DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Kurmaca Bir Dünyadan

YILDIZ ECEVİT

YILDIZ ECEVİT Kurmaca Bir Dünyadan

iletişim

YILDIZ ECEVİT • **Kurmaca Bir Dünyadan**

YILDIZ ECEVİT 28 Ocak 1946'da Gelibolu'da doğdu. Ankara Üniversitesi DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda ve Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı. Uzmanlık dalı Alman edebiyatı olan Ecevit, yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Kafka-Ferit Edgü ve Max Frisch-Oğuz Atay arasında karşılaştırmalı düzlemde gerçekleştirdi. Daha sonra ilgi alanını avangard Türk romanına kaydıran Yıldız Ecevit'in bugüne değin yayımlanmış kitapları şunlardır: *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu* (Ara Yayınları, 1989); *Intelektuellenproblematik bei Max Frisch und Oğuz Atay* (Ara Yayınları, 1990); *İsviçre-Alman Edebiyatı* (Ara Yayınları, 1990); *Kurmaca Bir Dünyadan* (Gündoğan Yayınları, 1992); Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş Yolculukları* (derleyen), (Remzi Kitabevi, 1994); *Orhan Pamuk'u Okumak* (Gerçek Yayınevi, 1996; 2. baskı, İletişim Yayınları, 2004); *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İletişim Yayınları, 2001).

İletişim Yayınları 1848 • Edebiyat Eleştirisi 34
ISBN-13: 978-975-05-1150-9
© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2013, İstanbul

EDİTÖR Burcu Tunakan
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Ayşegül Güzel
DİZİN Birhan Koçak
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

YILDIZ ECEVİT

Kurmaca Bir Dünyadan

iletişim

İÇİNDEKİLER

Sevgili Okurum, ... 7

Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat 9
Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma 40
Gerçek - Kurmaca - Üstkurmaca 46
Doğabilim-Felsefe-Edebiyat İlişkisi 51
Türk Romanında Bir Romantik
Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* Romanı Üzerine 65
Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı 78
Türk Edebiyat Eleştirisi 92
Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması 127
Farklı Bir Mistisizm Arayışı 157
Edebiyatta Erotizm 162
Öteki Renkler 170
Orhan Pamuk ve Nobel 176
Yirmi Yıl Önce Yitirmiştik Oğuz Atay'ı 181
Oğuz Atay'ın Yaşamda İzini Sürmek 194
Güney Dal'ın Yaratıcılık Serüveni 201
Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk 211
***Aşk ve Boks* ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları** 217
***Ağır Roman* ve Estetik** 222
Dilin Sınırlarında 'Deneyselleyen' Bir Yazar: Ferit Edgü 227

Ferit Edgü ve 'Kafkaesk' **232**
Ferit Edgü'de Edebiyat ve Resmin Ortak Paydası **237**
Erol Akyavaş ve Sanatta Dinsel Boyut **241**
Goethe'de İroni **245**
Günter Grass'ın *Teneke Trampet*'i: Bir Karşıt - *Wilhelm Meister* **252**
Kozmik Bilinç'in Işığında Hermann Hesse **264**
Işığın Ülkesine Giden Adamlar **301**
Küçük Asya Gezisi **306**
Bir Deneme Ustası: Stefan Zweig **316**
Max Frisch'in Edebiyata Bıraktığı Kalıt: 'Kuşkunun Estetiği' **328**
Max Frisch'in Anlatı Ürünlerinde Düşünce-Biçim İlişkisi **333**
Bir Polisiye Roman Parodisi: *Mavi Sakal* **339**
Alışılmışın Dışında Bir Özyaşam Öyküsü: Max Frisch'ten *Montauk* **343**
Yeni Bir Dünya İçin Yeni Bir Dil Yaratmak **347**
Elias Canetti'nin *Körleşme* Romanı Üzerine **351**

Ve Yaşamdan ... Ve Ölümden...

Köpekler ve İnsanlar **359**
Koşulsuz Sevgi Barınağı **363**
Bir 'Tutunamayan'ın Ardından **371**
Ulusal Egemenlik Gereksiz mi? **375**
Üniversitelerde Özerklik **379**
Tataristan'daki Türk Bilim Kurultayı **383**
Bir Alman Bektaşi **387**
Bu Dünyadan Bir 'Aziz' Geçti **390**
Ölüm Aşağı Yukarı Baştan Beri Var **392**

Dizin **397**

Sevgili Okurum,

Son üç kitabımın –adetleri mütevazı sayılarla dile getirilse de– baskı yapıyor olması, beni bu kitabı yayına hazırlamaya teşvik etti; edebiyat araştırmacılığı yolunda akademik kariyerimin başından, emeklilik dönemini de içine alan yıllara değin yaptığım küçük ölçekli çalışmaların, kimi okuru ilgilendirebileceğini düşünmeme yol açtı.

Bu kitap seksenli yılların başlarından iki binli yılların sonlarına uzanan bir zaman kesiti içinde kotarılmış, yaklaşık otuz yıllık dergi/gazete yazılarımdan bir seçki içeriyor. Bunların büyük bir kısmı kuşkusuz edebiyatla ilgili yazılar; seksenlerde başladığım yüksek lisans/doktora seminerlerinden birinde sevgili hocam Prof. Dr. Gürsel Aytaç'ın verdiği konu çerçevesinde oluşturulmuş 'Goethe-Günter Gras' karşılaştırması gibi yeniyetme bir araştırmacının yazılarından başlayarak, son yılların zaman içindeki birikimden nasibini almış araştırmacısının çalışmalarına uzanan bir seçki sergiliyor.

Uzmanlık alanım olan Almanca yazılmış edebiyatla ilgili çalışmaların kitap içinde hatırı sayılır bir yer kaplaması doğal. Akademik düzlemdeki tez çalışmalarımın, Almanca ve Türkçe yazılmış modern edebiyat ürünleri arasında karşılaştırmalı konular içermesi, ilgi alanımın zamanla tümüyle Türk edebiya-

tına kaymasına yol açtı. Kitabın büyük bir bölümü bu yüzden Türk edebiyatıyla ilgili. Edebiyat estetiği alanındaki kuramsal yazıları ise, edebiyata genel bir bakış oluşturması amacıyla kitabın başına koydum.

Kitabın adını, 1992 yılında yine dergi/gazete yazılarımı topladığım, nicelik açısından pek de kapsamlı sayılmayacak olan eski bir kitabımdan aldım: *Kurmaca Bir Dünyadan.* Ancak, yine *Kurmaca Bir Dünyadan* olarak adlandırdığım bu yeni kitap, ilk kitabın bir devamı olmaktan çok, ondaki kimi yazıları da içine alan ama daha çok, sonraki yılların yazılarından oluşan bütünsel bir yapıya sahip.

Kitabın içinde yer alan geçmiş yılların yazılarını şimdiki birikimim, bilincim ve dil anlayışım açısından ele alarak onlarla biraz oynadım, metinlerde kimi değişiklikler yaptım. Özellikle de aralarında zamansal mesafe olan ama aynı konu çerçevesinde dönen yazıların içerdiği tekrarların törpülenmesi işi uğraştırdı beni. Bu aşamada bana yardımcı olan, fikirlerine çok güvendiğim sevgili dostum Dr. Sevil Onaran'a içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu kitap bir edebiyat araştırmacısının ürünlerini içeriyor. Ama yaşam salt edebiyattan: 'kurmaca dünya'dan oluşmuyor. Bu kitabın yazarı olan araştırmacının da yaşamın onu etkileyen, kimi zaman canını acıtan, aklına/ruhuna dokunan kimi alanları ile ilgili olarak kaleme sarıldığı zamanlar oldu: Kendisi 'ölüm', 'siyaset' ya da 'insan-doğa ilişkisi' gibi konulardaki az sayıdaki yazısını da bu kitaba koymak istedi; kitaba "Ve Yaşamdan... Ve Ölümden..." başlıklı küçük bir bölüm ekledi. Çünkü bu bölümün, kitabın içinde yer alan *"Kozmik Bilincin Işığında Hermann Hesse"* yazısında olduğu gibi, onun kimi araştırmalarının arka planında sezinlenen kendi yaşam duruşuna da bir ışık getirebileceğini düşündü.

İyi okumalar!

Sevgiyle, dostlukla.

YILDIZ ECEVİT

20. yüzyılın son on yıllarında ortaya çıkan edebiyat, günümüze değin uzanan süreç içinde tarihindeki en güçlü paradigma değişikliklerinden birini yaşama geçirmektedir. Gerek anlam/motif düzleminde gerçekliği ve yaşamı algılayış olarak, gerekse biçimsel özellikler bağlamında yaşanan küresel ölçekte bir dönüşümdür bu.

Anlamın ve biçimin dönüşümü

Sanat yapıtı çağlar boyunca, içinde bulunduğu tarih kesitinin '*gerçeklik*' anlayışı ve onunla bütünleşen '*anlam*'ı biçimlendirme çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Biçimlendirme ya da estetize etme edimi ise; o çağın insanının gerçekliği kavrarken, yaşama/insana/doğaya/evrene ilişkin sorulara verdiği, felsefi olduğu kadar doğa bilimsel yanıtlarla koşutluk içinde gerçekleşir. Eğer Ortaçağda gotik bir kilise inşa eden mimar, göklere ulaşan görkemli kulelerle donatıyorsa yapıtını, o dönemin tek gerçeğine: '*anlam*'ın tek taşıyıcısına: Tanrı'ya göndermede bulunuyordur. Bir yaprağın ağaçtan düşüşünü saniyesi saniyesine betimleyen 19. yüzyıl sonunun natüralist yazarı ise, kuşkusuz kartezyen aklın egemenliğinde, görüngüsel gerçekliğe

sadık kalmaya çalışıyordur tüm gücüyle. Michel Butor haklıdır: *"Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer."*[1]

Bilimin ön planda olduğu Aydınlanma çağından 20. yüzyılın başına değin edebiyat estetiği, Newton fiziğinin verileriyle çakışan biçim öğeleriyle donatılmıştır. Söz konusu zaman kesiti içinde ara sıra beliren mistik/aşkın/romantik eğilimleri bir kenarda tutarak 20. yüzyıl öncesi birkaç yüzyılın edebiyatına bir göz attığımızda, çoğunlukla determinist/pozitivist görüşün izdüşümleriyle biçimlenmiş metinlerle karşılaşırız. Goethe de, Balzac da, Zola da, Tolstoy da üç boyutlu, elle tutulur somut bir mekanı, çizgisel akmakta olan bir zamanla bütünleştirerek anlatırlar. *'Anlam'* ise henüz kayıp gitmemiştir, insanın avucundan. Ülkülerin çağıdır aydınlanmacı modernite. Yazarın anlatacak çok şeyi vardır. Üstelik okurunu eğitmesi/bilgilendirmesi de gerekiyordur. Bu çağın yazarı, okuruna doğru yolu göstermekle yükümlüdür; anlamın da gerçeğin de yaratıcısı olarak *'Tanrısal'* bir konumdadır; okurlardan oluşan edilgin *'kullarını'* aydınlatmayı kendine görev bilir. Gerçi 19. yüzyılda Feuerbach'ın, Marx'ın konturlarını çizdiği yeni dünyanın değer ölçütleri skalasında maddesel olanlar üste çıkıyor gibi görünüyorsa da, birey-insan hâlâ ayaktadır ve savaşımını sürdürmektedir. Aristo'nun yansıtmacı ve eğitici mimesis/katharsis estetiğinin uzantısı görünümündeki bu edebiyat, 19. yüzyıl ortalarından sonra çağın maddeci felsefesinden izleri de dokusuna geçirerek *'realizm'* adı altında kategorize edilir. Aydınlanmacı modernitenin edebiyat estetiğindeki uzantısıdır realizm. Sanayileşmekte olan dünyanın, madde kılıcıyla hümanist değerleri bir bir devirmesine karşın, gerçekçi edebiyat hâlâ sıkı sıkıya sarıldığı ülküleri –postmodernist filozof Lyotard 70-80 yıl sonra *'meta-anlatılar'* diyecektir onlara– dile getirmeyi sürdürecek; 20. yüzyılın alıp başını gitmekte olan kapitalist toplumunda bile kendisine akacak anakronik bir yatak bularak, Türk edebiyatında olduğu gibi uzun yıllar ayakta kalmayı başaracaktır.

20. yüzyıl başları, gerçekçi estetiğin zaman içinde yasallaşan

1 Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 20-21.

ölçütlerini ters yüz eden gelişmelere sahne olur. Yeni edebiyat sanatçısı, çok farklı bir gerçeklik anlayışının gözlükleriyle izliyordur artık yaşamı. Modern fiziğin bulguları, Freud'un bilinçaltı öğretisi, bilimdeki çığır açıcı gelişmeler, teknolojideki büyük atılımlar, buna bağlı ekonomik devinimler ve oluşmakta olan para imparatorluklarının emperyalist açılımları, insana ve yaşama ilişkin geleneksel ölçütlerle biçimlenmiş gerçeklik anlayışını yüzyılın ilk yarısında rayından çıkarır. Tüm bu gelişmeler, 20. yüzyılın seksenli yıllarından sonra daha da boyutlanacak olan, estetik düzlemdeki köktenci paradigma değişikliğinin özünde yatan nedenlerdir. Kuantum fiziğinin ortaya koyduğu olasılık, belirsizlik, görelilik gibi, determinist görüşün dışına taşan kavramların bilimsel kategoriler olarak yerlerini aldığı bu yeni dönemin gerçeklik anlayışını, 19. yüzyılın '*geleneksel-gerçekçi*' estetiğinin ölçütleriyle biçim düzlemine taşımak ise artık mümkün değildir. Gerçeğin yön değiştirdiği, anlamın sa farklı ontolojik görünümler aldığı böyle bir dönemde hâlâ –Türk edebiyatında uzun yıllar yapıldığı gibi– realizm akımının öğeleriyle üretmeyi sürdürmekte direnmek ise, içinde yaşanılan yeni çağın gerçekliğinden uzaklaşmak, anakronizmin bölgesine girmek demektir. Bu yeni sanat anlayışı edebiyat tarihine '*modernizm*' olarak geçer. '*Gerçekçi*' estetiğe baş kaldıran bu akım, edebiyat sanatının geleneksel kategorilerini yok sayar. Dokunun parçalandığı, öykünün ortadan kalktığı, bilincin/bilinçaltının soyut bölgelerinin metne girdiği, zaman ve mekanın belirsizleştiği, kahramanın gözden düştüğü, metnin anlamın taşıyıcısı konumunu yitirdiği, yazarın ise okuruna eğitici mesajlar göndermekten vazgeçtiği bir edebiyat dünyasının adıdır, 20. yüzyıl başının estetik '*modernizm*'i.[2]

2 Bu bağlamda edebiyatımızda '*modernizm*' sözcüğünün çevresinde oluşan bir kavram kargaşasının altını çizmekte yarar olduğunu düşünüyorum. 18. yüzyılda bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, insanın bireyselliğinin ve aklının odağa taşındığı bir dönemin adıdır modernizm. Rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı Aydınlanma çağını içine alır. Oysa, 20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyatta ortaya çıkan ve o da '*modernizm*' diye adlandırılan estetik açılım/eğilim, yukarıda sözünü ettiğim Aydınlanmacı modernizmin eğiten/öğreten/yansıtmacı mimetik/kathartik ölçütlerini boy hedefi yapar; onun geleneksel/gerçekçi edebiyat ilkelerine savaş açar. Batı edebiyatında bu kav-

Gerçeklik de anlam da farklı bir zemine kaymıştır. Bu ele avuca sığmaz gerçekliği biçimlendirmek, yeni edebiyat sanatçısının en büyük meselesidir artık. Modernizm *'deneysel'* estetiğin edebiyatıdır; Joyce'ların, Kafka'ların, Proust'ların, Musil'lerin parçalanmış, imgeleşmiş metinleriyle bir devrim tonlaması içinde oturur gündeme. Anlamın maddeye yenik düştüğü, maddeninse tüm insansal değerleri önüne katıp süpürmeye başladığı bu çağın edebiyatı, artık anlamı sözel düzlemde üretmekten vazgeçmiştir. *'Modernist'* yazar biçimcidir. Belki de anlam yalnızca sanatsal yaratıda, biçimsel dokunun yüceltici hazzında ortaya çıkıyordur. Belki de Nietzsche'nin dediği gibi, yaşam yalnızca estetik bakış açısıyla bütünleştiğinde bir anlam taşımaktadır. Görüş alanı içine giren her şeyi *'yabancılaştırarak'* anlatan, onları lunapark aynalarındaki yansımalar gibi amorflaştıran, eğip büken, grotesk kılan, imge buharının içinden geçirerek soyutlaştıran bu yeni edebiyat, geleneksel estetiğin gözlükleriyle bakıldığında bir anti-edebiyattır. Bu *'anti-edebiyat'*, gerçeği, görüngüsel gerçeklikten kopararak dile getirmeye çalışıyor; somutu soyutla, dış dünya parçacıklarını iç dünya ile harmanlıyor, onları metaforun merceğinde kırıyor, *'imge'*nin büyüsel etkisi aracılığıyla tanıdık dünyanın dışında, yeni bir varoluşu olan, yepyeni/alışılmamış bir dünya yaratıyordur: *'Yabancılaştırma estetiği'*nin dünyasıdır bu. Modernizm genelde kültür dozu yüksek, ciddi suratlı bir edebiyat anlayışıdır; bu edebiyatta metinler, yazarlarının geniş kültür yelpazelerinin sergilendiği bir *'oyun'* alanına dönüşürler. Bu metinlerin seçkinci yazarları fazla okura gereksinimleri olmadığını, onları anlayacak birikime sahip az sayıda okurun kendilerine yettiğini açık açık zaten söylüyorlardır.

Okurunu yitiren edebiyatın öldüğüne yönelik tartışmalar, altmışlı yıllarda ABD'de ve Fransa'da gündeme gelmeye başlar. Amerikalı eleştirmen Leslie A. Fiedler'in *Cross the border / Close the gap* (1969) başlığını taşıyan ve daha sonra *'postmodern'* tanı-

ram kargaşasının önüne geçmek için kimi yazarlar –örneğin Scott Lash– Aydınlanmacı modernizme *'modernite'* denmesini önerir.

mı altında klasifize edilen edebiyat anlayışının manifestosu sayılacak olan makalesi; yüksek edebiyat ile eğlencelik/trivial edebiyat arasındaki sınırların aşılmasından, ikisinin ortasına kazılmış hendeğin doldurulması gerektiğinden söz ediyordur. Amerikalı postmodernist John Barth, modernizmin kült ismi James Joyce'un en karmaşık dokulu romanını hedef alarak, *"her satırını ancak görevli bir profesörler kurulundan öğrenebileceğimiz 'Finnegans Wake'lere (...) artık gereksinimimiz yok,"*[3] diyecektir ilerleyen yıllarda. Elektronik medyanın insan yaşamında kendine önemli bir yer edinmeye başladığı; televizyonun, kolay ulaşılır yapısı ve çekici görselliğiyle basılı kitabın –özellikle edebiyatın– yerini doldurmaya yüz tuttuğu yıllardır bunlar. Edebiyatın elektronik görsellikle yarışarak okurunu yeniden ele geçirme çabası, yazarı her geçen gün yeni arayışlara yönlendirecek; bu arayışlar ise edebiyatı iki binli yıllara doğru, estetiğin de sanatsal etiğin de sınırlarını zorlayan bir yerde konumlayacaktır.

Dünya kültürüne, salt sanatsal bir yaklaşım olarak değil, bir yaşam duruşu görünümünde de damgasını vuran postmodernizm, kaynağını, baş döndürücü bir hızla yaşanan, insanlık tarihindeki en büyük bilimsel/teknolojik/sosyopolitik/ekonomik gelişmelerden ve bir o kadar da dünya savaşlarının neden olduğu, yaşamın da anlamın da içini boşaltan büyük yıkımlardan alır. 20. yüzyıl, hümaniter değerlerin de, Tanrı'nın da, insanın bireysel kimliğinin de yaşam pratiğindeki karşılıklarını yitirmeye başladığı bir dönemdir. Yüzyılın ikinci yarısında akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim/ulaşım ortamı, tüm kültürlerin iç içe geçmesine yol açar. Kültürel ve ulusal sınırların belirsizleştiği, yüzyıl sonuna doğru dünya kültürünün birbirinin içinde eridiği; insanların bir kumanda aletinin düğmesine basarak, dünyanın en ücra köşesindeki olayları/kültürleri/yaşam biçimlerini evlerindeki koltuklarında oturarak izleyebildikleri, o yabancı kültürlerle özdeşleştikleri böyle bir dönemin edebiyatının da önüne geçilmesi mümkün olmayan bu kültürel küreselleşmeden payını alacağı su götürmez.

1980'li yılların ortalarına gelindiğinde, 150-200 yıllık ideo-

3 Hrsg. von Uwe Wittstock, *Roman oder Leben*, Reclam, Leipzig, 1994, s. 11.

lojilerin yer aldığı kutuplu bir düzen üzerine kurulu dünyanın jeopolitik yapılanması kendi içinde çökmeye başlamıştır. Geçtiğimiz yüzyılın en büyük ülküsü, en büyük *'meta-anlatısı'*: *'Sosyalizm'*in Sovyetler Birliği'ndeki uygulamasının, Gorbaçov'un seksenlerde yönetimi devralmasıyla birlikte çökme sürecine girişi ve 1991'de S.S.C.B.'nin kesin olarak dağılması; birbirine karşıt odaklarda kapsüllenmiş kendi doğrularını savunan soğuk savaş dünyasının da sonu demektir. Artık kapitalizmin koşulsuz egemenliğidir söz konusu olan. Başıbozuk bir duyarsızlık içinde, insansal değerleri hiçleyen küresel şirketlerin salt maddesel kazanca kilitlenmiş stratejileriyle, vahşi kapitalizmin bir arenasına dönüşmekte olan seksen sonrası dünyası Fukuyama'ya göre tarihinin de sonuna gelmiştir.

"İki kutupluluğun sona ermiş olduğu tüm alanlarda (...) simülasyon evresine geçilmiştir,"[4] der postmodernist düşünür Baudrillard. Egemen güçlerin, medya aracılığıyla yapay gündem yaratarak anlamı da gerçeği de yönlendirmeleri, üretilen bu sanal gerçeğin ise kısa bir süre sonra yaşama dönüşmesi, *'gerçek'* olması demektir bu. 20. yüzyıl başı estetik modernistlerin maddenin kıskacında yitirdikleri *'anlam'* olgusu, aynı yüzyılın sonuna doğru tehlikeli boyutlara ulaşan bir gelişme yaşar. Baudrillard 1983'te yayımladığı kitabında, bir ilk örneğe dayanmadan üretilmiş bu taklit gerçeği *'hipergerçek'* diye adlandırıyordur: O bir gerçek değildir artık, başka bir şeydir, hipergerçektir. Gerçeğin üretilerek, maddenin/gücün/çıkarın hizmetine sunulduğu bir tarih kesitidir, 20. yüzyıl sonu. Arkaik çağların gerçeği olan mitoslarla koşutluk içindedir postmodern yaşamın hipergerçeği; kurmacadır, ulaşılmazdır, yönlendiricidir, damardan enjekte edilmiş narkoz gücündedir. *"Her şeyin televizyon ve haber düzeyinde olup bittiği bir dünyada yaş[amaktayızdır]"*[5] artık. *"Televizyon (...) gerçekle gerçek dünya arasına girerek, ikisi arasındaki bağı koparan bir şeydir."*[6] Ve *"dört bir yanımız bu türden*

4 Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003, s. 63.

5 *A.g.y.*, s. 89.

6 *A.g.y.*

bir hayali içerik (...) ağıyla sarılmıştır,"[7] demektedir Baudrillard, etkileyici patetik diliyle. Her gün televizyon ekranı karşısında fetişist bir imge bombardımanına uğrayan insan, "*gerçekten daha gerçek gibi görünen*"[8] hipergerçeğin dünyasındadır; sürekli yinelenen yapısıyla insanı paralize eden, dünyanın da insan beyninin kıvrımlarının da her köşesine sinen, onları ele geçiren bir şeydir '*hipergerçek*'. "*Yaşamı ve insan ilişkilerini oluşturan her şey [önceden] tasarlandığı, düzenlendiği ve nihayet denetlendiği için, böyle bir evrende patlamaya dönüşen çelişkiler ve çatışmalar yoktur; olmayacaktır da... Çünkü bu toplumlarda ve bu yaşamda insanın kendisine sıkıntı veren her şeyi 'adına', 'yerine' eleştirebileceği bir gerçeklik yoktur; kalmamıştır. Dolayısıyla bu 'yüksek gerçek' [hipergerçek] evrende toplumsal bir eleştirinin ya da eleştirel bir sanatın olması bile olanaksızdır.*"[9]

Kurgulanmış gerçekliğin/'yalan'ın, gerçeğin yerini aldığı bu yeni yaşam biçiminde her şey taklittir, yapaydır, içeriksizdir. İçinde animasyon figürlerinin yaşama geçirildiği Disneyland'ler kuran; geçmişi/içeriği/tarihi olmayan bir kenti: yaşanmışlığın değil, paranın gücüyle kurulmuş Dubai'yi, dünya tarihinin mitleşmiş anıtlarının taklitleriyle: Mısır'ın piramitleri, Paris'in Zafer Takı'yla vb. donatarak ona yapay bir anlam/gerçeklik/ruh katmaya çalışan, maddenin egemenliğindeki bu çağın kültür anlayışıdır. Bu bağlamda, Lautrec'in Jane Avril'inden dev duvar resimleri ve taklit Paris bistrolarıyla oluşturulmuş Beyoğlu'ndaki Fransız Sokağı da bu postmodern yapay gerçeklik anlayışının uzantısıdır. Anlamın ancak taklit aracılığıyla var olabildiği bir dönemdir 20. yüzyıl sonu. Postmodernist edebiyatın ana kurgu özelliklerinin en önemlilerinden birinin '*metinlerarasılık*' (*intertextuality*) olması, içinde yaşadığımız dönemin '*anlam*'ı ve '*gerçeklik*'i algılayış biçimiyle örtüşür. Üretilmiş/taklit gerçeklik çağının yazarı da daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış eski metinlerin dünyasına sığınmakta, onlardan yola çıkarak '*ikinci elden*' yeni kurmaca gerçeklikler ya-

7 *A.g.y.*, s. 127.

8 *A.g.y.*, s. 128.

9 Hasan Bülent Kahraman, *Gösteri* dergisi, Haziran 1991.

ratmaktadır. Eskilerin *'taklitçilik'* diye aşağıladıkları bu eğilim, 20. yüzyılın son on yıllarında ortaya çıkan edebiyatın ana özelliklerinden biri durumuna gelir. Don Kişot'su pikaresk çılgınlıkların, Hamlet'si pathosların, bedenine sığamayan Faust'ların, kafkaesk böceklerin cirit attığı metinlerdir bunlar; Antik çağdan günümüze insan yaratıcılığının ürünü mitlerle/masallarla dolup taşar. Ancak yeni edebiyat sanatçısı için eski edebiyatın mitleşmiş figürleri yalnızca birer kurgu malzemesidir; yazar parodi/pastiş düzlemlerinde onlarla *'oynar'*. Eski metinlerin anlamla bütünleşen bu mitik figürleri/temaları, yeni edebiyatta anlam ve duygudan arınmış bir varoluş sergilerler; ağırlıksızdırlar. Görüngünün altında yatan gerçeği arayan Platon-Hegel çizgisindeki anlayış zaman aşımına uğramıştır yeni edebiyatta. Anlatacağı bir gerçeklik kalmayan yazar ise, artık edebiyatın/metnin kendi doğasına dönüyordur. Yalnızca eski edebiyat ürünlerini metnine malzeme yapmakla yetinmiyor, objektifi yazmakta olduğu metnin üzerine çevirerek, onun oluşum öyküsünü yazıyordur. Eski edebiyattaki kahramanın öyküsü, yerini metnin öyküsüne, *'kurgunun serüveni'*ne bırakır: *'kurmacanın kurmacası'*dır bu. *'Üstkurmaca'* (metafiction/surfiction) adı verilen, daha önceki kimi edebiyat eğilimlerinin/akımlarının da yabancısı olmadığı bu estetik tutum, postmodern edebiyatın ana kurgu öğesi durumuna gelir.

Anlamı bayrak yapan meta-anlatıların/ideolojilerin şemsiyesi altında kamplara bölünmüş bir yaşam biçimini geride bırakan seksen sonrası dünyası, yaşamdaki karşıtlıkları ve çelişkileri taraf tutmaksızın olduğu gibi kabullenmekle yetiniyordur artık. Yeni edebiyat normatif değil, deskriptiftir; yaşama kural koymaz; o, dünyayı yalnızca *'betimler'*. Yaşama norm koymak, her şeyden önce normların/doğruların/anlamın ve bu doğruları taşıyabilecek güçte ve bilinçte *'birey-insan'*ın varlığını gerektirir. Birey-insan ise aydınlanmacı modernitenin ürünüdür; modernite öncesinde yoktur, sonrasında ise yeniden tarihin derinliklerine gömülür. Yeni edebiyat, yaşamı eleştirel bilincin süzgecinden geçirmez; etik, sosyolojik ve estetik düzlemlerde her zaman var olmuş olan klasisist/modernist değer ölçütlerini ba-

şat saymaz, tüm eğilimlere tarafsız yaklaşır; karşıtlıkları *'çoğulcu'* bir bakış açısıyla sergiliyordur yalnızca. Yeni edebiyat, hem konu/motif hem de biçim düzleminde çoğulcudur: Eklektisizm onun ana özelliklerinden biridir; ilgi alanına giren her şeyi, hiçbir değer hiyerarşisi tanımadan Bahtin'si bir karnaval atmosferi içinde yan yana kullanır; ampirik yaşam ve aşkın (transandantal) düzlemler, realist ve romantik yaklaşımlar, nostaljik öğeler ve deneysel buluşlar bu edebiyatta birlikte yer alır. Mutlak doğruların, kesin değerlerin egemenliğine kapalı bir ortamdır bu. Edebiyat da hiçbir değer hiyerarşisi tanımayan bu ortamda, sanatsal endişe ile popüler öğeyi birbirine harmanlamakta sakınca görmez. Yüzyılın sonuna doğru ise popüler edebiyatın bağımsızlaşarak dünya genelinde büyük bir çıkış yaptığına, küresel düzlemde milyonlarla dile getirilen tirajlara ulaştığına tanık oluruz.

Artık anlam üretmekten tümüyle vazgeçmiş görünmektedir yeni edebiyat. Ancak, edebiyatın estetik endişeyle bütünleşen ürünleri, sözel düzlemde olmasa da her zaman satır arasında bir yerlerde anlamı barındırmayı sürdürürler. Postmodern yaşam biçiminde anlam nesneye içkin bir olgu değildir. *"Dünya ne anlamlıdır ne de anlamsız, vardır o kadar,"*[10] diyor Alain Robbe-Grillet. Dünyaya anlam yükleyen *'insan'*dır; estetik boyuttaki gizli anlamı da o ortaya çıkaracaktır. Yeni okur, metnin içerdiği okuma katmanlarından seçtiklerinin ardına düşecek, metinde iz sürecek, metne anlam yükleyerek onu yeniden üretecektir. Yeni metinlerde anlamın taşıyıcısı 'okur'dur, ne metin ne de yazar.

Ve Türk edebiyatı...

Dünya edebiyatında bütün bunlar olup biterken, Türk edebiyatı seksenli yıllara değin, söz konusu gelişmelerden fazla etkilenmiş görünmüyordur. Ne 20. yüzyıl başlarından sonra gündeme gelen *'modernist estetik devrim'* ne de onun ardından, tüm

10 Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Ara Yayınları, 2. basım, İstanbul, 1989, s. 42.

ölçütleri altüst eden *'postmodern durum'* Türk edebiyatının gündemini değiştirmesi için yeterli olur. Türk edebiyatı –özellikle de romanı– uzun yıllar, 19. yüzyıl realizm akımının estetik ölçütleri doğrultusunda üretmeyi sürdürür; Aydınlanmanın/Batılılaşmanın/modernitenin sözcüsü görünümündedir. 50'ler-60'lardan sonra ise çoğunlukla kırsal kesimde geçen, ezen-ezilen motifinin odakta olduğu, zamandizinsel bir öykü çerçevesinde kurgulanmış metinler üreterek, estetik bütünlüğü zedelediğinin farkında olmaksızın okuruna doğru yolu gösterme çabası içinde sözel düzlemden bilgiler vererek anakronik bir yolda ilerlemeyi sürdürür.

70'li yılların başında, Batı edebiyatındaki modernist ve postmodernist gelişmeleri birbirine harmanlayarak edebiyatımıza taşıyan Oğuz Atay'ın, özellikle üst düzey bir sanatsallıkla kurgulanmış ilk iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* Türk edebiyat çevresi tarafından görmezlikten gelinir. 12 Mart askeri darbesi ve sonrasında sağ-sol çatışmasının kanlı bir arenasına dönüşmüş olan ülkenin de, sınıfsallığın vurgulanmasının edebiyat sanatındaki en önemli estetik değer ölçütlerinden biri olduğunu düşünen Lukacs'ın gözlüklerini gözlerinden çıkaramayan egemen edebiyat çevresinin de, *'biçimcilik/bireycilik'* gibi kavramların öncülüğünde üreten bir edebiyata katlanmaları mümkün değildir. Edebiyatla politikanın tümüyle çakıştığı günlerdir bunlar. Yazarıyla, eleştirmeniyle Türk edebiyat çevresi; realizm akımının geleneksel anlatımının, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki gerçekliği biçim düzlemine taşımak için oluşturulmuş bir estetik yaklaşım olduğunun bilincinde değilmiş gibi davranıyor, 20. yüzyıl Batı edebiyatındaki devrimci gelişmelere gözlerini kapıyor, realizm akımı dışındaki tüm estetik eğilimleri yok sayıyordur.

1970 yılında "TRT Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri Yarışması"nın roman dalındaki seçici kurul üyelerinden akademisyen Adnan Benk, ülkenin edebiyat ortamına farklı perspektiften bakabilme birikim ve yeteneğine sahip ender kişilerden biri olarak, yarışmaya katılan romancıları raporunda eleştirirken, ülkenin edebiyat anlayışındaki anakronizmin de altını çiziyor-

dur: "*Yarışmaya katılan denemelerin ortak özelliği, romanın 19. yüzyıldan bu yana geçirdiği evreleri, vardığı aşamaları hiçe sayarcasına ilkel bir anlatım biçiminde kalmış olmalarıdır.*"[11] Benk, 20. yüzyıl Batı romanındaki köktenci değişimi, raporunda ders verircesine anlattıktan sonra, içlerinde Türk edebiyatının ünlü isimlerinin de bulunduğu yarışmacıları karşısına alarak şöyle der: "*Roman tekniğindeki bu (...) gelişmenin bilincine varmak, bugünün romancısı olmanın önkoşuludur. (...) Oysa bana göndermiş olduğunuz* romanların *tümü, Balzac ve taklitçilerinin etkisinde kalmış, çağdışı, anakronik romanlardır. (...) Bu bakımdan yarışmaya katılan romanlardan herhangi birine büyük ödül verilmesine kesinlikle karşıyım.*"[12]

Gerçekçi estetiğin çelikten ipleriyle ördüğü kozasının içinde kendini toplumsallıkta yineleyip duran, dışardan gelecek etkilere/yeniliklere tümüyle kapalı seksen öncesinin edebiyat çevresi; uzun yıllar Türk edebiyatının yaratıcılığını özgürce sergilemesine engel olmuştur. '*Solculukla edebiyat yapmak*' bir gelenek haline gelmiş; egemen edebiyat çevresinden aynı görüşteki kişilerin oluşturduğu seçici kurullarda, estetik değeri olmayan, salt siyasal içerikleriyle ayakta durmaya çalışan metinlere ödül üstüne ödül verilmiştir. Böyle bir ortamda biçimci edebiyat estetiğinin yaratıcı bir deneysellikle bütünleşen ürünlerinin yaşama şansı olmadığı ortadadır. 70'li yılların başında avangard metinleri suskunluğun içindeki ölüme terk edilen Oğuz Atay'ın günlük sayfaları, dönemin edebiyat çevresine yönelik, "*cüceler ordusu*", "*edebiyat reklam ajansı*" ve "*çete*" türünden suçlamalarla dolup taşar. Solculukla edebiyat yapıp prim toplama geleneği gücünü yitirmekle birlikte, sonraki yıllarda da sürer: "*Yeteneksiz sanatçıların solculuğu kullanması sol sanatın baskın eğilimi haline geldi,*"[13] diyor yazar Kaan Arslanoğlu 1998'de.[14]

---

11 Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları IV*, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul, 2000, s. 116.

12 *A.g.y.*

13 *Adam Sanat* dergisi, Kasım 1998.

14 Burada adı geçen iki yazar da sol eğilimlidir. Okuduğunuz bu çalışmanın yazarı ise, sol pratiğin yaşamdan çekilmesine karşın, en insanca toplumsal sistemin sosyalizm olduğunu düşünmeyi sürdürmektedir. Bu bağlamda, yukarıdaki satırların, '*solun özeleştirisi*' olarak değerlendirilmesi gerekir.

1980 yılının 12 Eylül'ünde yapılan askeri darbe, Türk toplumunda gerek sosyopolitik/ekonomik gerekse kültürel/sanatsal alanlarda büyük boyutta dönüşümlerin yaşanmasına yol açar. 80 başlarında dünya genelinde ön plana çıkan, özel sektörün genişlemesini savunan, alınan önlemlerle kapitalizmi girdiği darboğazdan çıkarmayı amaçlayan yeni liberal görüş, Türkiye'de bir askeri darbeyle yaşama geçirilir. Darbeciler solu susturmakla işe başlar. Sol entelijansiya ile bütünleşen seçkinci/ilkeli modernitenin de susturulması demektir bu. Türkiye'nin tarihindeki en karanlık dönemlerden biri olan 12 Eylül yönetiminin bu uygulaması, ürkütülen toplumun siyasal kimliğinden arınmış bir yaşam biçiminin içine girmesine yol açar. Bu arada, depolitize olmak durumunda kalan edebiyat da kendini dile getirmek için siyasal angajmanın dışında yeni alanlar aramaya başlar. Türkiye'ye onarılmaz zararlar verdiğini düşündüğümüz 12 Eylül yönetiminin, Türk edebiyatına farkında olmadan yaptığı bir iyiliktir bu. Türk edebiyatının özgürleşmesi, kendini deneysel bir sanat dalı olarak görmesi, Batı'daki estetik yenilikleri metinlerine taşıması, özgünleşmesi, 80'li yıllarda aldığı ivmelerle gerçekleşir. 80'li yıllar, Türk edebiyatında en büyük paradigma değişikliğinin yaşandığı tarih kesitidir.

"*1980'leri önceki baskı dönemlerinden ayıran, bu baskının karşıtıyla birlikte, kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle birlikte var olmasıydı,*"[15] diyor Nurdan Gürbilek: "*Devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi.*"[16] Köylerden gelip kentlerin varoşlarına yerleşen kırsal kesim insanı, geleneğiyle/göreneğiyle ve ezilmişliğinin müzik dilindeki karşılığı olan arabeskiyle kent kültürü içinde kendine geniş bir yer açacak, ona melez bir renk katacaktır. Kürtler, eşcinseller, feministler gibi aidiyet gruplarının egemen kültür içinde seslerini duyurmaya başladığı bir dönemdir

15 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınevi, 3. basım, İstanbul, 2001, s. 102.

16 *A.g.y.*

bu. Ülkenin *'modern'* resmi kimliğinin karşısında, dinsel kimliğini dayatan grupların kitleleşmesi yine bu döneme rastlar. *"Türkiye'nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetme[ye]"*[17] başladığı yıllardır bunlar. 15-20 yıldır Batı toplumunda merkeziyetçi konumdan, çok-başlı/*'çoğulcu'* bir kültürel duruşa geçişin de adı olan postmodernizm Türkiye'de kendine yer açmaya çalışmaktadır. *"Türk edebiyatının özellikle 1980 sonrasındaki dönüşümü toplumdaki dönüşümle koşuttur. Bu, merkeziyetçi, sert, otoriter bir modernite ye karşı, geleneğin ve belleğin yeniden keşfiyle başlayan bir yeni kimlik oluşturma sürecidir."*[18]

80'lerde kimlik arayışı içine giren Türk romanının en çarpıcı isimlerinden Latife Tekin, 1983 yılında yayımlanan romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'le, ülkenin kültüründe zamanla belirleyici bir rol oynamaya başlayacak olan kırsal kökenli varoş insanını edebiyat düzlemine taşır. Bu metin, alışılmış köy romanının geleneksel yapısının tümüyle dışında kurgulanmıştır; Marquez'in büyülü gerçekçiliğinden izler taşır, fantastik imgelerle dokunmuştur; Türk romanını ambargosu altına almış olan geleneksel-gerçekçi anlatımın dışındaki bir estetik anlayışın edebiyatımızdaki ilk soluk alma denemelerinden biridir. Metin, neden-sonuç ilişkisinin dinamitlendiği yeni bir ontolojik sistem üzerinde durmaktadır. Son derece bilinçli konuşuyordur Latife Tekin: *"Klasik romanın halkımın kendisine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. (...) [K]endi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım."*[19]

Berna Moran 80 sonrası Türk edebiyatının ana özelliği olan *'biçim arayışını'*, Rus biçimcilerinin ve Jauss'un görüşlerine dayanarak açıklıyor; onların *"edebiyat formlarının gelişmesini [yalnızca] ekonomik ve toplumsal koşullara değil, aşınan edebi-*

17 *A.g.y.*, s. 15.

18 Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s. 275.

19 Alıntılanan Kaynak, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Y.K.Y., İstanbul, 2001, s. 810.

yat öğelerinin yenilenmesi gerekliliğine"[20] de bağladıklarını söylüyor. Türk yazarının içine girdiği bu arayışın yalnızca, ülkedeki sosyopolitik dönüşümün etkisi altında oluşmadığı doğrudur. Yıllar içinde kendini yineleyerek eskiyen, çağın estetik görüşünün dışına düşen bu arkaik edebiyat anlayışının, ülkedeki edebiyat çevresi tarafından sekter bir yaklaşımla dayatılması, yeni biçimlere duyulan özlemi diyalektik bir biçimde körüklemiştir. "*[D]aha önceki dönemlerde işlenen 'haksız düzen', 'sömürü' gibi temalar güçlerini yitirdiler. (...) Yeni bir tür anlatı ihtiyacı belirdi,*"[21] diyordu Berna Moran da. Gerek konu/motif gerekse biçim düzlemlerinde büyük bir arayışın içine girmektedir Türk edebiyatı. 80'lerde başlayan bu büyük estetik dönüşüme ivme veren ana etkenlerden bir başkası da 20. yüzyıl avangardist estetiğinin hem kuramsal hem de kurmaca düzlemlerdeki ürünlerinden Türkçe'ye aynı yıllarda çok sayıda çevirinin yapılmış olmasıdır.

Oğuz Atay'ın, 20. yüzyıl Batı edebiyatındaki deneysel biçimci estetiğin Türk edebiyatındaki ilk örnekleri olan metinlerinin, 70'lerde değil de 80 ortalarında büyük bir coşkuyla alımlanması da yine, ortamın yeni bir edebiyat estetiğine özlem duyduğu bu tarih kesitine denk düşer. Vüs'at Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* (1984), Bilge Karasu'nun *Gece*'si (1985), Barlas Özarıkça'nın *Ters Adam*'ı (1986), 80'lerdeki biçim arayışının uç örnekleri olup, geleneksel metin dokusunun parçalandığı romanlardır. Bu metinlerde, eskinin toplumsal gerçekçi romanının yüce anlamların ardındaki kahramanları, anlamı yaşamın karanlık bölgelerinde yitirmiş insanlarla yer değiştirirler. Fantastik/gerçeküstücü öğeler aracılığıyla düş gücünün sınırsız bir özgürlükte devindiği metinler yazan Nazlı Eray'ın ürünleri de Türk edebiyatının 80 sonrası özgünlük arayışının kilometre taşları arasındadır.

Modernizm ve postmodernizmin Türk edebiyatına girişi Batı'da olduğu gibi tüm 20. yüzyıla yayılarak zamansal bir art ar-

---

20 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış/3. Cilt*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 52.

21 *A.g.y.*, s. 51.

dalık içinde birbirini izlemez. Batı'da yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen devrim benzeri biçimsel dönüşüm *'modernizm'*; yüzyılın ikinci yarısından sonra, sanatı *'oyun'*la koşutlayan yaklaşımındaki trivial/hafif yönün ağır basmasıyla farklı bir aşamaya geçer. Daha sonra postmodernizm adını alacak olan bu ikinci aşamada, elitist olandan popüler olana geçiş, anlamın sanallaşması, çoğullaşarak odağını yitirip yok olması, Batı'da 70-80 yıllık bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Oysa Batı'daki bu gelişmelerin Türk edebiyatına girişi böyle bir süreç izlemez. Türk edebiyatı modernizm ve postmodernizmi birlikte tanır. Bu eğilimler Türk edebiyatına Oğuz Atay'ın romanlarında *'birlikte'* girerler. Oğuz Atay, yüzyıl başının modernist Joyce'undan da 60'lı yılların postmodernist Nabokov'undan da aynı anda ve aynı güçte etkilenmiştir. 20. yüzyıl Batı edebiyatının bu eğilimlerinin Türk edebiyatındaki serüvenleri, özellikle 80'li yıllarda çok açık bir biçimde birbiriyle harmanlanmış olarak yaşanır.

80'li yıllarda üç romanıyla adından söz ettirmeye başlayan, özelikle de *Beyaz Kale* (1985) ile yeni estetiğin seçkin bir örneğini edebiyatımıza taşıyan Orhan Pamuk, 1990 yılında Türk edebiyatında gerçekleştirilmiş en uçtaki kurgu/biçim serüvenlerinden biri olan *Kara Kitap* isimli kapsamlı metniyle gündeme oturur. Modernist seçkinciliğin, postmodernist oyunsulukla birlikte yer aldığı bu kitap, geleneksel öykülemenin tümüyle geride bırakıldığı, montaj/kolaj teknikleriyle bağımsız metin parçalarının birbirine eklemlendiği bir romandır. Edebiyat çevresinde yeni estetikle ilgili olarak en yoğun biçimde yaşanan polemik ortamı *Kara Kitap* çevresinde oluşur. Polemik, Pamuk'un yazar kimliğinde postmodernist üstkurmaca metinleri ve içerdikleri özgür sanatsal boyutu *'estetik yozlaşma'* olarak afişe eden geleneksel hegemonik edebiyat çevresi ile yeni estetiğin savunucuları arasındadır. Orhan Pamuk'un sonraki romanları da şiddeti azalmayan benzer polemik ortamlarının oluşmasına yol açarlar. 1995'te *Yeni Hayat*, 1998'de *Benim Adım Kırmızı*, 2002'de de *Kar* romanları, postmodernizm tartışmasının odağına oturur. Artık yalnızca edebiyat çevresi katılmıyordur tartışmaya. Gazeteciler, tıp profesörleri, sosya-

listler, ahlakçılar, okurlar, vb. kendi ölçütlerine uymayan eğilimleri kıyasıya eleştiriyor, Kemalist dedektifler Atatürk karşıtı eğilimlerin izini sürüyor, sosyalistler Marx ya da Lukács'ın görüşleriyle hamlede bulunuyor, geleneksel metinlere alışkın edebiyat okuru ise bu farklı estetiğin ürünlerini *'anlamadıklarını'* söylüyorlardır. Çoğunlukla edebiyatdışı alanlarda yoğunlaşan bu tartışmalarda Türk edebiyatı, geleneğine uygun bir yaklaşım sergilemekte, edebiyat yerine yine ideolojiyi/siyaseti konuşmaktadır.

Özde tüm bu gürültünün nedeni, aydınlanmacı modernitenin doğrular/ölçütler üreten yapısının, dünyaya egemen olmaya başlayan yeni yaşam biçimiyle ters düşüyor olmasından kaynaklanıyordur. Pragmatik ve katartik özelliklerinden tümüyle soyutlanarak özerkleşmeye çalışan edebiyat ise bu tartışmalarda boy hedefi olmaktadır. Edebiyatın, toplumsal dinamiğin belirlediği bakış açısının dışındaki bu yeni duruşu, yalnızca kurmaca metinlerde belirgin değildir. "*20. yüzyıl sonlarına doğru, küreselleşme, medyasallaşma gibi başlıklar altında toplanan yeni kültürel olgular (...) özellikle edebiyat biliminin de ilgi çemberine dahil olmaya başladı*,"[22] diyor Gürsel Aytaç: Edebiyat eleştirisindeki yeni eğilimler de; bir edebiyat metninin, dönemin sosyopolitik panoraması içinde incelenmesinden çok, *'mentalite araştırmacılığı'* ya da *'yeni tarihselcilik'*te olduğu gibi, toplumun ruhunu açığa çıkardığı düşünülen kültürel ayrıntılar aracılığıyla incelenmesi yolundadır.[23]

Pop-romanın yükselişi

90'lar ile 2000'li yıllar Türk edebiyatında roman patlamasının yaşandığı bir dönemdir. Zamanla, her şey gibi maddenin burgacına giren ve elektronik medyadan güçlü biçimde etkilenen edebiyat, farklı türlere ve yeni anlatım biçimlerine el atar. Televizyon ve sinema, olağanüstü güçlü teknik olanakların kullanımıyla bir görsel anlatı dili oluştururlar. Yeni kitle iletişim es-

22 Gürsel Aytaç, *Edebiyat ve Kültür*, Hece Yayınları, Ankara, 2005, s. 35.

23 A.g.y., s. 35-53.

tetiği konusundaki kuramlar, bu yeni dilin en önemli göstergelerinin *'hız'*, *'yineleme'* ve *'çokluk'* olduğunu söylemektedir. İz bırakmadan yok olup giden, sürekli yenileriyle yer değiştiren görsel ve işitsel imgelerle oluşturulmuş, *'kalıcı olmayan'* bir dildir bu. Kuramcılar bu yeni teknolojik dile *"yok olmanın estetiği"* adını verirler.[24] Son 10-15 yıldır dünya edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da belirgin bir eğilim olarak ortaya çıkan pop-roman patlamasının nedeni; nesneleşen edebiyat ürününün kitlelere sunularak büyük maddesel kazançlar elde etmek için araç olarak kullanılmak istenmesi olduğu kadar; geleceğe güveni örselenen, anlamın elinden kayıp gittiği insanın derinlere kulaç atmaktan vazgeçmiş olması; televizyon ekranı karşısında edindiği, yaşama çizik atmadan yüzeyde zaman öldürme alışkanlığını sürdürmek istemesi olabilir. Hızla geçip giden, hiçbir şeyde odaklanmak istemeyen *'fast food'* tipi insanın edebiyatıdır bu; televizyonu *'zaplayarak'*, bilgisayarı *'tıklayarak'* görüntüden görüntüye akan, *"zamanın sonsuz bir şimdiler dizisi içinde parçalan[dığı]"*[25] bir yaşam biçiminin estetiğidir. *"Öylesine kaotik bir hayat ki bu, yazdığımız her şey yazar yazmaz eskiyor ve yetişebilmek için romanları kendi içinde devinen, değişen canlı satırlarda dokumak gerek,"*[26] diyor genç bir roman yazarı.

Bu edebiyatın en belirgin özelliği, metinlerde sanatsal olanla olmayan arasındaki sınırların belirsizleşmiş olmasıdır. *Milliyet Sanat* dergisinin 2000'li yıllardaki sloganı, dönemin nabzını tutuyordur: *"Popüler olanla olmayan arasında ayrım yapmayan dergi."* Postmodernizmin çoğulcu estetiğinin yüzyıl sonundaki görünümünde, sanatsal olmayanın: *'popüler öğe'*nin giderek metinleri ele geçirdiğine tanık oluruz. Büyük bir türsel çeşitlilik içine yayılmış metinlerdir bunlar. Polisiye, bilimkurgu, fantastik, underground, gerilim, biyografik roman, popüler tarih

24 Daha geniş bilgi için: Gürsel Aytaç, *Edebiyat ve Medya. Kitaptan Ekrana Edebiyat*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

25 Fredric Jameson, *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s. 31.

26 İnanç Çakıroğlu, *Cumhuriyet* gazetesi Pazar eki, 5.6.2005.

romanı... diye uzayıp giden türlere yayılan, kimi zaman birçok türün birbirine karıştığı marjinal bileşimlerle oluşturulmuş bu metinler edebiyatın gündemine otururlar. "*Suç dünyası, casusluk maceraları, fantastik kurgular, gerilim yüklü karanlık alemler, uzak tarihler, kimisi öz yaşam öykülerine dayanan Milli Mücadele ve Cumhuriyet tarihi anlatıları, her türlü aşkı barındıran çözümsüz ilişkiler, medya dünyasından ibret verici manzaralar, solcular, Müslümanlar, köylüler, yoksullar, velhasıl ne ararsanız vardı romanlarda,*"[27] diyor, 2003 yılı edebiyatının panoramasını çıkartan eleştirmen Ömer Türkeş. 2000'lerin Türkiye'si bir roman patlamasıyla karşı karşıyadır. 2003'te 150 civarında roman basılan ülkede, bu sayı bir sonraki yıl 250'nin üzerine çıkar. Gerek motif gerekse kurgu düzlemlerinde büyük çeşitlilik gösteren bu metinler; uzayın derinliklerinden gizemli tarikatlara, oradan travesti dedektiflere, oradan da komplo teorilerine uzayıp giden tükenmez bir konular yelpazesi içinde devinen, ama kimi kez de rafine bir sanat anlayışının güdümünde biçimle oynayan, dili alışılmamış düzlemlerde deneyselleyen ve her şeyden önce de coşkulu bir özgürlük içinde üreten yazarların elinden çıkmıştır.

11 Eylül olayıyla birlikte büyük bir ivme alan mega-terörist saldırıların, toplumlarda suç oranında görülen büyük artışın, gezegenin tek bir siyasal güç tarafından sorgusuz sualsiz militarizasyonunun ve tüm bunları farklı merceklerden geçirerek anında tüketime sunan televizyonun çizdiği yeni dünya resmi, giderek daha büyük bir umarsızlıkla içine kapanan insanın artık salt magazinel bir görsellikle kendini avutmasına yol açar. Anlamın ve gerçeğin ardına düşmekten tümüyle vazgeçmiş gibi görünmektedir yeni yüzyılın insanı. 2004 yılı Haziran'ında Berlin'de toplanan 27. Uluslararası Yayıncılar Birliği Kongresi'nde; yayıncılar okurun artık roman da dahil hiçbir edebiyat ürününü okumak istemediğini, satışlarda büyük düşüşler yaşandığını söylüyorlardı: '*Bu bir anti-edebiyat çağıdır.*'[28]

Okurunu tümden yitirme tehlikesiyle karşı karşıya bulunan

27 *Virgül* dergisi, Ocak 2004.

28 Metin Celal, *E-Dergisi*, Agustos 2004.

edebiyat, çıkar yolu, çarpıcı konular üretip, onları anlaşılır bir dil aracılığıyla anlatmakta bulmuştur. Popüler edebiyat yalın bir dille öyküler; bu onun en belirgin özelliklerinden biridir; çoğunlukla da metni iyice anlaşılır kılmak için diyaloglarla örer onu. Yalın, inişsiz yokuşsuz, renksiz bir dil aracılığıyla anlatan ve bu yüzeysel dille derinleşmeden anlam arayışına çıkan Paulo Coelho, küresel dünyadaki çok-satan listelerinin en uzun süreli konuklarından biridir. Yakın yılların sanatsal endişe taşıyan metinlerinin de, her ne kadar yabancılaştırma estetiğinin süzgecinden geçmiş olsalar da, geleneksel öyküleme tekniklerine her geçen gün daha fazla el attıkları görülür. Murathan Mungan'ın *Çador* (2004) başlıklı anlatısı buna iyi bir örnektir. Derinliğe kulaç atan ama aşırı yalın dili ve geleneksel anlatımıyla popüler romanın yakınından geçen, yine de onunla tümüyle çakışmayan bir metindir *Çador*. Popülerle, sanatsal endişe içeren edebiyat metinleri arasındaki farkın giderek daha da belirsizleştiği bir dönemdir 21. yüzyıl.

Son dönem edebiyatının aşırı yalın dili; çoğulcu postmodernist edebiyat yelpazesinin kimi yerlerinde ise renkli bir görünüm sergiler. Egemenliği seçkinci kültürün elinden alan bu edebiyat, alt kültür dilleriyle oynamayı sever. Bu kullanımın Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneği, Metin Kaçan'ın, "*kendi argom ve sokağın argosuyla kurdum,*"[29] dediği ve kenar mahalle olgusu ile '*bitirim*' kültürünü yansıtan, sıradışı bir dilsel yaratıcılık içeren metni *Ağır Roman*'dır (1990). Son yılların Türk edebiyat dilinde görülen en dikkat çekici olgulardan biri ise, Cumhuriyet dönemi Türk kültürünün entelektüel dili olan Öztürkçenin tekelinin kırılması ve Osmanlıca sözcüklerin romanlarda ciddi boyutlara varan bir kullanılım içine girmesidir. İçerdiği yabancı/aykırı tını ve taşıdığı nostalji/ironi yüküyle Osmanlıcanın bir biçim öğesi olarak modern Türk edebiyatındaki ilk kullanımı Oğuz Atay tarafından gerçekleştirilir. Günümüzde de başta Orhan Pamuk olmak üzere, İhsan Oktay Anar, Elif Şafak, Hakan Erdem, Ali Teoman ve daha birçok yazar Osmanlıca sözcükleri salt anlam taşıyıcısı değil, bir biçim öğesi olarak

29 *Varlık* dergisi, Haziran 1990.

da kullanmayı sürdürürler. Bu kullanımın en dikkate değer örneklerinden biri, Hakan Erdem'in *Kitab-ı Duvduvani* (2004) adlı romanıdır. Erdem bu romanında, Osmanlıcayı yoğun bir ironi eşliğinde, Öztürkçe sözcüklerle birlikte kullanır; dilin, metni *'yabancılaştırması'* kimi yerde anlaşılmazlık boyutlarına ulaşır. Türk edebiyatındaki dil kullanımının bir başka ucu ise; özel televizyonların ve magazinel basının oluşturduğu bir tür alt kullanım diline, reklamcılığın ve imaj yaratıcılığının diline, vulger sövgülere uzanan bir argoya, bilgisayar diline, İngilizce sözcüklere değin uzanır. Genç bir roman yazarı, metninde *"yarı popüler kültür, yarı 'Ekşi Sözlük' [internet sitesi] diliyle yazılmış bölümler"*[30] olduğunu söyler. Son yıllarda yazarlar arasında romanını ya da şiirlerini İngilizce olarak yazıp yayımlayanlar da bulunmaktadır.

Postmodernizmin ana kurgu öğesi *'üstkurmaca'* geniş bir çeşitlemeler yelpazesi içinde günümüze değin yeni edebiyatın en çok kullanılan tekniklerinden biri olmayı sürdürür. Modern Türk edebiyatında ilk örneklerine Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Güney Dal, Pınar Kür ve Hilmi Yavuz'da rastladığımız üstkurmaca kullanımında son dönemde büyük bir artış görülür. Yeni metinlerde ise son yılların geleneksel konu öyküleme eğilimiyle üstkurmaca iç içe girer. Göksel Yılmaz'ın *Tanrının Zamanı* (2004) ve Hakan Erdem'in *Kitab-ı Duvduvani (2004)* adlı romanları, bu kullanımın konusal gerilimle bütünleştiği, sıradışı buluşlar üreten bir düş gücünün yaratımlarıdır. Türk edebiyatında üstkurmaca kullanımında görülen bu büyük artışın bir başka nedeninin de, bu metinlerin son yıllarda, sayıları giderek artan kuramsal metinlerle ilişkili bir gelişme içinde olma olasılığını akla getiriyor. İletişim/bilişim çağında *'bilgi'*nin inanılmaz bir dolaşım temposu içine girmesi, kuramsal görüşlerin yazara çok kısa sürede ulaşmasına, bunun da kurgunun kuramdan esinlenilerek oluşturulması gibi alışılmamış bir durumun ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülebilir.

Postmodernizmin bir başka eğilimi *'metinlerarasılık'*ın günümüzdeki uygulaması ise, çağcıl yaşam biçimindeki görsel tek-

30 Reşat Çalışlar, *Cumhuriyet* gazetesi "Pazar" eki, 5.6.2005.

nolojinin etkisi altına girmiş görünmektedir. İlk yılların, kitapların dünyasından esintileri metinlerinde kullanmayı seven postmodernist yazarları, artık Hamlet'lerin/Faust'ların/Don Kişot'ların peşini bırakmış, sinemanın büyük teknolojik olanaklarla yarattığı imgelerden etkilenmektedir. "*Son on yılın popüler kültürünü anlamak için 'Yüzüklerin Efendisi', 'Star Wars' ve 'Matrix'i bilmek gerektiğini düşünüyorum. Bu filmler bugünün mitolojisinin parçaları,*"[31] diyor yazar Mehmet Açar. "*Edebiyattan çok, sinemadan etkileniyorum. (...) David Lynch filmlerini sevenler, kitaplarımı da sevebilirler,*"[32] demektedir bir genç yazar da. Metinlerden/yazılı sanattan çok, elektronik görselliğin prim topladığı çağcıl yaşamda, '*sanatlararasılık*' ya da '*alanlararasılık*' tanımlarının metinlerarasılığın yerini almakta olduğunu söyleyebiliriz.

20. yüzyıl başında modernizmle birlikte köktenci bir yön değişikliği yaşayan edebiyat estetiği, aynı yüzyılın sonuna doğru tümüyle rayından çıkar. Edebiyatın, sanatsal değer taşımadığı düşünülen türleri gündeme oturmuştur artık. Polisiye ve casusluk öğeleri taşıyan, gerilim yüklü mistik bir bilmeceyle tatlandırılmış Dan Brown romanları iki binli yıllarda kitlesel düzlemde başarı kazanırlar. Kendine özgü tarihi/coğrafyası/ırkları/mitolojisi olan, bu dünyanın tümüyle dışındaki bir varoluş biçimini anlatan *Yüzüklerin Efendisi* serisinin fantastik metinleri ve doğaüstü güçlere sahip bir çocuğun serüvenlerini anlatan *Harry Potter* kitapları yine bu yıllarda satış rekorları kırarlar. Türk edebiyatının da bu küresel gelişmelerden ivme aldığı su götürmez. Ama yine de son yılların Türk edebiyatında en fazla atak yapan tür, '*polisiye roman*' olur. Türkiye'nin içinde olduğu sosyal koşullarla da yakın ilişkisi olan bir gelişmedir bu. Rüşvet/hırsızlık/hortumculuk gibi yasa dışı edimlerin gemi azıya aldığı, yeraltının sistemde söz sahibi olduğu, suç oranının giderek arttığı Türkiye'de ortam artık polisiye roman için yeterince malzeme sağlayabilecek duruma gelmiş görünmektedir. Yazar Hamdi Koç, ironik biçimde *İyi Dilekler Ülkesi* (2005) adını

31 *Radikal* gazetesi "Kitap" eki, 10.6.2005.

32 Hakan Bıçakçı, *Cumhuriyet* gazetesi "Pazar" eki, 5.6.2005.

verdiği romanında cinayetler işlettiği karanlık kahramanı için, *"Günlük yaşamda, evimizin dışında karşı karşıya kaldığımız ve bizi ezen durumlara cevap verebilecek ya da bunlara karşı durabilecek kahramanın ancak böyle olabileceğini düşünüyorum,"*[33] der. Ahmet Ümit, Osman Aysu ve Celil Oker'in başı çektiği, okurun da ilgisini esirgemediği polisiye roman türü, kimi metinlerde geleneksel polisiyenin tümüyle dışında yönelimler gösterir; postmodern polisiye roman örnekleridir bunlar: Armağan Tunaboylu'nun kahramanı bir pezevenktir, Mehmet Murat Somer'inki ise bir travesti. Cinsel argonun sıkça yer aldığı bu metinler marjinal öğelerle yoğrulmuştur.

Tam olarak türsel bir ayırım yapmanın mümkün olmadığı bir edebiyat ortamıdır bu. Hurafelerle başlayıp bilimsel verilerle devam eden kitaplar yazan, amacının, akıl ve sezgiyi birleştirmek olduğunu söyleyen Sadık Yemni, kitaplarına uygun görülen *'kozmik gerilim'*, *'mistik polisiye'* türünden tanımları daha da çoğaltıyordur: *"Paranormal, bilimkurgu, fantastik* (...) *Tirildeme ise benim 'thriller' için Türkçe'de bulduğum bir kelime."*[34] Yemni, bir romanında da Mevlana'ya dedektiflik yaptırmak istediğini söyler.[35] Türlerin birbirinin içinde eriyerek yeni bileşimler oluşturduğu bu dönemde Türk edebiyatı, aşkın/fantastik öğeyi de yaygın biçimde metinlerinin dokusuna işlemeye başlar. Modernist entelektüel eğilimler tarafından hor görülen, bu nedenle de uzun yıllar Türk edebiyatında özgürce kullanılamayan fantastik öğe, yeni edebiyata ilk kez Latife Tekin ve Nazlı Eray'la birlikte bağımsız bir ontolojik yapı içinde girer. Destanları/mitleri/masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Türkiye, yıllarca dışladığı fantastik öğeye edebiyatında yeniden yer açıyordur. Fantastik öğe, son yılların edebiyatında çok boyutlu bir kullanım içinde görülür; özellikle mistik içerikli metinler ile bilimkurgu türünün tamamlayıcısı görünümündedir; bir ucu polisiyeye değin uzanır. Elif Şafak *Pinhan*'da (1997) metninin mistik içeriğini, metafizik ve somut gerçeğin

33 *Radikal* gazetesi "Kitap" eki, 14.1.2005.

34 *Radikal* gazetesi "Kitap" eki, 29.4.2005.

35 *Vatan* gazetesi "Kitap" eki, 15.9.2004.

iç içe geçtiği bir doku üzerine oturtuyor, psikiyatr Levent Mete *Büyücüler*'de (2003) insan-büyü ilişkisini kurmaca düzleme taşıyor, Tolkien atmosferi yaratan,[36] Stephen King kurgusunu anımsatan romanlar[37] kotarılıyor; teknoloji ve mitosun birbirine harmanlandığı mistik tonlamalı bilimkurgu metinleri yazılıyor; fantastikle yakın ilişkisi olan gotik roman/thriller türü korku öğesi üzerine kurulu romanlar birbirini izler. Alev Alatlı, küreselleşmekte olan dünyanın içine girdiği açmazı sergilemek için kaleme aldığı, güçlü kültürel birikimle yoğrulmuş metni *Schrödinger'in Kedisi* için de bir pop-roman türünü: bilimkurguyu seçmekte bir sakınca görmez. Yeni edebiyat, dizginlenemez bir güçle ve hızla, eski edebiyatın kenar mahallelerinde kendine bir metropol kurmaktadır.

Son yıllarda Türk edebiyatında bir başka roman eğiliminin daha hızlı bir yayılım içine girdiği gözlemlenmektedir. *'Komplo teorisi'* romanları diyebileceğimiz bu metinler; bir ucu antiütopyaya uzanan, kehanet üzerine kurulu bir tür serüven romanlarıdır. *"Komplocu roman külliyatımız, her gün biraz daha artıyor. Kötüler safında başka kavimlerin, başka ülkelerin, başka din ve inanışların, şimdilerde ise 'teröristlerin' yer aldığı komplocu roman külliyatı milliyetçiliğin her rengini barındırıyor."*[38] Üretilmiş gerçeklerle yönlendirilen, gerçeğin yitip gittiği bir dünyanın *'gerçek'*i anlatmak isteyen yazarı da, kaygan bir zeminde yüzmekte olan bu güvenilmez gerçeklik simülasyonlarına yine üretilmiş gerçeklerle, bu kez kendisinin ürettiği komplo teorileriyle yaklaşmak durumundadır. Belki de yeni edebiyatın *'gerçekçi'* kanadı, yeni dünyanın gerçeğini bu üretilmiş/sanal gerçeklere karşı ancak komplo teorileri üreterek dile getirebilecektir. Orkun Uçar ve Burak Turna'nın, ABD'nin Türkiye'yi işgalini anlatan *Metal Fırtına*'sı (2004); Can Giray'ın, yine ABD'nin derin devleti içindeki bir örgütün Türkiye'nin bor madenini ele geçirmek için yaptığı atağı anlatan *Bor Büyüsü* (2004), çıkış noktaları göz önüne alındığında son derece *'gerçekçi'* geliyor insana.

36 Barış Müstecaplıoğlu, *Korkak ve Canavar*.

37 Levent Aslan, *Kasabanın Altı Günü*.

38 Ömer Türkeş, *Radikal* gazetesi "Kitap" eki, 15.7.2005.

Son dönem edebiyatının, kendisine tükenmez bir konu hazinesi bulduğu bir alan da *'tarih'* olur. Tarihi kurgusal düzlemde dönüştürüp, dedektif öyküsünün tuzu biberi ile tatlandırarak, popüler öğeyle sanatsallığın iç içe geçtiği romanlar yazan Umberto Eco, çağ edebiyatının bu alandaki ustasıdır. Ancak, yakın yılların tarih odaklı Türk romanlarında çoğunlukla popüler öğe metnin taşıyıcısı olur. Bu dönemde, genellikle yakın ya da uzak Osmanlı tarihinden olaylarla beslenen, daha çok da saray entrikalarının, ünlü padişah gözdelerinin tarihsellik ve anlamdan soyutlanmış öykülerini anlatan bir tür pop-tarih edebiyatı oluşur. *"Okurun doğrudan uzanamayacağı alanları seçmek, yapıtın popüler kimliğini gizlemenin yollarından. Tarih, bizim edebiyatımızda da görülüyor ki, bunların ilk akla gelenlerinden. (...) Geçmiş zaman öyküleri gibi yazılan 'sultan öyküleri'nin, 'Nurbanu'ların, 'Minta'ların merak duygusuna saldıran kitaplar olmanın ötesinde, tarihsel derinliği olduğu söylenebilir mi?"*[39] der Semih Gümüş eleştirel bir tonlamayla.

Eskinin kısıtlı türler çerçevesinde ve yine kısıtlı bir konu/motif ağı içinde üretmek zorunda kalan edebiyatı, artık yaşamın her alanına el atıyordur. Ahmet Altan'ın cinsellik odağında üreyen romanları tiraj patlamaları yapıyor; Ayşe Kulin'in, geleneksel anlatımla serüven dolu marjinal bir yaşamı öykülediği biyografik romanı *Adı Aylin* büyük yankı uyandırıyor; Meltem Arıkan, içinde ensest, cinsellik ve kadın-erkek ilişkisinin feminist bir bakış açısıyla yoğrulduğu romanlarla gündemi zorluyor; edebiyatın daha önce yakınından geçmediği, yaşamın özel ya da kamusal alanlarından, *'hortumcular'* ya da –ilk kez seksenlerde Attila İlhan ile edebiyatımızda kullanılan– *'farklı cinsel seçimler'* gibi çok sayıda alışılmamış konu, roman dünyasında dolaşıma giriyordur.

Türkiye'deki roman patlamasının bir başka ucunda ise sessiz sedasız baskı sayısı elli binlere ulaşan bir pop-roman türü daha gündemdedir. Seksenlerden sonra toplum içinde kendilerine geniş bir yer açan İslami kesim, pop-roman dünyasında da ba-

39 Semih Gümüş, *Yazarın Yalnızlık Burcu*, Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul, 2005, s. 90-91.

şa güreşmeye çalışıyordur. Muhammed'in bir hadiste yer alan *"Mümin kılıcıyla da diliyle de cihat eder,"* sözünden yola çıkan İslami kesimin roman yazarları; Batılılaşmış, *'dejenere'* insanlarla dolu modern yaşamın içinde dine tutunan, bu arada masum aşklar yaşayan *'temiz kalmış'* insanları anlatıyorlardır. Estetik değer ölçütlerinin çok uzağındaki bu romanlar, daha düzeyli bir İslami edebiyat oluşturmak isteyen yazarlar tarafından *'yeşil dizi'* diye tanımlanarak eleştirilseler de yaygınlıkları günümüze değin uzanır.[40]

Maddenin burgacındaki edebiyat

Tüketim ekonomisinin sarmalında görsel teknoloji bağımlısı insan prototipinden okurlara sahip olan 21. yüzyıl dönümü yazarı; *'anlam'*ı yitirmiş olan dünyanın dış kabuğunu cilalayıp, ona yapay/yüzeysel bir içerik katarak ürününü cazip duruma getirme çabası içinde, pop-edebiyat öğelerine metinlerinin kapılarını sonuna dek açmış durumdadır. Maddenin anlamı kayıtsız şartsız ele geçirdiği bir tarih kesitinin edebiyatında *'kitap'* artık bir kazanç aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle de seksenlere değin aydın kesim için kutsallıkla koşutlanabilecek bir değere sahip olan kitap, içinde yaşadığımız dönemde bir pazar ürününe dönüşmüş görünmektedir. *"Meta üretimi ve yüksek ve yoğun finans dahil her şey kültürel, ve aynı ölçüde de kültür [ve edebiyat] son derece meta yönelimli hale geldi,"*[41] diyor Jameson, akışkan bir sıvı gibi yaşamın her alanını kaplayan ve her şeyi ele geçiren *'madde'*nin çağımızdaki konumunu vurgulayarak.

Kitabın bir pazar ürünü durumuna gelmesi, *'tüketici'* konumdaki okurun hoşlanacağı türden projelerle kotarılıp, sonra da büyük reklam kampanyaları ve best-seller stratejileri eşliğinde pazara sunulması; kuşkusuz edebiyat ürününün metalaşmasında ulaşılabilecek uç noktadır. *"Ben bu oluşumu PARA-ROMAN adıyla anıyorum: Romanın kendisinin uzağına düşmesi, karşısı-*

40 Kenan Çayır, *Milliyet Sanat* dergisi, Temmuz 2002.

41 Fredric Jameson..., s. 83.

na geçmesi, kendinden farklı hale gelmesi (...) sadece pazar ürünü olması,"[42] diyor Zeki Coşkun, Latince '*para*' önekiyle sözcük oyunu yaparak. İki binli yıllar; sanatın etiği, estetik değer ölçütleri ve yaşamın maddeselleşmesi konularında yoğun tartışmaların yapıldığı bir dönemdir. *"Bütün toplumlara insanlık değerlerini bırakmaları, yeni tüketim değerlerini benimsemeleri dayatılmaktadır. (...) markalar artık insandan daha değerlidir,"*[43] diyor Erdal Atabek yakınarak. *"Domates almakla kitap almak arasındaki farkın silin[diğini],"*[44] söylüyor Semih Gümüş. *"Biz şimdi son on-on beş yıldır popüler kültürü aşağılamamayı (...) onu küçümsememeyi öğrendik. (...) [T]amam bunun politik eleştirisini yapalım, ama estetik kaygıları da unutmayalım,"*[45] demekte Nurdan Gürbilek de. Ömer Türkeş ise, *"Kitap dünyasında 80'lerden sonra gözlenen çeşitlenme ve türler arasındaki hiyerarşiyi yok sayan anlayışlar gereği her türden kitap bir 'değer' olarak kabul gördü ama bütün değerler en alttakinin değerine eşitlendi,"*[46] diyor. Özellikle de geleneksel edebiyat yanlıları bu gelişmeye büyük tepki göstermektedirler. Bunlardan biri olan ve *Edebiyatımı Geri İstiyorum* (2005) başlıklı bir kitap da kaleme alan, geleneksel-gerçekçi roman yazarı Demirtaş Ceyhun şöyle demektedir: *"[H]alkımın bağımsızlığı, özgürlüğü ve onuru için edebiyatımı geri istiyorum."*[47] Art arda yayımlanan iki anı kitabı bestseller olan edebiyat araştırmacısı Mina Urgan'ın aşağıdaki sözlerinde ise; popülerliği, tinselliği kirleten bir öğe olarak gören elitist/estetisist modernizmin olduğu kadar, ilkeli/aydınlanmacı modernitenin de kendini dışa vurduğunu görürüz: *"Bu kitabın bestseller olması kendi kişiliğim konusunda bende çok açık kuşkular uyandırdı. Kendi kendime, 'Farkında değilim ama bende gizli bir bayağılık var ki ben bestseller oldum' diyorum."*[48]

42 Zeki Coşkun, *Milliyet Sanat* dergisi, Temmuz 2002.

43 *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 2.12.2004.

44 Semih Gümüş..., s. 150-151.

45 *Picus* dergisi "Panzehir" eki, Ağustos 2004.

46 *Milliyet Sanat* dergisi, Ağustos 2004.

47 Demirtaş Ceyhun, *Edebiyatımı Geri İstiyorum*, Sis Çanı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 51.

48 *Virgül* dergisi, Eylül 1998.

Orhan Pamuk, Murathan Mungan, Ahmet Altan, Perihan Mağden, Tuna Kiremitçi, Buket Uzuner, Kürşat Başar, Ayşe Kulin gibi yazarların –ki içlerinde sanatsal yeteneğe sahip oldukları konusunda hiç kuşku duymadıklarımız vardır– iki binler dönümünde basılan ve satış rekorları kıran kitapları, daha çok ticari düzlemdeki başarılarıyla gündeme gelirler. *"'Bu yazılan şeyin bir değeri var mı, yok mu?' diye kimse tek satır yazmıyor artık, yalnızca satış düşünülüyor,"*[49] diyen Pınar Kür, dönem edebiyatındaki değer dönüşümünün altını çiziyor. Basın da çarkın önemli bir dişlisi konumundadır. *"Türkiye'de edebiyat, medyanın kuşatması altındadır,"*[50] diyor Hilmi Yavuz. *Picus* dergisinin yayın yönetmeni de derginin ilk sayısında büyük bir açık sözlülükle, tek amaçlarının *"kitabı endüstriye taşıyacak yollardan biri olmak"* olduğunu söylemektedir. Eleştirinin/değerlendirmenin yerini, –kimisi reklam kokan– kitap tanıtma yazıları ve çoğu magazin diliyle yapılan söyleşiler almaya başlamıştır; kitaptan çok yazarın öne geçtiği söyleşilerdir bunlar. Biçimci romantizmde/modernizmde yerini *'metin'*e kaptıran; postmodernizmde ise yerini anlam üreticisi olarak baş tacı edilen *'okur'*a terk eden geleneksel-gerçekçi roman döneminin güçlü *'yazar'*ı yine başroldedir. Ancak bu kez, eskinin ağır, oturaklı, her şeyi bilen, her şeye kadir yazarı değildir o artık; sinema endüstrisinin üretilmiş gerçeğini: imgesel *'star'*ını andırıyordur daha çok. Yazar, 21. yüzyılın madde toplumunda farklı bir kılıf içinde geri dönmüştür: 19. yüzyılın *'tanrısal'* yazarı *'medyatik bir star'*a dönüşmüştür.

Yapı ve Kredi Bankası, İş Bankası, Koçbank gibi büyük bankaların ve Doğan Grubu gibi holdinglerin yayınevi kurarak yayıncılık sektörüne girmesi ya da etkinliğini artırması, sermayenin/paranın kültüre el atması olarak da yorumlanabilir. *"Bu olgunun; yayıncılığın kalitesini yükselttiğini, yazar-yayıncı ilişkisine daha bir çekidüzen verdiğini, yayıncılığın bir sektör haline gelmesi için önemli katkılarda bulunduğunu öne sürenler de var; yararlı olmak şöyle dursun, sermaye gücüyle haksız rekabet yapa-*

49 *Picus* dergisi, Mayıs 2004.

50 *Radikal* gazetesi "Kitap" eki, 21.6.2002.

rak sektörü baltaladıklarını söyleyenler de,"[51] diyor *Varlık* dergisi konuyla ilgili soruşturmasında. Büyük sermayenin edebiyat dünyasında konumlanması, kuşkusuz Türk edebiyat ortamında o güne değin söz konusu olmayan kimi uygulamaların gündeme gelmesine neden olur. Yayınevleri arasındaki rekabetin artmasıyla, yazarların büyük transfer ücretleri alarak reklam kampanyaları eşliğinde yayınevi değiştirmeleri, bu uygulamalardan biridir. Uzman kadroların kotardığı piyasa stratejilerinin kitaplara uygulanması ise, yayımlanan ilk kitabı *'gürültü'* koparak yüksek tirajlara ulaşan ve birden ünlü olan yazarların ortaya çıkmasına yol açar. 21. yüzyılın tüketime dayalı postkapitalist ekonomisinde *'madde'* gezegenin tek egemenidir artık, her alanda onun ölçütleri geçerlidir.

Edebiyat ölüyor mu?

Kuşkusuz maddenin egemenliği altındaki bir yaşam biçiminde sanatın/edebiyatın ayakta kalmayı sürdürmesi pek de kolay değildir. *'Edebiyatın ölümü'* yaklaşık yüz yıldır edebiyat çevrelerinde gündemin eskimeyen konularından biri olmayı hep sürdürür. Yüzyıl başının modernist biçimcilerine karşı geleneksel-gerçekçilerin *'anti-edebiyat'* suçlamaları, yüzyıl sonunda bu kez popülerleşen edebiyata karşı modernist biçimciler tarafından yöneltilir. Umberto Eco, Batı uygarlığında poetikanın gelişim çizgisinin; *'ideal'*den *'somut gerçek'*e, oradan *'soyut'a*, oradan da *'olanaklı'*ya giden bir yolda ilerlediğini söyler.[52] İçinde yaşadığımız *'online'* uygarlığının yazarı ise, *'oyunbaz'* bir yaklaşımla, düş gücünün uçlarında dolaşan, belki de edebiyatın şimdiye değin tanık olmadığı uçuklukta, *'sanal'* gerçeklikler yaratmaya çalışıyor kendine. Bu arada, çağ koşullarının üretimi olan popüler öğeyi ise metinlerinde kullanıyor. Metnin sanatsal boyutu, onu üreten yazarın yeteneği, kapasitesi ve performansıyla koşutluk içinde oluşur. Son iki roma-

51 *Varlık* dergisi, Şubat 2002.

52 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992, s. 117.

nında popüler öğeyi kullanan Orhan Pamuk da, aynı öğeyi anlatılarında çok boyutlu bir biçimde dokuya işleyen Murathan Mungan da; eliter modernizmin dışında bir sanatsal duruşun mümkün olduğunu kanıtlarlar.

Geleneksel estetiğin ülkemizdeki dirençli temsilcilerinin *'edebiyatın öldüğü'* yolundaki savlarına karşın, Türk edebiyatında büyük bir canlılığın hüküm sürdüğü gözlemlenmektedir. Birbirinden farklı birkaç kulvarda yoluna devam etmektedir edebiyat. Uzun yıllar Türk edebiyatının ana eğilimi olan toplumsal içerikli gerçekçilik, çağ koşullarının etkisiyle çok kan kaybetmiş olsa da günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Uzun yıllardan beri köşebaşlarını tutmuş geleneksel estetik yanlısı edebiyat adamlarının gücü eskiye oranla büyük ölçüde azalmakla birlikte, yine de ekip dayanışması içinde, seçici kurullar ve medya aracılığıyla, avangardist estetiğin önünü kesme girişimlerini sürdürüyorlardır. Oysa günümüzün gerçekçi edebiyat ürünleri de artık eski kalıpların dışında yönelimler göstermektedir. Her ne kadar içlerinde gerçekçi edebiyatın ünlü kalemlerinden Tahsin Yücel gibi, *"Hiçbir zaman biçimsel oyunlardan hoşlanmadım. (...) Şapkadan tavşan çıkarmak gibi hokkabazlıklara girişmem romanlarımda,"*[53] diyenler varsa da, son yirmi yılın toplumcu yazarlarının birçoğu yeni biçim arayışları içine girmiş görünmektedir. Bu arayışı, kafkaesk/karabasansı bir imge atmosferi ile bütünleştirerek, Anadolu'nun güneydoğusundaki korkuyu/şiddeti/diken-üstünde-yaşamayı estetize eden Suzan Samancı'nın uçlara götürdüğünü söyleyebiliriz.

"Bence politik olmak şekil değiştiriyor. Siyasi roman diye etiketlenen tarzdan uzak durulmasının nedeni ise geçmişe tepki olabilir. (...) Benim kitaplarımda ilk bakışta siyasi bir şey göremezsiniz, ama derinine indiğinizde, sisteme karşı bir duruş vardır,"[54] diyor bir genç yazar. Bir başkası ise kitaplarında, *"hayata karşı alınmış bir tavır, bir uzlaşmama noktası,"*[55] olduğunu söylüyor. Türk edebiyatı bir kimlik arayışının içine girmiştir. Uzun

53 *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 13.1.2005.

54 Hakan Bıçakçı, *Cumhuriyet* gazetesi "Pazar" eki, 5.6.2005

55 Onur Çakmak, *Cumhuriyet* gazetesi "Pazar" eki, 5.6.2005.

yıllar, sanatsal ve siyasal duruşları birbirine karıştırmış olan Türk edebiyatı, organizmasının bir parçası durumuna gelmiş olan at gözlüklerini çıkarmaktadır. *"[Ü]çüncü bir saha açmak, yani dünyayı materyalist temeller üzerinden okuyup, dinler tarihiyle ilgili olmak [da] mümkün,"*[56] diyor Elif Şafak; *"solun içinde olup mistisizmin de dilini öğrenmek[ten]"*[57] söz ediyor. *"Artık kelamın tekelini orta yaş ve üstünden aldık, sanırım. (...) Herkes farklı bir kulvarda, farklı stil yüzüyor. Ama genç kuşak olarak her şeye daha açık görüyoruz kendimizi. Kendi içimizde daha çeşitliyiz. Deneye açığız,"*[58] diyen genç kuşak yazarı umut ve coşku doludur; ülkenin edebiyatındaki estetik tutsaklığın sona erdiğinin bilincindedir; sözlerinde başkaldırı değil, kendine güven vardır.

Türk edebiyatı, tarihinin hiçbir döneminde böylesine canlı, böylesine üretken ve böylesine renkli bir dönem yaşamamıştır. Kuşkusuz çoğu ilk ürün olan bu metinlerin büyük bir bölümü ustalıktan yoksundur; estetize olamamış düşlerin hamlığıyla kotarılmıştır; popüler romanın uçlarındaki sığ bölgelerde yer alır. Bunun böyle olması da doğaldır. Burada önemli olan, edebiyat tarihi ve sosyolojisi açısından fenomen değeri taşıyan bir gelişmedir: Uzun yıllar, ülkülerin/ilkelerin/siyasetin sözcülüğünü üstlenmek zorunda bırakılmış, kendi olamamış bir edebiyat; özgürlüğüne kavuşmuş, özerkleşmiş; okurunu eğlendirmekten artık korkmadığını, sanatı zevk için ya da sanat için yapmaktan artık utanmadığını, hiçbir işe yaramaksızın yalnızca düş gücünün ardına takılıp gittiği için artık vicdan azabı çekmek zorunda olmadığını gösteren bir tutum içine girmiştir. *"Sanat bir oyundur ve sanatçı, bir çocuğun oyun oynarken aldığı zevki alabilir. (...) Okuruma, bir lunaparktaymış duygusu vermek istedim,"*[59] diyor İhsan Oktay Anar büyük bir doğallıkla. Türk edebiyatı rüştünü ispat etmektedir. Ve uzun sürmüş güçlü bir basınçtan kurtulan her enerji gibi patlamalar yapacak, belki bir

56 *Picus* dergisi, Temmuz 2004.

57 *A.g.y.*

58 Özlem Kumrular, *Cumhuriyet* gazetesi "Pazar" eki, 5.6.2005.

59 *Gösteri* dergisi, Haziran 1997.

süre yanlış yönlere akıp, enerjisinin bir kısmını yitirecek ama sonunda olgunlaşacak ve kendi yolunu çizecektir. Bu yeni yazarların ürünleri arasında daha şimdiden güçlü bir yaratıcılığın pırıltılarını taşıyanlar hiç de az değildir.

Her dönem, kendi gerçekliğine uygun biçim öğeleri bularak kendi sanatını yaratır. Ve her keresinde de, yasallaşmış estetiğin temsilcileri yeni estetikle karşılaştıklarında, sanatın/edebiyatın öldüğünü söylerler kızgın ve mutsuz. Edebiyat tarihinin sayfaları, yerleşik ölçütlerin savunucuları tarafından yaşamları cehenneme çevrilen avangardist sanatçıların öyküleriyle doludur. Oysa gerçeklik durağan değildir; sanat da sürekli devinim içinde olan gerçekliği, ona uygun biçim öğeleriyle dile getirmek zorundadır. Alain Robbe-Grillet'nin dediği gibi, *"bütün yazarlar gerçekçi olduklarını düşünürler. (...) Gerçekçilik kesinlikle tanımlanmış bir kuram değildir"*.[60] Birbirine eklemlenerek büyüyen bir yaratıcılık zincirinin son halkasını oluşturuyordur 21. yüzyıl edebiyatı. Maddenin burgacında zor bir üretimdir bu: farklı koşulların etkisi altında, öncekilere benzemeyen yeni bir estetik dünya yaratmaya çalışmaktadır sanatçı; tıpkı öteki zincir halkalarını oluşturmuş olan önceki kuşakların avangardist sanatçılarının yapmış olduğu gibi. *"Şairler ve yazarlar başka hiç kimsenin hayal etme cesaretini gösteremeyeceği girişimler tasarlamaktan vazgeçmediği sürece bir işlevi olmaya devam edecektir edebiyatın,"*[61] diyor İtalo Calvino sarsılmaz bir güvenle. Sanat da edebiyat da ölmeyecektir; madde egemenliğinin doruğundaki bir yaşam biçiminin ortasında üretmek zorunda kalan doksan kuşağından Hasan Ali Toptaş, Aslı Erdoğan, Ali Teoman, İhsan Oktay Anar'ın oluşturduğu türden akacak bir yatak her zaman bulacaktır kendisine.

Pasaj dergisi, sayı 2, Eylül/Aralık 2005

60 Alain Robbe-Grillet..., s. 152.

61 İtalo Calvino, *Amerika Dersleri*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, 1995, s. 135.

Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma

'İnsanın yalnızlığı'nın, onun kendisine ve çevresine 'yabancılaşması'nın 20. yüzyılın ana gerçeklerinden ve çağ edebiyatının da başat motiflerinden olduğunu söylediğimde, dinleyenlerden biri *"Ben yalnız değilim ki,"* demişti; *"üstelik çevremle aramda bir kopukluk da yok"*. Bunu söyleyen, dünya ve kendisiyle ilgili sorunlarını çözümlemiş bir yaşam bilgesi olabilirdi ancak, ya da henüz diplerde kulaç atmayı öğrenememiş bir yeniyetme...

'Ruh' ve 'madde' birleşimi bir yapıya sahip olan insan, yapısını oluşturan bu iki ana özelliğin uçlarında dolaşarak yaşamda deneyim kazanır, ruhla madde arasındaki gelgitle biçimlenir. Kimi kez maddeyi dorukta deneyimler, kimi kez ise iç dünyasının dipsizliğinde, kendini/dünyayı/evreni/insanı ve onun bu dünyadaki yaşam amacını sorgular. O dipsiz derinlikte uzun süre kalmayı başarabilen insan ise, –moda deyişle– 'yükselen değerler'le biçimlenmiş bu dünyayı artarak 'yabancılaşan' bakışlarla izler. Tüm değerlerin ayaklar altına alındığı bir dünyadır bu; Nietzsche'nin, içinde *"Tanrı'nın öldüğünü"* söylediği türden bir dünya... Paranın, markalı tüketimin, süperlüks Mercedeslerin, koltuğun, prestijin, gücün Tanrılaştığı, hırsızlarla katillerin kahramanlaştığı bir dünya... Derinlerde yüzen ve orada tüm bozulmamışlığıyla insansal erdemlere rastlayan kişi ise, böyle bir

dünyanın insanı olmadığının bilincindedir. Çünkü onun Tanrısı madde değildir; onun için 'emek'tir kutsal olan, –kulağa artık çok 'naif' geliyor olsa da– kimsenin hakkını yememektir, dürüstlüktür, özveridir ve sevgidir... Böyle bir insan, içinde yaşadığı dünyaya 'yabancılaşmıştır'. Geniş anlamıyla bir 'aydın'dır bu insan; özellikle bizimki gibi gelişmekte olan toplumlarda, kendine karşıt-değerler üzerine kurulu bir ada yaratmıştır ve tüm yozlukların ortasında, 'yükselen değerler'e ayak uydurmaksızın yaşamaya çalışmaktadır oluşturduğu bu adasında.

Başlangıcından bu yana edebiyat, toplumdaki geçerli yaşam biçimini 'yabancı' bir bakışla izleyen, ona 'yabancılaşmış' bu aykırı insanın öyküsünüanlatır bize. *İlahi Komedya*'da cehennemin katmanları arasında dolaşan Dante, yoz bir toplumun insanlarının karanlık eylemleriyle dokur metnini. 14. yüzyıl İtalya'sının 'yabancılaşmış' insanıdır Dante; yalnızdır, dış dünyayla örtüşmekte zorlanmaktadır. 18. yüzyılda Goethe'nin *Genç Werther*'i, kalıplaşmış değer ölçütleriyle biçimlenmiş burjuva toplumunda, üstü küllenmeye başlayan bir insan özelliğini: 'duygu'yu dorukta yaşayabildiği için bir 'yabancı' madde gibi algılanır çevresi tarafından. Toplumdaki gidişe yabancılaşan, ona ayak uyduramayan ve derinlerdeki 'özü'nü yaşamak isteyen insanın çığlıklarıyla doludur Goethe'nin *Werther* romanı.

İnsanın uygarlaşmasının tarihi bir bağlamda da onun kendisine ve 'öz'ünde barındırdığı değerlere yabancılaşmasının tarihidir. İnsan bilimde ilerleyip kendi yararı doğrultusunda doğayı değiştirmeye başladığından bu yana, kendi öz-doğasından da adım adım uzaklaşmayı, ona 'yabancılaşmayı' sürdürmüştür. Teknolojik uygarlaşmanın doruğu olan 20. yüzyılın insanı, hem betonlaşmış yapay bir dünyada gerçek yerküre doğasına hem de maddesel değer ölçütlerinin sarmalında gerçek insan doğasına yabancılaşmıştır. O artık ruh ve madde bütünlüğü içinde yaşayan 'gerçek insan' değildir. Çağımız edebiyatı bir süredir onu bir insan karikatürü olarak yansıtmaktadır metinlerinde; edebiyat bilimi terimiyle o bir 'anti-kahraman'dır artık.

Kafka'nın ve Beckett'in insanları 'grotesk' özelliklerle dolaşırlar metnin içinde. 'Korku', 'yalnızlık' ve 'umarsızlık' yeni edebi-

yatın insanını biçimlendiren ana öğelerdir. Kendisine de çevresine de yabancılaşmış bu insanı dış görünüşüyle de yabancılaştırır Kafka: Modernizmin bu büyük ustası onu bir böceğe çevirir *Değişim* adlı anlatısında. 20. yüzyıl insanının geçirdiği tinsel mutasyon, edebiyat düzleminde insanın böceğe dönüşmesiyle somutluk kazanır. Beckett ise tinsel düzlemde yaşanan bu geri gidişi; sakat, felçli, grotesk görünümlü insanlarıyla edebiyat düzlemine taşır. İndirgenmiş insanı anlatır Beckett; boyutlarından birini, tinsel olanı yitirmiş insandır bu; Marcuse'nin *"tek boyutlu insan"* diye nitelendirdiği canlıdır... Bu insan, maddeler evreninde çırılçıplak kalmıştır, yalnızdır, kendisine de çevresine de yabancıdır.

İsviçreli yazar Max Frisch'in dilimize *Çarpık Sevda* adıyla çevrilen *Homo Faber* başlıklı romanının ana kişisi teknik adam Walter Faber duygularını yaşayamaz, onlara yabancılaşmıştır; bir teknolojik aygıt gibidir; bir tür yarı robot... Ölümcül bir hastalığa yakalandığında mistik duygulara kapılmaz, istatistiksel düzlemde kurtulma olasılığını saptamaya çalışır. Doğa onu ürkütür; yaşam teknoloji demektir onun için. Bir gemi gezisinde inanılmaz güzellikteki günbatımını o an doğrudan doğruya yaşamak yerine, çağımızın çoğu insanı gibi kamerayla filme alır Faber; daha sonra açıp izlemek için 'konserve' eder doğayı. Yaşamı TV/medya aracılığıyla ikinci elden yaşayan yüzyıl sonu insanının öncülerindendir Walter Faber.

Türk edebiyatında ise Oğuz Atay, dış dünyada 'tutunamamak'la özdeşleştirir 'yabancılaşmayı'. Modern romanın ülkemizdeki öncüsü *Tutunamayanlar*'da, roman kişisi Selim, *"küçük ihtiras oyunlarına, açgözlülüklere, rekabetlere, dedikodulara, birbirine çelme atmalara"* (1984, s. 75) 'yabancı'dır, böyle bir dünyada soluk almayı bilmez o; *"bana yaşamasını öğretmediler"* (*a.g.y.*) der. *Tutunamayanlar* tümüyle bir yabancılaşmanın romanıdır; erdemli tinselliğin, yozlaşmış maddesellikle bütünleşmiş bir yaşam biçimine yabancılaşmasının öyküsünü içerir. Türk edebiyatında Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Bilge Karasu ve Orhan Pamuk'un ürünleri bu tür bir yabancılaşmanın farklı örneklerini motif düzlemine taşırlar.

İnsana yabancı bir dış dünyanın belki de çağ edebiyatındaki en çarpıcı yansımaları, Elias Canetti'nin *Körleşme* romanında görülür. Tümüyle maddeye bağımlı bu çarpık ilişkiler dünyasında insan artık bireyselliğini yitirir, tek bir organizmaymış gibi devinen 'kitle canavarı'nın bir hücresini oluşturur yalnızca. Fransız 'nouveau' romancıları ve onların özelliklerini uca taşıyan postmodernistler duygudan yalıtılmış bu nesneler dünyasını tüm yabancılığıyla edebiyat düzlemine taşırlar. Büyüteç işlevi gören kimi edebiyat tekniklerinin yardımıyla iyice belirginleşen bu içi boş dünya, çoğu kez okurun tepkisini çeker: '*Bu kadar da değildir artık! İnsanın erdemlerini ve yaşamın anlamını böylesine yitirmiş olması olası mıdır?*'

İnsanın yabancılaşması çağcıl edebiyatın ana sorunsalıdır. 20. yüzyıl edebiyatı, çok katmanlı bir yabancılaşmalar evrenini resimler bize; insan-toplum, insan-doğa, insan-tinsellik arasında yaşanan bu kopuşu ya da ruh-madde, akıl-duygu boyutları arasında oluşan aşılmaz 'yabancılaşma' uçurumunu metnin ana izleği yapar. Bu izleğin 'biçimlendirilmesi' aşamasında ise, yine aynı kökenli bir başka sözcük bu kez 'yapı/kurgu/dil' düzleminde bir üst kavram olarak yer alır: 'Yabancılaştırma'. İçerikte 'yabancılaşan' insanı odak alan bu edebiyatın biçimdeki ana sorunsalı ise 'yabancılaştırma'dır.

20. yüzyıl edebiyatı, gerçeği doğrudan yansıtmaz; onu farklı bir mercekten geçirerek kırar, ölçütlerini değiştirir, büker, çarpıtır. Kimi kez Batılının içinde yaşadığı sistemi Çin'e taşır, ona gerçeğini 'yabancı' bir ülkenin koşullarında Shen Te'nin dünyasında yaşatır, Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda yaptığı gibi; kimi kez bireyin sisteme yabancılaşmasını, *Dava*'nın labirenti andıran koridorlarının metaforik yapısında ya da *Şato*'nun sonu olmayan imgesel yollarında biçim düzlemine taşır, Kafka gibi; kimi kez yontucu Giacometti'nin ayrıntıdan bütünüyle arındırılmış 'çöp adam'ları gibi verir gerçeği; kimi kez ise minimal sanatın uçlarında dolaşarak yalnızca biçimin büyüsüne kapılır, yazıyı imlere dönüştürmeyi dener, Ferit Edgü gibi...

Çağcıl edebiyatın biçim anlayışının odağında yer alır 'yabancılaştırma' öğesi: Brecht tiyatrosunun bu ana terimi, modernist

anlatı edebiyatının da ana biçim öğesidir. Gerçeği teke tek yansıtmak yerine onu farklı biçim kılıfları aracılığıyla, okura 'yabancı' boyutlara taşır çağ yazarı; onu 'yabancılaştırır'. 20. yüzyılın ilk yarısında bu teknikle amaçlanan, içinde yaşadığımız dünyanın/sistemin/gerçeğin görülmesini engelleyen alışkanlık perdesini kaldırmak; insanın, içinde yaşadığı gerçeğin 'öz'ünü farklı bir açıdan tüm çıplaklığıyla görmesini sağlamaktı. Bir anlam arayışıyla ve –her şeye karşın– eğitsel bir amaçla iç içeydi ilk on yılların 'yabancılaştırma etmeni'. Okurun alışkın olduğu için 'göremediği' gerçekleri yabancılaştırmak amacıyla her türlü biçimsel aracı dener modernist yazar. Kimi yerde ise yazarın amacı, kendisinin de anlamakta zorlandığı bu 'yabancı' gerçeğin konturlarını biçim aracılığıyla belirsizleştirmek, onu satır arasına itmek, yoruma açık kılmaktır.

20. yüzyılın sonlarına doğru ise 'postmodern' sanatçı, artık kendisine tümüyle yabancılaşan gerçekle uğraşmak yerine, daha fazla 'biçim'le haşır neşir olacak, 'yabancılaştırma etmeni'ni o uçup gitmekte olan anlamı yakalamak ya da anlamsızlığı yansıtmak için kullanmayacaktır. Yüzyıl sonu yazarlarında metnin yabancılaştırılması, çoğunlukla biçim arayışının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Dış gerçekle örtüşmeyen, somut yaşamı yansıtmayan yeni 'gerçekçilik' anlayışının biçim tekniğidir yabancılaştırma. Çağcıl edebiyatın estetik amacı, dış gerçeği 'birebir' kopya etmek değil, onu yeniden kurmaktır, çünkü gerçeği birebir kopyalamak için, her şeyden önce birebir algılanabilecek bir gerçekliğin bulunması gerekir. Hâlâ böyle bir gerçeği algılıyormuşçasına dünyayı teke tek yansıtmaya çalışan ve onu 19. yüzyılın estetik ölçütleriyle 'öykülemeyi' sürdüren yazar ise yalnızca bir 'ardıl'dır; sanatın özünde yatan estetik gerçeği kavrayamamıştır: Sanat sürekli bir yinelenmeler zinciridir, her halkası bir öncekini yadsıyan ama yine de bir öncekinin içinden geçen. Fransız 'nouveau' romanının öncüsü Alain Robbet-Grillet, çağın biçim tekniği 'yabancılaştırma'yı kullanmadan, gerçeği geleneksel mimesis estetiği ölçütleri içinde doğrudan 'yansıtarak' öyküleyen yaklaşımla ilgili saptamasında sert bir dil kul-

lanır: *"Stendhal gibi yazıyor diye genç bir yazarı övmek, çifte namussuzluk olur. Çünkü böylesi bir ustalık hem hayran olunmaya değmez hem de sanıldığı kadar olanaksız değildir: Stendhal gibi yazmak için her şeyden önce, 1830'da yazmak gerekir"* (*Yeni Roman*, 1989, s. 32).

Oysa geçmiş yüzyıllardan günümüze uzanan estetik ve düşünsel alışkanlıklar, çağ gerçeğini yansıtmak için yeterli değildir. Yabancılaştırma estetiği ise, bir önceki yüzyılın dengeli, uyumlu, determinist, 'mantıklı' dünya görüşünün ve estetik anlayışının odağına yerleştirilmiş bir bomba etkisi içerir; görünür gerçeği deforme eder, groteskleştirir, abartır, sinikleştirir, absürd kılar, parodi düzleminde onunla eğlenir. Çoğu kez itici, ürkütücü, 'yabancı', rahatsız edici bir gerçekliktir ortaya çıkan; geleneksel estetiğe alışmış okuru, yeni edebiyata karşı çıkmaya yönlendiren türde bir gerçeklik.

Geleneksel okurun yeni edebiyatla arasını açan işte bu çift boğumlu 'yabancılaşma'dır. Boğumlardan birincisi; insana tümüyle yabancılaşmış bir 'dış dünya' ile ona uyum sağlamak için mutasyona uğrayarak özüne yabancılaşan, özellikle teknoloji toplumlarında bir tür 'cyborg'a dönüşen insanoğludur. İkinci boğum ise, bu son derece grotesk, rahatsız edici gerçeği tüm çıplaklığıyla edebiyat düzlemine taşıyan, onun üstündeki yanılsamayı yok eden 'yabancılaştırma' tekniğidir. Belki de çağcıl edebiyat, 'gerçeği' okurun katlanabileceğinin çok üstünde bir dozda sergilemektedir; Kafka, Beckett, Yusuf Atılgan ya da Canetti aracılığıyla, narkoz kullanmadan... Yeni edebiyat estetiğinin 'gerçekçiliği'dir bu.

Virgül dergisi, Aralık 1998

Yüzyıllardır edebiyat estetiği, 'gerçek' ve 'kurmaca' arasındaki ilişkiyi derinlemesine irdeler; onun en önemli sorunsalıdır bu. 'Gerçek' nasıl 'kurmaca' düzlemine taşınacaktır? Gerçeğin kurgulanması sırasında yazarın ana ilkeleri ne olmalıdır? Edebiyat akımları bu sorulara farklı çözümler getirirler. Bu çözümler, söz konusu akımın 'gerçeklik anlayışı'na koşut özellikler içerir.

'Geleneksel-gerçekçi' estetik, maddeci felsefe üzerinde boy atar; 'gerçek'i maddesel bir evrenle sınırlı görür; bu nedenle de, metinlerde 'somut yaşam'ın birebir yansıtılmasından yanadır. Gerçekçi edebiyat, somut dünyanın odağındaki insanın toplumla/doğayla/maddeyle ilişkisini 'yansıtır'. Çoğu kez, belirli bir ahlaksal ya da ideolojik öğretinin ağırlığını duyumsattığı metinlerdir bunlar; öğreticidir/eğiticidir/yönlendiricidir.

Gerçekçi estetik, gerçeği metaforik bir sis perdesinin arkasında göreceleştirmek istemez; metnin içerdiği ideolojiyi imgelerle/simgelerle/alegorilerle metafizik bir düzleme taşımaktan yana değildir. Önemli olan, okurun, metnin içerdiği iletiyi hemen kavramasıdır; bunu engelleyecek edebiyat oyunlarına gerek yoktur. 18. yüzyılın Aydınlanma Çağı kuramcısı, değil metafor, çift anlam içerme tehlikesi taşıyan sözcüklerin bile kul-

lanılmamasını öğütler yazarlara. Gerçeği, 'yalın' ve 'nesnel' bir perspektiften 'yansıtır' gerçekçi edebiyat.

Romantizmin 'gerçek'e yaklaşımı ise farklıdır. 'Gerçek' somut yaşamla, reel dünyayla sınırlı değildir romantik felsefede; duyguların/sezgilerin/bilinçaltının evrenini de içerir; giderek ölüm sonrasına uzanır ve Tanrı'nın şemsiyesi altında sonsuzlukla bütünleşir. Birebir betimlenmesi olanaksız bir evrendir bu; soyut, metafizik özelliklerle çevrilidir. Sınırları kesin olmayan bu görece 'gerçek'i ise, masalsı/mitik/destansı bir dünya içinde, yoğun bir metaforik doku aracılığıyla anlatmayı dener sanatçı. Somut dünyada yer almayan bir gerçeği yaratmanın sancılarını çeker; onu, edebiyatın tüm olanaklarını seferber ederek 'görünür kılmaya', 'biçimlendirmeye' çalışır.

20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist edebiyatta yazar 'gerçek'i, romantiklerle koşutluk gösteren biçimsel özellikler aracılığıyla kurmaca düzleme taşır. Gerçi onların 'gerçeklik anlayışları'nın romantiklerle örtüştüğü pek söylenemez. Ruh ve madde arasındaki çelişkinin, metafizik düzlemde bireşime ulaştığı uyumlu bir evrende yer almıyordur modernistlerin 'gerçek'leri. Daha çok bir 'gerçek yitimi'yle karşı karşıyadır modernist sanatçı. Tüm değer ölçütlerinin altüst olduğu bir çağın insanıdır o. Teknolojinin doruğa tırmandığı bir dönemde tinselliğini yitirmiş, değişen dünyayı kavramakta zorlanıyordur; kendine bile 'yabancılaşmıştır'. Üstelik çağın doğabilim dalındaki araştırmacıları da ona, gerçeğin 'görece' olduğunu söylemektedir. Bu sanatçı, anlamadığı 'kaotik' gerçekliği, metninin bütünlüğünü bozarak anlatır; dış ve iç dünyanın birbirine karıştığı metinler üretir; çözümsüz metaforlarla dokur metinlerini.

Farklı gerçeklik anlayışlarına karşın yine de bir ortak paydada birleşir romantik ve modernist sanatçı: İkisi de 'soyut' ve öznel bir dünyayı anlatmaktadır. 'Soyut'u kurmaca düzleme taşımak ise, geleneksel-gerçekçi estetiğin tümüyle dışında bir yol izlemeye iter sanatçıyı. Gerçekçilerin yaptığı gibi somut bir öykü anlatarak, kendi karmaşık/anlaşılmaz/soyut gerçeğini kurgulaması olanaksızdır onun. Gerçeğini ancak 'yeni'/'denenmemiş'/'avangardist' öğeler aracılığıyla kendi kurgu-

layacak, anlam düzleminde dile getiremediği bu gerçeği 'biçim' düzleminde anlatmayı deneyecektir.

20. yüzyılın ikinci yarısındaki estetik ise daha farklı bir yönelim gösterir. Artık edebiyat dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, 'kendini' anlatmak istemektedir; objektifi doğrudan kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatmaktadır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışmaktadır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, 'dilden' oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil de kitap sayfalarında var olmaktadırlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, 'sözcükten adam' anlamında 'homo logos' der.

Metin ise, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerden izler taşıyan 'metinlerarası' (intertextual) bir doğayla bütünleşerek gelişir. Geleneksel edebiyatın, ağaçlardan/çayırlardan oluşan doğasının yerini, harflerden/sözcüklerden/kitaplardan oluşan yeni bir dünya almıştır. Bu yazı evreninde eski metinlerin kişileri kendi evlerinde gibi dolaşırlar.

20. yüzyıl edebiyatının bu yeni sanal doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni 'nasıl kurguladığı' konusunu 'malzeme' olarak ele alıp, onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bu ortamda konu, metnin 'nasıl' kurgulandığıdır artık.

Türk edebiyatında, bu yeni tür kurmacanın en çarpıcı örneklerinden biri olan Hilmi Yavuz'un *Fehmi K'nin Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında yazar-anlatıcı, metninin kurgusunu 'meta' düzlemden okuruna anlatır: *"Ben bu anlatının yazarı olarak, Fehmi Kavkı'nın yalnızlığına izin vermeyeceğimi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyorum."*[1] 'Kurmacanın kurmacası' demektir bu; edebiyatın kendini anlatması anlamına gelir. 'Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca' (self-conscious/self-reflexive/self-referential) sözcükle-

1 Hilmi Yavuz, *Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri*, Afa Yayınları, İstanbul, 1991, s. 10.

riyle tanımlanmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgisinde 'üst-kurmaca' (metafiction/surfiction) sözcüğüyle yerini alır.[2]

Özellikle 60'lardan sonra 'postmodern' tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimidir 'üstkurmaca'; edebiyatı 'oyun' olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, 'çoğulcu' ve 'eşzamanlı' bir gerçeklik anlayışını yansıtır. Postmodern romanın ünlü temsilcisi İtalo Calvino, yazıların dünyasıyla somut yaşamı, oyunsu bir yaklaşım içinde birbirine karıştırır metninde: "*Roman bir tren istasyonunda başlıyor, bir lokomotif solumakta, bir pistondan çıkan buhar kitabın bölüm başını kapatıyor, bir duman bulutu da birinci paragrafın bir bölümünü gizlemekte.*"[3]

Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin 'dış dünya'sı ne de romantikler ve modernistlerin 'iç dünya'larıdır artık. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu 'taklit gerçekler' ortamında, onları yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzlemlerinde odağa almış, onunla 'oynamaktadır'. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini ters yüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.

Bu tür metinlerde roman kişisinin yaşam öyküsü çoğu kez onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da birçok romanda, metnin odağındaki 'felsefe', 'nasıl yaşanmalı'dan çok, 'nasıl yazmalı'ya dönüşür. Bu metinlerde, filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli öğesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir or-

2 Üstkurmaca konusunda ayrıntılı bilgi için: Bkz. Çiğdem Ünal, "Die Metafiktion am Beispiel des Handke-Romans Mein Jahr in der Niemandsbucht", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü kapsamında hazırlanmış olan basılmamış yüksek lisans tezi, Ankara, 1997.

3 İtalo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Can Yayınları, İstanbul, 1990, s. 14.

tamda, metnin sonu, onun kararına/'yorumuna' bağlıdır. Yaşamla kurmacanın birbirine karıştığı bu çok katmanlı postmodern metinlerde, üstkurmaca, yaratılan metaforik imge ortamının yapısına göre, ya belirgindir, 'açık' olarak yapılır, ya da satır arasında 'örtük' olarak kendini gösterir.

Beckett'ten Robbe-Grillet'ye, Max Frisch'ten Peter Handke'ye, Kundera'dan Marquez'e, Calvino'dan Eco'ya, oradan da Oğuz Atay'a, Orhan Pamuk'a ve Hasan Ali Toptaş'a uzanan yeni bir edebiyat dünyasıdır bu. Bu dünya son iki yüzyıl içinde, 'gerçek'in birebir yansıtılmaya çalışıldığı geleneksel mimetik estetikten; modernizmin 'biçim'in ağırlıkta olduğu 'kurmaca' yoğun dünyasına; oradan da, kurmacanın kendi yurdu olan 'üstkurmaca'ya doğru yol alan bir gelişmenin uç istasyonunda yer alır.

Dört Mevsimi dergisi/Bilkent, Ekim 1998

Doğabilim-Felsefe-Edebiyat İlişkisi

Doğabilim, felsefe ve sanat –konumuz bağlamında ise 'edebiyat– kendine özgü çıkış noktaları ve yaşam düzlemleri olan, farklı yöntemlere sahip üç ayrı alan. Eski Yunanca'da sözcük anlamı 'doğa' olan fizik 'içkin' bir etkinlik alanına sahipken, düşünme eylemini odak alan felsefe, doğası gereği 'aşkın'dır, edebiyatın özü ise 'fantastik' olandır, 'düş'tür, 'kurmaca'dır. Bilim deney yapar, felsefe düşünür, edebiyat ise düşler. Ancak bu üç farklı alanı eşitleyen bir ortak payda vardır: Yaşam. Doğabilim doğanın gizini somut verilerle çözmeye çalışır. Felsefe çoğu kez bilim yetersiz kaldığında devreye girer, kimi kez dünyanın uzaydaki konumunu düşünce düzleminde saptar, kimi kez ölümün üstündeki giz perdesini aralamayı dener, kimi kez insanın o çözümsüz varoluş sorunsalının üstesinden gelmek için savlarda bulunur. Edebiyat ise, gerçeği yeniden kurgular, yeni bir gerçeklik düzlemi yaratır, "*yaşamı biçimlendirir, nerede olduğumuzu, ne duyumsadığımızı, o dile getirilemeyen tuhaf gerçeğin özünü anlamamızı sağlar*".[1] İnsan bu üç farklı alanda, farklı düzlemlerde yaşamı irdelemeye çalışır, farklı yöntemlerle onu anlaşılır kılmak ister.

---

1 Aldous Huxley, *Rose und Nachtigall: Die zwei Kulturen/Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, hrsg. v. Helmut Kreuzer dtv/Klett-Cotta Münih, 1987, s. 174.

Bu alanlar içinde özellikle fizik ve edebiyat, birçok düzlemde kesişmelerine karşılık, çoğu kez birbirlerinin karşıt kutbu olarak ele alınırlar. Karşıt özellikler taşıyan, farklı yöntemlerle çalışan alanları birbirine karıştırmamak, rasyonalist uzmanlaşmanın bir gereğidir. Çağımızda uzlaşmanın vardığı uç noktayı 1956 yılında "İki Kültür" başlıklı makalesinde ele alan ve basında bu konuda büyük tartışmalara yol açan C.P. Snow, Batı toplumunda tinsel yaşamın, birbiriyle bağlarını koparmış iki karşıt kültür grubuna ayrıldığını öne sürer. Ona göre teknik adamların dünyasında farklı ölçütler egemendir, sanat dallarındakiler ise başka bir gezegenden gelmiş varlıklar gibi davranırlar. *"Bu iki kültürün birbiriyle kesiştiği bir nokta yok gibi"*dir[2] Snow'a göre.

Oysa doğabilimleri ile tinsel dallar arasındaki çatışma yeni bir olgu değildir, yaşamın özündeki diyalektiğe uygun bir kutuplaşmadır bu; sezgi/akıl, ruh/madde, dişi/erkek, giderek fizikteki eksi ve artı elektronlar arasındaki kutuplaşmayı çağrıştırır. Bu iki alan arasındaki gerilim, 'yaşam gerçekliği bütünündeki' bir kutuplaşmanın uzantısıdır.

Diyalektik ilkeye göre ise, gerçeği oluşturan karşıt görünümdeki değerlerin birbirini etkilemesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, kültürel alandaki bu karşıtlığın, Snow'un dediğinden farklı bir içeriğe sahip olduğu görülür. Karşıt özellikler taşıyan bu iki alanın taşıyıcıları olan teknik adamlar ve sanatçılar birbirlerinin konularına ilgisiz gibi görünseler de, çoğu kez farkında olmaksızın birbirlerinin alanlarına el atarlar. Doğabilimlerindeki buluşların çıkış noktasının çoğu yerde 'düş gücü'ne, 'imgelem'e dayandığını bilim adamlarının kendi sözlerinden biliriz. Bilim adamı bulgusunu çoğu kez önce düş düzleminde 'yaratır', onu önce beyninde 'kurgular' kimi kez de, Einstein'ın söylediği gibi, buluşunun ilk ipuçlarını rüyasında yakalar. Sanatçı ise bilim adamının bulgularıyla biçimlenen yeni gerçekliği düş dünyasına taşır, onu yapıtının içeriğinde –çoğu kez farkında olmaksızın– eritir ve giderek yapıtının bir yapı/biçim öğesi durumuna getirir.

Bilimdeki gelişmeler, her çağda dönemin farklı disiplinlerinin gerçeklik anlayışlarını ve değer ölçütlerini bir biçimde et-

2 C.P. Snow, *The Two Cultures in: Die zwei Kulturen...*, s. 31.

kilemiştir. Bu disiplinlerin içinde sanat, dolayısıyla edebiyat da yer alır. Salt insanın varoluşsal gerçekliği değil, giderek estetik değer ölçütleri de doğabilim verileriyle çoğu yerde kesişir, tarihsel bağlamda insanoğlu, Ptolemaios'un dünya merkezci görüşünden Galilei ve Copernicus'un güneş merkezci evrenbilimine ulaşmış; oradan da üzerinde yaşadığımız dünyanın, milyarlarca yıldız kümesinden yalnızca biri olan Samanyolu'nun içindeki yine milyarlarca yıldızdan birinin etrafında dönmekte olan orta boy bir gezegen olduğu görüşünde karar kılmıştır.

İnsanoğlunun kozmolojik düzlemde geçirdiği bu 'doğabilimsel' evrim, çağlar boyunca insanların ana yaşam görüşlerini etkileyerek 'tinsel/düşünsel' düzlemde doğrudan yansımasını bulur. Tinsel düşüncenin evrimi bu astrofiziksel gelişmeyle birçok yönden koşutluk içinde olmuştur. Edebiyat alanında ise bu koşutluk, bir taraftan, bu gelişmenin düşünce düzlemindeki iz düşümünün –çoğu kez çağ felsefeleri aracılığıyla– içeriğe yansıması olarak ortaya çıkmış; diğer taraftan ise edebiyat ürünlerinin 'biçimsel' yapılarında somut olarak saptanabilen birtakım estetik değişimlere yol açmıştır.

Edebiyat yapıtı, diğer sanat dallarında olduğu gibi içeriğe biçim verme çabasının bir ürünüdür. Yine sanatın diğer dallarında olduğu gibi, içeriğe temel olan bireysel ya da kolektif gerçek, yapıtın biçimiyle ayrılmaz bir bütün oluşturur. Gotik katedrallerin, Tanrının yüceliğini vurgulamak amacıyla göğe yükseltilen görkemli kuleleri, ya da 20. yüzyılın bilim egemenliğindeki dünya görüşünün etkisi altında, gerçeği tüm yönleriyle yansıtmaya çalışan Picasso'nun, önyüzü ve profili birbirine karışmış kübik figürleri, özde aynı ilkeden yola çıkarlar: "Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer."[3]

İnsanlık tarihinin başlarında fizik, felsefe ve edebiyatın, 'mitos' olgusunda çakıştığı görülür. Bilimin var olmadığı bir dönemde, doğa olayları ve insanoğlunun evrendeki konumu ile ilgili sorulara yanıt oluştururdu mitoslar; bilimin de felsefenin de yerine geçerlerdi. Düş gücüne hiçbir engel tanımayan bu öy-

3 Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 20-21.

küler, fantastik/kurmaca öğeler içerirlerdi; edebiyat tarihinin ilk belgeleriydi bunlar. Dönemin insanları, Carl Gustav Jung'a göre 'ortak bilinçaltı'nın imgelemleri olan mitosların kökeninin Tanrıya dayandığını düşünürlerdi; mitoslar üzerinde tartışılmaz, onlara yalnızca 'inanılırdı'.

İ.Ö. 6. yüzyılda Yunanistan'da dinsel inançların kalıplaşmış bilgilerine bir karşı çıkış dikkat çeker. İnsan, kuşkuya düştüğü konularla ilgili soruları kendi yanıtlamak istemektedir artık; 'insan ve aklı'nın ön plana çıkışı demektir bu. Bu dönemin düşünürü ve bilim adamı aynı kişidir. Thales ve Pythagoras bilim adamının görevini üstlenmiş düşünürlerdir, düşünme edimi, en önemli 'bilimsel' eylemdir Antik çağda. Aristoteles'e göre evreni yöneten yasalara salt 'düşünce' yolu ile varılır, bunları gözlem yolu ile doğrulamaya gerek yoktur. Bilgi bir erdemdir eski Yunan'da. Sokrates kötülüğün bilgi eksikliğinden kaynaklandığı görüşündedir, ona göre, mutluluğa ancak bilgi yolu ile varılabilirdi;[4] yaşamın amacı ise insanın mutluluğu demekti.

İnsanın yüceleştirildiği, mutluluğun ise ana erek olduğu bu dönemin kozmolojisi de düşünürlerin bir ürünüdür ve çağın ana eğilimine koşut bir yapı gösterir, 'uyum' yansıtır: Yunanlıların evreni tanımlamak için kullandıkları sözcük 'kosmos', 'düzgün', 'düzenli olan' anlamına gelir. Platon'un düzenleyici Tanrı'sı Demiourgos tek ve yetkin bir dünya yaratmıştır. Bu dünyanın çevresinde ise Aristoteles'in, Rönesans'a değin kozmolojinin temelini oluşturan saydam gök küreleri dönmektedir. En dış kürede yıldızlar, yakın kürelerde ise gezegenler, güneş ve ay yer almaktadır. Yeryüzünü oluşturan dört ana öğe 'toprak, su, hava ve ateş' de doğru bir çizgi üzerinde devinmektedirler. Böyle bir evrende kaosa yer yoktur.

Çağın estetik değerleri, bilimsel varsayımlarla bütünleşmiştir. Tapınakların planlamasındaki uzamsal simetride, ana ilke 'uyum' somutlaşır. Bu dönemin estetiğinde, bir matematik teoremi olan '$a^2 + b^2 = c^2$'de bir denge yansıttığı için 'uyum' içerir, bu nedenle de 'güzel'dir. Çağın edebiyat estetiğinde de denge

4 Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, 4. baskı, İstanbul, 1980, s. 50, 76.

ve simetri ön plandadır. Antik Yunan sanatında görülen, konturları belirgin, 'sonlu', 'uyum'lu, simetriyi odak alan biçim anlayışı, Aristoteles felsefesinin doğa görüşüyle bütünlük içindedir. Sonsuzluk kargaşadır, kaostur, düzen ise sonlu bir biçim gerektirir. Aristoteles'te ilk madde (protehyle), yani başlangıçta henüz gizli bir güç (dynamis) durumundaki madde bir hiçtir, ancak kendini gerçekleştirip bir biçim (morphé) edindikten, sonra gerçek olur.[5] Homeros'un destanlarında yer alan ve daha sonra birçok ozanın kullandığı 'heksametron' vezni de çağın estetik anlayışına uygundur, altı metrondan oluşur, her metrondaki kısa ve uzun hecelerin dengeli bir dağılımı vardır.

Batı ortaçağındaki doğa felsefesi de Aristoteles fiziğinin izlerini taşır; onun doğa öğretisinin, Ptolemaios astronomisi ve *İncil* dogmalarıyla bir arada harmanlanmasından oluşur. Aristoteles'in odaktaki durağan dünyanın çevresinde devinen gök cisimlerinin oluşturduğu saydam küreler modeli, Ptolemaios tarafından biraz daha detaylandırılmış, en dış kürenin çevresine de kilisenin 'cennet ve cehennemi' için yeterli yer ayrılmıştır. Sınırlı bir evren modelidir bu; dengeli ve uyumludur. Kilisenin de desteği altında hiçbir kuşkuya yer yoktur bu evrende. Dünyanın, durağan bir evrenin odağında yer aldığı görüşü, her şeyin üzerinde bir insanlık dramının sahneye konacağı bir dünya için, ona dekor amacıyla yaratıldığı yolundaki Hıristiyanlık görüşüyle koşutluk içindedir.

Dante Alighieri'nin (1265-1321) *İlahi Komedya*'sı böyle bir evren görüşünün izlerini taşır. Bir yolculuk kitabıdır *İlahi Komedya*, bir anlamda 20. yüzyıl edebiyatında çok örneği bulunan, insanın kendini bulma yolunda yaptığı varoluşsal bilinç yolculuklarını anımsatır. Ortaçağın teokratik yapısı içinde sık rastlanan, fantastik düzlemde bir ahret yolculuğudur bu. Yazarın amacı, sosyal/siyasal çalkantılar ve büyük bir tinsel krizle karşı karşıya bulunan dönemin *"insanlarını içinde bulundukları sefaletten kurtararak mutluluğa ulaştırmaktı"*.[6]

---

5 Macit Gökberk..., s. 217.

6 Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Feridun Timur, Altın Kitaplar, İstanbul, 1984, s. 43.

Dokuz kattan oluşan cehennemi, Kudüs ve Âraf Dağı hizasında yerküreyi delen ve yerin odağına doğru küçülerek ulaşan bir koni olarak düşünür Dante. İçerdiği kaotik anlama karşın cehennem, dokuz kattan oluşan son derece düzenli bir yapıya sahiptir. Yerküre üzerinde cehennemin başladığı yerde Âraf Dağı yükselir göğe doğru. Onun da formu koniktir. Biçim anlayışı simetri ve uyumla bütünleşen bir mimar gibi yapıtını kurar Dante. Cenneti oluşturan katlar ise, Aristoteles/Ptolemais evreniyle çakışır. Cennet yerkürenin çevresinde dönen dokuz küre ile devinimsiz duran 'Arşıâlâ'dan oluşur: Bu gökler, Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Merih, Jüpiter ve Satürn gökleri ile durağan yıldızlar göğü ve ilk devindiriciden oluşur. Bu simetri ve uyum düşkünü ozan, evrenin odağındaki Tanrıyı, Tanrıya karşı çıktığı için yerkürenin odağında buzlara gömülerek acı çeken Lucifer'i ve Kudüs'ü aynı eksen üzerine oturtur. Simetri ve düzen, *İlahi Komedya*'nın[7] ana biçim öğeleridir.

Dante'nin yapıtının çağın kozmolojik görüşüyle koşutluğu yalnızca biçim anlamında kalmaz. *İlahi Komedya* baştan sona çağın doğabilimsel verilerini dokusuna işler. Birçok konuda bilimsel bir titizlikle bilgi verir. *İlahi Komedya*'da betimlenen bir yokuşun eğimi, yalnızca 'dik' sözcüğüyle açıklanmaz; dairenin dörtte birinin merkezini ortasındaki nokta ile birleştiren çizgiden çok daha diktir Dante'nin yokuşu; *"en yukarıdaki göğün orta çemberine, hep yazla kış arasında bulunan bu çembere bilim[in] ekvator adını ver[diğini]"*[8] anlatır okuruna; ya da *"havada toplanan buharın yükselip de soğukla karşılaşınca suya dönüştüğünü pekâlâ bilirsin,"*[9] der. Zaman ve uzamla ilgili veriler ise, yazarın astronomi bilgisinin boyutlarını gösterir okura. Yolunu saptamak için, Castor'la Pollux'un yörüngelerinden, Zodyak'ın Ayılar'a göre konumundan söz eder;[10] öğleden sonra saat iki demek için ise, *"güneş[in] meridyeni Boğa'ya, gece[nin] de Akrep'e bırak[tığından]"* (*a.g.y.*) dem vurur.

---

7 Dante, *İlahi Komedya/II. Kitap*.., s. 38.

8 *A.g.y.*, s. 40.

9 *A.g.y.*, s. 47.

10 *A.g.y.*, s. 39.

Şaşırtıcı biyolojik açıklamalar da yer alır *İlahi Komedya*'da. Araf bölümünde ceninin biyolojik oluşumunu anlatır Dante: *"Bu kan sindirilir sindirilmez [sperm olur olmaz], bir yere [erkeklik bezine] iner –bu yerin adını etmemek, etmekten daha iyidir–, daha sonra oradan geçerek doğal bir kanın [dôl yatağı] içinde başka bir kanın [kadının kanının] üzerine damla damla akar."*[11] Bilim-edebiyat ilişkisinin içerik bağlamında önemli bir boyutunu oluşturan ve 19. yüzyıldan sonra bir roman türü olarak yaygınlaşan bilim-kurgu edebiyatının Ortaçağ'daki öncüsüdür *İlahi Komedya*.

Antik çağdan 20.yüzyıl başlarına dek süregelen 'düzenli/uyumlu' evren görüşünün edebiyat ürünlerinin biçim ve kurgu düzlemleri üzerindeki etkisini en belirgin olarak yansıtan belki de şiir türüdür. İçerdiği son derece düzenli/simetrik uyak ve ölçü sistemleriyle ortaçağ şiiri, çağın kozmolojik görüşüyle doğrudan örtüşür. Dinsel görüşün desteğiyle belirlenmiş bir 'bugün' ve yine kuralları şimdiden bilinen bir 'yarın', yani ölüm sonrası; ortaçağ dünyasında egemen bakış açısının altyapısını oluşturmaktadır. 'Simetri/denge/uyum', binyıllar boyu estetik görüşün omurgası görevini yapmıştır.

Ortaçağda, diğer tek tanrılı dinlerin egemenliğindeki toplum sistemlerinde de durum farklı değildir. Dinsel bakış açısının doğabilimsel alanla çakıştığı ortaçağ İslam sanatında da, Batı'daki temel estetik ölçütlerin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Belirli ses, hece ya da anlam kalıpları içinde estetik dengeyi sağlayan ortaçağ şiirinin simetrik düzeni Osmanlı Divan şiirinde de belirgindir. *"Divan şiirinde, aruz vezninin ve redifin katkısıyla yaratılan dışuyumun yanında, şairin sanatçı kişiliğinin gücü oranında, şiirsel bir iç uyum da beyitlerde kendini gösterir. Güzel söylenmiş bir beyitte, ses, söz ve anlam ölçüsü, birbirini destekleyici ve bütünleyici bir uyum içerisindedir (...) bir kumaşın dokusuna benzeyen ve birbirinin içine girip dağılmayan bir ağ oluşturur. Bu durum geometrik bir düzen görünümündedir."*[12] araştırmacı Cem Dilçin bu

11 *A.g.y.*, s. 193.

12 Cem Dilçin, *Divan Şiirinin Geometrik Yapısı*, 1991 Haziran'ında Tataristan'ın Kazan kentinde gerçekleştirilen Uluslararası Türkbilim Kurultayında bildiri olarak sunulmuştur.

görüşünü, Fuzuli ve Baki'nin gazellerinden seçilmiş beyitlerin 6 ve 8 köşeli kalaydoskopik görüntülü eşkenar çokgen çizimleriyle oluşturulmuş geometrik analizlerle destekler.

Ortaçağ sonlarına doğru Batı dünyası, yüzyılların potasında biriken sosyoekonomik öğeler ve kökleri Çin, İslam ve Yunan uygarlıklarına uzanan bir kültür birikiminin, 'akıl' katalizörü ile ivme kazanması sonucunda, bilimsel devrimi de içine alan çok yönlü bir kabuk değiştirme sürecinin içine girer: Aklın, gözlem ve deneyle bütünleştiği, ortaçağ dogmalarının rafa kaldırıldığı yeni bir çağın başlangıcıdır 16. yüzyıl; bir 'yeniden doğuş'u muştulamaktadır. İnsan, dogmaların baskısı altındaki bir boyutuna: aklına, yaşamında yer açmaktadır. Aklın ışığında bir aydınlanma çağıdır bu. Aklın, gözlem ve deneyle bütünleşmesi, yeniçağ biliminin temelini oluşturur. Bilimsel devrimin öncü düşünürlerinden René Descartes, fiziksel gerçeklerin yalnızca İncil metafiziği ile açıklanamayacağı görüşünü vurgular: *"Doğa anlaşılabilir olup, sırları, deney yoluyla keşfedilecek yasalarla açığa çıkarılabilir."*[13]

İnsan ve aklı artık tüm koşulları zorlamakta, dünyayı yeni bir gerçeklik ağıyla örmektedir. Polonyalı papaz-bilimadamı Nicholas Copernicus'un 1543'te yayımlanan *Göksel Kürelerin Dönmesi Üzerine* adlı yapıtı ile binlerce yılın astrofiziksel gerçeği tümüyle ters yüz edilmiş olur. Johannes Kepler ve Galileo Galilei tarafından geliştirilen bu kuram, dünyanın evrenin odağında yer almadığını söylemektedir; dünya, uzaydaki orta boy bir güneşin etrafında dönmekte olan çok sayıdaki gezegenden biridir, o kadar... Böylece 'evrenin, insanların üstünde yaşadığı dünyaya, Tanrı tarafından dekor olarak yaratıldığı' yolundaki kilise senaryosu da çürütülmüş olmaktadır.

Aklın, dogmalar karşısındaki üstünlüğünün bir kanıtıdır bu. Değerler dizgesini tümüyle değiştiren ve bugüne dek egemenliğini sürdüren 'akılcı maddecilik'in temel taşları oluşmaktadır yavaş yavaş. Ancak çağın bilim adamları –bunların arasında Newton da bulunmaktadır–; dev bir makine gibi gördükleri evreni işletebilmek için bir ilk çalıştırıcıya gereksinim duymakta-

13 Pervez Hoodbhoy, *İslam ve Bilim*, Cep kitapları, İstanbul, 1992, s. 33.

dırlar yine de. Evreni çalıştıran bu 'motor' ise Tanrı'dır. 19. yüzyılın başlarında artık böyle bir 'ilk çalıştırıcı'ya gereksinimi kalmamıştır bilim adamının. Fransız matematikçi Laplace, Napoleon'un gezegenlerin devinimiyle ilgili bir sorusuna yanıt verirken *"Tanrı diye bir hipoteze gereksinimimiz yoktur,"*[14] der.

Ancak yine de, aydınlanmanın 'aklı ve deneyi' bayrak yapan rasyonalist bilim adamları bile, eski çağlarda olduğu gibi, deneyin ulaşamadığı yerlerde 'kurgu'yu devreye sokarlar. Newton, *"hypothes non fingo"* (varsayım uydurmam) der ama dizgesini kurabilmek için 'mutlak' bir uzaya ve 'mutlak' bir zamana gereksinimi vardır. *"Uzay boşluğunu doldurduğu var sayılan 'eter' adlı ince bir ortak düşüncesi, bilim tarihinin belki en ünlü ad hoc kuramıdır"*[15] ve tümüyle bir kurgu ürünüdür, 'bilim, felsefe, kurgu' üçlüsünün henüz birbirinden ayrılmadığı Antik dönemlerden izler taşır.

Dizginler artık insanoğlunun eline geçmiştir; doğaya egemen olduğu görüşündedir o; Newton'un çekim yasasının büyüsünde, evrendeki her şeyin 'belirlenebilir' olduğunu düşünmektedir. Ona göre, evrende varolan, geçmiş ve geleceğe ait her şey hesaplanabilir, giderek insan davranışları da içinde olmak üzere her şeye egemen olan benzeri yasalar ortaya konabilirdi. Bilime, dolayısıyla insan aklına sonsuz güven, aydınlanma çağının en belirgin özelliklerinden biridir.

Yeniçağın doğabilim ve felsefe alanlarındaki yükselen değerlerinin ışığı altında oluşan bu tablo içinde, fizik ve edebiyat ilişkisinin konturları belirgindir. Yeniçağ edebiyatı, aydınlanmadan başlayarak 19. yüzyıl sonlarına doğru giderek artan bir yoğunlukla, yukarıda özetlenen fiziksel verilerin ve yeni doğabilim anlayışıyla bütünleşmiş felsefelerinin izlerini taşımaktadır:

"Üçtür adımı zamanın:
Gelecek yaklaşır kuşkulu,
Ok gibi uçar 'şimdi',
'Geçmiş, sessizliğinde sonsuzluğun.

14 Pevez Hoodbhoy..., s. 34.

15 Nusret Hızır, *Bilimin Işığında Felsefe*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 79-80.

(...)
Üçtür ölçüsü uzamın:
Yorulmaksızın çabalar 'Uzunluk'
İleriye doğru, biteviye; genişlemesine
Yayılır 'En' bitimsiz.
Dipsiz dalar içeriye 'Derinlik.'[16]

Alman şairi Friedrich Schiller'in *Konfüçyus'un Deyişleri* başlıklı şiirinden alınmış olan yukarıdaki dizeler, Newton evreninin 'mutlak' zaman ve mekanını edebiyat düzlemine taşır. 'Geçmiş', 'şimdi' ve 'gelecek'ten oluşan 'üç adımlı' bir zaman akışından söz eden Schiller burada; Newton'un geçmişten geleceğe doğru akan 'mutlak' zamanıdır bu. 'Mekan' ise üç boyuttan oluşur. En, boy ve derinlik. İnsan; boyutları belirgin bir 'uzay/zaman'da, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde sağlam bir konumdadır. Dünya, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir uzamdır; yaşam ise, dünden bugüne, oradan da yarına, kafa karıştırmaksızın akmaktadır.

19. yüzyılın 'realist' akımları, bilimin bulguladığı, felsefenin ise düşünce düzleminde pekiştirdiği çağ gerçeğini estetik düzleme taşırlar. Bu dönemde ortaya çıkan edebiyat ürünleri, başı-sonu belli, 'kapalı' yapıda metinlerdir. 19. yüzyıl romanı, 'nerede', 'ne zaman', 'nasıl' ve 'neden' sorularına kesin bir yanıt oluşturan biçim/içerik ağı ile Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısıdır. Bu çağ romanının, olayları zamandizinsel bir akış içinde öyküleyen yapısı, dün-bugün-yarın sıralamasına sıkı sıkıya bağlıdır. Romancı A'dan başlar, Z'ye doğru sürdürür anlatmayı. Roman yapısında hiçbir kargaşa yoktur, okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüdür bu. Mekan yerli yerindedir, üç boyutlu ve sağlam... Bu boyutlar, çoğu kez ayrıntılı çevre betimlemeleriyle aktarılır okura. 'En-boy-derinlik' henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrışıma uğramamış, amorflaşmamıştır.

Birinci sanayi devrimi sonrasındaki insan, henüz maddenin sığlığında yitip gitmez, yaşama yabancı değildir o; kendine gü-

16 Friedrich Schiller, *Werke in zwei Bânden/1.Bd*, Dromersche Verlag, Münih, 1957, s. 64-65.

veni tamdır; dünya ile örtüşmeyi –henüz– sürdürmektedir: bir 'birey'dir. İnsanın bireyleşme sürecini anlatan edebiyat türü 'roman'ın 16. yüzyıldan sonra serpilmeye başlaması bir rastlantı değildir. Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği, burjuvalaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez öğesidir 'birey'; tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı, bu nedenle de Tanrısal/monarşik yapılı Batlamyus evreninin bir ürünü değildir o; daha çok, her biri kendi içinde bir sistem oluşturan güneşlerle dolu, çok odaklı Kopernik evreninin 'liberal' yapısından izler taşır.

20. yüzyıla dek bu birey-insan, edebiyat yapıtlarının 'kahraman'ıdır, gerçek kahraman özellikleri taşımaktadır. Edebiyat biliminde ona henüz 'metin figürü' ya da 'protagonist' gibi 'silik' tanımlar uygun görülmemiştir. *"Tanrının bir sureti"*dir[17] Faust; *"Hazırım evreni yeni bir yörüngede gezmeye / Yeni uzayların katıksız eylemliğine,"*[18] der, bilme-öğrenme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır, *"En yüksekte ve en derinde ne varsa / Kavramak ist[emektedir] tini[y]le"*.[19] Kendi duvarlarını aşmalı, *"Dünyanın özünde bir arada tutanın / Ne olduğunu bilme[li] (...) / Onu devindiren güçleri görmeli[dir] / Ve tohumun kendisini"*.[20]

Schiller'in kahramanları, haydut Karl Moor ya da özgürlük savaşçısı Wallenstein, tek başlarına dünyayı değiştirecek kadar güçlü görürler kendilerini. Yazgıyı yönlendiren insandır; başarı ya da yenilgi onun kendi seçimidir. Shakespeare'in oyun kahramanlarının başına gelenler de, kişilik özellikleriyle bütünleşmiş bir 'yazgı'nın sonucudur, olayların 'neden'i insanın kendisidir. *"Shakespeare'in büyük tragedyalarında insanın alınyazısı yalnızca kişiliğinden kaynaklanır ve 'character is destiny' (kişilik alınyazısıdır) formülü tamamıyla yerindedir."*[21]

Birey-insan, dogmaları bir kenara itmiştir, akla inancı, onu

17 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, çev. Nihat Ülner, Öteki Yayınevi, Ankara, 1992, s. 27.

18 *A.g.y.*, s. 34.

19 *A.g.y.*, s. 71.

20 *A.g.y.*, s. 22.

21 Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1986, s. 280.

demokrasiye, özgür iradeye yönlendirmektedir. Bir kutsal kitap mitini –insanın cennetten kovulmasını– ele aldığı *Paradise Lost* (Yitik Cennet) adlı kitabında John Milton, demokratik geleneklere olan inancının yönlendirmesiyle, şeytanlara bile düşüncelerini açıklama, kendilerini savunma olanağı tanır:[22] Goethe'nin *Faust* tragedyası da, Tanrı ile şeytanın 'eşit' koşullarda 'iddiaya giriştiği' bir prologla başlar. Bilimdeki gelişmeler, 'neden-sonuç' ilişkisinin sarsılmazlığı ve her şeyin belirlenebilir olduğu düşüncesinin giderek pekişmesine yol açar.

19. yüzyıl, madde egemenliğinin doruk noktalarda yaşandığı bir zaman kesitidir. 19. yüzyıl ortalarına doğru, bilimin sosyopolitik ve teknolojik düzlemlerdeki yansımaları, insanın yaşamında köklü değişimlere neden olur. Felsefe de artık 'madde egemenliği'ni çıkış noktası yapmaktadır. Çağın 'materyalist' felsefeleri insanı tahtından indirmiş, yerine maddeyi geçirmiştir. Sanatın da –bizim bağlamımızda edebiyatın da– içinde olduğu toplumsal 'üstyapı kurumları' tümüyle bir 'altyapı kurumu' olan 'ekonomi', dolayısıyla 'madde' tarafından belirlenir bu felsefelerde: *"Altyapı üstyapıyı belirler"*. Marx, Engels ve Feuerbach bu güç değişimini vurgularlar felsefelerinde: Madde kimin elindeyse, güç de onundur artık. Darwin'in kalıtım teorisi ve Auguste Comte'un pozitivizmi, akılcı düşüncenin bilim ve felsefedeki doruklarıdır.

19. yüzyıl sonlarına doğru oluşan edebiyat gerek içerik gerekse biçimde, güç dengesindeki bu değişimi yansıtmaktadır çoğunlukla. Natüralist edebiyat, gerçeği tüm metafizik bulaşımlardan arındırarak 'yansıtma' çabası içine girer. Çağın dev yazarları Zola da Tolstoy da İbsen de gerçeği farklı öğelerle yansıtıyorlardır artık. Olayları ve görüntüleri gerçekle teke tek örtüştürerek ayrıntıyla betimleyen 'saniye' anlatımı, 'maddeyi'/dış dünyayı' tüm 'somut'luğuyla yansıtma çabasının bir ürünüdür. Dış gerçek, fotoğraf çekercesine anlatılıyordur dönemin natüralist edebiyatında. 'Kahraman' ise yerini 'pasif kahraman'a bırakmıştır, güçsüzdür, maddenin oyuncağı olmuştur, edebiyat ürünündeki yeri ise giderek küçülmektedir. Devleşmekte olan

22 *A.g.y.*, s. 362.

maddeler evreninde neler yaptığı pek de önemli değildir onun. 20. yüzyılda tümüyle değişecek olan edebiyat öğelerinin ilk öncüsüdür bu pasif kahraman.

20. yüzyıl ise, o güne değin doğabilimlerinde geçerli olan tüm ölçütlerin ters yüz edildiği bir dönemdir. Newton fiziğinin ana ilkeleri, Planck, Einstein ve Heisenberg gibi bilim adamlarının bulgularıyla geçersiz kılınacak, sarsılmaz determinist gerçekçilik anlayışı, yerini 'olasılık'a dayalı yeni bir gerçeklik anlayışına bırakacaktır. *"Somut gerçek, artık Newton fiziğinin savladığı gibi somut ve 'mantıklı' değildir modern fizikte. Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, 'madde' ya da 'uzam' ise yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg atom içi ilişkilerde, parçacığın hızı ile konumunun aynı anda ölçülemediğini söyleyerek maddeye belirsizlik katmış, ona 'aşkın' bir boyut getirmiştir. Yeni fizik, dünyanın alışılagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir."*[23]

Geçmiş yüzyıldaki bilimin 'kesinlik' içeren görüşleri, giderek yerini, 'belirsizlik' ve 'olasılık' kavramlarını da içeren yeni bir doğabilim görüşüne bırakmaktadır. Bilim artık geçen yüzyıl edebiyatının 'fantastik' diye adlandırabileceği türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu 'fantastik' kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla gizemli atomiçi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır.

Newton fiziğinin sınırlarının dışına taşan, 'aşkın' 'transandantal) boyutlara doğru yola çıkan bu yeni gerçeklik anlayışına koşut bir gelişme dönem edebiyatında da gözlemlenir. Çağcıl edebiyat geçmiş yüzyılların edebiyatıyla bağlarını tümüyle koparmış gibidir. Bölünmüş/parçalanmış gerçekliği parçalara bölerek anlatmaktadır artık; montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-work'e dönüşür yeni metinler. Göreceleşmiş zaman ise yeni yapıtlarda çizgisel akmaktadır artık; 'dün-bugün-yarın iç içe geçer bu edebiyatta. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kaf-

23 Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, s. 13.

ka ve diğer öncüler yüzyılın başlarında yeni doğabilimsel gerçekleri edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Belirli bir konu içermeyen mantık bağlamının dışında, grotesk, soyut iç dünya yolculuklarıdır artık kurgulanan. Dış dünyayı teke tek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği okuruna kendinden emin bir biçimde sunan geleneksel mimesis-katharsis estetiğinin de sonudur bu. 'Gerçek' çoğu edebiyat ürününde, çağ fiziğindeki gelişmelere koşut olarak olasılık çeşitlemeleri içinde anlatılmaktadır artık. Sanatçı bu yeni 'fantastik' gerçeği dile getirmenin yollarını aramakta, doğrudan 'yansıtma'nın artık mümkün olmadığı bu gerçeği 'düşgücü' ve 'biçim'in kıvrımlarında yeniden üretmeyi denemektedir. Yansıtmacı estetik yerini büyük ölçüde, bu anlaşılmaz gerçekliği soyuta taşımaktan başka çıkar yolu olmayan, bunu da ancak 'biçim' aracılığıyla yapan yeni tür bir 'biçimci' estetiğe bırakmıştır.

19. yüzyılda birbirinden ayrılarak iki ayrı uzmanlık dalı durumuna gelen bilim ve felsefe, 20. yüzyıl biliminin 'fantastik' olasılıklar ortamında yeniden felsefe yapmak zorunda kalan ve yeniden 'kurgulamaya' başlayan bilim adamları aracılığıyla bir kez daha birbirine yaklaşmaya başlamıştır. Dönemin edebiyatı ise belki de tarihte ilk kez felsefe aracılığı olmadan, doğrudan bilim ve teknolojiden etkilenmiş ve gerek biçim gerekse içerik alanlarında en köktenci değişimini yaşamıştır.

İlk edebiyat oluşumlarından bugüne 'kozmolojik' gözlüklerle yapılan zamandizinsel bir bakış, bu oluşumların, ilgili çağın doğabilimsel verileriyle, kozmolojisiyle iç içe bir gelişme gösterdiğini ve bu verilerin edebiyat ürününün biçim/yapı/kurgu özelliklerini önemli ölçüde etkilediğini ortaya koyar. Biz bunu göstermek amacıyla edebiyat tarihi içinde hızlı bir yolculuk yaptık. Bu çalışma, üzerine kitaplar yazılabilecek geniş bir alana yöneltilmiş bir genel bakıştır yalnızca.

Dört Mevsim dergisi, Bilkent, Mart 1997

Türk Romanında Bir Romantik*

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* Romanı Üzerine

19. yüzyılın ortalarında Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk edebiyatına giren roman türünün 1970'lere değin geçirdiği gelişme genelde tek kulvarlı bir yol izler. Türk romanı romantizm geleneğini tümüyle dışlayarak oluşturduğu bu yolda, ana eğilimi olan realizmi toplumcu bir bilinçle bütünleştirerek edebiyat düzlemine taşır. 1920'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun külleri üstünde devrimci hamlelerle laik bir cumhuriyet kuran, gecikmiş aydınlanmasını radikal reformlarla yaşama geçiren ve yeniden yapılanan Türk toplumunun, edebiyatta bireyin iç dünyasına uzak durması ve fantastik/romantik/biçimci eğilimlere sıcak bakmaması edebiyat sosyolojisi açısından anlaşılabilir bir olgudur. Türk edebiyatının romantizmle tanışması 1970'li yılların başında, avangardist modernizmin ilk dalgalarının Türk romanına ulaşmasıyla olur. Türk edebiyatı yıllarca dışladığı, hatta sözcük olarak 'estetik bağlamda değersiz' anlamında kullandığı 'romantizm'i içine sindirmekte uzun süre zorlanır. Günümüzde de Türk edebiyatındaki avangardist biçimciliğe ve bireyciliğe savaş açmış bir edebiyatçılar kuşağı hâlâ varlığını sürdürmektedir.

Seksenli yıllarda ürün vermeye başlayan, doksanlarda ise modern Türk edebiyatının en etkileyici romanlarından kimi-

lerine imzasını atan Hasan Ali Toptaş, hiç kuşkusuz bu gecikmiş romantizmin Türk edebiyatındaki en bilinçli temsilcisi, en güçlü kalemidir. Kendisiyle yapılan son söyleşide 19. yüzyıl başı Alman romantikleri gibi konuşmayı sürdürüyor; yaşamda da onun için yaşamla özdeş olan yazma ediminde de "*Sınırlı olanın içinde sınırsızlığı aramak zorundayız gibi geliyor bana*,"[1] diyor. Ancak, yaşam ve sanattaki sınırları yok edip, tüm karşıtlıkları bir uyum şemsiyesi altında toplayarak sonsuzluğa ulaşmak isteyen arkaik romantiklerden farklı bir tutumdur onunkisi. 20. yüzyılın son on yıllarında, postkapitalizmin madde egemenliğinin kıskacındaki global dünyasının bir yan bölgesinde yazmaktadır o. Ve bu yeni dünyada arkaik romantizmin uyum ilkesinin yerini, Derrida'nın *'aporia'* diye adlandırdığı kaotik bir çözümsüzlük ortamı almıştır. Toptaş'ın romantizmi, kaynağını; modern dünyanın *'aporia'*sını ona uygun yeni biçim teknikleri aracılığıyla kurmaca düzleme taşıyan 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistler ile ikinci yarısındaki postmodernistlerin genetik yapılarında var olan romantik öğeden alır. Bu romantik öğe, 20. yüzyılın deneysel roman estetiğine özgü biçim kılıfları içinde, *'yabancılaştırma'*, *'çokkatmanlılık'*, *'belirsizlik'* ve *'üstkurmaca'* gibi kavramlarla bütünleşerek ortaya çıkar. Zaten Toptaş da bir söyleşide, kendisine ivme veren yazarları bir çırpıda sıralarken, aynı zamanda edebiyat topografyasındaki konturlarını da çiziyordur: Kafka, Kundera ve Borges.[2]

Toptaş'ın ikinci romanı *Gölgesizler* (1995), içerdiği irrasyonel atmosferle böyle bir avangard-romantik bilincin ürünüdür. Yazar; insanın indirgendiği, hümaniter değer ölçütlerinin yok olduğu bir dünyada, varolmaları mümkün olmayan, varolmadıkları için gölgeleri bile olamayan bir tür sanal varlıkları, varolmanın değil de yok olmanın ana edim olduğu bir metinde öyküler. Bir Anadolu köyünde geçen bu metin, Türk edebiyatındaki geleneksel *'köy romanı'* türünün özelliklerini taşımaz. Türk edebiyatında *'köy romanı'*, Anadolu köylüsünün ezilmişliğini sınıfsal bir eğilimle anlatmak gibi güdümlü bir amaçtan

1 *Picus* dergisi, İstanbul, Ocak 2006.

2 *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, İstanbul, 5.9.1996.

yola çıkan siyasal renkli bir roman türüdür. Bu roman türü; başlangıçta toplumcu-gerçekçi kuramcıların, yetmişlerde ise Türkçe'ye yeni çevrilmeye başlayan Lukacs'ın kuramsal desteğiyle Türk edebiyatını uzun yıllar ambargosu altına alır. Bireyin iç dünyasının göz ardı edildiği, biçimselliğin ise metindeki mesajın rahat alımlanmasını engelleyeceği düşüncesiyle estetik düzlemde bir ihanet olarak görüldüğü bir edebiyat ortamının ana türüdür geleneksel köy romanı.

Türk romanının, bu geleneksel edebiyat dünyasında soluk alması mümkün olmayan birey-insanla tanışması ancak 1970'lerden sonra gerçekleşir. Burjuva kökenli yazarların kaleminde yaşam bulan bu yeni insan, sınıfsallığın zincirlerini kırmış, iç dünyasında varoluşsal kimlik sorunsallarıyla boğuşmakta, insan ruhunun karanlık bölgelerinde Dostoyevski türü bunalımlar yaşamakta, kafkaesk labirentlerde kendini yitirmektir. İç dünyanın soyut zaman-mekan düzlemi, Türk romanında Toptaş'a kadar yalnızca burjuva kökenli entelektüelin yaşam alanı olmuştur. *Gölgesizler*, kendisi de taşra kökenli olan yazarı aracılığıyla Türk edebiyatındaki sınırlamaları, roman türündeki kastlaşmaları gürültü çıkarmadan aşmayı başarmış; görünümü ve karakter yapısıyla –ve bir o kadar da metinlerindeki kafkaesk tonlamayla– Kafka analojilerine çağrı çıkartan sessiz/ürkek yazarının, fazla yankı uyandırmadan gerçekleştirdiği estetik devrimin ilk ürünlerinden biri olmuştur. *Gölgesizler*'in geleneğe başkaldırısı; onun, toplumcu-gerçekçi köy romanını modernist biçimciliğin düzlemine taşımasıyla kısıtlı değildir yalnızca. Toptaş'ın romanı; çağcıl insanın iç dünyasındaki marjinal –ama özde insanlık tarihi kadar eski– varoluşsal devinimlerin yalnızca burjuva insanına özgü olmadığını, üstünde yaşadığımız gezegenin *'üçüncü dünya'* denilen bir yöresinde yaşayan kırsal kesim insanının aynı evrensel sorunsalların kıskacında olabileceğini göstermesi açısından da Türk romanında devrimci bir konuma sahiptir.

"Belki de asıl yazılması gereken de, köy ya da kent değil, insanın kim olduğu, neden o olduğu ve ne olacağıdır. İnsanın sonsuz olabilirlikler içindeki sınırı ve sınırsızlığıdır. Benim için, bunun

ötesinde her şey bir fon, bir öğe, bir tür malzeme,"[3] demektedir Toptaş. *Gölgesizler*'de de kırsal bir fonun önünde alışılmamış bir varoluş sorunsalı sergilenmektedir. Toptaş'ın romanının en önemli özelliklerinden biri olan bu kırsal fon, çarpıcı bir yaratıcılığın ürünü hibrid bir evrenle karşı karşıya getirir okuru: Bir yönüyle tipik bir Anadolu köyüdür bu kurmaca mekan; masalları, insan ilişkileri ve yaşam biçimiyle Anadolu'nun kendisidir. Öte yandan ama, geleneksel edebiyatın tüm mantıksal ve estetik kategorilerinin yok sayıldığı modernist avangardizmin paralojik dünyasıdır burası. Astrofiziğin *'paralel evrenler'* kuramını anıştırırcasına mekanlar arasında gidip gelen insanların yer aldığı; kimi yerde kuantum fiziğinin belirsizlik öğesini çağrıştıran akıl almaz öngörülerin sergilendiği, aşkın/kozmik çözümlemelere açık, farklı ontolojide bir evreni anlatır *Gölgesizler*. Ve bir Anadolu köyünün bilim-kurgu renkleri ve modern roman teknikleriyle yabancılaştırıldığı bu hibrid evrende, *Gölgesizler*'in dilsel/kurgusal düzlemi, insan varoluşunun en can alıcı sorunsallarıyla dokuyordur kendini.

Varoluş sorunsalı, romanın çokkatmanlı metaforik yapısı içinde yoruma açık bir karakter gösterir. Toptaş'ın, insanın evrensel sorunsallarına çözüm bulmak gibi bir amacı yoktur. Her şeyden önce bir dil ve kurgu sanatçısıdır o; birincil öneme sahip olan *'anlatmak'*tır onda; örtük bir normatif anlam alanına göndermelerde bulunarak betimleyici bir tutumla öyküler. Yaşamın anlamının, varoluşun nedeninin sorgulandığı metin kesitinde roman kişisine bunları doğrudan dile getirtmez; kurguladığı felsefi söylemin imgesel yapısı içinde onu sayfalar boyunca haykırtır: *"Kaar neden yaağar, kaar?"* (*G.* s. 99). Toptaş insanın varoluş sorunsalını, fiziksel nedeni özde sır olmayan bir doğa olayıyla çakıştırarak, bir yandan onu kırsal kesim insanına uygun bir düzleme taşırken, öte yandan yabancılaştırır, yoruma açık kılar. Kimi yerde, içinde tutuklu kaldığı bedeninin maddesel sınırlarını aşmak isteyen Faust gibi, aşkın gerçeğin ardına düşer onun kurmaca kişileri: *"Birdenbire derisi dar gelmiş bedenine; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve göz-*

3 *A.g.y.*

leri görmesine yetmez olmuş. Gözlerini zorlayıp büyütebilse, kayalıkların ötesini bile göreceğini biliyormuş; belki o anda görüyormuş da, ama bunu anlayamıyormuş" (G. s. 55). Kimi yerde ise varoluş yolculuğunu, devler/yılanlarla dolu alegorik bir ormana taşır Toptaş (Bkz. G. s. 62).

Gölgesizler'deki felsefi boyutun, romanın konusal örgüsünü de belirleyen en önemli özelliği, onun gerçekliği sorgularken varoluştan değil de *'yokoluş'*tan yola çıkıyor olmasıdır. 20. yüzyılın maddenin egemenliği altında yitip giden insanını, varoluşuyla değil de yokoluşuyla kurgu düzlemine taşır Toptaş; *'yokolmanın estetiği*'ni oluşturur metninde. Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerinde yapılandırılmıştır. Romanda köylülerden oluşan ve bir organizmaymışçasına hareket eden insan kitlesinden "*yoklar sürüsü*" (G. s. 85, 87) diye söz ediyordur anlatıcı. Bir ara kaybolan, daha sonra yeniden ortaya çıkan bir roman kişisi "*Ben daha bulunmadım ki*," diyor, varlığını kimlik belgesiyle kanıtlamak isteyen bir ülke vatandaşı gibi, o da yokluğunu kanıtlamaya çalışıyordur: "*Yokum ben! İstiyorsan belgesini göstereyim.*" (G. s. 13) Toptaş'ın roman kişileri "*kaybolup gitme arzusuyla*" (G. s. 227) yaşıyorlardır. "*Belki köy zaten yoktu[r] da bunu kimse anlamıyordu[r] henüz.*" (G. s. 116) Bu, dilden oluşmuş *'yoklar senfonisi*'nde bir roman kişisinden şöyle söz ediyordur yazar: "*Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam; belki de gerçekten yokmuş da, orada [...] insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış.*" (G. s. 59)

Gidiş/bırakış/kaçış/terk ediş üzerine çeşitlemelerle dolup taşan bu romandaki *'yokoluş'* ana motifi, yalnızca çağcıl toplumda bireyin yokoluşunu imlemez. Sınırlarını aşmak isteyen birey-insanın, kendini/gerçeğini ararken başvurduğu bir çözümdür *'kaçış'* aynı zamanda. Kierkegaard da Doğu ve Batı mistisizmi de kahramanına Ferrari'sini sattıran bestseller yazarı Sharma da gerçeğin ardındaki bu *'homo viator*'ları soyut ve somut düzlemdeki yolculuklarla toplumun dışındaki bir yaşama yönlendirirler. Toptaş'ın çokkatmanlı metin dünyasının imge yoğun dokusu; bu yokoluş yolculuklarının somut düzlemde yapılmayıp, varoluşsal iç dünya yolculukları olabilecekleri yolun-

da birçok ipucu içerir. "*[İ]nsanın kendi varlığına karışarak yok olma[sı]*" (G. s. 102), anlatıcının en fazla beğenerek aktardığı yokoluş yöntemidir metinde. Yokoluşların, yaratıcılıktan payını almamış en kaba olanını ise, "*mezara girmekten başka kaybolma yolu bilmeyen*" (G. s. 14) sıradan köylüler gerçekleştiriyordur.

'*Yokolmak*' romanda farklı ontolojik düzlemlerde gerçekleşir, farklı içeriklerle beslenir, farklı anlamlara göndermelerde bulunur; ne doğrudan bir anlamın ya da nesnenin alegorisidir ne de sembolü; bilinmeyenin büyüsünü, anlaşılamayanın gizemini içinde taşır; romanın ana '*mit*'idir, '*özgül imge*'sidir. Bu ana imgeyi çevreleyen anlam alanının romandaki sınırları; içsel varoluş yolculuğuna çıkarak somut dünyadan uzaklaşış ya da delirerek gerçeklikten kopuştan, ölümle gerçekleşen yokoluşa kadar dayanır; oradan da konuyla ilgili okuru, konvansiyonel gerçekliği kuşkulu kılan kuantum fiziğinin çekirdek içi ilişkilerine kadar götürür; aynı imgenin anlam alanının bir ucu da totaliter bir sistemin siyasal stratejisinin sonucu olarak yok edilen insanlara (bkz. G. s. 30) değin uzanır. '*Yokoluş*' imgesinin anlam alanı içinde yer alan çarpıcı bir mozaik parçası da üstkurmaca düzlemin ürünüdür: Belki de bu metinde olanların hiçbiri gerçek değildir, '*yok*'tur; belki de yalnızca anlatıcı kurgulamıştır onları: "*Belki de [...] ben düşündüm onları, düşledim,*" (G. s. 72) diyor anlatıcı. Metnin yazarı Toptaş da reel gerçeklik düzleminden '*yokoluş*' imgesinin oluşmasına omuz veriyor, "*Çevremdeki insanlardan ve kendimden kaçmak için yazmaya başladım,*"[4] diyor. Anlaşılıyor ki, romanın yazarı da metnini yazarken satırların arasında yok olmak istemiştir. Toptaş'ın da onun *Gölgesizler*'deki roman kişilerinin de bu epidemik yokoluş istekleri, metnin yoruma açık yapısı içinde –yine yazarın kendi deyişiyle– "*Hayattan kaçmak kadar, hayatı azımsayıp bir başka hayat istemenin de ifadesi*"[5] olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, özde nihilist yorumları ardından sürükleyen bu imgenin, içerdiği geniş anlam potansiyeli kapsamındaki

4 *A.g.y.*

5 *A.g.y.*

bir parçasının hiç de nihilist renklere sahip olmadığı, tam aksine anlam arayışıyla bütünleştiği söylenebilir.

Gölgesizler'in kurgusal yapısı; çözüşmez organik dokusuyla, romantiklerin romanı şiirle koşutlayan "*yinelenmesi olanak dışı bireysel edim*" diye formüle ettikleri roman tanımıyla örtüşür. 19. yüzyıl geleneksel gerçekçi romanının metnin taşıyıcısı konumundaki tüm öğeleri: anlam da kahraman da öykü de zaman-mekan kategorileri de bu romanda önemini yitirir; 20. yüzyıl edebiyatına özgü deneysel metinlerin çoğunda olduğu gibi, yalnızca metinsel dokunun sıradan bir ilmeğine dönüşürler: Romanın şiirleşmesidir bu. Modernizmin roman estetiğindeki bu dönüşümü Toptaş'ın metinlerinde bilinçli bir dil işçiliğiyle desteklenir; roman yazan bir şairdir o. 20. yüzyıldan günümüze ulaşan deneysel biçimciliğin yolundaki diğer roman yazarları gibi Toptaş da konu/motif/anlam boyutunu tümüyle biçime yoğuruyor, biçim aracılığıyla felsefe yapıyor, biçim ve içerik düzlemleri arasındaki sınırları şiirde olduğu gibi ortadan kaldırıyordur. Romanın odağındaki '*yok olmak*' ve '*belirsizlik*' motifleri de böyle bir estetik anlayışın potasında giderek imgeleşir, çeşitli biçim teknikleriyle farklı anlam alanlarına göndermelerde bulunarak, oluşturdukları organik dokunun dört bir yanına yayılırlar.

Romanın tüm öğeleri, çeşitli ontolojik kategorilerin birbirinin içinde eriyerek belirsizleşmesi ya da birbirine dönüşmesi için seferber edilmiş gibidir. "*Her şeyin [...] birbirine karışıp birbirinde yaşadığı*" (G. s. 155) bir dünyayı anlatır Toptaş'ın metni. "*Tavukların tavuk oldukları bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avlulardan fırlayıp sokaklarda salkım saçak koşabilirlerdi*" (G. s. 31). İçindeki tüm öğeleri sürekli birbirine dönüşme potansiyeli taşıyan metinde, gerçeği geleneksel mantık normları çerçevesinde dizginlemek olanak dışıdır. Giderek canlı ve cansız kategorileri arasındaki sınırları da yok ediyordur Toptaş: Sandıklar, kazma sapları, toprak testiler inlerler, mırıldanırlar, ağlarlar onun metninde (bkz. G. s. 55); zaman ve mekan da canlı gibi deviniyordur: "*Genişledikçe*

genişliyordu[r] gece, kuşları yutuyordu[r] sözgelimi uykularıyla birlikte, köpek havlamalarını silip köylüleri yutuyordu[r] [...]" (G. s. 223). Toptaş'ın sıkça kullandığı söz sanatlarından biri olan 'synesthesie' de, duyu organlarının ya da bedensel edimlerin işlevleri arasındaki sınırları ortadan kaldıran yapısıyla, metnin kaygan/geçişken/dönüşümlü gerçeklik anlayışını destekler niteliktedir: Romanda "*uğultu ince ince tütüyor*" (G: s. 198), insanlar "*tadına basa basa*" (G. s. 173) yürüyorlar, kadınlar "*dantel ipliğine benzeyen incecik bir sesle*" (G. s. 47) yas tutuyorlardır. Yazar yine dilsel düzlemden 'belki'ler, 'sanki'lerle metninde mutlak olan hiçbir düşünceyi/gerçekliği yaşatmak istemediğini ortaya koyuyordur. Bu dünyada hiçbir şey kesin değildir. "*Daha önce belki şehirde oturuyordum,*" (G. s. 11) diyor roman kişisi, ama "*belki de o hâlâ şehirde yaşıyordur,*" (G. s. 12). Köye yeni gelen yabancı görünümlü adam yoksa bu köyden midir? "*Bu köyde doğup büyümüştür sanki*" (G. s. 27).

Metnin mekanı da eşzamanlı bir görünüm sergilemektedir; aynı anda hem bir köy hem de kentteki bir berber dükkanıdır. Gerçi yazar kurgusal düzlemde roman kişilerine köy ve berber dükkanı arasında, bilincinde değilmiş gibi göründükleri irrasyonel yolculuklar yaptırıyordur ama onun metnin içine serpiştirdiği ipuçları, okurda, bu iki mekan arasında daha farklı bir ilişki olduğu kuşkusu uyandırmaktadır. Acaba çağcıl popüler kültürün bir miti durumuna gelen *Matrix* filmindeki gibi her şey bir koltukta oturan kahramanın beyninin içindeki şemanın/'idea'ların, sanal bir dünyada ete kemiğe bürünmesiyle mi oluşmaktadır? "*[Berber] şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkanda oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu*" (G. s. 7). Yazar bu konuda ısrarlıdır; romanın sonlarına doğru, tüm olup bitenin somut yaşamda değil de beynin kıvrımları arasında yaşandığını yineliyordur, kuşkusuz kendi roman poetikasının ana ilkesini destekleyen bir '*belki*' eşliğinde: "*Belki ben kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkanında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum*

yalnızca" (G. s. 194). Dış gerçeklik, bir elektronik aygıtın dalga boyundaki değişikliğe koşut olarak değişmekte olan ses ve görüntü gibi, beyin düzeneğindeki değişikliklere göre biçimlenmektedir Toptaş'ın metninde. "*Bir el, belleğimin düzeniyle oynamıştı sanki,*" (G. s. 220) diyor Ben-anlatıcı, aradığı sokaklar ortadan kaybolduğunda. Yalnızca yazar Toptaş'ın değil, –Wolfgang Iser'in tanımıyla– onun örtük okurunun da metin içinde yaptığı yolculukta düş gücü sınır tanımaz; bu çokkatmanlı metin çok-katlı okumalara açıktır, bu okumalar sonunda yeniden kurgulanacak yeni metinlere çağrı çıkarır.

Düzlemler arası geçişimlilik ve metindeki öğelerin kaygan karakteri romanın zaman boyutunda da belirgindir. "*[Köyün muhtarının] bedeni zamanın en küçük diliminden akarken yavaş yavaş katılaşıyordu[r]. Değişik giysilerle değişik muhtarlar ve değişik adlarla binlerce yıldan bu yana aynı noktada dikiliyordu[r] belki de,*" (G. s. 80) diyor tüm zamanları iç içe geçirme çabası içindeki anlatıcı; kimi kez de '*zaman*'dan, sanki bir mekanı betimliyormuş gibi, iki kategorinin arasındaki sınırları yok ederek söz ediyordur. Bu metinde, kayıplara karışan bir roman kişisinin bıraktığı izler, bir taşın altında kalmış gibi, "*zamanın altında kal[mıştır]*" (G. s. 120). Başka bir metinde metaforik bir kullanım olarak değerlendirilmesi normal olan bu deyişin, Toptaş'ta kelimelerin ilk anlamlarıyla oluşturulduğu kesindir.

Gölgesizler'in kurmaca kişileri de romanın ana yapı ilkeleri olan '*belirsizlik*' ve '*dönüşümlülük*'ten paylarına düşeni alırlar. Modernist deneysel romandan bu yana metnin de anlamın da taşıyıcısı rolünü geride bırakmış olan roman kişileri, Toptaş'ın metninde postmodernist romanın birbirine dönüşme eğilimi gösteren kişileri gibi trans-sübjektif bir davranış içine girerler; bireyselliklerini tümüyle yitirirler. Metinde geleneksel kriterlere uygun bir anlayışla kişilerin izini sürmeye çalışan okurun kafasının karışacağı, ardında olduğu kişileri de kendini de bu kural tanımaz metnin içinde yitireceği kesindir. Dönüşümlülük düşüncesini kendine bayrak edinerek, metinde sıkça yinelenen "*cellat gözleri*" gibi laytmotif türü ipuçlarının ardına düşen okur, romanın hallice kişilerinden Berber'in ya da arada bir

ortaya çıkan Ben-anlatıcının –ve kuşkusuz diğer metin kişilerinin– kalıptan kalıba girdiğini, metindeki birçok kişinin özde aynı kişi olma olasılığı taşıdığını fark edecektir. Özgül bireysel bir kişiliğin mümkün olmadığı simülasyon çağının insanlarını birbirine dönüştürerek kurmaca düzleme taşır Toptaş. Bir edebiyat araştırmacısı ise onun kahramanlarının birbirine dönüşmesine şöyle bir yorum getiriyordur: *"Belki de yazar insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikayesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikayesini yazıyordur."*[6]

Gerçeği çeşitli kurgu teknikleri aracılığıyla sorunsallaştırır Toptaş; onu dönüşümlü kılarak ya da belirsizleştirerek yok eder; tüm öğelerin arasındaki sınırları dinamitler, onların özgül varoluşlarını ellerinden alır, kimi yerde gerçeği çoğullaştırarak sonsuz olasılıklara çağrı çıkarır; reel ve aşkın düzlemlerin birbirine sarmallandığı bu roman, arkaik romantizmle felsefi düzlemde tümüyle örtüşmese de, bu yazı boyunca sık sık vurgulandığı gibi, onun öğelerinin çoğunu severek kullanır. Bunlardan biri de *'masal'*dır. *"Kendi dilimi oluştururken masallarla, destanlarla beslenen yanımdan da yararlanıyorum. Bir anlamda masalsı destansı anlatımı, çağdaş romanın boyutlarına taşımaya çalışıyorum,"*[7] diyor Toptaş. Edebiyat biliminin *'büyülü gerçekçilik'* adı altında kategorize ettiği ve çoğunlukla Latin Amerikalı yazarlarda görülen bu eğilim, 19. yüzyıl romantikleriyle modernizmin ortak paydalarından biridir. *Gölgesizler*'in bu yanı, metnin konusal doruklarından olan, bir atı bile çılgına çeviren *'aşk büyüsü'* sahnesi ve Minotaurus benzeri yarı insan yarı ayı formundaki yaratıkla insan kızı arasındaki aşk öyküsünde belirginlik kazanır; romanın sürrealist boyutunun bir parçasıdır. Bir araştırmacı bu ayı öyküsünün, yazarın memleketi olan Batı Anadolu'nun Denizli yöresine ait *Ayıgabak* masalından izler taşıdığını söylüyordur.[8]

Gölgesizler'i olduğu kadar, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernist metinlerin çoğunu 19. yüzyıl roman-

6 Pelin Aslan, *Varlık* dergisi, İstanbul, Ekim 2005.

7 *Cumhuriyet* gazetesi...

8 Seval Şahin, *Gösteri* dergisi, İstanbul, Şubat-Mart 2003.

tikleriyle akrabalık ilişkisi içine sokan bir başka roman tekniği de *'üstkurmaca'*dır. Arkaik romantiklerin *'romantik ironi'* adını verdikleri bu teknik; yazarın, romanını yazarken içinde bulunduğu reel yaşam düzlemiyle, o sırada kurgulamakta olduğu metin arasındaki sınırları yok etmesi anlamına gelir. Romantiklerin, kurmaca metnin içinden okura yönelip, onu yazının düzlemine çekmeye çalışırken göz önünde bulundurdukları ana amaç, sonsuzluğu yakalamalarını engelleyen tüm sınırlamaları ortadan kaldırmaktı kuşkusuz. Oysa postmodernistlerin –ve Toptaş'ın– ana amacı, edebiyatı, Calvino'nun da dediği gibi, okurla birlikte oynanan bir *'oyun'*a dönüştürmek; gerçeği/anlamı/dış dünyayı yansıtmak yerine yazma edimini metnin odağına oturtmak, onun öyküsünü yazmak, *'kurmacanın kurmacası'*nı oluşturmaktır.

Gerçekten de metni satır aralarını deşerek okuyan Toptaş'ın örtük okuru, çağın varoluş sorunsallarının buharından geçerek oluşmuş yoruma açık bu çokkatmanlı romanın ana kurgu ilkelerinden birinin *'üstkurmaca'* düzlemde gerçekleştiğini anlayacaktır; metin bunu destekleyen ipuçlarıyla dolup taşmaktadır. Bir kere, kentteki berber dükkanında tıraş olmak için sıra beklediği izlenimi uyandıran adam bir roman yazarıdır. *"Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani. Sözcükler yani sayfalarca uzaklardaydım,"* (G. s. 97) sözlerinin aynı zamanda, roman dokusunun bir parçasına dönüşmüş reel düzlem varlığı yazar Hasan Ali Toptaş'a ait olduğu düşünülebilir. Bir başka yerde roman kişileri için, *"Herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demekti aslında,"* (G. s. 145) diyor, bu iki düzlemde birden yaşamakta olan varlık. Romanın sonlarına doğru, satır arasında saklı kimi gizlerin üstündeki örtüyü hafifçe aralayan ama asla tümüyle açmayan roman kişisi-yazarı arası bu hibrid varlığın, özde odasından hiç çıkmadığı olasılığıyla karşılaşır okur. Metnin sonunda bu roman kişisi-yazarı tarafından jilet almaya gönderilen oğlun da –Toptaş'ın da romanı yazdığı sırada o yaşlarda bir oğlu vardır–, kurmaca metinde jilet almaya gönderilen ama romandaki epidemik yokoluşun büyüsü-

ne kapılan berber çırağına dönüştüğünün okur tarafından düşünülmesini sağlamak için elinden geleni ardına koymuyordur Toptaş. Romanın bu üstkurmaca yapısı; onun, tüm düzlemler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak kesin olan her şeyin karşısına dikilen ana kurgu ilkesinin de doruğudur. Her türlü felsefi/etik/bilimsel/ontolojik hiyerarşiye karşı olan bu kurgu ilkesi, postmodernizmin *'çoğulculuk'* ve *'eşzamanlılık'* kavramlarıyla da koşutluk içinde değerlendirilmeye açıktır.

Toptaş'ın, bu söz konusu kurgu ilkesini romanda uygularken, düzlemler arası geçişimliliği oluşturmak için kullandığı en önemli öğe *'ayna'*dır. Ayna, psikanalizin derinliklerinden gelen arketipsel yapısıyla romanın odağındaki varoluş sorunsalı için de uygun bir imgedir. Yazarın, romandaki ana kişilerinden birini berber olarak seçmesinin nedeni, kuşkusuz onun aynalarla dolu bir odada çalışıyor olmasıdır. *Gölgesizler*'in roman kişileri için, farklı mekansal ve varoluşsal düzlemlere geçerken kullandıkları bir araçtır ayna. Berberdeki bir müşteri için, *"Koltuktan ansızın kalkıp aynadan çıkmış,"* (G. s. 59) diyor romanın anlatıcısı. Aynaya bakmakta olan bir müşteri de uyuyakalmıştır, *"artık burada değil[dir]"* (G.s. 65) o. Ayna imgesi aynı zamanda *'kurgulama edimi'* için de metafor olarak kullanılır metinde. Ayna, gerçek olmayan ama yanılsama da olsa, içinde yine de gerçeği barındıran yansıtmacı yapısıyla, kurmaca dünyayı sembolize etmek için her zaman uygun bir metaforik öğe olmuştur. Romanı, *'yol boyunca gezdirilen bir ayna'*ya benzeten Stendhal, edebiyat tarihi içinde fazla uzak bir geçmişte yer almaz. Toptaş'ın aynası da aynı zamanda üstkurmaca düzlemin bir parçasıdır romanda. Yazar, romanından sık sık *"ayna yüklü kuşlar"* (G. s. 60) geçirir, ayna imgesini kurmaca dünyanın masal kuşlarıyla besler. Romanda –metnin içine girmiş olan yazar dışında– yazma edimiyle ilgili tek roman kişisi olan Cennet'in oğlunun yazdığı mektupların köşelerinde *"birbirine ayna"* (G. s. 80) olan kuşlar resimlenmiştir. Üstkurmacanın bir uzantısı olan metinlerarası düzlemde ise 12. yüzyıl İran şairi Attar'ın *Mantıku-t Tayr*'ına (*Kuşların Dili*) göndermede bulunuyordur Toptaş.[9]

9 Bkz. Pelin Aslan...

Tanrının da onun yeryüzündeki temsilcisi birey-insanın da tahttan indirildiği ve tüm değerlerin ters yüz edildiği bir tarih kesitidir içinde yaşadığımız dönem. Bu tarihsel anın, her geçen gün sınırları daha da belirsizleşen gerçeğini, modern sanat uzun süredir *'yansıtmaktan'* vazgeçmiş görünmektedir. Yeni sanatçı; bilim ve teknolojinin sihirli değneğiyle kadim dönemlerin mitolojik evrenine dönüşmeye başlayan bu yeni dünya ile onun yabancılaşmış insanını, ona uygun deneysel kurgu öğeleriyle yeniden biçimlendiriyor. Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'de yaptığı da tamı tamına budur. Sanatın merceğinden geçerken kırılan gerçekliğin *Gölgesizler*'deki bu kurgusal dünyası, determinist anlayışın görüngüler dünyasıyla teketek örtüşmüyordur ama metnin organik dokusuna sinmiş olan yalnızlık/iletişimsizlik/yabancılaşma ruhu çağın gerçeğini tüm çıplaklığıyla aktarıyor: Deneysel edebiyatın gerçekçiliğidir bu. Hasan Ali Toptaş, bu yeni edebiyatın son yıllarda dünya genelinde ortaya çıkardığı en önemli roman sanatçılarından biridir; bir kurgu ve dil ustasıdır o.

***Varlık* dergisi, Mart 2006**

Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı

Çok uzun yıllar yalnızca geleneksel-gerçekçi biçim ve anlam şablonlarının oluşturduğu ve çoğunlukla da sınırlı bir yaratıcılığın egemenliğinde üretilen Türk romanı 20. yüzyılın son on yıllarında tarihindeki en büyük paradigma değişikliğini yaşar; tüm tabuların yerle bir edildiği, her türlü biçimci deneyselliğe açık bir yapılanma gösterir. Modernist, daha çok da postmodernist anlatım tekniklerinin bolca kullanıldığı bu yeni edebiyat ortamında, daha önce hiçbir Türk yazarının el atmadığı birçok roman türü, şaşırtıcı boyutlara ulaşan konusal/motifsel çeşitlemeler ile kendilerine geniş bir yaşam alanı açarlar.

Her yıl 250-300 civarında yeni romanın yayımlandığı bu hareketli ortamda dikkat çeken gelişmelerin en önemlilerinden biri de dil kullanımında kendini gösterir. Yeni romanın sınır tanımaz yazarları arasında, Osmanlıcayı felsefî ya da artistik amaçlarla metinlerinin dokusuna katanların hiç de azımsanmayacak bir sayıda olduğu dikkati çekmektedir. Özellikle son on yıl içinde Türk romanında gözlemlenen Osmanlıca kullanımındaki bu artışın, siyasal İslam'ın ülkede güçlenmesiyle doğrudan ilişkilendirilmesi yanlış olur. Sağda yer alan yazarların ideolojik bir yaklaşımla eski sözcükleri kullanmalarından farklı bir bilincin ürünüdür bu; tabuların gücünü yitirdiği seksen

sonrası yıllara özgü bir eğilimdir daha çok; mutlak değerlerin, kesin doğruların egemenliğini yitirdiği postmodern bakış açısının rengini taşır.

Türkiye'de modernitenin yaşama dönüşmesi Cumhuriyet devrimleriyle olur. Batı'ya dönük çağdaş bir yaşam biçiminin ülkede gerçekleşmesi için, geçmişle olan bağların radikal bir biçimde koparılması ana yöntem olarak benimsenir. İçinde dil kullanımının da bulunduğu birçok kültürel alanda reformlar yapılır. Osmanlıca sözcüklerin yerine, yeni oluşturulmuş sözcüklerin konulmasıyla ortaya çıkan Öztürkçecilik akımı, 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilen edebiyat ürünlerinde kullanılan dili de belirler. Bu dönemde kültürel elitin dili durumuna gelen Öztürkçe, özellikle sol eğilimli yazarların kullandığı dil olur.

Ne var ki idealleri bayrak yapan elitist/aydınlanmacı modernitenin seksenli yıllarda iyiden iyiye gücünü yitirmesi ve yerini, postkapitalizmin teknoloji ve tüketim kültürleriyle bütünleşen yeni bir yaşam duruşuna bırakması; değerler skalasında modernist hiyerarşinin sona erdiği bir dönemi de birlikte getirir. Postmodern adı verilen bu yeni eğilim, yaşamdaki karşıtlıkları artık olduğu gibi kabullenmekle yetiniyor, kesin normların/anlamların/doğruların olmadığı bu yeni dünyada tüm eğilimlere tarafsız yaklaşıyordur. Bu yeni dünyanın edebiyatı da kültürel, felsefi ya da estetik düzlemdeki karşıtlıkları hiçbir hiyerarşik süzgeçten geçirmeksizin eline alıyor, onlarla istediği gibi 'oynuyor', onları metninin malzemesine dönüştürüyordur. Yeni edebiyat eklektiktir, çoğulcudur.

Türk edebiyatında elitist Öztürkçenin egemenliğini yitirmesi de tüm kültürel değerlerin dünya genelinde birbiriyle harmanlandığı seksenli yıllarda belirginleşmeye başlar. Konusal/motifsel düzlemlerde önceki kuşak yazarlarının aklından bile geçiremeyeceği alanlara büyük bir iştahla el atan yeni romancı, dil kullanımında da bunu yapıyor, kendine yeni/alışılmamış/aykırı dil dünyaları arıyor, hatta tepeden bakılmaya alışılmış alt kültür dillerinin bölgesine sokuluyor, en aykırı jargonları kendine malzeme ediniyordur. Osmanlıca sözcüklerin romanlarda cid-

di boyutlara varan bir biçimde dolaşıma girmesi de yine geçtiğimiz yüzyılın son on yıllarında, yazarın kendine geleneksel/yasallaşmış dil kullanımının dışında bir alan açma çabası sırasında gerçekleşir.

Cumhuriyet sonrası dönemde Türk kültüründeki bölünmenin bir sonucu olarak, sağda yer alan konservatif eğilimli yazarlar, Öztürkçeyi ideolojik duruşları nedeniyle dışlamışlar, eski sözcükleri kullanmayı sürdürmüşlerdir. Yenilikçi gruba ait olup da tarihsel romanlarında Osmanlıcayı, eski dönemi plastik düzleme taşımak amacıyla kullanan Attila İlhan, kuşkusuz sözünü ettiğimiz konservatif yazarlardan çok farklı bir estetik bilincin temsilcisidir; Türk romanında Osmanlıcanın bir biçim öğesi olarak kullanımında öncülük edenler arasındadır.

Ancak, içerdiği yabancı/aykırı tını, taşıdığı nostaljik renk ve ironi yüküyle Osmanlıcanın farklı bağlamlarda biçim öğesi olarak modern Türk edebiyatındaki ilk bilinçli kullanımı Oğuz Atay'ın yetmişli yılların başında kaleme aldığı romanlarında görülür. Dil konusunda düşünen, onun felsefesini yapan bir yazardır Oğuz Atay. 1971 yılında yayımlanan ilk romanı *Tutunamayanlar* o dönemde Türk edebiyatının alışmış olduğu Öztürkçeci katışıksız/yalın aydın dili ya da köy romanlarının şive kullanımıyla bütünleşen otantik dilinden farklı bir dil topografyasına sahiptir; dile, anlatım aracı olmanın ötesinde bir işlev yükler, onu bir kurgu malzemesi durumuna getirir, metinsel organizmanın bir bileşenine dönüştürür. *"Ben anlatmak, filan falan demek istemiyorum,"* (s. 495) diyor romanın ana kişilerinden Turgut: *"Yeni bir dil yaratmak istiyorum. [...] Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim"* (s. 495). Başta Osmanlıca olmak üzere, ülkede geçmişte kullanılmış ya da kullanılmakta olan çeşitli dil katmanlarıyla/eğilimleriyle/düzeyleriyle oynar Atay; onları parodi düzlemine taşır, metnini bir dil cümbüşüne çevirir.

Oğuz Atay Osmanlıcayı çeşitli biçim düzlemlerinde kendine malzeme eder. Kimi yerde, bir önceki kuşaktan yaşlı albay Hüsamettin Tambay'ın kullandığı dili Osmanlıca sözcüklerle donatarak oluşturuyor, *Tehlikeli Oyunlar* romanının bu efsanevi kişisine *"Asıl mesele, bu gibi piyes muharrirlerinin ihtiyaç duy-*

duğu geniş ve samimi bir muhitin teşkilidir; böyle ender nebatat ancak münbit bir arazi üzerinde neşvünema bulabilir," (s. 471) dedirterek, onun kişiliğinin tarihsel geçmişine vurguda bulunuyor, daha önce Attila İlhan'ın da yaptığı gibi roman kişisini dil düzleminde ait olduğu kültürle bütünleştiriyordur. Ancak, Atay'ın metinlerinde, Osmanlıca'nın çağcıl Türk edebiyatında o güne değin hiç görülmemiş bir kullanımı daha vardır. O da aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, ana ilkelerinden biri ironi olan Atay metinlerinde her olgunun üstünde odaklanan ironik/parodik perspektifin Osmanlıcanın da üstüne çevrilmesi sonucu ortaya çıkan 'oyunbaz' bir dil kullanımıdır: "*Darüttalimi musikinin ahşap tavanlı köhne odalarında geçerken çocukluğum / Münasebetsiz sözler ve muaşeretsiz gürültülerdi duyduğum / Müderrislerin tedrisinde mülayim ve mutatantan bir mezahat vardı. / Müteselselsel muaaakırıplar vücudumu muttasıl mükerrem sıkardı. / Ey valide-yi muhabbet-i merhum-u biçare-yi mukadder-i vefat-ı bîrenk! / Takey bu hergele-yi mülevves-i münasebetsiz-i biar pezevenk*?" (*Tehlikeli Oyunlar*, s. 373)

İlk romanı *Tutunamayanlar* yayımlandıktan sonra, metinde kullandığı dilin eleştirildiğinden yakınır Atay: "*Dilime de takılıyorlar. Kelimeleri seçmeden kullanıyormuşum. Arapça, Farsça, Osmanlıca ve Öztürkçe kelimelerin karışımı bir dilim varmış. Yanlış tabii. Yaşayan dili kullandım*" (*Buyrukçu*, s. 255). Dil kullanımı ve felsefesi konusunda Atay'ın egemen edebiyat çevresiyle farklı düşündüğü ortadadır. Her şeyden önce de ayıklamacı bir yaklaşımla Öztürkçe kullanmaktan yana değildir. 25.3.1974 tarihli günlük notunda, "*yeni yazarların kelimeler icad ederek azınlık olma telaşından*" söz etmektedir. Toplumsal gerçeklerin eleştirel bir bilinçten geçirilerek ironik/parodik bir biçim çerçevesinde metinleştirildiği *Tutunamayanlar* romanı, elipse "*yumurtasal*" (s. 127), cebire "*zorbilim*" (s. 126), atletizme "*koşunuğraş*" (s. 161), veterinere "*yaratıkotacılık*" (s. 160) diyerek okurunu gülümsetirken, Öztürkçeciliği de hedef tahtası yapmış olur. Aynı romanın bir başka yerinde ise, "*Öztürkçenin zorlukları yenildikten sonra yani bu dil bir yana bırakıldıktan sonra- yeni ve zengin bir dille*" (s. 177) anlatmaktan söz ediyor-

dur Atay. Sol eğilimli, ilerici bir dünya görüşüne sahip bir yazarın dile bu biçimde yaklaşımı, Türk dilini yabancı bulaşıklıklardan arındırmak amacıyla yapılan dil devriminin dorukta yaşandığı bir dönemde, edebiyat çevresinde hoş karşılanmaz. Oğuz Atay'ın söz konusu çevre tarafından uzun yıllar dışlanmasının ana nedenlerinden birinin, onun döneme aykırı düşen bu dil anlayışı olduğu su götürmez.

Modern Türk romanının Oğuz Atay'dan sonraki temsilcileri arasında en önemlisi olan Orhan Pamuk'un dil anlayışı da Öztürkçecilik akımının tümüyle dışındadır. Sözcük seçiminde dil ayrımı gözetmez Pamuk. "*'Ali gitti, Veli geldi', 'elmayı ağaçtan kopardı', dilinde yazan, birazcık cumhuriyetçi, birazcık Öztürkçeci*" ("Kırmızı Koltuk", *İnterstar*, 23.10.1994) yazarlar gibi olmadığını söylemektedir: *"Ömer Seyfettin'den bu yana dildeki sadeleşmeyi –o gülünç, yapmacık ve zorlama yeni Öztürkçeciliği demiyorum– hepimiz anladık; ama bu sadeleşmeyle birlikte farkında olmadan yavan ve ilkel bir edebiyat dilini, basit ve kaba bir cümle yapısını neredeyse anonim ortak bir dil olarak benimsedik,"* (*Cumhuriyet* gazetesi, 24.11.1990) der Pamuk bir söyleşide. Osmanlıca sözcüklere özel bir yakınlığı yoktur Pamuk'un; yaşayan dili kullandığını söylüyordur. Yarattığı edebiyat dilinde kimi yerde "*ertelemek*" der, "*serüven*" der ama kimi yerde de "*bellek*" ya da "*gerçek*" demez, "*hafıza*" der, "*hakikat*" der. Orhan Pamuk'un romanlarında Osmanlıca, dil mozaiğinin bir parçası olmakla yetinir, biçimsel bir işlevi yoktur.

Doksan sonrası dönemin öne çıkan yazarlarından Elif Şafak'ın dil konusundaki çıkış noktası, ilk bakışta bu alandaki öncüleriyle aynı ortak payda üzerinde yer alır; *"Osmanlıca kelime kullanımı konusunda Türkiye'de çok fazla önyargı ve kutuplaşma olduğunu düşünüyorum. Benim için önemli olan dilin akışkanlığı. Eğer bir kelime yaşamaya devam ediyorsa, bu Osmanlıca diyerek önünü kesmeye çalışmak bana doğru gelmiyor. Ölmediğini hissettiğim kelimeyi can çekişiyor da olsa kullanıyorum. Ama ölmüş kelimeyi hortlatmıyorum."* (*Milliyet Sanat* Der., 21.3.2002) *Mahrem* romanıyla ilgili olarak kendisiyle yapılan bir söyleşide de şöyle diyor Şafak: *"Ben Osmanlıca kelimeleri*

ve kültürü Walter Benjamin'in kültür tanımına benzetirim. Kültür için, 'enkaz üzerinde yürüyüp aşağıdan ses geliyor mu, kurtarılacak bir şey var mı' diye bakmak tanımını yapar Benjamin. [...] Bazen bir taşın altından, ummadığım bir yerden canlı çıkıyor, bir iz, bir kapı geçmişe. Onu alıp yaşatıyorum" (*Düşle* dergisi, Ekim 2003).

Elif Şafak'ın dile yaklaşımı, giderek edebiyat estetiğinin dışında bir alana kayar; felsefi/ideolojik bir dünya görüşünün parçası olur. *"Öztürkçecilik akımını açıkça eleştiriyor, kaybolan Osmanlıca kelimelerin bıraktığı boşluğu görüyorum,"* (Türkei-Net/Söyleşi) derken, kastettiği boşluk, aynı zamanda Tasavvuf kültürünün ortadan kaldırılmasıyla oluştuğunu düşündüğü boşluktur: *"Bütün bunlar uzun vadede, Bakhtin'in kullandığı anlamda monologia olarak ifade edebileceğimiz, çokseslilikten uzak, daha yekpare, merkezden kontrol edilen veya edilmek istenen bir dil ve kültür anlayışı yeşertti Türkiye'de,"* (*Picus* dergisi, Temmuz 2004) diyor; yapmak istediği, *"solun içinde olup, mistisizmin de dilini öğrenmektir"* (*a.g.y.*). Türkiye'deki kültürel bölünmüşlüğün yarattığı *"ya o ya da bu dayatmasının bir toplumsal aidiyetler haritası"* (*a.g.y.*) ortaya çıkardığını söylüyor; bu haritanın dışında yer alan, kendisinin de içinde bulunduğu bir *"üçüncü durum"*dan (*a.g.y.*) söz ediyor. Elif Şafak'ın, içinde Lyotard'ın meta-anlatılar adını verdiği, toplumsal/dinsel sistemlerin tekbaşınalığına yer olmayan çoğulcu postmodernist düşünceye yakın gibi görünen bu duruşu, içerdiği sentez düşüncesiyle özde postmodernizmin dışına taşar, onun tüm değerleri yorumsuz, yan yana sergilemek isteyen betimleyici yaklaşımından uzaklaşır; yeni bir 'norm' arayışıyla bütünleşir.

Elif Şafak'ın romanları genelde, kendisinin de söylediği gibi, birbirinden kopuk iki kültürün dilini bir arada içerir; onun metinlerinde 'yaşayan dil'in içinde, ölmeye yüz tutmuş *"müsebbib"* ya da *"ahdetmek"* gibi sözcükleri bulmak mümkündür. Ancak Şafak'ın metinlerinde Osmanlıcanın en yoğun kullanımı, tarikat yaşamının odakta olduğu *Pinhan* romanında görülür. İçeriği dil düzleminde desteklemek için ağdalı bir Osmanlıcayı metnin içine serpiştirir Elif Şafak: *"Mahallenin şöhretini şehr-i İstan-*

bul'un surlarından aşırıp yedi düvele gümbür gümbür duyuran bir başka husus da, sıcak esen bad-ı berinin taşıdığı hüsn-i adaptı" ya da *"bad-ı pürgu'nun verdiği ilhamla mahallenin neferlerinin ağızlarına pelesenk olan küfürler ise teeddüben buraya yazılmamışlardır"* gibi metin kesitleri kimi eleştirmenlerin tepkisine neden olur: *"Ya o eski havalı sözcükleri kullanmadaki iştahına ne demeli yazarın? Beş yüzyıl öncesini anlatmak için, o yılların dilini kullanmak gerekmiyor ille,"* (*Adam Sanat* dergisi, Aralık 1999) diyor Sadık Aslankara *Pinhan* romanından söz ederken.

Doksan sonrası Türk edebiyatında dil dokusunu metnin tarihsel içeriğine uygun sözcüklerle oluşturarak, dili bir biçim öğesi olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar arasında en önemlilerinden biri de İhsan Oktay Anar'dır. Anar'ın Osmanlı dönemini konu alan romanlarında kullandığı eski dil, ortaya çıkan metinsel panoyu oluşturan ana renklerden biridir. *"Raviya-ı ahbar ve nakilan-ı asar, Yasef Çelebi hakkındaki rivayet, hikayet ve menkıbelerin hemen hemen bu kadar olduğunda ittifak etmişlerdi"* (*Kitab-ül Hiyel*, 65) türünden tümcelerin de yer aldığı ama genelde Osmanlıcanın yaşayan dilin içine serpiştirilerek oluşturulduğu Anar'ın roman dili, kimi yerde anlamın sislenmesine yol açmasına karşın, okurun metne tümüyle yabancılaşmasına neden olmaz. Aynı biçimde, son romanı *'Amat*'ta (2006) eski dildeki gemicilik terimlerinin çokluğu da okurun metni anlam düzleminde eksik algılamasına yol açmaz. Anar'ın bu kullanımı, soyut bir tablonun içinde doğrudan anlamsal bir çağrışım uyandırmaksızın estetik bütünü oluşturan renkler ve çizgilerden farklı değildir, biçimsel bir işlev taşır.

Osmanlıcayı, tarihsel içeriği dönemin arkaik diliyle destekleyerek plastik düzleme taşımak amacıyla kullanan yazarlar arasında *İsyan Günlerinde Aşk*'la Ahmet Altan'ı, IV. Murat dönemini öyküleyen romanı *Ecel Sarayında Gece* ile Sebahattin Demiray'ı sayabiliriz. Ancak romanında Osmanlı dönemini anlatan yazarlardan özellikle birinin kullandığı dil, içerik-dil bütünlüğü sınırlarının dışına taşar; Osmanlıcanın çeşitli bağlamlarda var olduğu, giderek metnin odağına yerleştiği, romanın ana kişisine dönüştüğü bir durum sergiler: Hakan Erdem'in *Ki-*

tab-ı Duvduvani (2004) adlı romanı, postmodern Türk edebiyatında gözlemlenen Osmanlıca kullanımı alanında özel bir yere sahiptir. Tümüyle metnin kendisine dönük olduğu üstkurmaca tekniğiyle kurgulanmış bu roman, son yıllarda kaleme alınmış en çarpıcı postmodern metinlerden biridir. İçinde hiçbir kesin gerçeğin yer almadığı, yaşamın her ilmeğinin sürekli sorunsallaştırıldığı; 'hayal'in de 'kurmaca'nın da 'gerçek'ten daha gerçek olduğu; referans kaynağı olan 'bilgi'nin yerini 'kurmaca'ya devrettiği; her şeyin bir 'olasılıklar dünyası'nda geliştiği, bilincin altında/üstünde/içinde cirit atan, fantastik öğeyle tatlandırılmış bir metindir *Kitab-ı Duvduvani*. Mitoloji, mistisizm, kurmaca, düş, somut gerçek, uzay fizik: akla gelen tüm gerçeklik katmanlarının, olasılıklar halinde birbirine harmanlandığı bu son derece oyunbaz, eğlenceli metnin en önemli yapıtaşı ise 'dili'dir, giderek 'kelime'nin kendisidir. Varoluşun, kutsal kitaplardaki gibi sözcükler aracılığıyla gerçekleştiği bir dünyadır, kendisi de bir kitap olan *Duvduvani*'nin evreni; postmodernist kurgunun ana öğesi olan üstkurmacanın Türk romanındaki en bilinçli ve oyunbaz kullanımlarından birini sergiler. "*Bir tek kelime içinde varız bir tek kelimede yaşıyoruz biz,*" (s. 233) diyor roman kişisi. Sonra soruyor kendine: "Ben bir kelime miyim?" (s. 233).

Sözcüğün/dilin varoluşsal bir önem taşıdığı *Kitab-ı Duvduvani* romanında metnin tüm öğeleri gibi dil de kaygandır, geçişimlidir. Çoğu yerde yürürlükteki yaşayan dille öykülüyordur yazar ama homojen bir kullanım değildir bu. Birçok yerde Osmanlıca ve Öztürkçenin postmodernist bir çoğulculuk anlayışıyla, aynı tümcenin içinde birlikte yer aldığı bu dil dünyasında, "*izmihlal*" ve "*inkıraz*" sözcükleri "*onulmaz*" ile barışçı bir biçimde yan yana varlık sürdürürler (s. 271); kimi yerde bu birlikteliğe en yakası açılmamış bir argodan kopup gelen sözcükler de eşlik eder. Osmanlıcanın en ağdalı kullanımları ise aşağıda görüldüğü gibi genelde roman kişilerinin doğrudan dile geldikleri yerlerde görülür: "*Bahusus netayic-ül tahayyülattan olan nisa taifesi sürekli tagaddiye muhtaçtır,*" (s. 53) dedirtir yazar roman kişisine. Yazarın dil anlayışına göre, okurun

bu tümcedeki sözcüklerin anlamını doğrudan kavraması fazla önemli değildir. Hakan Erdem içeriğin dil ile desteklenmesi görüşünün altını çizerek, *"lisana gelince, o teknik bir konu. Kitapta gerçek adıyla Osmanlı'yı tutuyorsanız, lisanınız da eskiyor ve dönemin dili oluyor,"* (*Vatan* gazetesi "Kitap" eki, 14.7.2004) diyor. Öte yandan, *Kitab-ı Duvduvani* romanının, hiçbir doğrunun tekbaşınalığına izin verilmeyen, içinde her şeyin alternatifiyle var edilip sorunsallaştırıldığı karmaşık dünyasında, anlaşılmaz Osmanlıca sözcüklerin, belirsizliklerle dolu bu karmaşık dokuyla dil düzleminde uyum sağladığını söyleyebiliriz. Yazar, Osmanlıca sözcüklerin anlamının ardına düşme potansiyeli taşıyan meraklı okuru göz önüne alarak, romanının arkasına bir de sözlük eklemiştir.

Osmanlıcanın son dönem romanlarında sıkça kullanımı; yaşamın her alanına –bu arada tarihe de– el atan, onu metninin malzemesine dönüştüren postmodernist çoğulcu yaklaşımla da örtüşmektedir. Ancak, son dönem romanlarında geçmişe yönelik özlemin nostaljik renginin silikleştiği; tarihin, yazarın amacına uygun bir yönelimle bir motif, metnin organik bütünlüğü içinde bir mozaik taşı, bir biçim öğesi olarak kullanıldığı görülür. Hakan Erdem'in kitabı için de bu tutumun geçerli olduğunu söyleyebiliriz: Osmanlı ve dili, metinde gerek biçim gerek motif düzleminde çok yönlü bir kullanım alanına sahiptir. Ama öte yandan, *Duvduvani* romanının kendisi de tarihçi olan yazarı Hakan Erdem'in Osmanlıcaya nostaljik bir hazla yöneldiği de düşünülebilir. Osmanlıcaya böylesine hâkim olan Erdem'in, roman kişisi Ferid'in ağzından dile getirdiği aşağıdaki saptamaların, romana karışmış otobiyografik bir esinti olup olmadığını düşünmeden edemiyor insan: *"Ferid'in iflah olmayan bir haleti idi Osmanlıca... Osmanlıca kullanmak... secli konuşmak... keza Osmanlıca şiir döktürmek"* (s. 7). Ferid tutkundur Osmanlı'ya, onun Osmanlı'nın diline yönelişi de bu tutkunun bir sonucudur: *"İlk önceleri Opera Palas'taki cicili-bicili müzayedelerde Ahmet Tevfik merhumun Şive-i Osmani'si gibi, o dönem için harc-ı âlem olan kitaplara ufak servetler ödeyerek kendine belirli bir yer edindikten sonra merakı gerçekten dep-*

reşmiş, Osmanlı olan her şey heyecandan ellerini titretir olmuştu. Sonunda delicesine vurulduğu bu kültürün yazısını öğrenmeye karar verdi" (s. 16).

Türk romanının ikibinli yıllarda kendinden söz ettirmeye başlayan en etkileyici kalemi Ali Teoman'ın metinlerinde ise Osmanlıca salt bir kurgu tekniği öğesidir, metindeki 'yabancılaştırma estetiği'nin ana taşıyıcılarından biridir; nostaljik bir renk içermediği gibi, bir tarihsel dönemi o dönemin diliyle plastik düzleme taşımak gibi bir amacı da yoktur. 20. yüzyıl edebiyatında modernizm ile gerçekleştirilen, sonra postmodernist metinlerle süre giden estetik devrimin özünde, görüngüsel dünyanın biçimsel düzlemde 'yabancılaştırılması' yatar. İçinde yaşadığımız yeni dünya bize 'yabancı' gelen koşullarla bütünleşmiştir. Çekirdek içi fiziğin bulguları, rahatlıkla algılayabildiğimiz Newton fiziğinin 'bizim' olan dünyasını kuşkulu kılmış, ona belirsizliğin/olasılığın endişesini katmıştır. Postmodern dünyanın 'gerçek'i hiçbir zaman kesin değildir; postmodernizmde 'bir rakamı' yoktur, onun sayı skalası 'iki' ile başlar. Gerçeğin yabancılaşması yalnızca görüngü düzleminde de kalmamış, olaylar/olgular/anlam elektronik medyanın kanallarından geçerken egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda biçim ve yön değiştirmiş, Baudrillard'ın 'hiper gerçek' diye adlandırdığı kurgusal bir olguya dönüşmüştür. Bu yeni gerçek yönlendirilmiştir, güdümlenmiştir, güvenilmezdir. Yaşamı kurgulamak isteyen sanatçının ise karşısında işte bu olasılıkların/belirsizliklerin/hiper gerçeklerin anlaşılmaz dünyası vardır. Yeni sanatçı, bu ulaşılmaz/kavranılmaz 'yabancı' dünyayı, 'yabancılaştırarak' kurgulamakta haklıdır: Yabancılaşmış gerçekliği anlatmanın tek yoludur 'yabancılaştırma'. Yeni romanın kült isimlerinin kurgusal evrenleri yabancılaştırma estetiğinin ürünleridir; içinde yaşadığımız görüngüsel dünyanın verileriyle çoğu yerde taban tabana çelişirler.

Ali Teoman'ın *Karadelik Güncesi* (2007) adlı romanı yabancılaştırma estetiğinin Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneklerinden biridir; bilinçli ve son derece yaratıcı bir edebiyat sanatçısının ürünüdür. Karakterize edilmemiş roman kişileri; tarih,

bugün ve ütopyanın kaynaştığı bir hibrid zaman ve her türlü anlam kategorisine ve etik norma meydan okuyan öyküleriyle, hem bizim olan hem de içinde yaşadığımız dünyaya hiç benzemeyen bu metinsel evrenin en güçlü kurgu malzemesinin 'dil'i olduğu su götürmez. Alışılmış anlamlandırma ediminin dışında kurulmuş bu dünya, yazarının bilincini, kültürel dünyasını ve dil yetisini sergilemek için oluşturulmuş gibidir. Metin, içinde aynı anda yaşanan tüm zamanların dilini içerir. Gündelik kullanım dili, kimi yerde *"Silsile-i meratibi ihlal etmek katiyen umurumda değildir,"* (*Karadelik Güncesi*, s. 146) diyen şeyhin eski dildeki bu sözleriyle kesilir. Biraz dikkat ettiğimizde aynı şeyhin "Tanrı", "yaşam", "yazgı" (s. 147) gibi yeni sözcükleri de kullandığını görürüz. Metnin bir başka yerinde ise, fantastik dokunun içinde dolaşan *"gargodiller"*, *"karyatidler"* gibi, yazarın yarattığı yeni sözcüklerle adlandırılmış kimi yaratıklardan söz ediliyordur; farklı bir anatomiye sahip olduğu anlaşılan bir adamın gözleri ise *"hadekalarından"* (207) fırlamıştır. Başka bir yerde *"EX yahu, EX! Yani kaç kere GAME OVER oldun? Kaç kere DEAD olup da REVIVE ettin?"* (s. 243) diyor bir metin kişisi. Tüm metin ise, kimi sözcüklerin baş harflerinden oluşturularak büyük harflerle yazılmış, ilk bakışta simge görünümüne sahip ama geleneksel bağlamda bir metafor olamayacak kadar tuhaf/aykırı/yüzeysel, ama kimi zaman da ironik olan, bu nedenle de grotesk etki bırakan bir sözcükler zinciriyle donatılmıştır. Bu grotesk sözcük katmanında, Adliye Sitesi ASİT'tir, Anal İzdüşüm ANALİZ'dir Genelev Cemiyeti GENC'dir.

Bu garip dilsel dokunun en ilginç ilmeklerinden biri de yazarın roman kişilerine kullandırdığı dildir. Ali Teoman, kendilerine uygun olmayan elbiseler gibi geçirir roman kişilerinin üstüne dili. Onun metninde, şive konuşan, projeye 'pruje' diyen cahil bahçıvan, kimi yerde ağır bir Osmanlıca kullanarak *"O hakiki bir hüma-yı nisid idi,"* (s. 94) diyebilir. Roman kişileri ve kullandıkları dil arasındaki bu uyumsuzluk 'grotesk' bir etki yapar. Osmanlıcanın bu kullanımı Ali Teoman'ın yarattığı yabancılaştırma estetiğinin en çarpıcı görünümlerinden biridir. Ali Teoman Osmanlıca ile olan ilişkisini şöyle ir-

deliyor: *"Benim yazımdaki Eski Türkçe kullanımı hakkında bir iki söz etmek gerek belki: Ben 'Pervaneler'i bir kitap dosyası halinde şu anda adını vermek istemediğim bir yayınevine götürdüğüm zaman, oradaki bir editör dosyayı okuyup bana 'Bu Osmanlı edebiyatı' demişti, ben de gülmüştüm. O metinlerin Osmanlı edebiyatı ile hiçbir ilgisi yok. Benim yazımdaki eski dilin kullanımı, zaman aşımını anlatan bir öğedir. Evrensel bir dramdır bu: İnsanın zamanı yakalayamaması, insanın eskimesi, zamanın insanın üzerinden aşması... Ve insanlar eskidikleri, zaman aşımına uğradıklarında, gülünçleşirler. Eğer dikkatli okunacak olursa, benim eski dili hep ironik bir tonda kullandığım görülür. Kimi yazarlar gibi, nostaljik bir haz duygusu uyandırmak amacıyla kullanmam; tam tersine, anlamsız bulduğum o nostaljiyle alay etmek için kullanırım. Bir diğer amacım ise yabancılaştırma etkisi yaratmak: Yaşlı bir karakterin yeni dilde, genç bir karakterin ise eski dilde konuşması ya da bir karakterin söyleminin eski ve yeni arasında sallantıda kalarak tutarsızlaşması ve böylelikle okuyucunun tedirgin edici bir belirsizlik durumunda tutulması gibi."* (*Kitap-lık* Der., Eylül 2003)

Modern edebiyat metinlerinde özellikle doksanlı yıllarda yoğunlaşan Osmanlıca kullanımına Hakan Erdem romanı *Kitab-ı Duvduvani*'de bir tanım da getirir: "*Neo-Ottomanish*" (s. 163). Osmanlıcanın farklı bir kılıkta da olsa, edebiyatta yeniden dolaşıma girmesi edebiyat çevresinden çeşitli tepkiler alır. Fatih Özgüven bu gelişmeyi "*Pop-Osmanlıca*" diye adlandırıyordur: "*[Öztürkçecilerin sultasından sıkılanların başlattığı] bu entelektüel Osmanlıcılık eğrildi, büküldü, ciddi dergilerden geçti, gazetelere sızdı, medyadan süzüldü, Pop-Osmanlıca diyebileceğimiz bir alt-akım doğurdu.*" (*Radikal*, 16.5.1999) Özsuyunu Cumhuriyetçi aydınlanmadan alan çoğu sol eğilimli entelektüel ise, bu gelişmeyi daha eleştirel gözlüklerle izlemektedir: *"Kimi genç yazar ve ozanların niye eski sözcükleri kullanmaya çalıştıklarını, niye Osmanlıcaya eğilim gösterdiklerini, niye yeni kuşaklardan olmalarına karşın, ağdalı eski deyimlere kendilerini kaptırdıklarını bir türlü anlayamamışımdır.[...] Öztürkçecilere bir başkaldırıymış söz konusu. Jön Osmanlılar çıkmış ortaya da habe-*

rimiz yokmuş," (*Gösteri* Der., Haziran 1999) diyor Orhan Duru sitem içeren bir tonlamayla. Elif Şafak'ın *Araf* romanı hakkında bir tanıtma yazısı kaleme alan Asuman Kafaoğlu Büke de *"2000'li yıllarda Boston'da yirmi yaşlarındaki gençlerin yaşamlarının anlatıldığı bir romanda bu denli Osmanlıca sözcüğün kullanılmış olmasını yadırgadı[ğını]"* (*Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 13.5.2004) söylüyordur. Eleştirmen Semih Gümüş için ise eski sözcüklerin modern metinlerde kullanımı 'tutuculuk'tur: *"Aynı anlamı karşılayan Türkçe sözcüklerin yerine Osmanlıcasını seçerek, Osmanlıca sözcükleri olur olmaz dilin üstüne boca ederek bir dil ve büyüsü de yakalanmak isteniyor belli ki. Geçmişin balını akıtmak için eski sözcüklerin aykırılığından, ironisinden, sesinden, süsünden yararlanılıyor. Bir tür yeni tutuculuk."* (*Milliyet Sanat* Der., Ağustos 2004)

Sanatsal yetkinlik biçimsel düzlemde ortaya çıkar. Sanatçı dış ya da iç dünyalardan topladığı her türlü malzemeyi estetize ederek, onu yarattığı organik bütünlüğün bir parçasına dönüştürür. Kullandığı malzeme; ister görüngüler dünyasından ister iç dünyanın gizil koridorlarından kopup gelsin, isterse toplumsal yaşamdan derlensin ya da siyasal/ideolojik belki de dinsel alanlarla yakın ilişki içinde bulunsun, bir şey değişmez. O artık yaşamdaki özgül anlamından arındırılmış, sanatsal bütünün bir parçası durumuna gelmiştir. Postmodern Türk edebiyatında görülen Osmanlıca kullanımı için de aynı durum söz konusudur. Eğer yazar estetik dengeyi kurabilmişse, yarattığı sanatsal büyü, kullanılan malzemeyi dönüştürecek, söz konusu malzemenin birlikte getirdiği olumlu ya da olumsuz çağrışım sınırlarının çok ötesinde bir boyuta taşıyacaktır onu. İçinde yaşadığımız bu kaotik tarihsel zaman kesitinde Osmanlıca kullanımını, çağrışım alanı içinde yer alan gericilik ve dincilik gibi bulaşıklıklardan etkilenmeksizin salt bir estetik malzeme olarak değerlendirip, onu çağcıl edebiyatın biçim teknikleriyle ilinti içine sokmanın ise pek de kolay olmadığı su götürmez. Bu çalışmamızda, önyargıların dışında yer alan estetik düzlemde konumlanarak, çok daha kapsamlı araştırmalara açık olan bu konunun ana bileşenlerini saptamak istedik.

KAYNAKÇA

Anar, İhsan Oktay, *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.
Aslankara, Sadık, *Adam Sanat* dergisi, Aralık 1999.
Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, 2. baskı. İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.
–. *Tehlikeli Oyunlar*, 2. baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.
–. *Günlük*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1987.
Buyrukçu, Muzaffer, *Dillerinde Dünya*, İstanbul, Adam Yayınları, 1985.
Büke-Kafaoğlu, Asuman, *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 13.5.2004.
Duru, Orhan, *Gösteri* dergisi, Haziran 1999.
Erdem, Hakan, *Kitab-ı Duvduvani*, İstanbul, Kanat Kitap, 2004.
Vatan gazetesi "Kitap" eki, 14.7.2004.
Gümüş, Semih, *Milliyet Sanat* dergisi, Ağustos 2004.
Özgüven, Fatih, *Radikal* gazetesi, 16.5.1999.
Pamuk, Orhan, "Kırmızı Koltuk", *Interstar* televizyonu, 23.10.2004.
Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 24.11.1990.
Şafak, Elif, *Milliyet Sanat* dergisi, 21.3.2002.
Düşle dergisi, Ekim 2003.
Picus dergisi, Temmuz 2004.
Teoman, Ali, *Karadelik Güncesi*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007.

Hece dergisi, özel sayı, Haziran/Temmuz/Ağustos 2008

Bir sistemleştirme denemesi

Edebiyat yapıtlarını tanıtmak, açıklamak, yorumlamak ya da sınıflandırmak amacını taşıyan tüm yazıları 'edebiyat eleştirisi' tanımı altında toplayabiliriz. Yunanca 'değerlendirme sanatı' demektir 'kritike'. Tarih boyunca edebiyat eleştirisi; bir ucunda sanatsal/yaratıcı deneme yazılarının, diğer ucunda ise nesnel bilimsel araştırmaların yer aldığı geniş bir yelpaze içinde karşımıza çıkar.

Batıda edebiyat eleştirisi kurumunun kökleri, milattan öncesine, Homeros'un destanları üzerinde yapılan araştırmalara dayanır. Kutsal kitap yorumculuğu ise Batı eleştirisinin kaynağını aldığı damarlardan biridir. Aydınlanma öncesinde, saray çevrelerinde edebiyat meraklısı üst sınıf üyelerinin sözel düzlemde gerçekleştirdikleri bir etkinlik olarak sürdürür varlığını. Her tarihsel dönem, içinde yaşanılan koşullara uygun bir sanat anlayışı oluşturur; eleştirisini de bu anlayışla koşutluk içinde kurumsallaştırır. 18. yüzyılın Aydınlanma çağında eleştiri, edebiyat ürününün niteliğini ortaya çıkarmaktan çok, ahlâka dayalı bir kültür eleştirisi işlevini üstlenir. Aklı bayrak yapan bu çağın eleştirmeninin ana amacı edebiyat dışıdır, okuruna edebi-

yat aracılığıyla aklını kullanmayı öğretmek ister. Modern eleştiri, insan aklını yüceleştiren bu çağdan alır kaynağını; 20. yüzyıl sonlarına değin dünya genelinde çeşitli yöntemler çerçevesinde sürdürülen ana eleştiri yönelimi diyebileceğimiz yorumsamacılık (Hermeneutik), çağcıl düzlemde 'eleştirel bilinç'le bütünleşir.

İnsanın, kendisini siyasal yönüyle tanımaya başladığı 19. yüzyılda ise eleştiri ideolojik bir boyut kazanır; eleştiri metinleri, siyasal kavgaların edebiyat düzlemindeki arenalarına dönüşür çoğu zaman. Eleştiri etkinliği, değerlendirme ölçütlerinin edebiyat dışı verilere göre biçimlendiği bir anlayışın egemenliğinde sürdürülür yüzyıllarca. 20. yüzyıl içinde de sosyoloji/psikoloji/felsefe/etnoloji/Marksizm/feminizm vb gibi bilimsel/düşünsel/ideolojik alanlar edebiyat ürünlerinin değerlendirilmesinde etkili olur. 19. yüzyılın kurumsallaşan 'gerçekçi' estetiğinde, edebiyat ürününün edebiyat dışı verilerle ilişkilendirilmesinde 'nesnellik', eleştirinin başarısının da ölçütü olmuştur çoğu zaman. 19. yüzyıl başlarında günümüzün postmodernist estetiğine kadar uzanan süreç içinde ortaya çıkan 'romantik' akımlarda ise ölçütler ters yüz edilir. Dış gerçeğin/ahlakın/ideolojilerin değil de, 'sanatsal' ölçütlerin odak alındığı dönemlerdir bunlar. Önemli olan yapıtın kendisi, onun özgül nitelikleridir bu akımlarda.

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi, edebiyat eleştirisi iki ana kulvarda sürdürür yolunu: Yollardan biri edebiyatı, edebiyat dışı verilerle değerlendirenlerin yoludur; diğerinde ise ölçüt sanatın verileridir, yapıtın doğrudan kendisidir. Batı dünyasında bu iki eğilim çoğu kez yan yana ilerleyen iki ayrı yol biçiminde varlığını sürdürür. Bunlar, birbirinin tümüyle karşıtı iki ayrı sanat görüşünün, farklı iki paradigmanın yoludur. Ancak yollardan hangisinde yürüyor olursa olsun, eleştirmen yürüyüş biçimini kendisi belirler. 'Gerçekçi' yolda yürüyen bir eleştirmenin değerlendirmesini, kimi zaman esin perilerinin güdümünde sanatsal boyuta kulaç atarak 'deneme' türünün 'öznel' çerçevesi içinde yaptığı da görülebilir. Ya da sanatın 'biçim'le özdeş olduğunu düşünen estetisist yaklaşımlı bir eleştirmen,

uçta bir nesnellik sergileyen bir değerlendirmede bulunup, New Criticism çizgisinde sistemli bir araştırma ortaya koyabilir. Edebiyat eleştirisi tarihi, 'edebiyat dışı gerçeklik' (ideolojik/ahlaksal/tarihsel/sosyolojik/psikolojik/ düşünsel vb) ile, 'sanat yapıtının özgül gerçekliği' arasındaki salınımda soluk alır; edebiyat akımının ya da yazarın kişisel eğilimlerine koşut olarak, 'nesnellik' ya da 'öznellik' arasındaki gelgitte dokur sayfalarını.

Tarihsel bakış

Türk edebiyatında eleştiri ilk kez 19. yüzyılda Batılılaşmayı ilke edinmiş bir reformasyon hareketi olan Tanzimat döneminde ürün verir. Ancak, 19. yüzyıl boyunca kaleme alınan eleştiri yazıları, aynı yüzyılın Batıdaki örneklerinden farklı özellikler gösterir. Osmanlı eleştirmenler eleştiriyi kuramsallaştıran, ona bilimsel ölçütler getirmek isteyen Batılı eleştirmenlerin düşüncelerini henüz tanımamaktadır. Bu dönemin eleştiri yazıları, Divan Edebiyatı'nda görülen 'tezkire' türünün bir uzantısı niteliğinde olup, nesnel ölçütlerden uzak, daha çok 'övgü' ya da 'yergi' içeren, genel olarak da leksikal düzlemde dil kullanımı ve gramer yanlışları üzerinde yoğunlaşan yazılardır. 19. yüzyılda 'tenkit' sözcüğüyle aynı anlamda kullanılan 'muahaze' sözcüğü "başka birinin davranışını beğenmediğini söyleme, çıkışma" anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün anlam içeriği, dönemin eleştiri anlayışına da ışık tutar.

19. yüzyıl sonuna doğru Batı dillerinden Türkçeye yapılan çeviri etkinliğinin artması ve bunların arasında Batı kaynaklı eleştiri metinlerinin de yer alması, Türk eleştirmenlerin, eleştirideki farklı ölçütlerin varlığı konusunda bilgi sahibi olmalarını sağlar ve –az da olsa– bu ölçütler çerçevesinde yapılmış eleştirilerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu tür eleştiri kitabı çevirileri arasında Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hippolyte Taine'den Türkçe'ye aktardığı *Balzac* incelemesini ve özgün eleştiriye örnek olarak da Mehmet Rauf'un Paul Bourget ve Emile Zola konusunda yaptığı incelemeleri sayabiliriz.

Türk eleştiri tarihinde, eleştiriyi kendine 'tek uğraş' olarak

alan ilk eleştirmen ise Beşir Fuad'dır (1852-1887).[1] Beşir Fuad, yazdığı Victor Hugo biyografisinde Türk edebiyatına ilk kez iki ana edebiyat disiplinini sokar: "*hayaliyyun-hakikiyyun*", yani 'romantizm' ve 'realizm'. Tüm kavramların Batıdan transfer edildiği ve Batılı anlamda tiyatro, roman ve diğer düzyazı-anlatı türlerinin ilk kez 19. yüzyılda yazılmaya başlandığı Türk edebiyatında işini ciddiye alan eleştirmene çok iş düşmektedir. Fransızca bilen Beşir Fuad'ın çeviri kitapları ve 200 kadar makalesi, onun, eleştirmenliği bir misyon olarak gördüğünü gösterir. Beşir Fuad'ın Zola ve natüralizmi Türk okuruna tanıtma çabası da böyle bir anlayışın sonucudur. Günümüz eleştirmenlerinden Fethi Naci, "*bugünkü edebiyatın onun attığı temeller üzerine kurulduğu apaçık ortadadır*"[2] diyerek, Beşir Fuad'ın Türk edebiyatında oynadığı önemli rolün altını çizer.

II. Meşrutiyet'e kadar olan dönemde eleştiri yazıları yazanlar, Şinasi, Namık Kemal ve Recaizade Ekrem gibi daha önce edebiyat çalışmalarıyla isim yapmış kişilerdir. Ancak, daha sonraki dönemlerde bunun karşıtı bir gelişme dikkati çeker. Önce eleştiri yazılarıyla ismini duyurmaya başladıktan sonra kurmaca dalında büyük ün kazananlar olur, Reşat Nuri ve Abdülhak Şinasi gibi. Bu, 1908 sonrası Fecr-i Ati döneminde eleştirinin bağımsız bir uğraş olarak benimsenip ciddiye alınmaya başladığının da bir göstergesidir. Bu yıllarda daha çok 'Türk dilinin yabancı sözcüklerden arındırılması' konusunu odak alan eleştiri yazılarının yayımlandığı son derece 'polemikçi' bir ortam egemendir. Dönemin yazar ve eleştirmenlerinden Hüseyin Cahit'in eleştirilerini topladığı kitabının adı, bu eleştiri ortamının nabzını yansıtır: *Kavgalarım*.

20. yüzyılın ilk on yıllarında Türk edebiyatında göze çarpan canlılık, edebiyat eleştirisinde de görülür. Bir yöntem çerçevesinde yapılan çalışmaların yok denecek kadar az olduğu, çoğunlukla 'izlenimci' eleştirinin yaygın bir biçimde uygulandığı bir eleştiri ortamı egemendir bu yıllarda. Dönemin edebiyat eleştirisinin bu çok az sayıdaki 'yöntemli' çalışmalarından biri-

1 Orhan Akay, *İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti Beşir Fuad*, İstanbul, 1967.

2 Fethi Naci, *Adam Sanat* dergisi, Eylül 1992, sayı 82.

si de, Fuat Köprülü'nün 'tarihsel eleştiri metodu'nu uyguladığı *Türk Edebiyat Tarihi* (1920-1924) kitabıdır.

Cumhuriyet dönemi edebiyatı otuzlu yıllardan sonra olgun örneklerini vermeye başlar. Romanın ve öykünün yerleşmeye başlaması ve şiirdeki atılımlar, bu yeni edebiyat ürünlerini topluma tanıtmayı amaçlayan daha çok sayıda eleştiri yazarının da ortaya çıkmasına neden olur. Çoğu 'deneme' yazarı olan bu eleştirmenler, Türk edebiyat eleştirisinde başlangıçtan yakın zamana değin egemenliğini sürdüren bir eleştiri türünün taşıyıcısıdırlar; 'izlenimci/deneme' türü eleştiridir bu.

Altmışlı yıllara değin, genelde belirli bir yöntemin kullanılmadığı, terminolojik eksikliği olan, çoğunlukla öznel beğeni ya da yergi sözcükleri içeren ve eleştirmenin 'Ben'ini ön plana çıkaran yazıların ağırlıkta olduğu bir eleştiri ortamı yaşanır Türkiye'de. Eleştirilerde özellikle ele alınan konular ulusallık, yerellik, evrensellik, eski şiir-yeni şiir karşıtlığı, sanat-toplum ve sanat-birey ilişkileri ile dilin arılaştırılması sorunudur. İçlerinde Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin, Orhan Burian, Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu ve Suut Kemal Yetkin'in de bulunduğu bu dönemin eleştirmenleri arasında özellikle bir isim, Türk edebiyat eleştirisinde çok önemli bir konuma sahip olur: Nurullah Ataç.

Nurullah Ataç'ın İzinde İzlenimci Eleştiri

Nurullah Ataç (1898-1957), Türk edebiyat eleştirisinde baştan beri var olan ana eğilimleri, güçlü/önder kişiliği aracılığıyla kurumsallaştırır. Türk edebiyat eleştirisinin ana damarını, 'deneme' ve 'eleştiri'nin birbirine harmanlandığı, 'eleştirel deneme' adı altında yaygınlık kazanmış olan 'izlenimci' bir uygulama oluşturur. İzlenimci eleştiri, bilimselliğin/nesnelliğin karşısındadır, her türlü kuralın dışında kalarak üretir. Önemli olan eleştirmenin tümüyle 'öznel' 'izlenim'leridir, düşünceleridir, duygularıdır. İzlenimciler eleştiri yazısının, sanatsal/kurmaca bir metinden yola çıkarak oluşturulan yeni bir sanatsal ürün olduğunu düşünürler.

Türk edebiyat eleştirisi tarihinin en etkili yol göstericisi Ataç, eleştiri anlayışının çerçevesini açık bir biçimde belirler, Fransız izlenimci eleştirisinin idol ismi Anatole France'la koşutluk kurarak konumunu belirginleştirir: *"Ben impressioniste bir münekkidim. Anatole France da öyle idi."*[3] Bir *"tenkid yazısı[nın] da, herhangi bir sanat yazısı gibi, zevk almak için okun[duğunu]"*[4] söyler Ataç.

Altmışlarda yaşanan 'nesnellik' arayışı, seksenlerde göze çarpan 'yapıta dönük'/biçimci eğilimler ve doksanlarda etkili olan postmodernist yön değişikliği, izlenimci eleştirinin Türk edebiyat dünyasındaki yerini bugüne değin sarsamamıştır. Türk edebiyatındaki uygulamasıyla izlenimci eleştiri, çoğunlukla 'içerik/motif' üzerinde yoğunlaşan, leksikal düzlemdeki dil kullanımına önem veren ve belirli bir yöntem çerçevesine oturmayan öznel bir yorumsamacılıkla (Hermeneutik) iç içe gelişir; genelde toplumla/yaşamla bütünleşmiş bir bilincin metinle kurduğu empatiyi edebiyat düzlemine taşıması anlamına gelir. Türk edebiyat eleştirisindeki bu eğilim özde, toplum ve insan bilimleriyle yakın bir ilişki içinde gelişen klasik-romantik kökenli geleneksel yorumsamacılığın izlenimci düzlemdeki uzantısıdır.

Türk edebiyatında deneme türü aracılığıyla gerçekleştirilen izlenimci eleştiride yoğunlaşmanın ana nedenlerinden birinin 'bilgi eksikliği' olduğu su götürmez. Türk edebiyat eleştirmeni, Batıda 19. yüzyılın başlarından bu yana edebiyat eleştirisini sistematize etme, onu kuramsallaştırma yolunda sürdürülen çalışmalar konusunda yeterince bilgi sahibi değildir. Özellikle 1950'lere değin, yabancı dil bilmeme ya da kuramsal düzlemdeki çeviri etkinliğinin yetersiz olması gibi sorunlar eleştirmenin, ortamını el yordamıyla oluşturmasına yol açmıştır.

Ancak, özellikle ilk kuşak izlenimcilerinde görülen denemeye eğilim, yalnızca onların eleştiri yöntemleri konusunda yeterli donanıma sahip olmamalarından kaynaklanmaz. Yazarın okuruna doğrudan ulaştığı edebiyat türüdür deneme. Çevresi-

3 Asım Bezirci, *Nurullah Ataç. Eleştiri Anlayışı ve Yazıları*, İstanbul, 1968, s. 26.

4 Nurullah Ataç, *Sözden Söze*, Cem Yayınları, İstanbul, 1990, s. 98.

ni çok yönlü eğitme eğilimi, gelişmekte olan ülkenin eleştirmenini deneme türüne yönlendirmiştir büyük bir olasılıkla. Dönemin isim yapmış eleştirmenlerinin birçoğunda görülen yol gösterici/öğretmen kimliği, Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınının en belirgin özelliklerinden biridir.

Nurullah Ataç, dönemin genç Türkiye Cumhuriyeti'nin Atatürk reformlarıyla bütünleşmiş 'aydınlanmacı' görüşünün edebiyat dünyasındaki öncüsüdür; bir öğretmendir, bir idoldür, giderek tek başına bir ekoldür Ataç. Geçmişle bağlarını koparıp yeni ve çağdaş bir kimlik kazanmaya çalışan Cumhuriyet'in dil politikasının edebiyattaki uygulayıcısıdır o. Türk dilinin Arapça ve Farsça sözcüklerden kurtarılması için büyük bir inanç, çaba ve dirençle savaşım verir.

Altmış sonrası edebiyat dünyasında isim yapmaya başlayan ve uzun yıllar Türk edebiyatında köşe başlarını tutmuş eleştirmenlerin büyük bir bölümü kendisini Ataç'ın öğrencisi olarak görmektedir. Tahsin Yücel'e göre *"çağımızın en büyük Türk yazarıdır"*[5] o. Memet Fuat ise, *"onun yerini kimse[nin] dolduramadı[ğını]*[6] düşünmektedir. Fethi Naci, onun gibi bir Türkçe öğretmeninden yetişmekten gurur duyduğunu söyler: *"Biz, Ataç yazılarımızda bir hata bulacak da bizi rezil edecek diye ödümüz kopardı,"*[7] der. Çevresinde, gelişmesini yakından izlediği gençlerden oluşan bir ekiple, geçen yüzyıl dönümü Alman edebiyatının güçlü ismi Stefan George'ye benzer Ataç; hayran olunan öncü kimliğiyle ya da polemikten çekinmeyen, öfkeli, hırçın ve etkileyici yapısıyla Türk edebiyatında bir Paul Leautaud'dur o. Geride bıraktığı 50 çeviri ve 9 deneme kitabı, Türk dili konusundaki çalışmaları ve yetişmesine katkıda bulunduğu çok sayıdaki edebiyat adamıyla, Ataç'ın Türk edebiyatı üzerindeki etkisi tartışılmaz.

Bu güçlü etki, günümüzü değin Türk edebiyat eleştirisinin ana kulvarını oluşturmayı sürdürür. *"Ataç'ın yolu bence sürdürülüyor. Kişiliğini, yazarlığını taklit eden yok. Ama eleştirel dene-*

5 Tahsin Yücel, *Eleştirme Çerçevesinde, Varlık* dergisi, 1.10.1961.

6 Memet Fuat, *Adam Sanat* dergisi, Mayıs 1992, sayı 78.

7 "Fethi Naci ile Söyleşi", *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 7.7.1994.

me yazanlar hep onun yolundayız,"[8] der, bir dönem Türk edebiyat eleştirisinin önde gelen isimlerinden olan Memet Fuat.

Gerçekten de, günümüzde eleştiri yazıları, yıllar önce Ataç tarafından kullanılmış olan 'yarı kurmaca' edebiyat türleri aracılığıyla okura ulaşmayı sürdürür. Memet Fuat kimi eleştirilerini *Yaşlı Bir Şaire Mektuplar* başlığı altında 'mektup' türünde ve diyalog/söyleşi kurgusu içinde yazar; Fethi Naci, Ahmet Oktay ve Mehmet H. Doğan'ın 'günlük' kalıbı içinde yazdıkları eleştirileri vardır. Eleştirmenlerin öznel kimlikleri ve edebiyat, birbirine harmanlanır bu yazılarda. 'Deneme' ise bu ana kulvarın en çok yeğlenen türüdür. Günümüzde 'eleştirel deneme' tanımında kurumsallaşan Türk edebiyat eleştirisinin bu ana yönelimi, eleştiri kitaplarının alt başlıklarında yaratıcı sözcük bileşimlerine dönüşür; M. Sadık Arslankara'da 'denemeleştiri', Mehmet H. Doğan'da ise 'denem/e/leştiri' olur. 'Deneme' yazıyor olmak yaratıcılıkla bütünleşir Doğan'da; *"yazılmış/bitmiş bir yapıt üzerine yazıyor da olsa [...], ortaya yeni bir yazı koyduğu [...] duygusunu ve sevincini veriyordur [ona]".*[9]

Günümüzde Nurullah Ataç'ın izindeki edebiyat eleştirisi; genelde belirli bir yöntemin kullanılmadığı, içerik/konu/motif çözümlemesi üzerine yoğunlaşmış, daha az yetkin örneklerinde ise, konunun özetlenmesiyle yetinilen metinlerden oluşur. Eleştirmen, eleştirilen yapıtla ilgili olarak vardığı yargılarda edebiyat-bilimsel ölçütler kullanmaz. Çoğunlukla usta yazarlık yetisiyle donanmış ve polemikten kaçınmayan savaşkan yapıdaki bu kişiler, genelde öznel beğeni ya da yergi sözcükleriyle yaparlar değerlendirmelerini.

Türk edebiyat eleştirisinde ikide bir ısıtılarak ortaya sürülen 'Türkiye'de eleştirmen, var mı/yok mu' tartışmasının kökeninde yatan olgu, büyük bir olasılıkla; bir yönteme dayanmayan, tümüyle öznel renkli, çoğunlukla da gücünü eleştirmenin başat kişiliğinden alan bu eleştiri anlayışıdır. 'Türkiye'de eleştiri yok' denilmesinin nedeni şair-eleştirmen Veysel Çolak'a göre, *"Eleştirmenlerin bir türde yoğunlaşmamaları, bir değerler skala-*

8 Memet Fuat, *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 6.7.2000.

9 Mehmet H. Doğan, *Şiir ve Eleştiri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 81.

sı oluşturmamaları, eleştirel bilgi biriktirmemeleri[dir]".[10]Türkiye'de roman eleştirisinin olmadığını düşünen edebiyat araştırmacısı ve eleştirmen Feridun Andaç ise, 1989'da *"eleştiri, övgü-yergi arasında, öksüzoğlançiçeği gibi bakakaldı,"*[11] der. Romancı Yaşar Kemal de aşağıdaki saptamasında köktenci bir tonda kızgın oklar fırlatır eleştirmenlere: *"Türkiye'de eleştirmen olduğunu hiçbir şekilde kabul etmiyorum. Eğer sıfır bir şeyse, bizdeki eleştirmenler de bir şeydir."*[12]

'Eleştirel deneme' yapısı gereği genelde 'kısa' yazılar üreten bir türdür. Türk edebiyat eleştirisinde, bir alanda/konuda ya da bir kişi ya da yapıtla ilgili olarak yazılmış monografik kitap sayısı yok denecek kadar azdır. Kitaplar genelde, eleştirmenlerin daha önce kaleme aldıkları, çoğunlukla da kısa yazıların derlenmesinden oluşmuştur. Eleştirmen Hasan Bülent Kahraman Türk edebiyat eleştirisinin bu özelliğine kültürel düzlemde yorum getirir: *"Kitap yazma başka bir bilinç konumudur. Ben Türkiye'de ya da genel olarak Doğu metafiziği içinde yaşayan kişinin bütüncül değil parçalı (kısmi) bir bilince sahip olduğu kanısındayım."*[13] Eleştirmen Orhan Koçak ise, *"birçok yapıtı ve yazarı karşılaştırmalı bir anlayışla inceleyen, bir kuramsal çerçeve kurmak yerine, yapıtları birbirinden bağımsız olarak değerlendirme eğilimi[nin]"*[14] bir kolaycılık olduğu görüşündedir.

Eleştirel deneme sanatsal olma savındadır; gücünü araştırmadan alan yöntemli çalışma biçimini küçümser. Memet Fuat, Ataç'ın edebiyat incelemeleri yapmaya 'tenezzül' etmeyeceğini söyledikten sonra, *"İnceleme eleştirinin sanata en uzak duran türüdür. Ataç bir yazı ustasıydı [...] yöntemi öğrendi mi herkes inceleme yapar. Ama herkes deneme yazamaz,"*[15] der. Öznel eleştiri, gücünü, eleştirmenin sanatsal sezgi boyutundan, onun kalem kullanmadaki becerisinden alır.

---

10 Veysel Çolak, *E* dergisi, Şubat 2000.

11 Feridun Andaç, *Gerçeklik Yolunda*, Cem Yayınları, İstanbul, 1989, s. 142.

12 Yaşar Kemal, *Yankı*, 11.5.1982, alıntılanan kaynak: Feridun Andaç..., s. 144.

13 Hasan Bülent Kahraman, *Gösteri* dergisi, Haziran 1995.

14 Orhan Koçak, *Gösteri* dergisi, Ekim 1995.

15 Memet Fuat, *a.g.y.*

Ataç sonrası Türk edebiyat eleştirisinde, 'eleştirel deneme' türünde ürün veren; birikimleri, ideolojik/kültürel altyapılarından kaynaklanan yönelimleri ve dergi sayfalarında ya da ödül seçici kurullarında yaptıkları değerlendirmeleriyle Türk edebiyatını yönlendirmiş olan güçlü isimler arasında; Vedat Günyol, Doğan Hızlan, Memet Fuat ve Füsun Akatlı önemli bir yer kaplar. Fethi Naci'nin de; –her ne kadar kendisini bu araştırmada, toplumcu estetiğin yöntemleştirilmesi bağlamı içinde ele aldıysak da–, eleştiri metinlerinin birçoğunda egemen olan deneme tonu, öznel yargıları ve polemikçi yapısıyla, bu grubun en başat üyesi, Ataç'ın en güçlü ardılı olduğunu söylemeliyiz.

Bu geleneğin en uzun soluklu temsilcisi Vedat Günyol, Cumhuriyetin ilk kuşak aydınının ortak özelliğini taşır: O bir aydınlamacıdır. Ülkenin kültürel alandaki eksikliklerini giderme yolunda yoğun çaba gösterir Günyol. Tek başına bir ordu gibi çalışır; Camus'yü, Sartre'ı, Kafka'yı Türk okuruna çevirileriyle tanıtır; Einstein ve Heisenberg gibi fizik devrimcilerinin popüler bilim kitaplarını Türkçe'ye çevirir; hümanist kimliğiyle bir okul gibi çevresindeki gençleri eğitir.

Türk izlenimci eleştirisi üç ana öğe üzerinde kuruludur: 1) İçerik/motif/karakter çözümlemesi/betimlemesi, 2) anlatım tutumunda görülen öznel deneme tonu ve 3) toplumcu eğilim. Günyol'un eleştirileri de, genelde sistemli bir biçim/yapı incelemesinin yer almadığı; içeriğin, toplumcu bir bilincin süzgecinden geçirildiği metinlerdir. Günyol eleştirilerinde, 'öznel' bir tonlamanın eşliğinde, psikolojik karakter çözümlemeleri yapar ve toplumsal boyutun altını çizer. Biçim düzlemine ise neredeyse hiç değinmez. Metin, eğer onun estetik beklentilerini doyuruyorsa, onun *"yapısının sağlamlığı[nı], dilinin güzelliği[ni], anlatım gücünün yetkinliği[ni]"*[16] yuvarlak sözcüklerle tek bir tümcede özetler. Biçimi ikinci plana iten denemeci/izlenimci eleştirinin ana özelliğidir bu. Söz konusu eğilimin diğer yazarları gibi Günyol da, biçimsel/yapısal düzlemde geleneksel anlayışın dışına çıkan yazarları eleştirir: Ona göre Sait Faik ve Reşat Enis'in metinleri *"birtakım kopuk, yarım şeritlerden meyda-*

16 Vedat Günyol, *Çalakalem*, İstanbul, 1977, s. 156.

na gel[diği]"[17] için "*teknik kusurlu*"durlar. Vedat Günyol, Türk edebiyat eleştirisinde en çok kullanılan 'toplumcu eğilimli/izlenimci' tanımı altında toplayabileceğimiz bir eleştiri geleneğinin prototipidir.

Toplumsallık, baştan bu yana Türk edebiyat eleştirisinin ana belirleyicilerinden biri olmuştur. Ellili yıllara doğru ise, toplumsal sorunlara duyarlılık belirgin bir biçimde ideolojik bir renk almaya başlar, sosyalist/komünist eğilimlerle bütünleşir. Özellikle, sanatsal denemecilikle iç içe gelişen izlenimci eleştiride, toplumculuğun katı estetik ilkeleri, yazarlarda farklı biçimlerde kendini gösteren düalist bir yapının oluşmasına yol açar.

Düalizm Nurullah Ataç eleştirisinin de üzerinde yapılandığı temeldir. Bir aydınlanmacıdır Ataç, taşıdığı 'toplumsalcı/gerçekçi' misyonun yolunda savaşım veren biridir. Öte yandan, aşkın bir düzlemin adamıdır o; eleştirisinde çıkış noktası duygularıdır, sezgileridir. Bir eleştirmenden çok bir edebiyat sanatçısı, bir denemeci olarak görür kendini. Toplumcu misyonunda 'akılcı', eleştiri anlayışında ise 'duygu' düzleminde soluk alan bir sanatçıdır o. Ataç'taki bu düalizm, "*bir aşkınlık ve idealizasyon arayışı içinde yaşayan, sezgilerin evrenini benimseyen ve özleyen kişinin, kendisini de aşan somut bir devinimi çözümlemeye, temellendirmeye çalışması*"[18] olarak değerlendirir Hasan Bülent Kahraman.

Türk izlenimci eleştirisi 'toplumsallık' ve 'sanatsallık' arasındaki gerilimde yaşam bulur. Bu gerilim, özellikle 'toplumcu-izlenimci' eleştirmenler kuşağının ana eğilimidir. Fethi Naci'nin de Memet Fuat'ın da eleştirmenlik çizgileri bu gelgitte biçimlenir. Memet Fuat bir yandan –Ataç ekolüne uygun olarak– edebiyat eleştirisindeki en üst noktanın *"bir şairin öznel eleştiri gücü"*[19] olduğunu savunur, eleştiriyi bir sanat dalı olarak görür; öte yandan ise, "*imgenin şiirselliğini salt kendisin-*

17 Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı. Cumhuriyet Dönemi*, Broy Yayınları, İstanbul, 1987, s. 668.

18 Hasan Bülent Kahraman, *Varlık* dergisi, Mayıs 1992.

19 Memet Fuat, *Yaşlı Bir Şaire Mektuplar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 53.

de yakalayan"[20] şaire sakınımla yaklaşır: *"Bu bir yozlaşmadır"* (*a.g.y.*) ona göre. Eleştirmene tanıdığı sanatsal özgürlüğü ozana tanımaz Memet Fuat. Şiire sanatsal açıdan daha hoşgörülü yaklaştığında ise, –bir tartışmada– kendisine *"soldaki sağcı"*[21] dendiğini söyler. Güçlü bir estetik duyarlılık ve bu duyarlılığı dizginleyip belirli bir kalıbın içine çekmeye çalışan siyasal dünya görüşü arasındaki gerilim, Memet Fuat'ın da içinde bulunduğu bu eleştirmenler grubunun ana sorunsallarından biridir. Ataç ekolünün toplumcu kanadının bu sorunsalını, Fethi Naci, eleştirmenliğinin ilk yıllarına ilişkin bir anısında dile getirir. Yahya Kemal'in kimi dizelerini sevmektedir ama yazılarında onlara değinmeye çekiniyordur; *"Çünkü solcuydum, bir solcunun o dizeleri sevmemesi gerekirdi! Sait Faik'in hikâyelerini Sabahattin Ali'nin hikâyelerinden daha çok seviyordum ama bunu söyleyemiyordum."*[22]

Bu grup içinde yer almakla birlikte, 'eleştirel deneme'lerinde vurguyu ana ilke olarak toplumsallığın üzerine yönlendirmeyen Füsun Akatlı da eleştirisini bir deneme yazarının özellikleriyle bütünleştirerek yapar. Metni güçlü bir estetik duyarlılığın süzgecinden geçirir; ondan etkilenir; beğenip beğenmediğini açık bir dille söyler. Genelde birkaç sayfalık kısa bir yazı içinde, ayrıntıya girmeden, çoğunlukla motif, kimi zaman da biçim düzleminde ana bileşenlerine ayırır yapıtı; onu kendi ölçütlerine göre sistematize eder. Tüm bunları, akademik kökeninden gelen felsefeci boyutu aracılığıyla anlamı yorumlayarak ve kimi yerde şaşırtıcı ölçüde bir sanatsallık içeren yaratıcı imgeler, güçlü bir dil ve ironiden damıtılmış polemikçi bir tonlama eşliğinde yapar. Füsun Akatlı, eleştiriyi sanatla koşutlar. İçerik düzleminde alabildiğine derinlere kulaç atan Akatlı, grubun diğer üyelerine oranla, incelediği yapıtın biçim özelliklerine en fazla önem verenler arasında bulunsa da, biçim/yapı/kurgu boyutu öznel eleştirinin –özellikle düzyazı alanında– ikinci plana ittiği bileşenidir yapıtın. Akatlı da, izlenimci/deneme-

20 *A.g.y.*, s. 50.

21 Memet Fuat, *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 6.7.2000.

22 Fethi Naci, *Gündoğan Edebiyat Dergisi*, Güz 1995, sayı 16.

ci ekolün eleştiri eğilimine uygun olarak, günümüzün avangardist özellikler taşıyan metinlerinin çözümlenmesinde geleneksel ölçütleri kullanır; Ferit Edgü'nün Kafka/Beckett çizgisinden izler taşıyan avangardist öğelerle biçimlenmiş *Kimse* ve *Hakkari'de Bir Mevsim* romanları ile Pınar Kür'ün Türk postmodernizminin en yetkin örneklerinden biri olan *Bir Cinayet Romanı* metnini çözümlerken olduğu gibi yeni estetiğin ölçütlerini kullanmaz. Geleneksel/toplumcu/mimetik estetiğe yatkın olan bu eleştirmenler kuşağının biçimci postmodernist ürünlere kuşkuyla yaklaşmakta oldukları ve edebiyat çevresindeki güçlü konumlarıyla bu metinlerin önündeki en büyük engeli oluşturdukları göz önüne alındığında, Akatlı'nın yine de içlerinde avangardist estetiğin ürünlerine en önyargısız yaklaşanı olduğunu söyleyebiliriz.

'Polemikçi' tonlama, izlenimci eleştirmenlerin belirgin bir özelliğidir. Bunların arasında Fethi Naci, güçlü kişiliği ve sözünü sakınmayan yapısıyla günümüz Türk edebiyatını yönlendirmiş olanların başında gelir. Nurullah Ataç'ın aşağıda dile getirdiği örnek eleştirmen tiplemesi, Türk eleştirisinin bu güçlü kaleminin kimi özellikleriyle örtüşür: "*Münekkid de şair gibi, ne kadar ihtiraslı olursa, o kadar alakamızı celbeder. Kuvvetli şahsiyete malik olması şartıyla, içtimai, siyasi, ahlâkî, velhasıl her türlü efkâr-ı batılası, kinleri, hasedleri münekkidi daha cazip kılar. Edebî haksızlık, ancak zaiflerde bir kusurdur.*"[23] Demir Özlü, onun Türk edebiyatındaki konumunu Marcel Reich-Ranicki'nin Alman edebiyatındaki konumuna benzetir: "*Vardığı yargılara her zaman katılınmasa bile, bu yargılar belli bir etki, sarsıntı yaratmaktadır.*"[24] Olumlunun olduğu kadar olumsuzun da vurgulanmasının gerekli olduğunu düşünür Fethi Naci; çoğu yazarın korkulu rüyasıdır, mahkemelik olduğu yazarların sayısı az değildir. Onun bu yönünü "*eleştirel terör*"[25] diye nitelendirenler vardır.

---

23 Nurullah Ataç, *Akşam*, 10.8.1922, Alıntılanan kaynak: Asım Bezirci, *Nurullah Ataç...*, İstanbul, 1968, s. 50.

24 Demir Özlü, *Gösteri* dergisi, Temmuz 1991.

25 Hulki Aktunç, *Varlık* dergisi, Mart 1992, sayı 1014.

Ataç ekolü diye adlandırdığımız bu eleştirmenler kuşağı içinde açık bir toplumcu eğilim sergilemeyen, ideolojik kavgalara katılmayan bir kültür adamı dikkati çeker. Sahip olduğu eleştiri anlayışı bağlamında öznel/denemeci eğilimin bir ardılı olan Doğan Hızlan, *"bir Rönesans adamı[dır] [...] akıl çağı düşünürleri gibi bir hoşgörü havarisi[dir] [...] karmaşaların üstünde ve özgür"*[26] biridir Demir Özlü'ye göre. *"Üstten bakmadan, okura, bak senden fazla bildiğim için bu diskurları geçme hakkını kendimde görüyorum demeden,"*[27] ürettiğini söyler Hızlan da. Yazılı basın ve elektronik medyadaki güçlü konumuyla, günümüzün yığın kültürü içinde edebiyata yer açmaya çalışır.

Ataç ekolü eleştirmenlerinin çoğu, başlangıçtan bu yana medya ile yakın ilişki içinde üretir. İçlerinde edebiyat dergileri dışında, günlük gazetelerde yazan, hatta köşeleri olan ya da günümüze yakın dönemlerde elektronik medyada program yapmış olanlar çoğunluktadır. Bunların arasında Rauf Mutluay, Doğan Hızlan, Memet Fuat ve Fethi Naci ilk akla gelenler arasındadır.

İzlenimci eleştirinin Türk edebiyatındaki önemli bir kolunu da kurmaca yazarı eleştirmenler oluşturur. Attila İlhan ve Cemal Süreya'nın başı çektiği yazar-eleştirmenler arasında günümüz yazarlarından ilk akla gelenler; Enis Batur, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Veysel Çolak, Selim İleri ve Erendiz Atasü'dür. Bunların içinde Attila İlhan, karizmatik kimliği, sözünü sakınmayan patetik yapısıyla eleştirmenliğinde de etkili olmuştur. Ataç'la birçok yönden ters düşen İlhan, imge yoğun/şiirsel dili ve öyküleme eğilimiyle, öznel/izlenimci kulvarın kurmacaya en yakın üreten eleştirmen/yazarıdır.

Öznellikten nesnelliğe

Türk edebiyat eleştirisinde ilk paradigma değişikliği ellili yıllarda kendini göstermeye başlar. Edebiyat ürünlerinin değerlendirilmesini sağlam temellere oturtma, 'nesnel' ölçütler çer-

26 Demir Özlü, *Dil* Dergisi, Temmuz 2000, sayı 93.

27 Doğan Hızlan, *a.g.y.*

çevesinde yöntemleştirme, sistematize etme girişimidir bu. İçlerinde izlenimci eleştiri geleneğinden eleştirmenlerin de bulunduğu Vedat Günyol, Fahir Onger ve Mehmet Kaplan gibi kimi yazarlar henüz 1950 öncesi yıllarda, edebiyatı öznel beğeni ve yergi sözcükleri dışında, birtakım nesnel ölçütlerle değerlendirme arayışına girerler.

1948 yılında Fahir Onger, izlenimci eleştiriye karşı olduğunu kesin bir dille açıklar: *"Epice zamandan beri fikir ve sanat hayatını keyfi bir gözle gören kimseler (İmpressionisme)i kendilerine bir şahsiyet gömleği yaparak sistem anlayışına karşı geliyorlar [...] Sistemsiz düşünceye sahip bir kimsenin söyleyecek sözü olacağına ve bir şeyler yapabileceğine ihtimal veremiyorum."*[28] Ancak, bu 'sistem' arayışı yine de izlenimci çerçeveyi tümüyle aşamaz. Bu yolda büyük çaba gösteren Vedat Günyol'un eleştiri yazılarındaki sistemli motif çözümleme girişimleri, değerlendirmedeki öznel tonlamanın güçlü sesi içinde nesnelliğini yitirir.

Estetik düzlemdeki duyarlı kimliği ve polemikçi yapısıyla Türk edebiyat/tiyatro/sanat eleştirisinde önemli bir yeri olan Adnan Benk de ellili yılların nesnellik arayışındaki eleştirmenleri arasındadır. *"Tenkit öznel değildir,"*[29] diyen ve eleştirmenden beklenenin *"izlenimleri, kendi kanıları değil, eserin imkânlarını, yapısındaki özellikleri"*[30] bulup çıkarmak olduğunu vurgulayan Benk'in edebiyat eleştirisi metinlerinde bunları gerçekleştirdiğini söylemek güçtür.

Nesnelleşme sürecinin öncülerinden Türk edebiyatı profesörü Mehmet Kaplan da, araştırmalarında *'metin tahlili metodu'* kullandığını söyler. Metodunun dayandığı estetik ilkeye göre, yazarın yaşamı ile tarihsel ve sosyal çevrenin yapıt üzerindeki etkisi yadsınmamakla birlikte, *"güzelliği vücuda getiren, 'malzeme' değil, 'yapı'dır"*[31] Kaplan'a göre. Ele aldığı metinlerin biçim/yapı özelliklerini ve retorik figürlerini nesnel bir yaklaşımla inceler. Kimi metinlerdeki simge ağını çözümlerken Carl Gustav

28 Şükran Kurdakul..., s. 686, 687.

29 Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, s. 445.

30 *A.g.y.*, s. 446.

31 Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, 2. baskı, İstanbul, 1984, s. 8.

Jung'un arketiplerinden yararlanır. Türk eleştirisinde 'arketipçi eleştiri' öğelerini bilinçli olarak kullanan ilk eleştirmendir Kaplan. Tüm bunlara dayanarak Kaplan'ın, Türk edebiyat eleştirisindeki sistemleşme ve nesnellik arayışının kilometre taşlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki, çağdaşları içinde eleştiri yöntemleri ve modern edebiyat teknikleri alanında en sağlam altyapıya sahip olanlardan biri olan Kaplan'ın eleştiriyi nesnelleştirme girişimleri, bağlı olduğu ulusalcı/sağ ideolojinin çalışmaları üzerindeki, kimi yerde duygusallığa varan yönlendirici etkisi nedeniyle gerçek anlamda amacına ulaşamaz.

Ellilerde yeşermeye başlayan 'nesnel' eleştiri anlayışı, bu alandaki yayınların altmışlı yıllarda artmasıyla yoğunluk kazanır. İçlerinde Metin And, Hüseyin Cöntürk ve Asım Bezirci'nin de bulunduğu kimi eleştirmenler, izlenimci eleştirinin karşısına 'nesnellik' ve 'bilimsellik' kavramlarıyla çıkarlar. Eleştiriyi denemeden ayırmaya yönelik bu darbe girişimi, Türk edebiyat eleştirisindeki ilk büyük yol ayırımıdır, farklı bir epistemolojinin başlangıcıdır.

Asım Bezirci'nin *Nurullah Ataç, Eleştiri Anlayışı ve Yazıları* başlıklı kitabının odağında, 'nesnellik-öznellik', 'bağımsız eleştiri-deneme' çatışması yer alır. Bezirci burada, Türk edebiyat eleştirisinin 'babası' Ataç'la hesaplaşır. Eleştirmen artık *"elinden geldiğince kendisinden uzaklaşarak –kendini aşarak– nesneye yaklaşmalıdır"*[32] Bezirci'ye göre eleştirmen *"'nesneyi basamak yaparak' içini dökmekten, kendi özel duygu ve düşüncelerini, önyargılarını belirtmekten kaçınmalı [...] bir çeşit autobiographie yazmaktan sakınmalı; okurlara sanatçının gücü yerine kendi özel gücünü göstermekten çekinmelidir"* (*a.g.y.*).

1960'ta yayımlanan bir yazısında şöyle der Bezirci: *"Duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında, çözümlemelere, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalıyız. Öznel/izlenimsel eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalıyız. İşte birkaç yıldır, bir iki arkadaş böyle bir çalışmayı sürdürüyoruz."*[33] Eleştirinin 'nesnel/bilimsel'

32 Asım Bezirci, *Nurullah Ataç...*, İstanbul, 1968, s. 50.

33 Asım Bezirci, *Bilimden Yana*, İstanbul, 1976, s. 138.

diye adlandırdığı yöntemindeki 'bilimsel' sözcüğüne koşut davranabilmek için edebiyat incelemesinin sınırlarını zorlar Bezirci. Örneğin *Sabahattin Ali* incelemesinde olduğu gibi, yerli/yabancı/soyut/somut sözcükleri sayar ve sonuçları tablolarda verir, bir bilim adamı gibi davranmaya çalışır. Çünkü bir eleştirmen, *"bir sanatçı gibi değil, geniş görüşlü bir bilgin gibi davranmalıdır: Yaratıcılığa özenmemelidir"*.[34]

Ne var ki, Bezirci uygulamasında tümüyle nesnel davranmaz, pluralist/eklektik bir yön çizer kendine. Metne dönük, nesnel New Criticism'in ilkeleriyle yola çıkar; ancak değerlendirmesini, yapıtı edebiyat dışı/toplumsal verilerle bütünleştiren 'tarihsel-sosyolojik', kimi yerde Marksist eleştiri yöntemleri çerçevesinde yapar.

Asım Bezirci'nin Türk edebiyatına bir başka önemli katkısı da ikincil edebiyat alanında olur. Çok sayıda Türk şair ve yazarıyla ilgili biyografi/eleştiri kitabı, Türk şiiri, öyküsü ve romanı üzerine kaynak kitaplar, antolojiler ve yaklaşık 70 çeviri, bu üretken edebiyat adamının Türk edebiyatına bulunduğu katkılar arasındadır.

Türk edebiyat eleştirisinin nesnelleşme sürecinde Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci ile birlikte izlenimci eleştiriye savaş açanların başında gelir: *"İzlenimci olmak istemiyorsak, ilk yapılacak şey, yapıtı göz önünden uzak tutmamak[tır]."*[35] New Criticism'in ilk bilinçli uygulayıcısıdır Cöntürk; Türk eleştirisindeki nesnellik arayışında, bu arayışını bilinçli olarak yöntemiyle birleştiren bir eleştirmendir. Yalnızca izlenimcilere karşı değildir Cöntürk; toplumcu eleştirideki 'yargıççıl' adını verdiği, 'ortodoks' yaklaşımları da karşısına alır.

Toplumcu eleştiride yöntemleşme girişimleri

Toplumsal ağırlıklı Türk edebiyat dünyasında yetmişlere değin özgün biçim denemeleri yapan çok az sayıda yazara rastlanır. Ağırlığın toplumsal sorunlarda yoğunlaştığı, biçim/yapı/kurgu

34 Asım Bezirci, *Nurullah Ataç*..., s. 51.

35 Hüseyin Cöntürk, *Eleştirmeden Önce*, Ankara, 1958, s. 144.

düzleminde ise, 19. yüzyıl Batı edebiyatının geleneksel ölçütlerinin egemen olduğu Türk edebiyatının, kendi eleştirisini kendisinin yönlendirmiş olduğu söylenebilir. 'Toplumsallık' Türk edebiyat eleştirisinin ana eğilimidir; izlenimci eleştirinin sınırları içinde, bir yönteme bağlı olmaksızın günümüze değin varlığını sürdürür.

Altmışlarda yasallaşan sol eğilimli ideolojik etkinlikler ile kuramsal/ bilimsel kitapların Türkçeye çevrilerek ardı sıra yayımlanması eleştiri alanında da etkili olur. Altmış öncesinin sol ideolojiye geçit tanımayan baskıcı yapısı içinde, Marksist kuramcı Plehanov'un takma adla Türkçe'ye çevrilmek zorunda kalındığı yıllardan sonra, özellikle Georg Lukacs'ın da içinde olduğu edebiyat kuramcılarından yapılan çeviriler, toplumcu eleştirinin sistematize edilmesinde önemli rol oynar. Bir önceki bölümde incelediğimiz 'nesnellik' arayışı ve beraberinde gelişen 'yöntemleşme' girişimleri sırasında eleştiride toplumsallık, 'tarihsel/sosyolojik' eleştiri ile 'Marksist' eleştiri yöntemlerinde kendini sistematize eder.

Asım Bezirci, toplumsal öğeyi nesnel bir yaklaşımla 'tarihsel/ sosyolojik' yöntemle bütünleştirmek ister. 'Nesnel/bilimsel' diye adlandırdığı yönteminde, eleştirmen *"incelediği yapıtın 'yer ve zaman' içindeki durumunu belirlemeye girişmeli, 'eser-sanatçı-çevre-çağ' ilişkilerini aydınlatmaya çalışmalıdır. [...] Yargılamasını başarıyla yürütmek için faydalı her araca başvurmalı, gerekirse felsefeden, mantıktan, tarihten, bilimsel yöntem ve verilerden de yararlanmalıdır."*[36] Bezirci'nin daha sonra 'nesnel' yerine 'bilimsel eleştiri' diye adlandırmanın daha doğru olduğunu düşündüğü bu yöntem, 'yapıt'la dış dünya/toplum arasındaki ilişkiyi ana ölçüt olarak gören, 'tarihsel/sosyolojik' eğilimde bir eleştiri yöntemidir. Ancak ana ilke olarak yargılamayan, betimleyici (deskriptif) karakterdeki bu yöntem, *"eleştirinin [...] yargılayıcılık olduğunu unutmayalım," (a.g.y.)* diyen Bezirci'de, toplumcu eleştirinin normatif anlayışıyla bütünleşir.

Toplumcu eleştiri, mimetik-gerçekçi sanat anlayışının eleştiri düzlemindeki uzantısı görünümündedir. Edebiyat tarihçisi

36 Asım Bezirci, *Nurullah Ataç...*, s. 50-51.

Cevdet Kudret, edebiyat dışı gerçeklik arayışını araştırmalarında doruğa ulaştırır. *Türk edebiyatında Hikâye ve Roman* (1965-1967) adlı üç ciltlik incelemesinde odakta olan 'toplumsal altyapı'dır. Edebiyat yapıtlarını, kimi yerde toplumsal/ekonomik gerçeklerle ilgili istatistiksel veriler üzerine oturtarak değerlendirir. Yansıtmacı gerçekçiliğin Türk edebiyat eleştirisindeki en uç noktalarından biridir Cevdet Kudret; *"Benim anlayışıma göre, hikâye ve romanın şairanelikten uzak olması gerekir,"*[37] der.

Altmışlı yılların nesnellik ve yöntemleşme arayışı içindeki 'toplumcu' edebiyat eleştirmenlerinin eleştiri anlayışları; dış dünya ile ilgili verilerin odakta olduğu sosyolojik yöntem, yargılayıcı ideolojik yönelim, metinden bol alıntının kullanıldığı New Criticism'den izler taşıyan 'metne dönük' ama biçimsel ayrıntının fazla yer almadığı bir uygulamanın ortak paydasında soluk alır.

Toplumcu estetiğin yöntemleştirilmesinde, Türk edebiyat eleştirisinin en etkili kalemlerinden Fethi Naci önemli bir rol oynar. Fethi Naci, eleştirisini toplumcu estetiğin yöntemleriyle bütünleştirmeye çalışır, ancak nesnellik arayışında değildir; Ataç ekolünün denemeci boyutuyla, Marksist kuramları bireşime sokar eleştirisinde. Onun eleştirmenlik yaşamı, Marksist kuramın Batı edebiyatında 150 yıl içinde geçirdiği ana aşamaların tümünü içine alır.[38]

'Toplumsallık' ve 'artistik' boyut arasındaki gerilim, toplumcu edebiyatın ana sorunsallarından biridir. İzlenimci Ataç kuşağının da önemli bir sorunsalı olarak altını çizdiğimiz bu özellik, söz konusu kuşağın üyelerinin neredeyse tümünde varolan toplumsalcı boyuttan alır kaynağını. Fethi Naci eleştirisi de bu gerilimde soluk alır; kimi zaman 'toplumculuk'tur ön planda olan, kimi zaman da tüm gücüyle romanın 'özgül gerçekliği'ni savunur Fethi Naci.

Ellili yıllarda, eleştirmenliğinin ilk döneminde radikal Marksist estetiğin izinde görürüz Fethi Naci'yi. Edebiyat ürünlerini

---

37 *Gösteri* dergisi, Ocak 1992, sayı 134.

38 Yıldız Ecevit, *Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması; Fethi Naci'ye Armağan*, haz. Semih Gümüş, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997.

'toplumcu gerçekçi' gözlüklerle değerlendirir; onların Marksist tarih felsefesiyle bütünleşip bütünleşmediğini araştırır, işçi sınıfının erkine yönelik bir "*aydınlık gelecekler edebiyatı*"[39] oluşturup oluşturmadıklarının izini sürer; romanlarda hakları için savaşım veren örnek işçiler düşler; toplumcu gerçekçiliğin sosyalist romantizminin ürünü 'olumlu kahramanlar ilkesi'yle bütünleşir. Fethi Naci'nin ilk yazılarını topladığı *İnsan Tükenmez* (1956) Türk edebiyat eleştirisindeki 'toplumcu gerçekçi' eğilimin önemli ve ilginç bir belgesidir.

Fethi Naci ikinci döneminde, Lukacs estetiğinin ana ilkelerinden yola çıkan bir toplumcu eleştiri anlayışı geliştirir; toplumcu gerçekçiliğin, yapıtın sanatsal yönünü tümüyle göz ardı eden yaklaşımını geride bırakır. Fethi Naci eleştirisinin ana ölçütleri altmışların sonlarına doğru yerine oturmaya başlar. Özde Marksist edebiyat eleştirisinin ana ilkeleriyle örtüşen ama yıllar ilerledikçe, içlerinde sanat kaygısının daha çok duyumsandığı ölçütlerdir bunlar. Fethi Naci'nin yankı uyandıran araştırması *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981) bu anlayışın izlerini taşır.

Toplumcu eleştiri 'içeriğin eleştirisi'dir. Lukacs, temelinde yanlış bir dünya görüşü yatan bir edebiyat ürününün, estetik değerini de yitireceği savındadır. Toplumsal içeriği bir estetik değer kategorisine dönüştürmek, Marksist edebiyat kuramcılarının ana eğilimlerinden biridir. Fethi Naci de incelediği metinlerde toplumsal bakış açısını arar önce; yazarın toplumsal dinamiği doğru kavrayıp kavramadığını saptar. Ancak, toplumcu gerçekçi döneminde olduğu gibi, yazarın bunun için sosyalist dünya görüşünü benimsemesi gerektiğini söylemiyordur artık. Lukacs estetiğindeki 'eleştirel gerçekçilik' kavramıyla örtüşür Fethi Naci'nin yeni anlayışı: Önemli olan, yazarın sosyalist olması değil, toplumsal gerçekliği çarpıtmadan gözler önüne serebilmesidir.

Bunun için de 'gerçekçi' yazarın gereksiz ayrıntıyı atarak, metnini, yansıttığı tarih kesidine özgü toplumsal gerçekliği en iyi verecek 'tipik' özelliklerle donatması gerekir. Luka-

39 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez - Gerçek Saygısı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.

cs'ın, Engels'den yola çıkarak benimsediği 'tipik' kavramı toplumcu eleştiri pratiğinin temel ilkelerinden biridir. Fethi Naci eleştirisinin de ana ilkesini oluşturur bu kavram. Fethi Naci'nin 'iyi roman' için koyduğu önkoşul, roman yazarının "*kahramanlarına günümüz Türkiye'sinin toplumsal çelişkilerini yansıtan bir tipiklik verebilme[si]dir*".[40] Yazarın bu yolda "*ayrıntıları işlevselleştirmesi*" (*a.g.y.*), düşünceyi "*ete kemiğe büründürmesi*" (*a.g.y.*) gerekmektedir Fethi Naci'ye göre.

Artistik boyuta 'kısmi' de olsa özerklik tanıyan Lukacs estetiğinin sınırları içinde, toplumsallık ve sanatsallık arasında bir denge kurmaya çalışır Fethi Naci. Toplumcu Türk edebiyat eleştirisini en çok etkileyen kuramcıdır Lukacs. Ahmet Oktay, "*Lukacs'ın özellikle roman kuramının 1980'lere kadar M. Doğan'dan H. Yavuz'a itirazsız benimsendiği, bu konuda [Türk edebiyatında] tek otorite sayıldığı[nı]*"[41] söyler. Gerçekten de içlerinde Ahmet Oktay'ın ve Asım Bezirci'nin de bulunduğu Marksist eğilimli eleştirmenler, uzun yıllar metinlerde, sınıfsal düzlemdeki 'tipik' öğesinin izlerini sürerler.

Seksenli yılların başlarında Lukacs sonrası Marksist kuramcıların görüşleri, toplumcu eleştirmenler arasında da yankı bulmaya başlar. Yeni Marksist eleştirmenlerden Ernst Fischer, Lukacs'ın modernist yazarlara yönelik 'yoz' tanımına karşı çıkar. Ona göre, "*Sanatta burjuva veya proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım yolları yoktur*".[42] Louis Althusser edebiyatın 'mimetik' özelliğine kuşkuyla yaklaşıyordur artık. Terry Eagleton ise, Marksist estetiğin ana ilkesini sorgular, 'altyapının üstyapıyı belirlediği' düşüncesinin yeniden ele alınması gerektiği görüşündedir.

Seksenli yılların Fethi Naci'si, son zamanlarda okuduğu Rus formalistlerinin ve Mihail Bahtin'in de etkisiyle, eleştirisine farklı bir estetik anlayışın söylemlerinden izler taşıyan yeni bir tonla-

---

40 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 474.

41 Ahmet Oktay, *Milliyet* gazetesi, 23.12.1986.

42 Alıntılanan kaynak: Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, 5-7. basım, İstanbul, 1983, s. 73.

ma katar. Yine romanlarda toplumsal bakış açısını aramayı sürdürüyor. Metnin sosyolojik bileşenlerini çözümlüyordur; ancak, kimi yerde geleneksel toplumcu estetiğin sınırlarını aşıyor, *"romanın kurgu ve yapı [demek] olduğunu"*[43] söylüyor artık.

Toplumcu estetik, içindeki yumuşama eğilimlerine karşın çoğu kez, doğruların bire bir yansıtılmasını öngören mimetik gerçekçilikle bütünleşmiş bir toplumculuğu, edebiyatın ana koşulu saymayı günümüze değin sürdürür. Türk edebiyat eleştirisinde bir dönem Marksist yaklaşımıyla tanınan akademik kökenli Murat Belge, toplumcu eleştirideki bu güçlü drtodoks eğilime karşı çıkanların başında gelir. 1998'de çıkan kitabının önsözünden alınan aşağıdaki kesit, toplumcu/radikal baskının karşısında yer alan bir bilincin özeleştirisini yansıtır: *"Eleştirmen olarak [...] 'dogmatik olmama' çabasıydı beni tanımlayan. [...] Ama bir kitapta toplamak üzere bu yazıları yeniden okurken, bir yığın 'devrimci basmakalıplık' ettiğimi görüyorum. Bu her halde, 'ortodoks' dışı bir iş yapmaya çalışırken, büsbütün yanlış anlaşılma ihtimaline karşı geliştirilmiş yarı bilinçdışı bir strateji olmalı ve böyleyse, düşünce ortamımızın genel dogmatizminin hepimiz üstünde ne kadar ciddi bir terör yarattığının kanıtı."*[44]

Edebiyat eleştirisindeki bu toplumcu ortodoks kanat, romantik/modernist/postmodernist/avangardist estetiği terörize etmeyi günümüze değin sürdürür: Avangardist romancı Hasan Ali Toptaş'ın bir yapıtını karşısına alan eleştirmen, söz konusu anlayışın açık sözlü örneklerinden birini sergiler: *"Türkiye gibi insanca yaşamanın asgari koşullarının bile sağlanamadığı bir ülkede, bir yazarın düşsel diyarlarda gezip kendini mistik bir huşu içine sokmaya asla hakkı olamaz."*[45]

Metne dönük eleştiri

Türk edebiyatında yapıtı, 'toplumdan/dış dünyadan' yola çıkarak değerlendirme, altmışlı yıllara değin tek eleştirel eğilim ol-

43 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayınları, İstanbul, 1986, s. 164.

44 Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 14.

45 Kemal Inal, *Evrensel Kültür Dergisi*, Şubat 2000, sayı 98.

muştur. Altmışlardaki nesnelleşme arayışları sırasında Türk edebiyat eleştirisi ilk kez bir yol ayrımına gelir: Öznellikten nesnelliğe yönelen bir sapaktır bu. Daha önce, değerlendirmede öznellikten nesnelliğe yönelim bağlamında Türk edebiyat eleştirisindeki ilk 'paradigma değişikliği' diye nitelendirdiğimiz bu gelişme; yalnızca eleştiri tutumundaki bir yön değişimi değildir. Altmışlardaki bu gelişmede yaşanan ana paradigma değişikliği, eleştirinin bakışlarını yönelttiği objeyi değiştirmesinden kaynaklanır. Yeni eleştirmen artık bakışını dış dünyadan/toplumdan edebiyatın kendi nesnesine, 'yapıtın kendisine' yönlendirmek istemektedir.

Hüseyin Cöntürk, 1920'lerde İngiltere'de ortaya çıkan ve daha çok Amerika'da yayılım gösteren New Criticism'de (Yeni Eleştiri) yöntemini bulur. New Criticism ekolünde araştırmacı tümüyle nesnel bir anlayışla metne yönelir, onu bir bilim adamı titizliği içinde çözümler; çünkü metni değerli kılan, onun dışındaki tarihsel, sosyolojik/vb veriler değil, metnin kendisidir. Cöntürk, *Eleştirmeden Önce* başlıklı kitabında, New Criticism'i, akımın öncülerinden T.S. Eliot ve I.A. Richards'ın kuramsal metinlerinden yola çıkarak tanıtır Türk okuruna. Özellikle şiir incelemesi üzerinde durur, şiirde 'biçim' incelemesini kategorize eder; hem kuramsal, hem de uygulamalı düzlemde 'yakın okuma'nın nasıl yapılacağını Türk okuruna göstermek ister. Birlikte nesnellik arayışına girdikleri Asım Bezirci, New Criticism'i, Marksist yöntemin 'yakın okuma' tekniği olarak kullanırken, Cöntürk onu ana yöntem olarak benimser. Türk edebiyat eleştirisine Hüseyin Cöntürk'le giren 'metin odaklı' yöntem, daha sonra gelişen eleştiri yöntemleri içinde de yer almayı sürdürür; modern eleştirinin Marksist, yapıbozumcu ya da okura dönük yöntemlerinin ana ilkesi durumuna gelir.

Metne dönük eleştiri yöntemi, edebiyat bilimi konusunda belirli bir teknik altyapıyı önkoşul sayar. Bu yönteme duyulan ilgiyi; ellili yıllarda ürün veren ikinci yeni şiirinin imgeye/söz sanatlarına dayalı yapısını, geleneksel öznelci/denemeci eleştiri çerçevesi içinde çözümleme girişimlerinin yetersiz kalması-

na bağlamak yanlış olmaz.[46] Seksenlerin başında ivme alan yeni edebiyat oluşumları da benzer bir gelişmenin ortaya çıkmasına yol açar. Bu yıllarda Türk edebiyatında filiz vermeye başlayan modernist/postmodernist metinler, o güne değin Türk edebiyatında görülmemiş biçim/yapı denemelerini de birlikte getirirler. Eleştirmenin elindeki toplumcu şablon, edebiyattaki yeni estetik anlayışla örtüşmemektedir artık. Bu yapıtları çözümlemek için farklı ölçütler gerekmektedir. Sistemli bir bilgi birikiminin sonucunda oluşan ölçütlerdir bunlar. Hüseyin Cöntürk'ün deyişiyle, *"iyi eleştirmen olmak için eleştirel eğitim görmek şart[tır]".*[47]

Seksen sonrası edebiyat eleştirisinde, üniversite öğretim üyelerinin söz sahibi olmaya başlamasını, modern eleştiri yöntemlerinde bilgi birikiminin ve sistemleştirmenin önem kazanmasına bağlayabiliriz. Batı edebiyatlarındaki kuramsal ve yöntemsel gelişmeler, genelde üniversite çevrelerinde –özellikle de Batı dilleri filolojilerinde– incelenme olanağı bulur, yapılan çevirilerle yaygınlaşır. Edebiyat metnini odak alan 'New Criticism', 'yapısalcılık' ve 'göstergebilim' bu yıllarda Türk edebiyat eleştirisinde yandaş bulmaya başlar.

Seksenli yıllarda yaptığı incelemelerde ilke olarak 'yapıta dönük' yöntem kullanan eleştirmenler arasında İngiliz edebiyatı profesörü Berna Moran en çok yankı uyandıranıdır. *"Berna Moran incelemesine, hatta isterseniz okumasına, mümkün olduğu ölçüde çıplak bir gözle başlıyor. [...] Başlangıçta metinle kendisi arasına başka hiçbir şey sokmayabilir. Sonra o metni çözümleme yöntemini, gene o metnin dikte ettiği, yönlendirdiği bir arayışla saptayabilir."*[48] Genelde, içinde sosyolojik/toplumcu/yapısalcı yöntemlerin de bulunduğu 'pluralist' bir yöntem kullanır Moran.

Baştan bu yana toplumsal boyutun yoğun bir biçimde yer aldığı Türk romanıyla ilgili incelemelerde toplumsal öğenin göz

---

46 Nazan Aksoy, *Yeni Eleştiri*, kaynak: *Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler*, yay. haz. Mehmet Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1996, s. 24.

47 Hüseyin Cöntürk, *Eleştirmeden Önce*, Ankara, 1958, s. 71.

48 Jale Parla, *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 7.9.1990.

ardı edilmemesi görüşündedir Moran. Bu nedenle, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* başlığını taşıyan ve modern Türk edebiyat eleştirisinin en yetkin örneklerinden olan üç ciltlik incelemesinde toplumcu yöntemin öğelerinden yararlanır. Ancak toplumcu öğeyi de metne dönük yöntemin bir bileşeni yapar Moran: Toplumsal boyutta onu ilgilendiren *"yazarlarımızın dile getirmek istedikleri toplumsal, siyasal, ahlâksal görüşlerin romancılıklarını 'nasıl' belirlediği[dir]".*[49]

Hangi yöntemi kullanırsa kullansın, Berna Moran için önemli olan edebiyatın kendisidir; sosyoloji de psikoloji de felsefe de ideolojiler de edebiyatla ilgili öğeleri ortaya çıkarmak için yalnızca birer araçtır onda. Roman gerçeğini ve romanın düşünsel boyutunu, kendi öznel görüşleri açısından değerlendirmez Moran; ahlâkçı değildir; toplumsal sorunlarla ilgili yol göstermez; Türk edebiyat eleştirisi geleneğinin önemli bir bölümünü oluşturan 'öğretmen/eleştirmen' tipine uymaz. Berna Moran, bilimsel yöntemler çerçevesinde gerçekleştirilen, araştırmaya yönelik nesnel eleştirinin yetkin bir temsilcisidir.

Toplumsal angajmanı ne olursa olsun, incelediği edebiyat ürününe sağ-sol ayırımının dışında kalarak, yalnızca çözümlenecek bir 'nesne' olarak yaklaşan eleştirmen, Türk edebiyat eleştirisinde yok denecek kadar azdır. 1980'den sonra Türk edebiyatı alanında yaptığı çok sayıda yayınla dikkati çeken Alman edebiyatı profesörü Gürsel Aytaç, edebiyat eleştirisindeki sağ-sol bölünmüşlüğünün altını şöyle çiziyor: *"Yayın organlarında yer alan tanıtma ya da eleştiriler, hep [eleştirmenin] kendi dünya görüşünün sınırları içinde olanlara ilişkin. Öyle ki, bir tarafın kendine yakın saydığı için ünlü bildiği bir isim, karşı tarafa ya çok yabancı, ya da yok saydırılmaya çalışılanlardan."*[50] 'Sağ eğilimli' edebiyattan Mustafa Kutlu, Sevinç Çokum ya da Emine Işınsu'yu, 'karşı taraftan' Aziz Nesin ya da Yaşar Kemal'i nesnel ölçütler çerçevesinde inceler Gürsel Aytaç; yansız yaklaşır incelediği ürüne: *"Edebiyat, kendisine bir işlev yüklense de yüklenmese de, yani bir amaca hizmet etmesi beklense de beklenmese*

49 Murat Belge, *Gösteri* dergisi, 1990, Mart 1984.

50 Gürsel Aytaç, *Gösteri* dergisi, 1990, sayı 119.

de, önce 'güzel' olması istenen"[51] bir daldır. "*Bu nedenle de 'biçim' sorunu gir[mektedir] işin içine.*" *(a.g.y.)*

Gürsel Aytaç; metni değerli kılan öğenin, metnin organik bütünlüğünden kaynaklandığını bilir; bu nedenle de metindeki biçim/yapı/kurgu özelliklerini çözümlemeyi ön plana alır. Onun eleştiri metinleri, gerekli olan durumlarda pluralist yönteme el atsa da, nesnel/metne dönük eleştirinin edebiyatımızdaki en katıksız örneklerindendir. Aytaç'ın eleştirisinin dikkati çeken bir özelliği de, 'nesnel' kalma çabasının bir sonucu olarak, savını alıntılarla kanıtlama eğilimidir. Bol alıntılı metinlerdir onun eleştirileri. Gürsel Aytaç, 1980'den günümüze değin yayımladığı ve *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* ile *Edebiyat Yazıları*'nda topladığı üç yüzü aşkın eleştiri/inceleme yazısı, yirmiye yakın çeviri metni ve kuramsal içerikli kitaplarıyla Türk edebiyat eleştirisinin en üretken yazarlarından biridir.

Seksenlerden günümüze kadar olan dönem kesitinde, 'metne dönük' eleştirinin taşıyıcısı görünümündeki bu akademisyenler arasında, metin çözümlemesine dayalı yöntemlerin uygulanabilmesi için gerekli altyapıyı sağlamak amacıyla kuramsal/bilgisel düzlemde kaynak kitaplar üretenler dikkati çeker. Türk edebiyatının en yoksul olduğu alandır kuramsal üretim. Berna Moran'ın yetmişlerde yayımladığı *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Gürsel Aytaç'ın doksanlarda basılan *Genel Edebiyat Bilimi* ve *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* kitapları bu az sayıdaki ikincil kaynak kitaplar arasındadır. Fransız dili ve edebiyatı profesörü Tahsin Yücel de, içlerinde "*Anlatı Yerlemleri*", "*Yapısalcılık*", "*Eleştiri'nin ABCsi*" ve aralarında göstergebilimci Roland Barthes'ın kitaplarının ve çeşitli kurmaca yapıtların da bulunduğu sekseni aşkın çeviri metni ile ikincil kaynak üretimine katkıda bulunanlar içinde başı çeker. Yücel yapıtlarıyla, yapısalcılık ve göstergebilimi Türk edebiyatına tanıtır. Akşit Göktürk de seksenli yılların, kaynak kitap, eleştiri ve çeviri alanlarında ürün veren sıra dışı yetenekteki bilim adamları arasındadır.

Metne dönük/nesnel eleştiri, seksen sonrası yılların edebiya-

51 Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları 1*, Ankara, 1990, s. 177.

tında, yapısalcılık ve göstergebilim alanında, içlerinde çağdaş Türk edebiyat eleştirisinin önemli isimlerinden Feridun Andaç ve Murat Belge'nin de bulunduğu yandaşlar edinir kendine. Mehmet Rifat'ın da, göstergebiliminin gelişmesine özellikle kaynak kitap dalında büyük katkısı olur. Bu yıllarda edebiyat araştırmasıyla ilgilenen üniversite dışından yazarların sayısında artış görülür. Bunların arasında edebiyatla ilgili genel konulardaki bilinçli araştırmalarıyla Konur Ertop dikkati çeker.

Yine seksenli yıllarda üniversite çevrelerinde yayılım bulan karşılaştırmalı edebiyat eleştirisi, doğası gereği metin dışı disiplinleri devreye alsa da, metni odak alan yöntemi çıkış noktası olarak benimseyen öğretim üyelerinin uygulama alanı içinde, genelde titiz metin çözümlemeleriyle bütünleşir. Berna Moran, Gürsel Aytaç, Jale Parla ve İnci Enginün bu alanda ürün veren öğretim üyeleri arasındadır.

Eleştiride postmodernist yönelimler

Doksanlı yıllar döneminde Türk edebiyatında yayılım alanını genişletmeye başlayan postmodernist/avangardist edebiyat ürünleri, Türk edebiyat eleştirisinde çok yönlü gelişmelere neden olur. Özellikle, her romanında alışılmamış kurgu teknikleri uygulayan Orhan Pamuk'un, *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1996) *ve Benim Adım Kırmızı* (1998) romanları çevresinde, yeni estetiğin ana ilkelerini sorgulayan, giderek edebiyat dışı alanlara kayan polemik ortamları oluşur.

Orhan Pamuk'un romanlarının böylesine sarsıntı yaratan bir edebiyat 'kavgasına' yol açması, özde Türk edebiyatında güçlü yandaşları olan geleneksel estetiğin savunmakta olduğu ölçütlerin, avangardist ürünlerde yerini tümüyle farklı bir sanat anlayışına bırakmasından kaynaklanmaktadır. Geleneksel ideolojik/ahlâksal ölçütlerle donatılmamış, tekil/bütünsel bir anlamın odak alınmadığı ve çoğu kez de kendine dönük 'üstkurmaca' düzlemde oluşan bu çok katmanlı/açık metin dokuları, özellikle toplumcu eleştiri çevresinden yoğun tepki alırlar. Bu görüşe göre, tüm değerleri karşısına alan bu metinler, karmaşık

dokuları, uzun tümceleri, birbiriyle ilintisiz görünümdeki metin adalarıyla bütünsel metin dokusunu bozmakta olup, sanatsal açıdan değersizdirler.

Yeni edebiyat estetiğindeki bu yol ayrımı, altmışlardan bu yana dünya genelinde çok yönlü tartışmaları da beraberinde getirir. Altmış sonlarına doğru, Almanya'da 'estetik ve ahlâk' ilişkisi ve edebiyatın toplumsal sorumluluğunu odağa alan ve başrolde ünlü Germanist Emil Staiger'in bulunduğu, daha sonra Leslie Fiedler'in de katıldığı ünlü tartışma, ya da 1990'da Christa Wolf'ün bir anlatısı çevresinde oluşan ve edebiyat estetiğinin özerkliğini konu alan polemik, kaynağını hep aynı paradigma değişikliğinden alır.

Artık bir eleştirmenin bütünsel/soncul bir anlam çerçevesinde yorum getirmesinin olanaksız olduğu bu kaygan dokulu metinler, edebiyat eleştirisi geleneğinin temeli konumundaki 'yorumsamacılık'ın işlevini sorunsallaştırır. Yalnızca edebiyat estetiği değerleri değildir köktenci bir biçimde sorgulanan; Batı düşüncesinin 'anlam'ı ve 'aklı' Tanrısallaştıran yaklaşımı, 20. yüzyılın son on yıllarında postyapısalcıların, kendilerine göre güçlü kanıtlar eşliğindeki saldırılarının hedefi durumuna gelir. Lacan, bilinçaltı incelemelerinde anlamı sorguluyordur, yapıbozumcu Derrida ise Batının tez-antitez üzerine kurulu diyalektik ana kültür temelini "*buyurgan bir hiyerarşi*"[52] olarak tanımlıyor, söz konusu yapıyı yıkmayı ana amaç olarak görüyordur.

İletişim teknolojisindeki devrimin başı çektiği gelişmeler zinciri düşünürü de sanatçıyı da eleştirmeni de tüm geleneksel değerlerin/ideolojilerin/kuramların sorgulandığı, geleneksel tinsel içeriğin 'yapıbozuma' uğratıldığı yeni bir dünya ile karşı karşıya bırakır. Bu gelişmelerin ışığında 20. yüzyılın son çeyreğindeki eleştiri eğilimlerine damgasını vuran postyapısalcılar, geleneksel eleştiride *'logos*'un/anlamın taşıyıcısı konumundaki edebiyat-bilimsel inceleme birimlerini ters yüz ederler: Metin artık bir anlam taşıyıcısı değildir onlar için, yazar ise anla-

52 Pil Dahlerup, *Dekonstruktion*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 1998, s. 33.

mın üreticisi olma özelliğini yitirmiş, kahraman/özne ortadan kalkmış, öykü ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıkmıştır. Yeni anlayışa göre, metnin anlam alanı sonsuz bir devinim içindedir; okur ancak metinle karşılaştığı anlam an'ını dizginleyebilir; o da sonsuzluk içindeki anlardan yalnızca biridir. Bu anlayış, geleneksel yorumsamacılığın da sonu demektir. Susan Sontag'ın otuz yıl önce kaleme aldığı ünlü denemesinin adı "*Against Interpretation*" ("*Yoruma Karşı*") başlığını taşır. "*Eleştirinin işlevi yapıtın 'ne anlama geldiğini' göstermek değil, 'nasıl bir şey olduğunu', hatta onun 'o şey olduğunu' göstermek olmalıdır [...] Sanatta gereksinme duyduğumuz şey, yorumbilim yerine sevgi-bilimdir*"[53] demektedir Sontag.

Yorumsamacılıktan kopuş, ilk kez 'metne dönük' eleştiri yöntemlerinde kendini göstermeye başlar; yapısalcılık ve göstergebilimde vurgu kazanır. Metni soncul bir anlamın taşıyıcısı olarak görmeyen 'alımlama estetiği' ise edebiyat eleştirisinde, anlamı tümüyle göreceleştirerek yok eder. Son on yıllarda kendisine çok sayıda yandaş bulan bu eğilime göre, anlam metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünüdür; her okur kendi anlamını özgürce kendi üretir ve bu 'yaratıcı' bir edimdir.

Üretilen anlamların hepsinin geçerli oluşu ise, yorumsamacılığı, yani tek/bütünsel/soncul bir anlama ulaşma ve yol gösterme/bilgilendirme/ öğretme savındaki geleneksel eleştiriyi kendi içinde çökertir. Postmodern estetikle ilgili çığır açıcı makalesinde Leslie Fiedler, "*Eğer eleştiri hayatta kalmak; yararlı, önemli, yaşama dönük olmak ve bu konumunu sürdürmek istiyorsa, köktenci bir biçimde değişime uğramak zorundadır*,"[54] der. Fiedler'a göre, bilimsel tonlamanın dışında bir sese sahip olması gereken yeni eleştirinin "*kendisi doğrudan 'sanat' olacak [...] sanat yapıtı, yeni bir sanat yapıtı yaratmak için bir araç olacaktır*" (*a.g.y.*).

Doksanlı yıllarda Türk edebiyat eleştirisinde ortaya çıkmaya başlayan kimi ürünler, yukarıda sözünü ettiğimiz eleştiri anla-

---

53 Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, yay. haz. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, İstanbul, 1991, s. 21.

54 Leslie Fiedler, "Crose the border, closs the gap" içinde: *Wege aus der Moderne*, Hrsg. W. Welsch, Akademic Verlag, Berlin, 1994, s. 59.

yışıyla belirgin koşutluklar içerirler. Yorumsamacı yaklaşımın dışında, kendini eleştiri objesinin büyüsüne kaptırmış, yaratarak varolmaya çalışan yeni bir eleştiri anlayışıdır bu. Eleştirmen ne 'New Criticism' yanlıları gibi kendini yok etme pahasına kurtuluyordur yorumsamacılıktan, ne de yaratıcı/sanatsal olan ama yorumsamacılığı ana erek olarak gören izlenimciler gibi davranıyordur. Edebiyat eleştirisinde yaşanan ikinci ama daha köktenci bir paradigma değişikliğidir bu, doğrudan eleştiri kurumunun ontolojik kökenine yöneliktir; yorumsamacılıktan yaratıcılığa dönüşen bu köktenci değişimde eleştiri, 'meta-eleştiri' olur.

Bu yeni eleştiri anlayışı; Semih Gümüş, Orhan Koçak, Nurdan Gürbilek, Dilek Doltaş ve Yıldız Ecevit'in doksanlı yıllarda edebiyat üzerine yazdıkları kimi araştırma/eleştiri/deneme yazılarında/kitaplarında kendini gösterir. Yukarıda adı geçen yazarların ortak özellikleri; yorumsamacılığa uzak durmaları, eleştiriyi bir yeniden yaratma süreci olarak görmeleri ve yeni edebiyat oluşumları/eğilimleri ile ilgili teknik donanıma sahip olmalarıdır denebilir.

Semih Gümüş, *"eleştiriyi de bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için varolabilecek bir yazınsal yaratım olarak"*[55] gördüğünü, *"yoksa [eleştirinin] nesnesi karşısında etkinliğinden söz edileme[yeceğini]"*[56] söylemektedir. Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* romanı ile ilgili çalışmasının önsözü *"Bir Yaratıcı Okuma Serüveni"* başlığını taşımaktadır: Gümüş'ün amacı, *"'Hayır...'ın yarattığı büyük dünyaya kendince bir başka dünya kurarak karşılık vermek[tir]"* (*a.g.y.*). Yazma ediminden söz ederken; bir sanatçı gibi konuşuyordur Gümüş; *"ancak yaşanarak anlaşılabilecek, tanımsız bir tutkudur"*[57] bu edim onun için.

Başkaldırı ve Roman'ın ilk bölümünde, çalışmasında odağa aldığı *"Hayır..."* romanının ana izleği 'intihar' olgusundan yola çıkarak, edebiyat tarihinde yolu intiharla kesişmiş yazarlar/kur-

55 Semih Gümüş, *Yazının ve Tarihin Bilinci*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 177.

56 Semih Gümüş, *Başkaldırı ve Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996, s. 21.

57 Semih Gümüş, *Yazının...*, s. 78.

maca kişiler arasında dolaşır; inceleme objesi olan romandan neredeyse bağımsızlaşarak 'intihar' çevresinde dokunmuş 'yeni bir metin' 'üretir'. *Romantik Bir Viyana Yazı*'ndaki çözümlemede de aynı yöntemi kullanır Gümüş; *"hem romandan yola çıkıp, hem de ondan bağımsız biçimde değerlendirilebilecek sorunları temel alıyordu[r]."*[58] Gümüş, eleştirisinin "yol gösterici değil, yollar arayan bir eleştiri"[59] olduğunu söylüyordur; amacı "*kendin[e] özgü bir çözümleyici eleştiri dünyası kur[maktır]*".[60] Öykü ve roman üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında, avangardist edebiyat kuramlarıyla yakın ilişkisini kanıtlayan dilbilim/yapısalcılık/yapıbozumculuk/alımlama estetiğine özgü sözcük dağarcığı kullanır Gümüş. Bu kuşak yazarlarının çoğu gibi, onun 'denemeciliği' de araştırmanın/altyapının ürünüdür.

Orhan Koçak'ın, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanı üzerine yazdığı seksen sayfalık uzun metin, postmodernist eleştirinin Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneklerinden biridir. Eleştiri nesnesiyle kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır Koçak metninde: *"Bu hikâyeden tat alabilmek için işaretlerin görünürdeki anlamının ötesinde başka bir şey aramak gerekmez, başka bir deyişle; öykünün yüzeydeki öğelerinin oynaşmasına, birbirine bağlanarak yeni kombinasyonlar oluşturmasına kendimizi bırakmak yeterlidir. Yorum oyundur, bestecinin bize sunduğu notaları birbirine bağlamak, partisyonu seslendirmektir; ama bu notaların ardında bir anlam aramak ya da bu notaları sahici sanmak abestir."*[61] Eleştiriyi 'oyun'la koşutlar Koçak; eleştiri ediminde bir sanatçı davranışıdır onu yönlendiren.

Koçak'ın *Kara Kitap* eleştirisinin bir özelliği de, eleştiri metninin kimi bölümlerde yazarının okuma ediminin ve yorumlama sürecinin de öyküsünü içermesidir. Kimi yerde Koçak, 'sevgili okur' diye kendi metninin, aynı zamanda da Orhan Pamuk'un romanının okuruna yönelir. Metnin kendisini anlat-

58 Semih Gümüş, *Başkaldırı...*, s. 129.

59 Semih Gümüş ile Söyleşi, *Virgül* dergisi, Mart 2000, sayı 28.

60 *A.g.y.*

61 Orhan Koçak, *Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna*, alıntılanan kaynak: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, derleyen Nüket Esen, İstanbul, 1992, s. 176.

ması/bağımsızlaşması, kurmaca çerçeveyi kırıp dış dünyaya yönelmesinin anlatı edebiyatında 'üstkurmaca' (metafiction) diye adlandırıldığını düşünürsek, Koçak'ın eleştiri metninin de bir meta-eleştiri metni olduğunu söyleyebiliriz.

Kurmaca metni ilk okumasında, ona fenomenolojik düzlemden yaklaştığını söyler Koçak; kendini yapıta teslim etmekten, onun buyruğuna girmekten söz eder; önce yapıtın yaklaşmasını ve dokunmasını beklemek gerekir Koçak'a göre; kuramın ise ikincil düzlemde rolü vardır onun eleştirisinde.[62] Koçak'ın eleştirisi, güçlü bir zekânın, edebiyat-bilimsel/düşünsel altyapının ve sanatçı duyarlılığının ürünüdür.

"Bir metin, uygun okuyucu için bir dönüşüm yaşantısı olmak ister."[63] Nurdan Gürbilek'in denemeleri, Umberto Eco'nun yukarıdaki sözüyle bütünleşir. Gürbilek, eleştiri anlayışını şöyle özetler: *"Ben de bu yazılarda denemenin imkânlarını kullanarak, hem ele aldığım metinleri eleştirel bir mesafeden okumaya çalıştım, hem de kitabın bende harekete geçirdiği iç deneye yer açmayı denedim. Yani metinlerin dışına çıktım [...] ben de yazıyor olduğuma göre, bunun sıkıntıyla, bunun oyunla, bunun yoklukla ilişkisine yer verdim."*[64] Postmodernist kuramcılardan Ihab Hassan'ın *"[metin] yazılmak, değiştirilmek, yanıtlanmak, yaşama dönüştürülmek ister,"*[65] dediği şeydir bu. Nurdan Gürbilek'in çalışmaları, son kuşak eleştirmenlerinin ortak özelliklerini taşır; eleştiriyi 'oyun'la/sanatla koşutlayarak, iç deneyimlere yer vererek metni dönüştürür, yeni bir metin kurar. Bunu yaparken izlenimcilerden farklı bir tablo sergiler Gürbilek; salt öznelliğin ve yaratıcılığın büyüsüne kapılmaz, biçimsel öğelerin üstüne giderek, alanındaki kuramsal/kültürel birikimle, araştırmayla bütünleştirir metnini.

Bu araştırmanın yazarı Yıldız Ecevit'in 1995'ten sonraki metinlerinde görülen postmodernist/postyapısalcı eğilimler, onu,

---

62 Orhan Koçak'la Söyleşi/Metin Celal, *Gösteri* dergisi, Ekim 1995, sayı 179.

63 Umberto Eco, *Gülün Adı* (Gülün Adı Üstüne), çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 587.

64 Nurdan Gürbilek, alıntılanan kaynak: Veysel Çolak, *E Dergisi*, Şubat 2000.

65 Ihab Hassan, *Postmoderne Heute*, alıntılanan kaynak: Wolfgang Welsch..., s. 53.

son kuşak eleştirmenleriyle aynı ortak paydaya taşır. Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* başlıklı kitabında, Pamuk'un *Yeni Hayat* romanını beş ayrı yöntemle ele alır, beş farklı eleştiri anlayışının ve kültürel kimliğin bakış açısından yaklaşır romana; eleştiri düzleminde bir tür kurmaca 'oyun' oynar. Kimi yerde yapısalcı düzlemde çözümler metni; kimi yerde, edebiyatın ekonomik/toplumsal 'altyapı'nın bir ürünü olduğunu düşünen Marksist bir eleştirmenin gözlükleriyle yaklaşır romana. "*Kimi yerde ise, metin dokusunda yakaladığımız 'mistik' renkli ipe asıldık, onun bizi götürdüğü yere kadar gittik, şifreleri çözmeyi denedik, düş gücümüzü ve bilgi dağarcığımızı zorladık, kendi 'Yeni Hayat'ımızı kendimiz yazdık. [...] Satırlardan çok, satır aralarını okuduk, imgelerin anlam alanlarını bulgulamaya çalıştık [...] –ikinci elden de olsa– yeni bir metin 'yaratmanın' keyfini yaşadık. Bu 'bizim' serüvenimizdi.*"[66] Tahir Abacı, Ecevit'in söz konusu kitabında "*eleştirinin kurmaca anlatıya özendiğin[den]*"[67] söz eder.

Ancak Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* ve *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* kitaplarında yer alan yazılarında tümüyle postmodernist bir eleştirmen kimliği sergilemez. Öğretim üyelisi kimliğinin etkisiyle çalışmalarını yoğun bir teknik altyapıyla temellendirme, bol alıntıyla destekleme ve bilimsel düzlemde sistematize etme çabası gibi 'modernist özellikler' Ecevit'i daha çok, edebiyat eleştirisinin modernist bilimsellikle postmodernist oyunsuluğun kesiştiği bir noktasında konumlandırır.

İngiliz edebiyatı profesörü Dilek Doltaş, bu eleştirmenler grubu içinde postmodernizmin ana eğilimlerine en fazla sadık olanıdır; söz konusu alanda uzmanlaşmış bir akademisyenin bilinciyle yaklaşır metinlere. Onun eleştirisindeki postmodernist yön, oyunsu/yaratıcı olmasında değil, her türlü yerleşik norma kuşkuyla yaklaşan 'betimleyici' tutumunda ortaya çıkar. Türk yayın dünyasında postmodernist edebiyatı, gerek düşünsel/bilgisel düzlemde gerekse okuma örneklemeleriyle en iyi

66 Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1996, s. 556.

67 Tahir Abacı, *Adam Sanat* dergisi, Temmuz 1997, sayı 140.

anlatan çalışmalarından biri olan kitabı *Postmodernizm, Tartışmalar, Uygulamalar*'da eleştiri anlayışının ana ilkelerini şöyle açıklar Doltaş: *"Söz konusu yapıtlara modern düşüncenin ürünü olan yazın eleştirisi kavramları, sınıflandırmaları ve ölçütleriyle yaklaşmadığımdan, onları roman ya da kısa öykü gibi tür tanımlamalarıyla betimlemekten özellikle kaçındım [...] anlatıların gerçek/kurmaca, öznel/başka ve anlamlı/anlamsız ayrımlarını kökten sorgulayarak okurda nasıl bir ontolojik kuşku uyandırdıklarını sergilemeye çalıştım."*[68] Doltaş'ın kitabının uygulamalı bölümü *Postmodernist Okumalar* başlığını taşır.

20. yüzyıl sonlarında eleştirinin yaratıcı/sanatsal/alımlamacı bir yönelim göstermesi, postmodernist/postyapısalcı çizginin dışında kalan eleştirmenlerin metinleri üzerinde de etkili olur. Toplumcu estetiğin taşıyıcısı Ahmet Oktay, *"Bir başka gerçekliğin derinliğinden gelip çınlayan öyküyü yeniden kur[maktan]"*[69] söz ediyor, alımlamacı bir tutumla *"romanlar ve şiirler üzerine söylediklerim 'mutlak' değil (...) hatta ben bile o kitapları başka 'açılardan' okuyabilirim,"*[70] diyor. Jale Parla ise karşılaştırmalı edebiyatın şık bir örneği olan *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı çalışmasının önsözünde, *"Edebiyatın zevkini kaçırmasın diye, kuramsal tartışmaları olabildiğince dipnotlara hapsetti[ğini]"*[71] söylemektedir. Gerçekten de Parla'nın yoğun araştırmaya dayalı bilimsel bir altyapının ürünü olan çalışması, rahat okunduğu kadar sanatsallığın da gözetildiği bir metindir; bilimle kitle, eleştirmenle/araştırmacıyla okur arasındaki sınırların kaldırılmasını öngören postmodernist eleştiri anlayışından izler taşır.

Postmodern eleştirinin uç örneklerine ise marjinal içerikli *Öküz* dergisinin sayfalarında rastlamak olasıdır. Muhsin Kızılkaya ve Nihat Genç'in söz konusu dergide çıkan kimi metinleri, Türk edebiyat eleştirisinin en alışılmadık örnekleridir; postmodernist eleştirinin biraz da 'vulger' olması gerektiğini düşü-

68 Dilek Doltaş, *Postmodernizm. Tartışmalar. Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 13.

69 Ahmet Oktay, *Kabul ve Red*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 82.

70 *A.g.y.*, s. 7.

71 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 19.

nen Leslie Fiedler'in beklentisini doyuran metinlerdir bunlar. Nihat Genç'te eleştiri metni, bir duygu/düşünce/dil seli içinde kimi kez şizofrenik bir tonlama kazanır.

Genelde postmodernist/postyapısalcı eğilimlerle bütünleşen ve yargılamak istemeyen bu eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğunun kendilerini sol ideolojiyle bütünleşmiş görmeleri ise; Türk edebiyat eleştirisinin sol kanadında, 'edebiyatın özerkleşmesi'ne yönelik farklı bir gelişmenin habercisi olduğu su götürmez.

Doksanlarda ortaya çıkan yeni eleştiri anlayışının henüz kurumsallaştığı söylenemese de, bu eğilimdeki eleştirmenlerin kimilerinin günümüz Türk edebiyatındaki önemli konumları göz önüne alındığında, geleceğin eleştirisinin önemli bir kulvarının, normatif yorumsamacılığın dışında bir çizgiye kayacağını ve betimleyici/yaratıcı bir yönelim izleyeceğini savlayabiliriz.

Çağdaş Türk Yazını, haz. Zehra İpşiroğlu,
Adam Yayınları, İstanbul 2001

Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması

Türk edebiyatının ana eğilimi 'gerçekçilik' edebiyat eleştirisinde de kendini gösterir. Türk eleştirmeni bir edebiyat metnini değerlendirirken, 'dış gerçek'in gözlükleriyle, 'toplumsal' açıdan bakar yapıta çoğu zaman. Türk edebiyat eleştirisindeki ana eğilimdir 'toplumsallık'; 'liberal' bir eleştirmenin 'öznel' perspektifinden yansıyacağı gibi, Marksist eleştiri kuramlarını bilen bir bilincin süzgecinden geçerek de gösterir kendini. Bu eleştiri anlayışının ülkemizdeki en güçlü temsilcisi Fethi Naci'dir. Fethi Naci'nin eleştiri anlayışında gösterdiği gelişme, Türk edebiyat eleştirisindeki en etkili yönelim olan toplumcu eleştiri eğiliminin tarihsel bağlamda gösterdiği gelişmeyi de gözler önüne sermesi açısından önemlidir.

Fethi Naci'nin edebiyat anlayışı, onun 'toplumcu' dünya görüşüyle bütünleşir, iktisat Fakültesi'nde okuduğu yıllarda sosyalizme ilgi duymaya başladığını söyler Fethi Naci. Beyazıt Kütüphanesinde *Manifesto*'nun çevirisini okumuş, 'Marksizmin Değer Kuramı' konusunda doktora yapmak istemiş, ama üniversitede kalması olanak dışı olunca gerçekleştirememiş, Marx'ın *Ücret, Fiyat ve Kâr*'ını Türkçeye çevirmiştir.[1] Kendisi-

1 Fethi Naci, "Bir Yazar Kendini Anlatıyor", *Gündoğan Edebiyat Dergisi*, Güz 1995, sayı 16, s. 25.

ne 'niçin eleştirmen oldunuz?' diye soranlara verdiği 'şakacı' yanıtlardan biri de "*iktisatçı olamadığım*"[2] içindir.

"*Sosyalizm için savaş*"ı,[3] etkin bir biçimde sürdürür Fethi Naci yaşamında. "*Vatan gazetesinde makaleler, 1962'de köşe yazarlığı, 1962 sonlarına doğru Türkiye İşçi Partisi'ne katılma, aylarca süren parti programını hazırlama çalışmaları (...) Sonra Az Gelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm (1965), Emperyalizm Nedir (1965), Kompradorsuz Türkiye (1967), Atatürk'ün Temel Görüşleri (1968) adlı kitaplar, 1967'de Yaşar Kemal ve Doğan Özgüden'le birlikte haftalık Ant dergisini çıkarma, bir yıl boyunca başyazılar...*"[4] Toplumcu boyut, gerek yaşamsal gerekse estetik alanda odakta yer alır Fethi Naci'de.

"*Yıllarca sosyalizm için savaşmak düşünü kurmuş[tur]*"[5] Fethi Naci. Yetmişinci yaşında, "*bu düşle geçti yetmiş yılım*,"[6] der geriye bakarak: "*...gerçeği düşten çıkarmak değildir bu/ gerçekten gerekli/ düşü çıkartmak ve onu gerçekleştirmektir.*"[7] Fethi Naci 'ekonomist' kimliği ve 'toplumcu' düşünce yapısı doğrultusunda, Marksist kuramın 'ekonomik determinizm'ini estetik alana taşır: 'Alt yapı üst yapıyı belirler'. Bu yaklaşıma göre sanat ürününün belirleyicisi ekonomik ve toplumsal koşullardır. Bunun için de eleştirmenin yapması gereken, Marksist estetikçi Lukacs'a göre, yazarın sosyal kimliğini ve yapıtının oluşumunu etkileyen "*gerçek toplumsal güçleri dikkatle incelemekten ibarettir*"[8] ya da Fethi Naci'nin deyişiyle, "*bir eserin estetik özünü sosyolojik dile çevirmektir*".[9]

Fethi Naci'nin eleştiri anlayışı, kaynağını Marksist edebiyat kuramcılarının görüşlerinden alır. *Kaynak ve Yeni Ufuklar*'da yayımlanan, daha sonra da ilk kitabı *İnsan Tükenmez*'i oluştu-

2 *A.g.y.*

3 *A.g.y.*, s. 28.

4 *A.g.y.*

5 *A.g.y.*

6 Fethi Naci, "Marx'ın Mezarı", *Yeni Yüzyıl* gazetesi, 30.6.1997, s. 17.

7 *A.g.y.* (Francis Combes'un "Marx'ın Mezarı" şiirinden alıntı.)

8 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, 2. basım, İstanbul, 1987, s. 26.

9 *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 7.7.1994.

ran yazılar için Plehanov'dan yararlandığını söyler: "'*Les questions fondamentales du marxisme'i daha öğrenciyken edinmiştim; ders çalışır gibi okuduğum bir kitaptı. Plehanov'un bir başka kitabını, "L'art et la vie sociale'i defalarca okumuştum; [onun] maddeci eleştiri üzerine düşüncelerini, 1952'de, 'Beraber' dergisinde yayımlamıştım.*"[10] Marksist edebiyat kuramını özümsemiştir Fethi Naci. Öyle ki, bir keresinde Attila İlhan kaynak göstermeksizin, bir görüşün Plehanov'a ait olduğunu öne sürdüğünde, Fethi Naci onun bu savını çürütür: Çünkü "*Plehanov'un böyle bir sözü yok[tur]. O sözü edilen bir başkası[dır]: Astakhov*".[11]

"*Belirli bir konu üzerinde düşünebilmek için bu konu üzerinde bizden önce gelenlerin neler düşündüklerini öğrenmek, bunun için de onların yapıtlarını okumak, eleştirel bir gözle incelemek gerek,*"[12] der, ikinci kitabı *Gerçek Saygısı*'nda. 'Ders çalışır gibi' okur bu yapıtları Fethi Naci. İlk kitabı *İnsan Tükenmez*'de Fransız Marksistleri Roger Garaudy, Henri Lefebvre, G.Politzer, Auguste Cornu ve yetmişlerden sonra Lukacs'tan alıntılarla doludur yazıları; seksen sonlarında ise, "*Şimdilerde ilgimi en çok çeken düşünür Bahtin,*"[13] der.

Ancak, Fethi Naci'nin okuduğu kitaplar arasında yalnızca Marksist estetikçilerin kuramsal yapıtları yoktur. 1987'de Rus formalistlerinin yazılarını içeren *Théorie de la littérature*'ü de yine "*ders çalışır gibi okur*".[14] Çünkü onun için önemli olan, "*sürekli olarak düşünebilmek, düşüncede kalıplaşmamak, gerçekten özgür düşünebilmek, sonra da düşündüklerini, küçük hesaplara aldırmayarak, çekinmeden söyleyebilmek[tir]*".[15]

1958'de dile getirdiği yukarıdaki görüşünü gerçekten de yaşa-

---

10 Fethi Naci, *Bir Yazar Kendini Anlatıyor..*, s. 27 (Bkz. Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 71-72.)

11 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 486.

12 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı*, Açık Oturum Yayınları, Ankara, 1959, s. 8.

13 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 73.

14 *A.g.y.*, s. 162.

15 Fethi Naci, "Bir Autocritique Denemesi", *Pazar Postası*, 14.9.1958; alıntılanan kaynak: *Militan* dergisi, Nisan 1976, sayı 16, s. 13.

mına taşır Fethi Naci: Kalıplaşmaz. Marksist estetiğin en tutucu kanadı 'toplumcu gerçekçilik'ten yola çıkmıştır; bugün ise, 'toplumcu' görüşlerinden ödün vermeksizin *"romanın kurgu ve yapı [demek] olduğunu"*[16] söyleyebiliyordur. Fethi Naci için *"bir yazarın sorumluluğu –isterseniz devrimci sorumluluğu diyelim– iyi yazmaktır"*.[17] 'Toplumcu' görüş ile 'edebiyat sanatı'nı bireşime ulaştırmaya çalışır Fethi Naci. Eleştirmenlik yaşamı boyunca, bu iki boyut, 'toplumculuk' ve edebiyatın 'artistik yön'ü, Fethi Naci'nin yazılarında hep yer alır; değişen yalnızca ağırlık noktasıdır. 'Toplumsal' ve 'sanatsal' bileşenlere verilen önem derecesine göre Fethi Naci eleştirisi üç ana aşamada ele alınabilir:

'Toplumcu gerçekçi' gözlüklerle

Fethi Naci'nin *İnsan Tükenmez* (1956) başlığı altında kitaplaştırdığı ilk yazılarında ağırlık noktası, gerçekçi edebiyat yelpazesinin radikal toplumcu ucunda yer alır. Bu yazılar, toplumcu ideolojinin gerçekleştirilmesi yolunda edebiyatı bir 'araç' sayan 'güdümlü'/dogmatik eğilimli 'toplumcu gerçekçi' edebiyat yaklaşımının ürünleridir. Toplumcu gerçekçilik, bir dönemin 'demir perde' ülkelerinin resmi sanat görüşüdür, Stalinci siyaset adamı Jdanov'un önderliğinde 1934'te gerçekleştirilen Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde saptanan ana ilkelerden yola çıkar.

Bu ilkelerden en önemlisi, edebiyatın ne olduğu sorusuna aranan yanıt çerçevesinde oluşur. Toplumcu gerçekçilere göre de sanat, dış gerçeğin 'yansıtılması' anlamına gelir. Ancak yansıtılan bu gerçek, 'amaçlı' olarak 'toplumsal gerçeklik'tir: Ve bir yazar, bu toplumsal gerçekliği yansıtırken ilerici toplum katmanını, yani 'işçileri' göz önünde bulundurmak zorundadır; onları eğitecek, yönlendirecek yapıtları sunmakla yükümlüdür. Yazarın ayrıca Marksist tarih felsefesiyle bütünleşmiş olması, dolayısıyla işçi sınıfının erkine doğru yönelen diyalektik gelişimin altını çizmesi gerekmektedir.

16 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1986, s. 164.

17 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 52.

Fethi Naci de *"halk yazarının, öncü olmak, halkının yürüdüğü yolun ilerisini bir projektör gibi aydınlatmak zorunda"*[18] olduğunu söyler *İnsan Tükenmez*'de. Fethi Naci'nin bu ilk dönemindeki edebiyatçı kimliğine göre ise, *"halkı eğitmek için önce onun yanında eğitim görmek gerekmektedir"*,[19] ilk kitabını oluşturan yazılar, *"edebiyatın eğitici toplumsal görevi"*nin[20] altını çizmek için yazılmıştır: Edebiyatın asal amacıdır 'toplumsallık'.

Bu ilk kitap ağırlıklı olarak; toplumcu gerçekçi sanat anlayışının, Fethi Naci'nin sonraki kitaplarında bir daha yinelemediği kimi görüşlerini içerir: *"Gerçekçi halk yazarının yazıcılığı hareket halinde gelişiyor, olgunlaşıyor. Artık yazarın çalışma şekli ile militanın hareketi arasında bir aykırılık yoktur."*[21] Bu 'militan' yazarın ürettiği edebiyat ise Lenin'in *"edebiyat parti edebiyatı olmalıdır"*[22] sözüyle uyum içindedir.

Toplumcu gerçekçi düşünceye göre, bir yazarın 'iyi' yazar olabilmesi için, toplumcu görüşü benimsemesi, onu yaşama geçirmesi gerekmektedir. Dönemin yazarları konusunda karamsardır Fethi Naci: *"Düşünüşleri başkadır, yaşayışları başka, yürekleri başka söyler, kavgaları başka. Bu ikilik kalkmadıkça; yazar düşündüğünü yaşamadıkça, hayatını kendisi gibi düşünen insanların, gelişen toplum katlarının hayatlarına bağlamadıkça, halkımızla kaynaşmadıkça, ortaya çıkacak şiirler de hikâyeler de romanlar da gerçek hayattan mahrum, kuru, renksiz şeyler olacaktır."*[23]

'Toplumcu gerçekçi' yazar, Marksist öğretinin tarihsel determinizmine olan 'güven'ini yapıtlarında yansıtmakla yükümlüdür: Kölelikten feodalizme, oradan kapitalizme doğru gelişen toplum sistemi, en gelişmiş sistemde: 'sosyalizm'de, gerçek düzenine ulaşmış olacaktır. Bu tarih felsefesinin, edebiyat ürün-

18 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez-Gerçek Saygısı*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, s. 29.

19 *A.g.y.*, s. 33.

20 *A.g.y.*

21 *A.g.y.*, s. 15.

22 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, genişletilmiş 7. basım, İstanbul, s. 55.

23 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez...*, s. 14.

lerinde olanca inanç ve iyimserlikle yer alması gerekmektedir. Özde bir tür 'toplumcu romantizm'dir yazardan beklenen.

Fethi Naci'ye göre, dönemin Türk yazarları bu tarih görüşünü yapıtlarında yansıtmamaktadırlar: *"Dünyanın değişmesi çıkarlarına uygun gelmediği için dünyanın değişmesini istemeyenler, dünyanın değişmesinden korkanlar, dünyanın değişmediğini, değişmeyeceğini göstermeye çalışırlar,"*[24] der Fethi Naci. En beğendiği yazar Yaşar Kemal'dir, çünkü o, *"en çetin şartlar içinde bile daha iyi bir dünya için çalışmanın mümkün olduğuna inan[maktadır], insanın gücüne inanıyor[dur], iyiliğe, vefaya inanıyor[dur]"*;[25] ayrıca Yaşar Kemal'in *"eserinin özü tarihsel bakımdan doğru[dur]"*.[26]

İyimserdir Fethi Naci; ülke edebiyatının içinde bulunduğunu düşündüğü açmaza karşın, *"Her şeyini yeniden yaratacağımız bir yurtta yaşıyoruz,"*[27] der, bir *"aydınlık gelecekler edebiyatı"*ndan[28] söz eder. Bu *"kuruluş halindeki gerçek Türk edebiyatı"*[29] ise, her şeyden önce 'doğalcı' (natüralist) olmayacaktır. Dönemin Türk edebiyatı Fethi Naci'ye göre 'doğalcı' özellikler göstermektedir. Sosyolojik eleştiri kuramcısı Hippolyte Taine'in, düzgüsel (normatif) değil, betimleyici (deskriptif) bir eleştiri anlayışı içeren görüşlerine karşı çıkar. Çünkü Taine'e göre, *"eser, bu anın sadece ürünüdür, bu ana müdahale etmez; eser, sadece bir aynadır"*.[30] Oysa Fethi Naci *"gerçeği olduğu gibi yansıttıklarını, taraf tutmadıklarını ileri süren bu orta tabaka yazarları[nın] olayların yüzeyinde kal[dıklarını]"*[31] söylüyordur; edebiyat adına yazılan *"beş duyu gerçekliği[dir] (...) gerçeğin ölü bir görünümü[dür]"*.[32] 'Toplumcu gerçekçi' edebiyat anlayışının, Marksist ilkeleri yapıtlarında somutlaştırmayan diğer

24 *A.g.y.*, s. 9.
25 *A.g.y.*, s. 17.
26 *A.g.y.*, s. 19.
27 *A.g.y.*. s. 10.
28 *A.g.y.*
29 *A.g.y.*, s. 62.
30 *A.g.y.*, s. 60.
31 *A.g.y.*, s. 60, 61.
32 *A.g.y.*, s. 27.

'gerçekçi' ve 'doğalcı' yazarlara gösterdiği tepkiyi yansıtır Fethi Naci'nin bu sözleri.[33]

Fethi Naci'nin bu döneminde, 'roman kişisi'yle ilgili olarak ön planda vurguladığı özellik, 'toplumcu gerçekçi' edebiyat estetiğinin başat ölçütlerinden olan 'olumlu kahramanlar' ilkesiyle bütünleşir. Devrimci romantizmi doruğa taşıyan bu ilkeye göre, Rus edebiyatının ünlü roman kişisi Oblomov gibi tinsel zenginliği olan ama toplumsal açıdan eyleme geçemeyen 'olumsuz' ya da 'gereksiz' kahramanlara edebiyat yapıtlarında yer verilmemesi; buna karşılık, okura devrimci savaşımında örnek olacak niteliklere sahip 'idealize' edilmiş kahramanların odağa taşınması gerekmekteydi.

Edebiyat yaşamının bu döneminde, *"öbür insanlar için örnek olacak tipler"*[34] yaratmalarını ister Fethi Naci Türk yazarından; *"düşünüşleriyle, davranışlarıyla, öbür insanlar için, sis çanı gibi insanlar".*[35] *"Orhan Kemal'in sefil işçileri yerine, örneğin, hakları için mücadele eden, gerekince iş uyuşmazlığı çıkaran işçiler, örnek sendikacılar"*[36] düşler; ya da İlhan Berk'in 'umutsuz, garip' roman kişileri yerine, dünyadan, ülkesinden, insandan umutlu insanlar diler; *"yeni insanlar"*;[37] 'olumlu kahramanlar'. Bu olumlu kahramanların seçimi konusunda yol gösterir Türk yazarına: *"Türk yazarının tipleri işçi, köylü, aydın, esnaf... olabilir."*[38]

İlk dönem Fethi Naci'si yargılarını kesin kalıplar içine oturtur, ödün vermez bir tavır sergiler. Orhan Kemal'in yanı sıra Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi ve Oktay Akbal'ı ağır bir dille eleştirir. Dönemin güçlü edebiyat adamı Nurullah Ataç'la edebiyat görüşü nedeniyle polemiğe girer; Ataç'ın toplumcu gerçekçiliği 'güdümlü sanat' diye nitelendirdiği yazısını eleştirir, onu 'sanat için sanat' yapmakla suçlar.[39] Asım Bezirci,

33 *A.g.y.*, s. 11.
34 *A.g.y.*
35 *A.g.y.*, s. 11, 12.
36 *A.g.y.*
37 *A.g.y.*
38 *A.g.y.*, s. 27.
39 *A.g.y.*, s. 39, 80.

Ataç'ın da buna karşılık Fethi Naci'yi 'bağnaz'lıkla suçladığını, kendisi için *"yıkıcılar yıkıcısı"*[40] dediğini söyler.

İnsan Tükenmez Türk edebiyat eleştirisindeki toplumcu gerçekçi eğilimin önemli ve ilginç bir belgesidir; genç Fethi Naci'nin sanatın/edebiyatın görevi, yazarın özgürlüğü, yazarın sorumluluğu, güdümlü sanat ve benzeri konulardaki görüşlerini içerir.

Fethi Naci eleştirisinin diğer bileşeni 'estetik kaygı' ise, onun bu döneminde, metinde başat durumda yer alan toplumcu ideolojinin tozu dumanı arasında fazla belirgin değildir. Ancak, yazarın daha sonraki yıllarda kaleme aldığı yazılarında sıkça yinelenen kimi can alıcı saptamaların, az da olsa bu ilk kitapta da yer aldığını görüyoruz: *"Sanat kaygısı olmadan toplum kaygısı bir sanat eseri meydana getirebilir mi? Ben bunun imkânsız olduğunu inanıyorum. Çünkü edebiyat eserinin var oluş şartı, sanat kaygısıdır."*[41]

Toplumsal ve estetik çözümlemelerin bileşkesinde

1959'da Aragon'un Cocteau ile ilgili bir yazısını okuduğunu söyler Fethi Naci. Fransız Komünist Partisi'nin merkez komitesi üyesi olan Aragon bu yazısında, siyasal açıdan kendisiyle aynı görüşte olmayan bir yazarı özgürce övmektedir. Sonra bakışını kendine yöneltir Fethi Naci: Yahya Kemal'in çok sevdiği kimi dizelerini yazılarında anamadığını anımsar: *"Çünkü solcuydum, bir solcunun o dizeleri sevmemesi gerekirdi! Sait Faik'in hikâyelerini Sabahattin Ali'nin hikâyelerinden daha çok seviyordum ama bunu söyleyemiyordum... Bunlar, birçok okura, köprülerin altından bunca su aktıktan sonra tuhaf gelebilir, ama ben yaşadım bunları."*[42]

Böyle anlatır Fethi Naci yıllar sonra, ilk döneminde savunduğu edebiyat görüşüyle yaptığı hesaplaşmayı: *"Bir kere, 'solcu' diye bilinen bütün yazarları 'tutmak' zorundaymışım havası artık*

---

40 Asım Bezirci, *Bir Uçtan Öbür Uca, Dost*, 1.11.1958, alıntılanan kaynak: *Militan* Dergisi, Nisan 1976, sayı 16, s. 17.

41 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez*..., s. 46.

42 Fethi Naci, *Bir Yazar Kendini Anlatıyor*..., s. 27.

beni rahatsız etmeye başlamıştı,"[43] der. 'İyimserlik' ve 'kötümserlik' konusunda fazla 'siyasal' sözler ettiğini, 'olumlu kahraman' konusunu ise yeniden ele alması gerektiğini söyler.

1959 yılında yayımladığı *Bir Autocritique Denemesi* başlıklı yazı, onun, 'toplumcu gerçekçi' edebiyat görüşünün dogmatik içerikli kimi ölçütlerini geride bıraktığını belgeler: *"Örneğin olumlu tip sorunu. Batı edebiyatı için doğru ama bizim için şimdilik hiç de gerekli olmayan bir mesele. Yazarlarımızdan olumlu tip istemeye pek öyle hakkımız olmadığını şimdi gayet iyi görüyorum. Çünkü bu, her şeyden önce toplumsal gelişme ile demokrasi ile ilgili bir mesele."*[44]

Marksist estetiğin uç noktası olan 'toplumcu gerçekçilik'i geride bırakmıştır Fethi Naci. Yazardan nesnel koşulları aşarak idealize edilmiş kahramanlar yaratmasını istemenin yanlış olduğunu düşünmektedir artık. Okurların önünde gerçekleştirilen bir özeleştiridir bu; bir eleştirmenin kendisiyle giriştiği hesaplaşmadır: *"Bugün kitabımdaki ['İnsan Tükenmez'deki] yazıları okurken bunları görüyor, kendimi düzeltmek istiyorum,"*[45] der. Çünkü artık biliyordur ki, *"fikir, sanat sorunları için kesin, değişmez, donmuş sonuçlar yok[tur]."*[46] Ve her şeyden önce de kendisi için *"önemli olan (...) düşüncede kalıplaşmamak[tır]".*[47]

İlk döneminin siyasal şablonlarla oluşturulmuş eleştiri metinlerinde belki de onu en çok rahatsız eden ve kendine yöneltiği eleştiri oklarından en çok payını almasına yol açan davranışını şöyle açıklar Fethi Naci: *"Gerçekçi oldukları için, bir bunun için; birtakım yazarları tuttum. Bireyci oldukları için, birtakım yazarları yerdim."*[48] Artık yanılmaktan korkmadığını söylemektedir; *"şimdiye kadar öğrendikleriyle durumu idare eden, birtakım sorunları kesin olarak çözdüklerine inanmanın rahatlığı içinde yaşayan[lardan]"*[49] biri olmak istememektedir o.

---

43 *A.g.y.*

44 Fethi Naci, *Bir Autocritique Denemesi...*, s. 12.

45 *A.g.y.*, s. 13.

46 *A.g.y.*

47 *A.g.y.*

48 *A.g.y.*, s. 12.

49 *A.g.y.*, s. 11.

Bu alışılmadık yazısıyla toplumcu çevrelerin şimşeklerini üzerine çeker Fethi Naci. Asım Bezirci onu, *"Aşırı tutumdan kurtulmaya çabalarken bir başka aşırılığa kapılıyor,"*[50] diye eleştirir. 1976'da aynı yazıyı bir kez daha yayımlayan solcu *Militan* dergisi, *"son zamanlarda belli bir edebiyat anlayışının tipik temsilcileri[nden]"*[51] diye adlandırır Fethi Naci'yi; onun *"anlaşılması güç bir psikoloji ve tutum içinde bulun[duğunu]"*[52] öne sürer. Öte yandan ise aynı dergi, onun ilk kitabındaki tutumu konusunda şöyle bir eleştiri getirir: *"Estetik çözümlemeden çok ideolojik yorumlamaya (...) önem veriyordu."*[53]

İnsan Tükenmez geride bırakılması gereken bir aşamadır Fethi Naci için. *"Bir zamanlar Oktay Deniz takma adıyla yazılar yazdığım devre benim için nasıl geçilmesi gereken bir devre ise, kitabım da, tıpkı öyle, geçilmesi gereken bir devreydi. Kişioğlunun düşüncesi gökten zembille inmiyor."*[54]

1959'da çıkan ikinci kitabı ile ilgili olarak, *"Benim için bir kendini yenileme oldu,"*[55] der Fethi Naci. İkinci kitabı *Gerçek Saygısı* adını taşır. Bu yeni kitabın başlığı, ilk kitabının toplumcu-idealist bir anlam içeren başlığı *İnsan Tükenmez*'den daha farklı bir bakış açısını simgeler. Bu kitabında artık, *"Bilinen açıklamaları, kolay yargıları bırakalım, gerçeklerimizi arayıp bulmaya çalışalım,"*[56] demektedir Fethi Naci; *"bilimsel yöntemleri kendi gerçeklerimizin araştırılması yolunda kullanmak yerine, çok daha önceden başkalarının buldukları doğruları tekrarlamak"*[57] yanılgısından söz eder. *Gerçek Saygısı* Fethi Naci'nin eleştiri anlayışında yeni bir dönemin habercisidir.

"Bir yandan, başka alanlarda söyleyeceklerimizi de edebiyat alanına aktarmak, edebiyat sorunlarının sırtından söylemek güce-

---

50 Asım Bezirci..., s. 17 .

51 *Militan* Dergisi..., başyazı, s. 4.

52 *A.g.y.*

53 *A.g.y.*

54 Fethi Naci, *Bir Autocritique Denemesi*..., s. 11.

55 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı*..., s. 14.

56 *A.g.y.*, s. 17.

57 *A.g.y.*

mi (zarureti), bir yandan edebiyatın görevini gözümüzde pek büyütmemiz, bizi, gerçekçilik konusunda bir çıkmaza doğru götürüyor gibi geliyor bana. Yazardan, edebiyat yapıtlarından çok şeyler ister olduk. (...) Sanatçı toplumun aksayan yanlarını görecek, bunların nedenlerini araştıracak, çözüm yollan bulmaya çalışacak, yapıtlarıyla daha iyi, daha mutlu bir toplumun kurulmasına çalışacak. Doğru değil bunlar demiyorum/doğru."[58] Bunlar, iyi bir romanın yazılması için 'gerekli' ve 'yararlı'dır Fethi Naci'ye göre ama yeterli değildir: *"Gerekli olan başka şeyler de var[dır]. Biz gerekli olan başka şeyler yokmuş gibi, genel olarak, hep bu bilinen sözleri tekrarladık, roman sorununa edebiyat açısından çok, başka açılardan yanaştığımız için daha ötesini kurcalamaya çalışmadık."*[59] İşte bu 'daha ötesi', Fethi Naci'nin bundan sonraki eleştirmenlik kariyerinin de ana belirleyicilerinden biri olacaktır: Edebiyata 'daha bir edebiyatça' yaklaşacaktır Fethi Naci *Gerçek Saygısı* ile birlikte. 'Toplumcu' Fethi Naci'nin, 'edebiyatçı' Fethi Naci'ye –'kısmî' de olsa– özerklik tanımasıdır bu.

Gerçekçi estetiğinin en büyük sorunsalıdır, gerçeklerin kurmaca düzleme taşınması: iki tarafı keskin bir bıçaktır bu. Yazar hem 'gerçek'leri söyleyecektir –bundan ödün verilmesi söz konusu değildir–, hem de estetik' boyutu göz ardı etmeyecektir. Fethi Naci'nin bundan sonraki eleştiri yazıları, roman metinlerinde bu iki boyutun uyumunu arar. Kimi yerde tutkuyla 'gerçek saygısı'ndan söz eder, kimi yerde ise, bu gerçek *"Bir malzemedir nihayet romancı için,"*[60] der. Bir yandan 'toplumsal bakış açısıdır', 'toplumsal sorumluluk'tur onun için önemli olan, öte yandan da sanattan alınan tadın altını çizer: *"Sorumluluk gibi, edebiyatın görevi gibi bir sorunları olmayan yazarları daha bir severek okuduğumuzu (...) niçin saklayalım."*[61] Bu bağlamda şöyle bir saptamada bulunur. *"Ülkemizde edebiyatın siyasal amacını abartanlar genellikle ikinci sınıf edebiyatçılar[dır]."*[62]

---

58 *A.g.y.*, s. 46.

59 *A.g.y.*

60 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 317.

61 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı...*, s. 47.

62 Fethi Naci, *Edebiyat Yazıları*, Can Yayınları, 2. basım, İstanbul, 1995, s. 9.

Fethi Naci'nin eleştirilerinde kullandığı ana ölçütler bu yıllarda oluşmaya başlar. Özde Marksist edebiyat eleştirisinin ana ilkeleriyle örtüşen, ama yıllar ilerledikçe, içlerinde sanat kaygısının daha çok duyumsandığı ölçütlerdir bunlar; Lukacs estetiğinden yoğun izler taşırlar. Onun bu dönem yazılarında önemli olan, 'romanın kendi gerçekliği'dir artık. Bu gerçekliğin nasıl kurulduğunun izini sürer Fethi Naci romanlarda. Metinlerinde toplumsal gerçekliği roman gerçekliğine dönüştüremeyen yazarları eleştirir. Onun eleştirileri salt içeriğin eleştirisi değildir artık. Toplumsal gerçekliğin metinlerde nasıl 'imgeleştiğini', nasıl 'ete kemiğe büründüğünü' bulup çıkarmaya çalışır.

Toplumcu eleştiri, 'içeriğin eleştirisi'dir. Marksist eleştirmen metinlerde toplumcu iletinin ardındadır her zaman. Yine de edebiyatın bir sanat dalı olduğunun bilincinde olan hiçbir Marksist eleştirmen, kurmaca metinlerin artistik yönünü göz ardı etmemiştir şimdiye dek. Balzac ve Tolstoy'un başı çektiği gerçekçi yazarlarla ilgili çalışmasını içeren *Avrupa Gerçekçiliği* kitabının önsözünde şöyle der Lukacs: *"Yöntem üzerine düşüncelerde, denemelerin temelinde yatan toplumsal yönelmeler üzerinde ısrarla durulmuş, [ama] önemleri abartılmamıştır (...) bu yazılarda üzerinde asıl durulan şey toplumsal değil estetik çözümleme olmuştur."*[63] Yalnız bu 'estetik' çözümleme, biçimcilerin anladığı türdeki kurgu/yapı/biçim çözümlemelerinden çok farklıdır.

Bir edebiyat metninin 'iyi' olabilmesinin, yapıtın estetik boyutuyla ilintili olduğunu toplumcu estetikçiler bilirler. Ama bir metnin iyi olmasını sağlayan bir önkoşul daha vardır onlar için. O da, söz konusu metnin içerdiği 'toplumsal bakışın niteliği'dir. Toplumcu estetik, içerikten yola çıkarak ulaşmaya çalışır artistik boyuta. Fethi Naci de incelemelerinde, Marksist estetiğin bu önkoşulunun yerine getirilip getirilmediğini saptar her şeyden önce. Evet, romanın özgül gerçekliğidir önemli olan. Ama bu gerçekliğin nasıl bir malzemeden dokunduğu da bir o kadar önemlidir ona göre. Ancak eleştirmenlik çizgisinin bu ikinci aşamasında, ilk döneminden farklı olarak bu söz

63 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*..., s. 27.

konusu 'toplumsal' bakış açısının estetik boyuta nasıl taşındığını –yine toplumcu estetiğin ölçütleri çerçevesinde– araştırır.

"Öz ve biçimi belirleyen dünya görüşüdür"[64] Lukacs'a göre. Bir eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken nokta, *"yazarın yöneldiği doğrultuyu belirlemek olmalıdır. Bu, üslubun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine (...) bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur"*.[65] Lukacs, temelinde yanlış bir dünya görüşü yatan bir edebiyat yapıtının, estetik değerini de yitireceği düşüncesindedir. Çünkü yazarı yaratıcılığa iten, toplumsal nedenlerin yol açtığı coşkudur ve onun *"dünyaya şairce bakışlarında ne gördüğünü ve bunu nasıl gördüğünü de bu coşku belirler"*.[66] Toplumsallığı bir estetik değer kategorisine dönüştürmek, Marksist edebiyat kuramcılarının ana eğilimlerinden biridir.

Fethi Naci eleştirisinin de ana ölçütlerinden birini oluşturur 'toplumsallık'. İncelediği metinlerde 'toplumsal' bakış açısını arar önce, yazarın toplumsal dinamiği doğru kavrayıp kavrayamadığını saptar; *"yazarın gerçekliğe bakışı[nın], en azından bu gerçeklik kadar önemli"*[67] olduğunu düşünür. Ancak, çağını doğru yansıtabilmesi için –ilk döneminde olduğu gibi– yazarın sosyalist dünya görüşünü benimsemiş olması gerektiğini söylemiyordur artık. Önemli olan toplumsal gerçekliği çarpıtmadan gözler önüne serebilmektir. Lukacs estetiğindeki 'eleştirel gerçekçilik' kavramının içeriğiyle örtüşür Fethi Naci'nin bu görüşü.

Sevgi Soysal *"toplumsal roman yazmak savıyla ortaya çıkmadığı halde, toplumsal sorunları çok ilginç bir biçimde gözler önüne ser[diği]"*[68] için, romanı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* başarılı-

64 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, 4. basım, İstanbul, 1986, s. 53.

65 *A.g.y.*, s. 95.

66 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği...*, s. 21.

67 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 468.

68 *A.g.y.*, s. 377-378.

dır. Oysa *Ölüm İlişkileri*'nin yazarı Selim İleri, toplumsal çelişkilerin temelinde yatan gerçeği kavrayamamıştır; faşizmin nedeninin küçük burjuva aydını olduğunu sanmaktadır.[69] Yakup Kadri'nin *Ankara*'sı da "*başarısız bir roman[dır]*".[70] Romanı başarısız kılan nedenlerin başında ise, onun işçi ve köylü sorunlarına bulduğu 'hayalci' çözümler gelmektedir, "'*işçi sınıfını ortadan kaldırmak için hepsini devlet memuru yapıverm[iştir]*"[71] Yakup Kadri. Bir romanın başarısı, yazarın sınıfsal çelişkileri iyi kavramış olmasından geçmektedir Fethi Naci'ye göre. Reşat Nuri'nin 72 yıldır ilgiyle okunmasının ana nedenlerinden biri, onun "*Türk romanında eleştirel gerçekçiliğin öncüsü*"[72] olmasından kaynaklanıyordur. Romanlarında, "*vurgunculuk ve nüfuz ticaretini, bürokrasiyi kıyasıya eleştir[mektedir]*"[73] Reşat Nuri.

Lukacs da "*yol arkadaşları*"[74] diye adlandırır 'eleştirel gerçekçiler'i. Belirli bir siyasal ideolojinin sözcülüğünü yapmıyorlar, 'toplumcu gerçekçiler' gibi emekçi sınıfın tarihsel konumunun altını çizmiyorlardır metinlerinde, ama Lukacs yine de sempatiyle bakar onlara. Tarafsız davranmış olsalar da, toplumda var olan sınıfsal çelişkileri, 'toplumsal gerçekliği', eleştirel bir bilinçle yansıtmışlardır. "*Bugün, toplumcu ve eleştirel gerçekçilik siyaset ve sanat alanındaki gerici güçlere karşı girdikleri savaşta birleşiyorlar*,"[75] der Lukacs.

Eleştirel gerçekçi yazarların 'doğru' kurgulayabilmeleri için, kendilerini yetiştirmeleri, bunun için de tarih ve sosyoloji kitapları okumaları gerektiğini düşünür Fethi Naci. "*Türk romancısına yardımcı olacak tarihsel, toplumbilimsel araştırmalar gereklidir; ancak bu araştırmalar kolaylaştırabilir, Türk romancılarının toplumsal gerçekliğimize nüfuz etmelerini.*"[76] Türk

69 *A.g.y.*, s. 385.

70 *A.g.y.*, s. 208.

71 *A.g.y.*, s. 209.

72 Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1995, s. 13.

73 *A.g.y.*, s. 15.

74 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı...*, s. 122.

75 *A.g.y.*, s. 119.

76 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 473.

romanının en zayıf noktalarından biri de, "*romancılarımız[ın] toplumun ulaştığı gelişme düzeyinin, yaşanan toplumsal gerçekliğin gerisinde kalmış*"[77] olmalarıdır ona göre.

'Gerçekçi edebiyat'ın çıkış noktası, yazarın 'toplumsal gerçekliği', yaşamın bütünlüğü içinde 'doğru' bir perspektiften 'yansıtması'dır. Bu, doğalcılarda olduğu gibi, yansıtılan obje ya da olgunun yüzeysel görüntüsünü tüm ayrıntılarıyla betimlemek anlamına gelmez. 'Gerçekçi' yazar gereksiz ayrıntıyı atar, kurmaca düzlemde yansıttığı tarih kesitine özgü toplumsal gerçekliği en iyi verecek 'tipik' özelliklerle donatır metnini.

'Tipik' kavramı, toplumcu estetiğin temel ilkelerinden birini tanımlar. Toplumcu romanın kurgudaki ana sorunsalı, 'tipik' olanın metinde nasıl oluşturulacağı üzerinde yoğunlaşır. 'Toplumsal bakış açısı'nın nasıl estetize edileceği demektir bu. Engels'in 'tipik durumlarda tipik karakterler' ilkesi Lukacs estetiğinin de temelini oluşturur. "*Yaşamın bütünlüğünün epik olarak verilmesi (...) yaşamın dış görünümlerinin verilişini, insan yaşamının herhangi bir alanını oluşturan en önemli nesnelerin epik-şiirsel dönüşümünü ve (...) en tipik olayları kaçınılmaz bir şekilde içermelidir,*"[78] der Lukacs. İçinde yaşanılan tarih kesitine özgü en karakteristik nesnelerle, olgularla, olaylarla ve bunları kimliğinde yansıtan roman kişileriyle dokumalıdır gerçekçi yazar metnini. Yapıt, "*temaya ait olan her önemli nesneyi, olayı ve yaşam alanını içermezse tamamlanmış sayılmaz*".[79] Balzac da, Dickens, da Stendhal, de Tolstoy da bunu en iyi biçimde yaptıkları için, toplumsal gerçekliği yapıtlarında en iyi yansıtabilen romancılar olmuşlardır Lukacs'a göre.

Fethi Naci eleştirisinin de ana öğelerinden birini oluşturur 'tipik' olgusu. "*Toplumsal gerçekliğin içinde tipik olanı*"[80] metninde yansıtabilmek, bir yazarın başarısını belirleyen en önemli etkenlerden biridir Fethi Naci'ye göre. Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı "*belirli bir tarihsel anı unu-*

77 *A.g.y.*

78 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*..., s. 197.

79 *A.g.y.*

80 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*..., s. 473.

tulmayacak bir ustalıkla tespit et[miştir]";[81] onu 'güçlü' ve 'kalıcı' kılan başlıca nedenlerden biridir bu. Toplumsal ilişkiler dinamiği bağlamında 'tipik' olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun 'gerçekçi' demektir. *Küçük Ağa*'da bunu yapmıştır Tarık Buğra. "*Siyasal görüşleri 'sağ' da olsa, yetenekli bir yazarın gerçekliklere bağlı kaldığı zaman, başarılı bir romancı olabileceğinin günümüz Türk edebiyatındaki örneği[dir]*"[82] o Fethi Naci için.

Fethi Naci, 'tipik' öğesinin verilişini metinde daha çok 'roman kişisi' bağlamında inceler. 'Roman kişisinin tipikliği', onun bir romanda belki de en çok aradığı özelliktir. Bu, romanda özelle genelin, bireyselle toplumsalın bireşimi anlamına gelir. Yaşamı romana taşırken önemli olan, "*roman kahramanlarına günümüz Türkiyesi'nin toplumsal çelişkilerini yansıtan bir tipiklik verebilmektedir*".[83] Bu, toplumun o tarih kesitindeki belirgin özelliklerinin, roman kişisinin kişisel özellikleriyle bütünleşmesi demektir.

Marksist estetiğin bu ilkesini, ilk kitabından bugüne değin sürekli vurgular Fethi Naci. Daha ilk kitabında, roman kişilerinin gerçekliğe uygun oluşunun, "*onların bireysel varlıklarıyla toplumsal gerçekliğin başarı ile kaynaştırılmış olmasıyla mümkün*"[84] olabileceğini söyler. "*Bireyselle toplumsalın (...) uyumlu bir bileşimini*"[85] gerçekleştirebilen romancı, gerçekçi roman estetiğinin belki de en önemli aşamasına ulaşmış demektir. Çünkü geleneksel-gerçekçi romanın varlık nedenleridir 'birey' ve 'toplum'.

Romanda 'birey'e büyük önem verir Fethi Naci: "*Bireyi savsaklayarak belki başka şeyler yapılabilir, ama yapılamayacağı kesinlikle belli olan bir şey var: Roman yazmak (...) Roman bireydir çünkü.*"[86] Türkiye'de romanın gelişmesini geciktiren ne-

---

81 *A.g.y.*, s. 348.

82 *A.g.y.*, s. 445.

83 *A.g.y.*, s. 474.

84 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez*..., s. 31.

85 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*..., s. 260.

86 *A.g.y.*, s. 470.

denlerden söz ederken ise, *"bireyin olmadığı yerde roman[ın] da olm[adığını]"*[87] vurgular.

'Roman kişisinin tipikliği' sorunu Marksist estetikte en kapsamlı olarak Lukacs tarafından ele alınır. *"Bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır,"*[88] der Lukacs: *"Bir yazarın yarattığı tipler ancak, o yazarın, tiplerinin önemli ve önemsiz yanlarını, trajik ve komik niteliklerini ele alırken, olayların daha sonraki gelişmesinin onun çağını yansıtışını doğrulamasıyla ölümsüzlük kazanır."*[89] Lukacs estetik düzlemdeki başarıyı, yazarın *"hem kişisel, hem de tipik nitelikleri olan kahramanlar"*[90] yaratmadaki başarısıyla koşutlar. Bu, Fethi Naci'de, *"kişilerin (...) roman sanatının kurallarına uygun biçimde yaşamaları"*[91] demektir. *"Evet, tipik kişiler. Yoksa kimi romancılarımızın kuramsal olarak çözdükleri (ya da çözdüklerini sandıkları) sorunları açıklamaya yarayan uygun kişiler değil."*[92]

Romanlarda, 'bireysel'le 'toplumsal'ın nasıl bir etkileşim içinde olduğunu saptamak ister, roman kişilerinde 'tipik' özelliklerin bulunup bulunmadığını araştırır. Ayla Kutlu'nun *Kaçış*'ı, Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*'sı ölçütlere uygundur. Yaşar Kemal'in *"romanlarının sağlamlığının ve başarısının temel nedeni, Türk köylüsüne 'nesne' gibi değil 'insan' gibi bakmasını bilmesi[nde]dir"*[93] ya da konumuz bağlamına çevirirsek, 'toplumsal' özellikleri 'bireysel' özelliklerle bütünleştirip, onları 'tipik'leştirmesinde; kişilerine, romanın özgül gerçekliği içinde bir yaşam tanımasındadır.

Attilâ İlhan ise, *"bireyi çıkış noktası olarak almadıkça, toplumsal durumları tipik bireylerin kişiliğinde somutlaştırmadıkça"*[94]

---

87 *A.g.y.*, s. 21.

88 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı...*, s. 141.

89 *A.g.y.*, s. 65.

90 *A.g.y.*, s. 64.

91 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü...*, s. 56.

92 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 286.

93 *A.g.y.*, s. 301.

94 *A.g.y.*, s. 237.

Kurtlar Sofrası gibi başarısız romanlar yazmaya yazgılıdır. Orhan Hançerlioğlu da *"kişileriyle toplum arasında gerçek bir ilişki kuram[amaktadır]. Hayallerini gerçeklerden edinilen bilgiye, yaşama deneylerine dayandırmadığı için sözünü ettiği kişiler bir türlü ete, kemiğe bürünemiyor (...) kitabın arka kapağındaki 'işte fertle toplumun meselelerini kaynaştıran bir roman' sözü pek havada kalıyor[dur]".*[95]

Fethi Naci'nin kişileri için olduğu kadar romanın diğer öğeleri için de kullandığı 'ete kemiğe bürünmek' deyimi, içinde yaşadığımız 'gerçek gerçeklik'in 'kurmaca gerçeklik'e dönüşmesi demektir. Gerçekçi edebiyat kuramının roman kişileri için öngördüğü 'tipikleşme'nin, estetik düzlemdeki izdüşümüdür bu, 'imge üretimi' aracılığıyla gerçekleşir, imge atmosferi yaratan yazar roman kişisinin özelliklerini sözel düzlemde dile getirmez. Bu özellikler, roman kişisinin metin içindeki yaşamından, eylemlerinden, çevresindeki nesnelerden, ayrıntılardan çıkar. Yaşar Kemal'in *"ayrıntılarla beslenip ete kemiğe bürünerek ortaya çıkan"*[96] roman kişilerini beğenir Fethi Naci. *"Yaşar Kemal (...) sefaletten söz etmeden bu sefaleti somut olarak verir. Ali'nin ailesi yol boyunca hep aynı şeyleri yer. Bulgur çorbası, bulgur pilavı..."*[97] Bir başka kitabında Çehov'dan bir alıntıyla destekler görüşünü: Roman kişilerinin özelliklerini, *"onun eylemlerinden çıkarılacak biçimde düzenleme[k]"*[98] gerekmektedir Çehov için de.

Lukacs da –farklı çevirmenlerin aynı deyimle Türkçeleştirdikleri gibi–,roman kişilerinin daha *"etten kemikten"*[99] varlıklar olmasını ister, ideolojilerin *"ete kemiğe bürün[mesinden]"*[100] söz eder. Stalin dönemi Rus edebiyatını eleştirirken, *"gerçek hayattan alınmamış, soyut, kansız cansız ve bulanık kişiler ve durumlar[a]"*[101] dikkati çeker. Fethi Naci'nin de Türk romanında gör-

95 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı...*, s. 28-29.

96 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 286.

97 *A.g.y.*, s. 291.

98 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 158.

99 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı...*, s. 67.

100 Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği...*, s. 62.

101 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı...*, s. 150.

düğü en büyük eksiklerden biri, toplumdaki sınıfsal katmanların romanda henüz imge düzlemine taşınamamış olmasıdır. Türk edebiyatında işçi sınıfı henüz tipik yansımasını bulamamıştır.[102] Kentlerde sanayi alanındaki sömürü ise, *"ete kemiğe bürünüp ['imge' durumuna gelip] bir türlü roman olam[amıştır]"*.[103]

"Edebiyatın kendine özgü ifade aracı olan imajın (geniş anlamda 'imaj')"[104] altını çizer Fethi Naci; romandan imgenin gitmesi demek romanda insanın da yok olması demektir.[105] Savını bir başka yazısında, Astakhov'dan bir alıntıyla destekler: *"Sanatın tanıttığı dünya (...) sanatsal imgelerle yansımış dünyadır. Sanatsal düşünce, felsefenin, ekonomi politiğin, vb. kategorilerinden farklı kategorilerde devinir."*[106]

Romancının, metnini 'tipik' özelliklerle donatarak ve onu 'ete kemiğe büründürerek' bir 'imge'ler dünyası yaratabilmesi ise Fethi Naci'ye göre, yazarın somut yaşamdan metne taşıdığı *"yaşantı kırıntıları ayıklana ayıklana"*[107] gerçekleşebilir ancak. Ya da Lukacs'ın deyişiyle, *"sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır"*.[108]

Toplumcu estetiğin 'tipik' gerçekliğini romanda 'somutlaştırabilmek', tümüyle, doğru ayrıntıların seçimi ile olanaklıdır. *"Edebiyatta ayrıntıların önem sırasına göre düzeni, gerçekliği doğal bilimden değişik, fakat en az onun kadar eksiksiz yansıtır,"*[109] der Lukacs. Yüzeyde gördüğü tüm ayrıntıları ayıklamadan yan yana sıralayan doğalcılardan gerçekçi yazarı ayıran da budur; onun, somut yaşamı eleştirel bir bilincin süzgecinden geçirerek, içlerinden roman gerçekliğini oluşturacak doğru ayrıntıları bulup çıkarabilmesidir. Yenilikçi avangardist yazarlar da ayrıntıları ayıklamayı bilmemektedir Lukacs'a göre; James

---

102 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 484.

103 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 170.

104 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 226.

105 *A.g.y.*

106 *A.g.y.*, s. 486.

107 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 472.

108 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı...*, s. 62.

109 *A.g.y.*, s. 143.

Joyce'u doğalcılarla aynı düzlemde buluşturan da onun ayrıntılar konusundaki bu yanlış yaklaşımıdır.[110]

"Romanda 'ayrıntıların işlevselliği' üzerinde sık sık duruyorum,"[111] der Fethi Naci. *Roman ve Yaşam*'da Marcel Proust'un, ayrıntının romandaki önemini vurgulayan bir sözünü alıntılar: *"Aynı cilltteki ya da izleyen ciltlerdeki ayrıntının habercisi olmayan bir ayrıntı yoktur."*[112] Romanlarını gereksiz ayrıntıyla dolduran romancıları eleştirirken ise Lukacs'ın, *"aslına çok bağlı olarak gözlemlenmiş, fakat hikâyede gerçek bir rolü olmayan ayrıntıların saçmalığı"*[113] sözünden yola çıkar; *"özellikle tuğla gibi romanlar yazmaya özenen romancılarımızı"*[114] uyarır.

Fethi Naci'nin eleştiri metinlerinde kullandığı ölçütlerden biridir 'ayrıntının işlevselliği'. Yılmaz Güney'in *Boynu Bükük Öldüler*'ini başarılı kılan özelliklerden biri, yazarının bu romanda *"gereksiz ayrıntıları ayıklamayı"*[115] bilmiş olmasıdır. Çetin Altan *Büyük Gözaltı'nda "ayrıntıları çok iyi kullanıyor[dur]"*.[116] Reşat Nuri'nin de, *"yazınsal dili yakalamak için, bütün romanlarında 'işlevsel ayrıntılar'dan ustaca yararlan[dığının]"*[117] altını çizer. Aşağıdaki tümcesi, roman metninde ayrıntının oynadığı role ne denli önem verdiğini gösterir onun: *"Roman ne ile yazılır? Sanıyorum 'ayrıntılar'la."*[118]

Bir romanın 'iyi' olabilmesi için, vazgeçilmez ilkeleri vardır Fethi Naci'nin; *"bir yazarın sorumluluğudur iyi yazmak"*.[119] Romandaki 'imge' dokusunun oluşabilmesi için, yazarın kimi ilkelere uyması zorunludur. Bunlar yazarın, romanında iletisini sunması sırasında, romanın özgül gerçekliğini koruma altına almayı amaçlayan ilkelerdir.

---

110 *A.g.y.*, s. 59.

111 Fethi Naci, *Roman ve Yaşam*, Can Yayınları, İstanbul, 1992, s. 49.

112 *A.g.y.*

113 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 472.

114 A.g.y.

115 *A.g.y.*, s. 301.

116 *A.g.y.*, s. 414.

117 Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı...*, s. 17.

118 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 436.

119 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 52.

Bir kere, roman ve kişilerinin ekonomik ve toplumsal sorunları açıklamak için araç olarak kullanılmaması gerekir her şeyden önce. Romanını ve kişilerini bu yolda kullanan yazarları eleştirir Fethi Naci. "*Dense dense 'romancı borazanı' denir bunlara, 'roman kişisi' değil,*"[120] der. Edebiyata salt siyasal perspektiften yaklaşan, kendi edebiyat anlayışlarına aykırı eğilimde olanların çevresinde terör havası estiren kimi çevreleri sert bir dille eleştirir: "*Gerçekçilik adına savaştıklarını söyleyen birtakım sanatçılar; bilerek-bilmeyerek, garip bir dogmacılığın sözcülüğünü yapmaya başladılar. Sanat eserlerinin önceden saptanan kurallara göre yaratılamayacağını en iyi sanatçıların bilmeleri gerekirken (...) kurallar koymaya kalkıyorlar. Bununla da kalmıyorlar (...) başlıyorlar yasaklar koymaya: Böyle yazacaksın, şöyle yazmayacaksın, şu yazarı seveceksin, bu yazarı sevmeyeceksin.*"[121] Bu yazısında, takım tutar gibi birbirlerini tutanları eleştirir Fethi Naci. 1959 öncesinin 'toplumcu gerçekçi' Fethi Naci'sini eleştiren Nurullah Ataç gibi konuşur 1975 yılının Fethi Naci'si; edebiyata farklı bir perspektiften bakıyordur artık.

"*Amaçları sanki 'yazınsal yaratış' değil; romanla toplumsal uyanışı sağlamak, emekçileri bilinçlendirmek, daha insanca bir düzenin oluşumuna dolayımsız katkıda bulunmak ister gibi bir halleri var. (...) Bir romancı, roman sorunlarına çözüm getirmeden, toplumsal sorunlara çözüm getiremeyeceğini aklından çıkarmamak zorundadır.*"[122] Ellilerden sonra ortaya çıkan 'köy romanları'yla giderek ivme alan gerçekçi eğilimin ve altmış sonrası yasallık kazanan sosyalist görüşün, edebiyatı araç olarak kullanma eğilimini eleştirir Fethi Naci; "*hazır bilgi kalıpları*"yla[123] roman yazacaklarını sananları uyarır.

Edebiyata böyle bir anlayışla yaklaştığını düşündüğü İrfan Yalçın için, "*toplumcu sandığı kendi görüşünün hazır, soyut ve genel verilerine göre bir 'küçük burjuva', bir 'devrimci işçi' yaratmaya girişiyor. Ne mi oluyor sonuç? 'Bu toplumcu görüş', romanın ca-*

120 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 485.

121 Fethi Naci, *Edebiyat Yazıları...*, s. 7.

122 *A.g.y.*, s. 470.

123 *A.g.y.*, s. 469.

nına okuyor,"[124] der. Mehmet Şeyda'nın *Yanartaş*'ının bir roman değil, "*164 sayfalık bilgi ve belge toplamı*"[125] olduğunu söyler.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana* ve *Kurt Kanunu* romanlarıyla ilgili olarak ise şu saptamada bulunur: "*Kimse bu romanların edebiyat bakımından getirdikleri üzerinde durmuyordu, duramazdı da, çünkü böyle bir şey yoktu. Tartışılan, ortaya sürülen 'malumat'ın doğruluğu, ya da yanlışlığı idi.*"[126] Selim İleri'nin bir tümcesini ele alarak, bunun edebiyat tümcesi olmadığını, olsa olsa toplumbilimsel bir açıklama olduğunu vurgular: "*Selim İleri böylesi tümceler kullandığı zamanlar edebiyatın anlatım aracıyla bilimin anlatım aracını birbirine karıştırmış oluyor[dur].*"[127] Attilâ İlhan'ın *Bıçağın Ucu* romanı ise, "*romanlaşamamış toplumsal düşünceler yığını[dır]*".[128] Böyle olduktan sonra 526 sayfalık bir 'roman' yazmanın ne anlamı olduğunu düşünür; 50-60 sayfalık bir 'sosyolojik' inceleme yetmez midir? "*Roman, sosyolojik bilgi kalıplarını aktarma aracı değil[dir].*"[129]

'Toplumcu' estetik özde, edebiyatın bilgi aktarmasına, okurunu eğitmesine, bunu yaparken de taraf tutuyor olmasına karşı değildir. Fethi Naci de böyle düşünür. Ancak, somut yaşamdan, gerçek gerçeklikten kaynaklanan 'bire bir' bilginin, romanın özgül gerçekliğine çevrilmesi, bir edebiyat ürününde önkoşuldur Fethi Naci'de. Marksist estetiğin kuramlaşmasında yol gösterici bir rol oynayan Engels de taraf tutucu edebiyata karşı olmadığını, ancak *yazarın tarafgirliğini açıkça ortaya koymaması* gerektiğini düşünür: "*Yazar kendi görüşünü ne kadar saklarsa sanat eseri için o kadar iyidir.*"[130]

Fethi Naci de aynı görüştedir. "*Yazınsal dil, bilinen tanımıyla 'söylenmeyenin söylenenden çıktığı' dil[dir].*"[131] Yazarın, ro-

124 *A.g.y.*, s. 378.

125 *A.g.y.*, s. 339.

126 *A.g.y.*, s. 278.

127 *A.g.y.*, s. 385.

128 *A.g.y.*, s. 117.

129 *A.g.y.*, s. 380.

130 Friedrich Engels, 1885 ve 1888 tarihli mektupları, alıntılanan kaynak: Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*..., s. 54.

131 Fethi Naci, *Reşat Nuri Romancılığı*..., s. 17.

man gerçekliğinin dışına çıkan her girişimi onu rahatsız eder. En beğendiği yirmi Türk romanı arasında saydığı "*Kuyucaklı Yusuf*'ta *"takıldığı tek şey, Sabahattin Ali'nin birkaç yerde, gereği yokken söze karışması[dır]"*.[132] Mehmet Eroğlu'nun *Adını Unutan Adam* romanında da *"eylemler yok[tur] (...) 68'liler hakkında yazarın sözleri var[dır]"*.[133] *"Romancı bir şeyler söylüyor; ama bu, kişilerin zararına oluyor, romanın zararına oluyor,"*[134] der.

Yazarın romanda kendini belli ederek romanın özgül gerçekliğini bozması, anlatıcının metnin içinde 'duygusal' ve 'onaylayıcı' bir anlatım tutumuyla öykülemesi nedeniyle de ortaya çıkabilir. Gerçekçi edebiyatın önkoşullarından biridir, 'nesnel anlatım tutumu'. Aşırı 'süsleme' ya da abartılı 'şiirsellik', gerçekçi estetikte metne zarar veren öğeler arasındadır. Fethi Naci'nin yazılarında iyi romancı örneği olarak karşımıza çıkan Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'i için, köylülerin doğa ile savaşlarını *"Hiçbir duygusallığa yer vermeden, düpedüz anlatan bir roman,"*[135] der. Adalet Ağaoğlu'nun da güçlü yönlerinden biridir bu; *"duygusallıktan kurtularak bakabil[mektedir] insan gerçeğimize"*.[136] Yılmaz Güney'in ise *"şairane, tabiat tasvirleri"*ni çok seviyor olmasını onaylamaz. *"Bu parçaların çoğu, romanda bir yama gibi kalıyor,"*[137] der. Metinlerini 'nesnel' bir anlatım tutumuyla kaleme alan Umberto Eco'nun, *Gülün Adı* romanını yazma öyküsünü dile getirirken kullandığı *"duyguya karşı savaş çok çetin oldu"*[138] tümcesini beğenerek alıntılar.

Roman dokusu *"şemalardan, mekanik kurgulardan, ilkel neden-sonuç ilişkilerinden kurtar[ılırsa]"*[139] eğer, romanın ken-

---

132 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*..., s. 324.

133 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*..., s. 201.

134 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı*..., s. 29.

135 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*..., s. 293.

136 *A.g.y.*, s. 434.

137 *A.g.y.*, s. 303.

138 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*..., s. 138.

139 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*..., s. 239.

di gerçekliğini yaratması olasıdır ancak. Şablonlar ve düşünce kalıplarıyla oluşturulmamış bir roman gerçekliği ise, gerçek gerçekliğin içinden çıkacaktır yine de. Bu bağlamda Lukacs'ın bir sözünü anar Fethi Naci: *"Edebiyat gerçek yaşantıya dayanır; kararlar, ne kadar iyi niyetle varılmış olursa olsunlar, yaşantının yerini tutamazlar."*[140] Romancı, metninde oluşturacağı yeni gerçekliği kurgulamadan önce yeterli bilgi ve deneyime sahip olmalıdır. Kemal Tahir'in, *"Romancı bir romanda kullandıklarından en az beş misli fazlasını bilmelidir,"*[141] sözünü alıntılar. Fethi Naci de katılmaktadır bu görüşe.

Kişiliğinin bu yönüyle onulmaz bir 'gerçek' tutkunu'dur Fethi Naci. Kitabının adını *Gerçek Saygısı* koyar; sahibi olduğu yayınevinin adı da 'Gerçek Yayınevi'dir. Başlığında 'gerçek' sözcüğünün yer aldığı makalelerinin sayısı az değildir. Fethi Naci adıyla yazdığı ilk yazı da, *"Yazarın Gerçeğe Bakışı"* adını taşır. Çoğu kez romanın içinde gerçek gerçekliğin izini sürer. *"Tarihsel olayları romanlaştırırken romancı, gerçek kişilere, gerçek kişiler hakkında, gerçeğe uymayan sözler ettiremez,"*[142] der, bunu yaptığını saptadığı Kemal Tahir'i eleştirirken.

'Gerçeklik/toplumsallık' ve 'artistik boyut': Bu iki bileşen arasındaki gerilimde yaşam bulur Fethi Naci'nin eleştirmenliği. Kimi zaman 'toplumsal gerçeklik'tir ön plana çıkan, kimi zamansa tüm gücüyle 'romanın özgül gerçekliği'ni savunur, ilk döneminde başat durumda olan, birinci bileşendir, ikinci döneminin belirgin özelliği ise, bu iki bileşen arasında yaşanan 'gel-git'in salınımlarındaki 'uyum' arayışıdır. Kesin tarihsel sınırlar koymak olanaklı değilse de, Fethi Naci'nin seksenlere kadar olan yazılarının, Lukacs estetiğinin belirgin izlerini taşıdığı söylenebilir. Ancak seksen sonrası yıllarda, bu özelliklerin yanı sıra, 'ikinci bileşenin Fethi Naci'nin edebiyat anlayışında hatırı sayılır bir çıkış yaptığı görülür.

---

140 *A.g.y.*, s. 298.

141 Fethi Naci, *Gerçek Saygısı*, s. 28.

142 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*, s. 35.

Seksenli yılların başından bu yana, Fethi Naci'nin eleştiri metinlerinde, önceki yıllara oranla daha farklı bir tonlamanın yer aldığı dikkati çeker. Toplumcu estetiğin içine sızmış farklı bir estetik yaklaşımın belirtisidir bu tonlama. Yine romanlarda 'toplumsal bakış açısı'nı aramayı sürdürüyor, metnin sosyolojik bileşenlerini ustaca çözümlüyordur Fethi Naci. Ancak, modernist/postmodernist romanlara daha bir ilgiyle yaklaşıyordur artık. Kimi yerde de, toplumcu estetiğin sınırlarını aşıyor, *"romanın kurgu ve yapı [demek] olduğunu"*[144] söylüyordur.

Ondaki bu değişimin son on yıl içinde Rus formalistlerinin etkisiyle olduğunu söyler Demir Özlü 1991'de.[145] Kendisi de Rus formalistlerinin yazılarını içeren *Théorie de La Littérature*'ü 'ders çalışır gibi' okuduğundan söz eder[146] Rus formalistlerinden izler taşıyan Sovyet edebiyat eleştirmeni/kuramcısı Mihail Bahtin ise onun *"şimdilerde [1987'de] ilgi[sini] en çok çeken düşünür[dür]"*.[147] Bu tümcenin, Ahmet Oktay'ın kendisindeki Lukacs etkisine değinen yazısı üzerine kaleme aldığı *"Lukacs ve Eleştirimiz"* başlıklı yazının son tümcesi olması ilginçtir.

Lukacs sonrası Marksist eleştiri, gerçekçiliği tek edebiyat yöntemi olarak gören Lukacs'ın katı görüşlerinin dışında bir yol izler. Modernist edebiyata karşı cephe oluşturmaya çalışan Lukacs için *"sorun, estetik bakımdan çekici, fakat yozlaşmış yenilikçilerle olumlu eleştirel gerçekçilik arasında bir seçim yapma sorunudur. Bu seçim Franz Kafka ile Thomas Mann arasında yapılacak bir seçimdir."*[148] Yeni Marksist eleştiri böyle bir seçimden yana değildir. Ernst Fischer, eğer seçim yapması gerekiyorsa, oyunu Lukacs'ın 'yoz' diye nitelendirdiği Kafka'dan yana

143 *Cumhuriyet* gazetesi "Kitap" eki, 7.7.1994.

144 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*..., s. 164.

145 *Gösteri* dergisi, Temmuz 1991.

146 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*..., s. 162.

147 *A.g.y.*, s. 73.

148 Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*..., s. 106.

kullanacaktır: *"Kimilerince 'Marksizmin Aristoteles'i, kimilerince de 'ıslah olmaz bir dönek' diye nitelendirilen Fischer"*,[149] Thomas Mann'ın *"'Buddenbrook Ailesi'[nin] geç kapitalist dönemin karanlıklarına* Dava *kadar inebilmiş [olmadığı]"*[150] görüşündedir. Avangard biçim denemelerine karşı değildir Fischer; değişen gerçekliğin değişik biçim öğeleriyle anlatılmasını doğru bulur: *"Sanatta burjuva veya proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım yolları yoktur."*[151]

Yeni Marksistler geleneksel estetiği farklı bir biçimde yorumlamaktadırlar artık. Louis Althusser, geleneksel gerçekçiliğin çıkış noktalarından birine, edebiyatın 'mimetik' özelliğine kuşkuyla yaklaşır: Edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır ona göre; ideoloji ve dış dünya, edebiyatta dönüştürülmüş olarak bulunur. Terry Eagleton ise geleneksel Marksist estetiğin ana ilkesini sorgular; 'alt yapının üst yapıyı belirlediği' düşüncesinin yeniden ele alınması gerektiği görüşündedir; sanat-ideoloji ilişkisi yeniden belirlenmelidir[152] ona göre.

Fethi Naci, son on yıllarda estetik bilinç düzleminde geçirdiği yenilenmeyi ilk döneminde yaptığı gibi kamuya yönelik 'bildiri' görünümündeki bir 'özeleştiri' metni aracılığıyla açıklamaz. Ancak özellikle seksenlerin ikinci yarısından sonra kaleme aldığı yazıları, ondaki değişimi neredeyse bir 'bildiri' açıklığı içinde yansıtırlar. Haksızlık ve sefaletin doruk-ta yaşandığı bir dünyada *"hayata karşı tamamen estetik bir tavır alma[nın] olanaksız"*[153] olduğunu söylüyordur yine; ama, *"sanata ve onun elle tutulur, ciddi ve değişken sorunlarına yönelik estetik tav[rın]"*[154] altını daha bir güçlü çiziyordur artık. Onun aşağıdaki tümceleri, slogan edebiyatı yapan yazarları hedef alır: *"Birtakım sözcüklerin gücünün, büyüsünün ya da kut-*

149 Ernst Fischer, *Franz Kafka*, çev. Ahmet Cemal, B/F/S Yayınları, İstanbul, 1985, s. 9, Ahmet Cemal'in önsözünden.

150 *A.g.y.*, s. 11.

151 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*..., s. 83.

152 *A.g.y.*, s. 58-60.

153 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü*..., s. 216.

154 *A.g.y.*

sallığının arkasına saklanmak iste[yenler]"[155] estetik düzlemdeki cücelerdir onun için. Ve "*bir cüce Uludağ'ın doruğuna çıksa da cücedir*".[156]

Batı romanında biçim arayışlarının tarihsel ve toplumsal temelleri vardır. Türk romanının bu temellere sahip olmadığını bilmektedir Fethi Naci, ancak bu bir özür değildir. Türk yazarı da 1981'de yazıyordur ve gelişmeleri izleme olanağı vardır. Böyle düşünür Fethi Naci. Türk romancısının yeni biçim denemeleri yapmasından yanadır. "*Önemli olan, yeni biçim araştırmaları yapan Türk romancısının Türk okuyucusuyla iletişim sağlayabilmesi[dir].*"[157] Ancak, geleneksel-gerçekçi edebiyatın 'katharsis' ilkesini yok eden bir sonraki tümce –biraz sakınımla yaklaşıyor olsa da–, edebiyatın artistik yönünü ön plana alan bir estetikçinin ağzından çıkmış gibidir: "*Söylemesi zor gibi geliyor ama söyleyeceğim: Bunun bile 'önemli' olup olmadığı tartışılabilir!*"[158]

Gerçekçiliğin karşıt ucu olan 'fantastik' öğeye ilgiyle eğilir Fethi Naci; Güney Amerika edebiyatını okur; Marquez'den, Llosa'dan övgüyle söz eder; "*Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık'ını hangimiz unutabiliyoruz,*"[159] der. Fantastiğin özünü araştırır, fantastik edebiyat üzerine düşünür: "*Evet, fantastik deyip geçmemek gerekiyor[dur].*"[160] Sonra birden diğer uçta bulur kendini; gözünden hiç çıkarmadığı, kimliğinin organik bir parçası durumuna gelmiş olan toplumcu gözlüklerini yeniden anımsar: "*Ve tabii, zinhar, 'fantastik gerçekçilik' gibi sözler etmemek*"[161] koşuluyla ilginç buluyordur fantastik edebiyatı. Ama bu oluşumları gerçekçilikle bütünleştirmek düşüncesi ona yine de aykırı gelmektedir.

Fethi Naci'nin bundan sonraki söyleminde, biçimcilerin ve

---

155 *A.g.y.*, s. 217.

156 *A.g.y.*

157 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme...*, s. 495.

158 *A.g.y.*, s. 495.

159 *A.g.y.*, s. 493.

160 Fethi Naci, *Roman ve Yaşam...*, s. 89.

161 *A.g.y.*

relativist alımlamacıların düşüncelerinden esintiler toplumcu bakış açısının içinde dolaşırlar. Kimi kez, *"ben gerçek sanat eserinin özetlenemeyeceği hakikatine getirmek istiyorum sözü,"*[162] der, biçimcilere özgü bir yaklaşımla: *"Özetlemeye kalkıştığınız zaman o romanı roman yapan öğeler yok olur, gider."*[163] Oysa, geleneksel-gerçekçi edebiyatın varlık nedenidir, okura yöneltilen, anlaşılabilir –dolayısıyla da özetlenebilir'– bir ileti ve onu içeren bir 'konu'. Onun çağcıl edebiyatı benimsediğinin bir göstergesidir bu saptama. Mehmet Eroğlu'nun *Adını Unutan Adam*"ıyla ilgili eleştirisi de yine böyle bir yaklaşım içerir; çokkatmanlı anlam dokusuyla oluşturulmuş, tek ve belirgin bir iletisi olmayan, okurun öznel yorumuna açık avangardist edebiyat ürünlerini benimsemiş bir anlayışın bakış açısını yansıtır: *"Roman yeni okumalara açık olmadığı için...'tükeniyor'."*[164]

Yetmiş-seksen sonrası çağcıl edebiyat ürünlerine olumlu yaklaşır Fethi Naci. Türk avangard romanının üç öncüsü, *Aylak Adam, Tutunamayanlar* ve *O/Hakkari'de Bir Mevsim*, onun en sevdiği 20 roman arasında yer alır. Orhan Pamuk'un yeni kurgu teknikleriyle, oluşturulmuş grotesk romanı *Beyaz Kale* için, *"Edebiyatımızda, rastlamadığımız tatlar getiren, benzersiz bir roman,"*[165] der. Olgunluk dönemi Fethi Naci'si 'daha bir edebiyatça' yaklaşıyordur artık edebiyata.

Toplumcu estetiğin uçlarında

Fethi Naci'nin eleştirmenlik çizgisi baştan sona incelendiğinde, ortaya çıkan tablo, toplumcu eleştirinin iki uç noktası arasında gerçekleşen bir yolculuğu yansıtır. Edebiyatı toplumcu ideolojinin yerleşmesi için bir araç olarak gören tümüyle 'güdümlü' 'toplumcu gerçekçilik'in uç istasyonundan yola çıkarak, Lukacs çizgisinde bir 'eleştirel gerçekçilik' düzleminde ilerleyen ve sonunda da Marksist estetiği çağın avangard edebiyat eğilimle-

162 Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat...*, s. 37.

163 *A.g.y.*

164 *A.g.y.*, s. 203.

165 Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü...*, s. 240.

rine uyarlama çabası içindeki yeni bir toplumcu eleştiri anlayışına varan bir yolculuktur bu.

Bu yolculuk boyunca, yolun iki ana bileşeni 'toplum ve sanat' arasında sürekli bir denge arayışı içindedir Fethi Naci. Yolun bugünkü son aşamasında artık daha bir sıcak bakıyor olduğu, 'edebiyatın artistik yönü'nün, onu toplumcu estetiğin dışına taşımaya başladığını sezdiğinde ise, toplumsallığın altını daha güçlü çizer. Bu denge arayışının yarattığı, iki estetik disiplin arasındaki gelgit, kimi yerde çelişkili görünümlere yol açar.

Fethi Naci'nin bu tutumu; edebiyata toplumcu ideolojinin penceresinden bakan bir eleştirmenin, edebiyatın sanatsal boyutuna olan özel duyarlılığının bir sonucu değildir yalnızca. Bu, dogmaların dışında kalmak isteyen 'güçlü' bir kişiliğin de göstergesidir. Ve bu güçlü kişilik, düşündüğünü söylemekten kaçınmayan yapısıyla, Türk edebiyatında bir 'fenomen'dir. Çoğu yazarın korkulu rüyası olan eleştirilerinde kullandığı ana ölçütler, incelememizin ikinci bölümünde saptamaya çalıştığımız gibi, Marksist estetiğin Lukacs kanadına özgü ilkelerle bütünleşir. Daha çok, somut gerçekliğin, toplumsal görüşün, ideolojinin, romanın özgül gerçekliğine nasıl dönüştürüldüğünü, nasıl estetize edildiğini bulup çıkarmaya yönelik bir eleştiri anlayışını yansıtır bu ilkeler. Eleştiri yazılarında, roman estetiğinin dışına çıkarak, romanı bir sosyoloji raporuna çevirmeye çalışan toplumcu yazarların üstüne gider; tek başına bir okul gibi onları eğitmeye çalışır.

Kapsamlı 'biçim/yapı/kurgu' incelemelerine girmez Fethi Naci. Dil kullanımının üzerinde durur çoğunlukla; inanılmaz bir dikkatle inceler metinleri; yanlış kullanımların altını çizer. Kimi kez yanlış yapan yazarlara dil dersi verir, onlara 'dek/değin' ile 'denli', 'süre' ile 'süreç' sözcüklerinin arasındaki ayrımı açıklar; Türkçeye saygısızlıktan yakınır. Son derece açık ve anlaşılır dili, karmaşık olmayan tümce yapısıyla, onun eleştiri metinleri, eğitici/öğretici özellik taşırlar. Kendisi de, çok okuyan ve araştıran kişiliğiyle hep 'öğrenci' kalanlardandır. Metinlerinde yer alan, Batı edebiyat dünyasından çok sayıda yazar ve düşünür ismi, onun bu özelliğinin bir göstergesidir.

Fethi Naci'nin eleştirileri genelde 'öznel' bir renk içerir; yazarın kişiliğini yansıtmasına olanak tanıyan 'deneme' türünün örnekleridir; 'izlenimci' edebiyat eleştirisinin eğilimleriyle bütünleşirler. Bu metinler, Türk edebiyat eleştirisindeki ana eğilim diyebileceğimiz, 'toplumsal' eğilimli 'izlenimci' eleştirinin özelliklerini taşırlar.

Kimi yazılarında bir eleştirmenden çok, bir edebiyatçı, bir yazardır Fethi Naci. Anılarını içeren kitabı *Dönüp Baktığımda* (1999) ile, edebiyatçı kimliğini tümüyle ön plana çıkarır. Keyifle okunan bir metindir onun anı kitabı. Eleştiri kitaplarında da; eleştiri metinlerinin yanı sıra, gündelik yaşamın olguları, duyarlı bir edebiyat dili ve kurgusuyla ya da yaşamla bütünleşmiş bir canlılıkla çıkar karşımıza. Kimi kez çok sevdiği bir yakınının ölümü üzerine yazdığı, usta bir edebiyatçının kaleminden çıkmış bir metinle karşılaşır okuyucu sayfaların arasında; kimi kez *"hasta bir Fenerbahçeli"* olduğunu söyleyen yazarın, bir futbol eleştirmeninin yanlışını çıkarmasını okur gülümseyerek. Kitapların dünyası ile kanlı canlı yaşam iç içedir Fethi Naci'de.

Belki de onu, Türk edebiyat eleştirisinde doruğa taşıyan bu özelliktir: Kalıplaşmamak! Yaşamı da eleştiriyi de çokboyutlu yaşar Fethi Naci.

Fethi Naci'ye Armağan,
yay. haz. Semih Gümüş, Oğlak Yayınları, 1997

"Hayatta bunca şeyden sonra şu sonuca vardım: Yaptığım en önemli yolculuk, kendi içimde yaptığım yolculuktur. Ya da Yeats'in dediği gibi, 'bu en önemli yolculuk değil, yapılabilecek tek yolculuktur" (Dışarıda..., s. 47). Amerikalı sinema oyuncusu, aynı zamanda çağdaş bir 'pop mistik' Shirley MacLaine *Dışarıda Hiçbir Şey Var* adlı kitabında, metafizik bir düzlemde 'özben'ine doğru yaptığı yolculuğu anlatıyor. Maddenin kıskacında kimliğini yitirmiş çağ insanının, farklı bir boyutta var olma çabasının öyküsü bu; çarpıcı, iz bırakıcı, etkileyici; rasyonalist gözlüklerle bakıldığında ise 'inanılmaz'.

MacLaine'in sıradışı özyaşam deneyimlerini içeren ve Amerika'da bestseller listelerinin başlarında yer alan dört kitabı Türkçeye çevrilerek yayımlandı. MacLaine'in yazma amacı, deneyimlerini geniş kitlelerle paylaşmak; çağın teknolojik cangılında tutunacak bir dal bulamayan, tinsel boyutunu yitirmiş insana yol göstermek. Salt spritüalist düzlemdeki deneyimlerini anlatmaz MacLaine bu kitaplarda. Tibet'de, Peru'da, Meksika'da ya da Afrika yerlilerinin arasında başından geçen parapsikolojik yaşantı kesitlerinin yanı sıra, Doğu'nun pratik yaşama dönük bilgilerini de örnekler; nasıl meditasyon yapıldığını, Doğu tıbbında bedenin enerji odakları olarak bilinen yedi çakranın

bilinçli bir biçimde nasıl devinime geçirileceğini anlatır okuruna. Bilgelikle yoğrulmuş bir yaşam görüşü egemendir bu kitaplarda; hoşgörü, ruhsal özgürlük ve yaşam sevinciyle bütünleşmiş bir iç dünya sergiler MacLaine. Kimi kez astrofizikten söz eder, ünlü fizikçi Stephen Hawking'le 'fizik ve metafizik' konusunda söyleşir; kimi kez yaşamının son döneminde bilinçaltının da ötesinde bir şeyin var olup olmadığını sorgulamaya başlayan Freud'un *"eğer yeniden başlamam mümkün olsaydı, bu kez parapsikolog olurdum"* (*Dışarıda...* s. 84) dediğinden dem vurur. Akıl ve sezgi bireşime ulaşmıştır onun dünyasında.

Ortaçağ'da Tanrı odaklı bir inanç sistemi geliştirerek kullaşan, Yeniçağ'ın Aydınlanma döneminde ise aklı Tanrısallaştıran ve odağa kendini oturtan insan, 20. yüzyılda egemenliği 'madde'ye bırakmış durumda. Para imparatorlukları, süper güçler karşısında önemi indirgenmiş, kullandığı aletlere yabancı, beslendiği ürünleri ancak ambalajlı bir biçimde marketlerde gören biridir o; değeri, parasal gücüne koşut olarak artan, giysilerinin markasına göre saygınlık kazanan biri... Çağımız insanı maddeler evreninde yalnız, tek boyuta indirgenmiş, kendisini sonsuzlaştıracak bir tanrısı da yok, ölüm karşısında güçsüz. Kalıplaşmış, kimi yerde ise saptırılmış görüşlerle sislenmiş yürürlükteki inanç sistemleri, çağdaş insanın tinsel gereksinimlerini doyuracak niteliklere sahip değil. İnançların, özümsenmeden ritüelleştirilerek yaşandığı toplumlarda, tinsel alanda da yalnız olan çağ aydını, farklı bir mistisizm arayışının içinde. Son yıllarda parapsikolojik ve metafiziksel konulara ağırlık veren, aşkın Doğu felsefelerini odak alan kitaplar ve filmlerde –bu yıl Cannes Festivali'nde olduğu gibi– görülen artış, bu yeni boyut arayışının da bir göstergesi.

Genelde en çok satan kitapları, yakın tarihle ilgili siyasal anı ve denemelerin oluşturduğu 'somut' ağırlıklı yayın piyasamızda, bu farklı mistisizmi yansıtmak için kurulmuş dört yayınevi var: Ruh ve Madde, Dharma, Yol Yayınları ve Akaşa. Çoğu kitabın ilk baskısının bile tükenmediği ülkemizde, bu yayınevlerinin kitapları arasında tek baskıda kalmayan birçok kitap bulunmakta. Çeviri ürünlerindeki özenli ve bilinçli dil kullanı-

mıyla dikkati çeken Akaşa Yayın ve Dağıtım'ın genel yayın koordinatörü, bu tür konulara ilgi duyan bir okur kesiminin her zaman var olduğunu, ancak son zamanlarda bu sayıda bir artış gözlemlediklerini belirtiyor. Bu alanda ilginç bir gelişme de, birçok yayınevinin listesinde, spritüalist ve rasyonalist konuları içeren kitapların birlikte bulunabilmeleri. Freud ile parapsikolojik içerikli kitaplar, termodinamikteki 'entropi' ile metafizik konuları odak alan kitaplar aynı yayınevinin listesinde yer alabiliyor.

"Bizim fantezi anlayışımız bugün öyle bir aşamaya geldi ki, artık fantastik olanla realist olan arasında bir ayırım yapamıyoruz. Örneğin, fizikteki son bilgiler gerçekçi oldukları kadar fantastik de..." (Universitas, Mart 1993) Karşıt gibi görünen iki kavramın birlikte kullanımıyla tanımlanan 'fantastik gerçekçilik' ekolünün temsilcisi Viyanalı ressam Ernst Fuchs, çağımızda gerçekçilik anlayışında yaşanan olağanüstü değişimi böyle vurguluyor. 20. yüzyılda felsefe ve sanat alanlarında da iz bırakan gelişmelerin başında, doğa bilimlerindeki Newtoncu determinist 'nedensellik' ilkesinin yerini 'olasılık' ilkesine bırakması geliyor. Tanecik mekaniği, olayların tam bir doğrulukla bilinemeyeceğini, her zaman bir miktar belirsizlik ve rastlantı öğesinin söz konusu olduğunu söylüyor. Kuarkların, foton ve gluonların yalın bir biçimde gözlemlenememesi, fiziğe yeni bir 'fizik ötesi' renk katmakta. Parçacık dedektörü tarafından algılanamayan ama var oldukları için bilinen kimi atom-altı parçacıklar için kullanılan 'sezgisel parçacıklar' tanımı, tümüyle karşı disiplinden, 'metafizik' alandan alınma. *"Ereğimiz olayları yalnızca belirsizlik ilkesinin saptadığı sınırlara kadar kestirebilecek bir yasalar takımı ortaya koymaktır,"* (Zamanın Kısa Tarihi, s. 211) diyen fizikçi Hawking'in sözleri mistik bir ton içermekte. Çağdaş psikolog Carl Gustav Jung'un, düşlerdeki ortak sembollerin gelecekle de bağlantılı olduğunu söylemesi ve 'yazgı' sözcüğünü kullanması, rasyonalist eğitimle biçimlenmiş bir insanın alıştığı değerleri aşıyor.

"Nedensel bağlantıya inanç, batıl inançtır" (*Tractatus*, 5.1361). Ünlü düşünür Ludwig Wittgenstein'ın, çağdaş fizikteki 'belir-

sizlik' ilkesiyle bütünleşen bu sözü, salt rasyonalizmin de en az, aklı dışlayan bir inanç kadar 'batıl' olduğunu vurguluyor. Fantastik öğenin 'gerçek' olduğu; 19. yüzyıl rasyonalizminin 'hurafe' diye adlandırdığının ise 'bilimsel' nitelik taşıdığı ve 'yeni bir gerçeklik' anlayışının oluşmaya başladığı bir çağda yaşıyoruz. Bu çağın gerçekçi insanı, 19. yüzyıl rasyonalistinden farklı bir gerçeklik anlayışı sergilemek durumunda. 20. yüzyıl fiziğinin kilometre taşları Einstein, Heisenberg ve Hawking'in, yazılarında sürekli Tanrıdan söz edişlerindeki çelişkili gibi görünen yaklaşım, İsviçreli edebiyat ustası Dürrenmatt'ın şu sözlerinde de belirgindir: *"Eğer sık sık Tanrıdan söz ediyorsam, bu, dinbilimsel değil, fiziksel nedenlerden ötürü; Einstein da öyle çok Tanrıdan söz ediyordu ki, neredeyse onun kılık değiştirmiş bir teolog olduğunu düşünmeye başladım"* (Gesammelte Werke, Bd. 7, s. 668). Ölümden sonraki yaşama inanmadığını söyleyen Hawking'in, *"Evrenin orijini üstündeki çalışmalarım bilim ve din arasında bir çizgidedir,"* (Ferguson, Stephen Hawking, s. 73) tümcesi, iki karşıt disiplini birbirine yaklaştırıyor. Çağımızda düşünürlerin görevini fizikçiler üstlenmiş durumda. Ünlü fizikçilerin –çoğu, ülkemizde de yayımlanan– kitapları, birçok yerde felsefe kitaplarını anımsatıyor. Karşıtlıkların törpülendiği, fiziksel gerçekliğin, nedenselden olasıya/belirsize doğru içerik değiştirdiği çağımızın insanı da metafiziği fizikte yakalıyor. Kalıplar dışında aranan mistisizm çoğu kez Doğu'ya götürüyor çağ insanını; Tao düşüncesinde 'olasılık'a dayalı farklı bir görüşü yakalıyor; Zen Budizm'in hoşgörü ve iç özgürlük ilkelerine dayalı öğretisinden etkileniyor; aydınlık dinsel yorumların yok denecek kadar az olduğu ülkemizde belki Yaşar Nuri Öztürk'ü keşfediyor.

Metafizik içerikli yayın yapan yayınevlerinin okurları çoğunlukla, onları doyuramayan dinsel kalıpların dışında farklı bir mistisizm arayışı içine giren aydın kesimden. Bu yeni mistisizm, Zeus gibi şimşekler yağdıran, buyurgan, ataerkil bir Tanrıya benzemeyen farklı bir Tanrı imgesine sahip. Akaşa Yayınlarında ardı ardına yayımlanan *Ramtha* başlıklı kitaplar, dayanaksız kalmış, indirgenmiş, bireyliği elinden alınmış 20. yüz-

yıl insanına mistik bir düzlemden özgüven veriyor; yansıtılan, bir tür tasavvuf düşüncesi, bir tür 'unio mystica': "*Tanrı'nın içinizde olduğunu öğrenirseniz, tüm varlığınızla Tanrı 'olacaksınız'*" (*Ramtha*, s. 173). Kozmik bir aydınlanmacıdır Ramtha; 'düşünce' ve 'bilmek' anahtar sözcüklerdir onda. Önemli olan 'insanın mutluluğu'dur: "*Tanrı'ya giden tek yol, sana mutluluk veren her şeydir. Hayatın amacı 'sensin.'*" (*Ramtha*, s. 165) 'Kozmik' bir feminizm, *Ramtha* kitaplarının içerdiği düşünsel eğilimler arasında. Korku ve gözdağının yer almadığı kitaplar bunlar. Zen Budizm'den izler taşıyan bu diziden üç kitabın başarılı çevirmeni Rengin Özer kimya mühendisi; bir doğabilimci; tüketim toplumundaki kariyer kavgası ve prestij yarışının dışında yeni bir boyut yakalamaya çalışan aydınlardan. Ülkemizde bir aydın kesiminin bu farklı mistik yönelişi ve basında hiç sözü edilmeksizin baskılar yapan kitaplar, çağın 'tek boyutlu insan'ının kimlik arayışında göz ardı edilmemesi gereken yeni bir aşamayı yansıtıyor.

Bir başka açıdan bakıldığında ise çağımız, uçların törpülendiği, değerlerin birbirine karıştığı bir zaman kesiti; 'postmodern' sözcüğü ile dile getirilmek istenen 'karşıtlık içeren çoğulcu' özelliklere sahip. Umberto Eco'nun dediği gibi, çağın insanı "*Meksika pançosu giyiyor, Asya kökenli sitarı çalıyor, Budist metinleri ya da Leninist el kitaplarını okuyor ve çoğunlukla Hesse'yi, yıldız falını, simyayı, Mao düşüncesini (...) birbiriyle bağdaştırıyor*" (Günlük Yaşamdan Sanat, s. 17); bir yandan astrofiziğin karadeliklerinde ya da atom-altı sezilgen parçacıklarda Tanrıyı ararken; öte yandan, yine Eco'nun deyişiyle, "*ilkel ve modern insanı, aynı mantık çizgisinde kavramaya yarayan kesişme noktalarında*" (a.y. s. 29) evrensel/kozmik bir 'özben' yakalamaya çalışıyor.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 1.7.1993

Ahlâkî ya da ahlâk dışı kitap diye bir şey yoktur. Kitaplar ya iyi yazılmışlardır ya da kötü. Hepsi bu!

– Oscar Wilde

'Aşk' sözcüğü dünya dillerinin çoğunda, birbirinden farklı gibi görünen ama özde birbirinin türevleri olan anlam alanlarını birlikte içerir; birçok dilde tensel aşk 'eros' ve tinsel aşk 'agape' aynı sözcükte bütünleşir. İnsanın kendine duyduğu narsist aşk, aileye duyulan sevgi, dostluk, Tanrıya ya da soyut ideallere duyulan bağlılık yine aynı sözcükle dile getirilir. Dil, tek bir sözcüğe, 'aşk'a, tensel duyulardan tinsel duygulara kadar uzanan bir anlam çoğulluğu yükleyerek düşünsel temelleri olan bir sentezi gerçekleştirmiştir.

Aşk, aşık olunan objeyle bütünleşme isteğini de beraberinde getirir. Platon *Şölen* diyalogunda Sokrat'ı şöyle konuşturur: *"Erkekle kadının birleşmesi yaratıcı bir edimdir ve Tanrısal bir özellik taşır. (...) Aşkın amacı, hem ruhsal hem de bedensel güzellikle yaratıcı bir biçimde birleşmektir."* Hıristiyan mistisizminde amaç 'unio mystika', yani Tanrıyla bütünleşmektir. İslam dini etkisindeki tasavvuf düşüncesinde de 'vuslat'a: Tanrıyla 'yek vücud' olmaya yönelir inananın çabası.

Eski kültür dinlerinin çoğunda –özellikle de Doğu dinlerinde– bereket ve doğurganlık törenleri, cinsel simgelerle iç içe yapılırdı. Mezamirlerle aşk şarkıları, mistisizmle cinsellik, katedral külahları ile fallus simgeleri arasındaki benzerliğin hiç

de şaşırtıcı olmadığını söyler Pierre Burney *Aşk* adlı incelemesinde. Cinsel enerji, eski çağlardan beri yaratıcı güçle koşutluk içinde tanımlanmıştır. Freud, bastırılmış cinsel enerjinin –ya da 'libido'nun– başka alanlara kaydırılarak uygarlığın gelişmesinde oynadığı rolü, son kitabı *Musa ve Tek Tanrılı Dinler*'de anlatır. Psikanalizin çıkış noktası, iç dünyamızı besleyen enerjinin köklerinin cinsel tutkuya uzandığı düşüncesine dayanır.

İnsanın önemli bir boyutunu oluşturan cinsellik öğesi en eski çağlardan bu yana edebiyata konu olmuştur. Bir ucunda yüceltilmiş tinsel aşk, diğer ucunda ise pornografi bulunan geniş aşk edebiyatı yelpazesinin içinde yer alır 'erotik edebiyat'; aşkın cinsel yönünü estetize eder. Ancak erotik edebiyatı bu yelpaze içindeki diğer aşk konulu edebiyat türlerinden kesin sınırlarla ayırmak olanaksızdır. Çoğu edebiyat ürünlerinde cinsel aşk, romantik/duygusal aşkla birlikte, onun bir sonucu olarak yer alır. Yerleşik ahlâk ölçütlerine aykırı ayrıntılar bulunmadığı sürece yazar da yapıtı da toplumda onay bulur. Batı'da, Âdem ve Havva'yı cinselliği yaşadıkları için cennetten kovan Hıristiyan ahlakı, baştan beri bu dünyaya yönelik tüm hazların karşısındadır. Önceleri cinselliğe hoşgörülü Müslümanlıkta ise, yanlış yorum ve uygulamalarla bu hoşgörü zamanla yerini koyu bir bağnazlığa bırakmıştır. Çağdaş düşünürler Wilhelm Reich ve Herbert Marcuse, cinselliğe baskının kaynağının yalnızca dinsel/ahlaksal olmayıp, siyasal özellik de gösterdiğini vurgularlar. Bu düşünürlere göre sanayi toplumlarında cinsel enerjinin bastırılarak üretime yönlendirilmesi eğilimi, burjuva tutuculuğunun bir başka nedenini oluşturur. Erotik edebiyatın tarihi, bir anlamda sansürün tarihidir de.

Cinsellik öğesi, erotik edebiyatta estetik boyuta taşınmıştır; sanatın yüceltici, arındırıcı etkisi altındadır; güzellik duygusu verir. Erotik edebiyatı pornografiden ayıran başlıca özellik budur. Ancak sanat ürününü, cinselliğin yalnızca hayvansal yönünü irdeleyerek okurda şehvet duyguları uyandırmak isteyen ticari amaçlı pornografiden ayırma işleminde kullanılacak ölçütler, çağa, ortama, kişiye göre değişir, görelidir; o günün ge-

çerli etik/estetik yaklaşımları doğrultusunda çeşitlilik gösterir. Shakespeare'in yapıtlarının bir zamanlar İngiltere'de müstehcenlik avcıları tarafından, içerdiği 'uygunsuz' sözcüklerden arındırılarak bir 'aile Shakespeare'i çıkartılmasındaki arkaik tutum, günümüzde çoğu insan için gülünçtür. Son on yıllarda Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın*'ı ya da Ahmet Altan'ın *Sudaki İz*'inin yasaklanmasındaki yaklaşım, aydın bir bakış için bağnazdır, çağdışıdır. D.H. Lawrence'ın dediği gibi *"birine pornografik görünen bir başkası için dehanın kahkahası"* olabilir.

Erotik edebiyatın ilk yetkin örnekleri, Ortaçağ'ı geride bırakan 'insan'ın değer kazanmaya başlayıp 'kul'luktan 'birey'liğe doğru yol aldığı Rönesans döneminde ortaya çıkar: Boccacio'nun *Decameron*'u, Chaucer'ın *Canterbury Masalları* ve Henry Miller ile sürrealistleri büyük ölçüde etkileyen Rabelais'nin yapıtları bunların en önemlileridir. Bu arada Casanova'nın edebi değeri fazla yüksek olmayan otobiyografisi; Marquis de Sade'ın cinsellikte –kendinden adını alan– 'sadizm'i işleyen kitapları da erotik edebiyatın belli başlı örneklerindendir.

Maddenin egemenliğindeki 20. yüzyılın teknoloji toplumlarında cinsellik, edebiyatta değişik boyutlarda kendini gösterir. Yazar, yerleşik normlarını korumaya çalışan burjuvayla çatışma içinde, özgürlük arayışındadır. Bu zaman kesitinde cinsellik, şiirselliğin doruğundaki özgün sanat yapıtlarından yüzyılın sonlarına doğru giderek artan ticari pornografiye kadar uzanan geniş bir alanda varlığını sürdürür. Freud'un cinsellikle ilgili teorilerinin devrimci etkisi bu gelişmelerin temelinde yer alır. 20. yüzyılın erotik edebiyatında iki ana eğilim göze çarpar. 'Hazcı' eğilim diye adlandırabileceğimiz grupta, *Lady Chatterley'in Sevgilisi* romanıyla erotizm akımının öncülerinden D.H. Lawrence ile Henry Miller; cinselliğin daymonik yönünü vurgulayan grupta ise William Burroughs ve sadomazoşist ayrıntılar içeren *Gözün Öyküsü* kitabıyla Georges Bataille'ı görmekteyiz. Çağdaş erotik edebiyatın en popüler temsilcisi Amerikalı yazar Henry Miller, cinsel zevki espriyle karikatürize ederek sergiler; sanki insan yaşamının binlerce yıldır tabulaştırılmış bir yönünü değil de değinilmesi doğal, sıradan bir olguyu

anlatır gibidir. Kimi yerde sinik bir ton alan anlatımıyla Miller, bağnaz önyargıları yıkmaya çalışır. J. Joyce, A. Gide, güçlü gözlem yeteneğiyle Colette, Violette Leduc, *Lolita*'sıyla Nabokov, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* ile Milan Kundera ve Alberto Moravia 20. yüzyıl edebiyatında erotik öğeyi yapıtlarında kullanan yazarlar arasındadır. Kadının varoluşunu sorgulayan, bunu yaparken de cinselliği yine dişi bir estetiğin perspektifinden yansıtan Anais Nin, erotik edebiyatın kuşkusuz en yetkin yazarlarından biridir. Nin, olağanüstü derin/duyarlı tinsel boyutu ve özellikle cinselliği betimlediği bölümlerde yoğunlaşan büyüleyici şiirsellikteki diliyle, cinselliğin metafiziğini yakalamıştır.

Türk edebiyatında ise cinsel öğenin yer aldığı en eski örnekler, eski destanlar ve şiirlerdir. Konur Ertop 1977'de yayımlanan *Türk Edebiyatında Seks* adlı incelemesinde, eski destanlardan başlayarak yetmişli yılların ortalarına kadar Türk edebiyatında erotizmi örneklerle sergiler. Eski Türkler kadın-erkek ilişkisini, cinselliğin doğal algılandığı anlaşılan bir anlatım tutumu içinde, ayrıntıya girmeden, abartıdan uzak betimlerler; kadına saygılıdırlar. Müslümanlık etkisindeki Türk edebiyatında ise aşk, 'tasavvuf' düşüncesine dayanır; dünyevi aşk Divan şiirinde Tanrı aşkıyla bütünleşmiştir. Mevlana tasavvuf düşüncesini *Mesnevi*'sinde, aralarında erotik motiflerle işlenmiş olanları da bulunan öykülerle dokumuştur. Divan şiirindeki salt tensel aşk, 'hamamiye' adı verilen gazellerde dile getirilirdi. Bunlar, şairlerin hamamda gördüğü 'oğlanlar' için yazdıkları şiirlerden oluşurdu. Divan edebiyatının büyük ölçüde eşcinsel aşkta odaklanması, din etkisindeki Osmanlı toplumunda kadınların sosyal yaşamdan uzak tutulmasının bir sonucudur kuşkusuz. Genelde kadınlara kapalı bir dünyayı yansıtır Divan edebiyatı. Enderunlu Fazıl bu gerçeği şöyle vurgular: *"Şairiz şeyn (utanç) verir şanımıza/Giremez fahişe divanımıza."* Osmanlı döneminde hiciv sanatı (Nef'inin *Siham-ı Kaza*'sında görüldüğü gibi) ve halk sanatı cinselliğin rahatça sergilendiği diğer alanlardır.

Aydınlanmacı edebiyat akımlarının 'eğitici/öğretici/erdemli' özelliğini taşıyan 'Tanzimat' ve duyguyu ön plana alan 'Serve-

tifünun' dönemlerinde bedensel aşk üstü örtülü geçiştirilir. 20. yüzyıl Türk edebiyatında cinsellik uzun süre sanat ürününe yakışmayan bir içerik öğesi olarak algılanmış, yazarlar genellikle önemli gördükleri sosyal konuları odak almışlardır. Dönemin diğer önemli yazarlarına kıyasla metinlerinin estetik değerinin daha az olduğu düşünülen Refik Halit'in cinsel öğeyi yoğun biçimde kullanması, yapıtlarının 'kitsch' olarak damgalanmasında rol oynamıştır kuşkusuz. Yirmili/otuzlu yıllarda cinselliği 'natüralist' yaklaşımla ele alan sıradışı/özgün bir yazar Selahaddin Enis ise, sosyalist bakış açısının izleri görülen ve son derece sert bir toplum eleştirisinin yer aldığı *Zaniyeler* (zina yapan kadınlar) adlı kitabında, odağında savaş zenginleri ve onların yandaşları bürokratların bulunduğu, dönemin yoz İstanbul sosyetesini anlatır. Lüks fahişeler ve cinsellik bu yaşamın ana öğeleri olarak yer alır romanda. Otuzlu/kırklı yıllarda, cinselliği de konu alan kitaplarıyla –sanatsal anlatımla 'kitsch' arasında gidip gelen– oldukça popüler bir yazar da Reşat Enis Aygen'dir.

Kırklı yıllarda daha rahat yaklaşır Türk yazarı cinsel konulara. Nazım Hikmet de Garipçiler de Bedri Rahmi ve Cahit Külebi de cinselliği, yaşamın doğal bir boyutu olarak işlerler şiirlerinde. Düzyazı anlatı alanında, Cevat Şakir için de yüceltilecek bir doğa olayıdır cinsellik. Ellili/altmışlı yılların en erotik şiirleri Cemal Süreya'nın kaleminden çıkmıştır kuşkusuz. Elli sonrası şiirde erotik öğe Edip Cansever, İlhan Berk, Ataol Behramoğlu ve Can Yücel'de de belirgindir.

Cinsellik Türk roman ve öyküsünde, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir örneklerinde görüldüğü gibi genelde kırsal yörenin insan ilişkilerine ve geleneklerine ışık tutmak amacıyla kullanılmış, çoğu kez de bir sorunla iç içe yansıtılmıştır. Güven Turan, *"arada bir münafıklık yapıp da aşkı yatağa sokan yazarlar[ın], ne yapıp sonra bir çıkmaza sok[tuklarından]" (Varlık Der.Tem./1991)* söz ediyor. Yusuf Atılgan'ın, *Anayurt Oteli*'ndeki akıl hastası ana kişisi Zebercet, altmışların sorunlu cinselliğinin en çarpıcı örneğidir. O güne dek Türk edebiyatında cinsellik konusundaki en sıradışı örnekleri sergileyen yazar ise Attila İlhan'dır. Cinsellikle ilgili görüşlerini *Hangi Seks* (1976) adlı deneme/anı tü-

rü kitabında açıklar İlhan. Freud ve Jung doğrultusunda, insanın temelde biseksüel olduğu düşüncesinden yola çıkan yazara göre insanın 'mutlak' değil, yalnızca 'baskın' cinsiyeti vardır. İlhan'ın romanları, eşcinsel ilişkinin *Fena Halde Leman* (1980) romanında doruklaşan çeşitlemeleriyle doludur. Altmışlı yılların sonlarında, tümüyle erotik ilişkiyi konu alan bir öykü kitabı dikkati çeker: Necati Cumalı *Ay Büyürken Uyuyamam*'da (1969) İzmir dolaylarında geçen 23 öykü aracılığıyla taşra insanında cinselliği işler.

Yine altmışlı yıllarda yazmaya başlayan Sevgi Soysal, Türk edebiyatında cinselliği uçlarda anlatan ilk kadın yazardır. *Şafak*'ta sorgulama sırasında cinsel işkence gören bir genç kızı ele alan Soysal, cinselliği kadın perspektifinden sorgular. Dönemin, tabuları yıkan kadın yazarlarından biri de Pınar Kür'dür. Kimi çevrelerce romanları yasaklanacak kadar tepki gören Kür, kadının toplum içindeki kimliğini irdeler; toplumdaki rolü, çoğu kez cinselliğiyle özdeşleştirilen kadının 'cinsel kimliği'nin altını çizer. Füruzan ve Çetin Altan da altmışlı/yetmişli yılların, örtüsüz bir cinselliği yapıtlarının dokusuna katmış yazarları arasında yer alır. Temelde kadın-erkek ilişkisini –yer yer de eşcinselliği– konu alan Selim İleri'de de cinsellik önemli bir öğe durumundadır. Yetmişli yıllarda ürün veren, Türk edebiyatının öncü yazarı Oğuz Atay'da cinsellik, varoluşsal hesaplaşmayla iç içedir. *Tutunamayanlar*'da 'Özben'inin ardındaki Turgut, genelevde Ofelya-Magdelana diye adlandırdığı fahişeyle birlikteyken burjuva değer ölçütlerini sorgular. Ferit Edgü'de ise cinsellik baştan beri yaratıcılığının önemli bir öğesini oluşturur. *Av* kitabındaki "Kötü" başlıklı öykü, cinsellik ve tabuların çatışmasını gerçekdışı bir atmosfer içinde anlatır. Edgü'de cinsellik, çoğu kez gerçek mi düş mü belli olmayan bir ortamda yaşanır. Türk edebiyatının en özgün kalemlerinden biri olan Tezer Özlü'de ise cinsellik, özellikle *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta inanılmaz yoğunlukta duygu boyutuna sahip bireyin iç çalkantıları içinde doğal bir vaha gibidir.

Seksen sonlarında, özgürlüklerin kısıtlandığı 12 Eylüllü yılların ardından çok sayıda toplumsal ve siyasal tabunun sorgu-

lanması gündeme oturur; kadın hakları ve cinsel özgürlük de tartışmaya açılan tabular arasındadır. Edebiyatta gözlemlenen erotizm patlamasının en önemli nedeninin bu sorgulama ortamı olduğu su götürmez. Pınar Kür, Ahmet Altan, Erendiz Atasü, Erhan Bener, Buket Uzuner, Duygu Asena, Güven Turan, Metin Kaçan ve Adalet Ağaoğlu erotizmi metinlerinin dokusuna işleyen yazarlar arasında ilk akla gelenler. Bunların içinde cinselliği en grotesk biçimde kullanan yazar kuşkusuz Metin Kaçan. Kaçan sürrealist motiflerin yer aldığı *Ağır Roman*'da 'ölüyle seks' ve 'cepte taşınan kesik organ' türünden buluşlarla şoke eder okurunu, kimi kez de en örtüsüz betimlemelerle edebiyatta cinselliğin sınırlarını zorlar. Cinselliği pornografinin yakınlarında dolaşarak anlatan yazarlar arasında Füsun Erbulak, *Sevişmenin Rengi* adlı kitabında eşcinsel yaşantısından kesitler veren Güner Kuban ve *12 Saatlik Sevgili* adlı kitabıyla erotik şair Süheyla Taşçıer dikkati çekmekte.

Son yıllarda aşkı maddesel boyutta yaşayan Türk edebiyatında, aşkın duygusal yönüne övgü düzen bir yazar, genel eğilimle karşıtlık oluşturmakta: Burhan Günel *Evet Aşk* adlı kitabında, yitip giden romantik aşkı coşkuyla, şiirselliğin doruğunda bir dille savunur. İçinde yalnızca 'aşk'ın var olduğu bir kitaptır *Evet Aşk*.

Erotik edebiyat, içeriği cinsellik olan bir dil olayıdır. Cinselliği, natüralistler ayrıntılı/nesnel, sürrealistler şoke edici/çapraşık vizyonlarla dile aktarırlar. Karikatürize etme, tıp dili ya da argo, yazarın yaklaşımına göre cinselliği aktarmak için bulduğu çözümler arasındadır. Bir başka çözümde de cinsellik, soyut bir boyutta, tül bir perdenin arkasından yansıtılır; metaforlarla yüklü şiir dili, cinselliği estetize etmek için yazarların başvurduğu yolların başında gelir. Gombrowicz, *"erotizmi anlatan sanatçının şair olması gerek[tiğini]"* (Cumhuriyet-Kitap, 15.8.91) söyler. Yüzyılların toplumsal yasakları ve katı ataerkil yapısının bir sonucu olarak cinsellikle ilgili sözcüklerin, küfürde/argoda –erkeğin üstünlüğünü vurgulayan bir bakış açısından– en fazla kullanıldığı dillerden biri de Türkçedir. Adalet Ağaoğlu, baştan sona ana izleği erotizm olan ve bu açıdan da Türk edebiya-

tındaki 'ilk erotik roman' diyebileceğimiz *Ruh Üşümesi*'ni yazarken, *"erkek olmaktan öte, şiddetli maço olan bir dille"* (Cumhuriyet-Kitap, 28.2.91) erotik metin yazmanın zorluklarına değiniyor. Ağaoğlu, bu zorluğu, çağrışımlar, *"metaforlar, simgeler, ses uyumları ve ses bozmaları"* (*a.g.y.*) ile aşmış, dünya edebiyatında birçok yazarın –örneğin Anais Nin'in– yaptığı gibi müziksel bir şiir dili kullanarak 'amiyaneliği' yok etmeyi başarmış. Kurgu tekniği açısından 'yetkin' bir roman *Ruh Üşümesi*. Ancak birebir çağrışım oluşturan bazı 'metafor'ların salt 'alegori'ye dönüşmesi metnin şiirselliğine gölge düşürüyor. Ağaoğlu'nun erotik romanında da toplumsal sorunlar bireyin peşini bırakmıyor.

Duygusal/romantik aşk, toplumsal sorunlar, bireyin varoluşsal çıkmazı ya da cinsellik; ana izleği ne olursa olsun, bir edebiyat ürününde önemli olan dildir. Yazar içeriği estetize edip, onu sanat boyutuna taşıyabilmişse eğer, ürünü başarıya ulaşmıştır. Oscar Wilde, Londra'da müstehcenlik savıyla yargılandığı mahkemede yargıcın, *"Ahlâk dışı bir kitap iyi olabilir mi?"* sorusunu şöyle yanıtlar: *"Evet, bir güzellik duygusu uyandırabilecek kadar iyi yazılmışsa öyledir. Çünkü bu duygu, bir insanın ulaşabileceği en yüksek duyarlılıktır. Kötü yazılmışsa yalnızca tiksinti uyandırır"* (H.M. Hyde, Pornografinin Tarihi, s. 28).

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 27.2.1992

Öteki Renkler

> "Mutlu olabilmem için her gün bir miktar edebiyatla ilgilenmem gerekiyor. Bunu özür diler gibi ve durumumu açıklamak için söylüyorum. Hani her gün bir ilaçtan bir kaşık alması gereken hastalar vardır. Herkesinki gibi bir hayat sürebilmek için şeker hastalarının her gün bir kere iğne olmaları gerektiğini çocukluğumda öğrendiğimde çok acımıştım onlara; yarı ölü olduklarını düşünmüştüm. Edebiyata bağımlılığım da beni bu anlamda 'yarı ölü' durumuna getirmiştir. Hayattan kopuk olduğumu söyleyenlerin de bu yarı ölü duruma işaret ettiklerini sanıyorum."

Orhan Pamuk'un, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü ve Türk Edebiyatı Merkezi'nin hazırladığı etkinlikte yaptığı konuşma metninin başlangıç tümceleriydi bu sözler; yaşamayı yazmakla özdeşleştiren bir edebiyat sanatçısının, ana sorunsalını, gündelik yaşamdan alınan bir örneğin alegorik tonlaması aracılığıyla anlaşılır kılma çabasını yansıtıyordu. Yukarıdaki alıntının edebiyat dünyası açısından önemi ise, Orhan Pamuk'un özyaşamsal/düşünsel/edebiyat-bilimsel/siyasal içerikli denemelerini bir araya getirdiği kitabı *Öteki Renkler*'in önsözünün de ilk tümceleri olmasıydı.

Romanlarını 'kırmızı'larla, 'beyaz'larla, 'kara'larla, 'mor'larla renklendiren Pamuk, yaşamı imge süzgecinden geçirirken, onu kurmaca alanda bir ressam gibi 'boyar'. Renklerle *"bir çeşit sezgisel ilişki" (Beyaz Kale/İç kapak yazısı)* kurduğunu söyler kendisi de. Onun roman dünyasının önemli bir öğesidir 'renkler'. Pamuk'un *Öteki Renkler* kitabında ise kurmaca dünyanın dışında kalan 'öteki renkler' yer almaktadır.

Bunlar, İstanbul'dur, toplumdur, demokrasidir, askerlerdir, eşyalardır, köpeklerdir, korkudur, paranoyadır, edebiyat bilimidir... somut yaşamın kendisidir. Çoğunlukla bu 'öteki renkler' tedirgin eder Pamuk'u; *"Bu berbat ve boğucu dünya,"* diye söz eder onlardan. Ama bu boğucu dünya onun yaratıcılığının kaynağıdır aynı zamanda. *"İyi yazabilmesi için, iyi sıkılabilmesi; iyi sıkılabilmesi için de hayatın içine girmesi gerekir."* Yazar, yaşam karşısında, yaşamın *"ciddi ya da ciddiyetsiz ayrıntıları karşısında"* sıkılıp *"hayal kurmaya, yani yazmaya"* başladığını söyler. *"Hayatta sıkıldığım şeyleri kitaplarımda çok iyi anlattığımı söylemişlerdir (...) insan ne kadar sıkılırsa o kadar hayal kurar,"* der.

Öteki Renkler kitabının önsözü, Pamuk'un somut yaşamla olan ilişkisini en doğrudan dile getirdiği metnidir. Orhan Pamuk'un bu metninde şaşırtıcı bir açık sözlülükle yargıladığı edebiyat dışı yaşam ya da 'somut gerçeklik', katılınan bir dünya olmaktan çok, onun asal yaşamının –yani yazma ediminin– hizmetinde olduğu sürece katlanılabilen bir ara alandır daha çok.

Sanat dallarına tarihsel bir bakış gerçekleştirdiğimizde, sanatçının başlangıçtan bu yana, yerleşik değerlerle, toplumsal ölçütlerle, gündelik yaşamın zorunluluklarıyla çatışma içinde olduğunu görürüz. Goethe, kendisini yazmaktan alıkoyacağı endişesiyle evlenmekten kaçar. Kafka ya da Oğuz Atay yaşama katılıyormuş gibi yapıp, özde yazarken yaşarlar. Beckett ise yaşama katılmayı tümden reddeder ve kendi kurduğu o estetik düzlem aracılığıyla soluk alır. Sanat, içinde bulunulan bir alt değerler sistemini, farklı bir enerji aracılığıyla aşma çabasının bir ürünüdür. Büyük sanatçılardaki inanılmaz 'yaratıcılık' po-

tansiyeli onların, bir tür kutsal enerjiyle: 'esin' ile bütünleşmeleri sonucu ortaya çıkar. 'Yaratıcılık', somut yaşamdan çok, aşkın (transandantal) bir düzlemin renklerini taşır.

Yaratıcının/sanatçının bu 'dünya dışı' özelliğini en çok kimliğinde yansıtan yazar Franz Kafka'dır. Yanlışlıkla somut bir insan bedenine girmiş aşkın/metafiziksel yapıda bir varlık gibi, yaşamın içinde ona katılmaksızın dolaşır Kafka. *"Edebiyatla ilgili olmayan her şeyden nefret ediyorum,"* der; *"başkalarıyla konuşmak (edebiyat üzerine de olsa) canımı sıkıyor, ziyarete gitmek canımı sıkıyor, hısımlarımın acı ve sevinçleri beni ruhumun derinliklerine kadar bunaltıyor."* (*Günlük*, 21.07.1913) Kafka'nın bu sözleri, bu dünyada yaşıyormuş gibi yapıp da özde estetik boyutun aşkın düş düzleminde yaşayabilen farklı bir insan türünün kendisini dışavurumudur.

Yaşamı ansiklopedilerden öğrendiğini söyleyen Orhan Pamuk da aynı aşkın düzlemin sakinidir. Onun aşağıdaki sözleri, Kafka'nın somut yaşamla ilgili duygularıyla şaşırtıcı ölçüde koşutluk gösterir: *"Edebiyatın tesellisinden uzaklaşmak, toplanıp yemek yemek, kafası bambaşka âlemlerle ve televizyondaki o bilmem neyle dolu beyefendiyle zoraki sohbet... Birden gözlerim ağırlaşır, günün ortasında uykum gelir. Odama dönüp tek başıma kalmanın imkânsızlığı yüzünden pek çok yabancı mekânda, tek tesellim, gün ortasında uyuyakalmak olmuştur."* Orhan Pamuk da tıpkı Kafka gibi yaşamın 'yazmak'la özdeş olduğu bir dünyanın insanıdır. Somut yaşamın tam ortasında iken, *"tam o gürültü patırtının, büroların, telefonların, aşkın, arkadaşlığın, güneşli bir sahilin ve yağmurlu bir cenaze töreninin içindeyken, yani olup bitenin tam kalbine girmek üzereyken"* birden kenarda olduğunu hissettiğini ve 'hayal kurmaya' başladığını söyler.

Kurmaca yaşamdan düşlerin/fantezinin dünyasından, *"öteki geniş ve özgür âlem"* diye söz eder; insanın *"günün her saatinde içine kaçıp mutlu olacağı güvenli, sağlam"* bir dünyadır burası. Bir romanın yazımının sona ermesi, 'özgürlük'ün ve 'gerçek yaşam'ın da sonu demektir. Bu yüzden romanlarını bitirmek istemediğini söyler Pamuk. Kendi deyişiyle bu *"özgür ve yerçekimsiz cennet"* ya da *"oyunsu ve özgür şenlik"*, gündelik yaşamın ku-

rallarının/törelerinin/geleneklerinin dışında yer alan bir dünyadır; yasallaşmış gerçekliğin geçici olarak ortadan kaldırıldığı bir tür 'oyun' alanıdır. Pamuk, metninde estetik düzlemdeki yaratma ediminden *"özgürce kurup oynadığı[mız] oyun"* diye söz eder. Katılmakta zorlandığı dünyanın dışında yeni bir dünya kurup orada yaşamak –yani yazmak– yukarıdaki alıntılarda Pamuk'un sıkça yinelediği özgürlük ve oyun sözcükleriyle yakın ilişki içinde olan bir edimdir. *"Yazarlığın en güzel yanı, eğer yaratıcı yazarsanız, bir çocuk gibi dünyayı unutabilmek, gönlünüzce eğlenebilirken kendinizi sorumsuz hissedebilmek, bildik dünyanın kuralları yla oyuncaklarla oynar gibi oynayabilmek"*tir belki de. Oyun özgürlüktür; özgürlük ise yalnızca yaratıcılık için önkoşul olmayıp insanın toplumsal/töresel her türlü baskının/zorunluluğun dışında kendini/özünü gerçekleştirmesi için de önkoşuldur. Schiller, yaşam içinde insanın en özgür olduğu anın, 'oyun' oynadığı an olduğunu söyler; ona göre, istenç ve zevkin en özgürce bireşimi oyun sırasında gerçekleşmektedir.

"Poiesis oyunsal bir işlevdir," (s. 149) diyen Johan Huizinga, *Homo Ludens* (*Oynayan İnsan*) başlıklı yaratıcı incelemesinde, *"şiiri anlayabilmek için, tıpkı sihirli bir elbise giyer gibi, çocuk ruhuna bürünmek ve çocuksu bilgeliğin yetişkininkinden üstün olduğunu kabul etmek gerekir,"* (s. 150) der. Huizinga yalnızca sanatın değil, felsefenin de kökeninde oyun olgusunun yattığını söyler: *"Yunan felsefi düşüncesinin ilk ürünlerini çok eski bilmecelerle bağlayan bir çizgi bulmak çok zor değildir."* (s. 146)

Postmodern edebiyatın, sanatı oyunla koşutlayan ve gerçekçi edebiyatı savunanlar tarafından boy hedefi yapılan bu eğilimi, özde onun sanatın kökeninde yatan ana ilkeyle bütünleşmesi demektir. Ancak sanat salt oyunsu düzlemde sorumsuz bir edim değildir. Pamuk'a göre kurgulama ediminin en güzel yanlarından biri, *"aklınızın bir köşesiyle bu çocuksu ve özgür şenliğin arkasında, daha sonra okuyanları bütünüyle bağlayacak derin bir sorumluluğun varlığını hissetmektir"*. Sanatsal oyun ciddi bir iştir. *"Bütün gün oyun oynarsınız ama derinden derine herkesten daha ciddi olduğunuzu hissedersiniz. Hayatın özünü, doğrudanlığını yalnızca çocukların yapabileceği bir içtenlikle ciddiye almış-*

sınızdır," der Pamuk kitabının önsözünde. Ancak Pamuk'un bu yazısında değinmediği, 'sanatsal oyun'un bir yanı daha vardır. Tıpkı somut yaşamda olduğu gibi, kimi kez bu oyunsu dünyanın kurallarıyla açmaza girildiği, çözümlenemeyen durumların ortaya çıktığı da görülebilir. 'Yaratıcılık krizi' denilen bu durumda, bu oyunsu dünyanın kimi kez gerçeklikten daha acıtıcı olduğu da söylenebilir.

"Yirmi beş yıldır aşağı yukarı her gün on saat olmak üzere bir odada" yazar, 'oyun'unu oynar ya da *"mürekkep kokan ilacı[nı]"* alır Pamuk. Zaman zaman da –kendisinin 'düzyazı' diye adlandırdığı– kurmaca dışı alanda denemeler yazmayı sevdiğini söyler. *"Şeylerden doğrudan bahsetmek, romanda yapamayacağım bir hızla küçük ayrıntılarla genel düşünceler arasında gidip gelmek, en aşikâr gerçeklerden şüphelenmek ya da şüpheleniyormuş gibi yapmak, sevdiğim bir yazarın bütün eserini kavrayacak içten birkaç cümle yazmak... Türkiye'nin dertleriyle öğretmen pozlarına bürünmeden ve kahrolmadan dertlenmek beni iyi kötü mutlu ediyor,"* der. Ama şunu da ekler: *"Düzyazı yazmanın en mutsuzluk verici yanı ise (...) insanı roman yazmak ve hayal etmekten alıkoyması."*

Edebiyat estetiği ve kurmaca-gerçek ilişkisi üzerine sürekli kafa yormakta olduğunu bildiğimiz yazar, kitabının edebiyat dozu yüksek önsözünde, somut yaşamın ve onu yansıttığı varsayılan otobiyografi/deneme türü yazıların 'kurmaca' yapısı üzerinde de durur. 'Düş' ile 'gerçek' arasındaki geçişimliliği şakacı bir tonlamayla vurgulayarak, bu tür kurmaca dışı yazılarda, *"yalanı doğru söylüyormuş gibi"* söylediğimizden söz eder. İnsanlar da zaten sürekli kurgulamaktadırlar ona göre. Ama onlar *"hayal ettiklerini, kurduklarını hiç sezmeyip, bunları son derece 'gerçekçi' düşünceler"* sanmaktadırlar. İçinde anlatılabilecek bir öykü barındıran her şeyin; bu arada yaşam 'öykü'sünün de kurmaca –ya da 'yalan'– olduğunu öne süren Max Frisch gibi, *Öteki Renkler* kitabında yer alan metinlerini, *"en kuru öfkeli siyasal yazılarda bile hep hikayenin, hikayeciklerin desteğiyle sürdürmeye çalıştığını"* söyler Pamuk. Çünkü, *"mutlu olabilmek için her gün bir miktar edebiyatla uğraşması gerektiği gi-*

bi, bu kitabın da yaşayabilmesi için, damarlarında hayal gücünün o özgürleştirici iksirinden sıkı bir miktar sürekli dönmeli" diye düşünür.

Yazmak için somut yaşamın itici gücüne gereksinim duyan ama özgürce düşleyebilmek için ise onun zorunluluklarından kurtulması gereken biridir o. Bir yandan *"düşünmeyi, çözümlemeyi, akıl yürütmeyi"* sevdiğini, içindeki birinin *"sürekli parmak kaldırıp söz istediğini"* söyleyen, öte yandan *"akıllı olmak için değil, oyuncu ve yaratıcı olmak için"* yaratıldığına inanmakta olan bir sanatçının, 'kurmaca' ile 'gerçeklik' düzlemleri arasındaki gerilimini, yaşamla olan çekişmesini anlatır *Öteki Renkler*'in önsözü.

Ancak söz konusu metninde, yaşamda "edebiyat ilacıyla" ayakta durduğunu söyleyen ve kendisini "yarı ölü" olarak nitelendiren Pamuk, yine de Türk edebiyatının en iletişim meraklısı yazarlarından biridir. *Beyaz Kale* romanına eklediği yazısıyla okurlarıyla romanı konusunda doğrudan iletişim kurmak isteyen, televizyonda siyasal içerikli programlara çıkan, söyleşilere katılan Pamuk'u, 20. yüzyıl başının kendisiyle aynı duyguları paylaşan modernist Kafkasından ayrımlı bir davranış biçimine iten ana nedenin, 20. yüzyıl sonu dünyasında elektronik medyanın biçimlendirdiği postmodernist koşullar olduğunu söyleyebiliriz. Bu görüşü Pamuk da doğrular önsözünde: *"Kitaplarım yayımlanmaya başlayınca şimdi çok iyi yalan söyleyebildiğim anlaşılmış, gerçekler hakkında ne düşündüğüm de merak edilmeye başlanmıştı. Bu kitaptaki yazıların çoğu da taleplere karşılık olarak yazıldı."* Pamuk'un deyişiyle, *Öteki Renkler* kitabı onun yaşama karşı *"renk verdikleri"*nden oluşuyor.

Somut dünyayı/yaşamı sıra dışı bir yaratıcılıkla imgeleştiren bir kurgu ustasının, onu algılayış biçimini ve gerçek ile kurmaca arasında yaşadığı gerilimi doğrudan kendisinden dinlemek, okur için farklı bir serüven olacak.

Kanat Dergisi (Bilkent), Kış 2000, sayı 2

Orhan Pamuk ve Nobel

Gerek uyandırdığı güçlü yankı, gerekse ödenen servet boyutundaki parayla dünyanın en prestijli edebiyat ödülü sayılan Nobel'in 2006 yılındaki sahibi, son yıllarda modern romanın dünya genelindeki en önemli temsilcilerinden biri durumuna gelen Orhan Pamuk oldu. Alfred Nobel'in kendi sözleri ile *"bir idealist eğilimi en farklı şekilde ifade eden yazara"* verilmesini istediği bu ödülün dağıtımında, başlangıçta *'idealist'* sözcüğünün içerdiği anlama uygun davranılmaya çalışılmışsa da aynı tümcede yer alan *'farklı şekilde ifade etmek'* ölçütü sonraları değerlendirmede ön plana alınır, seçimde daha *'edebiyatça'* davranılır. İsveç Akademisi yaptığı açıklamada bu ödülün, *"kendi şehrinin melankolik ruhunun arayışında (...) kültürlerin çatışması ve birbirine karışması için yeni semboller keşfettiği"* gerekçesiyle Orhan Pamuk'a verildiğini söylemektedir.

Her ne kadar Nobel Ödülü de her ödül dağılımında olduğu gibi, verildiği kurumun dünya görüşü, etik ya da siyasal duruşundan izler taşıyor olsa da seçici kurul ödül verdiği bilim ya da sanat dalının kriterleri çerçevesinde bir değerlendirme yapmakla yükümlüdür. Ödül kurumunun saygınlığını korumasının ana koşuludur bu. İsveç Akademisi'nin açıklaması da kısa olmasına karşılık, Orhan Pamuk'un estetik düzlemdeki çok

önemli iki ediminin altını çiziyor: Biçimsel düzlemde *'deneysel yaratıcılık'* ve motif düzleminde de *'Doğu-Batı sorunsalı'*. *"Doğu'ya özgü öğeleri modern roman teknikleriyle bütünleştirmek, bunu yaparken de sıra dışı bir yaratıcılık boyutunu devreye sokmak"*: Orhan Pamuk'un bu özelliklerini, onun romancılığının ana koordinatları olarak nitelendirebiliriz. Kendisi de doğrular bunu: *"Romanlarımda her zaman yaptığım, modern edebiyattan öğrendiklerimi yerli malzemeyle cesaretle birleştirmektir."*

Daha çok geleneksel kurgu teknikleriyle oluşturduğu ilk iki romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'den sonra, ilk büyük çıkışını *Beyaz Kale* ile yapar Orhan Pamuk. *Beyaz Kale* onu dünya edebiyatının doruğuna taşıyacak olan yoldaki ilk duraktır. Bu yol, onun kendi deyişiyle, *"Kurgunun serüveni"*nin yaşandığı yoldur. 20. yüzyıl edebiyat estetiğindeki deneysel yaratıcılığın yolunu keşfetmiştir genç romancı. Önemli olan artık *'kurmaca'*nın, *'yazı'*nın kendisidir Pamuk için. Onun, kurmaca metni oluşturmak için kullandığı tüm öğeler: tarih/felsefe/psikoloji/sosyoloji/din/mitoloji/özyaşamsal özlemler/anılar... metnini oluşturmakta kullandığı malzemelerdir yalnızca; bunların kendi özgül gerçeklikleri ikinci plana itilmiş, kimi yerde tümüyle ortadan kalkmıştır. Yazar elindeki malzemeyle yeni kurgular deneyselliyor, yeni biçimler oluşturuyor, yeni metinsel yapılar üretiyordur.

Orhan Pamuk'un bundan sonraki romanlarının tümü, onun yaratıcılığının bir oyun alanına dönüşür; her biri deneysel estetiğin yeni bir arayışının ürünü olur. 1990 yılında yayımlanan *Kara Kitap*, postmodernizmin ana biçim ilkesi 'üstkurmaca' düzlemde yapılandırılmış, Osmanlı tarihi/Hurufilik/Tasavvuf motifleriyle dokunmuş bir metindir. Zamandizinsel öykülemeyi tümüyle geride bırakan bu metin, Türk romanında Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından o güne değin gerçekleştirilmiş en uçtaki kurgu serüveninin yer aldığı romandır. 1994 yılının ürünü olan *Yeni Hayat*'ta ise karmaşık metin dokusu, yerini yoğun bir imge kullanımına bırakır. Çokanlamlı imgelerle anlam ve okuma katmanları çoğaltılmış postmodern bir metindir *Yeni Hayat*. Altıncı romanı *Benim Adım Kırmızı*'da (1998) ise post-

modern anlatının farklı bir bölgesinde yol almaya başlamıştır Pamuk. Postmodernizmin hafif/uçucu/eğlencelik/trivial bölgesinde dolaşıyor ama sanatsal yaratıcılığın fırça darbeleriyle soylu bir renk katıyordur ona. Ana kurgu ilkesi *'postmodernist çoğulculuk'* olan roman, Osmanlı resim sanatı minyatür ile anlatı sanatının birbirine sarmallandığı sıradışı bir yaratıcılığın ürünüdür. Farklı doğrultulara yelken açmak isteyen bu ele avuca sığmaz yaratıcı bilinç 2002 yılında yayımlanan *Kar* romanında, toplumsal konuları odağa alan gerçekçi bir yazar öykünmeciliği içindeymişçesine kalem oynatıyordur. Orhan Pamukça bir gerçekçiliktir bu: İhtilallerin tiyatro sahnesinde yapıldığı, siyasal içeriğin gerçeküstücü bir mercekten geçirilerek mantık dışına taşındığı bir estetiğin gerçekçiliğidir. Onun bugüne değin yayımlanmış olan son metni *İstanbul Hatıralar ve Şehir* (2003) ise yine alışılmamış kurgu özellikleri taşıyan bir otobiyografidir. Bu kitapta, yazarın ve içinde yaşadığı kentin geçmişi ile, yaşamı İstanbul'la kesişen kimi yazarların odakta olduğu ada metinler otobiyografinin dokusunu oluşturur.

"Romancılık ya her şeydir ya hiçbir şeydir. Romana bu derece kökten bir şekilde bağlıyım. (...) Benim Kundera gibi, Llosa gibi inançlı yazarlarla paylaştığım bu dünya sanki bir çeşit tarikattır," diyor Orhan Pamuk. Edebiyat bir tür ibadet biçimidir onun için. Arınma hücresinde kendini dış dünyadan soyutlayan bir mistik gibi, çalışma odasında aylarca kendini tutsak kılıyor, bir yandan romanlarının örgüsünü oluşturacağı motiflerle ilgili uzun araştırmalar yapıyor, Hurufilik ya da minyatür sanatı ile ilgili bilgi topluyor, öte yandan Batı'da oluşmakta olan edebiyatı adım adım izliyor. Umberto Eco'nun kendisini tanımlarken söylediğini biz de Orhan Pamuk için yineleyebiliriz: Onda, yaratıcılığın yüzde yirmisi esinse, yüzde sekseni de alın teridir. Alışılmamış boyuttaki bir yaratıcılığın, çalışkan/titiz bir zanaatçılıkla birleştiği türden bir yazma edimidir bu. Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığında bir televizyon yayın kuruluşunun ana haber bültenine verdiği demeçte, *"Bu ödül beni değiştirmeyecek,"* demiştir: *"Ben yine çok çalışacağım, ben yine güzel romanlar yazmak için çırpınacağım."*

Ancak bu arı gibi çalışkan roman sanatçısının, doksanlı yılların başından bu yana ülkesinin kamuoyuyla sorunsuz bir ilişki yaşadığı pek söylenemez. Romanlarındaki deneysel kurgu özellikleri, içinde üretmekte olduğu edebiyat ortamının yasallaşmış estetik kalıpları içinde aykırı bir duruş sergilemektedir. 19. yüzyıla özgü gerçekçiliğin anakronik yinelemeleri içinde ve ezen-ezilen ilişkisi motifinin konusal çerçevesinde üretmekte olan Türk edebiyat ortamı, Orhan Pamuk'un deneysel estetiğin ürünü olan romanlarını karşısına alır; *Kara Kitap*'tan başlamak üzere yeni çıkan her romanının çevresinde bir polemik ortamı oluşturur. İdeolojik/etik ölçütlerle donatılmamış, tekil/bütünsel bir anlamın odak alınmadığı, çoğu kez de kendine dönük üstkurmaca düzlemde oluşan bu çokkatmanlı/açık metin dokuları, özellikle toplumcu eleştiri çevresinin olumsuz, giderek yıkıcı eleştirilerine hedef olurlar. Geleneksel estetiğin temsilcileri; bu yeni romanların biçimciliğin sarmalında tüm değerleri dışladığını, onların *'insansız metinler'* olduklarını düşünmektedirler. Onlara göre bu romanlar, karmaşık dokuları, uzun tümceleri, birbirleriyle ilintisiz görünümdeki metin adalarıyla, bütünsel dokuyu bozmakta olup, içlerinde yol gösterici bir anlamın barınmasını da olanaksız kılmaktadırlar. Tüm bunlara karşın şaşırtıcı bir kararlılıkla yolunda yürümeyi sürdürür Orhan Pamuk; yenilikçi estetiğin yetmişli yıllardan bu yana içinde bulunduğu savaşımın en dirençli ve güçlü temsilcisi olur.

Romanlarının çoksatar listelerinin en üst sıralarında yer alması ve kırkın üstünde dile çevrilmiş bulunması, kuşkusuz Orhan Pamuk'un okur düzleminden aldığı onayın bir göstergesidir. Kazandığı Nobel Edebiyat Ödülü ise dünya genelinde en yetkili olduğu düşünülen bir kurumun onayını taşıyor. Ancak, eğer yaşama ve dünya düzenine kuşkucu/eleştirel bir bilinçle yaklaşıyor, kuzeyli zengin ülkelerin güneydekileri sömürdüğünü, bu sömürüyü sürdürme yolunda da her kurumunu seferber ettiğini düşünüyorsanız, o zaman Nobel'i de bir internet sitesi yazarının dediği gibi, *"Hıristiyan Beyaz-Avrupalıların kendi çıkarlarını kollayanlara, ideolojilerinin yaygınlaşmasına destek olanlara dağıttığı ödül"* olarak da nitelendirebilir, bu arada

da *"bu ödül yazarın okura karşı sorumluluğu ile bağdaşmaz"* gerekçesiyle Nobel'i reddeden Sartre'ı yüceltebilirsiniz. Orhan Pamuk'un geçen yıl yabancı bir yayın organına ülkesinin azınlıklarla ilişkisi konusunda vermiş olduğu demeci de kuşkusuz yine aynı doğrultuda, *'onun Nobel Ödülü'nü almak için ülkesini satışa çıkararak yatırımda bulunduğu'* yolunda değerlendirebilirsiniz. Ya da farklı bir yol izleyip, *'her taşın altında Türkiye'ye yönelik bir komployu açığa çıkarmaya çalışan'* bu zihniyetten hoşlanmadığınızı belirterek, Orhan Pamuk'u da söylediklerinden ötürü *'düşünce özgürlüğünü korkusuzca kullanan bir aydın'* duruşu sergilediği için alkışlayabilirsiniz.

Orhan Pamuk üzerine on yıl önce bir kitap yazmış olan ve o tarihten bu yana da onun yaptıklarıyla yakından ilgilenen benim de, ülke gündemini böylesine yoğun bir biçimde meşgul eden bu konu ile ilgili düşünce üretmiş olduğum su götürmez. Ancak, ben bir edebiyat bilimciyim ve bir sanat dalı olan edebiyatın da yalnızca estetik ölçütler çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğinin bilincindeyim. Edebiyat tarihi, yazarları siyasal ya da etik görüşlerini göz önüne alarak sayfalarına geçirmez; onun tek ölçütü vardır, o da estetik düzlemde yer alır. Türk edebiyatının en büyük açmazlarından biri ise, edebiyatı estetik dışı ölçütler aracılığıyla değerlendirmeye çalışması olmuştur. Bunun edebiyatımıza verdiği zarar büyüktür. Türk edebiyatının doksanlı yıllara kadar gerek konu/motif gerekse biçimsel/kurgusal yaratıcılık, gerekse dil felsefesi düzlemlerinde bir kısır döngünün içinde tutsak kılınmasının ana nedenidir bu. Artık sapla samanı birbirine karıştırmaktan vazgeçelim. Orhan Pamuk dünya genelinde büyük bir edebiyat sanatçısıdır. Nobel'i hangi gerekçeyle aldığı düşünülürse düşünülsün, durum değişmez. O, içinde edebiyat sözcüğü geçen her ödülü hak etmektedir. Bu ödülün, yaratıcılık yolunda yalnızca Orhan Pamuk'un değil, son yıllarda Türk edebiyatında büyük bir patlama gerçekleştiren yenilikçi estetiğin genç temsilcilerinin üzerinde de yüreklendirici etkisi olacağını düşünüyorum.

Varlık dergisi, Kasım 2006

Yirmi Yıl Önce Yitirmiştik Oğuz Atay'ı

Doksanlı yılların başıydı. Oğuz Atay'ın ölüm yıldönümünde konuşmacı olarak bir derneğe çağrılmıştım. Sonuna dek dolu olan salon tek bir yürek gibi atıyordu. Şaşırmıştım. Gerçi bir edebiyat ürünüyle coşkulu bir biçimde bütünleşmeye yabancı değildim. Oğuz Atay'ın romanlarını ilk okuduğumda yoğun duygularım olmuştu. Daha sonra bir araştırmacının nesnel merakına dönüşen duygulardı bunlar. Ancak salondaki elektrik alışılmışın dışındaydı. Genç insanlardı dinleyiciler; çoğu öğrenciydi. Soru sormak için söz alanlar, onun yapıtlarından kimi bölümleri ezbere okuyorlardı. Atay'ın okur düzlemindeki alımlanmasında var olan sıradışı boyut ilk o zaman somutlaşmıştı karşımda.

Aynı yıllarda, yine Atay'la ilgili bir konuşma yapmak üzere Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne gittiğimde yaşadım benzer türde bir coşkuyu. İnşaat Fakültesi öğrencilerinin Oğuz Atay için kurdukları bir edebiyat grupları vardı. Mühendislik öğrencileri, kendileri gibi mühendis olan yazara duydukları hayranlığın coşkusuyla ama ciddi bir 'edebiyat' okurunun 'bilgisiyle' katıldılar tartışmaya. Etkileyiciydi. Yine bu yıllarda, Atay'ın bir öyküsünün adını taşıyan bir derginin varlığından haberim oldu: *Beyaz Mantolu Adam*. Kuralların dışında 'anlaşılmaz' ya-

pıtlar üreten ve yasallaşmış estetiğin başlangıçta dışladığı bir 'avangard' sanatçının, suskunluktan coşkuya dönüşen alımlanmasının öyküsüydü bu.

Tanzimat'tan bu yana genel çizgisi 'gerçekçilik' olan Türk edebiyatı yetmişli yılların başında Oğuz Atay'ın romanlarıyla birlikte tarihindeki en köktenci değişimi yaşar. Türk romanı, köklerini Türk edebiyat geleneğinden almaz; ne dinsel motiflerle süslü Divan edebiyatından ne de somut gerçekliğin dışında bir fanteziler dünyasını yansıtan halk masallarından izler taşır; tümüyle Batı örneğine göre biçimlenmiştir. Türkiye'de roman, Tanzimat'la başlayan Türk aydınlanmasının estetik düzlemdeki yan ürünü görünümündedir; insanları aydınlatmak/bilgilendirmek, onlara doğru yolu göstermekle yükümlü sayar kendini. Bu nedenle de, okurun metindeki iletiyi özümsemesini zorlaştıracak yabancı biçimleri deneysellemekten kaçınır; gerçeği 'yabancılaştırmadan' yansıtır; herkesin rahatlıkla izleyebileceği zamandizinsel öykülerle oluşturur kurgusunu.

Oysa 20. yüzyıl başlarında Türkiye'de romanın yeni yeni uç verdiği yıllarda, Batı romanı, Türk romanının kendisinden örnek almış olduğu geleneksel-gerçekçi edebiyat anlayışını geride bırakmış, Joyce'lar/Kafka'lar/Proust'larla farklı bir estetiğe doğru yol almaktadır. Batıda yerleşik biçim/kurgu/yapı ölçütlerini ters yüz eden öncü romancılar birbirini izlerken, aynı yıllarda yeni yaşam bulmaya başlayan Türk romanında ise 'değişiklik' yalnızca konusal bağlamda olmaktaydı. İlk romancılarımızdan Ahmet Mithat'ın metinlerinde özgür davranışlar gösteren eğitimli kadınları konu alması; ya da yirmili/otuzlu yıllarda Türk Zola'sı diye anılan Selahaddin Enis'in doğalcı bir yaklaşımla cinsellik/fahişelik gibi konuları metinlerinde odağa oturtması, edebiyat çevrelerinde oluşan yankıların kaynağıydı; estetikten çok içerik düzlemindeydi bu yankılar: 'etik' özellikler taşımaktaydı. Türk romancısı uzun yıllar çoğunlukla Doğu-Batı ya da ezen-ezilen karşıtlığı bağlamındaki tezini daha iyi vurgulayacak yeni ve çarpıcı öykülerin ardından koştu; özgünlüğünü konusal bağlamda kanıtlamaya çalıştı.

Oğuz Atay, başlangıcından bu yana etik ve siyasal çevredeki

konusal kurgu kalıplarıyla üreten bir edebiyatın ortasına, yetmişlerin ilk yıllarında yabancı bir madde gibi indi yapıtlarıyla. Ellili yılların köy romanı döneminden ve altmışların –yalnız Türkiye'de değil dünya genelinde– toplumsal sorunlara çözüm arayan eğiliminden sonra, 'birey'i ve onun iç dünyasını odak alan ve bunu, o güne değin Türk edebiyatının hiç tanımadığı biçim/kurgu teknikleriyle sergileyen Atay, edebiyatımızda yeni bir dönemin başlangıcı oldu.

1972 yılında ilk romanı *Tutunamayanlar*'ı yayımladı. Zamandizinsel öykü anlatımının delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların yok olduğu, farklı gerçeklik disiplinlerinin farklı biçim düzlemleri ve anlatım öğelerine dayanılarak çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandı *Tutunamayanlar*. Bu metinde 'toplum' değil, insanın iç dünyasıydı artık odağa yerleşen; insanın bilincinin kıvrımları, bilinçaltının labirentleri ve insanlığın ortak bilinçaltının arketipleri imgeleşiyordu roman dokusunda. *Tutunamayanlar* Türk edebiyatında 'birey'in başkaldırışının ilk köktenci belgesidir; altı yüz yıldır *"bütün değişimlerin devlet eliyle gerçekleşti[ği] (...) Bireye de ne oluyordu?"* (*Günlük*/1987, 25.3.1974) denilen bir toplumda, insanın kendisini tüm toplumsal baskıların dışında açıkça/dürüstçe yaşama çabasını kurgu düzlemine taşır.

"Biz insanı anlatıyoruz, bir çıkmazı çözümlemiyoruz," der 24.3.1974 tarihli günlük notunda Atay. Onun motif kullanımı açısından bir üçleme (trilogya) diye adlandırabileceğimiz yapıtları *Tutunamayanlar/Tehlikeli Oyunlar* (roman) ve *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın (tiyatro oyunu) ana kişileri, adları ister Selim ya da Turgut, isterse Hikmet ya da Coşkun olsun, özde aynı kişidirler: Duygularını, düşüncelerini, davranışlarını, toplumsal kimliklerini ameliyat masasına yatırmış; çıkardıkları parçaları büyük bir yüreklilikle analiz ederek 'kendileriyle hesaplaşan', 'Özben'lerini bulmaya çalışan insanlardır bunlar.

Bir 'arayış'ın yazarıdır Atay; geleneksel edebiyatın gerçeğini 'bilen' ve bu 'kesin' gerçeği okuruna aktararak onun doğru yolu bulmasını sağlamaya çalışan yazarından farklıdır. O, romanlarında insanlara 'kişiliklerini aratır; çünkü tüm sorunların kay-

nağı ve çözümünün insanın kendisinde olduğunu düşünmektedir; *"çünkü kendini çözemeyen kişi, kendi dışında hiçbir sorunu çözemez"* (*Tutunamayanlar*/1984, s. 76) Atay'a göre.

Etik kirlenme

Günlüğünde sayfalar boyunca büyük kavramların arkasına saklanarak bir kimlik edinmeye çalışan, kendi kişilik sorunlarını çözümlemeden toplumsal sorunlara çözüm arayan 'aydınları' suçlar Atay. İç dünyaları gelişmemiş, tinsel boyutları güdük kalmış kişilerin, öznel çıkarların bataklığında yitip gidecekleri düşüncesindedir. Son yıllarda toplumda çokboyutlu yaşanılan etik kirlenme, Atay'ın bu tezini destekler niteliktedir. Kişilikleri gelişmemiş kimi bürokrat/politikacı/işadamının etik düşüşüne, göğüslerinde bir rozet gibi taşıdıkları 'Müslümanlık', 'ulusalcılık' ya da 'toplumculuk' türünden yüce içerikli kavramların engel olamadığı gerçeği, her geçen gün yeni bir olayla doğrulanmaktadır. *"Bu insanlardan Türk halkı artık bir şey beklememeli[dir]. Üçkâğıtçılıkla ne devrim olur, ne de ümmeti İslam kurtulur. Bunlar 'çürüyen et, dökülen diş' gibidirler. Bayrak yaptıkları inançlarına rağmen aslında inançsızdırlar"* (G, 5.1.1975).

Oğuz Atay'a göre, *"Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavrayamamış olmasıdır. Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu[dur]. Bunun için romanımız düzmecedir"* (G, 30.1.1976). Uzun yıllardan beri 'romantizm' ve 'bireycilik' sözcüklerini yergi anlamında kullanan bir edebiyatın gündemini 'birey', 'oyun', 'düş' gibi kavramlarla zorlamaktadır Atay.

Birey-insanın kimliğini araması, bu yolda tüm içtenlikle 'kendi kendisiyle hesaplaşması' Atay'ın 'üçleme' diye adlandırdığımız yapıtlarında ana motif konumundadır. Yazarın ikinci romanı *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'i, *"herkesin, başkalarından bucak bucak kaçırdığı muhtevayı"* (Tehlikeli Oyunlar/1984, 281), yani 'kendini' sergilemektedir 'yaşam oyunu'nda, bir sanatçının yapıtını sergilediği gibi... *Tehlikeli Oyunlar* tümüy-

le insanın 'ontolojik sorunsalı'nı büyüteç altına alır: Metinde soyadı 'Benol' olan Hikmet, 'Ben' olma yolundaki ilk adımını, *"bu ülkede eksikliğini duyduğu (...) insanın kendisiyle hesaplaşma meselesini bizzat kendi[sine] uygulayarak"* (TO. s. 335) atar.

Bireyin kendini tanıması ise, kişiliğindeki çelişkileri tüm açıklığıyla tanıması demektir. İnsanın yapısındaki bu çelişkileri, kurgusal düzlemde ana kişi Hikmet'i 'karşıt' parçalara bölerek somutlaştırır Atay: Akılcı Hikmet, evli erkek/burjuva Hikmet, patolojik Hikmet, içgüdülerinin buyruğundaki Hikmet... Tüm Hikmetler birbirinin devamı ya da karşıtı özellikleriyle metni bir ağ gibi sarar bu romanda.

Toplumun kıskacında yitirdiği benliğini arayan çağcıl bireydir Hikmet; Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında da sözünü ettiği Kierkegaard'dan izler taşır. Onun varoluş sorunsalı yaşayan roman kişilerinin tümü, uyuşamadıkları toplumsal düzeni terk etme eğilimi gösterirler; iç dünyalarına kaçarlar; reel dünyanın dışında kurguladıkları soyut yaşam 'oyun'larında kendilerini bulmaya çalışırlar; yaşamı bilinçle oyunlaştırırlar. Birer 'homo ludens'tir onlar: *"Oyunlar (...) gerçeğin en güzel yorumlarıdır. Bizim gerçek dediğimiz şey de bazı güçlükler yüzünden iyi oynanamayan oyunlardır"* (TO. s. 151).

Özde, 'somuttan soyuta' doğru gerçekleştirilen 'iç dünya' yolculukları anlatır Atay bize metinlerinde. Türk edebiyatının ilk iç dünya yolculuklarıdır bunlar, James Joyce'un *Ulysses*'inden izler taşırlar. *Tutunamayanlar*'ın, başlangıçta *"bir karı ve iki çocuğun sorumlu saymanı"* (T. s. 505) konumundaki Turgut'u, *"aynı türün örnekler[inden] Kayamehmetturgutgiller"*in (T. s. 297) dünyasından kaçmak ister. *"İçinde herkesin küçük bir payı olan çirkinlikle]rin] dünyasıdır burası. Mimarıyla, mühendisiyle, ressamıyla, yazarıyla bütün aydınların rahatsız olmadan bir köşesine tutunmak için uğraştıkları çirkinlikler[in yer aldığı bir] dünya"* (T. s. 342).

Atay, toplumdaki somut ve soyut çirkinliklerin dışında bir dünyanın özlemini çeken farklı değerlerin insanını anlatır bize. Bir aydındır bu insan; yozluklar denizinin ortasında yarattığı adasında, 'yükselen değerler'e ayak uydurmaksızın yaşama-

ya çalışmaktadır zorlukla; dürüstlük, içtenlik, saflık, çıkar gözetmezlik, sevgi ve kültürel değerlere saygı gibi 'arkaik' özellikler gösterir. İçinde yaşadığı sisteme yabancılaşmıştır. Üstelik Doğulu bir geçiş toplumunda yaşamaktadır Atay'ın aydını ve bu toplumun eğitim görmemiş kesimiyle arasındaki fark, Yakup Kadri'nin yıllar önce *Yaban* romanında yaptığı bir saptamayı doğrular görünümündedir; *"bir Londralı İngiliz'le bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan büyüktür"*.

Kokuşmuşluğun boy hedefi

Shakespeare'in çevresindeki yapaylıklara/yozluklara dayanamayarak iç dünyasına kapanan melankolik prensi Hamlet'i, toplumla uyuşmazlık içindeki yabancılaşmış aydının simgesi olarak kullanır Atay romanlarında. Cervantes'in, düş dünyasında yel değirmenleriyle simgelenmiş bir değerler sistemine karşı çıkarak erdemlerini korumaya çalışan ünlü pikarosu Don Kişot ise saf kimliğiyle bir aydın arketipidir onun metinlerinde. Hıristiyanlığın önderi İsa da çıkar gözetmez tutumu ve düzene karşı gösterişsiz direnişiyle bir peygamberden çok, bir 'tutunamayan' olarak boy gösterir Atay'ın ilk iki romanında. Evrensel olan yerel olanla iç içe geçer bu romanlarda.

Yozlaşmış bir düzende 'tutunamamak' ise 'olumlu' bir edimdir Atay'da; çıkar gruplarının, –günümüzün tanımıyla– 'çetesel' ilişkilerin dışında bir yaşam biçiminin göstergesidir. 'Tutunamayan', kokuşmuşluğun boy hedefi olan aydınlık insandır; düşüncelerinden ötürü egemen güçlerin yerden yere vurduğu kişidir; gündelik yaşamda ise, *"kitap okumakla manav tarafından aldatılmaya engel olama[manın]"* (T. s. 334) çelişkisini yaşar; rant/prestij/güç çarkının dışında bir dünyanın adamıdır; somuttan çok soyut düzlemdedir.

Tutunamayanlar romanının iki tutunamayanından biri Turgut, *"Yaşamak ölmek gibi değil,"* der. *"Daha çok tehlike karşısında insan. Çoğunlukta değiliz. Ezilebiliriz. Biz"* (T. s. 343). Aynı romanın diğer tutunamayanı Selim ise, *"Beni kötü yetiştirdiler. Annem de, babam da bana gerekli eğitimi veremediler. Yaşamak*

için," (T. s. 561) diye yakınır. *Korkuyu Beklerken* öyküsünün ana kişisi ise, kendisine *"yabancı olanlarla dolu, uçsuz bucaksız bir denizin ortasında yalnız başı[n]a kal[dığını]"* (*Korkuyu Beklerken*/1988, s. 53) düşünmektedir. Atay'ın 'böyle' bir düzene tutunmaya karşı çıkan kişilerinin içinde en çarpıcısı ise, insanların arasında aykırı giysisi içinde tek sözcük söylemeksizin bir 'turist' gibi dolaşan *Beyaz Mantolu Adam'dır*; bir tutunamayan 'mit'idir o; Atay'ın deyişiyle bir 'disconnectus erectus'tur.

Atay'ın aydını, *Oyunlarla Yaşayanlar* başlıklı tiyatro metninin ana kişisi Coşkun'da toplumla uyuşmazlığını siyasal düzlemde yaşar. Yetmişli yılların aydın avı, Coşkun'un tümcelerindeki 'korku'da yansır: *"Biz aydınlar hep bu korkuyla mı yaşayacağız? Hep kapımız gecenin hangi saatinde çalınacak diye endişeyle bekleyecek miyiz?"* (*Oyunlarla Yaşayanlar*, s. 198). *Tutunamayanlar*'ın Turgut'unun tedirginliği ise düşünde bir sistem korkusu olarak ortaya çıkar. Söz konusu düşte son derece canlı ve güçlü görünen Abdülhamit karşısında *"saçlarının hemen hepsi dökülmüş, sırtı kamburlaşmış"* (T. s. 303) olarak beliren Mustafa Kemal, bugün toplumda yaşanılan karabasanın kurgusal düzlemdeki bir öngörümü gibidir.

Atay'ın evrim geçiren aydını

Atay'ın aydın imgesi onun *Bir Bilim Adamının Romanı* adlı 'biyografik roman' metninin ana kişisi Profesör Mustafa İnan'ın kişiliğinde bir evrim geçirir. Yazarın aynı zamanda Teknik Üniversite'den hocası olan Mustafa İnan da farklı bir değerler dizgesinin insanıdır. Ancak, yazarın daha önceki aydınları gibi umutsuzluk içinde bir 'ada'ya çekilmez o. Toplumla uyuşmazlığını; iç hesaplaşmasının sonuna gelmiş, kendisiyle barışık insanın bilgece yaklaşımı içinde yaşar: *"Sen de çok safsın derlerse, ben de onlara derim ki (...) size göre kusur sayılan bazı yanlarımızı korumak istiyoruz"* (*Bir Bilim Adamının Romanı*/1975, s. 269). Egemen ölçütlere yenik düşme yerine, düzende tutunmayı engelleyen 'saflık/içtenlik/dürüstlük' gibi özellikleri bir madalya gibi göğsünde taşıyarak ilerler Mustafa İnan yolunda.

Bir Bilim Adamının Romanı'nın ana kişisi, Doğu ve Batı kültürlerinin kesiştiği bu coğrafyanın çoğu aydını gibi bir 'kültür kargaşası' yaşamaz. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inde olduğu gibi, *"Doğu'dan alınan parçaları Batı'ya isyan [eden]"* (TO. s. 336), karşıt değerlerin kıskacında kalmış biri değildir Mustafa İnan. Rudyar Kipling'i çok sever; Goethe'den şiirler ezberler; Batı'nın büyük bestecilerini hayranlıklar dinler. Ama Divan edebiyatı ve klasik Türk müziğine de aynı duyarlılıkla yaklaşır Atay'ın bu son aydını; onun daha önceki aydınlarının marjinal özelliklerini 'denge' ve 'hoşgörü' filtresinden geçirerek yumuşatır; toplumu karşısına almaz. O bir 'uyum' insanıdır.

Mustafa İnan'da birey-toplum sentezini gerçekleştirir Atay. Ölümünden önce günlüğüne yazdığı son tümceler *"Mustafa İnan"* romanıyla ilgilidir. Yalnız bırakılmış avangard sanatçının, ölümün eşiğinde yaşadığı özgüven yitiminden izler taşıyan bu tümceler, onun çizdiği bu son aydın portresini yaratıcılığında bir dönüm noktası olarak gördüğünü belgeler: *"Belki bir iki kişinin dediği gibi ancak kendini ve aklına nasıl geliyorsa öyle yazan biriydim. Oysa Mustafa İnan'da başladığım bazı değişik şeyler vardı sanki. (...) Düşüncem geç gelişti, biraz geç başladım; biraz da erken bırakmak durumunda kalıyorum"* (G. 3.10.1997).

13.12.1977'de beynindeki tümör nedeniyle öldüğünde 43 yaşındaydı Oğuz Atay. Önünde tamamlayamadığı üç ciltlik bir roman projesi vardı. *"Türkiye'nin Ruhu"* adını vermeyi tasarladığı bu dizide, Türk toplumunun kolektif bilinçaltını tarihsel bir evrim süreci içinde yansıtmayı, birey-devlet/birey-toplum ilişkilerini, yeni romanında 'malzeme' olarak kullanmayı amaçlamaktaydı.

Bir teknik adam

Modernist edebiyatın en önemli kimi temsilcileri gibi bir teknik adamdır Oğuz Atay, inşaat mühendisidir; İstanbul Devlet Mimarlık ve Mühendislik Akademi'sinde topoğrafya ve yol inşaatı dersleri veren bir öğretim üyesidir.

Belki de avangard edebiyatın ustalarından Robert Musil'in

makine mühendisliği dalında eğitim görmesi ve kendi adıyla anılan bir renk çemberinin bulucusu olması bir rastlantı değildir; ya da Elias Canetti'nin kimyacı olması, Hermann Broch'un matematikte yoğunlaşması, Max Frisch'in önemli konkurlar kazanmış bir mimar, Umberto Eco'nun ise bir göstergebilim profesörü olması... Başarılı bir bilim adamıdır Oğuz Atay. Bir meslektaşı onun bu yönünü şöyle vurgular: Atay *"ülkemizde hikâyeleri ve romanlarıyla tanındı. Tıpkı büyük matematikçi ve astronom Hayyam'ın rubaileriyle tanındığı gibi oldu bu"* (TRT Televizyonu, 13.12.1978).

Modernist edebiyatın titiz bir kurgu mimarisi gerektiren yapısı, teknik bir ön eğitimden geçmiş yazarın yaratıcılığını çok daha yatkın sergileyebileceği özellikler içermektedir. Roman artık geleneksel eğilimde olduğu gibi, yazarın, tezini destekleyebileceği çarpıcı/sürükleyici konular bulması ve bu konuları etkileyici söz sanatlarıyla süslemesi anlamına gelmemektedir.

Atay, 25.4.1970-3.10.1977 tarihleri arasında tutmuş olduğu günlüğünde, sayfalar boyunca yapı, biçim ve biçem sorunlarını tartışır kendisiyle. İnşaata başlamadan önce aylarca binasının tüm ayrıntılarını plana döken bir mimar gibi çalışır metinlerinin üstünde. İnsanın iç dünyasını, duyarlılıklarını, yaşamı algılayışını, özlemlerini, tutkularını, düş kırıklıklarını, bunalımlarını... dile getirmenin yollarını arar; 'soyut'u 'somutlaştırma'nın, –Fethi Naci'nin bu bağlamda çok kullandığı bir deyimle– onu 'ete kemiğe büründürme'nin titiz bir ön çalışmasıdır bu.

Kurgulama edinimindeki ana ilkesini belirlemiştir Atay: *"İki ihtimal var[dır] – ya konular yan yana dizilerek, bilinen klasik düzen içinde verilir, ya da çağrışımlar serbest bırakılarak organik ve ruhsal bir gelişim gerçekleştirilebilir. [O], ikinci yaklaşımı, gerçeği bu biçimde algıladığı (...) için kendi[n]e daha yakın buluyor[dur]"* (G.1.5.1976). Özellikle *Tutunamayanlar* romanında uygular bu görüşünü Atay. Konusal bütünlük yerine Türk insanının kimliğini organik bir yapı içinde ele alır. Türk kültürü de gelenekleri/tarihi/beğeni ölçütleri ve etik değerleriyle bu organik yapının bir parçasıdır.

Kimi yerde metnine "*İlmihal*" ya da "*Hadisat*" adını verdiği bir bölüm katar, Osmanlıcayı parodi düzleminde kullanır, arkaik bir dille öyküler. Kimi yerde, Kutbay Çalık'lar, Salgan Saçak'larla dolu Orta Asya kokan bir başka parodi kesiti girer devreye. "*Mini mini bir kuştum*" tangosu "*dejenere olmuştum*" diye sürer metinde: İnsanların yığmaca kültürel değerlerle biçimlenmiş beğeni düzeylerindeki çarpıklık; ezbere dayalı, insana yabancı bir eğitim sistemi; din; cinsellik; Arapça dua edip kemiklerinin adı Latince olan (T. s. 106) insanlardaki kültürel kargaşa türünden Türk insanının anatomisini oluşturan öğelerle dokur metnini. Konunun önemli olmadığı bir dilsel karnavaldır bu; renkli, çarpıcı, eğlenceli, şakacı... Ama, sonunda palyaçonun öldüğü, yaşam gerçeğinin eleştirel bilincin süzgecinden geçirilerek tüm çıplaklığıyla sergilendiği buruk bir karnaval... *Tutanamayanlar,* içerdiği montaj kalıpları ve tiyatro/şiir/deneme /gülmecenin iç içe girdiği 'atektonik' yapısıyla deneysel bir romandır; 'grotesk'i kullanır; gerçeği teke tek anlatmaz, onu 'yabanlaştırarak' yeniden 'biçimlendirir'. Atay'ın bu ilk romanı Türk edebiyatında da bir ilktir; modernist edebiyat anlayışının ilk bütünsel örneğidir; 667 sayfalık bir 'biçim' arayışının ürünüdür.

"*Romanın bir ömür tüketmek iyi olduğunu kavra[mıştır]*" (G, 30.1.1976) Atay; "*köylünün sefaleti, işçinin direnmesi ya da küçük burjuva aydınının bunalımı[nı]*" (*a.g.y.*) pazarlayarak bir yere varılamayacağını bilmektedir. Oysa kendisi de sol eğilimlidir. Ama bu onun, "*diyalektik gibi gerçekten büyük kavramların gerisine sığınan [bir] cüceler ordusundan*" (*a.g.y.*) söz etmesini engellemez: Türk romanının en büyük sorunlarından biri "*halka büyük doğrular adına yalan söylemekten kurtulamamaktır (...) kültürsüzlüktür, kötü romanları büyük sözlerle yutturacağını sanma yanılgısıdır.*" (*a.g.y.*)

Böyle bir yanılgı içinde sürekli kendini yineleyen bir romancı grubu ile bunlara destek olan edebiyat adamlarını şöyle eleştirir Atay: "*Herkes kendinden o kadar memnundur ki, bütün endişesi esnaflığını nasıl sürdüreceğidir, dükkânda mallar eksik olmasın, reklam da iyi yapılsın yeter (...) Sahte eleştirmenlerin koltuk*

değneklerine dayanarak yürüyenlerin, edebiyat reklam ajanslarının gürültüsüne kapılarak şartlananların dışında kalanların varlığına inanmak istediğim için yazıyorum bunları." (*a.g.y.*)

Estetik anlayışı ve araştırıcı/deneysel üretimiyle Türk edebiyatının o güne değin pek alışık olmadığı bir romancı tipi sergiler Atay. Tüm büyük romancılar gibi romancılığın bir yaşam biçimi olduğunu kavramıştır. 17.1.1976 tarihli günlük sayfasında yakınır: *"Hiçbir şey yapmadım bir yıldır. Sadece 'Oyun'u ikinci defa yazdım, o kadar."* 'Bir şey yapmak', 'yazmak'la eşdeğerlidir Atay'ın günlüğünde; 'yaşamak' yazmak demektir. Gündüzleri araştırır; geceleri ise 'düşlerinde' sürdürür araştırmayı. 24.12.1975 tarihli günlük notunda, yazmayı tasarladığı roman dizisiyle ilgili *"bir ipucu gör[düğünü]"* söyler düşünde.

Yaşamı, metinlerinin kurgusunu araştırmak ve estetize edebileceği malzemelerle ilgili bilgileri toplamakla geçer. Sürekli okur *"Wittgenstein, Berne, Camus, Ahmet Hamdi, Halit Ziya, Freud (...) Toynbee"* (*a.g.y.*) Elias Canetti, Jacop Lind, Henry James, Joseph Conrad, John Barth, Paul Bailey, Henry Thoreau, Truman Capote, Oscar Lewis ve Belinsky'den söz eder; James Joyce'un *Finnegans Wake*'inin önemini vurgular; Oswald Spengler'den yola çıkarak Avrupa uygarlığının 'matematiği' üzerinde düşünür (G. 10.5.1976); Fanon'un 'lümpen proletaryası' üzerine fikir üretir; 'entropi'yi edebiyata taşır, *"Kafka'nın dehşetinde bu entropiyi sezmesinin payı"* (G. 22.6.1976) olduğunu bulgular. Dönemin, romancılarının çoğundan farklıdır. *"Bu ülkede herkese kafa tutuyor"* (G. 5.9.1976) gibidir.

Değer ölçütlerini kendi yaratan üst insanın/dâhi'nin yalnızlığı içinde üretir Atay yıllar boyu; tepkisizliğin çıldırtıcı sessizliğinde yazdıklarına olan güvenini yitirir kimi kez; uzun süre kitaplarını basacak bir yayınevi bulamaz. Sıra dışında yaratan, daha önce yapılmamış olanı yapan avangard sanatçının endişeleri, yalnızlığı ve umarsızlığı günlüğünde olanca çıplaklığıyla yer alır Atay'ın: *"Neden yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevremde kimse yok? Belki de anlaşılacak önemsenecek bir şey yazmadım, yapmadım."* (G. 30.1.1976)

Oysa o güne değin yapılmayanı yapmıştır Oğuz Atay Türk

romanında. 'Toplumsal öğe'nin edebiyatta ana amaç sanıldığı bir ortamda, toplumsallığın, yaratılan estetik bütününün hizmetinde bir 'malzeme' olarak nasıl kullanılabileceğini Türk okuruna göstermiştir.

Özgünlüğün bedeli

Ne var ki, Türk edebiyatında özgünlüğün bedeli büyüktür. Çünkü özgünlük sanatsal boyutta, 'biçim'/'yapı'/'kurgu' olarak ortaya çıkar. Konusal düzlemdeki 'sürükleyici' gerilim öğesini içermeyen bu metinler, yazara, yakın bir gelecekte medyatik ün sağlamazlar genelde. Ticari açıdan ise, satışı az olan kitaplardır bunlar. Başlangıçta yayınevlerinin kapıları Oğuz Atay örneğinde olduğu gibi çoğunlukla bu tür kitaplara kapalıdır. Her şeyin maddesel ölçütlerle değerlendirildiği, para/ün/prestijin mihenk taşından geçirildiği bir ortamda 'gerçek' sanatçı tüm bunları elinin tersi ile iterek, yalnızca sanatsal ilkelerin önderliğinde yaratan insandır; özellikle desteklenmesi gerekir.

Avangard yazarın, hangi nedenden ötürü olursa olsun önünün tıkanması, sanatın/edebiyatın önünün tıkanması demektir. Bu da, sanatın sürekli olarak kendini yinelemesine, bir kısır döngünün içine girmesine, 'yozlaşmasına' yol açar. 'Edebiyatı yönlendirmek' gibi son derece ciddi bir sorumluluk taşıyan eleştirmen ve yayıncıların, kendi edebiyat görüşlerine uymasa bile, yenilikçi yapıtları desteklemeleri, en azından onlara engel olmamaları gerekir.

'Hayran' bir okur kitlesi

Ölümünün üzerinden 20 yıl geçtikten sonra bugün, büyük yayınevleri tarafından basılan kitapları tüm kitapçıların en ön sıradaki raflarında yer alan ve kendisine 'hayran' bir okur kitlesi tarafından çevrili olan Oğuz Atay; 'sanatsal' öğeyi ana değer ölçütü olarak alan bir yazarın, getirdiği yeni estetik yerleşik olanla çatışsa bile, er ya da geç hak ettiği yere geleceğini kanıtlar bize. Edebiyat tarihleri ölümlerinden sonra devleşen Franz Kaf-

ka'ların, Georg Büchner'lerin öyküleriyle doludur. Estetik seçimleriyle, ülke edebiyatının ana ölçülerini biçimlendiren kimi güçlü yayıncı ve edebiyat adamının, avangard yazarı, Atay gibi umutsuzluğa itmemeleri, sanıyorum Türk edebiyatına yapacakları en büyük hizmetlerden biri olacaktır.

Son yılların en önemli 'öncü' romancılarından biri olduğunu düşündüğüm Hasan Ali Toptaş'ın, 'anlaşılmıyor' gerekçesiyle kitapları yayınevlerinden geri çevrildikçe, Oğuz Atay'ın günlüğündeki şu tümceleri çağrıştıran düşüncelerle dolduğuna inanıyorum: "*Bazı insanlara sezgiler matematiksel kesinlikle söylenmedikçe, iletilmesi mümkün değildir*" (G, 30.1.1976). Ya da, "*Bu kültür korkusudur (...) bazı solcuların modern edebiyattan, modern sanattan korkmasıdır*" (G, 25.3.1974). Ya da, "*Yabancı kitapları kapışıyorlar, benden haberleri bile yok*" (G, 30.1.1976). Ya da, *Demiryolu Hikâyecileri* öyküsünün sonunda dediği gibi, "*Ben buradayım sevgili okurum, sen neredesin?*".

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 19.2.1998

İki yıldır bir insan yaşamımda önemli bir yer kaplamaya başladı. Özde, onu uzun zamandır tanıyordum. Karşıma ilk çıkışı 1983'te olmuştu. Danışmanım Gürsel Aytaç tarafından karşılaştırmalı doktora tezimin Türk edebiyatı ayağı olarak önerilmişti bana. Altı yedi yıl önce ölmüş, pek kimsenin tanımadığı bir yazardı. İlk okuduğum kitabı *Tutunamayanlar* adını taşıyordu. Roman bir doktora çalışmasının akademik ciddiyetini tehlikeye düşürecek yoğunlukta duygular uyandırmıştı bende.

Germanist kökenim metinlerdeki Batı edebiyatı etkisinin farkına varmıştı. Önce kafkaesk bir atmosfer içinde kendisiyle hesaplaşan küçük burjuva aydınının iç dünya yolculuğu konum olmuştu. Daha sonraki yıllarda modernizm ve postmodernizmin biçimsel özellikleri üzerinde yoğunlaştığımda, verimli bir çalışma alanı sunmuştu bana bu metinler. Onun özellikle romanlarını iyi bildiğimi düşünüyordum. Onları konu/motif düzleminde ontolojik ve sosyolojik bileşenlerine ayırmıştım. Çok etkilendiği ruhbilimci Eric Berne'ün *Games People Play*'ini okumuş, oyunun onun edebiyatındaki çokboyutlu işlevini de öğrenmiştim. Biçimsel düzlemde ise, bu metinlerin postmodernist üstkurmaca özelliklerini sistematize etmeye değin vardırmıştım işi. Bu yazarın kurmaca dünyasını tanıdığımdan kuşkum yoktu.

Bana Oğuz Atay'ın biyografisini yazmam önerildiğinde, kolay bir işle karşı karşıya olduğumu düşünmüştüm önce. Bu metinlerin arkasında duran yazarın nasıl biri olduğunu aşağı yukarı imgelemimde canlandırabiliyordum: Bir kere çok zekiydi ve sıradışı ölçülerde duyarlı biriydi, yaşamı ciddiye alıyordu, dürüsttü ve inanılmaz biçimde saydamdı. Çevresinde esprili biri olarak tanındığını da düşünebiliyordum. Metinlerinin kurgusunu yönlendiren o sıradışı zekânın, onun kişiliğindeki güçlü mizah boyutunun göstergesi olduğu su götürmezdi. Bu zaten metinlerindeki ironik/parodik bölümlerden de belliydi. Ama yine de içine kapalı biri olmalıydı; arkadaş konusunda da seçiciydi. İç dünyasında olduğu gibi biyografik yaşamında da yalnız olduğunu anlamak için normalin üstünde bir sezgisel donanıma sahip olmaya gerek yoktu.

Zamanının çoğunu belli ki okuyarak geçiriyordu. Özellikle ilk iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* yoğun bir kültürel birikimin izleriyle doluydu. Batı edebiyatındaki modernist/postmodernist özellikleri de romanımıza ilk kez bütünsel bağlamda uygulayan oydu. Sıradan bir yazarın boyutlarını aşan metinlerdi onun kurmaca ürünleri. Bir dahi olduğunu düşünmüştüm her zaman. Ama iç dünyasında volkanlar barındıran deha sahibi insanların çoğunun somut yaşamı sönük geçmişti. Zaten Oğuz Atay'ın biyografisini yazdığımı öğrenen bir yakınının, *"Ama onun yaşamında yazılacak sıradışı bir şey yok ki,"* dediğini duymuştum. Artık iş bana düşüyordu. Kurmaca metinlerinin kıvrımları arasından kendini gösteren o derinlemesine tinsellikteki iç dünya olacaktı benim ana malzemem. Somut biyografik çizgisinin arada bir görünüp sonra iç dünya katmanları arasında gözden kaybolduğu bir 'ruh biyografisi' oluşturmalıydım bu malzemeyle.

Oğuz Atay'ın somut yaşamdaki izini sürmek için yola koyulduğumda, kafamın içi bu tür kurgu planlarıyla doluydu. Yakın ve uzak çevresinden birçok kişiyle görüşmeye başlamıştım. Akrabaları, eski eşi, son eşi, kızı, sınıf arkadaşları, dergicilik döneminden solcu arkadaşları, meslektaşları, yayıncısı, aralarında 'klan' diye adlandırdıkları yakın arkadaş grubu... Berberi İl-

hami'ye de bana serüven hazzı yaşatan dedektifvari bir iz sürme eyleminden sonra Büyükçekmece'de ulaşmıştım. Yaklaşık altmış kişiyle görüşmüş, her görüştüğüm kişi de merakımı kamçılayan bir iki isim daha çıkarmıştı dağarcığından. Çalışmaya alışık olduğum tek mekândan, çalışma masamın başından uzaklaşmış, çantamda küçük bir ses alma aygıtı, Boğaz'dan Kuledibi'ne, İstanbul'un içinde dört dönüyordum. Oğuz Atay'ın yaşamda bıraktığı izler beni Ankara'daki askerliği sırasında tanıştığı dostlarına, sonra yerleşmeyi düşlediği baba memleketi Kastamonu'nun Etçiler beldesine kadar götürdü. Acaba yaşamındaki en önemli insan olduğunu düşündüğüm o kişiye ulaşmak için Londra'ya da gitmeli miydim? Acaba içinde kendimi yitirdiğim söz konusu biyografi çalışmasının kilit ismi olduğuna inandığım bu gizemli kişi, kimseyle konuşmama yolundaki 'yeminini' bozup benimle görüşür müydü?

Konuştuğum her insan gözümün önünde oluşmakta olan Oğuz Atay resmine bir fırça darbesi daha ekliyordu. Resim giderek ete kemiğe bürünmeye başlamıştı. O artık, hayranlarının kendisi için dergiler çıkardığı, *Tutunamayanlar*'ın, *Tehlikeli Oyunlar*'ın, *Korkuyu Beklerken*'in kült yazarı Oğuz Atay'dan farklı biriydi. Bu farklı Atay, Türk edebiyatının en etkileyici roman kişilerinden biri olduğunu düşündüğüm *Tutunamayanlar*'ın Selim'inden daha yaşama dönük özellikler göstermekteydi. Gerçi *Oblomov* özellikleri gösteren, bir tür Don Kişot, giderek bir tür İsa olan Selim'in bu gizem dolu mitik boyutu, yazarını da büyüsünün içine çekmiş, onun 'yaşamda tutunamamak' özelliği yazarıyla özdeşleştirilmiş ve okurlarının çoğunluğu Atay'dan bir tutunamayan idolü yaratmıştı.

Oğuz Atay kuşkusuz 20. yüzyılın maddeler evreninde her türlü tinselliği dışlayan 'yükselen değerler' içinde erdemlerini güçlükle korumaya çalışan insanın katıksız bir örneğiydi. Ama edilgin konumda Selim'si bir 'tutunamayan' değildi. Benim biyografi çalışmamın başlangıçta algılayamadığım güçlüğü de burada yatıyordu. Çevresinde gün geçtikçe büyüyen bir hayran kitlesi barındıran mitik bir kimliği yeryüzüne indirmek, onu bir bedenin içine sokmak ve bir idol söz konusu olduğunda 'za-

af' diye nitelendirilebilecek kimi insansal edimlere yönlendirmek durumundaydım. Bir idolün dışarıdaki maddeler dünyasıyla kesiştiği insansal zaaflar içeren yaşam alanı, biyografi yazarının mayınlı tarlasıydı.

Bu sıradışı tinselliğin taşıyıcısı olan gövde 1.83 boyundaydı, iriydi ama sportmen bir görünüşü yoktu; gövdenin sahibi ise kadınların ilgisini çekmeye yönelik özel bir çaba içinde değildi. Yine de yeşil gözleri, gür saçlı heybetli kafası ve tok/erkeksi ses tonuyla, onu tanıyan kadınların çoğunluğu tarafından 'çok yakışıklı' diye nitelendiriliyordu. Yemek yemeyi olağanüstü seviyordu, çok iştahlıydı. Üzerine bir biyografik roman yazmış olduğu hocası Mustafa İnan ile ilgili araştırmaları sırasında ziyaret ettiği Prof.Dr. Tarık Üsker'in eşinin yaptığı leziz su böreğini yerken, iştahsızlıktan yakınan Tarık Bey'e, *"Beni iştah açıcı olarak çağırın, her gün gelirim,"* dediğini anlatmıştı 'klan'dan arkadaşı Özen. Altay Gündüz de bir gün onlarda tavuk suyuna çorba içtiklerinde, "Peki bunun tavuğu nerede," dediğini anımsıyordu hâlâ gülerek. Babasının memleketi olan Kastamonu/Devrekâni/Etçiler'deki akrabaları, Saniye Hanım'ın yaptığı etli ekmekleri, su böreklerini, ev baklavalarını nasıl coşkuyla karşıladığını, nasıl keyifli bir iştahla yediğini sözü birbirlerinden kaparak anlatmaktaydılar.

"Ne talihsizlik! Hayatta iki şeyi çok sevdim: Birincisi düşünmek ve yazmak, ikincisi ise zevkli bir yemek yemek. Birincisine kafamdaki ur, ikincisine de ilaçların neden olduğu ülser engel." Beynindeki tümör nedeniyle tedavi olmak için gittiği İngiltere'den umutsuz döndüğünde kuzeni Füruzan'a söylediği bu yakınma yüklü tümceler, özde insandaki ruh-beden, tinsellik-maddesellik karşıtlığının yaşamın doğal tonlaması içinde dile gelişiydi.

Onun yaşamının içinde dolaşır, görüştüğüm yaşam tanıklarının sayısı hesapta olmadık bir biçimde artarken, karşıtlıkların arasındaki salınımda kendini dokuyan bir karakter yapısı karşımda boyut kazanmaya başlamıştı. Gerçi her insan zaman içinde değişime uğrayan çok sayıdaki karşıt yaşam duruşundan özellikler barındırırdı yapısında. Bu karşıtlıkların sizi şaşırtacak denli dikkatinizi çekmesi ise genelde kişinin yaşamını

büyüteç altına aldığınızda gerçekleşebilecek bir olguydu. O zaman karşıtlıklar yapı içinde doğal bileşimlerinden çözülür, gözünüzün önünde bağımsız olarak biçimlenirdi.

Onun yaşam tanıklarının karşıma çıkardığı Oğuz Atay imgesi kimi yerde o denli karşı özellikler taşıyordu ki, acaba ben de *Tehlikeli Oyunlar*'ın yazarı Oğuz Atay'ın, kahramanı Hikmet'i, Hikmet I/Hikmet II/Hikmet III... biçiminde kategorize ettiği gibi, biyografinin bir bölümünü böyle bir analoji üzerine kursam mı diye düşünmeye başlamıştım. Gerçi bu karşıtlıklar kuşkusuz yalnızca Atay'ın kimliğinden kaynaklanmamaktaydı. 'Gerçek', Atay'ın çevresinden onun yaşamına tanıklık eden kişinin karakterine, dikkatine, ilgi alanlarına, psikolojik durumuna vb. göre değişiklikler gösteriyordu. Kuantum fiziği de gerçeğin gözlemciye göre biçimlediğini söylemiyor muydu zaten? Değil kişinin karakter yapısının saptanmasında, somut bir mekânın oluşturulmasında bile gerçeği dizginlemek mümkün değildi. Atay'ın Yeniköy'deki evinde, üzerinde çok sayıda resmin asılı olduğu duvarın 'mor' boyalı olduğundan bir tanık adı gibi 'emindi'. Diğeri ise buna kahkahalarla gülmüştü, çünkü o, duvarın mor değil 'nefti' olduğunu 'biliyordu'.

Gerçeğin konturlarını böylesine yitirebildiğinin bilincindeki bir biyografi yazarı, her şeye karşın, görece olduğunu bile bile nasıl dizginleyecekti gerçeği? Acaba postmodernist bir eğilimle 'açık' mı bırakmalıydım gerçeği? Bir yığın farklı Atay imgesini yan yana sergileyip, okurun bunlardan isteği Oğuz Atay kolajını oluşturmasını mı beklemeliydim? Herkesin benim yazdıklarımdan çıkaracağı Oğuz Atay portresi farklı olacaktı o zaman. Zaten somut yaşamda da bu böyle değil miydi? Herkesin çevresindeki bir kişiyi algılayışı diğerinden farklıydı. Örneğin, *Meydan Larousse*'da çalıştığı dönemde edindiği arkadaşlarının çizdiği, fazla konuşkan olmayan, ikide bir sıkıntıyla saçlarını sıvazlayan, birlikte içmeye gidildiğinde uyuklayan, ancak kendisini ilgilendiren bir konu olduğunda bir saptamada bulunup sonra uyuklamayı sürdüren bir Oğuz Atay imgesinin yanına, kovboy ve Nasreddin Hoca fıkralarını zengin ayrıntılar eşliğinde keyif alarak anlatan, dinleyenleri gülmekten kırıp geçi-

ren, kendisinin *Tutunamayanlar*'da "*küçük burjuva toplantılarının incisi*" diye tanımladığı kahramanı Turgut'tan renkler taşıyan bir başka Oğuz Atay imgesi yerleştirebilirdim. Sonra da, askerlik döneminde Vüsat Bener ve Cevat Çapan'dan oluşan edebiyatçı grubuyla, Korkut Boratav, Kenan Somer ve Tevfik Çavdar'lı *Pazar Postası* çevresindeki koyu toplumcu grubu, birbirlerinden haberleri olmayacak ölçüde özenle ayırarak, aynı zaman kesiti içinde iki farklı yaşam biçimini bir arada deneyimleyen bir Oğuz Atay imgesi... Evet, belki tam böyle değil ama yine de çizgisel zamanlı art arda anlatımın ana kurgu ilkesi olmadığı bir biyografi olmalıydı bu.

Sonra, çok 'hassas' konular vardı. Halen yaşamda olan kişileri incitebilecek konulardı bunlar, ince ayar gerektiriyordu. Zaten kimi tepkiler kendimi 'paparazzi' gibi hissetmeme yol açmıştı. Ama yoluma çıkan bilgiler de görmezden gelinecek türden değildi. Türk edebiyatında tarihsel bağlamda bir dönemeç olan *Tutunamayanlar* romanı, Oğuz Atay'ın yaşamını çok yönlü etkilemiş olduğunu düşündüğüm bir kadınla birlikteyken yazılmıştı. Ufak tefek ama karizmatik bir kadındı bu, tanıklardan biri Edith Piaf ile koşutluk kurmuştu arasında. Kimi zaman sürrealist ya da soyut dışavurumcu resimler yapan bir ressam, Atay'ın kitapları ilk basıldığında kapakları onun elinden çıkmış; İngiltere'de eğitim görmüş, bohem/sıradışı/kültürlü; Atay'ın Nabokov'un *Pale Fire*'ının İngilizcesini kütüphanesinden alıp okuduğu biri. Aynı zamanda dinlemeyi bilen bir esin perisi. Kimi zaman kendi kırılgan bir sanatçı, kimi zaman aynı çatı altında avangardist bir roman yazmakta olan dahi özellikli bir yazara kol kanat geren güçlü bir kadın; Goethe'nin arkasındaki Charlotte von Stein benzeri biri. Atay'ın iki büyük romanını kendisine adadığı bu kadın: Sevin Seydi ise kararlıydı, kimseyi yanına yaklaştırmıyordu. Bu da biyografiyi veri düzleminde baştan eksik kılmaktaydı.

Beyoğlu sokakları ise benim için tüm tarihsel/kültürel özelliklerinden arınmış, Oğuz Atay'ın son 27 yılından izler taşıyan bir mekânlar toplamına dönüşmüştü. Büyükparmakkapı'dan sağa dönünce Galatasaray Kulübü'ne giden sokakta, baba bas-

kısından özgürleşmek için arkadaşı Orhan Şahinler ile birlikte bir ev tutmuştu yirmi yaşlarındayken. Yeni Melek sinemasının sokağında berberi İlhami vardı. Karşıda Çiçek Pasajı'na arkadaşlarıyla içmeye gittiğinde, kapıda konuşmaksızın/devinmeksizin kemer satmakta olan *Beyaz Mantolu Adam*'ın esin kaynağı garip adamı selamlıyordu çekingen bir ilgiyle. Galatasaray Lisesi'nin yanından aşağıya inen yolu kesen sokaklardan birinde Sevin ile oturmuş, orada *Tutunamayanlar*'ı yazmıştı. Biraz yukarıda ise *Tehlikeli Oyunlar*'ın yazıldığı Uğur'un evi vardı. Özen ile Uğur'un kaybolan köpeği Cenk'i bulduklarında sevinçten pardösüsünü yanlara savurarak koşmuştu İstiklal Caddesi boyunca Cenk'in ardından. Bir yandan da bağırıyordu, şakacı, sevecen... *"Artık geleceğin de garantide Cenk. Senin eğitim masraflarını ben üstleneceğim."*

Onun yalnızca kurmaca dünyasını değil, yaşamın dış kabuğunda bıraktığı izleri de sevmiştim. Türk okurunun çoksatar listelerinin tepelerine tırmandırdığı *Adı Aylin* kitabının odağındaki kişinin somut yaşamda başına gelen türden olayların onda birini bile yaşamamıştı kuşkusuz. Onun yaşamındaki sıradışı boyut, kurmaca yapıtlarının her satırına inanılmaz devinimler sığdıran bir iç dünyadan alıyordu köklerini. Ve bu iç dünyanın yaşamla yoğrularak kendini dışa vurduğu, tarihle/mekânla bütünleştiği Oğuz Atay'ın yolu, çoksatar yaşam öykülerinin tümünden daha heyecan vericiydi, çünkü büyük bir sanatçının özelinde, soyu tükenmekte olan kimi insan özelliklerini anlatıyordu bize. 2003 benim için bu sıradışı tinselliği somut yaşamla bütünleştirme ediminin zorlu yılı olacak.

Milliyet Sanat dergisi, Aralık 2002

Altmışlı ve yetmişli yıllarda, çoğunluğu ekonomik, kimisi de siyasal nedenlerle Almanya'ya göç eden ve şimdi sayıları iki milyonu aşan Türk insanı Avrupa'da yeni bir karma kültürün oluşmasına yol açtı. Kendi gelenek-göreneklerini Avrupa kentlerine taşıyan bu insanlar, kimi yerde onları yerel koşullarla bireşime ulaştırarak çarpıcı çok-kültürlü oluşumların ortaya çıkmasına neden oldular. 20. yüzyıl Orta Avrupa coğrafyasında görülen bu farklı kültürel gelişmenin sanatsal düzlemdeki en çarpıcı yansımaları ise edebiyatta gözlemlendi. Almanya'daki Türk insanı, yaşadığı kültür şokunu, bu farklı kültürle uyuşmazlığını, dışlanmışlığını, yabancılığını anlattı Türk ve Alman dillerinde.

Seksenli yıllardan sonra ise, aydın kesiminden gelenler arasında, çağdaş Batı edebiyatını özümseyen, onun estetik sorunları üstünde kafa yoran, bunları ürettikleri metinlerle bütünleştiren yazarlar ortaya çıkmaya başladı. Bu yazarlardan Türkçe üretenler, 20. yüzyıl Türk edebiyatının göz ardı edilmemesi gereken önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Farklı bir mekanda, farklı izlekler, farklı tonlamalarla biçimlenmiş bu metinler, Türk yazarının kendi gerçeğine belirli bir uzaklıktan bakışını içerir özde. Belki de bu 'uzaklık', yazarın 'gerçek'i ayrıntılardan

arındırarak daha yalın kavraması ve bunu metninde yansıtabilmesi için bir olanak yaratmıştır ona.

Almanya'da yaşayan ve Türkçe yazan bu yazarların en önemlilerinden birinin son romanı *Aşk ve Boks* geçtiğimiz günlerde yayımlandı. Yayınevi, bu yazarın tüm yapıtlarını, birbiri ardı sıra Türk okuruna sunmayı amaçlıyor. Türk edebiyat okurunun çok yakından tanımadığı, ancak kitaplarının tümünün Almanca çevirileri son yıllarda Almanya'nın büyük yayınevleri tarafından yayımlanan, geçen yıl da Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi'nin 'Chamisso Ödülü'nü alan bu yazar Güney Dal.

Güney Dal, 1972 yılından bu yana Berlin'de yaşıyor. 12 Mart döneminin tozu dumanı arasında ülkeyi terk etmekten başka çıkar yol bulamamış bir 68 kuşağı öğrencisi o. Dal'ın siyasal nedenler taşıyan Almanya yolculuğu, daha sonra bir göçmen yaşantısına dönüşür. Kendi deyişiyle, koşulları sona erse bile bitmeyen bir tür 'sürgün'dür bu.

Güney Dal'ın 'sürgün'ün ilk döneminde ortaya koyduğu yapıtları, Türkiye'deki yerleşik edebiyat eğiliminden yoğun izler taşır. Sosyalist görüşünü rahatça dile getirebileceği geleneksel-gerçekçi edebiyat anlayışıyla biçimlendirir ilk romanını Dal. O yıllarda Türkiye'de çoğu yazarın yaptığını Almanya'da sürdürür. Ezilen/sömürülen insanı, bir konu bütünlüğü ve zamandizinsel anlatım içinde öyküler. Bu kısa romanına *İş Sürgünleri* (1976) adını koyar. 1974 yılında Ford fabrikalarında on bin Türk işçisinin katıldığı, sendikaların denetimi dışındaki bir grevi anlatmaktadır bu roman; işgücü göçünden sonra Almanya'da ortaya çıkan 'göçmen işçi edebiyatı'nın, ezilmişlik, sömürü, yabancılık, yeni kültürle bağdaşamama türünden motifleriyle oluşturulmuştur. Radikaldir Güney Dal bu romanında. Estetik endişeden çok, 'tez'ini anlatma çabası içindeki bir yazarın ürünüdür *İş Sürgünleri*; birinci kuşak göçmen edebiyatıyla bütünleşir.

İkinci romanı *E-5*'te de (1979) yine göçmen işçileri odağa alır Güney Dal. Yazarın kendi deyişiyle, *"Emeği peşinde, karnını doyurma uğraşı içindeki insanın dünya içindeki yalnızlığı"*dır (*Gergedan*/1988) burada ele alınan. Yine 'sürgün' yaşamı, yine

'yurtsuzluk', yine 'korku'dur metnin ana izlekleri. Daha sonraki yıllarda, kişiliğini de yansıtan buruk bir şakacılıkla, *"eğer bu kitabı günün birinde okuyacak olursanız, bunu gece yapmayın; rüyanıza hayaletler/hortlaklar girer, söylemedi demeyin!"* (Berlin, Transit Buchverlag, 1996) der. Yanlarında oturma izni olmadan kalan babasının ölümü üzerine cesedi bir televizyon kutusunun içinde Berlin'den Çanakkale'ye götürmeye çalışan bir işçinin E-5 karayolunda geçen trajik –aynı zamanda grotesk– öyküsünü içerir *E-5*. Bir yolculuk öyküsüdür bu; yetmişli-seksenli yıllarda, Türkiye'ye izne gelen birçok göçmen işçi ailesinin karabasanı olmuş bir karayolunun adını taşır.

Alman basınından olumlu eleştiriler alır *E-5*. Bir eleştirmen *"şimdiye dek okuduğum en iyi konuk-işçi romanı"* (Hilsenrath, RIAS I, 26.8.1986) diye nitelendirir *E-5*'i. Gerçekten de, bu ikinci romanında artık daha farklı kurguluyordur Güney Dal. *E-5*'de metin, gurbetteki yalnız/endişeli/ezilen adamın belirli sorunsallarını açıklamak için yalnızca bir araç değildir. Geleneksel-gerçekçi anlatımın zamandizini; geriye dönüşlerle, anılarla, Çanakkale Savaşı öyküleri ve fantastik yatır söylenceleriyle delinmeye başlanmıştır. Genellikle Öztürkçe kullanma endişesiyle oluşturulmuş olan dil ise, kimi yerde destansı/mitik/masalsı bir tonlamayla gerçekçi yolundan az da olsa saptırılır. Romanın biçim düzleminde, geleneksel-gerçekçi çizgiden yaptığı bu sapmalar, Güney Dal'ın estetik düzlemde bir arayış içine girdiğinin de göstergesidir. Bu romanı için, *"Daha fazla roman özelliği taşıyor,"* (*Gergedan*/1988) der; onun, *"yazınsal kalitesi daha çok öne alınmış bir roman"* (*a.g.y.*) olduğunu söyler.

Yazarın 1976-1983 yılları arasında kaleme aldığı ve *Buzul Döneminden Haberler* (1983) ile *Yanlış Cennetin Kuşları* (1985) başlıklarıyla kitaplaştırdığı öyküleri, yine farklı bir mekanda ve farklı koşullarda ayakta kalma çabasındaki Türk insanını anlatır. Dillerini bilmediği insanlar arasında tutuklu yatan Türkleri, fahişelik yapan Türk kızlarını, satılan kaçak işçileri, onları satan solcu aydın maskeli kişileri ve *"yalnız, çok yalnız"* insanları anlatır. İşçi Kemal, *"Çok çalışıyordu, evet. Çok paraları bi-*

rikmişti, evet. Çok yalnızdı; evet, evet... Vay be!... Bu 'yalnızlık' işi karışıktı. Kime? Nasıl anlatmalıydı bunu?" Duygunun yaşanmadığı ürkütücü bir toplumdaki 'yalnızlık', *Buzul Döneminden Haberler* başlıklı öyküde, güneşin yok olduğu, buz tutmaya başlayan bir dünya imgeseli içinde anlatılır. *"Soğuktan donmuş duygular"*, güneşe yeniden kavuşmak için başkaldırı düzenleyen insanlar vardır bu öyküde.

Yazarın iki öykü kitabında da yer verdiği *Merhaba Berlin* (1980) adlı metinde anlatıcı bir itirafta bulunur: *"Onları artık düşündüğüm, dert ettiğim yok. 'Onları' dediğim: buralara çalışmaya gelmişleri."* Öykü; anlatıcının 'kendisi', 'karısı', 'Berlin' ve 'zaman' üstüne bölümler içerir. Kendisini *"toplumcu misyoner ve yazar"* diye ironik bir tonlamayla adlandıran metnin anlatıcısı, farklı bir arayışın içindeki bir yazar kimliğinin oluşmaya başladığının da habercisidir: *"Şimdi birazcık sanat yapmama izin verirseniz,"* diye konuşur bu anlatıcı. Ancak, farklı alanlara yelken açmış bu anlatının içinde yer alan *"Onlar Üstüne Doğrulamalar"* başlıklı bölümde, 'toplumcu misyoner' görevini geride bıraktığını anıştırmaya çalışan yazar-anlatıcı, belki de Almanya'daki göçmen Türk işçileri ile ilgili olarak edebiyat düzleminde söylenmiş en nesnel, en çarpıcı, en etkileyici saptamalardan birini yapar. Büyük bir ustanın, Nazım Hikmet'in şiirinden esintiler taşıyan bu ritmik düzyazı, söz konusu anlatı kitaplarında bir doruk oluşturur:

> *"Geldikleri, doğup büyüdükleri topraklarda kıtlık vardı,*
> *denemez!*
> *Ama yeterince doymuş oldukları da söylenemez! Korktuklarından göç etmeye güç kazandılar! Onlara delicesine güç veren korkularından biri*
> *yarınlarıydı; çocuklarıydı!*
> *Çağrıldılar; geldiler!*
> *Çağrılmadılar; gene geldiler!*
> *Kovuldular; sınır telleri altından sürünüp girerek bir kez*
> *daha geldiler!..*

Gönüllerince dönenleri de oldu, kalanları da!
Kalanlar onulmaz hasretleriyle buradadırlar; değişmekte ve değiştirmektedirler!.."

Geleneksel anlatımın yanı sıra, yazarın estetik arayışının kilometre taşları görünümündeki avangard metinlerin de yer aldığı kitaplardır bunlar. Alman eleştirmen 'fragmanlar'dan oluştuğunu düşünür *Yanlış Cennetin Kuşları* kitabının; onlarla, Polonyalı yazar Jerzy Kösinski'nin *Steps*'i arasında koşutluk kurar (Hilsenrath...).

Artık edebiyatın artistik yönü ağırlık kazanmaya başlamıştır Güney Dal'ın metinlerinde. Onun bundan sonraki yaratıları, seksenli yıllarda üzerinde yoğunlaştığı biçim arayışının ve kuramsal alandaki araştırmalarının kurmaca düzlemdeki deneysel uzantıları görünümündedir. Seksenlerden bu güne oluşturduğu romanlarında Dal'ın, 'kurgulama' ve 'biçimlendirme'yi edebiyatın ana öğesi olarak gördüğünü anlarız. *"Benim ve Almanya'daki işçilerin sorunlarını ele alan diğer arkadaşların kitaplarına, bir bakıma edebiyat kitabından çok, sosyal araştırma kitabı gibi bakıldığına defalarca tanık oldum,"* (*Gergedan*/1988) diye yakınır, kendisiyle yapılan bir söyleşide.

Yazar, *"sanatın kurallarından asla ödün vermeden hareket etmelidir. (...) Roman yazacak bir kişi mutlaka üç-beş katmanda, romanının açıcı anahtarlarını okuruna vermelidir. Roman her zaman bir buzdağıdır. Onun su yüzünde görülen kısmı yazılan romandır. Ama asıl anlatım suyun altındadır. Anahtarları vereceksiniz, bunları ele geçirebilenler, belirli kapılardan girip, sizin romanınızdan daha çok zevk alacaklar"* (*a.g.y.*). Postmodernist kuramcıların, relativist alımlamacıların diliyle konuşuyordur Güney Dal artık.

Kuzey Amerikalı postmodernistlerden Thomas Pynchon'u okur; çağın Latin Amerikalı avangardistleri Borges'ten, Carpentier'den, Fuentes'ten, Lima'dan, Puig'den, Llosa'dan, Marquez'den övgüyle söz eder: *"Her biri bir biçim delisi, bir biçim kaşifidir bu romancıların: Katedrallerin mimari yapıları, her türlü labirent biçimleri; kozmos ve güneş sistemimiz (...) konçertoların ve*

sonatların melodik düzenlemeleri (...) roman iskeleti oluşturmakta aracı, örnek olmuş[tur]" (Gösteri/Ocak 1988) bu romancılara. Arjantinli yazar Julio Cortazar'in *Rayuela (Seksek)* adlı romanı ise onu derinden etkiler; *"postmodern akımın tacı"* (*a.g.y.*) diye adlandırır bu kitabı. Romanı okuduktan sonra, *"uzun yıllar sürecek bir iç hummasına tutul[up], o zamana değin yazdığı (...) üç adet kıymetsiz romanın inkârı cihetine git[tiğini]"* (*a.g.y.*) söyler. *"Neden sonradır ki, Kılları Yolunmuş Maymun adıyla bir roman yazdım,"* (*a.g.y.*) diye anlatır.

Gerçekten de *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988) Güney Dal'ın, o güne değin yaratıcılık serüveninde vardığı en uç noktadır. Yine 'yalnızlık', yine 'sürgünde yaşıyor olma' izlekleri vardır bu romanda. Ama asıl odakta olan konu, yazma edimi'nin kendisidir. 'Kurmacanın kurmacası' demektir bu. *Kılları Yolunmuş Maymun* postmodern edebiyatın 'üstkurmaca' düzleminde soluk alır; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar'ı,/Tehlikeli Oyunlar'ı* ve Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si ile birlikte, Türk edebiyatındaki ilk 'üstkurmaca' örneklerinden biridir.

Son derece titiz bir kurgu çalışmasının ürünüdür *Kılları Yolunmuş Maymun*. İsimleri, yazarları Güney Dal'ın ismiyle, tınısal ya da anlamsal düzlemlerde çağrışımlara açık iki roman kişisinden her birisi, metnin iki ana bölümünden birinin taşıyıcısıdır. Birinci bölümde Ömer Kul, evinde bir 'duvar gazetesi' çıkarır, bu gazetenin tek 'yazar'ıdır. *Gerçeğin Şoku* ya da *Benim Doğrularım* başlıklı bir kitap yazmak isteyen bu 'gerçekçi' yazara, ironik bir kurguyla, biçim olarak 'duvar gazetesi'ni uygun görmüştür Güney Dal. Gerçekçi/tezli edebiyatın sloganını da, bu 'gerçekçi' yazarın yapıtına (gazetesine) bir yafta gibi koyar: *"Gazetemiz Bir Araçtır, Amaç Değildir"* (KYM.112). Gazete metinlerinin monte edildiği bu bölümde, grotesk yazar Kul, özde yazmanın güçlükleriyle boğuşmakta, ciddi bir yazar sorunsalı yaşamaktadır. Yaratıcılığın ana nedenlerinden birini bayrak yapmıştır kendisine; *"Hayatımın anlamını dışlaştırdığım; ölümün, yok olmanın karşısında kendimi savunduğum bu çalışmam,"* (KYM.80) diye söz eder yapıtından.

Edebiyatın/yazmanın odakta olduğu bu romanda, 'gazete-

ci' Kul, yazarı Güney Dal'dan izler taşıyan görüşleriyle 'roman ölüyor mu' konusunu kutsal kitap dilini çağrıştıran bir dille irdeler: *"Değişen roman yazma biçimlerine bakıp anlamadan ve sinemanın ve televizyonun ve videonun bulunuşunu romanın sonu olarak görenler; roman artık ölmüştür diyenler bizden değillerdir. (...) Onlara dendi ki, iki eliniz kanda da olsa, alıp bir roman okuyun. Çünkü romanlar sizin bilmediğiniz iç dünyanızın haritalarıdır. İçinizin haritası olmadan, siz kendiniz bile bir yerden bir yere gidemezsiniz"* (KYM.121-122).

Romanın ikinci bölümünün ana kişisi İbrahim Yaprak ise, romanın birinci bölümünü kaleme almış olan yazardır özde. *"Altı yıldır... Roman nedir? Nasıl yazılır? Teorileri? Romancı ile okuyucusunun alıp veremedikleri"* (KYM.240) konusunda okuyup durmakta, okuduklarını *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı romanında kurmaca düzleme taşımaktadır. Yazarın, kahramanın, kurgunun iç içe geçtiği; kahramanın yazarına, *"Romanın biçimi yerine otursun diye bu düzenbazlığı yaptırdınız bana,"* (KYM.355) diye çıkıştığı, metnin nasıl kurgulandığının kendi içinde gösterildiği bir romandır *Kılları Yolunmuş Maymun.*

Bu avangard romanın biçimsel açıdan en ilginç yönlerinden biri ise, metnin bir alternatif okuma biçiminin daha olmasıdır. Son sayfalarında 'yeniçeri müziği' ile ilgili ansiklopedik bilgilerin yer aldığı bu roman, yeniçeri müziğine uygun bir ritimle yeniden okunabilmektedir. Okur isterse, romanı birinci sayfadan sonuna kadar okumak yerine, kendisine verilen bölüm numaralarını izleyerek, bir başka kitap gibi de okuyabilmektedir. Yazar, okuma şablonunu okuruna verir: *"1-46-2-3-4-47-5-48-49-50-6..."* Mehter ritmini çağrıştıran bu şablon, postmodern edebiyatın biçimciliğinin uçlarına götürür Güney Dal'ı. Evet, romanın son tümcelerinde de vurguladığı gibi *"aslolan ritim"*dir bu romanda.

Özgün biçimler yaratma yolunda yazı'nın sınırlarını aşmaya çalışır Güney Dal. Metnin içinde yer alan yazar konumundaki roman kişilerine de aynı işi yaptırır; romanın olanaklarını genişletmek için arayış içine iter onları. Roman kişisi İbrahim Yaprak, *"romana koku da katılabilseydi,"* (KYM. 2.65) diye dü-

şünür; *"kokunun çağrışım anahtarı olarak kullanılması romana bir yığın olanak getirirdi"* (*a.g.y.*). Söz konusu romanla ilgili en çarpıcı gelişme ise; romanın Almanca çevirisini daha önce basmış olan Almanya'nın saygın yayınevlerinden Piper Verlag'ın, –belki de dünya yayıncılık tarihinde ilk kez olarak–, metni yeniçeri müziği ritmine uygun olan alternatif kurgusu ile bugünlerde yeniden yayımlama hazırlığı içinde olması.

Eco'yu okur, Calvino'yu okur Güney Dal. Calvino'nun, *"satranç oynar gibi roman okuma"* yolundaki önerisi etkiler onu. Yüzyılın son çeyreğindeki edebiyatın, yazar kadar okura da görev yükleyen –Eco'nun deyişiyle– 'açık yapı'sını metinlerinin ana kurgu öğesi yapar Dal. Yazarın, *Fabrikada Bir Saraylı ya da Şimdi Tango Zamanı* başlıklı romanı; metni birlikte oluşturacak 'yaratıcı' bir okur tipi göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır: *"Okuyucu bu romana, ayrıca kendisi roman yazıyormuşçasına girebilecek, böylece dişi okuyucu denen bir okur türü yaratılmaya çalışılacak. Okuyucu, romanı okurken kendisi de bu romana katkıda bulunacak,"* (*Gergedan*/1988) diyor Güney Dal bu kitabıyla ilgili olarak.

Maymun romanından önce, üç buçuk yılda tamamladığı *Fabrikada Bir Saraylı*'yı, *"postmodern roman akımının kurallarına sadık kalmaya çalış[arak]"* (*a.g.y.*) kaleme aldığını söyler yazar. Bir romancının, romanını çağcıl kuramlara uyarak yazdığını söylemesi ise edebiyatımızda alışılmadık bir durumdur. Seksenli yılların başlarında 'bilinçli' olarak 'postmodern' eğilimle üreten ilk Türk romancısıdır Güney Dal. Ancak bu roman, öncü biçim özellikleri gösteren metinlerin çoğu ile aynı yazgıyı paylaşır; kendisini yayımlayacak bir yayıncı bulunamadığı için basılamaz. Oysa, *"herhangi bir yazınsal kalite gözetmeden yazanlar[ın] daha çabuk algılanıp, daha çok sat[tığını]"* (*Gergedan*/1988) biliyordur Güney Dal.

Yazarın beşinci romanı olan *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk, Kılları Yolunmuş Maymun*'daki kurgu ustalığının bir rastlantı olmadığının güçlü bir kanıtı olur. Alman yazar Sten Nadolny, *Der Spiegel* dergisindeki yazısında *"alışılmadık bir yaratıcılık"* (18/1994) ürünü olduğunu söyler *Gelibolu* romanının. Gerçek-

ten de kurgu/biçim düzleminde sıra dışı bir metindir bu. Metni düşünsel yönden zenginleştiren aydın/insancı boyutu ise biçime yoğurmuş, onu organik bütünün bir parçası yapmıştır Dal. Ne kendini anlatı eyleminin büyüsüne kaptırmış bir yazarın biteviyeliğinde bunaltır okurunu, ne de düşünsel görüşlerin kıskacı içinde metinden alacağı hazdan yoksun bırakır onu.

Romanın titiz kurgusu, metnin oluşumu sırasında yazar Güney Dal'ın, Batının çağcıl 'edebiyat sanatçıları' gibi, 'ne anlatmalı'dan çok, 'nasıl kurmalı/kurgulamalı' sorusuna yanıt aramayı sürdürdüğünü gösterir. *Gelibolu* romanındaki yapı/kurgu çalışmasının edebiyat-bilimi açısından en ilginç yönü ise, yazarın, iki bölümden oluşan metninin her bölümünü, iki ana edebiyat yaklaşımından biri ile kaleme almış olmasıdır.

Romanın birinci bölümünde 'geleneksel' edebiyat kurgusu egemenken, ikinci bölüm çağın avangardist eğilimleriyle bütünleşir. Birinci bölümde somut yaşamdır odakta olan, Türk insanıdır/Gelibolu'dur. İkinci bölümde ise, düş ile gerçek avangardist edebiyatın sarmal kurgusu içinde birbirine geçer. Burada 'soyut' yaşamdır anlatılan; ilk bölümdeki 'yerel' öğe de ağırlığı 'evrensel'e bırakır. Romanın bu bölümünde bilinç ve bilinçdışının ortasında yaşayan bir yarı deli, bir grotesk peygamber, insanlığın çektiği tüm acıları benliğinde yaşamaktadır. İnsanlığın ortak vicdanı, bir tür ortak bilinçaltıdır, mistik isimli Eren İnce.

Yunan mitlerinden *Birbir Gece Masalları*'na uzanan bir kültürel çeşitlilik içinde öyküler Güney Dal bu romanında. Belki de Alman eleştirmenin dediği gibi, *"bu Türk romanındaki imgeler dünyası, Homer'in renklerine, tınısına ve ritmine, modern Avrupa'nın ortaya çıkardığı birçok romandan daha yakındır"* (Chaim Noll/*Die Welt*, 23.4.94).

Güney Dal, uzak bir Alman kentinde kurgular metinlerini; dışarıdan içeriye bakar. Romanının geçtiği mekansal boyut, Türkiye'nin bir kıyı kenti de Almanya'nın bir metropolü de olsa, işlediği motiflerle, kullandığı dille, güçlü gülmece yeteneğiyle o, Türk edebiyatının bir parçasıdır; Türk edebiyatının içinde sıkışıp kaldığı kalıpları kırarak, onu çağcıl sanat ölçütle-

riyle bütünleştirip evrensel düzleme taşımak isteyenlerden biridir. Edebiyat tarihi açısından bakıldığında ise; Batı'nın yüz yıl içinde yaptığı modernist ve postmodernist gelişmeleri, son yirmi beş otuz yıl içinde birbirine harmanlayarak yaşayan Türk edebiyatında, postmodern çizgiyi bilinçli olarak ayırıp izleyen ilk Türk romancısıdır Güney Dal.

Ama her alanda olduğu gibi, kültür alanında da rantın/reytingin/kazancın belirleyici olduğu ülkemizde; sanatsal endişeyi ön plana çıkaran yazarlar, Güney Dal örneğinde de gördüğümüz gibi, değil hayranlıkla desteklenmek, kitaplarını basacak yayınevi bulmakta bile zorlanmaktadırlar. Hele bu yazar, ülkesinden binlerce kilometre uzakta yaşamak zorunda kalmışsa, Güney Dal gibi soracaktır kendisine: *"Yaşamımın yarısını geçirmiş olduğum bu kenti (Berlin'i) bırakıp gitme zamanı geldi. Ama nereye?"* (Berlin...1996)

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 26.11.1998

Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk

Güney Dal'ın son romanı *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* geçtiğimiz aylarda Türkiye ve Almanya'da aynı tarihte yayımlandı. Romanın Almanca çevirisi, başta *Die Welt* ve *Der Spiegel* gibi Almanya'nın ciddi ve ağırlıklı yayın organlarından olmak üzere, çeşitli gazete ve dergilerden olumlu yankılar aldı. Önceki romanı *Kılları Yolunmuş Maymun*'la özellikle Almanya'da kendisine haklı bir ün sağlayan Dal'ın yaratıcılığını, ondaki fantezi boyutunu ve öyküleme gücünü öven yazılardı bunlar. Chaim Noll *"metindeki inanılmaz yazınsal güç"*ten (*Die Welt*, 23.4.1994) söz ederken, Sten Nadolny biçemdeki *"gülmece öğesinin, alışılmamış bir fantezinin ve olağanüstü komik"*in (*Der Spiegel*, 18/1994) altını çiziyordu.

Gerçekten de Güney Dal'ın romanında ilk planda dikkati çeken, keyifle, giderek tutkuyla öyküleyen ve olağanüstü bir gözlemleme yeteneğiyle betimleyen bir anlatıcının varlığı. Dal, romanda kurgulama ve biçimlendirmenin ne denli önemli olduğunun ayırdına varmış bir romancı. Son derece titiz kurgulamış romanını; romanın felsefi içeriği; organik bütünün bir parçası olmuş, biçime yoğrulmuş. Edebiyatın her şeyden önce bir sanat dalı olduğunun bilincinde Güney Dal, sanatın 'oyunsu' yönünü göz ardı etmemiş, onu 'ciddiye almış'.

İki ana bölümden oluşuyor roman. Birinci bölüm, İstanbul'da yaşayan başarılı bankacı –güncel tanımla, bir 'yuppy'– Burak Doğu'nun, çocukluğunu geçirdiği Gelibolu'ya yaptığı bir yolculuğu içeriyor. Tüm yaşamını 'ressam' olma düşüyle geçirmiş ama olamamış birinin "*yanlış yaşamak ve hayatı ıskalamak*" (s. 42) konusunda kendisiyle hesaplaşmasıdır bu yolculuk özde. Çağdaş edebiyatta sık kullanılan motiflerden 'iç dünyaya yolculuk'u odak almış Güney Dal burada.

Birinci bölüm somut ağırlıklı; odakta 'somut' dünyanın tutsağı Burak Doğu var. Genç, dinamik, 'dünyaya dönük' bir isim 'Burak', soyadı 'Doğu' da coğrafi/kültürel bir konumu vurguluyor. Anlatının odağında ise, önem sıralamasında Burak Doğu ile başa baş yarışan bir başka figür daha var: Gelibolu. Yine dünya coğrafyasında yeri olan bir küçük kent, somut bir gerçek: Aşağı ve Yukarı Çarşıları, Santral Sokağı, Hamza Koyu, 'Bayraklı Baba'sı, "*ünlü vatan şairi (...) Namık Kemal'in padişahın gazabına uğrayarak*" (s. 71) tutuklu kaldığı kale burcu, "*dünyaca ünlü çocuğu Piri Reis'in uzaylılarla anlaşıp birlikte çizdiği ileri sürülen o ünlü haritasının*" (s. 71) eski bir kopyasının bulunduğu müzesi ve gerçekten yaşamış ve yaşamakta olan 'Tito' Efendi'si, Keriman Abla'sı, Berber Rasim Amca'sıyla Gelibolu; insanıyla, kültürüyle, yaşam biçimiyle Türkiye'den bir kesit.

İlk bölümü oluşturan bir ile altı sayfa arasında değişen kısa episodlar; içerdikleri insan portreleri, doğa betimlemeleri, gelenekler, tarih ve mitoloji kesitleriyle ilmek ilmek dokuyor metni bütüne doğru. Kimi kez sevgi ile kotarılmış, sıcak, insancıllık kokan bir dille betimliyor kişileri Güney Dal, kimi kez de bir deniz manzarasını 'resim yaparcasına' 'anlatıyor'. Görselliğin vurgulanması, romanın birinci bölümünün en belirgin özelliklerinden biri: "*Bir parça deniz, gölgede kalmış bir parça sandal küpeştesi ve bir parça da martı kanadı. Yani bir sıkımlık Prusya mavisini çinko beyazıyla iyice açar, gizli bir skarleti de bu mavinin üstüne düşürürdü: Deniz. Sonra yine çinko beyazından yapılmış bir parça leke: Martı kanadı.*" (s. 99) Kimi yerde "*griden kızıla değin bir yığın rengi denedikten sonra kendisini günün ma-*

visine 'boya[mıştır]'" (s. 43) manzaralar Güney Dal'ın anlatısında. Kimi yerde ise *"şafakla birlikte bir renk cümbüşüdür başlar (...) dağların moruyla, denizle gökyüzünün birbirine karıştığı yangın kırmızısı içinde artık tam bir masal dünyasında olunurdu"* (s. 93).

Birinci bölümün fantastik 'masalsı' boyutunu, dokuya serpiştirilmiş mitler ve söylenceler oluşturuyor, *"yangın kırmızısı"*na boyuyor metni yer yer. *"Olmaz diye bir şey yoktur"* (s. 96) bu topraklarda. *"Bay Utku'nun oğullarından 'Phantasos' buralarda bir yerde doğup büyümüş, at koşturmuş, etrafında uçuşup duran bir yığın kanatlı yalanlarla gününü gün etmişti[r]"* (s. 97). Antik Yunan mitleri, Osmanlı yatırları ve Sarozlu balıkçıların dizginlerinden boşanmış av 'fantezi'leri iç içedir 'Phantasos'un ülkesinde. Bu topraklarda boy atmış kültürlerin tümünden alır besinini Güney Dal'ın romanı.

Sarozlu balıkçıların av öyküleri, Yunan mitlerinden olduğu kadar *Binbir Gece Masalları*'ndan da izler taşır. *"Canavar suratlı uçan balıklar, tutulup yarıldığında karnından canlı çocuklar çıkan yunuslar, çocuk sesiyle konuşan ayı balıkları"*yla (s. 92) doludur bu öyküler. "Denizin Kötü Ruhları" adlı bölümde, Gelibolu'da askerliklerini yapmaktayken denizi ilk kez gören Anadolulu erler anlatılır, *"deniz, masalsı, büyüleyen, içinden iyiliklerin ya da kötülüklerin bir anda çıkıvereceği koskocaman bir sihirbaz torbası[dır]"* (s. 66) onlar için. Gözlem yeteneği gizem yüklü imgelerle bütünleşir bu episodda. Gürültüyle işleyen elektrik santralının bulunduğu sokağın ağır işiten, *"duman altı olur gibi 'ses altı' ol[muş]"* (s. 76) teknoloji kurbanı insanlarının ve özellikle de yaşamı ansiklopediler aracılığıyla yaşayan Keriman Abla'nın anlatıldığı bölümler, humorla kotarılmış, espri yüklü Güney Dal anlatısının doruklarını oluşturuyor.

Azınlık portreleri ise romanın bir başka boyutunun yapıtaşları: manifaturacı Yahis Amca'nın oğlu Rum İstavro (s. 55), dondurmacı Moiz Amca'nın oğlu Yahudi Avram (s. 52), Ermeniler, Çingeneler ve Türkler birlikte yaşarlar Güney Dal'ın romanında; dostça, insanca, uygarca. Çokuluslu bir devletin ardılıdır Burak Doğu, binlerce yıldır çeşitli kültürleri üzerinde ba-

rındırmış bir coğrafyada yaşadığının bilincindedir; şovenist değil, hümanist ton belirleyicidir bu romanda.

İlk bölümde geleneksel anlatı özelliklerini kullanarak betimleyen anlatıcı, ikinci bölümde soluk soluğa bir tempo içinde öykülüyor, değişik zaman ve uzamlarda koşuşturuyor, bilinç ve bilinçdışı arasında bir yerde insanlığın çektiği acıları yaşıyor ve bunların tümünü *"pek kıymetli işverene"* yönelttiği 67 sayfa uzunluğundaki 'dilekçe'sinde anlatıyor, bir solukta, noktalama imi ve büyük harf kullanmaksızın, metni bölmeden, gerçeğin bütünlüğünü bozmadan. İç dünyanın, 'soyut'un odakta olduğu, 'insanlık acıları'nın yaşandığı ikinci bölümde 'modern roman'ın biçim özelliklerini kullanmış Güney Dal. 'Dilekçe'sinin 'daha önce çalışılan işler' bölümüne *"ermişlik"* (s. 141) ve *"yatırlığı"* da (s. 157) ekleyen ve ismi mistik çağrışımlara yol açan İnan İnce *"ruh gibi bir adam"*dır (s. 73), belki de bir peygamberdir; tinsel değerlerin maddeye dönüştüğü çağımızda kutsallığı elinden alınmış grotesk bir peygamber, maddeyle bağlarını koparmış, işsiz, yalnız bir yarı deli.

*"Üç yıllık planlar"*la yaşamına yön vermeye çalışan ama bir türlü kendini gerçekleştiremeyen, stresler yaşayan ve bunları bedensel acılar biçiminde duyumsayan Burak Doğu'nun dünyasındaki 'bireysel' düzlem, başkaları için yaşayıp acı çeken İnan İnce'nin evreninde 'kolektif'leşir. 'Somut' iş dünyasından Burak Doğu ve *"en küçük esintide duman olup uçuverecekmiş[çesine]"* (s. 73) 'soyut' İnan İnce, insanın iki yönünü simgelerler özde; evrensel ruh-madde karşıtlığıdır burada anlatılan. Yoğun mistik anıştırmalar içindeki metinde İnan İnce, uçak kazasında okyanusa gömülür, Osmanlı'nın Yedikule zindanlarında işkenceyi tanır, Çernobil'de radyasyonla acı çeker, Etiyopya'da açlıktan ölür. İnsanlığın kendisidir İnan İnce; onun kolektif bilincidir, bilinçaltıdır. Çağ sorunları, çevre kirliliği, açlık, ideolojik yaşam biçimleri art arda sıralanır bu düşlerde. Hiçbir toprağa bağımlı değildir, bir *"dünya yurttaşı"*dır İnan İnce.

İkinci bölümün bu ana kişisi *"bir rüyadan bir başka rüyaya uyan[maktadır] ve gerçek yaşamı[n]a nasıl uyanacaktı[r] onu bir türlü bilem[emektedir]"* (s. 180). Reenkarnasyon dü-

şüncesini çağrıştıran buna benzer anıştırmalar ve düşten düşe koşan, *"bunun bir rüya olduğunu içten içe bil[en] ama bir türlü uyanam[ayan]"* (s. 174) İnan İnce'nin başından geçenler ile *"çile odası"* (s. 200) ve *"can kuşu"* (s. 185) gibi mistik tanımlamalar, dünyasal yaşamın ötesinde, ayrımlı bir kozmik/evrensel/mistik ilkeler sisteminden gelen sinyaller görünümünde. *"Susuzluğun kuşattığı bir Ortaçağ"* (s. 25) havası içindeki kentte, *"banka hesapları (...) döviz girdi çıktıları (...) borsa dalgalanmaları (...) [ve] sigara dumanlarının o boğucu sisinde"* (s. 104) yitip giden sinyallerdir bunlar.

Bankacı Burak Doğu ile çağın grotesk peygamberi İnan İnce'yi, şiirsel dış dünya betimlemeleri ile düş yolculuklarını, Gelibolu ile evrenselliği, madde ile mistik boyutu, somut yaşam ile iç dünyayı başarılı bir kurgu ile birbirine bağlamış Güney Dal: Gelibolu'da dolaşmakta olan Burak'la, işverene –belki de Tanrı'ya– yönelik dilekçe yazdıran İnan'ı sokak arasında bir istidacıda karşı karşıya getirir. Baştan sona ikinci bölümü oluşturan bu dilekçe metni, İnan İnce'nin özyaşam öyküsü yerine –belki ondan daha da önemli olan– düşlerini içerir. Belki de insanın gerçeği, zorunlulukların yönlendirdiği 'özyaşamı' değil de 'düşleridir'. Seyrek aralıklı noktaların birleştirilmesiyle oluşan iskelet öykü; anlatının sonunda, iç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi sonsuzluğa açılır. İnan'ın ölümünden sonra rastlantısal olarak onun dilekçesini ele geçiren Burak Doğu'nun kendisi de okuduğu metnin içine girmiştir. Anlatı kişileri neyin düş, neyin gerçek, neyinse kurmaca olduğunun ayırdında değillerdir artık. Başlangıcı ve sonu, benzer tümceler içeren ana roman metniyle, belki de biçimsel olarak 'kısır döngü'yü çağrıştırmak istiyordur Güney Dal. Belki de rutine takılmış, bağımlılıklarla yönlendirilen yaşamlarımızdır bu kısır döngü.

İnsanın varoluşunun izini maddesel, kozmik ve evrensel düzlemlerde süren ama bunu son derece renkli, sıcacık bir gülmecenin, insancı bir humorun perspektifinden yapan bir roman *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk*. Aziz Nesin'in can acıtan toplumsal çarpıklıkları nasıl büyük bir ustalıkla gülmece düzlemi-

ne taşıdığını, ya da Oğuz Atay'ın çözümsüz bir varoluş sorunsalını 'hınzırca' bir gülmeceyle nasıl renklendirdiğini düşündüğümüzde, sorunsallara humorla/mizahla/ironiyle yoğrulmuş bu anlatım biçimiyle yaklaşmanın Türk edebiyatının özelliklerinden biri olduğu söylemek yanlış olamaz sanırım.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 18.8.1994

Aşk ve Boks
ya da
Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları

Güney Dal kısa bir süre önce yayımlanan *Aşk ve Boks* adlı son romanında, yirmili yıllar Berlin'inde bir 'boks ve vücut geliştirme salonu' açmış olan Osmanlı efendisi Sabri Mahir'in öyküsünü anlatıyor. Gerçekten yaşamış biridir Sabri Mahir ve gerçekten de Berlin'de böyle bir salon işletmiştir. Ancak, tümüyle somut gerçek üzerinde kurulmuş bir biyografik roman değildir *Aşk ve Boks*. Bu ilginç kişiliğin ivme kazandırdığı yaratıcılık dürtüsüyle Güney Dal, yirmili yıllar atmosferine sadık kalarak tümüyle kurmaca bir yaşam yaratmış Sabri Mahir'e romanında.

Edebiyata güdümlü estetiğin toplumcu-gerçekçi bakış acısıyla yaklaşan bir yazar kimliğiyle başlamış olan Güney Dal, olgunluk yıllarında ise postmodern estetiğin uçlarında kurgulayan bir edebiyat sanatçısına dönüşür. Son romanında da yeni biçim arayışlarını sürdürüyor Dal. Bu kez 'zoom' etkisi yapan çarpıcı 'boks' ve 'aşk' sözcüklerinin yarattığı, ilk bakışta uçucu/trivial algılamalara açık atmosferi, yirmili yılların kültürel değerleriyle donatıyor; metnini, Osmanlı ruhundan dönemin teknoloji fetişizmine uzanan geniş bir yelpazede yaşam bulan bir 'çağ romanı'na (Zeitroman) dönüştürüyor.

Güney Dal'ın roman kişisi Sabri Mahir, yüzyılın başlarında

Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesiyle oluşan siyasal kargaşadan zarar görmemesi için, resim eğitimi bahanesiyle ailesi tarafından apar topar İstanbul'dan Paris'e gönderilir; siyasetten hiç anlamayan bir 'siyasal sürgün'dür o. Daha sonra Berlin'e gider Sabri Mahir; "*iri bir ağaç gövdesini çağrıştıran bedeni*" (AB, s. 5) ve "*öküz deviren sağlarıyla*" (AB, s. 72) "*korkunç Türk*" (AB, s. 60) olarak ün kazanan bir boksör olur bu kentte. Ancak o bir Osmanlı paşazadesidir, aynı zamanda da bir ressamdır. Bu nedenle, "*rakiplerinin sağlıklı bir biçimde yenilmelerine de elden geldiğince özen göster[ir]*" (AB.s. 72). Sanattan/edebiyattan anlayan, konserlerde, prömiyerlerde, dans salonlarında dolaşan "*tam bir 'bonhomm', bir centilmendi[r]*" (AB. s. 171) Sabri Mahir; aynı zamanda bir teknoloji hayranı, "*bir modern zaman insanı[dır]*" (AB. s. 183) o.

Sarışın/suskun/güzel karısı ile inanılmaz ölçüde tutkulu ve saygılı bir 'eski zaman aşkı' yaşatır Güney Dal Sabri Mahir'e; Alman kültür çevresinin en ünlü kişileriyle tanıştırır onu, ülkesinden uzakta yaşamak zorunda kalan bir sürgünün evrensel sorunsalının taşıyıcısına dönüştürür Sabri Mahir'i ve yazar-kahraman ilişkilerinin çoğunda olduğu gibi onu Güney Dal özellikleriyle donatır: Ondan bir roman kişisi yapar.

Yirmili yıllar Berlin'inin 'modern times' atmosferini bu egzotik görünümlü Osmanlı efendisinin çevresinde oluşturur Güney Dal. Onun boks salonu, o yılların kültür yaşantısının bir aynası gibidir. Dönemin kültür çevresinin önde gelen kişilerinden bir insan mozaiği yaratır Dal romanında; Bertolt Brecht, Marlene Dietrich, Billi Wilder, Vladimir Nabokov gibi o zamanlar gençlik dönemlerini yaşayan bir çok ünlü getirir Sabri Mahir'in stüdyosuna. Modern çağın gözde sporudur boks.

Bertolt Brecht'in de tutkusudur bu spor. Orta siklet şampiyonu Paul Samson Korner'le gelir stüdyoya sıkça. Güney Dal, kahramanıyla Brecht arasında geçen ilginç edebiyat söyleşileri kurgular metninde. Dönemin gözde edebiyat eğilimlerinden 'yeni nesnelcilik'i boksa uygulamaya çalışmaktadır Sabri Mahir: Kültürel ortamla uyum içinde olabilmek ve rakipleri alt edebil-

mek için, *"soğuk, modern, nesnel bir tavır[la]"* (AB. s. 140) dövüşmelidir boksörler belki de.

Yaratıcı/muzip bir gülmecenin egemen olduğu metinde, karşıt alanları keyifle bir araya getirir Dal; edebiyat kuramıyla boksu çözümlemeye çalışan, ressam olmak düşünü gerçekleştirmek için boksör olan 'postmodern' bir kahraman üretir ve onu Osmanlı geçmişi ve kimliğiyle Batı kültürünün metropollerinden birinde odak kişi yapar. Wolfgang Welsch'in *"postmodern kokteyl"* dediği şeydir bu.

Osmanlı kültürü ise, Sabri Mahir'in, boks ringi kıyısındaki düşleri olarak girer metne. Enver ve Şevket Paşalar, otoriter bir paşa dede, Trablus'ta şehit olan baba ve nargilesiyle Fesleğen Kalfa Berlin atmosferinin içinde yüzen bir ada gibi dolaşır Osmanlı kültürü romanda. Sabri Mahir'in yurt özlemi içinde boş ringin kıyısına oturup, Boğaz sefası yaptığını düşlediği bu kesitler, metnin en etkileyici bölümlerindendir.

Batı kültüründeki yirmili yıllar ruhu ise tüm ayrıntılarıyla yer alır romanda. Ciddi bir ön araştırmanın ürünüdür bu atmosfer. Berlin'deki Romanisches Café'nin ünlüleri, toplumda uç vermeye başlayan Naziler, ikonalı/balalaykalı Rus göçmenleri, Charleston ve jazz ritmi, ekonomik kriz, 'neon' ışıklar, Buster Keaton/Charlie Chaplin/Walt Disney, Osmanlı ülkesinden Enverland diye söz eden Almanlar, canlı müzik eşliğinde izlenen 'Tartüff' filmiyle dokur metnini Güney Dal. Sabri Mahir'in, menajeri olduğu boksör Franz Diener'le şampiyonluk maçları yapmak üzere Amerika'ya gittiği bölümlerde, 'modern times' atmosferi çağın Amerika hayranlığıyla bütünleşir; Sabri Mahir romanın bu kesitlerinde Sally Mayer'e dönüşür. Kimi kez de Picasso'nun resmini tartışır Güney Dal'ın roman kişileri, modern sanatın kuramlarından söz ederler. Kimi yerde ise Alfred Döblin'in yirmilerde geçen ünlü romanı *Berlin Alexander Alanı*'nın ana kişisi Franz Biberkopf'u kendi metninin içinde dolaştırır Dal.

Tüm bunları ise, çoğunlukla Sabri Mahir'in ya da karısı Luise'nin perspektifinden öyküldediği anlaşılan bir anlatıcının 'naif', çoğu zaman da 'kitsch'le oynaşılarak oluşturulmuş anlatı-

mı aracılığıyla gerçekleştirir Güney Dal; Türkçeyi bir Osmanlı efendisinin ağzından kullanarak 20. yüzyıl Avrupa kültürünü betimlemeye çalışır. Türk kültüründe/dilinde yeri olmayan kimi deyişleri ve öğeleri dile getirmenin güçlükleriyle boğuşur metninde. Roman aynı zamanda çağın edebiyat eğilimlerinden 'yeni nesnelcilik' in bir parodisi olarak da okunabilir. Dile ve edebiyat kuramlarına egemen bir yazarın kaleminden çıkmış, her satırında 'biçim' kaygısının yer aldığı bir roman *Aşk ve Boks.*

Metnin başlığını oluşturan 'aşk' ve 'boks' temaları ise, tüm bu çağ atmosferinin içine yayılır; postmodern romanın, okuru ardından sürüklemeyi amaçlayan çarpıcı özellikli izlekleridir bunlar; metni bir arada tutan konusal katalizörlerdir. Genelde eğlenceli/oyunsu yönün vurgulandığı bu romanda, Güney Dal gülmecesinden izler taşıyan boks maçları yer alır. Boks şampiyonları Max Schmeling'ler, Gene Tunney'ler, Jim Maloney'lerin kol gezdiği bu metin, aynı zamanda bir 'boks romanı' olarak da düşünülebilir kuşkusuz.

Ancak Güney Dal bir zamanlar gerçekten bir boks romanı yazmayı düşünmüş olan Bertolt Brecht'e söyletir kurgudaki yönelimini: *"Tabii, romanda birkaç gerilimli heyecanlı sahne olmayacak değil (...) [ama] bu romanda boksu, boks yapmayı öne çıkarmayacağım ben"* (AB. s. 208). Güney Dal'ın romanında boks ringi, kimi bölümlerde Berlin kültür çevresinin sanatsal/düşünsel, kimi zaman da siyasal görüşlerini dile getirdiği bir platforma dönüşür.

İçinde 'gerilimli' bir öykü barındırmamasına karşın, merakla/ilgiyle rahat okunan bir roman *Aşk ve Boks.* Yüzyıl sonu edebiyatında çoğu postmodernist yazarın izlediği, daha halka yakın bir eğilimle kaleme alınmış bir kitap. Belki de içinde yaşadığımız bu medyatik çağda, yazarın geniş kitlelerle bütünleşebilmesi için, kimi kez 'aşk' ya da 'boks' türünden sürükleyici konuları katalizör olarak kullanması gerekmektedir.

Güney Dal'ın bu romanı; bir edebiyat ürününde ele alınan konu ne olursa olsun, bir yapıtın kalitesini, yazarın iç dünya potansiyeli, kültürel donanımı ve her şeyden önce de sanatsal

formasyonunun belirlediğini bir kez daha kanıtlıyor. Edebiyatta yapıtı değerli kılan, slogan bir deyişle: içinde 'ne'yin anlatıldığı değil, onun 'nasıl' anlatıldığıdır.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 26.11.1998

Metin Kaçan'ın "*kendi argom ve sokağın argosuyla kurdum*" dediği ve kenar mahalle olgusu ile 'bitirim' kültürünü yansıtan romanı *Ağır Roman*, edebiyat dünyamızdan –sözlü ya da yazılı– çok yönlü tepki aldı. Adnan Özer düzeyli eleştirisinde Kaçan'ın, "*popüler kültürü birey zihninde incelterek, ondan postmodern trükler çıkaracak sayılı yazarlardan biri*" (*Varlık* dergisi, 1990, Haziran) olacağını söylerken, romanın alışılmış kalıpların çok dışındaki alt kültür dili olumsuz tepkilerin odağı oldu; kitap, "*kitsch kültürü*" ya da "*Kasımpaşa Çingenelerinin sözcükleriyle yazılmış eser*" olarak nitelendirildi.

Kendi gerçeğini, egemen kültürün diliyle yansıtmak istemeyen ve kendisiyle yapılan bir söyleşide "*hem dilsel hem de ideolojik bir karşı çıkış*"tan (*Elele* dergisi, 1990/Temmuz) söz eden Metin Kaçan'ın, argo kullanımın yoğun olduğu bu romanıyla ilgili estetik düzlemdeki fikir ayrılıkları, 'bir sanat ürününü değerli kılan estetik ölçütler nelerdir, onu güzel yapan nedir?' sorularını da beraberinde getiriyor. 'Güzel' kavramı 2500 yıldan beri estetik tartışmaların odağında yer almış ve her çağın sosyo-kültürel değerleri doğrultusunda çözümlenmeye çalışılmıştır. Felsefede estetik disipline tarihsel bir bakış, sanatın hangi dalında olursa olsun, genel anlamda tek bir 'güzel' tanımı olma-

dığını ortaya koyar. Antik çağın idealist estetiğinde 'güzel'; 'iyi' ve 'doğru' olandır, 'uyum' ve 'simetri'de ortaya çıkar. Rasyonalist Aydınlanma çağında ise 'güzel'; duyusal bilginin yetkinliği olarak tanımlanır, insanın biçimlenmesinde 'örnek' oluşturacak öğeler, yani 'ideal olan', sanat yapıtlarında geçerli ölçüttür.

'Güzel'in bağımsızlaşması ise büyük ölçüde Kant'la olur; Kant'ta 'güzel', çıkardan bağımsız bir hoşlanmanın objesidir. Kant ve onu izleyenlerin yapıtlarında, sanatı estetik dışı amaçların hizmetinde görmek isteyen anlayıştan sıyrılma çabası görülür. Romantiklerin metafizik içerikli 'sonsuzluğun sonludaki yansıması' biçimindeki 'güzel' tanımını izleyen yıllarda, realistler ve daha ağırlıklı olarak da natüralistler yeni estetik değerler getirirler sanata. Sanatta yansıtılan artık, 'iyi', 'doğru', 'yüce' ya da 'örnek nitelik taşıyan' değildir; 'ezilen', 'hasta' insanlar, 'itici' çevre betimlemeleri 19. yüzyıl sonu roman estetiğinin odağında yer alır. Toplumdaki sosyoekonomik gelişmelerin, kendi estetik değerlerini de birlikte getirdiği su götürmez.

Edebiyat yapıtı, içeriğe biçim verme çabasının ürünüdür; Nietzsche'nin genelde tüm sanat dalları için söylediği gibi, "*kaosun efendisi olmak, onu zorlamak, ona biçim vermek*" yolunda bir uğraştır. Sanatta, dolayısıyla edebiyatta estetik yaratıcılık biçimden geçer. Çağlar boyunca içerikteki güzeli biçimle bütünleştirmek için, o çağın ölçütleri doğrultusunda hazır biçim reçeteleri sunulmak istenmiştir sanatçıya. Buna, Alman edebiyat tarihinden en çarpıcı örnekler, kuşkusuz Barok kuramcısı Opitz (17. yy) ve Aydınlanmacı Gottsched'in (18. yy) katı ilkeleridir: Opitz edebiyat metninde yabancı sözcük ve diyalekt kullanımına tümüyle karşı çıkarken, Gottsched de gerçekliğin olabildiğinde nesnel yansıtılmasını sağlamak amacıyla duygu ve düş gücünü sanatçının düşmanı ilan eder. Ancak geçen zaman içinde, yaratıcılığın 'kalıp formüller' aracılığıyla yönlendirilmesinin olanak dışı olduğu görülmüştür.

Her alanda hızlı bir değişimin yaşandığı ve tüm gerçeklerin ters-yüz edildiği çağımızda ise belirli bir estetik doğru yoktur; amprist ve metafizik kökenli çeşitli sanat görüşleri vardır. Çağımızda sanatçı ve ürününü belirli bir tür ya da akımın kalıp-

ları içinde değerlendirmek oldukça zor. Yeni sanatçı bir evren yaratırken kendi ilkelerini seçmekte tümüyle özgürdür. Metin Kaçan'ın, kendi fantezisinin mitolojik/masalsı ve etnik olanaklarına başvurarak yarattığı evreni de, hiçbir geleneksel edebiyat akımının kalıpları çerçevesinde değerlendirilecek türden değil. Çarpık sosyoekonomik gelişmenin yan ürünü olan toplumsal bir fenomeni sergiliyor Kaçan romanında. Kenar mahalle ya da gecekondu sözcüklerinin anlam çerçevesini aşan bir fenomen bu. Bir kültür metropolünde yaşamalarına karşılık o kültürle bağlantı kuramayan, sistemdeki çürümüşlüğün, yozlaşmanın su yüzüne çıktığı bir toplum katmanındaki insanları anlatıyor Metin Kaçan; ülkemizde her türlü karşıtlığın en yoğun biçimde yaşandığı İstanbul kentine özgü zenginlikte bir toplumsal mozaiği yansıtıyor; edebiyatımızda Hüseyin Rahmi'den başlayarak Orhan Kemal, Kemal Ateş ve Latife Tekin'le sürdürülen kenar mahalle/gecekondu olgusuna yeni bir boyut ekliyor.

Romandaki kenar mahalle 'Kolera', "*hanımefendi ve beyefendilerin semti*"ne (AR. s. 94) çok yakın bir yerdedir. "*Pezolar*", "*kevaşeler*", Çingeneler, işçiler, militanlar, Anadolu'dan göç etmiş köylüler, "*covinolar*" (Rum, Ermeni ve Süryaniler), softalar, "*yengeç herifler*" (yer altı dünyasının fedaileri), şairler, esnaflar, tamirciler, "*malbuşçular*", "*zarbolar*" (polis), homoseksüeller, esrarkeşler, caniler ve bitirimler son derece canlı bir toplumsal altyapı oluştururlar romanda; hiç de homojen olmayan, kaygan bir topluluktur bu. Ülkemizde son on yıllarda yaşanan kültürel yozlaşmanın grotesk bir boyutta sergilendiği bu semt, yani 'Kolera', özde bu romanın ana kişisidir. Çitiki düğün salonundan gelen klarnet ve darbukaların (AR. s. 9) kiliselerin çan sesleri (AR. s. 13) ve ezanla birbirine karıştığı, çocukların kırık sıringaların arasında büyüdüğü (AR. s. 14), türbelerde hırsızlığa çıkan "*gaftici*"lerin eğitildiği (AR. s. 26), ölülerin ruhuna "*manda devirenli*" helvalar dağıtılan (AR. s. 83), ölüyle cinsel ilişkiye girilen (AR. s. 90), güvercinlerin yendiği (AR. s. 17), çırakların tamirhanelerde yanarak öldüğü, cinayetler işlenen ve insanların polis tarafından horlandığı bir yerdir orası; ölüm/korku/şiddet kol gezer.

Bilinçli bir toplum eleştirisinin yer aldığı romanda anlatılan, yalnızca bir büyük kent 'cangıl'ı değildir. Kolera aynı zamanda, *"tuttukları partinin siyasetinden hiç anlamayanlar[ın], gece-gündüz sigara, içki ve kadından başka sözcük bilmeyenler[in], 'parti tutma modası'na kapılıp futbol takımı tutar gibi partili olduk[ları]"* (AR. s. 60) ve *"nesilleri günden güne artan softalar"*ın (AR. s. 37) yaşadığı ülkeden bir kesittir. Romanın bireyci boyutu ise, yazarın *"farklı bir zamanın, başka bir boyutun çocuğu"* (AR. s. 34) dediği *"Gıli"*de yoğunlaşır. O, içinde yaşadığı koşulları şiddet aracılığıyla protesto eden, ya da uyuşturucu yoluyla düş dünyasına sığınan bir 'slum Don Kişot'udur; yazarın kendi deyişiyle, Reşat Ekrem Koçu'nun figürleri gibi *"bir sandala binip, tek başına kalyonlar fethetmeye giden"* (*Elele* dergisi...) biridir; romantiktir.

Bu alışılmamış romanın en çarpıcı yönü, kuşkusuz dili. İçeriği daha güçlü bir plastik düzleme taşımak için otantik dil kullanımı, Türk edebiyatına ilk olarak Metin Kaçan'la girmiyor kuşkusuz. Dünya edebiyatına, gerçeği olduğu gibi yansıtmak isteyen 19. yüzyıl natüralistleriyle yerleşen otantik dil, Hüseyin Rahmi'den bu yana Türk edebiyatında da kullanılmakta. Ancak Kaçan'da yeni olan, bu dilin, yalnızca roman kişilerinin değil, anlatıcının da dili olması. Argoyu fantastik öğeyle birleştirerek, gerçeküstücü imgeler uyandıran bir dil yaratmış Kaçan. Onun insanları, *"kalplerinin rolantisini ayarlamaya çalışırlar"* (AR. s. 30), *"ruh[ları] pelende atar"* (AR. s. 69), *"bozaki ol[urlar]"* (AR. s. 61), *"kelek yaparlar"*, *"işleri terso gider"* (AR. s. 47) ya da *"şakaklarını kahkaha tanrısına kiraya verir[ler]"* (AR. s. 50). Sarkastik ironinin egemen olduğu grotesk dildeki yoğun imgelem, 'kitsch'e kadar uzanır, provokatiftir. Malzemesi argo olan kendine özgü bir dildir bu; bir anlamda, çağdaş Batı edebiyatında büyük izler bırakan ve *"yeni gerçekliğin, geleneksel burjuva kültürünün taşıyıcısı olan bir dil aracılığıyla yansıtılamayacağı"* görüşünü savunan dil felsefesiyle –dil kuşkuculuğu– değişik bağlamda koşutluk gösterir.

Argo da üst kültürle çelişen ve gerçeğini üst kültür diliyle yansıtamayan kesimin kendi için yarattığı yeni bir iletişim

aracıdır özde; *"kelimelerin anlamını farklı biçimde anlar Kolera'nın çocukları"* (AR. s. 91); üst kültür diline yabancıdır onlar. Kaçan'ın romanındaki modern anlatım özelliklerinden biri de onun zamana yaklaşımından kaynaklanıyor: *"Aslında naif bir boşluk duygusunda yaşamak istiyorum. Ama zaman duygusu olunca, insanın içinde gerçek zaman sanki kaybolup gidiyor."* (*Elele* dergisi...) Bunun için de zamana ilişkin somut saptamalardan kaçınır: *"Deniz koyu-lacivert olup bulutlar grileştiğinde"* (AR. s. 25) ya da *"et kemikten ayrıldığında"* (AR. s. 30) yaşanır Kolera'da. Zaman kullanımı, romandaki mitik atmosferi oluşturan öğelerden biridir.

Edebiyatı sosyoekonomik altyapıdan ayrı tutmak olanaksız. *"Orada öyle bir yaşam varsa, bunu yadsımamak gerek."* (*Elele* dergisi...) Böyle diyor Metin Kaçan kendisiyle yapılan söyleşide. O, *"öyle bir yaşamı"*, o yaşamın diliyle bütünleştirerek yazıyor; yansıttığı 'arabesk, lümpen, yoz ve kitsch' sözcükleriyle tanımlanmaya çalışılan kültürel yapıyı yadsıyan bir okur kitlesinin karşısında olduğunun bilincinde, –kendi deyişiyle 'deplasmanda'– güçlü imgelerle dolu bir dil ve iyi bir kurguyla, meydan okurcasına. Metin Kaçan'ın romanı 'kitsch'i estetize ediyor.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 28.3.1991

Dilin Sınırlarında 'Deneyselleyen' Bir Yazar: Ferit Edgü

Geçtiğimiz Haziran ayı yayımlanan iki kitabından biri olan *Yeni Ders Notları*'nda Ferit Edgü yazarlık kariyerinin çıkış noktasını şöyle vurguluyor: *"Yazdıklarımı, yayımlandıklarından itibaren unutmak yolunu seçtim – önümde engel oluşturmasınlar diye?"* (*YDN*. s. 9) Ferit Edgü'nün sanat yaşamı, yaratıcılığın sınırlarının zorlandığı sürekli bir arayışın öyküsü. Edgü'yü Türk edebiyatının en özgün kalemlerinden biri yapan da, ondaki bu arayış olgusu kuşkusuz. Yapıtlarının düşünsel özünü oluşturan 'karşıtlıklar arasındaki devingen bir gelgit', sürekli oluşmakta olan, hiçbir zaman kalıplaşmayacak bir sanatçı kimliğinin göstergesi. *Yeni Ders Notları*'nda Edgü –daha önce *Ders Notları*'nda da olduğu gibi– bu 'sürekli oluşumu' yerleşik estetik ve toplumsal ölçütlerle ve kendisiyle yaptığı bir hesaplaşma çerçevesinde okurla paylaşıyor: *"Benim yazdıklarımın ana niteliği, bir hesaplaşmadır. Toplumla hesaplaşma. Kendi kendimle hesaplaşma. Yazmanın aracı-amacı dille hesaplaşma. Ve... bazı yazarlarla hesaplaşma."* (YDN. s. 44)

Yeni Ders Notları aforizma türünün bir örneği. Kısa, özlü ve çarpıcı formüle edilmiş, özellikle karşıtlıklara dayanan retorik biçim öğelerinin yoğun olduğu ve kimi kez humor, kimi kez acı alayın renklendirdiği, kimi kez de meydan okuyan sinik bir

tonun egemenliğindeki metinler bunlar. Yazar, polemiğe yatkın kimliğiyle, erotizm ve Tanrı kavramlarının da içinde olduğu birçok tabuyu karşısına alıyor. Bu kısacık, şiir diline yakın metinler, zengin bir iç dünya ve kültür birikiminin yansımaları; içerdikleri duygu ve anlam yoğunluğuyla okuru düşünmeye yönlendiriyor; tüm olgulara kuşkunun objektifi yöneltilmiş, *Yeni Ders Notları*'nda Ferit Edgü'nün objektifi en fazla estetik sorunlar üzerinde duruyor. Yazma eylemi, yaratıcılık, resim sanatı, dil, Kafka, Beckett, Joyce, Valery, Eco, Pinget, Rene Char, Gide, Gogol, Barthes, Edgü'nün konusu estetik olan hesaplaşma ortamının yapıtaşları arasında.

"Yaşam savaşı verir gibi yazmak" (YDN. s. 29), *"kendi özgürlüğü için yaz[mak]"* (YDN. s. 44), *"geleceği düşünerek değil, geçmişten kurtulmak için yazmak"* (YDN. s. 62), *"yaşamsal sorunu yazarak çözmek"*, *"çaresizlikten yaz[mak]"* (YDN. s. 70): *Yeni Ders Notları*'nın birçok yerinde kendini yazmaya yönlendiren motifi böyle açıklıyor Edgü. Tümüyle bireyci bir nedenle yola çıkan yazarın, yaratıcılık süreci içindeki arayışında gelip dayandığı nokta da yine sanatçı bireyin kendisidir; onun koşulsuz özgürlüğüdür. Somut gerçeği teke tek yansıtmaksızın, sözcüklerle oynayarak, daha önce var olmayan, yeni/özgün bir doğa yaratmaya çalışan sanatçı tipi, Edgü'nün sanatçı kimliğinin özünü oluşturuyor. Mimetik sanat anlayışının kesinlikle karşısındadır Edgü; konusal bağlamdaki ayrıntıların giderek yok olduğu, suskunluğun, satır aralarındaki boşlukların çoğaldığı, bunları doldurmakla yükümlü seçkin bir okur kitlesine gereksinim duyulan, belirsiz/kesin olmayan bir gerçeğin sanat yapıtının gerçeğiyle bütünleştiği ve sanat malzemesi olarak 'dil'in ön plana çıkarıldığı bir yaklaşım sergiliyor: Onun yaratıcılığının odağında olan biçimdir. Edgü'nün biçim tutkusu farklı bir sanat dalında ürettiği *"Berlin Resimleri"* başlığını taşıyan resimlerinde uç noktaya ulaşır. Modern Avrupa resmi ve Türk hat sanatından izler taşıyan 'im'lerden oluşan bu resimler onun, gerçeği yalnızca biçimde ortaya çıkan, içeriksiz bir sanat ürünü yaratma arayışındaki uç duraktır.

Edebiyat tarihinde, biçimin önem kazandığı romantik eği-

limli akımlarda; biçimde yetkinleşme, bunu yaparken de hiçbir sınır tanımama eğilimi görülür. 19. yüzyıl romantikleri, resim, müzik ve edebiyatı birleştirme çabası içinde, tüm sanat dallarını deneyselleyen komple sanatçılardı. Var olan bütün sınırların bir bileşimde eridiği, gerçeği sonsuzlukta arayan, evrenseli amaçlayan bu akımın, tüm duyuların irrasyonel bir sanat potasında birbirine karıştığı 'synesthesie' olgusunu görüyoruz Edgü'de: *"Bir ressama denizin ne renk olduğunu sormazdım ki. Olsa olsa dalgaların sesini betimlemesini isterdim ondan."* (YDN. s. 16) Sanatlar arasındaki sınırı ortadan kaldırmıştır Edgü. Ergin İnan'ın resimlerini, Kafka ve Beckett'i –iki yazarı– örnek göstererek açıklar. *"Bir DO ya da LA notasını resmetmeyi bir nature-morte ya da peysage resmetmeye yeğle[diğini] söyler, sesi renge dönüştürme[yi] – imkânsızı deneme[yi]"* (YDN. s. 113) düşler.

"Yorumlamıyorum... Foucault'nun deyişiyle deneyselliyorum" (YDN. s. 34). *Yeni Ders Notları* ile aynı zamanda yayımlanan kitabı *Binbir Hece*'de Ferit Edgü 'deneysellemeyi' sürdürür. Doğunun düş gücünü yansıtan edebiyat klasiği *Binbir Gece Masalları*'nı anıştıran başlıkta, gizemi ve düşü çağrıştıran 'gece' sözcüğü bu kitapta 'hece'ye dönüşmüştür. Çünkü Edgü için düş gücü ve yaratıcılık, 'yazı'nın aracı olan 'dil' ile eş değerlidir. Ona göre, bir yapıtın sanat değeri 'masal'ın/öykünün sürükleyici içeriğinde değil, tümcede, sözcükte, giderek 'hece'de, bir bütün olarak 'dil'de ortaya çıkmaktadır.

Üç bölümden oluşan *Binbir Hece*'nin ilk bölümü *Minimal Öyküler* adını taşıyor. Bunlar gerçekten de, bir ile on dört satır arasında değişen çok kısa metinler. Bu mini metinlerin bazıları yalnızca öykü iskeletleri içeriyor. *"Az sözcükle çok şey anlatmak. Okuru adam yerine koymak. Ondaki yaratıcılığa, düş gücüne inanmak"* (YDN. s. 24): Anlatının en aza indirgendiği bu 'öykü'lerde okura, onun imgelemlerine gerçekten çok iş düşmekte. *Minimal Öyküler*'in bir kısmında, çarpıcı/zeki sözcük oyunlarının yoğun olduğu aforizma yapısı belirgin. Kitabın, *Beckett'in Ardından Hecelemeler* başlığını taşıyan üçüncü bölümünde Ferit Edgü'nün ritmik düzyazısını şiir dilinden ayırt et-

mek olanaksız. Hecelerle, giderek harflerle oynuyor Edgü burada; belki de onları 'im'leştirmeye çalışıyor; dilin yapı taşlarıyla deneyselliyor.

Binbir Hece'nin ikinci bölümündeki metinlerde Edgü, bu kez bir başka özelliğini biçim arayışına odak yapmakta. Bu, onun özellikle ilk yapıtlarının düşünsel fonunda belirgin olan, kimi kez nihilizme varan ve 'olumsuz'un vurgulanması biçiminde ortaya çıkan 'karamsar' yönüdür. *Olumsuz Metinler* adını taşıyan bu bölümde, eylemler, olaylar, olgular tersine çevrilir; 'olumsuzluk' biçimde somutlaşır.

Sürekli bir arayış, daha yeniye, daha özgüne ulaşma çabası; gerçeğini, sanat yapıtının gerçeği içinde eriterek yansıtmanın yollarını arayış; yerleşik ölçütleri yıkarak sanatsal özgürlüğü yakalama çabası: bu arayış sürecinde çağdaş edebiyatın iki büyük ustası yol gösterir Ferit Edgü'ye: Kafka ve Beckett. Onun, dış gerçekle teke tek örtüşmeyen, kendilerine daha önce var olmayan yeni bir gerçeklik düzlemi yaratan roman ve öyküleri, Kafka'nın 'bağımsız allegori' diye adlandırılan soyut dünyasından izler taşır. Yaşadığımız dünyanın gerçekliğine çevrilmesi olanaksız bu imgelemler dünyasını tanımlayacak yerleşik bir sözcük bulamayan edebiyat araştırmacılarının Kafka için türettikleri 'bağımsız allegori' kavramı, Ferit Edgü'nün çoğu yapıtı için de açıklayıcı özellik taşır. Kafka bir ekoldür; çağdaş dünya edebiyatında bir idoldür; ondan dolaylı ya da dolaysız etkilenmemiş, az ya da çok iz taşımayan modern/postmodern yazar olabilir mi? Edgü'nün dediği ne kadar doğru: *"Bizler de ondan –Kafka'dan– geliyoruz."* (YDN. s. 29)

Ferit Edgü'nün edebiyat alanında izlediği yol –onun Beckett için söylediğini biraz değiştirirsek– *"cümlelerle başlayan, sözcüklerle süren, sonunda heceler[e]"* (YDN. s. 23) ulaşan bir serüven. Ancak Edgü, hiçbir zaman –her şeye karşın– salt bir formalist olmamıştır. *Binbir Hece*'de heceler aracılığıyla bile anlam düzlemindeki hesaplaşmasını sürdürür. Onun yapıtları karşıt kutuplar arasındaki diyalektikte yaşam bulur. Bu bağlamda toplum/dış dünya, Edgü'nün yaratıcılığının önemli bir öğesidir. İçinde biçim ve içeriğin bileşime ulaştığı anahtar sözcük

ise 'dil'dir Edgü'de: *"Ne içerik, ne dışarık/Ne biçim, ne içim/Yalnızca yapıtın kendisi./Yapıtın oluştuğu/ve konuştuğu DİL"* (YDN. s. 35). Böyle diyor Edgü.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 8.8.1991

Ferit Edgü ve 'Kafkaesk'

Kafka çağdaş edebiyata damgasını vurmuş, öncü özellikleri olan bir yazar. Yapıtlarının kendine özgü atmosferi, hiçbir çağdaş akımın kalıpları içinde tam olarak oturtulamayan ama hepsinden özellikler taşıyan dünyası 'kafkaesk' sözcüğüyle edebiyat terminolojisine girmiştir. Gerçeküstücü eğilimler, varoluşçu çerçevede yoruma açık bir motif örgüsü, çoğunlukla örtülü anlamlar içeren imgelerle yoğrulmuş bir içerik ve iç yaşantıyı sergileyen dışavurumcu bir yapı bu 'kafkaesk' dünyayı biçimlendirir. Kafka tam anlamıyla ne varoluşçu, ne dışavurumcu, ne gerçeküstücüdür, ne de yalnızca absürd çerçevede ele alınabilir. Onun metinsel dünyası tüm bu akımların bir bileşkesidir: 'kafkaesk'tir.

Kafkaesk, Kafka'nın yapıtlarının sanatsal ve düşünsel boyutu, ya da Kafka etkisi yerine kullanılan bir terim değildir yalnızca. Bu sözcük, dillerin birçoğunda, belirli bir psişik atmosferi çağrıştırır ve Kafka etkisinin yalnızca edebiyat boyutunda kalmadığının da bir göstergesidir: Fransızcada 'kafkaesque', bireyi baskı altında tutan soyut bürokratik labirentler'dir; Almanca sözlükte de (*Duden*) *"esrarengiz biçimde ürkütücü, tehdit edici"* karşılığı görülür. Gündelik yaşam ve elit edebiyat dünyası birbirine yoğrulmuştur bu sözcükte. Korku, güvensizlik, yabancı-

laşma, iletişimsizlik, yalnızlık, organize olmuş anonim bürokratik güçlerin yönlendirdiği anlaşılmaz bir yazgıya bırakılmışlık duygusu, terör, vahşet, suç, ceza, kuşku, çaresizlik, anlamsızlık ve saçmalık: 'Kafkaesk'in çağrıştırdığı anlam, tüm bunların bileşkesidir.

Çağdaş edebiyatta birçok yazarda Kafka etkisi görülür. Alman dilindeki edebiyatta 'kafkaesk' özelikler taşıyan yazarlar arasında ilk akla gelenler Elias Canetti, Hermann Kasack, Ilse Aichinger, Walter Jens, Martin Walser, Heinrich Böll, Erich Nossack ve Peter Handke'dir. Beckett'i de bu avangard yazardan etkilenenler arasında sayabiliriz. Bu yazarlardaki Kafka etkisi, genel olarak gerçekdışı düşsel bir dünyanın yansıtılması ve çağdaş bireyin içinde bulunduğu umarsızlığın göstergesi olan karamsar bir atmosferin vurgulanması biçiminde olduğu gibi, konu ve motif düzeyinde de görülmektedir. En çok kullanılan 'kafkaesk' motif, Kafka'nın birçok yapıtının da ana motifini oluşturan 'suç-ceza-yargı ve izlenme kompleksi'dir. 'Baba-oğul sorunsalı', 'böceğe dönüşen insan', 'gerçekdışı-absurd hayvan motifleri' ve insanın içinde kendini yitirdiği 'labirent' benzeri yollar da birçok yazara esin kaynağı olmuştur.

Türk edebiyatında 'kafkaesk' özellikleri yapıtlarında en yoğun biçimde bulunduran ilk yazar kuşkusuz Ferit Edgü'dür. Edgü'deki Kafka yakınlığı, motif alanında belirgin olduğu kadar, düşünsel düzlemde de kendini gösterir. Yazma eylemini yazarın daha çok kendine dönük olarak gerçekleştirmesi ve bunu öznel bir çerçevede tutmak istemesi, yalnızca Kafka ya da Edgü'de görülen bir olgu değildir kuşkusuz. Ancak, Edgü'nün *"kendi kendini bilmek için yaz[ıyor]"*[1] olması, *"ilkin yara[tıp], sonra yarattığını yok [etmeyi]"*[2] düşünmesi, onu yaratıcılığın amacı konusunda, tüm yapıtlarının ölümünden sonra yakılmasını isteyen Kafka'yla aynı düzlemde buluşturur. Şöyle der *Ders Notları*'nda Edgü: *"Bu durumun bana nelere mal olduğunu bilmiyor değilim. Yazar olarak çok şey yitirdim./Ama kazanmak için yitirmek gerekir."*[3]

---

1 Ferit Edgü, *Ders Notları*, Ada Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 1980, s. 50.

2 *A.g.y.*, s. 120.

3 *A.g.y.*, s. 57.

Edgü'nün yaratıcılık eyleminin özünü yansıtan bu görüşü, onu Kafka'yla bir başka düşünsel boyutta daha bir araya getirir. İki yazarın da yapıtlarındaki karamsar ana ton, umarsız insan görüntüleri ve yabancılaşmış dış dünya, ilk bakışta anlatılmak istenilenin, daha çok 'olumsuz olan' olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Ancak gerek Kafka'nın, gerekse de Edgü'nün gerçekte yapmak istediği, onları varoluşçu düşünür Kierkegaard'la aynı paralelde buluşturur. Kafka, zaman ve mekana bağlı kategorilerle uğraşmak yerine, içerdeki sonsuz ve evrensel olanı görünür kılar. Bunu yapmak için de 'karamsarı' ana ton olarak kullanır. Edgü'nün roman kişisi *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de tüm korkuları ve karabasanlarına karşın, onlardan turtulup sorunsuz bir *"ova"*da yaşamak istemez, *"kayalı dağlar ve fırtınalı denizler"*i yeğ tutar; olumsuz koşulların içinde yakalar evrenseli. Tıpkı, günlüğünde "*gece ne kadar karanlık olursa, yıldızlar da o denli parlak olur,*"[4] diyen Kafka gibi. 'Olumsuz'dan 'olumlu'ya giden yolda Kafka'yla buluşan Edgü, bu eğilimini şöyle açıklar: *"Işığın aşığıyım. / Karanlığı da severim. / Ama gerçek tutkum karanlıktaki ışığı yakalamak."*[5] Edgü'nün metin kişileri de yaşam gerçeklerini olumsuz koşullarda, karanlıkta yakalarlar.

Yaşam gerçeklerinin sanata dönüştürülmesi aşamasında anahtar sözcük 'düş'tür Edgü'de. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in önsözünde şöyle der Kızılderili büyücü: "*Düş gerçeğin ta kendisidir*".[6] *"Gözle görülmeyen, yaşamın derinliklerinden çıkan (ancak yazarken, çizerken yaratılan) kendinden önce var olan ama çoğu kez var olduğunun bilincinde olmadığımız (...) gerçeklikler[i]"*,[7] somut yaşam kabuğunun içinde gizli kalmış evrensel gerçekleri, yasallaşmış gerçeklik boyutunun dışında, fantastik bir düş dünyasında yansıtır Edgü. O, insanın kendini tanıyıp, kişiliğini yakalayabilmesi için özgür olması gerektiği düşüncesindedir; bu hiçbir koşul altında kısıtlanması-

---

4 Franz Kafka, *Tagebücher*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt, 1954.

5 Ferit Edgü, *Ders Notları...*, s. 73.

6 Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Ada Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 1980, Önsöz.

7 Ferit Edgü, *Ders Notları*, s. 34.

nı istemediği özgürlük ortamını da ancak düş dünyasında bulur. Bu olağandışı, düşsel atmosferde Edgü, okurunu gündelik yaşamın sıradanlığından uzaklaştırır, ona gerçekleri belirli bir uzaklıktan algılama olanağı sağlar. Fantastik öğe bu bağlamda Brecht'si bir yabancılaştırma etmeni işlevi de görür; aynı zamanda alışılmış kavramlarla dile getirilemeyen duygu ve düşüncelerin anlam alanlarını genişleterek, onları dilsel kalıplardan özgür kılar, onlara yaşayabilecekleri yeni bir boyut yaratır. İlk öykülerde egemen olan 'grotesk'in giderek lirik bir düş dünyasına dönüştüğü bu gerçekdışı boyut, önemli bir 'kafkaesk' öğedir Edgü'de.

Ferit Edgü'nün 'düş' sözcüğüyle anlatmak istediğini Kafka 'yalan' sözcüğüyle açıklar ve bunu özellikle kendini anlatırken kullanır. O da Edgü gibi somut gerçeğe ayna tutmaz; gerçeğin doğrudan doğruya yansıtılamayacağı görüşündedir. *"Bir şeyin ne olduğu anlatılmaz, çünkü o odur zaten; ancak ne olmadığı dile getirilebilir, yani yalan."*[8] Kafka'ya göre insanın özbenliği dile getirilemez. Bu nedenle gerçek, fantastik öğenin içinde, gerçekdışı boyutta, yalan ya da düş aracılığıyla yansıtılır.

Ferit Edgü'nün yapıtları, baskın 'kafkaesk' özelliklerinin yanı sıra, 'kafkaesk'in karşıtı bir boyutu da içerirler. Onun ilk ürünleri bir yana bırakılırsa –ki bunlarda da, egemen görünen koyu karamsarlığa karşın, bir yerlerde yanıp sönen bir umut ışığı vardır hep– özellikle olgunluk çağı yapıtlarının gerek estetik, gerekse düşünsel kategoriler açısından bir bileşim oluşturdukları görülür. Özellikle karşıtlıkların uyumunun yetkinliğe ulaştığı *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanında, umut ve umarsızlık, somut ve soyut, gerçek ve düş, bireysel olan ile toplumsal olan iç içedir. Onun son yapıtlarında 'kafkaesk' öğe, yapıtı oluşturan ana elementlerden yalnızca biridir. Kolayca görülebilen yüzeysel gerçeklik, ilkel koşullarda yaşayan insanın doğayla savaşımında olduğu gibi somut öğelerle verilirken, kendini arayan insanın gerçeği, yani dile getirilmesi olanak dışı olan gerçeklik, fantastik boyuta taşınmıştır. Onda, *"insanların, böceklerin, do-*

8 Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt, 1953, s. 343.

ğanın sesi, yeryüzünün tüm sesleri, gerçek ve gerçekdışı sesler"[9] iç içedir; somut yaşam ve soyut iç yaşantı bütünleşmiştir. Kafka'dan bu yönüyle ayrılır Ferit Edgü. Kendisi bu özelliğini şöyle açıklar: "*Nazım tipi sanatçı inandırmak ister./Beckett, Kafka tipi sanatçı aramak./Biri karşılık getirir,/öbürü soru./Bu ikilem kolay açıklanabilir: Birincisi/çözüm yolunu bulmuştur;/İkinciler, çözüm yolunu bulamadıkları gibi/olası bir çözüm yolunun var olabileceğini bile düşleyemezler./Biri inanmakta – Bir şeye./Öteki inanmamakta – hiçbir şeye./'O' da bu iki eğilimi birleştirmeye çalıştım./Çünkü, bu iki sanatçı tipi bir arada yaşıyor bende.*"[10]

Son kitabı *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*'da bu iki sanatçı tipinden birinin, daha çok birincisinin belirli bir bağlamda ağırlık kazandığı görülür: Bireyselden toplumsala, soyuttan somuta kaymıştır ağırlık. İlk yapıtlarının ana motifini oluşturan yoğun 'kafkaesk' öğe burada yok olmaya yüz tutar. Kimlik sorunsalı içindeki aydın bireyler, yerlerini somut koşullarda yaşayan, iç dünyaları canlı olarak betimlenmiş sıradan insanlara bırakırlar.

Derin bir iç yaşantının yanı sıra, insan portreleri ve içlerinde kokuların bile betimlendiği canlı, yaşanan bir dünya yansıtır Edgü'nün yapıtları; müzik ve resim sanatlarından da izler taşıyan bir dünyadır bu. Olgunluk çağı yapıtlarında görülen ritmik düzyazı, onlardaki lirik boyutu daha da belirgin kılar. İçinde kendine yeni bir yol çizdiği son kitabı bir tarafa bırakılırsa 'kafkaesk', olgunluk çağı yapıtlarındaki renkli dünyayı zenginleştiren kendine özgü bir öğe olmuştur Ferit Edgü'de.

Oluşum dergisi, Yaz 1989

9 Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*..., s. 52.

10 Ferit Edgü, *Ders Notları*..., s. 145.

Ferit Edgü'de Edebiyat ve Resmin Ortak Paydası

Ferit Edgü son günlerde sanatla ilgili basının odağında yer aldı. Bunun nedeni, Türk edebiyatının bu özgün kaleminin dört ayrı yerde birden *"Berlin Resimleri"* adıyla açtığı sergilerdi. Ferit Edgü, sanatın bir dalından: edebiyattan, bir başka dalına: resime yumuşak bir geçiş yapıyordu yalnızca; 'yıpranan' sözcükler imgelere dönüşüyor, salt biçimin egemen olduğu bir dünya sergileniyordu bu resimlerde; *"yaratılan o yapıttan önce varolmayan bir dünya"* (*Ders Notları*, s. 44).

"İki tür yazar vardır: Birincisi kendine bir yol bulan ve o bulduğu yolda ölene kadar devam edenler, ikincisi her yapıtını kendi içinde değerlendirip ötesine geçmek isteyenler... Ben ikinci yolu denedim." (*Milliyet Sanat*, 1.11.1990) Böyle diyor Edgü kendisiyle yapılan bir söyleşide. Gerçekten de Edgü'nün edebiyat yaşamı bir arayışın öyküsüdür. Bu arayış, 1959 yılında *Kaçkınlar*'la başlar. İçinde yaşadığı toplumun değerler dizgesiyle çatışan ve kalıplaşmış bir yaşam biçimine tüm benliğiyle karşı çıkan bireyin içinde bulunduğu karabasanı, kafkaesk bir dünyayı yansıtır bu kitap. 25 yaşındaki Edgü, varoluşçu bir düşünsel fonun önündeki metin kişilerinin bilinçaltında dolaşır; onları, korku, bunalım, yalnızlık, umarsızlık ve koyu bir nihilizm ağı içinde tutsak kılar. Toplumun dışındaki bu iletişimsiz kişiler,

kendilerine yabancı bir karşıt-dünyayı protesto edercesine yaşarlar. Bireyi 'bunaltan' bu toplumsal yaşam, çoğu yerde Freud psikolojisine çağrı çıkartan görüntülerle iç içe verilir. Kafka etkisinin yoğun olduğu diğer öykü kitapları *Bozgun* (1962) ve *Av*'ın (1968) ilk bölümünde de bu eğilimlerin sürdüğü görülür. Edgü de Kafka ve Kierkegaard gibi 'olumsuz'dan yola çıkar. Söz konusu olan, insanın kendini, kendi varlığını yok ederek, içindeki 'yok edilmesi olanaksız' özün ortaya çıkarılması; gündelik yaşamın yüzeysel 'Ben'inin yok edilerek, belki de o kabuğun içindeki 'sonsuz'un özgür kılınmasıdır.

Av'ın ikinci yarısındaki öyküler, *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) romanında yetkinliğe ulaşan yeni bir arayışın ürünüdür. Bu fantastik öykülere humorun ağırbaşlı, bilge tonu egemen olmaya başlar. Bunlar, *Bir Gemide*'nin de (1978) ana özelliğini oluşturan, 'bağımsız allegori' diyebileceğimiz gerçekdışı/soyut bir atmosfer içerirler. Tinsel bir yaşamdır yansıtılan. Dile getirilemeyen gerçekleri yansıtan, dış dünyaya hiç de benzemeyen bağımsız bir 'mecazlar dünyası'dır bu. *O* romanında bu soyut dünya yeni bir yaşam bilinciyle bütünleşir. 1964'te askerliğini yapmak üzere Hakkari'ye giden yazarın karşılaştığı 'sarp kayalıklarla' dolu yaşam, *O* romanına toplumsal-gerçekçi bir ton katar. Realizm-idealizm, natüralizm-spritüalizm, düş-gerçek, bilinç-bilinçaltı ve içgüdüler-toplumsal baskı kutupları birbirine karışır, yetkin bir bileşime ulaşır burada. Bir başyapıttır *O*.

O romanını bir başyapıt yapan ama, içerdiği olağanüstü güçlü tinsel boyuttan çok, o boyutu şiirselleştiren, ona bir yaşam veren 'biçim öğesi'dir. Bu öğe, Ferit Edgü'nün yazarlık kariyerindeki arayışın özüdür; onu, yazının sınırlarının ötesine, uzun süredir uğraşmadığı bir başka sanat dalına, 'resme' yönlendiren ana nedendir. Onun metinleri, yeni biçim denemeleri içerirler. *Yazmak Eylemi*'nde (1980) sıradan bir gazete haberini, 101 kez değişik biçemlerde yineler. Bir gerçeğin, birden çok anlatım olanağı olduğunu göstermek ister okura. Düş gücü ve anlatının sanatsal boyutu, işte bu biçemlerde yaşam bulur. Biçim kaygısı belki de hiçbir yazarımızda Edgü'de olduğu denli güçlü

değildir. Onun 'ritmik düzyazı' diye adlandırabileceğimiz dili, öznel ve biçimci yaklaşımın en yoğun yer aldığı edebiyat türü olan 'şiir'in diline yaklaşır. *Kimse*'de (1976) konu ortadan kalkmış, kişilerin konturları silinmiştir; Romanı oluşturan, yalnızca karşıt iki 'ses'tir. Yalın, açık ve çoğunlukla kısadır Edgü'nün tümceleri; ayrıntıdan arınmıştır; şiir dilinin yoğunluğunu içerir. Son yapıtı *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*'da (1988) sözcük kullanımı daha da azalır; 'daha az anlatıyordur' Edgü burada.

"Bıkmıştım sözcüklerden. Bildiğim tüm sözcüklerden. Yazıyor ve hiçbir şey anlamıyordum... sözcüklerle boğuşuyordum. Sözcükler tükeniyordu... Bıkmıştım ve tükenmiştim." (*Milliyet Sanat*, 1.11.1990) Fransızca olarak *Peunture ecriture* (yazı resimleri) diye adlandırdığı resimleriyle ilgili söyleşide Edgü, dilin sınırlayıcı, klişeleşmiş anlamlar ve önyargılarla yüklü yapısından yakınır bu sözleriyle; tükenen dildir. Edgü'nün bu söylemi, Avrupa edebiyatında, Wittgenstein ve Heidegger'in görüşlerinde formüle edilen dil felsefesi bağlamında bir yaklaşımı, 'dil kuşkuculuğu'nu çağrıştırır. *Yazı Resimleri*; hiçbir şey anlatmayan, doğayı yansıtmayan, içeriksiz ve salt biçimden oluşan *"saf bir plastik sanat ürünü yaratma"* arayışında, Edgü'nün ulaştığı son noktadır. Türk hat sanatı ve Avrupa soyut resminden –özellikle Paul Klee'den– izler taşıyan bu resimler için, onun *Türk Hat Sanatı* adlı kitabında kullandığı şu tümceyi yineleyebiliriz: *"Dış dünyaya, doğaya kapalı bir sanatın dünyasıdır bu. Tıpkı müzik gibi. Bu nedenle (sanatçının) 'ne yazdığı' hiç mi hiç önemli değildir. Önemli olan 'nasıl yazdığıdır."* Sanatçının doğayı ya da yaşamı taklit etmeksizin, renklerle/biçimlerle oynaması, onun yaratıcı özgürlüğünün ulaştığı uç noktadır.

Edebiyat dalında ise tümüyle bir soyutlama, gerçekleştirilmesi son derece güç bir olgudur. Renklerin ya da notaların anlam içerikleri yoktur; edebiyatın malzemesi olan sözcüklerin ise varlık nedenidir anlam aktarmak. Sözcükleri içeriklerinden arındırıp soyut biçim öğelerine dönüştürmeyi deneyen ve *Publikumsbeschimpfung* (*İzleyiciye Sövgü*) (1966) adlı oyununda, bağımsız tümcelerin yinelenmesiyle bir Beat ritmi oluşturmaya çalışan Avusturyalı yazar Peter Handke'nin yaptığını başka

bir boyutta deniyordur Ferit Edgü; *Olanak-Sız* adlı öyküsünde yalnızca biçim öğeleriyle oynayarak 'öyküsüz bir öykü yaratma' çabasını, belki de bu kez, 19. yüzyıl Alman romantizmi kuramcılarının, 'tüm sanatları bileşime ulaştırma' düşleri doğrultusunda gerçekleştiriyordur: *"Resmetmekten çok, yazar gibiydim. Garip sözcüklerdi yazdığım. Anlamını bilmediğim. Ve hiçbir sözlükte de olmayan... Sözcük de değil, çünkü okunamıyordu, imlerdi. Belki imlerdi. Kendinden başka bir anlamı olmayan."* Sözcük ya da im, Ferit Edgü için malzemesi ne olursa olsun, sanatta önemli olan özgünlüktür, yaratıcının özgürlüğüdür ve her şeyden önce de biçimde yetkinliğe ulaşmaktır.

Varlık dergisi, Ocak 1991

Erol Akyavaş ve Sanatta Dinsel Boyut

Türk resim sanatının büyük ismi Erol Akyavaş'ın, Mevlana dizeleriyle başlayan sıradışı ölüm duyurusunu gazetede okuduğumda, gözyaşlarıyla ıslanan duygusal bir an yaşadım. Oysa onu kişisel düzlemde hiç tanımamış, son yıla değin bir fotoğrafını bile görmemiştim. Sanatçı ile izleyicisi arasında oluşan sıradışı ilişkiydi bu; sanatın büyüsüyle perçinlenmişti.

Erol Akyavaş ile tinsel düzlemde kurduğum bu yakınlık seksenli yılların şık kültür dergisi *Gergedan*'ın yapraklarında başlamıştı. Onun *Miraçname* başlığını verdiği dizi resimlerinden birkaç örnek yer alıyordu söz konusu dergide. Anatomik insan figürlerinin Batıcı etkisi ile, eski yazı ve süslemelerin yarattığı Doğu'ya özgü mistik tonlama iç içe geçmişti bu resimlerde. Kendine özgü simgeler/imgelerle oluşturulmuş bu yeni resim dili, alışılmadık ikonografisiyle coşku uyandırmıştı bende. Daha sonra, tutkuyla izini sürdüm Akyavaş resimlerinin.

1932'de İstanbul'da doğmuştu Akyavaş. Tanıtma yazıları, onun kültürel kimliğinin Batı'ya dönük bir yolda biçimlendiğini gösteriyordu. Paris'te A.Lhote ve F.Léger atölyelerinde çalışmış, Chicago'da mimarlık eğitimi görmüştü; New York'ta yaşıyordu. Resimleri, dünyanın en önemli modern sanat müzelerinde yer almaktaydı.

Biçem düzleminde ise Batı sanatının bir taşıyıcısıydı o; bir modernistti. Doğayı/yaşamı doğrudan yansıtmıyor; kolaj tekniği, gerçeküstücü/grotesk öğeler, özgül bir imge dili ve yazı soyutlamalarıyla biçimlendiriyordu resimlerini. Eğitimini gördüğü mimarlık dalının yoğun etkisini taşıyan iç ve dış mekanlar, tuğla örülü duvarlar ise ilk bakışta teknoloji çağının bir yansıması olarak da yorumlanabilirdi. Akyavaş'ın resimlerinin gerek düşünsel gerekse biçimsel düzlemdeki asıl bileşenlerinden biriydi Batı kültürü.

Ancak onun resimlerindeki benzersiz büyü farklı bir boyutun katılımıyla oluşuyordu; salt Batı'nın kurgu tekniklerinin ürünü değildi. Kimi yerde yapıtının dokusuna kattığı, Doğu resminin gizemli nakkaşı Siyah Kalem'i çağrıştıran minyatürümsü figürler; *Hallac-ı Mansur* ya da *Hazreti Ali* türünden başlıklar taşıyan dizi resimlerdeki mistik Doğu esintisi, ya da astrolojik biçimlerdeki ezoterik tonlama aracılığıyla alışılmadık bir etki bırakıyordu izleyende. Kimi yerde –*Om* başlığını koyduğu yapıtında olduğu gibi– aydınlanmacı Leibniz felsefesi ile Uzakdoğu'nun bilgelik simgesi 'Kundalini'yi aynı anda çağrıştıran bir imge ağıyla örüyordu resmini. Kimi yerde ise, bilimkurgu atmosferi taşıyan resmine *Miraç* adını koyuyor, bir uzay üssünden yükselen ışıkla Muhammed'in göğe yükselişini eğretileme düzleminde koşutluyordu.

Akyavaş resminin ikinci ana bileşeniydi bu; İslam mistisizminden yola çıkan ve Uzakdoğu felsefeleriyle bütünleşen kozmik bir yaşam görüşünden izler taşımaktaydı. Onun resmi, bir ayağıyla 'somut yaşamın/dünyasal kaosun' üstüne basıyordu sıkı sıkıya; öteki ayağıyla ise maddesel yaşamın ötesinde yer alan 'sonsuz dinginliğin/kozmik özün zamansız boyutunda' durmaktaydı. İki karşıt dünya görüşünün, iki farklı kültürün imgeleri, onun olağanüstü yeteneği, tekniği ve usta kurgusu aracılığıyla bir araya gelmiş, alışılmadık yetkinlikte bir sanat yapıtına dönüşmüştü. Avrupa kültürüyle yoğrulmuş çağcıl bir Osmanlı nakkaşıydı Erol Akyavaş.

Akyavaş'ın resimlerinin yapı taşlarından birini oluşturan mistik imgeler ise, Cumhuriyet sonrası Türk sanatında/edebi-

yatında uzun yıllar göz ardı edildi. Cumhuriyet devrimiyle birlikte aydınlanmayı köktenci bir düzlemde yaşayan Türk toplumunda sanat, akılcılığın/olguculuğun taşıyıcısı olarak görüldü. Özellikle edebiyat, halkı eğitme/bilgilendirme yolunda en etkili araçlardan biri oldu yıllar boyu; toplumcu ya da töreci ileti bekledi Türk okuru edebiyat sanatından. İlk on yılların refdrmist Türkiye'sinde, koşulların kendiliğinden belirlediği bir yönelmeydi bu. Mistik öğenin sanattan soyutlanması da bu aydınlanmacı/yararcı görüşün etkisiyle gerçekleşti.

Batılı sanatçı için ise mistik/dinsel öğe, gerek motif/imge, gerekse biçim düzleminde her zaman önemli bir kaynak niteliği taşımıştır. Komünist Bertolt Brecht'in İncil dilini 'yabancılaştırma etmeni' olarak kullanmasının, ya da liberal Thomas Mann'ın Yusuf Peygamber'den yola çıkan bir roman dörtlemesi yazmasının kökeninde dinci eğilimlerin yatmadığı kesindir. Dinsel reformu yüzyıllar önce yaşama geçirmiş bir kültürün sanatçısı için dinsel mitoloji diğer kültürel öğelerden farklı değildir. Batılı sanatçı yaratıcılığını kısıtlamaz; dinsellik ya da cinsellik... her alana özgürce el atar.

Türk sanatçısının/edebiyatçısının ise dinsel öğeye yabancı kalmasının nedenlerini anlamak pek de zor değildir. Aydın birey, ülkemizde aydınlık olmayan bilinçlerin tekelinde özünden uzaklaşan din kurumuna yabancılaşmıştır. Türkiye'de din kurumu, yeterli bilgi donanımı olmayan, içlerinde 'cahil' denebilecek insanların yer aldığı kadrosuyla çağın gerisinde kalmıştır. Batılı bir aydının, çoğu doktoralı olan sıradan bir din adamıyla yapabileceğini düşündüğümüz türden, örneğin evrenin başlangıcı konusunda düşünsel/bilimsel düzlemde bir söyleşiyi, bir Türk aydınının kendi ülkesinde sıradan bir din adamıyla gerçekleştirmesi olası mıdır?

Ülkemiz insanları üzerinde büyük etkisi olan din kurumunun bu durumu, Türk aydınlanmasının en büyük gediklerinden biridir. Dinsel düzeneğe yeni/aydın/çağcıl bir işlerlik kazandırma yolunda yapılacak girişimlerde sanatçıya büyük iş düşmektedir. Aydın sanatçının, özellikle mistik boyutun içerdiği zengin motif/imge kaynağını göz ardı etmemesi ve onu bi-

çim/kurgu düzleminde de kullanması, yalnızca oluşturduğu yapıtı zenginleştiren bir öğe olmakla kalmayıp, dinselliğin çevresinde oluşturulmak istenen kalıpların da kırılmasına yardımcı olacaktır. Bu, dinselliğe 'iman tazeleyici'/ideolojik bir işlev yükleyerek, onu motif/içerik düzleminde kullanan belirli bir kesimin yaptığından farklı bir edimdir; yalnızca sanat boyutunda gerçekleştirilebilir. 1992 yılında Tataristan'ın Kazan kentinde toplanan Türkbilim kurultayı sırasında izlediğim bir bale gösterisinde, yukarıdaki düşüncenin yaşama geçirilişine tanık oldum. O yıl ilk kez kurban bayramında yasal kutlama yapan Tatarlar, bayramın kökeninde yatan Müslüman söylemini bir bale gösterisine dönüştürmüşlerdi.. Din sanatla bireşime ulaşmış, insana yaklaşmıştı.

Dinin karanlık güçlerin tekelinden kurtulmasında en büyük görev aydına düşmektedir. Dinsel öğenin sanatta kullanılması, onun içerdiği kozmik/evrensel/insancı özün belirgin kılınmasında önemli bir etken olacaktır. Aydınlanmayı, çok boyutlu bir bakış açısından, daha 'akılcı' bir yaklaşımla yaşama geçirmemiz, kalıpları kırmamız gerekmektedir. Dinsel öğeyi romanında kullanan Orhan Pamuk'u oryantalist olmakta suçlamak, ya da Akyavaş'ın mistik resim dilinde tarikatların izini sürmek; sanatı kalıplar içinde boğmak, onun özgürlükle bütünleşmiş bir edim olduğunu görmezden gelmek demektir.

Jale Erzen'in Erol Akyavaş'la ilgili nitelikli çalışmasında dediği gibi, *"Yeni Türk resminde birçok diğer kültürel ifadede olduğu gibi, unutkanlıkları aşmak için ciddi çabalar pek sarf edilmemiştir. Bu bakımdan, Erol Akyavaş'ın bu derinliklere nüfuzu kültürel kimliğimizin yenilenmesinde de bir adımdır"* (Erol Akyavaş, Enlem 80, Ankara).

Tüm dışlanmalara metelik vermeden yarattı Erol Akyavaş, coşku uyandıran resimler üretti. Böylesine güçlü bir yaratıcının, nakışların ardında aradığını söylediği 'nakkaş'ı görmüş olma olasılığı yüksek. Çünkü bir ölümlüyü sonsuzluğa ulaştıran en kestirme yollardan birinin 'sanat' olduğu, su götürmez.

Varlık dergisi, Temmuz 1999

Goethe'de İroni

İroni ya da Türkçedeki karşılığıyla 'tersinleme' sözcüğü için bir edebiyat terimleri sözlüğünde yer alan tanım şöyle: *"Haklı ya da haksız olarak çevresinin onayını kazanmak isteyene alaylı bir biçimde engel olma; sahte olanın gerçek yüzünü ortaya çıkarma; ağırbaşlı bir görünüm altında alay etme; övüyormuş gibi görünüp, özde söylenilenin tersini söylüyor olma."*[1] Sözlüğün yazarı verdiği örnekte, Shakespeare'in *Julius Caesar*'da Antonius'a, *"Brutus saygıdeğer bir adamdır,"* dedirtirken ironi yapıyor olduğunu, gerçekte ise alaylı biçimde onun bir hain olduğunu anıştırmaya çalıştığını söylüyor.

Söylenenin tersini anıştırmaya çalışılarak yapılan 'somut' ironi, bir tür söz sanatıdır. Ancak aşırı kullanımı, edebiyat ürünlerinde estetik bağlamda hoş olmayan sonuçlar doğurur, 'kistch' etkilere yol açar. *"Bu yazarın [Rabener'in] nesnelerine yaklaşımında estetik yön zayıf (...) Son derece az kullanılması gereken bu söz sanatını, yani somut ironiyi çok fazla kullanıyor."*[2] Bir ironi ustası olan Alman yazarı Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) çağdaşı bir yazarla ilgili olarak söylüyor bu sözleri. So-

1 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1979, 6. baskı.

2 J.W.v. Goethe, *Gesammelte Werke*, Hrsg. von B.v.Wiese und E. Trunz, 1965, 6. baskı, Bd.9, s. 261.

mut ironi kullanımında aşırıya kaçmak Goethe'ye göre sakıncalıdır, *"Çünkü [bu söz sanatı] zamanla ufku geniş insanlara sıkıntı verir, ufku darları ise yanılgıya sürükler. En çok da derin bir tinselliğe sahip olmadan kendini başkalarından daha akıllı görme eğilimindeki orta sınıfın hoşuna gider".*[3]

Büyük ustanın ironi anlayışında, bir söz sanatı olan ve 'söylenenin tersini demek isteyen' somut ironi ile paylaştığı tek ortak nokta 'karşıtlık' öğesidir. Goethe'nin ironisi *"yaşama bir üst boyuttan bakıştır; insanın, yaşamı [içerdiği tüm karşıtlıklarla] yukarıdan izlemesidir".*[4] Uzakdoğu felsefelerini çağrıştıran bir hoşgörü ile yaklaşır Goethe yaşama. Artı ya da eksi, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, siyah ya da beyaz: gerçekler, bu karşıtlıkların oluşturduğu bütünlerdir. Ünlü araştırması *"Renk Öğretisi"*nin önsözünde şöyle der: *"[Doğada] daha çok ile daha az, etki ile tepki, aktif ile pasif, yıkıcı olanla ılımlı olan, erkek ile dişi bir arada görülür ve adlandırılırlar."* Karşıtlıklardan oluşan bu doğada, *"soluk alma, soluk vermeyi de beraberinde getirir; her sistolün bir diyastolü vardır. Bu, yaşamın sonsuza ulaşan sonucudur".*[5]

Doğadaki sistol ve diyastolün oluşturduğu ritmi, ahlaksal ve sanatsal görüşlerle de bütünleştirir Goethe. Soluk alma ve soluk verme eylemlerinden birini yeğlemek ne denli olanaksız ve anlamsızsa, yaşamın diğer alanlarındaki gerçekleri oluşturan kutuplardan birini yeğlemek de o denli anlamsızdır. Yaşam bir bütündür Goethe için. Thomas Mann onun bu yönünü şöyle vurgular: *"[Onun görüşü] tüm varoluşun gerekli ve yetkin olduğundan yola çıkan Spinoza düşüncesine dayanır. İçinde, kötünün de iyi kadar söz hakkına sahip olduğu, amaç ve sonuç endişesinden arınmış bir dünya imgesi oluşturur bu görüş."*[6] Böyle bir dünya görüşünde ise, yaşama karşı bağımsız, nesnel ve özgür bir yaklaşım önkoşuldur. Bunun için de insanın tüm yaşam ger-

---

3 H. Schmidt, Goethe *Taschenlexikon*, Stuttgart, 1955, s. 170.

4 J.W.v. Goethe, *Tagebuch*, 18.5.1810.

5 J.W.v. Goethe, *Entwurg einer Farbenlehre*.

6 Thomas Mann, *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Hamburg, 1968, Bd.I, s. 154.

çeklerini, giderek kendi 'Ben'ini belirli bir uzaklıktan izlemesi ve değerlendirmesi gerekir.

Gerçekten de yaşamı tüm karşıtlıklarıyla kucaklar Goethe. Bir yandan bir sanatçıdır o; düş kurar ve yaratır. Duyguyu dorukta yaşar; içinde yitip gittiği duygu girdaplarına ardından sürüklediği on yedi okurun yaşamına kıydığı Wertherin yaratıcısıdır; tinselliği, bedensel kalıplar içinde tutsak kılınamayacak bir *Faust*'tur. Öte yandan, sabırla araştıran ve bir bilim adamı titizliği ile doğadan topladığı bulguları sınıflandıran bir mineralog; insan ve hayvan kafataslarında yaptığı incelemelerle çenede bir kemiğin varlığını keşfeden bir anatomist; bitkiler üzerinde araştırmalar yapan bir biyologdur. Thomas Mann'ın deyişiyle, bir panamatördür Goethe. Onun kişiliğinde, iki karşıt yaşam disiplini bireşime ulaşmıştır. Yalnızca doğa ya da ahlâk gerçekleri karşısında yansız değildir o. 18. yüzyıl sonlarında tüm dünyayı etkileyen Fransız Devrimi ve ardından yaşanan Napoleon fırtınası karşısında da yansızlığını korur. Ulusalcı düşüncenin bayraklaştığı bir dönemde 'dünya edebiyatı' düşüncesini gündeme getirir. Stefan Zweig'ın *Montaigne* biyografik denemesinde Montaigne için söylediği gibi, *"özlerini yaşadıkları zamanın elinden kurtarıp tüm zamanlar için yaşatabilmeyi [başarmış] pek az"*[7] insandan biridir o.

Yaşamın kutupları karşısında yansızdır Goethe; nesnel davranır onlara. Alman edebiyatının bir başka devi, Goethe'nin çağdaşı Schiller ise kutuplardan yalnızca birinden yanadır; sonsuz bir coşkuyla savunur gerçeğini; düşünce özgürlüğü ve diğer insancı idealleri yapıtlarında tutkuyla yüceltir. Schiller'in soyut dünyasını, tutku, coşku ve idealler oluşturur. Schiller, Goethe ile kendisini şair olarak karşılaştırdığı *Naif ve Sentimental Edebiyat Üzerine (Über naive und sentimentalische Dichtung)* adlı denemesinde, onun gerçekçi yönünü, yaşama bakışındaki sağlamlığı derinlemesine ele alır ve aşağıdaki şiirde Goethe'yi kendisinin idealist kimliğiyle şöyle kıyaslar:

---

7 Stefan Zweig, *Yarının Tarihi*, çev. A. Cemal, İstanbul, 1991, s. 122.

"Gerçeğin ardındayız ikimiz de; sen dışarıda yaşamda, ben içeride Yürekte; ikimiz de bulacağız onu kuşkusuz.
Eğer göz ise güçlü olan, dışarıda karşılaşacaktır Yaratanla,
Eğer yürekse, içerde yansıtacaktır yaşamı."[8]

Güçlü ve nesnel bir gözle kavranan yaşam gerçeklerini, yine aynı nesnellikle edebiyat düzlemine taşır Goethe. *"Benim edebiyat düzlemindeki ilkem nesnel yöntemdir. Ben bir sanatçıyım."*[9] O, sanatın otonomluğunu savunur: *"Biz, sanat yapıtının kendi içinde yetkinliği için savaşıyoruz. Onlar [ahlakçılar], dışa olan etkisini düşünüyorlar. Gerçek sanatçının ise umurunda değildir bu; nasıl, bir arslan ya da sinek kuşu ortaya çıkarırken, ne çıkardığı doğanın umurunda değilse."*[10] Tüm değer ölçütleri karşısında bağımsızlığını korumak zorunda olan *"sanatçıdan ahlakçı eğilimler ve sonuçlar beklemek, onun ürününü mahvetmektir"*.[11]

İroni, böylesine yansız, böylesine nesnel bir bakışın, edebiyat düzlemindeki yansısıdır; yaşam gerçeklerini oluşturan karşıtlıkların, motif ve biçim alanlarında dengeli olarak dağılımını sağlayan bir 'anlatım tutumu'dur. *"Her görüntü bir bakış sonucu oluşur, her bakış bir anlam içerir, her anlamın bir bağlamı vardır ve denebilir ki, dünyaya her dikkatli bakışımızda kuramlar üretmekteyiz. Ama bunu, bilinçle, kendimizle örtüşerek, özgürce ve –iddialı bir sözcüğü kullanacak olursak– 'ironi' ile yapmamız gerekir."*[12] Goethe'nin bu saptamasını, 20. yüzyıl Alman romanının güçlü kalemi, bir Goethe tutkunu Thomas Mann'ın, iki edebiyat devini birbiriyle koşutluk içinde ele aldığı ünlü *Goethe ve Tolstoy* denemesinde dile getirdiği 'ironi' konusundaki görüşleriyle bütünleştirelim: *"Kararlı olmak güzel bir şey. Biz gerçekte verimli olana, üretken olana yani sanatsal ilkeye, yaşam üzerine konan 'ihtirazı kayıt' diyelim (...) ruhun o içtenlikli duraksaması (...) Biz onu tinsel alanda ironi adı altında seviyoruz; iki yöne de uzanan ironi; yaşamdan dersini almış; bağımsız; iç-*

8 Friedrich Schiller, *Werke in zwei Baenden*, Bd.I, Münih, 1957, s. 197.

9 Thomas Mann..., s. 154.

10 *A.g.y.*

11 *A.g.y.*

12 J.W.v. Goethe, *Gesammelte Werke...*, Bd.13, s. 317.

tenliksiz olmaksızın nesneler arasında gidip gelen ve taraf tutmak için hiç de acelesi olmayan; ereğin, karar değil 'uyum' olduğunun bilincinde; o uyum ki, bitmek bilmeyen karşıtlıklar söz konusu olduğunda, sonsuzluğa uzanır ve ironi dediğimiz o duraksamayı da içinde taşır (...) Hangi tarafa eğilimi olduğuna, ölümsüz karşıtlığın hangi bölümünde yer almak istediğine karar verebilir; kuşkusuz bir karara varabilir ama fazla ileri gitmeksizin. İroni 'orta'ın coşkusudur. Aynı zamanda onun ahlakıdır, 'ethos'dur (...) 'Bilmek' ve 'kavramak' sözcüklerinin İbrani dilindeki karşılığının 'arada olmak' sözcükleriyle aynı kökten geldiğini duydum."[13]

İronik eğilim, Goethe'nin evrensel yapıtı *Faust*'un kurgu ve motif dokusunun temelini oluşturur:

> *"İki can taşır benim gönlüm*
> *Ve biri diğerinden hep ayrılmak ister."*[14]

Trajedinin ana figürü Dr. Faust'un söylediği bu dizeler, yapıtın özündeki diyalektiği dile getirir. İnsanın tinsel ve maddesel yönleri arasındaki çatışmadır bu. Kabına sığamayan bir ruha sahiptir insan; tüm gerçekleri bilmek, öğrenmek ister.

> *"Hazır[dır] evreni yeni bir yörüngede gezmeye*
> *Yeni uzayların katıksız eylemliliğine.*
> *Bu ulu yaşam, bu tanrısal tat!"*[15]

Ama o, bedensel yönüyle bir maddeler evreninde yaşamaktadır. Ve

> *"Ah! Tinin kanatları öyle kolayca*
> *Dönüşemez ki gövdenin kanatlarına."*[16]

dedirtir Faust'a Goethe. Onun içinde taşıdığı o iki ruhtan

> *"biri kaba bir aşkla*
> *Pençeleriyle dünyaya kenetlenir;*

---

13 Thomas Mann..., Bd.I, s. 154.

14 J.W.v. Goethe, *Faust*, çev. Nihat Ülner, İstanbul, 1992, s. 48..

15 *A.g.y.*, s. 34.

16 *A.g.y.*, s. 47.

Diğeri zorla tozlardan kalkar,
Uçar yüce atalarının göklerine doğru."[17]

Faust'u 'pençeleriyle dünyaya kenetleyen' o eğilim, yani insanın maddesel yönü, trajedinin şeytanı Mefistofeles'de beden kazanır. Faust ve Mefistofeles insanın içindeki karşıtlıkları simgelerler ve ancak ikisi bir arada 'gerçek' insanı oluştururlar. İnsan, ruh ve madde – iki kutup arasındaki 'gelgit'de biçimlenir, kendini bulur. Goethe'nin ironisi, metnin öndeyiş bölümü olan *Gökyüzünde Mukaddime*'de doruktadır. Ak ile kara, iyi ile kötü, yüce ile aşağılık karşıtlığı, bu kavramların taşıyıcısı olan en uçtaki iki figür ile sergilenir: Tanrı ile şeytan. Goethe onları son derece demokratik bir ortamda tartışmaya sokar ve dahası, iddiaya tutuşturur. Yaşam, tanrısal olan ile şeytansı olanın bir bileşkesidir.

Goethe, dilimize *Gönül Bağları* adı altında çevrilen romanı *Die Wahlverwandtschaften*'da toplumsal varlık insanı, 'ahlâk ilkeleri' ve 'özgür aşk' karşıtlıkları açısından ele alır. 'Evlilikte aldatma' motifinin odakta olduğu roman, tüm yaşam diyalektiğinin boy gösterdiği bir karşıtlıklar arenası gibidir. Goethe, tarafsız bir gözlemci gibi yaklaşır bu karşıtlıklara. Sağduyu-içgüdü, ruh-madde, kutsal-şeytansı, mutluluk-acı, yaşam-ölüm çiftlerini oluşturan parçalardan her biri eşit koşullarda yer alır romanda. İki kadın ve iki erkekten oluşan roman kişileri, benliklerinde yaşam diyalektiğini dile getirirler. Romanın sonu, Lord Byron'ın deyişiyle 'ironinin doruğu'dur: Karısını aldatan Eduard ve sevgilisi Ottilie ölürler ama mezarları yan yanadır. Goethe onları –biraz da toplumun baskısıyla– bu dünyada birlikte yaşatmayıp öldürürken, ölüm sonrasına –bir anlamda sonsuzluğa– birlikte gönderir. Maddeler evreni onları ayırırken, tinsel evren onları kucaklar. *Faust*'un ironik çözümünü çağrıştırır *Gönül Bağları*'nın sonundaki düalizm. Mefistofeles'le aralarındaki iddiaya göre Faust, eğer bu dünyada herhangi bir şeyden zevk aldığında, zamana *"Dur, geçme! Ne kadar güzelsin!"*[18] der-

17 *A.g.y.*, s. 48.

18 *A.g.y.*, s. 69.

se, iddiayı kaybetmiş olacaktır; bu da onun ölümü demektir. Gerçi Faust söylememesi gereken o tümceyi söyler, ama dünyada tattığı maddesel bir zevki sürdürmek için değil, insanlara hizmet ederken aldığı insancıl bir zevkten ötürü yapar bunu. İddiayı kaybeder ve ölür ama Tanrı katında yerini alır.

Karşıtlıklar ve onların insancı düzlemde bireşime ulaşması, Goethe'nin edebi ilkelerinin başında gelir ve onun metinlerinin ironik biçim yapısını oluşturur. Alman idealizminin bir yansıması olarak edebiyatta tüm 19. yüzyıl boyunca süren 'oluşum romanı' geleneği, örneğini Goethe'nin *Wilhelm Meister* romanlarından alır. İçlerinde Novalis, Gottfried Keller ve Hermann Hesse'yi de sayabileceğimiz Almanca yazan birçok yazar, kahramanlarını, yaşamın karşıt disiplinleri içinde deneyim yaptırarak geliştirir, olgunlaştırır. Bu gelişme sürecinde amaç, karşıtlıkların kahramanın bünyesinde 'uyum' içinde birlikte var olmalarını sağlamaktır. 'İnsancılık' bu uyumu sağlamada kullanılan katalizördür. Bir başka Goethe tutkunu: Alman yazar Hermann Hesse'nin *Demian*'ında, Tanrı Abraxas 'ironi'yi içinde taşır: O, hem iyidir hem kötü, hem Tanrıdır hem de şeytan. Hesse'nin bu gelişim romanının kahramanı Sinclair'in bütünleştiği Tanrı imgesidir Abraxas.

Goethe'nin ironisi, somut ironide olduğu gibi, bir söz sanatı değildir. O, karşıtlıklara dayalı bir yaşam ilkesinin edebiyattaki yansısıdır, edebi bir 'anlatım tutumu'dur. Zayıf-şişman, akıllı-deli, güzel-çirkin, iyi-kötü, Tanrısal-şeytansı... karşıtlıklar arasındaki gerilim özde gülmeceyi doğurur. Ama bu karşıtlıkların geriliminde, yaşamın evrensel gerçeğini yakalayabilen bilge kişi ise yalnızca gülümser. Goethe'nin ironisi, yaşam karşısında bilgece bir gülümseyiştir.

Gündoğan Edebiyat Dergisi, Kış 1994

Günter Grass'ın *Teneke Trampet*'i: Bir Karşıt - *Wilhelm Meister*

İlk örneklerini Alman edebiyatında Wieland'da gördüğümüz eğitim ve oluşum romanlarının (Bildungsroman) Alman edebiyat tarihinde özel bir konumu vardır. Bu roman türü, özellikle Almanca konuşulan ülkelerde yankı bulmuştur. İnsanın, kendini disipline ederek eğitim yoluyla tinsel yönden geliştirmesi, bunu yaparken de toplumsal ve bireysel öğeleri bir bileşime ulaştırması diye özetleyebileceğimiz oluşum romanının ana ilkesini, Almanca yazan birçok yazar, yaşadığı çağın özellikleriyle yoğurarak kurgu düzlemine taşımıştır. Diğer Avrupa ülkelerine kıyasla Alman edebiyatında bu denli çok sayıda oluşum romanının ortaya çıkmış olması büyük bir olasılıkla, 'disiplin' ve 'görev bilinci' kavramlarını odak alan ve kökleri Kant ve Schiller'e kadar uzanan Alman idealizminin, ülke kültürünün ortak bilincine yansımasının bir sonucudur.

Kant'ın, insanın 'görev'ini yerine getirmesi gerektiği ama bunu yaparken de o görevi sevip sevmemesinin önemli olmadığı düşüncesini içeren 'koşulsuz buyruk' (kategorischer Imperativ) kavramı Schiller'de bir adım ileriye götürülür. Schiller'e göre insan, ancak göreviyle bütünleşmişse, onu seviyorsa, ahlâk yönünden yetkinleşmiştir. Bu düşünceler Alman toplumunu derinden etkilemiş, uzun yıllar eğitim sistemindeki ana il-

keleri oluşturmuş, 'dakik, çalışkan, görev bilincine sahip olma' gibi özelliklerin Alman ırkıyla bütünleşmesine yol açmıştır. Özellikle 19. yüzyıl boyunca, neredeyse her Alman yazarın bir oluşum romanı yazmış olmasının bu gelişmenin bir sonucu olduğu su götürmez.

Alman edebiyatında en fazla yankı uyandıran oluşum romanı, Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) *Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları*'dır (1795-96). Goethe'nin bu romanının ünlü kahramanı Wilhelm, duygu-akıl, ruh-madde ve birey-toplum kavram çiftlerinin uçları arasındaki gelgiti bir bireşime ulaştırıp oluşum romanının 'tez-antitez-sentez' şemasına uygun bir gelişme göstererek tinsel yönden yetkinliğe ulaşır. Ne var ki, bilimsel, toplumsal ve insanî ölçütlerin büyük değişime uğradığı ve insanın, bu yeni koşulların biçimlendirdiği dış dünyaya giderek yabancılaştığı çağımızda, yüzyıllar öncesinin uyumlu ilişkilerini yansıtan roman öğeleriyle yeni gerçeklerin biçimlendirilmesi olanaksız gibi görünüyor. 20. yüzyılın maddenin egemenliğindeki teknoloji çağında kaleme alınmış bir 'oluşum' romanında ulaşılması gereken ideal, 200 yıl öncesinin Alman klasisizm dönemindeki 'insanlık ideali' olmayacaktır kuşkusuz. Çağdaş Alman yazarı Günter Grass'ın (1927) büyük yankı uyandıran romanı *Teneke Trampet* (*Die Blechtrommel*) (1959) bu bağlamda uygun bir örnektir. Grass romanında, yapı özellikleri ve *Wilhelm Meister*'i anıştıran analojileriyle, Goethe'den, Jean Paul, Tieck, Novalis, Hölderlin, Keller, Hesse ve Thomas Mann'a uzanan bir geleneğin parodisini yapmaktadır.

"Wilhelm" ve "Oskar Matzerath"

Wilhelm Meister'in yazarı Goethe, Alman edebiyatında bir idoldur; Schiller'le birlikte, Alman edebiyat tarihinin doruğu sayılan bir çağı: klasisizm dönemini oluşturur. Yapıtlarının düşünsel boyutunda, 'ideal insan'ın konturları çizilidir; sloganı ise 'hümanite'dir. Goethe'nin kahramanları klasik yaşam görüşü doğrultusunda kendilerini disipline ederler, ruhsal soyluluğa erişebilmek için kendilerini eğitirler. Amaç, topluma yarar-

lı olmak, onunla bütünleşmektir; Goethe'nin deyişiyle, *"belirli bir kısıtlanma duygusu ve ulaşılmış belirli bir bilincin sonucunda gerçek bir yayılma[yı]"*[1] gerçekleştirmektir. Goethe, hümanite çağının, barış ve uyum döneminin insanıdır. O, Wilhelm'de, eğitim süreci 'doğa ve tinin uyumu'nda noktalanan, 'hümanite' kavramını kendine bayrak edinmiş idealist insanın prototipini çizmiştir. *"'Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları' Goethe'nin en özel, belki de en öznel yapıtıdır. Yirmi dolu yıl boyunca Goethe bu yapıtıyla birlikte yaşadı ve kendi eğitim süreci içindeki en gizli noktaları burada anlattı."*[2]

Goethe'nin ana figürü Wilhelm tüm özellikleriyle 'olumlu' bir kahramandır; eğitimli bir burjuva ailesinden gelir; aile üyeleri saygın insanlardır ve toplumun törelerine uygun bir yaşam sürerler. O, bir oluşum romanı kahramanı için gerekli ana özelliklere sahiptir. İnsan-üstü biri değildir ama zekidir; daha önemlisi, öğrenme ve kendini geliştirme tutkusuna sahiptir. Zihinsel yetenekleri göz önüne alındığında, belki sıradan bir insandır, ancak insan sevgisi ve ruhsal soyluluk kavramları ölçüt olduğunda üstün biridir.

Teneke Trampet romanının yazarı Günter Grass ve ana figürü Oskar ise, birçok yönden Goethe ve kahramanı Wilhelm ile belirgin bir karşıtlık oluştururlar. 1927 yılında Danzig-Langfuhr'da doğan Grass, 17 yaşında savaşa katılmak zorunda kalmış ve 1945'te yaralanarak Amerikalılar tarafından tutsak alınmıştır. Savaştan sonra ise sanat akademisinde yontuculuk eğitimi görür Grass. Büyük sosyoekonomik/teknolojik değişimlerin ve çalkantıların, büyük savaşların çağında yaşayan yazar, savaşın ve nasyonal-sosyalizmin gerçek yüzüyle henüz çocuk denecek yaşta tanışır. Karamsar bir atmosferin egemen olduğu romanda Grass, sapkın özelliklere sahip itici görünümlü bir cüce olan ana kişisinin bakış açısından 1900-1954 yılları arasındaki Almanya'dan –özellikle de İkinci Dünya Savaşı'ndan– kesit-

1 Johann Wolfgang von Goethe, Tagebuch, Şubat 1778, *Goethes Werke*, Hamburg, 1955, s. 97.

2 Hermann Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1961, s. 376.

ler verir. *"Anlatılan, hiçbir dengenin bulunmadığı, hiçbir şeye güvenilmeyen ve köktenci bir biçimde kuşku duyulan bir dünyadır."*[3]

Romanın ana kişisi/protagonisti Oskar Matzerath, işte böyle bir dünyanın ürünüdür. Fiziksel açıdan çirkindir; bir 'Homunkulus' figürüdür; itici bir yaratıktır. Gelişmesi üç yaşında sona ermiştir. *Teneke Trampet*'in ana kişisi yalnızca dış görünüş olarak çirkin değildir; onun asıl çirkinliği iç dünyasından taşmakta, çevresindeki her şeyi kirletmektedir. Yok etme, öldürme, tutkuya dönüşmüştür Oskar'da. Törelere ya da yasalara her karşı gelişinde sonsuz zevk almaktadır. Babasını öldürüş gerekçesi basittir: *"Çünkü ömür boyu bir babayı yanında taşıyıp durmaktan bıkmıştı."* (BT.* s. 334) O, toplum dışı biridir, tüm toplumsal değer ölçütlerini ve yasaları ayaklar altına almış grotesk bir serseridir, cüce görünümlü bir fiziksel beden içinde ironik bir şehir eşkyasıdır. Episodlardan birinde Oskar'ı, 30-40 kişiden oluşan bir çetenin başı olarak görürüz. Burjuva normları onu bağlamaz; üvey annesiyle kurduğu ilişki, onun töreleri hiçe saydığının bir göstergesidir. Kundakçı büyükbabası, bir aşk üçgeni içindeki anne-baba-sevgili ilişkisi ve üvey kardeşinin kendinden mi yoksa babasından mı olduğunu bilmeyen Oskar, burjuva ahlâk ölçütlerinin tümüyle dışında bir yaşam biçimi sergiler. Oskar, fiziksel ya da tinsel: tüm özellikleriyle, insanlık dışı biridir; Goethe'nin saygın kahramanı Wilhelm'in temsil ettiği değerlerin karşısındaki kutupta yer alır.

Gelişmenin ve eğitimin yer almadığı bir roman

Geleneksel oluşum romanı kahramanı, 'ruhsal olgunluk' ve 'uyum'da noktalanan bir evrim süreci içinde yaşar. Goethe'nin romanının başında Wilhelm, 'Sturm und Drang'[4] çağının ruh-

---

3 John Reddik, "Eine epische Trilogie des Leidens" içinde: *Text und Kritik-Günter Grass*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Münih, 1978.

(*) BT: "Teneke Trampet"in Almancası "*Blechtrommel*"den kısaltma. Alıntılar metnin Almancasından yapılmış olup tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir (Y.E.). 17. baskı, Hermann Luchterland Verlag, Darmstadt, 1981.

4 Goethe ve Schiller'in gençlik yapıtlarını verdikleri Alman yazın akımı (1767-1785). Romantizmin hazırlayıcısı olan bu akım, coşkulu bir anlatım biçimi ve irrasyonalizme eğilimiyle Aydınlanma döneminin katı akılcılığına karşı çıkar.

sal çalkantılarını yaşamaktadır; fırtınalı düşlerin ardındadır; toplumla uyuşmazlık içindedir. Tek amacı vardır: Kendini, idealleri doğrultusunda yetiştirmek. Schiller'e yazdığı bir mektupta Goethe, Wilhelm'in adının özde Wilhelm Schüler (=Öğrenci) olması gerektiğini, Meister (=Usta) ismini rastlantısal olarak aldığını söyler.[5] Wilhelm tüm roman boyunca kendini eğitmeye, kültürel açıdan geliştirmeye çalışır. Klasisizm döneminin en önemli ilkelerinden biridir bu. Wilhelm'in kendi eğilimleri doğrultusunda kendini geliştirmek için seçtiği alan ise 'tiyatro'dur. O, bu sanat dalı aracılığıyla ilerlemeyi, yetkinliğe ulaşmayı amaçlamaktadır. Romandaki yol gösterici/eğitici figür Jarno ona Shakespeare'i tanıtır. Ne var ki, bu alanda yaptığı deneyimler, aradığı tinsel yetkinliğe ulaşma yolunda tiyatronun tek başına yeterli bir araç olmadığını gösterir ona. Goethe ana figürünü, klasisizm dönemi ilkeleri doğrultusunda, topluma daha somut yararlar sağlayabileceği bir alana kaydırır. Wilhelm, topluma yarar sağlamak için çalıştığı bir iş aracılığıyla toplumla bütünleşir. Goethe'nin ana figürü, toplum-birey bireşimini gerçekleştirmiştir. İdealist bir ana figür, soylu ilkeler ve ideal bir çözümle örülmüştür *Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları* romanı. Bireyin ayaklarının altındaki temel daha sarsılmamış, birey henüz dünyaya yabancılaşmamıştır.

Teneke Trampet'te ise 95 cm boyundaki ana figür Oskar büyümek istemeyen biridir. Daha romanın başında maddesel bağlamda durmuş olan 'gelişme', diğer alanlarda da bir gelişmenin olmayacağını simgeler. Oskar, her türlü ilerlemeye ve gelişmeye karşıdır. Tinsel alanda bir gelişme de söz konusu değildir. Çünkü Oskar doğumdan önce, daha embriyo iken zihinsel gelişmesini tamamlamıştır. Bu akıldışı özelliğini, doğum anını betimlediği bölümde şöyle dile getirir: *"Tinsel gelişimi doğumla birlikte tamamlanmış ve bu gerçeği bundan sonra doğrulamaktan başka işi olmayan aklı evvel süt bebeklerinden biriydim. Nasıl embriyonken kimseden etkilenmeden yalnızca kendimi dinleyip cenin suyundaki yansımamı dikkatle izlediysem, şimdi de ampullerin altındaki anne-baba çiftinin ilk spontane sözlerine eleştirel bir biçimde kulak kabartıyordum."* (BT. s. 35)

5 Bkz. Hermann Hettner..., s. 378.

Kendini hiçbir 'normal' insanla kıyaslamak istemeyen ve yürürlükteki toplumsal ölçütlere uymaya karşı çıkan Oskar'ın fiziksel gelişmesinin durması da kendi kararı sonucunda gerçekleşir: *"Üç yaşında kaldım, bir cüce, bir parmak çocuk; kat kat üstüne konulmayan altı karış bir beberuhi (...) trampete yapıştım ve üçüncü doğum günümden beri bir parmak bile büyümedim, üç yaşında ama üç kat akıllı kaldım, tüm erişkinlerin kendisini geçtiği, ama erişkinlere üstün gelmek zorunda olmayan biri, onlarla kimin gölgesi uzun diye yarışa girmek istemeyen biri, herkes kocayana kadar gelişme saçmalığını yaşamak zorunda iken, içten ve dıştan tümüyle tamamlanmış biri (...) bir şeylerin büyümekte olduğunu kanıtlamak için yıldan yıla daha büyük ayakkabılar ve pantolonlar giymek zorunda olmayan biri."* (BT. s. 47) Hicvin ağır bastığı bir anlatım tutumuyla "*şu erişkin denenleri*", onların dünyalarını, yaşam biçimlerini boy hedefi yapar Oskar. Kendisinden bir iş adamı yapmak isteyen babasına –tüccar olmak istemeyen Wilhelm parodisi içinde– karşı çıkar. Normal insanların dünyasında yaşamak istememektedir.

Geleneksel oluşum romanlarında kahramanın gelişmesi, birey-toplum etkileşimi çerçevesinde gerçekleşir. Goethe'nin romanında 'toplumla uyum', insanın gelişme süreci sonunda ulaşılması gereken ana ereklerden biridir. Grass'ın toplumla uyuşmaya köktenci bir biçimde karşı çıkan ana figüründe ise, bu anlamda bir birey-toplum etkileşimi söz konusu değildir. Oskar, dış gerçeklerden kopuk yaşar, kendine özgü bir töre anlayışı vardır ve yolunu, yerleşik toplumsal ölçütlerin tümüyle dışında belirlemiştir. Toplum ve kurumlarının etkisine kapatmıştır kendini.

Onun bu tutumu, geleneksel oluşum romanında en önemli rolü oynayan eğitim kurumları ve kültür sektörü için de geçerlidir. Okula gittiği ilk gün, eğitim yaşamındaki son günü olur Oskar'ın. Öğretmenin –geleneksel oluşum romanlarının bu saygın kişisinin– konuşmasını trampetiyle keser; onu protesto eder; attığı katmerli bir çığlığın yüksek volümlü etkisiyle onun gözlük camlarını tuzla buz edip kaşlarının kanamasına yol açar. Eğitimini, annesinin arkadaşı Gretchen Schefler'in ona

verdiği kitaplara borçludur: *Rasputin ve Kadınlar* ile Goethe'nin *Die Wahlverwandtschaften* (*Gönül Bağları*) romanı. Grass böylece, biri trivial, diğeri ise sanatsal değerin doruğundaki bu iki kitapla, oluşum romanının karşıtlıklara dayanan düalist yapısının parodisini yapar. Bir yanda 'daymonik' olan, diğer yanda ise 'barış ve uyum' simgelenir bu iki kitapla. Oskar'ın tüm yaşamı boyunca aldığı eğitim bu kitaplarla sınırlı kalır.

Oluşum romanında, bireyin eğitilme süreci içinde 'eğitici figürler' önemli rol oynarlar. Wilhelm'e tiyatroyu tanımasında yardımcı olan Jarno, onun 'insanlık ideali'ne ulaşmasında önemli rol oynayan 'soylu ruh' simgesi Natalie, Goethe'nin romanındaki eğitici figürlerdir. Buna karşılık *Teneke Trampet*'te, olumlu özelliklere sahip eğitici figürler bulunmaz. Oskar'ın yaşamında önemli bir yeri olan, 'usta' diye adlandırdığı Bebra, karanlık bir sanatçı imgesi yansıtır; kötü bir aydındır o. Nazi iktidarının içyüzünü çok iyi bilmesine karşın, Goebbels ve Göring'in özel toplantılarına katılan, sonra da bu davranışını kendine özgü bahanelerle hoş göstermeye çalışan biridir (Bkz. BT. s. 252).

Çağın kültürünün metinde ayrıntılı bir biçimde yansıtılması ve kültürel öğelerin romanın ana kişisi üzerindeki etkisinin betimlenmesi, geleneksel oluşum romanı şablonunun vazgeçilmezleri arasındaydı. *Teneke Trampet*'te ise kültürel öğelerin değil olumlu olarak dile getirilmesi, yok edilmesi, somut anlamda ortadan kaldırılması ana amaç görünümündedir. Oskar, attığı korkunç çığlıklarla tiyatronun camlarını nasıl kırdığını büyük bir keyifle anlatır romanda. Ertesi gün gazetelerin yazdıklarını inanılmaz bir keyifle okur: 'Bilinmeyen nedenlerden ötürü tiyatronun tüm camları tuzla buz olmuştur; belki de kozmik ışınlardır bunun nedeni.'

Oskar, trampet çalma ve ses dalgalarıyla cam kırma alanındaki yeteneğini geliştirir; artık tiyatroda, izleyici karşısında "l'art pour l'art" (!) düşüncesiyle yapar bunu. Grass, grotesk ana figürüne burjuva kültürünü yok ettirmektedir: *"Dev bir program çerçevesinde Sarah Bernhard tiyatrosunda, Salle Pleyer'de sahneye çıktık. Oskar büyük kentin sahne ilişkilerine hemen alış-*

tı, repertuvarını şıklaştırdı, Parisli tiyatro gruplarının şımartılmış zevk düzeyine uyum sağladı (...) Kültür-tarihsel ilkelere göre programımı yaptım, 14. Louis döneminden bardaklarla başladım, sonra 15. Louis dönemindekileri cam tozu haline getirdim" (BT, s. 270). Bu yok etme tutkusu, gemi aslanı kadın figürü Niobe'li öyküde barbar/grotesk bir renk alır: Oskar'ın arkadaşı Herbert Truckzinski, bu değerli sanat ürünüyle müzede çiftleşmeyi dener. Tüm roman boyunca Oskar, erişkinleri, burjuvayı, onların eğitim ve kültür değerlerini hiçe sayar; arkalarından 'teneke çalar'.

İdeallerin yok olduğu nihilist bir yaşam biçimi

"Ben bir akıl hastanesi sakiniyim": 'Öykü içinde öykü' tekniğiyle yazılan *Teneke Trampet* romanının bu ilk tümcesi, ana figürün toplumun dışında bir kimliği olduğunu daha baştan okura bildirir. Oskar anılarını, geriye bakışlarla bu bakımevinden yazmaktadır. Toplumla uyuşmamak, onun baştan aldığı bir karardır. İnsanüstü güçleriyle, bu uyumsuzluğunu fiziğine de yansıtmıştır. Bakımevinde sonlanan bir yaşam, Oskar'ın yaşam ilkesiyle bütünlük içindedir. *"Grass, asosyal ana figürü aracılığıyla son derece nihilist bir dünya görüşü sunar. Karşımıza çıkardığı bu dünya, hem içten hem de dıştan olumsuz ve karamsardır (...) bu korkunç dünya yansımasında, yaşama anlam veren hiçbir odak yoktur; yalnızca olumsuzluklar vardır: Yalnızca ölüm, savaş ve yok etme."*[6]

Grafik dalında eğitim görmüş olan Günter Grass, bu karanlık dünyayı resimlerine de yansıtır. Onun resimleri, ölüm, korku ve yıkımın iç içe girdiği bir kaosun görüntülerini içerir. *Teneke Trampet*'te Grass'ın ana figürü, embriyonal duruma geri dönüş isteği içindedir (Bkz. BT. s. 14). Dünyada yapacak bir şey yoktur, hiçbir şey değiştirilemez. *"Ebe kordonu kesmişti bir kere, artık bir şey yapılamazdı."* (BT. s. 37) Bu son derece karanlık dünyada hiçbir şeye inanmaz Oskar, hiçbir şeyi değiştirmeye çalışmaz, uyum sağlamak için çaba göstermez.

6 John Reddik.., s. 68.

Grass *Teneke Trampet*'te, Oskar'ın çevresindeki burjuva ilişkileri ile Nazi rejimi altındaki Almanya'nın siyasal yapısını olanca çıplaklığı ile sergiler. Bunu yaparken, ilişkileri grotesk bir objektiften yansıtarak, okurunu olabildiğince şoke etmeyi amaçlar. Romanda, toplumsal ölçütler tüm ayrıntılarıyla projektör altına alınır.

Burjuva kültürü, Oskar'ın annesi ve Gretchen'in Rasputin tutkusundaki 'kitsch'de hicvedilir. Trompetçi Meyn, saatçi Laubschad ve Oskar'ın 'muhtemel' babası Matzerath'ın Nazilere katılmasında, küçük burjuva yaşam bilinci –ya da bilinçsizliği– eleştirilir. Böyle bir dünyada, büyük bir sanatçı –Beethoven– ve yarı deli bir diktatör –Hitler– eşdeğerli övgülere odak olurlar.

Grass'ın sarkastik ironisinin doruklaştığı bölümlerde betimlenen kurumlardan biri de 'kilise'dir. Bakire Meryem-Oskar'ın annesi (BT. s. 113), İsa-Bronski (BT. s. 112), 'İsa ve havarileri'-'Oskar ve çetesi' benzeşimlerinde Grass, kilisenin kutsallığını rafa kaldırır: *"Bu dünyada –ne kadar kutsal olurlarsa olsunlar– ortaya dökülmesi gereken şeyler vardır."* (BT. s. 114) *Teneke Trampet*, tüm değerlerin sorgulandığı bir roman; estetik/sanatsal boyut, siyasal/ideolojik ilişkiler ve töresel/dinsel öğeler Grass'ın eleştirisinin odakları arasındadır.

İdealist klasisizm döneminin *"Wilhelm Meister"*inde, toplum eleştirisi ön planda değildir. Gençlik döneminin 'Sturm und Drang' çalkantılarını geride bırakmış olan Goethe toplumla barışıktır; romanlarındaki ana ereğe giden yol, toplumla uyumdan geçer. Gerçi Wilhelm, burjuva yaşam biçiminin dar kalıpları içinde sıkışıp kaldığını duyumsar; ancak, toplumsal dizgenin ana ilkelerini hiçbir zaman karşısına almaz. En yüce mutluluğu, topluma uyum sağladığında, ona yararlı olmak için çaba gösterdiğinde tadar.

Grass'ın eleştirisinde kullandığı biçim öğelerinin başında, 'yabancılaştırma etmeni' gelir. Brecht tiyatrosunun bu en önemli biçim öğesi, çağdaş anlatıda da yoğun kullanılmaktadır. 'Okurun ya da izleyicinin, içinde yaşadığı dünyaya, alışmış

olduğu ilişkilere uzaklık kazanıp, onların içindeki özü yakalamasına olanak sağlayan biçim öğesi', diye özetleyebiliriz yabancılaştırma etmenini. Grass, okurun her gün gördüğü ama ona doğal geldiği için 'göremediği' aksaklıkları Oskar'ın normal dışı bakış açısından yansıtarak yaratır 'yabancılaştırma'yı. Özü çevreleyen 'doğallık kabuğu'nun kırılması aklı özgür kılar. Duygulardan/bağımlılıklardan arınmış 'yabancı' bir bakış ise 'eleştiri' içerir. Grass, 20. yüzyıl insanını, içinde yaşadığı toplumu, savaşları, ideolojileri; kimseye benzemeyen bir insanın: üç yaşında bir beden ve daymonik bir ruhsal yapıya sahip bir 'hilkat garibesi'nin perspektifinden, aşağıdan yukarıya doğru yönlendirilmiş bir bakışla sergiler. Bu grotesk figürün anlattıklarına okurun yaklaşımı kuşku doludur. Güvenilmeyen bir anlatıcıdır Oskar. Grass bu izlenimi, Oskar'a söylettiği tümcelerle destekler: *"Benim doğru olduğunu umduğum bellek gücüm,"* (BT. s. 10) der Oskar; öyküsünü, kuşkulu kıldığı bir belleğe dayanarak anlatır. Okur, anlatıcıyı huzursuz izler; onun doğru anlattığından kuşkuludur; anlatılanlara yabancılaşmıştır. Eleştiri ortamı hazırdır artık. Grass'ın, yabancı/grotesk/alışılmamış bir boyuta taşıdığı ve Oskar'ın çarpık bakış açısından sunduğu bu gerçekleri, okur, içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerine dönüştürür.

Toplum eleştirisinin dorukta olduğu *Teneke Trampet*'te yabancılaştırma etmenini, başta yazarın 'grotesk' anlatımı oluşturur. Geleneksel eğitim romanının Goethe'ye özgü biçim öğeleriyle, kendisi özde grotesk olan bir çağı: 20. yüzyılı anlatmanın olanaksız olduğunun bilincindedir Grass: *"İlişkilerin ayrıntılı bir biçimde, kuşku içeren bir bakışla incelenmesi, köktenci bir kuşku ya da genel bir ideolojik dezenfekte işlemine çağrı hümaniteyi ya da töreleri reddetmek demek değildir; bunun nedeni, insanlık dışı bir çağın tam olarak kavranabilmesi için, alışılmış biçim öğelerinin kullanılamayacağı ve kullanılmaması gerektiğidir. 'Tanrı kötü bir biçim öğesidir', demişti Gottfried Benn. Hümanite ve ahlâk da duruma göre kötü biçim öğeleri olabilir. İnsanların bir araçtan, bir eşyadan farkları kalmadıysa eğer, hümanite ve töreye çağrı, onları bu tutsaklıktan kurtarmak için yeterli değildir."*[7]

7 Kurt Lothar Tank, *Köpfe des XX. Jahrhunderts*, Berlin, 1974, s. 68.

Oskar, insanlık dışı uygulamaların, çifte standartlı ahlâk anlayışının, toplumsal çarpıklıkların ve genel olarak maddenin egemenliğindeki bir çağın arkasından 'teneke çalar'. Goethe'nin Wilhelm'inin incelikleri, 'hümanite ideali' ve 'soylu ruh' kavramları, çağın gerçeklerini dile getirmede yeterli güce sahip değillerdir Grass'a göre.

Bir oluşum romanı parodisi

Edebiyat bilimi dilinde parodi, 'gerçekte var olan bir edebiyat ürününün, alayla, abartıyla ya da çarpıtılarak taklit edilmesi' anlamına gelir. Parodide dış yapının korunarak içeriğin çarpıtılması söz konusudur. Bu bağlamda, *Teneke Trampet* bir *Wilhelm Meister* parodisidir. Parodi, romanın dış yapısından başlar. 'Üç' bölümden –kitaptan– oluşan *Teneke Trampet*, geleneksel oluşum romanının –dolayısıyla *Wilhelm Meister*'in– karşıtlıkları içeren üç basamaklı yapısıyla (tez-antitez-sentez) koşutluk içindedir. Ancak, *Teneke Trampet*'teki yapının, Goethe'nin romanının 'inanç ve umut' –'bunalım'– 'yürürlükteki düzene uyum sağlama' diye de özetleyebileceğimiz üç basamaklı yapısıyla ise uzaktan yakından ilişkisi yoktur.

Parodi, kitabın adında da belirgindir: *Teneke Trampet*. Bir 'sanatçı romanı' ile karşı karşıya olduğumuz su götürmez. Ancak, bu sanatçı 'teneke'den bir çocuk trampeti çalmaktadır. Oskar'ın büyükanne/babasının ayrıntılı betimlenişi, kahramanın saygın atalarının sergilendiği oluşum romanı geleneğiyle koşutluk içinde gibi görünürse de, bu ataların karanlık ilişkiler içinde olması parodik/ironik bir etki yapar. Wilhelm'in eğitici figürü Jarno ile Oskar'ın Bebra'sı, Goethe'nin Eckermann'ı ve Oskar'ın Bruno'su arasındaki koşutluklar gözden kaçacak gibi değildir.

Romandaki çarpıcı parodilerden biri de 'Hamlet'-'Parmak Çocuk' karşıtlığında dikkati çeker. Goethe'nin Wilhelm'inin tiyatro tutkusu ve onun Hamlet'le ilk karşılaşması *Teneke Trampet*'e, Oskar'ın bir çocuk tiyatrosunda 'Parmak Çocuğu' tanıması ve onda kendini bulması biçiminde yansır. Goethe parodisinin en ilginç örneklerinden biri de "*Betonları izleme ya da*

mistik bir biçimde barbarca sıkılma" başlıklı episodda göze çarpar. Grass burada yaşlı Goethe'nin mesafeli ve seçkin dilini diyalogların dokusuna işler; ancak, içeriği olmayan boş kalıplardır bunlar. Tüm roman boyunca Grass, okuru anıştırmalarla, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'iyle koşutluk kurmaya yönlendirir. Grass'ın romanı bir *Wilhelm Meister* parodisidir.

Teneke Trampet. Bir karşıt - *Wilhelm Meister*

Günter Grass'ın dünya edebiyatında yankı uyandıran bu ünlü romanının yukarıda vurgulanan özellikleri göz önüne alındığında, geleneksel oluşum romanının karşıtı bir yapıya sahip olduğu görülür; *Teneke Trampet* bir '*Karşıt-Wilhelm Meister*'dir. Ana figürün gelişmesi yalnızca tinsel alanda değil, maddesel olarak da durmuştur. Tüm gelişmelere kapalı, nihilist bir atmosfer egemendir romanda.

Teneke Trampet'in oluşum romanıyla ortak noktası ise, bir başka düzlemde ortaya çıkar. Geleneksel oluşum romanında, kendini geliştirip çağın idealleri doğrultusunda bilinçlenen kişi, romanın kahramanıdır. Grass'ın romanında ise bilinçlenen, kahraman değil, okurun kendisidir. Yazar, romanın karanlık dünyasına mesajını dokumuştur. İpuçlarını nasıl değerlendireceği, mesajı ne denli doğru yorumlayacağı ise okurun kendisine bağlıdır. İç dünyası devingen, bilinç düzeyi sürekli gelişme gösteren etkin okurlara gereksinimi vardır Günter Grass'ın. Bu modern oluşum romanında çağın gerçekleriyle yüzleşmesi gereken ve bilinç düzleminde gelişme gösteren kişi romanın odağındaki ana figür değil, *Teneke Trampet* romanının okurudur. Yeni oluşum romanının geleneksel 'Bildungsroman'dan en belirgin farkı budur.

D.T.C.F. Dergisi'nde Almancası yayımlanmıştır
(Cilt XXXIV, Sayı 1-2, Ankara 1990)

Kozmik Bilinç'in Işığında Hermann Hesse

"Kimi özverilere karşılık, belki Tanrı bana izin verdi,
Yalnızca günümüzde yaşamayıp, vazgeçip zamandan,
Sonsuzluğun uzamlarında soluklanmaya."

– HESSE, *Bahçede Zaman*

Alman dilinin en çok okunan yazarlarından Hermann Hesse'nin (1877-1962) tüm yaşamı bir arayışın öyküsüdür. İç dünyasında gerçekleştirdiği bu soyut/mistik/aşkın arayışın *"anlatıya gelmeyen öykülerini"*[1] kurmacanın olanaklarıyla anlatılır kılar Hesse; tüm yapıtlarında bu arayışı, bu yolda yaptığı iç dünya yolculuklarını imge dünyasına taşır. Kimi kez Uzakdoğu'nun bilge öğretilerinde sürdürür arayışını, kimi kez Carl Gustav Jung ruhbiliminin 'kolektif bilinçdışı' eksen olur bu arayışa, kimi kez ise Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünün *"geniş uzaylarda [yaşadığı] (...) en yüksek varoluş biçimi"*nin[2] büyüsüne kapılır. Dinsel, düşünsel ya da ruhbilimsel düzlemde olsun, özde aradığı kendisidir onun; 'Ben'idir, giderek 'Öz ben'idir: Varoluşunun peşindedir Hesse; kendini 'tanımak', onu yaşamla bütünleştirmek ister; bilim ya da fizik ötesi, tüm disiplinleri aracı kılar bu yolda, her şeyi süzgecinden geçirir, işine yarayanı 'Ben'inin bir parçası yapar. Suzuki'nin *"yaşama sanatı"*[3] dediği şeydir bu; bilincin

1 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, 1993, s. 41.

2 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İstanbul, 1993, 4. basım, s. 114.

3 D.T.Suzuki, "Lectures on Zen Buddhism" içinde: *Zen Buddhism an Psychoanalysis*, New York, 1970.

evrenle birleştiği, *"dünyanın bir bütün olarak, tüm duygusal ve düşünsel birikim bulaşıklıklarından arıtılmış bir biçimde, dolaysız olarak kavranıl[dığı]"*[4] bir düzlemde arar 'Ben'ini Hesse; 'kozmik bilinç'in yeşerdiği düzlemdir orası.

Kozmik bilinç nedir?

> ***"Bir zihnin gelişmişliği, kabul edilemez görüneni kabul edebilmesiyle ölçülür."***[5]
>
> – THEA ALEXANDER, ***M.S. 2150***

Günümüzde 'kozmik' sözcüğü, 'evrenle ve onun genel düzeniyle ilgili olan' anlamına gelir. Oysa, Eski Yunanca kökeninde sözcük, 'dünyaya ait olan' demektir. Sözcüğün anlamında görülen artzamanlı gelişme, dünyadan evrene doğru genişleyen bir yol izler. Kozmik sözcüğü, henüz keşfedilmemiş bir evrenin ve bilimin ulaşamadığı farklı fiziksel koşulların olasılığının gizemini de içinde taşır. Böyle bir gizem, 'kozmik bilinç' tanımının da ana rengidir. Kozmik görüş, insanın; doğanın, giderek evrenin bir parçası olduğu düşüncesinden yola çıkar. Astrofiziğin 'büyük patlama' (big bang) kuramı, tüm evrenin, portakal büyüklüğünde olan, buna karşılık inanılmaz bir yoğunluk içeren bir ateş topunun patlaması sonucunda oluştuğunu öne sürer. Bu kurama göre, evrendeki tüm oluşumlar –buna insan da dâhildir– aynı özden ortaya çıkmıştır. 'Büyük patlama' kuramında öne sürülen bu sav, 'kozmik görüş'ün de çıkış noktasıdır: İnsan, parçası olduğu evreni ve onu oluşturan inanılmaz boyuttaki enerji gücünü kendi içinde taşır.

İnsanoğlu, en uzak geçmişinden günümüze değin uzanan zaman kesiti boyunca, içindeki bu güçle değişik yollardan iletişim kurmaya çalışmıştır. Kimi kez bir din sisteminin aralığından ya da bir düşünürün bilge tümcelerinden yansımıştır bu güç, kimi kez kabalayla/büyüyle/simyayla insanı şaşkına çevir-

---

4 Erich Fromm, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, çev. İlhan Güngören, İstanbul, 1981, 3. baskı, s. 102.

5 Thea Alexander, *M.S. 2150*, çev. Necdet Sanı, İstanbul, 1991, s. 324.

miş, kimi kez ise uyurken 'düş'ünde çıkıvermiştir karşısına, çoğu kez de Tanrı olmuştur ya da bir sevgi titreşiminin aşkınlığında doruklaşmış, bir sanat ürününde 'yaratıcılık' olarak estetik düzlemde yaşam kazanmıştır.

İlintili olduğu disipline göre adlandırılışıyla, kozmik bilinç, süper bilinç, akıllı enerji, ilahi akıl ya da Tanrı; dinsel giysi içindeki mistisizmde kendisine ulaşıldığında 'unio mystica' ya da 'vahdet-i vücud' diye anılır, Nietzsche felsefesinde 'üstinsan'da bedenleşir, psikanalizde ise 'kolektif bilinçdışı'nın içeriğidir. Kozmik felsefede ana erek olan, kozmik bilince ulaşma olgusu, psikanalizde sözü edilen bilinçdışıyla iletişim kurmak anlamına gelir. İnsanın gerçeği yalnızca, buzdağının suyun üstünde kalan ufak tepeciği görünümündeki 'bilinç'in algıladıklarından oluşmaz. İnsanın bilincinde olduğu şey, gerçeğin yalnızca küçük bir bölümüdür. Buzdağının ana kütlesini, onun su altında saklı bölümü oluşturur. 20. yüzyıl ruhbiliminin de başat konusu olan 'bilinçdışı'dır bu kütle. Erich Fromm, *"kendi içimdeki insanlığın/evrenin en derin kaynağıyla ilişki kurduğumda, o zaman bilince karşı duran bir bilinçdışı kalmaz,"*[6] der. Fromm'a göre, *"kozmik bilinç, ancak bizimle bilinçdışı arasında bir bölünmüşlük, bir kesiklik olduğu sürece bilinçdışı olarak kalır".*[7] Kozmik bilinç, işte bu bilinçdışının bilince dönüşmüş durumudur. Kozmik bilince ulaşan insan, başlangıçtan beri var olan akıllı enerjinin/evrenin/Tanrının bir parçası olmuş, onlarla bütünleşmiş, *"bilinç ve bilinçdışının tek bir içerikmiş gibi yaşanabildiği, evrensel kozmik bir yaşam"*[8] kurmuştur kendine. Carl Gustav Jung için *"kozmik bilinç, doğadır/evrendir".*[9] Umberto Eco'nun bir deyişini konumuz bağlamına çekersek, *"ilkel ve modern insanı aynı mantık çizgisinde kavramaya yarayan kesişme noktalarında"*[10] gösterir kendisini. Evrenle bütünleşen kişi,

6 Erich Fromm..., s. 89.

7 *A.g.y.*, s. 99 .

8 *A.g.y.*, s. 89.

9 Carl Gustav Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, 1992, s. 112.

10 Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, 1993, s. 29.

toplumun sonradan saptadığı 'yapay' kuralların üstüne çıkar, gerçeğin eksiksiz, kuşbakışı izlenebildiği bir görüş açısı kazanır, ayrıntının içinde boğulmaz, 'bütün'ü yakalar.

Hermann Hesse'nin tüm yapıtlarının soluk aldığı ortamdır burası. Daha ilk anlatısının ana kişisi Peter Camenzind'i toplumsal yaşamdan alıp doğaya göndermesindeki nedeni, şöyle açıklar Hesse: *"Ona yerkürenin nabzını duyurmak istedim (...) onun kozmik bütünün bir parçası olduğunu unutmamasını istedim."*[11] Hesse'nin ve kurmaca yapıtlarının düşünsel altyapısı 'kozmik bilinç'le bütünleşir; *"Avrupa ve Asya'nın, Vedalar ve İncil'in, Buda ve Goethe'nin eşit katkılarının bulunduğu bu 'zaman ötesi' dünya"*[12] aynı düşünsel temelde oluşmuştur. 'Kozmik bilinç' Hesse'nin yapıtlarında tek bir perspektiften yansımaz. Yaşam süresi boyunca farklı önderler (Goethe, İsa, Buda, Lao Tse, Nietzsche, Mozart, Jung, Burckhardt gibi) ve farklı disiplinler (Hıristiyanlık, Zen Budizm, bilim, felsefe, sanat, psikanaliz gibi) ona bu yolda ışık tutmuştur.

Farklı bir mistisizm arayışı

"Ben ancak hora tepmeyi bilen bir tanrıya inanırdım."[13]
– NIETSCHE, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*

Tüm oluşumların aynı özden kaynaklandığı ve o özü içinde taşıdığı varsayımından yola çıkan 'kozmik felsefe'ye göre tüm evren 'tek bir bütün'dür, insan da o bütünün bir parçasıdır, her parça bütünü içinde taşır. Tanrının/evrenin/evrendeki oluşumların/insanın bir bütün olarak algılandığı; 'iyi'nin olduğu kadar 'kötü'nün de aynı bütünün parçası olduğu düşünülen bu anlayışta, parçalar kendilerini 'özgürce' gerçekleştirirler. Amaç, kendini/evreni ve bunların ardındaki gerçeği yakalayarak, kozmik

---

11 Alıntının yapıldığı kaynak: Bernhard Zeller, *Hermann Hesse,* Rowohlts Monographien, Hamburg, 1963, s. 48.

12 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş Yolculukları*, derleyen Yıldız Ecevit, İstanbul, 1994, s. 129 ("Hindistan'dan Gelen Konuk").

13 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Turan Oflazoğlu, Ankara, 1970, 2. basım.

özle/akıllı enerjiyle/evrenle 'bir olmak'tır, 'aydınlanmak'tır, gelişmektir; doğaya, evrene karşı koymadan yaşamak, akan ırmağın içindeki damlalardan biri olmak, onunla bütünleşmektir. Binlerce yıldır ahlâk öğretilerinin ve dinlerin çoğu, çeşitli yollardan aynı amaca yönelik kuramlar geliştirmişlerdir. 'Kozmik inanç'ın kaynağı, bu öğretilerin içinde de yer alır, özde hepsinin ana bileşenidir; sevgi ve özgürlük temeli üzerine kurulmuştur.

Zen Budizm, din sistemleri içinde belki de kozmik inanç anlayışına en yakın olanıdır; hiçbir toplumsal, kültürel ya da dinsel hiyerarşi tanımaz. Zen'de Tanrının varlığı ne yadsınır ne de üstüne basılarak vurgulanır. Buda'dan da Tanrı'dan da bağımsız bir yaşam öngörür Zen; çünkü Zen'e göre insan, gerçeği ancak kendi kendine yakalayabilir. Zen'in özü, insanın aydınlanmayı (satori) başarabilmesinde düğümlenir; amacı ise, insanın kendini tanıması, evren içindeki yerini ve evrenle ilişkilerini dolaysız/içtenlikle anlamasıdır. 'Yaşama sanatı'ndan başka bir şey değildir Zen. Tüm dinlerin özgür/bağımsız/dolaysız kavranılışında yakalanan gerçek de budur özde. Zen'de önemli olan, aydınlanma sonucunda bu dünyadan, aşkın/yüce bir gerçekliğe doğru uzaklaşmak değil, o gerçeği dünyada yaşamaktır. Kozmik inanç, yürürlükteki din sistemlerinin şekilsel kalıplarının dışında gerçekleştirilir; önemli olan 'kozmik öz'le bütünleşmektir. Bu da, her türlü önyargı ve kalıptan uzak bir tinsel gelişmeyi öngörür; gelişme insanın kişiliğiyle koşutluk içinde 'özgürce' gerçekleştirilir.

Hesse *Küçük Kilise* başlıklı denemesinde, *"Bizim inancımız yalnız başına gerçekleştirilir,"* der, *"geleneksel inançla bütünleşenler bizlerin yoldaşı olmak istemiyor; 'dünyadaki akımlar bizim adalarımızın uzağından geçip gidiyorlar.*[14] Uzun yıllar Uzakdoğu'da görev yapmış misyoner bir ailenin çocuğudur Hesse. Hıristiyanlığı Protestan ölçütleri çerçevesinde yaşamış, bunun yanısıra Doğu felsefesiyle çok küçük yaşlarda haşır neşir olmuş, *"ömrünün yarısından fazlasını Çin ve Hint incelemeleri ile geçir[miştir]".*[15] Hesse'nin inancının, Tao düşüncesinden, Zen

14 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 108 (Gezintiler/Küçük Kilise).

15 *A.g.y.*, s. 128 (*Hindistan'dan Gelen Konuk*).

Budizm'den izler taşıyor olması doğaldır. Ama o, hiçbir dinsel sistemde takılıp kalmaz; hepsinin özünde yatan bozulmamış, saf ana düşünceyi yakalar, onu benliğinin bir parçası yapar. *"Kiliseyle ilintili olmayan mistik bir Hıristiyanlık'tan, kavgayı dışlayan, tek düşünce dogması 'kayra' olan, daha çok Hint-Asya inançlarının renklerini 'taşıyan bir Hıristiyanlık[tan]"*[16] söz eder 1931'de yazdığı *İnancım* başlıklı yazısında. Onun Tanrısı, Müslümanlığın tasavvufunda olduğu gibi, insanın kendisinin içindedir. *Genç Bir Alman'a Mektup* başlığıyla tanınan mektubunda Tanrı inancını şöyle dile getirir: *"Tüm zamanların bilge kişileri hep onun var olduğunu bildirirler, ama Tanrı bize kitaplarla gelmedi, o içimizde yaşıyor, (...) bunun dışında da onunla ilgili hiçbir bilginin değeri yoktur."*[17]

Tanrıyla insan arasında aracı olma savındaki kilise kurumuna karşı kuşkuyla doludur Hesse. Kilisenin Tanrı imgesiyle bütünleşemediğini söyler 23.2.1935 tarihli mektubunda: *"Bana aşılanmaya çalışılan Tanrıyı ve inancı benimseyemedim (...) hiçbir zaman bir cemaate, kiliseye ve gruba katılmadım,"* der. Hesse'nin Hıristiyanlık eleştirisi; din sistemlerinin kalıplaşmış inanç biçimlerine savaş açan ve Hıristiyanlığı çökmekte olan kültürün yoz bir kurumu olarak gören Nietzsche'den izler taşır. *"Kilise din için ideal bir yer değildi[r]; burada gayretkeşlik ve işgüzarlığın, sonu gelmeyen kavga ve çığ bir iktidar hırsının iş başında olduğu açıktı[r]."*[18] Oysa o, yapay bir *"dürüstlük tutkusu ve kuruntudan arınmış"*[19] 'çocuksu', saf ve doğal bir mutluluğun yolunu aramaktadır kutsal kitapların satır aralarında. Dua onun için *"tıpkı küçük çocukların şarkı söylemesi gibidir, (...) ağaçlar da, hayvanlar da böyle dua eder"*[20] zaten. Dua etmek özde, doğayla evrenle bütünleşmeye yönelik zaman ötesi bir davranıştır. Popüler teoloji ise tarihin sayfalarına aittir, *"çağa bağımlıdır (...) insanlığın aşılması, kurtulunması gereken bir evre-*

16 *A.g.y.*, s. 178 (*İnancım*).

17 *A.g.y.*, s. 213 (*Genç Bir Almana Mektup*).

18 *A.g.y.*, s. 178 (*İnancım*).

19 *A.g.y.*, s. 108 (*Küçük Kilise*).

20 *A.g.y.*

sinin ürünüdür".[21] Siyasal egemenle omuz omuza savaşlara katılan, vatan uğruna insan öldürmeyi kahramanlık sayan kilise kurumu, kozmik düşüncenin özüne ters düşen, saptırılmış, kişisel çıkarlara dayalı yorumlarla puslandırılmış bir Tanrı anlayışına sahiptir Hesse'ye göre. Bir denemesinde şöyle der: *"Bu toprağın sevgili kiliseleri! Sizler, benim olmayan bir Tanrının işaretini ve yazısını taşıyorsunuz. Sizin inananlarınız, sözcüklerini anlamadığım dualar ediyorlar."*[22]

Hesse'nin Tanrısı ise yalındır, kolay anlaşılır, evrendeki karşıtlıkların tümünün bir bileşimidir; çocukluğunda büyükbabasının dolabında duran Tanrı figürü gibidir, *"ne güzeldi[r] ne de çirkin, ne kötü[dür] ne de iyi, ne gülünçtü[r] ne de korkunç, tersine, yalın, eski bir Cermen harfi gibi kayadaki bir yosun lekesi gibi, çakıl taşı üzerindeki bir şekil gibidir (...) baba[dır], anne[dir], dişi[dir] ve erkekti[r], güneşti[r] ve aydı[r]".*[23] Hem güzel, hem çirkin, hem iyi, hem de kötü olan bir Tanrıdır o, evren gibi, dünya gibi, insan gibidir: bizden biridir; tek Tanrılı dinlerin ulaşılmaz Tanrısına benzemez. Belki de *"insan kendine, dünyanın en doğal olaylarını yaptığında karşısında utanmadığı, şeytanı da içinde taşıyan bir Tanrı bulmak zorundadır".*[24] Tüm kutupları içinde taşıyan bu Tanrı, *Demian* romanında mitolojik bir isimle karşımıza çıkar: Abraxas. Evrendeki tüm karşıtlıkların bileşkesidir Abraxas, hem Tanrıdır, hem de şeytan.

Hesse'de dinsel inanç, korkulan, üstün bir gücün güdümünde gerçekleşmez. Din sistemleri özde, insanın kendini geliştirerek kozmik bilince ulaşması için birer araçtır yalnızca; özgürce yaşamayı öğretirler insana; gerçeği tanımayı, onunla bilgece yüzleşmeyi sağlarlar. Hesse'nin kendisinden çok etkilendiğini bildiğimiz ruhbilimci Jung için din, *"psikoterapi sistemlerinin en gelişmişidir"*[25] yalnızca.

---

21 Hermann Hesse, "Ein Stückchen Theologie" içinde: *Gesammelte Werke*, Bd:10, Frankfurt, 1970, s. 286.

22 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 107 (*Gezintiler/Küçük Kilise*).

23 *A.g.y.*, s. 26 (*Büyücünün Çocukluk Yılları*).

24 Hermann Hesse, *Demian*, Frankurt am Main, 1970, s. 62-63.

25 C.G. Jung, *Analitik...*, s. 214.

"Düş 'bütün'ün kendisidir."[26]

– C.G. JUNG

Dinin ana işlevini, insanın ruhsal sağaltımında oynadığı rolle bütünleştiren Carl Gustav Jung (1875-1961), kendi öğretisinde de bilincin en derin noktasına ulaşmaya çalışır; bilinçdışında kendini, kendinde evreni arar. Çağdaş ruhbilimin en büyük bulgusudur bilinçdışı. Freud'la başlayan, Jung ve Fromm'la geliştirilen bilinçdışı incelemeleri, eskinin 'metafiziksel' olgularını bilim düzlemine taşır. 20. yüzyıl, 'gerçek' ve 'gerçekdışı' kavramlarının kesinliklerini yitirdiği bir çağdır. 19. yüzyıl realizminde gerçekdışı sayılan düşler, çağdaş ruhbilimin odağında yer alır. Ancak, modernist Freud'da bilinçdışı akıldışının egemen olduğu alan olup, hâlâ 'gerçekdışı' olarak düşünülürken, Jung'da bilgeliğin kaynağının bulunduğu alandır, 'gerçeğin kendisi'dir. Batı aydınlanmasının başlıca özelliğini oluşturan 'bilinçli' düşünce, psikanaliz için birincil değere sahip değildir. İnsanın 'ussal-ruhsal' bölgesini çeşitli katmanlara ayırır Jung; en dışta bilinç katmanları vardır, derinde ise 'kişisel bilinçdışı' bulunur. Kolektif bilinçdışı ise en dipteki katmandır, ulaşılması en zor olanıdır; bir anlamda kozmik bilincin kendisidir; tüm insanlığın ortak belleğidir; evrenin oluşumundan bugüne dek insanın geçirdiği tüm deneyimleri simgeler halinde içinde taşır. Nasıl bir insanın bedeni, evrimin ortak izlerini taşıyorsa, nasıl tüm insanlarda ortak organlar varsa, kolektif bilinçdışı da insanlığın ortak yaşantılarının kaydedildiği bir disket gibidir.

"İşte bu ortak düzlemde yalnız başına bireyler olmaktan çıkıp, tek bir varlığa dönüşmekteyiz."[27] Böyle vurgular Jung bilinçdışının evrenle bütünleşmesini. Kolektif bilinçaltının simgelerine 'arketipler' adını verir Jung; diplerden su yüzeyine çoğunlukla düşlerde çıkar bu arketipler, kimi zaman da mitolojide ya da masallarda belirirler; ilkel insandan modern insana değin var-

26 *A.g.y.*, s. 108.

27 *A.g.y.*, s. 57.

lığını sürdürür bu semboller; aynı anlam içeriğine sahiptirler. İnsanın yaşamı süresince kişisel bilinçaltı kimi psikanaliz yöntemleriyle bilinç düzlemine taşınıp yok edilebilirken, kolektif bilinçdışı için bu olası değildir, çünkü *"kolektif bilinçdışı kişisel düzlemde oluşmaz, kalıtsaldır"*.[28] Hayvanla insanın ortak paydası olan içgüdüler, insanlığın geçmişinin kolektif bellekteki kayıtları arasında bize en tanıdık olanlardır. Evrenin başlangıcına değin uzanan kayıtlar zincirinden oluşur kolektif bilinçdışının belleği, doğrudan doğruya doğadır, evrendir; evrenle insanlığın arasındaki göbek bağıdır. Bu kolektif bilinçdışı, aynı zamanda insanın 'Özben'idir (Selbst). Kendine özgü enerji birikimi olan ve yalnızca düşlerde kendini belli eden, bilinçle anlaşılması olanaksız bir öz, bir 'bütün'dür 'Özben'. İnsanın gerçek kişiliğini bulması, bu 'Özben'le bütünleşmesi anlamına gelir: Özben, kozmik özün kendisidir.

1916 yılında karısının geçirdiği ruhsal bunalım, daha sonra aynı yıl içinde kendisinin yaşadığı krizli dönem, Hesse'nin düşünsel yaşamında büyük etkisi olan bir disiplinle tanışmasına yol açar: analitik psikoloji. Tedavi gördüğü Dr. J.B. Lang, C.G. Jung'un öğrencisidir. Jung'un öğretisi Hesse'yi büyüler. Jung psikolojisinin Hesse'nin kurmaca dünyasındaki ilk izdüşümü, 1916 yılında Luzern'de ruhsal sağaltım gördüğü sırada ortaya çıkar: *Zor Yol* adlı masaldır bu. 1918 yılında yazdığı *Sanatçı ve Psikanaliz* başlıklı yazısında Freud'un, Jung'un ve Stekel'in yazılarını büyük bir ilgiyle okuduğunu söyler. Ancak psikanaliz ona özde hiç de yabancı değildir. Bu yazılarda söz edilenlerin onda eskiden beri *"sezgi ve yüzeysel bir usagelim, bilinçdışı bir bilgi olarak"*[29] zaten var olduğunu söyler. Hesse'nin bu tarihten sonraki yapıtları, kişisel ve kozmik bilinçdışının ve Jung'un arketiplerinin izlerini taşır. *Demian, Siddhartha* ve *Bozkır Kurdu* romanları; onun, Lang ve daha sonra tanıştığı Jung ile yaptığı söyleşilerin izleriyle doludur. Yaşamın bilinçdışında yuvalanmış karanlık 'daymonik' bölümü 'gölge' imgesi, yaşam/do-

28 Carl Gustav Jung, *Archetypen*, Münih, 1993, 4. baskı, s. 46.

29 Hermann Hesse, "Künstler und Psychoanalyse" içinde: *Gesammelte Werke*, Bd: 10... s. 48.

ğa/cinsellik ise 'anima'/anne arketipi olarak yer alır Hesse'nin romanlarında; 'ağaç' kimlik bulma sürecinin başlangıcıdır, 'ırmak' ise değişimdir. Daha sonraki yapıtlarında Jung etkisi sembol düzleminde teke tek yer almasa da değişime uğrayarak varlığını sürdürür.

Demian romanı tümüyle Jung ruhbiliminin kurmaca düzlemdeki yansımasıdır; düşler ve arketipik imgelerle örülmüştür. Romanın daha ilk tümcesinde, ana kişisi Emil Sinclaire'e şöyle dedirtir Hesse: *"Öykümü anlatabilmem için çok gerilere gitmem gerek. Eğer mümkün olsaydı, çok daha gerilere, çocukluğumun ilk yıllarına, oradan da oluşumumun gerçekleştiği uzak diyarlara giderdim."* Gerçekten de, kimliğini bulma süreci içinde kahramanını, düşler, aktif imgelemler ve arketiplerin eşliğinde bilinçdışının derinliklerine, insanlığın ortak geçmişine yollar Hesse: *"Biz dünyanın var olan tüm birikiminin bir sonucuyuz; her birimizin bedeni nasıl balığa ve oradan daha da gerilere giden bir gelişimin soy kütüğü ise, ruhumuz da şimdiye dek insan ruhunda ne yaşandıysa onların tümünü içinde taşımaktadır."*[30] Evrendeki tüm oluşumlar DNA'larında kodlanmış gibidir *Demian* romanının kahramanlarının: *"Bizim içimizdeki ve doğadaki Tanrı aynı bölünmez Tanrı'dır, dışımızdaki dünya yok olduğunda, içimizden biri onu yeniden 'kurabilecek güçtedir, çünkü (...) doğadaki tüm oluşumlar bizim içimizde önceden vardır,"*[31] çünkü her şey *"özü sonsuzluk olan ruhtan oluşmuştur"*[32] ve biz *"içimizin derinliklerinde olan 've tanımadığımız bu özü –biz ona rahatlıkla 'kozmik öz' diyebiliriz– çoğunlukla sevme gücü ve yaratıcı güç olarak duyumsarız."*[33]

Siddhartha, Narziss ve Goldmund ile *Bozkır Kurdu* romanları bu kozmik özün çeşitli bağlamlardaki gerçekleşme alanları görünümündedir. *Bozkır Kurdu*'nun Harry Haller'i, öz doğasına aykırı gelen 'uygar' bir yaşam biçimi içinde mutsuzdur; kolektif bilinçdışı aracılığıyla kozmik özün varlığını duyumsadı-

30 Hermann Hesse, *Demian*..., s. 105.

31 *A.g.y.*, s. 104.

32 *A.g.y.*, s. 105.

33 *A.g.y.*

ğında yakalar 'anlam'ı ancak: *"Ortama uyamamış yabancılaşmış bir hayvan olabilirim ama anlamsız yaşamımın yine de bir anlamı, içimde yukarıdaki uzak dünyalardan gelen çağrıları algılayan ve yanıtlayan bir şeyler, belleğimde de binlerce resim var,"*[34] der Haller içindeki doğayı/evreni sezinlediğinde. Haller'in ikinci kimliği olan 'kurt' ise onun DNA'sında yer alan, eski geçmişine ait şifrelerden birinin dışavurumudur.

Jung'un psikanalizi, Hesse'de kozmik bilince giden ana yollardan biridir. Hesse'ye göre, *"insanın ana ve baba, köylü ve göçebe, maymun ve balıktan geçerek orijinine, köklerine ve umutlarına ulaşması, hiçbir yerde, psikanalizde olduğu gibi, böylesine ciddi boyutta, böylesine sarsıcı yaşanamaz".*[35] Bilinçdışıyla bütünleşmek; gerçekle, yaşamla, geçmişle bütünleşmek demektir. Daha önce sezgisel düzlemde yakaladığı gerçeği, Jung'un psikanalizinde bilimsel bir yaklaşımla dile getirilmiş olarak bulur Hesse.

Kozmik gerçeğe giden yollardan biri: Çağdaş bilim

> *"Hazırım evreni yeni bir yörüngede gezmeye,*
> *Yeni uzayların katıksız eylemliliğine."*[36]
>
> – GOETHE, *Faust*

Ünlü gökbilimci ve bilim-kurgu yazarı Carl Sagan kozmik düşünceden izler taşıyan romanı *Mesaj*'da, evrenin bir yöresinden gelen ama nereden ve kimden olduğu belirsiz bir mesajla ilgili olarak çeşitli imgelemlere açık bir saptamada bulunur: *"Onu [anlamak] için gezegenimden uzaklaşmama gerek yoktu. Uzayın dokusunda ve maddenin içinde, büyük bir sanat eserinde olduğu gibi, küçük harflerle ressamın imzası vardır. İnsanların, tanrıların ve şeytanların üzerinde evrenden çok önce var olan bir zekâ[dır bu]"*,[37] onu her yerde bulmak olasıdır Sagan'a göre.

---

34 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*, çev. İris Kantemir, İstanbul, 1993, 4. baskı, s. 34.

35 Hermann Hesse, *Gesammelte Werke*, Bd: 10... s. 51.

36 J.W.v.Goethe, *Faust*, çev. Nihat Ülner, Ankara, 1992, s. 34.

37 Carl Sagan, "Mesaj" (*Contact*), çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, 1987, s. 499.

Bir gökbilim profesörünün kurmaca içerikli kitabında yer alan bu düşünce, özellikle kuramsal astrofiziğin satır aralarında karşımıza çıkan aynı mistik rengi taşımaktadır. Kozmik görüşe göre bu renk; dinlerin, yanlış yorum ve bağnazlığın ulaşamadığı özünde; determinizmden relativiteye doğru yön değiştirmiş olan 20. yüzyıl fiziğinin kimi verilerinde; bilim-kurgunun fantastik düşlemlerinde; ya da insanın, *"tozpembe yeryüzünün güneş-gölge oyununa, çağlayan 'suyun ezgilerine içten ve esrik tutul[duğunda]'"*[38] yansıyan rengin aynısıdır. Çoğu kez sezgi boyutunda, insanlığın koyduğu hiyerarşik/dogmatik kalıpların dışında dolaysız kavranabilen bu kozmik öz, çağımız fiziğinin içeriğinde farklı bir terminoloji aracılığıyla akıl boyutuna taşınmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın kuramsal fiziği, karadeliklerde ya da atom-altı 'sezilgen' parçacıkların ardında bir Tanrının varlığından söz edilip edilemeyeceğini ve büyük patlamadan önce acaba daha üst boyutta bir zekânın/varlığın, evrenin oluşumunu kurgulayıp kurgulamadığını kendine soran, kozmik içerikli bir felsefe görünümündedir.

19. yüzyıl rasyonalizminin yüceltti̇ği nedensellik ilkesinin tahtından indirilişini, çağdaş fiziğin kilometre taşlarından Stephen Hawking şöyle açıklıyor: *Tanecik mekaniğinin ortaya çıkışıyla, olayların tam bir doğrulukla bilinemeyeceğini, her zaman bir miktar belirsizlik bulunacağını anlar olduk. (...) Ereğimiz, olayları yalnızca belirsizlik ilkesinin saptadığı sınırlara kadar kestirebilecek bir yasalar takımı ortaya koymaktır."*[39] Mistik bir renk içeren 'belirsizlik' ve 'olasılık' öğelerini bilimle bütünleştiren bir açıklamadır bu. Bilim gelişip, evrendeki oluşumları devindiren ve bir arada tutan güçleri bulguladıkça, fantastik bir içerik kazanmaktadır. Newton'ın devinim yasaları uzayda mutlak konum düşüncesine son verirken, Einstein'ın 'Relavite Kuramı' ise mutlak zaman düşüncesini anlamsız kılar. Relativite kuramında, herkesin bulunduğu yere ve devinim hızına bağlı olarak işleyen sübjektif bir zaman ölçüsünden söz eder

38 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 149 (*Kaplıcada*).

39 Stephen Hawking, *Zamanın Kısa Tarihi*, çev. Sabit Say/Murat Uraz, İstanbul, 1992, s. 211.

Einstein. Hesse, *"gerçekliğin ne kadar rastlantılara bağlı olduğunu ve değişebilirliğini tam anlamıyla kavrayabilmek için, çoktan beri Lao Tse ve I Ging'in doğu yollarında yeterince ilerlemiştim,"*[40] derken, bu gerçeğe, Doğu'nun nedenselliğe değil de olasılığa dayanan doğa görüşü aracılığıyla varmış olduğunu vurgular.

Çoğu yerde fizik-ötesi öğelerle bütünleşen, sonlara doğru bol bol Tanrı sözcüğü içeren ve kimi yerde ise bilinmeyene, düşünce üreterek/'kurgulayarak' ulaşmaya çalışan popüler fizik kitabında Hawking, *"ereğimiz çevremizdeki olayları ve kendi varlığımızı tümüyle anlamaktır,"*[41] diyor. Kozmolojik düzlemde bir tür varoluş arayışıdır bu; insan-evren ilişkilerinden yola çıkan Zen-Budizmle koşutluk içindedir. *"Evreni anlama isteği, insan yaşamını bir parça basitlikten sıyırır ve ona bir dem trajik asalet verir,"*[42] derken Johannes v. Buttlar'ın da yapmak istediği, kimlik arayışına giren insanın, sıradan bir yaşam biçiminden sıyrılıp, kozmik bilincin yer aldığı bir üst gelişmişlik düzlemine ulaşma çabasının altını çizmektir. *"'Kozmik dini duygu'nun bilimsel araştırma için en güçlü ve en soylu etken olduğuna inanırım,"*[43] diyen Einstein ise, din ile bilim arasında bir köprü kurar. İsviçreli edebiyat ustası Dürrenmatt da aynı konuda şöyle der: *"Eğer sık sık Tanrıdan söz ediyorsam, bu; dinbilimsel değil, fiziksel nedenlerden ötürüdür; Einstein da öyle çok Tanrıdan söz ediyordu ki, neredeyse onun kılık değiştirmiş bir dinbilimci olduğunu düşünmeye başlamıştım."*[44]

Çağdaş fizikçiler Einstein, Heisenberg ve Hawking'in sık sık mistik sözcükler kullanıyor olması bir rastlantı değildir. Fizikçilerin, büyük patlamadan önce bir arada olduğunu düşündükleri, evrendeki dört ana gücü (kütlesel çekim gücü ve elektro manyetik güçler ile iki çekirdek içi gücü) bir araya getirecek bir 'birleşik alan' kuramı bulma çabalarının ardında, evrenin baş-

---

40 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 59 (Bir Yaşam Öyküsünün Özeti).

41 Stephen Hawking..., s. 213.

42 Johannes V. Buttlar, *Zaman ve Evren*, çev. Suzan Cenani Alioğlu, İstanbul, 1992, s. 163.

43 Alıntının yapıldığı kaynak: Carl Sagan, *Mesaj...*, s. 163.

44 Friedrich Dürrenmatt, *Gesammelte Werke*, 7. cilt, Zürich, 1988, s. 668.

langıcı demek olan bu birleşik güçte Tanrıyı 'keşfetme' olasılığının gizli heyecanı da bulunmaktadır.

"Basit nedensellik zincirleri içinde düşünmeye alışmış olan insanoğlu bundan böyle, bugüne dek yalnızca bilim-kurgu fantezilerinin tekelinde görülen düşünce boyutlarına ulaşmalıdır. Çünkü, şimdiye kadar mekanik bir düşünce şemasına hapsedilmiş olan doğabilimin aşılmasıyla insanlık, kendini yeni, daha üstün bir bilinç aşamasına ulaştıracak sınıra dayanmıştır."[45] Bu sınır, kozmik bilincin de sınırıdır; akıl ve sezgi boyutlarının bütünleştiği yerdir orası. Tüm disiplinlerin birbirine karıştığı, gerçeğin fantastiğe dönüştüğü bir çağdır 20. yüzyıl.

1927 yılında yayımlanan romanı *Bozkır Kurdu*'nda, bir burjuva prototipinden söz ederken şöyle der Hesse: *"Ne savaş gördü ne de Einstein'ın düşünceyi kökünden sarsan kuramından haberi var."*[46] İçinde yaşadığı dünyanın yıkımına yol açarak insanı derinden sarsan, onun yaşama farklı bir bakış açısı kazanmasına neden olan 'savaş' olgusunu, Einstein'ın kuramı ile koşutluk içinde ele alır Hesse burada. Düşünceyi kökünden sarsmaktadır' bu kuram, aynı savaş gibi; insanın gerçeğe farklı bir boyuttan bakmasına neden olmaktadır. Somut gerçek hiç de sanıldığı gibi somut değildir Einstein'da.

Gerçeğin somut olmayan öğelerinden biri de 'zaman' olgusudur: Çağımız fiziğinin 'sanal' zaman dediği olgudur bu. 'Sanal' düzlemde 'zaman' çizgisel akmaz; fizikçilerin sözünü ettikleri 'dördüncü' boyuttaki fiziksel koşulların ürünüdür bu olgu; belki de tüm zamanlar birlikte hüküm sürmektedir sanal zamanda; belki de 'ölümden sonraki yaşamın' zaman boyutudur 'sanal' zaman. 20. yüzyıl edebiyatını, düşünsel olduğu kadar biçimsel boyutta da etkileyen bu yaklaşımın izleri, *Bozkır Kurdu*'nda belirgindir, zamanların birbirine karıştığı, *"zamanın ve görünüşte gerçek diye bilinenin ağlarını[n] yırt[ıldığı]"*[47] bir ortam egemendir Hesse'nin bu romanında. 'Sanal' zamanla, 'gerçek' zaman birbirine karışmıştır burada."*Boncuk Oyunu*" romanında ise, *"her şey*

45 Johannes V. Buttlar..., s. 7 (Önsöz).

46 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 75.

47 *A.g.y.*, s. 199.

bir zamanlar olduğu gibi[dir], burada hiç zaman geçmemiş, kimse öldürülmemiş ve acı çekilmemişti[r], burada sanki zaman ve yaşam kristalde olduğu gibi dinginleştirilmiş, sonsuzlaştırılmış"[48] gibidir. Astrofizikçi Hawking'in, *"'sanal' dediğimiz zamanın aslında gerçek zaman olduğu ve gerçek zaman dediğimizin ise düşümüzün bir ürünü olduğu öne sürülebilir"*[49] tümcesi ise, sanal zaman kavramına 'kozmik' bir renk katmakta. Bilimin 'sanal zaman' adını verdiği bu olgu, kozmik felsefenin de zaman boyutudur özde. *"Bu dünyadan ve onun gerçeklerinden kaçıp daha yakın bulduğu (...) bir gerçeğe geçmek ist[emektedir romanın ana figürü Harry Haller, zamanın ötesindeki bir gerçeğe."*[50] Sanal zaman ya da kozmik zaman *"Doğu'ya Yolculuk"*un da zaman boyutudur; zaman içinde yolculuk eder 'ışığın ülkesine giden adamlar'. Doğu, *"tüm zamanların yekvücut olması[dır]"*[51] bu romanda.

Hesse'nin *Boncuk Oyunu* ve *Doğu'ya Yolculuk*'taki mistik dünyasının içinde yer alan, elektronik devriminden çok önce kaleme alınmış, bilim-kurgu anlatılarına taş çıkartacak yapıdaki bilgisayara benzer high-tech işi sistemler; *Bozkır Kurdu*'nun özellikle son bölümünde mistisizmle bilim-kurgunun birbirine yoğrulduğu roman dokusu ve yine *Bozkır Kurdu*'nda, içgüdülerin ilkel kurdu ile yabancılaşmış kültür insanının, teorik fiziğin madde-antimadde karşıtlığında olduğu gibi, bir araya geldiklerinde patlayıp yok olmaları[52] bilimle tatlandırılmış kozmik bir yaklaşımın ürünleridir.

Hesse'nin bir başka kozmik yaklaşımı ise; onun, bilimin henüz ulaşamadığı alanlara –belki de dördüncü boyuta– ulaşma çabasının bir ürünüdür. *Faust*'su bir yaklaşım içerir bu çaba; *"Dünyayı özünde bir arada tutanın,/Bilmek istiyorum ne olduğunu;/Görmeliyim onu devindiren güçleri,/Ve tohumun kendisini,"*[53] diyen ve evrenin gizini çözmek için yanıp tutuşan 'bilim ada-

48 Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel* (*Boncuk Oyunu*), Gesammelte Werke, Berlin, 1951, 46. baskı, s. 732.

49 Stephen Hawking..., s. 180.

50 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 166.

51 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk*..., s. 25.

52 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 54.

53 J.W.v. Goethe..., s. 22.

mı' Faust'un Nostradamus okuması, ruhlarla iletişim kurmaya çalışması, büyü yapması gibidir bu. 'Kabala'dan söz ederken, *"Fakat belki kabala da bir bilimdir,"* der Hesse ve sonra ekler: *"Bunun Alman profesörler tarafından tebessümle karşılanacağını söylemeye gerek yok."*[54] *Büyücünün Çocukluk Yılları* başlıklı anı notlarında ise şöyle bir tümce yer alır: *"O zamanlar, ne yazık ki erken bir yaşta unuttuğum ve geç bir yaşta yeniden öğrenmek zorunda kaldığım büyücülüğü de biliyordum."*[55]

Bilim, din, psikanaliz ya da 'büyü' gibi esoterik öğretiler; akıl ya da sezgi; tüm alanları ve varlığının tüm yetilerini tek bir odağa yönlendirir Hesse, her şeyi bu yolda seferber eder: Gerçeği öğrenmek. Kimi kez Doğu'nun bilge tonu, kimi kez Batılı Faust'un coşkusu egemen olur bu arayışına. Ama yön aynıdır: Gerçeğe ulaşmak; evrende ve insandaki gizi çözümlemek; 'varoluş'u gerçekleştirmek.

Kozmik bir varoluşçu

> ***"Güneşte pişmeye hazırım. Olgunlaşmaya hazırım. Ölmeye ve yeniden doğmaya hazırım."***[56]
>
> – HESSE, ***Dağ Geçidi***

İnsanlık tarihi, inişli çıkışlı bir grafik eğrisinin izinde, birey-insanın kendini arayışını sergiler. *"İnsan her şeyin ölçüsüdür,"* diyen Protagoras, *"Kendini bil,"* diyen Sokrat, *"Düşünüyorum, öyleyse varım"* sözüyle odağa insan aklını yerleştiren Descartes; gerçek varlığın birey-insanın kendisinde olduğunu, gerçek bilginin de insanın kendisini bilmesine bağlı olduğunu söyleyen Sören Kierkegaard; insanın derin benliğini tanımasını ana erek olarak alan Henri Bergson; ya da özgürlüğün insan varlığının kendisi demek olduğunu varoluş felsefesinde vurgulayan Jean Paul Sartre, insanın kendini arayış sürecindeki basamaklardan birkaçını oluşturur.

---

54 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 110 (*Gezintiler/Bulutlu Gökyüzü*).

55 *A.g.y.*, s. 22 (*Büyücünün Çocukluk Yılları*).

56 *A.g.y.*, s. 95 (*Gezintiler/Dağ Geçidi*).

Çağdaş felsefede fenomenolojistler, personalistler ve varoluşçular insanın varlığını çeşitli açılardan gözler önüne sermeye çalışırlar. Hesse'nin, *"bir nesne değil (...) bir insan (...) değil, bir düşünce (...) kuru bir soyutlama"*[57] dediği 20. yüzyıl insanının kimlik arayışıdır bu. Bireyin önemini indirgeyen kolektivist/materyalist dünya görüşünün karşısında yer alan 'varoluşçuluk', insanın kendi varlığının gerçekliğine yönelip Ben'ini tanıması, onu yeniden yaratması, onunla bütünleşmesi, onu yaşama geçirmesi demektir. Dinsel temeldeki varoluşçuluğun babası Kierkegaard ile Jaspers ve Marcel gibi varoluşçular, insanın kendini tanımasının Tanrıya iman aracılığıyla olabileceğini, insanın ancak inanç aracılığıyla kendi varlığının sınırlılığını/geçiciliğini kavrayabileceğini ve yeryüzünde sağlıklı bir konuma sahip olabileceğini söylerler. Bu düşünürlerin 'aşkın varlık' diye söz ettikleri olgu ise insanın dışındadır, onun kendisini bulmasına yardımcı olan Tanrıdır. Sartre ise 'Ben'in dışında bir varlık tanımaz. Sartre'a göre insan önce, yaptığı seçimlerle özgürce 'varoluş'u yaşar ve kendi öz'ünü kendi oluşturur; varoluştan önce bir 'öz' yoktur.

Tüm bu düşünürler varoluşlarının ardındadırlar; bu bağlamda da Hesse ile koşutluk içindedirler. Ancak Hesse'nin ulaşmaya çalıştığı; Kierkegaard gibi mistik varoluşçuların, insanın dışında yer alan 'aşkın varlık'ı değildir; o varlık Hesse'de insanın 'Özben'indedir; 'kozmik-öz'ün kendisidir; evrenin bütünüdür; istenirse ona Tanrı da denebilir. Hesse'de o öz, varoluş gerçekleşmeden önce de vardır, tüm varoluşun kendisidir o. Freudcu bir yaklaşımla, gerçek varoluşun, 'Ben'in bilinçli olan bölgesinin, 'üstben' (ahlâk/vicdan) ve 'altben' (içgüdüler) ile bir bütün olarak kavranılması sonucunda gerçekleşebileceğini söyleyen kimi varoluşçular –örneğin Sartre–, var olma isteğinin amacını, bilincin bütünlüğe erişmesi olarak görürler. Ancak, bütünlüğe erişmiş bu bilinç, bilinçdışının sınırlı ele alındığı bir alandır, evrenin/insanın tüm varoluşunu içeren kolektif bilinçdışını ya da 'kozmik öz'ü kapsamına almaz.

Hesse'nin varoluşçuluk anlayışı, üç boyutlu dünyasal yaşa-

57 *A.g.y.*, s. 149 (*Kaplıcada*).

mın sınırlarının üstüne çıkan 'aşkın' bir boyutta, belki de 'sanal' zamanda gerçekleşen ve kozmik özle bütünleşmeyi amaçlayan bir yaklaşım içerir. Burada gerçekleştirilen 'Ben', bir yandan dünyaya sıkı sıkıya bağlı, 'kendine özgü özellikleri' olan biridir; 'özgürce' gerçekleştirmeye çalışır o özelliklerini. Öte yandan ise, aşkın bir özle bütünleşme çabası, varoluşun amaç ve sorumluluğunu, somut yaşamın dışındaki evrensel/kozmik bir boyuta taşır: Hesse'nin varoluş anlayışında, bireyin tüm evrenle bütünleşmesi söz konusudur. *"İnsan olarak görevimiz, kendimize ait kişisel yaşamımız içinde, hayvandan insana bir adım daha yaklaşmaktır,"*[58] derken böyle bir bilinç ve sorumlulukla konuşur Hesse. Önemli olan aynı zamanda, bireyin üstünde var olan bir 'Ben'in, yani tüm insanlığı kapsayan 'Kozmik Ben'in de gelişimidir. Birey, milyonlarca yıl süren birçok ara evreden geçerek şimdiki durumuna gelmiş olan insanın 'Kozmik Ben'e, –ya da Nietzsche'nin diliyle konuşursak– onun üstinsan'a evrimleşmesinin sorumluluğunu da taşımaktadır. Özde çağcıl varoluşçularla aynı amacı paylaşır Hesse. Hepsi, insanın 'Ben'ini tanıması, kendini gerçekleştirmesi, 'var olması' gerektiğini savunurlar. Yöntemleri çoğu kez çakışmasına karşın, üstünde hareket ettikleri düzlemler aynı değildir.

20. yüzyılda insanlığın ana sorunsallarından biri olan, 'insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması' olgusunun başlıca nedenlerinden biri; evrensel insanla, maddenin egemenliğindeki toplumsal insanın birbirinden kopmasıdır; insanın doğal çevresinden uzaklaşıp kabuğuna çekilmesidir; yalnızlaşmasıdır. Bunu kozmik dile çevirirsek; bilinçle bilinçdışının, özne ile nesnenin ayrışması demektir bu; evrensel bütünlüğün bozulmasıdır. Oysa doğada –hayvanda ve bebekte– özneler, 'Ben' olduklarını bilmezler; 'farkındalık' gelişmemiştir; özne, kendi dışındaki nesnelerle birdir; kendini onlardan ayrı 'biri' olarak duyumsamaz. Doğada içgüdüsel bir bilinçdışı, bilinçle çakışmış durumdadır. Bu koşullar altında yabancılaşma söz konusu değildir. Yabancılaşmanın ortadan kaldırılması ise, özne ile nesnenin, bilinç ile bilinçdışının yeniden bütünleşmesiyle gerçek-

58 *A.g.y.*, s. 210 (*Öldürmeyeceksin*).

leşir. Ancak bu, başlangıçta –doğada– olduğu gibi 'naif' bir biçimde kendiliğinden değil de, aynı gerçeğin bir üstbilinç aracılığıyla kavranmasıyla olur. Kendinden ve çevreden kopuş anlamına gelen 'yabancılaşma' dönemini ardında bırakan ve yaşamı olumlu/olumsuz tüm boyutlarıyla tanıyan kişi, gerçeği, bir üstbilince erişerek –bilgeleşerek– yakalarken, aynı olgu çocuk ya da doğada bilinçdışı ya da kozmik bilinç aracılığıyla kendiliğinden gerçekleşir. Bu, 'aydınlanma'dır, Doğu felsefesindeki 'satori'dir; yeniden ilk duruma dönüştür; evrenle/doğayla/kozmik özle bütünleşmek demektir.

Bu üç basamaklı gelişme sürecini şöyle formüle edebiliriz: 1) Özne=Nesne (Doğada potansiyel olarak bulunan kozmik bilinç aracılığıyla kendiliğinden), 2) Ayrışma/Yabancılaşma (Kriz), 3) Özne=Nesne (Farkındalıkla yeniden ulaşılan kozmik bilinç/aydınlanma). Hesse 1932'de kaleme aldığı *Bir Parça Teoloji* başlıklı denemesinde, gelişmeye giden bu üç basamağı şöyle adlandırır: Suçsuzluk (Unschuld), Suç (Schuld), Tanrının desteği/kayra ve kurtuluş (Gnade und Erlöstsein). Alman gelişim romanındaki üç basamaklı klasisist şemaya da uyan kendini gerçekleştirme yolundaki bu aşamalar, Hesse'nin yapıtlarındaki kişilerin olduğu kadar, kendisinin de izlediği yoldur.

Mikro Adam'ın[59] dünyasından kaçış

Başlangıçta var olan bireylik öncesi birlik-bütünlük durumu, Hesse'nin oluşum romanlarında ve çocukluğunu anlattığı anılarında, cennetteki günah öncesi durum görünümü içinde betimlenir. Ancak onun kurmaca ve yarı kurmaca yapıtlarındaki ana izlekler daha çok yukarıda belirtilen, üç basamaklı gelişme şemasının 'kriz' ve 'aydınlanma' bölümlerini içerir.

"Eğer dünyanın yaptığı doğruysa ve gerçek yaşam, yığınların beğenileri, yüzeyselle yetinen Amerikanlaşmış insanlar ve kahvelerden yükselen bu müzikse, o zaman yanılgıya düşen benim, ak-

59 Thea Alexander, ütopik romanı *M.S. 2150*'de 20. yüzyıl toplumunu "mikro toplum", insanını da "mikro adam" diye nitelendirir. 'Mikro' burada, gelişmişlik bağlamında alt düzeyi tanımlayan bir değer ölçüsüdür.

lımı oynatmışım,"[60] dedirtir Hesse *Bozkır Kurdu*'nda kahramanına. Nietzsche ve Oswald Spengler'in Batı kültürünün çöküşü tezlerine koşut bir yaklaşımla, burjuvanın yaşam biçimini yapıtlarında boy hedefi yapar: *"Günümüz dünyasını bir akıl hastanesi ve insanını da sansasyon uyandıran tiksinti verici kötü bir oyundan bir sahne gibi görüyorum,"* der 8.5.1938 tarihli mektubunda. Dünya, tarihinin en korkunç savaşına hazırlanmaktadır o günlerde. Zaten, Hesse'ye göre, *"dünya tarihi denilen olguyu hangi açıdan ele alırsanız alın, durum değişmez; çirkindir, acımasızdır, şeytanidir".*[61] Onun, içinde yaşadığı toplumun değer ölçütleriyle uzlaşması olanak dışıdır. *"Batılı insan ve özellikle onun en aptal, en vahşi türü olan 'kabagüç insanı' (yani, aşağılık duygusunu övünerek erdemleştiren Alman) kavga etmeyi çok sever,"*[62] der bir mektubunda. Ağırlığın, 'olumsuz'dan yana olduğu; savaşın, sevgisizliğin kol gezdiği toplumsal yaşamla ilgili görüşleri daha çok, 'yarı kurmaca' diyebileceğimiz otobiyografik içerikli anıları, mektupları ve denemelerinde yer alır Hesse'nin.

Kurmaca yapıtları arasında ise, *Bozkır Kurdu* toplum eleştirisinin dorukta olduğu kitabıdır Hesse'nin; bir 'kriz' romanıdır *Bozkır Kurdu*. "Tiksinti verici" diye adlandırdığı yaşam sahnesi, romanın "tılsımlı tiyatro"sunda ölüm, öldürme, kan, vahşet, savaş ve teknolojinin öğelerinden oluşan bir kaos olarak, olağanüstü renkli imgelerle iç içe gözler önüne serilir. İnsanların çoğu, *"yaşamlarını sürdürebilmek için analarına, babalarına, soylarına ırklarına, milletlerine, toplumsal durumlarına, paraya, Tanrıya ve bunlar gibi şeylere göbek bağıyla bağımlı olmak zorundadırlar. Bu yüzden de tam olarak doğmuş sayılmazlar,"*[63] der. Erich Fromm çağın toplumsal insanından söz ederken. Oysa Hesse'nin gelişme yolundaki amacı, her şeyden önce *"toplumun kişilik dediği (...) o şeyden kaçıp kurtulmaktır".*[64]

---

60 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 30.

61 5.8.1958 tarihli mektubundan.

62 4.2.1933 tarihli mektubundan.

63 Erich Fromm, *Psikanaliz*.., s. 31.

64 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 168.

İçinde yaşanılan bu kaosu bir yanılsama olarak görür Hesse; özde gerçek değildir bu dünya. *"Bütün bu dış dünyanın yalnızca algılarımızın bir nesnesi değil de, ruhumuzun bir yaratısı olduğu gerçeğini anlayıp, dışsal olanı içe, dünyayı 'Ben'e [ya da 'Özben'e] dönüştürerek aydınlığa kavuşabiliriz."*[65] Çünkü –yine kendi sözleriyle–, *"gerçeklik, hiçbir koşulda hoşnut olunulmaması, tapınılmaması ve saygı duyulmaması gereken bir şey[dir], çünkü o bir rastlantıdır, yaşamın bir artığı"*dır.[66]

Hesse'nin, Birinci Dünya Savaşı sırasında geçirdiği bunalım, aydınlanmaya giden yolun da başı olmuştur onun yaşamında. Şöyle der bu dönemle ilgili olarak: *"Yeniden içime kapandım ve çevreye ters düştüm; (...) kendimle ve dünyayla olan barışıklığımı unutmak zorunda kaldım ve ancak bu olayla 'yaşama' adım atmış oldum."*[67] Somut gerçekle uyuşmazlık çoğu kez 'kaçış'la sonuçlanır Hesse'de. Kimi kez *"dar sınırlarla çevrilmiş gerçeğin o bunaltıcı yavanlıkları"*ndan[68] kaçar; kimi kez ise içine kaçar, *"bir dakika soluk almadan dur[ur], gerçekliğin krizinden kurtul[ur]"*,[69] kimi kez Hindistan'a kaçar, *"[Avrupa'nın] göz kamaştırıcı zevksizliğinden, kaba, yontulmuş zevk düşkünlüğünden, gürültülü Pazar ruhundan neredeyse nefret e[tmektedir]"*[70] çünkü.

Ancak, yaşam da *"çocuk oyunu gibi bir şeydir [özde], bir oyun, bir imgelem, boyalı bir derinin altındaki koca bir hiç, bir sabun köpüğü; gerektiğinde keyifle gülünen, aynı zamanda da aşağılanan ama asla ciddiye alınmayacak"*[71] bir şeydir. *"Bugün insanın hâlâ insandan daha çok gorile yakın olduğunu söylemek zorundayız[dır]. Çünkü henüz insan değiliz[dir], olsa olsa insanlık yolundayız"*dır.[72] *Bozkır Kurdu* romanında yer alan grotesk 'yaşam sahnesi'ndeki savaş oyununda, cesetlerden birinin

---

65 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 198 (*Savaş ve Barış*).

66 *A.g.y.*, s. 56 (*Bir Yaşam Öyküsünün Özeti*).

67 *A.g.y.*

68 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk...*, s. 27.

69 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 61 (*Bir Yaşam Öyküsün Özeti*).

70 *A.g.y.*, s. 128 (*Hindistan'dan Gelen Konuk*).

71 Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel* (*Boncuk Oyunu*)..., s. 739.

72 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 206 (*Öldürmeyeneceksin*).

cebinden çıkan karttaki 'adres' ile kaosun çıkışındaki 'aydınlığı' anıştırmak ister Hesse: *"Tat Twam Asi"*[73] (Sen O'sun). İnsanın somut yaşamdaki geçici bilincinin özde hiçbir önemi yoktur; Hesse için o, kozmik bütün içindeki bir ayrıntıdır yalnızca. Dünyayı ve dünya insanlarını hiçbir zaman tam olarak ciddiye almadığını söyler Hesse 1931'de kaleme aldığı *"İnancım"* adlı denemesinde; *"yıllar geçtikçe de daha az ciddiye alıyor[dur]"*[74] insanı. Kurmaca yapıtlarının neredeyse tümünde zaman ve uzam boyutlarını, içinde yaşadığı çağın somut olaylarıyla bütünleştirmez Hesse. Anlatısını, kimi kez Ortaçağ'ın destansı ortamına, kimi kez 2200 yıllarında geçen bir ütopya atmosferine taşımasının ana nedeni, içinde bulunduğu reel yaşamı asal düzlemde önemsemeyen bu gerçeklik anlayışıdır kuşkusuz.

Yazgıyı 'ben'e dönüştürmek

Toplumsal yaşamda yapılan en büyük yanlış *"yaşama karşı düşünce yoluyla zor kullanma"*dır[75] Hesse'ye göre. Kendi doğasına karşı gelerek, toplumun kimi değer ölçütlerine uyma yolunda yaptığı bir girişimi şöyle değerlendirir: *"Müzminleşmiş bir yanlışı bu kez yine yapmıştım. Ölçütlere uymak istemiştim. Ve benim, tüm yaşamıma ve doğrudan kendime karşı zor kullanmam [böylece] bir kez daha gerçekleşmişti."*[76] İnsanın, varoluşunu gerçekleştirebilmesi için yapması gereken ise, geçerli toplumsal ölçütlere uymak için kişiliğinden özveride bulunmak değil, tam tersine, toplumu karşısına alsa bile doğasının gereğini yerine getirmesidir. İnsanın kendisini olduğu gibi kabul etmesi demektir bu. Nietzsche bunu, *"kendini bir yazgı saymak, kendini başka türlü istememek"*[77] diye açıklar. Nietzsche etkisinden izler taşıyan ve başlığı da, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zer-*

73 Anlamı: 'Sen O'sun'. Brahma bilgeliğinin ana öğretilerinden biri. Bireyin geçici bilincinin, sonsuz kozmik bilincin bir parçası olduğunu ve bu nedenle de benliğin önemsizliğini vurgulayan öğreti.

74 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 176 (*İnancım*).

75 *A.g.y.*, s. 151.

76 *A.g.y.*

77 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo...*, s. 25.

düşt adlı yapıtını çağrıştırmak amacıyla seçilmiş olan *Zerdüşt'ün Geri Dönüşü* adlı düşünsel içerikli anlatısında Hesse şöyle dedirtir Zerdüşt'e: *"Ben, Zerdüşt'ün yazgısını tanıdığım için Zerdüşt'üm. Onun yazgısını yaşadığım için. Çok azı kendi yaşamını yaşar. Kendi yaşamınızı yaşamayı öğrenin. (...) Bilin ki, yazgınız tanrısal putlardan kaynaklanmıyor; artık bilin ki ne putlar ne de tanrılar vardır. (...) Kendi yazgınızı sevmeyi ve dünyada ondan daha iyisinin olmadığını öğrenmelisiniz. O sizin Tanrınız olmalı, çünkü siz kendinizin Tanrısı olmak zorundasınız. (...) Acı çekilen ve uzak durulan bir yazgı, tüm acıları, tüm zehirleri ve tüm ölümleri içerir. Buna karşılık, dünyadaki eylemler, iyilikler, mutluluklar ve yaratıcılıkların tümü yaşanmış yazgılardır, 'Ben'e dönüşmüş yazgılardır."*[78]

Yazgıyı sevmek, onu koşulsuzca onaylayıp gerçekleşmesine izin vermek demektir; evrenin akışına uymak, doğayı olduğu gibi kabul etmek anlamına gelir. 'İyi' ve 'kötü'nün dışında, tüm değer ölçütlerinin ötesinde bir davranıştır bu; yalnızca 'olmak'tır. Yazgı, aynı zamanda insanın genetik taşıyıcılar aracılığıyla biçimlenmiş karakteridir de. *"'Yazgı' ile 'karakter'in tek bir kavramı dile getirdiklerini, Alman dehasının en derin ve en az tanınan isimlerinden biri, Novalis de söylemiştir"*[79] bir zamanlar. *Bozkır Kurdu*'nda ana kişinin yalnızlığının nedenini, iki karşıt disiplini bir araya getirerek açıklar Hesse: 'Kalıtım' ve 'yazgı'.[80] Bilimin, bilim ötesi boyutla bütünleştiği bir anlayıştır bu. *"İnsanın kendi anlamında 'inat etmesi', bir sap otun, kendi gelişiminden başka hiçbir şeye yönelik olmayan, o Tanrı isteği olağanüstü derin kendi anlamında inat etmesi gibidir."*[81] Hesse'nin en beğendiği erdemdir inatçılık. *Ra Bilgileri*'nin kozmik felsefesinde, *"her akıl/beden/ruh bileşimi Yaratan'ın kendine özgü, eşi olmayan bir parçasıdır";*[82] *İncil*'in *Yakub'un Mektubu* bölümünde ise,

---

78 Hermann Hesse, "Zarathustras Wiederkehr" içinde: *Krieg und Frieden, Gesammelte Werke in Einzelausgaben* içinde, Memingen 1962, s. 118.

79 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş*..., s. 202 (*Inatçılık*).

80 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 6.

81 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş*..., s. 203 (*Inatçılık*).

82 Elkins/Rueckert/McCarty, *Ra Bilgileri/II*, çev. Rengin Özer, İstanbul, 1993, s. 30.

Tanrı bizlere *"yaratıkları arasında ilk ürün özelliğini taşımamızı amaçladı"*[83] denir. Yazgısını gerçekleştiren insanın yaptığı, işte bu, –salt organik değil aynı zamanda kozmik bir genetiğin belirlediği– evrenin yalnızca ona özgü olan parçasını (ya da yazgısını, ya da kişiliğini) yaşama dönüştürmektir, kozmik senfoninin içinde uyumlu bir ses olmaktır.

"Bir insanın büyüklüğünü belli eden 'amor fati'dir [yazgıyı sevmek],"[84] der Nietzsche. Yazgıyı tanımak, kendindeki kozmik öze ulaşmak, onunla bütünleşmektir. *"Yazgısını seven ve onunla bütünleşen kişi artık ne uzun yaşamın peşindedir; ne şan, ne şöhret, ne de zenginlik arar. Bu tür insanlar iç huzuruna kavuşmuşlardır. Dünyada hiçbir şey onları korkutamaz, hiçbir şey düşman değildir onlara. Onlar yazgılarını içlerinde taşırlar."*[85] Hesse'nin yukarıda sözünü ettiği insan türü, sıradan insanın boyutlarını aşmıştır, o bir üstinsandır, bir 'homo humanus'tur artık, bir 'insan insan'dır.

'Homo humanus' ya da 'İnsan İnsan'ın doğuşu

> ***"Kimi kez bir çocuğum, kimi kez yaşlı bir adam, kimi kez bir yaşındayım, kimi kez bin yaşında."***[86]
>
> – HESSE, *Kaplıcada*

'Homo humanus' tanımını 1957 yılında Martin Buber kullanır Hesse için.[87] Homo humanus, kozmik bilince ulaşmış insandır, 'gorilden insana' giden yolun sonuna gelmiş, gerçek insana evrimleşmiş olan canlıdır. Kozmik felsefede ana erektir 'insanlaşmak'.

---

83 *İncil, Yeni Akid, Yakub'un Mektubu*, 12-18.

84 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*.., s. 55.

85 Hermann Hesse, "Chinesische Betrachtungen" içinde: *Gesammelte Werke*, Bd.10... s. 68-69.

86 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş*..., s. 151 (*Kaplıcada*).

87 *Neue deutsche Hefte*, Ağustos 1957.

Nietzsche çağ uygarlığının Tanrıyı öldürdüğünü söyler. İnsan kendi elleriyle öldürmüştür onu; kendisi de açılan boşluğa yuvarlanmaktadır; yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır insan. Ancak bu tehlike aynı zamanda onun en büyük olanağıdır Nietzsche'ye göre: *"İnsan ne yapıp yapıp, bu boşluğu kendi varlığıyla kendini alt ederek doldurmalıdır, ancak böyle değer kazanacaktır Tanrıyı öldürmesi."*[89] Nietzsche'nin 'üstinsan'ı işte bu evrimleşmiş, Tanrısal özellikleri kimliğinde toplamış insandır. Sıradan insan, üstinsana giden yolda bir köprüdür yalnızca; hiçbir bütünlüğe ve değere sahip değildir Nietzsche'ye göre. Üstinsanı yaratmadığı sürece, sıradan insanın kendisinin de yok olacağını söyleyen Nietzsche'nin insana ve kültürüne yönelttiği eleştirinin doğruluğu, insanın teknolojiyi bilinçsizce kullanarak dünyayı ekolojik bir felaketin eşiğine getirmesiyle kanıtlanmıştır. Üst bilince ulaşmadan üst düzeyde bir teknoloji kullanmaya çalışan, ruhsal açıdan gelişmeden dünyayı yönetmeye çalışan bu 'sıradan' insan, üzerinde yaşadığı gezegeni yaşanmaz kılmıştır.

"Bir makro felsefe klasiği" diye tanımladığı ütopik/düşünsel romanı *M.S. 2150*'de Thea Alexander, *"rekabetin, uyuşmazlıkların, güvensizliğin, düşmanlıkların, nüfus patlamasının, çevre kirliliğinin, cehaletin ve olağanüstü bencilliğin egemen olduğu bir dünyadan, işbirliğinin yaşandığı bir dünyaya"*[90] geçişi anlatır. 2150 yılı, 'makro' toplumu oluşturan ve tek ilkeleri ruhsal yönden 'gelişmek' olan 'makro' insanların yaşadığı bir tarih kesitidir romanda. Burada gelişme bir yaşam süresiyle kısıtlanmaz: *"Makro bakış açısı, insanı zaman ve uzayla sınırlandırılmamış büyük bir zihin olarak görür. Bazen ölümsüz ruh diye de adlandırılan zihin, geçici olarak belirli aralarla, mükemmelliğini sürekli artırma (birlik bilincine ulaşma) çabası içinde daha kapsamlı bir farkındalığı deneyimlemek ve öğrenmek için beden denen çe-*

88 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 92 (Gezintiler/Köy Evi), s. 73.

89 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt...*, s. 12 (Önsöz).

90 Thea Alexander, *M.S. 2150...*, s. 32.

şitli araçları seçer."[91] Gelişmenin ana erek olduğu kozmik felsefede gelişmişlik süreci, varlıkların tümünü, dolayısıyla tüm evreni kapsamına alır: *Varlıklar kendi titreşimlerine/doğalarına göre değişik katlarda bulunurlar (...) En düşük uçlarda bulunan düşünce formlarından, daha yüksek katlardaki kendini öğretme/öğrenmeye adamış, aydınlanmış varlıklara kadar değişen düzeyler*[92] söz konusudur kozmik gelişme platformunda.

Ana ilkesi, insanın gelişmesi, giderek kozmik bilinçle (ya da Tanrıyla) bütünleşmesi olan kozmik felsefe, bütün insancı öğretilerle aynı ortak paydaya sahiptir. Özde peygamberlerin, Lao Tse'nin, Buda'nın, Mevlana'nın, Yunus'un, Meister Eckhardt'ın, Angelius Silesius'un, Pir Sultan Abdal'ın, Goethe'nin, Nietzsche'nin, yaşlı Max Frisch'in, Nazım'ın, Oğuz Atay'ın ve hatta Sezen Aksu'nun kimi şarkılarının soluk aldıkları insancıl atmosfer, kozmik bilincin öğelerini taşır içinde. Amacı, her türlü tutkunun, her türlü açgözlülüğün yenilmesi, bunun için de egonun yok edilmesi olan Zen Budizm, tüm bu amaçlara bilinçdışıyla bütünleştirilerek ulaşılabileceği savında olan psikanaliz ve bağnazlıklar aşılıp özlerinde yatan gerçeğe varıldığında tek tanrılı dinlerin hepsi, gelişmiş insana giden yolun adresini taşırlar.

Hesse, kurmaca yapıtlarının tümünde bu adresin gösterdiği yolda yürür. Onun metin kişilerinin tümü: sevgiyi bayrak edinen Siddhartha, Van Gogh'u andıran dışavurumcu Klingsor; dış dünyayla uyuşmazlığın marjinal örneği *"gerçek insana giden arayışa katılacak denli deha sahibi"*[93] Harry Haller; gerçeğin 'duygu/sanat/doğa' yanını bedenleştiren Goldmund; 'aklın/soyut gerçeğin' temsilcisi Narziss; hepsi, 'gerçek insan'a, homo humanus'a giden yoldaki ara duraklardır.

Homo humanus'un eğitim süreci ve 'magister ludi'nin[94] oluşumu ise, ancak Hesse'nin geç dönem yapıtlarında bütünlük

91 *A.g.y.*, s. 35.

92 Elkins/Rueckert/McCarty, *Ra Bilgileri/I*, çev. Rengin Özer, İstanbul, 1992, s. 234.

93 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 62.

94 Magister Ludi, *Boncuk Oyunu* romanında, yetkinleşme yolunda oynanan bu oyunu en iyi oynayan kişi; pir. Sözcük anlamı, usta oyuncu.

içinde verilir. *Doğu'ya Yolculuk*'ta 'ışığın ülkesi'ne yapılan bir yolculuğu anlatır Hesse. Anlatılan ise özde, insanın insanlaşma sürecidir. Zaman ve uzamın dünyasal normların dışında birtakım koşullara sahip olduğu bir iç dünya yolculuğudur bu. Tümüyle simgesel bir düzlemde toplumsal insanın evrensel insana dönüşme eylemi anlatılır burada. Binlerce yıldır sürmekte olan bir 'evrimleşme' sürecini kurmaca düzlemine taşır Hesse. 'İnsan insan'a evrimleşen, anlatının ana kişisi ya da onun ardına gizlenmiş olan Hesse değildir yalnızca; bir derneğin üyelerinin gelişmesidir anlatılan, simgesel bağlamda ise söz konusu olan insanlığın gelişmesidir, evrimidir: *"Bizim cemiyet (...) dünya tarihi boyunca bazen yeraltında olmasına karşın kesintisiz bir seyir halinde varlığını sürdüregelmişti; beri yandan, dünya tarihinin bazı evreleri de bizim cemiyet tarihinin değişik etaplarından başka bir şey değildi, Zerdüşt, Lao Tse, Platon, Xenophon, Pythagoras, Albertus Magnus, Don Kişot, Tristam Shandy, Novalis, Baudelaire bizim cemiyetin kurucuları ve kardeş üyeleri arasında bulunuyordu."*[95] Anlatının evrimleşmiş insanı Leo, tüm maddesel bağımlılıklarından arınmış biridir. Uşakken de cemiyetin başkanıyken de aynı doğal davranışı sergiler; *"çevresiyle her zaman akıp duran, kabarıp coşan bir birlik ve beraberlik içindedir".*[96]

Hesse'nin 'insan insan'ının en yetkin örneği, onun olgunluk dönemi ürünü *Boncuk Oyunu* romanının Magister Ludi'si Joseph Knecht'tir. İnsanın iç dünyasında geçirdiği ve sözcüklerle teke tek anlatılması olanaksız olan bu yaşantıyı, tümüyle simgelerden örülmüş olan romanın satır aralarına yerleştirir Hesse. Romana başlığını veren 'boncuk oyunu', 2200'lü yıllarda, öğrencilerine bir ruhsal gelişme programı sunan seçkinci bir eğitim kurumunda uygulanan bir tür kendini geliştirme oyunudur. Yaşamın, kültürün, doğanın, evrenin tüm verileriyle oynanan bir oyundur bu: *"Boncuk oyununun figürleri ve formülleri, tüm bilimlerin ve sanatların kullandıkları bir dilde yapılarını kuruyorlar, felsefe ve müzik yapıyorlardı; kendi kendileriyle oynayarak, arı bir varoluşa, tümüyle gerçek bir gerçekliğe erişmeye çalışarak, yetkin*

95 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk...*, s. 43-44.

96 *A.g.y.*, s. 59.

olana dek. Her türlü teolojik yaklaşımın dışında kalmasına karşılık, neredeyse Tanrıya ibaretle eşanlamlı"[97] olan bu oyun, bizim baştan beri vurgulamaya çalıştığımız kozmik bilincin ışığı altında gerçekleşmektedir; *"yetkin olanı arayışın seçkin ve simgesel bir biçimi[dir], rafine türde bir simya[dır], tüm imgeleri ve çoğulluklarını kendinde bütünleştiren bir tine, tanrıya yaklaşmaktır".*[98]

Nietzsche'nin tanımıyla 'üstinsan', Zen'in diliyle 'satori'ye ulaşmış insan, psikanalizin terminolojisiyle 'bilinç dışı'yla bütünleşmiş insan, İslâm Tasavvufu'nun değişiyle insan-ı kâmil ya da bunların hepsi demek olan kozmik bilince ulaşmış insan, konumuz bağlamında ise Hesse'nin Joseph Knecht'i: Bu insanın kişilik özelliklerini yine Hesse'nin ağzından dinleyelim: *"Biz, önemli bir kişilik diye ancak, tüm özgünlüklerin ve tuhaflıkların dışında, kendini mümkün olduğu kadar 'genel olan'a en yetkin bir biçimde uyum sağlamış ve kişilik üstü hizmette en yetkine ulaşmış kişiye deriz."*[99] Hesse'nin, evrensel/kozmik kimliğe ulaşmaya çalışan kahramanları, Joseph Knecht'in kimliğinde 'ego'larından sıyrılmış, bütünle 'bir'leşmişlerdir bundan böyle; artık bütünün hizmetindedir onlar. Anahtar sözcük kahramanın soyadında da simge düzlemine taşınır: Knecht, Almanca 'hizmetkâr' demektir. Gelişmiş insan aynı zamanda *"saygı duymayı, görmeyi, yüceltmeyi, hizmet etmeyi ve özveride bulunmayı"*[100] öğrenmiş olan insandır. Hesse'nin diliyle *"yazgı ya da karakter"*indeki tüm özgünlükleri –gerektiğinde toplum ölçütlerinin dışına çıkarak– gerçekleştiren insan, vardığı bu son aşamada 'bütün'ün bir parçası olmuştur artık. Ancak bu, yoz bir toplumla bütünleşmek olmayıp, evrenle, kozmik özle bütünleşmek demektir; toplumsal ilişkileri böyle bir üstbilincin süzgecinden algılamaktır. Böyle bir gelişmişlik evresine ulaşan Joseph Knecht'in gelişimi, her şeye karşın belki henüz sona ermemiştir. Belki farklı düzlemlerde, belki farklı yaşamlarda sürecektir bu gelişme. Hesse'nin büyük hayranlık duydu-

97 Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel* (*Boncuk Oyunu*)..., s. 52.

98 *A.g.y.*, s. 51.

99 *A.g.y.*

100 *A.g.y.*, s. 636.

ğu Goethe'nin Faust'una söylettiği şu dizeler, kendi görüşünü de yansıtır özde: *"Doğum ve mezar,/Sonsuz bir denizdir,/Bir geliş ve gidiştir."*[101] Homo humanus sonsuza dek evrimleşen kişidir.

Bir sentez adamı

Amacı sürekli gelişmek olan insanın bu yetkinleşmiş örneği, evrenin ritmine ayak uydurmuş kişidir. Evrenin ritmi, karşıt kutuplar arasındaki sonsuz bir gelgit üzerine kuruludur; gecegündüz, yaz-kış, doğanın ölümü ve doğumu ya da Uzakdoğu felsefesinin 'Yin Yang'ı, belki de evrenin başı ve sonu anlamına gelen, astrofiziğin big bang ve big crash'i arasındaki 'sonsuz bir geliş ve gidiştir' bu. Dişi-erkek, iyi-kötü, akıl-duygu, hepsi özde aynı bütünün parçalarıdır. Kozmik felsefe klasiği *Ra Bilgileri*'nde bu gerçek, uzay fiziğin 'Büyük Patlama/Büyük Çöküş' kuramını ya da kalbin sistol/diyastolünü anımsatan bir biçimde dile getirilir: *"Tüm bilinç, periyodik olarak toplanıp birleşmekte 'bir' olmakta ve sonra yeniden başlamaktadır. Onun için yalnızca sonsuz bir tekâmül olduğunu kabul ettiğimizi söyleyebiliriz."*[102] Jung, her biyolojik erkeğin içinde bir dişi (anima), her biyolojik dişinin de içinde bir erkek (animus) taşıdığını söyler. Özde, her kutupta, potansiyel olarak karşıt kutup da yer alır. Tüm karşıtlıkların birleştiği nokta ise dinginliktir, bütünün kendisidir, 'nirvana'dır, evrenin başlangıcıdır, 'kozmik öz'dür, belki de Tanrıdır. Evrimleşmiş insan, yani homo humanus, işte bu karşıtlıkların dengeye ulaştığı noktayla bütünleşmiş olan, tüm karşıtlıkları olduğu gibi kabul eden kişidir. *"Olan herhangi bir şeye üzülmek ya da kızmak, kendimizi doğadan ayırmaktır."*[103]

Hesse'nin tüm yapıtları, doğanın karşıtlıklar arasındaki salınımına uygun bir ritmi içinde taşır. Hiçbir yerde durup kalmayan, kalıplaşmayan biridir o: *"Yaşamın iki kutup arasındaki, doğa ve ruh arasındaki salınımının, gökkuşağının çizdiği yay*

101 J.W.v. Goethe, *Faust*..., s. 26.

102 Elkins/Rueckert/McCarty, *Ra Bilgileri/II*..., s. 21.

103 İmparator Marcus Aurelius'un bir deyişi. Alıntı yapılan kaynak: Thea Alexander, *M.S. 2150*..., s. 353.

gibi neşeli, sıkıntısız ve bir bütün olarak ele alınması gerektiğini düşünüyorum,"[104] der bir anı metninde. Bütüne ulaşabilmesi için ise, önce parçaları tanıması, onları deneyimlemesi gerekir insanın. Özellikle yaşamının ilk yarısında Hesse, doğasının gereği olarak deneyimler bu karşıtlıkları. Onun için önemli olan yaşamdır, onu içinde duyumsamaktır, devingen bir ruhla ve yüzlerce düş oyunuyla biçimden biçime girme yeteneğidir; *"papaz ya da gezgin, aşçı ya da katil, çocuk ya da hayvan, kuş ya da ağaç[tır] o";*[105] evrendeki tüm olasılıkları içinde taşır; hangi olasılığı yaşama dönüştüreceğine ise kendisi karar verir.

Böyle bir yaşam görüşünde, *"Kung Fu Tse ve Sokrat'ın kardeş gibi görünmesi"*[106] olağandır; *"doğallık ile tinsellik, deneyim ile Platonizm; düzen ile devrim (...) arasında sürekli gidip gelmek zorunda"*[107] olduğunu söyler Hesse. *"Kimileri için çılgındım kimileri için ise mistik bir kişiydim,"*[108] derken, özde karşıt gibi görünenin aynı şey olduğunu vurgulamak ister. *"Suç diye bir şey yoktur,"*[109] sözüyle de iyinin ve kötünün ötesinde bir ahlâk anlayışının altını çizer. *"Canide, olası evliyayı görmeyi"*[110] öğrenmiştir o. Evrimleşmiş insan, yaşamı bilgece algılayan, onu olduğu gibi kabul eden biridir; tüm karşıtlıkların içinde eridiği bir 'bütün'dür; evrenin özüdür, 'kozmik öz'ün kendisidir. Karşıtlıkların 'bütün'de senteze ulaşmasını, bilge kişi Leo'nun arşivdeki heykeliyle bütünleşmek olarak simge düzlemine taşır Hesse *Doğu'ya Yolculuk*'ta. Leo, evrenin özüne, 'Bir'e dönüşmüştür burada: *"Öyle görünüyordu ki, benim heykelimde ne varsa zamanla Leo'nun heykeline akıp dolacak ve geriye yalnızca bir tek heykel kalacaktı: Leo'nun heykeli."*[111] Gelişmiş insanın önemli bir özelliği olan bu birlik ve bütünlük ruhu, geze-

104 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 58 (*Bir Yaşam Öyküsünün Özeti*) 73.

105 *A.g.y.*, s. 103 (*Gezintiler/Papazın Evi*).

106 *A.g.y.*, s. 177 (*Inancım*).

107 *A.g.y.*, s. 148 (*Kaplıcada*).

108 *A.g.y.*, s. 187 (*Savaş Iki Yıl Daha Sürerse*).

109 *A.g.y.*, s. 214 (*Genç Bir Alman'a Mektup*).

110 10.1.1948 tarihli mektubundan.

111 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk...*, s. 92.

gensel yaşam bağlamında ise, *"halklar arasındaki sınırların ötesinde, kıtaları aşan bir insanlığın"*[112] evrenselliğinde yaşar Hesse'de. Ne Almanya'dır ne de İsviçre'dir Hesse'nin vatanı; o bir dünya vatandaşıdır.

Sevgi, özgürlük ve yaşama saygı

Karşıt disiplinlerin bir bütünün eşit değerdeki parçaları olarak görüldüğü bir anlayışın, zaman ve mekana bağlı olarak değişen ahlâk ölçütlerinin dışında bir biçimlenme göstereceği de su götürmez. Çalışmamızda baştan beri kozmik görüşün bir temsilcisi olarak deyişlerinden kesitler verdiğimiz Nietzsche'nin, burjuva ve Hıristiyanlığın erdem anlayışını eleştiren görüşleriyle koşutluk içindedir Hesse; toplumun kurguladığı tüm erdemlerin karşısındadır. *"İnsan daha iyi ve daha kötü olmalıdır. Böyle öğretirim ben. En kötü, üstinsanın en iyisi için gereklidir,"*[113] diyen Nietzsche gibi düşünür; aynı özü yansıtan *Ra Bilgileri*'nin, *"gerçekte doğru ya da yanlış yoktur"*[114] saptamasını doğrular nitelikte davranır. Burjuvanın ahlâk anlayışının dışına çıktığında mutlulukla, *"şu anda harika bir biçimde tüm ahlâk kalıplarından uzaktayım,"*[115] der.

Tüm kozmik öğretilerin motoru olan üç evrensel erdem, evrimleşmiş insanın da ana özellikleridir: Sevme yeteneği, özgürlük ve yaşama saygı. İnsanın kendini 'özgürce' gerçekleştirmesi; Nietzsche'de yazgıyı 'Ben'e dönüştürmek, onu her türlü baskının dışında özgürce yaşamak demektir; Sartre'da ise özgürlük, insan doğasının kendisidir, insan ontolojisi bir özgürlük felsefesidir. *Ra Bilgileri*'nin kozmik felsefesi son derece demokratik bir yaklaşım içerir: *"Bir'in Yasası gereğince asla yapılmaması gereken en temel şey, başka bir varlığın 'özgür irade'sine müdahale etmektir."*[116] *İncil*'in *Yakub'un Mektubu* bölümü *"özgür-*

112 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 127 (*Hindistan Anıları*).

113 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt...*, s. 310.

114 Elkins/Rueckert/McCarty, *Ra Bilgileri/I...*, s. 80.

115 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 146 (*Kaplıcada*).

116 Elkins/Rueckert/McCarty, *Ra Bilgileri/I...*, s. 239.

lûğun yetkin yasası"ndan[117] söz eder, *Galatyalılara Mektup*'un "*Özgürlüğünüzü Yitirmeyin*" başlıklı bölümünde, *"Mesih bizi özgür olalım diye özgürlüğe kavuşturdu. Öyleyse özgür kişiler gibi dimdik durun,"*[118] denir.

Hesse'nin; henüz küçük bir çocukken, kendisini biçimlendirmek isteyen çarpık eğitim sistemine başkaldırışıyla başlayan 'özgürlük' savaşımı, yaşamının diğer evrelerinde de sürer. Bireyin özgürlüğü için savaşır Hesse. Herkes kişiliğinin gereğini yaşama dönüştürmek zorundadır ona göre. Narziss'in kutsal yaşam biçimi ile Goldmund'un 'günah'larla iç içe sürdürdüğü yaşamı arasında özde hiçbir ayrım yoktur.

Özgürce yaşanan 'Ben'i kendi içinde dış çevreyle ilişkilerinde dengede tutan katalizör öğe ise 'sevgi'dir. Kozmik felsefe, evreni bir arada tutanın, 'sevgi titreşimi' olduğunu öne sürer. İslam felsefesinde, Yunus Emre, Mevlana ve 'vahdet-i vücud' doktrinini benimseyen diğer mutasavvıflar için 'aşk/sevgi', varlığı varlık yapan özdür. 'Sevgi' öğesini Hesse tüm yapıtlarının dokusuna işlemiştir. *"Yalnızca tek bir büyü, tek bir güç, tek bir kurtuluş ve tek bir mutluluk vardır ve ona da 'sevmek' denir."*[119] Kozmik insancılık anlayışına göre, insanın çevresini sevmesi özde kendisini sevmesidir, çünkü sonuçta her şey 'bir'dir. *"İnsan kardeşini kendin gibi seveceksin,"*[120] diyen *İncil*'i şöyle yorumlar Hesse: *"Sevgiyi kimseden çalmaksızın kendine yöneltmek, kendi 'ben'ini küçümsemeden, onu yok saymadan başkalarını sevmek (...) Ve eğer insan isterse, bunları Hint bakış açısına çevirip şöyle anlamlandırabilir: Yakınlarını sev, çünkü o sensin: 'Tat twam asi."*[121] Bir yerde de, *"biz aşkı nesneden çözeriz, sevginin kendisi yeter bize,"*[122] der; salt aşkı deneyimlemektedir Hesse.

Kendisinin olduğu kadar çevresinin de 'özgürlüğüne' özen gösteren; evrenle birleşip, ulaştığı uyumu 'sevgi'yle pekiştiren

---

117 *İncil, Yeni Akid, Yakup'un Mektubu* / 25.

118 *A.g.y., Galatyalılara Mektup.*

119 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 169 (*Bir Parça Anı Defteri*).

120 *İncil, Yeni Akid, Yakup'un Mektubu*, 1,2/8.

121 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 155 (*Kaplıcada*).

122 *A.g.y.*, s. 97 (*Gezintiler/Köy*).

'insan insan'ın bir başka ana ilkesi de 'yaşama saygı'dır. *İncil*'in *"Öldürmeyeceksin"* (*Matta* 5/21) buyruğundan yola çıkarak yazdığı savaş karşıtı yazısında, 'her ilerlemenin, her insanlaşmanın' özünde bu düşüncenin yattığını söyler Hesse. *İncil*'in, yaşama saygının ana ilkesi olarak gördüğü bu düşünceyi göz ardı ederek, siyasal iktidarla el ele, savaş yanlısı bir tutum içine giren kiliseyi, eleştirisinin boy hedefi yapar. Yaşama saygı ilkesi, yaşamı ruhsal bir gelişme süreci olarak gören Hesse'de odaktadır: 1918'de *"Öldürmeyeceksin"* buyruğundan yola çıkan Hesse, 1950'de *"Haksızlık yapmaktansa haksızlığa katlanmak iyidir,"*[123] demektedir.

Kozmik bir sosyalist

Her şeyin tek bir özden var olduğu varsayımından yola çıkan ve tüm insanlığı, giderek tüm evreni tek bir öz olarak gören kozmik felsefeye göre, dünyasal yaşam yalnızca bir gelişme sürecidir, tutkuyla benimsenmemesi gerekir. Bu felsefeyi en iyi biçimde uygulayan gelişmiş insan ise, egosundan/tutkularından/hırslarından arınmış kişidir; *"sahip olmak değil, var olmak"*[124] istemektedir. Buradan yola çıkıldığında, siyasal eğilimler içinde, 'mal biriktirmeye' yönelik bir tüketim eğilimini pompalayan kapitalizmden çok, ortak mülkiyetin söz konusu olduğu sosyalizmin, kozmik felsefeye daha yakın öğeler içerdiği görülür. *Kuran*'daki, *"Mal biriktiren yanacaktır"* (Meariç Süresi/18), *"Birbirinizin malını haksız yere yemeyin"* (Bakara Süresi/188), ya da *"En çok sevdiğiniz nesnelerden yoksullar için harcamadıkça olgunluğa erişemezsiniz"* (Ali İmran Suresi/92) içerikle ayetler ile *İncil*'in *"Yeryüzünde kendinize gömüler biriktirmeyin"* diyen (*Matta* 6/19) bölümü, bu görüşü doğrular niteliktedir.

M.S. 2150 romanında Thea Alexander, gelişmiş insanın 'makro' toplumunu anlatırken, ortak mülkiyetin odakta olduğu sosyalizme benzer bir sistemdir yansıttığı. Ancak bu sistem, bir devrimle gelmemiştir. Ruhsal gelişmişlik yarışı içindeki üstinsanların toplumunda zaten kimse, kendisine yetenden da-

123 14.9.1950 tarihli mektubundan.

124 Erich Fromm..., s. 102.

ha fazlasını istememektedir. Bireylerin üstinsana evrimleşmelerinin sonucunda kendiliğinden oluşmuştur sistem; devrimle değil, insanın evrimiyle gelmiştir. Bugün içinde yaşadığımız 'mikro' toplumda olduğu gibi, herkesin bir boşluğunu yakalayıp delmeye çalıştığı yasalar aracılığıyla değil, 'vicdanın sesi'yle işlemektedir bu sistem.

Hesse 1930 Ocak'ında oğlu Heiner'e yazdığı mektubunda şöyle der: *"Ben kendim sosyalist değilim ve bu dünya görüşüne de en az diğer ideolojilere olduğu kadar kuşkuyla yaklaşıyorum, ancak şu anda var olan koşullarda sosyalizm yine de içinde yaşadığımız ikiyüzlü, düzmece toplumun temellerini ve yaşam biçimini kararlı olarak eleştiren tek öğretidir."* İnsanın kendisini geliştirmeden, 'insanlaşmadan' politize olmasını sakıncalı görür Hesse. Nisan 1949 tarihli mektubunda, *"komünizmi yapılması gereken bir deneyim"* olarak gördüğünü söylerken, gelişmemiş insanın sistemi nasıl yozlaştırabileceğine de dikkati çeker: *"Komünizm, siyasi erkin ve mülkiyetin herkes arasında paylaşımı yerine, 'proletarya diktatörlüğü'nü kendine amaç edindiği sürece, Marx'tan yola çıkan bir gericilik hareketi anlamına gelecektir ve sistemin olanaklarından halk değil de bir avuç üst düzey parti yöneticisi yararlanacaksa, bu konuda daha fazla konuşmak sanırım yersiz olur."* İlke olarak Hesse'ye uygun gelen komünist sistem; uygulamada, bireyin bastırıldığı ve çıkarcılığın kol gezdiği yoz bir sisteme dönüşür. *"Marx 'dünyayı değiştirmek istiyor,"* der yine bir mektubunda; oysa kendisi, insanı değiştirmek istemektedir.[125] Onun sosyalizme giden yolu devrimden değil, evrimleşmiş insandan geçer. Homo humanus, evrenin hepimizin olduğunun bilincindedir, onu parsellemeye çalışmaz.

"Yaşam bir mizah okuludur"[126]

Yetmiş yedi yaşın bilge Hesse'si, yaşlandıkça *"Günlük yaşam bir tür gerçeküstücülük oyununa dönüşür, geçmişteki sarsılmaz öğretiler geçerliliklerini yitirir, düşünceler ve önemle vurgulanan*

125 Bkz. 10 Ocak 1954 tarihli mektup.

126 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 169.

değerler yer değiştirir,"[127] der. Gerçekten de, bilgeleşerek yaşlanan insan, giderek daha çocuksu, daha oyunbaz özellikler edinir; yaşamı oyunsulaştırır. 'İnsanın çocuklaşması' anlamına da gelen bu durum, çocuğun saf, doğal, bozulmamış özüne bir tür geri dönüştür. Gelişmiş insanın vardığı en son noktadır bu. Daha önce *Kozmik Bir Varoluşçu* başlıklı bölümde incelediğimiz bu durum, insanın üç basamaklı gelişme şemasında ulaştığı son 'aşama'dır; Hesse'nin *"yeni tür bir safiyet"*[128] dediği olgudur.

Tüm kozmik içerikli öğretiler, dünyasal yaşamın bir yanılsama, bir oyun olduğunu söylerler; çoğu kez 'tiyatro sahnesi' analojisi içinde kurmaca düzleme taşınır bu düşünce. Bu bağlamda yaşam pek de ciddiye alınacak bir şey değildir. Öte yandan aynı öğretiler, yaşamın insanın kendini geliştirdiği bir okul olduğunu da söylerler. Bu da, dünyasal yaşamın ciddiye alınması gerektiğini gösterir. Bilgelik, paradoks görünümündeki bu karşıtlığı bir ortak paydaya oturtmaktır belki de. Oyun oynayan insanın, oyuna dört elle sarılması gibidir bu; oyun oynayan kişi oyununu ciddiye alır ama onun bir oyun olduğunun da bilincindedir. Oyun, aynı zamanda 'neşe' demektir, neşeyse 'özgürlük'. Varoluş ise ancak 'özgürlük' olduğunda gerçekleşir.

Hesse'nin oyun öğesini kurmaca yapıtlarında, sıkça kullanıyor olması ve onu, en çok yankı yapan iki yapıtının odağına yerleştirmiş bulunması kuşkusuz bir rastlantı değildir. *Bozkır Kurdu* romanının yaşamayı öğrenmeye çalışan ana kişisi Harry Haller, *"Yaşam oyununun yüzbinlerce oyununun tüm taşlarının cebimde olduğunu biliyordum artık,"* der. *"Bozkır Kurdu"*nun yetkin kurgusu içinde yaşam, düşle gerçek –ya da oyunla yaşam– arasındaki sınırların giderek silindiği bir tiyatro oyununa dönüşür. *Boncuk Oyunu* romanının başlığında da yer alan 'oyun' öğesi, 'insanın ruhsal gelişimi' gibi ciddi bir içeriğe sahip olan bu romanın tüm yapısını belirlemekte. İnsanlığın gelmiş geçmiş tüm kültürel değerleriyle 'oynayarak' kendilerini geliştiren bu 'seçilmiş' insanların, oyunun sonunda ulaşabilecekleri en üst basamak ise 'neşe'dir. Neşe, çocukluğun safiyetine geri dönüştür;

127 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 251 (Paskalya Notları).

128 Hermann Hesse, *Gesammelte Werke*, Bd: 10... s. 77 (*Ein Stückchen Theologie*).

toplum içinde önemli bir konum sahibi olma kuruntusundan kurtularak, yaşamı tüm kalıpların dışında özgürce yaşamanın göstergesidir; gerçeği, gene bir çocuğun doğallığı, içtenliği, zorlamasızlığı, yalınlığı içinde dolaysız, bozulmamış, çarpıtılmamış olarak kavrama durumudur; oyunu fazla ciddiye alanlara bıyık altından bir gülümseyiştir. Şöyle der Hesse *Islık* adlı şiirinde tüm bunları vurgularcasına: *"Ve umarım sonunda geleceğim en son aşama/Kendimle, sizlerle ve dünyayla dalga geçebilmek."*

Hesse'nin son metinlerinde 'doğa'dan sıkça söz ediyor olması da, ulaşılacak o son aşamanın farklı bir perspektiften yansımasından başka bir şey değildir: Doğaya dönüş, safiyete dönüşün başka bir görüntüsüdür, çocukluğa dönüşle eş anlamlıdır. Kültürel birikim ve yaşam deneyimleri, doğayla/evrenle/kozmik özle bütünleşmiştir; belki de kaynağına geri dönmüştür: Bir kavak ağacının rüzgârla dansında *"sanki Anaxagoras ya da Lao Tse'yi okur gibi"*[129] olmaktadır Hesse, ya da fırtınaya kapılmış bu ağacın salınımlarında yazgıyı duyumsamaktadır; tüm zıtlıklar ve karşıt anlamların bütünleşmesini yaşar bu tepe dansında; sanki *"dünyanın gizinin görüntüye dönüşmesi[dir bu]; güçlü ve güçsüz, iyi ve kötü, etkin ve edilgenin ötesinde[dir]"*[130] her şey. Hesse'nin son metinleri, yakınlarda bir yerde gizlenen ölümü yaşamın bir parçası olarak gören, şebboylar ve *"dökülmüş kamelya çiçeklerinin güzel kırmızısıyla kaplı kompost yığınları"*yla[131] bütünleşmiş bir yaşamı yansıtır, kendini evrenin akışına bırakmış, direnmeyen, bilgece yaşanan...

Sonsöz

"Ölüm saati geldiğinde bile belki
Yeni basamaklar duracak önümüzde."
– HESSE, *Basamaklar*

Kozmik felsefe, tüm evrenin ve onun bir parçası olan insanın sonsuz evrimini odak alır. Gelişme, tek tek bireylerin kimliğin-

129 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş...*, s. 248 (*Nisan Mektubu*).

130 *A.g.y.*

131 *A.g.y.*, s. 254 (*Paskalya Notları*).

de insanlığın üstinsana/insan insana/homo humanus'a evrimleşmesidir özde. Bireylerin bir kerelik yaşamlarında ise önemli olan, yaşamın özünü yakalamak, 'yaşama sanatı'nı öğrenmektir. Uzakdoğu'nun bilge öğretileri, tek Tanrılı dinler, Jung'un psikanalizi, astrofiziğin kara delikleri ya da atom-altı parçacıkların gizi ve bunların aracılığıyla insanın kendi 'Özben'ine yaptığı yolculuk, hepsi aynı amaca yöneliktir: Yaşamı bilgece yaşamayı öğrenmek. Kozmik öğretilerin tümünün ereği budur. Yaşamayı öğrenmek ise, kozmik felsefeye göre, belki de sonsuza dek sürecek bir gelişmenin ara basamaklarından birini gerçekleştirmektir yalnızca. Şöyle der Hesse *Bozkır Kurdu*'nda: *"Görsel bedene, görünmeyen tek benlik uydurmasını ve kişilik yakıştırmasını uygun bulan Batı kültürünün kavramlarıdır (...) Eski Hint epik şiirindeki kahramanlar tek bir birey değil, yeniden doğan ruh döngüleridir."*[132] İnsanın ruhsal düzlemdeki gelişimi, kozmik özle bütünleşene dek sürer bu felsefede.

Hesse yaşamı boyunca hep bu gelişme sürecinin evrelerini anlatır yazdıklarında; anlatılması olanaksız olanı ise simge düzlemine taşır. Doğanın, ırmaklar ve rüzgârlar aracılığıyla yerkürenin yüzeyine yazdıklarıyla koşutluk içindedir yazılanların hepsi. Doğanın ve insan ruhunun yazdıkları ise özde aynıdır; *"hiçbir yazıda [doğrudan] bulunmayan ama yine de bu yazıların içinde yeralan anlam"*dır[133] bu koşutluğu oluşturan. *"Ben yazımda bu anlamla oynadım, en azından onu biraz daha belirgin kıldım, belki de bir sis perdesiyle örttüm üstünü, yeni bir şey söylemedim, zaten yeni bir şey söylemek de istemiyordum,"* diyor Hesse: *"Söylenecek olan her zaman yalnızca tek bir şey vardır, o eski, o hep yinelenen, o sonsuzlukla bütünleşen."*[134]

Gündoğan Edebiyat Dergisi, sayı 11-12, 1994

132 Hermann Hesse, *Bozkırkurdu*..., s. 57.

133 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdunun Düş*..., s. 272 (*Yazmak ve Yazılar*).

134 *A.g.y.*

Hermann Hesse'nin (1877-1962) –kendi deyişiyle– "*ruhsal düzlemdeki bir özyaşam öyküsü*" daha dilimizde yayımlandı: *Doğu'ya Yolculuk*[1] *(Die Morgenlandfahrt)* (1932). "*Işığın ülkesine*" yapılan soyut bir yolculuğu öyküleyen bu kitap, Hesse'nin tüm yapıtları gibi, odağında 'kendine özgü' olan, başka eşi bulunmayan insanı barındırır. Bu insan "*çoğu kişinin izlediği yoldan değil, dik başlı bir tutumla yalnızca kendi yolundan gitmek ister; birlikte yürümek ve uyum sağlamak değil, doğayı ve dünyayı kendi ruhunda yansıtmak ve kendine özgü imgelerle yaşamak ister. O, kolektif yaşam için yaratılmamıştır*". Hesse'nin 1951 yılında yazdığı bir mektupta, kahramanı Peter Camenzind için kullandığı bu sözler, özde kendisinin yaşama karşı tutumunu açıklar. Hesse şöyle sürdürür açıklamasını: "*Sanırım, yapıtlarımın tümünü dokuyan ipin ucunu burada yakaladık. (...) Ancak, gelişme sürecim içinde, çağımın sorunlarından elimi eteğimi çekmedim ve hiçbir zaman siyasal tutumumu eleştirenlerin söylediği gibi fildişi bir kulede yaşamadım. Ama sorunsalımın odağında yatan ne devlet ne toplum ne de kilise oldu. Odakta her zaman, tek başına, kendine özgü olan insan ve kişiliği vardı. Ölçütlere uygun biçimlenmiş birey değil.*"

1 Hermann Hesse, *Doğu'ya Yolculuk*, çev. Kâmuran Şipal, AFA Yayınları, 96 s.

Hesse hiçbir din ya da felsefenin tümüyle güdümüne girmez, hepsini bağımsız bir bakışla inceler; 'iç özgürlük' bir tutkudur onda, 'dikbaşlılık' ise en büyük erdem. *"Bana telkin edilen Tanrı'yı ve inancı benimseyemedim. (...) Hiçbir zaman bir cemaate, kiliseye ve gruba katılmadım"*, der 23.2.1935 tarihli mektubunda. Kimi kez Buda, Lao Çe, *İncil* etkiler onu, kimi kez de Goethe ya da Nietzsche ışık tutar yoluna. 'Özben'e giden bu yolda sürdürdüğü çok yönlü arayış içinde, bilimin verileriyle de bütünleşir kimi yerde. Carl Gustav Jung'un arketipleri onu bilincin derinliklerine sürükler; orada yatan kozmik gücü, kozmik güçte yatan 'Ben'i, 'Ben'de yatan tanrısal ilkeyi bulmaya çalışır; dişil ve erkek 'anima/animus' figürlerinin ve iyiyi de kötüyü de içinde barındıran Tanrı Abraxas'ın psikoloji biliminin ışığında yorumlara açık gizeminde yol alır; dipsiz düşlerin derinliklerinde 'Özben'le bütünleşir. Mistisizm ve bilimin alışılmadık bir biçimde birlikte varlık sürdürdüğü bu ortamda 'yazgısını gerçekleştirmeyi' öğrenir Hesse. 'Biyolojik' bir yazgı kavramıdır bu; insanın, taşıdığı genlerle biçimlenmiş olan kişiliğini –aydınlık olduğu kadar karanlık yönleriyle de– 'olduğu gibi' benimseyip, onu yaşamayı öğrenmesi demektir. Hesse'nin bu varoluş anlayışı, bu biyolojik 'yazgı'nın 'özgürce' gerçekleştirilmesine dayanır. İçlerinde *Hermann Lauscher, Demian, Siddhartha, Bozkırkurdu, Narziss ve Goldmund* ve *Boncuk Oyunu*'nun da bulunduğu tüm yapıtları, Hesse'nin kendini gerçekleştirme yolunda yaptığı iç dünya yolculuklarının kurmaca düzlemdeki yansımalarıdır. Hesse, toplum/birey ve akıl/duygu karşıtlıklarının kutupları arasında yaşadığı gelgitte, *"sevgi, güzellik ve düzenin egemen olduğu"* bir yaşam arayışı içindedir. Bu arayış, *Boncuk Oyunu*'ndaki müzik öğretmeninin şu sözleriyle örtüşür: *"Benim yaşamım (...) bir aşamadan diğerine yapılan bir ilerleyiştir; ulaşılan her basamak, bir üste geçiş için bir ara basamaktır yalnızca."*

Hesse'nin otuzlu yılların karanlık ortamında kaleme aldığı *Doğu'ya Yolculuk* adlı anlatısı da madde egemenliğinin doruklaştığı, barbarlığın/kaba gücün soluk almayı olanaksız kıldığı bir dünyadan kaçan 'birey'in yaptığı soyut yolculuğu öykü-

ler. İç dünyanın derinliklerindeki 'Ben'e ve toplumda bir süredir gündemden kaldırılmış olan tinsel değerlerin soyut ülkesine yapılan bir yolculuktur bu. Bir yandan, o günün –kendi deyişiyle– bir *"akıl hastanesine"* dönüşmüş dünyasından kaçıştır *Doğu'ya Yolculuk*. Zaman ve uzam sınırlarının yok olduğu bir ortamda, seçkin insanların yarattığı evrensel değerler ve yapıtların birlikte var olduğu bir yere, *"Doğu'ya bu ışık ülkesine"* (s. 13) doğru yol alır gezginler. Onun 'Doğu' adını verdiği bu ütopik mekan, ibreyi, yozlaşmanın karanlığından, estetize edilmiş bir yaşam biçiminin aydınlığına çevirebilecek güçteki seçkin insanların ülkesidir. Nietzsche'ye göre, hayvandan bir gömlek üstte olan insanın gerçek insana, yani 'üstün insana' dönüştüğü yerdir; ya da Buket Uzuner'in balık izlerinin peşindeki insanlarının ülkesidir burası; normalliğin yozlukla eşdeğerli olduğu bir dünyada, ancak sıra dışında soluk alabilen, özgün ve yaratıcı insanların düşsel ülkesi... belki de 'İslam Tasavvufu'ndaki 'insan-ı kâmil'in ulaştığı yerdir orası, ya da kozmik felsefenin UFO'larla dolu uzayında, gelişmiş insanları barındıran üst boyutta bir gezegen...

"Trenler, buharlı gemiler, telgraflar, otomobiller, uçaklar ve bunun gibi daha bir sürü beylik ulaşım ve iletişim aracına sırt çevirerek gerçekleştirilen" (s. 7) bu yolculukta *"para, sayı ve zamanla aklını bozmuş bir dünyadan kaynaklanıp yaşamı içeriğinden soyutlayan hiçbir araç ve donanımdan yararlanma yoluna gi[dilmemiştir]"* (s. 13). Çeşitli zamanlar ve mekanlar içinde yol alır kafile. Kimi kez Ortaçağ'da ya da Altınçağ'da konaklar Doğu yolcuları, kimi kez 10. yüzyılda geceler, İtalya ya da İsviçre'de ilerlerler, kilise babalarına, sonra perilere konuk olurlar. Yolculardan biri Tao adlı hazineyi ele geçirmeyi amaçlamaktadır, biri Muhammed'in tabutunu görmek istemektedir, bir diğeri ise doğaüstü güçlerle donatılmış Kundalini adlı yılanın peşindedir. Gerçek ve gerçekdışı, somut yaşam ve kurmaca birbirinin içinde yumaklaşmış, tüm sınırlar erimiş yok olmuştur Hesse'nin anlatısında.

Romantik anlatı geleneğinin tüm izlerini taşır *Doğu'ya Yolculuk*. Hesse gerçeğini hiçbir kalıbın içinde tutsak kılmaz. Simge-

nin çok yönlü anlam çağrıştırma özelliğinden yararlanır; *"dar sınırlarla çevrilmiş gerçeğin o bunaltıcı yavanlıklarını"* (s. 27) biçim öğeleri aracılığıyla yok etmeyi dener. İroni, bu yolda kullandığı ana anlatım tutumlarından biridir. Onun yaşam ilkesi ve edebi yaklaşımının ortak paydasını, tüm disiplinlere eşit yaklaşan ironinin anlam içeriğinde bulmak mümkündür.

Doğu'ya Yolculuk aynı zamanda, yazarın içinde yaşadığı somut gerçeklik ile yarattığı kurmaca gerçeklik düzlemi arasındaki sınırları ortadan kaldıran 'romantik ironi'nin de oyun alanıdır. Anlatıda yazma eylemini çok boyutlu sorgular Hesse. Mistik bir evrende kendini arayan bireyin gerçeğini sözcüklere nasıl sığdıracaktır, *"nasıl yapıp da Doğu yolculuğu[nu] bir öykü kisvesine bürüyüp sunabilecekti[r] okurlara?"* (s. 38) Çünkü *"sözcükler gizli anlamı ele geçirmeye elverişli değildir, her zaman biraz çarpıtır, biraz aptalca bir kimlikle donatırlar"* (s. 8). Aşkın (transandantal) bir gerçeği dil aracılığıyla yansıtmaya çalışan her sanatçı gibi Hesse de kuşkucudur dile yaklaşımında. Teke tek yansıtılması mümkün olmayan soyut gerçekliğin en iyi aktarımının ise ancak düşsel düzlemde kurmaca aracılığı ile olabileceğinin bilincindedir.

Hermann Hesse'yi en iyi anlatanların da yine kendisinin yarattığı düşsel kahramanlar olduğunu bilir. Bunun için de anlatılarının ana kişileri: bilge Siddhartha, *"şair dostum"* dediği Lauscher ve ressam Klingsor ile diğerleri Doğu'ya, *"ev[lerine], hep ev[lerine]"* (s. 13) giden yolcular arasındadırlar; ellerinde ise bir başka düş gezgininin: Don Kişot'un eylemlerinden söz eden kitabı kutsal kitap olarak taşırlar.

Anlatının gizemli yolculuğu, *"kendi kendi[ni] artıp yüceltmeyi"* (s. 62) yaşam amacı yapan kişiler için gizli bir cemiyet tarafından düzenlenmiştir. Hesse'nin başyapıtı *Das Glasperlenspiel*'deki (1943) –bu yıl *Boncuk Oyunu* adıyla dilimizde yayımlandı–, işlevi yalnızca kültür değerlerini korumak ve geliştirmek olan seçkinler grubunun bir öncüsüdür bu cemiyet.

İnsanlığın tüm varoluşu süresince oluşturduğu süzme değerler bu cemiyetin, bilgisayarı anımsatan bir sistemle çalışan arşivinde depolanırlar. Bu gizemli arşiv gerçekdışı öğelerle do-

ludur; belki de titreşimlerle uzayda sonsuzlaşmış bir tür 'akaşa' kayıtlarıdır bunlar. Cemiyetin başkanı Leo, bu ruhsal gelişme yolculuğu sırasında varılması amaçlanan üstün özellikleri benliğinde toplamıştır. Tüm bağımlılıklarından arınmıştır Leo; *"esneklik ve neşeyle dolup taşmaktadır"* (s. 52). *"Yaşam, güzel ve mutluysa bir oyundur,"* der Leo: *"Elbet oyundan başka akla gelebilecek her şeye dönüştürülebilir, bir görev, bir savaş ya da bir hapishane yapılabilir örneğin, ama bu onu daha sevimli kılmaz."* (s. 57) Doğu yolculuğu özde tek bir amaca yöneliktir: 'Yaşamı bilgece yaşamayı öğrenmek'. Bu bilge yaşam yolculuğunda önemli olan, yolculuğun kendisidir. Montesquieu'nün Tao düşüncesinden izler taşıyan özdeyişiyle vurgulayacak olursak, *"mutluluk, varılacak bir istasyon değil, bir yolculuk biçimidir"* burada.

Anlatı kişilerini, yoz bir dış dünyadan, soyut bir tinselliğe doğru yolculuğa çıkaran Hesse, her şeye karşın bir fildişi kule sakini değildir. Kahramanlarının, kendilerini gerçekleştirme yolunda ışığın ülkesine doğru sürdürdükleri bu yolculuk, özde bireysel düzlemde yapılmış bir devrim özelliği taşır Hesse'ye göre. Belki de üstün değerlerle biçimlenmiş Doğu yolcularının sayısı ne denli artarsa, yozluklar da o denli azalacaktır toplumda. Belki de o zaman *"ışığın ülkesi"*ne dönüşecektir dünya. Kâmuran Şipal'in güzel çevirisiyle dilimize kazandırılan *Doğu'ya Yolculuk*, Hesse'nin kendisini en iyi anlatan yapıtlarından, edebiyat estetiğinin ise süzme ürünlerinden biri.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 13.1.1994

Küçük Asya Gezisi

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarından beri Batı'dan birçok gezgin İstanbul ve Anadolu'yla ilgili izlenimlerini yansıtmışlardır. Antik Yunan-Roma ve Hıristiyan kültürü temelinde biçimlenen Avrupalı, kendi dışındaki kültürlere ortak bir tavır almıştır genelde. Osmanlı İmparatorluğu onlar için, Avrupa kültürünü güneyden sınırlayan Doğu kültürünün ve İslam'ın başladığı yerdir; yabancı bir kültürdür. Anadolu'yu bir yapıtında yansıtan bu gezginlerden biri de çağımızdan bir yazar: İsviçre'nin Alman kesiminden, diplomat, bilim adamı ve essayist Carl Jakob Burckhardt'tır (1891-1974). Burckhardt 1923 yılının Temmuz ayında, Kurtuluş Savaşı'ndan yeni çıkmış Türkiye'ye, diplomatik bir misyonla gelir. O tarihte Uluslararası Kızılhaç Örgütü'nde görevli olan Burckhardt, Yunanlı savaş tutsaklarının ülkelerine geri gönderilme işlemlerini organize etmek ve Anadolu'daki Rum azınlığın durumunu incelemekle görevlendirilmiştir. Burckhardt'ın bizim tarihimiz açısından bir önemi de onun, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Anadolu'ya giren ilk Avrupalı diplomat olmasından kaynaklanmaktadır. Burckhardt, bu görevi nedeniyle bir aya yakın bir süre Anadolu içinde dolaşır, başta Rumlar olmak üzere azınlıklarla ilişki kurar, Ankara'da yeni devletin temsilcileriyle görüşür, Hacıbektaş ve

Konya'da derviş tekkelerinde kalır, doğayı ve kentleri gözlemler. O, sıradan bir diplomat değildir; İsviçre edebiyatının özellikle insan portreleriyle ünlü bir deneme ustasıdır; aynı zamanda tarihçidir. Bu görev gezisi sırasındaki izlenimlerini Burckhardt *Kleinasiatische Reise*[1] (*Küçük Asya Gezisi*) (1926) adlı kitabında, kişiliğinin çok boyutlu süzgecinden geçirerek yansıtır.

Önemli bir tarih dönümüne tanık olmak

Tarih dalında doktorası bulunan ve bu geziyi izleyen yıllarda akademik kariyerine hız verip, Zürih ve Cenevre Üniversitelerinde profesörlük yapan Burckhardt için bu gezinin tarihsel önemi büyüktür; bir imparatorluğun çöküşü ve yeni bir devletin kuruluşuna tanık olma olanağı geçmiştir eline. 1923 yılının Temmuz ayında, müttefiklerin işgali altındaki İstanbul'da Kemalist Türkiye'ye giriş iznini beklerken, yüzyıl dönümü Almanca edebiyatın büyük isimlerinden Avusturyalı Hugo von Hofmannsthal'a Pera Palas'tan yazdığı mektubunda, *"Arap-İran-Yunan kültürünün taşıyıcısı ve Bizans'ın mirasçısı"*[2] olarak nitelediği Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde her bölgenin bir başka ülke tarafından işgal edilmiş olduğunu anlatır: *"Bir zamanların (Petersburg gibi) muhteşem başkenti müttefiklerin işgali altında. Zaferin verdiği gurur, savaş gemileri, Waterloo'daki gibi balolar, kulaktan kulağa dedikodular ve saçma sapan casusluk fısıltıları. Tümü tam bir serüven bunların. Şimdiki kısıtlı konumumda, Ruslar dışında Ankara'ya giriş izni alabilen ilk ve tek Avrupalı olabilmem bana olanaksız gibi geliyor; peki izni alsam ne olacak, ya sonra? Dil yok, ülkeyi tanımıyorum! Ama yine de, 'vogue la galere' [ne olursa olsun] Görev önemli, bilinmeyenin büyüsü çekiyor insanı."*[3]

---

1 Carl Jakob Burckhardt, *Kleinasiatische Reise (Küçük Asya Gezisi)*, Verlag Benno Schwabe u. Co., Basel 1948 (Metinden alıntılar tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir/Y.E.).

2 Carl Jakob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, 6. cilt, Bern-Münih-Viyana, 1971, s. 60.

3 *A.g.y.*, s. 58.

Diplomat olarak kariyerine büyük katkısı olan bu görev sırasında Burckhardt'ın, 'bilinmeyen'le Anadolu'da karşılaşması, 20. yüzyılın ilk on yıllarında, Antik/Hıristiyan kültürüyle yoğrulmuş Avrupalı bir aydının kendi dışındaki bir kültüre bakış açısını yansıtır özde. Bu gezi kitabında insanlar, kentler ya da yöreye özgü geleneklerin anlatıldığı her yerde, 'Avrupalı bakış açısı' belirgindir; kitabın yazarı inançlı bir 'homo europaeus'dur.

Burckhardt, kökleri 15. yüzyıla uzanan eski bir Basel ailesinin üyesidir. Ünlü Antik çağ araştırmacısı Jacob Burckhardt büyük amcasıdır; babası ise Roma hukuku profesörüdür. Kişiliği, Antik kültür ve köklü Avrupa burjuvazisi değer ölçütleri çerçevesinde biçimlenmiştir. Tüm yaşamı boyunca, ulusal sınırların üstünde 'birleşik bir Avrupa' ideali doğrultusunda çaba gösterir. Bilimsel çalışmaları, denemeleri ve insan portrelerinde hep bu 'homo europaes ruhu' ön plandadır. *"Onun tarih bilinci ailevi bir duyguya benzer; çalışmalarında sanki akrabaları arasında gibidir. Erasmus, Calvin, İmparatoriçe Maria Theresa, V. Karl ve özellikle de Goethe, Grillparzer, Tocqueville: Hepsi bir hemşehriler topluluğu oluştururlar; onlar Burckhardt'ın insan portreleri ve makalelerinde hep o aynı eski Avrupa'da yaşarlar, onu temsil ederler ve yaşatırlar."*[5]

Burckhardt Anadolu gezisinde belki de yaşamında ilk kez, içinde yaşadığı ve gurur duyduğu değerlerden böylesine ayrımlı bir kültürel ortamla karşılaşır. *"Avrupa diye adlandırılan ve etrafı İslam'la çevrili bir kaleye dönüşmüş olan mekanı"*[6] geride bırakmış, *"Antik kentlerin ve toplulukların uzun bir zamandır süregelen toplu yok oluşlarını"*[7] izlemektedir Anadolu'da. *Küçük Asya Gezisi* bu bağlamda, yabancı bir ülke üzerine yazılan alışıl-

4 Max Rychner'in C.J. Burckhardt'a bir mektubundan, in: Carl Jakob Burckhardt-Max Rcyhner/Briefe 1926-1965, Frankfurt, 1973, s. 33.

5 Dolf Sternberger, Das alte Europa, Gedenk an Carl J. Burckhardt, içinde: *Frankfurter Allgemeine*, 8.3.1974.

6 Carl Jakob Burckhardt, Gesammelte Werke, *a.g.y.*, Bd.II, s. 404 (6).

7 *A.g.y.*, Bd.VI, s. 45-46.

mış gezi notlarından farklı özellikler taşır; bu kitap aynı zamanda Batı'dan Doğu'ya kültürlerarası bir iç dünya yolculuğudur.

Avrupa kültürünün bu inançlı temsilcisinin Anadolu'daki görevi, onun için bir diplomatik misyonun boyutlarının çok üstünde önem taşır. Anadolu, Burckhardt için her şeyden önce Antik kültürün doğup yeşerdiği yerdir. Bu geziden bir yıl önce, 1922'de şöyle yazar Burckhardt Hofmannsthal'a: *"Bugün hâlâ bir Avrupalı olma gücünü kendinizde buluyor musunuz? Her yerde, her zaman geçmişte kalmış olan bir şeyler görmüyor muyuz"*[8] Burckhardt'ın bu gezisindeki diplomatik görevi, Rumlara yani 'Antik Yunan'ın Anadolu'daki uzantısı olan Bizans kökenli azınlığa yardımcı olmak', onun için nostaljik bir anlam taşımaktadır.

"Bilinmeyenin büyüsü"[9]

"Burası korkunç sıcak, aşılar nedeniyle biraz sarsıldım: Kolera, tifüs, lekeli humma, veba."[10] Böyle yazar Burckhardt; yıkılmış imparatorluğun başkenti 'Konstantinopel'de Pera Palas'taki odasından. Her yönüyle yabancı bir ortamdadır. Kendisine yabancı olan, deneyimlerinin dışında kalan her şeyle ilgili notlar alır; hem ülkenin bugününü kavramaya çalışır hem de bugünün gerisindeki geçmişin, Antik çağın izlerini arar her yerde. Anadolu'daki Osmanlı kültürünü yansıtırken, bunu Avrupa değer ölçütleriyle sürekli karşılaştırarak yapar. Onun bu eğilimini, yalnızca gelenek-görenekler ya da mimari yapılarla ilgili olarak değil, doğa betimlemelerinde bile duyumsamak olası: Yolculuğunun henüz başında, gemiyle İstanbul'dan Mudanya'ya giderken, sahildeki dağların siluetine bakıp, *"Antik duygunun ateşinden"* (KA. s. 5) söz eder Burckhardt.

Mudanya'dan sonraki ilk durağı *"Brussa"*daki (Bursa) *"Olympus Dağı"*yla (Uludağ) ilgili doğa betimlemesi, yüzyıl dönümü Avrupa edebiyatındaki yeni romantizm akımının aşırı süslemeli dilinden ve yoğun duygu boyutundan izler taşır: *"Mezarların*

8 *A.g.y.*, s. 58.

9 *A.g.y.*, s. 58.

10 *A.g.y.*, s. 59-60.

ve gümüş camilerin daha üstünde –ve çan sesinin olmadığı bir yerde– yalnızca ezan okuyan hocaların ağıtı; parlak tepelerin altında; her şeyden önce de insanların kentlerini çevreleyen özgür ve büyük doğanın, bir başka âlemin, neredeyse duyulmayan yankıları, akan ırmakların gümbürtüsü ve uzakta, göğe doğru, yükselmekte olan aya doğru heybetli bir biçimde tırmanan dağdan, Antik çağın tanrılarının evinden yuvarlanan taşların sesi." (KA. s. 10) Bursa ve Uludağ'ın betimlemesini içeren bu uzun tümcede, çeşitli kültür boyutları ve yaşam disiplinleri iç içe bir doku gösterir. Bu, 'çan' sesleri yerine 'ezan' seslerinin yükseldiği, 'insan'ların kentleri ve bir başka âlemin göstergesi olarak 'doğa' ile 'Antik çağın tanrıları'nın birlikte yaşam ortamı bulduğu bir anlatım düzlemidir. Burckhardt'ın *Küçük Asya Gezisi*'nde bu örnekte görüldüğü gibi, öznel bir anlatım tutumu ve kültürel karşıtlıkların vurgulanma eğilimi egemendir. Bu eğilim özellikle, onun İslam'ın temsilcisi olarak gördüğü ve *"atlı dev kavim"* (KA. s. 10) diye nitelediği Osmanlıların kültür mirasının sergilendiği bölümde belirgindir. Burckhardt'ın Yeşil Cami betimlemesi de yine bu bağlamda iki kültürü karşılaştırmaya yönelik bir yapı sergiler, yazarın öznel anlatım tutumundan izler taşır: *"Mehmet Mecnun Yeşil Camiyi, açık yeşil ve kırmızımsı beyaz mermer ile koyu yeşil-mavi çini dolgulardan inşa etmiş. 'Mehmet der Wahnsinnige' [Mehmet-i Mecnun], onunki bir hayalperestin yapıtı; büyük Avrupa mimarisinin insan yaşamıyla sürekli iç içe, tutkuyla doğaya yönelik dilinden hiçbir şey yok burada; bizim, yüce yazgılara korkusuzca damgasını vuran soylu yapılarımızdaki o heroik özgürlükten ya da müziğimizin sevinç ve hüzünle dolu kalplerden yükselen ritm ve harmonisini taşıyan küçük iç açıcı saraylarımızdaki sevimli süslemelerden hiçbir iz yok."* (KA. s. 14-15)

Bu gezisinde Burckhardt, mimari yapıları, insanları, gelenek-görenekleri ve doğasıyla alışılmamış bir dünyayla karşı karşıyadır: *"Düz ayakkabılarının üstünde utangaç bir tavırla koşuşturan"* (KA. s. 14) örtülü kadınlar, afyonkeşler (KA. s. 82) *"simal ve sitar arası bir çalgı"* (kanun) (KA. s. 85), Adana'da yaşadığı 50 derece sıcaklık (KA. s. 67) ve *"inanılmaz genişlikteki insansız, işlenmemiş topraklar"* (KA. s. 69) Burckhardt'ın bu yaban-

cı kültürden verdiği kesitlerdir. Küçük coğrafi ölçütlere alışmış bir İsviçreli olarak kendi kendine sorar: *"Bu korkunç boyuttaki toprakların üstüne ne yapılabilir ki? Her şeyi yutar bu topraklar."* (KA. s. 69) Bu yabancı doğada garip bir güzellik bulur Burckhardt yine de. Yeni romantizm akımının biçim özelliklerinin ön planda olduğu anlatımıyla Orta Anadolu doğasını, kendi deyişiyle bu "ıssız hüzün"den (KA. s. 68) doğan izlenimlerini şöyle anlatır: *"Ama yine de, burada bile, böylesine uçsuz bucaksız sınırların yavanlığının, ikircilliğinin üstüne çıkan ve ona bir anlam veren izlenimler oluşabiliyor; her şeyden önce de, rüzgarın, dalgalanmaların ve toprağın soluğunun hiçbir zaman aynı olmayan süreci içinde görülen ışık, ölümlü olanın, yanlışın ve yanılgının boy gösterdiği olaylar karşısında içten kaynaklanan bir güçtür belki de; bu güç, karanlıkların ışığın, ölümlünün de bilgeliğin içinde eriyip yitmesine neden olur ve yine bu güç, insani olanın, günahkarlığın ve yiğitliğin, aynı ölçüde yalnız ve zor deneyimini ve derin anlamını içeren bu yerde, her şeyi daha yoğun bir anlam boyutuna taşır."* (KA. s. 69) Burckhardt'ın yazar olarak önemli bir eğilimi bu alıntıda da belirgindir; somut olanı; yani doğa ve dış yaşantıyı estetik-felsefî boyuta taşıma' eğilimi diyebiliriz buna. Onda, dış yaşam izlenimlere, izlenimler ise felsefî düşüncelere dönüşür. Özellikle *Küçük Asya Gezisi*'nde Beyaz Rus genç dansçı kızın –bir mülteci– kısa bale gösterisi, içinde bulundukları atmosferle büyük bir kültürel karşıtlık oluşturuyordur. Burckhardt bunu şöyle açıklar: *"Onun uçan adımlarında, kalçalarını sallayan diğer dansözlerdeki o hayvansı zorlamadan hiçbir iz yoktu."* (KA. s. 89)

Burckhardt'ın kitabındaki 'Soylu Doğu' ise, tarihsel derviş tekkelerinin yansıtıldığı mistik atmosferde ortaya çıkar. Yazarın Hacı Bektaş'taki Bektaşi ve Konya'daki Mevlevi tekkelerini anlattığı bu bölümlerde masalsı bir ton egemendir: *"Ülkemizde şimdiki zaman olan o felaketli çağdan hiçbir zaman bu denli uzakta olmamıştık. Bir yeraltı masal dünyasında gibiydik."* (KA. s. 49) Konya'daki dervişlerin pirinden coşku ve hayranlıkla söz eder: *"Hafızamda böylesine soylu bir kişi daha yer almıyor. Bizim soylu diye tanımladığımız davranış biçimi, böylesine yumuşak ay-*

nı zamanda da kendinden emir bir büyüklük karşısında ezik kalır" (KA. s. 104-105). Tekkede, içinde Harun el Reşid'in lambalarının da bulunduğu hazinenin anlatıldığı bu bölüm, kitaptaki binbir-gece atmosferi taşıyan masalsı Doğu'yu oluşturur; mistik ve mitik tonlarla bezenmiş büyüleyici bir Doğu betimlemesidir bu. Konservatif özellikler taşıyan bir kültür adamı olarak Burckhardt'ı, kendine yabancı bu dünyada en çok etkileyen, kuşkusuz bölgedeki kültürel birikimin yansıması olan bilge bir mistisizmdir.

Bir portre ustası

Burckhardt'ın gezi notları, doğa ve kültür mirası betimlemelerinin yanı sıra, ruhsal derinliği olan ustaca çizilmiş insan portreleriyle doludur. Bu portrelerin en çarpıcılarından biri de, saygı duyduğu başkomutanı Mustafa Kemal'e eleştirel bir perspektiften yaklaşan aydın boyuta sahip bir kişilik, İrfan Bey'dir. Ankara'da onunla ilk karşılaştıkları anı şöyle anlatır Burckhardt: *"Kalabalıktan, hafif kalpağının altında gri saçları ve mat, genç bir yüzü olan ince, esmer, olağanüstü güzel bir insan fırladı; giyimi son derece titizdi; kalabalığın içinde bir panter gibi hareket ediyordu; elastikiyet, yerinden ok gibi fırlamaya hazır bir yapı ve nezaketin yetkin bir örneğiydi. Bizi buldu, kendisini hükümetin temsilcisi olarak tanıttı, onun adına selamladı ve sürekli refakatçimiz olarak emrimizde olduğunu söyledi; Fransızcayı enerjik konuşuyordu, dile yatkındı; yüzeysel konuşmalarda retorik abartıya çok uygun olan bu dili kendine özgü bir biçimde, virtüözce kullanıyordu. Kurmay binbaşı İrfan Bey'di bu"* (KA. s. 27). Olumlu, giderek hayranlıkla desteklenen bir duyguyla yansıtır Burckhardt İrfan Bey'i. Onun yalnızlığı, ruhsal derinliği çeker Burckhardt'ı. Mustafa Kemal'i, İrfan Bey'in anlattıkları aracılığıyla tanır. Başkomutanın zaferlerinden övgüyle söz eder İrfan Bey; ancak, savaş ve daha sonra sosyal devrimlerin yarattığı olağanüstü durumun yan ürünü olduğunu düşündüğü antidemokratik ortamı eleştirmekten de geri kalmaz: *"... on dört yıl savaş... savaşın son yılları da her şeyi kendi isteği doğrultusunda yönlendiren, böyle-*

sine güçlü bir önderin yönetiminde geçti; onun dışında, o olmadan kendiliğinden olan hiç bir şey yok." (KA. s. 99)

Burckhardt Adana'da karşılaştığı, ülkeyi ve ülkedeki siyasal çalkantıyı çok iyi tanıyan güçlü ve etkili Yahudi tüccar Joseph ile duyarlı bir iç dünyası olan, alkolik Fransız mühendisi de belirgin konturlarla çizer metninde. *Küçük Asya Gezisi* somut ve soyutun birbirine yoğrulduğu doğa ve kentlerin, kültür mirası ve insanlarla bileşime ulaştırılarak zenginleştirildiği bir gezi kitabı.

Renkli bir halklar mozaiği

Anadolu'daki renkli etnik panorama Burckhardt'ın kitabının bir başka boyutunu oluşturuyor. Azınlıklardan kimseyi unutmaz Burckhardt. Çerkezlerden *"Küçük Asya'daki konukların en soylusu"* (KA. s. 11) diye söz eder; Kürtler ise, *"Türklerin silah arkadaşıdır (...) feodal göçebelerdir; ülkenin hakimi, en zorlu, en kahramanca işlerde onlara gereksinim duyar"* (*a.g.y.* s. 11). Boşnaklar, Arnavutlar ve Ermeniler de bu panoramadaki yerlerini alırlar. Ancak, tüm azınlıklar içinde Burckhardt'ı en çok ilgilendiren, kuşkusuz Rum azınlıktır. Onun Talas'ta Rumlarla karşılaştığı bölüm, kitabın en çarpıcı kesitlerinden birini oluşturur. Talas'taki Rum evleri uzaktan göründüğünde duygusal bir yaklaşıma girer Burckhardt: *"Talas'a yaklaşırken, yamaca inşa edilmiş aynı boydaki mermer evler öğle güneşinin ışığında belirmeye başladığında, bir çekingenlik, huzursuz bir sevinç duyumsadım; sanki o anda herhangi bir biçimde benim de eskiden beri ait olduğum gizemli bir dünyaya giriyordum"* (KA. s. 51). Burckhardt'ın Antik Yunan kültürüyle olan duygusal bağı bu bölümde son derece belirgindir. Kitabın hiçbir yerinde hiçbir azınlıktan böylesine büyük bir hayranlıkla söz etmez Burckhardt: Kendini Antik Yunan kültürünün taşıyıcısı olarak gören Burckhardt, Rum köylüsünün bakışlarında Avrupalılara karşı *"sakin ve ölçülü bir üstünlük"* (KA. s. 53) sezmiştir: *"Bakışları özgürce bize çevrilmişti ve dudakları sevincin ölümsüz dilini konuşuyordu."* (*a.g.y.*)

Anadolu gezisinin hemen ardından, 4.8.1923 tarihinde Avusturyalı yazar Hofmannsthal'e Venedik'ten yazdığı mektubunda Burckhardt, gezisinin bir özetini yapar: *"Her şey birdenbire son derece çabuk olup bitti, işin tümü benim düşündüğümden çok daha kısa sürdü. Konstantinopel'den yazdığım karamsar mektubumdan bir gün sonra Ankara'dan haber geldi. Ertesi günün akşamı Brussa'daydım, oradan arabayla Eskişehir'e geldik; köpekler yolda tozların içinde Yunanlıların cesetlerini sürüklüyordu. Eskişehir'den Ankara'ya trenle devam ettik. Yeni başkentte 24 saat kaldık, balçıktan kulübelerden oluşan bir yerleşim bölgesi. Ertesi gün kısa sürede olumlu sonuçlanan görüşmelerden sonra, iki küçük Berliet kamyonla yola koyulduk, Anadolu'nun dört bir yanında dolaştık, açık havada ve kervansaraylarda geceledik; savaş esirlerini sefil bir durumda bulduk, orda burada perişan, neredeyse hepsi sıtma. Başkomutan ve karargâhını bir rastlantı sonucu Caesarea'da (Kayseri) buldum. Bir süre Müslüman din adamlarının yanında muhteşem bir tekkede kaldık, tuz çölünden geçtik. Selçuklulardan kalma Konya'da dervişlerin pirini ziyaret ettik, Adana'ya ve Magnesia'ya (Manisa) gittik; harabeye dönmüş İzmir'de kaldık ve savaş esirlerinin geri gönderilmesinin gözetiminde bulunduk (...) Herşeyi not ettim, ama bunları uluslararası komitedeki işlemler için saklamak zorundayım; insanlar, doğa, yapılar ve eski göreneklerle ilgili olarak da gemide bir şeyler yazdım. Belki bir göz atarsınız."* (KA. s. 10)

Burckhardt'ın Antik çağa ve o dönemin kültürüne karşı beslediği hayranlık, onun geçmişe duyduğu nostaljik yaklaşımın bir bölümünü oluşturur. O, sıkı sıkıya geçmişe bağlı biridir. Yine aynı mektupta arkadaşı Avusturyalı yazar Hofmannsthal'e şöyle yazar: *"Bizim kuşağımız vedalaşmalarla iç içe (...) Sizin ülkenizin de sonunu, o daha varlığını sürdürürken izledik: Henüz oluşmaya başlayan Hohenzoller İmparatorluğu'nun, Romanovların çöküşüne tanık olduk ve şimdi de Bizans'ın mirasçısı, Arap-Pers-Yunan kültürünün taşıyıcısı büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını ancak fark edebildik. Bugün bir ulusal Türk devleti var, başında da jakoben bir diktatör. Bir kaplanınkini andıran*

uykulu ama bıçak gibi keskin bakışları ile güçlü bir partizan lider; Churchill'in birliklerini Gallipoli'de (Gelibolu) denize dökeн büyük bir asker; Anadolu köylüsünün eşi benzeri olmayan askerlik yeteneğiyle sayısız zaferler kazanmış, sonra da en dar anlamda ulusalcılık sınırları içine çekilmiş, eski imparatorluğun ulusalcı olmayan mirasından nefret eden biri. O kültür savaşı yapıyor. (...) Bir ekol yaratacak. Şimdiden yakın geleceğin tarihini yazıyor. O, bugünün adamı; sert içkiler, dans müziği ve benzerleri. Yeni bir çağın öncüsü o, daha güçlü olanlar izleyecekler onu. Her şeyden önce, bir Asya hareketi başlıyor onunla." (*a.g.y.*)

Konservatif bir yapıya sahip olan Burckhardt'ın çağıyla ilişkisinde belirleyici sözcük 'nostalji'dir. Onun, sosyal ve teknolojik alanda büyük değişimlerin yaşandığı çağına karşı yaklaşımı fazla olumlu değildir. Yine aynı nedenle, yıkılmış Osmanlı İmparatorluğu'na karşı olumlu bir yaklaşım sergilerken, yeni kurulmuş Türk Devleti ve onun devrimci özellikler taşıyan liderine karşı –birkaç övgü sözcüğüne karşın– olumlu duygular beslediği söylenemez.

Burckhardt bir betimleme ustasıdır. Gençlik yıllarının ürünü *Küçük Asya Gezisi*'nde de onun bu özelliği ön plandadır. O yaşadıklarını anlatır; diplomat olarak anılarını denemelerinde, tarihsel portrelerini ise edebî değeri olan bilimsel çalışmalarında işler. Büyük hayranlık duyduğu Goethe gibi, o da yaşadıklarını yazar yalnızca; ama onları hiçbir zaman kurgu düzlemine taşımaz. Onun *Küçük Asya Gezisi*, son derece renkli ve konturları belirgin insan portreleri, felsefî içerikli doğa betimlemeleri ve kültür tarihi boyutuyla zengin bir kitap; yazarın önyargı yüklü öznel anlatım tutumuna karşın, Türk tarihinin önemli bir kesitine ışık tuttuğu için bizim açımızdan oldukça ilginç. Yazarın Antik Yunan kültürüne tutkusal bir bağlılık içinde bulunmasından kaynaklanan yanlı anlatımı, bu kültürle biçimlenmiş Avrupalının, Türklerin Kurtuluş Savaşı sırasındaki yaklaşımına iyi bir örnek oluşturduğu için, yapıtı daha da ilginç kılıyor.

Argos dergisi, Kasım 1990

Bir Deneme Ustası: Stefan Zweig

"Yaşam diye adlandırdığımız süreç, iki kutup arasındaki gerilimden başka bir şey değildir. (...) Bir yandan kendini bir 'Ben' niteliğiyle dünyadan soyutlama, öte yandan da kendi 'Ben'i ile dünya arasında bağlantı kurma eğilimi."[1] *Tarihsel Gelişimi İçinde Avrupa Düşüncesi* adlı deneme metninde böyle diyor Stefan Zweig. Ancak, Zweig'ın kuşağının yaşadığı yıllar, bireyin dünya ile bağlantı kurmasının en güç olduğu tarih kesitlerinden biridir. Edebiyat tarihinde 'Yüzyıl Dönümü' diye adlandırılan bu dönem, 1800'lerin son on yıllarında doğmuş, 19. yüzyıl burjuva kültür değerleriyle yetişmiş olan kuşağın sancılarını yansıtır. Geleneksel burjuva kültürünün çökmekte olduğu, yeni kitle ideolojilerinin güçlendiği, ekonomik krizlerin, büyük savaşların ve her şeyden önce de teknolojinin kendi değerlerini birlikte getirdiği bir dönemdir bu. Toplumsal-kültürel devinim, insanın boyutlarını aşmıştır: *"Yüzümde ilk sakal çıktığı günle ilk akların düştüğü gün arasına sıkışan kısacık süre, tek bir yarım yüzyıl, başka zamanlarda ancak on kuşağa sığan olaylar ve kökten gelişmelerle geçti."*[2]

1 (YT) kısaltması, Stefan Zweig'ın *Yarının Tarihi* başlığıyla dilimizde yayımlanan deneme seçkisi kitabıyla ilgili olarak kullanılmıştır. Derleyen ve çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul, 1991.

2 Stefan Zweig, *Dünün Dünyası* (*Die Welt von Gestern*), çev. Burhan Arpad, Can Yayınları, İstanbul, 1985, 3. basım, Önsöz, s. 6.

Stefan Zweig'ın denemeleri, 'Ben' ile 'Dünya' arasında bağlantı kurmaya çalışan 'Yüzyıl Dönümü' insanının sorunsalını içerir. Onun deneme ve biyografilerinde egemen eğilim, parçalanmış bir dünyayı, kökleri yine geleneksel öğelerle iç içe olan bazı ortak değer ölçütleri aracılığıyla yeniden bir araya getirmeye yöneliktir. Hümanist/pasifist yaklaşım, Avrupa birliği düşüncesi ve kültür tutkusu onun denemelerinin çoğunda ortak payda niteliği taşır.

1881 yılında Viyanalı varlıklı bir Yahudi ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen Zweig, dönemin büyük burjuva kültürünün incelikleriyle biçimlenir; çokboyutlu bir sanat eğitiminden geçer; kişiliği, çağın siyasal olaylarının ve toplumsal çalkantılarının dışında, tümüyle apolitik bir düzlemde biçimlenir. Avrupa kültür tarihini özümsemiş, kendine yakın bulduğu önemli isimlerin biyografilerini ezbere öğrenmiştir. Genç Zweig için sanat ve yaşam özdeş kavramlardır. Anılarında bu eğilimi şöyle vurgular: *"Daha lisedeyken, yalnızca benim için değil, grubun hepsi için sanatsal etkinlik, söze dökmediğimiz amacımız ve sanat zevki de ortak tutkumuzdu. Biz, aynı zamanda yeniden oluşması artık neredeyse olanak dışı olan o sanat fanatizminin son kuşağıyız."*[3] Şimdi ise gençlerde eğilimin 'spor'a dönüştüğünü söyler Zweig: *"Bizden daha güçlü, daha canlılar ama bunun için onları kıskanmıyorum."*[4]

20. yüzyıl başları, maddenin egemen olduğu değer ölçütleriyle özellikle Zweig'ın kuşağı üzerinde bir şok etkisi yaratır. Siyasal açıdan ise, çokuluslu büyük imparatorlukların yerini cumhuriyet yönetimleri almaya başlamıştır. Romanovlar, Osmanlılar, Habsburglar gibi büyük hanedanlar çökmüş; yeni bir dünya imgesi, yeni bir yaşam biçimi oluşmaya başlamıştır. Teknolojinin etkisiyle ulusal özelliklerin silindiği bir dünyada Zweig, dönemin Avrupa kültürünün seçkin isimleriyle birlikte, uluslarüstü bir kültür birliği düşüncesine tutunmaya çalışır.

1932 yılında Floransa'da verdiği bir konferansın metni olan

---

3 Hanns Arens, *Stefan Zweig, Sein Leben - Sein Werk*, Beetle Verlag, Essligen, 1949, s. 48.

4 *A.g.y.*

"*Tarihsel Gelişimi İçinde Avrupa Düşüncesi*, 'Yüzyıl Dönümü' kuşağının ortak amacını: 'Avrupa Birliği' ülküsünü irdeler. Avrupa kültürünün temelinde Roma uygarlığını görür Zweig: *"Roma'nın örgütçü ruhunun uluslar arasında birleştirici öğe olmaktan çıkmasıyla birlikte, (...) Avrupa kültürü bir çırpıda Doğu ve Çin kültürlerinin gerisine düşer. (...) Uygarlığın ustası olan büyük Avrupa'mız şimdi öğrencilerinden ders almak zorunda kalır"* (YT. s. 15, 16). Bir Avrupa tutkunudur Zweig. Tarihte en çok önem verdiği dönemlerin başında, 'Birleşik Avrupa' olgusunun kültürel bağlamda gerçekleştiği 'Hümanizma' dönemi gelir. Ortaçağın geride bırakılıp, birey insanın kimliğini kanıtlamaya başladığı 16. yüzyıl, Zweig'ın yapıtlarında bu nedenle önemli yer tutar. *"Hiçbir ülkeye sürekli bağlı olmayan, tüm ülkeleri vatan bilen ilk bilinçli ve kozmopolit Avrupalı"* (YT. s. 182) diye tanımladığı Erasmus ve bireysel özgürlüğün bayraktarı Montaigne'i (YT. s. 116) odak aldığı *Rotterdamlı Erasmus'un Zaferi ve Trajedisi* ile *Montaigne* adlı biyografik denemelerinde bu figürleriyle düşünsel düzlemde tümüyle özdeşleşir.

Zweig için Hümanizma Çağı, olguların yalnızca aklın objektifinden algılandığı bir aydınlanma dönemi olarak önem taşımaz: *"Latince, hepsi için ortak bir kardeşlik dili, düşünce dünyasının ilk Esperantosu olmuştu. Roma uygarlığının çöküşünden bu yana ilk kez – böyle bir başarı ne denli övülse azdır, Erasmus'un bilgeler imparatorluğu sayesinde yine bir ortak Avrupa kültürü oluşuyor, birbirlerine kardeşlik duygularıyla bağlı, 'küçük ama idealist' bir grup, şu ya da bu ülkenin üstünlüğünü değil, fakat bütün insanlığın esenliğini amaç ediniyordu."* (YT. s. 184) Dört yüz yıl öncesinin 'küçük ama idealist' grubuna benzer bir grup, 20. yüzyılın başlarında yeniden oluşur Avrupa'da. Fransız yazar Romain Rolland, Belçikalı şair Emile Verhaeren ve Stefan Zweig'ın da içinde olduğu bu grup elli yıl önce, şimdi 'Avrupa Topluluğu' olarak gerçekleşen birlik ülküsü yolunda kültürel bağlamda bir savaş verir.

"İki kutup arasındaki gerilim" diye adlandırdığı yaşam diyalektiğini uçlarda yaşar Zweig. Bir yandan, toplumsal bir yaklaşımla Avrupa Birliği düşüncesinin gerçekleşmesi yolunda sava-

şım verirken, diğer yandan Montaigne'i biyografisinde ruh birliği içinde şöyle konuşturur: *"Neden sanki bu kadar ciddiye alıyorsun bunları? Neden içinde yaşadığın zamanın saçmalığının ve vahşetinin kışkırtmalarına kapılıp, bunlar karşısında boyun eğiyorsun? Bütün bunlar yalnızca tenine dokunabilir ama özüne asla işleyemez. Dış dünya senden hiçbir şey alamaz ve aklını da sen kendin karıştırmadığın sürece karıştıramaz. Zaman içinde olup bitenler, onlara katılmayı reddettiğin sürece senin karşında güçsüzdür."* (YT. s. 124) İdeolojilere ve her türlü kamplaşmaya karşı olan tutumunda bireycidir Zweig. Onun için önemli olan tıpkı Montaigne gibi, insanın kendini *"yaşamdaki yüce sanata, 'insanın kendi olarak kalabilmesi' sanatına adamış olmasıdır"* (YT. s. 121). Anılarında, politika ve toplum sorunlarına en küçük bir ilgi duymadığını, seçimlerde kent yerinden oynarken kitaplıklara gittiğini, yığınlar ayaklanırken şiirler yazıp, şiir konusunda tartıştığını anlatır Zweig. Erasmus'un biyografisinde, 'nulli concedo' (hiçbirine katılmak istemiyorum) ilkesine son soluğuna kadar bağlı kalan ana figüründen, *"'homo per se', yani kendinden yana olmanın tüm sonuçlarını yüreklilikle üstlendi,"* (YT. s. 187) diye övgüyle söz eder.

Devleti ve Hıristiyanlığı sorgulayan zorunlu askerliğe savaş açarak devletin buyruklarına ve kilisenin normlarına ters düşen ve aforoz edilen Tolstoy'u, *Din ve Toplum Açısından Bir Düşünür Olarak Tolstoy* adlı denemesinde pasifizmin bir peygamberi konumuna yükseltir. Yalnızca kendi doğrularıyla ilerleyen Tolstoy'a, *"Yoksulların yoksulluklarının gerçek nedeninin bizim zenginliğimiz olduğu sonucuna kaçınılmaz olarak varmış bulunuyorum,"* (YT. s. 104) dedirtirken ve onun *"Karl Marx'tan ve Proudhon'dan yüz kere daha kararlı bir tutumla mülkiyete karşı savaşını"* (*a.g.y.*) anlatırken hayran olduğu nokta, ne Tolstoy'un dünyayı düzeltme tutkusu ne de toplumsal yönüdür: Tolstoy'da Zweig, anarşizme varan uç noktadaki bir bireyciliği yüceltmektedir.

'Taraf tutmama ilkesi' Zweig'ın hümanist anlayışının bir sonucudur; bölücülük değil, Goethe'nin deyişiyle *"uzlaştırıcı"* olmaktır amaç (YT. s. 181). Kimliğindeki özgürlük ve bağımsız-

lık tutkusunu, Montaigne ve Erasmus denemelerinin dokusuna coşkuyla işler: "*Hiçbir yabancı düşüncenin yoluna onurunu koyma[yan] ve kendini adama[yan], kimseye yemin etme[yen], hiçbir dogmanın savunuculuğunu üzerine alma[yan]*" (YT. s. 187) Erasmus ve "*özlerini, yaşadıkları zamanın elinden kurtarıp bütün zamanlar için yaşatabilmeyi*" (YT. s. 122) başaran az sayıdaki insandan biri olarak gördüğü Montaigne, Zweig'ın düşünce dünyasındaki hümanist idollerdir.

Stefan Zweig tipik bir aydınlanma insanıdır; insana ve onun aklına olan güveni sonsuzdur. Birinci Dünya Savaşı öncesinde teknolojinin ilerlemesinden duyduğu gururu coşkuyla dile getirir; uçak, otomobil, telefon, telgraftan: kıtaları birbirine bağlayan bu iletişim araçlarından övgüyle söz eder. Emile Verhaeren'in biyografisinde şöyle der: "*Tanrılar insan olacaklar, görünen yazgıları göğüslerine dönecek geri, azizler yalnızca kardeşleri olacak onların ve yeryüzü de cennetin kendisi.*"[5] Dünyaya dönük bir bilinç sergiler Zweig, dinle ilişkisi fazla sıcak değildir: "*Kesinlikle metafizik meraklarım yok, tümüyle içinde yaşadığım zamana demir atmış durumdayım.*"[6] Onun dini, insana olan inancıdır.

Zweig'ın tarih anlayışı da her türlü ulusal sınırların dışında, tümüyle 'insan'ı ve 'insanlığın başarıları'nı odak alan romantik bir hümanizmde kök salmıştır: "*Artık bizim için önem taşıması gereken şey, tek tek ulusları ötekilerin zararına olarak ileri götürenler değil, fakat yalnızca ortak harekete, ilerlemeye, insanlığın uygarlığına hizmeti dokunanlardır. Başka bir deyişle, yarının tarihi tüm insanlığın tarihi olmalı*" (YT. s. 38). Zweig, okullardaki tarih dersinin içeriğinin değişmesi gerektiğini savunur: "*Yeni tarih, dünün, yalnızca ulusal tarih ve savaşların tarihi niteliğinde olan tarihinden farklı olarak, kültürel açıdan varılmış doruklardan görünen manzara açısından ve bundan sonraki yükselişler de göz önünde tutularak yazılmalıdır*" (YT. s. 37). Bütün dünyanın son hedefinin, belirli bir ülkenin büyüklüğü ve başarılarıymış gibi tanıtıldığı ulusal tarih anlayışının karşısındadır: "*Yarı-*

5 Stefan Zweig, *Emile Verhaeren*, Leipzig, 1913, s. 16.

6 Stefan Zweig, *Tagebücher*, Hg.v. Knut Beck, *Gesammelte Werke in Einzelbaenden*, Frankfurt a.M., 1984, s. 222.

nın tarihinin örnek kişileri artık İskenderler, Napoleonlar, Attilalar olmayacaktır; yarının tarihi yalnızca düşünceye hizmet edenleri, bize doğa güçleri üzerinde bunca egemenlik sağlamış ve gökyüzüyle yeryüzünün sırlarını açmış olanları kendi kahramanları olarak selamlayacaktır" (YT. s. 43).

Zweig sosyopolitik ve ekonomik tabanı olmayan bir kültür ve uygarlık tarihi olarak algılar tarihi. Onun tarih anlayışında sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik etmenlerin birleşik bir güç olarak tarihsel gidişi nasıl etkiledikleri gözardı edilir; siyasal güç ve kültür arasındaki ilişkiyi yok sayan naif bir yaklaşım sergiler Zweig; elitist bir eğilimle yalnızca kendi için önemli olan kültürel konuları ön plana çıkarır. Onun için 'politik olan' ve 'dogmatik olan' eşdeğerlidir; ikisinden de derinden nefret eder. Zweig'ın 'Avrupa Birliği' düşüncesindeki hümanist yaklaşımda da bir takım çağdaş kriterler ikinci plana itilmiş ve olgu Avrupa merkezci bir açıdan ele alınmıştır. İlhan Selçuk'un da Zweig'ın bu yaklaşımıyla ilgili olarak vurguladığı gibi: *"Avrupa artık dünya değildir; Akdeniz küçük bir göle dönüştü; hümanizmi Hıristiyanlığın tekelinde sayamayız; bütün insanlığı kapsamayan her düşünce güdüktür, çağ dışına düşer, değerini yitirir."*[7]

Yaşamının sonlarına doğru Almanya'daki Nazi rejiminden kaçarak zorunlu olarak göç ettiği Brezilya'da Avrupa odaklı bakış açısından sapmalar gösterir; dünyayı Avrupa gözlükleriyle izlemenin yetersiz olduğunu anlar. Çeşitli ırklardan insanların bir arada yaşadıkları bu ülke ona, insanların kültürel birlikteliğinden oluşan uluslarüstü bir toplum ülküsünün gerçekleşmiş biçimi olarak görünür; coşkuyla betimler Brezilya'yı. Ona 'cennet' gibi görünen bu ülkedeki derin sınıfsal farklılıkları ve diktatör Vargas'ın kanlı yönetimini görmez; Brezilya toplumunun gerçeğini tozpembe gözlükler ardından izler, sosyal sefaleti ve siyasal çarpıklıkları uyum süzgecinden geçirir, estetize eder.

Stefan Zweig'ın deneme ürünleri arasında biyografileri önemli bir yer tutar. Biyografik denemeleri için Avrupa kültür ve uygarlık tarihinden kilometre taşlarını seçer; çeşitli uluslardan filozoflar, kaşifler, yazarlar ve bilim adamlarının biyografileri ara-

7 *Cumhuriyet* gazetesi, 5.11.1991.

cılığıyla Avrupa kültürünün 'yaratıcı dehası'nı sergilemek ister. Gençlik yıllarında başlayan bir tutkuyla sanatçıların orijinal el-yazılarını toplayan, daha sonra da Goethe'den Beethoven'e kadar birçok sanatçının yapıtlarının orijinallerini bir koleksiyonda bir araya getiren Zweig'ın coşku dolu kültür tutkusunun edebiyattaki dışa vurumu olan biyografi yazarlığının bir başka yönü de kaynağını onun Balzac çalışmalarından alır. Balzac'ın amaçlarından biri, yapıtlarında tipik insan davranışlarından oluşan bir seçki yansıtmaktı. Zweig da Balzac gibi yapar. Birinci cildi Balzac, Dickens, Dostoyevski; ikincisi Hölderlin, Kleist, Nietzsche ve üçüncüsü ise Casanova, Stendhal ve Tolstoy'un biyografilerinden oluşan 1920-1928 yılları arasında hazırladığı *Dünya Fikir Mimarları (Baumeister der Welt)* biyografi dizisinde ana amacı, yaratıcı ruhun tipolojisini ortaya koymaktır.

Biyografilerindeki ana motif, onun uzun anlatılarında da olduğu gibi 'tutku'dur. Zweig'ın anlatılarında o güne dek kurallara ve geleneklere uygun, sıradan bir yaşam sürmüş olan ana kişi beklenmedik bir biçimde tüm yaşamını etkisi altına alan bir tutkunun tutsağı olur; bu tutkuya aynı zamanda, ona 'gerçeği tanımasını' sağlayan bir uç yaşantı ve duygu yoğunluğu eşlik eder. Odak aldığı kişiler arasında Verlaine, Rimbaud, Romain Rolland, Marie Antoinette, Maria Stuart ve Marcel Proust'un da bulunduğu biyografik denemelerinde ise, kişilerin gerçek yaşamlarına tümüyle sadık kalmak gibi bir kaygısı yoktur Zweig'ın. Onun amacı, kişilerin tarihsel konumu ve önemini yansıtmak değildir. O, tarihsel kişi ve olayların çarpıcı/uç özelliklerini yakalar ve bu özellikleri dramatize etme uğruna çoğu kez gerçeklere bağlı kalmaz; kurgusal ve düşünsel amaçları doğrultusunda, istediği gibi yönlendirir onları. Figürlerinin tüm düşüncelerini, duygularını hatta düşlerini bile tanıyan 'egemen' bir anlatım tutumu sergiler. Bilimsel açıdan tarih bilimiyle çelişen bu biyografik denemelerinde *"büyük adamlar ve büyük olayların, tarihin acımasız mantığı yerine (kendisi tarafından] özel bir psikoloji aracılığıyla aydınlatıldıkları[nı]"*[8] söyler. O,

8 Stefan Zweig, "Die Geschichte als Dichterin", içinde: *Zeit und Welt*, Frankfurt a.M., 1982, s. 176..

her şeyden önce bir sanatçıdır. Bu nedenle onun biyografileri, gerçeklerden yola çıkan 'kurmaca yaşam öyküleri'dir.

Bu yaşam öykülerinde Zweig, odağa aldığı ana kişinin tutkusal bir özelliğini, onun karakterinin trajik bir yönünü, dizginlenemeyen güçteki yapısını ön plana çıkarır. Zweig'ın doğadan alınma metaforlarla yansıtılan psikolojik karakter analizleri, taşkın doğa olayları ya da oluşumları gibidir çoğu kez; 'volkanlar, çalkantılı denizler ve fırtınalar'la dolu bir dille betimler kahramanlarını; etkileyici, heyecan verici, coşku dolu bir dildir bu: Örneğin tepkileri "*fazla kızmış bir kazanın patlamasına*"[9] benzeyen Kleist'ın figürleri "*tutkuların cehennemi*"nde yaşarlar; İtalya gezisindeki Nietzsche'nin ise "*ruhu sinirlerine kadar aydınlanmış[tır]*";[10] Hölderlin, "*ifritin uşağı ve tebası olarak*" her heyecanın ve davranışın en uç noktasını arar.[11] Çoğu biyografisinde Zweig'ın anlatım özellikleri, anlattığı figürün –eğer figür yazarsa– biçemiyle bütünleşir.

Biyografisini yazdığı kişiye duyduğu ilgi ve yakınlığa koşut olarak anlatımındaki coşku da artar; eğer yakınlık hayranlığa dönüşmüşse, o zaman biyografi kişiyi aşar; Zweig'ın kurmaca gerçeğinin tutkusal büyüsü, asıl gerçeği bir sis perdesiyle örter. Kendisinden daha farklı kişilik özelliklerine sahip olan ya da çağdaşı olduğu için daha mesafeli yaklaştığı kişilerin biyografilerinde ise daha nesnel bir anlatım tutumu kullanır. Bu tutumu özellikle Dickens, Stendhal ve Freud'u konu alan denemelerinde belirgindir.

Zweig'ın en başarılı biyografik denemelerinden birinin Joseph Fouché gibi makyavelist bir politikacıya ait olması ilk bakışta şaşırtıcı gibi görünebilir. Biyografi, *Politik Bir Adamın Portresi* alt başlığını taşır. Zweig'ın, Napoleon'un güç düşkünü bu polis şefini itici bulması doğaldır. Bir mektubunda *Fouché* denemesini "*sevmediğim bir insanın biyografisi*"[12] diye tanımlar.

9 Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları / Cilt II*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1989, s. 23.

10 *A.g.y.*, s. 120.

11 *A.g.y.*, s. 104.

12 Stefan Zweig'dan Emil Ludwig'e mektup, Salzburg, 2.5.1928, içinde: *Briefe an Freunde*, Frankfurt, 1984.

Fouché onun için yalnızca, oluşturmaya çalıştığı insan davranışları tipolojisinde 'politik insan' örneklemesidir. Bu nedenle de duygu birliği içinde olmadığı *Fouché*'ye eleştirel bir uzaklıktan yaklaşabilme olanağı bulmuş, karakteristik özelliklerini kurguya dökerken daha nesnel olabilmiştir. Belki de *Fouché* denemesi bu nedenle en başarılı ürünlerinden biridir Zweig'ın.

Bir tutku adamıdır Zweig. Bir keresinde kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle der: *"Özde son derece yoğun tutkularım var (...) yalnızca kendimi dizginlediğim sürece mantıklı şeyler yapmam söz konusu."*[13] Onun insanları uçlarda yaşarlar. Nietzsche'ye, *"Ne yapalım ki ben vücut ve ruh değil, üçüncü bir şeyim. Çok acı çekiyorum,"*[14] dedirtir; yine Nietzsche için şu saptamayı yapar: *"Yaşamda kendi tutkusunu geçerli kılmak isteyen herkes yalnızlaşır ve yalnız başına yok edilir."*[15] Gerçek büyüklerin biyografilerinde Zweig'a göre 'yazgısal bir tutku' ortak paydayı oluşturur. Çoğu kez bireyin istemi içinde gerçekleşen bir kaçış, bir düşüş, yerleşik düzenden kopuş diyebileceğimiz bir eylemle iç içe gerçekleşir bu tutku: *"Onları, bazen hapse, bazen yalnızlığa götürür; ama nereye giderlerse gitsinler, hep çağlarına bir meydan okuma içindedirler"* (YT. s. 74). Zweig, biyografilerinin odağına işte bu 'tutku'yu oturtur; coşkulu biçemiyle onu trajik doruğa ulaştırır; tutkuyu, yarattığı figürle birlikte yaşar; tutkuyu estetize eder. *"Yaşamın her bildirisine doludizgin bir coşkuyla karşılık veren"*[16] insan, onun için ahlâk açısından yetkinliğin doruğundadır.

"Fiat veritas, perat vita" (Yaşamımız pahasına olsa da doğrular gerçekleşsin)[17] diyen Nietzsche'deki *"'içtenlik tutkusu'nun onda yavaş yavaş monomaniye dönüş[tüğünü] ve alevinde onun hayatının tüm varlığını erit[tiğini]"*[18] anlatır *Dünya Fikir Mimarları*'nda. Kleist'daki inanılmaz boyuttaki duygu gücünü ve tut-

13 Jules Romains, *Stefan Zweig-Great European*, New York, 1941, s. 60.

14 Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları...*, s. 84.

15 *A.g.y.*, s. 105.

16 Stefan Zweig, *Emile Verhaeren...*, s. 175.

17 Stefan Zweig, *Dünya Fikir Mimarları...*, s. 106.

18 *A.g.y.*, s. 103.

kulu sanatçı kişiliğini yine duygu yoğun, nefes nefese bir dille yansıtır; onun tükenişine ise, *"parçalanmış bir tanrının ya da acı çeken bir hayvanın haykırışları"* sözleriyle destansı bir ton katar. Balzac biyografisinde, ondaki çalışma tutkusunun altını çizer. Erasmus ve Montaigne'de özgürlük ve bağımsızlık tutkusunu yüceleştirir. *"Paris bulvarlarında yatmış, en aşağı görülen işlerde çalışmıştı; hapishanelerin saman şilteleriyle, balta girmemiş ormanların dehşetini tanıyordu,"* (YT. s. 86) dediği Rimbaud'daki özgür ve serüvenci ruha övgü düzer. *"Tek gücü güçsüzlüğü [olan] ve büyüsü de direngsizliğinden kaynaklanan[an]"* (YT. s. 73) Verlaine'in *"tutunamayan"* (YT. s. 84) yönünün üstüne gider. Tüm yaşamı boyunca hastalıklarla boğuşmuş olan Proust'un yazma tutkusunu vurgulamak için, onun öldükten sonra yatağının başucunda bıraktığı notlarla ilgili olarak şöyle der: *"Bunlar, ömrü ancak dakikalarla ölçülebilecek biri tarafından, yazılması yıllar alacak yeni bir cilt için tutulmuş notlardır. Böylece Proust tokadını ölümün yüzüne indirmiş olur"* (YT. s. 63). Zweig'da 'tutku' –kimi kez insanın yıkımına neden olsa da– yaşamın kendisidir; ölümün yüzüne indirilmiş bir tokattır.

İçerikte 'tutku', biçimde 'coşku'nun egemen olduğu yapıtlarında, Zweig'a bir denge adamının, saygı duyulan örnek kişi olarak eşlik etmesi bu bağlamda şaşırtıcıdır: Goethe'dir bu denge adamı. Deneme ve biyografilerinin çoğunda, onun düşüncelerine başvurur. Ondan alıntılar verir, figürlerini onunla kıyaslar. Başına Goethe'nin bir şiirini koyduğu anılarında ondan *"Goethe Baba"*[19] diye söz eder. Kendisine hayranlığını her fırsatta dile getirdiği büyük ustanın kapsamlı bir biyografisini yazmamış olması ise şaşırtıcıdır. Goethe, onun *İnsanlığın Yıldızının Parladığı Anlar* (*Sternstunden der Menschheit*) adlı, önce beş, daha sonra on üç biyografik minyatürden oluşan ve büyük bir 'bestseller' başarısı kazanan kitabının bir bölümünü oluşturur yalnızca. Zweig bu kitabında da, tarihte insanlığın çizgisini değiştiren kilometre taşlarını sergilemek amacıyla, temelini yaşanmış gerçeklerden alan konuları, çoğu metninde olduğu gibi yeniden kurgular.

19 Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*..., s. 18.

Stefan Zweig, 'edebiyatın yan dalları' ya da 'yarı kurmaca metinler' diyebileceğimiz deneme, anı ve mektup türlerinin bir ustasıdır. *Dünün Dünyası (Die Welt von Gestern)* (1941) adını verdiği otobiyografisi, içinde imparatorluk döneminin Viyana'sının nostaljik bir yüceltme eğilimiyle yansıtılmasına karşılık ilginç bir kültür tarihi belgesidir. Zweig'ın anıları, 19. yüzyıl sonlarından İkinci Dünya Savaşı başlangıcına kadar olan dönemi kapsamına alır. Bir klasisistin anılarıdır bunlar.

Kurmaca ürünleriyle düşlerini olduğu kadar, denemeleriyle de düşüncelerini okurlarıyla paylaşmak isteyen bu edebiyat ve düşünce adamının 'tutku'su ise 'Avrupa kültürü'dür kuşkusuz. Yaşamının, Avrupa'dan uzak geçirmek zorunda kaldığı son yıllarında, Avrupa kültür tarihi üzerinde odaklaşan deneme ve biyografik metinlerinde görülen artış, özlem duyduğu ortama, edebiyat aracılığıyla ulaşma isteğinden kaynaklanmaktaydı. Brezilya'da kaleme aldığı anılarının önsözünde şöyle der: *"Otel odamda kitaplarımdan teki olsun yok. Dostlarımın mektuplarından hiçbir tanesi yok."*[20] 1942 yılında Brezilya'da sürgündeyken gerçekleştirdiği, dünyada büyük yankı uyandıran intiharı, ölümde bile özgür olmak isteyen bir bağımsızlık tutkunun seçimi olarak nitelendirilebileceği gibi, kitapları kendi dilinin okuruna yasaklanmış, kendi kültüründen uzakta soluk alması olanaksızlaşan bir kültür adamının zorunlu ölümü olarak da yorumlanabilir.

Alman klasisizminin değer ölçütleriyle biçimlenmiştir Zweig. Uçlarda yaşayan tutkusal metin kişileriyle dolu edebiyat dünyasına karşılık, kendisi birleştirici özellikler taşır; ancak canlı bir etkileşim içindeki bir kültür dünyasında soluk alabilen bir kültür adamıdır o. Yapıtları elliden fazla dile çevrilmiştir. Thomas Mann onuncu ölüm yıldönümünde şöyle der onun için: *"Belki Erasmus'dan beri (...) hiçbir yazar Stefan Zweig kadar ünlü olmamıştı."*[21]

Ölümünün ellinci yıldönümü olan 1992 yılında Zweig için, başta Avusturya olmak üzere birçok ülkede anma toplantıları

20 Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*..., Önsöz.

21 Hanns Arens, *Der grosse Europaer Stefan Zweig*, Frankfurt, 1981, s. 187.

düzenlenecek; Zweig'ın ünü hâlâ sürmekte, kitapları hâlâ yeni baskılar yapmaktadır. Ülkücü yaklaşımı birçok denemesinin düşünsel içeriğini, naif bir romantizmin kıskacında tutsak kılsa da Zweig, deneme türüne damgasını basmış bir edebiyat adamıdır; bu türü 'tutkulu estetiğiyle' neredeyse gerçek bir kurmaca metin düzlemine çıkarmış, ona yeni bir boyut kazandırmıştır. Onun denemeleri, 'akıldan çok kalp'le okunur.

Gündoğan Edebiyat Dergisi, Kış 1992

Max Frisch'in Edebiyata Bıraktığı Kalıt: 'Kuşkunun Estetiği'

20. yüzyıl edebiyatının yaşarken klasikleşmiş isimlerinden Almanca yazan İsviçreli tiyatro ve düzyazı-anlatı ustası Max Frisch (1911-1991) geçtiğimiz ayın başında yaşama veda etti. Çağdaş insanın kimlik sorunsalını çeşitli düzlemlerle irdelemiş, bunu yaparken de, getirdiği estetik değerlerle çağ edebiyatına yeni boyutlar katmış bir yazardı Max Frisch. Olaylara eleştirel bir uzaklıktan bakmasını bilen, ilerici bir aydındı, Batılı aydının yazarıydı o. Ardından bıraktığı birçok düzyazı ve tiyatro ürününden, *Çarpık Sevda (Homo Faber), Cezaevi Günleri (Stiller), Philipp Hotz'un Büyük Öfkesi, Bay Biedermann ve Kundakçılar, İnsan Nedir ki (Der Mensch erscheint im Holozân)*, 1966-71 günlüğünün bir bölümü, *Mavi Sakal* ve anlatı alanında çığır açıcı yapıtı *Adım Gantenbein Olsun (Mein Name sei Gantenbein)* Türkçeye çevrilmiştir.

Edebiyat tarihi sosyopolitik ve teknolojik gelişmelerle koşutluk içinde biçimlenir. Değişen koşullar, yeni estetik değerleri de her zaman beraberinde getirmiştir. Antik çağ yazarının, yazgısının ipleri tanrıların elinde olan insanı anlatırken kullandığı biçim öğeleri ile Aydınlanmacı yazarın, çağın aklına güvenen insanını anlatırken kullandığı öğeler kuşkusuz birbirinden farklıdır. 20. yüzyıl yazarı ise, maddenin kıskacındaki teknoloji

çağı insanının dış dünya (toplum, doğa) ve kendisiyle olan ilişkisini anlatırken, geçen yüzyıllara hiç de benzemeyen bir gerçeklikle karşı karşıya olduğunun bilincindedir. Joyce, Proust, Kafka, Musil, Brecht, Beckett ve diğer çağdaş avangardistlerin getirdikleri estetik değerler, bütünlüğünü yitiren yeni gerçekliği yansıtabilme çabasının sonucunda ortaya çıkmışlardır. Geleneksel gerçeklik anlayışının temelini oluşturan bazı ilkelerin, özellikle fizik ve psikoloji bilimleri alanlarında sarsıntıya uğramış olması; zaman/mekan kavramlarının yeni boyutları ve bilinçaltı olgusu, edebiyat estetiğinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Yeni fizik yasalarının izinde bir 'olasılık estetiği' türeten Robert Musil gibi Max Frisch de insanların zamandizinsel biyografileri ile iç dünyaları ya da somut dış gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkisini ele alarak, bu kavram çiftlerinin 'somut' teklerini kuşkulu kılar: 'kuşkunun estetiği'ni yaratır.

"Eğer bir anlatıcı, yirmi bir yıl önce akşam saat yedide rüzgârın nasıl estiğini (hem de kesin olarak) anımsadığını söylüyorsa gülümsemem, onu öyle kabul ederim. (...) Sanırım biz, bir şeyin (somut gerçekte) nasıl olduğunu anlatmıyoruz, aynı şeyi bir kez daha yaşadığımızda ne olacağını tasarımlıyoruz. Yaşam deneyimi sezgi biçiminde ortaya çıkıyor."[1] Frisch'e göre insan, yaşadığı somut olayları, dış dünyada yaptığı deneyimleri, bilincinin süzgecinden geçirerek kurgular, onlardan öyküler yaratır. İnsanın kendi yaşamı olarak sunduğu 'öyküler demeti' de bu bağlamda, düş gücünün yarattığı 'oyun'lardır, yaşam deneyiminden kaynaklanan eskizlerdir, imgelerdir; somut yaşamla teke tek örtüşmezler; 'gerçek' değildirler; yalnızca imge olarak gerçektirler. *"Yalnızca yazar değil, her insan kendi öykülerini yaratır; ama o –yani sıradan insan– yazarın tersine, bu öykülerin kendi yaşamı olduğuna inanır."*[2]

Somut yaşantının: 'gerçeğin', tümüyle kuşkulu kılındığı bir yaklaşım sergiler Frisch metinlerinde. İnsanın somut/tek bir yaşantıdan isterse yüzlerce öyküyü hem de kendi gerçek yaşantısı olduğuna inanarak kurgulayabileceği görüşü, anlatı-

1 Max Frisch, *Unsere Gier nach Geschichten*, Weltwoche, 4.11.1960.

2 *A.g.y.*

lan her öyküye 'kuşku' ile yaklaşılan bir estetiğin doğmasına neden olur. Gerçeklikten kuşku duyan ama yine de öykülemek zorunda olan bir yazar, söz konusu gerçeği metinlerinde 'nasıl' yansıtacaktır? Max Frisch'in estetiği bunun yanıtı olarak iki düzlemde oluşur: Birinci düzlemde, dış gerçeğin düşünce temelinde algılanışı ya da gerçek-düşünce ilişkisi diyebileceğimiz olgu, motif olarak 'kimlik sorunsalı', 'kişinin kendisiyle hesaplaşması' ya da 'yaşam-oyun ikilemi' biçiminde ortaya çıkar. Kurgusal düzlemde ise öyküyü bilinçli olarak reddeder Frisch. Yaşamı, yaşamla örtüşüyormuş gibi görünen tek bir öyküyle anlatmaktan kaçınır. Frisch, tüm edebiyat türlerinde 'açık' biçim yapısı kullanır. Yaşam taslakları ardı ardına sıralanır onun metinlerinde; olasılıklar denenir. Yaşam gerçeği, birbirine karşıt ya da koşut özellikler içeren bu öykü çeşitlemelerinin bileşkesindedir. Bu bileşke ise matematiksel bir doğruluğa sahip değildir; öznel değerlendirmelere açıktır. Frisch'in, gerçeğin yanılsamaları olan öyküleri kuşkulu kılmak için kullandığı biçimsel öğelerin başında 'ironi' gelir. Anlatılan öyküler çoğu kez bir sonraki bölümdeki 'ironik' ortamda inanılırlıklarını yitirirler.

"Bir adam bir olay yaşadı, şimdi ona bir öykü arıyor – insan öyküsüz kalmış bir olayla yaşayamaz gibi görünüyor; kimi kez düşünürüm, belki de birinin yaşadığım deneyime tıpatıp uyan bir öyküsü vardır."[3] *Gantenbein* romanının üç ayrı kimlik içinde kendine öyküler kurgulayan ana kişisine böyle dedirtir Max Frisch. Bu figür, *"giysi dener gibi giyip çıkarır öyküleri"*.[4] *Stiller* romanında ise, ana figür Stiller'in daha ilk tümcesi kuşkunun/güvensizliğin kol gezdiği, yasal gerçekliğin her yönüyle sorgulandığı bir anlayışın habercisidir: *"Ben Stiller değilim."* Kendine ait yaşam öyküsünü reddeden Stiller, kendine yeni bir yaşam öyküsü kurgular. Özellikle bu romanın odağını oluşturan kimlik sorunsalı, 'kuşkunun estetiği'nin ontolojik temeldeki uzantısıdır. *Stiller*'den başlayan ve *Montauk*'tan *İnsan Nedir ki*'ye uza-

3 Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Gesammelte Werke, 5. cilt, Frankfurt, 1976, s. 11.

4 *A.g.y.*, s. 22.

nan yolda Frisch, hep aynı sorunsalı değişik bağlamlarda işler. 'Kuşku'yu vurgulayan estetik anlayışının özü değişmez; değişen, sürekli bir arayışı yansıtan biçim denemeleridir.

"Özde hiçbir yaşantı anlatılamaz; istediğimiz kadar yaşadığımızı gerçek örneklerle anlattığımızı kabul edelim. Kendimi ancak, bana da dinleyiciye de uzak olan bir 'örnek'le dile getirebilirim, yani kurmaca olanla."[5] Max Frisch'in günlükleri, bu düşünceye koşut bir yaklaşımla kaleme alınmışlardır. Kuşkunun objektifi bu kez onun kendi özyaşam öyküsüne yönelmiştir. Onun günlük tutanaklarında kurmaca gerçeklikle belgesel gerçeklik birbirinden ayırt edilemez bir yapıdadır. Okurun, neyin Frisch'in özyaşamına özgü, neyinse kurmaca olduğunu anlaması olanak dışıdır.

'Öykü'ye kuşku ile yaklaşan Max Frisch'in, 'dil'e karşı olan tutumundaki kuşkuyu anlamak fazla zor olmuyor. 20. yüzyıl edebiyatının en büyük sorunsallarından biri olan 'dil karamsarlığı' ya da 'dil kuşkuculuğu' olgusu; yüzyılların kültürel birikimi sonucu kalıplaşmış önyargı yüklü anlamlar içeren sözcükler aracılığıyla, özgün bir anlatımın ne denli mümkün olduğu kuşkusunu içerir. *"Önemli olan, sözcüklerin arasındaki boşluktur, söylenemeyendir; ve sözcükler aslında hep, bizim söylemediğimiz, önemli olmayan ayrıntıyı anlatır."*[6] Sözcüklerle ve öykülerle oynar Max Frisch; onlarla, değişikliğe açık, tamamlanmamış olay 'taslak'ları çizer; 'söylenemeyen'i dile getirmeye çalışır. Max Frisch'in eleştiren, soran, sorgulayan eğilimi, yalnızca edebiyat alanındaki geleneksel biçim öğelerine ve kurgu tekniklerine yönelik değildir. Onun toplumsal yaşamdaki sosyopolitik sorunlara yaklaşımı da 'kuşkunun estetiği'ni oluşturan düşünce yapısıyla bir bütünlük içindedir. Toplumu, eleştiri süzgecinden geçirir; yalnızca ülkesi İsviçre'deki değil, dünyanın neresinde olursa olsun, tüm siyasal içerikli olaylara bir aydın duyarlılığı ile yaklaşır. Ölümünden iki yıl önce yayımlanan son kitabı *Ordusuz İsviçre mi? Palavra*'yı (*Schweiz ohne Armee? Ein Palaver*) ülkesiyle hesaplaşmak için yazmıştır sanki. Bir dede-torun di-

5 Max Frisch, *Tagebuch 46-49*, Gesammelte Werke..., s. 703.

6 *A.g.y.*, s. 378.

yalogundan oluşan kitabın odağında kapitalist İsviçre'nin yapısı vardır. Dipnotlar bölümündeki istatistiksel veriler ülkedeki toplumsal sistemin antidemokratik ve eşitlikçi olmayan yapısının altını çizer: 200 İsviçreliden birinin geliri diğer 199'unun kazancına eşittir; intihar oranının yüksekliği ürkütücüdür; tüketim toplumundaki tinsel tükeniştir bu: *"Onların sefaleti, alım gücü (...) tüketim tutkusunun yol açtığı bunama."*[7]

Max Frisch, yasallaşmış gerçeğe kuşkunun objektifinden bakar, onu sorgular, analiz eder; estetik yaklaşımı da bu düşünce biçimiyle iç içe oluşmuştur. O, yalnızca usta bir yazar değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara son derece duyarlı, doğru bildiği yolda ödünsüz ilerleyen bir 'aydın'dı.

***Gösteri* dergisi, Mayıs 1991**

7 Max Frisch, *Schweiz ohne Armee? Ein Palaver*, Zürih, 1989, s. 43.

Max Frisch'in Anlatı Ürünlerinde Düşünce-Biçim İlişkisi

Max Frisch'in yapıtlarının özünü, düşünen insanın kendisiyle ve dış dinamikle olan ilişkisi oluşturur. Onun yapıtları insanın ve onun etkileşimde olduğu tüm yaşam disiplinlerinin üstüne 'kuşku'nun objektifinin tutulduğu metinlerdir. Gerçeği sürekli bir eleştiri süzgecinden geçirir Frisch. Yoğun bir düşsel fon onun tüm ürünlerinde belirgindir. Soran, sorgulayan eğilimin çeşitli kurgu teknikleriyle ön plana çıkartıldığı bu metinlerde Frisch'in kurmaca kişileri, kendileriyle ya da kendileri olmayan bir 'karşıt-ben'le, teknolojinin güdümünde değişen dünyayla, burjuva değer ölçütlerinin egemen olduğu bir toplumla –somut olarak İsviçre'yle– ya da insana güçsüzlüğünü duyumsatan bir makrokozmozla –doğa ve evrenle– hesaplaşırlar. İnsanın, bu karşı olgularla olan ilişkisini, onun bu olgular içindeki konumunu sorgular Frisch. Bunu yaparken de düşünsel fonu ve 'ben'in karşısındaki olgunun özelliklerini romanlarının biçimine yansıtır; kimi kez bol betimlemeyle anlatır, kimi kez nesnel/az sözcüklü bir dil kullanır, kimi kez ise montaj tekniğini 'soryen iskelet resimleri'ne kadar vardırır.

Max Frisch'in gençlik ve olgunluk dönemi yapıtlarındaki insan, kendini bulma çabasındadır. Kierkegaard'tan Jaspers'e ve Sartre'a uzanan varoluşçuluk çizgisindeki düşünsel bir fon-

da, onun tiyatro ve roman kişileri kendileriyle savaşırlar. Kuşkunun objektifi, kendini yaşamayan, toplumun değer ölçütleri doğrultusunda biçimlenmiş bir 'karşıt-ben'i 'oynayan' bireye yönelmiştir. Genç Frisch'in insanı, kendi 'özben'ini aramaktadır. 'Karşıt-ben', onun özellikle *Stiller* (1954) romanında varoluşunu sorgulayan bireyin karşısında yer alır. Bu karşıtlığı romanın kurgusuna bir kimlik bölünmesi biçiminde yansıtır Frisch. Bölünmüş kimliğin bir parçası olan 'Anatol Ludwig Stiller', toplumun ona uygun gördüğü kimliktir; özellikle oynaması istenilen 'rol'dür. İkinci parça Jim White ise, bu role kesinlikle karşı çıkan, *"istatistikte bulunan ama orada anlatılmayan"* (Tagebuch 1966/71, s. 88) biridir. Roman bir 'özbenlik savunması'nın arenasıdır. *Stiller* romanı için bu bağlamda varoluşçu felsefenin edebiyata uyarlanmasıdır da diyebiliriz. Bu çağdaş oluşum romanının sonu, ontolojik felsefelerin ölçütlerine uygun bir yoruma açık bırakılmıştır. 'Rol' ve 'oyun' kavramlarının ön planda olduğu romanda, 'kimlik sorunsalı' motifi biçime de yansımış, özne kullanımıyla bütünleşmiştir. Kimliğinin ardındaki 'ben'in reddettiği Stiller' isimli kişinin geçmişi, çevresi tarafından 3. tekil kişi olarak anlatılır. Toplumsal kimlik Stiller söz konusu olduğunda 'ben' anlatımını özellikle kullanmaz Frisch; özdeşleşmek istenilmeyen geçmişe mesafe koyulur; geçmiş kuşkulu kılınır. Akraba ve yakınları ise ben'in geçmişini –özgeçmişini– kendisinden daha iyi biliyorlar, onu bilimsel bir kesinlikle tutanağa geçiriyorlardır sanki. Buna karşılık, 'Ben'in kendisinin yarattığı düşsel kimlik Jim White'ın serüvenlerinde özne, 'ben' olmuştur. Gramer kullanımı ile düşünsel içerik arasında koşutluk sağlamıştır Frisch. İçeriğin biçimle bütünleşmesinin çarpıcı örneklerinden biridir *Stiller* romanı.

Stiller'i izleyen *Homo Faber* (1957) romanında ise, 'ben/karşı ben' çatışması, yerini iki farklı yaşam disiplini arasındaki çatışmaya bırakır. 'Akılcı (rasyonalist) ve aşkın (transandantal) yaşam öğeleri', 'materyalist yaşam bilinci ve metafizik boyut' arasındaki karşıtlık ve maddenin egemenliğindeki bir dünyada çağ insanının tek boyutlu yaşam bilinci/biçimi bu kez ön plana alınmıştır. 'Ben', materyalizmin pençesinde duygu boyutunu

yitirmektedir. Teknik adam Walter Faber bir 'işkolik'tir, dünyayı yalnızca rasyonalizmin tek boyutlu gözlükleri aracılığıyla algılar. Kendini gerçekleştirmeye çalışan 'ben'in karşısındaki tehlikeler arasında bu kez vurgulanan, 'teknoloji'nin biçimlendirdiği bir yaşam duruşudur; *"the american way of life"*tir (Hf, s. 175). Frisch, tek boyutlu figürü Walter Faber'in bu yönünü biçime de yansıtır. İç boyutun en aza indirgendiği romanda, varoluşçu iç çatışmalardan söz edilmez, duygu yansımaları en aza indirgenmiş, toplum eleştirisi ise fazla vurgulanmamıştır. İsviçre bu romanda yoktur. Ulusal sınırların eridiği teknolojik yaşam biçiminin prototipi Faber, nesnel bir dille betimler gördüklerini: *"Ben bir teknik adamım ve nesneleri oldukları gibi görmeye alışığım (...) Tamaulipas çölü üzerindeki aya bakıyorum – her zamankinden daha berrak, olabilir, yine de gezegenimizin etrafından dönen ölçülebilir bir kütle ama neden şiirsel bir yaşantı olsun ki?"* (Hf, s. 24). Faber'in doğa betimlemeleri doğabilimsel sözcükler içerir: Gökyüzünde üzerinden uçmakta olan bir uçağı betimlerken, onun *"mavi bir asidin içindeymiş gibi eridiği[ni]"* söyler. Biçim, Faber'in materyalist kimliğiyle bütünleşmiştir. Ancak bu maddesel dünya yıkıldığında, ana kişi umarsız bir hastalıkla karşı karşıya kaldığında, bir başka boyut kitabın dokusuna girer. İtalik yazı karakteriyle ana metinden ayrı kılınan bu boyut, iç yaşantı ve duygu taşır. İsviçreli araştırmacı Gerda Zeltner'e göre ise Faber'in iç dünyasından çok, sinirlerinin bir reaksiyonudur bu.[1] Frisch *Homo Faber* romanında teknoloji toplumunun yarattığı kimliği –rolü– benimsemiş, robotsu özellikler gösteren ve bu rolün içinde eriyip, doğaya/duyularına ve duygularına yabancılaşmış bir insanı, bu insanın yaşam bilinciyle bütünleşen biçim öğeleri: duygunun en aza indirgendiği nesnel bir dil aracılığıyla yansıtır.

'Kimlik sorunsalı' ve insanın 'homo ludens' (oynayan insan) özelliği *Adım Gantenbein Olsun* (*Mein Name sei Gantenbein*) (1964) romanında yine ön plandadır. Metnin ana kişisi *Gantenbein* bilinçli olarak kendi rolünü kendi kurgular; 'körü oy-

1 Gelda Zeltner, "Das Ich ohne Gewähr", içinde: *Max Frisch-Dossier Reihe Literatur* 2, Zytglogge Verlag, Bern, 1981, s. 99-118.

nar'. Toplumla ilişkisinde en iyi uyum saylayacağı roldür kör rolü. Kimlik taslaklarından oluşan *Gantenbein* romanı, Frisch'in dünya görüşünün kurmaca boyuttaki yansımasıdır. Frisch, insanın somut dünyada gerçekleşmiş yaşamı olan 'biyografi'ye karşı çıkar; biyografi ona göre, insanın yaşamında rastlantısal olarak gerçekleşmiş bir olasılıktır yalnızca. İnsanın iç potansiyelinde gerçekleşmemiş birçok yaşam modeli bulunmaktadır. İnsan da yaşam da yeryüzü de evren de sürekli bir devinim içinde her an değişmektedir. Somut olan kesin bir gerçeklik yoktur; insanın gerçeği de ancak, çeşitli yaşam öyküsü olasılıklarının –ki her öykü kurmacadır– bileşiminin özsuyunda ortaya çıkar.

Frisch, bu yaşam felsefesine koşut bir kurgu tekniği uygular *Gantenbein*'da. Amacı, öyküsüz bir varoluş, bir varoluş özü yaratmaktır. Bunun için de tek bir bağlayıcı yaşam öyküsü yoktur romanda. Belirsiz bir mekan/zaman ortamında 'romandaki ben' *"değişik öyküleri bir giysi gibi giyip çıkarır"* (G. s. 20), çeşitli yaşam olasılıklarını dener; bir imgelemden başka bir imgeleme, bir oyundan diğerine koşar. Anatol Stiller 'rol'e karşı çıkıp toplumla uyuşmazlığa düşerken, *Gantenbein* romanının çok başlı figürü ironik bir bağlamda rolü kabullenir. Belki de bu, onun toplumda yaşayabilmek için bulduğu tek çözümdür.

Yaşlılık ürünü *İnsan Nedir ki* de (*Der Mensch erscheint im Holozän*) (1979) ise Frisch'in insanı yine varoluşunu sorgular. Ama bu kez, onun günceleri ve diğer birçok yapıtında sık sık değinilen bir başka motif ön plana çıkar: İnsanın fiziksel güçsüzlüğü; yaşlanma ve bunama olgusu. *Gantenbein* romanının 'ben'i kendisini, *"dakikadan dakikaya oluşan bir yaşlanma"* (G. s. 67), olarak nitelendirir. Güncesinde ise, *"Kimse yaşlılıkla başına neler geleceğini bilemez. Biz gerçi bunu her gün en yakınımızda izlemekteyiz ama kendimizi korumak için yaşlanma konusunu tabu yapıyoruz,"* (*Günce* 1967/71, s. 107) der. Bu tabu, yaşlı Frisch'in yaşlı roman kişisi Geiser'in, karşısında yaşam savaşı verdiği olgudur: Frisch'in toplumla çatışma içindeki genç figürlerinin ontolojik sorunsalını Geiser başka bir düzleme taşımıştır. Artık ne 'karşıt-ben' ne de toplumdur önemli olan. İs-

viçre'nin İtalyan Bölgesi'nde bir vadide yalnız başına bedensel ve zihinsel tükenişini yaşayan yaşlı Geiser, yeryüzünün milyonlarca yıllık geçmişi ve evrenin akıl almaz boyutları içinde bir hiç olduğunu duyumsar. Tüm özelliklerine karşılık, insanın da diğer canlı türlerinden ayrıcalıklı bir konumu yoktur. Geiser, doğanın insan olmadan önce de var olduğunun ve bir canlı türü olarak insanın soyu tükendikten sonra da doğanın varlığını sürdüreceğinin bilincindedir. Burada insanı da teknoloji tanrısını da tahtından indirir Frisch. Egemenliği elinden alınan, 'insanı odak alan görüş'tür aynı zamanda. Frisch'in doğa anlayışı bu bağlamda, 20. yüzyılın bilimsel/maddeci felsefelerinden izler taşır. Bu romanın ana kişisi Geiser; Stiller, Faber ve *Gantenbein*'in mikrokozmozunu aşmış, varoluşunu bir makrokozmozda aramaktadır artık. *İnsan Nedir ki*'nin biçim özellikleri, Frisch'in bu anlatısındaki doğa görüşüyle koşutluk içindedir. Geiser, doğayı başvuru kitaplarından kestiği bilimsel metinlerle/resimlerle anlatır. Yalın, mesafeli bir dil ve montaj tekniği, onun yeni biçimsel yaklaşımının da bir göstergesidir. Teknoloji çağı edebiyatı bilimle bütünleşmiştir metinde.

Yazarın son kitabı *Ordusuz İsviçre mi? Palavra*'da (1989) (*Schweiz ohne Armee? Ein Palaver)* ise 78 yaşındaki bir yazar, toplumu İsviçre ile hesaplaşır. Kurmacanın en aza indirgendiği bu kitapta, İsviçre burjuvazisi, ileri sanayi toplumundaki tüketim tutkusu ve yazarın 'göstermelik' olarak nitelendirdiği 'demokrasi' olgusu boy hedefi yapılmıştır. Tümüyle somut gerçeğin yansıtıldığı bu kitabın biçim yapısı ise, gerçeği en aracısız biçimde yansıtan form olan 'dialog'larla örülmüştür. Kitaptaki dede-torun diyaloğu, Sokrat-Platon diyaloğunu anımsatır.

Max Frisch'in yaşam görüşü ile metinlerinde kullandığı biçim öğeleri arasındaki koşutluğun en çarpıcı örnekleri kuşkusuz onun güncelerinde yer alır. Tür olarak günce, yazarın yaşamını yansıtan bir edebiyat ürünüdür; edebiyatın yan dallarından biridir; somut yaşamı: biyografiyi yansıtır. Frisch'e göre ise insanın gerçek kimliği, onun biyografisi değildir; bilincidir/bilinçaltıdır/düşünceleridir/düşleridir/özlemleridir. Frisch güncesinde soyut gerçeğini, somut yaşantısından kesitlerin arasına

serpiştirir. Anketler ve mahkeme sorgulama tutanakları, kurmaca öyküler, bu düş ve gerçeğin sınırlarının silindiği metnin içine monte edilmiştir. 'Öykü' kavramına karşı olan Frisch'in, özyaşam öyküsü de 'kurmaca'dan geçer. Çünkü Frisch'e göre, gerçek olarak algıladığımız da 'kurmaca'dır özde.

Max Frisch'in edebiyat yolu, kurmaca düzlemde yaşamla yapılan bir 'hesaplaşmanın' öyküsüdür. O, "*nonkonformist yapıda bir konformist*",[2] "*kendi ülkesinde bir sürgün*",[3] "*çağıyla çelişkide bir çağdaş*,[4] "*burjuva dünyasının eleştirel bir üyesi*"dir.[5] Dış dünyayla böylesine iç içe –ya da karşı karşıya– yaşayan yazarın tüm yapıtlarında düşünsel içerik, titiz bir kurgu aracılığıyla kurmaca boyuta taşınmış, biçimle bütünleşmiş, yeni bir yaşam kazanmıştır. Frisch her şeyden önce bir biçim ustasıdır.

Gösteri dergisi, "Max Frisch" eki, Eylül 1991

2 Reinhold Grimm, *Zeitkritische Romane des zwanzigsten Jahrhunderts*, hrsg. v.Hans Agener, Stuttgart, 1975, s. 297.

3 Franz J.Bautz, *Ein unbequemer Zeitgenosse*, Panorama, Dez. 1958.

4 Ursula Roisch, *Über Max Frisch*, hrsg. v.Thomas Beckermann, Frankfurt, 1971, s. 92.

5 Reinhold Grimm..., s. 295.

Bir Polisiye Roman Parodisi: *Mavi Sakal*

Geçen yıl ölen İsviçreli yazar Max Frisch'in son ürünlerinden *Mavi Sakal* (*Blaubart*) adlı anlatısı 1982'de yayımlandığı zaman, basından farklı tepkiler aldı. Kimi eleştirmenler, etkileyici metinler ortaya koyarak çağdaş edebiyatın odağında yer alan ustanın yaşlılık ürünüyle ilgili olarak duydukları düş kırıklığını dile getirdiler; "*boş bir kitap*" olarak nitelendirdiler *Mavi Sakal*'ı. Kimileriyse, duygu boyutunun en aza indirgendiği, ayrıntılardan arınmış, içerdiği az sözcükle bir 'taslağı' andıran kitabın, bu özelliklerinden ötürü yanlış değerlendirilmemesi gerektiğini vurguladılar; *Mavi Sakal*'ın kısa, yalın, anlamın izinin sürülmesini sağlayacak ipuçlarının fazla belirgin olmadığı yapısının ardındaki düşünsel yoğunluğa dikkati çektiler. Onlara göre, bu alışılmamış kitap Frisch'in biçim arayışındaki duraklardan biriydi.

Gerçekten de Max Frisch, yapıtlarının her birinde yeni bir biçim arayışının sonuçlarını sergilemiş; kendini sürekli yenilemiş bir yazar. Ancak, onun düzyazı-anlatı ürünlerinde, aynı yöne eğilim gösteren bir grafiğin varlığına dikkati çekmek gerekir: Frisch'in metinlerinde, geçen yıllarla birlikte sözcük kullanımının giderek azaldığı ve yaşlılık ürünlerinde anlatımın en aza indirgendiği görülür. *Cezaevi Günleri* adıyla dilimize çevri-

len ilk romanı *Stiller*'de (1954), ana kişinin özbenliğine ulaşma yolunda verdiği savaşımı, duygu, imgelem ve fantastik öğeyle örülü bir anlatım içinde ve bol ayrıntılı bir dille yansıtan Frisch zaman içinde giderek daha az 'anlatmaya' başlar. Özellikle yaşlılık ürünlerinde sözcük tasarrufu doruktadır. Birçok yazarın olgunluk yapıtlarında görülen bu ortak olgu, bir rastlantı olmasa gerek. Yaşamın krizli yıllarının geride kaldığı, tutku ve coşkuların dinginleştiği, yaşamda özün yakalandığı bilgelik dönemidir yaşlılık yılları. Çoğu kez az ve öz betimler yazar olgunluk döneminde.

Ancak, anlatı estetiğinde az sözcük kullanımının tek nedeni kuşkusuz bu değidir. Max Frisch'te bu olgu, onda baştan beri yer alan ve metinlerinde farklı biçim yapıları içinde ortaya çıkan bir düşüncenin uzantısı, onun 'taslağa' olan eğiliminin bir göstergesidir. Frisch *Taslağa Olan Eğilimimiz* adlı deneme metninde, çağımızın bir bütünlük içinde olmayan karmaşık gerçeğini, bütünlük gösteren bir biçim yapısı içinde anlatmanın gerçekçi bir tutum olmadığını vurgular: *"Eğer meslektaşlarımın, sorularına tümüyle açıklık getirecek bir yanıtları yoksa, biçimde 'taslaksı' olanı kullanmak zorundadırlar"* (*Neue Zürcher Zeitung*, 28.6.1947), çünkü *"taslağın bir yönü vardır ama sonu yoktur; henüz tamamlanmamış ya da bir daha tamamlanmayacak olan bir dünya imgesinin yansıması olarak 'taslak', biçimsel düzlemde, 'tinselin' önüne geçmek istememenin bir sonucu olarak 'taslak'..."* (*a.g.y.*)

Mavi Sakal, kimi yerde yüklemsiz kısa tümceleri, çoğu kez birbirini tamamlamayan diyaloglardan oluşan yapısı ve ön planda vurgulanmamış motif dokusuyla Max Frisch'in taslağa en yakın yapıtlarından biri. *"Zaman zaman insanı en çok saran kitaplar, onu karşı çıkmaya kışkırtan; en azından onda, bazı yerleri tamamlama isteği uyandıranlardır."* (a.g.y) *Mavi Sakal* bu düşüncenin bir uzantısı olarak kaleme alınmış bir metin. Her şeyi 'söylememek'; okura imgelem özgürlüğü tanımak; dile getirilmeden, satır aralarında gizlenenlerin okur tarafından bulunmasını beklemek: Frisch, *Mavi Sakal*'da bunu uyguluyor.

Altı kez boşanmış, yedincisiyle evli Dr. Schaad, son karısı ta-

rafından şakacı bir yaklaşımla 'Mavi Sakal' diye adlandırılır. Dr. Schaad, 17. yüzyıl Fransız yazarı Charles Perrault'nun, altı karısını öldürüp cesetlerini bodruma gömen şövalye kahramanı gibi bir kadın düşmanı değildir; ama ayrıldığı karılarından birini öldürmekle suçlanmaktadır. 112 sayfalık kitap, baştan sona bu cinayet davasının sorgulamalarını içerir. Sorgulama, mahkeme sonunda aklanmış olan Dr. Schaad'ın belleğinden geriye dönüşlerle aktarılmaktadır. Başlığı ve içerdiği cinayet motifi dışında, biçim açısından geleneksel polisiye roman şablonuyla uzaktan yakından ilişkisi yoktur *Mavi Sakal* romanının. Gerilim öğelerinin olmadığı, ayrıntılar arasında yakalanacak ipuçları içermeyen bir polisiye romandır bu; bir polisiye roman parodisidir daha çok. Okur, sanığın aklandığını daha başından bilmektedir. Mahkeme sona ermiş; bir başkasının suçlu olduğu anlaşılmıştır. Buna karşın Dr. Schaad suçlu olduğu konusunda ısrarlıdır: *"Suçsuz değilim. (...) On dört yaşımdan beri masum olduğuma dair bir his yok içimde."* (M.S. s. 47) Özde, satır arasına yerleştirilen, Frisch'in kimlik bunalımı yaşayan figürlerinin sıkça başvurdukları bir eylemdir: Bu tümce, 'insanın kendisiyle hesaplaşma' olgusunun parodisidir.

Frisch, şimdiye dek birçok yapıtının odağına yerleştirdiği motifleri, satır aralarından bulup çıkarma işini okuruna bırakır; kimi kez parodi yapar, kimi kez de o motifin bir başka çeşitlemesini kullanır. *Stiller*'de de yer alan 'sorgulama motifi' *Mavi Sakal*'ın odağını oluşturur; Frisch'in 'kimlik arayışı' motifiyle iç içedir. Biyografi kavramına ironik yaklaşır Dr. Schaad; gerçeğin peşindeki savcıya alaycı bir biçimde *"Biyografimle ilgili bulduklarınıza bakınca, Savcı Bey, dehşet doğrusu, bunu söylemeliyim, iyi çalışmışsınız,"* der (M.S. s. 47). Bu deyiş, Frisch'in, insanın gerçeğine, onun biyografisi aracılığıyla ulaşılamayacağı görüşünün örtülü bir alay eşliğindeki dışa vurumudur.

Adım Gantenbein Olsun romanı ile *Philipp Hotz'un Büyük Öfkesi* oyununun ana sorunsalı olan 'evlilik' konusu, Dr. Schaad'ın yediye katlanmış evlilik yaşantısında ele alınır. Evlilik, sürdürülmesi olanaksız bir ilişkidir *Mavi Sakal*'da; insanın gerçeğiyle çelişir; ancak bir 'oyun' olarak ele alınabilir. Dr. Scha-

ad'ın arkadaşı şöyle der: *"Bakın ben yirmi dört yıldır evliyim, bu bir espri olayı, insanın espri anlayışı yoksa bunu yapamaz, karım da zaten neredeyse oyuncu oluyordu."* (M.S. s. 64) Tüm kitap boyunca belirgin olan ironik yaklaşım, özellikle evlilikle ilgili bölümlerde yoğunlaşır.

İnsan Nedir ki (Der Mensch erscheint im Holozän) (1979) adlı anlatısında, yaşlı ana kişinin fiziksel ve zihinsel çöküşünü odak motif olarak işleyen, belleğin gücünü yitirmesi olgusunun altını çizen Frisch, *Mavi Sakal*'da da *"yaşa bağlı bellek kaybına"* (M.S. s. 98) değinir; *"ortak bellek diye bir şey de yoktur"* (M.S. s. 37, s. 35), çünkü herkesin belleği geçmişi ayrı 'kurgular'.

Mavi Sakal Max Frisch'in son yapıtlarından biri; yaşam deneyimlerinin bir bileşkesi; onun, kurmaca alandaki biçim arayışının bir ürünü. Polisiye roman parodisinin yarattığı 'yabancılaşmış' ortamda yine insanın gerçeğini sorguluyor Frisch; az sözcükle, mesafeli, ironi ve groteski kullanarak...

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 5.3.1992

Alışılmışın Dışında Bir Özyaşam Öyküsü: Max Frisch'ten *Montauk*

Max Frisch'in (1911-1991) bir anlatı ürünü daha Türkçede: *Montauk*. Bir Kızılderili adı Montauk; Mathattan'dan yüz on mil uzakta, Long Island'ın kuzeyinde bir yer. Frisch, bu ıssız yerde genç mihmandarı Alice Locke-Carey ile birlikte geçirdiği bir hafta sonunun öyküsünü anlatıyor *Montauk*'da. Kurmacanın yer almadığı, tümüyle yazarın öz yaşamı üzerine kurulmuş bir öykü bu.

Bir kurmaca edebiyat metninde yazarın özel hayatının izlerini keşfetmeyi, eleştirmenler çoğu kez kendileri için başarı sayarlar. Oysa yazarlar bundan hiç hoşlanmazlar. Kurmaca bir metinde yer alan otobiyografik oluşumlar, edebiyat piyasasında kurmacanın zararınadır, bir eksi puan gibidir. Max Frisch'in tiyatro eserleri ve özellikle de romanlarına kendi hayatından çok şey kattığı, yaygın bir görüştür. Bu nedenle Frisch, eleştirmenlerin "neyin aslı nedir" türünde dedektifliğinden usanmış ve tamamıyla "gerçek gerçekliğe" dayanan, kurmacaya yer vermeyen bir roman yazmaya niyetlenmiştir. *Montauk*'yu Almancadan dilimize çeviren edebiyat bilimci Gürsel Aytaç, Max Frisch'i bu kitabı kaleme almaya yönlendiren eğilimi böyle açıklıyor önsözünde.

Anlatılan, yalnızca 1974 yılı Mayıs ayında Montauk'da geçen bir hafta sonu öyküsü değildir. Frisch yaşamının, kitabın yayımlandığı 1975 tarihine kadar olan bölümünde önemli yer tutan olayları, insanları, düşünceleri, eğilimleri, bu iki gün süren öykü ekseninin çevresine serpiştirmiş, özyaşamını öyküleştirmiş *Montauk*'da. *"Otobiyografik, evet otobiyografik. Kişiler uydurmaksızın; kendi gerçeğini dile getirmek için olaylar uydurmaksızın; buluşlara sığınmaksızın. Topluma karşı sorumluluk aracılığıyla yazarlığını savunmaya kalkmadan, mesajsız"* (M.S. 108). Gerçekten de Max Frisch, yaşamda oynadığı 'rol'lerden arınmaya, bu rollere uygun olarak giyip çıkardığı kostümleri bir kenara itip okur karşısında çırılçıplak kalmaya çalışır burada. Bir itiraflar kitabıdır *Montauk*, bir hesaplaşma arenasıdır, bir meydan okuyuştur; bir yazarın okuruna, eleştirmenine ve her şeyden önce de kendisine meydan okuyuşudur.

Meydan okuyuş, somut bağlamda ana öykünün içeriğinde de yer alır: O tarihte ikinci karısı Marianne Oallers ile evli olan Frisch, bir hafta sonu kaçamağını belgelemektedir *Montauk*'da. Yapıtlarının ana motiflerinden biri, 'bir burjuva kurumu olarak evlilik', giderek salt 'kadın-erkek ilişkisi' bu kitabında da büyük yer kaplar Frisch'in. Kitabın belki de en etkileyici bölümleri, tutku, sahiplenme, kıskançlık, aldatma/aldatılma öğelerinin sarmalındaki iki romantik ilişkinin anlatıldığı episodlardır: Frisch'in Marianne ile olan evliliği ve ünlü Avusturyalı yazar İngeborg Bachmann ile olan birlikteliği. Yaşamı nesnel gözlüklerden algılayan, yapıtlarında akılcı kahramanlar üreten ve onlara 'duygu' sözcükleri kullandırmaktan kaçınan Frisch, Bachmann'a olan aşkını şöyle anlatır *Montauk*'da: *"Ben onsuz yaşamak istemiyorum. Roma Non Risponde, ona bir gece boyunca ve bir gün boyunca ulaşamayacağımı aklım almıyor."* (M, s. 101) Sevgilisine her saat başı telefon edebilmek için saati kuran ve telefonun yanında uyuyan tutkulu bir aşığın soluk soluğa anlatımıdır bu. Ancak, bu tutkulu âşık, kadınlara olan yaklaşımında hatalıdır özde: *"Kötü huyum Male Chauvinism... kadının, köp-*

rücük kemiğinden yaratıldığı Hz. Adem gibi davrandım: Gel izle beni – sana öncülük edeyim." (M. s. 67)

'Özben'e yolculuk

'İnsanın kendisiyle hesaplaşması', Max Frisch'in yapıtlarında çoğunlukla ana motifi oluşturur. Kahramanlarını oynadıkları toplumsal rollerden arındırıp, içlerindeki 'özben'e doğru yolculuğa çıkaran Frisch, *Montauk*'da kendi somut yaşamında gerçekleştirir bunu. Kitabın en uzun episodu, İngilizce başlıklar kullandığı bu metnin "*You are a rich man...*" diye başlayan ve eğitimini tamamlamasına parasal katkıda bulunan, kendisine her alanda büyük destek veren arkadaşı W. ile olan ilişkisini anlattığı bölümdür. Yaşamının ilk yılları kısıtlı olanaklar içinde geçen Frisch, bu çok yetenekli aristokrat arkadaşı karşısında o dönemler duyduğu ezikliği özellikle vurgular sanki. Aşağılık duygusu, yaşlanma ve ölüm korkuları olan, "*yalnız başıma olunca sanat beni hiç ilgilendirmiyor*" (M, s. 14) diyen, yayınlarından hiçbirini okumamış olan sevgilisi Lynn'in yanında kendini çok daha iyi hisseden (M, s. 24), "*tanımadığı ve okuyucu olduğu ortaya çıkan biri ansızın [ona] hitap ettiğinde ödü kopan*" (M, s. 45), sıradan insan özellikleri taşıyan biridir *Montauk*'da bize anlatılan Max Frisch.

Biçim-içerik ilişkisi

Montauk kitabının bir başka özelliği de somut gerçekliğin –bizim bağlamımızda bir insanın biyografisinin– o insanı anlatmadığını savunan ve bu nedenle de kendini 'kurmaca' aracılığıyla yansıtmaya çalıştığını söyleyen bir yazarın 'otobiyografisini' içermesi. Yapıtlarının tümünde yeni biçim arayışları sergiler Frisch; biçim-içerik ilişkisi üzerinde sürekli düşünce üretir ve bu düşünceleri yapıtlarında deneyseller. *Gantenbein* romanında 'öyküsüz' bir varoluş özü yaratmaya çalışır; güncelerinde ise gerçek kimliğini yansıtabilmek için bilincini sergilemeyi dener, somut yaşamını soyut gerçeğinin içinde eritir, yok eder.

Ona göre insan, biyografi adı verilen tek bir yaşantıdan oluşmaz. Bir insanın biyografisi, onun içinde taşıdığı sonsuz olasılıklardan, rastlantısal olarak gerçekleşmiş birisidir yalnızca. Ya içimizde yaşamayı sürdüren gerçekleşmemiş olasılıklar? Onları ise yalnızca düş yoluyla 'kurmaca' aracılığıyla anlatabilir insan. Öte yandan, yaşanan somut olayları aktarmak zaten olanaksızdır. Çünkü insan bir olayı aktarırken, onu bilincinin öznellik süzgecinden geçirir, olayı değiştirir, onu yeniden 'kurgular.' Biyografi bir kurgudur Frisch'e göre.

Gerçeğin 'kurmaca'da yattığını söyleyen Max Frisch, *Montauk*'da bilinçli olarak "*hiçbir şey 'uydurmak' istem[emektedir], ne algıladığı[nı] ve muhtemel okuyucuları düşünmeden*" (M, s. 96) yazmaktır amacı. Kendisine sorar: "*Okuyucuları hoşnut etmek, eleştirmenlere iş vermek için mi yazıyorum?*" (*a.g.y.*) Sonra büyük harflerle yazar: "*BU İÇTEN BİR KİTAPTIR, EY OKUYUCU!*" (M, s. 136) Ancak, arkadan gelen küçük harf tümce kuşku yüklüdür: "*Ama neyi saklıyor ve niçin?*" (*a.g.y.*) 'İşte ben buyum' diye sunduğu biyografisi, bilir ki Frisch, yine de bir şeyleri 'saklamaktadır'. Varoluşu çırılçıplak dile getirmek olanak dışıdır.

Yaşam gerçeği

"*Ben kendim için yazıyorum. Toplum –hangisi olursa olsun– benim işverenim değildir; ben de onun rahibi ya da en azından öğretmeni değilim*" (M, s. 24). Toplumsal angajman, kimlik sorunsalı, yaşam-oyun ikilemi ya da kuşkunun objektifinden yansıyan bir yaşam gerçeği... Neyi anlatırsa anlatsın, o bir rahip ya da öğretmen değildir. Onda gerçek bir sanatçıda olması gereken estetik kuşku vardır her şeyden önce: 'Biçim' kuşkusu. Bu metinde de kendini geleneksel edebiyat ölçütleri çerçevesinde anlatmaz Frisch; alışılmışın dışında bir özyaşam öyküsüdür *Montauk*.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 26.5.1995

Yeni Bir Dünya İçin Yeni Bir Dil Yaratmak

Avusturyalı yazar İngeborg Bachmann'ın (1926-1973) yapıtlarından bir seçki, *Bu Tufandan Sonra* adıyla yayımlandı. Ahmet Cemal'in hazırladığı bu kitap, onun Bachmann'dan yaptığı şiir, roman, öykü, deneme ve radyo oyunu çevirileri ile yazarla yapılan söyleşilerden kesitler içeriyor.

Bachmann kendisiyle, çağıyla ve kullandığı 'dil'le sürekli hesaplaşma içinde yaşamış bir yazar. Şiirle başlayan edebiyat yolculuğunu, şiirselliğin doruğunda bir dil aracılığıyla öznel iç dünyaları sergilediği düzyazı ürünleri ile sürdürür. Ancak, bu 'soyut' içerikli metinler özde, içinde yaşadığı çağın sosyopolitik gelişmelerine karşı son derece duyarlı bir yazarın ürünleridir: *"[Sanat bize] nerede bulunduğumuzu veya bulunmamız gerektiğini, durumumuzun nasıl olduğunu ve nasıl olması gerektiğini anlamamız için olanak sağlıyor"* (BTS. s. 134). Bachmann'ın Frankfurt Üniversitesi şiir sanatı kürsüsünde verdiği derslerden birinde yaptığı bu saptama; sanatı, toplumu değiştirmede araç olarak gören 'gerçekçi' bir yaklaşımı vurguluyor. Onun anlatıları, Vietnam Savaşından ya da Hitler'in ordularının, doğduğu kent olan Klagenfurt'a girişinden söz etmez; Bachmann, olayların ardında yatanı, 'dile getirilemeyeni' su yüzüne çıkarmayı dener: "*Çok sayıda yazarın yazmak zorunluluğunu duyduğu*

büyük olayları yazmak da bunlardan yakınmak da çok kolaydır. Pakistan'da olanların, şurada burada olanların korkunç olduğunu söylemek için büyük bir sanatın varlığı gerekmez. Yanı başımızda her gün nelerin olup bittiğini, günlük yaşamda insanların insanları nasıl öldürdüklerini söylemek; önce betimlenmesi gereken budur; önce bu yapılmalıdır ki, büyük cinayetlere nasıl yol açıldığı anlaşılabilsin" (BTS. s. 9).

Bachmann toplumsal gerçekçilerin 'tipik' gerçekliğini yansıtmaz metinlerinde, gerçeği bir üst boyuta taşır; onu yoruma açık kılar. Onun edebiyat ürünleri imgelerle yoğrulmuştur. Sözcükler arasında okuru yoruma yönlendiren molalar; okura hazır bir mesaj vermekten çok, onu düşünmeye zorlayan monologlar vardır. Bunlar, Bachmann'ın okurunu sürekli bir hesaplaşma ortamında aktif kılmak için kullandığı teknik öğelerdir.

İngeborg Bachmann'ın, çağının maddenin egemenliğindeki gerçekliğine yaklaşımı iyimser değildir. *Otuzuncu Yaş* (1961) adını verdiği anlatı kitabında, *"yaşam denilen o korkunç incinmeden kurtuluşun tek yolu[nun] (...) ölüm"* (BTS. s. 144) olduğunu söyler. Bu 'korkunç incinmenin' içindeki kadının sorunsalı ise Bachmann'ı her zaman yakından ilgilendirmiştir.

19. yüzyıl romanının 'evlilik çemberi' içinde kendini tüketen, daha sonraki dönemlerin ise 'başkaldıran boşanmış kadını', Bachmann'da yeni bir yaklaşım içine girer. Onun çalışan, düşünen, bağımsız kadın figürü evlenmez, kendini gerçekleştirmek ister; evlilik gerçekleştirilmesi olanaksız bir kurumdur Bachmann için: *"Faşizm, atılan ilk bombalarla başlamaz. Üzerine her gazetede yazılabilecek terörle de başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar. Faşizm, bir erkekle bir kadın arasındaki ilişkide ilk rastlanan şeydir ve ben (...) içinde yaşadığımız toplumda hep savaş olduğunu söylemeye çalıştım."* (BTS. s. 159)

Bachmann'ın yaşamı bir yersiz-yurtsuzluğun öyküsüdür. Onun, Avusturya'nın Klagenfurt kentinde başlayan yaşam öyküsü, Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sürer ve *"Burada gözlerimi kullanmayı öğrendim"* dediği Roma'da noktalanır. Teknolojinin kişiliksizleştirdiği Batı dünyası içinde, özgünlüğün soluğunu duyumsadığı tek kenttir Roma. Özgürce yaratabilmek için ge-

reksindiği anonim yaşamı bulur orada. Bir açıdan da Roma'da kaleme aldığı *Malina* (1971) romanının mekansal boyutu Viyana'ya eleştirel bir uzaklıktan bakma olanağı edinir. Yazarın tek romanı *Malina* onun özyaşam öyküsüyle koşutluklar içerir. Belirsiz bir gündelik yaşam, yazar olan kadın 'Ben'in iç yaşantısında çözülür; gerçek ve gerçekdışı öğeler, akıl ve duygu karşıtlıkları çerçevesinde 20. yüzyıl insanının ana çatışmasını yansıtır Bachmann: Maddenin egemenliğindeki bir yaşam biçiminde, bireyin özbenliğini koruma savaşıdır anlatılan. Savaş, maddenin aşkı, aklın duyguyu yenmesiyle sonuçlanır. Özellikle bu romanda yazarın şair boyutu, ilgi alanı felsefeyle bir ortak paydada birleşir. Bu ortak paydanın adı 'dil'dir.

"Hiç kuşkusuz benim çalışmalarımdan bazıları da biyografik kökenlere götürebilir. Gerçeklikle, kimi yerlerle, ülkelerle ve insanlarla karşılaşmalar çoğu kez önem taşımıştır. (...) Düşünce düzeyindeki karşılaşmalar da önemli; bunların içerisinde en önemlisi, felsefenin sorunları ile dil sorunları arasında bağlantı kurmuş olan filozof Ludwig Wittgenstein'ın yapıtlarıyla düşünce düzeyinde gerçekleşen karşılaşmamdır" (BTS. s. 110). Gerçekten de bu karşılaşmanın Bachmann'ın edebiyat yaşamı üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Martin Heidegger ile ilgili bir doktora tezi de bulunan yazar, 'dil' konusundaki duyarlılığını, Avusturya edebiyatına özgü bir özellik olarak nitelendiriyor. Heidegger, Wittgenstein ve Musil'in izinde, dil-gerçek ilişkisini metinlerinin ana sorunsalı durumuna getirir Bachmann. Wittgenstein'ın, *"Varoluşun anlamı dünyaya dönük bir içkinlik taşımaz, bu nedenle de mantık ve dille kavranamaz"* tümcesinden yola çıkar; mantıkla kavranamayanı, sözcüklerle dile getirilemeyeni bir başka düzlemde göstermek; onlara kurmaca bir dünyada yeni bir yaşam vermek; sözcüklerin kısır gündelik yaşamda oluşmuş kalıplarını kırıp, anlatılamayanı estetik boyutta özgür kılmayı dener. Sözcükleri, düşünmeden, bir süzgeçten geçirmeden *"bir mobilya parçası gibi kullanmak [istemez]; kimliksiz bir dil, yalanın dili, hiçbir konuda kafa yormadan konuşanların dili"* (Text und Kritik, Heft 6, s. 4) değildir onun kullandığı dil. *Otuzuncu Yaş* adlı anlatı kitabında dediği gibi *"yeni bir dil olma-*

dan yeni bir dünya olmayacağı" (*a.g.y.*) düşüncesindedir. Öyküsüz bir aşk romanı diye de adlandırabileceğimiz *Malina*'da aşk sözcüklerine yer yoktur. Romanın Ben-anlatıcısının, sevgilisi İvan'la yaptığı telefon konuşmalarında içeriksiz tümcelerle iletişim kurulur; sözcüklerin tınısıdır iletişimi sağlayan. Dilin yerini suskunluğun gücü almıştır. İnsanın kendisinin tam olarak tanımadığı gerçekleri, dil aracılığıyla yanlış kalıplar içine yerleştirmek istemez Bachmann. Bu nedenle de gerçeği somutlaştırmaz; gerçeğin etrafında dolaşır ama gerçeği betimlemez. Daha önce gerçeği 'yönetmemiş/yönlendirmemiş' ama bizim sezgilerimizi yönetmekte olan bir dil arayışı içindedir. *Manhattan'ın İyi Tanrısı* (1958) adlı radyo oyununda içeriği, anlamını yitirmiş diyaloglar, tümceler ve sözcükler aracılığıyla oluşturmayı, yalnızca 'sezinlenebilecek' bir atmosfer yaratmayı dener. Konu iskeleti olmayan bu oyunda 'yeni bir dil'le konuşan bir çift, yeni bir yaşam biçimi arayışını simgeler.

İngeborg Bachmann usta bir şair, çağına karşı sorumluluğunun bilincinde duyarlı bir aydın ve dil felsefesini estetik boyutta uygulayan bir düşünür/sanatçı. Ahmet Cemal'in seçkisi, Alman dilinin bu özgün yazarını Türk okuruna çok yönlü tanıtıyor.

Cumhuriyet gazetesi "Kitap" eki, 7.12.1990

Elias Canetti'nin *Körleşme* Romanı Üzerine

Elias Canetti'nin dilimize *Körleşme* adıyla çevrilen romanı *Die Blendung*'un Türkçedeki sözcük karşılığı 'kamaşma'dır; hem nesnel hem de soyut düzlemde gözün kamaşması ve bundan ötürü görme yeteneğini yitirmesi anlamına gelir. Kendi insansal özelliklerine karşı körleşmiş, onların farkına varamayan, onları göremeyen insanlardır Canetti'nin bu romanındaki kişiler. İnsanın gerçeğe karşı körleşmesi, maddenin egemenliği karşısında ruhun körleşmesidir burada söz konusu olan.

Gerek konu, gerekse biçim açısından modern edebiyatın öncü romanlarından sayılan *Körleşme*, tüm avangardist özelliklerine karşın, geleneksel romanın olay zincirine bağlı 'kapalı biçim yapısına' sadık kalmıştır. Ancak, modern biçim öğelerinin yardımıyla son derece abartılmış, groteskle estetize edilmiş bir gerçekliktir yansıtılan. Köktenci bir yabancılaşma, yapay bir kargaşa atmosferi, güvensizlik ve kuşkunun egemen olduğu romanda, anlatılan konu bütünden soyutlanarak, biçim öğeleri dikkate alınmadan ele alındığında hiçbir anlam taşımaz; içerikten yoksun boş bir çerçeveyi çağrıştırır.

Körleşme'nin dış dünya ile bütün bağlarını koparmış olan ana kişisi Dr. Peter Kien bir sinologdur, Çin kültür ve edebiyatı uzmanıdır; tüm dünyasını kitapları oluşturur. Doğal gereksi-

nimleri aşağı görür Kien; *"yemek ona göre insanoğlunun eylemler hiyerarşisinin en alt basamağında yer almaktadır"* (K. s. 185). Somut yaşama uzaklığı onun fizik yapısında da vurgulanır. İnanılmaz zayıflıktaki bedeniyle diğer insanlardan farklı bir görünüme sahiptir. Duymak, görmek ya da katılmak istemediği durumlarda kendini dış gerçeğe kapatır; körleşir; giderek taşlaşıp bir heykele döndüğüne inandırır kendini. Bilim adamının toplumsal sorumluluğu, onun didaktik görevleri ilgilendirmez Kien'i. Canetti'nin dış dünyaya yabancı bu roman figürü, romantik ekolün zengin iç dünyasının derinliklerinde yaşayan kahramanlarına da benzemez. Kien ruhsal uyumdan uzak, kendine yabancılaşmış teknoloji toplumu insanının bir prototipidir; materyalist yaşam koşullarının kurbanı çağdaş insanı simgeler.

Ağaçları, çiçekleri ve diğer canlıları olmayan yabancı bir dünyada yaşar Canetti'nin fantastik roman kişileri. Birliktedirler ama birbirleriyle iletişim kurmazlar; kimseye güvenmezler, yalnızdırlar. Her biri diğerinden maddesel açıdan yararlanma çabasındadır. Elias Canetti'nin bu romanında çizdiği dört figür de, maddenin egemen olduğu çağdaş toplumların insanlarındaki yanlış kişilik biçimlenmelerini grotesk boyutta gözler önüne serer. İnsan karikatürü görünümündeki bu figürler, birbirlerinin karşıtı özellikleriyle garip çiftler oluştururlar: Bir yanda şan, şöhret ve zenginlik düşkünü Yahudi cüce Fischer ve onun karşısında para sözcüğünü kullanmanın bile kendini aşağıladığını düşünen, soyut bir yaşamın insanı Dr. Kien, modern dünyanın uyumsuz *Don Kişot*'u ve Sancho Panza'sı gibi dolaşırlar metinde. Öte yanda yaşlı, çirkin, tüketim düşkünü Therese okuma yazma bilmez ama Kien'le evlidir; aşkı, sevgiyi özler ama romanda kaba kuvvetin simgesi olan Pfaff'la ilişki kurar. Uyumsuz insanların kol gezdiği bir dünyadır Canetti'nin kurmaca evreni.

Körleşme'de yansıtılan gerçekdışı dünyada yazar, gittikçe daha da maddeselleşen değer ölçütlerini ve yabancılaşan insan ilişkilerini değişik bir boyutta gözler önüne sermektedir. Burada üzerinde durulması gereken konulardan biri de çağdaş varoluşçuluk felsefesinin izlerini taşıyan, bireyin madde ve soyut

güçler karşısındaki kimlik bunalımıdır. Canetti'nin paranoid özelliklerle donatılmış figürleri, kendilerine toplum dışında bir dünya kurmuşlardır. Sistemin dışında yaşadıkları için, onun güç odaklarının etkisinden uzakta, deliliğin doruğunda, gerçekdışı bir boyutta varlıklarını sürdürmeye çalışırlar ama Kien örneğinde çarpıcı bir biçimde görüldüğü gibi pek de başarılı olamazlar bunda.

20. yüzyıl, insanlık tarihinde büyük bir değişimin yaşandığı, bütün geleneksel değer ölçütlerinin altüst olduğu bir zaman dilimi. Hızla değişmekte olan sosyolojik, psikolojik ve fiziksel ölçütlere koşut olarak estetik değerlerde de yenilenmeler görülmektedir. Çağımızda sanatçı, karşısındaki yeni gerçekliği yansıtacak yeni biçim arayışları içine girmek zorunluluğunu duymuştur. *İlk Kitap: Körleşme* adlı makalesinde Canetti bu soruna eğilir: *"Günün birinde bundan böyle dünyanın daha önceki romanlarda olduğu gibi (...) yazılamayacağını düşündüm; parçalanmış bir dünya vardı artık ortada ve ancak onu bu parçalanmışlığı içerisinde sergileme yürekliliği gösterildiği takdirde, bu dünyaya ilişkin doğru bir tasarımın verilmesi de söz konusu olabilirdi. Ama bu, okunduğunda hiçbir şey anlaşılmayan kaosu andıran bir kitap yazılması gerektiği anlamına gelmiyordu".*[1] Birçok çağdaş yazarın yaptığı gibi Canetti de geleneksel romanın idealizmini ve olumlu kahramanlarını bir kenara bıraktı; maddeselleşen dünyanın parçalanmış insanını yeni biçim öğeleri aracılığıyla anlatma yoluna gitti. Grotesk anlatım tutumu ve grotesk figürlerle sergiledi gerçeğini. Gerçeği deforme ederek, abartarak, gülünçleştirerek, ilişkileri akılda kalıcı, daha göze çarpıcı biçime soktu. Üstü örtülü gerçekleri, yabancılaştırma etmenini estetik bir araç olarak kullanarak daha belirgin kıldı. Geleneksel anlamda realist olmayan, büyülü/gerçekdışı bir düş dünyası yarattı romanında.

Canetti'nin bir romancı olarak gücü tümüyle, okurun içeriğe yabancılaşmasını sağlayan estetik teknikte, romanın artis-

1 E. Canetti, "Das erste Buch 'Die Blendung", içinde: *Canetti lesen, Erfahrungen mit seinen Büchern*, G. Göpfert, Carl Hanser Verlag, Münih, 1975, s. 131 (çev. Ahmet Cemal).

tik yapısında, yani biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu artistik teknik Canetti'de, Viyanalı yazarlara özgü realist anlatım geleneğiyle birleşmiştir. Nestroy'dan Wittgenstein'a uzanan, dil ve düşünme eylemini eşdeğerli tutan bu görüş Canetti'nin anlatım tekniğinde de gösterir kendini. *Körleşme* romanının 'üçüncü-tekil-kişi' anlatıcısının, roman figürlerinin tanıtımında, onların iç dünyalarının yansıtılmasında kullandığı dil, o figürün özelliklerine göre değişir. Eğer romanda konu edilen kişi iyi eğitim görmüş biriyse, anlatıcı onu, derin ve hatta bilimsel anlamlar içeren sözcüklerle yansıtır; kullandığı tümcelerin sözdizim yapısı daha karmaşıktır. Bilim adamı Peter Kien ve kardeşi Dr. Georg Kien böyle yansıtılırken, okur-yazar olduğundan kuşku duyulan Therese basit ve kısa tümcelerle anlatılır. Yazarın 'akustik maske'"[2] adını verdiği bu anlatım tekniği, bir biçim öğesi olan dilin, içerikle bütünleşmesinin bir göstergesidir.

Körleşme'nin çok yönlü yazarı Canetti'nin ilgi alanlarından biri de kitle psikolojisidir. 1960'ta Almanya'da basılan *Masse und Macht* (*Kitle ve Güç*) adlı yapıtı kırk yıllık bir çalışmanın ürünüdür. *"Her boş anımı benim için önemli olan konularda yaptığım çalışmalara harcadım. En değişik ve uzak yollardan, kitle olarak yaşadıklarıma yaklaşmaya çalıştım. Onu tarihte, ama tüm kültürlerin tarihinde aradım. Çin'in tarihi ve eski felsefesi beni gitgide daha da çok büyüledi. (...) Hayvanlarda kitle oluşumu ve (...) böcek devletleri konusunda bir şeyler bulmak umuduyla Darwin'i okudum. (...) Bunların hepsi kitle konusunda bir kitap için el yordamıyla yapılmış ön çalışmalardı. Ancak şimdi, roman açısından düşündüğümde tutkuyla yaptığım bu çok yönlü çalışmaların, birkaç yıl sonra oluşan 'Körleşme'de ne derin izler bıraktığını görmekteyim."* Gerçekten de kitle kavramı *Körleşme* romanının yapı taşlarından biridir. 'Grup' ya da 'topluluk' kavramlarına karşılık, 'kitle' yasa tanımaz. Bireyselliğin savunmasındaki Kien, *"kitle yüzeyseldir, genelde sevmem kitleleri,"* (K. s. 377) der. *Körleşme*'de kitle psikolojisi, özellikle Theresianum'daki panik bölümünde ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Canetti kitle konusundaki çalışmalarını romanın birçok yerinde dokuya iş-

2 *A.g.y.*, s. 129.

lemiştir. Ana figürü Kien'i Çin felsefesi ışığında yaklaştırır kitle sorununa; ona Mong'un bir sözünü aktartır metinde: *"İnsan her zaman kendisini kitleden ve onu oluşturanlardan korumasını bilmelidir. (...) Bunlar tehlikedirler, çünkü bilinçsizdirler ve dolayısıyla da akıl denen şeyden yoksundurlar."* (K. s. 121) Kitle, romanda tek bir beden gibi devinim gösterir. Canetti'ye göre kitle *"vahşi, coşkun, kocaman ve sımsıcak bir hayvan gibi hepimizin içinde, anasal etkilerin uzanabildiğinden çok daha derinlerde bir anafor gibi kaynar, (...) yaşına karşın, dünyanın en genç hayvanı, en öz yaratığı, ereği ve geleceğidir"* (K. s. 484).

Kimya dalında doktorası da bulunan Elias Canetti'nin bilim adamı boyutu özellikle *Körleşme* romanının titiz kurgusunda kendini gösterir. Yazarın grotesk biçim öğelerinin ve alıntı tekniğinin yanı sıra kullandığı modern anlatım öğelerinden biri de roman figürlerinin iç dünyasını kronolojik bir art ardalık olmaksızın sergileyen 'bilinç akımı' tekniğidir. Düş ve gerçek metinde çoğu kez birbirine karışır; gerçekten kaçıp düş dünyasına sığınır roman kişileri. *Körleşme* romanının gerçekle başa çıkamayan ya da çıkmak istemeyen Dr. Kien'i, bir tehlike söz konusu olduğunda düşüncelerine ya da belleğine sığınır; Therese'nin onu bulamayacağı soyut bir dünyaya kaçar. *"Tarih boyunca bir yüzyıl aşağı, bir yüzyıl yukarı koşuştur[ur durur]"* (K. s. 203).

Canetti, teknoloji toplumu insanındaki yalnızlık ve iletişimsizliği ana motif olarak kullandığı romanında bu sorunsalı, yasallaşmış gerçeğin dışında, uç noktalarda yaşayan insanlar ve yine gerçeğin en dış odaklarında geçen olaylarla anlatır. Karşıtlıklarda dolaşarak, anlatmak istediğinin çevresinde gezinir. O bir psikolog ya da sosyolog değil, bir romancıdır her şeyden önce. Bu nedenle de gerçeği rapor etmez, estetize eder. Yabancılaştırma etmeni, bilinç akımı, alıntı tekniği ve karşıtlıkları kullanarak, gerçeğini romanının estetik boyutunda yansıtır. Canetti'nin *Körleşme*'de kullandığı son derece açık/pürüzsüz/anlaşılır dil, içerikle çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. Bu yalın ve iddiasız dilin yarattığı gerçek ürkütücüdür. Özde kaotik bir dünyadır yansıtılan. Maddesel özellikleri bir büyüteçle dev-

leştirilmiş, tuhaf, garip, huzursuz edici insanların yaşadığı yabancı bir dünyadır bu. Değişik bir koordinatta yaşar bu insanlar; ama onlar bir bilim-kurgu dünyasının kahramanları değildirler; bütün masalsı/gerçekdışı özelliklerine karşın bizden biridirler. Gerçek, yalnızca değişik bir boyutta verilmiş ama gerçekliğinden bir şey yitirmemiştir. Tam tersine, okur bu dünyanın kendi dünyası olduğunun farkındadır ve bu dünyadaki aksaklıkları estetik boyutun yarattığı uzaklıktan, yabancılaştırma etmeninin sağladığı eleştirel bakış açısından daha da güçlü kavramaktadır. Canetti, bütün büyük romancılar gibi roman yazmanın bir biçim sorunu olduğunun bilincindedir.

Oluşum dergisi, Kış 1988

Ve Yaşamdan ... Ve Ölümden...

İçinde yaşadığımız bu kaotik tarih kesitindeki en büyük sorun 'ruhsal kirlenme'dir. Tüketim tutkusu, madde düşkünlüğü, bencillik, sevgisizlik ve acımasızlığın ürkütücü boyutlara ulaştığı toplumsal arenaya, postkapitalist cangılın değer ölçütlerinin dışında bir boyuttan bakıldığında, yaşananlar insanı umutsuzluğa/umarsızlığa sürüklüyor. İnsan olma yolunda 'aydınlanmaya', olayları bir üst bilinç düzleminden algılayarak 'vicdan' mekanizmasının süzgecinden geçirmeye çalışan az sayıdaki 'insan'ın ise toplumun boğazına kadar batmış olduğu yoz karşı değerler sisteminde soluksuz kaldığı, acı çektiği bir gerçektir.

Son günlerde kimi televizyon kanallarının pompaladığı, sokak hayvanlarının toplu kıyımına yönelik dehşet verici olayların da öze inildiğinde, salt maddesel değerler ve rant üzerine yapılanmış vahşi kapitalizmin bir yan ürünü olduğu görülür. 'Vizyon sahibi' ünlü bir politikacının *"köşeyi dönmek"*, *"bir koyup beş almak"*, *"ben zengini severim"* ya da *"benim memurum işini bilir"* sözleri ile çarpıcı bir biçimde özetlenebilecek olan bu sistem, kaynağını güçlünün güçsüzü ezmesi/sömürmesi/yok etmesinden alır. Ve böyle bir sistemde işçi de memur da emekli de çiftçi de esnaf da kadın da sokak çocuğu da hayvan da doğa

da 'para' ve 'güç' için dönen bu sevgisiz ve acımasız çarkın dişlileri arasında öğütülür.

Bu ezen-ezilen ilişkisinin kıskacındaki sömürü düzeninde ise en korkunç darbeyi, en savunmasız olanın aldığı bir gerçektir. Doğa ve üzerinde yaşayan canlılar, binlerce yıldır insanoğlu tarafından bilinçsizce sömürülmüştür. İnsanoğlu bu bencilliği nedeniyle, üzerinde yaşadığı gezegeni yaşanmaz kılmıştır.

"İnsan türü, türler arasında bir hiyerarşi kurdu ve kendini dünyanın efendisi olarak ilan etti ve kullanılan tek ölçü de bir tek grubun yetenekleri oldu. Doğanın insan tarafından despotça evcilleştirilmesi, zor kullanılarak tekdüzeleştirme yoluyla sağlandığından, pek çok acı, felaket ve soykırımlara yol açmıştır. Kısa ya da uzun vadede bu gidiş, evrimin ve bütün biyosferin yok olmasına da yol açacak gibi görünmektedir." Fransız Hayvan Hakları Birliği'nin 1978 tarihli bildirgesinden alınmış olan bu metin kesiti, yüzyıllardır doğayı ve diğer canlıları sömüren insanoğlunun artık kendisiyle hesaplaşması gerekliliğinden yola çıkılarak varılmış yeni bir dünya görüşünün, yeni bir etiğin izlerini taşıyor.

Bu yeni ahlâk anlayışı, kendini evrenin efendisi sanan insanı tahtından indiriyor, onu diğer canlı türleriyle aynı düzlemde buluşturuyor: *"Doğa ve yaşam, insan türünün tekelinde değildir."* İnsan-odaklı değil, canlı-cansız tüm doğanın 'evrensel' bir eşitçilik eğilimi içinde ele alındığı, 'biyoetik' diye adlandırılan ahlâk anlayışıdır bu.

15 Ekim 1978'de Paris-Unesco binasında açıklanan *"Hayvan Hakları Evrensel Bildirgesi"* modern biyolojinin en yeni verileri ışığında, doğal denge çerçevesinde var olan bütün türlerin var olma haklarının eşitliği üzerine kurulu bu yeni etiğin kuralarını içerir. Bin yıllar boyunca kendi türdeşlerini köle olarak kullanan, kölesinin yalnızca emeğini değil, uygun gördüğünde yaşama hakkını da elinden alan insanoğlu, 18. yüzyıl sonlarında 'Aydınlanma' çağında yayınladığı 'İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'yle 'insan insan'a, 'homo humanus'a evrimleşme yolunda ilk kararlı adımını atar. "Hayvan Hakları Evrensel Bildirgesi" ise, insanın 'insanlaşma' *sürecinde* ulaştığı bir üst basamağın ürünüdür.

Bu insanlaşan insan 'moleküler genetik'in ışığında bilir ki, insan ve bütün hayvan türleri evrensel bir genetik kodunu birlikte barındırırlar, hepsinin kökeni birdir; yaşam karşısında bir hiyerarşi yoktur. Önce 'insan hakları', sonra 'hayvan hakları' diyen insan, evrimleşme sürecinin bir alt basamağında takılmış kalmıştır. Evrimleşmiş insan yaşamı bir bütün olarak görür ve onu öyle yaşar; işkence yapılan insanların acısını yüreğinde ve bedeninde duyar, Afrika'da açlıktan ölenlerle birlikte açlık çeker, geleceği elinden alınmış sokak çocuklarıyla birlikte yok olur, dünya genelinde yaşanan sömürü karşısında insan olmaktan utanır, denizlerde karaya vuran balıklarla birlikte ölür, zehirlenen ya da sokak aralarında pompalı tüfeklerle parçalanarak öldürülen köpeklerle birlikte onulmaz acılar içinde kıvranır. Evrimleşmiş insan, 'sahip olmak' değil, tüm evrenle birlikte 'insanca var olmak' ister.

Eğer biz de 'insanca var olmak' istiyorsak, son günlerde kuduz nedeniyle gündeme gelen sokak hayvanları sorununa 'insanca' bir çözüm bulmak zorundayız. Tolstoy'un dediği gibi, "Hayvan öldürmekten, insan öldürmeye yalnızca bir adım vardır". Televizyon kanallarından odalarımıza kadar giren bu vahşeti, bu ikiyüzlülüğü, insanca değerlerle yetiştirmeye çalıştığımız çocuklarımıza nasıl açıklayacağız.

Bir avuç insan yıllardır sokak hayvanları sorununa, çevrelerinde hayvanlardan rahatsız olan insanlar tarafından engellenerek çözüm bulmaya çalışıyor, kendi olanaklarıyla hayvanları aşılatmaya ve büyük paralar karşılığı kısırlaştırmaya çabalıyorlar. Özde ise bu, bireysel değil, devlet ve yerel yönetimler düzleminde çözülmesi gereken bir sorundur. Ancak devlet de yerel yönetimler ve onların, seçim bildirgelerinde bu soruna insanca çözüm getireceklerine ilişkin söz veren kimi belediye başkanları da şimdiye dek sokak hayvanlarıyla ilgili uyarılara duyarsız kalmışlar ve olayın toplumun ruhsal sağlığını bozacak boyutlara ulaşmasına neden olmuşlardır.

Sokak hayvanları sorununu; üzerinde, kimi ilaç firmalarının rant iştahının gölgesi dolaşan 'kuduz' salgını bahanesiyle bir tür kıyıma dönüştürerek çözmeye çalışmak uygar devle-

te yakışan bir davranış biçimi değildir. Bu nedenle, daha ileri gitmeden, kimi valiliklerin, belediyelerin ve bakanlıkların yayımladıkları, 'öldürün' içerikli genelgeleri bir an önce geri çekmeleri ve sorunu çevre ve hayvanlar için kurulmuş örgütlerle işbirliğine girerek gelişmiş insana özgü yöntemlerle çözmeleri gerekmektedir. Unutmayalım; Albert Schweizer'in dediği gibi, "hayvanları koruma, insan olma yolundaki eğitimin bir aşamasıdır".

Şiddetin insana ya da hayvana yönelmesi arasında hiçbir fark yoktur. Vahşetle ve barbarlıkla bu işi çözmeye kalkmak toplumda onulmaz yaralar açabilir. Gelecek kuşaklara, 'insan insan'a özgü bir çözüm borçluyuz.

Cumhuriyet gazetesi, 26.1.2000

Koşulsuz Sevgi Barınağı

Kadın soluk soluğa anlatıyordu; uzun bir masanın çevresinde oturmakta olan çoğu kadın 30-35 kişilik bir topluluk endişe yüklü gözlerle dinliyordu onu: Sahipsiz sokak hayvanları için açılan barınak kaynak yetersizliği nedeniyle zor durumdaydı; hayvanlar açtı, barınak kış koşulları için yetersizdi, kafesleri temizlemek için alınacak personele ödenecek para yoktu, özellikle yavru köpekleri pençesine alan ve birkaç gün içinde götüren kanlı ishalle başa çıkılamıyordu, çünkü ilaç ve dezenfektan da yoktu, ayrıca... Gözyaşlarını dizginlemekte zorluk çeken konuşmacının üstünde yıpranmış bir eşofman vardı. Belli ki, kirli bir ortamda gerçekleştirdiği bedensel bir çalışmadan henüz dönmüştü; bitkindi, umarsızdı, düş kırıklığı içindeydi; acı çekiyordu...

Yukarıda aktardığım yaşantı kesiti, sokak hayvanlarını korumak amacıyla kurulan Koru-Sev Vakfı Ankara Şubesi'nin bir toplantısından alındı. Üstünde yıpranmış bir eşofman bulunan konuşmacı ise, Vakfın Çankaya Belediyesi'nden devraldığı hayvan barınağındaki pislik temizleme ve yiyecek hazırlama işinden henüz dönmüş olan eczacı Nurdan Soner'di. Avukat Mine Eren ise aynı işi bir gün önce yapmıştı; kafeslerdeki hayvan pisliklerini temizlemiş, bulabildiği üç beş kutu dezenfektanla

kanlı ishal salgınının tek başına kökünü kazımaya çalışmıştı. Vakfın başkanı Bilkent Üniversitesi öğretim üyesi Gülgün Tuna, seslendirme sanatçısı Aysan Sümercan, Ankara Üniversitesi Mediko Sosyal baş eczacısı Olcay Topuzoğlu ya da İnci Eninanç ya da mimar Gülderen Er...

Kimdi bu kadınlar? Hepsi de toplumda belirli yerlere gelmiş bu insanların sokak hayvanlarıyla alıp veremediği neydi? Onların pisliklerini temizlemek de neyin nesiydi? Eğer hayvanları çok seviyor idiyseler, kendilerine bir pet shop'tan zarif bir Terrier ya da sevimli bir Pudel almalarını engelleyecek ne vardı? Oysa, ana yaşam ilkesinin 'köşeyi dönmek' olduğu ve insanların bu dönüşü gerçekleştirmek için vicdanlarını rafa kaldırdığı bu toplumda, avukat hanımın daha çok dava bulabilmek için iş çevrelerinin kapılarını aşındırması, eczacı hanımın ise kasasının başında oturup para basması gerekiyordu. Çünkü herkes bunu yapıyordu. Normal insanın yapması gereken buydu; insan olmanın ereğiydi maddesel güce yönelmek. Devleti yönetenler de, çok sayıda villaları ya da istifledikleri altın külçeleriyle toplumdaki 'normal' insanın çok 'seçkin' birer prototipiydi.

O zaman, kimsenin umursamadığı bu hayvanlar için zamanlarını, enerjilerini ve paralarını harcayan bu insanlar 'normal' olamazlardı. Kim bilir, belki de bastırdıkları duygularının bir tür dışavurumuydu yaptıkları bu tuhaflıklar, belki de üzülecek başka şeyleri yoktu da, nevrotik kişiliklerini bu sefil hayvanlarla besliyorlardı. 'Normal' olmadıkları su götürmezdi. Çoğu kişi için bu yapılanları değerlendirmenin başka bir yolu yoktu.

Bu 'normal' olmayan insanlarla tanışmam bir sokak köpeği aracılığıyla oldu. Normal bir gündü, fakültede bir doktora jürisinde görevliydim. Apartmandan çıkıp park yerine yöneldiğimde siyah bir köpek atladı ayaklarıma. Bir aylık ya vardı ya yoktu. Tüm gücüyle havlıyor, bir şeyler anlatmaya çalışıyordu. Son derece sevimliydi, bir o kadar da yürek parçalayıcı. Sokakla başa çıkamayacak kadar küçüktü, daha önce söz edildiğini duyduğum Balgat'taki hayvan barınağına götürdük onu eşimle birlikte.

Farklı koşulların egemen olduğu bir dünyada yer alıyordu

bu barınak; çıkar çatışmasının, kısır kariyer savaşımlarının dışında kalmış bir adaydı; özveri, acıma duygusu ve koşulsuz sevginin yaşama geçirildiği bir ütopya ülkesiydi... İnsan 'bile' olmayan bu kimsesiz canlıların acılarını iliklerinde duyumsayan ve onların yaşaması için hiçbir karşılık beklemeden inanılmaz bir özveriyle çalışan bu insanlar, içinde yaşadığımız dünyaya özgü varlıklar olamazlardı. Bir ara dünyanın varlıklarıydı bunlar belki de; bedenleri insan olan ama ruhları farklı bir gelişmişlik düzleminden gelen bir tür kozmik misyoner, bir tür mitik figür, bir tür 'melek' olmalıydılar. Belki de Nietzsche'nin sözünü ettiği 'üst insanlar' bunlardı; yozluklara ayak uydurmayıp, –yine Nietzsche'nin deyişiyle– 'sürü'den ayrılan ve 'normal sürü insanı'nın tüm alay ve engellerine karşın, ilkelerini ve vicdanlarını bayrak edinen evrimleşmiş insan örnekleriydi.

Ruhsal gelişmişliklerini farklı alanlardaki ilkeleriyle bütünleştirip, her türlü engel ya da gözdağına karşın doğru bildiklerini savunan diğer üst insanlarla, bir Uğur Mumcu'yla, bir Türkan Saylan'la, bir Necla Arat'la... ya da Sokak Çocukları Derneği'nin sevgili üyeleriyle ya da özverili Doğal Hayatı Destekleme Topluluğu'yla... aynı ortak paydada buluşuyordu hayvan barınağındaki bu gönüllüler. İster toplum ve insanlık için, ister kadınlar için, ister çocuklar için, ister hayvanlar ya da doğa için çalışsınlar, ortak paydaları 'vicdan'dı, 'özveri'ydi, 'yüreklilik'ti onların; ve 'sevgi'ydi...

Köpek insan gibi bakıyordu

Ruhsal kirlenmenin inanılmaz boyutlara ulaştığı ülkemizde birçok insan gibi uzun süredir bir umutsuzluk çemberinin içinde tutsak yaşayan biz ise bu barınakta zaman ötesi bir 'vaha'ya düştüğümüzü düşünüyorduk. Oysa bu 'vaha'da yaşananlar korkunçtu: Ne devlet ne de özel kuruluşlardan yardım geliyordu, üç beş vakıf üyesinin desteği ise devede kulaktı. Götürdüğüm köpek yavrusu da kanlı ishale yakalanmıştı. Son bir umutla gittiğimiz özet pet hospital'da köpek için yapılacak bir şey olmadığını söylediler. Köpek acı çekiyordu. Muayene sırasında

ona destek olmak için, iki elimle başını tuttuğumda bir şey oldu: Köpek başını hafifçe kaldırdı, göz göze geldik. Acı, yardım çağrısı, umarsızlık, boyun eğiş ve adlandıramadığım anlamlarla yüklüydü bu bakış: Köpek 'insan' gibi bakıyordu. Bunlar bir aylık bir yavru köpeğin bakışları değildi artık. Yavru köpek ölümüne bir gün kala büyümüştü. Benim için ise bir aydınlanma anıydı yaşanan; 'farklı bir etik'in ışığında dorukta yaşanan bir iç hesaplaşma anı: Güçlü bir canlı türü olan insanın, yalnızca türdaşlarına karşı değil, tüm doğaya, birlikte yaşadığı tüm canlılara karşı duyması gereken sorumluluğun bilincine vardığı, onu iliklerinde duyumsadığı bir an...

'Yeni bir etik'in ışığında insanca var olan biri

"İnsan türü, türler arasında bir hiyerarşi kurdu ve kendini dünyanın efendisi olarak ilan etti ve kullanılan tek ölçü de, bir tek grubun yetenekleri oldu. Doğanın insan tarafından despotça evcilleştirilmesi, zor kullanarak tekdüzeleştirme yoluyla sağlandığından, pek çok acı, felaket ve soykırımlara yol açmıştır. Kısa ve uzun vadede bu gidiş, evrimin ve bütün biyosferin yok olmasına da yol açacak gibi görünmektedir." Fransız Hayvan Hakları Birliği'nin, "Hayvan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin Anlamı ve Biyolojik Temellerine İlişkin Açıklamalar" başlığını taşıyan 1978 tarihli bildirgesinden alınmış olan bu metin kesiti, yüzyıllardır doğayı ve diğer canlıları sömüren insanoğlunun artık kendisiyle hesaplaşması gerekliliğinden yola çıkılarak kaleme alınmış yeni bir dünya görüşünün, yeni bir etiğin izlerini taşıyor.

Bu yeni ahlâk anlayışı, kendini evrenin efendisi sanan insanı tahtından indiriyor, onu diğer canlı türleriyle aynı düzlemde buluşturuyor: *"Doğa ve yaşam insan türünün tekelinde değildir."* İnsan-merkezci değil, canlı-cansız tüm doğanın 'evrensel' bir eşitçilik eğilimi içinde ele alındığı, 'biyoetik' diye adlandırılan 'yeni' –belki de en eski– ahlâk anlayışıydı bu.

Böyle bir ahlak anlayışıyla bütünleşmiş birini, yukarıda sözü edilen anlayışın 924 sayfalık belgelerini içeren kitabı aracılığıyla tanıdım: *Hayvan Hakları* kitabının yazarı Prof. Dr. İsmet

Sungurbey'di bu. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde öğretim üyesi olan Sungurbey, Ankara'daki hayvan barınağının da bağlı olduğu Koru-Sev' Vakfı'nın genel başkanıydı. Kamuoyu onu, bilim adamı kimliğinin yanı sıra, kendisinin hazırlayıp arabasının arkasına yüklediği yiyecekleri her gün belirli bir güzergah üzerindeki sokak hayvanlarına dağıtan adam olarak tanıyordu.

Bu yeni ahlâk anlayışının: 'biyoetik'in, ülkemizdeki en güçlü savunucusuydu Sungurbey. Bu alanda yaptığı en önemli işlerden biri de, sokak hayvanlarının hâlâ 'özgürce' öldürülebildiği bu ülkede bir "Hayvanları Koruma Yasası Öntasarısı" hazırlamış olmasıydı. Hayvanlara acı çektirilmesini, öldürülmesini ya da deneylerde kullanılmasını engellemeyi amaçlayan bu yasa tasarısı her ilde 'İl Hayvan Koruma Kurulları' kurulmasını da öngörüyordu. Tasarı, Batı ülkelerinde 30-40 yıldır yürürlükte olan ve yeterli olmadıkları düşüncesiyle birkaç kez yenilenen benzeri yasalardan esinlenilerek hazırlanmıştı. Bu günlerde TBMM'de gündeme gelmesi beklenen bu tasarı, eğer kamuoyunun desteği olmazsa, son günlerde yaşanan siyasal kirliliğin tozu dumanı arasında ve 'bunca önemli konu dururken' mantığının sarmalında unutulup gideceğe benziyor.

Özellikle de sokaklarda görülen ama bizimle birlikte yaşamaktan başka çıkar yolları da olmayan sahipsiz sokak hayvanlarını koruma altına alacak olan bu yasa, tüm canlılara eşitlikçi bir saygıyla yaklaşan gelişmiş insanların yaşadığı bir toplum düzenine özgü bir yaklaşım içeriyor. Yaşama hiyerarşik bir eğilimle yaklaşan ve insanı üst basamağa oturtan kişilerin de bu yasa tasarısını mantıksal nedenlerle desteklemeleri gerekir. En azından, aşılanıp kısırlaştırılan hayvanların, sokaklarda aynı mekanı paylaştıkları insanlar ve çocuklar için potansiyel kuduz taşıyıcısı olmalarının böylece önüne geçilmiş olacak. Ve Sungurbey'in yasa tasarısı bunu tüfekle değil de sevgi aracılığıyla gerçekleştirmeyi öngörüyor.

Sungurbey'in kitabında derlediği tarihsel nitelikli kimi metinlerden ise, içinde yaşadığımız bu toplumun, fazla değil, daha yüzyıl önce, yaşama çok daha bütüncül bir mantıkla yaklaştığı-

nı şaşkınlıkla görüyoruz. Fransız şairi Lamartine'in *Voyage en Orient* başlıklı gezi notlarının eski bir çevirisinden alınmış olan aşağıdaki metin kesidi, bugünün gözlükleriyle okunduğunda bir ütopya ülkesini yansıtır gibi: *"Türkler canlı ve cansız mahlûkatın hepsiyle iyi geçinirler: Ağaçlara, kuşlara, köpeklere, velhasıl Allah'ın yarattığı her şeye hürmet ederler; bizim memleketlerde başıboş bırakılan veyahutta 'zip edilen bu zavallı hayvan cinslerinin hepsine şefkat ve merhametlerini teşmil ederler. Bütün sokaklarda mahalle köpekleri için muayyen fasılalarla su kovaları sıralanır; bazı Türkler de ömürleri boyunca besledikleri kumrular, güvercinler için ölürken vakıflar tesis edip, onlara kendilerinden sonra da yem serpilmesini temin ederler."*

Lamartine'in yukarıdaki satırlarından süzülen ütopya ülkesi atmosferinin temiz/doğal naifliğini Sungurbey yaşama taşır. *"Ne doğum, ne ölüm, ne arada yaşananlar/ Saflık bir tek yüreğin git dediği yerde var,"* diye vurguluyor Sezen Aksu, kendisi için yazıp bestelediği şiirde Prof. Sungurbey'in bu yönünü. Şarkı, *"Hocam, uyan da git kedilerine mama versen,"* diye sürüyor, Hoca'nın eylemindeki saflık ve sıcaklıkla bütünleşerek. *"Orada bulduğum bir ilahi oksijen/Hele bir de mümkünse eğer dönüşte/ Azıcık nefes de bize getirebilsen."* Sezen Aksu, Sungurbey'in korunmasız hayvanlara yönelttiği sevgideki 'kutsal' boyutu yakalamış görünüyor.

Tıpkı *"Elimde büyütüyorum, ellerinde tüfeklerle geliyorlar,"* diye yakınan İsmet Sungurbey gibi; *"Hayvan öldürmeden, insan öldürmeye yalnızca bir adım vardır. Dolayısıyla hayvana işkence etmekle insana işkence etmenin arasında yalnızca bir adım,"* diyen Tolstoy gibi; *"İnanıyorum ki, hayvanlar da örneğin bir köpek de cennete girecektir. Her yaratığın ölmez bir ruhu vardır,"* diyen Martin Luther gibi; *"Hayvanlar da insan gibi mutlu olur, acı çeker, sevinir, üzülürler. Onların duygulanmaları bizde olduğu gibidir,"* diyen Darwin gibi; *"Hayvanlar benim arkadaşlarımdır ve ben onları yemem,"* diyen Bernard Shaw gibi; *"Hayvanları koruma, insan oluşa doğru eğitimin bir aşamasıdır,"* diyen Albert Schweitzer gibi; ya da Kanada'da öldürülen foklar için göğüs göğüse savaş veren Brigitte Bardot gibi... 'insan insan' çeşit-

li kılıklarda ve çeşitli duygu, düşünce ve davranış biçimlerinin aralığından gösterir kendini. Çok azdır ama hep vardır. Genelde çıkarsız savaşımların olduğu yerlerde görülür.

Her ayın üçüncü pazarı Melbo'da

Konumuz bağlamında ise 'insan insan'ı, her ayın üçüncü pazarı Kızılay'daki Gökdelen'in terasında bulabilirsiniz; saat 11.00-14.00 arası Melbo'da. Kafeteryanın bir hayvan dostu olan sahibi, Koru-Sev Vakfı üyelerini ve Vakfa yardımcı olmak isteyen herkesi üç haftada bir konuk ediyor işyerinde. Vakıf henüz işin başında; organize olmak zorunda. Başta parasal kaynak sorunu olmak üzere çok boyutlu bir sorunlar yumağıyla karşı karşıya. İlk aşamada barınağa sığınmış hayvanların canlı kalabilmeleri için yiyecek ve ilaç gerekli. Eğer bunu başarabilirlerse, daha sonra sokak hayvanlarının ilkyardım, aşı ve kısırlaştırma işlemlerinin yapılacağı donanımlı bir revire gereksinimleri olduğunu söylüyorlar; sonra da hayvanları ve büyük kuruluşların işyerlerindeki artık yemekleri barınağa taşımak için bir kamyonet gerekli. En zoru ve önemlisi de, bakımı yapılan hayvanları sahiplenecek insanlar bulmak, çünkü Balgat'ta Arı Lisesi'nin arkasında yer alan barınak (şimdi Gölbaşı'nda), hayvanların sürekli yaşamaları için uygun bir ortam değil.

Bu insanlar her ayın üçüncü pazarı, geleceğin toplumunu oluşturacak tohumlardan birkaçını bırakıyorlar Gökdelen'deki kahveden toprağa; yer küre üzerinde ezilen/sömürülen insan ya da canlı/cansız her türlü doğa varlığının hakları için çalışan diğer öncüler gibi, çıkarsızca, özveriyle... 15 milyonluk emekli maaşıyla 20 tane sokak kedisine bakmaya çalışan vakıf üyesi yaşlı kadın, acılar içinde ölen her köpekle birlikte yeniden ölen Barınak'ın ilk destekçilerinden Emin Peker, sokakta gördüğü sakat hayvanları Pazar çantasının içinde veteriner Fakültesi'ne taşıyan Batıkentli Gönül Hanım, geleceğin 'insan insan'lardan oluşacağını her şeye karşın ummayı sürdürdüğümüz toplumunu hazırlıyorlar, bunu bilmeksizin...

"Dil Derneği'nde tanıdıkların var," dedi eşim geçen gün; *"söz-*

cükler kimi gerçekleri yanlış aktarıyorlar, yeni bir dil oluşturmak gerek. Onlara bunu söylesene!" Kanlı ishale yakalanan köpeğin bakışlarını 'insanca' diye tanımladığımda söylemişti bunu. Çünkü bu ülkede çoğu insanın bakışlarının hiç de 'insanca' olmadığını düşünüyordu. Çıkar kavgalarının hoşgörüsüzlüğünü/duygusuzluğunu/sezgisizliğini yansıtıyordu ekranlarda izlediğimiz çoğu göz artık, az gelişmiş ruhların sığlığıyla bakıyordu, kini ve nefreti kusuyordu. Doğruydu; köpek 'hayvanca' bakıyordu, tüm saflığıyla, sevgiyle, naif; doğa gibi... Kavramlar içerikleriyle örtüşmüyordu. Belki de, özü çok eskilerde yatan bu yeni yaşam görüşünü, bu 'yeni etik'i anlayabilmek için, bir açlık grevcisiyle, kimsesiz bir sokak çocuğuyla ya da sahipsiz bir sokak köpeğiyle göz göze gelmek gerekiyordu.

Cumhuriyet gazetesi "Pazar" eki, 22.12.1996

Bir 'Tutunamayan'ın Ardından

Gazetelerde, sevilen bir insanın ardından yazılan yazılara alışığızdır. Bu sevilen ölü, çoğu kez ünlü biridir. Köşe yazarı, onun kişiliğinin çarpıcı yönlerini anlatır, ülkesi için yaptıklarının altını çizer. Yazarın ölen kişiyle kişisel düzlemdeki yakınlığı ne denli fazlaysa, yazısındaki duygu yoğunluğu da o denli artar.

Tan Durmuş'u ben kişisel düzlemde yakından tanımadım; ünlü biri de değildi o; bir hayvan bakıcısıydı Tan. Adını Korusev Vakfı'nın Ankara-Balgat'taki barınağında yaşam savaşı veren hayvanlara yardım etme çabasındaki üç-beş kişi bilirdi ancak; bir de Şırnak'taki asker arkadaşları...

Tan Durmuş, geçen ay bir hayvan barınağında bedenine 'köpek zehiri' enjekte ederek kendini öldürdü. Onun ölüsünü, başucunda, bir bataklığın içinde ölüme terk edilmiş durumdayken kurtardığı bir sokak köpeğiyle izledik televizyon ekranında. Yirmi dört yaşında genç bir insanın ölüsü, sefil bir oda, endişe yüklü gözlerle bir kıyıya büzülmüş bir köpek, içini burktu kimi insanın.

Sonra avukat Mine Eren'i gördük aynı ekranda; Ankara'daki sokak hayvanlarının koruyucusu; yaşama insan öncelikli bakmayan, tüm canlılara eşit yaşam hakkı tanıyan yeni –belki de en eski– bir felsefeyi, 'biyoetik'i ilke edinmiş biri; bir 'uygar'

insan; yoksul barınakta hayvanların pisliklerini temizleyecek denli özverili, alçakgönüllü, 'sevgi' dolu...

Mine Eren, Tan'ın kendini öldürme nedenini anlatmaya çabalıyordu; Tan'ın son işyeri olan Hayvanları Koruma Derneği'nin barınağında hayvanların öldürüldüğünden, yolsuzlukların inanılmaz boyutlara ulaştığından söz ediyor; 'insan' özelliklerinden birini: 'duygu'yu, yoğun bir biçimde içeren bir bünyenin bu duruma katlanamadığını, haber sunucusunun fazla 'reyting' alamayacağını düşündüğü bu 'tatsız' konuyu bir an önce kapatma çabalarıyla savaşım içinde anlatmaya çalışıyordu.

Oysa aynı sunucu cinsel taciz alanındaki sorgulamalarda usta bir yetenek sergilemişti her zaman; tacize uğrayan beden kesitini izleyicisine tam olarak aktarabilmek için, 'büyük gazetecilik olayı' diye nitelendirilebilecek ustalıktaki sorular aracılığıyla ve geniş bir zaman dilimine yayarak aydınlatmıştı olayı. Özel kanallar bu konuda saatler süren programlara ekranlarını açmışlardı. Halk ise 'taciz'in nasıl gerçekleştiğini en ince ayrıntısına değin görmek istiyor, bu kanallara 'reyting' rekorları kırdırıyordu.

Nasıl bir ülkede yaşıyorduk biz? Herkes çıldırmış mıydı yoksa? Tüm değer ölçütleri ters yüz edilmiş gibiydi: Hırsızlar akıllı, katiller kahraman, yalancılar ise iyi Müslüman sayılıyordu; iyi eğitimden geçmiş, saygın görünümlü kişiler mafya yönetiyor, herkesin gözü önünde işlenmiş kimi cinayetler/soygunlar tereyağından kıl çeker gibi aklanıyor ve insanlar ırkçılarla/katillerle/hırsızlarla/kaçakçılarla 'gurur duyuyor'lardı. Toplumda geçerli tek ölçüt reytingdi, ranttı, 'para'ydı artık. Geçenlerde bir 'işadamı' "Ne para alıyorsun sen, Hoca" diye sormuştu bana. Oğluna profesör aylığı tutarında harçlık vermekle övünüyordu. Ne bedensel ne de beyinsel üretimin bir değeri vardı artık: İnsan, geliriyle, bindiği arabayla, 'madde'yle ölçülüyordu.

Tan böylesine yoz bir maddeler evreninde yaşamak için gerekli donanıma sahip değildi. Oğuz Atay'ın deyişiyle, o bir 'tutunamayan'dı, bir 'disconnectus erectus'tu. Atay'ın ünlü *Tutunamayanlar* romanının kişilerinden Selim gibiydi Tan; *"Ona yaşamayı öğretmemişlerdi"*. Bu düzende barınmayı engelleyen

iki ana özellik, dürüstlük ve duyarlılık, onun kişiliğinin ana yapı taşlarıydı. Çıkarının ardından koşmayı, köşe başlarını tutmuş 'büyük' adamların çevresinde dolaşmayı, bu kurtlar sofrasındaki en büyük parçayı kapmayı öğrenmek için gerekli genetik ve etik donanımdan yoksundu. Üstelik toplumun yoksul katmanından geliyordu. 'Tutunmak' için bir çaba harcamak yerine, düzen çarkının tümüyle dışında bir yol seçmişti kendine: Kendinden daha zor durumdaki canlılara, 'sokak hayvanları'na yardım etmek

Ne kadar 'naif', ne kadar 'saf'tı Tan'ın seçimi. Oysa çoğunluğun yaşam amacıydı para/güç/prestij. Düzen çarkının bir dişlisi olmak için tüm yeteneklerini sergiliyordu insanlar. Büyük bir yağmanın ortasındaydı toplum. Sistem, tinsel değerleri ayaklar altına alarak maddeye yönelen her türlü girişimi desteklerken, emeği, üretimi, insansal değerleri dışlıyordu: Gelişmemiş ruhların önderliğindeki vahşi kapitalizmin düzeniydi bu.

Acı çeken her canlıyla acı çekecek yoğunlukta acıma duygusu olan, Şırnak'ta yaptığı askerliği sırasında yaşadıklarını unutamayacak kadar duyarlı, kimsenin umursamadığı sokak hayvanlarına yapılanlara katlanamayacak kadar 'insan' bir insanın böyle bir düzende 'tutunması' olası olabilir miydi? Sistem, 'insan insan'ı çarklarının arasında öğütüyordu. Yaşadığımız toplumda kendini öldürme oranının artması bir rastlantı değildi.

Tan'ın kendini öldürmesi, toplumun yaşadığı etik bunalım'ın dışavurumlarından biridir; cangıl toplumunda 'insan insan'ın soluksuz kalışını simgeler. Bu ölümü, aşırı duyarlı hasta bir ruhun 'hezeyanı' diye nitelendirerek sorumluluktan kurtulamayız.

Tan, kimi belediyelerin olağan uygulamalarından birini: zehirle köpek öldürmeyi, kendi üstünde deneyerek ölmek istedi; çok sevdiği o canlıların çektiği acıyı kendi bedeninde yaşamak istedi belki de. Belki de bu edimi aracılığıyla bir şeyler anlatmaya çalışıyordu 'insan'lara; böylesine 'insan'lık dışı bir düzeni proteste ediyordu yaşamdan çekilerek.

'Köşe dönücü' yaşam görüşünün karşısında yer almak, böyle bir düzende 'tutunamamak' bir erdem niteliği taşıyor artık.

Toplum, katiller, hırsızlar ve köşe dönücülere tanıdığı olanakları Tan'lara tanıdığında uygarlaşma yoluna girmiş olacaktır. Şu anda topluma egemen olan yaşam biçimi ve bilinci, gelişmiş insana, 'insan insan'a, 'homo humanus'a özgü değildir; henüz insanlaşamamış bir canlı türünün ormansı düzenini yansıtmaktadır.

Cumhuriyet gazetesi, 17.6.1997

Ulusal Egemenlik Gereksiz mi?

Yeni Yüzyıl gazetesinin 23 Nisan 1995 tarihli sayısında yer alan bir köşe yazısının başlığı çarpıcıydı: *"Ulusal egemenlik 'güme' giderken"*. Yazıya egemen mantık ise ilk anda şaşırtıcı, giderek irkilticiydi. Şöyle diyordu yazar: *"Yazının başlığına bakıp da olumsuz bir gelişmeden söz ettiğimi sanmayın sakın. Bu, yalnızlıktan bunalmış, bakımsız bir bekâr evinde, boş bir buzdolabıyla yaşamaktan kurtulup sevdiği kızla evlenen delikanlının 'özgürlüğü'nün güme gitmesi gibi bir şey..."*

23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı nedeniyle kaleme alınmış bir 'anti-ulusal-egemenlik' yazısıydı bu. Yazının yazarı ulusal egemenliğin 'güme' gitmesi gerektiğini savunuyordu, çünkü o bir dünya vatandaşıydı. Ona göre, *"sınır ötesi ile berisi artık insanlar, kültürler ve ekonomileri için de neredeyse doğa gibi kesintisiz ve sürekli[ydi]. Ulusal renk folklorik bir süs düzeyine düş[müştü]. Aynı giyinen, benzer yaşayan, aynı dertler ve sevinçlerle yüklü ve hatta aynı dili konuşan insanlar, sınırın iki yakasındaki tarla kuşları kadar birbirine benziyor[du]."*

Ulusal sınırların giderek yok olduğu dünyada artık gezegensel bir yaşam biçimi söz konusuydu. Yazara göre, *"insan haklarının evrenselliği, ulusal egemenlik kavramının üstünde tutulduğu içindir ki, Birleşmiş Milletler insan hakları adına bir ülkenin içiş-*

lerine karışmakta tereddüt etmiyor[du]". Son olarak Bosna'da eli kolu bağlı, durumu izleyen bu uluslararası örgüte karşı böylesine 'naif' bir güven yansıyordu yazıdan. İçinde 'küresellik' ve 'globalleşme' sözcüklerinin bolca yer aldığı bu yazının yazarı için, *"eğer millet bugün evrensel dünya insanı olmayı, o arkaik milli gururun önünde tutuyorsa ve parlamentosu da onun bu seçimine uygun davranıyorsa, her şey yolunda demek[ti]".* Ve bu ulusal egemenlik karşıtı yazar şöyle noktalıyordu yazısını: *"Unutmayalım ki 23 Nisan aynı zamanda çocuk bayramıdır ve o yanı tüm dünya çocuklarına aittir. Bir bayramın yarısı milli, yarısı evrensel olamazdı zaten. En iyisi gelin öteki yarısını da evrensel yapalım da her şey yerli yerine otursun."*

Besinini kan ve ırksal özelliklerinden alan bir ulusalcılık anlayışının çağın gerçekleriyle uyuşmadığı doğrudur. Telekomünikasyon çağının dünyası gerçekten de giderek büyük bir köye dönüşmektedir. Ulusal folklorik özellikler artık etnoloji müzelerini renklendirmektedir çoğunlukla.

Teknoloji kültürünün egemen olduğu bir çağdır 20. yüzyıl. Bir buzdolabı, televizyon ya da bilgisayarın ulusal özellikleri yoktur; hangi ulus tarafından üretilirlerse üretilsinler, hepsi birbirine benzer. İki binli yılların eşiğindeki dünya kültürünün globalleşmeye doğru yol aldığı bir gerçektir. Ancak, söz konusu yazının, *"Ben özgür bir dünyalıyım (...) ve çağdaş uygarlığın tümüne talibim,"* diyen ve ülkesinin sınırlarını açarak dünyanın bir parçası olmak isteyen yazarı –bilerek ya da bilmeyerek– sapla samanı birbirine karıştırmaktadır.

Bu özgür dünyalı yazarın en masum olasılıkla, içinde yaşadığı ve halen orman yasalarının geçerli olduğu düzenin, geç kapitalizmin bu tüketim cangılının farkında olmadığı anlaşılmaktadır. Kendisinin talip olduğu 'çağdaş uygarlık', bilim ve teknolojide büyük atılımlarda bulunmasına karşılık, insan öğesi açısından henüz fazla bir gelişme gösterememiştir: Gorilden 'gerçek insan'a giden yolda bir arpa boyudur geride bırakılan. Üst bilince ulaşmadan üst düzeyde bir teknoloji kullanmaya başlayan, ruhsal açıdan gelişmeden siyasallaşan, insanlaşmadan kapital sahibi olan 20. yüzyıl insanı, Batılısıyla Doğulusuyla, geze-

genini yaşanmaz kılmıştır. Ezen-ezilen çelişkisinin kıskacında bir sömürü düzenidir dünya genelinde egemen olan; IMF'nin, uluslararası tekellerin şemsiyesi altında zenginin fakiri, Kuzeyin Güneyi sömürdüğü bir düzen...

Devletlerden daha güçlü çokuluslu silah şirketlerine ait ürünlerin tüketilmesini sağlamak amacıyla yüzbinlerin öldüğü savaşlar çıkartan; kendi halkının sağlığını korumak için sigara tüketimini üçüncü dünya ülkelerine pompalayan; zehirli nükleer atıkları için bu fakir ülkeleri çöplük olarak kullanan; dünya gelirinin büyük bir kısmını kendi refah düzenini sürdürmek için harcarken, sömürdüğü ülkelerin açlıktan ölen halklarına 'insancıl' duygularla 'üzülen' 'evrensel insan hakları savunucusu' uygarlıkların düzenidir bu...

Böyle bir dünya düzeninde, hele gelişmesini henüz tamamlayamamış, dış borçların sarmalında debelenen, sömürü çarkının kıskacındaki bir ülkenin köşe yazarı, böylesine coşkulu bir teslimiyet içinde ulusal egemenliğinden vazgeçiyorsa eğer, ütopik bir söylemin aymazlığı içinde demektir ve ülkesini –bilinçli ya da bilinçsiz– çokuluslu sömürü sofrasına meze olarak sunmaya çalışmaktadır. Çünkü yazarın çizdiği 'evrensel gezegen devleti' henüz bir ütopyadır ve üst bilinç ve üst vicdana sahip 'gerçek' insanların düzeninde olasıdır ancak. Herkesin ulusal sınırlar dışında eşit ve özgür yaşadığı bir dünya devleti, evrenin hepimizin olduğunun bilincinde olan, onu parsellemeye çalışmayan, kendine yetenden fazlasını istemeyen evrimleşmiş insanların çoğunlukta olduğu bir dünyada söz konusu olabilir. Bu kurtlar sofrasında, ulusal egemenlik karşıtı yazarın okuruna takmaya çalıştığı pembe gözlükler *Kırmızı Şapkalı Kız* masalını çağrıştırıyor. İçinde yaşadığımız ilkel ormanda 'ulusal egemenlik' yine de koruyucu bir işleve sahiptir. Belki böylesine organize bir sömürü düzeni içinde buna da 'ütopya' diyenler çıkacaktır. Belki. Ama Kurtuluş Savaşı'ndan sonra başarmıştık bunu. Kısa süre için de olsa...

Farklı bir ulusalcılıktır artık söz konusu olan: Yeni ulusalcılık. İnsanın rastlantısal olarak doğduğu ve içinde yaşadığı toplumu ciddiye alması demektir, ırksal/şovenist özellikler taşı-

maz; bizim gibi, sömürü çarkının edilgen dişlisi konumundaki toplumlarda o toplumun sorumluluğunun yükünü sırtında duyumsamaktır ulusalcılık ve yine bizim gibi 'Zenginler Kulübü'nün üyesi olmayan bir ülkenin aydını için bir tür 'sınıfsal' renge sahiptir, bir vicdan sorunudur, ülkesinin ezik insanını kendisine sunulan olanaklar karşısında satmamaktır, dayanışmadır, insancıllıktır... Bu nedenle içinde yaşadığımız 'küresel' koşullar çerçevesinde 'ulusal egemenlik'i savunmak arkaik bir yaklaşım değildir, gerçek 'evrensellik'tir. Son zamanlarda 'ulusal egemenlik' kavramının gereksizliğini çoğalarak savunan ve bu tutumlarıyla Kurtuluş Savaşı döneminin 'mandacı'larını çağrıştıran bu tür düşünce sahipleri ne yapmaya çalışıyor? Yoksa belli mi? Galiba 'yükselen değerler' o kadar 'yüksek' değil...

Cumhuriyet gazetesi, 14.5.1995

Sanatsal ya da bilimsel kökenli yaratıcılığın önkoşulu özgürlüktür. Otoritenin çıkarının dayatıldığı bir ortamda yaratıcı bir üretimden söz edilemez. Sanatçı ya da bilim insanı, üretebilmek için statükonun dışında soluk almak zorundadır. Batı'da 'gerçek üniversite'; dinsel dogmatizm ve siyasal otoriteyi karşısına alarak entelektüel ve duygusal zekânın yönlendiriciliğinde özgürce düşünen ve üreten bilim insanları tarafından kurulmuş, geliştirilmiştir. Bilim tarihi; kalıplaşmış ölçütlerin, geleneksel değerlerin karşısına dikilebilen, kimi marjinal özelliklere sahip sıradışı bir yaratıcılar zincirinin öyküsünü içerir. Bilgi üreten insanın, her türlü toplumsal/etik/siyasal baskının dışında ve her türlü parasal/fiziksel/maddesel koşulun burgacından uzakta varlığını sürdürmesi gerekir. Çağdaş üniversite 'tam bağımsız' olmak zorundadır. Özerklik, tartışmasız, çağdaş üniversitenin önkoşuludur.

Ancak, üniversitenin fiziksel olarak var olabilmesi için gerekli olan parasal kaynak söz konusu olduğunda, böylesine koşulsuz bir özgürlüğün nasıl sağlanabileceği sorusu, bilgi üretimi ve iktidar ilişkisi başta olmak üzere birbirine sarmalanmış birçok açmazı da beraberinde getiriyor. Üniversitenin tümüyle bağımsız olabilmesi ilk bakışta, ancak teknolojiye/paraya çev-

rilebilecek denli yeni/özgün işlevsel bilgi üretmesiyle olanaklı gibi görünüyor. Bu durumda, üniversitenin, siyasal otoritenin yönlendiriciliği olmaksızın kendini yönetmesi söz konusu olabilir. Bunun gelişmiş ülkelerde örnekleri vardır. Yine de ekonomik güce sahip olmak, üniversiteyi tam bağımsız kılmak için yeterli değildir. Totaliter bir sistemde üniversitenin, devletin istediği teknolojiyi oluşturmasına araç olacak bilgiyi, ilkelerine ters düşse bile üretmek zorunda kalacağı düşünülebilir. Bu nedenle üniversitenin gerçek anlamdaki bağımsızlığı yalnızca, birbirini besleyen iki koşulun varlığı altında yaşama geçirilebilir: Özgün/işlevsel bilgi üretecek biçimde organize olmuş bir sistem ve gelişmiş bilinçteki insanların oluşturduğu özgür/demokratik bir toplumsal altyapı.

Türkiye'de ise ne üniversite ne de toplum bu iki koşulu yerine getirecek altyapıya sahiptir. Türkiye'de çağdaş bir üniversiter sistemden söz etmek olanak dışıdır. Türkiye'de üniversite, bir iki kuruluş ve kendi çabasıyla yarattığı adasında ayakta kalmaya çalışan bir avuç bilim insanı dışında, bilgi üretme özelliğinden yoksundur; Batının ürettiği bilgileri yinelemekte yetinir; bir meslek okulundan, bir orta öğretim kurumundan farksızdır; içinde dünya bilimine katkıda bulunan insan sayısı yok denecek kadar azdır. Bu sistemde, gerekli ödünleri vererek çevresiyle iyi geçinen herkes, koltuğunun altına sıkıştırdığı derleme bilgilerden oluşturulmuş dosyasıyla yükselme yolundaki parkurları rahatlıkla aşabilmekte, kariyerdeki en üst basamağa tereyağından kıl çeker gibi kolaylıkla ulaşabilmektedir. Yükselme sistemine egemen olan zincirleme kayırmacılık ve ilkesiz bir 'bana-ne'cilik anlayışı, inanılmaz gibi görünse de uzmanlık dalındaki kimi temel bilgilerden bile yoksun olan birçok kişinin profesör kadrolarını doldurmasının ana nedenidir. Genç kuşak ise çevresinde, kendisini bilimsel araştırmaya özendirecek bir modelden çoğunlukla yoksundur. Zaten sıradışı davranarak bilimsel arayışa girenleri de eğer yeterince savaşım gücüne sahip değillerse, sistem kısa sürede yok etmekte ya da kendine benzer kılmaktadır. Kısıtlı parasal olanakların neden olduğu çetin yaşam koşullarının, zorlu ve yaratıcı bir bilimsel üretim

yolunda gerekli olan motivasyon için önemli bir engel oluşturduğu da ortadadır.

Akademik yükselmeye 'gerçek' bilimsel üretimle iç içe bir işlerlik kazandırılması, bu üretimin yaşamla bütünleştirilmesi ve bilimsel özgünlüğe özendirici, ivme verici bir sistemin oluşturulması gereklidir. Bugün Türkiye'de üniversite, sunduğu yetersiz maddesel koşullar, yükselme sistemindeki denetlenemeyen başıbozukluk ve yaratıcılığın gereksindiği özgürlükle çelişen otoriter hiyerarşik yapısıyla, Türkiye'yi geleceğe taşıyacak bilgi üreten bir kurum olmanın çok gerisindedir. Türk üniversitesi Türk toplumunun içinden çıkmıştır. Üniversitenin bilgiyle olan iç içeliğinin, onu toplum içinde daha seçkin bir konuma taşımış olması bir şeyi değiştirmez. Türk üniversitesi Türk toplumunun içinde bulunduğu etik çöküşün ve geri kalmışlığın kıskacındadır. Buna bir de bilgiden ve eleştirel bilinçten korkan siyasal iktidarın, 12 Eylül darbesinden sonra kurulan YÖK örneğinde görüldüğü türden müdahale girişimleri de eklendiğinde, Türk üniversitesini çağdaş bir bilim kurumu olarak nitelendirmek çok güçtür.

Öte yandan Türkiye, özellikle içinde yaşadığımız günlerde, elindeki her türlü olanağı siyasal gücünü pekiştirmek için kullanan bir iktidarın geleceği karanlık uygulamalarına sahne olmaktadır. Üniversite, türban ve imam hatip okullarıyla ilgili sorunlar nedeniyle, iktidarın gücünü göstermek istediği kurumların da başında gelmektedir. TÜBİTAK başta olmak üzere, kurumlara yapılan iktidar yanlısı atamalar, ölçütün bilimsellik değil, siyasal yandaşlık olduğunu gösteriyor. Bu koşullarda, Türkiye'de üniversitenin bağımsızlığı konusunda geleceğe umutla bakmak ütopik bir yaklaşım gibi görünüyor. Yıllardır, ülkede siyasal gücü ellerinde tutanlar, kısa vadeli çıkarlar, kısır değerlendirmeler, ufuksuz bakış açılarıyla çok önemli bir olguyu gözden kaçırmaktadırlar: İçinde yaşadığımız bilgi çağında, bilgi üretimine katılımda bulunmayan toplumlar çağın dışında kalacaklar, zamanla siyasal düzlemde de kültürel düzlemde de yok olacaklardır. Üniversitenin toplumdaki önemi böylesine yaşamsaldır.

Üniversitenin güçlenebilmesi için gerekli olan koşulsuz bir akademik özgürlüğü sağlayabilecek tümüyle özerk bir yapıya kavuşması gerekir. Bunun için de, parasal olanakları ve yasama gücünü elinde tutan siyasal iktidarın, bu gerekliliği kavrayabilecek gelişmişlikteki devlet adamlarından oluşması önkoşuldur. Ne yazık ki, içinde bulunduğumuz toplumsal yapı ve yönetimdeki siyasal güç, böyle bir üniversitenin düşlerde bile var olmasını engelliyor.

Varlık dergisi, Mayıs 2004

Tataristan'daki Türk Bilim Kurultayı

Uluslararası Türkbilim Kurultayı 9-13 Haziran 1992 tarihleri arasında Rusya Federasyonu'na bağlı Tataristan Özerk Cumhuriyeti'nin başkenti Kazan'da toplandı. Sovyetler Birliği'nin dağılması, Türk cumhuriyetlerinin yeni konumları ve bu gelişmelerle koşutluk içinde oluşan coşkulu bir ulusal bilinç bir ölçüde kongrenin içeriğini de belirledi.

Odakta olan, kongreye katılanların birbirlerini anlamakta güçlük çektikleri diller ve lehçelerde kaleme alınmış bilimsel metinler ya da Türkolojideki son gelişmeler değildi. Kazan'da toplanan Uluslararası Türkbilim Kurultayı'nın nabzı siyasal/toplumsal temeldeki güncel olaylar bağlamında atıyordu.

Asya ve Avrupa'yı birbirine bağlayan geçiş yollarından biri üzerinde kurulmuş olan Kazan, Altınordu ve Kazan Hanlıklarına başkentlik etmiş; matbaanın İslam toplumuna girişinden sonra, İstanbul ve Kahire ile birlikte Türklerin en önemli kültür merkezlerinden birini oluşturmuştu. Hazar Denizi'nin yaklaşık 1.000 km. kuzeyindeki bu kent, 1551'den bu yana Rus egemenliğindeki Tataristan'ın merkezi. Tarihte önemli bir yeri olan bir Türk uygarlığının başkenti Kazan'ı ve Tataristan'ı ülkemizde tanıyan çok az kişi olduğunu bu kongreye katılmam söz konusu olduğunda öğrendim. Kuşkusuz, Kurtuluş Savaşı son-

rasının resmi ideolojisinin bir sonucuydu bu. Yok olmanın eşiğinden sıyrılarak kendilerine –gerçekçi bir yaklaşımla– misakı milli sınırları içinde bir ulusalcı ideoloji çizen Mustafa Kemal ve arkadaşlarının politikasına ters düşmekteydi dış Türklere açılmak. Enver Paşa'nın pantürkist düşlerinin yarattığı tehlikenin üzerinden henüz fazla zaman geçmemişti.

Çarpıcı çelişkiler

Anıtsal yapıtlar, insan boyutlarını aşan genişlikteki yollar ve dev sitelerle donatılmış Moskova ile kıyaslandığında, Osmanlı mimarisini anımsatan ahşap evleriyle sevimli bir kent Kazan; İdil (Volga) ve Kazanka ırmaklarının kesiştiği yerde kurulmuş; bir deniz kenti görünümünde; ancak yıllardır sanki bir çivi çakılmamışçasına bakımsız. Bağımsız Devletler Topluluğu'nun öbür kentlerinde de olduğu gibi 'vitrinsiz' bir kent burası; bulunan birkaç satış yeri 30-40 yıl öncesinin ücra Anadolu kasabalarının dükkânlarını anımsatıyor; bomboş; ucuz, beşinci sınıf plastik ürünlerle dolu. Dağılmakta olan Sovyetlerin öbür cumhuriyetlerinde yaşanan kargaşa ve çelişkiler ortamı burada da var: Bir toplumbilim laboratuarını andırıyor ülke: bir sistemden öbürüne geçen insanlar el yordamıyla ticaret öğreniyorlar, bireyleşmeye çalışıyorlar; ulusallıklarını keşfediyorlar; yokluk diz boyu. Çelişkiler son derece çarpıcı, tuhaf, inanılmaz. Tam, insanları 'incelikten uzak', yaşam biçimlerini ise 'kitschle yoğrulmuş' diye yargılamaya hazırlanırken, izlediğimiz bir bale gösterisindeki teknik ve sanatsal yetkinlik bizi şaşkına çeviriyor. Dökülmüş dişleri ve uyumsuz eski giysileriyle son derece bakımsız görünümdeki kişinin, beş kitap yazmış bir divan edebiyatı uzmanı olması şaşırtıyor bizi; aynı kişi, şimdiye dek vesikalık dışında hiç fotoğrafının çekilmediğini söylediğinde ise şaşkınlığımız doruğa tırmanıyor. Bizi yemeğe davet eden bir bilim adamının 40 m^2'lik evinin, 10 kişilik bir masayla aynı alana sahip salonunda, aylığı 10 dolar olan bu meslektaşımızı sıkıntıya soktuğumuzu düşünüp iç sızısı içinde beklerken, sofra düzenindeki incelik bizi şaşırtıyor; köklü bir ge-

leneğin uzantısı olduğu açık olan bu seçkin sofra kültürünün, son derece konforsuz bir yaşam biçimiyle oluşturduğu karşıtlık gerçekten şaşırtıcı.

Kazan, Batı'daki Rus kentlerine oranla az gelişmiş; yaşam standardı daha düşük. Bu da komünizmin Sovyetler'deki uygulaması sırasında Marx'ın ilkelerine ne denli sadık kalındığı konusunda kuşkuya düşürüyor insanı; ırk ayırımı ve sömürünün izleri belirgin. Tatarların nüfusun yüzde kırkını oluşturan Ruslara karşı hiç de dost duygular beslemediğini daha ilk gün, açış konuşmasını yapan kongre başkanının tümcelerinde duyumsadık; Tatar başkanın hitap bölümüne, *"Mohterem konaklar, hörmetli presidanta, Sultan Galiev'in toganları"* diye başlayıp, kurultaya katılan 25'e yakın Türk boyu ve devletini 'sevgiyle' selamladıktan sonra soğuk bir tonla *"ve Ruslar"* diye bitirmesi ironikti, anlamlıydı. *"Kongrede Tatarca konuşulsun"* diyen bilim adamları ulusalcı bir coşkuyla alkışlanırken Kiril alfabesiyle yazılmış olan kongre programında yer alan bildirilerin birçoğunun Rusça olması, çarpıcı çelişkilerden birini oluşturuyordu. Uzun yıllar Rusçayı bilim dili olarak kullanmıştı Türk araştırmacı; kendi dilini ise 'gündelik' ilişkilerinde kullanıyordu yalnızca; bu nedenle de gelişmemiş, işlenmemişti dili; soyut kavramlardan yoksundu; geri kalmış/bırakılmıştı. Tek 'ortak dil'in Türkçe olmadığı bir Türkbilim Kurultayı'ydı bu; bir başka ulusun kültürel güdümünün izlerini taşımaktaydı.

Müslüman Ikonografisi

Öbür Türk cumhuriyetlerinde olduğu gibi Tatarlar da ulusal, kültürel ve siyasal kimliklerinin arayışına koyulmuşlar, sancılı günler yaşıyorlar. Kimlik arayışındaki birleştirici öğelerin en güçlülerinden biri de 'din' etmeni kuşkusuz. Bu yıl ilk kez kurban bayramında resmi tatil yapan Tatarlar, bayramı törensel bir biçimde kutladılar. Binlerce kişinin katıldığı kutlamada, aydın yüzlü müftünün konuşmasından sonra sergilenen gösteri özellikle Türkiye'den gelen izleyiciler için şaşırma ve etkilenmenin ötesinde bir anlam taşıyordu. Tatarlar kurban bayramının köke-

ninde yatan Müslüman mitini, büyüleyici güzellik ve yetenekteki kadın ve erkek dansçılar, yetkin bir koreografi ve çok sesli bir koronun söylediği Tatarca ilahilerle bütünleştirerek sahneye koymuşlar; miti estetize etmişlerdi. Bir Müslüman ikonografisi yaratmıştı Tatarlar. Din, sanatla bileşime ulaşmış, insana yaklaşmıştı; ülkemizdeki korku ve ölümle bütünleşmiş din anlayışından farklı bir anlayışı yansıtıyordu bu yaklaşım. Böyle bir din anlayışı, halk genelinde güçlü bir kültürel altyapının göstergesiydi. 'Tanılgan' bir profesörümüzün, kongredeki düzenleme bozuklukları söz konusu olduğunda, *"Bir babanın oğluna hoşgörüyle yaklaşması gerektiği"* yolundaki sözlerine anlamlı bir yanıttı bu gösteri. Bizim, 'oğul'dan öğrenecek çok şeyimiz vardı.

Arayış içindeki Türk cumhuriyetlerinin ekonomik olduğu kadar, kültürel işbirliğine de gereksinimleri var. Kültürel işbirliği kuşkusuz, yıllardır bu yolda savaşım verdikleri savıyla, bunu kendi işleri olarak gören sağcı kesimin tekelinde değil. Bu eğilimin aşırı ucu, özellikle dış Türklere yönelik dinsel yayınıyla bilinen bir gazetenin temsilcisinin kurultayın açılış kokteylinde mikrofonu kapıp *"Bozkurtlar geliyor"* diye kopardığı haykırışlarda kendini gösteriyordu. Solcu kesimin dış Türklere yaklaşımındaki tutukluğu fark etmemek ise olanak dışı. Dış Türklerle girilecek sıcak bir ilişkinin, bağnaz bir ulusalcı yaklaşımla ya da sosyalizmin Sovyetler'deki uygulanmasının çöküşüne alkış tutmakla eşdeğerli olarak değerlendirilebileceği endişesi taşıyan solcu aydınların, bu konuya daha gerçekçi eğilmelerinde yarar var. Dünyada yalnız olduğumuzdan yakınıyoruz. Siyasal güç, ekonomik güçle koşutluk içinde gelişir; ama dünyada söz sahibi olmak isteyen ülke, bunu salt ekonomik gücün yardımıyla yapmıyor/yapamıyor; kültürü, bu yolda katalizör olarak kullanıyor. Türk cumhuriyetlerini, yalnızca kolay kârların cenneti olarak görmekten kaçınmalı, bunun böyle olmaması için devletçe önlem almalıyız. Türk cumhuriyetleri, Türk devletinden ve 'tüm' aydınlardan destek ve kültürel işbirliği bekliyor. Karşılıklı öğrenecek çok şeyimiz var.

Cumhuriyet gazetesi, 28.7.1992

Bir Alman Bektaşi

26 yılı aşkın bir süredir Türkiye'nin birçok üniversitesinde görev yapan Alman edebiyatı profesörü Wilfried Buch'un ölümü üzerine Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde düzenlenen törende konuşan Mersin Üniversitesi Rektörü Vural Ülkü 'Bektaşi' tanımını kullandı onu anarken. *'Bektaşi'* sözcüğü belki de yaşamının büyük bir bölümünü Türk devletinden aldığı çok az bir maaşla ülkemizde geçiren bu Alman edebiyatı profesörünü tanımlayan en güzel sözcüktü.

Prof. Dr. Wilfried Buch, 1968 yılında Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında göreve başladığında 42 yaşındaydı. Geri kalmışlığın toplumsal ve ekonomik darboğazında yaşayan Türkiye onun alternatif vatanıydı. Bu, birçoğumuz için anlaşılmaz bir olguydu. Almanya'nın bol olanaklı toplumunu kendi isteğiyle bırakmış, insancıl değerlerin henüz tükenmediğine inandığı ve *'her şeye karşın'* inanmayı sürdürdüğü bu ülkeye gelmişti. Köşe dönücülüğün bilimsel alanda da yürürlükte olduğu ülkemizde, özellikle bir-iki makaleyle ünvan alan *'hoca'*larla çelişen bir kişiliğe sahipti Profesör Buch. Bir Goethe uzmanıydı. Goethe ile ilgili değerli bir çalışması vardı. Georg Büchner'in ülkemizde de bir süredir sahnelenen *"Woyzeck"* adlı oyunuyla ilgili araştırması oyuna, dünya

edebiyat çevrelerinde *"Ankara Versiyonu"* diye anılan yeni bir bakış getirmişti. Bir bilim adamıydı Buch; okuyan, araştıran, sürekli kendisini yenileyen biri; son derece alçakgönüllü bir dış görünüm içinde gerçek bir *'düşünce emekçisi'*...

Öte yandan bir sanatçıydı Buch; bir şair... Kendi ülkesinde yabancıyı yaşayan, yabancı bir ülkeyi ise vatan tutan birinin sorunsalını, bir *'aydın'*ın iç dünyasını yansıtan şiirler yazdı; ulusal ve dinsel sınırları aşan bilge bir yaşam felsefesinin evrenselliğini içeren dizeler bıraktı ardında. Karşıtlıklarla dolu bu zengin kişiliğin bir ucu yoğun insancılığının sevgi/hoşgörü/yardımseverlik öğeleriyle bütünleşirken, öbür ucu ise ucuzluk karşısında dikenlerini çıkarır, karizmatik zekâsının ürünü kara mizahıyla –özellikle de– bilim cücelerinin üzerine gider, acımasız bir alaycı olur, şair kimliğinden kopup gelen dizeler aracılığıyla yönelirdi onlara: *"Öğretmek, bir şey öğrenmeksizin/Soluk vermek, soluk almaksızın?/ Nur içinde yat!/Sen zaten çoktan ölmüşsün."*

Yaşamı tüm karşıtlıklarıyla, olduğu gibi kabul edip sevdi Hoca, bilgece bir espri anlayışı içinde, *'humor'*la, yaşam sevincini yitirmeksizin, dervişçe... Kimi kez, onarmak istediği arabasının motor sesini daha iyi duymak için gittiği Ankara yakınındaki Bağlum tepesinin sessizliğinde 20 km. hızla ilerleyen arabanın üzerine uzanmış motorun sesini dinlerken helikopterlerin dikkatini çekmiş, terörist sanılmış; sonra iş tatlıya bağlanmış... Kimi kez, Atatürk'ü ve bu ülkeyi birçok Türkten daha çok sevmesine karşın, içinde yaşadığımız *'kafkaesk'* ortamın ilkel girdabına çekilmiş ve hak etmediği suçlamalarla karşı karşıya kalmıştı. Kimi kez de seksenli yılların başında üniversitede işe giren yeni mezun bir öğrencisi 19.000 TL maaş aldığını söylediğinde, *"Benim maaşım daha fazla"* demişti yakınmadan. Gözlerinde çocuksu bir pırıltı sürdürmüştü konuşmasını: *"Bu işi o kadar severek yapıyorum ki, karşılığında para almak şaşırtıyor beni."* Türk üniversitesine verdiği 26 yıl hizmetten sonra 22 Şubat 1994'te öldüğünde ne ikramiyesi ne de geride kalanlara bağlanacak bir maaşı vardı. Anlaşılmaz *'kafkaesk'* yasaların bir azizliğiydi bu.

Son görev yerlerinden Çukurova Üniversitesi Kampüsü'nde 4 m²'lik bir bahçıvan kulübesinde kalıyordu Hoca kendi isteğiyle. Mutluydu orada. Bir keresinde, *"Hep Kafka'yı yakın buldun kendime; çoğu kez onun gibi duyumsadım kendimi,"* demişti. *"Gündoğan Edebiyat"* dergisinin son sayısında çıkan yazısının başlığı görece bir çelişkiyi yansıtıyordu: *"Aydınlık Kafka."* Herkesin *'karanlık'* bulduğu Kafka'da o *'aydınlığı'* yakalamıştı.

Ne şan, ne şöhret, ne para, ne pul, ne koltuk, ne de yürürlükteki *'değer'* –ya da 'değersizlik'– ölçütlerinin tuzakları... Bunların hiçbirine metelik vermeyen bir Bektaşi'nin özgürlüğü içinde yaşadı Wilfried Buch Hoca; kalıpların dışında, yaşamın özüne dönük, *'insanca'*...

Cumhuriyet gazetesi, 8.3.1994

'Aziz', 'evliya' ya da 'ermiş' sözcükleri din sistemlerinin ulu kişileri için kullanılır. Bu kişiler, dünyasal yaşamın çıkar çarkının dışında bir yaşam biçimine sahiptirler; sıradan toplumsal insanın değer ölçütleri, prestij savaşımı, korkuları ve özlemleri onları bağlamaz. Onlar –Nietzsche'nin deyişiyle tanımlarsak– 'sürü insan' değildirler. Onlar, dünyasal kaosun üstüne çıkabilir, içinde yaşadıkları toplumun durumunu kuşbakışı bir uzaklıktan izleyebilir, değerlendirebilirler. Onlar, sıradan insan gibi, toplumsal çarpıklıkların yarattığı çıkar ağının bir düğümü olmak istemedikleri için, yaptıkları değerlendirmelerde bu çarpıklıkları saptayıp olanca açıklığıyla sergileme özgürlüğüne sahiptirler.

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde (1983) 'aziz' karşılığı olarak 'eren', 'eren' karşılığı olarak da *"olağandışı sezgileriyle birtakım gerçekleri gördüğüne inanılan kişi"* deniyor. Bu bağlamda ele alındığında, tüm yaşamı boyunca ismiyle koşutluk içinde davrandı Aziz Nesin. Bir 'ermiş' gibi sezinlediği ve –yine Nietzsche'nin diliyle konuşursak– 'üstinsan'a özgü bir bakış açısından algıladığı toplumsal yaşam gerçeklerini, sıradışı bir zekânın ve yaratıcılığın ürünü olan mizah öykülerinde sergiledi. Toplumdaki tüm değerleri kendilerine çıkar aracı yapmaya

hazır 'zübükler' ve onlar tarafından sömürülen çoğunluğun 'naif' kimliğini işledi öykülerinin dokusuna: Mizahın şakacı boyutunda, edebiyat yoluyla uyarmak istedi onları.

Edebiyatın yetmediğini anladığında ise doğrudan kendi girdi devreye. Yine Türk Dil Kurumu sözlüğünün 'aziz' ya da 'eren' karşılığında yaptığı saptamada olduğu gibi, *"benliğinden sıyrılmış, özvarlığından geçmiş"* bir insanın davranışı içine girdi; maddesel acıyı umursamayan ve ölüm korkusunun dışında yaşayan bir 'aziz'in yürekliliğiyle anlattı gördüğü çarpıklıkları, bildiği doğruları.

Maddenin Tanrısallaştırıldığı; insanın değerinin, sahip olduğu maddesel olanaklarla ölçüldüğü bir toplumsal düzende – ya da düzensizlikte– tüm gelirini, dar gelirli ailelerin çocukları için kurduğu bir yurda harcayan o, çağdaş bir 'aziz' gibi yaşadı. Kuran'ın Meariç Suresi'nin 18. ayetinin *"Mal biriktiren ateşte yanacaktır"* ya da Ali İmran Suresi'nin 92. ayetinin *"Siz en çok sevdiğiniz nesnelerden yoksullar için harcamadıkça olgunluğa erişemezsiniz"* biçimindeki içeriklerine uygun bir yaşam sürdü; Kuran'ın özde vermek istediği kozmik/evrensel düşünce yapısına, dünyayı parsellemeye çalışan birçok dini bütünden daha uygun yaşadı. Onun Tanrısı 'vicdan'ıydı. Vicdan ise, tüm evreni bir arada tutan kozmik/evrensel özün insandaki izdüşümüdür, Tanrısal olanın insandaki yansısıdır. Onun kabul etmediği Tanrı, altın istifleyen ikiyüzlülüğün resmi Tanrısıydı.

Bu dünyadan bir 'aziz' geçti. Onunla aynı çağda soluk almak bir onurdu.

Cumhuriyet gazetesi, 8.7.1995

Ölüm Aşağı Yukarı Baştan Beri Var

Vüs'at O. Bener'i, Oğuz Atay monografisi ile ilgili araştırmalara başladığım 2001 yılının ilk aylarında tanıdım. Atay'ın yaşamında sıradışı önemde yeri olan biriydi, bu nedenle de görüşmek istediğim insanların başında geliyordu. Atay'ın ilk iki romanının sayfaları içinde, yaşadığımız maddeler evreninde aykırı bir duruş sergileyen kimi roman kişilerinin, Vüs'at Bener'in kimliğinden alınma veri parçacıklarıyla oluşturulduğunu biliyordum. Özellikle *Tutunamayanlar* romanında, Vüs'at Bener'in ruh ikizi görünümündeki Süleyman Kargı bir tür çağcıl derviş özellikleri gösteriyordu; Atay'ın deyişiyle, *"hırslardan ve kıskanmalardan uzak, hayatın içinde ve onun çirkinliklerine meydan okuyan"* biriydi. Üstelik Atay bu roman kişisine *"Tutunamayanlar Şövalyesi"* unvanını vermişti; *"Hamlet için Horatio neyse, öyleydi bana,"* dedirtiyordu onun için roman kişisi Selim'e.

Çankaya/Mesa Sitesi'nin bodrum katındaki mütevazı bürodaire ve beni karşılayan kişinin dış görünümü; içinde yaşadığımız dünyanın ölçütlerinin dışına taşan *'tutunamayansı'* bir varoluş biçimiyle tıpatıp örtüşüyordu. Kapıcı dairesinden bozma büro, Vüs'at Bener'in yazma sığınağıydı. Arkası kitaplık olan bir kanepe, bir koltuk, üstünde eski model bir daktilonun durduğu son derece düzenli yazı masası... Ucuz ama temiz bir

mekân, karanlık, dar. Kapıyı açan seksenine merdiven dayamış Vüs'at Bener ise imgelemimdeki resimden daha kısa boylu ama kobalt mavisi kazağıyla daha genç görünüyordu. Soylu, incelikli ve mesafeli duruşu; günlere yayılarak üreyen Oğuz Atay odaklı söyleşiler sırasında daha içtenlikli, daha yumuşak bir görünüm aldı. Oğuz Atay'ın bir yaşam tanığıyla görüşmeye gitmiş, sıradışı bir insanla dostluk kurmuştum.

Kurmaca düzlemde sevgisiz, yabancılaşmış, duygulanımlara uzak insanları anlatan Vüs'at Bener'in içinde barındırdığı, oysa çağımızda dumura uğramış olan sevgi/anlayış/hoşgörü/dostluk duygularının güdümündeki *'gerçek insan'* boyutunun, ellili yıllarda askerliğini Ankara'da yapmakta olan genç Oğuz Atay'ı nasıl büyülemiş olduğunu düşünmüştüm o zaman. Vüs'at Bener'den izler taşıyan Süleyman Kargı ile, kendisinin kurmaca dünyadaki yansıması olan Selim Işık arasındaki dostluğu şöyle anlatıyordu Oğuz Atay *Tutunamayanlar* romanında: *"Öyle bir dünyada yaşıyorlardı ki iki insanın yakınlaşmasının, böyle bir noktada buluşmasının hemen hiç mümkünü yoktu. Bu bakımdan, bu değerli yaşayışın korunması gerekiyordu. Aralarında, kelimeleştiremedikleri düşüncelerin var olduğuna inanıyorlardı. Bu inanç sonsuz bir hoşgörüyü geliştiriyordu (...) Dostluk kelimesinden bile bahsetmeye korkuyorlardı. Meyhanede içerlerken Süleyman Kargı, Selim'e sormadan, Selim'in sevdiği mezeleri ısmarlıyordu. Bu davranışın da ne resmi çekilebilir ne de yazısı yazılabilirdi."* Yaşamı boyunca, kurmaca düzlemde de kendi biyografik dünyasında da insanın içindeki yalandan arınmış gerçek/'sahici' Ben'i arayan Oğuz Atay'ın, arkadaşındaki hiçbir çıkar ilişkisine pabuç bırakmayan ödünsüz ilke adamı kimliğinden etkilendiği su götürmez: *"Süleyman Kargı, bu satırların yazarına göre, hiçbir zaman kendine ihanet etmedi ve gene bu satırların yazarının her zaman saygısını kazandı,"* diyor Atay *Tutunamayanlar*'da.

Vüs'at Bener de yaşamında sabit tuttuğu parametrelerin başında *'dürüstlük"* kavramının geldiğini söylüyordur kendisiyle yapılan bir söyleşide: *"Çok dürüst olmaya özen gösterdim. Hayatım boyunca, sağlı sollu sapmalar filan var, ama bunların içerisin-*

de dürüstlük kavramına verdiğim bir değer, bir yargı var. O yargıdan sapmamaya çok özen gösterdim." İnsanın değerinin, onun tüketim gücüyle ölçüldüğü bir dünya düzeninde farklı değerler sistemine sahip insanların tümü gibi, çıkar çarkının bir dişlisi olmadı Vüs'at Bener; para/prestij/güç üzerine kurulu toplumsal ilişki ağının dışında bir yaşam sürdü. Türk edebiyatının yenilikçi/avangard yolda oluşturduğu en etkileyici metinlerden kimilerinin *yazarı* olması; bir yüksek okul bir de üniversite bitirmiş olması; yaşamı boyunca dürüstlükten şaşmadan çalışmış olması; *'adam gibi adam'* olması, böyle bir dünyaya tutunabilmesi için yeterli değildi. Dış görünüşündeki düzen merakına karşılık, küçük burjuva ölçütlerinin dışında bir yaşamdı onunkisi; içinde bulunduğu sosyal çevrede bir ev sahibi bile olmadan sürdürülen bir yaşam biçiminin aykırı sadeliği, keşişçe duruluğu ve göz yaşartan naifliğini içinde barındırıyordu.

Ondan söz eden yazıların birçoğunda yer alan *'yalvaç'*, *'derviş'* türünden mistik içerikli bir varoluş biçimini imleyen sözcükler; Bener'in, dünyasal düzenin üstlerinde yer alan incelmiş, kozmik bir değerler sistemiyle bütünleşen tinselliğiyle örtüşür. Ancak bu dervişsi kimlik, çelişkili bir biçimde, maddenin kıskacında tanrısını yitirmiş 20. yüzyıl insanının Beckett'si nihilizmini de taşır iç dünyasının kuytularında. Onun metin kişileri yaşamlarını, ölüme yargılı olmanın karanlığında hiçlik duygusuyla iç içe sürdürürler; yaşamla, ölümle, bilinçle, bellekle, yazma edimiyle ve *"inanma kapanıyla"* sürekli hesaplaşırlar. Yaşam *"bir köle, bir sürgün düzenindir "Kapan"da, "intihar seçimi bu yüzden gerekli"dir.* Zamanın ürkütücü akışı içinde her şeyin anlamını yitirdiği bu dünyada, *"eğleniyorsun şunun şurasında,"* diyen Bay Muannit Sahtegi için yazma edimi de boşunalığın bir parçasıdır.

"Temelde yaşamaya büyük bir anlam yüklemiyorum," diyor Vüs'at Bener de bir söyleşide: *"Her zaman kuşkuyla bakıyorum, kendi hayatıma da. Zamanın getirdiği yaşamalarda bir bitiş, bir tükeniş var. Ölümü düşündüğüm için belki de böyle. 'Ölüm' aşağı yukarı baştan beri var."* Vüs'at Bener'le aramızdaki, kısa bir zaman kesitine sıkışmış ama derinine paylaşımlar yaşa-

nan dostluk ilişkisinde, üçüncü kişi olarak varlığını hep hissettiren Oğuz Atay'a vermek istiyorum sözü: *"Ölüm de bir rüya değil mi?"*

Sevgili Vüs'at O. Bener, varlığına inanamadığımız o paralel evrenden, bu satırları yazmakta olan bana bakıp, *"Oğuz haklıymış,"* diyor musunuz acaba?

Milliyet Sanat **dergisi, Temmuz 2005**

IV. Murat 84
12 Saatlik Sevgili 168

A.Lhote 241
Abacı, Tahir 124
Abasıyanık, Sait Faik 101, 103, 134
Abdülhak Şinasi 95
Abdülhamit 187
Açar, Mehmet 29
Adam Sanat dergisi 19, 84, 95, 98, 124
Adı Aylin 32, 200
Adını Unutan Adam 149, 154
Ağaoğlu, Adalet 121, 149, 168
Ağır Roman 27, 168, 222
Ahmet Haşim 96
Ahmet Mithat 182
Aichinger, Ilse 233
Akatlı, Füsun 101, 103, 104
Akbal, Oktay 133
Aksu, Sezen 289, 368
Akyavaş, Erol 241, 242, 244
Alatlı, Alev 31
Alexander, Thea 265, 282, 288, 296
Alighieri, Dante 55
Altan, Ahmet 32, 35, 84, 164, 168
Altan, Çetin 146, 167
Althusser, Louis 112, 152
Amat 84
Anar, İhsan Oktay 27, 38, 39, 84
Anayurt Oteli 166
And, Metin 107
Andaç, Feridun 100, 118
Ankara 140
Ant dergisi 128
Araf 90
Aragon 134
Arıkan, Meltem 32
Aristo, Aristoteles 10, 54-56, 152
Arslanoğlu, Kaan 19
Asena, Duygu 168
Asılacak Kadın 164
Aslankara, M. Sadık 84
Astakhov 124, 145
Aşk 163
Aşk ve Boks 202, 217, 220
Atabek, Erdal 34
Ataç, Nurullah 96-105, 107, 110, 133, 134, 147
Atasü, Erendiz 105, 168
Atatürk, Mustafa Kemal 24, 98, 388
Atatürk'ün Temel Görüşleri 128
Atay, Oğuz 18, 19, 22, 23, 27, 28, 42, 50, 80-82, 167, 171, 177, 181-196,

198-200, 206, 216, 289, 372, 392, 393, 395
Ateş, Kemal 224
Atılgan, Yusuf 42, 45, 166
Attar, Feridüddin 76
Av 167
Avril, Jane 15
Ay Büyürken Uyuyamam 167
Ayıgabak 74
Aylak Adam 154
Aysu, Osman 30
Aytaç, Gürsel 7, 24, 116-118, 194, 343
Az Gelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm 128

Bahtin, Mihail 112, 129, 151
Bailey, Paul 191
Baki 58
Balzac, Honoré de 10, 19, 138, 141, 322, 325
Balzac 94
Barth, John 13, 191
Başar, Kürşat 35
Başkaldırı ve Roman 121
Bataille, Georges 164
Batur, Enis 105
Baudrillard, Jean 14, 15, 87
Beckett, Samuel 41, 42, 45, 48, 50, 104, 171, 228-230, 233, 236, 329, 394
Behramoğlu, Ataol 166
Belge, Murat 113, 118
Belinsky, Visaryon Grigoryeviç 191
Bener, Erhan 168
Bener, Vüsat Orhan 22, 199, 392-395
Benim Adım Kırmızı 23, 118, 177
Benk, Adnan 18, 19, 106
Bereketli Topraklar Üzerinde 141
Bergson, Henri 279
Berlin Alexander Alanı 219
Berne, Eric 191, 194
Beşir Fuad 95
Beyatlı, Yahya Kemal 103, 134
Beyaz Kale 23, 154, 171, 175, 177, 206
Beyaz Mantolu Adam 181, 187, 200
Bezirci, Asım 107-109, 112, 114, 133, 136
Bıçağın Ucu 148
Binbir Gece Masalları 209, 213, 229
Binbir Hece 229, 230
Bir Autocritique Denemesi 135
Bir Bilim Adamının Romanı 187, 188
Bir Cinayet Romanı 104
Bir Gemide 238
Bir Gün Tek Başına 143
Bir Parça Teoloji 282
Boccacio, Giovanni 164
Boncuk Oyunu 277, 278, 289, 290, 298, 302, 304
Bor Büyüsü 31
Boratav, Korkut 199
Borges, Jorge Luis 66, 205
Bourget, Paul 94
Boynu Bükük Öldüler 146
Bozgun 238
Bozkır Kurdu 272, 273, 277, 278, 283, 284, 286, 298, 300
Böll, Heinrich 233
Börekçi, Mehmet Rifat 118
Brecht, Bertolt 43, 218, 220, 235, 243, 260, 329
Broch, Hermann 189
Brown, Dan 29
Buber, Martin 287
Buda 267, 268, 289, 302
Buğra, Tarık 142
Burckhardt, Carl Jakob 267, 306-315
Burian, Orhan 96
Burney, Pierre 163
Burroughs, William 164
Buster Keaton 216
Butor, Michel 10
Buttlar, Johannes v. 276
Buyrukçu, Muzaffer 81
Buzul Çağının Virüsü 22
Buzul Döneminden Haberler 203, 204
Büchner, Georg 193, 287
Büyücüler 31
Büyücünün Çocukluk Yılları 279
Büyük Gözaltı 146

Calvino, Italo 39, 49, 50, 75, 208
Camus, Albert 101, 191
Canetti, Elias 43, 45, 189, 191, 233, 351-356

Cansever, Edip 166
Canterbury Masalları 164
Capote, Truman 191
Carpentier 205
Casanova, Giacomo Giralomo 164, 322
Cemal Süreya 105, 166
Cenap Şahabettin 96
Cevdet Bey ve Oğulları 177
Ceyhun, Demirtaş 34
Charlie Cbaplin 219
Charlotte von Stein 199
Chaucer, Geoffrey 164
Cocteau, Jean 134
Coelho, Paulo 27
Colette, Sidonie-Gabrielle 165
Conrad, Joseph 191
Copernicus, Nicholas 53, 58
Cornu, Auguste 129
Cortazar, Julio 206
Coşkun, Zeki 34
Cöntürk, Hüseyin 107, 108, 114, 115
Cross the border / Close the gap 12
Cumalı, Necati 167

Çador 27
Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler 117
Çapan, Cevat 199
Çarpık Sevda bkz. *Homo Faber* 42, 328, 334, 335
Çavdar, Tevfik 199
Çehov, Anton 144
Çokum, Sevinç 116
Çolak, Veysel 99, 105

Dağ Geçidi 279
Dağlarca, Fazıl Hüsnü 133
Dal, Güney 28, 201-203, 205-215, 217-220
Dava 43, 152
Decameron 164
Değişim 42
Demian 251, 270, 272, 273, 302
Demiray, Sebahattin 84
Der Spiegel dergisi 208, 211
Derrida, Jacques 66, 119
Ders Notları 227, 233, 237
Descartes, René 58, 279
Devlat Ana 148
Dışarıda Hiçbir Şey Var 157
Dickens, Charles 141, 322, 323
Die Blechtrommel 252-256, 258-263
Die Wahlverwandtschaften 250, 258
Die Welt 209, 211
Dietrich, Marlene 218
Dilçin, Cem 57
Doğan, Mehmet H. 99
Doğu'ya Yolculuk 264, 278, 284, 290, 293, 301-305
Doltaş, Dilek 121, 124, 125
Don Kişot'tan Bugüne Roman 125
Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç 67, 322
Döblin, Alfred 219
Dönüp Baktığımda 156
Dranas, Ahmet Muhip 96
Duru, Orhan 90
Dürrenmatt, Friedrich 160, 276

E-5 202, 203
Eagleton, Terry 112, 152
Ecel Sarayında Gece 84
Ecevit, Yıldız 63, 110, 121, 123, 124, 267
Eckhardt, Meister 289
Eco, Umberto 32, 36, 50, 123, 149, 161, 178, 189, 208, 228, 266
Edebiyat Kuramları ve Eleştiri 117
Edebiyat Yazıları 117
Edebiyatımı Geri İstiyorum 34
Edgü, Ferit 42, 43, 104, 167, 227-240
Einstein, Albert 52, 63, 101, 160, 275-277
Eleştirmeden Önce 114
Eliot, T. S. 114
Emperyalizm Nedir 128
Enderunlu Fazıl 165
Engels, Friedrich 62, 112, 141, 148
Enginün, İnci 118
Enis, Reşat 101, 166
Eray, Nazlı 22, 30
Erbulak, Füsun 168
Erdem, Hakan 27, 28, 84, 86, 89

Erdoğan, Aslı 39
Eroğlu, Mehmet 149, 154
Ertop, Konur 118, 165
Erzen, Jale 244
Evet Aşk 168
Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı 236, 239
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 166
Eyüboğlu, Sabahattin 96

Fabrikada Bir Saraylı ya da Şimdi Tango Zamanı 208
Fanon, Frantz 191
Faust 62, 249, 250, 274, 278
Fehmi K'nin Acayip Serüvenleri 48
Fena Halde Leman 167
Fethi Naci 95, 98, 99, 101-105, 110-113, 127-156, 189
Feuerbach, Ludwig 10, 62
Fiedler, Leslie A. 12, 119, 120, 126
Finnegans Wake 13, 191
Fischer, Ernst 112, 151, 152, 352
France, Anatole 97
Freud, Sigmund 11, 158, 159, 163, 164, 167, 191, 238, 271, 272, 280, 323
Frisch, Max 42, 50, 174, 189, 289, 328-346
Fromm, Erich 266, 271, 283
Fuat, Memet 98-103, 105
Fuchs, Ernst 159
Fuentes, Carlos 205
Fuzuli 58

Galilei, Galileo 53, 58
Games People Play 194
Garaudy, Roger 129
Gece 22
Gelibolu 208, 209
Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk 208, 211, 215
Genç, Nihat 125, 126
Genel Edebiyat Bilimi 117
George, Stefan 98
Gerçek Saygısı 129, 136, 137, 150
Gergedan 202, 203, 205, 208, 241
Giacometti, Alberto 43
Gide, André 165, 228
Giray, Can 31
Goethe, Johann Wolfgang von 7, 10, 41, 62, 171, 188, 199, 245-251, 253-258, 260-263, 267, 274, 289, 292, 302, 308, 315, 319, 322, 325, 387
Goethe ve Tolstoy 248
Gogol, Nikolay Vasilyeviç 228
Gombrowicz, Witold 168
Gorbaçov, Mihail 14
Gottsched, Johann Christoph 223
Göksel Kürelerin Dönmesi Üzerine 58
Göktürk, Akşit 117
Gökyüzünde Mukaddime 250
Gölgesizler 65-71, 73, 74, 76, 77
Gönül Bağları bkz. *Die Wahlverwandtschaften* 250, 258
Gözün Öyküsü 164
Grass, Günter 252-255, 257-263
Gülün Adı 149
Gümüş, Semih 32, 34, 90, 121, 122
Günel, Burhan 168
Güney, Yılmaz 146, 149
Günlük 172, 183,
Güntekin, Reşat Nuri 95, 140, 146
Günyol, Vedat 96, 101, 102, 106
Gürbilek, Nurdan 20, 34, 121, 123
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 224, 225

Hakkari'de Bir Mevsim 104, 154, 234, 235, 238
Haller, Harry 273, 274, 278, 289, 298
Handke, Peter 50, 233, 239
Hangi Seks 166
Harry Potter 29
Haşim, Ahmet 96
Hawking, Stephen 158-160, 275, 276, 278
Hayır... 121
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 16
Heisenberg, Werner 63, 101, 160, 276
Hesse, Hermann 8, 161, 251, 253, 264, 265, 267-270, 272-305
Hızlan, Doğan 101, 105
Homeros 55, 92
Homo Faber 42, 328, 334, 335
Hölderlin 253, 322, 323
Hugo, Victor 95

Işınsu, Emine 116

İbsen 62
İlahi Komedya 41, 55-57
İleri, Selim 105, 140, 148, 167
İlhan Berk 133, 166
İlhan, Attila 32, 80, 81, 105, 129, 143, 148, 166, 167,
İnan, Mustafa 187, 188, 197
İnce, Özdemir 105
İnsan Tükenmez 111, 128-131, 134-136
İsa 186, 196, 260, 267
İstanbul Hatıralar ve Şehir 178
İsyan Günlerinde Aşk 84
İş Sürgünleri 202
İyi Dilekler Ülkesi 29
İzleyiciye Sövgü bkz. *Publikumsbeschimpfung* 239

James, Henry 191
Jaspers, Karl 280, 333
Jdanov, Andrey 130
Jens, Walter 233
Joyce, James 12, 13, 23, 63, 146, 165, 182, 185, 191, 228, 329
Julius Caesar 245
Jung, Carl Gustav 54, 107, 159, 167, 264, 266, 267, 270-274, 292, 300, 302

Kaçan, Metin 27, 168, 222, 224-226
Kaçış 143
Kafka, Franz 12, 41-43, 45, 66, 67, 101, 104, 151, 171, 172, 175, 182, 191, 192, 228-230, 232-236, 238, 239, 389
Kahraman, Hasan Bülent 15, 21, 100, 102
Kaplan, Mehmet 106, 107
Kaplıcada 275, 280, 287, 293-295
Kar 23, 178
Kara Kitap 23, 118, 122, 177, 179
Karadelik Güncesi 87, 88
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 140, 186
Karasu, Bilge 22, 42
Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi 117
Kasack, Hermann 233
Kavgalarım 95
Kaynak ve Yeni Ufuklar 128
Keller, Gottfried 251, 253
Kemal, Orhan 133, 141, 224
Kepler, Johannes 58
Kılları Yolunmuş Maymun 206-208, 211
Kızılkaya, Muhsin 125
Kierkegaard, Sören 69, 185, 234, 238, 279, 280, 333
Kimse 104, 239
King, Stephen 31
Kipling, Rudyar 188
Kiremitçi, Tuna 35
Kitab-ı Duvduvani 28, 85, 86, 89
Kitab-ül Hiyel 84
Klee, Paul 239
Klingsor, Tristan 289, 304
Koç, Hamdi 29
Koçak, Orhan 100, 121-123
Koçu, Reşat Ekrem 225
Kompradorsuz Türkiye 128
Konfüçyus'un Deyişleri 60
Korkuyu Beklerken 187, 196
Köprülü, Fuat 96
Körleşme 43, 351-355
Kösinski, Jerzy 205
Kuban, Güner 168
Kudret, Cevdet 110
Kulin, Ayşe 32, 35
Kundera, Milan 50, 66, 165, 178
Kurt Kanunu 148
Kurtlar Sofrası 144
Kuşların Dili bkz. *Mantıku't-Tayr* 76
Kutlu, Ayla 143
Kutlu, Mustafa 116
Küçük Ağa 142
Küçük Kilise 268-270
Külebi, Cahit 133, 166
Kür, Pınar 28, 35, 104, 164, 167, 168

Lacan, Jacques 119
Lady Chatterley'in Sevgilisi 164
Lao Tse 267, 276, 289, 290, 299
Laplace, Pierre-Simon 59
Lautrec, Henri de Toulouse 15

Lawrence, D. H. 164
Leautaud, Paul 98
Leduc, Violette 165
Lefebvre, Henri 129
Léger, Fernand 241
Lewis, Oscar 191
Lima 205
Lind, Jacop 191
Llosa, Mario Vargas 153, 178, 205
Lolita 165
Lukacs, Georg 18, 24, 67, 109, 111, 112, 128, 129, 138-141, 143-146, 150, 151, 154, 155
Lyotard, Jean-François 10, 83

M.S. 2150 265, 282, 288, 292, 296
MacLaine, Shirley 157, 158
Mağden, Perihan 35
Mahrem 82
Maloney, Jim 220
Manifesto 127
Mann, Thomas 151, 152, 243, 246-248, 253 326
Marcuse, Herbert 42, 163
Marquez, Gabriel Garcia 21, 50, 153, 205
Mantıku't-Tayr 76
Matrix 29, 72
Mehmet Rauf 94
Mesnevi 165
Metal Fırtına 31
Mete, Levent 31
Mevlana 30, 165, 241, 289, 295
Meydan Larousse 198
Miller, Henry 164, 165
Milton, John 62
Montaigne 247, 318
Moran, Berna 21, 22, 112, 115-118
Moravia, Alberto 165
Mozart, Wolfgang Amadeus 267
Muhammed 33, 242, 303
Mungan, Murathan 27, 35, 37
Musa ve Tek Tanrılı Dinler 163
Mutluay, Rauf 105

Nabokov, Vladimir 23, 165, 199, 218
Nadolny, Sten 208, 211
Naif ve Sentimental Edebiyat Üzerine bkz. Über *naive und sentimentalische Dichtung* 247
Namık Kemal 95, 212
Napoleon, Bonaparte 59, 247, 321, 323
Nasreddin Hoca 198
Nesin, Aziz 116, 215, 390
Newton, Isaac 10, 58-60, 63, 87, 159, 275
Nietzsche, Friedrich 12, 40, 223, 264, 266, 267, 269, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 294, 302, 303, 322-324, 365, 390
Nin, Anais 165, 169
Nobel, Alfred 176
Noll, Chaim 209, 211
Nossack, Erich 233
Novalis 251, 253, 286, 290
Nurullah Ataç, Eleştiri Anlayışı ve Yazıları 107

Oblomov 196
Oker, Celil 30
Oktay, Ahmet 99, 112, 125, 151
Onger, Fahir 106
Orhan Pamuk'u Okumak 63, 124
Ortadirek 149
Oyunlarla Yaşayanlar 183, 187

Öküz dergisi 125
Ölüm İlişkileri 140
Öteki Renkler 170, 171, 174, 175
Özarıkça, Barlas 22
Özer, Adnan 222
Özer, Rengin 161
Özgüden, Doğan 128
Özlü, Demir 104, 105, 151
Öztürk, Yaşar Nuri 160

Pale Fire 199
Pamuk, Orhan 23, 27, 28, 35, 37, 42, 50, 82, 118, 122, 124, 154, 170-180, 206, 244
Paradise Lost 62
Parla, Jale 118, 125
Pazar Postası 199

Picasso, Pablo 53, 219
Picus dergisi 34, 35, 38, 66, 83
Pinhan 30, 83, 84
Pir Sultan Abdal 289
Platon 16, 54, 162, 290, 293, 337
Plehanov, Georgi 109, 129
Politzer, Georges 129
Postmodernist Okumalar 125
Postmodernizm, Tartışmalar, Uygulamalar 125
Protagoras 279
Proust, Marcel 12, 63, 146, 182, 322, 325, 329
Ptolemaios 53, 55, 56
Publikumsbeschimpfung 239
Puig, Manuel 205
Pynchon, Thomas 205
Pythagoras 54, 290

Ra Bilgileri 286, 292, 294
Rabelais, François 164
Ramtha 160, 161
Ran, Nazım Hikmet 166, 204, 236, 289
Rasputin ve Kadınlar 258
Rayuela 206
Recaizade Ekrem 95
Reich, Wilhelm 163
Reich-Ranicki, Marcel 104
Rene Char 228
Richards, I. A. 114
Robbe-Grillet, Alain 17, 39, 44, 50
Roman ve Yaşam 146
Romantik Bir Viyana Yazı 122
Ruh Üşümesi 169

Sabahattin Ali 103, 134, 149
Sabahattin Ali 108
Sade, Marquis de 164
Sagan, Carl 274
Sartre, Jean Paul 101, 180, 279, 280, 294, 333
Schiller, Friedrich 60, 61, 173, 247, 248, 252, 253, 255, 256
Schmeling, Max 220
Schrödinger'in Kedisi 31
Seksek bkz. *Rayuela* 206
Selahaddin Enis 166, 182
Sessiz Ev 177
Sevgili Arsız Ölüm 21
Sevişmenin Rengi 168
Seyfettin, Ömer 82
Sezuan'ın İyi İnsanı 43
Shakespeare, William 61, 164, 186, 245, 256
Sharma, Robin 69
Siddhartha 272, 273, 289, 302, 304
Silesius, Angelius 289
Snow, C. P. 52
Sokrates 54
Somer, Kenan 199
Somer, Mehmet Murat 30
Soysal, Sevgi 139, 167
Spengler, Oswald 191, 283
Staiger, Emil 119
Stekel, Wilhelm 272
Stendhal 45, 76, 141, 322, 323
Steps 205
Sudaki İz 164
Suzuki, D. T. 264

Şafak, Elif 27, 30, 38, 82, 83, 90
Şato 43
Şeyda, Mehmet 148
Şölen 162

Tahir, Kemal 148, 150, 166
Taine, Hippolyte 94, 132
Tanrının Zamanı 28
Tehlikeli Oyunlar 18, 80, 81, 183, 184, 188, 195, 196, 198, 200, 206
Tekin, Latife 21, 30, 224
Teneke Trampet bkz. *Die Blechtrommel* 252-256, 258-263
Teoman, Ali 27, 39, 87, 88
Ters Adam 22
Thales 54
Théorie de la littérature 129, 151
Thoreau, Henry 191
Tieck, Ludwig 253
Tolkien, J. R. R. 31
Tolstoy, Lev 10, 62, 138, 141, 248, 319, 322, 361, 368
Toptaş, Hasan Ali 39, 50, 65-77, 113, 193

Toynbee, Arnold J. 191
Tunaboylu, Armağan 30
Tunney, James Joseph "Gene" 220
Turan, Güven 166, 168
Turna, Burak 31
Tutunamayanlar 18, 42, 80, 81, 154, 167, 177, 183-187, 189, 194-196, 199, 200, 206, 372, 392, 393
Türk Edebiyat Tarihi 96
Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 110
Türk Edebiyatında Seks 165
Türk Hat Sanatı 239
Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 22
Türk Romanında Postmodernist Açılımlar 124
Türkali, Vedat 143
Türkeş, Ömer 26, 31, 34
Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme 111, 112, 129, 137, 139-147, 149, 153
Türkiye'nin Ruhu 188

Uçar, Orkun 31
Ulysses 185
Urgan, Mina 34, 61
Uzuner, Buket 35, 168, 303

Über naive und sentimentalische Dichtung 247
Ücret, Fiyat, Kâr 127
Ümit, Ahmet 30
Üsker, Tarık 197

Valery, Paul 228
Van Gogh, Vincent 289
Varlık dergisi 36
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği 165

Walser, Martin 233
Welsch, Wolfgang 219
Wilde, Oscar 162, 169
Wilder, Billi 218
Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları 253, 254, 256
Wolf, Christa 119

Yaban 186
Yalçın, Hüseyin Cahit 94
Yanartaş 148
Yanlış Cennetin Kuşları 203, 205
Yaşamın Ucuna Yolculuk 167
Yaşar Kemal 100, 116, 128, 132, 143, 144, 149, 166
Yaşlı Bir Şaire Mektuplar 99
Yavuz, Hilmi 28, 35, 48, 105, 112
Yazmak Eylemi 238
Yeats, William Butler 157
Yemni, Sadık 30
Yeni Ders Notları 227-229
Yeni Hayat 23, 118, 124, 177
Yenişehir'de Bir Öğle Vakti 139
Yetkin, Suut Kemal 96
Yılmaz, Göksel 28
Yitik Cennet bkz. *Paradise Lost* 62
Yunus Emre 295
Yusuf Peygamber 243
Yücel, Can 166
Yücel, Tahsin 37, 98, 117
Yüzüklerin Efendisi 29

Zaniyeler 166
Zerdüşt 264, 267, 286, 288, 290
Zola, Emile 10, 62, 94, 95, 182
Zor Yol 272
Zweig, Stefan 247, 316-327

Yıldız Ecevit bu eserinde '80'li yılların başlarından 2000'li yılların sonlarına kadar gelen süreçte gazete ve dergilerde yayımlanmış makalelerinden bir seçki sunuyor. Goethe-Günter Grass karşılaştırmasından Oğuz Atay'a, Orhan Pamuk'tan Ferit Edgü'ye uzanan geniş bir edebiyat yelpazesini yenilikçi yaklaşımla tartışmaya açıyor.

1992'de yayımlanan aynı adlı eserinden makalelerin de bulunduğu *Kurmaca Bir Dünyadan*'da, Yıldız Ecevit uzmanlık alanları olanı Alman ve modern Türk edebiyatından pek çok yazarı eski-yeni ekseninde değerlendiriyor.

Yıldız Ecevit siyaset, insan, ölüm, doğa gibi konularla ilgili makalelerini de "Ve Yaşamdan... Ve Ölümden..." başlıklı küçük bir bölümle okuyucuya sunuyor. Bunu yaparken, kimi makalelerinin arka planında sezinlenen kendi yaşam duruşuna da ışık tutuyor...

437974
AGE
0437974 AGE

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-1150-9
9 789750 511509