlıkları işlemekten vazgeçmişlerdir. Onlar, Oidipus kompleksinin hiçbir izi olmaksızın nesiller arası ideal bir ilişki istiyorlardı. Kahramanları kendileriyle ya da dönemleriyle uğraşıyorlardı, yoksa babalarıyla değil. S. Yizhar'ın ve birçok genç yazarın çoğu kahramanı, bir tek temsilci tipinin çeşitlemeleridir: Bunlar köyden gelmedir ya da sonunda oraya ulaşırlar ve toprağa, bölgelere sıkı bir bağ geliştirirler. Bunlar çoğu zaman savaşçıdır, içlerinde ölseler bile hep zaferle çıktıkları bazı sınavlarda kendilerini gösterirler. Çoğu iyi ve dışa dönüktür, toplumlarına saygılıdırlar, anne babalarıyla, kendilerine verilen ödevler hakkında hemen hemen hiç tartışmazlar. Ancak özel hayatları kamu hizmetinden sonra gelir ve ödevlerinden geri dönmezler, ölümleri aynı hayatları gibi değerli ve örnektir.

Figürlerin sade kıyafeti, işçi hareketinin ve İsrail gençlik hareketinin değerlerinin onların bütün sosyal hayatını nasıl belirlediğini gösterir. Arapçayla karışık İbraniceleri, onlara göre özgürlük ve kahramanlık sembolü olan, ülkeye bağlı Araplara hayranlıklarına işaret eder. Eleştirmenler onları ölçüt olarak gördüler; genç savaşçı ve *Haluts* imajına daha az uyan öteki kişiler kenara itildi.

50'li yılların ortalarından itibaren genç İbrani edebiyatı ufkunu genişletir ve yeni konular, yeni kahramanlar benimser; böylece şimdiye kadarki kahraman tipi çöker. Naomi Frankel, Yonat ve Alexander Sened, Aharon Appelfeld, Itamar Yaoz-Kest, Dan Zalka, Yehuda Amihai, Uri Orlev, Amos Oz, Yoram Kaniuk, Şimon Ballas, Sami Mihael ve Amnon Şamoş gibi yazarlar, eserlerini Alman Yahudiliği, *Şoah* sırasında Polonya'daki Yahudi gençliği, diasporada ve Erets İsrail'de *Şoah*'tan kurtulanlar, Şark Yahudiliği, ülkedeki yeni göçmenler ve başka ülkelerdeki Yahudi göçmenler gibi konulara açtılar. Şimdi, İsrail ya da Yahudi varlığının, bu yazarlar tarafından aydınlatılmamış neredeyse hiçbir yanı yoktu ve bu konuda bütün bu çevrelerden figürlere el atan eski nesil yazar meslektaşlarına benziyorlardı.

Bu yazarlar, dikkatlerini İsrail toplumu merkezinden gittikçe daha çok uzaklaştırıyorlar ve marjinal gruplara ve marjinal olgulara yöneliyorlardı, ta ki görünüm tersine dönene kadar. Yani, *Halutsim*, Kibbuts'un tarım mahalleleri ve küçük Tel Aviv çevreleri ortadan kayboluyor ve hiç beklenmedik yeni köşelere yer açıyordu. İsrail toplumunun yeni keşfedilen çeşitli katmanları, eserlerini dolduran tek düze, *denizden doğmuş* tiplerden çok farklıydı. Genç İsrailli kahramanı yaratan eski düşüncenin yerine yazarlar büyük farkları ve kültürel mozaiğin çoğulculuğunu vurgulayan yeni bir model geliştirdiler. Onların yeni anlayışı, ülkede doğanı çok özel bir çevrenin ürünü, belli bir ülkeden göç edip gelmiş, çok farklı mirasını taşıdıkları somut ana babaların çocukları olarak görüyordu.

Altmışlı yılların sonuna doğru, köksüz İsrailli figürü gittikçe daha sık görünür; bir sonraki on yılda ise İbrani edebiyatında merkezî bir yer alır. Gerçi yeni nesil *yeni İsrail insanını* yaratmayı denemiştir, ama toplumsal değişimler boyunca "eski Yahudi", kişisel ve ortak bilinçaltından kendini göstermiştir. Appelfeld, Yehoşua, Oz, Kahana-Carmon, Ruth Almog, Yoram Kaniuk ve Yitshak Orpas'ın kahramanları yine köksüz Yahudilerdir; ülkeye, topluma, insanlara bağları doğal değildir. Onların yabancılaşma ve yalnızlık deneyimleri (genç edebiyat cemaat, savaş kardeşliği ve yardımıyla ve özel-

liklerden ve farklılıklardan vazgeçme ile karşılıklı bir eşit olma sayesinde buna çare olmak istiyordu) yeniden edebiyatın önde gelen konusu oldu.

Şimdi figürlerin karakterize edilişi yine farklılaşmıştı. İtirafın çeşitli teknikleri, örneğin günceler ya da monologlar ve fantastik hikâyeler yaratıcılıklarını gösterdiler. Olay akışındaki, okuyucunun kendisinin doldurması gereken daha büyük boşluklar oluştu. Böylece edebiyat İsrail boyutundan ve ahenkli aydınlık kahraman figürlerden, köksüz ve problemli figürlerle *Yahudi* dönemine geri döndü. Yeni anlayışın karakterleri şüphesiz daha ilginçtir; toplumsal katmanlılıkları daha büyük bir bireysel karmaşıklığa imkân veriyordu. Edebiyatta şimdi yeni durumlara ve yeni sorunlara göğüs gerebilen figürler doğdu.

Belgesellikle Kurmaca Arasında

Bu ilk İsrail neslinin temel bir sorunu, gerçeklerini bütün okuyucuların bildiği gerçek olaylar içeren belgesel yazma tarzı ve kurmacayı ayırmaktı. Çok benzer sorunlar 20. yüzyılın başlarında Brenner'in çok tartışılan makalesi *"Erets İsrail türü ve malzemesi"*nde vardı: İçinde sürekli olarak böylesine çok şey cereyan eden küçük bir ülkede, benzerlikleri yaşayan kişilerle rastlantısal olacak bir kurmaca nasıl yazılsındı? Henüz kendine özgü, somut bir hayat tarzı oluşturmamış bir toplumda *"vatan"* edebiyatı nasıl yazılırdı? Bu soruya, ülkede doğanlar artık bir cevap vermişlerdir: Okuyucularının onlardan beklediği gibi bir *vatan* edebiyatı yarattı onlar.

S. Yizhar, Hayim Huri, Moşe Şamir, Şlomo Nizan, Yehudit Hendel ve Aharon Megged gibi çoğu yazar, eserlerinde okuyucularının yaşadığı tarihî olaylardan yola çıktılar; bunların bazen tam olarak ne olduğu anlaşılıyordu, bazen da daha ziyade temsili sayılıyordu. Karşılarındaki soru şuydu: Hemen hemen tümü toplum kişilerine, toplum sahnelerine ve imkânlarına dayanan bir olaydan nasıl röportaj değil, kurmaca yaratabilir ve sanatçı özgürlükleri nasıl korunabilir? Bu, S. Yizhar'ın bu dönem hakkında en önemli roman olan *Yemey Ziklag* (*Ziklag'ın Üç Günü*, 1958)'ının da temel so-

rusudur. İlk neslin çoğu yazarı belgesel olma iddiasından kaçınan bir olayı seçmekle buna bir cevap aradılar. Bunlar yollarının başlangıcında çerçevesi belli olay örgüsüyle okuyucu beklentilerine nüfuz ederken, ikinci nesil yazarları işte bu beklentileri artık yerine getirmeyen olay örgüsü yarattılar. Bu tarzın en tutarlı denemeleri, Pinhas Sadeh'in *hahayim kemaşal* (*Bir Mesel Niteliğiyle Hayat*, 1958) ve Yehuda Amihai'nin *lo me'eahşav ve lo mikan* (*Şimdi ve Burası Hakkında Değil*, 1963) başlıklı romanlarıdır; bunlar, eserin bireysel kurtarıcı bir ilke arayışı çevresinde döndüğü yeni bir yola girmiştir.

Eski anlayıştan ayrılan çoğu konuda, belgesel ve öteki anlatım unsurları arasındaki ilişki yer değiştirir; Yoriam Kaniuk'un *Adam Ben-Kelev* (*Adam Köpekoğlu*), *hayehudi ha'aharon* (*Son Yahudi*) ve Yaakov Şabtai'nin *Zikron Devarim* (*Bir Şeyleri Anarken*) adlı eserlerinde olduğu gibi. Nedenselli, art arda ilerleyen olayların karşısına geciktirici unsurlar yerleştirilmiştir; geriye dönük motifler ve hatıralar, tanımlanabilir, önceden tahmin edilebilir bir hedefin ulaşılmasından daha çok vurgulanmaktadır. Bu belirtiler yalnızca yeni nesirde değil, aynı zamanda daha çok 40'lı yıllarda yazmaya başlamış birkaç yazarda da görülür.

Şimdiye kadar novel ya da kısa öyküler yazan ve alışılmış olimpik anlatım ya da ben-anlatıcı figür kullanan yazarlar daha karmaşık teknikler geliştirdiler: Olayı, çeşitli tekil bakış açısından anlattılar; kahramanların monologlarını örgüye kattılar (Abraham B. Yehoşua ve Amos Oz) ya da mektup formunu ve günce gibi başka hatıra tarzlarını kullandılar (Yitshak Ben-Ner ve Yoram Kaniuk). Başkaları, içinde birden fazla ve birbiriyle ilişkili ve birbirini karşılıklı aydınlatan çok katmanlı metinler yazdılar, meselâ Amalia Kahana-Carmon gibi, ya da Yaakov Şabtai gibi olimpik bir bilinçakımı geliştirdiler.

Bütün bu değişikliklere rağmen gerçek konu ve kurmaca olay arasındaki gerilim, İbrani nesrinin son nesline kadar hissedilir. Edebiyatta bireyin hakkı konusunda ne kadar mücadele etse de bu nesir, tekrar tekrar cemaat sorunlarınca meşgul edilir ve bazen da onunla bastırılır. Yazarların bu egemen gerçekçi olay anlayışından

kurtulması, büyük ölçüde bir hayaldi ki, bu hayal, buna başkaldırışların hâlâ önceden belirlenmiş kutuplu yollarda olması ve bu sabit yollardan ayrılacak durumda olmayışında kendini gösterir.

Edebî Gruplar ve Akımlar

Edebiyat eleştirmenleri, 40'lı yılların başından 80'lere kadar eser veren yazarları iki gruba ayırmaktan hoşlanırlar: Eserlerini daha otuzlu yılların sonunda, ama esas olarak kırkların ortasında yayınlamış olan *dor hapalmah*, Palmah nesli ki, bunlar devlet öncesi ve pek az yazarın ait olduğu Palmah Birliği, ya da 50'li yıllarda yayınlanan *dor ba'arets* antolojisinin adına dayanan ülkedeki nesildir. 50'lerin ortalarında yayın yapan ikinci nesil yazarları bunlardan ayrılmakta; devlet nesli *dor hamedina* ya da *Yeni Dalga* anlamında *hagal hehadaş* olarak anılmaktadır. Son yıllarda ayrıca, *dor hapalmah* gerçekçi nesirle özdeşleştirilmekte, ikinci nesil *gerçek üstü* ya da fantastik nesir sayılmaktadır.

Her iki grubu daha yakından incelediğimizde bu alt sınıflandırmanın ilk bakışta kabul edildiğinden çok daha karmaşıklık arz eden edebiyata yalnızca şartlı olarak uygulanabileceğini görürüz. Edebî geleneklerin gelişimi net çizgiler hâlinde, belli sınırlar boyunca ilerlemez. İlk neslin ikincisine etki ettiği ölçüde (bu, isterse tepki hâlinde olsun), ikinci nesil de ilk neslin yazarlarını etkilemiştir.

40'lı yıllar, ilk neslin en çok iz bırakan yıllarıydı, ama onlar 60'lı, 70'li yıllarda da 80'lere kadar yazmaya devam ettiler ve genç yazarların ortaya çıkışıyla ve okuyucuların değişen beklentileriyle bağıntılı olarak bazı önemli değişimler geçirdiler.

Şamir, Şaham ve Megged'li gerçekçi grubun 40'lı yıllarda tam bir merkezî konumda olduğu görülür, ama bu grup en çok on yıl boyunca, üstelik o sıralarda tek başına olmadan egemendir. Çünkü aynı dönemde *holot hazahav* (*Altın Kum*, 1950)'la Binyamin Tammus gibi gerçekçi geleneğe ait olmayan başka yazarlar da ortaya çıkmıştır. Bunların başında S. Yizhar gelir. O, dışarıdan görünen ve iç dünyayla doğrudan ilgilenmeyen, yani çevrenin ayrıntılarını algılayan bir özel bilinçakımı geliştirmiştir.

İkinci nesil yazarlar da bütüncül bir grup oluşturmuyorlardı. Daha 50'lerin ortasında sembolist hikâyeler yayınlanıyordu; 1957'de Abraham B. Yehoşua'nın ilk hikâyesi *mot hazaken* (*Yaşlı Adamın Ölümü*) gibi. O zamandan itibaren gerçekçilik edebiyattan silinmiş değildi, öteki akımlar arasında önemli bir akım olarak kaldı. Gerçekçi çizgi, doruktayken her iki grubun yazarları aracılığıyla bazı ilginç değişimler geçirdi: Abraham B. Yehoşua ve Yitshak Orpas, Agnon ve Kafka'yı izlediler: İlk eserleri açıkça gerçeküstücüdür; daha sonraları her biri bu tarzı kendine göre biçimledi.

Yeni Dalga'nın nesrinde, gerçekçiliğin yanı sıra, aynı zamanda geliştirilmeye devam eden başka iki *klasik İbrani* akımı bulunur: İlk akım, Fryé'ye göre içe dönük, ruha bağlı *romans* türüdür, her şeyden önce de Berdyczewski tarzındadır. İkinci akım, İbrani edebiyatının Bialik, Şofman, Devora Baron ve Steinberg tarzı lirik-empresyonist ekolünü sürdürür. Bu yeni nesirde kahramanlar ve anlatılan dünya özel bir gerçekçiliği kopya etmektense yazan ben'in yansımalarıdır.

Önce birbirinden çok farklı görünen üç yazar, Berdyczewski 'nin "romans" formunu devam ettirirler: Pinhas Sadeh, Amos Oz ve Yoram Kaniuk. Sadeh ve Oz, daha ilk eserlerinde itiraf formunu ve mitolojik unsurları kullanırlar. Bunların her ikisi de işledikleri yaşantıyı yoğunlaştırırlar ve bunda Kaniuk gibi İbrani başlangıcı Natan Bistritzki ve Hayim Hazaz'ın eserlerinde olan ekspresyonist çizgiye yaklaşırlar. İçlerinden her biri ilginç bir şekilde uzak diyarlara sempati duyuyordu ve İsrail hayatına kısmen uzak düşen mitolojik malzeme ve düşünceleri kullanıyorlardı. Bu üç yazar, ekspresyonist yazma tarzını yeniden nesrin merkezine getirdiler.

50'ler, 60'lar ve 70'ler boyunca İbrani edebiyatında lirik-empresyonist akımlar daha çok güçlendi. Yazarları -örneğin Binyamin Tammus, Yehudit Hendel ya da Şulamit Har-Even- bu arada kendi edebiyatlarında öncüleri izlemektense Katherine Mansfield'den Marquerite Duras'ya kadar İngiliz ve Fransız kaynaklarından beslendiler. Her hâlükârda empresyonist-lirik akım, bu 40 yıl içinde önemli bir güçtü. Dayandığı düşünce şuydu: Ül-

kede oluşan gerçekliğe nüfuz etme, mutlaka gerçekliği kopya ederek olmaz, daha çok, duyarlı şahsiyetlerin bu çevreye edebî tepkisiyle olur. Artık sosyal bir grubu temsil etmeyip onun kıyısında yaşayan duyarlı kahraman ya da anti-kahraman, *kahramanca kahraman* kişinin yerini aldı.

Lirik-empresyonist akım İbrani nesrinde bugüne kadar yaşamıştır. Nissim Aloni, Yehoşua Kenaz, Ruth Almog, Hayim Be'er, Aharon Appelfeld ve Amalia Kahana-Carmon gibi yazarlar bunu devam ettirip her biri tamamen kendi tarzında değiştirmektedirler.

İbrani nesrinin bu ilk iki neslinin geleneksel, salt zamansal anlatımı, İbrani edebiyatının bu kırk yılda yarattığı çok farklı yazarların çok-katmanlılığını, bu en zengin ve en büyüleyici döneminde hesaplayamaz.

Hatıralar Canlandığında

Modern İbrani edebiyatı hâlâ oluşum sürecindedir. Biz, onun çıkış noktasını belirleyebiliyoruz, ama nereye gideceğini bilemeyiz. Gelişiminde belirgin bir yön yine de şimdiden fark edilmektedir: 50'li yılların sonundan itibaren romanlar gittikçe şehirli konular etrafında dolanmaktadır ki bu, İsrail nesrinin dünya savaşlarından bu yana büyük şehir hayatını yabancılaşan karakterleriyle anlatan ve karmaşık yapılı Batı edebiyatına yakınlaşmasının bir işaretidir.

Ayrıca, tarihi hatırlama 30'lu ve 40'lı yılların ikincil unsuru olmaktan 50'li yıllarda gittikçe daha önemli bir faktör olmaya doğru ilerledi. Bunun sebebi açıktır: Edebiyat, toplum bilinci, *Şoah*'la uğraşmaya başladı. Bu hesaplaşmayla, ülkede doğup kendilerini diaspora Yahudileriyle her türlü bağdan uzak görmek isteyenler, kendi Yahudiliklerini keşfettiler. O zamandan beri onlar da bu korkunç tarihî mirasa katkıda bulundular. Ülkede doğmuş yazarların birkaçı gördüler ki, isteseler de istemeseler de bu travmatik yaşantıya katılmışlardır ve bu, onları Avrupa'dan yeni gelenlere bağlamaktadır. Bu nedenle artık Aharon Appelfeld, Yonat ve Alexander Sened, Uri Orlen ve Dan Zalka gibi yalnızca doğrudan Avrupa'dan gelme hayatta olanlar tarihî hatıraları ve burada şimdiki

yerleri üzerine yazmadılar. Yehuda Amihai, Yoram Kaniuk, Amoz Oz ve Ruth Almog gibi ülkede doğmuş ya da en azından burada yetişmiş yazarlar da o konularda yazdılar.

Geçmişle ve hatıralarla hesaplaşma, anlatılması imkânsızı kelimelere dökme denemeleri, yeni ifade biçimleri gerektiriyordu, örneğin gerçekçi yazıdan groteske, hatırlayan nesirden ekspresyonist işleyişe geçiş gibi. Hatıralar her zaman ana konu olmasa da arka planının çok güçlü bir anlatım unsuru oldu ve yazarlar durmadan uygun ifade biçimleri aradılar.

Bütün İsrail toplumu *Altı Gün* ve *Yom-Kippur* savaşlarında yeniden fiziksel yok etmeyle yüz yüze geldiğinde, tarihî hatıralar yeni bir boyut kazandı; bu ise kendilerine bir şey olmayacağına inanan, ülkede doğanların ölümden kurtulanlarla özdeşleşmesiyle sonuçlandı.

İsrailli yazarlar zamanla Yahudi varlığının dengesini modern Yahudi kimliğinde keşfettiler. İbrani nesri Erets İsrail'de önce rahatça sanki denizden doğmuşçasına başladı, sonra tarihî köklerine geri döndü. Samimi, gözleri parlayan kahraman tiplerini geriye itti; kurucu babaların hayali bunlardı ve somut, çok yönlü *yeni İbrani*'ye yer açtı; ülkeye geri dönüşü mümkün kılan yeni başlangıçlarla diasporadan Yahudi geleneğinin mirasının sentezini denedi.

Güncelin Kıskacında

Dünyayı Siyonist Bakışla Açıklama Modeli

Ülkede doğan yazarların gerçekçi edebiyatı, sürekli politik ve toplumsal gerilimler zamanında gelişti; alışılmamış dinamik bir gerçekçilikle hesaplaşmak zorunda kaldı. 40'lardan 80'lerin başına kadarki Yahudi tarihi, bir dizi sarsıntılar, küçüklü büyüklü olaylarla öylesine doluydu ki, her türlü kurmaca eser onun yanında mecburen küçük kalıyordu. Ülkede Yahudi nüfusun 600.000'den dört milyona yükselmesinin de sonuçları oldu; çünkü yalnızca edebiyatın oluştuğu çevre değişmedi, okuyucular ve konular da başka kıtalardan gelen her göç dalgasıyla değişti.

Durmadan sarsılan, durmadan isyan eden bir çevrede gerçekçi edebiyat sağlam bir faktör olmak istiyordu: Kahraman tiplerini o tanımlıyor, olumlu değer yargılarını o formüle ediyor, her değişime ve her sarsıntıya verecek cevabı olan kapsamlı bir siyonist dünya açıklama modelini o yaratıyordu. Bu dünya imajı, Erets İsrail'e dönüşün Yahudileri diasporada yok olmaktan koruduğu ve Yahudilerin ve Yahudi toplumunun hayatında yeni bir başlangıca götürdüğü kanaatine dayanıyordu. Hezekiel peygamberin *komik meydanının* (Hezekiel: 37) canlandırılması hakkındaki Tevrat kehaneti ve İşaya'nın mesihvari kıyamet kehaneti (İşaya: 2), dünyevi ve siyonistçe yorumlandı: Ülkede doğanlar onlarda uzun zamandır lanetlenmiş ve şimdi gerçekleşen diaspora ve selâmet diyalektiğini görüyorlardı. Bu işleyişten yazarların ve okuyucuların aynı derecede paylaştıkları, her şeyden üstün tutulan büyük siyonist görüş doğdu.

Ancak 50'li yıllardaki bu toplu bakış önemini kaybedince edebî biçimler de değişebildi; yazarlar gerçekçiliğin dar sınırlarını aşmak için yeni biçimler aramaya başladı. Y. Şabtai (1934-1981), 1977'de çıkan ilk romanı *Zikron Dvarim* (*Goldmann'ın Hatıraları*)'de siyonist genel görüş ve onun olumlu kahramanları üzerine derin bir görüşe ulaştı. Romanı, bu standartlaşmış genel görüşü sarsmaktaki o uzun ve zahmetli yolda birçok yazarın son duraklarından biridir.

Yine de 40'lı ve 50'li yıllarda gerçekçi ve onun birlikte şu yazarlar edebiyatın merkezinde oldu: Aharon ve Megged (1920 ve 1923 doğ.), Yig'al Mossenson (doğ. 1927), David ve Nathan Şaham (doğ. 1923 ve 1925), Yehudit Hendel (doğ. 1926), Şlomo Nizan (doğ. 1921), Hanoh Bartov (doğ. 1926), Binyamin Tammus (1919-1989), Hayim Guri (doğ. 1923), Alexander ve Yonat Sened (doğ. 1921, 1926). Bunların çoğu her ne kadar bu gerçekçiliğin dilsel değişimini her zaman başaramazlarsa da en azından yazarlıklarının başlangıcında katıksız gerçekçiydiler.

Gerçeğe Bağlılıktan Kurtuluş mu?

Ferrucio Rossi Landi, gerçekçiliği okuyucu tarafından olumlu algılanmayı amaçlayan bir elçi olarak tanımlar. Okuyucu kitlesince

bu olumlu algılanış, ilk neslin birçok gerçekçi yazarının hedefiydi. Bu demek değildir ki, onlar egemen ideolojiyle eleştirel hesaplaşmaya hiç girmediler. Ama bu konuda asla ruhsal 'üst-ben'lerinin izin verdiği sınırı aşmadılar. Üsluplarıyla da okuyucuyu sarsmak istemiyorlardı. Burada büyük istisna, S. Yizhar'dır; o, öncelikle kültürlü seçkinlere hitap ediyordu.

Bu neslin gerçekçi nesri yoksullaştı, çünkü toplumsal gerçekçiliğin karanlık yanıyla ilgilenmedi. Buna karşılık Agnon ve Brenner ve bir dereceye kadar da Hazaz ve Bistritzki bu karanlık yandan hareketle yazdılar; yeni göç edenleri, başarısızlığa uğrayanların perspektifinden anlattılar, ideolojiyle bastırılmış gerçeklikle, *Halutsim*'in kayıp ve başarısızlığıyla cesurca hesaplaştılar ve şüphelerini saklamaya hazırlıklı değillerdi.

S. Yizhar'dan sonraki yazarları, kaçmak istedikleri büyük bir gölge takip etti. Onların eserlerinin arka planında büyük bir şüphe seslenir: İdeal İsrail toplumu efsanesinin yıkılışı! Ortak ruh ve fedakârlık normuna karşı güvensizlik ve "Yeni İbrani" kültüne artık katılmamak konusundaki sessiz arzu. Ama bu şüpheler, toplumda olduğu gibi edebiyatta da bastırıldı.

İsrail gerçekçiliği için tipik olan, kurmaca bir hikâyeyi açık seçik gerçekçi bir ilişki çerçevesine yerleştirmektir. Ortalama İsrailli okuyucu buna tepki göstererek bunlarla tartıştı, sanki belgesel malzeme söz konusuymuş gibi. Natan Şaham (ilk neslin tipik bir yazarıdır), hikâyelerinin belgesel karakterinin bilincindeydi ve toplu hikâyeler kitabı *ha'elim azelim* (*Tanrılar Tembellik Ediyor*, 1949)'in okuyucularının bu hikâyeleri edebiyat dışı gerçeklerle kontrol edeceklerini ama onlara tümden bağlı kalıp buradan sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini izleyeceklerini baştan kabulleniyordu:

"Her bir düstur açıklamasını kabul etmeye hazırım, hatta bunları tereddütsüz başka bir yere götürmeye de hazırım. Çünkü edebiyat, silahların ateşine karşı duran insanı sorgular yalnızca. Aynı şekilde, kitaptaki kahramanların ardındaki hakiki insanları aramaya da kalkmamalı. Bu sırrı baştan açıklayabilirim. Kitaptaki bütün karakterlerin arkasında bir ve aynı kahraman vardır: Her ikimizin dün caddede rastladığımız o adam."

Nathan Şaham, bu önsözünde edebiyatın tarihselleştirilmesinden korunmak ister; satırları, okuyucuların edebiyatı nasıl alımladıkları üzerine doğrudan bir belgedir.

Toplumcu gerçekçi eserlerin çoğunda, başı, ortası ve sonu eksik bir konu vardır; bunun yerine tarihsel olaylara dayanırlar. Yazarlar çoğu gerçek kişilere anıştırmalar katarlar ya da onları doğrudan isimleriyle figürler olarak kabullenirler. Bu, onların *"tarih kurmacadan daha dramatiktir ve tarihi olduğu gibi yansıtmak, dramatik bir konu üretmek için yeter"* görüşlerinin bir ifadesidir.

Belgesel malzemenin kullanılması ne var ki, yalnızca gerçekçi nesrin bir belirtisi değildir, bu, ekspresyonist ve sürrealist ekolün yazarlarında da bulunur. Yalnızca örnek olarak David Şahar'ın *Yom Horosenet* (*Düşesin Günü*) başlıklı, 1936'daki *Yişuv*'a karşı Arap ayaklanması konulu eseri, Abraham b. Yehoşua'nın Yom-Kippur Savaşı üzerine *hame'abev* (*Sevgili*, 1977)'i ya da Amos Oz'un *kufasa şahora* (*Kara Kutu*, 1987) romanı gösterilebilir. Bu son andığımız roman, İsrail toplumunda 1977 siyasi hareketinden sonraki çeşitli etnik gruplarla hesaplaşır. Bu romanlarla gerçekçi ekolünkiler arasında asıl fark, kaynak malzemenin işleniş derecesidir.

Gerçekçi yazarlar, seçtikleri malzemenin sınırlarını nasıl aşacaklarını ve kurmaca dünya imajını zaman bakımından nasıl derinleştirip mekân ve karakterlerini nasıl zenginleştirmeleri gerektiği sorusuyla karşı karşıyaydılar. Somut belgesel ya da uydurma belgesel olayları edebiyatlarıyla nasıl aşabiliyorlardı?

Cevapları iki yöndedir: Birincisi, doğrudan gerçekçi tasvirden kaçınmak için zaman bakımından çok uzakta olan konuları seçerler. Moşe Şamir'in tarihî romanları *melah basar va dam* (*Etten Kandan Bir Kral*, 1954) ve *Kivsat Haraş* (*Fakirin Koyuncuğu*, 1957) ile İkinci Tapınak zamanına, hatta Kral Davud ve Uria (2. Samuel: 11 ve 12) ya kadar gider. Bir başka çıkış yolu, gençlik hareketi kahramanlarıyla artık kendini sınırlamaktı: Şamir, romanı *tahat haşemeş* (*Güneşin Altında*, 1950)'te İsrail'de babalar, oğullar ve torunlar kuşaklarını anlatır. Aharon Megged'in romanı *nassa be av* (*Ağustos'ta*

Seyahat, 1980) da bu yönde ilerler. Öbür tarafta ise yazarlar belgesel malzemeyi siyonist dünya görüşüne hizmet edecek ve değerlerini yansıtacak şekilde sunarlar. Kahramanlar artık yaşamasa da konu sonunda siyonist ideolojiyi onaylamalıdır. Her iki çaba da yazma tarzına dar sınırlar koyuyor, âdeta onu donduruyordu.

40'lı, 50'li yılların gerçekçi yazış tarzındaki bir başka sınırlama, yazarların çok dar bir kişiler çevresinde kalmalarında görülür. Yerleşik siyonist seçkinler, toplumun dindarlık, etnik köken ya da politik görüşleriyle onlardan ayrılan gruplarıyla ilgilenmezler. Ancak 50'lerin ortasında çeşitli yazarlar toplumun bu bölümlerini ciddiye aldılar. Hanah Bartov, romanı *şeş knafayim le'ehad* (*Herkese Altı Kanat*, 1954)'ı 50'li yıllardaki yeni göçmenler üzerine yazdı. Nathan Şaham, romanı *hokmat hamisken* (*Fakirlerin Bilgeliği*, 1960)'de 50'li yıllarda göç eden Polonya Yahudileri üzerine yazdı; Yehudit Hendel, romanı *rehov hamadregot* (*Merdivenli Sokak*, 1955)'u Şark Yahudileri üzerine yazdı. Bu dönemin çoğu eserinde yeni göçmenler yine de ülkede doğmuş kahramanlara kanıtlık edecek yan figürler olarak yer alırlar.

Yan Gruplar

60'lı yıllarda o çok sayılan siyonist görüş, belli katmanlara ve gruplara, örneğin Şark kökenli Yahudilere ya da *Şoah*'tan geriye kalanlara vaat edilen eşit şartları sağlamadığı için sarsılmaya başladı. Bu grupların yazarları, örneğin Ehud Ben-Eser, Şimon Ballas, Sami Mihael ve Şami Golan, o her şeyin üstündeki ortak anlayışa başkaldırmaya başladılar. Şimdiye kadar toplumun başında olan temsilcilerin, yasallıklarının kaynağı olan değerlere ihanet ettikleri için çekilmelerini talep ettiler. Bu yazarların çoğunluğu ise yukarıdaki siyonist görüşe değil, o görüşün güvenilmez temsilcilerine karşı çıkıyorlardı.

60'lı yılların ortalarından itibaren bu manzara tamamıyla değişti. Edebiyat, artık güçlü bir ölçütle hesaplaşma çevresinde dönmüyor, ölçütün çöküşü ardından önemsiz ve güçsüzleşen değerler sistemi karşısında kahramanların hayatları çevresinde dönüyordu.

Mesela Abraham b. Yehoşua, romanı *hame'abev* (*Sevgili*)'de, iki kahraman, Arditi ile Na'im'in, ölçüt siyonist ortak görüşü temsil eden bir figüre karşı zaferini işler. Arditi, siyonizme sırt çevirmiştir, yurt dışında yaşar, Yom-Kippur Savaşı sırasında İsrail'e gelir, ama sonra askerden kaçar ve yurt dışına gider; o, gerektiğinde dindar görünen bir Şark Yahudi'sidir ve bu yüzden çeşitli yan gruplara aittir. Arditi de genç bir Arap olan Na'im (na'im hem Arapça, hem de İbranicede *hoş* demektir) de, o zamana kadar siyonist seçkinler tarafından toplumun dışına zorlanan grupların yani *Sefaradlarm* ve Şarklıların, dindarların ve siyonist olmayanların ve İsrailli Arapların zaferini sembolize ederler.

Edebî Sistem

Pierre Bourdieu edebiyatı bir sistem, tek tek edebî türleri ve tarzları belirleyen ilişkilerin işlevsel bir yapısı olarak görür. Bu nesrin gelişimini anlayabilmek için, onun bu edebî sistem içinde hangi yeri aldığını araştırmak gerekir.

Otuzlu yıllardan ellilere kadar İbrani edebiyatının merkezinde şiir vardı. Nesir ve dram, daha az önemliydi. Üçüncü *Aliya*'nın nesir yazarları; örneğin Şenhar, Ariha, Bar-Yosef, Ya'ari, Sarhi ve Hame'iri; kültürlü seçkinler ve genel okuyucularca pek sayılmıyorlardı. Hatta yaşlı modernist yazarlar, şairler kadar hayranlık ve saygıyla okunmuyorlardı. Nesirde, kılavuzluğuna başvurulacak büyük örnekler yoktu. Agnon ve Hazaz, henüz kendilerinin 50'li yıllardaki önemli konumlarına sahip değildi. Denebilir ki nesrin edebî sistemdeki yeri boştu ve sistem bu yeri dolduracak yazarları bekliyordu.

S. Yizhar, 30'lu yılların sonunda nesriyle aslında açık olan kapılardan içeri daldı. Kendinden biraz genç çağdaşları da, 40'lı yıllarda onu izledi. Tutucu ya da ilerici eleştirmenler yok değildi ama bu yazarlar edebî babalarının yerini almak için onları bertaraf etmek zorunda değillerdi. İlk neslin Şaham ve Şamir gibi bazı yazarları şair olarak edebiyata başladılar ve önce Şlonski'nin ve Alterman'ın sembolist şiirinin etkisinde kaldılar. Halkın gözlerinin önünde olup biten gerçekliğin gerçekçi işlenişine ihtiyacı, nesir ve

tiyatro türlerinin sıkı birliğine götürdü. Okuyucular, okumuş oldukları romanları sahnede de görmek istiyorlardı ama İbrani tiyatrosu henüz emekleme çağındaydı ve genç edebiyatın o zamana kadar henüz tecrübesi yoktu. İbrani tiyatro eserleri eksik olduğundan başarılı romanları ve kısa hikâyeleri sahne için düzenlediler. 40'lı ve 50'li yıllarda Moşe Şamir'in, Nathan Şaham'ın, Aharon Megged'in, Hanoh Bartov'un ve Yehudit Hendel'in roman ve hikâyelerinin tiyatro çeşitlemeleri oluştu. Bunlar halkın ve eleştirmenlerin arzularını karşıladıysa da dram yazarları sanat iddiası olan diyaloglar geliştirmeyi başaramadılar. Romanın dramatize edilmesi kişilerin ve durumların kalıplaştırılmasını edebî zeminden daha çok vurguladığı için temel metni basitleştiriyordu. Böylece yeni dram, nesrin rakibi değildi. Nisam Aloni (doğ. 1926)'nin ve Hanoh Levin (doğ. 1943)'in oyunları ancak nazım ve nesir tam oturduktan sonra yerleşti. Modern İbrani tiyatrosu sembolist Fransız tiyatrosundan, Jean Anouilh ve Jean Giraudox'dan, keza Fransız, İngiliz ve İrlanda absürd tiyatrosundan, Ionesco'dan, Herold Pinter ve Samuel Beckett'tan etkilenmiştir. Nesir, 40'lı yılların ortalarında on yıllığına İbrani edebiyatının merkezine yerleşti.

Yizhar Şamir ve Mossenson nesrinin artan alımlanışı, genç neslin şiirini edebî sistemin kıyısına itti; ta ki 50'li, 60'lı yıllarda yeni söylem çeşitleriyle merkeze dönünceye kadar. Pinhas Sadeh (1929-1993)'in, Yehudai Amihai (doğ. 1924)'nin, Nathan Zah (doğ. 1930)'ın, David Avidan (1934-1995)'ın, Dalia Rabikowitz (doğ. 1936) ve İsrail Pinka (doğ. 1935)'nın şiirleri, Şlonski ve Alterman'ın nesrinin poetikasına dayanıyordu. Bu yazarlar, şiirleriyle yeniden merkezî bir konuma geldiler. Onların neslinde şiir, edebiyattaki devrimci güç demekti. Pinhas Sadeh'in, Yehudai Amihai'nin, David Şahar'ın, Aharon Appelfeld'in, Abraham B. Yehoşua'nın, Amalia Kahana-Carmon'un, Amos Oz'un ve Yehoşua Kenaz'ın 60'lı yıllar başı merkeze giren yeni nesri, ancak Nathan Zah'ın, Yehuda Amihai'nin, David Avidan'ın Dalia Rabikowitz'in, İsrael Pinkas'ın Arye Sivan (doğ. 1929)'ın, Moşe Dor (doğ. 1932)'un ve Moşe Ben-Şaul (doğ. 1930)'un yeni şiirinden doğmuştur.

Şoah ve Bağımsızlık Savaşı Üzerine Destansı Roman

Edebî türler arasında nesir, çeşitli tarzlara ayrılan merkezî bir yer almıştır. Şamir, Şaham, Aharon Megged, Bartov, Mossenson, Hendel, Tammus gibi birçok yazar, gerçekçi küçük öykü ile başladılar ve ancak sonraları daha büyük türlere cesaret ettiler. S. Yizhar'ın dışında çoğu gerçekçi yazar, pek yeni edebî biçimler yaratmadılar.

Şamir, Mossenson, Megged, Bartov ve Şaham'ın bazı gençlik romanları, biçim bakımından daha ziyade novele yakındır. Ancak 50'lerin ortasında bu neslin bir dizi yazarı, geniş oylumlu nesir türlerine yönelerek yön verici iki olayla, yani *Şoah* ve Bağımsızlık Savaşı'yla ilgilendiler. Onların konularla az çok başarılı hesaplaşmalarında gerçekçi nesrin sınırları ortaya çıktı. Özellikle *Şoah*'la edebî yönden hesaplaşmak isteyen yazarlar neredeyse imkânsız bir ödevle karşı karşıya kaldılar: İnsan aklı ve havsalasıyla kavranamayacak bir *imkânsız* malzemeden örnek olabilecek geçerli bir konuyu nasıl ortaya koyacaklardı?

Antisemitizm ve *Şoah* üzerine iki önemli roman, Naomi Fraenkel (doğ. 1920)'den *Şaul va Yohanna* (*Şaul ve Yohanna*, 1957-1961) ve Yonat ve Alexander Sened'den *Beyn hameytim u veyn hahayim* (*Ölüler ve Canlılar Arasında*, 1958-1964)'dir.

Her iki romanın da merkezinde, Avrupa'daki İbrani gençliği vardır. Fraenkel'in efsanesinde başkahramanlar, Almanya'da asimile edilmiş bir Yahudi ailesinin üyeleridir. Önce, Nazilerin egemenliği ele geçirmesine yol açan tarihî gelişmeler anlatılır. Çevre baskısı, figürleri kendi Yahudi kimlikleriyle hesaplaşmaya götürür. Kahramanlar sonunda siyonist bir bilinç kazanırlar. Naomi Fraenkel bu romanda, kapsamlı tarihi bir destan yaratmayı dener. Burada Alman toplumunun ve Almanya'da 20'lerin sonu, 30'ların başındaki Yahudilerin temsil edildiği çeşitli katmanlar, tarihleri 18. yüzyıla kadar varan Yahudi aileleriyle harmanlanarak anlatılır. Roman, henüz *Şoah*'tan önce Nazilerin başa geçmesiyle son bulur. Kadın yazar, çökmüş bir dünyayı geleneksel natüralist tarzda anlatmakla Alman Yahudiliği konusunda bir çeşit anıt yaratmıştır.

Yohanna'nın dedesi, Nazilerin başa geçmesinden sonra, kendisinin övdüğü ve özlediği Almanya'da asimilasyonunun artık imkânsız olduğunu anladığında intihar eder. Ailesine vasiyetinde, Yahudilerine ihanet eden Almanya'yı terk etmelerini ister. Fraenkel, Yohanna ve Saul'un siyonist olduklarından, Erets İsrail'e vardıklarını ima eder.

Beyn hameyitim u veyn hahayim (*Ölüler ve Canlılar Arasında*) romanında Yonat ve Alexander Sened ise siyonist ve Marksist gençliğin 40'lı, 50'li yıllarda Polonya'daki destanını yazarlar. Bunlar, Polonya'da direniş hareketinin çekirdeğini oluşturan genç insanları ve tam vaktinde Erets İsrail'e kaçarak kendilerini kurtarıp oradaki güç yılların sorumluluğunu üstlenen insanları anlatırlar.

Naomi Fraenkel'den farklı olarak Senedler, bu anlatı türünde dört bölüm hâlinde kurgulanan romanlarında *Şoah*' a götüren toplumsal güçleri sorgulamazlar. Antisemitizm, Polonya'da ve Almanya'da, eskiden beri var olup doğal bir afet gibi zaman zaman patlak veren, insanın değiştiremeyeceği ve açıklama da gerektirmeyen bir beladır. Bu yazarların görüşüne göre, uykuda olan güçler *Şoah*'ta patlamış ve ortaya çıkmıştır. Roman, Erets İsrail'e kaçıp kurtulan bir genç adamın ve Polonya'da savaşan dostlarının hayatını anlatır. Anlatının zirvesini Varşova gettosu oluşturur ki, burada o insanlar toplumsal ve siyonist eğitimlerini sınar ve son sınavı başarırlar.

Yazarlar her şeyden önce kahramanlarının tarihî zorlamalarla karşı karşıya gelmesini gösterirler. Polonya Yahudi topluluğu, romanın her bölümünde yeni, gittikçe ağırlaşan kışkırtmalar ve yazarlarca bir sınav sayılan durumlarla karşı karşıyadır; bunlar, kimlik haklarını yok eden kişiler karşısında kendini savunmak zorunda olan bireylerdir. Söz konusu olan, fiziksel hayat değildir, insanın insanlığını çalmak isteyen güçler karşısında insanlığını nasıl savunacağıdır. Kahramanların direnişi, özellikle günlük mücadelelerinde yaşadıkları insanlık dışı davranışları ve hakaretleri içselleştirmemekte dile gelir.

Yazarlar, tarihî olayları anıştırır, belgesel malzemeler kullanır ve hatta Varşova gettosundan otantik notlar katarlar; bu, birçok belgesel Yahudi metinlerinde ortaya konmuş, öldürülen dostlarının ve akrabalarının anı kitaplarındaki adlarını, yok olmuş birçok topluluk için kaydetme konusundaki derin ihtiyacın edebî ifadesidir.

50'li yılların bu her iki destansı romanı, antisemitizmin ve *Şoah*'ın Yahudi kimliğini nasıl etkilediğini anlatır: Naomi Fraenkel, Yahudilerin nasyonal sosyalist antisemitizmi karşısında kendi kültürel ve millî kimliklerini nasıl hatırlamaları gerektiğini düşündürür: Senedlerin romanı ise, bu uç durumda Yahudi gençliğinin içten düşünsel ve ruhsal gücünün nasıl belirdiğini vurgular. Çelişkili olarak her iki roman da iyimser ve insancıl bir mesaj iletirler; bunlar bu tür tarihî şartlarda var olabilme konusunda insanın içindeki güce inanırlar. Yahudi halkının korkunç kaderine rağmen her iki romanda da üstün tutulan tarih yorumu sonuçta sesini duyurur: Diasporadan sonrası kurtuluştur! Her iki roman, İbrani romanının gelişiminde bir dönüm noktası değildir, bunlar daha ziyade gerçekçi romanın 50'li ve 60'lı yıllarda çok güç konularla nasıl uğraştığı, bu arada zaman ve mekân açısından nasıl daha büyük mesafelere girdiği konusunda örnek görevi görürler.

Bağımsızlık Savaşı da objektif açıdan, aslında imkânsızın gerçekleştiği bir tarihî süreç olarak görülebilir. Bu kadar bilimsel, siyasi ve askerî açıklamalar varsa da sayıca orta büyüklükte bir Avrupa şehri nüfusuna denk düşen Yahudi halkının karşı tarafın dört kat üstünlüğüne nasıl dayandığı bilmecesini hâlâ çözememektedir. Bu savaş ve bu bilmece üzerine yazmak isteyen yazarlar da karmaşık edebî bir sorun karşısındaydılar; yalnızca birkaçı bu malzemeden tarihî bir destan çıkardı. Bu neslin yazarları, Yahudi devletinin yeniden doğuşu üzerine yazarken en çok, yalnızca en yakın çevrelerini anlatırlar ama o tarihî olayları büyük ilişkileri bağlamında değerlendirmezler.

Bölgesel bakış açısına yoğunlaşma konusuna tipik bir örnek, Şlomo Nizan (doğ. 1929)'ın *beyno lebeynam* (*Onun ve Onların Arasında*, 1953), *tsvat bitsvat* (*Sıkıca Bağlanmış*, 1956), *yated ba'ohel* (*Çadırdaki*

Takoz, 1960) üçlemesidir. Kurucu babalarla savaşçı oğulların ilişkilerini başarıyla anlatan bu üçleme, ayrıca Bağımsızlık Savaşı üzerine yazılan romanlar arasında da sivrilir. Baba Bikel, eski bir siyonist eylemci olup Şa'ulik ve Esra adında iki oğlu vardır. Şa'ulik babasının bütün beklentilerini yerine getirir; kendisi bir *yeni İbrani*'dir, cesur bir savaşçıdır. Esra ise hem özel hayatında hem de savaşta hayal kırıklığına uğratır ve ölür. Savaştan sonra, yeni devletin şehir hayatına geri dönüşte ise o hayatta kalan tek oğul Şa'ulik de babanın gözünde varlığını sürdüremez. Desteklediği devletin kuruluşundan sonraki bütün nesil gibi onun da durumu kötüye gider. Nizan, üçlemesinde Bağımsızlık Savaşı'nın yaygın bir manzarasını (cephe, esas menzil, sivil halkın hayatı) çizer, ama daha ileri giden tarihî öneme değinmez, keza katılanların ruh hâllerine nüfuz etmez.

Öteki yazarlar ulusal dirilişi, belgesel biçimde yazdılar, örneğin Abba Kovner'in *panim al panim* (*Yüz Yüze*, 1953-1955)'de yaptığı gibi. Ya da Nathan Şaham'ın *even al pi habe'er* (*Kuyunun Başındaki Taş*)'de üçüncü *Aliya* üzerine yazması gibi yakın geçmiş üzerine yazdılar. Oysa Şamir, Bağımsızlık Savaşı'nı değil, çok yıllar ya da birkaç bin yıl gerilerdeki sorunları anlattı, örneğin *bu halab bassadot* (*Savaşa Gitti*) ve *beno yaday* (*Kendi Elleriyle*)'da olduğu gibi Bağımsızlık Savaşı'ndan önceki dönem hakkında, *tahat haşemeş* (*Güneşin Altındaki*)'teki gibi Arapların 1936'daki isyanı üzerine ve *maleh basar va dam* (*Kanlı Canlı Bir Kral*)'daki gibi İkinci Tapınak dönemi üzerine ve *kivssat haraş* (*Yoksulun Koyuncuğu*)'taki gibi Kral Davud dönemi üzerine.

Bağımsızlık Savaşı destanının en orijinal biçimini S. Yizhar *yemey Ziklag* (*Zyklag Günleri*, 1958)'da buldu; bu, yedi gün boyunca Negev Çölü kıyısında İsrail'in güney sınırını Mısırlıların saldırısından koruyan askerler üzerine manzum bir romandır.

Halk, yazarlardan, savaşta ölen çocuklarının ve dostlarının *yeni İbraniler* ve savaşan *Halutsim* (bu, bir önceki bölümde ele alınmıştı) olarak ölümsüzleştirilmesini istiyordu. Dolayısıyla 40'lı ve 50'li yıllarda İsrail gençliği üzerine noveller ve *Bildungsroman*'lar yerleşti, çoğunda genç erkekler (kadınlardan çok) toplum için kendini feda etme "sınav"ı geçiriyordu. Erkekliğin en büyük kanıtı olarak sava-

şa hazır olmanın önemi, gerçekçi edebiyatta kahramana seçimini daraltıyordu, ama daha 1956'da, bu dar perspektifi aşan bambaşka bir Bildungsroman çıktı: Uri Orlev'in noveli *hayaley aferet* (*Kurşun Askerler*) gettolarda ve toplama kamplarındaki iki çocuk üzerine otobiyografik gerçekçi bir Bildungsromandır.

Orlev burada *yeni İbrani erkeği*ni anlatmaz, 40'lı yıllarda Avrupa'daki "eski Yahudi çocukların" hayatta kalma mücadelesini yansıtır.

Hayatta kalanların Bildungsromanları yavaş yavaş ülkede doğanlarınkiyle karıştı, bu da bazen yerli gençler için acı verici bir yüzleşmeye götürdü. *Yeni İbrani* yavaş yavaş eğer Avrupa'da yaşamış olsaydı, kardeşlerinin başına gelenleri yaşayacağını anladı ve bununla onların kaderinden birden bire etkilendi. *Şoah* konusunun yeni yazarlar tarafından benimsenip işlenmesi tarzı, "yeni İbrani"lerin kibire yakın gururu da hayatta kalma borcu duygusu içermekte, bu ise *Eski Yahudi*ler için yeterince çok şey yapmamış oldukları duygusunu vermektedir.

50'li yılların sonundan itibaren genç İsrailli kahraman imgesi, çarpıcı biçimde değişmeye başladı. Amos Oz ve Abraham B. Yehoşua, kalıplaşmış tipe karşıt figürler yarattılar ve Aharon Appelfeld, Yahudi kaçağın, *Şoah*'ı ve İkinci Dünya Savaşı'nı atlatanın üzerine yazdı. Bu arada şunu vurgulamak gerekir ki, tipik *Sabra* kimliği, ilk neslin hafızasının ve daha çok onların ebeveyninin inanmak istediğinden çok karmaşıktı. Mesela Hayim Guri, noveli *bahakira* (*Muayene*)'da, 1980 yılında *yeni İbrani* ile *eski Yahudi* karşıtlığının iyice bilincindeydi ve *Sabra*'ya karmaşık bir karakteri uygun görüyordu. Genç kahraman gerçi dıştan bakıldığında yeni ülkenin özgür doğmuş çocuğu gibi görünür, ama İsrail'de yetiştiği hâlde diaspora izleri taşıyan anne babanın çocuğudur.

İnsani Zaaflarıyla Bir İsrail Doğumlu

İsrail doğumlunun problemli kimliği ve klişe figürüyle bilinçli ciddi bir hesaplaşma daha Guri'den önce Hanoh Bartov'un iki novelinde; *piz'ey bagnut* (*Ergenlik Sivilcesi*, 1964) ve *şel mi ata yeled* (*Çocuk Sen Kiminsin?*, 1970)'de; vardır. Bunlar, tahmin edileceğinden farklı bir sırayla ortaya çıkmıştır. İlk novel genç bir kahramanın

yetişmesini anlatır; bu kahraman için İngiliz ordusunda Yahudi tugayındaki askerlik hizmeti, yetişkinliğinin, erkekliğinin ve kimliğinin sınanma yeri olur. İkinci novel, çocukluğu ve ergenliği anlatır. Her iki kahraman, adları farklı da olsa ortak (uydurma ya da gerçek) hayat hikâyesine dayanır. Yazar, kitapları arasında metinler arasılık gösterir ve okuyucuya ortak tarihî bir bağlamın söz konusu olduğunu ima eder.

Şel mi ata yeled (*Çocuk Sen Kiminsin?*) çok normal İsrailli bir gencin gelişimini izler. Bu, S. Yizhar'ınki gibi Moşavot'ta toprak sahipleri seçkinlerin çocuğu değildir, Erets İsrail gençlik hareketinin ya da ortak Kibbuts eğitiminin tipik bir evladı da değildir, ama babası işçi olarak ekmeğini kazanan bir göçmenin çocuğudur. Bu novelin bütün kişileri, bu neslin bütün öteki edebî figürlerinin karşıtıdır.

Bartov'un başkişileri, okuyucularının beklentilerine uymaz, çünkü yazarı *Yeni İbrani*'nin özünde tekrar eski Yahudi'ye toslar. O, diasporadaki ataların dünyasına karşı kendine özgü bir tutum geliştirir; bu, bireylere empati düzeyinde bir acımayla onların diaspora hayatının sert bir yargılanmasının tuhaf bir karışımıdır. Bu konuya duyulan bu çok katmanlı ilgi, *Ergenlik*'ten alınmış aşağıdaki paragrafta belirgindir; İsrail'de doğmuş, Yahudi tugayında askerken ilk defa *Şoah*'tan haberdar olmuş genç bir adamın tepkisini anlatır; Yahudi evlatlarının kaderi onda bir değişim yaratır:

"Orada nasıl yaşadıklarını işittim ve bizim nasıl yaşadığımız bütün o zamanı gördüm. Ben o büttün on dokuz yıl boyunca neredeydim? Seviyorum, nefret ediyorum, bir şeylere ulaşıyorum, nefret ediyorum, yeniliyorum, kendimi zavallı hissediyorum ve mutluyum. Sonuçta boş sözlerle dolu, şişirilmiş bir çuval. Bırakın yaralarımızı öpeyim çocuklar ve bırakın sizden kaçıp sizleri çabucak unutayım, hemen ve paslı çivilerin tırmıklarını macunla kaplayayım. Buyurun size çikolata. Alın cebimdeki bütün paraları. Kemerim armağan olsun size. Yeter ki bırakın buradan gideyim."

Burada, takip edilmiş çocuklarla aynılıkla kurbanlar karşısındaki suçluluk duyguları, her şeyi bastırmak arzusuyla karışmaktadır. Öte yandan kahraman, tugayı Almanya'da kardeşlerini kovalayan Almanlardan intikam almak imkânını elde edince nefret edemez,

intikam düşüncesi onu sarsar. Nihayetinde Yahudi askerlerinin hiçbiri o özlenen intikamı gerçekleştirecek durumda değildir. İntikam almaktaki yetersizliğinden utanır ve aynı zamanda güçlü olma konumundan huzursuzdur çünkü kamplardan *"Displaced Persons"* için kaçışlarını ve Erets İsrail'e göçlerini organize ettiği hayatta kalanlar tamamıyla ona bağlıdır.

Anlatıcı, anne babasına karşı da benzer ikircikli bir tutumdadır. Her iki novelde, ülke doğumlu kişi, kendisini özdeş görebileceği, siyonist tarih yorumuyla uyumlu ve kendini hem asıl ebeveyninin çocuğu hem de diasporadaki tarihî babalarının çocuğu olarak kavramasını mümkün kılacak olumlu bir şey arar.

Bir casus ve tarih romanı karışımı *habadai* (*Dolandırıcı*, 1975)'de Bartov yine *yeni İbrani*'nin ruhunda birbiriyle çatışan kimliklerle uğraşır. Burada yazar, iki hayat hikâyesi anlatır: Bir, *Şoah*'tan kurtulanın, ki bu geçmişini ardında bırakmayı, kâh Alman, kâh Fransız yer altı savaşçısı olarak farklı kılıklarda yaşamayı dener ve ruhen hayatta kalabilmek için tam olarak *genç İbrani* kimliğiyle ortaya çıkmak ister. Tam da bu kimlikte sonuçta savaşların birinde ölür. Bunun karşısında, ilk figürün karmaşık hikâyesiyle hesaplaşma sürecinde kendi içinde eski diaspora Yahudi'sinden unsurlar keşfeden bir *İsrail doğumlu*nun hikâyesi bulunur.

Pikaresk

Devletin kuruluşundan sonraki İbrani edebiyatının en çok gelişen türü *pikareskt*ir, yani içinde aslında hareketsiz bir kahramanın, her birinde toplumun başka bir kesimini gözlemlediği, çeşitli yerlerde dolaştığı bir karakter romanı. Başfigür, *Pikaro* denilen, her yere girip çıkan ve bu arada bir sürü şey elde eden bir maskara, bir maceracıdır. İsrail edebiyatında pikaresk, savaşçıların ve *Halutsim*'in Bağımsızlık Savaşı'ndan sonra yeni gerçeklik karşısında acı hayal kırıklığını dile getirmeye yarayan edebî bir türdür; toplum hicvinin önemli bir biçimi olmuştur. Burada toplumsal ve konuya bağlı bakış açıları, tür seçimini belirliyordu.

Pikaresklerin çoğunluğu bir çeşit *anti-Bildungsroman*dır, kahramanın gelişimini belli bir mükemmelliğe götüren basamaklar olarak değil de zaten biraz saf olup toplumda yeni davranış biçimlerine ve dalaverelerine uyan bir kişinin gerileyişini anlatır.

İlk pikaresklerden biri, David Şahar'ın romanı *yerah hadevaş ve hazahav* (*Balayı ve Altın*, 1959)'dır. Modern Pikaro'nun atası Thomas Mann'ın Felix Krull'u gibi, Şahar'ın başfigürü Şmulik de yiyici bir toplulukla karşı karşıyadır ve ondan yararlanmaya çalışır. Bu romanla, saygın siyonist ideoloji iyice yok olur; yalnızca bir arka plan, yazarın topluma baktığı hicivle anlattığı bir değerler sistemi olarak işlev görür. Bu gerilimde hayalle gerçek çelişkisi aşikârdır. Anlatıcı kahraman Şmulik, pikaresk bir dolandırıcıdır. Baştan çıkarıcı bir toplumda yaşar ve bir yerden başka bir yere gitmeyip İsrail'deki çeşitli toplum katmanlarını tanır. Çevresi, küstah ve taşralı diye anlatılmıştır; yalnızca çok uzak yabancı bir dünyada, soylu bir aileden gelme (tabii Yahudi olmayan) Fransız sevgilinin kişiliğinde toplum karşısındaki bu iğrenmeyi aşabilir. Çevresinde hayal kırıklığı yaşamış bir kahraman, hayal edebildiği ve içinde yaşayabildiği romantik bir başka dünya bulur.

Tam pikaresk sayılabilecek bir başka eser de Binyamin Tammus'un trilojisi *hayey Elyakum* (*Elyakum'un Hayatı*, 1965), *besof ma'arav* (*En Batı Uçta*, 1966) ve *sefer habasayot* (*Hayaller Kitabı*, 1969)'tur. Üçleme, pikaresk bir komedi olarak başlar ama bunun sınırlarını aşar. Pikareskin kurallarının karşısında kahraman dimdik ve olduğu gibi kalmaz; birinci bölümde o, herkes tarafından sömürülen saf bir figürdür, ikinci bölümde biraz akıllanmıştır, gerçi hâlâ sömürülür ama oyunu kısmen öğrenmiştir ve başkalarını kullanmayı öğrenmiştir. Üçüncü bölümde ise kimliğini kaybettiği için geçmişinden ve şimdisinden şikayet eder. Kahramanın hayatı sonunda akıl hastanesinde son bulur.

Yazar, basit kahraman figürünü, İsrail'in sarsılmış gerçekliğini ortaya koymak için kendisi gibi tek boyutlu bir çok kişiyle karşı karşıya getirir. Şahar'ın kahramanı gibi Elyakum da İsrail hayat tarzından nefret eder ve kültürlü bir İsveçlinin yanında sağlıklı Av-

rupa dünyasına sığınmak ister. Üçleme boyunca kahraman, pikaresk belirtilerini kaybeder; yazar şimdi onun şahsiyetini psikolojik olarak temellendirmeye çalışır. Sosyal değişimlerde tür, toplum romanından psikolojik romana doğru kayar. Tammus bu üçleme boyunca uzun bir yol kat etmiştir; hayal kırıklığına uğramış *yeni İbrani*'den depresyondaki *eski Yahudi*'ye döner.

Binyamin Tammus, çok olağanüstü bir anlatıcıdır: David Şaham'ın, Şamir'in ve Yizhar'ın çağdaşı olmasına rağmen, kahramanlarının özellikleri ve edebî tekniği bakımından onlardan çok farklıdır. İlk hikâye kitabı *holot hazahav* (*Altın Kum*, 1950)'da ince, hassas, figürler vardır, bunlar kendilerinden başkası değillerdir ve hayat hikâyeleri bütün bir neslin hayat duygusunu yansıtmaz.

Kısmen realist pikaresk üçlemesine rağmen Tammus asla gerçekten realist bir yazar değildi. Yaşlılık eseri daha çok sembolistti, ta ki *Minotaur*'da ve *hasikit ve haşamir*'de karmaşık bir yeni gerçekçiliğe dönene kadar.

Gerçekçilerin Modernistlerle Çekişmesi

Devlet kuruluşundan sonra yazmaya başlayan ikinci neslin çoğu yazarı, 60'lı yıllarda poetikalarını değiştirdiler. Bazıları şimdi Batı'ya yönelerek sürrealizm ya da bilinçakımı tekniklerini taklit etmeye çalıştıysa da bu biçim değişikliği, İsrail toplumunun iç konu değişimiyle ilişkili olmadı, bunlar alımlanmadı; örneğin Matti Megged'in *or basorag* (*Parmaklıktan Gelen Işık*, 1953)'daki ya da Aharon Amir'in romanı *ve lo tihye lamavet memşala* (*Ölümün Gücü Olmayacak*, 1955)'daki gibi.

Yonat ve Alexander Sened gibi yazarlar, modernizme gidişte kendi iç gelişimlerine uygun kendi yollarını aradılar ve Yehudith Hendel 50'lerin sonunda modernizme katıldı.

İki yazar ve şair, gerçekçi nesre katalizör etkisi yaptı ve yeni akımların başlamasında hamle yaptı. Bunlar, Yehuda Amihai ve Pinhas Sadeh'tir. Yehuda Amihai, 1934'te Würzburg'da doğdu ve 1936'da ülkeye geldi; İkinci Dünya Savaşı'nda Britanya ordusunda

Bağımsızlık Savaşı'nda Palmah'ta savaştı ve böylece her ne kadar dindar baba ocağı ve dindar bir okulda okumakla kendi neslinden ayrılsa da onların iz bırakan tecrübelerine katıldı. Pinhas Feldman-Sadeh 1929 yılında Polonya'da Lemberg'de doğdu ve beş yaşında ülkeye geldi. 1993 yılında öldü. Amihai'den farklı olarak o, Kibbuts'ta yetişti ve ikinci neslin birçok yazarının geldiği sosyal çevreyle içli dışlıydı. Her ikisi de bütün nesillere ve okullara yeni yollar gösterdiler; kitapları -Pinhas Sadeh'in *habayim memaşal* (*Örnek Olarak Hayat*, 1958)'ı, Amihai'nin *lo me ahşav ve lo mikan* (*Şimdi ve Burası Hakkında Değil*, 1963)'ı İbrani nesrini ileriki yıllarda etkiledi.

Örnek Olarak Hayat'taki kahraman, komünden nefret eder; "ben"e dönük bir kült yaratmaya çalışır, bu, Yahudi tarihindeki belli mezheplere (Sabetaycılara ve Frankistlere) ya da Hıristiyanlığa, siyonist toplumun değerler sisteminden daha yakındır.

Roman, çağdaşlarının ortak dünya imajına karşı savaşır ve gençlik hareketinin geleneksel sembollerini sarsar.

Sadeh, bu kitapta itiraf tekniği kullanır, roman felsefi düşünceler, dinî duygular ve erotik yaşantılarla doludur. Kitap 50'lerin sonunda, çağdaş önemden daha az bir edebî değere ulaşmıştır. Dostoyevski'nin Rusya'sında ya da Avrupa ve Amerika'da Henry Miller ya da David Herbert Lawrence (1885-1930)'tan sonra bu kitap çok hayranlık yaratmazdı, ama İsrail'de, o Hıristiyan vurgulamaları ve Frankist efsanelerin ve ahlaki tasavvurların yeniden canlandırılmasıyla İsrail toplumunun bastırılmış karanlık gücüne yer veren tam bir modern eserdir.

Bunlar toplumun taleplerinin aksine bireyin gizli Hıristiyan eğilimleri ve ihtiyaçlarıdır. Kitabın 50'lerdeki büyük popülerliği, İsrail toplumunun bu arada ne kadar çok değiştiğini gösterir.

Amihai'nin romanı, *Şimdi ve Burası Hakkında Değil*, egemen sisteme karşıdır; bu devrin *Şoah* ve *Bağımsızlık Savaşı* hakkındaki sıcak konularına değişmiş tutumu yasallaştırır. Kahramanı, şizofren bir kişiliktir. Benliğinin bir bölümü (ve bu bölüm her şeyi bilen anlatıcı açısından tanıtılır) Palmah subayının kızı olan karısını Yahudi

olmayan bir kadınla aldatır ki bu durum o zamanki değer yargılarına göre vatana ihanetle aynı şeydir. Kişiliğinin diğer yarısı, Almanya'ya geri döner ve korkunç geçmişe beklendiği şekilde tepki vermez ve bu sayfayı hayatına yeniden katmaya çalışır; bu bölüm, bir ben-anlatı olarak yazılmıştır. Her iki olay çizgisi de mevcut değerler sistemini sorgular.

50'lerin sonu ve 60'ların başında okuyucu beklentileriyle bu serbest yüzleşme henüz sarsıcıydı; 80'lerde ise Yahudi olmayan bir kadınla aşk hikâyesi ya da Almanya'da olumlu duygularla bir seyahat pek az saygı uyandırırdı. Eserlerin edebî değerleri Sadeh'te ekspresyonist çizginin yeniden canlanmasında ve Amihai'nin romanındaki karmaşık kurgudadır. Bunların yeni edebî formları, yeni değer yargıları için uygun birer ifadeydi.

Amihai ve Sadeh, üstün sayılan siyonist ideoloji anlayışından uzaklaştılar; Sadeh, bir alternatif imkânı, Amihai ise tam bir karşıt model yarattı. Her ikisi de gerçekçi olmayan bir üslupla yazdılar. Amihai, günlük konuşma dilini kendi mecazlarıyla karmaşık bir edebiyat diline yükseltti, Sadeh ise özel, şair Uri Zwi Greenberg'in hitâbetinin damgasını taşıyan çarpıcı bir üslup geliştirdi. Eski gerçekçi ekolün birçok yazarı ileriki açılımlarını bu iki yazara borçludurlar. Ayrıca onların kitaplarıyla birlikte bir dizi önemli yazar ortaya çıktı; örneğin şairler: Nathan Zah, Dan Avidan, Moşe Dor, Arye Sivan, Pinkas, Dalia Rabikowitz, nesir yazarları: Abraham b. Yehoşua, Amos Oz, Amalia Kahana-Karmon, Yehoşua Kenaz, Yaakow Şabtai, Aharon Appelfeld ve Yitshak Orpas, tiyatro yazarı Nissim Aloni ve eleştirmen Nathan Zah, Benyamin Hruskowsky, Dan Miron, Gabriel Moked, Hillel Barsel ve Gerşon Şaked. Onlar da edebî ve içerik bakımından karşıt modeller yarattılar, eski yerleşik düzenin değerler sistemine alternatifler geliştirdiler. Gerçeklik dışı çizgi şimdi üstün geliyordu; yeni karakterler, yeni ilişki tarzları ve yıllarca örtülmüş "karanlık" heyecanlar şimdi empresyonizm ışığında ya da sembolik-ekspresyonist tarzda işleniyordu.

Ortak yöndeki edebiyattan kişisel öznel edebiyata dönüş, eski yazarlara da dokunmadan edemedi: İlk neslin gerçekçi yazarların-

dan çoğu, örneğin Aharon Megged, Nathan Şaham, Hanoh Bartov ve Moşe Şamir, 60'lı yıllarda karmaşık teknikler geliştirdiler: Günce tarzı pasajlar eklediler, karmaşık zaman atlamalarıyla iç içe kurgularla yazdılar ya da olayı çeşitli bakış açılarından aydınlattılar. Ama ilk nesil yazarlarının çoğu değişen konuları edebî biçime aktarmada güçlük çektiler.

Ülkede doğanların, toplum ve edebiyatın değişimiyle gelişmiş ilk temsilcisi Hayim Guri'dir. Noveli, *iskat haşokolad* (*Çikolata Dükkânı*, 1965)'dır. 1961'deki Eichmann davasından sonra ve Aharon Appelfeld'in *eşan* (*Duman*, 1962) ve *bagai harore* (*Verimli Vadide*, 1963) hikâye kitaplarında *Şoah*'tan kurtulanlar üzerine ilk hikâyelerini yayınladıktan sonra ortaya çıktı: Appelfeld'in kitapları, kurtulanların yeni değerlendirilişini mümkün kılmaktadır. Guri'nin novelindeki kahramanlar tümüyle diasporalı karşı kahramanlardır, İsrailli özellikleri yoktur. Onun empresyonist atmosfer üslubu, novelin modernist eğilimine uyar. Kişiler, savaşın bitiminden sonra yersiz kalmış kişiler kamplarının sisli kalkınma tasvirleri sayesinde tuhaf bir ışıkta görünür, her ne kadar bunlar esas olarak karaborsada iş yapıyor ve kurtarabildikleri pek az hayat kıvılcımıyla bir ateş yakmaya çalışıyor olsalar da.

Yonat ve Alexander Sened de gerçekçi romanın sağlam zemininden ayrıldılar; 60'lı yıllarda Nathalie Sarraute ve Alain Robbe Grillet'nin *"nouveau roman"*ına benzer şekilde, ortak konulara (Kibbuts, *Şoah* ve Getto ayaklanması) bireysel, çağdaş bir boyut kazandırmak amacıyla yeni teknikler denediler. *Hanisayon hanosaf* (*Bir Tecrübe Daha*, 1969) ve *tandu* (*İkili Olarak*, 1973) novellerinde modernist çizgiler çağrışımsal kurguda, iç monolog'da ve karmaşık diyaloglarda kendini gösterir. Daha önceki gerçekçi kitaplarını bilmek, daha sonraki novellerin anlaşılmasına yardımcı olur. *Kvar erets noşevet* (*Artık Meskûn Bir Ülke*, 1981), *nikra lo Le'on* (*Ona Leon Diyelim*, 1985) ve *oasis* (*Vaha*, 1988) önceleri gerçekçi teknikle işledikleri bir malzemenin post-modern, fragman tarzı işlenişidir.

Gerçekçiliğin Aşılması: Kadın Edebiyatı

Yehudit Hendel (doğ. 1926, Varşova) yaş itibarıyla Moşe Şamir, Aharon Megged, Hanoh Bartov ve Nathan Şaham nesline aittir. Ama 1969 yılında yayınlanan uzun nazım empresyonist noveli *habazer şel Momo Hagdola* (*Büyük Momo'nun Çiftliği*) ile *Yeni Dalga* yazarlarına dâhildir. Hendel o zamandan beri Amalia Kahana-Carmon ve Yehoşua Kenaz'a daha önceki *anaşim aherim hem* (*Onlar Başkadırlar*, 1950) başlıklı hikâyelerinin üslubuyla bağlı olduğu gerçekçi yazarlara olduğundan daha yakındır.

Büyük Momo'nun Çiftliği noveli Hayfa'nın güneyinde geçer; yan figürlerle beslenmiştir, hem Şark Yahudilerinden hem de Avrupa'da hayatta kalmışlardan zavallı ve sindirilmiş kişilerle. Çoğu bekâr ya da boşanmıştır, yani hep yalnız ve terk edilmiş kişilerdir, kısacası *anti-kahramanlar*dır. Novel, Altı Gün Savaşı öncesi ekonomik kriz döneminde geçer. Bir üçlü ilişki konusu etrafında döner. Başkişi, Şaul, besbelli *Şoah*'tan kurtulmuştur. Bu arada Şaul, üçüncü kez evlenen ve üçüncü kocası Yoahim tarafından on beş günde bir ziyaret edilen mutsuz Tamara'ya âşık olur. Bu ziyaret aralarında Tamara, Şaul'le birlikte yaşar. Yoahim biraz tuhaf, kırılgan bir adamdır; Şaul'de suçluluk duyguları uyandırır. O öldüğünde ki bunun araba kazası mı, intihar mı olduğu belli değildir, Şaul çiftlikte kiraladığı odayı terk edip kaybolur.

Noveli gerçekçi bir roman gibi ilerlemez; ne bağımsız, yalnızca başkişiyle bağlı sahnelerin sıralanmış hâlidir, ne de nedensellikle temellenmiş bir bütün arz eder. Daha ziyade esas olayla ilişkili çeşitli olay çizgilerinden birçok paralellerin oluşturduğu bir dünya vardır; bu dünyada aynı davranış kuralları ve yasalar geçerlidir.

Büyük Momo'nun Çiftliği, Hendel'in o zamana kadarki gerçekçi görüş tarzında bir kırılmayı gösterir. Daha burada onun ileriki eserlerinde artacak olan kırılganlık ve ölümle hesaplaşması fark edilir. Nazım noveli *hakoah ha'aher* (*Öteki Güç*, 1987), ölen kocası ressam Zwi Mairocich'e bir ağıttır. 1988'deki hikâyeler kitabı *kesef katan* (*Bozuk Para*) öncelikle ölümden söz eder.

Öteki Güç'te Yehudit Hendel, olay dizisindeki alışılmış işleyişi tamamen bırakır; yarı belgesel yarı nazım-nesir yeni bir tarz yaratır. Daha ilk eserlerinde sezilen o hüzün ve sessiz ağıt tonu ön plana geçer. Bu lirik, kâh grotesk kâh karanlık hikâyeler hiçbir tür kategorisine sığmaz; onun üslubu hep ekspresyonisttir. *Bozuk Para*'da insanları, hâlleri, durumları gözlemler ve bunları ölümle ilişkilendirir. Bu ciltteki hikâye ve noveller, ataerkil hâkimiyet konusunda büyük bir acıyı yansıtır; bunlar, acımasız *insani koşullara* karşı sancılı protestolardır. Hendel'in empresyonist çizgili gerçekçilikten modern, ekspresyonist hikâyeciliğe giden yolu, dış etkilerle oluşmamıştır; onu daha sonraki yazarlara yaklaştıran, ruhsal yazarlık gelişimidir. Benzer üslup ve konu değişimi, Amalia Kahana-Carmon ve Şulamit Hareven'de de görülür.

Şulamit Hareven (doğ. 1931, Varşova), kişisel konulardan ziyade toplumsal konularla ilgilenir; o da ortak edebî geleneklerden, kişisel üsluba doğru ilginç bir süreç yaşar. Hendel ve Kahana-Carmon'daki gibi onun hikâyelerinde de başından beri belli bir empresyonist-lirik boyut mevcuttur. Şulamit Hareven, gerçekçi kadın yazarlardan biridir; gerçekçilerin çoğu artık novele ve geniş oylumlu romana geçmişken o, kısa öyküler yazar; en iyi hikâyeleri 1980 yılında *bedidut* (*Yalnızlık*) başlıklı kitapta yayınlanır. 40'lı, 50'li yıllardaki gerçekçi meslektaşları gibi o da zamanla işlevsel gerçekçi bir dile dönüşen çok yüksek bir dil düzeyiyle başlar. Son zamanlarda daha ziyade süslemeli bir üslup geliştirir.

Hareven çoğu hikâyesinde, kadınların bağımlılık ve onur kırıcılık karşısında mücadelelerindeki kırılganlıklarını gösterir. Onun, kadınların iç dünyasını, bilinçlerini ya da özgüven eksiklerini İsrail'de henüz feminist bir edebiyat oluşmadan anlamış olması önemlidir ve devrinin erkek yazarlarca yazılmış nesrinin önünde, örneğin Amos Oz'un eserlerinin önünde özellikle ortaya çıkar.

İr Yamim Rabim (*Çok Günlerin Şehri*, 1972) empresyonist bir toplum romanıdır, neredeyse yalnızca Kudüs'te geçer, hem de 20'li yıllardan Bağımsızlık Savaşı başlangıcına kadarki zamanda. Kısa öykülerinde olduğu gibi burada da toplumsal sorunları, dışarıdan

bakan birinin gözüyle seyreder. Yeni gelen *Aşkenaz* Yahudilerle eskiden yerleşmiş *Sefarad* Yahudiler arasındaki gerilimleri, bir yandan İngilizlerle Araplar, öte yandan Yahudiler arasındaki gerilimi iyi niyetle ve eserin coşkuluya kaymasını önleyen bir mizahla anlatır. Novel, Kudüslü eski *Sefarad* aileden gelme genç Sara Amarillo'nun hikâyesini aktarır ve onun yaşlı, Almanya'dan gelme hocası Dr. Barsel'le, kocası Elias'la ve sevgilisi Matti ile ilişkisini konu eder. Akrabalar, dostlar ve komşularla olan ilişkiler onun imajını oluşturmakla kalmaz; Kudüs hayatının, Erets İsrail toplumunun çeşitli çehrelerini gösterir.

80'li yıllarda Şulamit Hareven, üslubunu ve konularını değiştirdi: Artık çok stilize, arkaik noveller yazmaya başladı ki, bunların modernliği kişilerin ve olayın çok yoğunlaştırılmış anlatımında ve hava yaratan çeşitli unsurlarda yansır. Bu üsluptaki ilk novel, *soneh hanissim* (*Mucize Nefret*) 1983'te yayınlanır. Bu, Mısır'dan, bir çeşit Midraş, çıkış üzerine bir Tevrat hikâyesinin yeni yorumudur ve bir gencin kendisini evlat edinmiş annesine sevgisinin hikâyesidir; bu sevgi, genci onun sevgilisi yapar. Ancak annesinin ölümünden sonra bu Oidipus ilişkisini aşar ve başka bir kadınla ilişki kurup baba olur. Sonra bu çift, övülen ülkeye yerleşme olgunluğuna erer: Novel, özel bir üslupta yazılmıştır: Cümleler çok kısadır; ritimleri, arkaik bir ton ve büyük dramatik bir yoğunluk yaratır. Bu üslup, novel boyunca sürer ve metin bu sayede bütünlük kazanır. Tevrat yansımalarıyla dolu olduğu hâlde edebiyat dışı çağrışımlar kullanmaz. Hareven, bu novelle, geçmişten faktörlerin belki şimdiki kurgu ya da unsurları temsil etmediği mecazi bir sistem oluşturmaksızın küçük bir efsane yaratmıştır. Yine de bugün İsrail toplumunda gördüğü uşaklık ve özgürlük, bireycilik ve toplum ruhu, geçmişe Oidipusvari yapışma ve şimdide kurtuluş gibi karşıtlıkları geçmişe yansıtmıştır. Freud'a yönelişi çok açıktır.

Trivial Edebiyat

Eğlendirmek ve hoşça vakit geçirtmek isteyen ve bu arada sanatkârane bir iddiası olmayan, biçim ve içerikçe popüler bir edebiyat olan bildik trivial edebiyat, İbranicede oldukça nadirdir. Trivial romanın İsrail çeşitlemesi ancak 70'li yıllarda Dan Ben-

Amoz (Polonya, 1923 -Tel Aviv, 1990), Ehud Ben-Eser (doğ. 1936) ya da Şammai Golan (doğ. 1933, Polonya) gibi yazarlarca geliştirildi ve trivial olaylar dokusuna ideolojik unsurlar kattı. Dan Ben-Amoz ve Ehud Ben-Eser, didaktik ve gerçekçi toplumculuklarının bilincinde olarak kendilerini *yasal edebiyatın* dışında saydılar. Bar-Yosef ve Mossenson'un yapmış olduğu gibi toplumu ve kahramanları onların içgüdüleri bağlamında anlattılar; üslupları gerçekçiden çok natüralisttir.

Trivial edebiyatın en önemli yazarı Dan Ben-Amoz'dur. Yaş itibarıyla ikinci nesle aittir, ama ancak 60'lı yıllarda gerçekçi trivial edebiyatıyla önemli bir yazar oldu. Her şeyden önce genç solculara yöneldi, bunlar da yönetimin ve savaşların acısını çekmiş olup yerleşik düzene karşı, kolay okunabilir bir edebiyat arıyordu. Onun romanlarında psikolojik derinlik ve şiirsel güç eksiktir ama Ben-Amoz, eski siyonist modele isyanı tam sezmiş ve bunu geniş okuyucu kitlesine sunmuştur. Yerleşik düzene karşı bir dizi trivial roman yazmıştır; bazıları şunlardır: *lizkor ve lişkoah* (*Hatırlamak ve Unutmak*, 1968) ve *lo sam sayin* (*Fuck off*, 1973). Bu gibi kitapların başarısı eksik olmaz. O, daha sonra İsrail edebiyatında Sadeh, Amihai ve Yehoşua gibi yazarlara göre çok normal sayılan bir isyanı dile getirdi. Ama isyana uygun bir edebî biçim bulamadı ve en çok pornografik içerik sayesinde pazarlandı.

Toplumsal eleştiri iddiası olan bu tür gerçekçi trivial romanlar, 60'lı yılların başında çok yaygındı ve modernist edebiyatın ve yeni biçimler arayan yaşlı yazarların yanı sıra büyüyüp serpiliyorlardı. Macera, polisiye ve aşk hikâyesi içeren ya da didaktik melodramlar her edebî sistemin önemli bir yapı unsurudur ve kendiliğinden oluşmadığı zaman genellikle başka dillerden çevrilir.

Netiva Ben-Yehuda, gerçi Ben-Amoz'unkine benzeyen gerçekçi ve konuşma dili bir üslupla yazdı, ama olay dokusunu trivial edebiyata düşürmedi. Otobiyografik romanlarında (örneğin *beyn hasefirot* [*Alanlar Arasında*, 1981] ve *miba'ad ha'avotot* [*Düğümlerden*, 1985]) onları Palmah nesli efsaneden kurtarır ve ülke doğumlu ilk gerçekçi yazarlarda siyonist efsanenin inşasına yaramış olan güzel-

lemeli modeli yıkar. Geçmişin yeniden değerlendirilmesi, onların gerçekçi romanlarını yeni gerçekçi edebiyata dâhil etti.

Yeni Temeller

Yeni edebî biçimlere ve üsluplara imkân veren gerçekçiliğin 60'lı yılların başındaki yeni değişimlerine değindikten sonra şimdi 50'li yıllarda gerçekçi edebiyatla gerçekçi olmayan edebiyat arasında bağlayıcı halka görevi gören iki esere işaret etmeliyiz: Rahel Eytan (1931-1987)'ın *barakiya habamişi* (*Beşinci Kat Gökyüzü*, 1962) adlı romanı ve Şlomo Kallo (doğ. 1928, Sofya)'nun aynı yıl yayınlanan noveli *ha'arema* (*Yığın*).

Rahel Eytan, yüksek bir dil düzeyiyle ve "Slang"[1] diyalog taklitleriyle, çağdaşları tarafından çok anlatılan o seçkin gençlik üzerine değil, marjinal bir grup üzerine yazar. Bu, bir yetimhanedeki çocuklardır. Daha önce hiçbir yazarın başaramadığını, İsrail toplumundaki dilsel çeşitliliği edebi ifadeye dökmeyi, diyaloglarda çeşitli grupların (çocuklar, yetişkinler) kendine özgü konuşma biçimlerinde bunu yansıtmayı o başarmıştır. Gerçekçi-natüralist çizgiye bağlı kaldığı hâlde, sosyal marjinal gruplar aracılığıyla nesrin konu sınırlarını genişletmiştir. Bazı pasajlar açıkça natüralist ifadeyi aşıp sembolist bir üst yapıya işaret etmektedir. Böylece arkadan gelen yeni gerçekçi ve Yehoşua Kenaz, Yitshak Ben-Ner, Yeşahayu Koren ve Yaakow Şabtai gibi onlara akraba yazarlara zemin hazırlamaktadır.

Şlomo Kallo, romanı iki dönüm noktasını birden belirlediği için burada önemlidir: Birincisi, modernist edebiyatın temelleri; ikincisi, şimdiye kadar, ülkede doğmuş olanlarca sürdürülen toplumsal gerçekçiliğin ister doğu ister batı kökenli olsun benimsenmesidir. Odak konu, yeni ülkeye göç ve alışmadır.

Kallo'nun romanı *ha'arem* (*Yığın*, 1962), göçle gelmiş bir yazarın İsrail toplumuna karşı protestosunu natüralist üslupta dile getirir, ama sembolist yorumlama imkânları da içerir ve böylece yeni bir

---

[1] Çevirenin notu: Argo.

edebî paradigma sunar. *Yığın*, çeşitli göçmen kahramanların, örneğin Çekoslovakya, Bulgaristan, Fas, Rusya, Türkiye ve Hindistan'dan gelenlerin ekonomik güçlüklerini anlatır. İçinde bulundukları ekonomik sıkıntı bunları, kendilerini büyük bir çöp yığınını taşımayla görevlendiren, belediye iş bulma kurumuna götürür. Romanda, vatanlarını terk etmeden önce bir mesleği ve doğru dürüst bir hayatı olan göçmenlerden söz etmektedir. Kallo, bir yandan, kendilerine yeni bir hayat kuramayan göçmenleri anlatırken, öte yandan ömür boyu süren *sisifus* emeğini gösterir. Bu sembolik zeminde, öteki natüralistlerden neslinin etnik yönde toplum eleştirici yazarlarından çok Abraham B. Yehoşua'ya yakındır.

Doğulu Yazarların Toplumsal Gerçekliği

60'lı yıllardan beri gerçekçilik, ayrıca toplumsal eleştirel edebiyatta sürdü. Yıllar boyu İsrail halkının ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatında gereği gibi temsil edilmeksizin suskun çoğunluğunu oluşturduktan sonra şimdi az saygın göçmenler arasında sesleri yükseldi. Bu göçmenlerin çoğu, siyonist inançtan dolayı gelmemişler, ülkelerinde artık yaşayamadıklarından gelmişlerdi. Bu gruba hem *Şoah*'tan sağ kurtulanlar, hem de Müslüman ülkelerden İsrail devletinin kuruluşundan sonra da yoğun tepki gören Yahudiler dâhildi. 60'lı yılların başında, ülkeye göçlerini ve sancılı İsrail'e alışma süreçlerini anlatan yazarlar topluluğu oluştu. Bu grup, toplumsal eleştirel, gerçekçi-natüralist çizgiyi devam ettirdi.

Buraya dâhil olanlar: romanı *hama'abara* (*Göçmen Kampı*) ile Şimon Ballas (doğ. 1930, Bağdat), romanı *şavim ve şavim* (*Eşitler ve Daha Eşit Olanlar*, 1974) ile Sami Mihael (doğ. 1926, Bağdat), *Mişel Esra Safra u banav* (*Mişel Esra Safra ve Oğulları*, 1978) ile Amnon Şamoş (doğ. 1929, Suriye) ve *Kayts Alexandroni* (*Bir İskenderiye Yazı*, 1978) ile Yitshak Gormesano Goren (doğ. 1941, Mısır)'dir. Aynı gruba giren Avrupalı yazarlar da vardır. Örneğin İtamar Yaoz-Kest ve Şammai Golan gibi, bunlar, çocukluklarında ve göçmen gençliklerinde yaşadıkları İsrailli *Sabraların* kibrine karşı isyandadırlar. Yukarıda anılan dört doğulu yazar, 50'li yılların başında toplumcu gerçekçi diye nitelenen, ama aslında toplumcu gerçekçiden

çok toplumsal gerçekçi olan gerçekçi-natüralist bir üslupla yazdılar. Bu toplumsal eleştirel gerçekçilik (hem doğululardа hem de Avrupalılarda), çığlıklarından, toplumsal seçkinlere küçümsemelerinin acısını iletmek hırsından doğmuştur. Bu arada doğulu yazarlar, Şimon Ballas ve Sami Mihael, özellikle ülkelerinde saygın insanlarken göçte kendilerinin ve babalarının gördüğü küçümsenmeyi anlattılar. Her ikisi de Irak'ta Irak Yahudileri entelektüel seçkinlerine ve komünist muhalefet çevrelerine dâhildi. İsrail'e geldiklerinde uzun zaman elitlere ait olmayıp sosyal bakımdan kabul görmeyen bir gruba dâhil oldular. Öğrendikleri İbranice ile bu acılarını edebiyatta dile getirdiler.

Ama eserleri, gerçekçi olmayan akımlara yönelik *Yeni Dalga*nın ilk eserleriyle aşağı yukarı aynı zamanda yayınlandığından, seslerini yeterince duyuramadılar. Sadeh, Amihai Yehoşua, Oz, Kenaz, Appelfeld, Kahane-Carmon, Orpas ve Kaniuk gibi yazarlar İbrani okuyucuların bilincine nüfuz etti ve eleştirmenlerce olumlu alımlandı.

Yıllar geçtikçe Doğulu yazarlar için küçümsenme konusu arka plana itildi; yazma tarzlarını değiştirdiler. Kültürel yakınlık, komünist geçmişleri ve İsrail'deki toplumsal konumdan hoşnutsuzluk gibi ortak bağlarla kendileri gibi komünist olan İsrail-Filistinli entelektüellerin doğal yandaşı oldular. Bu bağ, Ballas'ın noveli *beder na'ul* (*Kilitli Oda*, 1980) ve Sami Mihael'in her iki romanı *bassut* (*Sığınma*, 1977) ve *hofen şel arafel* (*Bir Avuç Sis*, 1979)'de bellidir.

Sığınma romanının konusu, Ekim 1973'te Yom-Kippur Savaşı'nın ilk gününde Yahudi ve Arap komünistlerinin karşılaşmasıdır. Arap kahramanlar, dost bir Yahudi komünist kadın olan Şula'yı ziyaret ederler. Şula'nın kocası Morduh, Irak'ta komünist olarak hapis yatmış, şimdi askere alınmıştır. Bir İsrailli Arap şairi Fethi, Arap komünisti olarak tutuklanacağı korkusuyla Şula'nın evine kaçmıştır. Roman, her ikisi arasındaki o aşılması imkânsız uçurum etrafında gelişir. Fethi, Şula'ya komünist bir kadın olduğu için ideolojik bakımdan yakındır, ama İsrailli olduğu için onu reddeder; bir kere onu sakladığı hâlde, kadının İsrail'e bağlılığı, cephede kocasıyla ve daha önceki, savaşta ölmüş sevgilisiyle özdeşleşmesi

komünist partiye aidiyetinden daha güçlüdür. Sami Mihael'in anlatıcısı, İsrail Komünist Partisi'ni dogmatik bir parti olarak tasvir eder ve zayıflıklarını ve sınırlarını içeriden biri olarak gösterir. Partinin üyeleri, Yahudiler ve Filistinliler, köktenciler ve ılımlılar olarak bölünmüştür ve o güzel evrenselci iddiaları bu uçurumu aşmaya yardımcı olmaz. Roman her ne kadar hem ılımlı hem de köktenci Filistinlilerin (İsrail'de ve işgal edilmiş yerlerde yaşayanlar olarak) bakış açısını ortaya koysa da Arapların komünist partideki milliyetçiliklerine karşı tavır alır ve sonunda siyonist anlayışla özdeşleşir.

Sami Mihael ve Şimon Ballas'a göre ideolojik mesaj, karakterlerin duyarlı psikolojik anlatımından ya da çok katmanlı olay örgüsünden daha önemlidir. Çeşitli bakış açısından her ikisi de İsrail toplumunun zarar görenlerini duygu birliği ve hayranlıkla anlatırlar.

Amnon Şamoş ve romanı *Mişel Esra Safra u banav* (*Mişel Esra Safra ve Oğulları*, 1978) başka bir yolda ilerler; o, göçmenlere köklerini ve eski kültürlerinin zenginliğini anlatarak saygılarını yeniden kazandırmaya çalışır. İçinde Doğulu Yahudilerin yeni ülkedekinden daha çok saygınlık gördükleri eski vatana nostaljik bir hasret aşılar. *Mişel Esra Safra ve Oğulları*, Safra ailesinin Halep'te, oradaki Yahudilere karşı İsrail devletinin kuruluşuyla ilişkili olan pogrom öncesi hayatı üzerine folklorik bir aile efsanesidir ki devletin kuruluşu sırasında aile kaçmak zorunda kalmış ve bütün dünyaya dağılmıştır. Roman, ideoloji açısından belki siyonist bir tarih görüntüsüne sahip olabilir, ama olay dokusunun gelişimi ve duyguların yoğunluğu açıkça göstermektedir ki yazar, geçmiş iyi zamanlarda Halep'teki diasporayı, siyonist şimdiki zamana tercih etmektedir; o zaman bütün o büyük aile bir arada yaşıyordu ve yalnızca orada aşağılık duyguları olmadan ve Doğuluların kendilerine yabancı bir batılı toplumdaki konumları üzerine tartışmasız serpilebilirdi.

Nostaljik folklorist bir başka roman, Gormesano Gorens'in aynı yıl yayınlanan romanı *kayts Alexandroni* (*İskenderiye'de Bir Yaz*)'dir. Şamaş için Halep ne anlama geliyorsa, Gorens için İskenderiye de o anlama gelir. Ama o, burada sözü edilen gruptaki çoğu yazardan çok daha ilginç ve çok katlı bir anlatım tekniği geliştirir. Burada da

olayın ön plandaki siyonist genel anlamı, diasporadaki eski ülkeye gizli özlemin karşısındadır.

40'lı yıllardan 80'lere kadarki gerçekçi akımın genel anlatımı, bu ekolün tipik türleri, üslup, biçim ve konu özelliklerini ortaya koymalıydı, bu geniş akım içerisindeki gelişimleri göstermeli ve gerçekçi olarak başlayıp sonra başka yönlere yönelen yazarlardan birkaç örnek vermeliydi.

Aşağıdaki bölümlerde en önemli beş gerçekçi yazardan daha ayrıntılı olarak söz edilecektir. Bunlar, konuda, malzemede ve belli bir şekilde kahramanlarının özelliklerinde ve olay dokusunun kurgusunda çok benzer olsalar da hepsi çok özel bir üslup geliştirmiştir. Bunların üçü (S. Yizhar, Moşe Şamir ve Aharon Megged), gerçekçi edebiyatın merkezindeydi ve daha az tanınmış olan ikisi (Nathan Şaham ve Yig'al Mossenson), dönemlerinin tipik temsilcileri olarak anılırlar.

Ayak Uydurma Çabasında Bir Şair: S. Yizhar

S. Yizhar, yaşıtlarının ilk şairi olarak yazmaya başladı. Çeşitli eserlerindeki olay dokusu, siyonist dünya görüşünü kanıtlar; bunlar, belgesel malzemeye, tarihî zaman ve yerlere dayanır. O da Bağımsızlık Savaşı üzerine yazar, ama çağdaşlarından farklı olarak yalnızca devlet kuruluşuna kadarki zaman üzerine. Bugüne kadar bu sınırı aşmış değildir. Onun için önemli olan öncelikle 30'lu, 40'lı yıllardır ve ancak daha sonraki *sipurey mişor* (*Ovadan Hikâyeler*, 1963) hikâyeler kitabında nostaljik anılarla eski Yişuv'a, 20'li yıllara, hayat tarzlarına vurgun olarak anlattığı Araplarla ülke uğruna savaştan önceki lekesiz zamana döner.

Bu zaman sınırlamasının yanı sıra ayrıca belli kişi ve yerlere yoğunlaşır: Kahraman figürleri genellikle kendi neslinin çok anlattığı Yahudi gençliği seçkinlerine dâhildir. Bunlar, Erets İsrail'de doğmuş *Halutsim*'dir, toprağı ekerler, onu korurlar ve ona göre bu toprak çoğu zaman İsrail'in güneyindeki ıssız, çorak arazidir. S. Yizhar, İsrail coğrafyasını böylesi ayrıntılı ve yoğun anlatan, son asırların tek İbrani yazarıdır.

Yizhar, çağdaş meslektaşlarından hem üslup ve biçim seçiminde, hem de aldığı edebî etkilerle ayrılır. En önemli etkileri Gnessin'den almıştır; onun cümle yapısı ve kelime seçimindeki izleri ortadadır ve Yizhar'ın ilk noveli *Efraim Hozer la'aspesset* (*Efraim Luzern'e Geri Dönüyor*, 1938)'teki kahramanla, son noveli *etsel* (*Yanı Başında*, 1912)'deki kahraman tipi Efraim'e bağlanma konusundaki bilinçli çabasında görülür.

Gnessin gibi Yizhar da küçük bir okuyucu çevresi için yazar ve yine Gnessin gibi o da uzman eleştirmenlerce çok beğenilir. Yine de her iki yazarın birbirinden farkı, öncelikle bilinçakımını işleyişlerindedir. Yizhar'da bilinçakımı dış dünyanın ayrıntılı tasvirinden oluşur ya da onun içinde kaybolur, oysa Gnessin'in eserlerinde içe dönüktür ancak nadiren dış dünya hesaba katılır ve dış dünya genel olarak "ben"in bir yansıması ya da kahramanın dünyasının bir metaforudur.

Yizhar'da en ilginç şey, modern bilinçakımı tekniğinin Meir Wilkansky, Moşe Smilanski ve Yosef Luidor gibi Erets İsrail'in birinci ve ikinci *Aliya* yalınkat anlatıcılarının *vatan edebiyatı* çizgisiyle bağlanışıdır. Yizhar da *Halutsim*'in günlük çalışmalarına abartılı, açıkça kutsal bir önem atfeder, örneğin *befa'atey Negev* (*Negev Kıyısında*, 1945) hikâyesinde bir kuyu kazma motifinde olduğu gibi ya da *layla bli yeriyot* (*Patlamasız Gece*, 1939) hikâyesindeki gece kontrolleri gibi. Öte yandan ise *Halutsim* efsanesini sorgular, onu bu efsanenin zaman zaman bunalttığı bireyin kuşkularıyla yüz yüze getirir.

Yizhar'ın eserlerinin tanıtıcı özelliği, manzarayı bütün ayrıntılarıyla derinlemesine incelemesidir, onun çeşitliliğini sonuna kadar anlatma gayretidir. Bütün olgularını adlandırmak için bıkıp usanmadan yeni sıfatlar arar ya da somutlaşsın diye bir şeyin sayısız ufacık ayrıntılarını tasvir eder. Pek çok antropomorf (insan tipi) metaforlarla manzarayı canlandırır ki bu, esere sembolik özellikler katar. Ülkeye ve ülke manzaralarına bu tutkunlukla Yizhar İbrani edebiyatında yeni bir konu yaratır. *Şayara şel hatsot* (*Gece Yarısı Konvoyu*, 1950)'tan, manzaranın ayrıntılı somutlandırılışı ve çöl manzarasının çeşitli unsurlarının antropomorf (insan tipi) işlenişi için şu alıntı bir örnektir:

"Zwiale, boylu boyunca yalnız başına uzanmış, karnını ısıtıyordu, yumuşak, tozlu, kokulu toprak yumrularının üzerinde baharatlı kil tozu burnunda ve tozlu bir saz parçasını çiğniyordu (sazın naboş kireç tadı çocukluk anılarını çağrıştırıyordu), gevezelikten, patırtıdan ve her şeyden uzak duruyordu ve gözlerini başkalarından uzaklaştırıp keyifle bu büyük dünyada gezdiriyordu, git gide açılan, güneybatını şekillendikçe hatta yabancılığını bıraktıkça ve yavaşça elle tutulur ve anlaşılır olan dünyada. Bu, koyuncuk börgücü. O, düz, yumuşak, tepe sırtları. Dizginlenmemiş uzakların ürperten zevki. Sen bu tepeleri içi doldurulmuş hayvanlarla da karşılaştırabilirsin, kaburga olarak kuru su oluklarıyla da. Sımsıcak, sarı toprak (doğuya doğru kızılımsı, batıya doğru koyulaşan) çürümüş toprak, mercimek ve nohut iriliğinde, undan başka bir şey olmayan kırıntılar, toprak parçacıklarından başka bir şey oluşturmamış ve sen ayağınla üstüne bastığında ya da başak ya da taneleri, ürün ve saman koklamak için burnuna yaklaştırmak üzere elinde ezdiğinde bir an için yumuşak, uçucu pudraya dönüşüyor ve işte budur tekerlekler altında toz bulutları çıkaran toprak, kolayca her deli rüzgarla baştan çıkan, dans etmek, gittikçe daha çabuk, daha yüksek, geniş daireler çizmek taneler ve samanlarla, tarlalar üzerinde yükselen, vınlayan bir topaç gibi, büyük canlı bir yaratık olmak için bu ıssız uzaklarda; ama sonra birden sessiz, kuru topraklara inmek ve hemen kısa çırpınışlarla düşmek için; bu, işlenebilir bir toprak, hafif bir yağmur yeter onu yumuşak bir macuna dönüştürmeye, hoş kokulu ıslak çamurla, ıslak toprağın rayihasıyla bir ya da iki yağış daha, her şey yumuşak, aldatıcı, dipsiz çamur, çamurlu derinlikler olacak-dev gibi yolsuz düzeyler, bataklığına batmış bir dünya, görünmez memeler kabarıyor, emiş şapırtıları, su taşıyan oluklar, hepsinin üstünde keş ve yeşil yeşerecek."

Uyanan millî duygunun ideal değerlerinin ve ölçütlerinin karışımını Batının anlatım teknikleriyle İbrani edebiyatında yeni edebî bir biçime ulaştırmayı bu yolla yalnızca Yizhar başarmıştır.

Yizhar'ın ilk hikâyesi *Efrayim hozer la'aspesset* (*Efraim Luzern'e Geri Dönüyor*, 1938), eleştirmenlerce hemen hayranlıkla kabul gördü. O zamandan beri kendisi, çağdaşları arasında en sanatlı yazar sayılır, çünkü devrinin eleştirisi, toplumsal tasavvurlarında yerleşen toplumun anlayışına uyan, ama saf dil bakımından alışılmış ortalamayı aşan yazarları istiyordu. Onun sivrilen özelliği, gerçekten üslubu ve nazım diliyle karşılaştırılmaya müsait ya da Şlonski'nin çevirileri

ve bazen o zamanki günlük gazetelerin coşkusunu hatırlatan kendine özgü tam yüksek diliydi. Gnessin tarzı birbirine geçmiş bağımsız yan cümlelerden oluşma cümle kurgusu, yeni yaratılmış kelimelerle dolu, ama yeniden canlandırılmış eski kelimeler ve yeni Erets İsrail'in bitkilerine, vahşi hayvanlarına ve hatta makinelerine uygun ad vermek için botanik ve jeoloji kitaplarından aldığı isimlerle dolu bir kelime hazinesi tipiktir. Yizhar ortalamanın üstünde zengin kelime hazinesi olan bir topluluk için yazıyordu.

Hikâyelerin olay dokusundan bağımsız olarak dilleri de bunların seçkinlerden geldiğini ve bu gibilere hitap ettiğini gösterir. Kahramanları (ülkenin iskânıyla ve siyonizmi savunmasıyla ancak çok başka yaşantılardan sonra güzelliğe ve erotizme hasret duyan çiftçi semtlerinden gençler) Yizhar, aristokratlar, Erets İsrail sofrasındaki şövalyeler olarak görür.

Yizhar, ne alışılmamış kişileri ne de şaşırtan olayları anlatır. O, konularını 30'lu, 40'lı yılların gerçekliğinden seçer. Kahramanları çok sıradan insanlardır; onlara ve hayatlarındaki olaylara güzellik ve anlam veren şey, onun üslubudur: Gerçekliğin kahramanlarını kurmacasında masal kişilerine dönüştürmüştür.

Konuları hep siyonist hayattan alınmadır; *Efraim Luzern'e Geri Dönüyor*'da, bireyin Kibbuts toplumundaki konumu üzerine yazar; *haburşa begiv'a* (*Tepedeki Koruluk*, 1947)'da bir Arap saldırısına karşı savunma üzerine, *şayara şel hatsot* (*Gece Yarısı Konvoyu*, 1950)'ta Bağımsızlık Savaşı sırasında sarılmış yoldaki bir araba konvoyu üzerine yazar. *Hirbet Hisa'a* (1949) ve *haşavui* (*Tutsak*, 1949) hikâyeleri Araplarla çatışmalardan ve onların savaştaki kötülüklerinden, *Yemey Ziklag* (*Zyklag Günleri*, 1958) romanı güneyde bir askerî noktanın savunmasından söz eder. Hikâyelerin çerçevesini, uzunluğunu ve iç gelişmesini belgesel malzeme belirler, insanlar arası ilişkiler ya da dramatik gelişmeler değil; Kibbuts'ta akşam yemeği ile Efraim'in Luzern alanlarında çalışmaya devam mı edeceğinin kararlaştırıldığı grup toplantıları, bir kahramanın nöbet tuttuğu gece saatleri ve bu arada *beterem yetsia* (*Yola Çıkmadan Önce*) hikâyesinde, aklına gelen hatıralar ya da nöbetleri başlamadan bir grup askerin

ruh hâli belirler. Hikâyeler, dolayısıyla birinin yaralanmasıyla, kahramanların geri dönmesiyle, seferin geçmesiyle, hücumun bitmesiyle, bir Yahudi köyünün boşaltılmasıyla (*haberşa begiv'a* [*Tepedeki Koruluk*]) ya da Arap sakinlerin kovulmasıyla (*hirbet hisa'a*) son bulur. Yazar, gerçek hayatın sınırlarından başka sınır bilmez.

Hikâyenin akışı sırasında Yizhar sık sık konudan uzaklaşır; bu uzaklaşmalar ona hikâyenin konusundan daha önemli gelir. Çoğu zaman kahramanlar çevrelerini seyrederken dalar, manzaranın kendilerinde nasıl güçlü hisler uyandırdığını keşfederler ya da sıradan işlerini kesecek bir şeyler isterler. Bu uzaklaşmaların temelinde ülkenin siyonist sömürgeleştirilişinden önceki el değmemiş manzaralarına romantik bir özlem yatar. Yazar, hikâyeleri bu imajların sık sık bastırılmasını gerektiren bir gelişim sürecini anlatmasına rağmen üzüm bahçelerinin ve badem ağaçlarının ülkesini, atları, at arabalarını, her şeyden önce de uzak, işlenmemiş toprakları özler.

Yizhar'ın eserinde iç konunun bir belirtisi, kahramanların sabit çerçevelerinden kurtulma konusundaki romantik arzularıdır. Bu umutlar sık sık gerçekliğin dayatmalarıyla yıkılır. Kahramanlar çoğu zaman, ne yapmaları gerektiğini, her ne kadar isteklerine ters düşse de bizzat bilirler. Hikâye konusu ile uzaklaşmalar (bu gerçeklikten kaçış) arasındaki gerilimden Yizhar hikâyelerinin ironisi doğar. Eserlerindeki en güzel pasajlar, bu uzaklaşmalardadır; ama bunlar yalnızca görünürde onun yazı tarzının ağırlık merkezidir, çünkü o nihayetinde belgesel konuyla özdeşleşir. Gayet iyi bilir ki olay, dokusunda gizlidir ve esas önemli olan ve bu dokudan kurtulmaya ilişkin romantik özlem, nispeten önemsizdir.

Yizhar'ın çoğu kahramanının kendi geçmişi, olay dokusunda dile gelen kişisel kaderi yoktur. Onların ne karmaşık karakterleri vardır ne de kendilerini geliştirirler; yaşantılarının sonunda eski durumlarından farksızdırlar.

Zyklag Günleri romanında aynı sosyal çevreden olan başkişiler, farklı ilgileriyle birbirinden ayrılırlar; Kobi, şiire meraklıdır, Amihai müziğe, Barsilai arkeolojiye ve bir başkası felsefeye. Yine

de birbirlerine öyle benzerler ki, açıkça söylenmemişse ya da o anki ilgi alanları konu olarak iç içe geçmişse kimin bilinçakımının söz konusu olduğu güçlükle anlaşılabilir.

Yizhar'da sık sık iki tam arketip figür bulunur: Beceriksiz *Şlemil* tipi *Haluts* (bu tipe kahramanların çoğu dâhildir), başarısız ve içe dönük olup yüce bir dünya özlemi çeker ama rüyalarını gerçekleştiremez ve onun karşısında bütün başarılarıyla birlikte yazar tarafından oldukça sıkıcı olarak ortaya konan bildik *pozitif figür*. Her iki tip genellikle ironiyle anlatılır, gerçi bu ironiye kaderini kendi eline alan dışa dönük tipe hayranlık da karışır, fakat hayranlık, aynı şekilde kahramanlık olaylarına kapılan ama zamanın emrine boyun eğen figürler için de söz konusudur. Bu kişilerin karşı kutbunda yazar kişisel gereksinimlerin ortak iddialarla çarpışmasını işler; ama bu sorun onda iki tip arasında değil, kendisiyle mücadele eden başkişinin ruhunda oluşur. Bunların karşı kutbu pozitif *Halutsim*ler bu iç soruna katılmaz; onlar daha çok, başkişinin bütün kuşkularına ve küçük isyan denemelerine rağmen usluca boyun eğdiği ortak isteklerin projeksiyonudurlar. Yizhar bu başkişi tipini şu sözlerle tanımlar: "*Ayak uydurmaya çalışan bir şair*".

Yizhar'ın kahramanları psikolojik yönden sterildir. Anne babalarına ya da kardeşlerine duygusal bir bağları yoktur; âşık olduklarında romantikleşirler, ama açık cinsel arzulamaları yoktur. İnsanın birincil ihtiyaçlarına dair bütün işaretler bastırılmıştır. Kahramanlar, içinde içgüdüsel hayatın yer almadığı gençler topluluğunda sanki laboratuar şartları altında yaşarlar. *Zyklag Günleri*'nden tipik bir örnek, Gidi'nin, Amihai'nin hiç görmediği sadece anlatılanlardan tanıdığı kız arkadaşı Lilah'a aşkıdır. Yizhar burada kendi çağdaşlarından ayrılır. Şamir, Mossenson gibi yazarlar, Senedler, Nizan, Bartov, Tabob ve Hendeller kişilerini tam da aile ve aşk ilişkileri açısından karakterize ederler. Yizhar'ın nesri ise hayatı, doğal güçlerin insanın saf sözel varlığı lehine bastırıldığı bir tarzda yüceltir. Yizhar böylece temiz hayatını tamamen topluma ve ülkeye vakfeden "*lekesiz*" genç erkek ideal kahraman figürünü yaratır. Onun kahramanları belki bir kadına âşık olabilirler, ama "toprak

ana" aşkı daha büyüktür. O, coğrafyayı birçok erotik metaforla tasvir eder. Coğrafya, antropomorf olandır ve aslında Yizhar'ın eserinde başfigür odur. Coğrafyayla ilişki, eksik olan insanlar arasındaki ilişkinin yerine geçer.

Yizhar'ın eserleri, yıllar boyunca temelden değişmemiştir. İlk hikâyelerinde tek kahraman iç sorunlarıyla merkezdedir; onu izleyenler, hep birlikte bir çeşit çoksesli *"ortak kahraman"* olarak, içinde Arap düşmanların saklandığı el değmemiş uygarlık öncesi bölgeyi istemedikleri hâlde tahrip eden figürlerdir. Sondan bir önceki kitabı *mikdamot* (*Tempolar*, 1992) novelinde gerçi ilk defa otobiyografik malzemeler kullanarak 1916'dan 20'li yıllara kadarki tarihî olayları zaman sırasına göre anlatır, ama bu onun ne üslubunu ne de dünya görüşünü değiştirir.

Zyklag Günleri romanı 1958'de yayınlandı; bu, Yizhar'ın o tarihe kadarki tüm eserlerini birleştiriyor ve daha ileriye gitmek istiyordu; 1143 sayfa tutan kapsamı mecburen edebî formu değiştiriyordu. Bu noktaya kadar yalnızca kısa öyküler ve noveller yazmıştı. *Zyklag Günleri*, onun ilk ve 1992'ye kadarki tek romanıdır. Kuzey Negev'de bir askerî üsteki acemi askerler birliğinin hayatının yedi günlük bir zaman dilimiyle sınırlanmıştır; bu üste, katılanlardan biri sanır ki kendisi Tevrat'ın Zyklag yerindedir. Bu yedi gün içinde, üsse durmadan saldıran Mısır ordusuyla birçok çarpışma olur. Yazar, askerlerin çarpışmalar arasında aralarında geçen konuşmaları ve bölge, hayatları ve özellikle çevrelerinde olup bitenler üzerine düşüncelerini anlatır.

Roman, Negev sınırındaki tarihî çarpışmalara Yahudi yılbaşının da rastladığı Eylül 1948'deki bir haftaya dayanır. Günün akışı, yerine göre gündoğumu ve günbatımının açıkça coşkulu bir tasviriyle belirtilir ve manzaraya ve tabiata yansır; kahramanlarca her gün tarla kuşlarıyla, köpeklerle ve cırcır böcekleriyle, ırmak yataklarıyla, kurumuş vadi ve tepelerle sık sık karşılaşmada fark edilir.

Mısırlıların üç saldırısı, bunların geri püskürtülüşü ve Mısır ordusunu geri çekilmeye zorlayan bir son saldırıdan söz edilmekte-

dir. Askerlerin savaşta nasıl öldüğü ve öbür birliklerin onları nasıl izlediği, gün akışının ritüellerle tekrarlanan belli devrinin kurgusu şeklinde sunulmaktadır. Bu romanda da figürler tarihî gereklilikler ve bakir topraklarda ortaya çıkma özlemi arasında bölünmüşlerdir. Tarihî şartlar, yanı başlarındaki çevreyi sürekli uyanık gözlemlemeyi gerektirir, bu da korku uyandırır; düşmanın gizlendiği aynı topraklarda askerler yine de grubun günlük gereklerinden ve tehdit ederek hepsinin üstünde dolaşan hayat tehlikesinden kaçıp huzur bulurlar.

Bu kahramanları neyin harekete geçirdiği ve her geri çekilişin ardından yeni bir hücuma geçmeye ve millî dirilişi bu savaşta gerçekleştirmeye neyin hazırladığı sorulursa bu, mücadele ettikleri somut ülkeye ve dostlarına sevgileridir. Bu arada tek tek kişilerin gruba karşı çok katmanlı bir bağı vardır; onun içinde tam olarak yaşayamazlar ama onsuz da olamazlar.

Yizhar'ın nesrinde manzaranın büyük önemi ve onun yüksek dil düzeyi, kendinden sonraki genç yazarlar üzerinde çok etkili oldu. Şamir, Tabib, Megged ve Senedler gibi büyük yazarlar için, yazılarının ölçütüydü. Yizhar'dan önce ve sonraki yazarların hiçbiri, ülkeyi kelimelerle fethetmede ve coğrafyasını bütünüyle ve tek tek anlayıp yansıtmada onun gibi başarılı olamamıştır. Edebiyatta manzara tasvirinin, başka biçimleme unsurları öne geçtiği için, önemini kaybettikten sonra da Yizhar'ın manzaraları yazarların gözünün önünden kaybolmadı, onlarla uğraşmaları gerekti. İkinci neslin ağabeyi, hep genç S. Yizhar, yeni yollar arayan ardıllarının metinlerinde yaşamaya devam eder.

Etten Kandan Bir Yazar: Moşe Şamir

Yizhar'ın kahramanları, ayak uydurmaya güçlükle gayret eden şairlerse, Şamir'in kahramanları, *genç İbrani*'yi neslinin bütün başka yazarlarının kişilerinden daha çok temsil ederler. 1992 ve 1994'teki iki noveline kadar özel hayatını edebî eserlerinden kesinlikle ayrı tutan Yizhar'ın tersine Şamir, tekrar tekrar otobiyografik malzeme kullanır. Belgesel-otobiyografik kitaplarında (*lo*

rehokim min ha ets [*Ağaçtan Uzakta Değil*, 1983] ve *hayai im Yişmael* [*Yişmael İle Hayatım*, 1968]) kendini Erets İsrail'e ve yerleşen halka bağlılığı her türlü siyasi aidiyetten ayrı olan bir ailenin oğlu olarak anlatır. Sık sık ailesinin fedakârlığını, özellikle de kardeşi Eliahu'nun Bağımsızlık Savaşı'nda ölümünü vurgular.

Moşe Şamir, 1921'de Safed'de dünyaya gelir ve Tel-Aviv'de yetişir; Gençlik hareketi *haşomer hatsair*'in militanlarından biriydi ve o yıllarda *Mişma Ha'emek* kibbutsunun üyesiydi. İlk deneme yazılarında İsrail solunun görüşlerini dile getirdi, evrenselci sosyalist ideolojiyi izledi ve Sovyetler Birliği'yle özdeşleşti. 1967 Altı Gün Savaşı'ndan sonra kökten ideolojik bir değişim geçirerek sol kesimi terk edip, aynı aşırılıkla sağa katıldı.

Şamir bir romancıdır, ama birkaç küçük öyküsü, tiyatro eserleri, siyasi denemeleri ve şiirleri de vardır. Üslup bakımından eserleri klasik yazarları, Mendele ve Hazaz'ı hatırlatır. Çoğu zaman S. Yizhar'la karşılaştırılmıştır, ama büyük bir okuyucu toplumu için yazmıştır. O, romanları çok satan ilk İbrani yazarlarından biridir.

Yizhar ile Şamir arasındaki asıl fark ise tasvir ettikleri karakterlerdedir. Yizhar'ın kahramanları, istemedikleri hâlde sömürgeciler ve fatihlerdir; onlar soylu Arap vahşilerle yan yana yaşamayı onlara karşı savaşmaktan daha çok isterlerdi. Şamir ise kahramanlarının gücünden ve fetihlerinden zevk alır. Her iki yazarın başkişileri seçkin Yahudi Yişuv'undan gelmedir, ama Yizhar'ın figürleri, duyarlılıkları ülkeye karşı duygularında dile gelen sanatçı seçkinlerindendirler, Şamir ise askerî ve siyasi yönetimin seçkinlerini anlatır.

Şamir'in eserlerinde iki esas konu vardır: Biri göç ve göçmen ailesinin ülkeye uyumu (*lo rehokim min ha 'ets* [*Ağacın Uzağında Değil*, 1983]'teki gibi), diğeri, gençliği Araplar tarafından ülkenin ele geçirilişine hazırlama ve İsrail'in yakın ve uzak geçmişteki savaşları. İkinci konu modeli, biyografik noveli *bemoyadav* (*Kendi Elleriyle*, 1951)'da anlattığı kardeşi Elik'in hayat hikâyesine dayanır. Her iki model de birçok anne baba ve dostlarca Bağımsızlık Savaşı'nda ölenler için yazılmış hatıra kitapları ve aile kroniklerine dayanır ve saygın siyonist, genel olay dokusu ile ilişkilidir.

Şamir, realizmden çok natüralizme yakındır; üslup bakımından her ikisine aynı derecede uzak olup edebiyat dilini konuşma İbranicesine yaklaştırmaya çalışmaz. Dil bakımından dayanağı, yüksek üsluplarını 40'lı yılların gençlik hareketleri gazetelerinden alan, çağdaşlarının çoğunda olduğu gibi tutucu ve arı dil taraftarıdır. Gerçi diyaloglarda belli grup dili unsurları da kullanır, ama standart dil anlayışında kötü İbranice sayılan ne varsa, Şamir'in girip çıktığı sosyal çevrelerde tamamen iyiydi ve kabul görüyordu. Dolayısıyla Arapçamsı kelimeleri ülkenin yerlileri, her şeyden önce de Palmah mücahitlerinin dil özelliği, pozitif bir unsur sayılıyordu. Günlük dil unsurları ve şive ile kotarılmış diyaloglarla aşırı şairane üslup, sanatlı cümle yapıları ve tasvirlerdeki ince metaforlar arasında ilk eserlerde açık bir tezat oluşur ama bu zamanla yumuşar.

40'lı yılların hayat anlayışı ve ideolojisi üzerine romanlarından sonra Şamir 50'li yılların ikinci yarısında tarihî romana yöneldi. Bu dönemde *meleh bassat va dam* (*Etten Kandan Bir Kral*, 1954) ve *kivssat haraş* (*Fakirin Koyuncuğu*, 1956) romanları oluşur.

Tarih romanı aslında uyanan ulusal bilincin romantik bir ifadesidir; bu tür, birçok ülkede uygun zamanlarda çok revaçtaydı. İngilizler ve İskoçyalılar Walter Scott (1771-1832)'un, Almanlar Gustav Freytag (1812-1895)'ın kitaplarını okuyordu, Fransız millî duygusu Alexandre Dumas Pére (1802-1870)'e, Polonyalılarınki Henry Sienkiewicz (1846-1916)'in tarihî romanlarına ve hatta Alexey Tolstoy (1883-1945)'un Rus millî duygularının yeni uyanışıyla Büyük Petro'ya dayanıyordu.

Freytag'ın kitapları dışında, bu yazarların romanları 20'li yıllarda İbraniceye çevrildi, bunlar, Erets İsrail'de yetişmekte olan gençler için meraklı bir okuma malzemesi oldu. Şamir'in romanı *Etten Kandan Bir Kral*, o sırada oluşan İsrail millî duyguları için benzer bir rol üstlendi.

Romanın tarihî arka planını Haşmoni kralı Aleksander Yannai (130-76)'nin hükümdarlık devri, Yehuda Krallığı göçü ve yayılmacılığının zirvesinde olduğu zaman oluşturur. Ama iki büyük tarafın, devletin ve halkın dinî ve kültürel karakteri için verdikleri iç

savaşta imparatorluk parçalanmıştı. Yazar, gerçi tarihî kaynaklara dayanmaktadır, ama Marksist bir tarzda yorumladığı o zamanın şartları onun için tarihî gerçeklerin ayrıntısından daha önemliydi.

İkinci Tapınak zamanında iki önemli dinî grup, Ferisîler ile Sadukîler arasındaki çekişme, sınıflar arası savaş olarak sosyal ve ekonomik motiflerle anlatılmaktadır. Ferisîler, içlerinden belli zamanlarda halk ordusunun da çıktığı yoksul kitledir ve vergi tahsildarları ve rahipleriyle Sadukîlerin karşısındadır. Sadukîler, güçlerini ve zenginliklerini yabancı paralı askerlerden oluşan bir ordunun yardımıyla korurlar. Dış düşmanlarla savaşları, saray iktidar mücadelelerini anlatırken Şamir, Walter Scott'ın şövalye hikâyelerinden ve Shakespeare'in tarihî dramlarından geleneksel edebî unsurlar kullanır.

İç olay örgüsü, bireyin toplumla gerilimleri ve ilişkisine, kardeşler arasındaki iktidar mücadelelerine karşı kan bağları, pasifliğe karşı sosyal ve siyasî angajman, ama her şeyden önce Yannai ile ağabeyi Abşalom arasındaki çekişme üzerinedir. Bu çekişme, ağabeyin kardeşe hizmet etmesi gerektiği hakkındaki (İsmail ve İshak, Esaur ve Yaakov,Yosef ve kardeşleri) Tevrat'ın emrini arkasına alır. Doğal düzenin böyle tersine çevrilmesi, tanrısal ya da ahlakî temellendirilmez ama yine de Tevrat geleneğinden salt görünürde bir uzaklaşmadır, çünkü yazar üstü örtülü bir şekilde bu değişikliği kabul eder.

Büyük mekân genişlemesi ve çeşitli sosyal gruplardan birçok yan figür, romana anlatı gücü kazandırır ama roman bu sırada kardeşler arası çekişmeye ve tarihî belgelere dayanan sosyal ve siyasî gerilimlere dayanan dramatik gerilimini kaybetmez. Yazar ayrıca karşı kahraman Abşalom'u aynı zamanda dışarıda durup karışmayan kronist (vakanüvist) olarak ortaya çıkarıp kardeşler arasındaki olayı yorumlatmakla ilginç bir sanat becerisi gösterir. Böylece ağabey, kral mirasçılığından halkının tarih kronikçiliğine geçer ki, bu da onun kitaptaki varlığını güçlendirir. Bu pasajlar, *"kral Yannai'nin Hirkanos oğlu Abşalom tarafından yazılmış kroniği"* olarak ortaya çıkar; bunlar İbranice olarak tamamen harekelenmiştir ve bu sayede geri kalan metinden tipografik olarak ayrılmıştır.

Romanın merkezinde şüphesiz Aleksander Yannai bulunur; bu arada onun yan figürler aracılığıyla ahlaki değerlendirilişiyle kariyeri arasında ilginç bir ayrılık hikâyede ortaya çıkar: Yannai birçok yerde Makyavelist prens olarak anlatılır, kendinden ve yeteneklerinin kendisini hükmetmeye muktedir kıldığından gayet emindir. Satır aralarından yazarın bu Makyavelistlikten tam uzakta olmadığı, hatta her ne kadar Yannai'nin despotluğunu, halkı ezmesini, saraydaki potansiyel muhaliflerini uzaklaştırmasını ve savaşta dış düşmanlara karşı hunharlığını eleştirse de ona belli bir ölçüde hayran olduğu anlaşılır. Şamir son derece dengeli bir imaj yaratır. Yannai'yi, babasınca kovulan, ama kendi kurnazlığı ve hayatta kalma gücüyle sonunda krallığı ele geçirebilen bir prens olarak anlatır. Önce şu izlenim uyanır: Şamir, bu romanı kurtarıcılıktan amansız fatihe dönüşen *"yeni kahraman"*a karşı yazmıştır. Ama onu, tahtı ele geçirecek güçte mucizevi etkili kuvvetli bir şahsiyet olarak; başkalarını kendi hedefleri için kullanan, kısacası tam bir dâhi olarak resmeder. Abşalom'un karşıt figürü, yazarın kahramanı Yannai'ye karşı sempatisini açık seçik belli eder. Abşalom, kardeşinden acımasızlığı ortaya çıktıkça uzaklaştığı halde ve sözlü protestolarına rağmen ağabeyi soluk, zayıf bir tip olarak kalır, Yannai için gerçek bir kışkırtma ya da ciddiye alınacak bir muhalefet yoktur.

Öncelikle algılanan mesaj, kral hâkimiyetinden önceki zamanın, kraliyetten daha iyi olduğudur, çünkü etten kemikten bir kral, toplumu ahlaken güçlendirmek yerine yalnızca emperyalist çabaları ve kazanç hırsını körükler. *Haşmoni* krallığı, Şamir'in gözünde 50'li yılların ahlaksızlaşan İsrail toplumundan çizgiler taşır. Ama yazar, Yannai'nin eksiksiz vahşetine rağmen yine de kendi gözünde hayran olduğu büyük tarihî bir kahraman olduğunu saklayamaz; onun gücü ve siyasi kurnazlığı ikna edici etki yapar ve ahlaki eksikliklerini örter.

Demek oluyor ki, *Etten Kandan Bir Kral* siyasi bir hayal kırıklığının romanı değil, bir Bağımsızlık Savaşı destanıdır. Savaşın mücahitlerine ve komutanlarına hayranlığın yanı sıra Haşmoni devrinde mevcut tehlikeyi şahsi iktidar ve hükümet iktidarı bilincini yansıtır.

Böylesi çeşitli yer ve kişi gruplarının tarihî kişiler ve tüm toplum grupları arasındaki dramatik çekişmeyle ilerleyen böylesine inandırıcı anlatımı, onun neslinden başka hiçbir yazara nasip olmamıştır. Bu yaratıcı zirveye Şamir 33 yaşında ulaşır; o zamandan beri bir daha benzer bir şey yaratmamıştır.

Şamir, ilk tarih romanının büyük başarısından sonra *kivssat haraş* (*Fakirin Koyuncuğu*, 1956)'ta bir kez daha hükümranla hükmedilen sorununu ele alır. Yönetenler ve yönetilenler, şimdi ilk tapınak döneminde milattan önce ilk bin yılda Davut'un hüküm sürdüğü sıralardadır. Abşalom rolünü burada Hititli Uria üstlenir (bkz. Tevrat, İkinci Samuel: 11 ve 12) ve burada da kurbanı Uria'nın perspektifinden onun günce notları yoluyla Aleksander Yannai'ye Kral Davut tarafından anlatılır. *Fakirin Koyuncuğu*, büyük bir siyasi hayalin yıkılışı üzerine tam bir romandır. *Etten Kandan Bir Kral*'da değil burada Şamir ağıt tonunda romantik kahramanı, krallığın kuruluşundan önceki o güzel geçmişi temsil eden Uria'dan ayırır ve onu, kraliyet için ve dolayısıyla yeni devleti savunan bir adama öldürtür.

Haşomer hatsair ideolojisinden uyanma süreci, ki bu arada Sovyetlerden ve Stalincilikten kurtulmuştu, *ki eyrom ata* (*Çünkü Sen Çıplaksın*, 1959) başlıklı bir eğitim romanında sona erer. Bu roman, 1939 yılındaki bir gençlik yöneticileri tatil kampında bir gencin yetişmesi üzerindedir. Gençlik hareketinin eski liderlerine karşı isyanında orada da Yahudilerle Araplar arasında iyi ilişkiler kurulabileceğine inanmaz ve ülkenin, yalnızca Araplar karşısında devamlı yenilgilerle biten savaş sayesinde Yahudilerin vatanı olup öyle kalabileceğine inanır. Bu düşünce, Şamir'in kitaplarında, Altı Gün Savaşı'ndan, ruhsal politik coşkusundan sonra sık sık ortaya çıkar.

Her ne kadar doğrudan doğruya Bağımsızlık Savaşı üzerine değil, onun hemen öncesi ve sonrası üzerine yazdıysa da ve onu çok uzak tarihî olarak benzer geçmiş dönemlere yansıtsa da Şamir, Bağımsızlık Savaşı'nın tartışmasız yazarıdır. Okuyucuları, Elik ve Uri figürlerini, nesillerinin kahraman imajı hâline getirmişlerdir. Şamir'in kendisi, neslinin en önemli yazarı sayılmıştır. Kitapları, eleştirmenlerin gözünde olduğu kadar, satış oranları bakımından

da büyük bir başarıdır. Ancak okuyucularının ve eleştirmenlerin beklenti ufku 60'lı yıllarda değiştiğinde popülaritesi azaldı. Ama yine de eserleri, İbrani nesrinin gelişiminde önemli bir dönem oluşturur: 50'li yılların edebî isyanının büyük kısmı, çok özel olarak onun kitaplarına yönelmişti. Bazı romanlar, eğer yazarları ve okuyucuları karşı kahramanları Oz ve Yehoşua olan Eli ve Uri'yi göz önünde tutmasalar, hiç yazılmamış olurdu. Daha genç çağdaşlarının karşı tepkisinde görünür ki Şamir, devrinin çok önemli bir yazarıydı ve bugün kendi neslinin yazarlarının ve daha sonraki edebiyatın anlaşılması için elzemdir.

İsyancı Yig'al Mosenson

Yig'al Mossenson, 1917'de *Eyn Ganim* moşavında dünyaya geldi ve 1933'te Tel-Aviv'de öldü. O, ikinci *Aliya*'nın ilk çocuklarındandır. Şamir gibi, gençliğinde *Kibbuts*'ta yaşadı, aynı yaşıtlarının çoğu gibi askerlik öncesi ve askerlik sırasında çalıştı. İlk kitabı *aforim kassak* (*Tam Bir Çuval Gibi*), 1946 yılında yayınlandı; bu, Kibbuts topluluğunda bireyin yalnızlığını ya da düşman Araplar ya da İngilizlerle sorununu anlatan kısa öykülerdir.

Mossenson da belli bir edebî türe bağlanmaz; kitleler için çocuk kitapları ve melodramatik tiyatro oyunları yazdı. Bu, edebî türlerin ancak kıyısındaki iki türün satış başarısı, onun daha sonraki yaratıcılığını etkiledi. Kısa öykü ve romanlarında da melodramatik konu ve tam şablon kahraman tipler devam etti. Mossenson, ciddiye alınacak yazarlığa şaibeli başladı, sonra da gittikçe popüler edebiyata daldı.

Muhalif tutumuyla, başından beri çağdaşı yazarlardan ayrıldı. Her ne kadar Kibbuts toplumunun kendi insanlarının ve edebiyatın gözündeki kalıp imgesine ters düşse de işçi hareketinin ve Kibbuts'un o pembe tasvirlerine karşı çıktı ve gerçek durumlarla hesaplaşılmasını istedi. Kahramanların Kibbuts toplumunda ve tarım semtlerindeki davranışlarını yönlendiren içgüdüleri natüralist tekniklerle anlatmaya çalıştı. Bu ilke özellikle romanı *dereh gver* (*Bir Erkeğin Yolu*, 1953)'de görülür. Roman büyük bir genel tartışma

başlatmış ve toplum eleştirileri için uygun bir tarz bulan devrimci yazarlara da yol açmıştır.

O neslin eserleri arasında bir şaheser, Mossenson'un romanı *Yehuda İş Krayot* (1962)'tur; İsa döneminde, İsa çarmıha gerilmeden az önceki tarihî olayların sürükleyici bir yeniden kurgulanmasıdır. Kahraman, Yunan adası Grimos'taki son diaspora yıllarını ve daha önce Erets İsrail'deki yıllarını hatırlar ve önündeki idamdan önce olaylar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır. Bu yeniden kurgulama (rekonstrüksiyon) biçimi, öncelikle, içinde çözümü yeni sorular çıkaran karmaşık bir olay dokusuna dayanır. Mossenson, bütün eserlerinde çok karışık olaylar icat eder, ama *Yehuda İş Krayot*'ta o zamana kadarkilerin hepsini aşar, çünkü burada bütün bu karışıklıklar hedef değildir, romanın çok katmanlı söylemine hizmet eder ve kahramanın inandırıcı karakterine dayanır.

Gerilim, her şeyden önce kahramanın okuyucu için gizli kalan bilgilerini kitabın sonuna kadar, sanki önemlerinin farkında değilmişçesine açıklamayışına dayanır. Oysa okuyucu kendi kendine şunları sorar: Yehuda ne diye İsa gibi çarmıha gerilecektir? İkisi arasında gerçekten ne geçmiştir? Yehuda'nın görüşü herkesçe bilinen tarihten (yazarın ima ettiği gibi) yeni bir din çıkarmak amacıyla İsa'nın ölümünde dinî bir kılıf uyduran havarilerin, en çok da Paulus'un bir uydurmasından nasıl farklıdır?

Son, yani Yehuda'nın idamı artık tahmin edildiği için, gerilim, her şeyden önce, olayların bu noktaya kadar nasıl geliştiği ve romanın başında bırakılan bilmecelerin nasıl çözüldüğü sorusundan doğar.

Romanın tümü, İncil'de anlatılan hikâyeye tezat bir imge yaratır. Okuyucuda her iki görüşün karşı karşıya getirilmesiyle sürekli, zaman zaman metinler arasında parodik bir gerilim doğar. İncil'in görüşü, güdümlü bir "Midraş" olarak işlenirken, romanın antitezi, güvenilir tarihî bir kaynak olarak sunulur. Mossenson, olayların İncil'in dinî-mitolojik yorumuna ters düşen Yahudi millî-vatansever bir yorumunu takip eder.

Hikâye boyunca anlaşılır ki, sonra Hıristiyanlar olarak adlandırılan grup, başında Barabbas (Bar Abba)'ın bulunduğu siyasi, Roma karşıtı bir yer altı oluşumunun bir bölümüdür. Yehuda İş Krayot, bu yer altı hareketinin bir üyesiydi ve Barabbas'ın yakın arkadaşıydı. İsa'nın Romalılara teslimi ile yer altı çevreleri büyük bir halk isyanı beklediler, çünkü devrimci rahibin halk nazarında büyük bir sempatisi vardı. İsa sonunda, Barabbas isyanının aynı şekilde tutuklu başkanını kurtarmak için çarmıha gerildi.

Mossenson yalnızca Hıristiyan geleneği ve öğretisinde çarmıha gerilmenin sorumluluğunu taşıyan Yehuda'nın şahsını savunmak istememektedir; daha ziyade binlerce yıllık dinî yoruma göre tarihî bağlamı şimdi millî bütünlüğü içinde anlatmaya çalışmaktadır. Romanın merkezinde, İsa'nın tarihî dinî yorumunu gelecek nesiller için yerleştirmek amacıyla her şeyi yapmaya hatta cinayet işlemeye hazır olan bir Paulusçu Hıristiyanlar grubu vardır. Onların karşısında Yehuda (yani yazarın kendisi) bulunmaktadır; tabii yalnızca edebî kurmaca düzeyinde o sahteciliği düzeltme çabası içinde. Tarih yazarlığı ve tarihî olayların çelişkili yorumu meselesi şu temel iddiayla son bulur: Hıristiyanlığın başlattığı çağ dönümü, tarihî olayların, siyasi bir yorumuna dayanmaktadır. İsa'yı Paulusçu etkiden kurtarıp Yahudiliğe geri döndürme çabasıyla Mossenson, A. A. Kabak'ın *bemiş'ol hazar* (*Dar Yolda*, 1932)'da yaptığı gibi, millî gerçekçiliğin ışığında yeni bir mit yaratmıştır. Kahramanı Yehuda İş Krayot, romantik gelenekten gelme kutsal şövalye günahkâr olarak ahlaken haklı çıkarılır. İsa'yı otuz gümüş paraya ele verdiği konusundaki Hıristiyan görüşüne karşı Yehuda burada, kendisinden İsa'yı teslim etmesini ve böylece Romalılara karşı halk hareketini başlatmak isteyen elebaşının emri üzerine harekete geçmiştir. *Yehuda İş Krayot* romanı, sürülen ve fikre sonuna kadar sadık kalan yer altında mücadele eden kahramanı sayesinde yazarın neslinin odak yaşantısıyla bağlıdır. Mossenson, bu romanla tamamen her türlü dinî miti siyonistçe yeniden yorumlamaya çalışan millî hareket çizgisindedir.

Roman, halk tarafından yazarın beklediği şekilde alımlanmıştır ve Mossenson da ciddi edebiyat sahasını böylece bırakıp tamamen popüler edebiyata dönmüştür. Popüler kitaplarıyla iddiasız salt eğlencelik edebiyatı İbrani edebiyatının oldukça genişlemesini sağlamıştır.

Saf Aharon Megged'e Ağıt

Aharon Megged'in eseri, bir İbrani günlük nesrinin doğuşunu kanıtlar. Yizhar'da olduğu gibi bir dilsel ve toplumsal seçkinler sınıfının eseri değildir bu. Şamir gibi bütün bir neslin hayat tarzını ve toplumunu yansıtmak da istemez ya da Mossenson gibi kurulu düzene saldırmaz. Megged daha çok, hikâyelerini geniş bir halk kitlesi için yazar. Romanları kısaca aktüel, çoğu zaman hararetli konularla uğraşır. Belli bir edebî formla kendini sınırlamamış, kısa öyküler, noveller, tiyatro oyunları, siyasi ve edebî denemeler ve romanlar yazmıştır.

Megged, 1920 yılında Polonya'da doğdu, 1925'te anne babasıyla Erets İsrail'e geldi. Küçük bir şehirde büyüdü, 1950'de bir kibbutsa katıldı, sonra orayı terk edip Tel Aviv'de yaşamaya başladı. Daha erken yaşta gençlik hareketine girdi ve bu hareketin dergisini yayınladı. Daha sonra fikirlerine ve edebiyat görüşüne başından beri bağlı olduğu işçi hareketinin gazetelerinden birine yönetmen oldu. Önceleri naif ve inanmış bir *vatan edebiyatı* yazarı olarak siyonist toplumun başarılarını ve Erets İsrail gerçekliğini Mendele, Hazaz, Berkowitz ve Agnon'un dil araçlarıyla anlattı.

Çağdaşları Şaham ve Bartov gibi Megged de gerçekçi yazış tarzının sınırlarını karmaşık anlatım teknikleriyle aşmaya çalıştı; o da sonunda olay dokusunun, psikolojik derinliğin yerini aldığı bir forma ulaştı. Şaham'da Bartov ve Megged'de ilk yaratıcılık dönemindeki ideolojik bileşenler daha sonraki eserlerde azdır; bu sayede olay aynı ölçüde öne çıkar. Bu değişim ise kendi anlatım tekniğini gerektirir; olay daha çok katmanlı olur. 60'lı yıllarda Megged, kendi edebî zanaatına son derece hâkimdir. Eserleri, konuları çoğu zaman kamuoyunu onayladığı için somut bir engele çarpmaz; bunlar, Northrop Frye'nin toplum içerikli *novel* tanımına girerler.

Figürlerinin çoğu yalınkat ve statiktir, hikâye boyunca bir gelişim göstermezler, daha çok çevrelerindeki gerçekliğin çeşitli yönlerini keşfederler.

Megged, şehir hayatına uyum sağlayamayıp perişan olan saf idealistten hoşlanıyordu. Bu, hem gerçekçi didaktik toplum romanı *hedva ve ani* (*Hedva ve Ben*, 1954) de hem de gerçeküstücü romanı *mikre hakessil* (*Saf Adamın Hâli*, 1960)'de başkalarınca hor görülen ve yalnızca bu figürün çevresindeki kurnaz körler içinde asıl haksever, gören kişi olduğu anlatıcı tarafından bilinen saf figürde ortaya çıkar.

Her iki romanda kahraman, bir kadındır; o, kibbutsu ya da işçi hareketi değerlerini terk etmek ve toplumsal saflığını bitirmek üzere bir adamı ayartmak ister.

Eserlerinde önemi artan bir başka konu, gerçeklikle kurmacanın ilişkisi ve mitlerin nasıl oluştuğudur; bu, en sonunda *habay alhamet* (*Bir Ölü Hakkında Bir Canlı*, 1965) adlı eserinde çeşitli varyasyonlarla sık sık ortaya çıkar. Bu roman, gerçeklikle kurmacayı karşı karşıya getiren bir dizi romanın ilkidir. Bunu izleyenler içinde *mahberot Eviator* (*Eviator'un Defterleri*, 1973), *al etsim ve avanim* (*Ağaçlar ve Taşlar Üzerine*, 1974) vardır. Bu romanlar, okuyucuda kurmacanın gerçekliği ne ölçüde yansıtabileceği sorusunu uyandırır. Anlatıcı kahraman *habay al hamet*'te Yonas Rabinowicz adında profesyonel bir yazardır. Tarihî olayları araştırır ve bunları kurmacaya çevirmeye çalışır.

Megged asla mitolojik İsrail kahramanı ve "*Yeni İbrani*"yi kalıp biyografisiyle işlememiş, daha ziyade eski Erets İsrail'de devlet kuruluşundan önce yetişip yeni devlet toplumuna hep muhalif durumda olan figürler yaratmıştır. Megged'in ilk romanı 1954 tarihli "*Hedva ve Ben*"in kahramanı Şlomik'ten beri onun bitik, çaresiz anti- kahramanları, belki de kendi gücüne inanmayan ve onu aldatan toplumuna yaslanma çabasını bile göstermeyen neslinin devam eden çaresizliğinin en iyi ifadesidir. Yazarın elinden gelen, yalnızca kendi geçmişini nostaljik tonda anlatmak ya da kendi başarısızlığını karşı kahramanlarına yansıtmaktır.

Megged'in üslup gelişimi, birçok başka yazarın üslup zevkindeki değişimler için de yararlıdır; eserleri Agnon ve Hazaz'ın dengeli İbrani üslubundan yola çıkıp Şlonski'nin çok stilize ve yüksek dili üzerinden geçerek, sağlam dil geleneklerini sarsmaya çalışan basit bir üsluba geçişi gösterir. Megged'in üslubu, önceleri ardıldı, ama sonra stilize olmayan akıcı bir nesre doğru gelişti.

Habay al hamet (1965) ve *mahberet Eviatar* (1973) romanlarından bu yana Megged, anlatıcısının inanılırlığını sorgulamaktadır. İlk romanda anlatıcı kahraman Yonas Rabinowicz üçüncü *Aliya*'yı araştırır; amacı, kahramanlarından biri olan Davidor üzerine yazmakla görevlendirildiği bir biyografi hazırlamaktır. Oldukça dar bir mekânda Megged burada İsrail toplumunun bazı sorunlarını ve 60'lı yıllar edebiyatını konu edinir:

"Burası parazit dolu bir ülke oldu. Herkes zenginleşiyor ama çalışarak değil. Onlar, genç erkeklerin uğruna kanlarını döktüğü ülkeden bir servet ediniyorlar. Tazminat paralarını üst üste yığıyorlar, yananların külü üzerinde çiçek açıyorlar. Evin temellerini çürükler kemiriyor: Onlar ölüler üzerinde yaşıyorlar! Bütün ülke! Rüşvetin kökten taca kadar yayılmasına şaşmamak gerek!"

Megged'in asıl konusu yine de toplum bilincindeki mitolojik olarak abartılan Davidor imajıyla efsanevi gölgeleme öncesi tarihî imajı arasındaki çelişkidir.

Sonuçta anlatıcı kahraman malzemeyi toplamıştır ama biyografiyi yine de yazamaz.

Yonas, araştırmalarında Davidor'un siyonizme bağlılıkla hizmet ettiğini ancak bu uğurda ailesini ihmal ettiğini keşfetmiştir. Yine de hikâyeden anlaşıldığına göre, bu şahsî fedakârlık davaya değmiştir. Buna karşılık anlatıcı kahramanın nezdinde aile hayatının geleneksel değerleri oldukça ihmal edilir, hem de hiçbir savunma yapılmaksızın: Her biri, büyük bir fikre hizmet etmeksizin kendi meraklarının peşinden gider. Roman, kahramanlarını kaybetmiş ve onu tekrar kazanmak isteyen ama onun karakterini yeniden kurgulayacak durumda olmayan bir toplumu anlatır. Yonas, zaman hakkındaki bu bilgiden kaçamaz; kitabı yazamaz ve onun

yerine bu kaybolmuş kahramanı ve çoktan yok olmuş değerleri özlemeye devam eder.

Megged burada neslinin sarsıntısını, eski iyi Erets İsrail toplumunun çöküşünü, yeni bir bohemin doğuşuyla mevcut edebî geleneklerin dağılmasını çok güzel anlatır; bu arada konu, romanın biçimini tamamıyla belirler. Belli bir tarzda o, Yaakov Şabtai'nin romanı *zikron dvarim* (*Goldmann'ın Hatıraları*, 1977)'in öncüsüdür. Bu romanda ailelerini yeni toplum ideolojisinin mihrabında kurban etmiş fanatik babaların erdem ve zaafları anlatılır.

Foiglman (1988) noveli *Yeni İbrani* bir İbrani tarihi profesörünün *eski Yahudi*'yi, Zwi Arbel'i anlama çabasını ve keza *Şoah*'tan kurtulmuş Yiddiş şairi Foiglman'ın İsrail'e yerleşme konusundaki çaresiz çabalarını anlatır. Megged burada Erets İsrail ile diaspora, İbranice ile Yiddiş dili ve kültürü, kahramanların ideal aşkı ile kadınlarının yaşama sevinci ve nihayet "Yahudi" babaların dünya görüşü ile İsrail'deki dinî ve Yahudi kültürünü bırakıp göç eden oğulların dünya görüşü arasındaki karmaşık ilişkileri anlatır.

Hep Birinci Çoğul Şahıs: Nathan Şaham

Nathan Şaham, yazar Eliezer Steinmann'ın oğlu olup 1925 yılında Tel-Aviv'de doğmuştur. Şamir, Nizam ve Bartov gibi o da küçük yaşta gençlik hareketine katılmış, daha sonra, bugüne kadar yaşadığı bir kibbutsun üyesi olmuştur. Kibbuts hareketinin temsilcisi olarak çeşitli görevlerde bulunmuştur. Başka çağdaşlarından daha uzun süre, neslini biçimleyen siyonist sosyalist kanata bağlı kalmıştır. Dolayısıyla, Şaham'ın belki de iki dünya savaşı arasındaki siyonist görüşün gerçekleşmesi konusundaki *İsrail vatan edebiyatı*nın tipik mirasçısı olması şaşırtıcı değildir. Karakterlerinin tasviri ve değerlendirilmesinde o da Erets İsrail işçi hareketinin değerlerince hareket eder.

Şaham'ın tarzını sosyolojik roman olarak adlandırabiliriz. Toplumsal konu, ön planda yer alır ve neredeyse öteki bütün bileşenleri belirler. Yazar belli bir kahraman ya da konuyla değil, çeşitli toplum gruplarıyla ilgilenmektedir. İlk toplu hikâyelerinden olan

dagan ve 'oferet (*Tahıl ve Kurşun*, 1948)'te ve *tamid anahnu* (*Hep Biz*, 1952)'da, Palmah'ın genç savaşçılarını anlatır. Daha sonra kitabı *al pi habe'er* (*Kuyu Başındaki Taş*)'de üçüncü *Aliya*'nın *Halutsim*'ine ve Yişuv'un köklerine döner. Öteki kitaplar Kibbuts toplumunu normlarıyla, bir grup Polonyalı Yahudi'nin, eski komünistlerin göçünü anlatır; *hokmat hamiskan* (*Fakirin Bilgeliği*, 1960)'da ya da romanı *guf rişon rabim* (*Birinci Çoğul Şahıs*)'de. Bu son grup hakkında son şaheseri olan, çok okunan ve eleştirmenlerce de onaylanan romanı *revi'yat Rosendorf* (*Rosendorf Dörtlüsü*, 1987)'u yazar.

Özetle, Şaham çok farklı alımlanmıştır; sol eleştirmenler, onda hareketin en iyi edebiyatçısını görmüşlerdir, ama eleştiri kurumu ve okuyucular ideolojinin direktifinden kurtuldukça ve daha çok yönlü kahramanlar istedikçe onun eserlerine daha ihtiyatla yaklaşmışlardır.

Altmışlı yıllardaki edebî değişiklikler, Şaham'ın gelişiminde de vardır, özellikle de *Birinci Çoğul Şahıs* romanında. Bu roman, *Yeni Dalga*'nın birçok kitabı ve bu arada Amos Oz'un *makom aher* (*Başka Bir Yer*, 1966)'ine benzer konulu eseri okuyucusunu bulduktan sonra yayınlanmıştır. Şaham burada, figürleri çok katmanlı tasvir edip sosyal sorunları, örneğin *kibbuts*ta birey ile grup ilişkisini ya da Almanya'dan tazminat ödemelerini farklı açılardan aydınlatarak gerçekçi romanı yeniden canlandırmaya çalışır.

Şaham'ın figürleri çok konuşmaz, çoğunluğu kelimelerle oynamaktan hoşlanır. Yazarın dil kabiliyeti, kahramanlarında, söz ustası aydınlarında yansır. Şaham'ın şaheseri, 1987'de yayınlanan romanı *Rosendorf Dörtlüsü*'dür; bu, edebî yönden ilginç, içerikçe çok katmanlı bir kitaptır. Daha *Birinci Çoğul Şahıs*'ta kullandığı önemli bir teknik şudur: Aynı olay çoğu zaman farklı bakış açılarından anlatılır, bütün kişiler başkalarının bakışıyla sunulur ya da kendilerini, başkaları ve kendileri nasıl görüyorlarsa öyle nitelerler. Yazar, kurmaca yazarı Egon Löventhal'i kullanır; bu, Rosendorf Dörtlüsü'nü yazmak isteyen kişidir, ama neticede onu yaratan yazarın bizzat kendisidir. Şaham, mektuplar, hatıraları ve günce pasajlarını katmakla kurmaca olmayan bir metin etkisi uyandırmayı amaçlar.

Roman, Almanya'dan göç edenleri, onların *Yişuv* kültürel hayatına 30'lu yıllarda, Erets İsrail filarmoni orkestrasının kuruluşundan bu yana katkılarını, yerleşme çabalarını ve ülkenin Levanten atmosferine direnmelerini anlatır.

Beş ana figür (dört müzisyen ve bir yazar), Almanya'nın aynı Yahudi burjuva çevresinden gelmektedir ama çok bireysel kişilerdir ve her figür kendi hikâyesini anlatır, ötekilerini tasvir eder.

Rosendorf Dörtlüsü, farklı zevkleri ve farklı görüşleri olan müzisyenlerin ortak müzik çalışmasını gösterir; romanda müziğin birçok teoretik ve polemik sorun açımlamaları yer alır. Dört müzisyenin sıkı ortak çalışması, aralarında ve bu dar çevrenin dışındaki insanlarla bazı güç ilişkilere yol açar. Beş figür arasındaki gerilim önce, dört erkeğin aynı kadını, aynı viyolonisti sevmeleri ve her birinin kendi tarzında aşk ve hayal kırıklığı yaşamasından ileri gelir.

Grup, ayrıca Erets İsrail'e karşı tutumları bakımından da farklılıklar gösterir: Beş göçmen arasındaki tek inanmış siyonist, kendisi için müziğin temelden savunduğu *Halutsim* hayatından daha önemli olmasından huzursuzlanır. Eva ve Löwenthal ise siyonizmi tümden reddeder ve başarısızlığa mahkûm bir hayalcilik olarak görürler. Siyonizmin şanslarından şüpheleri Şaham çok ustalıkla yazar, Löwenthal'ın sözleri içinde dile getirir:

"Burada, anne babalarının Mesih çılgınlığı için kurban sürüsü olmaya hazır, ufku dar gençler yetiştirme denemesi, başarısızlığa mahkûmdur. Onlar çocuk sahibi olduklarında isyan edeceklerdir. Ama bu arada, içlerinde kaçıkların eksik olmadığı Araplar ise güçlenecek ve Yahudi umudunun hassas tomurcuklarını dünyanın gözü önünde silecektir."

Post-realist İbrani edebiyatı boyunca kırmızı bir çizgi gibi uzanan (örneğin Tammus'un, Yehoşua'nın, Şabtai'nin, Kaniuk'un, Oz'un ve Ruth Almog'un kitaplarındaki) siyonist düşüncenin başarısızlığı korkusu, bu köklü derinde şüphe, eski gerçekçi hikâyeci Aharon Megged'de çok katmanlı yeni bir konu oluşturdu. Yeni neslin eserlerindeki çaresizlik bu romana girmiştir bile. *Rosendorf Dörtlüsü* ilk modern gerçekçilerin, gerçi kendilerinin birlikte kur-

dukları ama başka türlü gelişen bir devlet hakkındaki büyük hayal kırıklığını anlatır.

Şaham'ın eseri yalnızca sürükleyici veya komik olmak, şaşırtmak istemez, yazar daha ziyade toplumsal bir mesajı son derece okunaklı bir biçimde, psikolojik derinlikler ya da metafizik zirveler aramaksızın aktarır. Yeni bir üslup ve yeni bir form yaratmasa da onun fikir romanları çok okunur ve genel edebiyat sisteminin iyi ve önemli temelini teşkil eder.

Erets İsrail'deki gerçekçi nesir (ister bir iç ve bilinçsiz zorlamadan, isterse gönüllü olsun) Sovyetler Birliği'ndeki toplumcu gerçekçiliğe benzer bir ödev yerine getirir; yeni bir neslin temsilci görüşlerini formüle edip değerlerini göklere çıkarır.

Edebiyatın çoğu eleştirel hükümleri ayrıca eserlerde iletilen değer yargılarıyla bunların tarihî bağları arasındaki ilişkiyi gözlemler. Bu, eserler ve eleştirmenleriyle okuyucuları arasındaki ilişki için de geçerlidir. Tarih bakımından gerçekten temellendirilmiş eleştiri, eserlerin zamanındaki ve şimdiki alımlanışını göz önünde tutmak zorundadır.

Gerçekçi edebiyatla uğraşan son bölümler şu tezden yola çıkıyordu: *Dor teşa* (*48 Nesli*) kavramı açıkça biyolojik bir tanımı bildirir ve bu nedenle daha uygun, bir akıma ait oluş üzerine nesil aşırı bir tanımla yer değiştirmektedir. Bu ilk nesilde gerçekçi ekol egemense de, arka planda hâlâ başka akımlar mevcuttu. Ve bu akımlar 50'li yıllarda egemen olduğunda, realizm en azından arka planda mevcuttu. S. Yizhar ve Moşe Şamir'in *meleh bassar va dam* (*Etten Kandan Bir Kral*)'ından başka gerçekçi yazarların en iyi eserleri, 60'lı ve 70'li yıllarda gerçekçiliğin geleneksel sınırlarını aşar.

Son bölümlerin gösterdiği gibi gerçekçi akım asla bir bütün değildi. Bütün yazarlarının bazı ortak yanları vardı, ama gerçekçilik, teknik, kahraman tipleri ve üsluplar yönünden çeşitlilik gösteriyordu. 40'ların ve 50'lerin gerçekçileri, 70'li yıllarda tamamıyla başka yazıyorlardı ve bu sıralarda yazmaya başlayan genç meslektaşları, 30 yıl önceki öncülerinden çok başka bir görevi yerine getiriyorlardı.

Hangi eserlerin İbrani edebiyatında devirleri aşacak değişmez bir listeye gireceğine burada karar verecek değilim. Ama yine de İngiliz meslektaşıma şu konuda katılıyorum: Bir edebiyat tarihi yazan edebiyat tarihçisinin gözünde kendi sosyal ve sanatsal görüşlerinin damgasını taşıyan sağlam bir klasikler dizisi olmalıdır.

Demek oluyor ki, burada daha ayrıntılı ele alınan eserler, benim dünya görüşüme uyuyor -hepsi bu. Kafamdaki bu dünya görüşüyle şunu iddia edebilirim: Daha sonra da okunup kabul gören eserler vardır, örneğin Yizhar'ın eserleri ve Şamir'in *Etten Kandan Bir Kral*'ı gibi, öte yandan, benim tahminime göre öyle doğrudan kabul görmese de belli yazarların edebiyatın gelişimine katkıda bulunmuş tek tek eserleri de vardır.

Bu kitapta ele alınan eserler, şüphesiz bütün bir dönemi temsil etmiyorlar. Birkaçı zamanını aşabilecektir. Ben yalnızca henüz olgunlaşmamış muhtemel bir sıralama verebildim. Adların ve eserlerin seçimi gerçi devri için geçerlidir, 90'lı yıllarda yapılmış bu seçimin zamana dayanıklı olup olmadığını yalnızca gelecek gösterecektir.

BÖLÜM 5

Son Söz

- 11 -

Açılım

Siyasal Kriz ve Edebî Atılım

Gerçekçilik sonrası *Yeni Dalga* İbrani edebiyatı başlıca, 30'lu 40'lı yıllarda doğmuş ikinci nesil yazarlarınca yaratılmıştır. Burada yine de *geç kalanlar* olarak ancak sonradan yazmaya başlayan birkaç daha yaşlı yazarın da önemli payı olmuştur. Burada Binyamin Tammus (1919-1989), Yitshak Orpas (doğ. 1923), Yehuda Amihai (doğ. 1924), Nissim Aloni (doğ. 1926), Amalia Kahana-Carmon (doğ. 1926), David Şahar (doğ. 1926), Amos Kenan (doğ. 1927) ve Yoram Kaniuk (doğ. 1930) kastedilmektedir. Bunların kişisel ve edebî gelişimi siyonizme karşı tavırlarını daha 50'lerin başında değiştirmeye başlayan tarihî olaylarla belirlenmiştir. O zaman siyonizmin tartışmasız temel değerlerini sarsan metinler oluştu.

Ülkede doğan yazarların hem eski hem de yeni nesli idealist toplumun bürokratik devlete dönüşümünden ve bambaşka sosyal ve kültürel değerlerle gelen yeni göçmen dalgalarından etkilendiler; yazarlar, 20'li yıllardan beri Erets İsrail'de *Yişuv* tarafından kurulan kültürel kimliklerini kaybetme tehlikesi taşıyan bir seçkinler sınıfının durumu üzerine yazdılar.

Aynı şekilde her iki neslin yazarlarına etki edenler Sina Harekâtı (1956), Kudüs'teki 1961 Eichmann davası, Mısır'daki Yahudi yer altının gizli tutulan istihbarat örgütü operasyonuyla ilişkili büyük hükümet krizi, Lavon-Skandalı ve bir aydın grubunun bu bağlamda oluşan, David Ben-Gurion'a *min hagessod* denen muhalefeti, ki aynı adla bir dergide yayınlanmıştır, ayrıca 1967 Altı Gün Sava-

şı, 1973 Yom-Kippur Savaşı ve sağcı Likud Cephesi'nin 30 yıl sonra İşçi Partisi'ni dağıttığı 1977 seçimlerindeki siyasi hamle idi. Kendilerini biçimlendiren tecrübeleri artık *Şoah* ve Bağımsızlık Savaşı olmayan ikinci nesil yazarlarında bu olayların sonuçları daha güçlü bir şekilde ortaya çıkar.

Amos Kenan, 50'li yılların başında *devletin doğuşu*'na, *de'ato şel Usi* (*Usi'nin Görüşü*) başlığı altında bir hicivle tepki gösterdi. Absurd noveli *betahana* (*İstasyonda*) ile gerçekçi olmayan nesir için önemli bir yıl olan 1963'te bu konuya bir kez daha döndü. Novelinden aşağıdaki alıntı, 50'li, 60'lı yıllarda hayal kırıklığına uğrayan 40'lı yılların hayalperest insanlarının düşünsel tutumunu karakterize etmektedir:

"Acaba özlemek mi? Hayal görmek mi? / Özlemle hayal görmek mi? / Yoksa hayali özlemek mi? / Bilmiyorum. Bilmiyorum./ Bildiğim şey, böyle devam edemeyeceğidir."

Sina Harekâtı

30'lu yıllarda doğan yazarları Sina Harekâtı biçimlemiştir: Yalnızca o yıllarda askerde olan Abraham B. Yehoşua ve Yehoşua Kenaz'ı değil, orta yaşlı Appelfeld'i ve daha genç olan Amos Oz'u da. Bunların hepsi bu harekâtı, Bağımsızlık Savaşı'nın antitezi olarak yaşadılar, çünkü bu, onların gözünde İsrail varlığının savunma savaşı değildi ve yapılmayabilirdi. Bu savaşta İsrail ordusu üstelik, ilk defa Gazze Şeridi'nde Filistin sığınmacıları sorunuyla karşılaşıyordu. Yıllar sonra, *siah lohamim* (*Asker Sohbetleri*) başlıklı genç Kibbuts üyeleri, bu arada Amos Oz tarafından yayınlanan bir derlemede o zaman katılanlar bu savaşı Altı Gün Savaşı'yla karşılaştırır:

"Sina Harekâtı'nda son defa ben Gazze'deydim. Aklımdan hiç çıkmayan bir manzara vardır:.. Ana yol boyunca ilerliyorduk ve orada yaşayan insanlar, evlerin girişinde durmuş yavaşça alkışlıyorlardı, mecburmuş gibi... İğrenç bir manzara... İstilacıların orduları hakkındaki filmlerden manzaralar geldi gözümün önüne ve bu son derece berbat bir histi."

Her iki savaşa katılmış bir askerin ağzından bu geç tepki, duygulu İsraillilerin, İsrail'in İngiltere, Fransa gibi çöküşe geçmiş iki

dev gücün müttefiki olarak yürüttüğü bu saldırıya karşı tutumunu gösterir. Bu savaşla birlikte, İsrail'in ortasında, Kfar Kassem adlı, çoğunlukla Arapların oturduğu bir Arap köyünde bütün İsrail toplumunu sarsan kabus gibi olaylar meydana geldi. İsrail askerleri, Kfar Kassem halkını orada sokağa çıkma yasağı konduktan sonra tarladan köye geç saatte dönerlerken kurşuna dizmişti. Sina Savaşı ve sonuçları acı bir hatıra olarak kalmıştır; izleri genellikle İsrail soluna ait yazarların, örneğin Orpas, Yehoşua, Kaniuk ve Oz'un eserlerinde doğrudan olmasa da fark edilir. Bu, sömürgeci bir savaşın ahlaki savunmasına duyulan şüpheydi ki, yazarların siyonist bütün yorumu ve karşısındaki ikircikli tutumuna ve onun bazı temel tasarımlarının ve ideal tiplerinin sarsılmasına neden oldu. Bu ikirciklilik, onların yazış biçimini etkiledi; siyonist üst-ben ile ruhsal çatışma onları, geciken, yerleşmeye karşı yöneltilen söylemi hâlâ fark ettiren mecazlı metinlere götürdü.

Onların ruhsal ahenksizlikleri, yerleşmeye karşı yöneltilen mecazları, hem önceki nesilden Aharon Megged'in *mikre hakessil* (*Saf Adam*, 1959) ve *haberiha* (*Kaçış*, 1962)'sında hem de Abraham B. Yehoşua'nın 50'lerin sonunda edebiyat dergisi *keşet*'teki mecazları izah eder. Yehoşua'nın *mot hazaken* (*İhtiyarın Ölümü*) kitabında yer alan *hamefaked ha'aharon* (*Son Kumandan*) hikâyesi, savaşa gitmektense uyumak isteyen bir grup askeri anlatır; bunu böyle bir mecaz olarak anlayabiliriz. Güvenliği amaçlayan bir askerî harekâtla Sina Savaşı'nı yaşayanların bıkkınlık ve iğrenmeleri arasındaki çatışma, asla doğrudan söylenmese de detaylı olarak hissettirilir.

Yeni Dalga'nın yaşlı yazarlarından biri olan Orpas, *or be'ad or* (*Deriye Deri*, 1962) novelinde doğrudan doğruya Sina Harekâtı üzerine yazar:

"Mısırlılarla ilk sorunumuz değil bu. Size Bağımsızlık Savaşı'ndan söz etmem gerekmiyor, bunun gibi Nekba'dan, yad Mordehai'den, bütün bu isimlerden, Ro'i katilleri, çocuk katillerinden, Fedayin'den".

Ama hikâye boyunca, yerleşmeye ve bu savaşa götüren değerlere, her şeyden önce de güvenlik efsanesine dayanıyor. Amos Oz'un en önemli kitaplarından olan romanı *Benim Mihaelim* (1969)'in bir iç zirvesi Sina Harekâtı'dır. Kitap ancak Altı Gün Savaşı'ndan sonra yayınlandı ve okuyucuda o güne benzerlikler

uyandırdı. Sina Harekâtı'nda Oz'a göre, uçurumun kıyısında bir hayat süren İsrail toplumunun birikmiş iç gerilimleri açığa çıkmıştır. Bu savaşta, huzur ve barış yanılgısı arkasında sürekli olarak kaynayan tehlike ortaya çıkmıştır.

Eichmann Davası'nda ve Lavon Skandalı'nda Eski Yaranın Deşilmesi

İsraillilerin çoğu, yazarları da, 50'li yıllarda Varşova Gettosu isyanını Massada'da son Yahudilerin Romalılara karşı isyanının yeniden görünüşü gibi gördüler ve bunu, askerlerin Araplara karşı savaşırken göz önünde tutmaları gereken bir ideal olarak ilan ettiler. Bunun kanıtı, 19 Nisan 1948'de kuşatılmış Safed'de Palmah komutanı El'ad Peled'in sözleridir. Kendisi, birliğine bir hitabesinde Safed'in kuşatılmış savaşçılarını getto isyancılarıyla karşılaştırırken bununla, kuşatmacıları da Yahudi sorununun "son çözüm"ünü gerçekleştirenlerle mukayese etmişti:

"Getto isyanında düşen İsrail bayrağı, Safed kalesinde yeniden dalgalanacaktır. Safed bizim Galilemizin başkenti olacaktır. Siz savaşçılar, cesur ve metin olun. Getto savaşçıları bize Yahudilerin kurtuluşu yolunda örnek olsun."

1961'deki Eichmann Davası'ndan sonra, Kudüs'te o zamana kadar iyice bastırılmış olan *Şoah* görüşleri, İsrail kamuoyunda bilinçlendi. Bu kamuoyu ancak bu dava dolayısıyla terör ve dehşetle hesaplaşmaya başladı. Birden anlaşıldı ki, *Şoah* birkaç kişinin, birçok insana karşı Bağımsızlık Savaşı'ndaki gibi bir kahramanlık savaşı değildi, bir yok etmeydi ve birçok Avrupa Yahudi'sini *koyun gibi mezbahaya* götürmüştü. O yıl, İsrail'de Avrupalı Yahudilerin yok edilmesinin asıl muhasebesi yapılmaya başladı.

Ülkede doğmuş olan şair Hayim Huri, dava raportörü olarak bütün davayı izledi ve izlenimlerini 1962'de *mul ta hasehubit* (*Cam Kabinin Karşısında*) başlığıyla kitap olarak yayınlanan notlarında İsrail'de doğanların hayatta kalma suçluluğu duygusunu şöyle dile getirdi:

"Kendimize bakmadan onları mahkûm ettik. (...) İçimizden kim çıkıp elini vicdanına koyarak Erets İsrail'deki Yişuv'un uyarmak, hakikati anlamak, şikâyet etmek ve kurtarmak için her şeyi yaptığını iddia edebilir? İçimizden kim bütün kalbiyle bizim kurtuluş çabalarımızın bu katliamla boy ölçüşebileceğini söyleyebilir?"

Diasporayı ve diaspora insanını reddetmeye dayalı dünyevi siyonizm, *Yeni İbrani*'ye tapınma derecesindeki saygıdan sonra Eichmann Davası, bu *Eski Yahudi*' nin hakkını aramaya götürdü: Öldürülen ve yakılan Yahudiler artık, siyonist mesajı zamanında kavramadıkları için "suçlu" sayılmıyorlardı. Artık, ülke için savaşan ve onu imar eden, yalnızca *Halutsim*, üstün tutulan siyonist hareketin saygı değer kahramanları değildi. Daha ziyade, siyonist hareketin, daha kapsamlı Yahudi tarihinin yalnızca bir bölümü olduğu anlaşıldı. Eichmann Davası sayesinde İsrail'in *Şoah*'la hesaplaşması yeni bir boyut kazandı: Kamuoyu, kendisi Auschwitz'i bizzat yaşamış bir yazar olan Kazetnik'in ifade ettiği gibi, orada bambaşka bir dünyanın, *"başka bir gezegenin"* var olduğunu kavramaya başladı. O zamandan bu yana Auschwitz tarihî tecrübesi üzerine yazan bütün yazarlar, şimdi tüm Yahudilerin üçte birinin katli konusunda yeni oluşan bilinçle de hesaplaşmak zorunda kaldılar. Eichmann davası bir yandan, Aharon Appelfeld'in karşı kahramanlarını yasallaştırdı, öte yandan ise on yıl sonra görünen, Yoram Kaniuk'un eserinde *Şoah*'a grotesk-empresyonist tepkiyi mümkün kıldı. Radyodan naklen verilen ve gazetelerde yayınlanan tanık ifadeleri, bastırılmış ortak hatıraları uyandırdı ve psikanaliz seanslarındakine benzer şekilde, o travmayı yeniden yaşama ve bunu başka türlü değerlendirme imkânı yarattı. Bu dava bugüne kadar sonuçlanmamıştır. İsrail toplumu hâlâ *Şoah*'la, diaspora ve diaspora insanıyla ilişkisi konusunda uğraşmaktadır. Almanya'ya karşı tutum da zamanla değişmiştir; Yoram Kaniuk, Amoz Oz, Ruth Almog ve Dan Zalka, bu değişimi eserlerinde dile getirdiler.

Eichmann Davası'nın İsrail'in *Şoah*'la hesaplaşmasındaki anlamı ne ise, Lavon Skandalı'nın da Sina Harekâtı için anlamı odur. Bu skandal, İsrail toplumunun asıl köklerini sarsmış, savaşı, motiflerini ve odak figürlerinin biri olan David Ben-Gurion'un yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır.

Lavon Skandalı'nın ve Ben-Gurion saldırısının halefi başbakan Levi Eşkol'a etkisi altında Amos Oz, haftalık gazete *min hayessod*'da 1 Ağustos 1963'te şöyle yazar:

"David Ben-Gurion, ülkeyi coşkulu bir dönemde yönetti ve kendini uygun ve uygun olmayan durumlarda gittikçe groteskleşen coşkulu bir gürültüye alıştırarak, 'peygamberimsi', akıl dışı, despotik emirler verme seviyesine düştü, hatta günlük hayatta, son derece laik siyasette bile. Bu coşku, kutsal ruhun temsilcisi kimliğiyle her türlü dünyevi şeyde ortaya çıkan küçük despotik temsilcilerin, her türlü emir subayının sırtını sıvazladı."

Ben-Gurion burada, *"kurtuluş azmanı"* (Amos Oz'un "Kusursuz Barış"ta siyonizmin öteki baş babaları için kullandığı terim); aşırı coşkusuyla groteskleşen küçük despot olarak anlatılır. Ben-Gurion'un ve öteki baba figürlerin coşkusuna karşı bu tutum ve onların grotesk tarzda karikatürize edilişi, Oz'un eserleri için, başka yazarlarda da görülen tipik tanıtıcı özelliklerdir. Ben-Gurion'un başarısızlığı, bir tanrılar alacakaranlığına benzetilebilir; İsrail toplumunu başka bir yönetim arayışında "yetim" bırakmıştır.

O yıl o zamana kadar İsrail toplumunca bastırılmış ana konular bilinç yüzüne çıktıktan sonra Abraham B. Yehoşua'nın hikâyeleri *mot hazaken* (*İhtiyar Adamın Ölümü*, 1962), Aharon Appelfeld'in *aşan* (*Duman*, 1962) ve Yitshak Orpas'ın *or be'ad or* (*Deriye Deri*, 1962)'daki ilk modern hikâyeleri yayınlandı. Bundan iki yıl sonra, Yoram Kaniuk'un ilk noveli *hayored lema'ala* (*Bir Göçmen Kalkıyor*, 1963) yayınlandı, üç yıl sonra Yehoşua Kenaz'ın ilk noveli *aharey habagim* (*Bayramdan Sonra*, 1964), dört yıl sonra ise Amos Oz'un ilk hikâyeleri *artsot hatan* (*Çakalların Uludığu Yer*, 1965) çıktı. Hepsi, 50'lerin sonunda ilk hikâyeleriyle edebiyat dergileri ve kültür eklerine başladılar.

Altı Gün Savaşı

60'lı yıllarda önemli bir kilometre taşı, hiç şüphesiz Altı Gün Savaşı'dır. Bu savaşa tepkiler, 60'lı, 70'li yılların İbrani edebiyatında iz bırakır. Mayısta ve 1967 Haziranının ilk günlerinde, savaşın patlak vermesinden hemen önce, İsrail halkında, Erets İsrail'deki siyonizmin yüzyılı boyunca ve otuz yıldır yeni alevlenen ırkçı modern antisemitizmin biriktirdiği bütün Yahudi ve İsrailli korkuları arttı. Ahmed Şukeyri (Filistin Fetih Örgütü'nün Altı Gün Savaşı öncesi başkanı)'nin İsraillilere yüzme öğrenmelerinin daha iyi ola-

cağını öğütlediği bu zamanda dört yandan saldırı arttı, öyle bir korku ki, birçoklarına bir yandan *Şoah* dehşetini, öte yandan o birkaç kişinin Bağımsızlık Savaşı'nda kendinden çok üstün bir güce karşı mücadelesini hatırlatıyordu.

Edebiyat hayatındaki önder figürlerden biri olan eleştirmen Binyamin J. Mihali, kendi yayını *Mosnayim* dergisinin Altı Gün Savaşı özel sayısında, Temmuz 1967'de şöyle yazar:

"İsrail Devleti'nde, ezilen ve takibe uğrayan Yahudilerin rüyası gerçekleşmişti. Onu yıkmak konusunda Hitler'den ilham aldığı görmezden gelinemeyecek bir tehdit, bütün bir halka yönelmiştir. İsrail ordusunun zaferi askerlerin kahramanlık ve fedakârlığının bir tek anlamı vardı: Yahudi halkını bu silinme tehdidinden korumak ve Arap ülkeleriyle sürekli bir barışı, onların ve bizim hayrımıza sağlamak. (...) Genç İsrail devleti, diasporadaki bütün Yahudiler için bir ışık ve sığınak, diktatörlerin ve zorbaların hırslarını tatmin için kurulmamıştır. Bu halk, vatanından kovulduğundan beri kanamaktadır, çektiği belalar artık yeter ve nihayet tehdit edilmeden güven içinde yaşayabilmelidir."

Ama Altı Gün Savaşı'nı *Şoah*'a benzeten, yalnızca babalar kuşağı değildi, *siah lohamim* (*Asker Sohbetleri*, 1967)'deki genç askerler de öyleydi; orada Şimon şöyle der:

"Evet, ben böyle hissettim... Şoah'ın bir daha olmasına izin verilmeyeceği konusunda, Yahudi halkının başına bunun bir daha gelmemesi için bizim savaşmak zorunda olduğumuz konusunda çok şey söylenmiştir... Hatırlıyorum, bu konuda konuşulmuştu ve benim böyle hissettiğimi de hatırlıyorum."

Bu benzetme, bütün nesil nesrinde Yom-Kippur Savaşı sonrasına kadar görülür ve ortak bilince iyice işlemiştir. *Hayahudi haharon* (*Son Yahudi*, 1982)'da Kaniuk'un kahramanlarından biri, savaşın patlamasından önceki bekleyişi şöyle anlatır:

"Yahudiler burada filarmoni orkestralı bir Auschwitz inşa ettiler. Neden vuruşa başlamıyorlar?"

Barışa ilk tepkiler çok çeşitliydi: Burada Tanrı vaadinin yerine getirilişini ya da siyonist idealin gerçekleşmesini gören bir ulusun coşkusundan tutun da Filistinlilere karşı gittikçe artan bir suçluluk duy-

gusuna kadar. O Filistinliler ansızın büyük Arap ordularıyla birlikte bir tehditle İsrail işgalinin kurbanı olmuşlardı. Babalar neslinin muhafazakâr şairi Ş. Şalom'un gözünde Altı Gün Savaşı, Bağımsızlık Savaşı'nın başaramadığı şeyi sonuçlandırmıştır ve siyonistlerin şimdiki görevi, yeni bölgelerin iskânı yoluyla askerî fethi tamamlamaktır.

Genel olarak 20'li yıllarda doğmuş yazarların bir grubu, *Tüm Erets İsrail* dilekçesini imzaladı. Bu, Yahudilerin, fethedilen bütün Erets İsrail bölgelerindeki haklarını savunan ideolojik-politik bir bildirgeydi. Asıl sözcüler, en yaşlı olarak Samuel Yosef Agnon, Hayim Hazaz, Nathan Alterman, Moşe Şamir, Dov Sadan ve Menahem Dorman'dı. Sağ aydınlar, siyasetçiler ve hahamlarla birlikte siyasi bir bildiri hazırladılar. Konumları son derece tartışmalıydı. 30'lu ve 40'lı yıllarda doğmuş yazarların daha yakın olduğu İsrail solu ve gençliğin büyük bölümü, Büyük İsrail iddialarını başından beri reddediyordu.

Öfkeli genç şair Meir Wieseltier (Moskova, 1941)'i bu yaşlı yazarların zaferi ürküttü. 9 Ağustos 1968'de *Savaşı Nasıl Kaybettik* başlığıyla *Ha'arets*'te bir şiir yazdı: *"Eninde sonunda biz, yalnızca yazarlarız ve edebiyat arabası bir kez daha ulusal duygu karmaşasının balçığına gömüldü."*

Altı Gün Savaşı, İbrani edebiyatını daha uzun yıllar uğraştırdı; bir örnek, duygulu bayan yazar Ruth Almog'un *mavet begeşem* (*Yağmurda Ölüm*, 1982) romanındaki tepkidir. Yazar, meslektaşlarının çoğu gibi, çevresindeki coşkudan tiksinip İsrail'i müteahhitler, züppeler, yeni zenginler ülkesi olarak gördü, bir zamanların ideal toplumunun şimdi kökü kazılıyordu. Kahramanlarından biri, Yunanlı Yannis, İsrail'i dışarıdan seyredip Altı Gün Savaşı sonrası ülkeyi şöyle tanımlar: *"Hasta bir ulusun bu çocukları, huzursuz. Korkulara av olan bir ülke."*

Herkes böyle sert tepki vermedi ama İsrail yazarları, bütün halk gibi ikiye bölünmüştü: Fethedilen bölgelerin ilhakını yasal bulup bunda eski umudun gerçekleşmesini görenlerle, başka bir halka hükmetme, işgalcileri yolsuzluğa sürüklediği için bu bölgelerin geri verilmesini ve barış görüşmelerinin yapılmasını isteyenler. Yom-Kippur Savaşı'nın patlak vermesinden birkaç ay önce, Gabriel Moked ve Dan Miron'un 1973 ilkbaharında yayınladığı avangard edebiyat dergisi *Abşav*'da bir başyazı, 20'li yıllarda doğan

yazarları Büyük İsrail yanlılarıyla, 30'lu 40'lı yıllarda doğanları ise Barış Kampı ile bir tuttu:

"Büyük resmî tartışmada İsrailli yazarların da ilhâkı onaylayanlar ve Büyük İsrail yanlıları ile ilhâktan vazgeçip barış ve güven isteyerek başka bir halkın da bu ülkede hayat hakkını tanıyanlar olmak üzere iki kampa ayrıldıkları bir sır değildir. (...) Bu güç tartışmalı çoğu yaşlı yazarların ve 'Palmah nesli'nin (iki büyük temsilcisi S. Yizhar ve Amir Gilboa dışında) işgal edilen bölgelerin ilhakını savunması, oysa 'dor hamedina' (ikinci nesil) yazarlarının çoğunun barışı ve güvenliği desteklemesi bir tesadüf mü?"

Yazar, bu kamplaşmanın çok basit ve kolay anlaşılır olmadığını kabul ediyor, ama İsrail'i Altı Gün Savaşı'ndan bugüne kadar uğraştıran merkezî bir konuya karşı tutumlarıyla kendilerini tanımlayan o iki kıyasıya mücadele eden siyasi kamplar işte o zaman oluştu.

Yom-Kippur Savaşı'ndan sonra *Ahşav*'ın yayıncıları, işgal ve Filistinlilerle ilişki konusunda bir baş makalede, tam "biz dememiş miydik..." tonunda, sanki İsrail'in bu savaştaki yenilgisi edebî avangardizmin ahlaki zaferiymiş gibi yazdılar. Sonuç olarak şöyle deniyordu:

"Yani biz yazarlar ve aydınlar, İsrail'e yalnızca zarar getiren bu dayatma karşısında, burada yaşayan başka bir halkın, Filistin halkının kendi kaderini tayin etme hakkını bizim tarafımızda kabul etmeme dayatması karşısında konuşmayalım mı?"

Bu zamandan beri *Guş Emunim* ve *Peace Now*, her iki ideolojik politik dünya görüşlerinin somut, resmî söylemi oldu. Güdümlü solcuların haksever bir barış için mücadelesi, 30'lu yıllarda doğan yazarlarla onlara katılan *"sonrakiler"*in denemelerinin ve nesrinin ana konusu oldu. Tutumları, Amos Oz'un Yom-Kippur Savaşı'ndan az önce yayınlanan *laga'at bemayim laga'at baruah* (*Rüzgâra Dokunmak Suya Dokunmak*, 1973) novelinden aşağıdaki alıntıda yansımaktadır. Oz, iki genç idealistin barışa o naif inancı üzerine şöyle der:

"Yotam ve Audrey ise,yalnızca konuşmanın yetmeyeceğine karar verdiler. Daha bu gece, kalkıp yaya olarak sınırın öte yanındaki dağlara (yani Suriye'ye) gitmeye karar verdiler. Orada insanlarla karşılaşmaya, konuşmaya,

açıklamaya ve inandırmaya, doğru sözlerle kör kinin devini söndürmeye çalışacaklardı. Bunu başaracaklarına inanıyor değillerdi, ama her ikisine de öyle geliyordu ki, başaramasalar da dünyada hiçbir şey gayretlerini engelleyemezdi."

Güzel Erets İsrail'in çöküşü üzerine hicivci grotesk novelle *Şoah II*'de (1975) Amos Kenan, daha da ileri gider. Bu, aynı zamanda hüzünlü novelde de, işgalin sonunda intihara götüreceği haberi vardır. Sürekli galip olanın bir zaman yenilmesi gerekirdi ve ikinci bir yıkımda kaçış olmayacaktı.

Yom-Kippur Savaşı, İsrail toplumunun kendi imajını sarstı; toplum Altı Gün Savaşı'nda oluşan yenilmek bilmez *Yeni İbrani*'ye güvenini kaybetti. Yazarlar, mutlu *Yeni İbrani*'nin maskesi ardında kaderi şüpheli, varlığı belirsiz, korkan *Eski Yahudi*'yi hissettiler.

İşçi Partisi'nin, Menahem Begin yönetiminde sağcı Likud Cephesi yanında yönetimi bırakmak zorunda olduğu 1977 iktidar değişiminden sonra Likud yönetimine, *Guş Emunim* millî dinî hareketine ve aşırı dinciliğe karşı gittikçe artan bir siyasi edebiyat gelişti. Binyamin Tammus'un noveli *pundako şel Yirimyahu* (*Yeremya Misafirhanesi*, 1984) ve Yitshak Ben-Ner'in romanı *mal'ahim ba'im* (*Melekler Geliyorlar*, 1987) dindarlara karşı hicivdi; Amos Kenan *hadereh le Eyn Harod* (*Eyn Harod'a Giden Yol*, 1987) ile bir karşı ütopya yazdı ve Kaniuk, Orpaz ve Oz gibi yazarlar da eserlerinde yeni siyasi durumla hesaplaştılar. Hepsi kehanetleri ve korku hayalleriyle, İsrail'deki sağ eğilimli aşırı dinci güçlerin kuvvetlenmesine karşı uyardılar. Kamu hayatının prototiplerini işleyen bir roman, Ben-Ner'in *erets rehoka* (*Uzak Bir Ülke*, 1981)'sıdır. Bu eser yalnızca Araplarla ilişki sorunlarıyla değil, 70'li yılların sonlarındaki toplumsal sorunlarla da ilgilenmiştir ve İşçi Partisi'nin çöküşü, Sedat'ın Kudüs ziyareti, ayrılıkçı ve şarklı Yahudilerin *aşkenaz* Yahudilerine tutumu, İsrail'den dışarıya göçü hakkındadır.

Burada sözü edilmiş bütün siyasi olaylar ve genç Şarklı Yahudilerin uğradıkları haksızlığa karşı başlayan şiddet protestosu, İbrani edebiyatını 50'lerin sonundan 80'lerin sonuna kadar etkiledi.

"Yeni Dalga"nın Belirmesi

Yeni Dalga'nın genç yazarları, 50'lerin ortalarından itibaren ortaya çıktı. Bu adı ilk olarak bir zamanlar *Massa*'nın yayıncısı olarak Haziran 1962'de edebiyat ekinde yazdığı bir başmakalede Aharon Megged kullanmıştı. Orada bu genç yazarların eşitleyici genellemesine karşı uyarıyordu:

"Bırakın her biriniz kendi tarzında gelişsin, herkes kendi nasıl istiyorsa öyle olsun. Aklınızı kullanıp anlayın ki, daha şimdiden gizliden gizliye, birkaç yıl içinde ortaya çıkacak bir nesil yetişmektedir. Bu grup yine her birinin bağımsız olduğu birçok bireyden oluşacak."

Bu yazar grubunun protestosu, bir bakıma oldukça güç şartlar altında başladı: Bunlar, oldukça kapalı, sağlam toplumsal ve edebî görüşleri olan bir yazarlar cephesi karşısındaydılar; onların görüşleri, egemen siyasal ve toplumsal düzene kök salmıştı. Vurgulanan bireyselliklerinden dolayı şair ya da nesir yazarları grubuna eklenmelerinde bir yapaylık vardı. Bu tip organizasyon denemelerinin çoğu, örneğin edebiyat dergileri yoluyla olanlar, uzun ömürlü olmadı. Öte yandan *Yeni Dalga*'nın bu başkaldırılarının daha basit oluşum şartları da vardı, çünkü oldukça bütüncül ve ortalama bir beklenti ufkuyla karşılaştı ve çeşitli yönlerde kendini savunmak zorunda kalmadı.

Edebî Hamlenin Eleştirileri ve Katalizörleri Kimliğiyle Şairler

Yeni Dalga'nın nesirdeki hamlesinin öncesinde nazımda bir hamle oldu. İlk neslin yazarları arasında, edebiyat sistemindeki harekete geçirici güçler, içlerinden birkaçı daha sonraları tiyatro yazarı olan hikâyeciler vardı. Bu sıralarda nazım, ikincildi; ta ki 50'lerin ortalarında Pinhas Sadeh, Yehuda Amihai, Nathan Zah, David Avidan, Dalia Rabikowitch ve İsrael Pinkas yeni yollarda yürüyünceye kadar. Yine de bu değişim ansızın olmadı; otuzlu yıllarda doğan şairlerin bir bölümü, önceki neslin tarzını sürdürdü ve esaslı değişimlere cesaret etmedi.

Yeni kalanlardan daha çok Yehuda Amihai (doğ. 1924) ve Nathan Zah (doğ. 1930) nazmın konu ve üslup geleneğini değiştirdiler. Amihai, bir süre Zah ile Benyamin Hrushowsky'nin yönettiği *Likrat*

grubuna yakın durdu. 50'lerin başında Kudüs'te İbrani Üniversitesi çevresinde gelişen edebiyat hayatı orada odaklandı. Üniversitelerde o sıralar Anglosakson *New Criticism* geleneğinde yeni bir edebiyat bilimi ekolü ve akademik ağırlıklı bir edebiyat eleştirisi meydana geldi. Bunun eleştirmenleri ve araştırıcıları Kudüs'te Dov Sadan ve Şimon Halkin'in öğrencileriydi: Gabriel Moked, Dan Miron, Adi Zemah ve Gerşon Şaked. Bar İlan Üniversitesinde Baruh Kurzweil'in öğrencileri: Hillel, Barsel, Zwi Lus ve Yehuda Friedlaender. Grup olarak en büyük etkiyi yapan ise Benyamin Hrushowsky (Hanshav)'nin Tel Aviv Üniversitesinde kurmuş olduğu yeni genel edebiyat bilimi dalı, Peri, Yosef Ha'efrati, İtamar Even -Sohar, Harai Golomb ve Gideon Toury isimleri idi. Bu bölüm, formalist ve strukturalist (yapısalcı) yöntemlerle çalışıyordu ve İsrail'de bu temellere dayanan bir edebiyat bilimi ve eleştiri kurmaya çalışıyordu.

Likrat edebiyat grubu, başından beri bölünmüştü. Sosyolojik bakımdan bölünme, göçmenlerle yerliler arasındaydı: Göçmenlere dâhil olanlar Yehuda Amihai (1924, Würzburg), Benyamin Hrushowsky (1928, Wilna), Nathan Zah (1930, Berlin), Israel Pinkas (1935, Sofya) ve Gabriel Moked (1933, Varşova), Gerşon Şaked (1929, Viyana), Maxim Gilan (1931, Fransa, Lille) ve Yona David (1919, Romanya, Yassi) idi. Bunlar genellikle Almanca ve İngilizce konuşulan kültür çevresindendi ve çeşitli ekolleri olan Rus şiir geleneğine ya da sembolist Fransız şiirine ve Abraham Şlonski (1900-1973) ve Nathan Alterman (1910-1970) gibi geleneksel örneklere daha az yakındı.

Nathan Zah, T. S. Eliot'ın, Ezra Pound'un, Rainer Maria Rilke'nin, Georg Trakl'ın poetik ilkelerini Rus ve Fransız sembolizmine ve yapısalcılığına tercih etmekle neslinin yalnızca şiirsel ifadesini değiştirmedi. O, her şeyden önce öne çıktı, çünkü hem şair hem de eleştirmen olarak etkindi; tam olarak, geçmişin poetikasına karşı mücadele etti ve şimdinin değer ölçütlerini gelecek için belirledi. Ayrıca yeni bir vadinin ilkelerini formüle etti; geçmişin edebiyatını yeni gözlerle okudu ve bir bölümünü reddetti.

Zah, *Alterman Şiirleri Üzerine Düşünceler* (Ahşav, Bahar 1959) başlıklı, program niteliğindeki bir makalede, ki bunu 1966 yılında yayınlanan *Bergson ve Modern Şiirde Zaman ve Ritim* başlıklı kitabında genişletmiştir, devrinin en önemli şairine saldırmıştır. Söz konusu şairde şiir, nesir ve genel dönem ruhunu aynı şekilde etkilemişti; adı Nathan Alterman'dı. Bu makale 1959'da, yani yeni şiir İbrani edebiyatında sağlam bir yer edinmişken yayınlandı ve Zah'ın şiirinde karşı çıktığı bütün anlayışların adını anar. Aynı yıl *Ha'arets*'in kültür eki, Zah'ın çağdaşlarının şiirlerini anlatan pek çok makale yayınlar. Zah, *50'li ve 60'lı Yıllar Şiirimizin Üslup Havası* başlıklı makalesinde (*Ha'arets*, 29 Temmuz 1966) yeni şiirin birkaç özelliğini anlatır ki bunlar aynı şekilde *Yeni Dalga*'nın nesri için de söz konusu olabilir:

"Ben, bir örnek deriyle kaplı, homojen bir yapıyla ilgilenmiyorum. İlgilendiğim şey, birbiriyle akraba düşünsel havalardır, bu birbirine benzemekten çok birbirinden farklı bireysel eserlerin somut grubunda ortaya çıkar. Üstelik kural diye ilan edilen bir üslup geleneğinin yanında kenarda köşede hep başkaları da vardır ve bunlar günün birinde, şu anda önde gelenlerden daha az etkili olmayacaklardır."

Yeni poetikanın (aslında tam bir karşı poetika) temel ilkeleri şöyleydi: Kapalı kıta biçiminin reddi, dil akıcılığı uğruna mısra sınırlarının silinmesi, kuralsız kafiye, serbest ritim, aşırı betimlemeli bir dilin reddi, kısmen konuşma dilinin tercihi, hitabetin reddi ve kısa şiir biçimlerine yöneliş. Yeni şiirde marjinal görüşler önem kazandı; İbranicenin cümle yapısında simetri gitgide kaldırıldı. Kullanılmaya devam edenler, Tevrat konularıydı, ama Tevrat söylemine uymaksızın. Çoğu zaman bunlar, genel anlamı değiştiren tamamıyla yeni bir bağlam içine katılıyordu. Bu karşı poetikaya, yazı alışkanlıklarına rağmen her türlü üslupsal bir örnekliğin reddi de dâhildi. *Yeni Dalga*'nın nesri de 50'lerin sonundan itibaren yüksek üslubun ve söz sanatlarının değerden düşmesiyle, gerçekliğin marjinal olgularına sempatiyle kendini gösterir. Örneğin Zah'ın çok övdüğü, Yehoşua Kenaz'ın *aherey hahagim* (*Bayram Günlerinden Sonra*, 1969) başlıklı ilk noveli. Buna karşılık Abraham B. Yehoşua'nın ilk hikâyeleri gerçeklikle hiç ilişki kurmadığında Zah bu aşırı karşı gerçekçi poetikayı inanmaya değmez olarak eleştirdi.

Zah için önemli olan, önceki neslin özelliği olan üslup ve konu yönünden bir örnekliğin kalkmasıydı ki, bundan şiir gibi nesir de kendini kurtarmalıydı.

Zah, eski İbrani şiirinin sandık odasını açtı ve orada, geçmişin imajını ve bununla da, şimdiyi değiştiren hazineleri buldu. Onun poetikası, gözde şairleri geriye itti ve onun yerine Jakob Steinberg'in, David Vogel'in, Hayim Lenski'nin, Esther Raab'ın, Arot Yeşurun'un ve Gabriel Preill'in şiirini öne çıkardı. Edebiyat biliminde örneklerin değişiminde benzer bir katkı, bu dönemde Benyamon Hrushowsky ve öğrencilerinden geldi. Şiir araştırması ve eleştirisi alanında Zah'ın ardından gelenler, her şeyden önce Dan Miron, Menahem Peri, Dan Pagis ve Gabriel Moged'di.

Zah, çağdaş nesir ve eski geleneklerin eleştirel yeni algılanışında bir yenilikçi olarak da iş gördü: Mendele, Brenner, Agnon, Gnessin ve Jakob Steinberg (hikâyeci), edebiyat eleştirisinde bir rönesans yaşadılar; hatta hikâyeci olarak, Aharon Re'uveni, David Vogel, Dov Kimhi, Yakob Hurgin'in kitapları yeniden basıldı. Bu arada Nathan Zah'a yeni Brenner ve Re'uveni yorumları ile Hillel Barsel, Gabriel Moked, Dan Miron, Menahem Peri ve Gerşon Şaked de katıldı. Bunlar, ilk neslin gerçekçi edebiyatını ilgi odağı olmaktan çıkardılar ve ikinci neslin nesrine odaklandılar. Bu süreci Gabriel Moked 1959'da kendi yayınladığı ve bu nesiller arası çatışmada önemli bir rolü olan *Ahşav* dergisinin bahar sayısında anlattı.

"Biz bu ülkede gerçekliğin yalnıza sözde metafizik görüşüyle değil, aynı zamanda bu gerçekliği metafizik bir süreç olarak edebiyat yoluyla ebedîleştirme çağrısıyla hesaplaşmalıyız. Ama yine de edebiyatımızı bununla orduyu ve yeraltı hareketlerini, Kibbutsçuluk, Negev ve göçmen köylerini, eski ve Yeni Yişuv vs. yi anlatmakla görevlendirmeye hakkımız yok. Kural olarak, edebiyatı hiçbir şeyle görevlendiremeyiz ne sözde kurtarıcı selamet öğretisiyle, ne de çok toplumcu ve sorumluluklu sol sosyal demokrat mini Zhdanowiscilikle (yani Stalinist kültür politikasını edebiyat yoluyla yerleştirmek istemekle). Bu ülkede bir sürü yazar yetişti, "ülke doğumlu" koca bir nesil ve eserleri pek az bir bölümü edebiyat olan folklorist manzaralarla doldu."

Bu, *Yeni Dalga*'nın ortaya çıkışına kısmen daha da sert tonda eşlik eden uzun polemik çekişmelerden yalnızca bir örnektir. *Likrat*'ın, *Ogdan*'ın, *Ahşav* ve *Yohani*'nin daha ilk sayıları, eski edebiyat geleneğini rahatsız etti ve yazarlar derneğinde toplanan yazarlar da yeni sesleri hoş karşılamadılar. Genç yazarlar hem yazarlar birliğinin dergisi *Mosnayim*'de, hem de *Mass'a*'da ilk neslin bu genel sözcüsüne şiddetle karşı koydular ve *Ahşav*'da baş makalelerde ve geleneksel düzene karşı hicivci *"mürekkepbalığı"* sütununda her sayının sonunda aynı şekilde şiddetle karşı çıktılar.

Oradaki iki ileri gelen Gabriel Moked ile Dan Miron'du; bunlar çeşitli gizli adlarla yazıyorlardı. Bazı sözde çatışmalara rağmen bu tartışma genel olarak edebiyatın güvenilirlik değerleri üzerineydi. Her bir taraf, yaşama savaşı veriyordu ve sonunda *Yeni Dalga* eski ekolü yendi.

Çeşitleme ve Değişim

Zah'ın ikna edici biçimde ortaya koyduğu gibi, ikinci nesil yazarları ya da *Yeni Dalga* yazarları, birçok bakımdan birbirinden ayrılırlar, ama yanlış bir genelleme yapmadan şunu saptayabiliriz ki, içlerinden birkaçı ötekilerden daha çok birbirine benzer. Bu gözlem yalnızca farklı ekollerin görüşlerine dayanmamakta, genellikle konu ve üsluba da dayanmaktadır. Ayrıca 50'li yılların sonlarıyla 60'lı yıllar gerçekçilik sonrası çizgisindedir; yazarlar daha çok gerçekçi olmayan ve grotesk edebiyata, gerçekçilikle uğraşmak isteyen (şimdiye kadarki gerçekçilik araçlarıyla olmasa da) bir üsluptan daha çok eğilimliydiler.

60'lı yılların ortalarından itibaren bu ilişki gidip geldi. Edebiyat yeniden gerçekçilikle ilişkilendi: İlk dönemde yönlendiriciler, 1970'e kadar Abraham B. Yehoşua, Yitshak Orpaz, Yoram Kaniuk, Amos Oz, Aharon Appelfed ve Amalia Kahana-Carmon'du. İkinci dönemde Yaakov Şabtai, Dan Zalka, Yitshak Ben-Ner, Yehaşayu Koren, yaşlı Yehoşua Kenaz, Ruth Almog ve David Schütz onlara katıldılar ve üslubu değiştirdiler.

Bu yazarların birkaçı (Yehoşua ve Orpas) daha çok gerçeküstücü ya da ekspresyonistçe (Kaniuk ve Oz) yazdı; diğerleri (Appelfeld ve Kenaz) daha çok empresyonizme ya da Kahana-Carmon gibi, ritmik nesre yöneldi. Yeni gerçekçi eğilimler Şabtai, Kore Zalka ve Ben-Ner'de fark edilir.

Edebiyat kariyerlerine 50'lerin sonunda modern, gerçekçi bir üslupta başlayan birçok yazar, 60'lı yılların sonunda (belki de Altı Gün Savaşına tepki olarak) daha çok gerçekçilikle ilgili bir üsluba eğildiler. Bu değişimi burada sözün ettiğimiz hemen hemen bütün yazarlar gerçekleştirdi.

Büyükbabalara Dönüş

Likrat grubunun çoğu yazarı ki bunlardan daha sonraları *Yeni Dalga* çıkmıştır, iz bırakan yıllarını yeni kurulan devlet yıllarında yaşadı. Bunların toplumsal ve edebî kodu, ilk neslinkinden farklıdır: Onlar kendilerini ülkeyi ekip biçen *Halutsim* grubundan ve bir askerî birlikten çok İbrani Üniversitesindeki arkadaşlarına bağlı hissediyorlardı. Genel olarak bunlar Tel-Avivliydi ve öğrenim için üniversiteye, Kudüs'e gelmişlerdi.

Gerçekçilik sonrası *Yeni Dalga*, her şeyden önce 20'li yıllarda doğmuş yazarlara, ağabeylerine isyan ediyordu. Onlarla hesaplaşmak için genç yazarlar büyükbabalarının edebiyat geleneklerini düşündüler, ama aynı zamanda dışarıdan edebiyat etkileri de aldılar. Bunların gerçekçi olmayan nesrinde en güçlü etkiyi, eserleri gerçeküstücü, ama aynı zamanda gerçekçi ve hatta ekspresyonist çiziler gösteren Agnon bıraktı. Çok katmanlı eserlerinden genç yazarların her biri üslupça tercih ettiği neyse, onu seçti.

Abraham B. Yehoşua, *İhtiyar Adamın Ölümü*'ndeki ilk hikâyelerinin Agnon'un *Eylemler Kitabı*'ndan Baruh Kurzweil'in yorumuna göre etkilenmiş olduğunu onayladı. Kendisi, Agnon'un eserleri üzerine psikoanalitik esasta makaleler yazmıştı; örneğin *Basit Bir Hikâye* üzerine ve Agnon'la ilişkisi üzerine yazdığı makaleler. İlk kitaptaki hikâyeleri (neredeyse bilinçli bir tarzda) Agnon ve Kafka etkisindedir; yer ve zaman sınırlarını silerek metaforik tarzda dış

gerçeklik (ya da onun ötesi) üzerine öyle şeyler dile getirir ki, bunları başka edebî biçimlerde anlatması imkânsızdı.

Amos Oz, 1993 yılında kitabı *Ştikat Haşamayim* (*Göğün Suskunluğu*)'de Agnon'un üç eseri üzerine (*Tehilla; Basit Bir Hikâye; Dün, Önceki Gün*) denemeler yazar. Agnon'da kendisinin romanlarında da bulunan olağan dışılığı görür. Appelfeld, *Yalnızca Bir Gece Misafiri Gibi* üzerine der ki:

"Agnon'un kitabı bende çocukluk hatıraları uyandırdı, çocuklar tarafından yaşlı ana babalarının iç çekişleri arasında terk edilen geniş evlerin kokusundan bir şeyler."

Appelfeld'in gözünde Agnon, *Şoah* öncesi yazarıdır; o, Appelfeld'i Yahudi *Ştetl*'ine ve kendi Yahudi köklerine yaklaştırır. Yitshak Orpas ise Agnon'un eserlerinde, örneğin *midira el dira* (*Evden Eve*)'da, deneysel edebiyatın bir örneğini görür. Gerçeküstücü novelleri *Mot Lissanda* (*Lissanda'nın Ölümü*, 1964), *zeyd hazeviya* (*Hindin'in Avı*, 1966), *nemalim* (*Karıncalar*, 1969) ve *madrega zara* (*Dar Merdivenler*, 1972), *Agnon'un Eylemler Kitabı*'ndaki anlatım tekniğinden açıkça etkilenmiştir.

Amos Oz, ayrıca eserlerine Berdyczewski'den de çok şey almıştır ki, bunlar her şeyden önce fütursuzca yaşanmış hayvani hayatla bunun bastırılması arasındaki gerilimde, atmosfer yoğunluğunda ve güçlülükte ifadesini bulur. Oz, *be'or hathelet he'asa* (*Bu Cascavlak Işıkta*, 1979) denemelerinde Berdyczewski'yi *"İnsan, günahlarının ve kemiklerinde taşıdığı ateşin toplamıdır"* önermesiyle karakterize eder.

Siyonist egzistansiyalizmin babası Yosef Hayim Brenner'in coşkusu, daha yaşadığı yıllarda ve genç yaşta ölümünden sonra da İbrani nesrini etkiledi, bu öncelikle etik bir etkiydi. Oz, yukarıda andığımız kitapta onun hakkında yazdığı bir makalede kendini Brenner'le özdeşleştirir. Abraham B. Yehoşua da denemelerinde ona değinir. Aharon Appelfeld, bir denemede (*massot beguf rişon* [*Birinci Ben Anlatı Denemeleri*, 1979]) Brenner'in Yahudi kimliğiyle özdeşleşir:

"Brenner şüphesiz, Yahudi krizinin güçlü bir ifadesidir. Hiç kimse bu çılgınlığa varan karmaşık durumu onun gibi dile getirmemiştir. Bilindiği gibi Brenner hiçbir şeyi gizlememiştir, ne kendinden ne de başkalarından. Ve deyiş yerindeyse, hastalık ne kadar tedavisi imkansızsa, kültürün bayramlık gardırobunun, babaların mirasının ötesinde köktenciliğe özlem o kadar güçlü oldu."

Brenner'in en ilginç izleri, Yaakov Şabtai'nin eserlerinde görülür. Şabtai, 70'li yılların en önemli İbrani romanlarından biri olan *zikron dvarim* (*Goldmann'ın Anıları*, 1977)'de siyonist işçi hareketinin ideallerinin çöküşünü anlatmasına rağmen hâlâ Brenner gibi, ülkeye yerleşen ve tarım yapan *Haluts* ile bu değerleri unutanlar arasında ayrım yapar. *Goldmann'ın Anıları*'ndaki genç Alter İsrail'i terk ettiğinde yazar onu siyonist tarihin temel bir hedefine ihanet etmiş bir kişi olarak cezalandırır.

Kaniuk neredeyse başından beri Brenner tarzına eğilimliydi; *hayored lema'ala* (*Bir Göçmen Ayağa Kalkıyor*, 1963) ve *himo meleh yeruşalayim* (*Kudüs Kralı Himo*, 1966)'de olduğu gibi. Kişileri, Brenner'in kahramanlarından birini adlandırdığı gibi kelimenin tam anlamıyla "çaresiz"dir ve siyonizmi çok karışık duygularla egzistansiyalist bir deneyim olarak yaşarlar.

Yitshak Orpas, daha sonraki eserlerinde (*bayt le'adam ehad* [*Bir Kişilik Ev*, 1975]; *hagvira* [*Hanım Ağa*, 1983]; *ha'elem* [*Delikanlı*, 1984]), Brenner'i hatırlatan derin bir toplumsal sorumluluk gösterir.

Ve nihayet Uri Nissan Gnessin'in hâlâ hüküm süren etkisini anmalıyız; o, genel halk için bir yazar olmaktan çok, yazarlar için bir yazardı. Gnessin'in ve onun resmî halefi S. Yizhar'ın geleneğinde ve Proust'un, Virginia Woolf'un ve James Joyce'un eserlerinin etkisi altında David Şahar, Amalia Kahana-Carmon ve Yaakov Şabtai yazdı ki, bunların her biri kendi tarzında bilinç akımına yakındı.

Batı Rüzgârı

50'lerin ortasından itibaren ve 60'lı yıllardaki en önemli değişiklik, İsrail'de Batı Avrupa ve Amerikan kültür ve edebiyatına gittikçe açılmadır. Kuvvetli Doğu Avrupa, özellikle Rus ve Sovyet etkisi azaldı. İbrani nesrinde üslup, konular ve teknikler *Batı Geleneği*'ne döndü ve bu, yazarlarının önemli bir kısmı belli bir süreyi sosyalist gerçekçiliğin nostaljik alanlarında geçirdikten sonra oldu.

Yitshak Orpas (doğ. 1923), ki arkadan gelenlerden biriydi, *essev pere* (*Yabani Ot*, 1959)'deki hikâyeleriyle tam bir gerçekçi ya-

zar olarak başlamıştı, ama 1962'de *or be'ad or* (*Göğüs Göğse*, 1962) ile kurucularından olduğu çağdaş modernizme döndü. 1965 sonbaharında *Keşet*'te yayınlanan manifestosunda, modernizmi şöyle anlatır:

"Deneysel hikâye, psikolojik hikâye taraftarlarının çoğu zaman tanımladığı gibi çaresizliğin ya da nihilizmin ifadesi değildir. Hikâye, belki de bir zamanlar yetimliğini keşfettiğinde bir şeylerin, Tanrı'nın, eksik olduğu dünya idi. Ama bugün artık buna alıştı. Hatta orada burada kendi mesajına rastlıyor. (...) Deneysel hikâye, ölüme karşı bir isyandır. Tek tek anılarla ilgilenir. Anılara güç verir."

Orpas ve çağdaşlarına büyük bir etki, modern hikâyelerindeki kurmaca figürlere varoluşçu felsefenin etiğini sunan Albert Camus ve Alain Robbe-Grillet'den geldi. Orpas, yeni bir poetika geliştirmedi; edebî ayarlama onda daha çok Avrupa modernizminin tipik araçlarıyla oluştu. Gnessin poetik manifestosunda, Agnon ve Robbe Grillet, Kafka ve Camus arasında benzerlikler bulup çıkarmaya çalışır. Bu makaledeki yer ve zaman sınırlarını kaldırmak ve psikolojik hikâyenin esasları üzerine açıklamalar, Avrupa yazarlarının poetiğine benzer.

Albert Camus, Alain Robbe-Grillet, Max Frisch ve "bilinçakımı"nın öteki kurucuları, *Yeni Dalga* yazarlarını etkiledi. Birkaç Yahudi ve Yahudi olmayan Amerikalı yazar, Yehoşua, Kaniuk, Kahana-Carmon ve Appelfeld gibi İsrail yazarlarında iz bıraktı.

Bu neslin bütün yazarları içinde Dan Zalka, klasik ve modern Avrupa edebiyatına en yakın olandır. Avrupa tarzının vurgulanması özellikle *Aharoni ve hovevey ha'atikot* (*Aharoni ve Sahafsever*) adlı hikâyede (*ez habasson* kitabında) ortaya çıkar ki burada Avrupa'nın çeşitli karnaval figürleri, Hanswurst'tan Till Eulenspiegel'e kadar hepsi vardır. İbrani edebiyatını Avrupalılaştırma çabasında Zalka Joel Hoffmann, kısa novelleri ve romanlarıyla (*doktor Berkel u bno Mihael* [*Dr. Berkel ve oğlu Mihael*, 1967]; *Philip Arbess*, [1977]; *elef levavot* [*Bin Kalp*, 1991]) önderdir. Konuları, ister ülke doğumlu ister göçmen olsun, kendi neslinin çoğu yazarınca tanıdıktır.

Gerçekçilik sonrası nesre en büyük etki, şüphesiz Franz Kafka'dan gelmedir. Onun etkili edebî biçimleri, Yehoşua ve Orpas gibi alegorik soyutlamalar, devridaim anlatı kurguları, figürlerin, yer ve ilişkilerin sembolleştirilmesi teknikleriyle Gerçekçilik sınırlarını aşmaya çalışan gerçeküstücü yazarlara esin kaynağı oldu. Appelfeld, *Birinci Şahıs Denemeler*'inde Kafka hakkında şöyle der:

"Yardım, beklenmeyen bir taraftan, Şoah'ı yaşamamış, ama korkuyu daha çökmekte olan Habsburg İmparatorluğu'nun tasasız devrinde önceden sezmiş bir insandan geldi. Yani, Yahudi Franz Kafka'dan. "Dava"nın daha ilk sayfalarında, onun bizim bütün değişimlerimizde yanımızda olduğu hissinden kurtulamayız. Her satırda "biz" der. Kafka'nın dilinde anlama karşı bir yandan güvensizlik ve şüphe, öte yandan da ona karşı hastaca bir özlem duyarız."

Bu *"biz"* sözünün arkasında her ne kadar yalnızca Appelfeld varsa da kendisi Kaniuk, Orpas ve Yehoşua adına da konuşmaktadır.

Gabriel Garcia Marques'in romanı *Yüz Yıllık Yalnızlık*'ın 1972 yılında yayınlanan çevirisi de İbrani edebiyatını etkiledi ve birçok genç yazarda da o zamandan beri iz bırakmaktadır. Yoram Kaniuk daha önceden de fantastik ve groteske eğilimliydi ve birçok eseri Kolombiyalı yazarınkine çok benzer, örneğin *hasipur al doda Şlomtsiyon hagdola* (*Büyük Teyze Şlomtsiyon*, 1975), *hayahudi ha'aharon* (*Son Yahudi*, 1981). Bu arada *Son Yahudi*, Marquez'in romanına en çok benzeyen eseridir. Bu romanda hayal gücü, tarihsel bir bakış açısından insan hayatının sonradan mitik bir karakter kazanan bir mikro-kozmosunu yaratır. Marquez'in eserlerinin yankısı ayrıca Şabtai'nin romanı *zikron dvarim* (*Goldmann'ın Anıları*)'deki aşırı yoğun toplumsallıkta vardır. Bu romanda gerçekçilik, bilinçakımı ve grotesk suni yanılsamalarla iç içedir. Abraham B. Yehoşua'nın *Mar Mani* (*Maniler*, 1992)'sinde de Marquez'den belli bir esinti sezilir.

Dönem Romanı

Seksenli yıllarda *Yeni Dalga* yazarları İsrail'de ve diasporadaki Yahudi hayatının bir yüzyılı üzerine birkaç dönem romanı yazdılar. Örneğin Yaakov Şabtai'nin *hayehudi haaharon* (*Son Yahudi*, 1982)'u, Yoram Kaniuk'un *mar Mani* (*Maniler*, 1992)'si, Abraham

B. Yehoşua'nın *elef levavot* (*Bin Kalp*, 1992)'u. Bu romanlar hacim ve kalite yönünden Agnon'un *Aliya* hakkındaki *etmol, şilşom* (*Dün, Önceki Gün*, 1945)'u, Hazaz'ın Yemen göçmenleri üzerine romanı *Yaniş* (1947) ya da Yehoşua Bar-Yosef'in 19. yüzyıl başından 20. yüzyıla kadar Safedler tarihi üzerine eseri *ir kessuma* (*Büyülü Kent*) ile karşılaştırılabilir.

Bu *Yeni Dalga* romanları, geçmişleriyle çok karmaşık bir ilişki arz ederler. Çeşitli yerlerdeki Yahudi toplumlarının işlenişinde gerçekçi ve fantastik tasvirler iç içedir. 20. yüzyılın başka efsaneleri gibi bunlar, bir toplumun yükselme ve zirveye ulaşmasını değil, onun bozulmasını ve çöküşünü anlatır. Bu ülkede ve ancak ulusal dirilişini yaşamamış bir toplumda yazılmış olmaları düşünülürse, çöküşle bu ilgileniş, özel bir anlam taşır.

Goldmann'ın Hatıraları romanında Yaakov Şabtai, Erets İsrail hayatının 20'li yıllardaki üçüncü *Aliya*'dan bugünkü kuşağa kadarki birkaç görünüşünü anlatır. Kaniuk'un *Son Yahudi*'si benzer bir zaman dilimini kapsar, ama vurguyu siyonist *Yişuv*'u ile Avrupa Yahudilerinin yok edilişine yapar. Yehoşua'nın romanı *Maniler*, 1848'den 1982'ye kadar çeşitli yerlerdeki Yahudi hayatını anlatır. Zalka'nın *Bin Kalb*'i ise üçüncü *Aliya*'dan şimdiye kadarki çeşitli elitlerin izlerini takip eder.

Goldmann'ın Hatıraları romanı, ihtiyar Goldmann'ın ölümüyle başlar. O, eski *Halutsim* toplumunun ve işçi hareketinin babalarından biridir. Roman onun oğlu, bütün hayatını da bu büyük babanın gölgesinde geçiren güçsüz tip, küçük Goldmann'ın ölümüyle son bulur. Küçük Goldmann, işçi hareketinin çöküşünü ve eski Erets İsrail ideallerinin İsrail toplumunda devlet kuruluşu sonucunda yıkılışını yaşamış olan ikinci nesil temsilcisidir. Baba-oğul Goldmannların ölümleri, bir devrin sonunu gösterir; onlarla bir çember kapanır. Öncü aile, babaların belalı ülkesiyle hesaplaşır, her kadar arka planda herkesin bu yolda yürümediği sezdirilse de. Genç Goldmann'ın intiharı ve arkadaşları Caesar ve İsrail'in düşünsel iflası ile Şabtai, kurucu babaların çocuklarının hangi çaresiz duruma düştüğünü gösterir. Bunlar ne babalarının yüksek idealle-

riyle, ne de yeni maddeci gerçeklikle baş edebilirler. Baştan sona noktasız, paragrafsız yazılmış olan bu romanın anlatım tekniği, farklı farklı çöküş süreçlerinin eş zamanlılığını etkiler.

Kaniuk'un *Son Yahudi*'si, 20. yüzyıl Yahudi tarihi üzerine muazzam bir kurmacadır. Burada yazar, *Şoah* sonrası İsrail'deki Yahudi hayatının anlamını sorgular. Roman, Doğu Avrupalı başkişilerden bir kadının, Trieste üzerinden Erets İsrail'e seyahatiyle başlar. Bu seyahat, Agnon'un *Dün, Önceki Gün* romanındaki Yitshak Kammer'in seyahatine paralellik gösterir. *Şoah*'la sıkıcı grotesk ilişkiden *"ülke yapılanması"* üzerine grotesk karnaval sahneleri tipiktir. Bir ailenin ya da büyük bir klanın üyesi olarak sunulan ve biri ötekiler için sorumlu olan kahramanlar arasında çok sayıda ailevi bağlar mevcuttur. Yazar, figürler arasındaki çeşitli ilişkileri anlattıktan sonra şöyle bitirir:

"Bunlar, İsrail insanlarıdır: Abraham, Yitshak'ın babasıdır, Yitshak Yaakov'un, tamam."

Grotesk olayların yanı sıra melankolik bir hava da gelişir: Oğullar babalarını arar, kardeşlerini tanımayan aynı babanın çocukları birbirlerini ararlar ve her seferinde farklı yerlerde karşılaşırlar. Ülke doğumlu oğullardan biri, kendi kimliğini başka bir ülkede, başka bir kültürde arar; oysa büyüdüğü köyün mezarlığı *"Şoreşim (kökler)"* adını taşımaktadır. Roman, çeşitli ses kayıtları kullanmaktadır; buradan doğan, metnin Brenner fragmanları, konuşanların gerçek olduğunu vurgular. Öte yandan bu, birçok iç kırılma doğurur, öyle ki efsane, bir bütün olarak güvenilmez görünür ve okuyucu, onun kesintilerini farklı farklı yorumlarken çok farklı açımlayabilir.

Abraham B. Yehoşua'nın romanı *Maniler* (1992) aynı zamanda bir aile efsanesi ve tarih romanıdır, ama kitap ters yönde gelişir; şimdiden geçmişe doğru. Ayrıca olimpik bir anlatıcı ya da bir aile üyesi anlatmaz; aileyle temas eden yabancılar anlatır. Romanın orijinalliği, yalnızca somut olayların kompozisyonuna değil, geleneksel anlatı biçimlerinin canlandırılmasına ve çeşitlemesine dayanır. Tarihsel boyut, gittikçe geçmişe götüren ve beş bölümün yılını belirleyen olaylardan oluşur: 1982 Lübnan Savaşı, İkinci Dünya

Savaşı'nda Girit'in Almanlarca işgali ve 1944'te beklenen çöküş, Filistin'in İngilizlerce işgali ve Yahudi-Arap millî hareketlerinin başlaması (1918), Üçüncü Siyonist Kongresi ve Erets İsrail'de yeni siyonist Yişuv'a karşı eski Sefardim Yişuv (1899), 1848 İhtilali ve Erets İsrail'e siyonist göçmenlerin gelmesinden önce *Sefarad*ların durumu. Beş bölümün hepsinde Yehoşua, *Sefarad* Yahudilerinin ülkenin Arap halkıyla ve siyonizm uygulamasıyla ilişkisini anlatır ki, bu uygulama yüzünden Araplar *Aşkenaz* Yahudilerinden tamamıyla ayrılmıştır.

Sefaradlar için önemli olan, siyonist ideolojiden çok Erets İsrail'de yaşamaktır. *Aşkenazlar, Maniler*'e hayranlık, hayret ve korku karışımı bir duyguyla bakarlar; onlar bu eski ailenin yükselişine tanıktırlar ve durmadan değişen bir dünyada hayatta kalmaları için sarf ettikleri neredeyse efsanevi gücü hissederler. Geçmişe doğru gittikçe yoğunlaşan bir dönüş, çocukların öz anne babalarıyla ve fikir babalarıyla konuşmaları (ki burada yalnızca oğullar konuşur) yazarın Erets İsrail'deki Yahudileri genel olarak ve özellikle de onların Sefardi dalını psikokültürel bir analize tabi tutma denemesini gösterir.

Dan Zalka, romanı *Bin Kalp* (1991)'te, Erets İsrail'e göç eden Doğu Avrupalı Yahudilerin köklerini, kimliklerini ve karakterlerini işlemede ilginç bir girişimde bulunur. Hikâye, üçüncü *Aliya*'nın "*Ruslan*"ın ilk gemilerinin tasviriyle başlar ve yolcularının Erets İsrail'deki hayat hikâyeleri izler. Yazar, niyetini baş kişilerden biri olan ve "Ruslan" gemisinin belgeleselleştirilmesi için bir enstitü kurmak isteyen Missia Tocherminski'nin sözlerinde ortaya koyar: *"Gemideki herkes, hayatını anlatsın, her çocuk başından geçenleri, gemi yolculuğuyla ilgili ne varsa her şeyi. Hatta fotoğraflar da var ve bazıları günlük tutar! Ben tarihçi Prof. Bogner'le konuştum. O diyor ki, 1919 yılında, "Ruslan"ın gelişiyle siyonizmin ve Erets İsrail'in tarihinde yeni bir devir başladı. 1919'da üçüncü Aliya başlar. Devir işte budur! Bende bir dolap dolusu belge var!"*

"Ruslan" yolcuları arasında uzun bir zaman dilimi ve Polonya'da kalan, Özbekistan'da Polonya askeri olarak nişan alan Yahudiler üzerine bölük pörçük hatıralar, çeşitli yorumlara imkân vermektedir, ama fragmanları kendi aralarında da bağlamaktadır ve farklı göç dalgaları arasındaki tarihî paralellikleri göstermektedir.

Dönem romanları Erets İsrail'deki Yahudi varlığının anlamını, Yahudilerin ülkede ve çeşitli yerlerde fiziksel ve düşünsel varlıklarını sürdürme şanslarını sorgular. Bunlar 20. yüzyıl Yahudi tarihine, *Şoah*'a ve Erets İsrail'deki siyonist iskâna odaklanır, Yahudi kaderini işlerler, ama yalnızca gerçekten nasıl geliştiğini değil, aynı zamanda nasıl gelişebilirdi sorusunu da anlatırlar. Yahudi halkının 20. yüzyıldaki kaderinde yer alan bu karmaşıklığın ve korkunç karşıtlıkların işlenişinde çeşitli modern anlatım tekniklerini uygularlar. Bu romanlar arka planda Yom-Kippur Savaşı, Lübnan Savaşı ve daha sonraki *intifada* düşünülmek şartıyla okunmalıdır: Yahudi halkının Erets İsrail'deki fiziksel varlığı artık gayet tabii, siyonist düşünce artık mutlak ideolojik değer olarak görülmemektedir.

Yeni Tarihçiler ve *Yeni Sosyologlar* ekolleri Benny Morris, Tom Segev, Yig'al Eyla, Ilan Pape ve Baruh Kimmerling ile 80'li yıllardan beri post-siyonist açımlama geliştirmekteler ki, bu, şimdiye kadarki tarihî aşama modellerini artan oranda sorgulamaktadır. Bunlar, Bağımsızlık Savaşı'nı ve *Şoah*'ı, *Yeni Dalga*'nın son zaman eserlerine ve 80'lerin bazı genç yazarlarında yansıyan post-siyonist perspektifle yorumlarlar. *Yeni Tarihçi*'lerden bazıları şu görüşü temsil etmekteler: Siyonistler *Şoah*'ın yaşamasına karşı aynı Bağımsızlık Savaşı'nda Araplara karşı olduğu gibi çalışmış ya da günah işlemiştir. Bu değerlendirme, rasyonalist tarihçilerin tezi gibi basit olmasa da, örneğin Kaniuk'ta fark edilir. *Holokost*'un suçsuz kurbanları ona göre Bağımsızlık Savaşı'nda ölen ve yalnızca kendi çocuklarını değil, Arapları da kurban etmeye hazır olan muzafferlerinin tersine *"daha iyi kurbanlar"*dı. Arap-İsrail çatışmasının derin etkileri ve Yahudi suçluluk duyguları, ikinci neslin birçok yazarında kendini gösterir.

Anlatım Araçları

Görünen ve Gizlenen

1973 yılında Moşe Şamir, toplu eserlerinin yayınlanması dolayısıyla bir söyleşide şöyle der:

"Eğer biz İbrani edebiyatını bir aile olarak görürsek, diyebiliriz ki burada iki geleneksel çizgi, iki eğilim birbiriyle güreşmektedir. Bazen birbirine engel olurlar.

Dürtülerden biri (ona iyi dürtü diyelim) gizli olana, alegori ve benzetmeye, hayal ve sembole dalarken, şöyle sorar: Bunun anlamı ne olacak? İkinci dürtü (ona kötü dürtü diyelim), meseleyi somut gerçekliğin 'bulanık' malzemesine, gözle görünen, elle tutulana, maddi ve gerçekçi olana götürür. Şöyle sorar: Bu nedir?"

Sembolleştirme, alegorileştirme teknikleri ve olayların tek tek unsurları arasındaki zorlamayan gerçekçi bağlar kurma, her şeyden önce ikinci neslin poetikasına özgüdür. Bunlar, Şahar gibi mite eğilimli bir yazar için Yehoşua ve Orpas gibi gerçeküstücülere, Oz ve Kaniuk gibi ekspresyonistlere, Kahana-Carmon ve Almog gibi lirik empresyonistlere, hatta Tammus, Şabtai ve Ben-Ner gibi yeni gerçekçilere özgüdür. Örneğin Appelfeld, kendisinde gizliliğe eğiliminin, konularının iç gerekliliğinden geldiğini açıklar: *"Apaçık olanla örtülü olanın her ikisi de ifadenin varlığına aittir. Şoah'tan kurtulan bizler için işte bu varlık, ruhtur. Kelime, söylemekle söylememek arasındaki ince çizgide durur ya da düşer"* (*Birinci Şahıs Denemeler*, 1979). Yehoşua, Orpas ve Kenaz gibi öteki yazarlar, aynı teknikleri başka sebeplerle kullanırlar ve önemli edebî eserler yaratırlar.

Anlatıcının Konumu

Gerçekliğin sınırlarını havaya uçurmak, yine de her şeyden önce olimpik ben-anlatıcıdan daha karmaşık anlatıcı figürlere geçişte dile gelir. Bu dönüşüm daha, gerçekçi ekolde başlamıştı; Yizhar bile, *Zyklag Günleri*'nde (1958) değişen çeşitli anlatı açıları kullanır.

"Arkadan gelenler" arasında Binyamin Tammus, romanları *Minotaurus* (1980) ve *basikit ve haşamir* (*Bukalemun ve Bülbül*, 1989) ile karmaşık edebî biçimler yaratır. *Minotaurus*'ta birbirini tanımayan iki insan arasında mektuplaşma vardır; sevgilinin kimliğini açıklamayı kabul etmediği bir mektuplaşma aşkı. Bu romanda mektuplaşmanın duygusal pasajları ile olimpik anlatıcının nesnel işlenişi arasında bir gerilim oluşur. *Bukalemun ve Bülbül* romanı daha da karmaşıktır. Birbiriyle bağıntısız fragmanlar bütünüdür. Otobiyografik ben-anlatıcı Abramson'un anlattıklarıyla daha az ilginç olmayan öteki figürlerinin anlattıklarının tuhaf bir karışımıdır. Hicivci, dinî ve genel kurallara karşı pasajlar, nostaljik parçalar ve apaçık poetika manifestolarına yerini bırakıp durur.

Ruth Almog, romanı *mavet begeşem* (*Yağmurda Ölüm*, 1982)'de bir sürü metin çevirileri ile, sesler ve görüş açılarıyla kurmaca dışı bir edebiyat etkisi uyandırır. Çeşitli kanıtların çok öznel karakteri vardır: Elişeva'nın güncesi, Aleksander'ın mektupları, Elişeva'nın hikâyesi, Yanis'in hikâyesi ve bu not tutmaya çok özel bir tavrı olan yayıncı Avigdor Licht'in sonuç notları. Okuyucu çok farklı çeşitlemelere tanık olur ve olimpik bir anlatıcı yerine kendisi bizzat bu gerçek olaylar hakkında genel bir görüşe varmak zorunda kalır.

Kaniuk'un romanı *Son Yahudi*, anlatıcının otoritesiyle başka bir tarzda oynar: Anlatıcı kahraman, kendisinden ve hikâye boyunca çizgileri bulanıklaşan çeşitli yan figürlerden ses kayıtlarıyla çalışır, amacı son Yahudi üzerine buradan bir kitap çıkarmaktır. Anlatıcının ağzından bir açıklamada yazar, bu ses kayıtlarının kullanışını aydınlatır ve bu çeşitli mektup ve monologların yalnızca bir kişiye, Eveneser'e ait olduğuna işaret eder. O, mikrofonun önünde kahramanlarının adına konuşmuştur ve bu öbür kahramanlar aslında onun kendi kişiliğinin çeşitli bakış açılarıdır. Yazar, hikâyesine belli bir inanılırlık sağlamak için ses kayıt etkisini kullanmıştır:

"O zaman anladım ki, konuştuğum bu yüzlerce saat ve bu düzinelerle ses bandı çevremdeki yüksek bir duvarı alıp götürdü ve ben kendi kendime soruyorum: Acaba hayatın güzel miydi, iyi miydi? Ne düşünmem gerektiğini bilmiyordum, yıllar sonra ilk olarak neredeyse içimden seslenen bütün şeylerden kurtulmuştum, şimdi de belli bir an üzerine konuşuyordum, anonim bir halk önünde değil, bir gece kulübünde değil, ben Alman yazarlara ve Hankin'e konuşuyorum, bu şeyleri duyup desinler ki, 'Ah Eveneser, son Yahudi olmayı bıraktı, çünkü ben son Yahudi olmayı bırakınca onlar nihayet benim onlar için topladığım ve benim olmayan hatıralardan bir kitap yazacaklar denemez."

Yeni yazarlarda ve Şaham'ın *Rosendorf Dörtlüsü*'nde olduğu gibi bazı eski gerçekçilerde anlatıcının konumu sallantıya girer ve son derece karmaşıklaşır. Bunlar yalnızca figürleri ve konuları farklı açılardan aydınlatmazlar, genel olarak mutlak gerçeklerin varlığından şüphe ederler. Dolayısıyla *Yeni Dalga*, en iyi eserlerinde, karakterleri ve konuları ironik bir dengeyi ya da grotesk bir yön duygusundan yoksunluğu ortaya koyan şüpheci bir nesir yaratmıştır.

David Şahar'ın henüz tamamlanmamış, çok ciltli romanı *heybal hakeli haşevurim* (*Kırık Kaplar Sarayı*) ilginç ve karmaşık bir tekniğe dayanır. Şahar, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın Ardından*'ının tekniklerine ve toplumsal anlayışına başka her bir yazardan daha yakındır. Bu romanlar, son derece farklı açılardan olmak üzere Kudüs toplumunun sıra dışı bir grup kişisini ve onların ilişkiler toplamını hem izleyen hem de katılan bir anlatıcının değişen hatıralarında nasıl ortaya çıkıyorsa öyle anlatırlar.

Şahar, kendisinin hatıra ve mekân arasında kurduğu özel bağıntıyı şöyle tanımlar:

"Karşılaşmalarımda, yalnız insanlarla değil, evler, ağaçlar ve yollarla kokular ve bakışlarla karşılaşmalarımda hep hatıraların ortaya çıkış tarzının nasıl olduğuyla ilgili bir şeyler sezmişimdir. Çünkü onlar gibi bunlar da aynı şekilde var oluyorlar ve hayatlarını bizim günlük alanımız dışında durdukları uzun yıllar boyunca sürdürüyorlar ve bizim dışımızda görünüyorlar. Ansızın, onların alışılmış yolu bizimkiyle temas ettiğinde önümüze çıkıyorlar, aynı ölenlerin dert ortakları gibi. Amaçları, ölü hâllerinin bizim için yalnızca bizim üzerinde bambaşka büyük, uzak, başka bir âlemde yürüdüğümüz, tozlu yolun yalnızca bir bölümünü aydınlatan bir lambanın sınırlı ışık küresi sonucu olduğunu ispat etmektir. O alanda kendimizi bütün görüş alanımızın genişliğinden koruyan karanlığın perdesi yüzünden biz, derinlikler önümüzde açılsa bile farkına varmayız." (1. Ciltten: *kayts be dereh hanevi* [*Peygamberin Yolunda*] Yaz, 1969).

Bu romanın başkişisi, ikinci bir ben-anlatıcı için kendisinden hayat hikâyesini ve yakın bir insanın hayatını öğrendiği bir çeşit günah çıkarıcı peder olan bir ben-anlatıcıdır.

İbrani edebiyatının 70'li, 80'li yıllarının en büyük eserlerine Yaakov Şabtai'nin romanı *Goldmann'ın Anıları* (1977) dâhildir. Bu romanın kahramanlarından her biri, kendi başına bireysel bir figürdür, ama hepsi bir arada olunca çok boyutlu bir yazı imajı, 70'li yıllar İbrani toplumunun bir anıtını sunarlar. Ortak bilinç akımı niteliğiyle roman bir tek uzun cümlede gelişir ve anlatılan hayat duygusuna çok uyar. Bu kurgu, Goldmannların hayatının başka babalar ve oğullarının hayatıyla ayrılmazcasına iç içe olduğunu ve herkes kendi hayat çizgisini izlemek ve kendi ipucunu kaybetmemeye çalışsa da birlikte dokuya katılmadan kaçma konusundaki çabalar işte bu dokunun, bir ögesi olduğunu ortaya koyar.

Groteskin Burcunda

Yeni nesrin özelliği, içinde ideolojik ve sosyal yönün kaybının ve yeni değerler arayışının dile geldiği grotesk formlarca zengin oluştur. Groteskin İbrani edebiyatındaki ustalarından biri, *"Arkadan Gelen"* Amos Kenan'dır. 50'li yıllardaki günlük gazete sütunu *Usi ve Ortakları*'nın yanı sıra bir dizi modern grotesk-absürd noveller yazmıştır ki, bunlar ikinci nesil yazarlarının sonraki groteskerinin öncüsüdür.

Betahana (*İstasyonda*, 1963) novelinin asıl konusunu belirlemek güçtür, merkezinde, Paris'te göçler yaşamış bir İsraillinin hayatı yer alır. Bu kişi, geçmişiyle *"ölüler üzerine birçok düşüncelerle"* dolu bir geçmişle sürekli gerilim içinde yaşamaktadır. Novel, büyük oranda başkişinin çeşitli yan seslerle tuhaf diyaloglarından oluşmaktadır. Konuşulan konu, öncelikle çaresizlik ve ölümdür. Korku tablolarının birkaçı, post-modern edebiyatı, örneğin Orli Castel-Bloom'un son eserlerini hatırlatır. *Novel*in kurgusu, zamansaldan ziyade mekânsaldır. Kenan'ın ödevi ne psikolojiye ne de başlangıç, orta ve son şeklinde tutarlı bir kurguya bağlıdır ve ne olaylar ne de kişiler anlatı boyunca gelişim gösterir. Novel daha ziyade tek tek, bağımsız, birbirinden uzaklaşarak gelişmeyip mekânda yan yana duran epizotlar ve motiflerden ibarettir. Leitmotivler, farklı epizotlarda çeşitlemeler hâlinde ortaya çıkar. Bu motiflere eşlik eden anlamların birikiminden, anlam bütünü, metnin mesajı oluşur. Bu arada tek tek epizotların birliği (ki her birinin kendi retoriği ve iç ritmi vardır), bütününkinden önemlidir. Novel, mevcut olmayan bir olay bütünü üzerine sık sık coşkuludan groteske, bazen triviale geçişli diyaloglar, monologlar olarak okunabilir.

Her ne kadar metin görünürde zamansal ve mekânsal sabitlikteyse de Paris'e, Erets İsrail'e, Bağımsızlık Savaşı'na ve küçük burjuva İsrail hayat üslubuna anıştırmalar vardır. Hicivci pasajlar, öncelikle İsrail'deki 50'li yıllar toplum gerçekliğine yöneliktir; buna karşılık nostaljik özlem çocukluk ve gençliği geri ister, ağıtsı yerler, Bağımsızlık Savaşı'nda ölenleredir.

Abraham B. Yehoşua, başından beri toplumsal eleştirisinde grotesk araçlar kullanır. Alışılmış toplumsal konuları olağanüstü olaylarla birleştirir: Mesela *Nassa Ha'erev Şel Yatir* (*Yatir'in Akşam Seyahati*, 1962) başlıklı hikâyede kahraman, bir kadına sınırsız aşkını, demiryoluna bir baskınla ispat eder; *İhtiyar Adamın Ölümü*, aynı şekilde ihtiyar ve mecalsiz bir adam tarafından toprağa verilen ihtiyar bir adamın cenaze törenini anlatır. *Mul haye'arot* (*Ormanlar Karşısında*, 1968)'ta bir Arap, Yahudi millî ormanlarını kundakçılardan korur. Groteskik, Yehoşua'da beklenmedik yorumları mümkün kılar. *Âşık*, *Geç Yaşta Boşanma* ve *Molho'nun Mevsimleri* romanlarında da Yehoşua, çoğu da ona İsrail toplumunun modeli olarak hizmet eden, dağılmakta olan aile kurumunun çerçevesi içinde grotesk toplumsal kompozisyonlar yaratır.

Onun tiyatro oyunu *Layla be May* (*Mayısta Bir Gece*, 1967)'da, Altı Gün Savaşı öncesi üzerine bir aile groteskidir. Romanlarından birçoğu yine de neredeyse ailelerin karnavalımsı çözülüşüne ve bireyin ilişkilerinin bozulmasına rağmen büyük ailenin ve toplumun tam da groteskin canlılığından güç aldıklarını ve yaşamaya devam ettiklerini vurgular.

Özellikle köktenci olan, Yoram Kaniuk'un eserlerindeki ekspresyonist tasvirlerdir. O, bunlarla ekspresyonist yoğunluğu artırır. Kaniuk, *hayored lema'ala* (*Göçmen Yükseliyor*, 1963)'daki şiirsel groteskten *Hamio, Maleh Yeruşalayim* (*Hamio, Kudüs Kralı*, 1966)'deki korkunun sıkıcı grotesk anlatımına, oradan *Adam Hunderson* adlı romanına kadar ilerler. Bu romanda coşku, grotesk dehşet sahnelerinden çoğu zaman daha güçlüdür. Novelleri *Vahşi Dönüş*, *Son Yahudi*, *Bito* (1984) ve *Kalıt* (1992), coşkunun ve groteskin ilginç bir karmaşasını taşır ve ancak *hasipur al doda Şlomtsiyon hagdola* (*Büyük Şlomtsiyon Teyze*, 1975)'da arı, mizah dolu bir groteski başarır. Eserlerinin konusunu 20. yüzyıl Yahudi tarihinin iki merkezî olayından, *Şoah* ile Bağımsızlık Savaşı'ndan alır. Kurucu babaların eski siyonist değerlerinin değişmesi onun groteskilerinde özellikle çarpıcı tarzda dile gelir.

Edebî Yükselişe Adım Olarak Üslubun Düşüşü

Altmışlı yıllar şiirinin tanıtıcı özelliği olarak Nathan Zah, yüksek üslubun ve retoriğin (söz sanatlarının) düşüşünü göstermiştir. Ona göre benzer bir gelişim, nesirde de beklenir. Post-realist yazarların çoğu, daha çok tam bir yüksek üslup kullanır, ama bu üslup yine de gerçekçi yazarların üslubundan tamamen farklıdır.

En çarpıcı olanı, Amalia Kahana-Carmon'un eserlerindeki yüksek stilize dildir. Noveli *veyareah be'emek Ayalon* (*Ve Ayalon Vadisi'nin Üzerinde Ay*)'da yazar figür Hiram (bununla da yazarın kendisi) poetikasını şöyle formüle eder:

"Kelimeler. Kelimeler ordusu! İşte tek düşman. Siz kelime kelime alt ediyorsunuz. Bağlıyor, organize ediyor, cilalıyorsunuz. Sen yalnızsın. Yalnız sen ve kelimeler. Başka hiçbir etken karışmıyor. Okuyucu kitlesi bile yok. Başka yazarlar da yok. Hiç kimse yok."

Kahana-Carmon, kelimelerini yüksek bir dizinden seçer, çok katmanlı dilsel imgeler kullanır ve güçlü bir cümle gerilimi yaratır. Bütün bunlar, okuyucuyu yavaş okumaya ve söylenmemiş olana da yoğunlaşmaya zorlar. Üslubu S. Yizhar ve Moşe Şamir'inkinden yüksek olsa da nesrini özel kelime seçimi, eksiltili formülasyonu, ritmik dili, kafiye ve anaferleri (baş tekrarı) sayesinde şiirselleştirmeye çalışır. Bazen Tevrat İbranicesinden aldığı özel yüksek bir dil dizini kullanır ve bununla groteske kadar varan etkiler yaratır.

Kelime hazinesine bağlı olmayan öteki üslup unsurları, onun özel cümle yapısı, yalnızca isim ve tek sıfattan oluşmayan kısa isim cümleleri, alışılmamış inversiyonları (takdim-tehir) ve tasvirlerinin önemli bir ögesi olan orijinal mecazlarıdır.

Amos Oz da öyle alçak bir dizin kullanmaz, ama üslubunu başka araçlarla yoğunlaştırır; öncelikle de kısa, eksiltili cümlelerle ve duygu yüklü leitmotivlerle.

Haçlı Seferi üzerine ekspresyonist tarihî noveli *ad mavet* (*Ölümle Yüz Yüze*, 1971)'te üslubu, çeşitli araçlarla yoğunlaştırır: *"Gri, sabırlı bir rahip, sonbahar, serin parmaklarını yavaşça uzattı ve yeryüzünün çehresini*

gerdi". Oz, bu novelde üslubuyla etkilemek ve şaşırtmak ister. Zorba, soğuk, kötü niyetli, kara, şeytani, köpüren, gri, yavaş, zehirli, kemiren, tedbirli, titiz, sessiz gibi bir dizi güçlü sıfat kullanır. Bu, zaten ifadesi güçlü sıfatları Oz, hikâyede daha da yoğunlaştırır, çünkü kutsal ülke İsrail'i yağmalayan ve katleden Haçlıları yavaşça ve isabetli etki yapan, dünyayı kemiren kötülük güçlerinden, Yahudilerden kurtaracak zehirle özdeşleştirir.

Bu motiflerin çok sayıda oluşu bile yalnız başına yüksek bir dil dizini etkisi yaratır. Daha önceki kitap *artsot hatan* (*Çakalların Uludu-ğu Yer*, 1965)'da yer alan kısa öykülerde bu ödevi her şeyden önce çakallar yerine getirir, ama aynı şekilde engerekler, süs balıklarıyla dolu kedili ve baykuşlu "*fırtınalı akvaryum*"da. Bunlar, kitabın tüm hikâyelerinde ortak olan atmosferi ve gerilimi yansıtan ekspresyonist ögelerdir.

İlk hikâyelerin devamında Oz, daha sonraki bir noveli *laga'at bemayim, laga'at baruah* (*Rüzgâra Dokunmak, Suya Dokunmak*, 1973)'ta da aynı hedefli bir leitmotivden yararlanır. Orada şöyle der: "*Komodinin önünde yontma ve boyalı bir Afrika savaşçısı var; gergin ve hiddetli. Bu vahşi adam acayip, grotesk erkekliğiyle Matisse'in tablosundaki ürkek kızı gece gündüz tehdit ediyor ve onun da üzerinde bir ayı kafası şaşılacak sükûnetle bakıyor.*"

Lada'at işa (*Bir Kadını Tanımak*, 1989) romanında bir leitmotiv ise vahşi bir kedi heykelidir: "*İnsan kendi kendine soruyor, acaba bir bacağı kesin olarak ezilmiş olsa, bu frenlenmiş bir sıçrayışın, tutulmuş bir hareketin ebedî sancıları mı, bir an için son bulan? Ama asla meydana gelmemiş ya da meydana gelmediği için son bulmayan sıçrayış ve harekete daha zor mu yoksa daha kolay mı katlanılır?*"

Burada da daha az yüksek bir dil hazinesi sentaks ve metafor yoğunluğuyla ve leitmotivler kullanmayla yumuşatılmıştır.

Appelfeld önceleri ana dili olmayan eksik bir İbranice bilgisini özel bir üslupla kullanmıştır: Bir yandan göç edişinin ilk yıllarında sınırlı bir kelime hazinesine sahipti ve İbrani geleneğinin alışılmış kelime birleştirmelerini tanımıyordu, öte yandan da İbraniceyi Batılı cümle yapısına ve ifade biçimlerine yaklaştırmak isteyen ilk

genç yazarlardan biriydi. Appelfeld son derece uzun cümle pasajları yazar, İbranicede Batı dillerindeki gibi sık olmayan sıfat ve zamirler yaratır. Bir çeşit batılılaştırılmış İbranice geliştirir ki, bu *"orijinal"* İbranicenin ifade imkânı sunamadığı belli incelikleri ve fiil şekillerini dile getirebilmektedir. Başlangıçta *eşan* (*Duman*, 1962)'da sağlam İbranice ifadeleri henüz pek az kullanırken ve batılı biçimler üslubunu belirlerken, daha sonraları *kfor'al ha'arets* (*Yer Küre Çemberi*, 1965) başlıklı külliyatta dilini daha çok stilize etmeye çalışır. En etkili sonuçlara ise dilinin nüfuz edici somutluğunda ulaşır. Bu, onun empresyonist üslubunun esasıdır: *"Âdeta gizli bir mağaradan, karşısına bir Yahudi çıkar ve yolda durur. Dev bir böcek gibidir yolunu kaybeden. 'Belamı versin!' der ve Yahudi, dördünün birden üstüne düşer."* (*bekumat hakarka* [*Zemin Katta*, 1969] kitabında yer alan *haberiha* [*Kaçış Öyküsünden*]).

"Kadının yüzü, ilk zamanlarındaki hali gibi güçlüydü. Muazzam, iyiden iyiye kökünden sökülmüş bir ağaç. Ardında nasıl bir çukur bıraktığını tasavvur edebilirsiniz. Bir erkek, karısını unutunca böyledir işte diye düşündü." (*ha'or ve haktonet* [*Deri ve Gömlek*, 1971]).

Ke'işon ha'ayin (*Gözbebeği Gibi*, 1978)'de şöyle der:

"Kar taneleri yavaşça iniyor, toprağı gri bir tabakayla beyaza kaplıyordu. Ufukta bir fırtına kopmaya başlamıştı bile. Tek tek ağaçlar titriyordu, derileri morarmıştı."

Büyük böcekler, kökünden koparılmış ağaçlar, derisi moraran ağaçlar; bütün bu imgeler önce ilgili oldukları özneyle bağlı değildir. Appelfeld'in muazzam ifade gücü, cümleler gibi Batı dillerinden kurguladığı bu imgesel çağrışımlara dayanır.

Yaakov Şabtai'nin üslubu, *"Yeni Nesnelcilik"*e çok yakındır: *"(...) gerçekten de, Manfred ve Elinor ülkeyi terk ettikten birkaç hafta sonra Goldmann bu falcıya telefon edip randevu aldı, ama ondan birkaç gün önce canına kıydı ve bu buluşma asla gerçekleşmedi. (...)* (*Goldmann Hatıraları*). Burada, her şeyden önce gerçekçilerin, ama aynı zamanda gerçekçi olmayan yazarlarda da adet olan o coşku ve aşırı stilize ediş iyice durdurulmuştur. Şabtai, güçlü duyguları geri çeker ve hayat ve

ölüm üzerine yazarkenki o kuru ayık hâli, eksikliği duyulan coşku, derin bir hüzün yaratır.

Burada sözü edilen yazarlar, dilsel dizgeye düşüşlerini çeşitli üslup unsurlarıyla kapatırlar. Bunlar, dilin edebî işlevini ön plana çeker ve böylece dizini başka araçlarla yeniden yükseltir.

Yalnızca pek az İbrani yazar, örneğin Hanoh Levin, argoyu ve günlük dili stilize etmeye ve edebiyat diline katmaya çalışmışlardır. Yazar nesilleri burada dil dizginlerinin yüksekliğiyle değil, konuşma diliyle edebiyat dili arasındaki uçurumu nasıl işledikleriyle birbirinden ayrılır: Gerçekçiler daha çok henüz İbrani edebiyatının babalarının dilini kullanıyorlardı ve bu, 40'lı yıllar gazeteciliğinin dili ya da Şlonski ve Altermann poetikasıydı. Post-realistler farklı yollardan yürüdüler, ama onların üslup düşürmeleri yalnızca etkiyi yükseltmeye yaramaktadır.

Kökünden Koparılmış Kahramana Geri Dönüş

Son bölümde amacımız, Sabra prototipinin gerçekçi nesirde nasıl olduğunu araştırmak ve okur ve tiyatro severlerde *Yeni İbrani* imajını temsil eden bir kahraman arzusunu tespit etmekti. Ama büyük farklardan dolayı post-realist yazarlarda da tipik bir kahraman ya da karşı kahraman figürünü tanımlamak neredeyse imkânsızdır. Hiç olmazsa kahramanlarının birkaç orta yanını anmak için Zah'ın dil dizinini düşürme konusundaki temel düşüncelerine döneceğim. Bu düşürme yalnızca dil üslubu için tipik değildir, 60'lı ve 80'li yıllar arasında kahraman tasavvuru da, yüksek öykünmeci seviyesinden aşağıya indikçe indi: Kahramanlar anti-kahraman, karşı kahramanlar zavallı yaratıklar oldu.

Ortak tanıtıcı özellik olarak, şimdiye kadar İsrail hayatının ve edebiyatının merkezinde yer alan genç savaşçılardan uzaklaşma ve çeşitli marjinal gruplara ilgi sayılabilir: Bu yolu Pinhas Sadeh ve Yehuda Amihai açmıştır. Onları genç yazarlar ve Nissim Aloni ve David Şahar gibi birkaç arkadan gelen izlemiştir.

Yoram Kaniuk'un ikinci noveli *Himo Maleh Yeruşalayim* (*Kudüs Kralı Himo*, 1969)'daki kadın kahraman Hamutal, 1948'de kuşatılan Kudüs'te hastabakıcıdır. O, *"güzel İsrail"*in elitlerini temsil eder, her şeyiyle gençlik hareketinin üyesidir. Eskiden *"Kudüs Kralı"* lakabıyla anılan eski bir aileden bir *Sefarad'a* âşık olur: O şimdi, yaralı bedeni ve düşük yaşama şansıyla hastanede yatmaktadır. Yaralandıktan sonra insanlıktan çıkmış Himo gibi korkunç bir tip, gerçekçi edebiyatta nadirdi, eğer Dan Ben-Amoz'un popüler romanlarını saymazsak Himo'nun yanında kardeşi Marco görünür. "Hamutal"in kültürsüz bir insanı şaşırtan ilkel bir asaleti vardır. *"Sesinde bir şeyler eski bir kadın satıcısını hatırlatır gibi"*dir. Kaniuk, Hamutal'ın bu karşılaşmasında, *Yeni İbrani* ile eski *Sefardi Yişuv*'un çatışmasını tasvir eder. Kadının adı bile "Himo" ve Marco'nun tersine tipik İbranicedir ve tipik *Sefarad* Yahudi imajı da onun gençlik hareketindeki eğitiminin ürünüdür. Yazar, siyonist değer tasarımlarını, siyonist toplumun kabul etmediği ama yazarın kabul edilmesini istediği figürler aracılığıyla sorgular. Onlar siyonist bir savaşta yaralanmıştır. Hamutal olumlu siyonist değer tasarımlarını temsil eder, dahası, karşıt figür Himo ile özdeşleşir ve onun toplumunu dostlarınınkine tercih eder.

Yehoşua Kenaz'ın romanı *hitganvut yehidim* (*Kalp Titremesi*, 1986)'in arka planında okuyucu için gerçeklikten ve edebiyattan gelme savaşan askerlerin henüz bozulmamış kahraman imajı bulunur. Ama buna karşılık Kenaz'ın kahramanları temel askerlik hizmetindeki savaşma özürlü askerlerdir; ülkenin sınırlarını savunmazlar, bunun yerine askerlik süresini mümkün olduğunca rahat atlatmaya çalışırlar. Kibbutslu Alon (aslında görüşleriyle Yizhar'ın *Zyklag Günleri*'nden kalmadır, ama bedenen savaşacak güçte olmadığından bu birliğe dönmüştür) tuhaf bir işe kalkar ve "kahraman olarak yaşamak ve ölmek" ister ve kendisini intihara sürükleyen eski değerlerin, kaytarmaya çalışanlarla çarpışmasını yaşar.

Yitshak Ben-Ner de *şekiya kafrit* (*Köyde Gün Batımı*,1976) adlı hikâye kitabında parodist tarzda çizdiği figürlerin ortak hayatında kahraman Erets İsrail'in çöküşünü sembolik olarak anlatır. Bu,

özellikle *Nicole* başlıklı hikâyesinde belirgindir. Berko Adar, Yom-Kippur Savaşı'ndan sonra askerî inceleme komisyonunca, yenilgide payı olduğuna hükmedilen kurmaca bir üsteğmendir. Berko, Yom-Kippur Savaşından sonra dünyası kararan bir *"süpermen"*i temsil eder. Ben-Ner'in başka bir kahramanı bu savaşların en sarsıcısı ardından şöyle der:

"Herkes korkuyor. Herkes benim gibi korkusunu gizliyor. Hepimizi bir sokak dönemecinde felaket bekliyor. Biz, hepimiz bunu bilmezlikten geliyoruz. Ben devam edemem artık. Korkuyu yaşıyorum. Savaştan değil. Onun ardındakinden. Bir peygamber gibi. 56'da Sina Harekâtı'nda. Altı Gün Savaşı'nda. Son Savaşta. Fiziksel tehlikeden ürkmüyorum. Yalnızca korkudan ürküyorum. Yalnızca. Yalnızca ondan." (*"Köyde Gün Batımı"*nda, *"On Altı Ay"*dan alınma).

Bu, tam bir karşı kahramanın tepkisidir; ve korkusuz asker imajını bozar, *Yeni İbrani* mitini sarsar.

Öteki yazarlardan daha çok ise Aharon Appelfeld, kendi neslinin kahraman imgesini değiştirmiştir. Figürleri geçmişin kahramanların parodisi değildir, 40'lı 50'li yılların değerlerinin sarsılışını yansıtmazlar. Appelfeld çok daha ileri gider: *Eski Yahudi*'yi edebiyata yeniden sokmakla bu yeni göçmen *yeni İbrani*'nin düşünsel zemini ve onun Yahudi diasporasını reddedişiyle hesaplaşır. Kahraman figürlerinin seçiminde Zah'ın temel ilkesini gerçekleştirerek mevcut durumların marjinal görüşlerini ve yan figürlerini tasvir eder ve böylece yeni yazarları etkiler. Yizhar, Şamir, Hendel, Şaham ve Megged gibi yaşlı yazarlar gerçi eserlerinde yeni gelen Yahudileri anlamaya çalışırlar, ama onlarda göçmenler, yaşlılar ya da kadınlar çoğunlukla yan figürdür. Oysa Appelfeld göçmeni, yaşlıları, kadınları ve çocukları, öncelikle de kökünden koparılmış, takip edilen, korkan Yahudi'yi İbrani edebiyatına yeniden getirmiştir. Bu, onun hikâyeler kitabı *Duman* (1962)'ı her türlü manifestonun ve açıklamanın ötesinde devrimci kılar. Öykülerin konusu, 1940-46 yılları arasında Avrupa'da canını kurtaranlar, diasporalarını ve *Şoah* hatıralarını gittikleri her yere yanında götürenlerdir. Bunlar, bodrumlarda ve deliklerde yıllarca saklandıktan sonra dışarı çıkan ve şimdi ışıktan ürken ya da orman hatıralarının gölgesin-

de ve sürekli taşınarak yaşayanlardır. Bir adam, korkularından kurtulamadığı için intihar eder. Burada ve daha sonra yazılan birçok hikâyelerinde Appelfeld, *"diasporacı"* tipleri edebiyata karakterler olarak yerleştirmiştir, oysa 40'lı 50'li yılların gerçekçi edebiyatında onlara neredeyse hiç rastlanmaz. Appelfeld, Yahudi kimliğinden boş yere kaçmaya çalışan Yahudi kahramanları da anlatır; örneğin *hamahasse ha'aharon* (*Son Sığınak*, 1964) hikâyesindeki, bir manastıra sığınıp şifalı otların zehri ile ölen o kahraman gibi. Benzer karakterler, *Badenheim ir nofeş* (1975) ve *tor hapla'ot* (*Mucize Zamanı*, 1978) da ortaya çıkar.

Mihvat ha'or (*Yanan Işık*, 1980) novelinde Appelfeld Avrupa'dan göçenlerle onları yeni ülkeye kabul edecek genç İsrailllilerin karşılaşmalarını anlatır. Genç İsrailliler, bekçiler ve ahlak vaizleri olarak, göçmenler ise onların kurbanları olarak işlenir. Appelfeld burada İsrail gerçeğini ve arkasında bulunanları çoğu gerçekçi yazarın yapamadığı kadar iyi anlatmayı başarmıştır: Göçmenleri yalnızca kurbanların temsilcileri değil, değerli şahsiyetler olarak anlatmıştır.

Appelfeld'den sonra David Schütz'ün romanları *ha'essev ve hahol* (*Çimen ve Kum*, 1978) ve *şoşan adom şoşan lavan* (*Veda Üçlemesi*, 1988)'da göçmenleri baş kişiler olarak işler. Diasporadaki geçmiş yavaşça yeniden İsrail hayatının bir unsuru oldu ve o zamana kadar sadece sürrealist ya da şimdiki toplumsal duruma ilişkin hikâyeler yazmış olan Yitshak Orpas da *rehov ha Tomosena* (1979) başlıklı hikâye kitabında İsrail kahramanları ya da karşı kahramanlarından ayrılıp bir çocuğun bakış açısından Bug'daki Yahudi mahallesindeki hayatı anlattı. Motiflerinin ve kişilerinin birkaçı, Bialik nesli gerçekçi yazarları için tipiktir. Kahraman çocuk figürü Bialik'in Şmulik'ini (*ssafiah*, [*Geç Ürün*]) ve Yitshak Dow Berkovitz'in benzer figürlerini hatırlatır. *Tomosena Sokağı*'nda başkişiler olarak büyük babalar (güçlü bir dede, zengin ve güçlü bir amca, zayıf bir baba) ortaya çıkar.

Devora Baron'un ve Lea Goldberg'in kadın figürlerinden bu yana bayan yazarlar Amalia Kahana-Carmon ve Ruth Almog, erkeklerle duygusal bir diyalog özleyen ama tekrar tekrar hayal kırıklığına uğrayan kadın figürler yaratmayı başarmışlardır. Kahana-Carmon'un kadın kahramanlarının hepsi ya gerçekten sanatçıdır

ya da sanata eğilimlidir. Onlar, erkekler tarafından hayatlarında kabaca köşeye sıkıştırılmıştır; vurgulanan onların dişiliği, yalnızlığı ve aşka özlemleridir. Ruth Almog da kadınları babalarıyla ve eşleriyle karmaşık ilişkilerinin kurbanı olarak işler ve bazen da onların kaderlerine isyanını anlatır; örneğin *şorşey avir* (*Hava Kökleri*, 1987) ve *be'erets gsera* (*Kovulmuşların Ülkesi*, 1971)'da olduğu gibi. Almog'un figürleri romantik hayaller içinde yaşar ve hayal kırıklığına uğrarlar, çünkü büyük aşk ilişkileri *"açlık, yalnızlık, kendini onaylama gibi önemsiz ihtiyaçlara bir an için sonsuzluğa ulaşmak amacıyla yoklukta belirme çabasına indirgenir"* (*mavet begeşem* [*Yağmurda Ölüm*]'den).

İbrani nesrinin bir bölümü 60'lardan sonra tamamıyla *Halutsim*'den, savaşçılardan ve köksüz, Brenner'in çaresiz karşı kahramanlarından uzaklaşarak göç etmiş İsrailli'yi, yani İsrail'de olduğu gibi diasporada kökünden kopmuş kişiyi anlattı; bu, öyle bir figürdü ki, daha Brenner'in *mikan u mikan* (*Buradan ve Oradan*) adlı eserinde sembolik adı *"Diasporin"* ile ortaya çıkar.

David Şahar, tüm romanlarını içeren *Kırılmış Kaplar Sarayı*'nın yeni ciltlerinden biri olan romanı *Ningal* (1983)'da eski yeni, köksüz Yahudi'yi, onun yüzyıl başında ve Agnon'daki imajını hatırlatır tarzda anlatır. Avusturyalı yazar Joseph Roth için bir anı yazısının karşısında ben-anlatıcı şöyle der:

"Bir kimse, Avusturyalı, Polonyalı, İtalyan, Hintli ya da Japon olduğunu söylediği anda o, belli bir ülkesi olan halka aittir ve böyle biri olarak açıkça tanımlanır ve kabul edilir, ama Yahudi ne burada ne oradadır ve yine de bir yeri kendisinin saymaksızın içinde yaşadığı herhangi bir halka ait olmaksızın her yerdedir. Hep onun bir yanı başka türlüdür ve aykırıdır, biraz fazladır ya da biraz eksiktir, biraz fazla gizli ya da biraz fazla açık, biraz fazla tıkanıktır ya da biraz fazla gevşek, kavranamazdır."

Bu tür farklı, köksüz tipler şimdi yaygındır. Yoram Kaniuk *Vahşi Dönüş*'te bunları diasporadan İsrail'e geri dönen İsrailliler olarak anlatır, *Kalıt*'ta o kaba *Sabra* tutumlarıyla itici tipler olarak ve *Adam Hundeson*'da ve *Son Yahudi*'de *Şoah*'tan deliliğin sınırında kurtulanlar olarak anlatır. Oz da son romanlarından biri olan *hamatsav haşlişi*

(*Üçüncü Durum*, 1991)'de Fima figürüyle köksüz ve yabancılaşmış Yahudi'nin İsrailli temsilcisine geri döner.

Toplumsal ve varoluşsal kökünden koparılmış insanlar, Gnessin'in kahramanlarına benzer şekilde ölüm içgüdüsüyle hâkimiyetindekiler, Yaakov Şabtai'nin romanı *Goldmann'ın Anıları*'nda da çoktur. Bunlar ikinci nesilde yeni bir toplum konusundaki siyonist rüyanın parçalanmasını temsil ederler. Genç Goldmann ve Caesar, yaşlı *Halutsim*'in oğullarıdır; Goldmann'ın babası koyu bir siyonistti, tutkulu bir ideolog. Onun gözünde hedef, her türlü aracı mübah kılardı. Caesar'ın babası şehirli olmuş, iyi, doyurucu bir hayat sürmektedir. Genç Goldmann, ki zavallı bir tiptir, her türlü canlılık ve iktidardan yoksundur ve çaresiz bir durumdayken canına kıyar. Veda mektubunda melankolik ve acıklı sözler vardır:

"(...) Bir an, babasının mezarına gitmek istedi, ama gitmedi ve bu yerden uzaklaştıkça içinde yavaş, çok yavaş, neredeyse hoş bir duygu uyandı: Amcası Laser ölmüştü, son ve yalnızlık duygusu, geri gelmemecesine yok olma hakkında mahvedici bilgiye, özleme ve sonra da bir duyguya dönüştü: kendi hayatı, arkasındaydı; o, ölüme itiliyor ve her şeyden ayrılıyordu (...)."

Hadod Perets mamri (*Perets Amca Uçuyor*, 1972) hikâye kitabında yer alan anlatıların çoğu figürü ve *sof dvar* (*Tamamlanmış Geçmiş Zaman*, 1984)'ın kahramanı, depresyonda anti-kahramanlardır.

Dan Zalka (doğ. 1936)'nın eserlerinde *yeni İbrani* kahramandan yavaş yavaş uzaklaşma en koyu ifadesini bulur. İsraillilerin, yalnızca gerçekçi edebiyata değil, toplumsal realiteye de on yıllar boyunca yön veren göçmenlere karşı kibrinin yerine o, romanları *doktor Berkelu u bno Mihael* (*Dr. Berkel ve Oğlu Mihael*, 1967) ve *Phillipp Arbes* (1977)'te göçmen aydınların yerli İsraillilere üstünlüğünü gösterir. Aslında *Philipp Arbess*'te mesele Batı dünyasıyla Yakın Doğu arasındaki kültürel karşıtlık, yani Yakın Doğu sorununun esas kökü dür. İlk neslin gerçekçi yazarları, kahramanları kendilerini Yakın Doğu'nun bir kısmı olarak algıladıkları için bu karşıtlığın üstünü örtmüşlerdir. Onlar seçkinler dili olarak Arapça konuşuyorlar ve yalnızca Yiddişi değil, bütün Avrupa dillerini aşağı görüyorlar-

dı. Latince bilen ve Avrupa kültürüne aşina biri Arbens gibi bir figür onlar için yabancıydı. Her bedevi onlara daha yakındı. Zalka'ya göre sınır, kendi neslinin yazarlarındaki gibi "yeni İbrani" ile "eski Yahudi" arasında değil, Batı ve Yakındoğu kültürüyle yetişmiş insanlar arasındaydı. Onun figürleri bu iki romanda da Avrupalı köksüzlükleriyle övünürler ve öyle bir izlenim uyanır ki, yazar onlarla özdeşleşmektedir. Zalka, 1957'de genç biri olarak Polonya'dan göç etmiştir ve Appelfeld gibi 60'lı yıllara kadar İbrani edebiyatında bilinmeyen ve inandırıcı işlenişi Şaham, Hendel ve Megged gibi yerli yazarlara nasip olmayan figürler yaratmıştır.

Yoram Kaniuk'ta son on yıl içinde *yeni İbrani*'ye karşı tutum iyice değişti. Otobiyografik noveli *Kalıt* (1992)'taki, anne babasıyla esaslı bir hesaplaşmadır, kendisinin tipik İsrailli, İsrail doğumlu dış tavrına rağmen hayatı boyunca babasının temsil ettiği Yahudi-Alman özelliklerini özlediğini anlatır: Sürgün hayatlarını tamamen bırakıp kendilerini Don Ben-Amoz'un temsil ettiği *Yeni İbrani* soyut siyonist ideal figürüyle özdeşleştiren yeni göçmenlerin tam tersine!

Kaniuk, romanında açıkça şunu ortaya koyar: O, bu ülkede doğmuş annesinden gelen *Yeni İbrani* tarafından nefret etmektedir ve babasının Avrupalı tarafını tercih etmektedir. Bu, kimliğini *Sabra*ların karşı kutbu olarak geliştirmiş İsrail doğumlu bir gencin çocukluk hikâyesidir. O, kendini yeni ülkede hep yabancı bir Avrupalı olarak kalan kültürlü Avrupai babasıyla özdeşleştirmiştir. Kaniuk, annesinin vatanına karşı babasının kültürünü tercih etmiştir. *Kalıt*'ın kahraman seçiminde "Erets İsrail"den ve *Sabra*lardan bu uzaklaşma açıkça ifadesini bulur: Ama yine de bu, kahraman figürlerinin işlenişinde yeni bir gelişim değil, 30'lu yıllarda oluşan ve Amihai, Sadeh, Appelfeld, Oz, Yehoşua Kenaz ve Şabtai'nin ilk eserlerinde başlayan *Yeni İbrani* efsanesine tepkidir.

Dünyayı Siyonistçe Açıklama Modeli ve Yeni Karşıt Modeller

Yeni Dalga'nın çoğu yazarlarının gözünde siyonist kuruculuk ideolojisi, ideal olma rolünü kaybetti: ülkenin yapılanmasını destekleyenler artık pozitif kahramanlar değildi. Buna karşılık engel-

leyen kişi de negatif figür değildi. Erets İsrail'de yeni toplum hayali sarsılmış, siyonist yolun haklılığı sorgulanır olmuştu. Birçok yazar, eski nesillerce reddedilen şeyden yeni normlar seçti. Bunların eserlerinde arka planda antitez olarak beliren siyonist tarih görüşüne açıkça karşıt modeller görülebilir.

Siyonist görüşe göre alternatifler, Amos Oz'un kısa öykülerinde, romanları *Kimse Yalnız Kalmaz*, *Kötü Adamın Dağı*, *Kusursuz Barış*, *Kara Kutu*'da ve her şeyden önce de tarihî noveli *Ölüme Karşı*'da bulunur. *Yeni Dalga*'nın yazarlarında Oz'da siyonist görüşle karşı modelleri arasındaki sürekli gerilim en güçlü şekliyle dile gelir. Birçok kitapta onun değer tasarımları siyonist hareketinkine uyar ki, bunlar da Kibbuts toplumunun ideallerini yansıtır. *Kusursuz Barış*'ta Kibbuts sekreteri Srulik bu değerleri yansıtır; onun insancıl kısıtlamaları da siyonizmini belirler: *"Dünyada yeterince acı var. Ve bizim görevimiz, yenilerini eklemek değil, bu acıyı azaltmaktır."* Bu pozitif ilkenin arkasında yazar, şüpheli ve şüphelenen figürleri ön plana yerleştirebilir. Birçok romanında, *"gerçek-var olan"* siyonizme alternatif bir görüş geliştirir, ama bu da aynı ütopyadan kaynaklanır.

Yitshak Ben-Ner, siyonist genel görüşe, çoğu çağdaşlarından daha sadık kalmıştır. İlk hikâyelerinden biri *ha'iş mişam* (*Oranın Adamı*, 1967)'da aşırı bir durum tasarlar: Bağımsızlık Savaşı'nın başında İngiliz ordusunun Mısır'daki askerî harekâtından yeni dönen genç bir İsrailli, Gazze Şeridi'nde yolunu şaşırır. Hikâye ilerledikçe anlaşılır ki, onu Araplardan gizleyen Niyad ailesi bir Yahudi ailesidir ve bunu şimdiye kadar Arap çevresinden saklamaya çalışmışlardır. Onların gerçek kimliğini keşfetmek, kahramanda siyonist bir bağlılık hissi ve vatanına dönme arzusu uyandırır; aynı zamanda Yahudi-Arap ailede de Yahudi kimliğini güçlendirir. Bu yeni-gerçekçi hikâye, yazarın siyonist tasavvurlarını ortaya koyar. Buna karşılık, bu temel değerlerin çoğuna, romanı *erets reboka* (*Uzak Bir Ülke*, 1981)'daki kahramanlarca ihanet edilir. Onlar, yazara karakterlerinin temsil ettiklerine zıt modeller işlevi görür. Yerleşen *Halutsim* toplumunun ve işçi hareketinin aynı değer yargılarına göre *Protokol* (1938)'de bir komünist terörist grubu yargılar. Anlatıcı

kahraman ile sevgilisi romanın sonuna doğru çıkışı olmayan bir duruma düştüklerinde kadın kahraman, siyonist modelin değerlerini şöyle açıklar:

"Başarısızlığa uğrayan o büyük evrensel rüyadan acı uyanış, sevgilim, yalnızca bu kurtuluşa götürebilir ya da çöküşe. Gerçekçi, uyanık, sınırlarının bilincinde, hedeflerini başkalarına çok haksızlık etmeden gerçekleştirmeye çalışan bir kurtuluşa!"

Oysa Appelfeld'in eserlerindeki dünya imajının bambaşka temelleri vardır; bu imaj, *Ahasver* mitolojik figürü, ebedî göçe lanetlenmiş, hiçbir yerde rahatça yaşayamayıp ölümde de huzur bulamayan Yahudi'ye dayanır.

Aşan (*Duman*, 1962); *begai hapore* (*Bereketli Vadide*, 1963); *kfor'al ha'arets* (*Yeryüzünde Olgun*, 1965)'ten başlayıp *mihvat ha'or* (*Yanan Mum*, 1980); *hakutonet ve hapassim* (*Tzili*, 1983) üzerinden *Katherina* (1989), *messilat barsel* (*Demir Yol Rayları*, 1991); *timyon* (*Uçurum*, 1993) ve *Laiş* (1994)'e kadar kahramanları, Ahasver tipine benzer şekilde kurtuluş ümidinden yoksundur. Yıkımı kurtuluş izler şeklindeki erekçi anlayış, Appelfeld'in eserlerinde ümitten çok yanılgıdır; aynı şekilde tek tanrılı dinlerin ve siyonist tarih imajının temel düşüncesi olan tarihin düz bir çizgi olarak günlerin sonunda kurtuluşa doğru geliştiği fikri, bir hayal olarak görünür. Appelfeld'in dünya imajı, onun Yahudi tarihini nasıl yorumladığını ele verir: Ebedî göçmenlik, Yahudi halkının değişmez karakteridir, bu nedenle de en etkili hikâyelerinden birinde söylendiği gibi bu halk günün birinde Erets İsrail'den de çekip gidecektir, belki St. George Adaları'na.

Yaakov Şabtai, romanı *Goldmann'ın Hatıraları* (1977)'nda siyonist genel yorumun en karmaşık, en sürükleyici antitezini yaratmıştır. Çeşitli bölümlerde gerçi siyonist dünya imajına iyice uygun figürler ve ifadeler vardır, ama bunlar arka planda kalırlar. Genç Goldmann'ın teyzelerinden biri Tsippora tarafından temsil edilirler ve onların inancı şöyle formüle edilir:

"(...) Bütün bunlar, o insanın kendine yardım etmeyi ve başkalarını mümkün olduğu kadar desteklemeyi öğrenmesi gerektiğine inandığı, işin, her türlü işin

şereflı olduğuna, buna karşılık tembelliğin ve haylazlığın insanı sonunda düşüren, takıntılı izleme, soysuzlaşma ve hatta çürüme, keza müsrifliğe ve kibre götüren her türlü kötülüğün kaynağı olduğuna inandığı içindi."

İşin değerine, insanın kendi problemlerini bizzat çözme gücüne ve ödevine inanç Appelfeld, Gordon ve Yosef Hayim Brenner'in değerlerinin daha sonraki yankısıdır. Tsippora ve "Lasar Amca" siyonist değerlere sadık kalan pozitif figürlerdir, ama dikkatin odağında düşüş ve ölüm dururken onlar arka planda kalır. Baba Goldmann'ın ölümü ile başlayıp oğlun intiharıyla dostu Caesar'ın ve sevgilisi ile oğlunun annesi tarafından terk edilen arkadaşı İsrail'in mahvıyla biten bu roman *"soysuz"* bir romandır, yani ideolojik ve toplumsal ideallerle biçimlenmiş ve bu gelişime razı olmayan bir toplumun zayıflayıp çöküşünün ifadesidir. Ölümle son bulan çoğu figürlerin tersine Tsippora ve Lasar Amca hayatın gücünden yanadır.

"Soysuz" anlayışın siyonist görüşten farkı, her şeyden önce başka bir halkın egemenliğini ve İsrail toplumunun hayat iradesini Moşe Şamir'in *Etten Kandan Bir Kral*'ındaki gibi *a priori* haklı görmeyip daha çok evrenselci bir ahlakı bir soya dayalı toplumun hayatta kalma iradesinden daha yüksek görmesidir. Bu konu değişiminin edebî forma etkileri olmuştu: Siyonist genel görüşünün zirvesi olarak kahramanın kahramanca ölümüyle biten bir hikâyenin yerine buradaki merdiven, bambaşka bir arınma sağlayan yavaş yavaş bir iniştir:

"(...) Caesar'ı dinlemeye ve ona hayretle bakmaya pek hazır değildim: Ayağa kalkmış odada oradan oraya dolaşıp duruyor, iki gün önce oğlunun durumu üzerine ona imalarda bulunup onu cesaretlendirmek istercesine paniğe düşmenin anlamsız olduğunu, en iyi doktorların bile bazen yanılabildiğini ve onun sağlığına kavuşacağından emin olduğunu söyleyen Goldmann'a küfrediyordu. Ve bunu söylerken ses tonu biraz değişmiş ve hayatın bir ölümler dizisi olduğuyla devam etmiş, bunu hayatta tek kesin şeyin bu olduğunu eskiler biliyormuş, hatta ölüm hayatın özüymüş, ölüm hayatın içinde her saat nihai cisimlenişine kadar viicut bulurmuş, aynı bir kurtçuğun kelebek oluncaya kadar kaçınılmaz olarak şekil değiştirmesi gibi. Bu nedenle insanın, ölümü kabullenmesi gerekirmiş, o asla gereğinden erken gelmezmiş ve sanki acele etmiş görünse bile ona karşı başkaldırmanın anlamı yokmuş."

Bu sözler, her türlü kavramsal soyutlamadan daha güzel özetliyor, *Yeni Dalga*'nın post-realist yazarlarının dünyalarını nasıl gördüklerini. Bu görüş kesinlikle bu neslin iz bırakan yaşantılarına (Sina Harekâtı'na, Eichmann Davası'na, Lavon Skandalı'na, Ben-Gurion'un düşüşüne, Altı Gün Savaşı'na, Batı Şeria'nın ele geçirilişine, her şeyden önce de İsrail'de Yom-Kippur Savaşı sonundaki çaresiz havaya) bir tepkidir. Bu tür yok olma ve ölüm özlemi (ama kahraman ölümü özlemi değil) ile çizilmiş olaylar dizisi, İbrani edebiyatı için tipik değildir; her modern dünya edebiyatında bulunabilir. İbrani nesri burada da, 30'lu, 40'lı yıllarda zaman zaman ayrılmış olduğu Batı edebiyatına geri döner. Bir edebiyat tarihçisi olarak ben, umuyorum ki, bir *hassidi* atasözünde dendiği gibi söz konusu şey, yeniden yükselişi mümkün kılan, zorunlu bir iniştir.

Doksanlı Yıllara Açılım

Seksenli yıllarda Meir Şabo, David Grossmann, Dan Benaya-Seri, Orly Castel-Vloom, Yuval Şimoni ve Yoel Hofmann gibi yazarlarda İbrani nesrini Güney Amerika ve post-modern Batı kültürüne yaklaşan fantastik gerçekçiliğin yeni konuları görünür: Şalev'in romanlarındaki karanlık ve canlı karnaval için, Yoel Hoffmann'ın Şark dünyasında Batı'nın çöküşü Orly Castel-Bloom'un eserindeki anlamsızlaşan evlilik kurumu ve kendini fark etmek istemeyen bir toplumdaki bastırma sürecini göstermede Benaya-Seri'de yazarlar geleneksel, sembolik ya da grotesk ifade biçimlerini artık kullanmazlar. Bunun yerine Grossmann, Hoffmann ve Şimoni gibi yazarlar, kendilerine şaşkınlık görüşündeki değişimi nispeten yansıtan tipografik ve başka biçimsel araçlar ararlar.

Bu yazarlar artık belli bir paydada özetlenemez, çünkü her biri (60'lı yıllardaki meslektaşları gibi) kendi kişisel sanat kimliğini kendi tarzında ifade etmeye çalışmaktadır. Bu yazarların kendi aralarındaki üslup farklılığı, Şahar, Yehoşua, Oz, Kahana-Carmon, Kenaz, Appelfeld, Orpas ya da Kaniuk arasındaki farktan daha az değildir. Onları birbirine bağlayan şey, hepsi için ortak olan yeni bir atmosfer ve yaşlı meslektaşlarının yalnızca kısmen değindikleri

konularla yoğun olarak uğraşmalarıdır. Sanatsal ve konusal bağımsızlık için mücadeleleri, önceki neslinkinden çok daha serttir, *Yeni Dalga*'nın edebî bakımdan iyice bir örnek öncülerine karşı verdiği mücadeleden de serttir. 80'li yılların yazarları ise çok çeşitli üsluplar, konular ve biçimlerle karşı karşıya bulunurlar ve kendi yerlerini bizzat aramak durumundadırlar.

Yeni İbrani edebiyatı bu gün de, burada anlatılan tarihinin ilk asrındaki aynı güç, gerilim ve kararlılıkla kendini geliştirmekte, değiştirmekte ve yenilemektedir. Bu küçük ülkede, bu kadar kültürel geleneği olan bir toplumda gelecekte de sürprizler yaratacaktır.

Terimler Sözlüğü

Aggada: Aramicede hikâye. Sözlü öğretinin dinî yasaları içermeyen bölümüdür ve hikâyeler, efsaneler, dinî menkıbeler, anekdotlar, fabllar, semboller gibi çok çeşitli anlatı formlarını kapsar.

Aliya: (İbranice) Yükselme. Erets İsrail/Filistin'e göç. *Yişuv*'da siyonist göçün tarihi beş göç dalgasına ayrılır:

Birinci Aliya: Çarlık Rusya'sında 1881 yılındaki "Pogrom" sonucu çoğunluğu Rusya'dan olmak üzere Romanya ve Galiçya'dan 1882-1904 yılları arasında ortalama 25000 Yahudi'nin göçü.

İkinci Aliya: Rusya'dan, çoğunluğu çaresiz göçmenlerin 1904-1919 yılları arasındaki göçü.

Üçüncü Aliya: 1919-1923 yılları arasında çoğu Polonya ve Rusya'dan ortalama 35000 göçmen.

Dördüncü Aliya: 1924-1926 arası. Öncelikle orta sınıf göçmenler. Bunlara "Aliyat Grabewski" adı verilir, Polonya'dan göç etmişlerdir.

Beşinci Aliya: 1932-1939 arası. Öncelikle Almanya'dan olmak üzere 235,000 göçmen yasal, 25,000 göçmen de yasal olmayan yollardan Filistin'e göç etti.

Aşkenazim: (İbranice) Orta ve Doğu Avrupa kökenli Yahudiler ve onların torunlarıdır, ataları "Sefardim"lerin ve Şark Yahudilerinin tersine Yiddiş konuşurlardı.

Bund: Yahudi Sosyalist İşçi Hareketi. 1897'de Litvanya, Polonya ve Rusya'da ortaya çıktı. Yahudi halkının millî ve sosyal eşitliğini, kültürel özerkliğini ve Yiddişin ulusal dil olarak tanınmasını talep etti, siyonizme karşı çıktı.

Haluts: (İbranice, çoğulu: *Halutsim*) Öncüler. Ekonomik kalkınmada payı olan kadın ve erkek göçmenlere verilen ad. Haluts hareketinin temel fikri, Yahudi hayatının özellikle Erets İsrail toprağında çalışmayla yenilenmesidir.

Heder: (İbranice/Yidiş) Oda, derslik. Erkek çocuklar için geleneksel Yahudi ilkokulu.

Hibbat Siyon: (İbranice) Siyon sevgisi. 19. yüzyılın ikinci yarısında öncelikle Rusya ve Romanya'daki siyonist hareket.

Dor Ba'arets: (İbranice) Ülke nesli. 20'li yıllarda Filistin'de doğan yazarlar kuşağı.

Dor Hamedina: (İbranice) Devlet nesli. Otuzlu yıllarda Filistin'e doğmuş yazarlar kuşağı.

Dor Hapalmah: (İbranice) Palmah nesli. Yazarlar nesli. Bkz. Dor Ba'arets.

Dor Taşalı: (İbranice) 48'liler kuşağı. İsrail'in, 1948 yılındaki Bağımsızlık Savaşı ve kuruluş yılına göndermeyle. Karşılaştırınız: Dor Ba'arets.

Draşa: (İbranice) Tevrat yorumu, vaaz.

Erets İsrail: (İbranice) İsrail ülkesi. Devletin kuruluşundan önceki Filistin'e verilen geleneksel Yahudi adı. Tevrat devrinden beri İsrail ülkesine sürekli bağı ifade eder. "Erets-İsrail-" sıfatı da buradan gelir.

Hapo'el hatsair: (İbranice) Genç işçi. Filistin'deki Yahudi-sosyalist işçi partisi. 1906'da, ülkenin yalnızca kendi emeğiyle Yahudi olabileceği düşüncesiyle Yahudi işçi sınıfının kök salması için "İş Yoluyla Fetih" ilkesiyle oluşmuştur.

Haskala: (İbranice) Anlama. Yahudi Aydınlanması, Avrupa Aydınlanması'nın tam özellikleri gösteren bir bölümüdür. 18. yüzyılın seksenli yıllarına kadar sürer. Yahudi Aydınlanmacılar demek olan *"Maskilim"* Yahudilerin asimilasyonunu istemiyor, onlara yalnızca dine dayalı olmayan yeni ve ulusal bir kimlik aşılamak istiyorlardı.

Yeşiva: (İbranice) Yer. Talmud yüksek okulu.

Yişuv: (İbranice) Meskûn ülke. Eski Filistin'in Yahudi halkına verilen ad.

Yom Kippur: (İbranice) Barışma. Yahudilerin en kutsal bayramı.

Kvutsa: (İbranice) Grup. *Halutsim*'in parti gibi organize edilmiş grubu.

Lag ba'omer: Pessah ile Şavuot arasındaki Omer sıralamasının 33. günü. Matem geleneği bir günlüğüne bırakılır, kutlamalar serbest olur. Sözlü rivayete göre o günde türlü mucizeler olmuştur.

Mapam: 1948'de İşçi Birlik Partisi *"ahdut ha avoda"* ve *"hapoel hatsair"*in birleşmesiyle oluşmuş, Sosyalist Sol Birleşik İşçi Partisi'nin kısaltılmış adı.

Mapay: "Sosyal demokrat İsrail İşçi Partisi"nin kısaltılmış adı. 1930'da İşçi Birliği Partisi *"Ahdut ha Avoda"* ve *"Hapoel Hatsair"*in birleşmesiyle oluştu.

Maskil: (İbranice) Akıllı, düşünen kişi. Çoğulu Maskilim. Bkz. Haskala.

Meliza: Tevrat tarzı mozaik üslubu. Tevrat imgeleri ve alıntılarınca zengin üslup. Burada ifade duruluğu ve içerik işlenişi sanatlı ifadenin arkasına çekilir. Haskala döneminin sevilen ifade tarzıdır.

Midraş: (İbranice) Önceleri yalnızca sözlü aktarılan, sonradan derleme eserlerde toplanmış bir Yahudi tarzı çözümleme metodunun üst başlığı.

Min Hayessod: (İbranice) Temelden. 1964 yılında Mapay tarafından bölünen ve siyonist işçi hareketinin temel değerlerine dönmeyi hedefleyen ve Ben-Gurion yönetimine karşı çıkan grup.

Mişna: Yahudilikte Tevrat'tan sonra en önemli kitap. Burada bin yıllar boyunca sözlü aktarılan ve 2. yüzyılda Haham Hanassi tarafından derlenip ilk olarak yazıya dökülen ilkeleri yer alır.

Misrahi: Yüzyıl başında kurulan ve siyonizmin bir yandan dinsiz ya da dine karşı gruplaşmalarına karşı savaş açan, öte yandan ise Yahudi kökten dinciliğinin siyonist karşıtı tutumunu reddeden dinî-siyonist gruplaşma.

Mitnagdim: (İbranice) Muhalif. Hassidim'in "rabbinist" muhaliflerine verdiği ad.

Moşava: (İbranice, çoğulu: Moşavot) Bağımsız ve mülk sahibi, işçi çalıştıran çiftçilerin köyü. Siyonizmin başlarında en yaygın yerleşim şekliydi. Moşav'dan farklı olarak çoğulu Moşavim,.daha sonraki 20'li yılların iskân biçimiydi.

Naturey Karta: (Aramice) Kale bekçisi. Siyonizmi ve İsrail devletini reddeden aşırı dinci, küçük grup. Kurtuluşun ancak Mesih devrinde bir mucizeyle olabileceğine inanır.

Nussah: (İbranice) Yorum, çeşit. Burada, Mendele'nin geliştirdiği düzenli modern İbrani üslubu ki, ayrıca Tevrat cümle kurgusundaki paralelliğe ve sağlam kelime bileşimlerine ve ifadelere dayanır. 30'lu yıllara kadar modern İbrani nesrinin neredeyse klasik ölçütü sayılıyordu.

Palmah: (İbranice) Hücum kıtalarının kısa adı. Devlet kuruluşundan önce Filistin'de Yahudi savunma kıtalarının solcu toplumcu motivasyonu olan seçkin birliği.

Sabra: (İbranice) Dışı dikenli ve sert, içi tatlı ve yumuşak olan incir kaktüsü ve meyvesi. İsrail doğumlu Yahudilere verilen ad.

Sefardim: (İbranice) Sefaradlı, İspanyalı. Ataları İspanya ya da Portekizli olup 1492'de sınır dışı edildikten sonra çeşitli ülkelere dağılmış Yahudilere verilen ad.

Tsaddik: (İbranice) Adil. Adil yaşayıp öyle davranan kişi. Hasidizm'de tsaddik, Tanrı ile insan arasındaki elçidir. İnananları tarafından saygı görmüştür, şifa verip yol göstermiş, mucizeler gerçekleştirmiştir.

Abşav (Şimdi): Düzensiz çıkan edebiyat dergisi, Gabriel Moked tarafından çıkarıldı, Ogdan'ın devamıdır, 1959'dan beri çıkıyor.

Ammot (Ölçütler): Edebiyat ve Yahudi konuları üzerine bir dergidir. Şlomo Grodenski tarafından 1962-1965 yılları arasında ayda iki kere olmak üzere Tel-Aviv'de çıkarıldı.

Daf Hadaş (Yeni Sayfa): 1947, ilk neslin genç yazarlarının düzensiz çıkan edebiyat dergisidir, Hayim Glikştayn tarafından çıkarılmıştır.

Dafim (Sayfalar): Dov Kimhi tarafından 1922 ve 1924'te iki sayısı yayınlanan edebiyat dergisi.

Dos Yiddişe Wort (İbranice Söz): Yiddiş edebiyat dergisi, Abraham Reising tarafından yayınlandı, 1905'te iki sayı olarak Krakau'da çıktı.

Gvulot (Sınırlar): Viyana'da 1918-1920 arası düzensiz yayınlanan edebiyat dergisi.

Gilboa: Edebiyat ve toplum dergisi, 1926'da bir kereliğine Kibbuts Eyn Harod'da yayınlandı.

Ha'adama (Yeryüzü): Brenner tarafından yayınlanan aylık edebiyat dergisi, 1920 ve 1923 yıllarında Tel Aviv'de çıktı.

Ha'assif (Ürün): Varşova'da 1884'ten 1893'e kadar çıkan yıllık edebiyat dergisi.

Hador (Nesil): 1901 ve 1904'te Krakau'da David Frischman'ın çıkardığı haftalık edebî dergi.

Ha'ivri (İbrani): Misrahi'nin İbranice haftalık gazetesi, 1919'dan itibaren Berlin'de, 1916'dan 1921'e kadar da New York'ta çıktı.

Hayom (Bugün): İlk İbranice haftalık gazete, 12 Şubat 1886'dan 12 Mart 1888'e kadar St. Petersurg'da çıktı.

Hamahar (Yarın): Avigdor Hame'iri tarafından 1927'den 1931'e kadar düzensiz olarak çıkarılan hicivci edebiyat dergisi.

Hameliz (Vekil): Rusya'daki ilk edebiyat dergisi, ilk olarak, haftalık 1860'da Odessa'da, 1871'den itibaren ayda iki kere, 1886'dan 1903'e kadar St Petersburg'da günlük gazete olarak çıktı.

Hameorer (Çalar Saat): Aylık edebiyat dergisi, Yosef Hayim Brenner tarafından 1906'dan 1907'ye kadar Londra'da çıkarıldı.

Ha'olam (Dünya): Dünya Siyonist Örgütünün yayın organı. Haftalık olarak 1907'den 1914'e kadar Köln, Wilna, Londra ve Berlin'de çıktı.

Ha'omer (Demet): Edebiyat dergisi, Simha Ben-Siyon tarafından yayınlandı, 1907'den 1908'e kadar düzensiz olarak Yafa'da çıktı.

Hapo'el Hatsair (Genç İşçi): 1907-1970 arası Hapo'el Hatsair ve Mapai ve partisinin önceleri iki haftada bir, sonraları haftalık çıkan yayın organı. 1912'den itibaren, 1916-1918 arası bir kesintiyle haftalık olarak çıktı.

Haşahar (Şafak): En önemli İbranice aylık dergi, Perets Smolenski tarafından kuruldu, 1868'den 1884'e kadar Viyana'da çıktı.

Haşiloah (Şiloah Kaynağı): Rusya'da Birinci Dünya Savaşı'na kadarki en önemli aylık dergi. 1896'dan 1926'ya kadar Krakau'da ve Varşova'da önce Ahad Ha'am, daha sonra da Hayim Nahman Bialik ve Yosef Klausner, son yılda İsrail'de Klausner tarafından çıkarıldı.

Hazman (Zaman): 1903'ten itibaren Petersburg'da iki haftada bir, 1905'ten itibaren Wilna'da günlük çıkan gazete.

Hatekufa (Devir): Önceleri üç ayda bir, sonra yıllık çıkan edebiyat dergisi. 1918'de Moskova'da, 1919'dan 1925'e kadar Varşova'da, 1925'ten 1929'a kadar Berlin'de, 1930'dan 1936'ya kadar Tel Aviv'de, 1946'dan 1949'a kadar New York'ta çıktı.

Hazefira (Siren): Varşova'daki ilk İbranice gazete, 1862'de birkaç ay çıktı ve haberlerin yanı sıra tarih ve tabiat bilimi konularını işledi. Yenilenmiş olarak 1874'ten 1875'e kadar Berlin'de çıktı. Ardından 1931'e kadar Varşova'da, 1886'dan itibaren günlük gazete, 1917'den 1919'a kadar haftalık gazete olarak çıktı.

Hatsofe (Gözcü): 1903'ten 1905'e kadar Varşova'da çıkan İbranice günlük gazete. İlk defa Yitshak Dov Berkowitz'in aldığı edebiyat ödülünün sahibi.

Hedim (Yankılar): Aşer Baraş ve Yakob Rabinowicz'in çıkardığı edebiyat dergisi, 1922'den 1929'a kadar Tel Aviv'de çıktı.

İtton şiv'im ve şeva (Gazete 77): Yaakov Beser tarafından 1977'den itibaren aylık olarak çıkarılan edebiyat dergisi.

İttim (Devirler): Haftalık edebî dergi, 1946'dan 1948'e kadar Tel Aviv'de çıktı.

Yobani: Düzensiz çıkan edebiyat dergisi, Nathan Zah tarafından 1961 ile 1967 yılları arasında Tel Aviv'de yayınlandı.

Keşet (Gökkuşağı): Üç ayda bir çıkan edebiyat dergisi, Aharon Amir tarafından 1958'den 1976'ya kadar Tel Aviv'de yayınlandı.

Ketuvim (Yazılar): Genç avangardların haftalık edebî dergisi. Elieser Steinman tarafından 1926'da İbrani yazarları birliğinin edebî dergisi, daha sonra 1933'e kadar Tel Aviv'de haftalık dergi olarak yayınlandı.

Likrat (Yönelim): 1952/53'te Kudüs'teki avangardların düzensiz, teksir olarak çıkan gazetesi. Nathan Zah ve Benyamin Harshaw (Hrusowsky) tarafından çıkarıldı.

Luah Ahiasaf (Ahiasaf Yıllığı): Yıllık edebî dergi, 1893'ten 1904'e kadar ve 1923'te Varşova'da 13 sayı olarak çıktı.

Mass'a (Lamerhav) (Kehanet ya da Yük): İki haftada bir çıkan edebiyat dergisi, 1951'den itibaren Tel Aviv'de çıktı; 1954'ten sonra Ahdut Ha'avoda partisinin günlük gazetesi Lamerhav (Uzağa)'ın, 1971'de günlük sendika gazetesi Davar (Söz)'ın edebiyat eki olarak çıktı.

Massuot (Deniz Feneri): Edebiyat dergisi, 1919'da Odessa'da çıktı.

Min Hayessod (Temelden): Min Hayessod siyasî fraksiyonunun yayın organı. 1962'den 1965'e kadar Tel Aviv'de çıktı.

Moledet (Vatan): Önce Simha Ben-Siyon, daha sonra Yaakov Frischman tarafından 1911 ve 1912 yıllarında çıkarılan edebî dergi.

Mosnayim (Terazi): İbrani yazarlar birliğinin 1929'dan 1933'e kadar haftalık dergi (ilk olarak Yitshak Dov Berkowitz tarafından çıkarıldı), 1933'ten 1947'ye kadar aylık, 1948'den itibaren haftada iki defa, 1955'ten bugüne kadar aylık olarak Tel Aviv'de yayınlanmaktadır.

Ogdan (Dosya Kâğıdı): Avangard edebiyatın edebî dergisi, Baruh Hefez tarafından 1957'den 1959'a kadar çıkarıldı, Ahşav'ın selefi.

Orlogin (Duvar Saati): Tel Aviv'de edebî dergi, 1950'den 1957'ye kadar düzensiz olarak 13 sayı çıktı.

Pardes (Meyve Bahçesi): Odessa'da düzensiz çıkan edebiyat dergisi, 1892'den 1896'ya kadar üç sayı çıktı.

Revivim (Yağmur): 1908'den 1919'a kadar düzensiz olarak Lemberg, Kudüs ve Yafa'da altı kere çıktı.

Ssadan (Örs): Uri Zwi Greenberg'in edebiyat dergisi, 1924'ten 1926'ya kadar Tel Aviv ve Kudüs'te düzensiz çıktı.

Şalehet (Yaprak Dökümü): Edebiyat dergisi, 1910'da bir defalığına Lemberg'de çıktı.

Sifrut (Edebiyat): Edebiyat dergisi, 1908/09'da dört kere Varşova'da çıktı.

Siman Kriya (Ünlem İşareti): Menahem Peri tarafından yayınlanan edebiyat dergisi, 1972'den günümüze kadar düzensiz olarak Kudüs'te çıkmaktadır.

Turim (Sütunlar): Tel Aviv'de 1933/34, 1938/39'da Avraham Şlonski tarafından haftalık yayınlanan edebiyat dergisi.

(Henri Beyle) Stendhal 22-23
(Schaikowitz, Abraham Leyb)Ben-Avigdor 11-13,26-27, 37, 47, 60, 168, 293, 297

A

Abba Kovner, 211
Abraham (Abraham Sone)Ben-Yitshak, 165
Abraham Cahan, 147, 169
Adalbert Stifter, 55
Adi Zemah, 49, 266
Ahad Ha'am 3, 6, 17, 35, 42, 43, 304
Aharon Abraham Kabak, 48, 49, 50-53, 58, 74, 82, 243
Aharon Amir, 216, 305
Aharon Appelfeld, 12, 158, 186, 188-89, 193, 195, 200, 207, 212, 218, 219, 259-60, 271, 289
Aharon David Gordon, 124, 126, 296
Aharon Re'uveni, 11, 66, 78, 81, 83, 84, 92, 94, 95, 97, 99-102, 105, 124, 129, 131, 141, 143, 148, 268
Ahmed Şukeyri, 261
Alain Robbe Grillet 219, 273
Albert Camus, 175, 188, 273,
Alexander Bek, 11, 187
Alexander Puşkin, 25, 27
Alexandre Dumas Peré, 25, 237
Aleyhem Şalom, 54, 55, 105
Alfred Döblin, 147
Amalia Kahana-Carmon, 7, 12, 167, 186, 195, 197, 200, 207, 220, 221, 226, 255, 269, 270, 272-73, 279, 284, 290, 297
Amir Gilboa, 263
Amnon Şamoş, 193, 195, 225, 227
Amos Kenan, 181, 191, 255, 256, 264, 282
Amos Oz, 12, 120, 136, 137, 158, 188, 195, 197, 199, 201, 204, 207, 212, 218, 221, 226, 241, 248, 249, 256-60, 263, 264, 269-71, 279, 284, 285, 291, 293, 294, 297
Anatole France, 26, 27, 51
Andrey Biely, 161
Andrey Zidanow, 184
Anton P. Çehov, 10, 53, 55, 60, 66, 68, 74, 83, 141, 161
Arnold Zweig, 139
Arthur Schnitzler, 60, 147, 150, 161, 163
Arthur Schopenhauer, 36
Arye Sivan, 207, 218
Aşer Baraş, 24, 25, 41, 48-49, 55-57, 58, 81, 127, 147, 171, 304
August Strindberg, 106
Avigdor Hame'iri, 125, 135, 137, 138-39, 206, 303
Avraham B.Yehoşua, 12, 186, 188, 197, 199, 207, 212, 225, 256, 257, 260, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 283
Avraham Mapu, 19, 85
Avraham Şlonski, 11, 127, 128, 130, 146, 150 152, 175, 183, 184, 188, 189, 191, 206, 207, 230, 246, 266, 287, 306

B

Baruh Kimmerling, 278
Baruh Kurzweil, 186, 266, 270
Benny Morris, 278
Benyamin Hrushovsky, 184, 218, 266, 305

Bernhard Malamud, 147
Binyamin J.Mihali, 261
Binyamin Tammus, 12, 181, 182, 198, 199, 202, 208, 215, 216, 249, 255, 264, 279
Bjornstjerne Bjornson, 55, 83,106
Boris Polewoi, 187

C

Charles Dickens, 18

D

Dalia Rabikowitz, 207, 218
Dan Avidan, 218
Dan Ben-Amoz, 137, 223, 288, 293
Dan Benaya-Seri, 297
Dan Miron, 218, 263, 266, 268, 269
Dan Pagis, 162, 268
Dan Zalka, 195, 200, 259, 269, 273, 275, 277, 292, 293
David Ben-Gurion, 255, 259, 260, 297, 301
David Grossman, 297
David Herbert Lawrence, 217
David Malez, 136
David Schütz, 269, 290
David Şaham, 188, 202, 204, 207, 208, 211, 215, 255, 272, 280, 281, 287, 289, 291, 293
David Vogel, 12, 13, 44, 146, 148, 149, 161-65, 167, 188, 268
Devora Baron, 6, 11, 58, 59, 73-77, 81, 175, 188, 199, 290
Dimitri Iunowitsch Pissarew, 47
Dov Kimhi, 81, 83, 84, 97-99, 102, 104, 129, 268, 303
Dov Sadan 262, 266

E

Efraim Kişon, 182, 191
Efraim Lisitzki, 146, 147, 149, 168
Ehud Ben-Eser, 205, 223
Eliezer Ben-Yehuda, 81
Eliezer Steinmann, 71, 127, 128, 132, 247
Elişeva (Bichowski) 11, 12, 71, 76, 161
Erich-Maria Remarque 139
Ernest Hemingway, 11, 169,
Ernst Toller, 158
Esther Raab, 268
Eugène Ionesco, 207
Ever Hadani (Feldman, Aharon) 12, 66, 125
Ezra Pound, 266

F

Francis Scott Key Fitzgerald, 169
Frank Wedekind, 158
Franz Kafka, 106, 107, 175, 188, 199, 270, 273
Friedrich Nietzsche, 26, 27, 41,86
Friedrich Spielhagen, 27
Fyodor M.Dostoyevski, 10, 42, 60, 61, 83, 95, 217

G

Gabriel Garcia Marquez, 189, 274
Gabriel Moked, 218, 263, 266, 268, 269, 303
Gabriel Preill, 168, 268
Georg Kaiser, 158
Georg Lukacs, 184
Georg Trakl, 162, 166
George.Byron, 25, 27
Gerhart Hauptmann, 60, 83
Gerşon Şaked, 218, 266, 268
Gerşon Şofman, 31, 38, 42, 44, 54, 58, 59, 65, 66, 67, 68, 72,

74, 75, 77, 80, 81, 87, 92, 96, 103, 107, 130, 149, 151, 168, 171, 175, 188, 199
Gideon Toury, 266
Gottfried Keller, 106
Grimm Kardeşler 27
Gustav Freytag, 237
Günther Grass, 189

H

Hanoh Bartov, 9, 202, 207, 208, 212, 213, 214, 219, 220, 233, 244, 247
Hanoh Levin, 207, 287
Hans Christian Andersen, 25, 27
Harai Golomb, 266
Hayim Abraham Friedland, 149, 169
Hayim Be'er, 200,
Hayim Glikştayn, 184, 303
Hayim Guri, 190, 202, 212, 219
Hayim Hazaz, 7, 12, 21, 24, 65, 130, 145, 147-49, 153-58, 160, 187, 188, 199, 203, 206, 236, 244, 246, 262, 275
Hayim Hefer, 181
Hayim Lenski, 268
Hayim Nahman Bialik, 3, 6, 7, 10-13, 17, 20, 24, 25, 36, 37, 42, 44, 48, 49-50, 52-54, 59, 60, 68, 76, 97, 107, 127-30, 143, 173, 183, 199, 290, 304
Henrik Ibsen, 27
Henry Fielding, 18
Henry Miller, 217
Henry Roth 169
Henry Sienkiewicz, 237
Herbert Read 150
Herold Pinter, 207
Hillel Barsel, 218, 266, 268
Hirsch David Nomberg, 35, 58-60, 74

I

Ilan Pape, 278
Isaak Babel, 158
Itamar Yaoz-Kest, 95, 225

İ

İsrael Pinkas, 207, 218, 265, 266
İsrael Sarhi, 53, 125, 131, 133, 135, 137, 138, 188, 193, 207
İtamar Even –Sohar, 266

J

Jack London, 169
Jakob Fichman, 129
Jakob Klatzkin, 6
Jakob Rabinowicz, 6, 8, 77, 82, 84, 127, 129, 133, 304
Jakob Wassermann, 147
James Joyce 68, 167, 272
Jean Anouilh, 207
Jean Giraudoux, 207
Jens Peter Jacobsen, 11, 83, 106
Joel Hoffman, 275, 297
Johann Wolfgang Goethe, 11, 27
John Dos Passos, 169
John Steinbeck, 169

K

Katherine Mansfield, 199
Knut Hamsun, 10, 11, 55, 60, 83, 98, 106, 115, 163

L

Lea Goldberg, 11, 76, 149, 161, 165-67, 188, 189, 191, 290
Levi Arye Arieli Orloff, 6, 11, 81, 83, 84, 95-97, 168
Levi Eşkol, 260
Ludwig Lewisohn, 147

M
Marcel Proust, 68, 173, 189, 272, 281
Marquerite Duras, 199
Martin Buber, 6
Maupassant, Guy de 51, 74
Maurice Maeterlinck, 11, 26, 60
Max Frişch, 11, 189, 273
Max Strauss, 110
Maxim Gilan, 266
Me'ir Şalev, 297
Megged, Aharon 13, 158, 180, 182, 184, 186, 188, 192, 196, 198, 202, 204, 207, 208, 219, 220, 228, 235, 244-47, 249, 257, 265, 289, 293
Meir Wieseltier, 262
Meir Wilkanski, 78, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 95
Menahem Dorman, 262
Menahem Peri, 266, 268, 306
Menaşe Levin, 132, 149, 150, 152
Mendele Moher Sefarim 3, 6-7, 9-13, 17-24, 25, 27, 33, 36, 37, 38, 44, 47-52, 54, 55, 58, 60, 61, 63-65, 76, 80, 83, 103, 105, 107, 110, 114, 153, 155, 157, 191, 236, 244, 268, 301
Miguel Cervantes Saavedra, 11, 21, 49
Miha Yosef Berdyczewski, 3, 9-13, 25-27, 29, 35-42, 42-44, 50, 51, 55, 60, 61, 65, 68, 73, 75, 76, 83, 86, 94, 103, 105, 107, 131, 134, 143, 148, 170, 188, 199, 271
Mihail Saltykow-Schtshedrin, 18
Mihail Şolohov, 11
Mordehay Seew Feierberg, 3, 25, 26, 41-44, 52, 61, 76, 173
Mordehay Tabib, 235
Moşe Ben-Şaul, 207
Moşe Dor, 207, 218
Moşe Smilanski, 11, 80, 81, 83, 84, 86-88, 95, 102, 131, 132, 136, 179, 194, 229
N
Naomi Fraenkel, 195, 208-10,
Nathalie Sarraute, 219
Nathan (Natan) Bistritzki, 12, 44, 71, 130, 153, 158-60, 199, 203,
Nathan Alterman, 11, 189, 206, 207, 262, 266, 287
Nathan Şaham, 13, 186, 202, 204-207, 208, 216, 219, 220, 228, 244, 247, 248, 249, 250, 262, 289, 293,
Nathan Zach, 184, 207, 218, 265, 266, 268, 284, 305
Nehama Puşatçevski, 80, 81
Netiva Ben-Yehuda, 192, 223
Nikolai Gogol, 18, 107
Nissim Aloni, 200, 218, 287
Northrop Frye, 13, 21, 27, 40, 49, 91, 100, 199, 244
O
Orly Castel-Vloom, 297
Oscar Wilde, 27
Otto Weininger, 148, 164
P
Perets Smolenski, 85, 304
Peter Altenberg, 60, 66, 150
Pierre Bourdieu, 206
Pinhas Sadeh 12, 65, 120, 137, 158, 186, 197, 199, 207, 216-18, 223, 226, 265, 287, 293
R
Rabindranath Tagore, 27
Rainer Maria Rilke 266

Raşel Eytan, 8, 224
Re'uven Wallenrod, 12, 146-49, 170, 171, 172
Ruth Almog, 195, 200-201, 249, 259, 262, 269, 280, 290, 291

S

S. Yişar, 12, 65, 71, 136, 158, 179, 180, 187-90, 194, 196, 198, 203, 206, 208, 211, 213, 228, 235, 236, 250, 263, 272
Sami Mihaeli, 193, 195, 205, 225-27,
Samuel Beckett, 207
Samuel Richardson, 18
Saul Bellow, 147
Saul Çernihovski, 6, 25, 29
Schmuel Niger, 59
Sherwood Anderson, 169
Sigmund Freud, 147-49, 160, 161, 165, 222
Simha Ben-Siyon, 37-38, 50-52, 304-305
Stefan Zweig, 150, 161
Stephen Crane, 169

Ş

Şammai Golan, 205, 223, 225
Şimon Ballas, 193, 195, 205, 225-27
Şimon Halkin, 12, 71, 147, 149, 168, 170, 172-75, 266
Şloma Hillels, 125
Şlomo Grodenski, 303
Şlomo Kallo, 193, 224, 225
Şlomo Nizan, 196, 202, 210, 211, 233
Şlomo Reichenstein, 66
Şlomo Zemah, 6, 11, 12, 48, 83, 84, 129
Şulamit Hareven, 167, 221-22

T

Theodor Herzl, 27
Thomas Mann, 106, 115, 163, 215
Thomas Stearns Eliot, 266
Thomas Wolfe, 169, 173
Tom Segev, 278

U

Uri Nissan Gnessin, 8, 11, 12, 13, 38, 42, 44, 54, 58, 59, 60, 65, 66, 67-71, 72-74, 76, 87, 91, 92, 96, 107, 113, 147-49, 151, 163, 165, 168, 173, 175, 188, 229, 231, 268, 272, 273, 292,
Uri Orlev, 195, 200, 212
Uri Zwi Greenberg, 128, 130, 146, 153, 175, 218, 306

V

Victor Hugo, 18
Virginia Woolf, 68, 173, 175, 189, 272

W

Walt Whitman, 11
Walter Scott, 237, 238
William Faulkner, 169, 175, 189
William Howells, 169

Y

Yaakov Beser, 304
Yaakov Şabtai, 188, 197, 202, 224, 247, 249, 269, 270, 272, 274, 275, 279, 281, 286, 292, 293, 295
Yakob Hurgin, 81, 84, 88, 92-94, 102, 132, 268
Yakob Steinberg, 71-73, 74, 76-77, 81, 175, 199, 268
Yakov Horowitz, 126, 132, 147, 148, 149, 150-52, 153, 158, 187
Yeheskiel Kaufman, 61
Yehoşua Barsilai-Eisenstadt, 11, 81, 83
Yehoşua Kenaz, 12, 158, 200, 207, 218, 220, 224, 226, 256, 260, 267, 269, 270, 279, 288,

Yehuda Amihai, 12, 120, 137, 158, 188, 193, 195, 197, 201, 207, 216, 217, 255, 265, 266, 287
Yehuda Burla, 11, 12, 81, 84, 87-89, 90-92, 132, 189,
Yehuda Friedlaender, 266
Yehuda Karni, 6
Yehuda Ya'ari, 125, 131, 136, 137, 139-40
Yehudit Hendel, 167, 196, 199, 202, 205, 207, 208, 216, 220, 221, 233, 289, 293
Yeşahayu Koren, 224, 269,
Yeşhayahu Rabinowicz, 171
Yig'al Eyla, 278
Yig'al Mossenson, 9, 13, 53, 137, 180, 186, 187, 202, 207, 208, 223, 228, 233, 241-44
Yitshak Ben-Ner, 182, 197, 224, 264, 269, 270, 279, 288, 289, 294
Yitshak Dov Berkowitz, 7, 11, 13, 24, 49, 53-55, 58, 66, 72, 80, 81, 87, 141, 145, 147, 191, 244, 304, 305
Yitshak Gormesano Goren, 225, 227
Yitshak Lamdan, 128
Yitshak Leyb Perets, 3, 11, 25-27, 29-35, 37, 38, 42, 44, 47, 105, 107
Yitshak Oren, 187
Yitshak Orpas, 120, 182, 188, 189, 195, 199, 218, 226, 255, 257, 260, 269-74, 279, 290, 297
Yitshak Şenhar, 12, 125, 129, 141, 142, 154, 206
Yonat ve Alexander Sened, 12, 136, 184, 188, 189, 195, 200, 202, 208-210, 216, 219, 233, 235
Yonatan Ratoş, 189
Yoram Kaniuk, 12, 158, 182, 186, 195, 197, 199, 201, 226, 249, 255, 257, 259-61, 264, 269, 270, 272-76, 278-80, 283, 288, 291, 293, 297
Yosef Ariha, 125, 131, 133, 188, 206
Yosef Ha'efrati, 266
Yosef Hayim Brenner, 3, 5, 6, 8, 11-13, 17, 25, 35, 38, 41, 42, 44, 54, 57-59, 60-65, 66-68, 72, 74-77, 78, 80-84, 87, 92, 94-98, 101, 103, 104, 107, 110, 111, 113, 116, 124, 126, 130-32, 138-41, 145, 147-49, 151, 153-55, 160, 163, 168, 170, 175, 188, 196, 203, 268, 271-72, 276, 291, 296, 303
Yosef Klausner, 59, 304
Yosef Luidor, 81, 82, 87, 88, 95, 102, 131, 194, 229
Yuval Şimoni, 297

Z

Zwi Lus, 266
Zwi Rudnik-Arad 125
Zwi Schatz, 81