Kristal Bahçe



GÜRSEL KORAT



GÜRSEL KORAT SAĞLAMÖZ 1960'ta Kayseri'de doğdu. Çocukluğu ve ilkgençliği bu şehirde geçti. 12 Eylül 1980 Darbesi'yle kesintiye uğrasa da, 1985'te Ankara Üniversitesi'ndeki öğrenimini tamamladı. Çok sayıda dergi ve gazetede yazılar yayımladı, radyo oyunları, senaryolar yazdı. *Yol Ayrımları* adlı oyunu Devlet Tiyatroları repertuvarına alındı. *Kalenderiye* adlı romanı 2009 Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Filın yapımcılığı, felsefe öğretmenliği ve serbest gazetecilik gibi işlerde çalışan, bazı üniversitelerde dersler veren yazar, halen Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisidir.

Kitapları: *Zaman Yeli* (roman, 1994), *Çizgili Sarı Defter* (öykü, 1996), *Sokakların Ölümü* (inceleme, 1997), *Ay Şarkısı* (roman, 1998), *Güvercine Ağıt* (roman, 1999), *Taş Kapıdan Taçkapıya: Kapadokya* (inceleme, 2003), *Kristal Bahçe* (deneme/eleştiri, 2003), *Gölgenin Canı* (öykü, 2004), *Kalenderiye* (roman, 2008), *Dil, Edebiyat ve İletişim* (edebiyat eleştirisi, 2008), *Rüya Körü* (roman, 2010).

www.gurselkorat.com

İletişim Yayınları 923 • Edebiyat Eleştirisi 36
ISBN-13: 978-975-05-0169-2
© 2003 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2003, İstanbul
2. BASKI 2013, İstanbul

KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hasan Deniz
DÜZELTİ İlker Uğur
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

GÜRSEL KORAT

Kristal Bahçe

Okurunu Arayan Edebiyat

iletişim

Bu kitabın oluşmasında
esin kaynağım olan bütün yazarlara...

Günümüz [edebi] yargısı, yüksek, coşkun bir gülmenin yüksek bir lirik atılımla yanyana durabileceğini, bu çeçit bir gülmeyle maskaraca bir sırıtma arasında uçurum olduğunu kabul etmiyor. Günümüz, [yazarın] hakkını tanımayacak ve her yaptığını kötüleyecektir. Bu yazar, karşılık bulamadan, anlayış bulamadan, kimsesiz bir yolcu gibi, tek başına yolun ortasında kalacaktır.

Nikolay Gogol, *Ölü Canlar, Bölüm I, VII*

1

Bu kitap- Ne "bir döneme ayna tutmak" istedim, ne de "bir dönemin fotoğrafını çekmek" derdine düştüm. Ben söz kalıplarından bıktım, eğer bir aynadan söz edilecekse yalnızca kendime ayna tuttum.

Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'ta, Saint Real'in: "Bir roman yol boyunca dolaştırılan aynadır" sözünü anar; bu, klasik roman tanımıdır. Ben günümüz romanını kırık aynaya benzetiyorum, buna yapılan eleştiriyi de. Yol boyunca gezdiğimiz doğrudur, ancak yol boyunca dolaştırdığımız ayna kırılmıştır, etrafta kırık cam parçaları ve kristaller vardır. Olaylar bu kez her kırık parçada ayrı ayrı yinelenir, bu parçalara toptan bakınca da gerçeği biçim değiştirmiş, farklılaşmış halde görürüz.

Stendhal'den yola çıkarak naziremi yazabilirim artık: "Roman, toplumun, insanların ve düşlerin içinde gezindiği kırık bir aynadır."

2

Tanıklık- "Yazarın tanıklığı" kavramını çok sık işitiriz. Bu kavram bizi yazarın yapıtında bir topluma veya çağına tanıklık ettiği yargısına götürür.

Ne var ki, bu kavramla yazarın tanıklık etmek zorunda olduğu mu, istemese de tanıklık ettiği mi vurgulanıyor, açık değildir. Genel olarak "ikisi birden" denilerek işin içinden çıkılır ve tartışmaya gerek görülmez.

Düşsel bir kitabın bile yaşanılan toplumdan esinler taşıdığı açıktır. Tümüyle alegorik bir roman olan *Dönüşüm*'de, Gregor Samsa'nın annesi ve kız kardeşi dönemin Prag şehrindeki insanlardır. Yunan tragedyalarında Tanrılar Tanrı'dır, ama halleri, yüzleri ve bazen de zaaflarıyla insandırlar.

Bunları söylediğimizde yazarın "istemeden tanıklık ettiği" sonucuna mı varırız? Şüphesiz ki böyle; ama yine de şu "tanıklık" sözcüğü neden zihnimi tırmalayıp duruyor?

Sanırım "tanıklık" sözcüğünde yazara yüklenmiş bir sözcülük yaklaşımı görüyorum. Topluma, çağa tanıklık etmek niçin gereksin? "Şunlar oldu, bunlar oldu" demek içinse, tarih ne işe yarıyor?

Benim anladığım şu ki, yazar tanık değildir, onun yazdıklarından herkes kendince önemli bir şeye tanık olur. Çünkü sonuçta edebiyat herkesin kendi duygu ve düşünceleriyle yüzleştiği bir üründür.

Bir de edebiyat yapıtı bir şeylere tanık olmak için okunmaz. Böyle şeyleri okuyanlar için yazılanlara da edebiyat denmez.

Puşkin Odesa'da sürgündeyken kent valisi Vorontsov'un karısıyla gizli bir aşk yaşar. Kont Vorontsov bu ilişkiyi anladığından mı, yoksa başka bir nedenden ötürü mü bilinmez, onu Dinyester'deki çekirge sürüsünün verdiği zararları ince-

leyecek komisyona üye yapar. Bu bir bakıma, şairi sürgündeyken sürgüne göndermektir.

Tam da Yevgeni Onegin'i yazdığı bir sırada başına gelen bu münasebetsiz "tanıklık" işine kızan Puşkin'in dört satırlık bir şiirle "rapor"unu yazdığı söylenir:

Çekirgeler ovanın üstünde uçup durdular
Yere kondular
buldukları her şeyi yediler
ve sonra yeniden ovanın üstünden uçup gittiler

İşte, edebiyatçının tanıklığı olsa olsa bu kadar olur.

3

Hitabet- Yazı öğreticidir, insan yazdığı konuyu daha iyi öğrenir. İyi bir konuşma da yazıdan beslenir. Ancak konuşmacılığın teatral bir yanı da olduğu için, iyi konuşmacıların edebiyatla ilişkisinin iyi olduğunu sanmak doğru değildir.

Yazar konuşurken "ne söylediğine" bakılmalı, "nasıl söylediğine" değil.

Yazarın "nasıl söylediğine" bakılacak yer, yapıtlarıdır.

4

Yöntem- Günümüzde bir yazı tutumu olarak gerçekçiliğin değil *sahiciliğin* verimli olduğu söylenebilir. Gerçek elle tutulur, gözle görülür olandır. "İki taş şurada, iki de burada, etti dört taş" dersem gerçek bir dille konuşmuş olurum. Oysa sahicilik imge-gerçeklik düzenidir, "iki kere iki dört eder" ifadesi bir imge gerçekliğidir. Edebiyatta gerçeği ıskalayamayız ama bunu imge düzenindeki bir gerçeklik haline getirmezsek sadece olanı kaydeden bir araca dönüşürüz. Sahici-

lik, *olanı* değil, *olabilir olanı* kavramaktır; duyulardan çok, zihni harekete geçirmektir.

5

Anı kitapları- Anı bir tür olarak edebiyat içi değildir. Çünkü edebiyat düşünsel ve kurgusaldır; oysa anı uydurma bir anı değilse, yalnızca yaşanmış bir durumdur ki "edebiyatı araç edinen kişisel tarihçilik türü" biçiminde tanımlanması doğru olur.

Edebiyatçıların, anılarını yazması onların edebiyatta gizledikleri, böldükleri, dağıttıkları yaşam parçalarını anlaşılır kılar. Oysa bir yazar yazdıkları karşısında özgür değildir; yaşamını baştan parçalamıştır ve bunları anılar yazarak bir araya getirmesi edebi ürünlerinin "düşünselliğini" bozup somutlaştırması demektir.

Bu anlamda yalnız anıların değil, biyografilerin bile yazarın edebi dünyasına müdahale olduğu söylenebilir.

Yazar anılarını bölük pörçük anlatmalı en fazla; edebi dünyasını ilgilendiren anılar konusunda ağzını sıkı tutmalı.

6

Yazarın sancısı- Tarihsel koşullarla roman arasındaki ilişki, yazarın yaşarken fark edebileceği bir ilişki olmaktan çok, genellikle sonradan yapılan sınıflandırmalara dayanır. Yazarın yenilikten anladığı şey "edebiyatta yapılmamış olanı sınamak" olduğu için onun görebildiği ufuk, çevresindeki edebi oluşumlarla sınırlıdır. Flaubert, mektuplarında, romanda yaptığı yenilikleri ayrıntılarıyla tanımlar; bunların edebiyatta ilk olduğunu vurgular. Oysa bir roman yazarının neyi ilk kez denediğini düşünerek yazması ile bunun devrimsel etkisi arasındaki mesafe beklediğinden daha

büyüktür. Okuyucunun gözü roman tekniğini sorgulamaktan çok, olay akışının etkisini algılamaya dönük olduğu için edebiyatta yazarın düş kırıklıkları çok fazladır. "Ben buradayım ey okur, sen neredesin?" diye soran Oğuz Atay, buna iyi bir örnek olsa gerektir.

7

Ne, nasıl- Edebiyatta salt biçimsel veya salt kurgusal türden deneysel metinlere karşı çıkmak gereksizdir, hatta böyle şeyler denemeden yazar olunamayacağı bile söylenebilir. Ancak edebiyatın "salt biçim olduğu" iddiasında bir zayıflık vardır; bu iddia, edebiyatı salt duyu organlarına indirgemek anlamına gelir, kabulü zor görünür. Edebiyatın "içerikten çok, biçim" olduğu savı daha tutarlıdır. En azından, "nasıl" söylediğinizin "ne" söylediğinizden bağımsız olmadığını gösterir.

8

Şiir- Yazarın şiirle başı hoş değilse estetikle ilgili bazı sorunları olduğu kestirilebilir. Yazar da tıpkı şair gibi sözünü ince eleyip sık dokuyarak oluşturur. Şair imgeleri kurcalar, yazar ise düşünceleri. Analiz ve ayrıştırma sanatın doğasında ortaktır ve insan bunu şiirden öğrenir.

9

Kavramsal sanat- Sanatın "bir imge düzeni kurmak" anlamına geldiğini düşünenleri "kavramsal sanat" ifadesi irkiltir. Kavramsal sanat, düşsel ve imgesel olandan çok, "eylemsel olana" ve "olaya" dayandığı için, üç boyutludur; en çok da plastik sanatlar yönünden kurcalanır.

Benim en büyük endişem, kavramsal sanat "enstalasyonunda" sıranın söz sanatlarına da gelebileceğiydi, o da oldu: Bazı yayınevleri konu seçip, yazarlardan o konuda öykü yazmalarını istedi ve bunları yayımladı.

Aslında bu kadarını beklemiyordum. Yazarın yerine düşünüp ona öykü konusu bulan ve yazardan bağımsız olarak bir konunun *küratörlüğünü* yapan yayınevinin, *sipariş* üzerine öykü kitabı *yazdıracağı* hiç aklıma gelmezdi.

Bu eylemde dört yanlış üst üste yığılı duruyor:

– Yayınevinin konu belirlemesi ve bu konuya uygun bir öyküyü sipariş etmesi,

– Yazarın buna evet demesi,

– Yazarın, *kendine özgülükten vazgeçmesi*; kitabın ele aldığı *kavramsallığı* kabullenmesi,

– Yazarların [erotikçiler, gelenekçiler, kriminalistler, büyücüler, yolcular... olarak] etiketlenmesi.

Bu olayda sahneye çıkmış olan her yazarın, yayınevinin *parlak fikrinin* çekimine kapılıp, bu parlak fikrin neye yol açacağını düşünmeden öykü yazmaya evet dediğini umuyorum. Ama ne yazık ki bu bir toplumsal olaydır artık; toplumsal olaylar niyetlerle değil, sonuçlarıyla tartılır.

Düşünce Suçlarını İzleme Komiteleri veya *Sovyet Yazarlar Birliği* artık yok; ama korkarım neyin yazılacağını söyleyen bir piyasamız ve yayınevlerimiz var.

Edebiyat ve kavramsal yapı! Ne korkunç bir ikili bu.

"Kavramsal sanat" olmaz; olsa olsa sanata dışsal bir ideoloji olur. Çünkü sanata dışsal olan [iktisadi veya siyasi] ideolojiler, kavramlara hükmedip, duyuları ve duyguları yönlendirir; eğer söz sanatları da "kavramsal sanat" olarak düşünülürse, onlar da iktisadın sınırlarını çizdiği bir ideolojiye dönüşecek demektir.

Edebiyatın sonunu arayanlar, onu tam da bu noktada bulabilirler.

10

Kuram ve edebiyat- Edebi yapıtın bir kuramsal tabloyu işlemesi şüphesiz onu kuru bir nesne haline getirir. Ancak kuramdan habersiz bir edebi tablo ise -hadi tersini söyleyelim- "sulu" olur.

Edebiyatçı, ilk yazı yazdığı güne kadar edebiyatın geçirdiği birikimi yeterli ölçüde bilmekle yükümlü olduğu gibi, edebiyat hakkında öne sürülmüş kuramsal yaklaşımları da biliyor olmalıdır. Buna Balzac'ın veya Dostoyevski'nin ihtiyacı olmadığını söyleyenler çıkabilir, ama unutulmamalı ki roman sanatı bir bakıma bu kişiler elinde biçimlenmiş, kuram, bunlara bakılarak öne sürülmüştür.

Kuram, yapısı gereği eleştirel bir bakıştır ve önermelerini "olmalı" kipiyle biçimlendirir. Edebiyat yapıtı, bu nedenle kuram içinden hareket edemez, çünkü onun norm önermeleri yoktur. Ancak edebi eylem, kuramların ne dediğini bilmeyi gerektirir, çünkü yazar eleştiri karşısında yapıtını özne merkezli diliyle tartışamaz. Eleştirel bir tartışmada yazarın dili kavramsal dil olsa gerektir.

Edebiyatçı ile kuramcının aynı kişi olması olanağı var; ama bir edebiyat yapıtının aynı zamanda kuram olma olanağı asla yoktur. Kuramdan hareket eden, hatta kuramı doğrulayan bir sanat yapıtı düşünülemez.

Durum böyle anlaşılmadığı için edebiyatın değerini tartışamıyoruz. Edebiyat bir dil ve düşünce eylemi olmaktan çok, kişilerin kendilerini anlatmak istedikleri bir eylem olarak algılanmaya başlandı. Zaten artık bu yapılan işe "roman" dense bile "edebiyat" kısmının gereği kalmadı, ürüne kısaca "kitap" diyorlar. Eleştiri de "kitap tanıtımı" zaten; "kitabı incelemek artık para etmiyor".

11

Gerçekçilik ve edebiyat- "Zamanın fotoğrafını çekmek" anlamında gerçekçilik, büyük edebi yapıtlarda gözlenen bir özelliktir. Bu yapıtlar zamanı somut bir kavrayışla betimler; an'la ilişkilenir ve ampirik gözlemleri temel izlek olarak dramatik bir sıraya yerleştirir.

Oysa artık zamanın fotoğrafını çekmek yerine "resmini yapma" çağındayız. Büyük edebi yapıtların mirasını, görselliğin bu denli büyük bir olguya dönüştüğü bir çağda olduğu gibi devralmak gereği yoktur. Yazarlar görüntünün peşinde dolaşırlar ama günümüzde bu görüntü, gözün gördüğü şeyin değil, aklın kavradığı şeyin görüntüsü olabilir. Yazar "akılda olanın" fotoğrafını çekemez ama onu betimleyebilir.

12

İleri ve geri- Romanda ileri-geri tartışması yapılamaz. Pozitivizm, zamanı düz bir çizgi olarak görür ve bu çizginin gerisinde kalanları "geri" ilerisinde kalanları "ileri" olarak adlandırır. Oysa her ileri yöneliş "yeni" ve "iyi" olmayabilir. Pozitivist tarih anlayışı geleceğin daima daha iyi olduğu varsayımına dayanmıştır ve bunun edebiyattaki izdüşümü de aynı olmuştur: "İleri ülkelerden iyi edebiyat çıkar" varsayımı bunun örneğidir.

13

Yarışma ve ödül- Hiçbir yarışma kabul edilebilir değildir; çünkü ödüller bir sanatçı megalomanisi ve hiyerarşisi yaratır.

Ödül, ödül verenle sanat ürünü arasında kurulmuş olan simgesel bağı temsil eder; bu, Bilge Karasu'nun Mobil'in

simgesi olan Pegasus'la yan yana düşünülmesindeki acayiplik demektir. Ödül hiçbir kötü niyet olmadan bile bir "egemenlik" kabulüne dayanır. Bu durum bir yazarın sadece satış grafiğini yükselten bir şey olsa bile, onu bir iktisadi etkinliğin parçası haline getirmiş olur. Okur-izler çevreye "tüketim pazarı", jürilere "kaliteli ürünün eksperi" rolünü oynamak düşüyorsa; sanatsal yaşantıdan beklenen içsellik, duyusallık ve imgelem ne olarak işlev görecektir?

Sanatçı böyle bir durumda, gerçekte bir sanatçının yabancılaşması gereken ego tatmininden haz alır, "yetenek"leriyle şişinir, kendini başka fanilerden üstün görür,"alıcı" kitlesine o değerli imzasını "şahsen" ve "lütfen" satar. Bu durum insanlar arasında eşitsizlik fikrinin temel kaynağı olan piyasa ideolojisinin karşılığıdır.

Kanımca, insanlar arasında soy, ırk, sınıf ve cinsiyet farkını kabul etmeyen bir düşünceye en yakışan şey, ödülü reddetmektir. Sonuçta güce tapmanın başka bir biçimi de ödüller oluyor aynı zamanda; hem okur açısından, hem yazar açısından zarar verici bir düzlem bu. Ödüller münasebetsiz de sayılabilir, çünkü Orhan Kemal Roman Ödülü'nü alan bir yazarı Orhan Kemal'le kıyaslamak gibi bir yanlışı akla getirebiliyor ama daha kötüsü de var: Alfred Nobel gibi edebiyat dışı bir kişinin adına edebiyat ödülü verilmesi bana tek deyimle saygısızlık gibi görünüyor. Nobel kim oluyor ki, onun adına Sartre'a ödül verilebiliyor? Sartre bunu söylemedi, ama ödülü reddederken sanırım düşündüğü buydu.

14

Sanatta yenilik- Sanat yolundan eleştirelliğin en önemli kriteri yeni bir imge düzeni ve yeni bir form icat etmektir. Sanatçı yenilikçiliğini başkaları gibi ürün tasarımı yapmadığı

zaman hisseder. Bu nedenle gerçekçi, sürrealist ya da fütürist olup olmamanın önemi yoktur, imge düzeni açısından hangi yenilikleri yaptığını bilmek önemlidir.

15

Piyasa ve roman- Marx'ın ünlü şapka örneğinden hareket edelim: Ben kendim için bir şapka yaptığımda bu meta değildir, bu şapka başkasının işine yarıyor ve benden satın alıyorsa meta olur. Satın alınan şey kullanım değeridir, burada değişim değeri ve kullanım değeri karşılıklı olarak el değiştirmiştir. Sanat ürünü de böyledir; doğduğu anda değil, ambalaja girdiğinde meta haline gelir: Yeniden üretilebilirlik onu değişim değeri taşıyan bir meta haline getirmiştir. Sorun şurada: "Sanatsal meta" estetik amaçlar dışında "kullanılırsa" bu kez ürün olarak değil, içerik olarak da metalaşır. Oysa bir yazar ürününü yalnızca "bir mal olarak satmaya" razı olabilir; yazar içeriği de "satarsa" ortada edebiyat yerine "hamiline çek"ten başka ne kalır?

Nasıl bir malın değişim değeri varsa, ticari bir mal olan romanın da değişim değeri vardır. Ancak bir sanat ürünü olan romanın, herhangi bir "mal"da olmayan bir niteliği daha olduğu göze çarpar: Edebi değer. Bu kavram, herhangi bir iktisadi, nesnel ve hatta psişik desteğe gerek duymadan var olur ki, ekonomi literatüründeki "kullanım değeri"nin yerini alır.

Başka bir deyişle, edebiyat ürünü tanımlanırken "kullanım değeri" kavramı kullanılamaz.

Roman, maliyet ve pazarlama gibi piyasa terimleriyle adlandırılan bir mal olduğunda bile estetik içeriğinden bir şey kaybetmeyebilir; ancak romanın roman olarak faydası yerine iktisadi faydası ikame edilmişse, ortada edebiyat etiğine ait bir sorun var demektir.

Walter Benjamin haklı olarak *sanat ürününün teknolojik araçlarla çoğaltılmasından* endişe duyuyordu, ama günümüzde *yazarın ve romanın dil-iktidar-iktisat süreçlerinin bir parçası olmasından* endişe duymak sanki daha yerinde görünüyor.

16

Roman ve zaman kavramı- Edebiyatta zaman kavramı, tıpkı felsefede olduğu gibi zorlu bir konudur. Özellikle roman ve sahne sanatları zamanı ifade eden belirteçler kullanmak zorundadır. Roman yazarı genellikle düz-çizgisel zamanı kullanır: Olaylar dün başlar, bugün devam eder, yarın sona erer. Bazen kurguyu değiştirenler yok değil; olayı sonundan başlayarak anlatıp geriye dönüşler yaparlar. Zamanla oynayanlara ender rastlanır: Örneğin Adalet Ağaoğlu "şimdiki an" merkezinde durarak gelecek anı ve geçmişi zihinde birleştirir ve yeniden parçalara ayırır. Tanpınar, mimaride yakaladığı durağan anı müzikle harekete geçirmek ister. Hegelci "zamanın ruhu" kavramı onun elinde "kültürün ruhu"na dönüşür.

Umberto Eco *Önceki Günün Adası* adlı romanında suyun altında yürünebileceğini düşünen Caspar'ın çanla suya dalışını anlatır. Caspar suya dalar, Roberto onu gemide beklemektedir ama Caspar bir daha görünmez. Romana göre bu olay üç yüz altmış meridyenin yüz seksenincisinde geçer; (Yüz seksen meridyende gündüz, yüz seksen meridyende gece olacağına göre) Caspar'ın suya daldığı nokta bugünde kalmaktadır. Oysa dün Caspar karşıdaki adada, çanla birlikte duruyordu; ada yüz seksen birinci meridyende olduğuna göre Caspar halen dünkü zamanda duruyor olmalıdır, Roberto adaya geçerse "düne geçmiş" ve Caspar'ı kurtarmış olacağını düşler.

Marcel Proust *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtında, çocukluğunda çalınan bir çanın sesini tüm açıklığıyla içinde işitebilmesinden hareketle, insan bedeninin geçmişin her saatini içinde barındırdığını yazar. Proust'a göre insanlar yıllara dalmış olan devlere benzerler ve yaşamış oldukları sayısız günden oluşan uzak dönemlerin hepsine birden aynı anda dokunabilirler.

Proust'un bu açıklamasından hareketle edebiyatın tüm "kayıtlı" zamanlara hem şimdiki andan, hem de yaşandığı andan dokunabildiğimiz bir şey olduğu söylenebilir.

17

Roman ve ideoloji- Roman, siyaset de dahil tüm yaşam alanlarını konu edinebilir. Ancak siyasette taraf olmak sanatçının işi değildir. Çünkü politikanın yürüdüğü hat, siyasal ideolojinin geçerli kılınması içindir; oysa roman hiçbir siyasal ideoloji ile bağdaşamaz. Yazarına rağmen bağdaşamaz.

Bu nedenle bir roman yazarının politikada siyasal kimliği olduğu halde romanında yalnızca edebi kimliği vardır.

Sanat eseri bir siyasal ideolojinin temsili rolüne soyunmuşsa, ideolojinin tarihsel olarak taşıdığı bir yazgıya da boyun eğecek demektir: *Yanlışlanabilme*. Çünkü ideoloji ne *yanlış* ne de *doğru* bir düşünme biçimi olarak kabul edilebilir; ideoloji bizzat o ideolojinin savunucuları tarafından bile *yanlışlanabilir* olan bir kavrayış tarzıdır. Oysa roman, bir bilimsel görüş veya bir tez temsili olmadığı için, doğrulanma ve yanlışlanma temelinde tartışılamaz. Doğruluk veya yanlışlık iddiası roman için dile getirilecek bir önerme değildir. Roman bütünüyle gerçekleri anlattığı koşullarda bile bu zemin üzerinden değil, oluşturduğu kurgusal yapının zemini üzerinden okunur.

Edebiyatta "biz" kipinde saklı duran siyasal ideoloji ka-

dar saçma bir şey düşünemiyorum. İdeoloji, edebiyat açısından bakıldığında daha çok psikolojinin, felsefe ve ahlakın ilgili olduğu bir tanıma muhtaçtır: İdeolojiyi insanlarla onların varoluş koşulları arasında kurulmuş hayali bir ilişki olarak kabul eden Althusser'in tanımı edebiyata daha yakındır. Marx'ın ideolojiyi "toplumsal yaşamın görüngüsü olan üstyapısal bir durum" olarak tanımlaması ekonomi politiğin sınırları içinde kalır. Edebiyat ve ekonomiyi aynı dilden konuşmak Marx'ın değil, Marksist olduğunu söyleyen bazı kimselerin ayıbıdır.

Murat Belge, Louis Althusser ve Terry Eagleton'dan hareketle edebiyatla ideoloji ilişkisini açımladığı *Marksist Estetik* adlı kitabında, bu konuları çok ayrıntılı olarak tartışır. Burada tartışılan bazı konuları soru haline getirerek bırakmak istiyorum:

* Sanatçı, kendisine kadar oluşmuş olan bütün *sanatsal üretim tarzlarına,* göreneklere veya alışkanlıklara karşı çıkarken, bunların içerdiği ideolojik yapıya da mı karşı çıkmış olur?

* Sanatçı karşı çıkışlarında *ideolojik olandan* çıkıp [başka bir] *ideolojik olana* mı girer? Bu durumda yaptığı şey, "başka bir özdeşleşme"yi kabul etmek midir, yoksa "özdeşleşmeyi kırmak" mıdır?

* Edebiyat yapıtı *üretiminden, tüketimine* kadar uzanan bir *ideolojik zincir* mi oluşturur? Bu bir *ortaklaşa ideoloji* midir?

18

Romanda imgelem- İmgenin şiirde sözü geçer, ama bunu roman düzleminde görünür kılan, bu açıdan çok zorlu bir yol seçmiş olan yazarlar da vardır. Edebiyatımızda bunun ilk

örneği Bilge Karasu'dur; onun yolu tarihsel ve felsefi bir zeminle bütünleşir. Latife Tekin imgesel olanla kent yoksullarının dilini birleştirir. Hasan Ali Toptaş köyü imge düzenine yaklaştırırken, Metin Kaçan argodan bir imge düzeni kurar.

Bu yazarlar gittikleri yol üzerindeki edebi seslenişi bütünüyle zihinsel olana doğru yönlendirdikleri için imgelem paydasında birbirleriyle kesişirler; ancak onları kendileri yapan bazı ayrı özellikleri de vardır.

*

Bilge Karasu'nun yapıtı göze, kulağa ve düşünceye ayrı ayrı seslenen son derece tekil, kapalı, mantıksal sistemle yoğurulmuş ağır bir düzlemdir.

Göze seslenir, çünkü edebiyatın bir biçim olmadan bir hiç olduğunu herhalde onun kadar düşünüp, metinle oynayan başka bir yazarımız olmamıştır. Bu tutum *Kısmet Büfesi*'nde Türkçe edebiyattaki "en biçimsel" örneğin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kulağa seslenir, çünkü edebi metinlerinde fonetik bir yan vardır. Bu yönü sanki bir mırıldanma edasında tutturulmuş bir ses tonunu dışa vurur. Bu eda *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'na nasıl da yaraşır!

Düşünceye seslenir, çünkü Karasu, edebiyatın düşünceyi düşünce olarak yazmak değil, onu duygu bağlamına indirgemek olduğunu en iyi gösterenlerden biridir.

*

Latife Tekin'in "imge bombardımanı" denebilecek bir yoğunlukla yazmasından ötürü onun yazdığı her satırı gözlerimi aça aça okurum. Latife Tekin romanı kıyas yoluyla değil, daha çok tekilliği yönünden değerlendirilebilir. Onun romanındaki tekilliği, belki de Albert Camus'nün *absurd* dediği, ama dilimize "uyumsuz" olarak çevrilen sözcükle açıkla-

mak mümkündür. *Uyumsuz* olan ne? Yoksullara konuşamayacakları bir dil verilmiş olması. İronik olan ne? Elbette yoksullara verilmiş olan dilin içindeki kara mizah.

Latife Tekin'in edebiyatındaki ironiyi görünür kılan iki etmen vardır: filozofi ve şiirsellik. Onun kaleminde yoksullara indirgenmiş bir filozofi var: Olağanüstü rafine sözler olağandışı insanların dilinde. Bu uyumsuzluktan şiddet dolu bir düzen doğuyor. Şiddet dolu; çünkü yoksul, çilenin azgın yaşamıyla örülmüş. Düzenli, çünkü estetize edilmiş. Okurunu zorlayan yazı biçemi yazarın, bir şair gibi ıstırap çektiğini düşündürüyor. Çünkü sözü parçalamak çileli bir uğraştır, bu anlamda Latife Tekin şair imgelemiyle düzyazı kuran bir yazardır. Günlük dilin anaforundan şiirsel üst dile çıkan Latife Tekin, betimleyiciliği terk ederek sezgiye gönderme yapan bir yol tutturuyor.

Böyle bir özgüllüğü önemsemek gerekir; ancak bu özgüllüğü mutlaklaştırmamak da şarttır. Çünkü anlatının en mükemmel yolu yoktur. Anlatının haz veren yolları vardır. Çoğu zaman, "doğru form" arayıcısı olan edebi alışkanlıklarımızın tutukluğu içinde değişik formların olabilirliğini göremeyiz.

*

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanı kasabaya ve köye ait mekânları surreel veya irreel denebilecek bir tersinleme ile modern roman çatısı altında yeniden ele almak yönünden özgündür. Bu bir sentezdir. Türkçe edebiyatta ilginç, hatta örneği olmayan bir sentez. "Köy romanı" denince akla düşen biçemi tersinleyen, köyün akla getirdiği edebiyat kalıplarını dışlayan yenilikçi bir tarafı vardır.

Bir roman kahramanının, *Bin Hüzünlü Haz*'ın Alaaddin'i kadar "uçlarda" gezindiği görülmüş şey değildi; uçlardaydı, çünkü "gerçek değil" denince gerçekliği, "gerçek" de-

nince gerçek olmadığı söylenebiliyordu. Kahramanın hem iç dünyası, hem de dış dünyası alegorikti, davranışları ironikti. Bu yapıt, roman sanatını uçlara, imgeye taşımada atılan en radikal adımlardan biriydi. Roman, bu nedenle sanatsal yaşantı kadar, sanatsal tartışmanın da konusu olacak nitelikteydi.

*

Hiçbir sosyolojik çözümleme, hiçbir kültürel kodlama yapmadan Metin Kaçan'ın edebiyat dilindeki aykırı parıltıyı saptamak, adil bir davranış için zorunlu. Neden böyle diyorum, çünkü "o bir altkültürü edebiyata yükselten yazardır" türünden saptamaların doğru oldukları halde sevimsiz ve kırıcı olduğunu düşünüyorum. Bu türden saptamalarda yazarın düşünsel evreninden çok, okuyanın nesnel doğruculuğunu görüyorum.

Şüphesiz, yazarlar bu bakışla da değerlendirilmeli, ama eğer ortada *Ağır Roman* gibi, benzersiz, üstün, yoğun ve "eğlenceli bir tragedya" varsa, sosyolojik dille bu yapıta bakmak bir tür küçümseme oluyor. Ben Metin Kaçan'ın bu yapıtında dilimizin çamurundan ve bataklığından çıkarılıp yoğurulmuş olan, ama şaşırtıcı ışıltılar saçan bir heykelin zerafetini görüyorum.

"Usturayı önlü arkalı salladıkça aletin bir yüzündeki kartal, öteki yüzündeki yılanı ısırıp ısırıp bıraktı" cümlesindeki imgelem cömertliği göz kamaştırıcıdır.

Her bir cümlesi argonun tüm yan anlamlarını kuşanarak çatıldığı belli olan, gerçeküstü ifadelerle kurgulandığı halde, sahici bir hayatı olanca çıplaklığıyla duyuran başka bir roman olabilir mi? Bütünüyle bataktaki yaşamlardan, böyle bir estetik nasıl çıkar? "Konsomatris yıldız"ın göğü güpegündüz yaladığı, insanların *sızaki* olduğu, zil çalınca bütün sıvaların döküldüğü ve zaman denen pezevengin çarşaflar

arasında kaybolduğu bir yaşamı *Ağır Roman* kadar acımasız bir hakikat halinde sunan ve bunu kahkahaların göbeğinde iken gösteren bir biçem nasıl kotarılır?

Ağır Roman beceriksiz bir yazarın elinde bir karikatür dergisindeki öykülerin sığlığına düşebilirdi. Ama sığlıkta yaşayanların hali, becerikli bir yazarın elinde ummana dönüşmüş.

Ağır Roman, edebiyatımızda benzeri olmayan, ayrı ve özgün bir kitaptır. Bu kitabın açtığı yol, bir çığır da değildir; tek, özgün ve ayrı bir edadır ki, benzeri bir daha oluşamaz.

19

Tarih ve roman- Tarihsel roman yazmak, "güncel olayları işleyen roman" yazmaktan daha sofistike göründüğü için, yazara tarihsel olayları yorumsama cesareti veriyor olabilir. Örneğin Amin Maalouf, *Semerkant*'ta İran demokrasi hareketine ilişkin öyle saptamalar yaptı ki, doğrusu bu Batılı gözüyle yazılmış Doğu hikâyesindeki akıl hocalıklarına okuyucunun nasıl katlandığına şaştım. Çünkü Maalouf bir tarihçi idi, adam bir şeyler biliyordu ki böyle yazabiliyordu, hem üstelik yazdıkları yanlışsa bile "abartacak bir şey yok, altı üstü bu bir roman" savunması ile eleştiriler püskürtülebilinirdi. Artık bir tür "roman tarihçiliği" doğdu, dahası bireyleri merkez alan "mikro tarihçilik" roman aracılığıyla güçlü bir "uygulama alanı" da elde etti. Bütün bunlar tarihçilik adına da romancılık adına da kötü gelişmelerdir. Tümüyle reddetmek ve bunu post-modern durumun sanata ve bilime verdiği zarar hanesinde görmek gerekir.

Tarihsel roman konusuyla ilgili üç temel önermem var:

1) Edebiyatçının, edebiyat tarihinden bağımsız tarihi yoktur. Dolayısıyla bir edebi yapıtta edebiyatın biçim ve yapıya ilişkin uzun tarihi birikimi göz önüne alınmazsa edebiyat dı-

şı metin ortaya çıkabilir. Tarihsel bir gerçeği incelemek bir insana bunun romanını yazma fikri verebilir, ama edebiyat adına yapılan bu çalışmanın tarih ölçütleriyle değil, edebiyat ölçütleriyle değerlendirilmesi kaçınılmazdır.

2) Ortaya konan metnin tarihsel bir içerik taşıması, tarihin doğru anlatılmasını zorunlu hale getirmez. Hatta tarihsel içerik romanın "tarihsel roman" olarak adlandırılmasını da gerektirmez. Kısaca *ortada roman var mı yok mu* diye bakmak gerekir. Bundan, tarihsel içerik taşıyan romanların tarihsel gerçekleri anakronik bir yoruma tabi tutmaları gerektiği sonucu da çıkmaz. Çünkü tarihsel gerçekleri "olduğu gibi yansıtan" metinlerin, roman olacağının garantisi yoktur. Roman ne gerçekliğe sonsuz sadakatte, ne de onu bozmak eyleminde saklıdır. İster sadık, ister bozguncu olsun; roman, edebiyatın ölçüleri içinde yaratılır.

Bir roman yazarı duyu organlarını doğrudan etkileyen olayları betimlerken nasıl doğabilimcinin algılarıyla davranmıyorsa, tarihsel olayların izini sürerken de tarihçi gibi davranamaz. Tarihi, olduğu gibi ve doğru anlatan yapıtların edebi olma olasılığı yok değildir; ancak bir romanda "tarihi doğru anlattığını" iddia etmeyi edebi bir tutum saymamak gerekir.

3) Tarihsel roman, insanın "tarihsel olaylar dekoru önünde" irdelenmesinden başka bir şey değildir ve tarihsel romanla "güncel roman" arasında kronolojik duruş dışında bir fark yoktur. Roman bir dil işçiliğidir, tarihsel olay anlatıcılığı değil. Roman, dilin olanaklarını arama ve çoğaltmadır, alternatif tarihçilik değil.

20

Reddiye- Batı'nın Doğu'yu nasıl görmek isteyeceğini hesaplayıp yazılmış metinler iticidir. Bu nedenle Doğu-Batı ikilemini tartışan bir üslubu reddetmek gerekir. Bu gerçekte Peya-

mi Safa'yı, Tarık Buğra'yı, Kemal Tahir'i ve hatta *Ankara* adlı romanında gösterdiği ileri-geri sınıflamasıyla Yakup Kadri'yi reddetme eylemidir. Daha da ileri gidelim, kalkınmacı retoriğe dayanan köycü romanın reddi de buna dahildir.

Ancak unutulmamalı ki, edebiyatta her red ve "öncekine karşı oluş" eylemi, öncekini geçersiz ilan etse bile, bu, "kendi gibi algılayanlar katındaki geçersizliği" ifade etmekten öteye geçemez. Edebiyatçı olmak, edebiyatın tarihsel mirasından payına düşeni almayı ve bunlardan kopma cesareti taşımayı gerektirir. Bu nedenle gerçek bir reddiye, önceki edebi yapıtın *içeriğinden* çok, *yapılış biçimi* üzerinde duran yöntemsel bir akılla mümkündür.

Doğu Batı sorununu tartışarak, edebiyatta toplum mühendisliği yapanları reddetmede kullanılacak en temel ölçüt, bu tür edebiyatçılığın "pedagojik" niteliğidir. Topluma kurtuluş reçeteleri öneren bu edebiyat, Soyvet yazarlığı tarzının, ulusalcılık veya sosyalizm düşüncesi yönünden Türkiye'ye indirgenmiş şekliydi. Ahmet Mithat Efendi ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan gelen yerli gelenekten kopuk da değildi; ama bu, modern edebiyata doğru yeni bir atılım olduğu için "kökü dışarıda" ve hatta Rusya'da duran bir yönelişti.

Bu edebi yönelişin belli başlı üç temsilcisi vardır: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa ve Kemal Tahir.

*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarih bilgisi güçlü, belâgatı sağlam ama edebiyatçılığı zayıf bir yazardır. Kadınlara bakışı kötümserdir, romanda yer yer "biz" [Türkler] kipiyle konuşur. Bu iki özellik onu roman bağlamında tartışmayı bile gereksiz kılabilirdi, ancak yine de "Kiralık Konak" ve "Nur Baba" adlı romanlarını bütünüyle reddetmek doğru görünmüyor. 1921 ve 1922 yıllarında art arda yazdığı bu iki ro-

mandan sonra sanki edebiyatçılıktan çok ideologluğa yönelmiş, Sovyetik edebiyat mantığını Türkçe edebiyata uyarlayan kişi olmuştur. Sovyet edebiyatının "sınıf" eksenini burada "millet" almışa benzer, ama edebiyatçının "bilinç taşıma" işlevi aynen kalır.

Kadro hareketinin kurucularından olması, Sovyet sisteminden etkilenen bu hareketin bir tür "sol milliyetçi" çizgi olarak yandaşlar bulmasını sağladı. Köylüyü aşağılasa da zamanla yükselen köy edebiyatı bu damardan beslendi: Bilinç taşıma işlevini romanın olmazsa olmazı haline getiren, romanı bir sosyolojik fikirler cengine dönüştüren kaynak, temelde Yakup Kadri'dir. Romancılığı önemsiz olsa da Türkiye'de roman adına üretilen şeyleri önemli ölçüde etkileyen bir kişidir. Bu nedenle "Y. Kadri çığrı"ndan gelen Kemal Tahir, Peyami Safa, Tarık Buğra gibi yazarları; köy edebiyatçılarını ve 1970'lerin sonuna kadar etkili olan"sosyalist gerçekçi" edebiyat akımını roman adına bir kayıp saymak yanlış olmaz.

*

Kemal Tahir, yarattığı kahramanlardan bazılarını sevmek ve bazılarından nefret etmek konusundaki tavrıyla "gerçekçilik"le bağdaşık görünmez. Tiplerini ve onların çevreyle ilişkilerini betimlerken gerçekçiliğe ve -hatta neredeyse- natüralizme bağlı olarak davranan yazar, olaylar karşısında eleştirellik denemeyecek bir "yargıcılığa" yönelir. Kemal Tahir bu yönüyle romanda gerçekçilikle öznelliğin, nesnel "doğru" ile öznel "doğru"nun iç içe geçtiği bir roman yazarıdır. Bu durum Kemal Tahir'i romanda ideoloji analizi yapmada tipik bir kaynak haline getirir.

Kemal Tahir, yaşadığı dönemde geçerli olan "eleştirel gerçekçi estetik ideoloji"nin etkisiyle romancılığını hebâ etmiş bir yazardır. Marksizm adına yola çıksa da kendi sap-

lantısı olan "yüce devlet" postülasını Marksizmle izah etmenin imkanı yoktur. Marksizm sanki devleti "sönümlendirmek" ve iktidarı yoksullar için bir iktidar yapmak isteyen bir siyasal ideoloji değilmiş gibi davranan yazar, devleti mitleştiren, otoriteye tapan bir estetik ideolojinin yazarı olmayı seçmiştir. Marksizmle hiç bağdaşık olmayan erkek egemen değerleri de yücelten Kemal Tahir, bir yazarın yarattığı tüm kahramanların vicdanı gibi davranması gerektiğini de düşünmez.

Devlet Ana'da iktisadi, kültürel ve siyasal çözümleme bakımından açık görüşlü ve ilerici olduğu görülebilen yazarın, estetik ideoloji bakımından nasıl muhafazakâr ve hatta "gerici" olabildiğine işte bu nedenle tanık olmaktayız. Örneğin Ermeni ve Ortodoks halk ile Türkmen boylarının bir kültürel sentezi olan Osmanlı Devleti'nin tipikliği bu romanda doğru olarak kavranmıştır; ama roman yazarı başka dinleri ve kültürleri kahramanlarının ağzıyla bile değil yazarın tanrısal bakışıyla aşağılayabilmektedir. Kemal Tahir'in sosyalist kadın liderlerden haberi yok gibidir; sanki kadın ve eşitlik sorunu üzerinde hiç düşünmemiştir; en yaman savaşçıları bile dize getirecek Türkmen kadınlarından söz ettikten sonra onları sulu gözlü, sözüne güvenilmez kişiler olarak yargılayabilir. Kadınlardan "karı" diye bahseder, savaşçı bir babanın kızı olan savaşçı Aslıhan romanda en az iki kez elleri hamurlu görünür ve hemen de "elinin hamuruyla er işine karıştığı için" azarlanır.

Kemal Tahir'in roman sanatının geçmişine baktığı ancak bu geçmişteki en önemli yazım miraslarından birini, "roman kahramanları karşısında tarafsızlık" anlayışını benimsemediği görülüyor. Şüphesiz roman, teknik olarak bu tercih edilmeyince roman olmaktan çıkmaz, ama kanımca eksilir.

Kemal Tahir romancılığı, roman sanatını "öznel fikirler cengine" dönüştürdüğü için kabul edilebilir değildir. Ro-

man sanatında iç düşünce adına yazarın sesini şişiren bir biçem seçmesi romanda tezler öne sürmeyi olağanlaştırması, edebiyat adına büyük kusurlardı.

Bugün hâlâ roman sanatından önce siyasal romanı veya "bir siyaset ve fikir adamı olarak roman yazarlığı" kavramını tartışıyorsak bunda en büyük kusur onundur.

*

Peyami Safa'nın, *Fatih-Harbiye* adlı farsının nasıl "roman" başlığı altında tartışıldığına şaşmamak elde değildir. Devleti yücelten Kemal Tahir'in sağcılar tarafından neden baş tâcı edildiği, Peyami Bey okununca iyice anlaşılır: Kemal Tahir, yazı zevki olan, derin, insanı kavramış, gürül gürül akan bir yazardır. Onun edebiyatını gölgeleyen şey, kahramanlarına yer yer öznel yaklaşması ve Türkiye romancılığını 1920-80 arasında derinden yaralayan "tezli" roman yazmasıydı. Oysa Peyami Safa'nın yaralanacak romanı olmadığı için, insan bu yazarın Türk kültürü, Batı-Doğu uygarlığı kıyaslamaları üzerine kaleme aldığı makaleleri, roman gibi kişileştirilerek yazmasına acıyor. Dahası, Türkiye'yi yaklaşık elli yıldır yönetenlerin fikir diye benimsedikleri faşizanlığın kaynağında Peyami Safa'nın "tez"lerinin durduğunu görmek, acıma katsayısını artırıyor. *Fatih-Harbiye*, roman adına hangi noktasına dokunsanız elinizde kalan bir metin; hele o *Bir Tereddüdün Romanı* adlı karanlık, söylev dolu "medeniyet tasvirleri"ne ne demeli? Peyami Safa, insanın iç dünyasını ele alırken son derece mekanik davranır; insanı bir "kültür varlığı" olarak değerlendirirken, bu kültür seçimini son derece ilkel argümanlar üzerinden gerçekleştirir: Kadını aşağılar, gelenekçi kahramanları yüceltir, "batı taklitçilerini" bomboş kişiler olarak betimler. Asıl kahramanların her halindeki medeniyet takıntısı okuyucuda "milli heyecanın uyanışını" sağlamak amacıyla sürekli vurgulandığı için, ger-

çek okur, "bu adam neden toplumu devrime yöneltmek isteyen Jdanov edebiyatıyla savaşmış ki" sorusunu düşünmeden edemeyebilir ve elinde olmaksızın "hay senin medeniyetin batsın" diyerek iç geçirebilir.

Üzücü olan, *Fatih-Harbiye* romanını örnek göstererek yıllarca kurak "fikir tartışmaları" yapılmış olmasıdır. Meğer ki Batı bizim müziğimizden bir şey öğrenecekmiş, Batı'da teknoloji varmış ama Doğu'nun hayalperestliğine muhtaç olacaklarmış, bizde milli hissiyat teknolojiyle gölgelenemezmiş, vs.

Romanda Doğu-Batı tartışması yapan yazarlar, nasıl bir kuru gürültü yaptıklarını bilselerdi, bunu birazcık hissetselerdi, kendilerinden sonra gelen kuşağın, roman yazmayı medeniyet tasviri yapmakla eşit bir şey sanmalarına engel olmuş olurlardı. Bir ülkede romanın yıllarca uygarlık, Doğu-Batı, kentleşme ve toplumsal kurtuluş yolları arayarak yüz yıldan fazla debelenmesi akıl alacak şey midir? Rus romanı "Rusların milli hissiyatını yitirmeden kalıp, batının ilim ve fennini alması gerektiğini, Rus müziğinin neden önemli olduğunu, Moskova'nın nasıl Rusya'yı, Rus karakterini temsil eden bir ruhu adeta terennüm ettiğini" söylese, Tolstoy veya Dostoyevski adları ortaya çıkar mıydı? Zola, Hugo veya Dickens'ı böylesi metinler yazarken hayal etmek mümkün müdür? Neden "bizimkiler" böyle şeylere tevessül etti, bunun pek çok yanıtı bulunabilir ama anlaşılan o ki Türkiye roman tarihi çoğunlukla romanın sırtından yapılan haybeye politik tartışmaların ve ideolojik propagandaların tarihi olmuştur. Bir başka deyişle Türkiye roman tarihi 1980'e kadar, bazı önemli istisnalar dışında Ahmet Mithat Efendilerin tarihidir.

21

Tarih ve sanat- Siyasal ideolojilere göre proletaryanın, İslam'ın, ulusun veya Hıristiyanlığın düşmanları vardır. Merkezden (dolayısıyla asal doğrudan) çevreye doğru açıldıkça düşmanların nasıl kötü olduğu, onlara ait düşüncelerin neden zayıf olduğu merkezin mutlak iyiliğiyle ölçülür ve bu formüle göre sanat ürünü inşa edilir.

Oysa sanat ürünü yalnız sınıfların, dinin veya ulusun konjonktürüyle değil, tümel olarak kültürün sürekliliğiyle de bağıntılıdır. Bugün bile yontucu Phidias ile aramızda bir algı bağı kurabiliriz, Sophokles trajediyi, Cervantes romanı, Çehov öyküyü, Jan Van Eyck gerçeği betimlemeyi, Picasso gerçeği parçalamayı düşünmemizi sağlamıştır. Bu kişiler, kaynağı din veya politika olan bir referanstan hareketle dost veya düşman ilan edilemez; yaptıkları yalnızca sanatın argümanlarıyla tartışılabilinir.

22

Sanat ve tarih- Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde camekân içinde av aletleri veya taraklar gördüğümde şöyle düşünmüştüm: *Bunlar gerçekten somut bir zekânın ürünü ve başka bir biçimde tasarlanmaları ise güç. Bu aletleri yapanlar, çıraklarına da aynı yolu öğretmişler; bu nedenle aletler anlaşılır bir biçimde yakın özellikler içinde benzeşiyorlar. Peki ama, Kibele, o iri kalçaları ve göğüsleriyle belli bir oturuş biçimi içinde, neden bildiğimiz bütün diğer Kibele heykelciklerine benziyor? Tıpkı av aletlerinin ustaları gibi, neden Kibele'ye biçim veren kil ustaları da hep benzer biçimleri denemişler de, başka bir Kibele oluşturmamışlar? Kibele neden ancak Demeter oluncaya kadar hep benzer biçimde yapılmış?*

Hitit denince aklımıza Güneş Kültü, Yunan denince amfi-

teatr, tapınak vb. geliyor. Bunlar aslında benzer biçimler halinde sayısız yinelenen şeyler değil mi? Yunan'dan Roma'ya kadar geçen sürede, sayısız Zeus, Artemis ya da Afrodit heykelinin tıpkı-kopyaları yapılmamış mı? Sanatta biçem denen şey, sanatçının algılarıyla genel kabul biçimlerinin ortaklığından mı doğuyor yoksa?

23

Teknik ve sanat- 1930'larda *Frankfurt Okulu düşünürleri* sanatın teknoloji karşısında sahiciliğini yitireceğini öne sürdüler. Postmodernist düşünürler ise gerçekleşmiş olan bu kâbusu saptamakla yetindi; örneğin Lyotard "büyük anlatılar sona erdi" diyerek modernizmin sonunu ilan etti ve yapılacak tek şeyi *dil oyunlarıyla yeni hamleler yapmak* olarak gördü. Baudrillard teknoloji ürünlerinin oynadığı rolden hareketle *herkesin potansiyel yaratıcı haline geldiğini; eski kuralların, yargıların ve haz ölçütlerinin kalmadığını* söyledi. Baudrillard'a göre sanatta tüm temsil biçimleri; anti-sanat bile (örneğin Duchamp'ın pisuvarı) temsil niteliğini kaybetmişti. Sanatın tüm dallarında kendine özgü bir ruh kalmadığı için bunların hepsini aynı anda kabullenmekteydik.

Teknoloji ve simülasyon dünyasının sanatta yarattığı kriz, sanat ürünlerinin eğlendiricilik üzerine kurulu bir oyun olarak algılanmasında toplanmış görünüyor. Yazdığı romanın bir dil eğlencesi ve eklektik bir oyun olarak algılanmasından ciddi bir biçimde endişe duyan roman yazarının, edebi geleneğin mirasına toz kondurmak istemese de postmodern durum karşısında çaresiz kaldığı tümüyle yanlış değildir. Çünkü o, teknolojinin olanaklarıyla "çoğaltılmış" bir metaın hazırlayıcısıdır. Yani en azından "medium is the message" durumu bir realite halindedir: Bu Derri-

da'nın sözünü ettiği: "Sisteme kendisinin dışından, kirlenmemiş bir eleştiri getirilemeyeceği" hakikatidir.

İyi ama bir roman yazarının, *ben bu yazdıklarımı oyun ve eğlence olsun diye yazmadım, ben yazıyı asla dilin dizginsiz serüvenine bağlamadım, yazıyı bir yırtma yapıştırma resim gibi veya "pastiche" gibi kurmadım, yazı benim için belli bir estetik eylemin taşıyıcısıdır* deme hakkı yok mudur?

24

Yazarlık ve bilgi- Nasıl ki bir muhasebeci gelir gider kayıtlarını tutmayı, tüzük ve yönetmeliklere göre beyanname düzenlemeyi bilirse, yazar da yazarlığın tarihini, yazarlığın yüzyıllar boyunca oluşmuş "içtihatlarını" bilmelidir. Bu durum, neyin nasıl yazıldığını, akımları bilmek demektir ve aslında başlı başına uzun bir eğitim sürecidir.

Edebiyatçı dünyanın en uzun süre eğitim gören insanıdır. Üstelik bu öğrenimin "mezuniyeti", "üst ve alt sınıfları" yoktur; yalnızca bu okulda inatla çalışan, kendini olaya veren inek öğrencilerle, okulun camlarını kırıp, ineklerle dalga geçen haylaz öğrenciler vardır.

Bir mahalle okulunda haylazlık, yaratıcılığa ve zekâya işarettir, ama edebiyat dünyasında haylazlık olsa olsa tembellik, yeteneksizlik ve ruh düşkünlüğünü gösterir.

Yazarlığı bir "duygu etkinliği", sanatçıyı da "duygularıyla hareket eden kişi" gibi görmek ortak bir yanılgıdır. Oysa yazar "aklıyla duyguları yazan" kişidir. Duyguları aracılığıyla bir akıl üretenlere ise yazar değil, hasta denir. Yazarlığı salt duygu işi gibi ele almak onu küçümsemek anlamına da gelir ki, bu küçümsemede yazarın sanat dışındaki bilgi biçimleriyle ilgisini reddeden bir küstahlık da vardır.

Oysa yazar insan ruhunu deşelemek için bazen sosyolojiye, tarihe ve hatta siyasetbilimine bile ilgiyle yönelir; felsefe

ve mantık zaman zaman yazara düşünme yolunda kılavuzluk eder. Halkbilim, söyleyiş farklılıklarına, arkeoloji imgelerin değişik biçimlerine ışık tutarken, mimarlık, düzen duygusuna seslenir. Bir edebiyat yapıtının bunları tartışmadığı doğrudur, ama bu bilgi orada vardır ve hissedilir. Buna diğer bilgi biçimlerini "edebiyatın ve estetiğin bilgi biçimine dönüştürmek" denir.

Dikkatle bakan göz, Cervantes'in "Seyid Hamit Bin Engeli adlı dinsizin anlattıklarından hareketle" yazdığı şeylerde derin bir toplumsal dikkat olduğunu anlar. Balzac bize dönemindeki matbaacılığı, ticaret dünyasını ve gazeteciliği anlatırken, romantiklerle klasiklerin farkını açıklamaya bile fırsat bulur. Tolstoy yaşayan birey üzerindeki tarihin etkilerini gösterir, Dostoyevski İncil'i bir mahkeme zabıt metnine indirgeyiverir.

Modern çağda da bunlar olmaya devam ediyor: Eco, dilbilimden yola çıkarak polisiyeyi bir dil labirentinde dolaştırıyor, Orhan Pamuk minyatür sanatı ile tarihimizin "gözünü" kurcalıyor.

"Edebiyatta tüm edebiyat dışı bilgiler ne içindir" sorusuna kısaca yanıt vermem gerekirse, "yeni bir şey içindir", derim. Alınan bilgiyi alındığı biçimiyle değil, estetik düzleminde yeni bir şeye dönüştürmek içindir.

25

Söz ve düzeni- Roman "yapılmış" bir şeydir; söz düzeniyle kurulmuştur ve bu söz düzeni toplumsal söz düzeninden "damıtılarak" elde edilmiştir.

Roman, yapısı itibarıyla bir olaylar dizisi içinde insan malzemesinin dille vücut bulmasıdır; bu dil roman yazarının yeniden ürettiği bir dildir. İster yansıtmacı, ister yaratımcı olsun her roman bir yeniden inşa eylemidir. Durum böyle olunca yazarın bilinci "sözcüklerin bilinci"dir. Yazar bu söz-

cüklerle yaşamın ideolojisini, eylemlerini, görünümünü yeniden üretir ve bu üretim basit bir yansıtma değildir. Öznel süzgeçten geçmiş, özgünleşmiş yeni bir eylemdir.

26

İki dil- Sanatçının dili sezgisel aklın dilidir. Sanatçının dili nesnel hayatın bilgisini vermez, çoğu kez çarpıtır, bu onun yanlışlığını değil farklı bakışını gösterir. Bilimin dili 2+2=4 ise, sanatçının dili x+2=? şeklinde ifade edebileceğimiz çok yanıtlı bir dildir. Sanatsal dilin işlevi gerçeği bulmaktan çok, onun içinde saklı duran güzelliği, iyiyi, farklılığı veya yeniliği sezdirmeye yöneliktir.

27

Filozof ve edebiyat- Aristo'nun ilk büyük edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı olduğunu düşünürüm. Doğrusu, şiiri incelediği *Poetika* adlı yapıtını okuduğumda çok şaşırmıştım; filozof neredeyse şiirin yapısını şairden iyi biliyor, ama şiir yazamıyordu!

Beni asıl şaşırtan tragedyanın yapısını çözümleyiş tarzıdır.

Önce destana (epopeye) bakar ve onda üç özellik görür: Baştan sona tek koşuktur, zaman sınırı yoktur, bölümlerden oluşur. Sonra tragedyaya bakar: Çeşitli bölümlerde değişik koşuklar olduğunu görür, olayların bir günde geçtiğini saptar, bölümlerin birbirine bağlı olduğunu anlar.

Buradan da o ünlü "üç birlik" kuralına varır:

Hareket birliği, zaman birliği ve yer birliği.[1]

1 Belli bir konu içinde toplanan olayların olasılık kuralları içinde birbirini izlemesi "hareket birliği"dir.
Olayların bir gün içinde olup bitmesi "zaman birliği"dir.
Olayların belli bir yerde geçmesi "yer birliği"dir.

Modern edebiyatın bu üç kuralı zorlayarak bir çerçeve açabildiğini düşünüyorum.

Beklenmeyen olayların bile rastlantılara göre değil de mantıksal bir zorunluluk ilişkisine göre açıklanması gerektiğini düşünen Aristo, "sahiciliği" önemli bir ilke olarak benimsemiş görünüyor.

Tragedya kahramanının özelliklerini sayarken, "söz ve davranışı gerçeğe uygun olmalı" "baştan sona aynı özelliklere sahip olmalı" "hatayı bilmeden yapmalı" der ve bence bugünün yazarlarına bile ışık tutar.

Edebiyatın tüm insanlık adına yazarın kendi içine bakması olduğunu herkes bilir; ancak yazarın edebiyat adına kendisine bile bir kuramsal bakışla bakması gerektiğini, yalnızca işi edebiyat olan yazarlar fark eder.

Aristo sanat eserlerine felsefe bulaştıran bir şiir meraklısına benzemez. Hatta felsefe yapıtlarında sanatsal araçlara başvuran Platon gibi de değildir. Ama Aristo'nun, zaman zaman felsefeye sanat üzerinden bakabilen bir yaratıcı olduğu kesinlikle söylenebilir.

*

Üstün bir edebiyatçı saydığım Platon'un *Devlet*'inde eşitçi ütopya yerine ideal toplum tasarımına ilişkin ilk büyük hayalin göze çarptığını düşünürüm. Platon'un burada yaptığı şey iyilik, doğruluk, kötülük gibi kavramları irdelemek, Tanrı'nın kötü olamayacağı fikrini (ilk kez!) ortaya koymak, filozofların yöneteceği devletin ve toplumsal işbölümünün (ilk kez!) analizini yapmaktır.

Öyle görünüyor ki Platon eşitçi ütopyaya giden yolu ilkin insandaki kavramlar üzerinden düşünmüş, ama eşitçi toplum pek de umurunda olmamıştır. Peki neden ütopyalarda Platon adına sık sık rastlanıyor? Bunun nedeni, Platon'un doğru, iyi gibi kavramları politika dışına çıkaran,

bunları yalnızca ahlaki açıdan vurgulayan mantığında aranmalıdır.

Platon sanatı idealar kuramı yüzünden aşağılar, çünkü bir bakıma ideaların yansıması olan insanın yansımasını (örneğin heykelini) yapmanın saçma olduğunu düşünür. Sanat bir taklittir (mimesis) der; hatta bunu da ileri götürerek taklidin taklidi (eidola) olduğunu düşünür.

Çok zeki bir adamdır, onun çalışkanlığını ve mantık bütünlüğünü anlamak, bir edebiyatçıya çok şey katar.

28

Düşünce Edebiyatı- Batı dünyasında Albert Camus, Franz Kafka, Marcel Proust, Elias Canetti gibi pek çok örneği bulunan ve bir felsefi hareket noktasının edebi araçlar temelinde sorgulanıp tartışıldığı edebiyat tutumu, ülkemizde pek yaygın değildir. Daha çok deneme düzeyinde örneklere rastlanmakla birlikte, romanda Tahsin Yücel bu bağlamda akla gelen ilk isim sayılmalıdır. Bilge Karasu ise düşünceden değil, biçimden hareket etme noktasında ısrarcı oldu. Bu anlamda Tahsin Yücel düşünce edebiyatında belirgin bir isim olarak öne çıkmış sayılabilir.

Melih Cevdet Anday'ı da bu kategoriye alabiliriz; ancak Anday düşünceyi daha çok deneme türünde tartışmaya eğilimlidir, oysa Yücel bir düşünceyi edebi araçlar eşliğinde sorgular, roman kişileri bu düşünceyi tartışacak yapıdaki insanlardan seçilmiştir. Denebilir ki, Tahsin Yücel okurla kendisi arasına bir kuram buğusu yerleştirir; örneğin, okuyucu *Yalan* adlı romanda yalnızca Yusuf Aksu'nun eylemlerini değil, onun göstergebilim veya dil üzerine ortaya attığı soruları da bir zihin cimnastiği yaparak izler. Tahsin Yücel, böyle çetrefil konularda bir öğretmen gibi davranmaz, edebiyatın esnek yapısına uygun olarak yapıtından çıkacak anlamı okuruna bırakır.

Düşünce edebiyatı yapmanın en büyük zorluğu didaktik olma, yol gösterme, okuru eğitme gibi istenmeyen sonuçlar yaratabilmesidir. Bu, iyi bir yazar için kâbustur; Tahsin Yücel bu kâbusu okura yaşatmayan, kendine özgü bir yolu olan, önemli bir yazardır.

29

Haremlik selamlık- Bizde romanın gecikmesi, kadın dünyasının erkek dünyasından kesin hatlarla ayrılmasındanmış gibime gelir. Bu ayrılığın yarattığı muhteşem azap sürekli yazılamayacağı için, birkaç romanda başarıyla anlatılabilirdi, sonuç gerçekten de öyle oldu.

Romanın gelişimini endüstriye, toplumun karmaşıklaşmasına bağlayan açıklamaların tümüyle reddedilir bir yanı yok. Bizde Rönesans'ın olmayışını ve dolayısıyla birey olma fikrinin gelişiminin gecikişini, romanın gecikmesine kanıt gösterenler de tümüyle haksız sayılmaz. Ama ne yalan söylemeli, Rönesans'ı yaşamamış olan Rusya kafa karıştırıcıdır. Üstelik toplumsal gelişmişlik açısından Osmanlı İmparatorluğu'ndan çok da farklı olmadığı söylenebilir.

Kadın dünyasıyla erkek dünyasının ne feci bir biçimde ayrık olduğu bizim geçen yüzyıla ait romanlarımızda çok açık görülür. Hatta bu, geç dönem köy romanlarında bile vardır. Bana öyle geliyor ki Türkiye'de modern ölçüler içinde ilk roman, kadın ve erkek dünyasını birbiriyle bağdaşmaz iki malzeme gibi ele almaktan vazgeçen düşünce yapısından doğdu; bunun ilk örneği de 1900 yılında yazılan *Aşk-ı Memnû* olsa gerektir.

Ancak ne var ki *Aşk-ı Memnû* yazıldıktan sonra neredeyse altmış yıl kadar modern roman namına tek tük yıldızların parladığı bir edebiyat dünyamız oldu. Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Nezihe Meriç, Yusuf Atılgan gibi yazar-

ları sayarsak aslında iki elin parmak sayısını aşmadıklarını görürüz.

Kadın ve erkek dünyasının birbirinden sürüler halinde ayrıldığı, modern topluma özgü gruplar ve kitlelerin oluşmadığı bir dünyadan roman doğabilir miydi? Erkeklerle dans etmeyen, erkeğin gözüne bakmayan, yüzünde peçe ile dolaşan, günlük ilgileri erkeklerden çok farklı olan kadın dünyasına yönelik olarak acılı aşk teraneleriyle, cinsel fantazya hikâyelerinden öteye ne doğardı? Kaldı ki bir *Decameron*'umuz bile olmadı.

İspanya'da *Don Kişot*'u, Rusya'da *Oblomov*'u yaratan toplumsal koşullar ülkemizde yok değildi, ancak bizde "dil birliği" duygusunu yaratacak bir etnik kültür yoktu, bir de kadınlar dağlar dışında hiçbir yerde özgür değildi.

Roman, örgütlenmiş bir toplumun karmaşık bireylerini anlamak isteyen yazarın izlenimlerini damıtmasıyla, insanı insan olarak kavramasıyla incelmiş, karmaşıklaşmış ve yücelmiştir.

Bizde "erkeğin elini sıkmak caiz midir" diye soran bir toplum kesimi hâlâ var; bu nedenle roman dünyamızda modern öncesinden postmodern döneme kadar her renk roman "rafları süslüyor".

30

Türkçede ilk roman- Bütün kaynaklar "ilk Türk romanı" olarak Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat*'ını gösteriyor. Ama aynı tarihte yine Türkçe olarak yayımlanan bir roman daha var ki onu kimse anmıyor: *Temâşâ-i Dünya: Cefâkâr-u Cefâkeş*. Neden? Bir Türk tarafından yazılmadığı için mi?

Acaba romanlar Türkler tarafından yazılışına göre mi, yazıldığı dile göre mi sınıflanır?

"Türk romanı" ifadesi mi doğrudur, "Türkçe roman" mı? Roman yazarlarının milliyeti, yazdıklarını ilgilendirir mi? Şemsettin Sami Osmanlı idi de Evangelinos Misailidis neydi?

31

İlki Klasik Yazar- Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnû* adlı romanını bir başyapıt saymak gerekir. *Aşk-ı Memnû*'da, edebiyatımızda sık görülmeyen sağlam bir klasik şema vardır: Neredeyse tüm kahramanlar içsel dünyalarıyla ve çevresel koşullarıyla irdelenmiştir. Olayların akışı da sağlam bir mantık düzeni içinde ilerler; mekânlar iyi tanımlanmış, duyusal olarak "görünür" hale getirilmiştir. Yazar, tesadüfle açıklanacak olaylara başvurmaz. Bu nedenle okuyucu tam olarak kitabın içine yerleşir, kahramanlarını tanır, onların neler yapabileceğini bile tahmin eder.

Kahramanlar hakkında yargıya başvurmayan bir yazar önündeyiz; bu, yüz yıl öncesindeki edebiyat dünyamız göz önüne getirildiğinde müthiş bir kıvamdır. Her ne kadar eski ve ağır bir dille yazılmışsa da, *Aşk-ı Memnû* dilimizin taşıdığı anlam zenginliğini kavramada, şu anda konuştuğumuz dilin hangi çağrışımlar ve yapılar üzerinde yükseldiğini görmede temel kitaplardan biridir. Bizi biz yapan geçmiş eğer soyut ve uzak bir ülke değil de, yaşayan insanların dünyası olarak kavranacaksa ve eğer kültürümüz edebiyat içinden yeniden tanımlanacaksa, *Aşk-ı Memnû*'ya bakmadan bir şeyler söylemenin yanlış olacağı açıktır.

Bir de, Bihter ve Behlül gibi unutulmaz iki kahramanın sık sık yaratılamadığını söylemek, bilmem fazladan bir söz mü olur?

*

Mehmed Rauf'un en bilinen romanı olan *Eylûl*, *Aşk-ı Memnû* ile aynı yılda yayımlanmış olmasına karşın çok benzer bir öyküyü ele almak yönünden ilginçtir. Sanki 1900 yılı bir sikkedir; bir yüzünde *Aşk-ı Memnû*, öbür yüzünde *Eylûl* yazar.

Neyse ki bu hal, iki kitabın da çekiciliğini artırır; sanki bir temayı değişik yorumlayan virtüözleri dinlemek gibi zevkli bir durum doğar.

Eylûl'de *Aşk-ı Memnû*'ya hem benzeyen hem de ayrılan yan, aşk ve aldatmadır. Ancak, *Aşk-ı Memnû*'da Bihter ve Behlûl'de somutlaşan ten zevki düşkünlüğünün yerine Eylûl'de evli kadına (Suad'a) aşık olan Necib'in kendisiyle savaşı vardır. Suad ile Bihter de aynı kumaştan değildir, bu nedenle iki romanı hem benzer hem de ayrık bulmamın nedeni budur.

Eylûl'de romantik ve düşünsel bir aşk vardır, *Aşk-ı Memnû*'da ise hedonizm öne çıkar. *Aşk-ı Memnû* bu nedenle dramatiktir, *Eylûl* ise trajik.

Bir aşkın iç hesaplaşmalar içinde irdelendiği bu kadar uzun bir metne sahip olduğundan ötürüdür ki *Eylûl*, edebiyatımızın iki büyük klasiğinden biridir.

32

Reşat Nuri Güntekin- Adı neredeyse *Çalıkuşu* adlı romanıyla özdeşleşen Güntekin, yazarlık yeteneğini pek çok önemsiz romanla çar çur etmiş gibime gelir. Pek çok romanında *toplumu yansıtmak* veya *aydınlatmak* düşünceleri arasında sıkışıp kalan yazar, zaman zaman bu baskıdan kurtulup önemli çıkışlar yapar: Örneğin *Miskinler Tekkesi*, *Kavak Yelleri* ve *Ateş Gecesi* unutulmazdır.

Reşat Nuri'yi, pedagojik edebiyattan yansıtmacı edebiyata evrilen Türkçe edebiyatın köprüsü saymak yanlış olmaz. Bu nedenle onun romanlarında her iki özellik; gerçekçilikle, pedagojik tutum, zaman zaman yan yana gelir.

Romanları akıcı, anlaşılır ve genel ahlak profiline uygundur. Anlatıcının bazen anlattığı konudan sıkıldığını, hemen "ileride" bir yerlere atladığını düşündüren bölümlere rastlanır; romana katkısı olmayan gereksiz ayrıntılar görülür, bir biçim arayışı ya da teknik deneme yoktur.

Bütün bunlar *Kavak Yelleri, Ateş Gecesi, Miskinler Tekkesi, Son Sığınak* ve *Eski Hastalık* adlı romanların önemini ortadan kaldırmaz. Nedense Reşat Nuri önemsiz romanlarıyla tanınmıştır; bu, çok kitabı bulunan bir yazarı keşfetmek için oldukça olumsuz bir durumdur.

Örneğin, baştan ayağa inandırıcılıktan yoksun ve derinliksiz olan *Yeşil Gece* adlı roman *status quo* nedeniyle çok beğenilmiş olmalıdır. Çünkü medreseden yetişme bir mollanın dinden şüphelenerek bilime inanmaya başlaması ve öğretmen olarak Anadolu'ya gitmesini anlatan bir öykü, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki beğeniye tam olarak uyar.

Çalıkuşu da benzer bir temadan hareket eder: "Dam dö Siyon mektebinden diplomalı" genç kız, aşktan canı yanınca, bir tür iç kızgınlıkla Anadolu'ya gider ve Kamuran'a olan aşkıyla başat giden bir sefalet yaşar. Kamuran ise sahih bir kişi değildir; Feride'nin böyle bir adamı neden sevdiği anlaşılamaz; Feride'nin dirençli sevgisini asla hak etmediğini bildiğimiz bu adamın sonuçta Feride'yle vuslata erdiğini görünce içimizde mutluluk uyandığını söylemek zordur. Müthiş bir trajedi, kötü bir drama dönüşmüştür; Feride'nin umutsuz aşık İhsan Bey'i geri çevirişi, yaşlı ve sevimli bir adam olan Hayrullah Bey'le cinsel ilişki içermediği bilinen bir tarzda evlenişi, hep Kamuran'a hazırlık için midir? Nedir Kamuran? Feride'yi, kucağında bir ço-

cukla önüne çıkmış bulsa yüzüne bile bakmayacak bir hercai değil mi?

Yine de *Çalıkuşu*'nu yavanlıklarına, acelesine, inandırıcılıktan uzak bazı bölümlerine karşın mutlaka okunması gereken romanlar arasında saymak gerekir. Bu romanda ülkemizde kadınların erkek dünyasından ne kadar kopuk yaşadığını, aşkın ve iffetin nelere indirgendiğini, insanların nasıl duygulandıklarını anlamak için çok sayıda ip ucu vardır. Bu roman eksiklikleriyle bile insanda hoş duygular uyandırır; edebiyat zevki için değil, ama Türkçe romanın en çilekeş aşkının kahramanı Feride'nin tanınması için gereklidir.

Yazarın *Dudaktan Kalbe* veya *Yaprak Dökümü* gibi kitaplarını okuyanlar, sanırım Reşat Nuri'de kadın doğasına ilişkin bir güvensizlik olduğunu düşünmüşlerdir. Kadın, sinsi sinsi sokulan, dikkat edilmezse aile ocağındaki namusu düşüncesizce yıkan bir mahlûk gibi görülür. Reşat Nuri, Feride'yi ve hele hele *Ateş Gecesi*'ndeki Afife'yi yazmamış olsaydı, onu kadınlar konusunda kalıpyargıları olan sıradan bir yazar olarak görebilirdik; oysa bu noktada onun "çelişkileriyle bir bütün olan" karmaşık yanına değinmek zorundayız.

Reşat Nuri, "pedagojik" olduğunu düşündüğüm romanlarında, bir misyon adına memur gibi davrandığını akla getirir. Ama öte yandan *Kavak Yelleri*'nde müftünün laiklik adına yaşadığı baskıyı yalın bir biçemle gösterir ki, bu, *misyon memurluğu* ile yapılacak iş değildir. Hele *Ateş Gecesi*'nde ulaşmış olduğu anlatım olgunluğu ve olayları tüm canlılığıyla ortaya koyabilme becerisi her türlü övgünün üzerindedir. Bu romanı, hiç duraksamadan *Türkçe romanda rastlayabileceğimiz en iyi birkaç örnekten biri* saydığımı belirteceğim. *Ateş Gecesi* hiçbir ayrıntıyı unutmayan sağlam kurgusuyla, hiçbir hafifliğe meydan vermeyen anlatıcı sesiyle ve kahramanlarını toplumsal yapı içinde kavrayan ör-

güsüyle bir başyapıttır. "Öteki" olan toplumsal unsurlardan (yani Ermeni ve Rumlardan) söz ederken takındığı nesnel tutum, ülkemiz romanı için lüks denecek bir kıvamdadır; Giritli bir göçmen olan kadın kahramanın soyadı da dikkat çekicidir: Sklavaki. Bu romanda birbirine yaş ve toplumsal durum nedeniyle uygun düşmeyen insanların aşkı vardır; ama buradan büyük toplumsal çözümlemelere, toplumla özdeşleşmiş "dava adamları"na gidilmemiştir.

33

Ruh analizi- Burjuva ideoloğu, devrimcinin *cinsel bunalım sonucunda yıkıcı eylemlere yöneldiği* yargısını, solculuğun maymuncuğu olarak kullanmayı pek sevdi. Ona göre bu şablonu kullandınız mı, tüm solcuları anlardınız. Oysa hiçbir sınıf veya entelektüel yapı, böyle bir şablon karşısında "saf ve temiz" çıkamaz; burada psikoloji, siyasi ideolojiye kurban edildi.

Kimi sosyalistler de insanların kişilik analizini (psikolojik bir tanımlamayı) siyaset diline indirgedi: Küçük burjuva= id, proleter= superego, burjuva= alter ego oldu. Bazı *zayıf yoldaşlar,* bastıramadığı (proleterce davramadığı) küçük burjuva düşünceleri yüzünden ikinci kişiliği (burjuva yanı) ortaya çıkan zavallılar gibi görüldü. Burada da psikoloji siyasi ideolojiye kurban edildi.

Birbirinin düşmanı olan iki düşünce biçimi aynı tezlerle hareket edebilir; anlıyorum, ama kabul edemiyorum.

34

Toplumsal tarih ve sanat- Sanat, yapısı gereği sosyal tarihin bir uzantısı, bir üstyapı kurumu değildir. Sanat ideoloji gibi tarih-aşırı bir etkinliktir. Trajedinin yapısı iki bin yıldır aynı ise, resimde perspektif yedi yüz yıldır varsa, müzikte arıno-

ni üç yüz yıldır kullanılıyorsa, demek ki sosyal tarih ve politikanın gelişimi sanatta belirleyici değil, etkileyici güçlerden yalnızca bir tanesidir.

35

Kültürler düşü- Raymond Roussel'ın *Locus Solus* adlı romanını okurken, zihnimin neden hep Borges'le meşgul olduğunu bir türlü anlayamıyordum; sürekli olarak *Locus Solus*'ta Borges'in yazı tarzını düşündüren bir şeyler aradığımı fark ediyor, Roussel'ın bilime kesin vurgular yapan tarzıyla Borges'in düşselliği arasındaki zıtlığın bende bir çağrışım uyandırdığı yorumunu yapmaktan öteye geçemiyordum. Bu çağrışımı aşan başka bir yanıt olduğunu hissetsem bile bulamadım, neyse ki zihnimi uzun süre kurcalayan bu soru bir gün birdenbire aydınlandı.

Roussel, Canterel adlı bilginin kurmaca olarak yarattığı *Locus Solus* adlı bilim merkezinde olanları anlatır. Bu anlatış tarzında bilimselliğe kesin bir vurgu vardır. Bu yapıtta gizemli olayların ardında bile bir nedenselliğin var olduğu, anlaşılmaz metafiziğin içinde bile bir ampirik öğenin yer aldığı hissettirilir. Bu yapıt, bilime duyulan kesin güvenin düşsel olanda bile sınandığı değişik bir romandır.

İyi ama, neden Borges'i düşünüyordum? Çünkü yanıt açıktı: *Locus Solus*, fantastik yaşam öykülerinin asıl öykü içine parça parça yerleştirilmesiyle kurulmuştu. Borges ise benzer öyküleri yalnızca öykü olarak anlatır. Roussel fantazyadan bilimsel olana gidiyordu, Borges ise olan biteni fantazyaya dönüştürüyordu.

Tarihsel öykü karşısında bu iki yazarın pozisyonunu anlık bir aydınlanma sonucu kavramıştım; Roussel pozitivizmin, Borges ise post-modernizmin tarihsel öykü kurgusunu temsil ediyorlardı.

Roussel "bilimin düşü"nü, Borges "düşlerin simyası"nı arıyordu.

Neden ikisini de çok etkileyici bulduğumu anladım: Çünkü yaptıkları şeyin gerekliliğine içtenlikle inanmışlardı.

Neden ikisinden farklı yol izlediğimi de anladım: Çünkü ben bir "kültürler düşü" kuruyordum. Benim için tarih, romana kültürün dildeki izleri ile girebilmeliydi. Bunlar sahici biçimde kurgulanmalı, insan gerçeği içtenlikle sorgulanmalıydı.

İçtenlik? İçten miydim yapıtlarımda?

Bunu yanıtlayabilmem içinse benim "ben" olmamam gerekiyordu.

36

Edebiyat ve ütopya- Havarilerin yaşamı olsun, İslam'da ilk halifelerin dönemi olsun, her dinde bir "mutluluk dönemi" [altın çağ] vurgusu vardır.

Augustinus zamanında kilise babaları azla yetinen ve eşitliği öne çıkaran bir tarzda yaşıyorlardı. Halife Ömer kendi işiyle devlet işini ayrı tuttuğunu göstermek için iki ayrı mum kullanırdı, biri devletin diğeri ise kendinin mumu. İtalya anakarasında ermiş Clementus ve İstanbul'da Hrisostomus, benzer bir yaşam biçimini savundular. Augustinus mal mülk olmazsa toplumun daha iyi gelişeceğini, Hrisostomus da Antakya'da iken kimsenin elinin altındaki malın gerçek sahibi olmadığını, bir papaz kilise malının ne kadar sahibiyse insanların da kendi malının o kadar sahibi olduğunu söyleyerek malların herkesin kullanımına açık olması gerektiğini savunmuştu. Bu düşünce Kayserili Aziz Basileos'un "Neyin varsa senin değildir" deyişini akla getiriyor. Burada doğanın yaşama düzeninde mülkiyetin olmadığına ilişkin göndermelere rastlanıyor ve doğal hukuk öneriliyor.

Havarilerin kadında bile ortaklığı savunduğu söylencesi özelikle Batıni yaşam biçimi sürdüren tarikatlar açısından da incelenmeye değer bir konudur. Çünkü kimi bilgelerin doğa durumuna bakarak, kadın erkek cinsel yaşamına uygulanan kısıtlamaları yanlış buldukları anlaşılıyor. Umberto Eco'nun *Foucault Sarkacı*'nda andığı ermiş Gerard gibileri, kız kardeşlerini kendilerine helal sayan bir öğretiyi izlemişlerdi. Gene Endülüslü Ebu Şakir İbn-i Meymun da aynı şeyi savunmaktaydı. Ermiş Gaetano ensesti, "doğa yasalarına uygun ama pozitif hukuka aykırı bir durum" olarak görmekteydi.

Campanella, *Güneş Ülkesi*'nde bu "doğa ilkesi"ne bağlı olarak "kadınların ortaklığı" sorununu tartışır. Kadınların toplumsal mülkiyete ortak olması gerektiğini savunduğu gibi, kimle kimin çiftleşeceğini takvim yoluyla gökbilimcilerin belirlediği bir cinsel yaşamdan söz eder. Bu yaşam *Civitas Solaris* adlı hayali bir ülkededir. Campanella'nın ütopyasında cinsellik üreme amaçlı duygusuz bir eylemdir. Bu nedenle bir'den fazla kadınla cinsel ilişki olağandır, ne var ki rastgele olmamalıdır.

Görülüyor ki Campanella'nın cinsel "öğreti"si insanı dehşete düşürecek kadar mekanik ve despotçadır. Tıpkı dinlerin sevgi ve kardeşlik vaazlarıyla insanın derisini yüzmeyi olağan görmesi gibi, Campanella da komünal yaşam vaazıyla insanın ruhunu yok eden bir toplumsal düzenin varlığını olağan görür.

Tuhaf ama gerçek; eşitçiliği savunan tüm erdemli insanlar gibi saf sevgiden söz ederken, anlık bir "sıçrama"yla düzen ve otoriteye savrulan Campanella, ütopyalarda saklı duran bir özelliği anlamamızı sağlar: Ütopyalar, çağının ötesine sıçrayan yüksek bir kavrayış gücü taşır, ama buna karşılık sayısız çelişki ve acımasızlıkla dolu bir toplum tasarımına da açıktır. Ütopyacılık ötedenberi hep verili olanın

eleştirisini, daha ileride olanı göstererek yapar. Eleştirisinde haklıdır, ancak gösterdiği model de kusurludur; bu kusurlu modelden ötürü suçlanması da yanlıştır, çünkü "geleceği şimdiden ancak bu kadar bilebiliriz" savunusu yanlış değildir.

Ütopyada bir olanak daha var: Bu, "tersine ütopya"dır, yani daha geride olanı sorgulayarak, "retrospektif kurgu" yaparak bir ütopya yaratmak da mümkündür. Ütopyayı gelecekteki olasılıktan, geçmişteki olasılığa doğru bükme denemesi de yapılabilir.

Geleceğe dönük ütopyaların olanakları sezgiseldir, geçmişe dönük olanınki ise bilgiseldir. İkisinin de geliştirilme olanakları vardır ama gelecek ütopyalarından daima bir mantıksal kuruluk fışkırır. Bu nedenle bugünün tasarımı ile geçmişi yeniden kurgulamak sanki daha bir insanca imiş gibi görünür bana.

37

Edebiyat ve psikanaliz- Nietzsche toplumsal ahlaka başkaldırınca süperegoyu dışladı, denilir. Onun Dostoyevski'de tam olarak ne gördüğünden –iflah olmaz yorumsamacı tavrı nedeniyle– emin değilim, ama sanırım Dostoyevski'ye dikkat çekmesinin nedeni, insanın davranışlarını çoğu kez kendi iradesini aşan şeylerle de açıklamış olmasıdır. Yine sanıyorum ki *irade* kavramı daha önemliydi filozof için.

Sonuçta psikanaliz de bir tür irade gözlemidir. Bu irade "normaldışı" hale geldikçe hastalık tanısı konulur. Sanatta "normaldışı" olabilecek pek çok olaya rastlandığı için terapistler çoğu kez sanatçıyı irade noktasında başka maskeler kullanmayı becerebilen şeytansı deliler gibi görürler. Nitekim Freud, "baba katilliği" ile Shakespeare arasında bağ kurar, Hamlet'i buna örnek gösterir. Edebiyatı bir tür öz-tedavi

gibi gören Freud, bunu hastalıklı bir yıkım duygusunu hastalıklı bir yüceltme ile dengelediğimizi söylemiş olur.

Bu yaklaşımın zayıf noktası, yüceltme ile estetik arasında kurulmuş olan katı ilişkidir. Güzellik duyusunun baskılanmış enerjilerle açıklanması duraksamadan kabul edilebilir bir şey değildir. Bunun basit bir şekli olan hoşlanım ilkesi madem doğuştan geliyor, neden güzellik duyusu sadece baskıdan doğsun?

Edebiyat, psikanalize bireyin iç dünyasına girme cesaretini bulma yönünden bir şeyler borçludur. Ama psikanalizin de edebiyata yine aynı gerekçeyle borçlu olduğu akıldan çıkmamalı.

Edebi metinlerin çözümlenmesi, edebiyat metnini oluşturmak kadar öznel bir eylemdir ve çözümleyicinin ruhsal niteliklerinden kopuk değildir. Terapi öykülerini anlatan romanlar bu nedenle iyi romanlar olamamışlardır; tam tersine terapiyi sorgulayan romanların başarılı olduğu söylenebilir.[2]

Bu, bir politik tarafta duran romanların değil de politikayı sorgulayan romanların daha iyi olmalarına benzer.

38

Yazarın modelleri- Uçarılık Hemingway'den, disiplin Canetti'den gelmeli, çalışkanlığı da Balzac'tan almalı. Sevginin öğretmeni ille de Hugo'dur, derinlere dalabilme becerisini ise Dostoyevski'den öğrenmeli.

Muziplik ve ironi için Joyce'u, sözü uzatmamayı öğrenmek için Borges'i örnek almalı, doğanın dilini Yaşar Kemal'e, sesin insan ruhundaki etkisini Fuzuli'ye sormalı. Tutku deyince Stendhal, sabır deyince Gonçarov, akıl deyince Eco, korku deyince Kafka irdelenmeli.

---

2 Bunun bizde de güzel bir örneği var: Levent Mete'nin *Terapi* adlı romanı bu anlamda çok değerli bir çalışma.

Dilin zaman içindeki tutkulu eylemini kavramak için Marquez'i, Tanrısal bakışla yazmak için Tolstoy'u, Tanrı'ya bakış için Homeros'u, duyuların önemini kavramak için Zola'yı örnek almalı. Haşek bize mizahı, Cervantes coşkulu bir dille yazmayı, Dickens kurgulama becerisini, Yourcenar ağırbaşlı bir metnin nasıl olacağını göstermeli.

Bütün yazarların biçemi aynı anda bir metinde yoğunlaştırılamaz; ancak unutulmamalı ki iyi bir metinde tüm yazarların deneyimi vardır.

39

Vadi ve dere yatağı- Roman hakkında görüş öne sürerken teorik düşünceyi öne çıkarmak, sanırım Orta, Batı ve Kuzey Avrupa'nın ortak davranışıdır. Güneyde ve doğuda roman tekniği üzerine tartışma veya deneysel roman yaratma çabası pek öne çıkmaz. Nabokov doğudan gelir, batıya yerleşir ve teorik düşünmeye başlar örneğin. Demek ki entelektüelin yalnız kendi vatanı değil, bir de düşünsel vatanı oluyor.

Edebiyatta eleştirel bakış [Kafkagiller] "deneysel roman"a, romantik bakış [Tolstoygiller] "betimsel roman"a eğilimlidir. Tolstoygiller vadileri, gökyüzünü, renkleri aklımıza düşürür; Kafkagiller ise derin ve bulanık akan gri bir nehre benzer. Kafkagillerin romanında bazen bulanık ve durgun bir hakikat; bazen de hayalet sözlerini andıran bir belagat vardır. Kafkagiller roman ve romancılık üstüne bir iddiayı temsil eder; onların romanında yaşamı psikanaliz ve Nietzsche bileşiminden kavrayan ürpertiler hissedilir. Kişilikleri bakımından Kafkagiller uyumsuz ve sofistike görünürler.

Lukàcs eğer "Kafka mı, Thomas Mann mı?" diye sormasa da, bu soruyu "ışıklı, coşkulu tepeler mi, dar dere yatakları mı" şeklinde dile getirseydi edebiyata ilişkin seçimimizi daha rahat yapabilirdik. Ama sorusu öyle abesti ki, değerli iki ede-

biyatçıdan birine haksızlık etme pahasına, -Thomas Mann'ı seçmemizi arzulayan Lukàcs'a kızarak- Kafka'yı seçtiğim eski günlerimi anımsıyorum. Bu seçimi yaparken Mann'ın değersizliğine ilişkin bir yargıya ulaşmış değildim; üstelik Kafka'dan çok zevk aldığım da söylenemezdi. Ancak Lukàcs teorisinde aksayan bir şey görüyordum: "Roman kahramanı toplumun yapısal ilişkilerinin gerekli kıldığı bir kişi olacak, bu kişi veya olay, gerçekliğin tümünü temsil edecek ve yazarın bakışı hep olayı doğru yansıtmak üzerine kurulacak." Yazarın bir özne olduğunu unutan, ona *şunları yapmalısın ve doğru yapmalısın* diyen Lukàcs'ı ne kadar itici bulduğumu tanımlayamam, ancak bunun bana bir yararı dokundu, edebiyata teoriyle yaklaşıp kategorize edenlerden daima kuşku duymayı Lukàcs'a karşı çıkarak öğrendim.

Romanın nasıl yazılacağı üzerine yazan bir kuramcıyı haklı bulma olanağı zaten yoktur; bana Tolstoy ve Balzac gibi itiraz etmediğim örnekleri kanıt göstererek konuşsa bile bir roman yazarının neden "Kafka gibi olmaması gerektiği" bence kanıtlanabilecek bir iddia değildir.

Üstelik ben, dere yataklarında ilerleyen Kafkagil edebiyatı çekici bulmadığım halde, Kafkagil edebiyatı edebiyat saymayanların davranış biçiminden nefret ettim. Gönlüm vadinin iki yamacında duran romantik ve naturalist çığırdan yana olsa da; bana "gönlümdeki aslanın öbüründen daha iyi olduğu"nu söyleyene kuşku ile baktım.

"Betimsel roman"da yazar, insanı insan yapan eylemleri arar, onu irdeler. Tolstoygiller nasıl yazılacağını tartışmaz, tüm romanı kapsayan bir biçem yeniliği peşinde koşmazlar. Kuzeyin ve Batı'nın kanına işlemiş olan deneysel romancılıkta bu tarz dere yatağının ruhunu oluşturur: Milan Kundera, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka ve Anna Kavan bu derenin kollarıdır.

Ülkemizin de dağ yamaçları ve nehirleri vardır; denebilir

ki dere yatağımız A. Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'la, yamaçlarımız ise Yaşar Kemal'le tanımlanmalıdır.

40

Tanpınar'ın önemi- Herkes onun *Huzur* adlı romanından çok söz eder. Oysa onun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı tempo bakımından biraz ağır olsa da düşünce içeriği bakımından ironik ve derin bir yapıttır.

Toplumsal yergiyi ve eleştiriyi bizim geleneğimizde açıktan açığa yapmak bir gelenektir ve hatta küfretmek, belden aşağı olaylardan söz etmek iyice kolayımıza gelir. Neyzen Tevfik gibi ağzıbozukları "heccav" saymamızın temelinde biraz bu vardır. Bizde uzlaşmaz görünen özelliklerden hareketle yapılan düşünce ve söz oyunu olarak ironi yerine, çağrışımlardan hareket eden ve genellikle de cinsel edepsizliğe dayanan "taklit" öne çıkar. Bizde söz oyunu yerine ironiyi romana indirgeyen ilk kişi Tanpınar sayılabilir.

Tanpınar, edebiyat incelemelerinden beslendiğim, gerçekten büyük bir entellektüeldir. Yaşadığı dönem itibariyle ve sonrasında da, Türkiyeli yazarlar arasında sanıyorum ki onun çapında yetişmiş, olaylara geniş bir açıdan bakabilen pek az yazar vardır.

Öte yandan, Tanpınar romancılığında şairenelikle zedelenmiş bir edebilik olduğunu da düşünürüm. "Şairanelik"le, ondaki lirik İstanbul övgüsünü ve yüceltilmiş bir geçmiş sevgisini kastediyorum. Gerçi Hilmi Yavuz onun, *Apollonculuktaki denge tutkusu ile mimariye; Dionisosculuktaki coşku ile şiire yöneldiğini ve bundan bir sentez çıkardığını* söylerken haksız değildi, ancak mimariye ve şiire bakışındaki duyumcu yapıyı düşündüğümde, özellikle *Huzur* adlı romanını roman dokusu bakımından kendime pek yakın bulmuyorum.

Huzur'un Türkçe edebiyatta bir dönemeç olduğuna ilişkin saptamalar, Tanpınar'ın Doğu-Batı kıyaslamalarının ilk değil ama belki de tek önemli üstadı olması yönünden doğrudur. Çünkü sağcı paradigmanın zamanla allayıp pulladığı bu kıyaslama, onun elinde ciddi olarak dengeli bir nitelik kazanmışa benzer. Peyami Safa'nın "milli kimlik ve hissiyat içinde" kendini bulmuş tipler galerisine dönüştürdüğü *Bir Tereddüdün Romanı* ve *Fatih-Harbiye* adlı romanlarını *Huzur* ile yanyana koymak bile mümkün değildir. Peyami Safa, okuyucuyu "milli hissiyata davet eden" bir ideolojik çağrı ile yetinip, kişilerini bu ideolojik kurguya göre şekillendirirken, Tanpınar, kişilerini "sosyal tabiatin şartlarından" yola çıkarak kurar. Bu nedenle Tanpınar'ın, muhafazakâr propagandacılarla yanyana anılması bile abestir. Ne var ki, Tanpınar romancılığını zayıflatan unsur "sosyal tabiatin şartlarını" incelerken içine daldığı sosyolojik çözümler ve önerilerdir. Kahramanlarının sosyal tabiatlerindeki iyiliği, onların geçmişle yeniyi sentezlemelerine bağlaması da, edebi bir önerme olmaktan çok, muhafazakârların çok beğendiği toplumsal temalara yakın duran iddialardır.

"– Biliyorum, dedi. Yeni bir hayat lâzım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek,ufuk değiştirmek için bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor."

"Sen Süleymaniye'de doğmuşsun, ben Aksaray'la Şehzade arasında küçük bir mahallede doğdum. Hepsinin insanlarını, yaşadıkları şartları biliyoruz. Hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir. Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar."

Bütün bunların doğru veya yanlış olabilmesi başka bir şey, ama roman yazarı bize kişileri aracılığıyla ders verdi mi bu ders kötüleşiyor:

"Halbuki İstanbul'da planlı bir çalışma, cemiyetimizin yüzünü yirmi senede değiştirebilir. Al Şarkî Anadolu'yu. Ziraatle, hayvancılıkla, muazzam imkânlar hazinesi görürsün. Tortum şelâlesinden işe başla. Kademe kademe Akdeniz'e kadar elektriği indir.." (s.248)

1940 ekseninden baktığımızda Yakup Kadri'nin başını çektiği Kemalist modernleşme ile Tanpınar'ın başını çektiği romantizmin bir adetâ bir söylev yarışına giriştiği görülüyor. Buna sosyalist cenahtan Kemal Tahir, sağ cenahtan da Peyami Safa dahil olunca roman yazarlığı bir bakıma tarih tezlerini dövüştürme sanatına benziyor. Asıl ilginç olan ise şu: Kim ne yazarsa yazsın aforizmalarla yazıyor ve roman yazarlığı adına birinin diğerinden farklı olduğu biçim denemesi yok. Yalnızca Tanpınar sosyolojik "derslerin" dışına çıktıkça estetik bir haz veren, roman duygusu taşıdığı belli olan bir yazar olarak diğerlerinden ayrılıyor.

Tanpınar *Huzur*'da müzik, mimari, tarih ve aşk konularını kültürel bir sentez olarak kahramanlarına giydirmeye çalışmakta ve sanki Yahya Kemal'in şiirde aradığını romanda aramaktadır:

"Gece gittikçe serinleşiyordu. Arasıra küçük bir rüzgar kabarıyor, suyun üzerinde şuradan buradan taşıdığı çiçek kokularıyla sade özden bir bahar, hayal bir bahçe yapıyordu. Akıntı yerlerinde, harap rıhtımlarda dalgalar çırpınıyordu.

Nuran:

– Ayın çamaşırları yıkanıyor, dedi."

Tanpınar özneden hareketle nesneye ve doğaya bir anlam yüklüyor. Dolayısıyla Bursa'nın nevâkâr veya Mâhur Beste olması, Bursa'nın -sanki bilinci varmış gibi- bilincinden geliyor. Tanpınar bu tutumuyla, kültür varlıklarında özden gelen ve değişmez bir doku bulunduğunu düşünür ve didaktizme kayar.

İlginç bir romantik adamdır; sanki mimarinin, müziğin,

kültürün bilinci varmış gibi yazar: *"Orada [Bursa'da-g.k] musikî, şiir, tasavvuf hep içiçe konuşuyor! Taş dua ediyor, ağaç zikrediyor."*

Salt bu cümlenin ifade ettiği şeyde saklı duran yaklaşım nedeniyle, Tanpınar'ın yapıtını boydan boya zevkle okumam mümkün değil. Çünkü Tanpınar, düzyazılarından farklı olarak, edebiyatında olayları kendi zamanının olayları açısından yorumluyor.

Yine de şu yazdıklarında saklı duran anlama bütünüyle karşı çıkmıyorum:

"Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da bir takım köklere dayanma zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etme zarureti." (s.250)

Peki neden yine de bu sözlerin altına neden hemen imza atma isteği duymuyorum? Tarihe bütünlüğünü iade etmek gerekmez mi, köklerimizi inkâr yanlış değil mi? Evet, Tanpınar'la aynı şeyleri düşünüyor olabilirim, ama bu görüşlerin bir edebiyat yapıtında yazarı doğrulayacak biçimde tartışılmasını yadırgıyorum. Eğer bu görüşler sosyolojik bir metne ait olsaydı, *tarihi köklerden ne anladığımızı* sorardım örneğin; büyük bir olasılıkla da farklı sonuçlara varırdım. Ben edebiyat metninde sosyolojik tartışmayı doğru bulmadığım için, bu soruya edebiyat içinden verilecek yanıtı da anlamsız buluyorum.

Sanıyorum ki, Tanpınar'ın entelektüel olarak yücelmesine yol açan düşünceler, romanında ayak bağı haline geldi.

41

Öykü- Dilin oluşmasından beri insanlığın en eski edebi eylemi öykü anlatmaktır; avcılar, tarihin en eski öykü ustalarıdır.

Öykü, kurmaca -ve dolayısıyla yalan- olmadan var olmuyorsa, bunun sorumluluğunu avcı-öykücü atalarımızda arayalım.

Başlangıçta iç içe olan şiir ve öykü, şimdi birbirlerine kardeş kadar yakınsa, bunun nedeni (öyküyü ve şiiri birleştiren) destanlar olmalıdır. Bu nedenle her öykü yazarının dilinde şiir, belleğinde de tüm insanlığın halleri vardır.

Öykü, insanlığın tarihsel bilincinin mirasıdır. Mitolojinin ve dinin birer öyküsü vardır.

Öykü yazarı anlatılacak şeyi bir defada anlatan, tatlı dilli yaşlı insanlara benzer. Öykü olaydır, olay dolayımından kişiyi irdeler. İşte romanın farkı burada: Roman, kişi veya kişileri irdeleme dolayımından olaylara ulaşır.

Bir yazar olayın ne olduğu kadar nasıl anlatıldığını da düşünmek zorunda olduğundan, öykü şiir gibi "teknik isteyen" bir olaydır aynı zamanda.

Her şiirde öykü yoktur, ama her öykünün şiirle bir koşutluğu vardır.

Tiyatro, resim, heykel, sinema veya bale birer öykü anlatır. Bu sanat dalları olmadan öykü var olabilir, ama öyküsüz bunların hiçbiri olmaz.

Öyle görünüyor ki tüm sanatlar zaman içinde ortaya çıksa da, öykü, dille birlikte doğmuş ilk sanatsal eyleyiştir.

Bu nedenle öykü yaşam gibidir: Tüm denemeler onda yapılır; çekişmeler, çatışmalar, eğlenceler, buluşlar, saçmalıklar ondadır.

Öyküden vazgeçilmez, çünkü yaşam en büyük öyküdür.

42

Öyküde yenilikler- 1980'den itibaren, edebiyatta "toplumu yansıtma" düşüncesi ve bu düşünceye bağlı olan tüm sosyolojik çağrışımlar yavaş yavaş edebiyatın dışına çıktı. Askeri darbeler ve baskıcı yönetimler döneminde beliren sıkı otosansür eğilimi ve siyaset dışına kaçış tavrı bizde de yaşandı, ancak bu durumun sonuçları hep iddia edildiği gibi bü-

tünüyle kötü olmadı.

Karamsar yaklaşımlara göre 1980 askeri darbesi hem insan niteliğinde, hem yazar niteliğinde ve hem de toplum niteliğinde toptan bir bozulma yarattığı için, 1980 sonrasında edebiyatta hiçbir olumlu özellik bulma olanağı kalmamış görünüyor.

Ne var ki, Özalizmin, Demokrat Parti programının kesintisiz devamı olduğunu düşünenler, 1980 sonrasına bağlanan bozulmanın 1950'lerden itibaren var olduğunu öne sürüp karamsar yaklaşımın zayıf noktasına işaret ederlerse, pek de haksız olmazlar.

Edebiyattaki değişimleri ekonomik ve siyasal değişimler etkiler; ancak edebiyat, bu değişimlerin yarattığı *toplumsal algılama biçimlerinden* daha çok etkilenir. Toplumdaki değişimler her ekonomik ve siyasal katmanı eşit düzeyde zorlamaz. Örneğin şehirli kadın yaşamını alt üst eden gelişmeler, kırsal yaşamda hissedilmeyebilir. Memurları sokağa döken gelişmeler, işçilerin temel sorunu olmayabilir. Kısaca, toplumsal yaşamın algı biçimleri entelektüel planda çok çeşitlilik taşır; bu nedenle olmalı, Nezihe Meriç'in 1950'li yıllarda *Topal Koşma*'da ortaya koyduğu kadın başkaldırısı, 1980'e kadar işçileri, köylüleri veya devrimcileri anlatanların sorunu değildi.

1980 sonrasında ortaya çıkan gelişmeleri "küfür romanı" "çöküş edebiyatı" gibi terimlerle reddetme mantığının temelinde, toplumsal değişimin bu çok yönlü gidişini görmeyen, onu yalnızca ekonomi-politikle sınırlayan bir zihinsel yapı var. Bu zihinsel yapıdan doğan edebiyat eleştirisi de, kaçınılmaz olarak ekonomi, siyaset veya bilim kavramlarıyla kuruluyor ve *her biri kesinlik iddiası taşıyan bu alanları, hiçbir kesinlik iddiası taşımayan edebiyatla boğuşturmak* gibi bir haksızlığa dayanıyor.

Edebiyatta ortaya çıkan yenilikler, ya bir önceki edebi çiz-

giye tepkiyle ya da geleneği yeni bir forma dönüştürme eylemiyle vücut bulur. Dolayısıyla 1980'den itibaren öyküde ve romanda ortaya çıkan yeni hareketin 1980 öncesinde çok yaygın olan köy romanına, "yansıtmacı" anlayışa ve siyasal aydınlatmacılık iddiası taşıyan yazarlığa tepki olduğu bellidir. Bunu askeri darbeleri izleyen "döneklik" ve "pişmanlık" edebiyatı saymak, çok yavan bir tutumdur.

Her derde deva "döneklik" etiketini yapıştırmadan önce, yazarların yeni bir dil ve anlatımın peşinde dolaşıp dolaşmadığına, yeni bir edebi mantığın aranıp aranmadığına bakmak gerekir.

Bunlardan benim Türkiye edebiyat ortamı hakkında bütünüyle iyimser olduğum sonucuna varılmamalı. Benim de yeni durum hakkında pek çok itirazım var; ancak *yöntem olarak* seçimim, *edebiyatı edebiyat kavramlarıyla tartışmaktır*. Bu nedenle, siyaset veya sosyoloji diliyle edebiyatı tartışanlarda, edebiyat hakkında ortaya konmuş hiçbir görüş bulamıyorum. Bunlar politikanın sanat üzerinden politikayı tartıştığı totolojilerdir. Dahası, bu totolojiyi kuranlar, *edebiyatı edebiyat olarak tartışma* önerisini küçümser ve bunu önerenlere *duygusal cahiller* gözüyle bakmaktan çok hoşlanırlar.

Cehalet, kavramsal yapıları birbirinden ayıramayan zihnin işlevidir; bu anlamda ben 1980 sonrasında kavramsal yapıları sorgulayıp didikleyen ve yeni bir form oluşturan yazarların, kuram bilgisi, sezgi ve akılla hareket ettiklerini görüyorum.

Çünkü yeni edebi çizgi, 1980 darbesinden hemen sonra değil, on yıllık bir alabora oluştan sonra 1990 başlarında belirdiğine göre, bu sürecin bir zihinsel arayışla geçirildiğini düşünüyorum. Eğer darbeden hemen sonra yeni bir şey belirseydi, en azından bunun bir fırsatçılık olduğundan şüphelenmemiz gerekirdi.

Bu dönemde üç yazar, öyküde içerik, dil ve biçim yönünden köklü bir değişimi haber verdi: Murat Gülsoy, Mehmet Zaman Saçlıoğlu ve Hakan Şenocak.

Murat Gülsoy, postmodernist eğilimleriyle dikkat çekiyor ve en çok da bu noktadan eleştirildiği anlaşılıyor.

Ancak anlamadığım şu: Siyasal düzeyde itiraz edilen postmodernizme, edebi düzeyde itiraz etmenin altını dolduracak edebiyat kuramı verilerine ulaşıldı mı?

Gülsoy, postmodernist bir eğilimde olduğunu saklamıyor.

Ancak, ben onun yazdıklarında derin bir edebi çaba, zorlu bir uğraş ve zeka görüyorum. Çünkü postmodernizme itirazım olsa da, bir yazarın yazdıklarıyla, bir felsefi paradigmayı ayırmak gerektiğini düşünüyorum.

Balzac'ın yazdıklarıyla, onun kralcılığını ayrı tuttuğumuz umarım akıllardadır.

Bu nedenle, Gülsoy'un adını hiç beğenmediğim *Bu Kitabı Çalın* adlı öykü kitabını, Türkçe öykü yazıcılığında yeni bir yönelişin temsilcisi sayarken duraksamıyorum.

Gülsoy'un kitaplarında bu yeni yönelişe ilişkin bazı ip uçları var:

– Anlatıcı yazar, açık bir biçimde yazdığı şeyi tartışıyor ve "yazma üzerine yazma" çok belirgin bir biçimde vurgulanıyor. Bunu karmaşık bir dil ve üslupla gerçekleştirmiş olması ayrıca üzerinde durulması gereken bir konu.

– Kahramanlar tümüyle kentli; dahası yaptıkları işler bakımından da toplumda çok küçük bir yer tutan bir kesimden geliyorlar: Gülsoy'un öyküleri yazarak yaşamını sürdüren veya onlara özenen insanların öyküleri.

– Metinler arası göndermeler sık. Hatta postmodern olanı seçiş şu cümlelerde iyiden iyiye açık: *"Amacının kendi üzerine katlanıp kendine dönüşmekten başka bir şey olmadığı hikayeler. Aynen modernlik sonrası hayat gibi."*

– Tüm öykülerde bireylerin "kendileri" ile bilinçaltları

arasındaki mesafenin büyüklüğü, "irade"nin sosyal yaşam karşısında körlenişi öylesine ustaca ve didikleyici tarzda işleniyor ki, aslında Gülsoy'un öykülerini gerçekten önemli hale getiren şey bu. Bunlar zevkle okunacak ve insanın kendisini öykü kahramanlarıyla, yazarla ve kendisiyle çarpıştıracak kıvamda öyküler.

Yalnızca olayların hep entellektüel çerçeveyle sınırlı olması bir endişe olarak not edilebilir.

*

Masal, tarihsel doku ve duyu organları yan yana getirilirse Hakan Şenocak öyküsünün köşe taşları belirgin hale gelir. Ancak onun yazarlığının ruhu "naif" oluşunda saklıdır.

Bu naifliği, ince duygulara sahip olmanın ötesinde, tıpkı naif resim gibi doğaya ve çocuksu saflığa yöneliş olarak da tanımlamak zorundayım. Kadınların dünyasına en çok çocukken ortağızdır, kadınlar bizden o sıralarda sakınmaz, erkek yerine koymaz. Şenocak sanki bu duyguyu açığa çıkarmak ister gibi, hep çocuk olarak duygulanan ama olayları yetişkin olarak kavrayan insanın en insansı yanını kurcalıyor. Sanıyorum bu nedenle öykülerinde zaman, şimdi ile geçmiş arasında bir aralıkta donduruluyor.

Onun öykü kişileri bir nesnenin, bir mekânın, bir olayın parçasıdır; oysa yaşamımızda kişiler nesneyi, mekânı veya olayları kendi parçaları haline getiriyormuş gibi düşünürüz.

*

M. Zaman Saçlıoğlu, geleneğe yaslanmış kentli ses tonuyla geleceğin dilini arayan yazarın ses tonunu birleştirme konusunda belli bir arayış içinde olduğunu açıkça gösteren bir yazar. Saçlıoğlu gerçekçilik anlamında geleneğe bağlı görünüyor, ama insan doğasının çelişkileri üzerine yürürken ironik, duygulu veya Tanrısal bakabildiği için, onun edebi-

yatından yeni bir bilgi geliyor. Bu bilgi tamamen sanata ve sezgilerimize seslenen, estetik dolayımından gelen bilgidir ve ehil olmayan ellerde bilgi olmaktan çıkıp sorun haline gelen bir şeydir.

Onun yazarlığında yüksek derecede karmaşık olabilecek yaşam problemleri, günlük yaşayışın sevimli panoları içine yerleştirilir ve edebiyata özgü kurmaca dünya hissedilir. Bu hissedişte bir tür dokunma arzusu ve görme arzusu vardır; mekan, orada olmayı isteyeceğimiz bir yerdir. Bu nedenle gerçekçiliğe bağlı bir yazarın fantazyaya bağlılığı da bizi şaşırtır.

Sadeliği ve yazıdan başka bir şeye metelik vermez hali, onu her iyi yazarın yaşadığı yalnızlığa götürmüşe benzer.

*

Okur yazarının kendisine bir dünya vermesini istemiyor artık, onun bir magazin yıldızı gibi havadan sudan bahsetmesini bekliyor.

Bu üç yazarda somutlaştırdığını yeni gidişatın sonucunda, yazarın ve okurun birbiriyle bağdaşmayan ve hatta birbiriyle ilgilenmeyen iki insan tipine dönüşeceğinden korkuyorum. Bir de bu kadar iyi yazara rağmen, duygularını anlatabilmeyi iyi yazarlık sanan ve çok okunmasını basitliğine değil de dehasına yoran popüler kültür yazıcılarına bakınca umudum kırılıyor. Tamam iyi edebiyat her zaman daha az ilgi gördü kabul, ama bu kadarı da ilgisizlik noktasıdır. Ayıptır, kötülüktür.

43

Yerini hak etmek- Toplumsal tarihteki bazı figürlerin "hak ettiği" ve "zamanı geldiği" için öne çıkan kişilikler olduğundan şüphe duyulacak zamanlar vardır. Biçem yönünden ara-

larında fark olmayan Mahmut Şevket Esendal ile Sait Faik karşılaştırılsa ve "Esendal neden sönük kalmıştır", "Sait Faik daha iyi bir yazar mıdır" gibi sorularla uğraşılsa, sanki bu şüpheyi doğrulayacak bir şeyler hissetmek mümkündür.

Kanımca iki yazarın da öykü olarak yazdıkları metnin sanatsal gücü zayıftı; eskilerin "fıkra yazarlığı" dediği şeyi insan portreleri üzerinde denemek gibi bir yeniliğe yönelmişlerdi. Ancak Sait Faik'in yazar olarak Türkçeye egemenliği, dikkatsiz bir okuyucunun bile göreceği kıvamdadır ve bu durum, onun öykülerini okurken duyu organlarımızın neden öne çıktığını açıklar.

Sait Faik edebiyatımızda örneği hemen hemen olmayan portrelerin yazarıdır. O bir "malzemecidir" ve bu yönüyle bir "yaratıcı"dan çok "toplayıcıyı" andırır. Onun çizdiği balıkçı ve Rum portreleri, denebilir ki "alanında tek"tir. Öykülerinde "ben anlatıcı"nın duruşu ve "hikâye edilenin" konumu, "röportaj" ve "gözlem" karışımı bir anlatımı gösterir; bu da daima öyküye yazar kişiliğinin karışmasıyla sonuçlanan duygu patlamalarını görünür ve anlaşılır hale getirir.

Kırkların ve ellili yılların karanlığında yok edilen, susturulan yazarlar anımsanınca, bu yıllarda etkin olan önemli yazarlardan bile irkilmek mümkündür: Melih Cevdet, Oktay Rıfat, Orhan Veli, Sait Faik, Cahit Sıtkı, Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarların bulunduğu listede, Aziz Nesin, Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'nin yokluğu, hem liste dışındakilere, hem de listedekilere haksızlıktır. Siyasal iktidarların vebali, bazen onlarla hiç de bağdaşık olmayan sanatçılar üzerine yıkılır.

Bu nedenle Sait Faik, Sabahattin Ali'nin yokluğundan yararlanıp varlık göstermiş olan bir fırsatçı gibi algılanmıştır. Bu haksız yargı, Sait Faik'in değil, ülkeyi karanlığa mahkum edenlerin suçu olduğu olduğu halde, Sait Faik'i de yaralamıştır.

Bu iddia haklı olsaydı, devlete Sait Faik'ten daha yakın olan Esendal yıllarca unutulmazdı.

Ancak yine de bu durum, sanat tarihinin, iktidarların yok etmediği sanatçılar üzerinden kurulduğunu düşünmeye engel değildir.

*

Türkçe edebiyat tarihine "ilklerin ne olduğu" açısından göz atanlar, modern öykünün başlangıcında Sabahattin Ali adının durduğunu göreceklerdir. "Naturalist" ayrıntılarla gerçekçi bir edebiyat girişimini başarmak Sabahattin Ali'den önce görülmüş bir şey değildir.

Sabahattin Ali, romanlarında yalnızca gerçekçilik yönünden değil, olaylara belli bir uzaklıktan bakan bir yazar olmak yönünden de yenidir. Halit Ziya veya Mehmed Rauf gibi büyük yazarların klasik romanda başarı elde ettikleri düşünülürse, Sabahattin Ali'nin modern roman tarihimiz açısından bir ilk sayılmasına şaşmamak gerekir.

Türkçe edebiyatta "en sevilen" on kitap seçimi yapılsa, *Kuyucaklı Yusuf*'un mutlaka bu listeye yerleştirilmesi gerekir. Aklı başında hiçbir roman okurunun Yusuf'la Muazzez'in at üstünde kaçtıkları sahneyi unutabileceğini sanmıyorum. Bu kaçışta Muazzez ölmüştü, Yusuf da Sabahattin Ali olarak kaçışını sürdürmüş ve Bulgaristan sınırında alçakça öldürülmüş gibi kurguya devam edesim gelir ve burnumun direği sızlar.

44

"Kadın yazar"- Cinsiyetçi söylem "kadın yazar" ifadesinde de saklıdır. Yazarın cinsiyetine vurgu yapmak ve onu bu şekilde sınıflamak, ırk ayrımcılığı yapmaktan farksızdır.

Ne yazık ki bu ayrımcılığı yalnızca "egemen erkek söyle-

min" değil, kadın yazarların yaptığı da görülüyor. Entelektüel etkinliğin cinsiyete göre tanımlanması bence hiç de *entelekte uygun* bir şey değil; avukatlığın ya da doktorluğun cinsiyete göre tanımlanması ne kadar iticiyse, yazarlığın tanımlanması da o kadar itici.

Böyle bir şey, baştan kadını cins olarak "azınlık" psikolojisine sokmak demektir. Ya da tersine "üstünlük" fanatizmi de buradan çıkar.

Böyle bir şey, en azından yazarlığını cinsiyetlerin üstüne çıkartmış üç kadın yazara haksızlıktır.

Bunlardan ilki Adalet Ağaoğlu'dur. Ağaoğlu Türkiye'de romancılığın erkek roman yazarları elinde sosyolojik temaya dönüştüğü bir dönemde oluşan sarsıcı depremin adıdır. Gerçi o "sosyolojik fırtına"da Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi edebiyat sınırları içinde kalmayı başarmış örnekler yok değildi. Ancak yine de 1960-1980 aralığında ağırlıkla kadın yazarlara ait olan kabuk değiştirici edebiyat atılımını yavaş yavaş unuttuğumuz söylenebilir.

Adalet Ağaoğlu'nun modern kent yaşamının insanlarını, *yaşadıkları zamanın ve toplumsal ilişkilerin çerçevesinde* gözden geçiren bir edebiyatı vardır. Onların kişisel dramları büyük ve çarpıcı olaylarda değil, yaşanan anda saklıdır. Bu durum hareketli ve sürekli değişen panoramalar yerine sıkışmış zaman dilimlerinin analizine götürür yazarı; öyle ki, bu sıkışmış zaman dilimi içinde gelecek ve geçmiş de vardır. Bu yazma biçimi Adalet Ağaoğlu'nu romanda klasikçi tutumdan da, eleştirel gerçekçilikten de kopartır ve yeni bir çığır başlatan yazarlar safına yerleştirir.

İkinci önemli ad Leyla Erbil'dir. Yazı tekniğinde daha çok biçimi ve söyleyişi öne çıkarttığından, onun hep biçimsel kalıpları zorlayarak yeni olunabileceğini göstermek istediği söylenebilir. Sanırım bu tutumu, onu özel bir yere koymak

için yeterli bir nedendir.

Yazı kahramanları hep aydınlar katından çıksa da, ufak bir ayrıntıda hizmetçiyi, temizlikçiyi "söyleyiş tarzı içinden" yakalaması, neden biçim üzerinde yoğunlaştığını anlatır gibidir. Mekân tanımlamaları yerine, dilin bükülmeleri onun yazım tekniğinde dikkat çekici bir yandır.

Erbil, aristokrat ve solcu olan iki ayrı dil yapısını sentezler; bu yönüyle yapıtları 'intellect'e seslenir. Yapıtlarındaki ağzı kalabalık kişilerin retoriği, heyecan dozu ve açıksözlülüğü ayrıksıdır. Edebiyatın yazı eylemi olduğunu en çok düşünen yazarlarımızdan biri olduğunu, kendini değil yapıtı öne çıkartarak göstermek istemiştir. Onun adını herhangi bir ödülde göremeyişimiz bundandır.

Üçüncü önemli yazar ise Sevgi Soysal'dır. Onun roman mı "novella" mı deneceğini seçemediğim *Tante Rosa* adlı küçük romanı bizim roman tarihimize karşı büyük bir şerh gibidir. Bir kere, kahramanı Türk olmayan ve cinsel dünyası alışılmışın dışında olan (hem de kadın olarak!) bir roman olur muydu hiç?

Evliliğe ironik bir eleştiriydi bu; toplumsal kurumları kaşlarını çatmadan bilgece bir alayla yerden yere vuruyordu. Çoluk çocuğa karışan insanın yalnızlığının asla bitmediğini, insanın yalnızlığından yalnızca kendisinin sorumlu olduğunu düşündürtmekle yetinmiyor; ahlakın bireysel sorumluluğu başkalarına yıkmak için kurulmuş bir toplumsal tuzak olduğunu fısıldıyordu.

Erken ölümüyle Oğuz Atay'ı akla getirir. Ama ironi ve yenilik dolu iki yazarın birbirini hem edebi açıdan, hem de yaşam trajiği açısından bu kadar akla getirmesi yaşamın "doğallığına" aykırı düşer. Sanki aktörü doğa olan alçakça bir cinayetin tanığı olmuşa benzeriz.

45

Kadını Yazmak- Murathan Mungan'ın bir söyleşisinde gördüm: Ahmet Altan ve Orhan Pamuk'un kadınları dışarıdan, kendisinin içeriden betimlediğini söylüyordu. Bu, "kadını en iyi ben yazarım" -ve hatta "çünkü ben bir kadınım"- demeye gelen sözlerde maalesef bir cinsiyetçilik dekadansı vardı; Mungan çapında bir yazarın bunları söylemesi beklenmezdi. Kendisine *Üç Aynalı Kırk Oda*'nın uzaylılarını neden "dışarıdan" biri olarak yazdığı, bunu en iyi yazacak kişinin bir uzaylı olabileceğini söyleseler, eminim çok kızacaktı.

Yazarlık söz konusu olduğunda yaratılan kahramanın "yazılan andaki kişi" olduğunu, aynı yazarın başka bir zaman ve zeminde aynı kişiyi başka haller içinde betimleyebileceğini kabul etmek gerekir. "Kadın yazarı" veya "erkek yazarı" olmak diye bir şey olamaz. Yazar ne erkek, ne kadın ne de eşcinseldir; yazar deyim yerindeyse "dördüncü cins"tir. Bunu düşünerek hareket eden bir yazar kastların, sınıfların, cinsiyetlerin değil tüm insanlığın yazarı olur.

*

Yazı coşkusuna bakıp gıpta edilecek bir yazar olan Mungan'ın imgelem dünyası "steril" ve kapalı durur. Ancak bunca kapalı, düşsel ve içsel bir dünyanın kahramanlarının sahiciliği de hayret uyandırıcıdır.

Onu edebiyatımızın Ganymede'i sayabiliriz. Kadın okur tarafından yağmalanan "ganimet", erkek okur tarafından da cinsiyetçi ideoloji gereği aşağılanan bir "ziynet". Byron gibi eylemci değil, yalnızca ruhen romantik; Küçük İskender gibi "sefil" değil, tersine vitrinde sergilenmeyi sevecek kadar "steril".

Mungan'ı bir erkek okur olarak sevebilmek ve bunu hiçbir dolambaca gerek duymadan ifade edebilmek gerekir.

"Erkek egemen topluma karşı olan" bir erkek olmak başkadır, bunu yüreğinde bir acı olarak hissetmek başkadır. Bir erkek eğer eşcinsellerin çığlığını yüreğinde hissetmemişse "erkekliği tamam" olabilir ama insanlığı eksiktir. Bunu nasıl hissedeceğini düşünenler, Mungan'ın yazdıklarını okumalı ve okurken de yer yer "karı gibi" ağlamalıdır.

"Erkeklik imparatorluğu yıkılmadan demokrasinin hiçbir biçimine geçilemeyeceğini düşünüyorum. Yeni bir dünyanın hiçbir biçimine." (*Kağıttan Kaplanlar Masalı*)

Mungan'ın edebiyatı iki temel unsur içerir:

a) Masalları ruhsal derinlik kazanmış öykülere dönüştürmek,

b) Gündelik olayları masalsı bir düzleme oturtmak.

Mungan bu iki düzlemi birbiriyle kesiştirmek için simgeler kullanır: Aynalar ve odalar temel simgeler olarak öyküden öyküye geçerek okuru içine alır, dışına çıkartır.

Bunlar bir yazar için başlı başına büyük özelliklerdir. Mungan, edebiyatımızda tartışmasız önemli yazarlardan biridir. Ancak, edebiyatın piyasa ilişkileri içindeki kavramlarla anılmasına yaptığı katkı ve bu yoldan edebiyata verdiği zarar, yazarlığının öneminden az değildir.

46

Cinsiyet faşizmi- Eşcinselliği bir "tercih" olarak adlandıranlara şiddetle karşı çıkarım; çünkü "tercih" sözcüğünde bir irade beyanı saklıdır, insanın isterse "öyle", isterse "böyle" olabileceğini ifade eder. Oysa eşcinsellik de tıpkı kadın ve erkek olmak gibi bir "cinsel kimlik"tir; dolayısıyla insan eşcinsel olmayı tercih edemez, kendini o cinsiyet içinde bulur. Bu cinsiyet, yapısı gereği uyumsuzdur; insanın kadın bedeni içinde erkek veya erkek bedeni içinde kadın olarak yaşamasındaki çift taraflı çatışma, haliyle eşcinseli diğer in-

sanlardan daha fazla "cinselliği" düşünen bir insan haline getirir. Ancak eşcinseller cinsellik konusunda davranış yasağıyla sınırlı oldukları için eşcinsellerin cinsel yaşamının en az kadın cinselliği kadar baskı altında olduğu tartışma götürmez.

Toplumun eşcinsellik karşısında takındığı o ensest duygularıyla dolu iki yüzlü hamaset, insan hakları bakımından düşünüldüğünde kölecilik döneminin algı düzeyinden bir adım öteye geçmiş değildir. Eşcinsellere düpedüz zenci veya cüzamlı gibi davranan bu toplum, onları şarkıcı, eleştirmen, dergi yöneticisi veya yazar olarak karşısında gördüğünde, olmayı asla düşünemediği bir yerde bir "ibnenin" veya lezbiyenin durduğunu bilmenin mutluluğu ile gevşer ve onlardan söz ederken mutlaka her kimi çekiştiriyorsa onun cinsel kimliğine vurgu yapar. Kişinin ne ürettiğinin değil, nasıl "tüketildiğinin" önemli olduğu bu hazırloplar dünyasında Mevlana'nın, Byron'ın, Sokrates'in tek cümlesinden haberi olmayanlar, onların bilmem neresinden haberdar olurlar.

Erkekliğini veya kadınlığını abartarak dışa vuranları aşağıladığım doğrudur, ancak eşcinselliğini abartarak dışa vuran kişileri de bunlardan ayrı tutacak değilim.

Kanımca, bir cinsiyeti abartan ya da aşağılayan her davranış özünde faşisttir.

47

Ars longa vita brevis- Bir kitap kim bilir kaç çocuğun neşe içinde cıvıldaşmasından, ağlamasından etkilenmiştir? Bir kitap kaç kadının düşünceli halinden, gözyaşlarını silişinden, aklına bir şey gelince oturma biçiminden, saçlarını savuruşundan, endamlı yürüyüşünden imgeler kurmuştur? Her kitabın üzerine kaç erkeğin emeği, aklı, düşüncesi veya davranışı siner, kim bilir?

Yazar boşuna *bu kitap benimdir* desin, çünkü bir gün "çeker gider" ve geriye endamlı yürüyüşü olan, kişiliğiyle aklımıza yer eden, neşe ile cıvıldaşan tüm insanlardan damıtılmış imgeler kalır. Aslolan sanattır, gerisi yazara ait kişilik kuruntuları sayılabilir. Çünkü edebiyat yapıtıyla yazarı arasındaki ilişki, başkalarının gözü önünde sahneye çıkacak türden bir ilişki değildir ve yazarla yapıtı çelişik görünebilir. *O kitabı bu mu yazmış* sorusu, bu nedenle çok sık dile getirilir.

48

Ülkenin tanıtımı- Haftalık bir derginin muhabiri beni arayarak bir soruşturma hazırladıklarını söyledi ve şu soruyu sordu: "Edebiyatın ülkemizi tanıtmasıyla ilgili bir roman yazmanız istense" diyordu muhabir, "acaba hangi dönemin romanını yazmak isterdiniz?"

Muhabirin bana saydığı seçenekleri yazmıyorum, önemi yok. Önemli olan şey şu: Demek ki ülkenin tanıtılması ve turizmin canlandırılması söz konusu olduğunda -bırakın edebiyat ölçülerini ve geçmiş edebi birikimi- edebiyatçının herhangi bir reklam ajansından farkı kalmıyor. Mısır uygarlığını anlatan o ısmarlama *Ramses* kitapları ortalığı sardı ya, neden bizim Midas, Oğuz Kağan, Osman Bey veya Dördüncü Murat romanlarımız olmasın dendiği anlaşılıyor. Elbette "hıyarım var" diyene "tuzu bende" diye koşacak bir sürü kişi çıkar, ama kimse unutmamalı ki, ben Joyce okurken İrlanda'yı, Kafka okurken Prag'ı merak etmem, çünkü edebiyat düşünsel bir şeydir. İrlanda ve Prag turizmini Kafka ve Joyce'u bir marka olarak görenler yapsın; düşünenlerin İrlanda'sı ve Prag'ı onların içindedir.

49

Vitrin- Edebiyat magazinimiz de oldu sonunda. Falanca yazara dostları sürpriz bir doğum günü partisi düzenlemiş. Kimler yokmuş ki. Orhan Pamuk çarliston yapmış, Selim İleri ile Türkan Şoray yanak yanağa dans etmişler.

Korkarım ki yakında magazin kültürü, yazarlığın alameti farikası olacak. Çünkü artık günümüzde edebiyat kavgası falan kalmadı, yayınevlerinin rekabet için yarattığı pazar payı kavgası doğdu.

Bunun için yazarı öne çıkartacak hiçbir etkinlik kaçırılmıyor, yazarlık hızla vitrinleşip sıradanlaşıyor.

Türkiye edebiyatçılarına edebiyat yetmez oldu.

50

Yazarın yalnızlığı- Oğuz Atay, "Ben buradayım sevgili okurum, sen neredesin?" diye sorarken değerbilmezliğe isyan eden bir yazarın sitemini dile getiriyordu. Bu, Oğuz Atay gibi çizgi bakımından olağanın dışında olanların yaşayacağı bir sorun olarak pek de anlaşılmaz değildir. Ama günümüzde bir yazarın "bura"sıyla okurun "ora"sı arasında bu çizgi kırılmalarının pek önemi kalmadı. Yazarlık artık reklamın, ödülün ve pazarlamanın olmadığı yerdedir; ama acaba okur "orada" mıdır?

51

Metinlerarası metinlerin ahlakı- Borges'in yolunu açtığı "metinler üstüne metin yazma" eğilimi, yazarlıkla uğraşanlar için heyecan verici çağrışımlara açıktı; bu nedenle pek çok Borges taklitçisi ortaya çıktı. Ancak Borges"in, düşsel metinlere gönderme yaptığını görmeyen taklitçilerin unuttuğu

şey, yazarlığın aynı zamanda bir "üretme ve ürettiğine sahip çıkma" ahlakı gerektirdiği idi.

Bu konuya değinmemin nedeni, yazarın ahlakı konusunda postmodern çözümlemeleri gerekçe gösteren, edebi yapıtın bütünüyle oyun olduğunu öne süren anlayışla bir sorun yaşadığımı göstermek içindir. Yazarlık ondan bundan alınan metinlerle bir "üstkurmaca" metin yaratmak olarak kutsanınca, tartışılan şey gerçekten oyunun oyunu oluyor, ama ortada yazar ahlakına ilişkin bir sorun olduğu göze çarpmıyor.

Ben kimi okuduğumu bilmek istiyorum! Elime aldığım kitabın, sözgelimi, Balzac kitaplarının bir kolajı olduğunu, bu kolajın ilkin postmodern edebiyat bağlamında Calvino tarafından yapıldığını, bizim yazarın da bunu Mevlana ile ilişkilendirerek dalgasını geçtiğini sonradan öğrenmek, bir okur olarak yazarın beni enayi ile aynı düzeyde gördüğünden başka bir anlama gelmez. Bunda bir edebi zevk değil, sinizmin sırıttığı görülüyor. Yazarın edebiyata *oyun* deme hakkı olabilir, okurla oyun da oynayabilir, ama okur buna katlanamazsa, yazar da *oyunun kuralına uyup* boynunu bükmeyi bilmelidir.

52

Edebiyatın değeri- Edebiyat dünyası bir "kitap saldırısı"na uğradı; adı "kitap" olan birtakım nesneler, edebiyatın alanını işgal ederek, edebiyatın sırtından geçinerek edebiyatı kemiriyor.

Zeki Coşkun buna gerçekten veciz bir tanı koydu: "Tıpkı kötü paranın iyi parayı kovması gibi, para-roman da romanı ortadan kaldırdı."

Edebiyatı, edebiyat hakkında bir görüşü olanlar tartışır. Yazılanın edebiyata ait olmadığı, yazanın edebiyatı bilmediği bir ortamda edebiyatın değeri nedir? Yazanla okuyanın bu

kadar benzeştiği bir ortam hiç görülmüş değildi; edebiyatla edebiyat dışı olan bu kadar iç içe geçmemişti. Eleştirmenin adı "tanıtım yazarı" olmamıştı örneğin, edebiyat dergileriyle pop müzik dergileri hiç bu kadar birbirine yaklaşmamış, allame ile budala bu kadar ahbap olmamıştı. Eleştirmekten de, eleştirilmekten de korku duyanlar bu kadar yaygın değildi; çünkü edebiyat hiçbir zaman "yatırım" olmamıştı ve eleştirinin bu yatırımın "hisselerini" spekülatif olarak düşüreceği korkusu yoktu.

Edebiyatın değeri sözün değeridir; parayla iktidar olanların değeri iktisat yasalarınca belirlenir: Kılıçla savaşanlar kılıçla ölürler.

53

Beğeni- Bir yazarı önceleri beğenip sonraları beğenmediğim çok olmuştur.

Bu konu üzerinde düşününce, beğeni denen şeyin, gücünü, yalnızca *sistemli düşüncelerden almadığı* sonucuna vardım. Beğeninin, dünyayı o an politik, ideolojik ve duygusal olarak nasıl kavradığımızla ilgili göreceli bilinç durumu olduğunu düşündüm.

İyi ama tüm çağları aşıp gelmiş beğeniler de ne oluyor? Niçin onlar göreceli değil?

Geçici ortak beğenilerimizden etkilenmemiş, yüzyıllar boyu yaşamış olan o şey; bize ait olmayan bir zaman kesitini ve olayları, görmezden gelemeyeceğimiz bir insani öz içinde bize aktardığı için mi çağları aşmıştır?

Yoksa aşamamış mıdır? Acaba Dostoyevski'yi eş zamanlı olarak okuyan üç kişi aynı anda aynı beğeniyi mi hisseder? Aynı beğeniyi hissetseler, aynı kavramlarla mı dile getirirler?

Beğenimizi dile getirdiğimizde herkes bu sözlerden ne anlıyor, kuşkuluyum.

54

Okur- Kitapçıdayım. İki delikanlı kitap karıştırıyor. Biri diğerine: "Bu nasıl?" diye soruyor. Öbürü belli ki otorite: "Umberto Eco mu? Bırak yahu kendini entelektüel sanan dümbeleğin biri." Kitabı bırakıyorlar, Mısır hükümetinin Christian Jacq'a ısmarladığı turistik tanıtım "roman"larından birini alıyorlar. "Tarih romanlarını severim" diyor otorite olan, öbürü ise "Tarih sıkıcı ama bu kitaplarla zevkli oluyor" diye onaylıyor.

Belli ki üniversiteli gençler bunlar; edebiyat meraklıları, "hedef kitle" denilen o belirsiz yığının somut bireyleri. Eco"yu beğenmeyecek kadar ileri gitmişler ama Paulo Coelho veya Susanna Tamaro okuyorlar.

Aklıma Latife Tekin'in "uğruna kitap yazılacak okur yok" sözü geliyor.

Sahi, edebiyatçı kim için yazar? İnsanlığın tüm hallerini anlamayı ve bu halleri yaşadığı halde ifade etme gücü bulamayan insanlara anlatmayı amaç edinmiş olan dünya edebiyat birikimi ne işe yarar?

Edebiyatçıya bakıyorum, edebiyattan çok kişiliği öne çıkmış.

Okura bakıyorum, edebiyattan çok popüler olana tav olmuş.

İşin ilginç yanı, popüler olan yazarların hepsi de kötü değil.

Ama okur, "okuyup beğenmediğini" söylemekle meşgul. Ne bu, bir çeşit ego tatmini mi?

Dünyanın her yerinde Barbara Cartland, Tolstoy'dan çok okunmuştur, ancak bizden farklı olarak oralarda nitelikli kitapları takdir edecek büyüklükte, hatırı sayılır bir okur kitlesi de vardır.

Bu ülkede "okur" yok denecek kadar az, adam başına dü-

şen kitap sayısı fazla. Aslında çok canlı bir edebiyat ortamı olduğu söylenebilir, ama "satış" denen iktisadi olayın canlılığı edebiyattan çok, edebiyat dışı okur kategorisinde yoğun. Televizyon spikerleri, oyuncular, gazete yazarları kitap pazarını edebiyatın aleyhine ele geçirmiş, medya da edebiyattan çok kitap denen o "yücelik anıtını" kutsamakla meşgul. Kitap okunsun, güzel de hiç mi edebiyat zevki olmasın?

Bir ülkedeki edebiyatın canlılığından o ülkenin eğitim sistemi ile, okur denen o yığın sorumludur. Yalnızca yazarda veya siyasal ortamda suç aramaya kalkmayı doğru bulmuyorum.

Tuhafıma giden bir şey de şu: İlgilenmediği edebiyattaki yazarların iyi veya kötü yazar oluşuyla da en çok bu okumayan yığınlar ilgileniyor. Buna nasıl karar verdikleri ise belli değil. Belki en akla uygun açıklama, edebiyatın içsel bir zenginlik gerektirdiğidir; bu olmayınca beğeni tapınmaya, eleştiri de şeytan taşlamaya benziyor. Edebiyat ona zaman ayırma sorumluluğu ister, o da bu okurda yok. Yazı ve kitap popüler şöhretin bir parçası olarak algılandığı için kutsal bir nesneye dönüşmüş, okumaktan çok yazanın görülmesi yetiyor artık.

Edebiyat, ama kimin için? "Enlemesine" yüz binler satan kaç roman acaba kaç okur tarafından "diklemesine" okunmuştur? Soru ve sorun budur.

55

Okumuş anlamamış- Herhangi bir edebiyat metnini okuyup da "anlayamıyor" olmak, "bitirememiş ve sıkılmış olmak", okuyanın yazardan daha yüksek bir zevk ve üsluba sahip olduğunun göstergesi değildir. Şüphesiz sıkıcı ve ağır edebiyat metinleri vardır, hatta doğrudan doğruya kötü bir dille ve zorlayıcı bir üslupla yazılmış olanları okumak talihsiz-

liğine de uğramış olabilirsiniz, ama buradaki eleştirel tavrınız rahatsız olduğunuz şeyle sınırlı olmak zorundadır. Eğer bir eleştiri ahlakı varsa, öncelikle yapılması gereken budur.

56

Eleştirmen- "Bizde eleştiri yok", derler. "Eleştirmen de yok." Güzel ama önce, tanıtım yazısı yazan ve yazarı bir şekilde öven kişi ile, edebiyata yeni bir bakış açısıyla ruh veren kişiyi birbirinden ayırt edelim.

Eleştirmen, dünyanın her tarafında sıklıkla karşılaşılan, ama Türkiye'de olmayan bir şey değil. Batıda eleştiri geleneğinin tarihi daha eski, çünkü batıda roman tarihi de çok eski. Orada da en az bizdeki kadar eleştirmen yerden yere vurulur. Sartre'ın eleştirmenler için: "Hasbelkader mezarlık bekçiliği bulmuş kişiler" dediği sanırım akıllardadır.

Ülkemizde eleştirinin ciddi bir kurumsal etkinlik kazanamadığı, yaygın bir gücünün olmadığı söylenebilir ama, edebiyatın piyasaya yenilmesinin faturası eleştirmenlere çıkarılırsa büyük bir hata yapılmış olur. Çünkü eleştirmenlik çok büyük zaman harcamayı gerektiren bir uğraştır. "Kitap okumaya zaman bulamayan" ve "iyi kitabı kötü kitabı ayırt etmeyi sağlayacak bir eleştiri bekleyen" insanlar, kitapları okuyup sınıflayacak ve buna kuramsal bir bakışla eleştiri yöneltecek insanın zamanının ne olacağını hesaba katmalıdır. Onca çabanın, yazarını geçindirmeyen bir iş için harcanması da cabası.

Eleştiri kuramsal bir bakışı ve (edebi bir etkinlik olduğu için) bilimsel dilden ayrı bir dil kullanmayı gerektirir. Eleştiri daha çok aforizmanın, bilim ise önermelerin dilidir. Dolayısıyla kim edebiyatta kesin bir şey söylerse söylesin bunu bilimsel bir mantıkla değil, öznel bir mantıkla tartışmak gereği vardır.

Ülkemizde en sıradan okurdan en gözde yazara varıncaya kadar eleştiri ile reklam arasındaki fark üzerinde düşü-

nen çok az insan olduğu için, o çok kızılan eleştirmenin önce okuru, sonra edebiyatçıyı küçümsediğini söylersem, bu pek yersiz bir iddia sayılmaz.

Edebiyatın değerini kaç kişi biliyor ki, edebiyatı özümsemiş bir eleştirmenin yokluğundan yakınmaya hakkı olsun? Eleştirmenin yokluğundan yakınmakla, edebiyatçı yokluğundan söz etmek arasında sıkı bir bağ olduğunu düşünen var mı? Kaç edebiyatçının eleştiriye ilgi duyduğu, yerli ya da yabancı eleştirmenleri irdelediği, onlar üzerinde eleştirel düşünce ürettiği söylenebilir? Açıkçası eleştirmenler, yazarları es geçiyor olabilirler ama yazarların eleştirmenleri yok etmek istediği bir gerçeklik değil midir?[3]

Eleştirmen olmak, hem tüm edebiyatı tanımak ve hem de tanıdığı şeyi entelektüel düzeyde kurcalayabilmek demektir. "Bizde eleştirmen yok" diyenlerin, Türkçe edebiyatı salt okuma düzeyinde tanıyıp tanımadığını da sorgulamak gerekir.

"Bizde eleştiri yok" sözünün de bir eleştiri olduğu unutulmamalı. Bunu bizde neden eleştiri olmadığının veciz bir ifadesi sayarsam yanlış mı olur?

Bir şey daha: Var olanları yerden yere vurup, düşsel bir eleştirmeni kutsamak niye? Eleştirmen de başkaları tarafından okunmak isteyen bir yazar değil mi? Okuyabildiği ve erişebildiği yazı malzemesi üzerinde kafa yoran, belki de gözünün önündeki dehanın farkında olmayıp, sönük bir yıldızı güneş sanan biri olması da mümkün. Çünkü sonuçta öznellikten söz ediyoruz. Eleştiri aslında öznel ürünü sorgulayan öznel üründür, bu nedenle hiçbir zaman edebiyat yapıtından daha önde değildir.

Eleştirmen roman veya öykü yazarak değil, ama en azından bunları sorgulayarak kalıcı olmak isteyen özel türde bir

---

3 Bu konuyla ilgili olarak, eleştiri üslubu açısından yüksek nitelikli bir kitaba bakılmasını öneririm: Semih Gümüş, *Puslu Ada*.

yazardır. Yazarların en gergini eleştirmendir. Çünkü yazdıklarının bir biçimde birileri tarafından beğenilmeyeceğini bilerek yazmak zor bir şeydir. Üstelik yazıyla değil, yazanla "uğraştığı" izlenimi uyandırdığı için hiç bağışlanmayacağını hissetmek tatsız bir durumdur.

Eleştiriye ve eleştirmene saygısı az, beklentisi çok olan varsayımsal bir kitle önünde olmak, doğrusu gergin olmak için başlı başına yeter neden sayılabilir.

Üstelik kimin için? Yazdıkları çoğu kez önemsiz olan bir sürü yazarı okuyup fikir üretmek kolay bir iş midir?

Edebiyatın canlılığı eleştirmenlerinden güç alır, bu doğru. Ne var ki bu canlılık okurların ve yazarların canlılığı ile doğru orantılıdır. Birbirine gözünün üstünde kaşın var demeyen, birbiriyle hiçbir edebi sürtüşmesi olmayan edebiyatçıların yaşadığı bir ülkede, eleştirmen ne işe yarar? Yazarın, edebiyatın birikimini hiçe saydığı bir ortamda eleştirmen yazarı hiçliyorsa, haksız mıdır?

Edebiyatçının bir kimlik edinebilmesini eleştirmenin varlığına veya yokluğuna bağlamak yanlıştır. Sonuçta ne kadar büyük bir birikime dayanırsa dayansın eleştirmen de bir kişidir ve yargıları özneldir. Edebiyatçı eleştirmenler sayesinde değil, hatta bazen onlara rağmen vücut bulur. Aslolan, yazarın kendisini yazıyla var edip etmediğidir.

Kitap tanıtıcısı, propagandacı, reklamcı olarak kitap pazarlayanlar belki bir ün yaratırlar ama ün, yazar yaratmaz.

Bir de, bazı eleştirmenler önemsiz bir yazar üzerinde ısrar edebilirler. Ne önemi var? Gerçek yazar okurunu kendisi yaratır, bunun için eleştirmene ihtiyacı yoktur.

Dokunaklı olan, ölümden sonra kıymeti bilinen bir yazar olmaktır.

Bu nedenle Sartre, eleştirmenleri mezarlık bekçilerine benzetmiş olmalıdır.

Ben bu kadar sert bir yargı öne sürmek istemem, hat-

ta edebiyatçının değerinin zamanla anlaşılmasından ötürü, eleştirmenin mezarlık bekçisi olmasını da yadırgamam.

Yine de öldükten sonra kıymeti bilinen bir yazar olmayı dokunaklı bulmama engel değildir bu.

57

Marka- Okuduğu kitaptaki sarsıcı bir metne, "ah işte bunlar benim düşüncelerim" diyen okura inanmam; bu düşünceyi bir kenara yazıp onu yayan okura inanırım. Çağımızın okuru genel olarak okuduğu kitabın dışını göstermeye, içini küçümsemeye eğilimlidir. "Her şeyi bilirim, ama orada değilim" diye özetleyebileceğim bu tavırda, toplumsal yaşamımızın ortalaması durur.

Ne okuduğunu başkalarıyla dedikodu yaptığı sırada anlayabilen, başkasının gözüyle bakmadan kendi sözü olmayan okur, evini, işini ve yaşını nasıl algılıyorsa, sanatı da öyle algılar: "Bu nedir", değil; "beni nasıl gösteriyor?"

58

Yaratıcılık erke karşı- Yaşamında hiçbir edebi yapıtı eline almamış zenginlerin adına edebiyat ödülleri konuyor, yayınevlerinin kültür dizileri bu zenginlerden birinin adıyla oluşturuluyor. Bu örnek, yazarların yazı eylemini neden kendileri için bir amaç haline getirmelerinin zorunlu olduğunu göstermiyorsa, başka ne gösterir?

Michelangelo, Giotto, Leonardo gibi dahiler, aristokrasi-kilise ikilisinin cenderesinde sıkışıp, siparişlerinde kendi isteklerine gem vurarak deha olabildiler. Çağımızın artık "efendileri reddetme çağı" olma zamanı gelmedi mi?

59

Yazar ahlakı- Bir diş hekiminin işyeri açması, kredi kullanması, hastalarından para alması tıp etiğiyle çelişmez; hiç kimse bir diş hekimini hastalarından para aldığı için suçlamaz. Ancak aynı hekim salt para kazanmak isterse ayıplanır.

Yazarlığın ahlakla ilgili sorunu burada; kimse yazıyı para kazanmak için yazmak istemez, ancak yazıyla para kazanmak mümkündür. Yazar, toplumsal açıdan saygın bir konum arar, ancak bu saygın konuma gitmenin araçları yazı eyleminden çok reklam, pazarlama gibi iktisadi etkinlikler olursa, yazarın ahlakına gölge düşmez mi?

Karl Marx, yazarın yazmak için değil, para kazanmak için yazmasının alçaltıcı olduğunu düşünüyordu. Marx, bu durumu "sanatın metalaşması" sayıyor ve para keseleri önünde boyun eğmiş olan sanatçının bir zanaatkâra dönüştüğünü öne sürüyordu. Filozofun bunları yazdığı zamandan bu yana sorun değişmedi: Yazarlar hâlâ "benim" dedikleri yapıtın, aslında "satılmış ve başkalarının olmuş" bir mal haline geldiğini görüp sarsılmaya devam ediyorlar.

İşte yalnızca bu nedenden ötürü "yazar hangi ahlaki ilkeye sahip çıkarak edebiyata yabancılaşmaktan kurtulur" sorusunu kurcalamak zorundayız.

Edebiyatta temel ahlaki ilkenin, yazıyı araç değil amaç edinmek olduğunu düşünüyorum. Bunu söylemekle yetinmeyen, eylemsel olarak kanıtlayan kişilere yazar denilebilir. Yazıyı amaç edinmek, sadece kendisi için yazmak değildir, çünkü "kimin için yazıyorsun" sorusuna "kendim için" diyen kişi yanılır. Sartre buna, "ayakkabıcı kendi ürettiği ayakkabıyı giyebilir, ancak yazar yalnızca yazıp bununla yetinemez" diyerek yanıt veriyor. Yazı elbette başkalarına ulaştırılmak içindir, burada ahlaki bir çelişki yok, ama "ya-

zıyı değil, kendisini bir yere ulaştırmak" için yazan kişinin yazı ahlakına ters düştüğünü söylemek yanlış olmaz.

Yazarın ahlakı, sadece toplumsal bir amaca da indirgenemez, çünkü edebiyat toplumsal sorunlara çözüm için var olmuş değildir. "Edebiyatın yalnızca kendisi bir amaçtır" diyen Sartre, sorunu "birey mi, toplum mu" ikileminden kurtarıp ara çözümü gösteriyor.

O halde *yazar ahlakının ikinci önemli ilkesi, hiçbir velayet ve vesayeti kabul etmemektir.* Bir edebiyat yapıtını falanca kurum, falanca sponsor veya şirketi temsil etmemelidir.

Pek çok ibadet yeri, adını zengin hayır sahipleri veya sultanlardan alır. Tanrı'ya kendi aklı ve inancıyla ulaşmaya çalışan keşişlerin ve dervişlerin saygıdeğer yalnızlığı zenginliğin şatafatıyla zedelenmiştir.

Edebiyatta da böyle bir sorun var; yaşamında hiçbir edebiyat yapıtını eline almamış zenginler adına edebiyat ödülleri veriliyor, yayınevleri kuruluyor. Edebiyatçının böyle bir zeminde yer almayı kabul etmesi sıradanlığı kültür katmanına yükseltmeye izin vermektir. Bu, zenginlerin değil, edebiyatçının ahlaksızlığıdır.

Sadece teknolojik olarak küçümseyebildiğimizi düşündüğüm geçmiş yüzyılların toplumlarında zanaatkârlıkla sanatçılık arasındaki gerilim tam olarak belirmediği için sanat, para keselerinin belirlediği bir eylemin parçası olmuştu. Ancak özgürlük tutkusu açısından sanatçıların esin kaynağı olan filozoflar hiç kimseye boyun eğmiyor; soylular da filozofların ayağına kadar gitseler bile reddedilmeyi göze alan bir çelebilikle davranıyorlardı. Büyük yazarlar bu kaynaktan doğdu: Erasmus, Dante, Montaigne, Shakespeare (Bacon olduğu söylenir), Balzac, Tolstoy, Dickens gibi yazarlar, yazı özgürlüğünün ve iradesinin parlak örnekleri olarak bir ilkeyi miras bıraktılar: Bir sanatçı vardır, bir de izleyici; bu ilişkinin tanımlayıcısı olan üçüncü kişiye gerek yoktur. Yazarın

saygıdeğer yalnızlığı ile okur kalabalığı arasına ödül kurulları, yarışmalar, para ödülü veren "hayır sahipleri", pazarlama, reklam panoları ve satış ölçütleri girmemelidir.

Oysa piyasa mekanizmaları okurun iradesine tıpkı bir din propagandasına benzeyen yöntemlerle el koyuyor ve edebiyat ideoloji haline geliyor. Bu ideolojinin idolleri, sembolleri, papazları ve hayır sahipleri kol geziyor. Edebiyat kişiye ait içsel, soyut ve artistik bir alan olma özelliğini yitirmeye başlıyor.

O halde *üçüncü ahlaki ilkeyi söyleyebiliriz: Her yazar, yapıtının ahlaki, ideolojik ve bütün maddi etkilerinden sorumludur.* Bu nedenle "yapıt bir kez üretildi mi yazarın malı olmaktan çıkar" ifadesi edebiyata ait bir açıklama sayılamaz. Bu ifade, yazarın ürününü tamamladıktan sonra, o ürünü oluşturduğu koşullara yabancılaşması anlamında doğrudur, ürüne yabancılaşması anlamında değil. Yazar ürününe yabancılaştıkça reklam panosundaki adı büyür, kitabının üstüne edebiyatla hiçbir ilgisi olmayan "hayır sahibinin" adı yazılır ve yazdığı şey geri plana düşer.

Kitabın, fiyat etiketi basılabilen ve satılabilen bir mal olması, ona daha fazla haksızlık yapmayı gerektirmez. Hiçbir yazar, yapıtının pazarlama terimleriyle yan yana anılmasından hoşnut olamaz. Bir yazarın "yazı"nın gücüyle bir yere geldiğini bilmek hakkıdır, pazarlama gücüyle "bir yere gelen" yazarı pohpohlayıp, o yerde olmayan yazarı küçümsemek ahlaksızlıktır. Korsan kitap basarak yazardan emek çalındığı bir gerçektir, ama reklam kampanyaları yoluyla edebiyattan "değer" çalındığı unutulmamalıdır.

Yazar ahlakı, yazarı bir nesneye çeviren her türlü ilişkiyi reddetmeyi gerektirir.

Bir yazar, kim ne kadar baskı yaparsa yapsın, kişisel dünyasını edebiyatının önüne koymaz. Edebiyatçı ile duygu esnafı arasındaki fark budur.

Yazarın ne yazdığı önemlidir; bedeni, cinsiyeti veya adı değil.

Edebiyatçı sermayeye de, toplumsal kurumlara da, otoriteye de boyun eğmemelidir. Edebiyatçı genel ahlak, politika veya otorite karşısında sorumsuzdur; edebiyatın ahlakı yalnızca özgürlüktür.

60

Yazar örgütleri- Paulo Coelho Brezilya Yazarlar Akademisi'ne kabul edilince ortalık karışmış, bir kısım yazar bunu örgütün sıradanlığa teslimi olarak görüyormuş. Coelho'yu savunanların ne dediğini haberde okumuştum ama aklımda kalmamış, önem de vermemiştim zaten.

Düşüncem başka bir noktaya odaklanmıştı; Fransız Yazarlar Akademisi'ni bekleyen açmaz! Her zaman en iyi edebiyatçıları seçme konusundaki tutarlılığını koruyabilecek miydi? Gelecekte başka bir Coelho olayı da Fransa'da yaşanırsa ne olacaktı? Zihnimi bir şey daha tırmalıyordu: Akademilerde üyeliğe kabul edilmek çok zor olduğu için, belli bir dönemde haklı olarak kabul görmüş yaşlı bir kabuk, haksız olarak gençlerin önünü tıkıyor olamaz mıydı? Dahası yazarlıkta akademisyenlik gibi unvanlar olmayacağına göre akademi gibi bir ad altında etkinlik göstermek bir tür tutuculuk göstergesi sayılmaz mıydı?

Bir tören düşledim: Ulu yazarlar, kendi zekâ ve yaratıcılıklarına eşdeğer gördükleri yeni bir yazarı ciddi bir yüzle ve ağır bir kabul ritüeliyle sahneye davet ederler. Zekâsı test edilmiş ve onaylanmış yeni yazar, bu topluluğa uygun zeki bir konuşma yaparak tören havasının ulviyetini tamamlar. Böylece "pantheon"da ona da yer açılmış olur; patrikhane sıralarında bir papaza daha sandalye verilir.

Bir yazar için, eğer yazmaktan başka bir amacı yoksa ne

korkunç bir manzara bu! Bir yazar, yazısının hatırı için bile olsa, kendisinden önce oluşmuş bir iktidar kurumunun parçası olmayı kabul etmeli midir? Edebiyatta "iktidar" olacak şey midir?

Sovyet Yazarlar Birliği, kurulduğunda edebiyata ilişkin belli ilkeler ortaya koymuştu! Düşünün, bir yazarlar örgütü neyin edebiyat olacağına topluca karar veriyorsa orada edebiyattan söz edilebilir mi?

Yazar bireydir; onun kolektiviteden edebiyat adına kabul edebileceği tek ilke bile olamaz. Yazarın örgütü de olamaz. Yazarın belki yalnızca yazı haklarını korumak için işbirliği yapacağı bir tür iktisadi koruma birliklerine ihtiyacı vardır ama asla edebiyat amacı ile ortak hareket etmeyi düşüneceği bir yapı içinde yer almamalıdır.

Edebiyata en çok yakışan toplu hareket, akımlardı. Dadacılık, gerçeküstücülük, fütürizm gibi akımlar, birey inisiyatifleriyle oluşup bir yenilik getiren, üstelik her bireyin ayrı bir biçimde kendini ortaya koymasına olanak veren hareketlerdi.

Oysa üyelik dilekçesiyle başvurulan yazar örgütlerinin, en basitinden bir yazınsal iktidar odağı olduğu görülür. O da değilse bu örgüt, üyeler için "tanınma" olanağı sağlayan bir tür reklam ajansı gibi çalışır.

Yazar "neden yazdığı" sorusunu iyi düşünmelidir. Yazarın yazı ve özgürlükten başka bir şeye gereksinimi yoktur. Yazının başında geçirilen o eşsiz düşünce hazzını, kukuleta giyip bilmem ne örgütünün onurlu üyesi olma hazzıyla değişmeyi istemenin edebiyatla değil, psişik olaylarla ilgisi vardır.

"Yaşamın tüm alanlarında örgütlenmek" modern toplumun bize öğrettiği ve zorunlu hale getirdiği bir siyasal tavırdır. Siyasal gerekçelerle örgütlenmemiz gerektiğini bana söylerseniz katılırım, ama buna edebiyatı da dahil ederseniz

reddederim. Çünkü edebiyat bir politik eylem değildir. Dahası edebiyatçının bu kadar örgütlü toplum karşısında, düşleri, otoriteye başkaldırışı, yalnızlığı, duyguları temsil etmek gibi bir ödevi vardır; kimse düşlerin, yalnızlığın ve duyguların bir örgüte ihtiyaç duyduğunu söylemesin, gülünç duruma düşer.

61

Edebiyat ilerlemez- Bazen yazarların akademik niteliklerine bakarak karar verdiğimizi hissederim. "Aa psikiyatrmış, çok iyi yazar olmalı", "bak bu garsonluk yapmış mutlaka bir arızası vardır".

Bu yaklaşıma "ilerlemecilik" diyorum. "Bilim ilerletir" diye düşünen kişinin mantığıdır. Bilimin ilerlettiği şüphesiz ki doğrudur. Ancak ilerlemecinin bilim karşısında o kadar nutku tutulmuştur ki, edebiyat tartışmasında bilimden medet umduğunu göremez.

Bilimin ve toplumun "ilerleme" adı verilen teknik bir düzeyde hep "eski olan"dan söz edebildiği bir dünyadayız. Şüphesiz şimdi eskiye göre çok daha iyi biliyor, çok daha gelişmiş araçlar kullanıyoruz. Ancak bu, edebiyatımızın geçmişe göre daha gelişmiş ve daha "bilgece" olduğu anlamına gelmez. Tolstoy gibi yazmayız, hatta klasikçiliği küçümseyenlerimiz de vardır ama Tolstoy'un büyük yazar olduğunu görmezden gelebilir miyiz? Doğrusu ben *Ilyada* ve *Odesa*'nın "geri" olduğunu, *Don Kişot*'un eskidiğini söyleyenlere gülemem bile.

Edebiyat tarihsizdir, tüm zamanı boydan boya keser. Onun geçmişe göre ileri veya geri olduğundan söz edemeyiz. Beğenmiyorsak biçemlerini beğenmeyiz, onlar gibi yazmaz oluruz; bu da ilerlediğimizi değil, değiştiğimizi gösterir.

Ben yazara ilerleme gözüyle değil, değişme gözüyle baka-

rım. Yazar sürekli değişen kişidir. Edebiyat da öyle; edebiyat ilerlemez, değişir.

62

Cinsellik avcıları- Jules Romains'in "Dirilen Şehir" adlı küçük romanını anımsayan var mı bilmem, ama o kitapta genel helaya yazılan bir yazının bir şehre nasıl yayılıp o şehri değiştirdiği anlatılıyordu.

Şimdi durum değişmiş görünüyor: Helada geçerli olan "edebiyat", basılı materyal olmuş, insanlar defi hacet eylerken duvar yazısı yerine kitap okuyorlar.

Nedir bu, "işlevsel sanat" mı?

Peki okurlar değişiyorlar mı, pekişiyorlar mı?

63

Atlar hazır efendim- Türkiye sinemacılığının gönüllü ya da gönülsüz resmi ideolojiye eklemlenmiş, propagandacı ve sığ bir yanı olageldi. En acıklı melodramlar "şehit pilot"ların, "kahraman Kore gazileri"nin duygularıyla beslendi. Mafya ilişkileri içinde her zaman "dürüst" adamlar var oldu, "mert" kahramanlar hep acımasız katillerden çıktı, kadınları alıkoyan veya kaçıran maçolardan "erkek" ve "iyi" kahramanlar yaratıldı.

"Türk Sineması"nda ortalama gerici zihniyetin beslendiği temel iki klişe vardır: Bunlardan birincisi, yoksul ve çaresiz gencin -veya kızın- zengin bir evin salonunda hayasız ve sorumsuzca dans eden şımarık "piçlerin" arasında kalması, aşağılanması ve kahramanımızın onlara hınç duymasıdır. İkinci klişe ise Bizanslıların, kahramanımızın annesini yaralaması ve kadının da onlar gidinceye kadar can çekişmeyi becerip, son anda yetişen oğlunun kollarında kelime-i şaha-

det getirerek ölmesidir.

Bu tür filmlerde güce tapan, otoriteyi yücelten bir şey vardı; anneler cinsiyetsizdi, evler tapınak havasındaydı. Yabancı düşmanlığı ve din bezirgânlığı iç içeydi. Anne, kardeş gibi kavramlar insani ilişkileri değil; tıpkı bayrak, millet gibi "ideolojik olarak tanımlanmış bir ruhu" temsil etmekteydi. Âşıklar yıkıcı bir biçimde alkolik olmakta, haksızlığa uğrayanlar başını bağlayıp Eyüp Sultan'a gitmekte, kötüler öldürülmekte, öçler alınmaktaydı. Yoksulluk utanılası bir şey olduğu için, şoförle patronun rolleri değiştirmesi ancak "komedi" kalıpları içinde sunulabiliyordu. Hizmetçilere düşen rol "atlar hazır efendim"den ibaretti, kısaca herkes haddini biliyordu.

Bu tür filmler sıradan faşizmimizin bir tür hazırlık okuluydu. Madımak Oteli'ni yakanları, turistlere tecavüz edip bunu marifetmiş gibi anlatarak sırıtanları anımsayınca bizim "sacra famiglia"mızın kiliseden değil, ama filmlerden doğmuş olabileceğini düşünmeden edemedim.

64

Beyaz özür- Selim İleri öyle anlaşılıyor ki, bir gençlik hatası sonucu yerdiği "Türk Pembe Romanı"ndan bir ileri yaş hatası daha yaparak özür diliyor ve bu romanların editörlüğünü yapıyor. Herkesin kişisel hataları vardır; ancak Selim İleri gibi bu hataları erdem haline çevirebilecek lüksü, fırsatı ve gücü yoktur.

Selim İleri, sanki yitik bir roman dünyası keşfetti; sanki bunlar zamanında gözü yaşlı on binlerce kişi tarafından okunmadı, notu verilmedi, Barbara Cartland serisindeki rafa konmadı da, şimdi önemi anlaşıldı. Bakalım, bu romanlarda edebiyat kuramcılarının farkına varmadığı ne derinlikler göreceğiz.

Hakkını yemeyelim, bu romanlar İstanbul beyefendiliği özlemiyle dolu insanların duyarlıklarını gerçekten okşar; şimdiki zamanın korkunç büyüklükteki İstanbul'u yerine bir zamanların o küçük, bir buçuk milyonluk şehrini koyup Chevrolet taksilerin, Türkçe caz çalınıp söylenen otel rooflarının anımsanması olumsuz bir şey değildir.

Ancak özlenen şey köşklerdeki yaşam ve oralardaki aşklar ise; bu bir "zengin etiği"nin özlenmesidir ki, bu romanlarda ideolojik yapısını burjuvaziden değil "Türk tipi zenginlikten" almış despotik bir model vardır. Bu modelde alt sınıfların temsili gerçekten marazidir ve yoksullara dönük bir vicdandan yoksun olduğu da tartışmasızdır.

Bu romanlara dönüş yapanların yalnızca "yoksulların sınıf edebiyatı"ndan sıkıldığı, "zenginlerin sınıf edebiyatı"yla bir sorun yaşamadığı anlaşılıyor.

Öyleyse efendim, izninizle Pembe Türk Romanı aracılığıyla yapılacak ruh çağırma ayinlerine, kuafördeki dedikoduya, "köşkteki davete" yalı sakinleri katılsın, yoksullar değil. "Cinsel iffeti" kasaba standardına uygun romanların "tutkulu aşk"ında estetik bir tat olduğuna isterlerse yalı sakinleri inansın. Cinsiyetsiz aşk, hadım sevgi, körlemesine acı ve sözle şişirilmiş "tutku"ya roman adı verilmesini ise izninizle, biz yalı sakini olmayan kişiler, reddedelim.

65

Edebiyatta elitizm- Bu kavramdan ben daha çok, içinde halk katmanları yaşamayan, hedonizmi, incelmiş zevkleri temel eksen seçen edebiyatı anlıyorum. Yalnızca duygulara, anılara veya kişisel iç dünyaya dönük, "steril" bir edebiyat tutumu olarak her örneğinin kötü veya yetersiz olduğunu söylemek yanlış olur. Selim İleri bu bakımdan tümüyle yadsına-

maz, Murathan Mungan'ın geç dönem yapıtları elitizme kaydı, ama Mungan edebiyatta bir olgudur, onun hakkında tek yargı ortaya konulamaz.

Bu konuda dikkat çeken, çarpıcı iki örnek var: Nedim Gürsel ve Hamdi Koç.

*

Kitaplarını okurken, Nedim Gürsel'in Türkçe yapıtlar üreten, Türkçeyi çok iyi bilen bir Fransız olduğundan şüphelenmek mümkün: Nedim Gürsel, "Doğudaki Batılı"dır. O, edebiyatı kuşe kağıtlar, yabancı isim galerileri, şehir adları ve müzeler ekseninde yapmayı seven, edebiyatı cinsellik merkezinde gören bir yazardır. Hem batılı, hem burjuva, hem solcu olabilen; klişe "Batılı Aydın" tipine en uygun örnektir.

Edebiyat hangi dilden yapılıyorsa, o dilin ruhuna uygun bir "hâlesi" olmalıdır; Nedim Gürsel romancılığında bu hâle görünmez.

Nedim Gürsel romanında yoksullar, oturup kalkmasını bilmeyenler, kültür, tarih, cinsellik veya doğa üzerine ince ince fikir yürütemeyenler "özel bir pansumanla" temizlenmiş ve geriye bir seçkinler topluluğu kalmıştır. Ne tesadüf, kahramanları hep "Boğaz sakini"dir. Ya Bebek'te teraslı katlarda ya da Anadoluhisarı'nda yalıda otururlar. Bunların yolculukları hep zevke hitap eder, hatta "elegant"tırlar. "Procuratie'ler boyunca" yürür, Rialto köprüsünden geçer, Marciana Kitaplığı'na giderler. Toscani marka puro içer, cappucinoyu "zevkle" yudumlar, grappa ile zihinlerini açarlar. Her sokakta veya köşe başında sanata dair bakışlar üretirler.

N.Gürsel'in psikolojik olayları ele alışında bir mekaniklik vardır: Kahramanlarının fiziksel benzerliklerinden hareketle, onlar arasında ruhsal özdeşleşmeler kurmak böyle bir şeydir.

Yazar, Doğu'yu anlatırken "pozitifliği" yitirip Batılıların hayal edebileceği türden bir Doğu mitosu kurar. Doğu'yu uhrevî ve haşin bir yalnızlık olarak gören bu mitos, mistiklerin veya kâhinlerin yanılmazlığına bir klişe olarak sık sık başvurur. Nedim Gürsel de *Boğazkesen*'de aynı şeyi yapar: Ak Şemseddin, Eyüp'ün mezarının yerini düşünde görür ve uyandıktan sonra da mezarı eliyle koymuş gibi bulur! *Resimli Dünya*'da da bizi bu Doğu mitosundan mahrum etmek istemeyen yazar, Gentile Bellini'yi İstanbul'da kör bir dilenciyle konuşturur; kör adam: "Ey resme tapan, kendi içine bak biraz da, sureti gönlünde ara!" demektedir. Kör dilenci, Bellini'nin kendisini tüccar olarak tanıtmasına karşın ressam olduğunu anlamıştır. Bu haliyle bir roman kişisi değil de, Doğu masallarından çıkma bir cin gibidir. Oysa Venedik'te böyle konuşan hiç kimse yoktur. Onlar ışık üzerine düşünür, perspektifi tartışır ve "gönülden gelen ışık" gibi kavramlar kullanmazlar.

Doğu üzerine anlatılan hayalî metafizik şişirmelere en çok Doğuluların karşı çıkması gerekirken, "Doğulu" Nedim Gürsel'in romanları maalesef bu "hayali Doğu"yu beslemeye devam ediyor.

Edebiyatçı ne kadar çok romanı olursa olsun, aslında bir ve bitmeyen bir metnin yazıcısıdır derler. Kabul, ama Nedim Gürsel'de bunu çok aşan bir yan daha var: O, ne kadar roman yazarsa yazsın, aslında tek kurguyu durmadan yineliyor.

*

Hamdi Koç'un *Melekler Erkek Olur* adlı romanı, onun, duygularına asla kapılmayan, cin fikirli, ironik ve akıcı bir yazı diline sahip bir yazar olduğunu gösterir. Beden dilini izlemede ve ayrıntıyı kaydetmede Joyce stili taşıyor; zeki bir adam.

Hem kadın düşmanı, hem ağzı bozuk hem de insafsız bir burjuvanın ne menem bir şey olduğunu anlamak için rehber bir kitap bu. Tipik el kitabı. Banka yöneticisi, broker ya da fiilen iş adamı olanların kıkır kıkır gülerek okuyacakları, tam onların duygularına hitap eden ve hatta onları -müzik ve yabancı dil bilgisiyle- yer yer aşan bir roman. Kitabın asıl kahramanının giysisini tanımlamadaki bilgisi, kesinlikle yüksek yaşam standardına ait: "Turnbull&Asser gömlek giydim, ve bu ağırbaşlılığa ayrı bir elektrik katsın diye ince yeşil çizgili, leylak rengi bir Hilditch&Key kravat takıp aynanın karşısına geçtim. Gayet iyi. Gardırobun altındaki ayakkabı dolabından zımbalı siyah John Lobb'larımı çıkardım (..) ve aynı renk Mullberry kemerle bütünleştirdim. (...) Led Zeppelin box setini alıp çantama koydum."

Kitapta sık sık İngilizce deyimlere, kısa küfürlere veya sözcüklere rastlanıyor. Adam "charge" yapıyor örneğin, "hope so" diyor veya adama "ne stiff adamsın" deniyor:

"Sevgimize güven. Tekrar şiir okumaya başlayacağız. *And shall be well and all manner of thing shall be well.*"

Erkek burjuvanın yasak aşkını anlatan bir kitap bu. Kadın kahramanlarında bir "*decade*" hali; erkeklerinde ise parayla pompalanmış bir libido var.

Ama anlamadığım şu: Yeni bir tür sınıf edebiyatı mı doğdu? "Sermaye piyasası edebiyatı" deyimi tedavüle mi giriyor?

66

Bizimkiler nerede?- Romanda yeniye yönelişin Batı'daki örneklerinden hareketle düşünüldüğünde klasisizmden romantizme, gerçeküstücülükten gerçekçiliğe varıncaya değin büyük çalkantılar içinde gerçekleştiği görülür. Ülkemizde böyle oluşumların hep Batı'daki örnekleri izlemesi çok eleştirilmiştir; Attila İlhan "Komprador Aydın" tanımıy-

la bu eleştiriyi iktisadi-kültürel bir aforizmaya dönüştürürken; Fethi Naci "bizde neden Dostoyevski, Tolstoy veya Balzac'ların olmadığı" tartışması yaparak edebi tartışmayı sosyolojik izdüşümleri olan bir konuya doğru sürdü. Orhan Pamuk'un buna Tolstoy"un yalnızca bizden değil, Batı'dan da çıkmadığını söyleyerek itiraz ettiğini anımsıyorum.

Bütün bunlar Attila İlhan ve Fethi Naci'nin tartıştığı gibi tartışılmaz değildir; ama romanın yazınsal bir geleneği taşıyıp aktardığı, dilsel bir ideolojik çerçevesi olduğu, entelektüel etkinliklerle sınanmış bir paradigmadan güç aldığı da hesaba katılırsa, ülkemizdeki tartışmalarda estetik boyutun eksik kaldığı görülebilir. Bu noktada Fethi Naci'ye neden bizden bir Lukàcs, Goldmann veya Arendt'in çıkmadığı da sorulabilir, ama bu sorunun yanıtı ikinci bir Lukàcs'ın ikinci bir Brecht'i nereden bulacağı karşı sorusunda gizlidir.

67

Çok okunmak- Bir yazar: "Beni yüz bin kişi okuyor, bu kadar okunduğuma göre insanlar yanılıyor olamazlar" diyor.

Aynı gazetedeki bir haberde magazin programlarının toplam reytinginin yüzde yetmiş olduğu, sanat haberlerinin ise yüzde biri bile bulmadığı belirtiliyordu.

68

Kazanç?- Bir büyük gazete "genç yazarlar" olarak tanımladığı on kadar yazarı topladı ve onların hoplarken, birdirbir oynarken resimlerini çekip yayımladı. Ne oldu; edebiyat şirin hale mi geldi? Okur bu resimlere bakıp "okuyalım şunları" dedi mi? Demişse edebiyatçı hakkında ne yargıya ulaşarak dedi? İşte Murathan Mungan'ın evinde çekilmiş fotoğrafı: Kanepeye uzanmış; Mungan olduğunu bilmesem ev de-

korasyonu dergisinin konu mankeni sanacağım. Okur onun neyini beğenmiş oldu?

69

Bilicilik ve yazarlık- Altmışlı ve yetmişli yıllara damgasını vuran "toplumsalcı" dalga, romancılığın Sovyet ekolünün etkileriyle birlikte "bilimselliğe" merak duyan yazar tavrıyla yan yana gelmesine yol açtı. Roman yazarları halkın kurtuluş sorununu sosyalizmde bulmasını sağlayacak "bilinç taşıyıcı" eylemine yöneldiler ve romanın estetik olarak içi boşaldı.

Bu tutumun kaynağı, sanatçıya atfedilen "bilicilik" mitosudur. Malûm; Thomas More ve Campanella bir ütopya üretmişlerdi, Çernişevski geleceğin toplumunu çok önceden kestirmişti, Turgenyev nihilizmi tartışmıştı. 1960'tan sonra toplumcu gerçekçiliğin yazara atfettiği bilinç taşıyıcılık nosyonuna böyle bir bilinçaltının da eşlik ettiği söylenmelidir; yazar mitosu tartışmasız bir *bilme üstünlüğü* olarak algılanıyordu.

Bütün bunlar 1968 dalgasının tüm dünyada yarattığı etkilerle de açıklanmalıdır. Bu, emperyalizmin zayıf halkasının kırlar olduğu ve sosyalizmin buradan doğacağı tezinin ana eksenini oluşturuyordu. Köy romancılığı denilen dalga asıl gücünü bu ideolojik noktadan almıştı.

1960 sonrasında edebiyatta ortaya çıkan bu "halkı bilinçlendirme ve köye yönelme" eğilimi dilde bir "arılık" gerektiği düşüncesini doğurdu ve solcu yazarların Türk Dil Kurumu ile organik bağlar kurmasına yol açtı. Ancak ilginç bir biçimde sağın gerçekten "güdük" entelijentsiyası bu duruma "bayağı" denebilecek bir tepki verdi ve onların gözünde yazarın solculuğu ile "öz-Türkçeciliği" birbirinden ayrılmayacak iki olgu haline geldi. Halk öyküleri derlemekten başka bir kabahati olmayan Ümit Kaftancıoğlu'nu, sa-

nat tarihçisi Bedrettin Cömert'i hedef göstermek ve ölümüne neden olmak bu sağduyu yoksunu faşist güruhun vebali oldu.

Oysa Türk Dil Kurumu sol düşünceyi formatlamış ve edebiyatı bir dil sadeleşmesi sendromuna indirgemişti. TDK ile hesaplaşılamamışsa ve edebiyatta dilsel özgürlük için mücadele verilememişse bunda sağın fikir kuraklığının etkisi olduğu da söylenmelidir.

Selim İleri'yi akla getirelim; edebiyatta asla bir yeni arayış içermeyen eserlerinde bunaltıyı, yalnızlığı ve "kentsoyluların" dertlerini yansıtan yazar, salt "öz-Türkçeciliği" yüzünden özellikle bir dönem solcuların gözdesi olmuştu. Tuhaftı, ama gerçekti.

TDK ile hesaplaşmada Attila İlhan'ın "atik davrandığı" bir gerçektir. Bu anlamda davranışı doğruydu, ama kişisel duruşunda "yazar biliciliği mitosu"na uygunluk bezdiriciydi.

Edebiyatta bir "bilici" seçmemiz gerekse pek çok kişiyi aday göstermemiz gerekir ya, hiç kimsenin "Baş Bilici" ünvanına Attila İlhan'dan başkasını lâyık göreceğini sanmıyorum.

Attila İlhan biliciliği aslında onun edebiyatıyla çelişik, bilgi dolu, travmatik ve provokatiftir.

Batı-Doğu sorununu ele alışındaki "doğucu" karakteriyle başat bir otokratik sosyalizm tutkusu, Kemalizmle doğru orantılı bir "ulusalcılık" düşüncesi, Batı aydınlanmasından nefret edercesine biriktirdiği "kültür benci"liği ile kendine özgü bir "fikrî şahsiyet"tir Attila İlhan. Bütün bunların yanyana dizilişindeki "oriental" havada Osmanlıcılık da yoktur; bu fikir düzeninde Batı ile girişilen ekonomik ve kültürel ilişkilerin bir kültürü yok ettiğini düşünen bir yazarın intikamcı romantizmi vardır. Attila İlhan aslında ülke yöneticilerinin yarattığı bir komprador tipini ülkenin tüm seçkinlerine geneller; yalnız burjuvaziyi değil, sağ ve sol aydını da komprador mantığıyla sakatlanmış görür.

Her düşünce toplamının kendine özgü bir tutarlılığı vardır; A. İlhan kendisiyle pek çok yerde çelişmeyen ideolojik bir terkip kurmuştur; ne var ki düşünce tartışmalarında kendi düşüncemizin kendisiyle tutarlılığı doğru fikirler öne sürdüğümüzün kanıtı değildir.

Osmanlı gerilemeseydi şimdi Beethoven yerine Dede Efendi'nin eserlerinin tüm dünyada icra edileceğini söyleyen A. İlhan ne derece haklı olabilir? "II. Bayezid yerine Cem Sultan tahta geçseydi ne olurdu" sorusuna ne kadar "haklı" yanıt verebilirsek, o kadar. Bunlar birer fikir cimnastiği olarak iyidir, ama bir o kadar da zenofobi içermektedir.

A. İlhan kuramsal değil de ideolojik konuşma üreten, aslında bunu kuramsal konuştuğunu düşünerek yapan bir yazardır. Bunu sanat üzerine yazdıklarından tutun, politika üzerine yazdıklarına kadar genişletin fark etmez. Ben onu bu anlamda okuyucuya eza çektiren, harika şairliğinin ve iyi romancılığının içine katamadığı cürufu, inceleme adı altında sokağa boca eden hırslı bir yaratıcıya benzetirim. Yazdığı romanların ve şiirlerin hatırına bu abes "çözümlemelere" katlandığımızı düşünürüm.

Şiiri büyük keşifler yaptıracak girintili çıkıntılı koylar gibidir; onun şiirinde yağmur, hüzün, ıslaklık, şehir, kadın ve liman kokan sofistike bir yapı vardır. Osmanlı edası bir tambur ise, Türkiye Cumhuriyeti'ni *alla turca*'ya eğilimli bir keman saymalı ve İkinci Dünya Savaşı dönemi Fransa'sını da Amerikan ciplerinin görüntüsüne eşlik eden bir trompet sesi olarak düşünmeliyiz; işte Türkçe şiirdeki Attila İlhan böyle bir bileşkedir ve kendine özgüdür.

Romancılığı mükemmel bir kurguya oturur ve yaşayan kişilerden oluşur; ancak toplum mühendisliği iddiasıyla kendini zayıflattığı da düşünülebilir. Onun romancılığı ve şairliği ile "teorisyenliği" yan yana konulmamalıdır.

Bir de 12 Eylül'de herkesin susturulduğu bir dönemde te-

levizyonda yaptığı konuşmalar affedilecek cinsten değildir. Velev ki sözleri bütünüyle doğru bile olsa, cunta terörünün hedef tahtasına koyduğu kişiler hakkında konuşan yazarın, aydın sorumluluğu taşıması beklenirdi.

70

Yazarın travması- Devlet sanatçısı yapılan Attila İlhan 13.10.1991 tarihli Cumhuriyet'te şöyle diyordu: "Sağ şimdiye dek solcu yazar ve sanatçıları hapse atmak için hatırlardı, ya da yok sayardı. Solcu yazarlara düşen, bu jesti görmektir. Devlet beni 1941'de hapse attı, 1991'de devlet sanatçısı yapıyorsa, değişen devlettir. Bu değişme demokratik yöndedir."

Yaşamı boyunca pek çok şeyle savaşmış bir yazarın "devlet" ve "sanatçı" kavramlarının yan yana gelmesi karşısında irkilmek yerine böbürlenmeyi seçmemesi gerekirdi. Devlet sanatçılığıyla böbürlenen yazar, tam o sırada, sadece düşüncesinden ötürü hapiste olan yüz beş kişiyi anımsamalıydı.

71

Köy Romancılığı- Türkiye'de edebiyatın uğradığı en büyük çöküntü alanlarından biri, politik açıdan "halkçılaşma"nın karşılığı olarak ortaya çıkan "köy romancılığı"dır. Gecikmiş bir naturalizm desek, gene olmayacak, çünkü ne pastoral ne de gerçekçi olan; bir tür fantazya edebiyatıdır bu. Şablondur; ağa-köylü ve aydın üçlüsünün, sonuçta ağanın zaferiyle noktalansa da hakikatte aydının kazandığı bir savaşın şablonu.

Bu edebiyatın iyi örnekleri de olmuştur; Yaşar Kemal ve Orhan Kemal'in bu kapsama giren romanları yok değildir, ama dikkat edilirse bu iki roman yazarının tarzında bu tür

bir indirgemecilikten çok, insanı derinden kavrayan bir içtenlik görülür. Oysa Jdanov ekolünün Kemalist aydınlanmacılığa indirgenmiş bir modeli olan bu roman tarzının, ne dediği ta baştan belli olan İslamcı, Maocu veya bilmemneci edebiyattan zerre mantık farkı yoktur.

Edebiyat tarihimizin gelişim çizgisine baktığımızda, ilk elde Ahmet Mithatçı çizgiyi görürüz: Halka bilgi dağıtır, pedagojiktir ve Hüseyin Rahmi ile son bulur. İkincisi ulusal edebiyat çizgisidir ki, bu da halka ulusal ideoloji dağıtır, pedagojiktir ve Halide Edip ile son bulur. Üçüncüsü, halka bir toprak programı dağıtır ki bu da köy romanları ekolüdür, pedagojiktir, Fakir Baykurt'la son bulur. Dördüncü ve sonuncu pedagojik aşama ise kent sosyolojisi aşamasıdır ki, halka devrim veya İslami gelecek dağıtır, işkence ve kötülük ağıdı şeklini alarak bir tür mazoşizm öğüdü verir.

72

İki Kemâl- 1960 yılları içinde özellikle iki roman yazarının klasik edebi çizgi içinde kalarak tartışmasız büyük bir edebi yapıt oluşturdukları görülür: Bunlar Yaşar Kemal ile Orhan Kemal'dir.

Yaşar Kemal'in Türkçe edebiyatta açtığı çığır, pastoral bir gerçekçilikten öte, romantizm çığırıdır ve Türkçe edebiyatta önceden benzeri olmadığı için bir dönüm noktası olduğu açıktır. Türkiye'de roman yazarlarının Yaşar Kemal'den etkilenmek için çok fazla nedenleri vardır.

Kim söyledi bilemem, ama birisi "yazarların da bir coğrafyası olur, Steinbeck'in Kaliforniyası, Balzac'ın Paris'i, Yaşar Kemal'in de Çukurovası vardır" demişti. Bu gözle bakmak için İnce Memed'i bir daha okudum, şaşılacak şey; okuduğum her şeyi anımsadığımı, ama yine de büyük bir zevk aldığımı fark ettim. Büyük kitapların bir özelliğiy-

di bu, onlarda bir olayın değil, zihin temaşasının zevki oluyordu.

Yaşar Kemal, bana yazarın bir coğrafyası olması gerektiğini düşündürten yazardır. Büyük öğretmenimdir.

*

Orhan Kemal ise gerçekçi romanın tüm dünyada prestij kaybettiği bir dönemde gerçekçi romanlar yazdı. Ülkemizin hızla kentleşmesinin varoşlarda yarattığı ara kültürü belki de en doğru ve sahici bir biçimde kavramış bir yazar olan Orhan Kemal tefrika halinde yayınladığı romanlarında dönem dönem tekrara düşse de sahiciliğini koruyabildi.

Orhan Kemal bana Panait Istrati'nin Türkiye'deki karşılığı gibi görünür. Önemli bir yazardır; yoksullara yoksulların dünyasından bakabilmek onun elinde yavan bir acıma veya sızlanma olmaktan çıkarak katı bir gerçeklik halini alır.

73

"Post-nasyonal" edebiyat- Modern romanda sürekli olarak bilinç kurcalanır, bazen tüm varlık altüst edilir ama yine de bütün bunların içinde bir yerde "yaşamı anlama" çabası parıldar. Postmodern edebiyatın ise başka dillerde anlamı olmayacak "ulusal metinler" yazma eğilimi taşıyanlar elinde biçimlendiği söylenebilir. Global çağda her şey iç içe geçerken dillerin ayrışması paradoks gibi dursa da, dönemimizde yerelliklerin öne çıkmasını bu yargıma destek olarak gösterebilirim. Aslında çok açık bir siyasal ilke bu: "Farklılıklar, barış içinde bir arada yaşayabilir", ama edebiyatta aynı şey tam bir felaket oluyor: Olay örgüsüyle örgüsüzlüğü yan yana gelemiyor örneğin.

Farklılıkların iç içe yaşayabildiği edebiyat, aslında prenasyonal edebiyattı. Şövalye romanları, pikaresk öyküler ve-

ya cinsel fantazya öykülerinin, bu kültürel farklılıkları zevkli hale getirdiği bile söylenebilirdi. "Öteki" kavramının belirmesiyle birlikte ulusal, sınıfsal veya cinsel ayrılıklar romanda bir şekilde ağırlık kazandı. Modern roman, bu farklılıkları -bilinç, varlık veya olay boyutunda- kurcalayarak yükseldi, "ulusal edebiyat" gibi teraneler bu yükseliş içinde eriyip gitti.

Günümüzde bir tür "ulusalcılık sonrası ulusal edebiyat" denemesi yaygınlaşıyor. Üstelik bu denemenin gecikmiş bir ulusalcılık olduğunu düşündüğümden, onayladığımı söyleyemem. Kendi dilimizdeki "iç anlam"a, "çağrışım"a veya "ses"e güvenerek metinler kurmak ulusalcılık çağında olması gereken gecikmiş bir tavra benziyor. Kaldı ki o çağda da modern roman böyle bir tavrı ezip geçerdi.

Bu edebiyat dille oynuyor, iç anlamdan ve mantıklı kurgudan kaçıp söylevi öne çıkarıyor ve "fantastik roman" gibi adlar verilerek olumlanıyor. Fantastik olduğun kabul etmek mümkün, ama roman olup olmadığını daha bir süre tartışacağız.

Post nasyonal edebiyatın Türkçe romandaki somut karşılığı, kanımca Elif Şafak'ın *Mahrem* ve *Şehrin Aynaları* adlı romanlarıdır.

74

Dekor olarak edebiyat- Edebiyatta burjuvalık, kibirini haklı bulmak için aynaya bakmaya benzer: Aynadaki kibirlidir, ama beğenilir. Oysa kibirli ifade başka bir yüzde tiksinti uyandırıcıdır.

Bu durum, tiksinti duyduğu o başka kişilerden farklı olarak kendini "çok özel" konuma yükselten burjuvaların, edebiyatı da "çok özel" bir hale getirmesi demektir. Çok kaliteli kâğıtlara basılmış "çok özel" yazılarla döşenmiş, içinde

bulunmayı çok özel ve zor bir şey olarak göstermeyi başarmış dergiler ve kitaplar burjuva edebiyatının değil, "edebiyatta burjuvalığın" göstergesidir. Bu tür dergiler ve kitaplar, yine onlara benzeyen evlere yaraşır: Soğuk, pastel bir ciddiyeti vardır.

Edebiyatta burjuvalık, kitabı evin mimarisine, dekoruna ve "ruhuna" uygun araçlardan biri olarak görmektir. Kitap yalnızca kitap değildir, nerede durduğu hesaplanmış, "ambiyansı tamamlamış" bir nesnedir. Bu nedenle "burjuva edebiyatı" kavramı yerine "edebiyatta burjuvalık" kavramını kullanıyorum. Çünkü bir sınıfın edebiyatı olmadığı gibi, burjuvalığı burjuva olmayanlar da benimseyebilir. Burjuvalık bir biçim zırhıdır, düşünceyi "satın alan", yazarlara maaş ve ödül dağıtarak varlığını hisseden kurumsal bir zırh.

Yazarlığı bir iş veya yatırım gibi görmek burjuvalıktır; ancak bu düşünceyi onaylayan yazar olmak yalnızca uşaklıktır.

Edebiyatta burjuvalık benim şu yazdığım burjuvalık düşmanı yazıyı bir dergide "keyifle" okunacak hale getiren sinizmdir. Hatta birtakım "illustration"lar eşliğinde, benim bilmem neredeki fotoğrafımla birlikte yayımlama pişkinliğidir. Satın almanın zevkidir bu, edebiyatta burjuvalık kendi sıradanlığını, başkalarını araç haline getirerek yok etmeye çalışmaktır.

Talih her yazarı zenginlerin şefkatinden, uşakların kibirinden ve salakların beğenisinden korusun.

75

Benim üç yazarım- Sevdiğim pek çok yazar var, üstelik beni yazı yönünden besleyen yazarların adları çok daha fazla; ama ben bunlardan üçünü öne çıkararak diğerlerine haksızlık yapacağım.

Yazarların: "Ben falanca yazar gibi olmayı seçtim" deme-

leri bana göre yakışıksızdır, çünkü her yazar kendisine göre bir "yol"dur. Bu açıdan adını anacağım üç yazar, edebiyat tarihimiz açısından kritik uçları temsil etmeleri yönünden bana önemli görünür, onlar gibi olmayı seçtiğim modeller değildir. Bunlar Oğuz Atay, Melih Cevdet Anday ve Yusuf Atılgan'dır.

*

Tutunamayanlar 1971 yılında basıldığı zaman onun Türkçe edebiyatta benzeri olmayan bir büyük adım olduğunu çok küçük bir azınlık dışında kimse fark etmemişti. Bir yazarın kendi edebi yapıtının büyüklüğüne inanması öznel bir duygu olsa da Atay kendi yapıtının farkını bilecek kadar edebiyat bilgisiyle donanmıştı ve okurunun kendi dokunaklı yaşam çizgisinden habersiz bir yerlerde oluşu yüzünden bir yazarın çığlığı olabilecek sitem cümlesini yazmıştı: "Ben buradayım sevgili okur, sen neredesin?"

Oğuz Atay'ın romanları yazara yüklenen büyük anlamları, yazar mitosunu alaya alan; yazarın bilen özne olarak açıklayıcı ve "bilinç taşıyıcı" yanını yadsıyan yeni bir adımdı. *Tutunamayanlar*'da roman adına gerçekleşen şey o güne kadar rastlanmamış bir ironi ile kültürel bilinci bileşenlerine bölmek ve yeni bir bütünsellik yaratmak oldu; King Solomon Speare'den hareketle Süleyman Kargı çağrışımına varan, resmi ideolojiyle dalga geçerken buna Salman Kargu'yu ekleyen Atay, kasîdeden dörtlüğe, ilmihalden bilinçakışına kadar çok bileşenli bir teknikle romanını kurdu. Böylesine büyük bir emek ve yaratıcılığı, böylesine humour ve anlam zenginliğini marazî bir iç dökme çukuruna düşmeden gerçekleştiren Oğuz Atay, Türkçe romanda moderniteyi ilk kez dilsel ve ideolojik yönden açımlayan (hatta "teşrih eden") yazar oldu.

*

Melih Cevdet Anday'ın, okurunu bir zekâ şölenine çağıran yaklaşımı çok dikkat çekicidir. Edebiyatımızın düşünür kıvamındaki birkaç yazarından biridir.

Onda Halikarnas Balıkçısı'nın Yunan'ı yadsıyıp her şeyi Anadolu'ya bağlayan temelsiz fikirleri gibi uçarılıklara rastlanmaz. Çünkü Yunan'ı iyi özümseyip bir yanıt adamı değil, soru adamı olmak gerektiğini kavramıştır. Hiçbir katı düşüncenin körü körüne bağlı müridi değildir. Ancak öte yandan "her şey doğru olabilir" diye özetlenebilecek tutumu da yoktur.

Anday, *Raziye* adlı romanında alışılmışın dışında duran üç kahramanla bizi karşı karşıya getirir: Yaşlı adam, genç kız ve delikanlı. Bu üçünün de kendi açısından durdukları nokta etkileyicidir; olay basittir ama izi büyüktür. Rousseau'yu akla getiren yaşlı adamın materyalizmi mekaniktir; delikanlı romantizmi, genç kız ise naturalizmi simgeliyor gibidir. Bu üçlünün doğurduğu çelişki oldukça gerçekçi bir tarzda çözüme kavuşur; ama yapıt sanki bir ütopya gibidir. Bu ne bir köy romanıdır, ne de kenti anlatır. Sanki bu duruşuyla, o dönemde köy ve kent için yazılanlara karşı, başka bir edebi çıkışı temsil etmek için yazılmıştır.

Bana kalırsa onun romancılığı gereğince değerlendirilmiş sayılmaz. Daha da ileri giderek şunu söyleyebilirim ki, *Raziye* gibi bir romanı görmezden gelen edebiyat dünyamıza bakınca, *yazarlıkla uğraşmanın boş bir şey olduğunu* düşündüğümü saklamayacağım.

*

Yusuf Atılgan, o sevimsiz Zebercet'in, zavallı otel katibinin sıradan öyküsünü yazarak büyük bir edebi yapıt ortaya koydu. Kısacık, tadı damakta kalan bir romandır bu, ama

yazar kasaba gerçekliğini o güne kadar hiç kimsenin ele almadığı bir yönden ele alarak zihnimize kazımıştır. Çünkü o güne kadar kasaba, eşraf, namus kavgası veya kapalı yaşam öbekleri olmadan akla gelmemişti; kasaba romanı insan tekinden çok ataerkil bir yapının resmedilmesiyle kotarılabiliyordu.

Oysa Yusuf Atılgan, hem anlatım düzenindeki Tanrısal sesi bozup iç sese çevirdi, hem de kasabanın bildik yapısıyla uğraşmadı. Mekân ve insan ruhu arasındaki ilişki *Anayurt Oteli*'nden önce bu kadar iyi irdelenebilmiş değildi.

76

Etik gerekli mi?- Doğan Hızlan, gazetedeki köşesinde edebiyatla etiğin birbirine "teğet geçtiğini", etiğin edebiyatta yeri olmadığını, yazarları ahlaki açıdan herhangi bir baskı altında tutmanın yanlış olduğunu yazdı.

Benim bunlardan anladığım, edebiyatçıya ahlak felsefesinin gerekmediğiydi ki, sanırım Hızlan, edebiyatı baskı altına almanın yanlışlığını anlatacağım derken felsefeyi incitmişti.

Edebiyatçıyı genel ahlakla baskı altına almak başka, edebiyatçının bir etik doğrultusunda hareket etmesi başkadır. Etik ve edebiyat teğet geçmez; olsa olsa ahlaki değer yargılarıyla edebiyat teğet geçer. Etik üzerinde kafa yormayan bir edebiyatçıyı kusurlu saymak bile gerekir: Çünkü etik tam da "ne ahlakidir, ne değildir" sorusuna felsefe ışığında yanıt aramaktır. Yazdığı şeylerde nerede duracağını bilmeyen, yazarlıkla öç almayı birbirine karıştıran, yazıyı bir kılıç gibi kullanan, vicdanı ile yazarlığı arasında hiçbir bağ bulunmayan Lucien du Rupembre gibi bir örneği anımsayalım: Bize yazar için ahlakın ne anlama geldiğini anlatır gibidir.

Edebiyatçıya yazı ahlakı gerekir, yayıncıya da yazarı aldat-

mayan bir ahlak; edebiyata özgürlük ahlakı gerekir, okura da emeğe saygı ahlakı. Edebiyat yalnızca yazabilme özgürlüğü değildir, bu saydıklarımın hepsi edebiyata dahildir.

Korsan yayıncılığın hançeri edebiyatı delecek, ama etik edebiyata teğet geçecek? Böyle bir yağmanın etikle ilgisiz olduğunu söyleyebilir miyiz?

77

Kavga ve edebiyat- Anarşizm ve marjinallik, edebiyatta irkiltici bir öğe olarak her zaman bir yer buldu; ancak bunlar hazmedemedikleri bilgi cürufunu başkalarının üstüne kusmak, gizem oyunuyla kendi yüceltmek isteyenlerin işi değildi. Edebiyat, pek çok küfürbazın mezarlığıdır; kalıcı olmanın yolu, eğer varsa kavgasını bir dil ve edep yolu olan edebiyatın kavramları içinde kalarak sürdürmekte saklıdır.

Yazı heveslilerinin kendini anlatmak için kaleme sarıldığı, tarihi öğrense de ülkesindeki edebi birikimden habersiz göründüğü günümüzde, eğer yaşanacaksa, "sözün değerini" gösterecek bir edebiyat çatışması yaşanmalıdır. Kişilerin, şişmiş egolarıyla birbirine sataştığı ve mahalle kavgası üslubunu yazıya indirgediği yerde edebiyatçının işi yoktur.

Edebiyatçıların edebiyatı tartışmadığı, edebiyat dışı olanı teşhir etmediği bir "kavga" düşünülebilir mi? Edebiyat, bir yazarın ülkesidir, dil ise toplumsal ilişkilerin ruhudur; küfürle ilişki kurmayı seçen yazarın ülkesi neresidir?

Edebiyat, insanın başka insanlarla değil, dille savaşıdır ancak; düşlerle boğuşmasıdır; iç dünyadaki olaylarla kapışmasıdır. Yazar bütün bunları, "başkalarını bombalamak için" değil, insan deneyimini estetize etmek için yapar ve başka insanlar da bu deneyimden kendilerine düşen payı, çatışmalar yaşaya yaşaya alırlar.

Kötücül edebiyat- Edebiyatta *kötülüğü* anlatan pek çok unutulmaz yapıt vardır. Kötülük, eğer insanın özüne ait bir şey olarak görülmemiş ve koşulların ortaya çıkardığı bir olgu olarak irdelenmişse bu yaklaşımın büyük yapıtlar ortaya çıkardığına kuşku yoktur: Dostoyevski bu işin üstadıdır, Albert Camus *Yabancı*'da bu konuya felsefi bir yaklaşım denemiştir.

Toplumun insanı paçavraya dönüştürdüğü, toplumsal yaşamın çıldırtıcı bir baskı kurduğuna ilişkin felsefi görüşler, yüksek bir estetik bakışla Shakespeare'in elinde *Atinalı Timon* oyununa dönüşebildi; Kafka'nın elinde ise içedönük bir karamsarlığın estetiği olarak biçimlendi.

Oysa, *Kötücül edebiyat*, insanların doğuştan kötü olduğuna ilişkin *özcü* felsefi bakıştan gücünü almışa benzer. Durum böyle olunca, kötücül edebiyatı, insana inanmayan, insandan iyilik ummayan, sözde çelebi, özde ise bencil bir yaklaşım saymak yanlış olmaz. Bu sinik, karamsar ve saldırgan edebi yaklaşımı, *kötülüğü anlatan edebiyattan ayırmak için* bu notları yazıyorum; edebiyata kötülük konuları gerekir, ancak bu, edebiyatçının kötülük damarıyla yazması anlamına gelmez. Yazarın uyumsuz ve nevrotik (sinir bitkini) olması olağandır; ancak yazıyı, bu nevrozu küfüre çevirmek için değil, en sefil duyguyu bile hayranlık uyandıracak bir estetik düzlemde taşımak için yazar. Freud'un *sublimation* (yüceltme) kavramı, özellikle bu noktadan bakıldığında açıklayıcıdır. Eğer edebiyat salt nevroz olarak anlaşılırsa, yazara ve okuyucuya sinir hastalığını ve bu hastalığın ürünlerini paylaşmaktan başka bir şey kalmaz. Çünkü edebiyat tarihi, yükselen bir sinir tansiyonunun tarihi değil, insanların başkalarından öğrendiği ve sürekli olarak derinleştirdiği *duygusal düşünce formlarının* tarihidir.

79

Tezgâhtar Okur- Ahmet Altan bir televizyon programında Tolstoy ve Flaubert'in de aynı konuyu [aldatmayı] yazdığını anımsattı ve hayali bir yazar ordusunu suçlayarak hiçbir zaman "onların" Tolstoy'u veya Flaubert'i anımsatmak istemediklerini, anlaşılmaz şeyler yazarak okuru suçladıklarını söyledi. "Anlaşılmak gibi bir derdi" vardı; klasik romanların hepsi de anlaşılır bir şekilde yazılmıştı, kendisi de bu yolu izleyip tezgahtarlar anlasın diye yazmaktaydı.

Kaç tezgâhtar Tolstoy veya Flaubert okumuştur, bilinmez ama isterse tüm tezgahtarlar okumuş olsun, bu Ahmet Altan'ın Tolstoy veya Flaubert gibi yazdığının delili olabilir mi?

Kızışmış insanların cinsellik öyküsünü, Tolstoy ve Flaubert'in yapıtlarının yanına koymak insafsızlık değil mi? Anna Karenina'yı bir düşünelim: Bu romanda, yalnızca kocasını aldatan bir kadın değil; evlilik, aşk, yalnızlık, tutku ve ikiyüzlülük tarafsızlıkla irdelenir. Bu yapıtta, il yönetiminin nasıl olduğundan tarım teknolojisine varıncaya kadar bir toplum panoraması çizilir; bütün kişiler ruhsal yönlerinin tüm derinliğiyle ele alınır ve *farklı yaşam biçimleri içindeki insanların davranışları* anlatılır. Ahmet Altan'ın karakterleri ise yalnızca yaşadıkları o şatafatlı sitenin "peyzaj"ı üzerinde konuşuyorlar. Sevgili yazar madem klasikçidir, madem Tolstoy gibi yazdığını söylemektedir; ona, toplumu irdelemeyen, roman kahramanlarını dış olaylar kadar iç yaşantılar açısından değerlendirmeyen klasikçiliğin ne anlamı olduğu sorulmaz mı?

Klasik roman yazarları kadın ve erkek konusunda hem gözleme dayanır, hem de Antik Yunan'dan beri süregelen mantıktan hareket ederlerdi: Bir bakıma 'özcülük' olarak açıklayacağımız bu bakış, cinsiyet farklarına dayanan ve değişmez olarak kabul edilen insan niteliklerinin adını koyar,

Balzac gibi bir dehânın elinde bunlar geçerliği şüpheli ama çok etkili aforizmalara dönüşürdü. Bugün aynı şeyin aynı araçlarla yapılması tüm tekniğin ve psikolojinin iki yüz yıl geriye gitmesiyle makul olabilir.

Aşk-ı Memnû'dan yüz, *Sönmüş Hayaller*'den yüz yetmiş yıl sonra Ahmet Altan klasik romana döndüğünü söylüyor ama çağımızda oraya dönüş acaba mümkün mü?

Ahmet Altan aşk ve kadınlar hakkındaki aforizmalarında yer yer bu klasikçi çizgiyi hissettirse de, sanırım bir sezgiyle "klasik romana ihanet" pahasına, klasik romanların "özcü" diliyle değil, genel bir aforizma diliyle konuşuyor. Romanlarının en parlak noktaları bence bunlar ve sanırım klasik romana dönüş yaptığını ifade ederken bu duyguyla hareket ediyor.

Sırası gelmişken söyleyeyim: Ahmet Altan'ın kadınları iddia edildiği gibi özgür görünmüyor; yazarın kadınları "kadın gözüyle" kavradığı da söylenemez. Kadın okurlar birer kadın olarak o cinsel betimlemelerde ne görüyorlar bilemem, ama bir erkek okur olarak kesinlikle şunu söylemeliyim: Ahmet Altan'ın cinsellik betimlemeleri bütünüyle erkeği merkeze koyan bir mantık taşıyor. Çünkü onun tarihsel romanlarındaki kadınlar hep "sevdiğin yemekler hazır" diye başlayan bir roldeler ama kadın okuyucular, tuhaf bir biçimde aynı kitapta kadının cinsel özgürlüğünü görüyorlar.

Ahmet Altan *Aldatmak* romanının tartışıldığı sıralarda kendi kendisinin eleştirmenliğini yaparak, başka yazarlar hakkında yargılar üreterek, toplumun her kesiminin okuyacağı kitaplar yazdığını söyleyerek üst üste birkaç haksızlık yaptı. Ama tezgahtarlara ulaşmak konusundaki ısrarını anlamak gerekiyor; özellikle *Aldatmak* adlı romanını toplumun tüm kesimleri için değil belki de tezgâhtar okurun simgelediği popüler okuyucu için yazdığı pek o kadar da yanlış değil. O da neden, *popüler okuyucuya ait bir yaşam biçimini anlatmadığı için*. Burjuva yaşamının, yoksullar tara-

fından kıskanılarak, utanılarak ve nefret edilerek içselleştirilmesi için. Marx, "ideoloji, kulübedekilerin saraydaki gibi düşünmesidir" diyordu. Altan, saraydaki dekadansı kulübedekilerin anlayacağı fragmanlar haline getirmiş; "günah ideolojisinin" dökümünü çıkarmış. Durum böyle olunca Kerime Nadir, Muazzez Tahsin gibi yazarların, zengin sınıfın günahlarını anlatmada "soft" kaldıkları, A. Altan'ın bunlardan farklı olarak "hard beyaz dizi romanı" yazdığı rahatça söylenebiliyor.

Kılıç Yarası Gibi'ye, *İsyan Günlerinde Aşk*'a rahmet okutan, makas değişimi yapıldığını gösteren ağır bir iş kazası bu.

80

Orhan Pamuk- Edebiyatımızda üzerinde en çok tartışma yapılan yazar olduğuna şüphe yok. Tahsin Yücel Türkçe bilmezliği üzerinde durdu, Yalçın Küçük, kendine özgü konspirasyon mantığıyla Sabetaycı olduğu konusu üzerinde fikir yürüttü, Yıldız Ecevit, onun edebiyatındaki post modern özellikleri gözden geçirdi.

Bir yazar üzerindeki bu tartışma bolluğu, onun verimliliğine işaret sayılabilirdi; ancak tartışmanın bolluğu kadar niteliği de önemlidir. "Okudum, bir şey anlamadım" diyerek Orhan Pamuk'u küçümsemede eleştirel bir nitelik aranamaz. Hele "Orhan Pamuk Atatürk heykellerinin başına kuşların pislediğini yazıyor" diyerek Jdanov'u göreve çağıranları anımsarsak, durumun ne çetrefil ve vahim olduğunu görmek kaçınılmaz olur.

Bir yazarı sevmesem de, onun edebiyatı hakkında görüş bildirirken, nefretimin o metne ait bir nefret olmadığını düşünerek duralarım. Ben, çok sevdiğim Brecht'in romanlarını sevmediğimi gönül rahatlığıyla belirtirken bu nedenle rahatım: Duygularımın, düşüncelerimle kesişmeyebileceğini ka-

bul ediyorum. Hiç sevmediğim İsmet Özel'i *şair değil* diyerek reddetmek yerine, şiirini neden *kabul edilemez bulduğumu* gerekçeleriyle açarım; üstelik bunu yaparken nefretimin ve eleştirel bakışımın birbirine karışmış görünmesinden rahatsız olurum.[4]

Orhan Pamuk, edebiyata ait olmayan sorunlar üzerinden de tartışılmaya açık bir yazar duruşunu seçtiği için mi bunlar başına geldi, yoksa edebiyatın medyatik bir tüketim nesnesi olmasında biraz pay sahibi olduğundan mı böyle oldu bilemem; ama ben onun yazarlık niteliğinin gözden kaçırıldığı inancındayım.

Herkesin sanki üzerinde anlaşmış gibi çok beğendiği *Cevdet Bey ve Oğulları* bana pek kuru ve mekanik gelir; romanda asal bir çatışma olmadığını düşünürüm; sanki bir ailenin mikro tarihini yazarak toplumsal değişime ayna tutmak isteyen, bu yönüyle Lukàcs'ın göklere çıkartacağı bir yazar olmaya aday gibi duran Pamuk, bence *Sessiz Ev*'le psişik dünyaya dalmaya, *Kara Kitap*'la düş dehlizlerinde inanılmaz maceralar bulmaya başladı. Orhan Pamuk tarihsel roman konusunda da çubuğu bükmüştü: ülkemizde, tarihsel romanın tezli roman olmaktan çıkmasını olağan hale getiren de odur; *Beyaz Kale* intihal tartışmalarının gölgesinde bırakıldığı için, bu yönü pek görülmeyen bir romandı.

Yeni Hayat, dilin ve sözcüklerin peşinde bir bilinçdışı yolculuktu; bence bu ülkenin somuta alışık dimağlarına biraz soyut geldi. *Benim Adım Kırmızı,* kanımca Orhan Pamuk yazarlığının doruğudur, bir kült kitaptır. Belki de *Kar* gibi korkunç bir düşüş nedeniyle böyle görünüyor; bunu bilemiyorum, çünkü bir yandan da *Kara Kitap daha önemli olabilir* diyen iç sesime bir yanıt bulmakta zorlanıyorum.

---

4 İlgilenenler için: *Birikim* dergisinde Şubat 1996 Sayı 82'de bu konuyla ilgili "Taşralı Şiir İzleği" başlığı altında bir yazı yayımladığımı, yeni gelmişken belirteyim.

Yazarları bizi dünyaya tanıtıp tanıtmamasına, bilmemneci oluşuna aldırmadan, bizi bizle yüzleştirme gücü taşıyıp taşımadığıyla ölçmeyi doğru bulurum. Orhan Pamuk'un Türkçe becerisini saptayacak güçte bir öğretmenlik bilgim yok, ancak yazdıklarındaki ruhu kavrıyorum, kişi olarak duruşu bana sıcak gelmese de, bunun Orhan Pamuk'u ilgilendirmediğini biliyorum. Çünkü bir okur, yazarla değil metinle ilişki kurar.

Kumarbaz Dostoyevski ile Yazar Dostoyevski arasında bir fark görmeyenler, edebiyata bakışlarında bir sorun olduğunu düşünmelidirler.

81

Pankart ve poster- Ahmet Oktay, sürekli olarak Orhan Pamuk'un postmodern bir yazar olduğunu, edebiyatı bir oyun haline indirgediğini, postmodernliğin bir göstergesi olarak da zaman ve mekânı bozma yolunu seçtiğini vurguluyor. Hatta daha ağır bir suçlama yoluna başvurarak Türkçe edebiyatta metropollere göbekten bağlılık olduğunu öne sürerek, -deyim yerindeyse- "emperyalistlerle işbirlikçi bir edebiyatımız olduğunu" ima ediyor.

Öyle anlaşılıyor ki, A. Oktay kültür ve dil kodları üzerinden bir felsefi çözümlemeye gidiyor. Dilde ifade edilen her şeyin bir ideolojik tortusu olduğunu ve bunun hiç de masum bir şey olmadığını savunan yazar, "Buyrun cenaze namazına" diyerek 12 Eylül sonrasında romanın öldüğü iddiasını ortaya atıyor.

Gerekçesi ise "bu romanlarda toplumun yaşamadığı"dır. Bu romanların "dil kodlarıyla geçmişe, tarihe ve oyunsallığa savrulduğu"dur. Çünkü "metropollerde böyle olmaktadır ve bu da globalizmin bir sonucu"dur.

Bütün bunlardan benim anladığım şu: Althusser ile Lukàcs

birleştirilince ortaya çıkan garip şeye *Ahmet Oktay'ın felsefesi* deniyor.

A. Oktay edebiyata kültürden bakmayı öne çıkaran Frankfurt Okulu yazarları gibi Benjamin dili kullanıyor ama Lukàcs'dan asla vazgeçecek değil. Yaptığı sentezli felsefenin mantığı şu:

– *Roman toplumsal konuları ele almalı*
– *Romanda tarih ve zaman sapmaları olmamalı*
– *Roman insanları eğlendirmemeli*
– *Roman güncel olayları es geçmemeli.*

Frankfurt Okulu'nu değil de Sovyet Okulu'nu akla getiren bu sözler karşısında insanın "başka bir emriniz var mı?" diye soracağı geliyor.

Edebiyatın Batılı metropollerde geçerli olanı yinelediği iddiasını bir düşünelim. Velev ki Batılı metropollerde yapılana benzeyen bir "yerli" edebiyat ürünü yazılsa, o ürünü salt böyle diye eleştirmek hakkaniyete sığar mı? Bu ürünün edebi değerini tartışmak yerine sosyo-politik aforizmalarla suçlamalar yağdırmak ne anlama geliyor? Batı'da yazılanlara benzemeyen, hatta onları yerden yere çalan kitapların benimsenmesi zorunlu mu? Bunların edebi değerini tartışmayacak mıyız? Hem *postmodern dönem romanı* niçin kötü olsun? Bunu analiz eden biri var mı? Postmodernizme ve globalizme karşıyız, bunun siyasal sonuçlarıyla savaşacağız, kabul; siyasal olarak buna imza atarım, ama postmodern dönemde yaşamamak elimizde mi? Bu dönemde yaşayan ve roman yazan kişi, neden illa ki kültürel açıdan metropollere hayranlıkla suçlansın? *Postmodernist roman* tanımı var mı? Açıkçası ben, *postmodern durumun* mimarlık dışında tanımının yapıldığını hiç görmedim. Bugün postmodernizme sanat açısından yapılan eleştiri, *kuraldışılık, oyunsuluk ve tarihe kaçıştan* başka nedir? El insaf, Sienkiewicz, Yourcenar ve Tolstoy tarih romanı yazarken postmodernist miydi? Birer

modern dönem romancısı olan Alain Robbe Grillet veya James Joyce ne derece "kural içi" yazar sayılabilir? Aiskhylos, *Prometheus*'u yazmak yerine *neden kölelerin yaşamını yazmamıştı* diyebiliyor muyuz?

Edebiyatın 12 Eylül'den sonra bir sömürgecilik ilişkisinin aparatı olduğunu söylemek ise, başlı başına bir hakarettir. Bu, edebiyatın eleştiri tarzı değildir, aslında eleştiri de değildir.

82

Yazarın öteki rengi- Orhan Pamuk, bir bakıma yazarlığını tanımladığı *Öteki Renkler* adlı kitabında, yazma konusundaki çalışkanlığının resmini çizer. Bu resimde ben onu sürekli olarak masasını özleyen ve insan ilişkilerinden sıkılan yazarlık nevrozu içinde yakalarım; bu durum başlı başına sosyopatik bir davranış olduğu halde bir yazar bunu vurgulayınca ve açıksözlülükle dile getirince plastikleşir. Yazdıklarından biliyorum: *Orhan Pamuk'un masasında balık şeklinde bir küllük vardır, sigarayı bırakmıştır ve odasında sigara kokusu yoktur. Zaman onun için artık sigara içtiği dönemdeki devinimsizliğini yitirmiştir; evinin penceresinden martılar görünür, yazı yazmak için sürekli "yazar"; yani yalanlar kurgular, gözleri, yüzüne miyopluk nedeniyle hep gülümseyen bir ifade vermektedir ve o da bu gülümseyen ifadesiyle kolundan saatini çıkarıp masasına koyar ve çalıştıktan sonra saatini işini bitiren insanların ceketini giyme duygusuyla koluna takar.*

Bu tabloya bakınca rahatsızlık duymuyorum, tam tersine yazarın kendisini ifade etmedeki cömertliği hoşuma gidiyor. Elbette cömertliğini değil, yazdıklarını nasıl yazmış olduğunu anlatma psikolojisini itici bulduğumu söylemeliyim artık. Bu iticilik, olayların ilgili olduğu duyguyu saptama becerisinden değil, pek çok konuda görüş belirtebil-

me zarifliğinden, malûmatfuruşluktan ve talihten kaynaklanıyor.

Londra'dan Paris'e gelip dolaşmaya çıktığı ve bir parka girip yazı yazmaya çalıştığı, Paris'te dolaşırken Octavio Paz'la karşılaştığı halleri anlatmadaki ustalık insanı hayrete düşürür; ancak bunları anlatan Orhan Pamuk sanki bir yazar değil de roman kahramanıdır. Unamuno'nun *Sis* adlı romanında, yazarın kendi roman kahramanıyla tartışmasını düşünüyorum da, Orhan Pamuk bunu aşıyor; roman dışında, kurgu dünyasının dışında bir Orhan Pamuk kurgusallığı var. O yaşamayan bir Orhan Pamuk resmi çiziyor, roman dışında bir roman kahramanı gibi davranıyor ve romanlarındaki kişilerden birinin sahiciliği kadar sahici görünüyor.

Onun yazmaya programlanmış yaşamını anlatış tarzı, ömrünü Orhan Pamuk gibi yazı masasının başında geçiremeyen, yazarlıkla geçinemediği için maddi yaşamın hamallığını yaparak yazı yazmaya çalışan yazarları yaralar: Gündüzleri işçiler arasında ter dökûp geceleri *Hükümdar*'ı yazan Machiavelli, Orhan Pamuk'la karşılassaydı ellerini nereye koyacağını şaşırabilirdi; değirmenci çırağı Plautus da Orhan Pamuk'la yan yana dursa gülünç görünürdü.

Orhan Pamuk, yazdığı romanlardaki kişilere benzemeye başladı, adeta roman kişileri gibi zamanüstü bir kişilik haline geldi. Onun kişiliği tüm Türkiye Cumhuriyeti tarihinin bütün kişiliklerini dikey olarak kesen bir kişilikle özdeşleşti. Bir roman yazarının roman kişilerine tarafsız bakabilme duygusunu toplumdan beklemeye, herkesin yazarı olmaya; sınıfsız, sınırsız, ümmetsiz ve milliyetsiz bir yazar olarak kalmaya çabaladı. Böylesine "çoğul" bir kimliğin sahibi bir yazar olarak da, sahiciliğini yitirip posterleşti; artık neredeyse Orhan Pamuk adı verilen bir roman kahramanından söz edebilecek hale geldik. Bu kahraman her türlü ortamdaki değişme ve tehlikeyi cin gibi "çakan"; bazen sı-

kı entelektüel olarak, bazen gizemli bir yazar olarak, bazen de sıradan bir vatandaş kılığına girerek karşımıza çıkan hafiyelere benzedi.

Bunu edebiyat adına bir endişe olarak kaydediyorum.

83

Postmodern edebiyatın tarihe bakışı- Tarihsel romancılığımızın geçmişinde toplumsal çevreyi olabildiğince iyi kavramaya çalışan bir eğilim vardı ve bu açıdan yazar, sosyolojik görevler üstlenmiş araştırıcıya benzerdi. Ama aynı yazar bu toplumsal zemin üzerinde kahramanları dolaştırmaya başladı mı, onları bir kuklaya çevirir ve saptadığı "sosyolojik gerçekleri" kanıtlayan otomatlara dönüştürürdü. Bu nedenle sıradan yaşam biçimlerinin iyi bir gözlemcisi olduğundan hiç şüphe etmediğim Kemal Tahir ve Tarık Buğra romancılığını neden benimseyemediğim sanırım anlaşılmıştır. Bu yazarların "kötü yazarlar" olduğunu hiç düşünmedim; bu, edebiyata ait bir çatışmadır, yok etme isteği değil. Çünkü edebiyatta eleştiri ve reddiye "neyin dışında kaldığını" göstermek içindir.

Günümüzde postmodern romancılığın tarihi ele alış tarzının iyice belirginleştiği anlaşılıyor: Tarihsel ortam, çevre, zaman gibi etmenler roman kahramanının biliş düzeyiyle sınırlıdır. Bu tutum geçmiş edebiyattan ayrılmada temel ölçüttür; yeni romancılık, Kemal Tahir yapıtında gördüğümüz toplumsal düzen çözümlemeleri yapan allâme tiplerle uğraşmıyor, tam tersine her olayı kendi "biliş süzgeci"nden algılayan kahramanlar yaratıyor. Bu durumun toplumsal yaşamdan kopukluk eleştirisini getirdiğine şüphe yok.

Doğrusu, eski tarihsel romancılığımızın daha çok sosyolojik, yeni (postmodern) olanın ise felsefi bir duruşu olduğu söylenebilir. Herkesin kendi gerçeğiyle var olduğunu, ger-

çeğin bireyden bireye farklı olduğunu söyleyen Protagoras'ı aklımıza getirirsek ne demek istediğim anlaşılır. Tahirgil roman, "nesnellik" iddası taşıdığı için reddedildi, çünkü "nesnel durum öyle değil böyleydi" tartışmasına açıktı. Oysa yeni roman öznelliği nedeniyle eleştiriye kapalı; çünkü "bu bana göre böyle" deyince tartışma kesiliyor.

Acaba kesiliyor mu? Böyle bir şey mümkün mü? Bence değil, çünkü sosyolojik önermeleri reddettiğimiz gibi felsefi önermeleri de reddedebiliriz. Romanın, roman kahramanının algısıyla ilgili bir şey olduğu yanlış olmasa da, öznellikten güç alan "mikro tarihçilik" bence *romanı* iğfal etmektedir. Tarihsel romancılık, romanı değil, *tarihi* iğfal edebilir, çünkü edebiyatın öznesi tarih değildir.

84

Yol göstericiler- Edebiyat eleştirisini ülkenin panoramasına bakarak yapanlara sık rastlanır: *Magazin kültürü başını alıp gitti, edebiyat nerede* diye soranlar bir yanda; *Kürtlerle dağda çarpışanlar oldu, hapishanede kendini yok edenler vardı, çeteler ülke yönetimine sızdı, banka operasyonları yapıldı ama edebiyat bunlarla ilgilenmedi* diyenler öbür yanda.

Ne yapacak edebiyat, bunlara bir çözüm mü bulacak? Edebiyat her şeyi konu alabilir, buna engel yok ama, ısrarla bunların olmadığı bir edebiyatı eleştirmenin, bundan yola çıkarak da ülkede edebiyatın sonu gelmiş gibi sızlanmanın mantığı ne?

Bunu eleştiren kişiler, eleştireceğine yapmayı denemeli. Yok, *yalnızca ben eksiğe dikkat çektim* diyorsa, bunun eksik olup olmadığını kendinin değil zamanın göstereceğini bilmeli. *Olmayan bir şey üzerinden edebiyatın boydan boya eleştirildiği bir edebiyat ortamı olabilir mi?* Demek ki bir norm seçiliyor; edebiyat, sanki normatif bir önermeler dizisinin

elemanıymış gibi, denklemde eksik bir formül varsa yerden yere vuruluyor. Edebiyat hakkında konuşulurken bir pervasızlık aldı yürüdü: *Seksen sonrasında roman şöyle oldu* diyorlar; *doksandan sonra böyle oldu*. Sanki monoblok bir romancı kütlesi var ve herkes aynı şeyi yapıyor.

Eleştirinin, öne atılan sözün bir kavram değeri olduğunu, bunun kötü bir şekilde söylenmişse, aslında söyleyeni yaraladığını, acaba bu dâhi yol göstericiler ne zaman anlayacak?

85

Kurmaca- Çocukken insanların konuşmak yerine neden şarkı söylediğini düşünür, şarkı söyleyenler adına utanırdım. Kant gibi son derece sistematik bir filozofun sanat için "oyundur" dediğini görene kadar, aslında sanatın içinde böyle utanılası bir yan olduğundan hep şüphe ettim.

Ancak zaman geçtikçe anladığım şu oldu ki, gülmediği halde tek zevkli düşünce yolu felsefedir, din değil; dinde daha çok acı vardır. Oysa felsefede acı da yoktur, nötrdür. Felsefe, düşüncenin artistik olandan da soyutlandığı son derece özel bir yaratıcılık alanıdır.

Enis Batur, roman ve öykünün kurmacalığına karşı olduğunu açıklamış. Kurmaca, baştan sona yalan olan bir şeyin yalan olduğu biline biline yazılması olduğu için Enis Batur'a bu çekilmez görünüyor olmalı; yazar ve okur adına da utanıyor mu bilmem.

Sanatsal yaşantı nedir sorusunu tartışacak değilim. Ancak Batur'un tavrında, edebiyatı salt düşünselliğe yönelik bir eylem olarak görme eğilimi sezdim. Diyeceğim o ki, böyle konuşan bir kişi, roman yazmamalı, şiir de yazmamalı ve hatta ne yazdıysa geri çekip düşünsel olanı bize vermeli. Bakalım o sanat olacak mı?

86

Ejderle savaşan ejdere benzer- Andre Gidé Sovyetler Birliği'nin 1936'daki görünümünü betimlerken Demeter'in bir kadının evine konuk oluşunu anlatır. Bu hikâyeye göre Demeter bir eve ölümlü biri gibi konuk olur. Gece olduğunda konuksever hanımın kundaktaki çocuğunu ölümsüz yapmaya karar verir ve Tanrısal ateşi yakıp çocuğu bu ateşin üstünde evirip çevirmeye başlar. Bu sırada konuğunun durumundan şüphelenen kadın Demeter'in yanına gelip de çocuğunu ateşin üstünde pancar gibi kızarmış görünce atılır, bebeği Demeter'in elinden alır. Ne var ki böyle yapmakla çocuğunun ölümsüzlüğünü engellemiştir.

Gidé'in ev sahibi kadın olarak tanımladığı Stalin'dir, Tanrıça ise halktır. Stalin'in suçu keşke basit bir ahmaklık olsaydı; Stalin çarlıkla sosyalizmin zihinsel koalisyonudur; hayatın tüm alanlarını zehirlemiştir. Bundan sanat masası şefi Jdanov"un edebiyata dair emirleri, tüzükleri çıkabilirdi. Stalin ve sonrasında sosyalizm ve sosyalist sanat adına söylenen her şey morgdan çıkartılıp içine saman doldurulmuş klişeleri bir taksidermist ustalığıyla canlı gibi sunma becerisine dayanır. "Sınıf düşmanlarımız vardır, sosyalist anavatanı korumak gereklidir, halkı sanat yolundan sosyalizme kazanmak zorunludur." Alın bu klişeleri kilise için heykel yaptıran piskoposa uygulayın: "Din düşmanlarımız vardır, onu korumak gerekir, cahil halkı bu heykellerin İncil'i anlatan konularıyla eğitmek zorunludur."

İşte, burada düşman olunan sınıfın mantığıyla hareket etmeyi ahlaki açıdan neden uygun bulmadığımın açıklaması vardır.

Politik tarih ve edebiyat- Ülkemizde, konusu politika olan, ama politik edebiyat sınıfında olmayan çok sayıda roman vardır. Buna itiraz edilebilir, çünkü politik tarihi anlatan her edebi yapıtı politik edebiyat sayarsanız buna örnek göstereceğiniz çok sayıda ürün bulmanız mümkündür.

Benim böyle bir tanımım olmadığı için ülkemizde politik edebiyatın olmadığı sonucuna vardım. Çünkü tanımım, politik edebiyatın, "politikanın sonuçlarını yargılayan bir edebiyat" olduğudur, konusu politika olan edebiyat değil.

Bu anlamda Kaan Aslanoğlu'nun benim de içinden geçtiğim bir dönemi anlatan romanlarını severek okusam da, okuduklarımın politik edebiyat değil, "politika için edebiyat" olduğunu düşündüm. Şunlar aklımdan geçiyordu: *Kişisel tarihimle Aslanoğlu'nunki bu kadar benzeşmese, bir olasılıkla bu kitaplarla ilgilenemezdim. Çünkü bu kitaplar, ancak bir tarihsel dönemi bilenlerin anlayacağı simgeler üzerine kurulmuş.*

Bir yazar, *bazı kahramanlarından yana* veya *bazı kahramanlarına karşı* olamaz. Aslanoğlu *İntihar*'da olsun, *Kişilikler* ve *Devrimciler* adlı romanlarında olsun, bu çizgide yürüdüğü için politik roman yazarı sayılıyor.

Oysa bana göre, bizim tüm politik roman tarihimiz, politikayı sorgulamak derdinde olmayanların ve sanat üzerinden politik mücadele verenlerin tarihi olduğundan, politik roman yerine "politika içinci" bir roman geleneğimiz olduğunu söylemek daha doğrudur.

Vedat Türkali'nin *Bir Gün Mutlaka* adlı romanını okuduğumdan bu yana çok zaman geçti, yıllar sonra bu romanı düşündüğümde aşkla kavgayı bir olarak gördüğümüz gençlik yıllarının ateşine uygun bir içerik ve buna uygun ruhsal kabuk anımsıyorum. İlginçtir; o romandaki bazı sahne-

lerin çok canlı bir biçimde aklımda kaldığını son kitabı *Güven*'i okurken anımsadım; Vedat Türkali'nin roman sahnelerini aynen film kareleri gibi zihnimize yerleştirme becerisinin nereden geldiğini düşündüm.

Vedat Türkali günün değişik anlardaki ışıklarını, mekânın içini ve dışını çok somut bir dille ruhumuza yerleştirir. Onun romanları, mekânları ışıklarıyla birlikte betimler. Özellikle "ışık" üzerinde durmam, onun sinemacılığını bilmemden kaynaklanan bir varsayım değil; bir pastaneden dışarıya akşamüstü bakanları anlatırken garip bir sezgiyle mi desem, alışkanlıkla mı desem, bir şeyle durumu somut hale getiriyor. Ölgün lamba ışıkları, su basmış evler, pencerede yanan ışık betimlemeleri düşündürücü ölçüde somut.

Türkali yaşayan insanın nabızlarıyla hareket ederek eşyayı algılar, an'ı somutlaştırır, ampirik denecek ölçüde bir iç dünya betimcisi olarak davranır. Bu anlamda dilinin ekonomisi yok; kahramanını okura adeta "yedirir". Romancı tutumu açısından bizim romanımızda pek rastlanan bir eğilim değil onunki, yapıtlarında hayran olunası bir sabrın ve işçiliğin izleri vardır.

Eğer Türkiye'de taraf tutan bir eleştirel solcu roman sınıflaması yapılacak olursa, bunlar içinde en nesnel davrananı ve hatta bu anlamda en politik olanı *Güven* romanıyla Vedat Türkali'den başkası olmayacaktır.

Ancak romanda yer yer kişilerin ağzından, yer yer anlatıcının ağzından yapılan Türkiye Komünist Partisi, Faşizm, Komintern, Nazizm, Kemalizm hakkındaki çözümlemeler, roman yapısıyla bağdaşmıyor. Türkiye'nin "en" politik romanı, benzerlerine göre fazlasıyla yüksek bir yerde durduğu halde, gene de her zaman olduğu gibi Sovyetik romanın içimize düşürdüğü sosyolojik dil tuzağından kaçamamış görünüyor.

Kişilerin iç dünyası kısa cümlelerle, çağrışımsal olarak,

çok akışkan bir dille aktarıldığı halde, belli bir noktadan sonra bu uzun iç düşünceler tekrar duygusu uyandırıyor. Yazar, çevreyi anlatmadaki ışık gölge ustalığını bu uzun iç düşüncelerle uğraşması nedeniyle unutuyor; iç dünya dışında kalan nesneler ve olaylar yok oluyor. Düşünce, düşünce, düşünce: olaylardan kaynaklanan bir ironi, anlatıcıdan kaynaklanan bir humour veya kişilerden kaynaklanan bir neşe yok. Kişiler gerçekten mutsuz veya durgun. Kişilikleri öyle değil, bunu hissediyoruz ama olaylara yansımıyor.

Anlaşılan o ki cinsellikle ilgili sahneleri yüzünden bu kitap çok tartışıldı; devrimciler böyle midir, bu kadar da cinsellik olur mu, herkes neden bu kadar cinsel eyleme hazır, neden şıp diye bu "iş" herkesin aklına düşüyor ve "boş" da durmuyor? Özellikle bu boyutu tartışmalı bulanlar kitabın yapısında bulunan sosyolojik boyuttan ötürü böyle davranıyor; kitap "olanı açıklamak" yönünden ilerlediği için, "olanın" öyle değil de böyle olduğunu söyleyen, bunun TKP'ye küfürlerle dolu, onu cinsellik betimlemeleriyle "kerhanecilerin" eylemlerine indirgeyen bir hakaret kitabı olduğunu söyleyenlerin çıkması da kaçınılmaz.

Çünkü roman, gerçeği açıkladığını ifade eder ve bunu sosyolojik tezlerle desteklerse, başka "ampirik gerçeklerin" olaya müdahelesi gecikmez. Bu nedenle *Güven*, sosyolojik eğiliminden gelen estetik arızaları nedeniyle zayıflamış görünüyor.

Romanı, roman sanatı açısından tartışabilmek şarttır. Ancak roman, "siyasal ideolojinin bir belgesi" gibi yazılınca, roman sanatı açısından tartışılamıyor. Maalesef bu dil tuzağı "sosyalist gerçekçilik"ten miras olarak kaldı ve seksen yaşında zihni ışıl ışıl parlayan bir yazarın dilinde bile bir tuzak olarak duruyor.

88

Aziz Nesin- Karşısında oturuyordum. *Akbaba* dergisinde yayımlanan öykülerinden ta çocukken beslendiğim yazar, hiç de düşlediğime benzemeyen bir yerde yaşıyordu. Düşündükçe, onun çalışma odasının çocukluğumdaki imgeleme uyduğunu gördüm. Ama bu ben öyle gördüğüm için mi; gerçekten öyle olduğu için mi böyle oldu, bilmiyorum.

Edebiyatın, bahçeli ev, yalanan kedi, gıcırdayan kapı gibi yaşanmış, hep yazıldığı andan öncesine bağlanmış bir yapısı var; çünkü dille düşünüyor ve bu dili de büyüklerimizden öğreniyoruz. Her zaman büyüklerimizle aramızda bir gerilim olduğu da doğrudur; edebiyatta bu gerilim fazlasıyla bulunur.

Aziz Nesin günlük konuşma dilini edebiyata ilk kez sokmuş olan H. Rahmi Gürpınar'ın üst perdeden devamıdır. Hüseyin Rahmi gibi biçem savrukluğuna düştüğü de söylenemez; aslında edebiyata bakış açıları, dünyayı kavrayış biçimleri aynı sayılsa bile Aziz Nesin'in kendine özgü bir dil kurabildiği açıktır. Bu soru aklıma geldi ve kendisine orta oyununu, geleneksel öyküleri, Nasrettin Hoca'yı ve Ahmet Mithat Efendi'yi yeniden yorumlayıp yorumlamadığını sordum; bunları üst perdeden yeniden kurduğunu söyledi.

Öykülerinin ve romanlarının biçimini eskiye ait görsem bile, onun insani erdemlerinin mirasçısı olmak gerektiğini düşünüyorum.

Çok uzaklardaymış gibi görünse de çalıştığı odanın belleğimdeki imgeleme kolayca uyması onu evimizden biri haline getiriyor. Bizi o yetiştirdi çünkü. Biz insanlar bizi yetiştirenleri hem eleştirir hem de hayranlık duyarız.

Monogramlar

* Sanat ürünü "bu nasıldır?" sorusuna yanıt arar; "bu nedir, nasıl olmalıdır?" sorusuna değil. Sanat ürünü "determinizmi" gereksinmez; tersine sanat ürünü "iradeci" ve ütopisttir.

* Politik edebiyatın mümkün olduğu ama zorunlu olmadığı söylenebilir. Çünkü politika, "sınıf ve iktidar" kavramları var oldukça var olacaktır, edebiyat ise insanlık nereye kadar yaşarsa oraya kadar yaşayacaktır.

* *Şiiri anlatan* şiir ve *müziği yücelten* müzik eseri, bana propaganda gibi görünür. Roman ise, şairi, roman yazarını veya müzisyeni anlatabilir; ama sanırım "romanı anlatan roman" edebiyata işkencedir.

* Özgürlüğümüzün düşünceden beslenen bir yanı vardır. Düşünce içermeyen bir özgürlük hayvansılıktır.

Siyasal özgürlükler olmadan felsefe yapılabilir, ancak felsefe olmadan siyasal özgürlük olmaz.

* Kim sanatın dolayımından politikayı tartışıyor ki, politika üzerinden sanat tartışması kabul edilsin?

* Sanatı siyasal ideolojinin bir aracı olarak gören bütün düşünce yapılarında ortak tema, insanın dış görünümünü öne çıkarmaktır. İç görünüm, tehlikeli bir oyun sahasına benzer: Faşist heykelcilik, anıtsal mimarlık, misyoncu edebiyat ve propaganda müziği, salt bu nedenle hep bir örnek modelleri yineleyen, yüzeyde duranı gösteren sanat formlarıyla uğraşmış gibime gelir.

* Romanda bir vicdan boyutu vardır, oysa sanat ve duygularımız dışında, tüm yaşamda, yalnızca vicdan iddiası bulunur, vicdan değil.

* "Bilimsel roman" "bilimsel öykü" gibi kavramlar gülünçtür, tıpkı "bilimsel felsefe" kavramının gülünçlüğü gibi.

* Yazarın politik olarak taraf oluşuyla, estetik olarak taraf oluşu aynı şey değildir.

* Bir yazarın edebi maharetleri, zekâsı ve imgelemi bizi bütünüyle sarstığında ona "büyük yazar" diyoruz.

* Edebiyat, sanki yazılan şeyin önemini reddedenlerin elinden çıkmaya başladı, artık *yazana bak* diyor gibiler; *ben buradayım* diye bağırana bak.

* İnsanın olumlu yönde etkilendiği yazarlarla bile çelişkileri olması gerektiğini hep düşünmüşümdür.

Değinmeler

1

Bilememek- Ankara'da Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde Karamanlılar hakkında bir araştırma yapıyordum. Karamanlıcanın Yunan harfleriyle Türkçe yazma serüveninin tarihsel köklerini kurguluyordum, geze geze elimdeki transkripsiyon metinlerinden daha fazla bilgi edinmiştim. Birden hüzün duydum, çünkü en az dört yüz yıl boyunca bu dille yazılar yazılmış, ilahiler söylenmiş ve yazılı bir kültür oluşturulmuştu. Şimdi artık "yok"tu, tıpkı çiviyazısının artık ölü bir yazı formu olması gibi, Karamanlıca da ölü bir yazıydı. Biz artık onun yaşanmışlıklarıyla değil, bir mezar taşında özetlenen "an"larıyla, yazıtta gördüğümüz isimlerle karşı karşıya geliyorduk. Bunu nasıl da düşünmemiştim, Kapadokya'daki bir kilise de böyle değil miydi, ya da müzedeki herhangi bir eşya? Yüzlerce yıllık bir tarih, bir müze camekânına sığmıyor muydu? İnsan geçmiş zamanı kısacık bir şey gibi algılarken, kendi ömrünü sonsuz bir süreç gibi düşünmek yanılgısını yaşamıyor muydu?

Tuhaf bir andı; kütüphaneye baktım, fısıltıların yankılanışı, sandalyelerin gıcırdayışı, havada belli belirsiz durduğu hissedilen bir uğultu vardı ve bu durum kütüphanenin kurulduğu günden beri aynı biçimde yaşanıyor olmalıydı. Müzede gördüğümüz "özet tarih" ruh halinden başka bir şeydi, tam tersiydi: Sanki burada bir donmuş zaman parçası vardı ve biz insanlar onun içine girip çıkabiliyorduk. Dışarıda dolmuşlar yoluna gidiyor, öğrenciler Dil Tarih'in bahçesinde gevezelik ediyor, bebekler büyüyor, çiçekler soluyor, zaman geçiyor ama burada hep aynı fısıltı, aynı boğuk yankı ve sandalye gıcırtısı öylece duruyordu.

Dışarı çıkacaktım, zaman geçecekti. Çok zaman geçecekti hem de ve belki de birisi benim şu yazdıklarımı TTK Kütüphanesi'nde okurken benim şu anda yaşadığım zamanı düşleyecekti. Tuhaf olan şuydu, o kişi benim ne hissettiğimi, nasıl baktığımı anlayacaktı, ama ben onun nasıl, hangi zamandan baktığını asla bilemeyecektim. Çünkü yaşanan zaman bilinse de, gelecekte yaşanacak olan zamanı bilmenin olanağı yoktur. Çünkü "gelecek zaman" insanlar için bir addır yalnızca, hakikat değil.

İnsan yaşadığı anı zamanın sonu gibi algılıyor. Gerçekten de o an tüm geçmiş zamanların en uç noktasıdır. Ama bir süre sonra bizim o uç zamanımız, "zamanlar içinde bir nokta" olur çıkar.

2

Unutmadığım roman kahramanları- Biraz önce gördüğümüz bir nesnenin bile tüm ayrıntılarıyla zihnimizde canlandırılamayacağını hepimiz biliriz. Öykü ya da roman okuduktan sonra da pek çok insan romanın çok güzel olduğunu düşünür ama zaman içinde o yapıtı büyük ölçüde unuttuğunu hissedip tedirgin olur. Okuduğum bir romandan söz edilir-

ken hiç anımsamadığım bir ayrıntıyı bana soran kişilere yanıt vermekte zorlanır ve utanırım, çünkü okuduğumu bildiğim bir yapıtı okumamışım gibi bir hava doğar.

Bunları eskiden daha çok önemserdim, ama zamanla anladım ki, edebiyat yapıtı bellekte kalmasa da, insanın duygu ve düşünce dünyasını zenginleştirerek kişilikte yer ediyor. Edebiyat, başkalarının ne yaptığını bilmek için değil, "kendimizi bilmek için" varlık buluyor. Sokrates'in "kendini bil" sözü belki çok değişik anlamlar içinde yorumlanabilir, ama edebiyatta bu anlamda ele alınınca etkileyici olduğu sanırım pek de yadsınamaz.

İnsan belleğinin estetik yaşantıyı bütünüyle "depolayamadığı" halde, edebi hazzın nasıl olup da bu "eksik bellekte" varlığını sürdürdüğünü bu yoldan açıklayabiliyorum işte: Edebiyat olaylarla değil, bizde uyandırdığı estetik hazla ruhumuzda yer eder. Bu nedenle bir yapıtı "başında ne olmuş", "sonunda kime ne olmuş" diyerek okuyanların estetik hazzı bulmaları olanaksızdır. Böyle yazılan ve böyle okunan kitaplar edebiyat yaşantısı içinde değerlendirilemez. Estetik kapsam, kişinin olayların akışıyla değil, bu akış içindeki düşünce ve duygu akışının veriliş biçimiyle sınırlarını belli eder.

Estetik kapsam içinde gördüğüm roman ve öykü kitaplarını listelemeye kalksam çok uzun ve gereksiz bir liste doğar. Üstelik bu kapsamdaki romanların unutulmaz kahramanları olmayabilir.

Üstelik bu durum sevmediğim halde iyi anlatılmış roman kahramanları olduğunu düşünmeme engel değil. *Körleşme* dahiyâne bir romandır ama ben Prof. Kien'i sevmem. Laclos'nun *Tehlikeli İlişkiler* adlı romanındaki Vikont de Valmont ile Markiz Merteuil'ü sevmek için bir neden yok, ama iyi anlatıldıklarından kuşku duyabilir miyiz? Gregor Samsa'nın edebiyat tarihinde nasıl olağanüstü derecede önemli

ve farklı bir örnek olduğunu bilirim; ancak sevemem: Çünkü insan boyutunda bir böcek, bana tiksinti verici görünür. Tembelliğin, yeryüzündeki en unutulmaz karakteri olsa da Oblomov sevilebilir mi? Ben *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'unu ve hatta "Budala" Lev Nikolayeviç Mışkin'i bile sevdiğimi söyleyemem. Bu iki büyük roman karakteri benim için büyük bir topoğrafya haritası gibidir, "tüm insanlığı onların yüzlerinde okurum" ama onlara seven değil anlayan gözlerle baktığımı da hissederim.

Bir romanın veya roman kahramanının önemli olması başka, onu ruhumuz ışıtan yönleriyle sevmek başkadır. Umberto Eco'nun bir tane bile sevimli, içimizi ısıtan kahramanı olduğunu düşünmüyorum, ama hiç duraksamadan önemli romanlar yazdığını da söylüyorum.

Ben pek çok roman kahramanını yalnızca iyi yazıldıklarını düşündüğüm için değil, kişisel dünyamda karşılıklarını bulduğum için unutamadım. Bu kahramanlar sayesinde ruhsal deneyimlerim arttı, kendimi daha insanlaşmış hissettim. Edebiyatın dilsel, kültürel etkileri yanısıra duygusal ve ahlaki katkıları olduğunu bu kahramanları tanıdıkça fark ettim. Bu nedenle her iyi yazarın en az bir tane unutulmaz kahramanı olması gerektiği sonucuna vardığımı saklamayacağım.

Şimdi unutamadığım kahramanların neden bana unutulmaz göründüğünü biraz kurcalamak istiyorum.

Larissa Fyodorovna, yalın insanlığına kocaman bir sevgiyi sığdırdığı için bana unutulmaz görünür. Yaşamıma girmiş gerçek insanlardan biri gibidir, içimde yüzü canlanır: Kederli, özverili ve yalındır. Bir de kayıplar listesindedir, gidip dönmemiştir. (B.Pasternak, *Doktor Jivago)*

Aleksi Zorba, tüm bedensel etkinlikleriyle domuz gibi sağlıklı olduğunu hissettiren kişileri aklıma getirir. Bu adamlardan yayılan yaşam zevkini, çelebiliği ve dostluğu se-

verim ben. Zorba tam öyle bir kişidir ve çok güzel betimlenmiştir. Onun gibi ölen bir insan olmak isterdim. Hele, böyle bir kahraman yaratmak ne büyük bir mutluluktur! (N. Kazancakis, *Zorba*)

İnce Memed'in renksiz ve sönük duruşunu severim; gözlerinde çakan kıvılcım onun duygu dünyasının keskinliğini ve derinliğini gösterir. İnce Memed, sanki İç Anadolulu insanın damıtılmış bir özeti gibi durur. (Y. Kemal, *İnce Memed*)

Maria, kırpılmış saçları, gerilla giysileri içinde belki de pek fazla bir şey söyleyemediği için inanılmaz derece çekici haldedir. Kim böyle bir kadınla tanışır da aşık olmaz? Kim bu örselenmiş ruhun, örselenmemiş iyiliğine tutulmaz? Bir roman kahramanı olarak yaşamaya devam eden bu kadın, başkasına aşık olduğunu bildiğim bir ölümsüzdür, biz ölümlülerle bir alıp veremediği yoktur. (E. Hemingway, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*)

Aksinya'yı, yıkıma alıştığımız bir romanda ölümüyle yıkım yaratabilen bir kahraman olduğu için unutamam. Hele, Gregor'un, bıçağıyla ona mezar kazma sahnesi! Düşündükçe tıkanırım. (Şolohov, *Durgun Don*)

Therese Defargue'ı devrim karşıtlarının listesini örgü örerek bir tutanak haline getirebildiği için unutamam. (C. Dickens, *İki Şehrin Hikayesi*)

Goriot Baba'yı kızlarını ölesiye sevdiği, ne yaparlarsa yapsınlar onlara karşılıksız bir sevgiyle bağlı olduğu için unutmamışımdır. Çok dokunaklı bir hali vardır ve insanda o an tüm insanlığa aşkla bağlanacak kadar büyük bir vicdan duygusu uyandırır. (Balzac, *Goriot Baba*)

İhtiyar bunak Don Kişot'u, sığır sürüsüne bile silahşörler gibi bakmasındaki saflıktan, bu saf bakışta duraksama olmayışından ötürü severim. Köylü kızı Dulcinea'yı bir prenses haline getiren bunaklığı bana gönül yüceliği ile budalalığın ikiz kardeş olduğunu düşündürtür. Cinfikirlilik, hacı-

yatmazlık, fasulyeden nem kaparlık gibi kavramlar Don Kişot'la bağdaştırılabilir mi? İyiliği kimden öğreniriz, bizi hep yanıltanlardan mı, kendisi yanılanlardan mı? (Cervantes, *Don Kişot*)

Memur Goladkin'i, yalnızca edebiyat dünyasının ilk şizofreni ve paranoyağı olduğu için değil, bana Dostoyeski'nin yazarlık çapını öğrettiği için severim. (Dostoyevski, *Öteki*)

Tutku ve nefret ikilisi arasında sıkışan madame de Renal'i, *aşkın entrikacılığını* simgelediği için unutamam. (Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*)

Mihail ve Adrien'i yoksulluğun en alt basamağında dururken, insanlık sevgisinin en yükseğinde durdukları için severim. (P. Istrati, *Arkadaş*)

Rose of Sharon'ı, sefaletin son noktasında, bir ahıra girdiği anda ölmek üzere bir adam gördüğü ve onu emzirerek yaşama döndürebildiği için unutmam. (J. Steinbeck, *Gazap Üzümleri*)

Yalnızca Kaptan Ahab değil, doğallığı ve aykırı olandaki güzelliği, inanılmaz gücüne karşılık şiddete eğilimli olmayışı nedeniyle, Queequeg de bana çok etkileyici görünmüştür. Moby Dick'i içerdiği olağanüstü malumatfuruşluğundan ötürü unutamam. Melville'in her olayı tarihsel bir ad, bir benzetme bularak öyküleyişini pek beğenirim: "Konstanstin'in banyosu kadar kocaman" veya "Keyhüsrev'in ordusu gibi" biçimindeki tanımlamalar, çok derin bir tarih ve din kültürü sahibi bir yazarı işaret eder. (Melville, *Moby Dick*)

Süleyman Kargı'yı, dilimizin en kurmaca karakteri, toplumsal ruhumuzun en ironik yansıması olarak düşünürüm. Çünkü *King Solomon Speare* kadar bizden uzak, *Salman Kargu* kadar bizdendir. Bir hayal karakteridir, ne duyguları ne kişiliği bellidir; ama yazarın, dili kurcalayarak ortaya çıkarttığı bu karakterin toplumsallığı unutulmazdır. (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*)

Anna Karenina'yı kötü bir evliliğin arkasından gelen tutkulu aşkı, kocasına ihaneti veya çektiği acıları nedeniyle değil, bu acıları yaşamadaki yürekliliği ile unutulmaz bulurum. Aslında bana Aleksey Aleksandroviç Karenin de aldatılan koca olarak değil, toplumsal zorunluluklarla çevrelenmiş bir insan olarak çok ilginç gelir; karısına karşı gösterdiği olgunluk, yalnızca çevreyi dikkate alan bir ödlekliği değil, aynı zamanda bir ruh yüceliğini de yanında taşır. Anna, aşkı geç bulup onu savunmak konusunda canla başla direndiği için trajik bir kahramandır. Kuşatılmış bir ruhun isyanıdır, çekilmezdir, hastalıklıdır ve bu haliyle aşkın karakteristik temsilcisidir. İnsanda acıma veya hayranlıktan çok, endişe uyandırır. (Tolstoy, *Anna Karenina)*

Smerdyakov, hayırsız bir babanın hem gayri meşru çocuğu hem de uşağıdır, olumsuz bir kahramandır ama insanın içini çok acıtır. Baba katlini, psikolojiyi ve hatta polisiyeyi koca bir insanlık dramıyla iç içe geçiren büyük yazarın sanki alter egosu gibi duran Smerdyakov, unutulmaz bir kişiliktir. (Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler)*

Lucien du Rupembre, yazar olmanın neye mal olduğunu gösteren büyük bir ahlaki dersin kahramanıdır. Kalemini ve onurunu satmanın, maddi sefaletten çok nasıl bir ruh sefaletine yol açtığını Rupembre olmadan düşünmek büyük eksiklik olurdu. Balzac'ın bu dev kahramanının, her türlü hoyratlıktan sonra beş parasız kalıp, ölen sevgilisini mezara gömebilmek için, onun ölüsü başında, nakaratı "gülelim, içelim, aldırma ötesine!" olan şarkı sözleri yazıp satmak zorunda kalışı unutulmazdır. Rupembre, en çok yazarların -okurların değil- kesinlikle yazarların el kitabı, aşai rabbani duası, yol haritası olması gereken bir romanın sembolüdür. Rupembre'yi tanıyıp, üzerinde düşünmemiş bir yazar -okur değil- henüz yazarlığın o soyut çileli okuluna adım atmamış sayılmalıdır. (Balzac, *Sönmüş Hayaller)*

3

Unutmadığım öyküler- Sevdiğim romanlar ve öykü kitapları dışında, seçip ayırdığım ve tek bir kitapta toplayıp yeniden okumak istediğim öyküler var ve bunları aslında kendimi anlamak için defalarca okumak istiyorum.

Belki de buraya aldığım öyküler, benim kendimi tanımlama yollarımdan biridir, kim bilir.

Mucizeler Satıcısı İyi Blacaman (Marquez, *Yaprak Fırtınası*)
Kristal Yumurta (H.G.Wells, *Duvardaki Kapı*)
Aldatılmış Kadın (Thomas Mann)
Morgue Sokağı Cinayeti (E.Alan Poe)
Döngüsel Tapınağın Kalıntıları (Borges, *Gölgeye Övgü*)
Duvar (J.P.Sartre)
Beyaz Geceler (Dostoyevski)
Burun (Gogol, *Bir Delinin Hatıra Defteri*)
Bozkır (Çehov)
Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı (Bilge Karasu)
İhtiyar Balıkçı (Hemingway)
Taşın Teri (Yücel Balku, *Sükut Ayyuka Çıkar*)
Naj (Hakan Şenocak)
Büyük Göz (M.Z. Saçlıoğlu, *Beş Ada*)
İnsan Kaynakları (Kenan Biberci, *Kimse Ölmesin Ben Ölürüm*)
Vapur (Leyla Erbil, *Gecede*)
Yazarın Belleği (Murat Gülsoy, *Bu Kitabı Çalın*)
Bir Yufka Yürekli (Dostoyevski)
Haritada Bir Nokta (Sait Faik, *Havuz Başı-Son Kuşlar*)
Hayy Bin Yakzan (İbn-i Tufeyl)
Cemile (Cengiz Aytmatov)
Av Dönüşleri (Faruk Duman)
Soluk Almak (Necati Cumalı)

Vatani Vazife (Aziz Nesin)
Fareler ve İnsanlar (J. Steinbeck)
Dumrul ile Azrail (Murathan Mungan, *Yedi Mühür*)
Küçük Bir Bulut (J.Joyce, *Dublinliler*)
İnci (J.Steinbeck)
Savun Sevdam Sen Savun (Adalet Ağaoğlu)
Sicim (Guy de Maupassant)
Işık Değişikliği (Julio Cortazar, *Ayakizlerinde Adımlar*)

ADLAR DİZİNİ

Adalet Ağaoğlu 19, 65, 133
Ahmet Altan 67, 106-108
Ahmet Hamdi Tanpınar 53-56, 65
Ahmet Mithat Efendi 27, 31, 121
Ahmet Oktay 110, 111
Afrodit 33
Aiskhylos 112
Alain Robbe Grillet 112
Albert Camus 22, 38, 105
[Alfred] Nobel 17
Amin Maalouf 25
André Gide 117
Anna Kavan 52
Aristo 36, 37
Artemis 33
Attila Ilhan 91, 92, 94-96
Aziz Basileos 47
Augustinus 47
[Aziz[Clementus 47
Aziz Nesin 63, 121, 133

Balzac 15, 35, 50, 52, 60, 72, 81, 107, 129, 131
Barbara Cartland 87, 74
Baudrillard 33
Bedrettin Cömert 94
Beethoven 95
Bertolt Brecht 92, 108
Bilge Karasu 16, 22, 38, 132
Boris Pasternak 128
Byron 69

Cahit Sıtkı Tarancı 63
Campanella 48, 93
Cem Sultan 95
Cengiz Aytmatov 132
Cervantes 32, 35, 51, 130
Charles Dickens 31, 51, 81, 129
Christian Jacq 74
[Choderlos de] Laclos, 127

Çehov 32, 132
Çernişevski 93

Dante 81
Dede Efendi 95
Demeter 32, 117
Derrida 33
Doğan Hızlan 103
Dostoyevski 15, 31, 35, 49, 50, 73, 105, 110, 130-132

Ebu Şakir Ibni Meymun 48
Edgar Alan Poe 132

Elias Canetti 38, 50
Elif Şafak 99
Emile Zola 31, 51
Enis Batur 116
Erasmus 81
Ernest Hemingway 50, 129, 132
Evangelinos Misailidis 41
Ermiş Gaetano 48
Ermiş Gerard 48
Ermiş Hrisostomus 47

Fakir Baykurt 97
Faruk Duman 132
Fethi Naci 92
Francis Bacon 81
Franz Kafka 38, 50-52, 70
Freud 49, 50, 105
Friedrich Nietzsche 49, 51
Fuzuli 50

Gabriel Garcia Marquez 51, 132
Gentile Bellini 90
Giotto 79
[Gustav] Flaubert 12, 106
Guy de Maupassant 133
[Gyorg] Lukàcs 51, 52, 92, 109, 111

Hakan Şenocak 60, 61, 132
Halife Ömer 47
Halide Edip Adıvar 97
Halikarnas Balıkçısı 102
Halit Ziya Uşaklıgil 41, 64
Hamdi Koç 89, 90
[Hannah] Arendt 92
Hasan Ali Toptaş 22, 23
Henryk Sienkiewicz 111
Hermann Melville 130
H.G. Wells 132
Hilmi Yavuz 53
Homeros 51
Hüseyin Rahmi Gürpınar 27, 97, 121

Italo Calvino 72

Ibn-i Tufeyl 132
İsmet Özel 109
Ivan Gonçarov 50

James Joyce 50, 52, 70, 112, 133
Jan Van Eyck 32
Jdanov 97, 108
Jean Paul Sartre 17, 76, 78, 80, 132
John Steinbeck 97, 130, 133
Jules Romains 86
Julio Cortazar, 133

Kaan Aslanoğlu 118
Karl Marx 18, 21, 80, 108
Kemal Tahir 27-29, 55, 114
Kenan Biberci 132
Kerime Nadir 108
Kibele 32
Küçük İskender 67

Latife Tekin 22, 23, 74
Leonardo 79
[Lev] Tolstoy 31, 35, 51, 52, 74, 81, 85, 106, 111, 131
Levent Mete 50
Leyla Erbil 65, 66, 132
Louis Althusser 21, 110
[Louis] Borges 46, 47, 71, 132
[Lucien] Goldmann 92
Lyotard 33

Machiavelli 113
Mahmut Şevket Esendal 63, 64
Marcel Duchamp 33
Marcel Proust 20, 38
Marguerite Yourcenar 111
Mehmed Rauf 42, 64,
Mehmet Zaman Saçlıoğlu 60, 61, 132
Melih Cevdet Anday 38, 63, 101, 102
Metin Kaçan 22, 24, 25
Mevlana 69, 72
Michelangelo 79
Midas 70
Milan Kundera 52
Montaigne 81
Muazzez Tahsin Berkand 108
Murat Belge 21
Murat Gülsoy 60, 61, 132
Murathan Mungan 67, 68, 89, 92, 133

Nabokov 51

Nasreddin Hoca 121
Nazım Hikmet 63
Necati Cumalı 133
Nedim Gürsel 89, 90
Neyzen Tevfik 53
Nezihe Meriç 58, 39
Nikolay Gogol 7, 132
Nikos Kazancakis 129

Octavio Paz 113
Oğuz Atay 13, 65, 66, 71, 101, 130
Oğuz Kağan 70
Oktay Rifat 63
Orhan Kemal 17, 65, 96-98
Orhan Pamuk 35, 67, 71, 108, 109, 110, 112, 113
Orhan Veli 63
Osman Bey 70

Panait Israti 98, 130
Paulo Coelho 74, 83
Peyami Safa 27, 28, 30, 54
Phidias 32
Picasso 32
Platon 37, 38
Plautus 113
Protagoras 115
Puşkin 10, 11

Raymond Roussel 46, 47
Reşat Nuri Güntekin 42-44
Rousseau 102

Sabahattin Ali 39, 63, 64
Sabahattin Eyüboğlu 63
Sait Faik [Abasıyanık] 63, 64, 132
Saint Real 9
Selim İleri 71, 87, 88, 94
Semih Gümüş 77
Sevgi Soysal 66
Sophokles 32
Sokrates 69
Stalin 117
Stendhal 9, 50, 130
Sultan II. Bayezid 95
Susanna Tamaro 74

Şemsettin Sami 40, 41
Şolohov 129

Tahsin Yücel 39, 39, 108
Terry Eagleton 21
Thomas Mann 51, 52, 132
Thomas More 93
Tarık Buğra 27, 28, 114
Turgenyev 93
Türkan Şoray 71

[Umberto] Eco 19, 35, 48, 50, 74, 128
Unamuno 113

Ümit Kaftancıoğlu 93

Vedat Türkali 118, 119
Victor Hugo 31, 50
Virginia Woolf 52

Walter Benjamin 19, 111
William Shakespeare 49, 81, 105

Yahya Kemal 55
Yakup Kadri Karaosmanoğlu 27, 28, 55
Yalçın Küçük 108
[Yaroslav] Haşek 51
Yaşar Kemal 39, 50, 65, 96-98, 129
Yıldız Ecevit 108
Yusuf Atılgan 39, 65, 101-103
Yücel Balku 132

Zeus 33
Zeki Coşkun 72

Edebiyatçıların, diğer edebiyatçılar hakkında düşünce ürettiği kitaplar seyrektir. Tüm edebiyat ortamını, yazarları ve edebiyat yapıtlarını, edebiyatın kavramlarıyla sorgulayan kitap ise neredeyse yoktur.

Gürsel Korat, *Kristal Bahçe* ile, bir roman ve öykü yazarı olarak, edebiyatı ve edebiyatçıyı sorgulama yönünde önemli bir adım atıyor. Deneme ve eleştirinin iç içe geçtiği bu kitap, pek çok roman ve öykü yazarını, romanları, öyküleri, yayınevlerini, edebi kavramları, sanat kavramlarını ve okurları tartışmanın odağına alıyor. Edebiyatta sorgulamayı aklımıza getirmediğimiz pek çok şeyi sorgulayan yazar, bildiğimiz şeyleri bile, çarpıcı bir yorumla düşünce süzgecinden geçiriyor.

Edebiyatı edebi bir dille tartışmanın zevkini bilenler, yazarın kısa, yalın ve yoğun saptamalarında çok şey bulacaktır. Özgün bir deneme ve eleştiri tarzı içeren *Kristal Bahçe*'nin edebiyat tartışmalarında bir başucu kitabı olacağına kuşku yoktur.



iletişim

ISBN-13: 978-975-05-0169-2