

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Oğuz Demiralp

Satırlar Arasında Aylaklık

DENEME



SATIRLAR ARASINDA AYLAKLIK

Oğuz Demiralp (1952), ilk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak *Yeni Dergi*'de, kurucularından olduğu *Yazı*, *Soyut* ve *Oluşum*'da yayımladıktan sonra 1980'lerde ürünlerini *Tan*, *Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde "özel" bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde Türk edebiyatının güçlü kalemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İlk kitabı *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*'de (YKY, 1993, 2001) Tanpınar'ı bütünümlü özne bir okuma perspektifinden işledi. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme* (YKY, 1995) ve *Kör Okur: Sâdık Hidâyet Üzerine Kör Baykuş Merkezli Okuma Denemesi* (YKY, 2001) adlı kitapları yazdı. Denemelerini *Okuma Defteri* (YKY, 1995), *Yazı ve Yalnızlık*'ta (YKY, 1997) ve *Satırlar Arasında Aylaklık*'ta (YKY, 2006) topladı.

*Oğuz Demiralp'in
YKY'deki kitapları:*

Kutup Noktası (1993, 2001)
Okuma Defteri (1995)
Tanrı Bakışlı Çocuk (1995)
Yazı ve Yalnızlık (1997)
Kör Okur (2001)
Satırlar Arasında Aylaklık (2006)

OĞUZ DEMİRALP

Satırlar Arasında Aylaklık

DENEME



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 2371
Edebiyat - 731

Satırlar Arasında Aylıklık / Oğuz Demiralp

Kitap Editörü: Filiz Özdem
Düzeltili: İncilay Yılmazyurt

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar / İstanbul

1. Baskı: İstanbul, Temmuz 2006
ISBN 975-08-1116-X

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2006
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www.teleweb.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

İnsan Macerası - 2003 • 9

Zürriyet – 2004-2005 • 12

Ron ile Ren - 2003 • 31

Sarp Bir Şiir İçin İlk Satır - 1979 • 35

Kozmopolit Hurufi - 1996 • 40

Sartre Üzerine - 1981 • 45

Sartre ve Kristeva'nın Özne Anlayışları Üzerine - 1980 • 47

Tepenin Tepesinde - 1980 • 55

Ömür Biter Roman Bitmez - 2000 • 59

Bir Ayrıntının Ardında - 2000 • 63

Eğik Dalın Bülbulü - 1999 • 69

Yırtık Ev - 1999 • 76

Başlıklar Başlarını Alıp Giderlerse - 1999 • 89

Anti-Otobiyografi - 2001 • 96

Kendi Toprağında Sürgün Yaşayan Şair - 1979 • 110

Freud'un Gelişi - 1978 • 114

Sanata Uzanan Freud - 1979 • 118

Eski Topraktan Al Bilgiyi - 1979 • 122

Kendini ve Dünyayı Tüketmek - 1979 • 126

Güzelim Ayrıkotu - 1979 • 130

Umarsız Ulysse - 1979 • 133

Kaderin Ağı Olarak İskenderiye - 2005 • 136
Diri Anlatım - 1979 • 143
Beşerî Fuad - 2001 • 146
Sinemaskop Roman - 2001 • 155
70'li Yıllarımıza Selam - 2001 • 159
Şair Ana - 2001 • 161
Otuz Yedi İnci - 1999 • 170
Tanpınar'ın Gizli Hazinesi - 2002 • 174
Türk Romantiği Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar - 2001 • 177
İnsan, Şeytan ve Hayvana Karşı - 2003 • 192
Jens Peter Jacobsen - 2002 • 200
Mesaj - 1997 • 207
Çılgılık Gibi Hür - 2004 • 210
Kadıköyü'nün Perisi - 2003 • 212
Kitap Çok Okur Tek - 2002 • 227
Aşk ve Ölüm - 2001 • 236
"Seni Uzaktan Sevmek Aşkların En Güzeli" - 2002 • 239
Dağıtmadan Dağılmaca - 2002 • 243
Globalya - 2004 • 257
Habis Aydınlık - 2005 • 262

Önsöz

Talihli bir insan olarak hem sokak çocukluğunu hem de çalışkan öğrenciliği aynı zamanda yaşadığımdan mıdır nedir, satırlarla sokakları, mekânlarla metinleri karıştırırım hep. "Satırlar ve Sokaklar" başlıklı bir kitap tasarlamıştım bunu daha iyi anlatabilmek, en azından kendime açıklayabilmek için. Somut mekânlarla soyut metinler arasında dolaşan bir yazı... Olmadı! Ancak, satırlarla sokaklar arasında nasıl gidip geldiğini düşünmeye çalışırken ayırımsadım ki, sokaklarda dolaşmakla satırlarda dolaşmak birbirine benziyor. İnsan, nasıl bir kentin çeşitli yerlerini, noktalarını, mağazalarını, pasajlarını geziyorsa kitaplarla dergilere de benzeri biçimde açılıyor. Nasıl kentin ya da sokağın belli bir yerinde durup orayı ya da oradan dünyanın geriye kalanını "temaşa"ya girişebiliyorsa belli bir kitabın ya da dergideki yazının, anlıksal ya da yazınsal ürününün üzerinde durabiliyor. Elbette televizyon ya da sinema da erimindedir okurun. O anda okuduğunun ya da gördüğünün üzerine yazma isteği ya da gereksinimi uyanabiliyor. Biliyorum, profesyonel bir tutum değil bu. Daha doğrusu, aylak adamın kentgezerliğine benzeyen amatör bir yazınseverlik. Okuyazmak diyebiliriz aylaklığın bu türüne.

İşte böyle okuyazdığımız birtakım şeyleri topladım. Çoğu, ufak tefek ayrımlarla olsa da, çeşitli yerlerde yayınlandı. Ancak bir araya gelmelerinin anlamı, en azından aylak okura verdiği buruk tat başka elbette. Bir bakıma *Okuma Defteri*'nin süreğidir bu toplama. Okuryazarlık sürdükçe de arkası gelebilir.

Oğuz Demiralp, 2003

İnsan Macerası

Heinrich Von Kleist'ın yeryüzü serüveni pek uzun sürmemiştir: 1777-1811. Kendi canına kıyarak terk etmiştir bu dünyayı. İnsanlar bir kişi olarak doğup, bir kişi olarak ölürler. Bu yasa Kleist için de işlemiştir. Ancak kendisi gibi ölüm meraklısı bir kadınla birlikte geçmiştir öbür tarafa. Sanki dişi yanıyla eril yanıyla bütün insanı ortadan kaldırmışlardır bu çift ölümle.

Ölmeden bir yıl önce tuhaf bir metin yazmıştır Kleist: "Über das Marionettentheater" [Kukla Tiyatrosu Üzerine]. Anlatıcının dansör olan bir eski arkadaşıyla altı-yedi sayfa süren konuşması biçiminde. 'Yazarın dünya görüşü' deriz ya, Kleist bu kısa metinde yeryüzü yaşamının özüne nasıl baktığını dile getirir. Hofmannsthal "akıl ve zarafetle ışıldayan bir felsefe parçası" diyerek selamlamış Kleist'ın metnini.

Öykü, anlatıcının dansör arkadaşına kukla tiyatrosu bulunan bir eğlence parkında rastlamasıyla başlar. Anlatıcı, sıradan insanların eğlendirmekten öte anlam veremediği bu sanat dalını, yüksek kültür katında yaşayan arkadaşının neden izlediğini merak eder. Dansörün insan devinilerinde, devinimlerinde yetkinliğe ulaşmak isteyenlerin kuklalardan çok şey öğrenebileceklerini öne sürmesiyle eskil Yunan metinleri gibi felsefi bir konuşmaya dönüşür.

Kuklaların insan tarihindeki yeri binlerce yıllıktır. Eski Çin'den bizim Karagöz'e değişik türleri vardır. Bütün bunların anlamını, imlemini kavrayıp özümlemeye çalışmak bizi aşar elbette. Dolayısıyla okumamızı Kleist'ın metninin yakın anlam

alanıyla sınırlı tutmamız gerekir. Anladığımız kadarıyla bu metin, çoşumcu Alman yazınının kuklayı ruhsuz, mekanik bir yaratık, yani karşı çıktıkları tinselliksiz dünyanın bir simgesi olarak gördükleri dönemde yazılmış. Kleist kuklaya yepyeni bir anlam yüklemektedir.

Dansör, kuklaların her deviniminin kuklacının parmaklarına bağlı olmadığı savındadır. Her devinimin kendi ağırlık merkezi olduğunu söyledikten sonra burada yinelemesi can sıkabilecek bilimsel görünümlü açıklamalara girişir. Anlaşılan, yerçekimine bağlı ağırlık merkezinin çizdiği çizgidir önemli olan. Belli bir çizgi, dans eden kuklanın ruhuna götüren yoldur. Kuklacı da ancak dans ederek bulabilir bu yolu. Kuklalarda ruh olduğu düşüncesini yaratan, onların yerçekimine bağlı olarak bağımsız davranabilmeleridir. Dansör, şaşırtıcı bir biçimde, kuklaların yetkin dans edebilmeleri için belli ki kuklacıdan geçen bu ruh kalıntısının da kazınması gerektiğini söyler. Salt doğanın, fizik yasalarına uygun davranılabilmesi yeterlidir kuklaların devinimlerinde yetkinliği sağlamak için. Elbette kuklacısız kukla, tümüyle mekanik dediğimiz türden bir varlık yaratmak gerekir bu amaçla.

Yanlış anımsamıyorsam, Jean Cocteau, kuklalar için “O kadar çok odun ruhlu var ki, ruhu olan bu küçük odun kişileri sevmemek için...” gibi bir söz etmiş. Pinokyo, kuklanın yüceltilmesinden çok odunun adam edilmesi öyküsüdür. Kleist ise tam tersine bir yol izlenmesini önermekte, kuklada Jean Cocteau’nun bulguladığı insanlığı yok etmek istemektedir. Çünkü Kleist’in dansörüne göre, ruh dediği şey, aslında bugünkü anlamıyla bilinci de kapsayan varoluş yetisi doğaya, doğallığa karşı(t)dır.

Dansör, yetkin devinimin ruh / bilinç dediğimiz şeyin ağırlık merkeziyle aynı noktada buluşması halinde gerçekleştirebildiğini söyler. Bu buluşma olmayınca yapmacık devinimler (Zierrerei, affectation) ortaya çıkar. Ruh / bilinç ortadan kalkınca doğa yetkinliği kendinden sağlar. Ruhu alınmış kukla tümüyle doğal olacaktır bu hesaba göre. Dansör, örnek olarak kendini pek beğenen bir genç adamın bir gün aynada gördüğü deviniminin yetkin olduğunu düşünmesini anlatır. Hiç ayırımına varmadan, doğaçlama yapmış olduğu bir devinimdir bu. Yinelemek ister, ama bir türlü tutturamaz. Onu içten kemiren bir tutkuya dönü-

şür ayırımında olmadan gerçekleştirdiği yetkin devinimi bilinçli olarak yinelemek isteği. Olmaz, olamaz. Bu tutku yer bitirir onu. Bu tragedyanın felsefi betimi, kendine hayran bilinçli öznenin, bilinçsiz nesnenin kendinden üstün olduğunu kabul edememesi yönünde olabilir.

Dansör, söz konusu aykırılığın insanda varoluşsal bir kusur olduğu kanısındadır. Cennette bilgi ağacının meyvesini yediğimizden beri taşıdığımız, taşımak zorunda olduğumuz bir kusurdur bu. Öykünün felsefi arka planı bu noktada yoğunlaşır. İnsan macerası *Tekvin*’in Üçüncü Babında yazılmıştır. *Kur’an-ı Kerim*’de de yer alan ünlü ilk günah öyküsü. İnsanın bitimli bilinçli yeryüzü yaşamına sürgün edilmesi. Bilerek yemiştir o meyveyi. Dönüş yolunu Kerubiler tutmuştur. İleriye gitmekten başka çare yoktur. Kleist kendi yeryüzü serüvenini yolun yarısında kesmeden, bu kadarını kendine yeterli görmeden bir yıl önce “Kukla Tiyatrosu Üzerine”yi yazarak, hayat ağacına koca bir evet demiştir böylece.

Kleist’a göre, insan dışında doğa, bilinçsiz olsa da, yetkin, kendi içinde uyumlu, bütünlüklüdür. Bilinç insana özgüdür. Kimine göre doğanın kusurudur insanın bilinci. Özne-nesne ayrışmasını getirmiştir. Bunu aşmanın tek yolu yeniden doğallığa ulaşmaktır. Uzakdoğu felsefesi insan bilincini yok ederek doğaya kaynama amacına yönelmiştir büyük ölçüde. Aslında İslamiyetin de dahil olduğu Batı çizgisinde ise insan kendinden vazgeçmeye değil kendini bilmeye ve aşmaya yönlendirilmiştir. Belki bir kuklayı doğallaştırmak olanaklıdır. Ancak insan için doğallığa yeniden ulaşmanın tek yolu bilinçtir. Kleist’ın bilge dansörü bunu önerir: Tam bir daire çizerek cennete dönmeyi denemeliyiz.

Bu noktada, elbette, en büyük engel yine insanın kendisidir. Daha doğrusu, özseverliğidir. Narkissos öyküsünde olduğu gibi, imgesini kendi sanmaktır. Yanılmıyorsam Enis Batur’un “Kendimi göremeden öleceğimi biliyorum” yönünde bir sözü var. İnsanın kendine kavuşması daha çok çok uzun sürecek bir serüvendir. Ancak, bilelim ki, o meyveyi yediğinden beri insan sevmeye, öğrenmeye ve kendini aşmaya yargılıdır.

Zürriyet

“Babası döner bir gün,
Oğlunun derisinde”

Necip Fazıl

Samet Ağaoğlu’nun “Zürriyet” öyküsünü okudunuz mu? Bazen bir yazarın dünyası kendini tek bir parçada ele verir ya, o türden bir öyküdür bu. Doğal olarak, böyle bir yargıya varabilmek için o yazarın yazdıklarının hepsini okumak gerekir.

Ağaoğlu’nun YKY’den çıkan *Bütün Öyküleri*’ni okudum. İlk çocukluğumu geçirdiğim yerde bir Bizans mahzeni vardı. Basamakları in in, bitmezdi. Merak ve korkuyla içine girer, karanlığın ve sessizliğin hükmüne artık dayanamayacağımı anladığım an koşa koşa geri çıkardım. Yeryüzüne her dönüşümde hayranlıkla selamlardım dünyanın bütün renklerini. Daha iyi anlardım gözün, göğün değerini. Ama o koca kara ağız yok mu, yine çağırırdı beni. Abartmak istemem ama Ağaoğlu’nu okurken o çağırışı işitir gibi oldum yine.

Kalıplaşmış düşünceler açısından bakarsak: Bir eylem adamından genelde beklenmeyecek öyküler bunlar. Çünkü eylem adamının eğinimi dünyaya bağlılık, yaşama iyi yönünden bakmak sayılır genellikle. Oysa bu öykülerde yalnızca Dostoyevski hayranlığıyla açıklanamayacak denli koyuluğu sahici bir hava var. Yazarı düşünerek, kendisinin hiç göremeyeceği ama kendisinden başkasının bakmayı denemeyeceği gizli bir yüzü

var denebilir bu öykülerin karşısında. Ancak, kitabın yazarı ile öykülerin öznesini karıştırmamak gerekir. Bizi ilgilendiren yazınsal öznedir. Onun kurduğu öznel, yapıntısal dünyadır. Mahzen duygusunu veren bu dünyadır.

“Zürriyet”, ilk bakışta mahzenin girişi ya da ilk basamağı olabilecek bir öyküye pek benzemez. Sıradan bir olay anlatır. Bir çift çocuk sahibi olacaktır. Baba, çocuk doğmadan önce ve sonra onun geleceğine ilişkin türlü kaygıları, kuruntuları düşler. Çocuğu “mükemmel bir oğlan”dır, ama birçok kez görüldüğü gibi babanın yavruya alışması, onunla başlayan yeni yaşantıya ayak uydurması zaman alır. Baba ile ana arasındaki ayrım budur bu. Zamanla aşılır. Artık çocuklu yaşam daha güzeldir.

Fazla ilgi çektiğini sanmadığım bu basit öyküde aslında Ağaoğlu’nun yapıntı dünyasının ana dinamikleri açıkça görülür. Belki bunları sıralamaya çalışmakta yarar vardır.

Her şeyden önce dikkati çeken, babanın oğluyla ilgili olarak düşleminde ürettikleri olumlu görümler olmaktan çok “melun ... tahayyül”ler biçimindedir. Çocuk anasının karnıdayken onun ölü doğacağını düşünür. Çocuk doğduktan sonra onun büyüünce kötü insan olabileceği aklına gelir, ne gibi kötülükler yapabileceğini düşlemler. Çocuğun bakıcısıncı öldürülmesi gibi bir karabasani bile geçirir aklından. Öykünün aynı zamanda anlatıcısı olan baba, “küçüklüğünden beri, biraz marazi halde, ölüm fikrinin tesiri altında” olduğunu söyler. Öyküye aktörel açıdan bakıldıkta, başkişi sanki bir oğlu olmasıyla birlikte “ölüm fikri”yle acımasız bir savaşıma girip bunu kazanır. Ancak, Ağaoğlu’nun öykülerinin temel bir dinamiği dünyaya olumsuz bakış olarak kalacaktır. Belki de mahzen duygusunu uyandıran bu karanlık duygudur. Sanki, ‘İnsan doğasının kötü yönlerini boşuna gizlemeye çalışmayın. Ben biliyorum. Ben mahzeni gördüm!’ demektedir öykülerin içinden gelen bir ses.

Öte yandan, “Zürriyet” öyküsünde ölüm fikriyle savaşımın düşleminde geçiyor olmasının Ağaoğlu’nun öykü tekniği açısından üzerinde durulması gerekir. Öyküyü yapan şeyler aslında anlatılan doğum olayı değil, anlatıcı babanın bu nedenle düşlemledikleri; “muhayyile”sinin “işlemesi”dir. Ağaoğlu’nun öykülerinin hemen hepsinde görülen bir mekanizmadır bu.

Gerçeklik düzleminden düşlemle geçilmesiyle anlatılan şey öyküsellik kazanır, Ağaoğlu'nun öyküsü olur. Gerçekten düşleme geçiş yalnızca öykülerde değil, yazarın gerçeği anlattığı var sayılan anılarında da görülür. Doğal olarak, *Bütün Öyküleri*'nde yer verilen *Strazburg Hâtıraları*'ndan ve yazarın kendisinin bir öykü kitabının içine yerleştirmiş olduğu babasıyla ilgili anılardan söz ediyoruz. Bu mekanizmayı daha yakından görmeye çalışacağız.

Şimdilik, "Zürriyet" öyküsünde varlığını belirlediğimiz başka bir temel dinamiği daha vurgulayalım: Baba-oğul ilişkisi. Elbette, bu saptamayı gerçek yaşamdan yapıta gelerek değil, yapının sınırları içinde kalarak yapıyoruz. Saptamanın arkasını *Bütün Öyküleri* yapının dışına çıkmadan getireceğiz. "Zürriyet"te daha çok baba betisi işlenir. Oğlu hastalandığında baba bir an onun öleceğinden korkar. O an, oğlunun onun için aklından geçirdiği olumsuz düşlemlerin ayırımına vardığını ve kendisine dargın öleceğini düşünür. "Beni affet, dedim sana hayatı ben verdim ve yine ben sana hayatta ilk fenalığı yaptım. Beni affet" diye hıçkırır. Babanın kendini hayat verici olarak görmesi de ilginçtir. Bu tümcede annenin yeri nedir?

Artık düşlem üretimi, dünyaya olumsuz bakış ve baba-oğul ilişkisi olarak kabaca adlandırabileceğimiz bu dinamiklerin nasıl işlediklerini daha yakından okumaya çalışabiliriz. Bu yönde adım atmadan önce açıklık getirmemiz gereken bir nokta var elbette: Yaratım deyince salt imgelem üretimi gelir akla. Ancak Samet Ağaoğlu'nun öykü kitaplarında anıları da var. Öyleyse anıları okuma dışına almamız mı gerekecek? Kanımca Ağaoğlu bilinçli bir karıştırma yapmıştır. Anılarla öyküleri bir arada okuyunca, ortak yönleri, izlekleri görünce daha iyi anlaşıyor bu karıştırma işlemi. Nitekim, "Geceyarısı" başlıklı öyküde şöyle bir bölüm vardır: "Artık hayallerine büyük bir kısmı geçmiş hayatının gerçekleri de karışıyordu. Öyle karışıyordu ki hatırladığı bir yüzün, bir sesin, bir oluşun hayallerine mi, gerçeğe mi bağlı olduğunu hatta anlamıyordu." Bence bu sözler, anılarla öyküleri birbirinden ayırmaması için okura yapılan bir uyarıdır. Nitekim, "Rahibin Aşkı" ve "Bir Çinli Arkadaşım" gibi parçalar öykü kıvamındadırlar. Anı, öykü tümü yapıtıdır.

İçine gerçeklikten parçalar karışsın ya da karışmasın, her şeyden önce imgelem ve düşlem ürünüdür sanat.

Strazburg Hâtıraları'nda yer alan "Katedral" başlıklı parçada sanatın bu türden bir tanımlamasını izleriz: "Düşünüyordum, muhakkak diyordum, bu kocaman gölgeyi (Katedralin gece görüntüsü, O. D.) ilk defa kafasının içinde tahayyül eden mimar genç bir adamdı. Aydınlightan ve sestten nefret ediyordu. Kendi kabuğu içine çekilmiş, başını kalbinin ve ruhunun arasına sokmuş, öyle bir eser yaratmayı düşünüyordu ki, bütün yaşayanlara korku, ürperme ve esrar versin, eserine dinin ve tabiatın harikulade bir mucizesi diye baksınlar, hayatın ortasında hayattan başka bir şey olsun, tanımadığımız bir âlemi, hisleri ve fikirleri temsil etsin!"

Ancak, bu sözlere daha yakın bakıldığında, sanatın imgelem ve düşlem ürünü olduğu yönündeki herkesin onaylayabileceği genel bir yargının ötesine gidilmektedir. Hem sanat ürünü hem de yaratım ya da üretim süreciyle gerçeklik arasında kopuş olmasa da ayrılık yaratılmakta, sanat âlemi bildiğimiz hayatın dışında ikinci hayat olmaktadır.

Ağaoğlu'nun öyküleri yalnızca sanatın bu biçimde tanımlanmasına dayanmazlar. Öykü başkışilerinin de düşlemlerini, imgelemelerini işletmelerinden kaynaklanırlar. Öykülerin dramatik geriliminde, öyküde arka düzlem olan yapıntısal yaşam ile başkışinin düşleme ve imgelem yoluyla girilen iç dünyası arasındaki ayırımın, giderek çatışmanın payı büyüktür. Yine bu temel ikiliğe koşut olarak birçok öykü kişisinin, imgesel ya da düşlemsel olarak gerçeklikten kopmasalar bile, gizli birer kişisel ya da iç dünyaları olduğu görülür.

"Strazburg Geceleri" metnine sanki Dostoyevski'nin romanlarından çıkmış gelmiş bir Rus, "Geceleri beni aramayın, çünkü o zaman kendi milletimden başka birisi ile konuşmağa tahammül edemiyorum" der. Bu söyleyişin altını çizdiğimiz yönü kişilik ikiliğini imlemesidir: Gündüz başka, gece başka. "5. A. Rue Prechter" başlıklı anı metninde anlatılan Febüs yoluyla bu kişilik ikiliği, giderek ikilemi acımasızca betimlenecektir. Febüs, babasının evinde hiçbir zaman "kedi yavrusunun mevkiinden daha yüksek bir mevki" alamayan bir kişidir. Febüs betimi şöy-

le derinleştirir: “Genç bir adam olmağa yaklaştıkça kalabalıktan kaçmağa başlıyordu. Odasında kalmak ve düşünmek bir iptilâ halinde onun aradığı tek ihtiyaç oldu. Febüs’te bir nevi şahsiyet ikiliği başlıyordu. İnsanlar arasında renksiz, sâkin ve kapalı bir adam olarak kalıyor, odasında yatağına uzandığı zaman kafasının içinde canlanan nihayetsiz derecede hareketli ve renk dolu bir hayal âlemine dalıyordu.

‘Başkaları için karanlık bir perde gibiydim. Fakat kendi kendime nur dolu bir şehrin aydınlık bahçelerinde yaşıyordum.’

Hayallerinin sabit bir tek merkezi vardı. Tahayyüle daima kendisini babasının evinden çıkmış, uzak ve kalabalık şehirlerde, bütün bağlardan kurtulmuş bir halde tasavvur ederek başlıyordu.”

(Bu bölümde özgürlük, kendine kapanarak düş kurma eylemiyle olduğu gibi babadan uzaklaşmayla da eşitlenmesi elbette dikkatimizden kaçmamalı.)

Bir sonraki anı / öykü metninde “muhayyelesinin saf bir icadı” olan hikâyeyi senelerden beri herkese anlatan bir kadın vardır. Ağaoğlu’nun Strasbourg anılarında beliren kişilerin hepsi gibi bu kadın da topluma göre marjinal, ancak ruhsal bakımdan sıra dışı ve derinliklidir. Günün birinde bir çocuk doğuracağından söz eder. İnandırılmaz söylediğine. Ancak gerçekten dünyaya gelir o çocuk. Gerçeklik ve düş birbirine karışmıştır bu noktada. Hakikatin arayışı ya da anlatımı olarak sanat yapıtı doğmuştur.

Zürriyet başlıklı ilk öykü kitabının “Zürriyet”i izleyen öyküsü “Mahalleye Dönüş”tür. Öykünün anlatıcısı da olan başkişi, “genç bir adam olarak ... sergüzeştler aramak için heyecan dolu bir kalp, hülya dolu bir kafa ile bıraktığı şehre” döner. Bu tümcede “hülya” sözcüğünün altını çizmek gerekir. Başkişi, düşlerini olduğu yerde değil, oradan ayrılarak gidebileceği yerlerde gerçekleştirebileceği düşüncesiyle belirlemiştir yaşantısını. Belli ki, düş kırıklığına uğramış, yorgun ve umduğunu bulamamış bir insan olarak dönmüştür doğduğu yere. Gece düşünde iki yaşındayken menenjitlen ölmüş kardeşini görür, ona benzeyen. Kardeşinden ayrılmış olarak yaşamış olmasına karşın ömrünü boşuna geçirmiş bir adamın ruh hali içindedir. Kentten uzak-

laşmış olmak kendinden de uzaklaşma sonucunu doğurmuştur. Kendini arar gibi kenti dolandırken, bir türbenin önünde dilenen bir ihtiyara rastlar. İhtiyarın “Burada doğdum, burada öleceğim” demesinde bahtıyarlığın dışavurumunu görür. Bir dilenciye bile imrenebilmektedir. Kendi ömrünü ıskalamışlık duygusu artar.

Garip bir sahne girer araya. Mezarlıkta ölen oğlunun ardından ağlayan bir babanın acısına ortak olur. Oğlunu yitirmiş baba “boğazlanan bir horoz sesiyle hıçkırarak sarılır” kahramanımıza. Öyküden dışarı, başka öykülerdeki benzeri sahnelere doğru sarkan trajik bir ayrıntıdır bu.

Öykünün sonunda bir mahalle çocuğuna derede yüzdürmesi için oyuncak bir kayık yapar. Sonra onunla oturup “kayığın bir çocuk heyecanı ve sevinciyle, derenin kıvrıldığı noktada gözden kayboluncaya kadar takip” eder anlatıcı / başkişi. Yine düşlemler âlemine dönmüştür, öykülerin dünyasına. “Gözden kayboluncaya kadar...” uzaklaşması gerekmektedir bunun için.

Bir sonraki öykü “Sokak”ta birbirine benzeyen on beş yaşında iki sokak çocuğu anlatılır: İhsan ile Ali. Çocukların ana babasızlığı, sokağa atılmışlığı acınası bir durum gibi verilmez. Tersine, her türlü kısıtlayıcı yapıdan özgürleşmiş, gönülleri yüzleri gibi güzel birer dirim tanesidir bu iki çocuk. Düşlemlerinde mutlu olmak onlara yetmektedir sanki. Caddelerde başıboş dolaşırlarken onların gözünden toplumsal yaşam izletilir okura. Çizilen tablonun olumlu olduğunu ileri sürmek güç görünmektedir. Acılar, yoksunluk, yoksulluk içinde kıvranan insanlar topluluğu fırlar satırların arasından. Ölmek isteğini haykıran bir sarhoş adam görürler. “...her şeyi temizleyen toprak, ... mukaddes toprak”tan medet ummaktadır.

Bir gün bir otomobilin çarptığı başka bir çocuk görürler. Çocuk kazadan çok babasının olayı öğrenmesinden korkmaktadır. İhsan’a “Babama söyleme, sonra beni döver!” der. “Demek bu baba denilen şey fazla sert fazla korkunç olmaktadır” diye düşünür İhsan, “Halbuki kendisi baba denilen adamı tanımamıştı.” Babasızlık özgürlüğe eşitlenir, olumlu bir durum gibi verilir bu ayrıntıda. Başka bir yerde, oğlunun önünde diz çökmüş, onun elini öperek özür dilemeye çalışan bir baba görürler.

Oğluna karşı suçluluk duygusu içindeki baba betisi bir kez daha karşımıza çıkmıştır.

Öykünün sonu ilginçtir. Sokakta gördükleri bir meczup, İhsan'ın ileride çok büyük bir adam olacağını öngörür. Son satırlarda İhsan, Ali'yi bırakıp gidecektir; umutla, geleceğe doğru. Ali, geride, yarısı eksilmiş gibi kalacaktır. Bir önceki öykünün kardeşini yitirmiş kahramanı gibi. Baba-oğul ilişkisinin yanı sıra Türkçede genellikle "öteki" kavramıyla karşılaşmaya çalıştığımız "çift" izleği de belirtmeye başlamıştır: Başkişiye benzeyen kardeş ("Mahalleye Dönüş" öyküsü) ya da arkadaş biçiminde.

"Bir Hastahane Hâtırası"nın başkişisi hastanede rastladığı yarı deli bir adamı anlatır. "zararsız bir deli... Her gün hastaneye yeni hasta gelmesini bekler ve her hastaya kendi macerası diye her defasında başka bir hikâye anlatır! Hem bu anlattıklarına kendisi de inanır." Yine gerçek ile imgelem birbirine karışır bu öyküde. Ayrıca, hastanın kızı hakkında anlattıkları "Zürriyet" in başkişisinin oğlu için düşündüklerine çok benzeyecektir. Her iki durumda da çocukları bekleyen insafsız, onları da bozacak bir toplumsal yaşamdır.

"Hayat Mücadelesi" öyküsünde iki dölüt, içinde tutuldukları kavanozdan hastanede olan biteni, daha doğrusu hayatın hastanede görülen bir özetini seyrederek. Yaşamaya değer bir yanı yoktur gördüklerinin. Dolayısıyla bulundukları sudan çıkmadan, sonsuz ve güvenli karanlığı yeğlerler. Bu öyküde yaşama olumlu bakıştan söz etmek çok güç görünmektedir. Hastanenin hayatı temsil eden mekân olarak seçilmesi de başlı başına anlamlıdır. Ağaoğlu'nun öykülerini okurken, Miguel de Unamuno'nun ünlü deyişiyle "yaşamın trajik duygu"sunu düşünmemek güç.

"Kediseven Sokağındaki Bahçe"de Ankara'da yalnız ve rahat yaşayan bir memurun yaşamı düşlemleri yüzünden altüst olur. Memur bir "gece garip rüya" görür. Bir kız o düşten çıkıp gelir ve yaşamının dümenine yerleşir. Gündüzleyin sokakta bulduğu 15-16 yaşlarında bir kız resminden türemiştir bu düşlemsel varlık. Günü gecesi artık kızı türlü biçimlerde düşlemekle geçecektir. Bu kez düşlem gerçeğe baskın çıkar, özgürlük

değil bağımlılık alanı olur, başkişiyi düzgün yaşamdan çeker "vehimler âleminin esiri" yapar. Bu resmi fırlatıp atma kertesine geldiğinde ussal dengesini de yitirmiştir. O kerteden sonra mutlu bir kişi olarak betimler kendini anlatıcı / başkişi. Suların içinde balıklar sultanıdır. Mutluluğun dölütler gibi su içinde betimlenmesi not edilmeye değer mi?

"Bir Hastanın Rüyaları"nda yine düşlem gücüdür öykünün devinim kaynağı. Anlatıcı / başkişi, hastalığı sırasında gördüklerini yazar. "Hastalığım en şiddetli devrine girdiği andan, gözlerimi yorgun ve asabî hakikî hayata tekrar açınca kadar tek bir hikâyenin çerçevesi içinde kaldım." Hastanın gördüğü düşlerde, karabasanlarda insanlığın büyük gizleri açılır, açılmaz gibidir. Bengi mutluluğu dupduru bir suyun üstünde, kayık içinde anlatması ilginçtir. Bu ayrıntının altı çizilmelidir. Oradan yaşamın olumlu ve olumsuz hadleri arasında gidip gelmeye geçer. Bir yanda çorak bir ülke, öbür yanda mutlu insanlar kenti. İkincisinin olması için birincisinin olması gerek mi? Nedir bu karşıtlığın nedeni? gibi doğaötesi sorular hastanın zihnine üşüşür. Hayat muamması bütün çıplaklığıyla, günlük yaşam bilincinin denetiminden kurtularak hasta insanın dimağını zorlamaya başlamıştır. Hayat muammasını çözmek için düş-düşlem ülkesine geçmek gerekir.

"Otuz Sene Sonra" öncekilerden ayrımlı, oldukça romantik bir öyküdür. Otuz yıl önce ayrılmış bir çiftin ölmeden önce son buluşmalarıdır. Kadın erkeğin yüzünü "hiçbir zaman, en genç günlerinde bile bu kadar güzel" görmemiştir. Gerçekleşmeden yarım kalmış bir aşk, sevdanın tutulmamış vaadi gibi gösterilir yaşam. "Kırık Hayatlar" sözü gelir akla.... Samet Ağaoğlu'nun ilk öykü kitabında ağır kasvetli bir dünya kurulmuştur.

İkinci kitabın ayrımlı olacağı beklenmemeli. Aynı dinamikler işlemektedir çünkü. Kitaba adını veren "Öğretmen Gafur" öyküsü "iri siyah gözlerinde...hemen hemen devamlı melal" okunan bir öğretmenin öyküsüdür. 19. yüzyıl Rus yazını tutkunu Gafur, düşüncelerini herkesten gizleyip geliştirme, bir gün onları bir kitap haline getirip dünyayı etkileme düşlemi içindedir. Ancak kendinden başka kimse bir türlü bilemez bu düşünceleri. İçi sımsıkı kapalıdır, kendi düşüncelerinin kabarmasıyla

boğulur Gafur, dışarı taşamadığı için. Bu öykü, öznel düş ve düşünce âleminin, edimli hale getirilemezse ne denli tehlikeli olabileceğinin göstergesidir. Bu duruma tersinden bakarsak görülen şudur: Yayımlanabilen öykü, yazı ne denli aykırı olursa olsun, gerçekliği nasıl değillerse değillesin, öznenin kendi dışına uzanma olanağıdır. Yalnızlık içinde üretilen düşlem, sanat yapıtına dönüşerek yalnızlığını sunma ya da sokağa çıkarma edimi olur.

İkinci öykü “Oğlum”da yeniden o ilginç baba-oğul ilişkisi çıkar karşımıza. Baba, çocukluğunun bir döneminde oğluna sık sık dayak atmış, onu kırmış olmanın pişmanlığı içindedir. Kendini oğlunun yerine koymayı becererek bu hatayı aşar. Öykü, baba ile oğulun barışmasıyla sona erecektir elbette: “Babam benim, iyi babam!” Bir öyküde daha oğlundan özür dileyen baba!

Kitapta daha sonraki metin, yazarın kendi babası hakkında, siyasal tarihimiz bakımından da okunması gereken bir metindir. Biz burada öykülere yönelttiğimiz okuma açısından ilgimizi çeken birkaç noktaya değineceğiz. Dolayısıyla somut kişilerden çok baba ile oğuldan söz etmemiz daha doğru olacak.

Oğulun babasına olan haklı saygısı, sevgisi her babayı imrendirecek türdendir. Elbette, babaların bunu hak etmesi gerekir. Bununla birlikte oğul babasını mitleştirmeye kalkışmaz. Ataerkil gelenek ve göreneklere bağlılığını açıkça anlatır. “Evin tek hâkimi idi” der. “Bize yarı şaka, yarı ciddî olarak, ben sizi çocuklarınızın kocalarınızın yanında döverim, dediği zaman yapabileceği, yapmak için kendisine tam bir salâhiyet gördüğü bir hakikati söylüyordu. Kendisi de babasının, evin ve ailenin reisi olan amcası tarafından, annesinin yanında böylece dövüldüğünü görmüştü. Babam aile an’anelerinin kendisine verdiği bu salâhiyeti hiçbir zaman suiistimal etmedi” diyebilir. Belli ki, hem “kuvvetli” hem de “adaletli” otoriter bir baba söz konusudur. “Babam hayatımın en sert yüzü ve sesidir. Bu sertliğin, geçirdiğim bazı büyük hastalıklar esnasında, birdenbire derin bir şefkate tahavvül ettiğini kaç kere görmüştüm” sözlerinde bu belirlememiz onaylanır gibidir. Gerçek bir üst-ben betisinden söz edilebilir belki.

Öte yandan, oğulun babasıyla benzerliğini vurgulayışı ilginçtir: “Boylarımız hemen hemen aynıdır. Yüzümüz birbirine benziyor.” Dirimsel bakışım (simetri) diyebiliriz buna. Ayrıca çift izleğinin bu kez, başkışı / kardeş ya da arkadaş bakışımından baba-oğul bakışımına yayıldığını da söyleyebiliriz.

Babanın yaşama gözleri kapadığı sahne bence çok etkili biçimde yazılmıştır. Okurun bu satırlara kendini kaptırmaması için duygularından tümüyle arınarak okuyabilmesi gerekir. Babanın son nefesi verdiği an için yazar “Gözleri daima gözlerimdeydi” der. Bir baba için böyle ölebilmek herhalde büyük bir mutluluk olmalı. Çünkü boşuna yaşamamış olduğundan ve yaşamın sürdüğünden emin olarak ölmek anlamına geliyor böylesi... Dirimsel süreklilik işte!

Bu bakışım ve süreklilik ilişkisinde eksik bir halka var gibidir. Oğul babasına ilk yazısını gösterdiği akşamı anımsar. Babası yazıyı beğenmemiştir. Neredeyse paylar. Ona bir yol gösterir. Babanın bu yargılayışı karşısında oğulun belirli bir suçluluk duygusuna kapılmadığı öne sürülebilir mi? Aradan on yıl geçer. Bu kez oğul, babasının ölümünden beş ay önce ona ilk yapıtını götürür. Babası dikkatle okuyacağını söyler, “amma okuyamadan öldü!” Babasının olumlu yargısını alamamıştır oğul. On yıl önceki paylanmayla kalmıştır.

Elbette, yalnızca okuduğumuz satırlardan çıkarıyoruz bunları, gerçek yaşam ile bağlantı kurmuyoruz. Yapıntı dünyasında ilerlemeyi sürdürürsek, “İntihar” başlıklı bir sonraki öyküde yine sıra dışı melankolik bir başkışı vardır. Sevdığı kadına kendini öldürterek intihara yönelen, “ruhundaki ıstırapın” neden olduğu belirsiz bir meczup kişi. “Yaşamın trajik duygusu!” Öykülerdeki ağır hava bir kez daha basar okuru.

“Ahmet Sâi’nin Vicdan Azabı” bir karabasan öyküsüdür. Ahmet Sâi düşünde bir çocukluk arkadaşını görür. Daha çocukken tramvay altına kalarak yaşamını yitirmiş bir arkadaşdır. Ahmet Sâi’nin, ona yaşarken hiç iyi davranmadığı, pataklamak için fırsat aradığı anlaşılmaktadır. Öykü görünüşte bilinçdışı bir olay, yani düş yoluyla katharsis örneğidir. Ancak, *Büyük Aile* kitabında yer alan “Ahmet Sâi’nin Korkusu” ile birlikte okunması gerekir. İkinci öykü birincisini büyük ölçüde içerdigi

gibi ek boyutlar da taşımaktadır. Varlık / yokluk üzerine Dostoyevski'yi çağrıştıran konuşmalar, düşünceler görülür. Anlatıcı, Ahmet Sâi'nin anı defterini okuyarak düzer öyküyü. Ahmet Sâi ölüm korkusuyla yaşayan bir kişidir. Sık sık kendi kendine, kendindeki ikinci kişiyle, ölümle konuşur. Ölüm, karşısına çok yakın bir arkadaşının ani ölümü olarak, rahmetli babasının düşüne girmesi olarak, tramvay altında ezilen birinci öyküdeki arkadaşı olarak gelir. Oldukça felsefi düzeyde yaşanan bir korkudur bu. "Şuurun varolduğu anla, olmadığı arasındaki çizgiyi..." ararken üreyen bir korku. Ahmet Sâi'nin düşünce ve duygu serüveni belli bir inanışa doğru evrilir. Bu süreç içinde "Galiba şimdiye kadar gölgemden korkmuşum" der. Aslında özellikle 19. yüzyıl yazınında, bu arada Dostoyevski'de de işlenen "öteki" betisi açıkça ele alınmaktadır. Birçok ayrıntıda Ahmet Sâi ölü arkadaşlarıyla bakışım ilişkisine girer. Bu arada "hiddetli baba" yine karşımızdadır. Ahmet Sâi ise kendisinden iki yaş büyük ağabeyini babasına gammazlayarak, onun dayak yiyişini "hazla" seyreden, çocukken kendisinden güçsüz arkadaşına şiddet uygulayan bir kişidir. Bu şiddetin aslında kendine dönük olup olmadığı sorusu gelir akla...

"Korku ve Neticesi" anlaşılan yönetime karşı komploya karışan iki arkadaşın öyküsüdür. Biri davasından vazgeçmemek için kendini asmayı yeğlerken, öteki kendini kurtarmak için gammazcılık yapmaya yönelecektir. Ahmet Sâi'nin iki yüzü gibidir bu iki kişi: "İki yüzlü, iki cephe olmak ne güç!.."

"Yazamadıklarımın" öyküsünde anlatıcı bir yapıntı yazarıdır. Yarattığı ya da tasarladığı yapıntı kahramanlarıyla uğraşır durur. Bir yazar için kahramanlarının nasıl canlı birer varlık haline gelebildiğini bu öyküde görürüz. Giderek, kahramanların gerçekten canlı insanlar gibi başlarına buyruk olabildiklerini de anlarız. Anlatıcı birçok kahramanıyla didiştikten sonra "Kafamın içinde senelerden beri yaşayan birkaç insan var ki, artık benim için hakikî birer varlık haline geldiler" der. İki kişiyi anlatır. Birincisi, bazen düşlerinde, bazen dinlenmek için gözlerini kapadığında karşısında beliren "orta boylu, hafif çilli yüzünde kapaklarının içine çekilmiş küçük yeşil gözleri ile" ona bakan dikkatle bakan bir insandır. Bir türlü yazarın ona

biçtiği rolleri kabul etmez, ama yazarın peşini de bırakmaz hiç. İkincisi, daha gizemli bir kişidir. "Ufak tefek; zayıf yüzü daima asık; siyah gözlerinde yorgun ve düşünceli bakışları var..."dır. Her yerden hiçbir yere, hiçbir yerden her yere hızla dolanan, huzursuz bir meczuptur sanki... Dinlenmek nedir bilmez. "Süratle uzaklaşıp" gider hep. Kimdir bu iki kişi? Samet Ağaoğlu'nun öyküleri aslında soru dolu. Sanat yapıtlarında bu soruların yanıtlarını, yani izleksel karşılıklarını yine yapıtın içinde aramak gerekir. Ancak her sanat yapıtı bütün bu sorulara yanıt üretebilecek denli kendini tamamlamamıştır.

Büyük Aile kitabının aynı adlı ilk öyküsü klasik bir roman taslağı gibidir. "Meşrutiyetin ilânından birkaç sene evvel büyükbaba Hacı Gıyas ölür ölmez, dört oğlu Tokat'ın Niksar kazasından topraklarını, evlerini süratle satarak bütün servetleriyle İstanbul'a göç ettiler" diye başlar. Koskoca bir ailenin İstanbul'da nasıl dağılıp perişan olduğunu anlatır. Ataerkil ortadirek yıkılınca ev ahalisi de dağılır bir bakıma. Alışmışlık dürtüsüyle, bunun bir har vurup harman savurma öyküsü olduğunu düşünmeyelim. Öykünün kişileri toplumsal düzeyden çok ruhsal derinlikte ele alınır. Akıl ve ahlak sınırlarını aşır Şeytan'ın ülkesine kolayca geçebilen, birbirine karşıt duygu ve tutumlar arasında gidip gelen alev alev ruhlu kişilerdir. Bu öyküde de insan ruhuna ve varlığa ilişkin felsefe yapma eğilimi görülür. Öykünün sonunda bir kişi ailenin bir büyüğünü öldürür. Dostoyevskimsi cinayet işlenmiştir nihayet!

"Sağır Yalı" güzel bir fantastik öyküdür. Ömer adlı bir genç içinde ne olduğunu çoktandır merak ettiği metruk yalya girer bir gece. İmgelem devinmeye başlar: "Ömer hayalinin tasavvurlarını, kulağına fısıldanan bir hikâye gibi" dinler. Geceleyin düşlem üretimi yoluyla yalya bir geçmiş kazandırır. Bahtsızlıklarla, kırık düşlerle dolu bir geçmiş elbette. Bu arada "bir sefi, bir serseri olan" oğlunun cenazesinin ardından yazıklanan bir baba betisi de kendisini vurgulayarak girer öyküye. Ömer'in içinden bir ses, "yalının bütün hayatının saklı" olduğu, yakasından tutacak denli somut bir ses Ömer'i iyice yalının öyküsünün içine, karanlığa çekmeye çalışır. Ömer direnir. Sabah olduğunda yalının gizemi mizemi kalmamıştır. Belli ki o ses, Ömer'in düş-

lem üreten yanıdır. Ömer aslında iki kişi midir? Daha doğrusu, Ömer'in imge ve düş üreten yönü ile sabahleyin kendine gelip yalıya yalnızca yalı gibi bakan yönü arasında her zaman uyum var mıdır? Sanki öznenin düşlemci yönü "öteki"dir. Ya da özne "öteki"dir.

Hücredeki Adam kitabının önsözünde yazar, daha önceki öykülerinde kendisiyle "başka insanlar ve eşya arasındaki ilgileri" ele aldığını söyler. İnsanın, bir de, "kendi kendisiyle" ilişkisi olduğunu, bu ilişkinin birey ve toplum açısından önemini vurgular. İnsanın "iç kavgasını" daha önceki öykülerinde "insan ruhunun tezatları" olarak karşılamış, ikinci plana koymuştur. Oysa şimdiye değin yaptığımız okuma, bu iç kavganın, hem izleksel açıdan hem de yazı'nın temel bir güdüleyicisi olarak ön düzlemde olduğu sonucunu vermektedir. Doğal olarak, her yazar 'ben bunu anlattım' derken kendi yazdığının da en iyi okuru, giderek kendi kendinin mutlak okuru olduğunu savlar. Kendi dışında da hep o okuru arar. Ancak, genellikle yazarlar, anlattıklarını sandıkları şeylerden başka şeyler anlatırlar. Özellikle zaman ve mekâna göre okur değiştikçe yapıtın, belki de yazarın hiç aklından geçmemiş yananamları ortaya çıkmaya başlar. Ağaoğlu'nun yazdıklarında da aslında öznenin iç kavgası ya da kendi kendisiyle ilişkisi hep ön düzlemde görünmektedir. *Hücredeki Adam*'ın önsözünden bence anlaşılan, bundan sonraki öykülerinde yazarın iç kavga boyutunu daha bilinçli biçimde sürdüreceğidir.

"Hücredeki Adam" Ağaoğlu'nun öykülemesindeki üç temel dinamikten biri olan düş / düşlem üretimi için en uygun (!) ortamdır. Bir hücreye tıkıldığı için devinme özgürlüğü biten kişi gene de alabildiğine özgür olabilir, düş ve düşlemleri açısından. Ancak hücrede insanın ya da öznenin bu iki yönü arasında etkileşim ilişkisi olduğu ortaya çıkacaktır. Dış dünyada özgür olmayınca düş ve düşlemleri de ona göre biçimlenecektir. Öykünün başkişisi karısını öldürmüş olduğu (bir aile cinayeti daha!) için cezaevindedir. Geçmişle, kendisiyle büyük iç hesaplaşma yaşar. Sürekli olarak borçlu çıkmaktadır elbette. Düşlerinden birinde babasını görmesi de Ağaoğlu öykülerinin genel izlekçesine uygun biçimde olur. "Babası kendi çocukluk

karyolasının önünde durarak yatakta uzanmış bir gölgeye bakıyordu. Yaklaştı. Karyolada, küçük bir çocuğun gözleri ve ağzı yarı açık ölüsü vardı. Bu kendisiydi." İç hesaplaşmanın doruklarından biridir bu karabasan. Yaşamının tümünü, kendini suçladığı, kendindeki üst-benin onu suçladığı ve yargıladığı andır. Ancak bu öyküde cezaevi dizgesi, o dizge yoluyla toplumsal dizge de çok güçlü biçimde olmasa da eleştirilir. Bu cezaevlerinde toplum kendine yeni düşmanlar üretmektedir. İnsanı insanlıktan çıkaran bir dünya anlatılır bu "ölüler evi" öyküsünde.

"Bir Gece Yarı" öyküsünde yalnız başına kalmış, düşlemleriyle baş başa yaşamaya çalışan bir adam anlatılır. Düşlem üretimi için gerekli yalnızlık başka öykülerde arzulanır bir durum iken, bu kez katlanılmaz bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Yalnız adam iç dünyasını bir hayat kadınıyla paylaşır bu öyküde. Tek başına kalmakla sonuçlanmışa benzeyen bir ömrün acımasız muhasebesi yapılır. Hayat kadınına açılım umarsız umutsuz bir uzanıştır başkasına, öbür insanlara doğru.

"Üç Kişi Arasında" yeni bir baba-oğul öyküsüdür. Oğlunu kendi istediği yönlerde biçimlendirmeye çalışan bir baba vardır sahnede. Kendine göre oğluna en doğru yolu göstermeye çalışır. Sert davranmaktan, bağırıp çağırmaktan kaçınmaz. Çok alışık olduğumuz bir baba tipidir. Oğlunun adam olmasını istemektedir. Oysa kendi istediklerini oğluna yansıtmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Oğlu ise kendine babasının öngördüğünden ayrı bir gelecek düşünmekte, sanatçı olmak istemektedir. "Artık babamı sevmiyorum" diyecek denli bunalır baba baskısından. Baba ile oğul arasındaki tartışmalar da anlaşma getirmez. Öykünün anlatılışına bakılarak suçlanacak taraf oğul değil babadır. Baba, oğlunun Turgenyev'in ünlü *Babalar ve Oğullar*'ını okuduğunu görür. İleti (mesaj) açıktır. Öykünün sonunda oğul kendi yazgısının çağrısına uyarak gider, ama bohçasına kendisini anlamayan babasına duyduğu sevgiyi de özenle yerleştirmiştir. Baba geride kafası, kalbi bomboş kalakalıdır. Baba yetkesine karşı yazılmış, ama baba sevgisi yüklü bir öyküdür bu.

"....." başlıklı öyküde öteki izleğini irdelemeyi sürdü-

rür yazar. Öykünün başkışısı “Anadolu’yu dolaşan, küçük ilçelerde kalan, ufak tefek işlerle hayatını kazanan” eski bir öğretmendir. Günün birinde bir garip adamla tanışır. Kimliğini açıklamayan gizemli, çekici bir kişi. Takılır kahramanımızın ardına. “Şehirlerde, ilçe ve köylerde yanından uzaklaşır... yola çıkar çıkmaz” yanaşır, yalnız bırakmaz onu. Öykünün başkışısı bu garip yol arkadaşına kuşkuyla baksa da gittikçe benimser. “Bir zaman geldi ki ona ikinci gölgem gibi alışmaya başladım” der. Ancak günün birinde şehir dışında bir tepede dinlenirlerken, ikinci gölgenin “bakışlarında hiddetli bir elem” görür. Tehdit gibi algılar belirli bir hareketlenmeyle birleşen bu bakışı. Bir taş parçasını alınının tam ortasına vurarak öldürür ikinci gölgeyi. Adam son nefesini vermeden önce karısı ve oğlunu özlediği için bakışlarının öyle olduğunu açıklayacaktır. Kahramanımızın bundan sonraki yaşamı kahredici bir vicdan azabı biçiminde olacaktır. Adaletle teslim olmayacak, adamın karısı ve oğlunu bulacak, onlara kim olduğunu söylemeden yardımcı olmaya çalışacaktır. Elbette, başkışısının ikinci gölgesini öldürmesinin bu cinayete bir iç kavga boyutu kazandırmadığını öne sürmek güç görünmektedir. Ancak, yazar öyküyü daha geniş anlamlı bir alegori olarak düşünmüş olabilir. Sonuç olarak, tipik bir “çift” ya da “öteki” öyküsüdür bu.

Yazarın son kitabı *Katırın Ölümü* garip başlıklı bir öyküyle açılır: “Ridilemet Nüklüm Telada”. Adalet Mülkün Temelidir. Yazarın öykülemesinin üç dinamiğinden biri dünyaya genel olarak olumsuz bakış demıştik. Bu öyküde varlıkbilimsel düzeydenli somut olarak ülke düzeyinde eleştirel bir bakış görülür. Ağaoğlu toplumsal konuların öykücüsü değildir. Nedir ki, bu kez yazdığı öykü, topluma egemen bozuk düzenin eleştirisi olabilecek bir romanın taslağı gibidir. “Firaun” benzetmesiyle eleştirilir toplumu yöneten tabaka. Ancak yalnızca yazarın dönemiyle sınırlı olmayan, günümüze de rahatlıkla uyarlanabilecek felsefi, nerdeyse tarihasırı boyutlu bir eleştiridir bu: “Her devirde, tarihin her gününde, her şehirde, her köyde, devlet idaresinin şekli ne olursa olsun, bu firaunlardan derece derece yüzlerce var. Evet, devlet ve cemiyet idaresi nasıl olursa olsun, sosyalist, milliyetçi, liberal, komünist, bunların hepsinde Firaun

koltuğunda oturanların evleri ötekilerden büyüktür, etrafları da duvarlarla çevirili. Evlerinin içi süslü, kendileri şık ve temizdir. Bazısı babacan görünür, bazısı kendini beğenmiş. Muhafızsız sokağa çıkmazlar, her yerde önde giderler.” Bu saptamada firavun salt belirli bir topluma özgü değil, genelgeçer bir insan gerçeği olarak sunulur. Karanlık duygular ağır basar. Öykünün sonunda başkışının bozuk düzene kurban edilmesi şaşırtmacaktır okuru.

“Martılar” da ilgiyle okunan bir öyküdür. Ağaoğlu’nun Türkçesi güzeldir, düzgündür. Tümceleri sağlam kurulum. Özensiz Türkçeyi ve dil bozukluğunu üslup, akıllarına gelen saçma sapan görüntüleri imge sananların çoğaldığı bir ortamda Ağaoğlu gibi yazarların dilinin özlemle okunduğu doğrudur. Bu öyküde bir ada cezaevinde hücreye konmuş bir adam anlatılır. Siyasal tarihimizin hangi dönemine gönderme yapıldığı açıktır. Ancak öykü güncelin üstünde bir düzeyde, bir yaşam alegorisi gibi yazılmıştır. Kişisel bir yakınma değildir. Yine hücrede bir adam, “bir yandan hürriyet hasreti çekerken, bir yandan da sınırsız bir hürriyetten alabildiğine faydalanıyordum” diyecektir, “Zincirler düşüncelerime kadar ancak. Orada kopuyorlar. Her şeyi, istediğim şekilde, koku ve tatta, istediğim genişlik ve derinlikte düşünüyorum. Böylece kendi kendimi her an yeniden yaratıyorum.” Penceresinden görünen bir kayalığa, martılara bakarak düşlemlerini geliştirir. Bir yandan muhaliflerini bir adada yaşamaya yargılı kılan bir hükümdarla ilgili bir öykü düşünürken, öbür yandan martıların bir leyleğe saldırışını üzüntüyle izler. Anlatıcı “o leyleğe benzetir kendini”. Daha sonra yaralı bir martının ölüşünü görür penceresinden. Anlatıcı bu talihsiz kuşla da özdeşleyecektir kendini. Hücredeki adam düşlemlerinde özgürdür, ancak mutluluk resimleri değildir zihninde çizdikleri. Tersine: “Hücredeki Adam”da olduğu gibi bu öyküde de iç özgürlük ile dış özgürlük birbirini tamamlayıcı olarak değer kazanırlar.

“Onlardan Bazıları” da bir cezaevi öyküsüdür. Anlatıcı “bir çeşit hapisane diye baktığı baba evi”yle gerçek cezaevi arasındaki ayrımı da gösterir böylece. Bir tür cezaevinden insan manzaraları çalışmasıdır bu. Cezaevindeki insanlar yoluyla top-

lumsal duruma da eleştirel göndermeler yapılır. Ağaoğlu'nun öykülerinde özne, topluma hep eleştirel bakar.

Son öykü "Katırın Ölümü" acıklı mı acıklıdır. Emekli olmuş ve eşini yitirerek yalnız kalmış bir maden mühendisinin oğullarına ve onların eşleriyle çocuklarına anlattığı maden yaşamı anıları öykünün özünü oluşturur. Yıllarca madenin kahrını çekmiş yaşlı bir katır gün ışığına çıkarılınca dayanamaz ölür. İhtiyar madenci kendisini katıra benzetecektir. Devlete onyıllarca hizmet eden birçok görevli açısından alegorik bir öyküdür bu. Elbette, burada biçim düzeyinde de olsa, baba-oğul ilişkisinin yine ön düzleme çıkması gözden kaçmamalı. Ayrıca maden mühendisi bu öyküde bir bakıma hayattan çıkardığı dersi anlatmaktadır. Bunu oğullarına aktarması yaşam sürekliliğinin oğulun babaya eklemelenmesi biçimde düşünüldüğünün imidir belki de.

Bu öyküde anne ölmüştür. Aslında izleksel bir ayrıntıdır bu. Çünkü Ağaoğlu'nun öykülerinde anne betisi ön düzleme çıkmaz hiç. Hz. İbrahim, Hz. İsmail ve Hz. Hacer ilişkisini akla getirir. (Bilirsiniz: Hacer'in adı bile geçmez.)

Ancak, biraz Jung'culuk oynamaya kalkışırsak, dişi öge öykülerde önemli bir yerdedir. Maden mühendisi için mutluluk deniz kıyısında olmaktır. Eşiyle "ruhlarının birbirlerine en çok yaklaştığı yer" de deniz kıyısı olmuştur. Yukarıdaki satırları anımsarsak, su ve denizin mutluluk ortamı olarak betimlendiği tek öykü bu değildir. "Strazburg Hâtıraları"nda yer alan "Ren" başlıklı metin bu açıdan okunabilir. Örneğin şu sözler: "İstiyordum ki, bu, Ren sahillerinde dolaştığım akşamüstleri hiç bitmesin, renk, sudan gelen koku, ve sudan gelen ses içinde ebediyyen yaşıyayım." Bu metnin bitişi yazarın imgeleminde eril ve dişi öğelerin nasıl barıştıklarını gösterir: "Alaca karanlıkta akan su! Akan suyun üstünde bir kayık! Kayığın içinde sabahtan beri suya saldığı oltasının başında taştan bir heykel gibi duran bir Alzaslının gölgesi ve...." Belli ki, "taştan bir heykel" in eril sağlamlığı öznenin özüdür.

Ağaoğlu'nun öykülerinde yazımızın başında sözünü ettiğimiz üç dinamiğin nasıl birbirine karışarak işlediklerini gördük. Ancak bu hızlı okuma sırasında bazı yeni bulgularla da buluş-

tuk. Bunların en önemlisi Ağaoğlu'nun coşumcu yazına özgü çift izleğini işlemiş olması.

Elbette, bunu daha dizgeli biçimde yapabilirdi. Herhalde öykücülüğünün üzerine daha fazla gitmediği için daha fazlası olmamış. Ancak yazınımızda bu izlekle uğraşan yazar sayısı kaçtır, bilemiyorum. Baba-oğul ilişkisi de, yaptığımız okumadan anladığımıza göre, çift izleğinin merkezinde yer alıyor. Bu aşamada ruhçözümleyici bir okumanın devreye girmesi gerekir. Nedir ki, bu, bir yandan bizim haddimizi aşar, öbür yandan yapının içindeki verilerin de bu tür okumanın doyurucu sonuçlar getirmesine yeteceğini sanmıyorum. Yazarın yapının dışı kitaplarına başvurmak, oralardan bakarak bu kitaptan dışarı sarkan sorulara yanıt aramak gerekebilecektir. Bu da okumanın, yazınsalın tadını kaçırabilir. Ancak, ben ile üst-ben arasında verimli bir gerilimden söz etmek herhalde yanlış olmaz. Yazmak özgürlüğe eşittir. Özgür olmak için babanın egemenlik alanından çıkmak gerekir. Öte yandan, yazılanı babanın beğenmesi beklenir. Gerçek tutukluluk hali tanınınca hapishaneye benzetilmiş olan babaevinin değeri daha iyi bilinir. Evden, ülkeden tümüyle kopmak da mutluluk getirmez. Dolayısıyla ülküsel durum, babanın terk edilmesi değil, baba tarafından ayrımlarıyla birlikte kabul edilmektir.

Çift izleği, ikilik içi ilişkidir aynı zamanda. Baba-oğul ilişkisinin yanı sıra temel dinamik olarak belirlediğimiz devinmelerin de birer ikilikten kaynaklandıkları söylenebilir. Gerçek yaşamla düşlem, baba eviyle sanat, cezaeviyle özgürlük, mutsuz gerçek yaşam ile özlenen mutlu yaşam, maden ile deniz kıyısı vb deyimlerle anlatabileceğimiz ikiliklerdir bunlar. Hemen hepsi karşıtlam biçimindedir. Birbirine karşı iki birim arasındaki ilişkidir.

Bütün bu ikilikler tek temel bir ikiliğe indirgenebilir mi? Örneğin, öznenin (yazarın değil) iç kavgasını böyle tanımlayabilir miyiz? Ön düzleme sürdüğümüz bulgular yetmiyor bu soruyu yanıtlamaya. Ancak baba-oğul ilişkisi öbür ikiliklerden daha ağırlıklı görünüyor yapıntı dünyasının kurulmasında. Nitekim, bu ilişkiye varlıkbilimsel bir boyut yüklendiğini bile savlayabiliriz. Bunu yapmak için öykülerde sık sık rastladığımız ama şim-

diye değin yeterince üzerinde durmadığımız bir çizgiye dönebiliriz, “çift” ya da “öteki” ya da “suret” konusunda Otto Rank’ın ünlü çalışmasını anımsayarak: Ölüm düşüncesi. Otto Rank’a göre, insanın ilk yarattığı “öteki”, ölümsüz ruh olmuştur. Bunun nedeni ölümden duyulan korkuyu, kaygıyı ölümsüz bir ikinci ben tasarlayarak aşmak, en azından hafifletmektir. Freud, meslektaşının bu görüşünden söz ederken, “Öteki, benim (ego-nun) yok edilmesine karşı bir güvenceydi başlangıçta,” der, “Rank’ın dediği gibi, ölümün gücünü değillemeydi.” Öykülere yeniden şöyle bir bakarsak, “Zürriyet”inki başta olmak üzere birçok öykünün başkışısı ölümden kaçır, korkar, giderek tiksir. Öte yandan, birçok öyküde başkışiyi nerdeyse bir tragedya kahramanı gibi acılı hale getiren olay “öteki”nin ölmesi, gitmesi ya da “öteki”ni öldürmesidir. Elbette, burada kadın betisi şimdiye değin söylediğimizden daha önemli hale de geliyor. Çünkü öldürüldüğü, öldüğü, terk edildiği, ulaşılamadığı için mutsuzluk kaynağı olan kadın kişiler var öykülerde. Ama asıl “öteki” başkışının benzeridir hep. O gitti mi kıyamet kopuyor başkışının dünyasında.

Bu durumda “baba”nın öznenin ötekisi olmasını açıklamak, anlamak daha kolaylaşıyor. Bir yandan baba ile oğul arasında, üst-ben ile ben arasındaki o bildiğimiz ilişki, İngilizcede dedikleri gibi “aşk ve nefret” ilişkisi yaşanıyor. Öbür yandan, baba-oğul bakışımı, sürekliliği ölüme karşı, dünyadaki olumsuzluklara karşı. İbrahim’den İsmail’e sürüyor. Özne üst-ben ile ben arasındaki ilişkiyle yoğruluyor. O kadar ki, hangisinin öteki olduğu da karışabiliyor bazen. Ancak Hacer’i unutmamalı. Yazıyı güdüleyen yaşama isteğidir O.

Aralık 2004-Ocak 2005

Ron ile Ren

Bizim en çok bildiğimiz Avrupa nehri Tuna’dır. Çünkü bizim tarihimizde de yeri vardır Tuna’nın. Ancak bizim tarihimiz için bir nehirler tarihi demek güçtür. Avrupa’nın önemli bir bölümünün tarihiyse neredeyse nehirlerinin tarihidir. Tuna’dan Luar’a, Tiber’den Elbe’ye, Sen’den Volga’ya Avrupa’nın tarihini nehirleri çıkararak yazmak güçtür. Avrupa insanın iç tarihini, kültürünü de nehirlerle kurduğu ilişkiler biçimlendirmiştir. Nehirler, Avrupalının şiirinde dizelere de dönüşmüştür. Nehir tarih, ömür olmuştur.

Frederic Mistral’in “Ron’un Şiiri” ile Hölderlin’in “Ren”i duruyor önümde. Ron ile Ren: Ayrı bölgeden, giderek birbirine bitişik doğan, ancak biri güneye öbürü kuzeye koşan iki akarsu.

Elbette, Ron Nehri güneye yönelmeden önce Lemman Gölü’nde görkemli bir toplanma, yayılma yaşar. Deniz olma özlemi çeker, mavileşir suları... Sonra, tarihin durdurulmaz akışı gibi dalar Fransa’ya, güneye dimdik iner neredeyse, bir an önce Akdeniz’e kavuşmak istercesine. Geçtiği bölge Fransa’nın Provans’ıdır. Ortaçağ’da Ön Rönesansın yaşandığı masal beldesidir. Ron Nehri’nden ayrı düşünilemeyecek bir masaldır bu. Ron bölgenin can damarı gibidir.

Gelgelelim, kıyı şeridini saymazsak, Avrupa’nın özellikle kalkınmış bir bölgesi değildir burası. Kalkınma kuzeyde daha belirgindir. Hele Ren havzasında. Anamalcılığı, reformasyonu Ren Nehri taşımış gibidir. Avrupa Birliği dediğimiz şeyin doğu-

şunu Ren havzası olmadan düşünmemiz olanaklıdır. Ron geçmişe akarken Ren geleceğe akmıştır sanki.

Mistral'in şiiri Ron Nehri'nin destanıdır. Geçmişinin yüceltilmesidir. Fransa'da hâlâ resmen tanınmayan Provansal dilinde yazılmış bir başyapıttır. "Sıvı krallık"tır Ron. Bir denizmişçesine engin, cömert ve tehlikelidir. Destanın öyküsü nehrin henüz buharlı teknelere tümüyle teslim olmadığı dönemde geçer. Doğa hâlâ nesneleşmemiştir nehirden beslenen insanların gözünde gönlünde. Cinli perili, tinli canlı bir varlıktır. Ron sözcüğü "rouan"dan gelir, boğa demektir. Mecaz anlamıyla dalgayı anlatır. Boğa gibi akar Ron. Yılan gibi uzanır, kıvrılır da. Onun için nehrin ruhunu Drak: Yılan temsil eder.

Destan kuzeyden güneye yapılan neşeli bir tekne yolculuğunun öyküsüdür. Doğayla insanın uyum içinde olduğu pırıl pırıl bir yaşam anlatılır. Destanı bir aşk ilişkisi taçlandırır. Orange prensiyle nehrin kıyısında yaşayan bir genç kızın: Anglore'un öyküsü. Kız, prensin nehrin ruhunu temsil eden Drak olduğuna inanmıştır. Onunla evlenince mutlak katına erecek diye mutlu, umutludur. Prens de güzel kızı aradığı Ron çiçeği olarak görmektedir. Bu iki güzel insanın sevgisinde Ron havzası kendini yenilemeye, yeniden doğmaya hazırlanır gibidir.

Heyhat! Teknenin kuzeye dönüşü de vardır. Fırtınalara, azgın dalgalara karşı. Aşar onları, ancak beklenmedik bir anda, buharlı makineli bir nehir gemisiyle, "canavar"la çarpışırlar. Dağılır eski zaman teknesi, "binlerce yıldır nehri tutan" mürettebatı. Felaket! Nehir çiçeği kız ölür bu kazada. Prens sevgilisini kollarına aldığı anda iyice göçer tekne, suya düşer iki gövde. Prens kızı bırakmadan yüzmeye başlar, ama boşuna! Dalgalar yutar ikisini. Geride kalanlar uzun uzun ararlar, bulamazlar iki sevgiliyi. Nehir onları bir daha geri vermemek üzere almıştır.

Destan içinde sezilir ki, prens nehrin ruhudur gerçekten. Kuzeyden gelen buharlı tekneye karşı çaresizdir. Nehrin çiçeğinin yeni dönemde yaşayamayacağını bilmektedir. Kızı kendine alıp onunla birlikte kendine kapanmayı, kaybolup susmayı öğleyecektir.

"Arı bir kaynaktan doğan her şey bir gizemdir" der Hölderlin. Ren'in doğduğu yerde söyler şiirini. Ron'un kardeşi diye

tanıtır Ren'i. Hölderlin bu şiiri Ron destanından nerdeyse yüz yıl önce yazmıştır. Ama yalvaçsı sezgisiyle daha o zamandan doğanın ruhunu saklamak ister gibidir.

Ren'i bir insanmış gibi anlatır Hölderlin. Doğuya doğru gitmek için yola çıkmış, ancak yazgı onu kuzeye yöneltmiştir. Ren insanın alinyazısıdır. Alpler'i aşındıran değil ki bölümü çocukluğudur. Ardına sığamadığı Alpler'i coşkuyla aşır Cermen düzlüğüne doğru kopması, ondan sonra yayılıp salınması, nice kentler kurup yaşam beslemesi bir insan ömrüdür sanki. Ne ki, Hölderlin'i ilgilendiren daha çok çocukluk dönemidir, nehrin doğduğu bölgedir.

Kaynak bölgesinde Hölderlin söz öncesi ya da tam sözün çıktığı anda, insanın doğadan kopup kopmama arasında kaldığı anda var olduğu sanılan bir arılığı, tarihin eskil Yunan dönemine yayılmış olduğu öne sürülen mutluluğu, tanrılarla insanların barışık yaşadıkları günlerin ışığını, ilk ışığı görür gibidir. Belki şiir kalkışabilir bu ilk doğum ânını dile getirmeye. Tanrısal barış bozulunca şair zaten ayrılmıştır ölümlülerden.

Ne dediğini somutlaştırmaz Hölderlin. Ancak belli ki nehrin akli çocukluğundadır. Sonra ne yapsa etse çocukluğundan bir şey onunla birlikte gelmemiş, akmamış, geride kalmıştır. Hölderlin'in yaşadığı dönemde bulamayıp özlediği imgesel eskil Yunaneli, mut beldesi çok geride ve erişilemeyecek denli uzaktadır sanki. Oysa kaynak hep oradadır, her an akmaktadır. Öyleyse arılık yok olmamıştır, olamaz.

Elbette bu anıtsal şiirin yorumuna ya da çözümlemesine cüret edecek değiliz. Ancak Hölderlin'in birçok şiirinde olduğu gibi o esatiri üslubunun altında kaynağa dönüş özleminin denize ulaşmak tutkusundan daha güçlü olduğunu sezdiğimizizi savlayabiliriz. Sanki Ren coşkuyla Alpler'den ovaya atıldıktan sonra düş kırıklığına uğramıştır. "Önce kim öyleyse / bozarak sevi bağını / ayak bağına dönüştürdü?" Bu sorunun yanıtı bilinmez. Ancak, Hölderlin'e göre, ünlü yorumcusu Heidegger'in kavramlarını alırsak, varlık ile varolan arasındaki asal bağ kopmasa bile bozuşmuştur. Bu asal bağın yeniden kaynağa dönerek kurulması gerekir.

Kaynak, doğa ile insan arasında adı konulmamış kutsal birlikteliktir. Hölderlin bir bakıma nehrin doğuşundaki kutsallığı geri istemektedir. Sözün berisinden, bir sezgiler, duygular âleminden modern insana seslenmeye çalışmaktadır. Bu âlemi dile getirmeye ancak şiir cüret edebilir, Hölderlin'e göre. Öyleyse şiir her nehrin başlangıcında vardır. Şiir, belki de yalnızca imgelemimizde varolan o ilksel uyumun, ilk anın hep süreceği umudunun dile gelmesidir. Artık şiirin eskisi denli okunmadığına pek bakmayın! Şiir hayattan değil, hayat şiirden uzaklaşmıştır. Kaynağından uzaklaşan nehir gibi. Hayatın kuzeye dökülmeye sürüklediği Ren hiç öğrenemeyecektir kardeşi Ron'un başına gelenleri. Ron Nehri'nde iki sevgilinin kaybolmasıyla kendi üstüne kapanan doğa Ren'in kaynağında Hölderlin'e görünmüş, işaret vermiştir. Doğa sözün içinde gizlidir. İnsanın tek umudu da budur.

Kasım 2003

Sarp Bir Şiir İçin İlk Satır

Enis Batur, son iki yılın öne çıkan, öncü çıkan yazı(n) eri. Eleştirmen, denemeci olarak, şair olarak, dergi yöneticisi olarak. Şiiri, şimdilik en az dikkati çeken boyutu. Oysa Batur'un yazınsal etkinliğinin eksenini şiir. Bir bakıma "karanlığın yüreği". Üzerinde durulmamasının nedeni var elbette.

Bir zamanların ünlü dışlama sıfatlarını kullanır, "toplumcu değil", "kapalı", "biçimci" dersek, bu şiiri daha okumadan ıskalamış oluruz. Bugünün moda deyi mi olan "usta işi" de yersiz, yetersiz bir niteleme olacak. Çünkü bu deyim, yapıtı ulaşılmazlığın içine kapatıp, uzak tutmak amacını gizlice güdüyor. "Karışıklık olanağı içdi ş edilmiş bir söyleşi" tanımlaması kimi okuru rahatlatır belki; ama yazarın, okurun beklentilerine göre yazmasının önünde sonunda yazında tıkanıklığa yol açtığını gören okurlar da olabilir.

Enis Batur şiirinin okunmamasının nedeni okunamamasıdır. Batur, Türk yazın dünyasının alıştığı, bildiği şiirin dışında bir şiir kurmakta. Okurda değişiklik olmadan şiir değişince okumak güçleşir, doğal olarak. Ece Ayhan, İlhan Berk şiirleri gibi Enis Batur şiiri de değişik okuma yöntemleri, yaklaşımlar gerektirir.

Alışılmıştan nerede ayrılıyor Enis Batur ve hangi yeniliklerin ardında? Yanıt, son kitabı olan *İblise Göre İncil*'de aranabilir. Aslında üç kitap bir arada yayımlamıştır: Omaca, İblise Göre İncil, Akrep Dönencesi. Bunlardan Omaca, okurun az da olsa işine gelebilecek bir toplam. Çünkü ölçünün, sesin, duyarlılığın

egemen olduğu şiirleri içeriyor. Kimdir anımsamıyorum, “okur şiiri anlamazdan önce havasına kapılır, bu havaya girebildiği ölçüde sever şiiri” demiştir. Omaca okura yakındır, çünkü okurun beklediği duygulanım ortamı vardır bu şiirde. Şiirden “ince duyarlıklar” anlatmasını bekleyenler de tat alacaktır bu kitaptan. Liriktir şiir, şairin dünyayı buruk bir güzelliğe dönüştürdüğü alandır. Ritim, gerçekten “ince ve yoğun” bir ezgi halinde sözcükleri birbirine bağlar. Gelgelelim, daha yakından, yani bu havadan sıyrılarak yapılacak bir okuma, Omaca’yı olağandan, alışılmıştan ayırır.

Her yeni şairi etkilendiklerine göre açıklamaya, böylece gizliden gizliye engellemeye çalışan yargıçlar “kökü dışardanlık”la suçlayabilirler Batur’un şiirini. Ya da, daha insafli davranarak, “usta işi ama cansız” diyerek geçebilirler. Şiirin iyice okunmamasından kaynaklanacaktır bu tür yaklaşımlar. Çünkü Enis Batur şiiri, şiirimizde sık sık görülenin tersine, çarpıcı olmayı amaçlamayan bir şiir.

İmgeler parlamıyor, dize bütünlüğü kaygısı yok, şairin sözü “vecize” gibi zihne saplanmıyor. “Kısık, gizli bir ses” ile söylenmiş, sessiz çekimli bir şiir bu. Şiir okuyarak coşmayı bekleyen okur dışavurumcu olmayan bir söylev ile karşılaşacaktır. Duyguları kaba çizgileriyle betimlemenin, anlaşılabilirliği, okunaklılığı kurmanın yerine duygulanımların en ince ayrıntılarına dek inmeye, en uzak çağrışımlarına ulaşmaya çalışan bir söyleyiş vardır. Zamanı kesintiye uğratan an ve âni, uçsuz bucaksız ama geçici saltanatlarını şiirde kalıcıya dönüştürürler.

Omaca’nın, en geniş halleriyle kavranmak üzere soyutlanmış “an”larında sağlam bir dil bilinci kendini gösterir. Daha sonra söyleyeceği gibi, “evren” dile dönüştüreceği “bir konu” şair için. Şairin kendi tasarımını bütünleme yoludur dile dönüşüm. Yani kendini evrende, evreni kendinde nasıl gördüğünün kişisel bir “cosmogonie”ye dönüşümüdür. Özne-nesne ilişkisinin yeni bir gözle düzenlenmesidir bir bakıma. Her çağdaş yazar gibi Enis Batur’da da, öznenin kendisi için verilen tanıma karşı çıkışı, yeni bir tanıma varma, en azından, olanı sorgulama çabası görülür. “... Her şeyi adlandırıyoruz, adsızlıklarında bırakarak” sözü, şairin dilsel tavrının nedenini açıklamak için

bir ipucu olabilir. Gerçekten de, yaşadığımız her şeyin bir adı var, dünyayla özdeş saydığımız, kanıksadığımız bir dilimiz var çünkü. Ama ya dilimiz, konuştuğumuz, anlatmıyorsa, anlatamıyorsa, yanlış anlatıyorsa? Şiir, dilden kuşkulananla da başlar, dilin anlatım gücüne inanarak sürer. Ne var ki, adsız olana, doğru adlandırılmamış olana yeni bir ad takma söz konusu değildir. Adsız olanı söz kılmak, söze, adlandıramadığı berisini ve ötesini içkin kılmaktır amaç. Doğrudan adlandırmaktan, güvenmediği dili kullanmaktan kaçınacaktır şair, yeni anlatım yolları deneyecektir.

Gitgide bu deney Omaca’nın boyutlarını, konusunu aşar. Çünkü Enis Batur için şiir bir tavidir. Aydın olarak, birey olarak aldığı tavır. Kaleminden başka silahı olmayan yazarın ya da güzel yazma sanatının fildişi kulesinde tapınan “edip”in ağılatısı değil bu tavır. En kaba yaklaşımla, bireysel varlığın, “bir parçası” olduğu “bütünden ayrıldığı yerden” kalkarak, genellikle “bütün” adına sigaya çekilen “parçaya” tekilliği adına konuşabileceğini göstermektedir. Bu doğrultuda, şairin yalnızca duyarlılığı değil, düşünceleri, okumaları, yaşamaları, deneyimleri de şiirin konusu olacaktır. Artık şiir, açılmak istediği denizin enginliğiyle orantılı büyüklükte bir kayığa binecektir.

Böylelikle, İblise Göre İncil ve Akrep Dönencesi şiirin eksen değiştirmekte olduğu bölgede, anlaşılmanın hepten ötesinde yer alırlar. Şair artık gönül adamı değil aydındır. Günümüzde şiir yazmak için bilgi, bilinç, kültür birikimi gerek diyerek de tam olarak tanımlamış olmayacağız Enis Batur’un girişiminin yer aldığı bölgeyi. Şair gibi şiirde de değişeni tanımak gerek. Gözümün önünde geçen serüven şiirin “yazı”laşma çabasıdır, “Nil”den bu yana.

“Nil”, şiirde, anlatıda olduğu gibi bir metinsel yapı olabileceğinin kanıtı, sınanmasıdır. Gerçi “Nil” çelimsiz görünümlüdür, daha doğrusu iskelet halindedir. Ama deney itici olmuştur. Kronolojik öykülemenin yerini karmaşık yapı almış, şiirsel düşünsel ile barışmış, bağdaşmıştır. Ancak, düşünceyle kaynaşmak isteyen her şiir için bir tehlike vardır. Cemal Süreya, Ecevit’in şiiri için “düşüncenin giysisi” demişti. Bu yanlışa düşmemek zorundadır düşünselliği göze alan şiir. Batur, belli

bir düşüncenin yörüngesinde şiiri örgütlemek yerine kendine özgü bir yapıntısal dünya kurarak (bu anlamda yapıntı şiire eşittir) giderir tehlikeyi. Batur, Ahmet Hamdi'nin bir deyişiyle "modern kozmografya", bir eleştirmenin Blake için kullandığı tanımlamaya göre "kişisel mitologya kurucusu"dur. İzlekler, yapıntısal-kişisel eğretilmeler, simgeler, birbiriyle "yok-evreni", yani dünyanın şiirsel tasarımını kurmak için ilişkiye girerler. Batur'un şiiri, bu bütünü tamamlamayı amaçladığı için şiirin her ögesi bütüne göre değerlendirilmelidir.

"Karanlık ve ürkütücü" Ayna'da göz, görünenin dışına uzanır, söz ile birleşir. Şiir (yapıntı) ile düşünce tam anlamıyla komşusal olurlar. İblise Göre İncil'de şiirsel gözün dışına taşan kavramak için "görüm"selleşir. "Görüm" başlığı "yok -evren"in kurulması için gerekli çerçeveyi sağlar. İmgelem gücünün gösterdiği, dünya görüşü ile birleşir. Akrep Dönencesi'nde, daha önce komşu olan şiirsel ile düşünsel aynı çatı altına yerleşirler. Türk şiirinde "anlıksoylu söylev" başlamıştır.

Elbette, bu dünyanın üzerinde durulması gereken bir boyutu da dünya görüşüdür, şairin tavrıdır. İblise Göre İncil başlığı, Yunus öyküsüne getirilen karşı-yorum, "ateşe mecbur akrep" eğretilmesi bu dünya görüşüne ilişkin ipuçları. Besbelli bir uzlaşmazlık, aykırılık. Hemen birey-toplum çatışmasına indirgemeyelim bunu. Çünkü o zaman yapıta kentsoyluluğun eksantrizm arayan gözüyle bakmaya, tuhaf ve ilginç bir varlığı seyretmeye koyuluruz. Yazmak şairin toplumla yüzleşmesidir. Herkesin gözü önünde, yani bir fanusun içinde kendine kapanmasıdır. Şair "ağızları çoğaldıkça susmaktadır", ne kadar çok konuşursa o kadar çok gizlenmektedir. Böylece seyirlik varlık olma tehlikesini daha başından dışlamak istemektedir.

Gizlenmesi hem okurun indirgeyici bakışlarına tepkidir, hem de şiirin amacına uygundur. Şiir kendine çekilerek, gizlenerek, şimdiye dek gizli kalan bir şeye "karanlıklardan çıkan bir sürekliliğe" katılmak istemektedir. Bilginin susturduğu bilinir: Öteki'nin ardındadır. Kitabın 104. sayfasında, bütün gizliliğine karşın açıkça dile gelen amaçtır bu. "Kıyı kenar adımları tarihi"ni kurmak "bireysel başkaldırı"ları birbirine bağlamak, şairin oldukça geniş bir kültür uzanımında dolaşmasını, felsefe,

tarih, insansal bilimlerle sıkı fıkı olmasını gerektiren bir girişim. Nitekim, 150 yıldır dünyayı ve insanı yeniden sorgulayan çeşitli çağdaş düşüncenin yansımasını görebiliriz Enis Batur'un şiirinde. Şairin kültür adamı olmasını gerektiren bir şiir Enis Batur'un ki. Amacının ağırlığı altında ezilmeden sürüyor. Yalnızca lirizm düzeyinde kalarak başarıya ulaşmak da varken, güç olanı seçtiği, amacına bağlı kaldığı için Türkçenin önemli bir serüveni. Daha şimdiden.

Şubat 1979

Kozmopolit Hurufi

Enis Batur'un bugüne değin yayımlatmış olduğu kitapların sayısının 60'ı aştığını geçenlerde fark ettiğimde çok şaşırdım. Bu kadar çok kitabı, bırakın yayımlatmış olabileceğini, yazmış olabileceğini bile düşünmemiştim.

10-15 yıl önce kendimi iyi bir Enis Batur okuru olarak sayardım. Kişi ile metni ayırt edebildiğime inandığımda "Sarp Bir Şiir Üzerine İlk Satır"ı yazıp bir gazetede yayımlatmışım. Hazırlamakta olduğum "Satırlar ve Sokaklar" kitabıma alacağım bu metinden sonra daha iddialı birkaç satırı "Çağcıl Hurufi" başlığı altında yazmışım. Rahmetli Cemal Süreya'nın *Papirüs* dergisinde özel Enis Batur bölümü için yazdığım bu metni uyduruk daktilomla tek nüsha olarak hazırlamış ve Süreya'ya göndermişim. Şimdi anımsayamadığım nedenlerle ne Enis Batur özel bölümü ne de benim metnim gün ışığına çıkabildi. Daha kötüsü: "Çağcıl Hurufi" Süreya'nın belgeleri arasında kayboldu. Rahmetli, çeşitli aramalarına karşın bu metni bulamamıştı.

En az 15 yıl öncesinden söz ediyorum. O günlerden bu yana alışılmış ama anlamı her söylendiğinde değişen deyimle köprünün altından çok su aktı. Enis Batur'un yazısını izlediğimi sanırken, geçenlerde bir baktım ki akarsu çok çok ilerlemiş. 60 kitap dile kolay. Hepsi şiir kitabı değil elbette. Ancak görebildiğim kadarıyla Batur'un yazınsal etkinliğinin eksenini şiir. Oradan yayılıyor yeryüzüne, orada toparlanıp derişiyor. Şairin sözü okurun önünden gidiyor. Okurdan daha hızlı yol alıyor.

Şairin sözüyle birlikte Türkçede yeni yataklar kazılıyor, yeni ovalar besleniyor.

Okuyabildiğim kadarıyla Enis Batur'un şair olarak ayrırcı bir özelliği kültür yüklü şiirler yazması. Yalnızca duygular, izlenimlerle değil fikirler, kavramlarla örüyor şiirini demek yetmeyecek, basmakalıp bir laf olarak algılanabilecek. Batur şair olarak dünya ile kurduğu ilişkinin dil içinde, kültür alanında gerçekleştiğinin bilincinde. Bu ilişkiyi en sıkı biçimde kurabilmek için erişebildiği bütün kültürel zenginliklerle zorluyor dili, kendini. Yüksek perdeden bir ses, sessiz mi sessiz. Karl Kraus'un dediği aklıma geliyor: "Söyleyecek bir şeyi olan bir adım öne çıksın ve sussun." Modern şiir ne yazık ki az okunaklı, az okurludur dünyanın her yerinde. Gürültü çağında suskunun gücü, sesidir şiir. Ancak, dil şiirde yüzleşiyor kendi özüyle. Her şey orada: Çağın dilinde, konuştuğumuz dilde. Enis Batur şiiri de asıl sorunların dilde sorulması, yanıtlarının dilde aranmasına yöneliktir. Kozmopolit çağın kozmopolit aydını olarak bir hurufi işi biçiminde yapılır şiir. Barok bir şiir. Türkçede şimdiye değin denenmemiş sesleri, konuları, imgeleri yokluyor. Türkçenin yepyeni bir uzun mesafe koşusu.

Opera. Bu 4004 şiirsel satır şairin soluğunun, solukluluğunun resmi. Soluk değil bu resim. Çağdaş Türkçenin benim ilk rastladığım "apokaliptik" metni. Yanlış anımsamıyorsam Melih Cevdet dikkatimizi çekmişti Enis Batur şiirlerindeki yalvaçsı tona. Buna uygun konular, izleklerde örülmüş *Opera* nehir-şiiri. Evet, nehir-roman gibi nehir-şiirden de söz edilebilir 4004 satır arasında.

Böylesine uzun şiir okurken Ovidius'tan Hölderlin'e çeşitli şairler geliyor aklıma. "Pisan Cantos"u ile Ezra Pound özelikle geliyor. Anlatı şiir ustası Edip Cansever'i anımsamamak mümkün mü? Son üç isme *Opera* metninde de rastlıyoruz. Bu arada Victor Hugo'nun "Yüzyılların Destanı"na gidiyorum bir an. İzleksel açıdan bu şiirin tam karşısında yer bulunabilir *Opera*'ya. Yüzyılların değil tek bir ânın destanı olmak için ortaya çıkan bir kitap *Opera*: kıyamet no(k)tasının arayışı. Her şeyin bittiği ya da başladığı nokta. Walter Benjamin'in felaket kuramlarını düşünmeden edemiyorum. Sanki tarihin infilak ettiği ânı

arıyor şairin sözü. Ancak Benjamin'den farklı olarak Mesih beklentisi yok kıyamet görümlerinin ardında.

Bu tür metafizik laflar çağdaş Türk şiirine yabancı, biliyorum. Ancak Enis Batur şiirinin teoloji ve metafiziğe, asıl varoluşsal sorulara atfı yapılmadan çözümlenebileceği kanısında değilim. Belki daha önce de söylemiş ya da yazmıştım. Enis Batur şiirinin önemli bir yönü negatif teoloji yapmasıdır. İnançın kapatamadığı, anlamın aşamadığı bir boşluğun, bir derinliğin, belki de henüz keşfedilmemiş bir anlamlılığın kıyısında devinir söz. Dile gelmez, şiirleştirilemez denen haddin, dilin sınırlarının arayışıdır bu. Söz tükenene dek akacak, büyük hakikat sessizliğine, yokluğuna yol açacaktır.

Opera. Dünyanın uyumsuz kakafonisi uyumlu polifoniye dönüşür bu müzik / oyun türünde. Ernst Bloch ünlü Ütopyanın Tini kitabında İnsan Beni'nin dört metafizik-etik katı olduğunu savlar. Önce küçük zamansal Ben vardır. Yaşam sevinci ya da üzüntüleriyle dolu, bilinçli dünyanın günlük Beni'dir bu. Daha sonra tinsel Ben gelir. Sevi ve umut gibi yoğun duygularla yüklüdür. Üçüncüsü daha derinlikli olan dinsel Ben'dir. Dördüncüsü ise büyük zamansal Ben'dir. Yine Bloch'un deyişiyle "Lüsifersi"dir bu Ben. Yaşamı en geniş açıdan bütün görkemi, sefaletiyle kavramaya dillendirmeye yönelir. İsyancıdır, aşmak ister. "Buna da şükür" deyip boyun eğmeyen, kabullenemeyen insan özüdür. Opera sanatı bu Ben'e tekabül eder Bloch'a göre. Enis Batur'un *Opera*'sı da Bloch'un anılan sanata atfettiği metafizik iddiayı taşımaktadır. Lirik bir şiir söz konusu değildir. Duygulandırmak, kolayca akılda tutulup şarkı sözü olmak için yazılmadığı anlaşılmaktadır. Keyiflendirmekten çok zorlamaktır amaç.

Bloch'u andık ama önemli bir farkı var *Opera*'nın. Ütopyası yok. Siyasal / dinbilimsel bir umudu ya da "eskatojik" bir beklentisi de yok. Her şey bulduğumuz yerde başlıyor ve bitiyor. "Som yanlış tarih"e baskın veren yağmur olmak istiyor şiirsel söz. Güncel imgeler, olaylarla, Türk şiirinde az gördüğümüz metafizik görümlerle cüretkâr, önemli bir şiir geliştiriyor Enis Batur.

Bütün şiir, birinci tekil şahıs olarak kaleme alınmıştır. Ancak şiiren özneyi şairin şahsına eşit saymak yanlış olur. Şiir

de yapıntıdır. Sesin sahibi sık sık değişir. Asıl özne mikrokozmos bir makrokozmosu iç içe şiiren sözdür.

Türkçede istisnai bir gelişme olan bu şiiri bütün aykırı görünümüne karşın yalnızca Türkçe değil Türkiye dışında da görmek, değerlendirmek güçtür bence. Bu açıdan baktığımda Enis Batur'un 14 Temmuz 1996 tarihli *Cumhuriyet*'te yayımlanan "Deprem Öncesi" başlıklı "köşe(bent)" yazısıyla *Opera* arasında güçlü bir izleksel bağ olduğu kanısındayım.

Nehir-şiirin ilk bölümündeki

"Yıkılan ve direnen görkemi yazıyorum.

Ne insanlar farkında

ne de olaylar tabii: sanıyorlar ki

bu tekensiz uğraş beni

başka bir dünyaya kilitlemiştir." satırları bu dünyanın, bu günün göbeğine doğru yol gösterir. Küre, akarsu derken söz alır götürür okuru, son bölümde İstanbul'un içine bırakır. Aslında şiir aynı yerde başlamıştır.

Esrimeyle kösnüme, isyanla özyıkım, sabuklamayla tefekkür arasında kıpır kıpır bir söz akıyor sayfalarca. Yüksek sesle de okunabilir aslında. Öte yandan bütün şiir boyunca serpiştirilmiş imgeler, üçüncü bölümdeki düzenlemeler, dördüncü bölümdeki bazı kesimler görsellik katıyor söze. Çok yönlü okumaya açık bir metin. Biyolojik ve düşünsel katmanlar arasında kasıtlı bir git gel ve koşutluk var gibi.

Akıcı bir şiir. Akı olarak söz. Görebildiğim kadarıyla Enis Batur'un 22 yıl önce yazmış olduğu "Nil" ile aynı soydandır *Opera*. Şairin "şahsın masalı", kendine özgü izlekleri *Opera*'da sürmektedir. Bir metin çözümlemesine kalkışmıyorum burada. Bir kitap tanıtma yazısının, yön gösterici bir küçük levhanın sınırları içinde kalmaya çalışıyorum. Bu çerçevede geliyor aklıma ve "Nil"den alıntılıyorum:

"Gordium'da doğdum. Başlangıçta ölüm vardı. Kırmızı bir evi kuşatan bir akarsuya koşut çoğaldım."

"Nil"in "Türüm"ünden *Opera*'nın "Tekvin"ine bu tür bir çoğalma görüyorum "Kördüğümkent"ten yükselen sözde.

Türkiye’de tarih acımasız bir sel gibi akıyor. En hermetik görünümlü, en kapalı (!) şiiri bile yazıldığı günlerden kopuk düşünmek doğru değil. Söz de Tarih ile birlikte akıyor. Boğulmamak için direniyor. Biliyor ki Türkçe yazın çağcıl kültür kahramanıdır. Selin üstüne çıkıyor. Biliyor ki sel gider söz kalır. Has sözün asıl ölçüsü zamandır.

Ağustos 1996

Sartre Üzerine

Jean-Paul Sartre adını bilmeyen aydın yoktur Türkiye’de. Varoluşçuluk, *Bulantı*, Camus ile çekişmesi, yazın, felsefe üzerine birkaç satır düşünmüş hemen herkesin dağarcığında olan sözcüklerdir. Ne var ki, Batı’nın birçok ünlüsü gibi Sartre’ı da tam anlamıyla tanıyamadık daha. “Gerek mi?” diye soranlar olacaktır. Sartre’ı tanımak için tanımaktan, ansiklopedik kuru bilgiden yana değilim, doğrusu. Ama Sartre’ı adamakıllı okumak gerek. Sol düşünce bu filozofu göz önüne almak zorundadır çünkü.

Çünkü Sartre, bulandığı dönemden bu yana köktenci, karşı-kentsoylu bir filozoftur. Gerçi tam anlamıyla aşamamıştır Fransız klasikçiliğini. Uşcu tavrı, özgürlük üzerine düşüncele riyle göbeğinden bağlıdır geleneğe. Ama geliştirmeye çalıştığı Marksçılık da bir sürekliliğin ürünü değil midir? Batı düşünce- sindeki sürekliliği kırdığı savında değildir de Sartre.

Logos’un tarihinde en kapsamlı dizgenin Marksçılık oldu- ğunu söylemiştir. Marksçılığı benimsemesini küçük kentsoy- luluktan proletarya saflarına vicdani bir etkiyle terfi etmeye çalışmak olarak algılamamalı. Varoluşçuluk başlığı altında başlayan bir düşüncenin kendini aşması, daha geniş bir bütün içinde olduğuna aymasıdır bu dönüşüm. “Marksçılığı gerekti- ren koşullar kalkmadıkça Marksçılığın hükmü de sona ermez,” der Sartre. Ona göre, Marksçılık çağdaş düşüncenin ufka açıl- an yanı, Tarihin kendini tümleme deviniminin ta kendisidir. İlerleyen her düşüncenin içinde olduğunu göreceği bütündür.

Marksgillikten söz etmiştir, Marksçılık kavramını dogmaya bırakarak. Çünkü Marksçılık muhalif toplumsal güçlerin yükselmesine koşut biçimde ilerleyen açık uçlu bir bütün olmalıdır, genişleyen bir bütün, 19. yüzyılın koşullarına karşılık vermekle yetinmek istemiyorsa.

Marksçılık da değişir öyleyse; parti, devlet buzluklarına sığmaz. Sartre ile birlikte Marksçılık bireyi ele almıştır düşüncesini gittikçe benimsiyorum. Ama Anayasa'nın temel hak ve özgürlükler bölümüne yansıyan klasik özgür bireyin ötesindedir Sartre'ın Marksgil insan anlayışı. İçselliğin dışsallığı, dışsallığın içselliği gibi formüllerde billurlaşan, özne ile nesneyi aynı bütün içinde görmeye çalışan Sartregil anlayış bireyi indirgenmez bir varlık, ama atomik bir birim değil, çağı çağında zengin bir karmaşa, ruhsal-toplumsal-dirimsel ilişkilerin örüsü olarak ele almaktadır. Kierkegaard'ın dile gelmez dediği, toplumsal açıdan bakmak uğruna incelenilmesinden vazgeçilen iç serüveni ussallaştırmıştır Sartre. Özneli, tikeli, bireysel insanı, genele bağlı olduğu için genel denli anlamlı bir konu olarak incelemiştir. İçseli dışsaldan coşumcu anlayış koparmış, bu kopukluğu öbür düşüncelere de benimsetmiştir sanki. Gelgelelim, içimizin tarihini dışlayan düşünce çağımızı da çözümlemeyecektir.

Gönül ister ki, yeniden ele alınsın Sartre, varoluşçuluğun yalvacı yaklaştırmasından kurtulsun. Batı'da yükselen her yazarın şöyle bir okunması ve tanınmadan yargılanması sonucunda unutulmasın. Sağcı bir gazetede Sartre'ın ölüsüne bela okunurken birimiz çıksın savunsun.

Ama, biz aydınlar, 1.000-2.000 kişilik kentimizde yalnızca birbirimizle uğraşmayı yeğliyoruz galiba!

1981

Sartre ve Kristeva'nın Özne Anlayışları Üzerine

Engels'e bakılırsa, "belirli bir zamanda belirli bir ülkede şöyle bir adamın ve yalnız o adamın ortaya çıkması şüphesiz ki bir rastlantıdır. Ama bu adamı yok etseniz de yedeğine gereksinme duyulacak ve bu yedek bulunacaktır". Yani, tarihin, toplumun belirlendiği bir konuma a'nın değil de b'nin yerleşmesi bir rastlantı sonucudur. Belirlenimler arasındaki ilişkiler tikele, kişiye indikçe belirsizleşmekte, rastgele bir oluşuma evrilerek rastlantısal sonuçlar vermektedir. Rastlantı, gereklilik anlayışında bir pürüzdür elbette. "O olmazsa öbürü" demekle aşılamayacak bir çelişkidir. Ancak, Marksçı düşünce dizgesinde birey kavramının yeterince işlenmemiş olmasının doğurgusudur bu.

Birey salt zorunlulukların ürünü müdür? Evetse yanıt, rastlantı olamaz birey. Yok, birey aynı zamanda kendi kendinin de ürünüyse gene rastlantı değildir. Rastlantı kavramı önemli bir sorunsalı geçiştirmeye yaramamaktadır: Bireyin indirgenmezliği. "Ben biricikim." Bu olgunun açıklanmasının Marksçılık içinde temelli bir sorun olması Sartre ile başlar: "Valéry bir küçük kentsoylu aydındır, kuşku yok bunda. Ne var ki, her küçük kentsoylu aydın Valéry değildir. Çağdaş Marksçılığın bulgularma işlemindeki yetersizliği bu iki tümcede açıklanmaktadır."

Oysa Sartre'a dek Marksçılar (Marksçılık değil) rahattır bu konuda. Birey çevresinin bir ürünüdür. Bir özerklik değil bir sonuçtur. Bireyi açıklamak, onun ait olduğu dünyayı açıklamaktır. Toplumsal-iktisadi bir öz vardır, bireyde örneklemektedir

kendini. Bireyler arası ayrımlar değil ortak paydadır Marksçıların ilgi alanı.

Bireyin ister istemez öne çıktığı sanat alanında Marksçıları iyice rahatlatmıştır indirgenmezliğe ilgisizlik. Plehanov, “tenkitçinin ilk vazifesi belli bir eserdeki fikri, sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek, belli bir edebî hadisenin sosyolojik muadili diyebileceğimiz şeyi tayin etmektir” derken, Goldmann’ın kıracağı bir çizgiyi temellendirmektedir. Böylelikle yazınsal yapıt yansıtıcı, okunması ise yansıttığı toplumsal-iktisadi öze indirgeme işlemi olmaktadır. Yazar ikincilleşmektedir.

“... Praxis’i, yaratımı, bulguyu, yaşamımızın ilksel verisini yeniden üretmeye indirgemek istiyorlar” der Sartre, “yapıtı, edimi ya da tavrı, bunları koşullayan etmenlerle açıklamak istiyorlar; açıklama istekleri karmaşığı basite indirgemek, yapıların özgüllüğünü yadsımak ve değişikliği özdeşliğe indirgemek istemini gizlemektedir.” Yapıt ve yazar, yani öznel, nesnelin yansıması olmaktan çıkarılmaktadır bu sözle. Ama, karşılığında, Kierkegaard’ın özeline, tikel gönlünün akıl almaz dile gelmez serüvenine dönüş yapmamaktadır Sartre. Marksçılığın gitgide gerekliliğe dönüştürülmesine karşı çıkmaktadır: “Marksçı düşünceye bütün karmaşıklığı kazandırılmak isteniyorsa, sömürü çağında insanın, hem ürününün ürünü hem de başka bir ürünün yerine geçemeyecek bir tarihsel öge (agent) olduğunu söylemek gerektir.”

Sartre’ın “Marksçılığın içinde insanı yeniden fethetmek” amacını güttüğü sırada Lucien Goldmann, yazarı ve yapıtı, toplumsal, tarihsel bakımdan konumlama işlemine yetkinlik kazandırmaktadır. Goldmann’a göre “önemli olan, incelenen edebiyat ve sanat yapıtında yaratıcının bireysel duyarlılığından giderek tarihsel ve toplumsal gerçekliği ortaya koymaktır.” Goldmann, yapıtı, yazarın yaşamından toplumun tümüne doğru gittikçe genişleyen yapılar içine yerleştirir. Dahası: “tarihsel gerçekliği içinde tek olan belli bir dinamik yapıyı” bulup çıkarmaktadır böylelikle; “yapıların özgüllüğünü” yadsınamamaktadır. Ama konu hâlâ yaratıcı birey, öznel etkinlik değil, toplumsal-iktisadi özdür. Ortaya çıkarılan yapı bağdaşık, aynı türden parçalara sonrasızca bölünebilir, genel ile tikel arasında salt

nicel bir ayrım varsayan, tikeli benzerine indirgeyen, edilgen kılan cinstendir. Goldmann, özgünlüğün altını çizmekle Marksçı sanat anlayışında bir kırılma sağlamışsa da köklü bir değişimi gerçekleştirememiştir. Yapıtta asıl konuşan yazar aracılığıyla toplumsal öbektir. Yazara gelince, “Goethe Goethe’dir.” Çünkü “en güçlü kişilik, düşünce dünyasıyla, yani etkin ve yaratıcı yapısı içindeki toplumsal bilincin temel güçleriyle özdeşleyen kişiliktir,” Goldmann’a göre. Yaratıcılığın merkezi kişi değil öbektir, kişi aracı olmakla kalır.

Kişinin merkez olduğunu savunmayacaktır Sartre. “Kişisel” başlığı altında örülen bir ilişkiler ağından söz edecektir, kişiyi özne olarak öne çıkaran özgül ve indirgenmez bir konumdan. Sartre, Goldmann’ın *Racine*’i için “... bu ilginç kitap trajedinin nasıl XVII. yüzyıl burjuvazisinin bir çıkmazı olduğunu gösteriyor. Ama yazar bu trajedinin *Racine*’in bir trajedisi olduğunu hesaba katıyor mu?” diye sorarken, genel soyut belirlenimlerle yetinmeyen, her biricik gerçekliği biricik olarak açıklayabilecek bir düşünce geliştirmenin kaygısını duymaktadır. Engels’in ünlü Napoleon örneğini ele alarak, “göstermek istediğimiz bu Napoleon’un gerekli olduğudur. Devrimin gelişiminin, hem diktatoryanın hem de onu uygulayacak olanın bütün kişiliğinin gerekliliğine yol açmış olduğudur.”

Gerekirciliğe karşı istemciliği, edilgin bireye karşı özgün, bağımsız özneyi çıkarmamaktadır Sartre. Özneli nesnel gelişimin zorunlu bir ögesi olarak tanımlamaktadır. Sartre’a göre yaratıcı birey, çalışan birey, kısacası üretici insan, “ortamın nesnel koşulları ile olumsuz alanının nesnel yapıları arasında” devinmektedir. Bu özgürlük alanı bireysel edimin tarihe aşkınlığını imlememektedir. Tersine, bir tümlenme devinimi olan tarihin tümleyici bir ögesidir. Birey hep geleceğe göre ister, geçmişe ve şimdiye göre belirlidir. İstek, istem, bilinç gibi öznel etmenler nesnel koşullar ve belirlenimler ile karşılıklılıklar, etkileşimler ağı kurarlar. Bireyi yapan ilişkiler yumağıdır bu. İnsanı etkinlik içinde gösteren, kılın bir varlık sayan praxis anlayışıdır.

Adam Schaff, *Dil ve Bilgi* adlı yapıtında, Marksçılığın öznel öge üzerinde pek durmadığını söyler. Oysa her türlü insan kılıgısı insanın özne olarak da varlığına bağlıdır. “Tarih mi insanı,

insan mı tarihi yapar?" sorusu yanlıştır aslında. Çünkü insan ve tarihi birbirinden ayırarak, hele aralarında bir öncelik-sonralık ilişkisi varsayarak düşünmek olanaksızdır. Çünkü bu sorunun zemini olan Batı uygarlığında tarih ve insan üst üste gelmiş kavramlardır. Tarih insanın sürekli değişim sürecidir. Yapan da yapılan da insandır öyleyse, tarihtir.

İnsanı özne olarak almak için özne kavramını yansımıcılığın yorumu dışında anlamak gerekir. Özne, bir kişinin kendi yazgısı üzerinde egemenliği değil, biricik kişinin çok boyutlu varlık olarak etkinliğidir.

Sartre, sanatı bir üretim etkinliği, sanatçıyı kılın özne diye tanımlarken, insan ömrünü praxis'in ta kendisi olarak değerlendirmektedir. Böylelikle yapıt ve yazar, yansımıcılığın onlara tanıdığı gölge-görüntü statüsünden kurtulmakta; birey, tarihin tümlenme devriminde zorunlu bir öge olarak yerini almaktadır.

Sartre, Goldmann'ı eleştirirken, "indirgenmezliğe ancak uzun düşüncelerle, dalınçlarla varılabilir. Marksçı eleştiri psikanaliz gibi derin düşünceleri kapsamadıkça yetersiz kalacaktır" diyordu. Burada ruhçözümlemeyle Marksçılık arasında birbirini tümleme ilişkisi mi isteniyor? Ruhçözümleme kişinin bireysel, Marksçılık da toplumsal yönünü incelesin, bir bütünlük kurulsun böylece... Ancak, ruhçözümlemenin asıl katkısı özne kavramının içeriğine olmuştur.

Freud, düşüncesini bir tür Kopernik devrimi sayar. Çünkü ussal özneyi, konuşan özneyi tahtından indirmiştir bu düşünce. Bilinç / bilinçdışı ayrımı öznenin birliğine son vermiştir. Batı düşüncesinde köklü bir dönüşümdür bu. Çünkü klasik-kentsoylu anlayışa göre her birey bir bütündür; giderek, toplum bireyler arası ilişkilerdir. Bu durumda birey birim olmaktadır. Söz konusu anlayışı bütünlleyen bireyin saltık seçme özgürlüğü, usun belirleme gücü gibi düşünceler bireyin birimsel niteliğini pekiştirmiştir. Sonuçta, özne düşünüyü daha çok kentsoylu kanatta geliştirmiştir. Ancak, yanlış bir özne anlayışıdır bu. Çünkü, böylelikle her birey kendine indirgenmekte, yaşamının biricik öznesi sayılmaktadır.

Marx, bu atomist birey anlayışına, "insanın özü toplumsal

ilişkilerin bütünüdür" diyerek karşı çıkmıştır. Ama toplumsal ilişkilere öncelik vermek, bireyin salt belirlenen, edilgin bir ürün olduğu anlamına gelmemektedir. Sartre, insanın öznelliğini indirgenmez bir edim olarak ele alırken bir toplum-ilişkiler bütününe indirgenmezliği ve etkinliğini anlatmaktadır. "Goethe'den başka Goethe yoktur." Ancak, ruhçözümlemenin devreye girmesi, özne anlayışının, Sartre'ın getirdiği noktadan da öteye götürülmesine yol açacaktır.

Sartre, varoluşçuluğuna bağlı kalarak, her insan ömrünü bir tasarı (pro-jet) olarak düşünür. Dolayısıyla, ele aldığı Genet, Flaubert, Baudelaire gibi yaratıcı kişiler birer birer kendi koşullarını aşma çabası içinde görünürler. "Bir dizge", der Sartre, "yabancılaşmışlığı aşmak isteyen ve yabancılaşmış sözcükler içine batan yabancılaşmış bir adamdır, kendi araçları tarafından tikel bir Weltanschauung'a dönüştürülen bir bilinç tavrıdır bu." Sartre, praxis'in başka bir tanımını yapmıştır böylece. "... verili olana göre praxis olumsuzluktur: Ama olumsuzlamanın olumsuzlanması söz konusudur hep." Öyleyse Sartre'ın sözlüğünde tasarı (pro-jet) kavramı ünlü aşma kavramıyla örtüşmekte, birey, verili gerçeklikten başka bir gerçekliğe üretimi yoluyla yükselirken "nesnelleşmekte ve Tarihin yapılmasına katkıda bulunmaktadır."

Nedir ki, Kristeva'yı okuduktan sonra Sartre'ın dediklerine bakılırsa, filozofun insan edimini salt olumlayıcı açıdan gördüğü düşünülebilir. Çünkü her edim ereklidir, Sartre'a göre, hiç değilse koşulu aşmaya yöneldiği için böyledir. Ruhçözümlemeyi, hiç de usa sığmayan güçlerin, içgüdülerin, örneğin Eros / Thanatos savaşının alanı olarak görmemektedir Sartre. Çocukluk döneminde ölüm ânına karmaşık bir oluşumu neden-sonuç ilişkileriyle açıklayarak bir tasarının kerte kerte gerçekleşmesini anlatmıştır. İnsan ömrünün ussallığını kurmuştur. Sartre'ın ruhçözümleme anlayışında bilinçdışı, düşünen bir kafa gibi işler. Ama, bu bakışı, Sartre'ı ussal insana geri göndermektedir.

Kristeva ise, tasarı (pro-jet: ileriye atış) değil, red (re-jet: geriye atış) kavramına dayandırır akıl yürütmesini. Batı'nın Marksçılık dahil, 'bir'sel özne anlayışını eleştirir. "Üretim, sınıf, toplum çelişkilerinin, çatışmalarının makinesi içinde insan el

değmez bir birim olarak kalır, ötekilerle çatışmadır ama kendi kendisiyle çatışmaya girmez hiç.” Ruhçözümlemenin bu kendi kendine çatışmayı anlatması kolaydır, çünkü başlıca konudur. Gelgelelim, bu içselin Marksçı dile gelmesi Marksçılık ile ruhçözümleme arasında bir işbirliğinden çok Marksçılık içinde bir revizyonu gerektirir. Kristeva, siyasal düzlemde Maoculuğa sarılsa da, düşünsel düzlemde köktenci bir revizyonisttir. Özne anlayışını geliştirmeye eytişimi gözden geçirerek başlamıştır.

Kristeva’ya göre üçlü eytişim, içerdiği aşama edimi nedeniyle sürekli evetleyici bir devinimi imlemektedir. Platon’dan Heidegger’e klasik kelimeler mantığıdır bu. Kutsal üçleme ile üçlü eytişim arasında özsel bir ayrım yoktur. Oysa Freud, bilinçdışı ile uğraşırken, olumsuzlama deyiminin gerçek olumsuzluğu imlemediğini, varoluşun kelimeler mantığıyla uzlaşmaz öğelerinin dışlandığını görmüştür. Böylelikle kelamın sınırlarında asi bir bölgeyi: Bilinçdışını bulgulamıştır. Kristeva’ya göre varoluşun gerçek eytişiminin anlaşılması için dördüncü bir terime: Olumsuzluğa (negativite) gerek vardır. Eytişim üçlü kaldıkça ‘bir’sel öznenin ya da öznenin birliğinin hizmetinde olacaktır. Çünkü devinimi üç terimle anlatmak, birliği, birimi sürekli onaylamak olmaktadır. Klasik-kentsoylu birimin parçalanışı bu yoldan anlaşılabilir. Çünkü yıkıcı darbeler olumsuzluğun ürünüdür, olumsuzlamanın değil.

Red adını alır bu darbeler. “Red demekle anlatmak istediğimiz şey, şu sürekli saldırganlığın mantıksal kipinden başka bir şey değildir.” Ancak, ölüm içgüdüleriyle iç içe bulunan bu mantık kültüredışı (öncesi), dildışı (öncesi) bir etkinliktir. Anal evrede kısıtlamasızca yapılan boşalmalar ve bunun verdiği haz, saldırganlığın Oidipus öncesi sadizmin ta kendisidir. Burada hemen belirtmek gerekir ki, ölüm içgüdüleri ya da saldırganlık, alışılmış yaşam anlayışının söylediğinin tersine, yaşama karşı, dışlanması gereken bir etkinlik değildir. Durma, gerilme ve boşalma mekanizmasının bir parçasıdır. Yaşamın sürekliliğine hizmet eder.

Kültürlenme döneminde çoğun gövdesel devinim birtakım düzgelere uydurulacaktır. Ama bu kısıtlama saldırganlık içgüdülerinin etkinliğine son verdiği anlamına gelmez. Ayna evresinden sonra, çocuk simgesel âleme katıldıktan sonra da

işleyecektir bu içgüdü, olumsuz bir öğe olarak. Simgesel âlem çocuğa bir baba, bir ad verir, özgür insanlardan oluşan toplumun birimi yapar onu. Ama bütün bu yapımlar adsız, kişilikdışı içgüdülerin işleyişini engelleyememektedir. Kristeva, Freud’un ardı sıra, iç çatışkının toplumsal karşılığını, toplumsal kargaşaların iç yansımalarını ele alır. Elbette, kültür dışına bir övgü düzmek niyetinde değildir Kristeva. Batı kültüründe gövdesel, ruhsal etkinliğin kişide bir dengesizlik yaratacak biçimde düzenlendiğini söylemektedir. 19. yüzyılın sonunda kentsoylu örgütlenmede başlayan çatırdamalar öncü yazında kendini duyurur. Çünkü yazın “simgesel işlevin kötüye kullanılması ve öznenin sigaya çekilmesi”dir.

Öyleyse Lautréamont’un, Mallarmé’nin Fransız şiirine yenilik getirdiğini söylemek, şiirde olan bitene pek hoşgörülü bir bakış olacaktır. Çünkü sözdiziminin, gökçeyazın (harf, harufi, gibi sözcüklere yeni tinler yüklemek istiyorsak, örneğin yazının birimi olarak harfi görürsek güzel harfler de diyebiliriz bu deyim) kurallarının, aile, devlet gibi kavramların yanı sıra kelam-mantık (logos) sarsılmaktadır. Şiiri bozan yalnızca Mallarmé’nin usul değil; kişilikdışı, kültüredışı redler, insan gövdesinin zonklamasıdır. Artaud’nun sınır bozucu şiirleri anal içgüdüünün kutsal Fransızcaya getirdiği yıkımdır. Söz, söz olmayanın, olması istenmeyen tehdi altındadır.

Artık özne, toplumsallığını, çok boyutluluğunu ve yaşadığı yabancılaşmayı kavramış, koşulunu aşmaya yönelmiş birey değil, Batı uygarlığının temel verilerini sorgulayan varoluştur. Burada Kristeva’nın Sartre’dan asal ayrımı belirlemektedir. Sartre insanı salt Batı ögesi içinde eleştirir ve yenilerken, Kristeva eleştirisini Batı uygarlığının birimine yöneltir. Kristeva için sorun yalnızca içinde bulunduğumuz tarihsel dönemin olumsuzluğu değil, Batı’nın tarihidir. O zaman bir Artaud’nun etkinliğini salt 20. yüzyıla özgü sınıfsal, toplumsal çatışmalarla açıklamak yetersiz olacaktır. Çünkü Artaud Batı uygarlığının baskı birimine karşı ayaklanmış ve tarihsel varoluşunun sınırında zonklamaktadır. Red kavramı, öznenin kılığını, öznenin “sınırlarda bir deneyimi varsayan imleyici kılığını anlatır”. Olumsuzluk ise “imgeleyici öznenin, onu doğadaki ve toplumdaki nesnel

kavgalara bağlamak için aşarak yargılanmasıdır”.

Bu kertede Julia Kristeva’nın “le sujet en proces” deyimine bakmak gerektir. Günlük Türkçeye aktarılması güç bir deyimdir bu; çünkü özne hakkında bir dava açıldığını, öznenin sorgulandığını anlatır. Ancak özne kavramının sanatta kılınışlığı içerdüğünü pek güzel anlatan bir deyimdir “le sujet en proces”. Çünkü, böylelikle sanat bir kişinin, ama o kişide bütün bir olumsuzluğun ürünü olmakta, dahası, saldırganlık içgüdüsüne bağlılığı nedeniyle uzlaşıyı red anlamını taşımakta, insan varoluşunun gizlerinin, en derin çatışmalarının dile gelmesinde ve yenilenmesinde işlevi olmaktadır.

‘Etkin bir özne-nesne ilişkisi’ denir, sanat için. Ne var ki, beylik Marksçılar sanatta öznenin, öznelin nasıl etkin olduğunu irdelememiştir pek. Oysa Marx’ın Feuerbach üzerine birinci savında öne sürdüğü etkinlik kavramı bu özneli imlemektedir. Sanat öznelliktir, etkinliktir, kılıdır.

Sartre, sanatçının ve yapının indirgenmezliğini gösterirken, Kristeva bir özcede bütün bir uygarlığın sahneye konduğunu açıklamıştır.

Ama, dikkat edilirse, bütün bu düşünceler dogma’dan, doxa’dan çok uzakta, sınırda yapılan çarpışmalar sayesinde geliştirilmiştir.

Mayıs 1980

Tepenin Tepesinde

Doruk: Tümünü seyredeemedim bu dizinin, ama seyrettiğim kadarı, özellikle son bölümü, görünüşte izleyiciyi eğlendirmekten başka amacı olmayan televizyon dizilerinin, aslında birer ideoloji taşıyıcısı (agent) olduklarını pek güzel gösteriyordu. Her Amerikan televizyon filmi Amerikan yaşantısını, Amerikan insanını ayrı bir yönden doğrulamak, egemen ideolojiyi içleştirmiş nesne-insanları kendi kendilerine inandırmak, rahat ettirmek çabasında.

Dizinin özgün adı: “On the top of the hill”. Doruk demekle Türkçesi bulunmuş olmuyor bu başlığın. “Summit” de doruk demektir diye eleştirmeyeceğim. Doruk sözcüğü öykünün ilettiği anlama göre okunması gereken başlığın anlatımını indirgiyor, yavan kılıyor. Başlık, öykünün geçtiği yeri imlemek bakımından gerçeğin sureti gibi, nedir ki, öykünün kendisi gibi simgesel. Yukarıyı, izleyicinin düzgesinin ötesini, aşırıyı simgeleyen bir başlık. Öyleyse tepenin en üstünde denebilir belki, çünkü “top” da “hill” de tepe sözcüğünün yananamlarıyla karşılanabilir. Bana kalırsa, tepenin tepesinde demekle hem anlam pekişmişliğini hem de vurguyu aktarmak olanağı doğar. (Böyle diziye böyle başlık!)

Gerçekten de öykü, en yukarıya doğru dikey bir devrimi anlatmaktadır. Dağdaki ve aşağıdakilerin yaşantıları ayrımlıdır. Öykünün başkışisi sıkılır olağan kentli yaşantısından. Bütün televizyon başkışileri gibi, her şeyden önce fiziğiyle ayırt edilen bir adam, görünüşüyle: Yakışıklı, güçlü, gözü-

pek, taşkın. Olağanın üstünde, dışında gezinebilir öyleyse. Sıkılan, çemberini kıramayan izleyicilerin isteklerinin simgesi olabilir, onlar adına yukarı çıkabilir. İşini, evini, eşini, yani yerleşik düzenin en sağlam üçgenini terk ederek dağa çıkar, kayak hocalığı, kış sporları yapmaya. Vaktini istediği gibi kullanabilecek, kentin hep birbirine çıkan sokaklarının çok uzağında kendini doğaya istediğince salabilecek, kızak yarışlarında heyecanı: Olağan yaşantıda hiç olmayanı tadabilecek, olimpiyat takımına girerek madalyalılar safına, imrenilenler arasına katılabilecektir artık.

Olaylar üç-dört kişi arasında geçer. Her biri ayrı bir simgedir sanki. Başkışının kaldığı otelin sahibi sarışın kızgın bir dişidir. Sürekli olarak kahramanımızı baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Oysa kahramanımızın gönlü hâlâ aşağıda bıraktığı hanım hanımcık karısındadır. Kösnük dişiye evet demesi onu geri dönemeyeceği bir noktaya getirecektir. Sarışın dişi, bir eğinim ögesi, kötülük temsilcisidir. Kadının kocası, otel sahibi zengin ama hastalıklı biridir. İyi ama zayıftır. Sanki parayla her şey olmaz demektedir. Başkışımızda ne varsa onda yoktur, ama başkışıda olmayan para da onda vardır. Başkışının kızak arkadaşı alabildiğine hırslı, olimpiyat seçmelerini kazanmaktan başka bir şey düşünmez bir kişidir. Oysa özel yaşantısında mutsuzdur, kişiliği dengesizdir. Bu olumsuzluğuyla kazanma hırsı arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurulur. Kahramanımızın karısı dağa, evliliğini kurtarmaya gelir. Amacı kocasını yarış tutkusundan vazgeçirmek, aşağı, adam gibi yaşamaya çekmektir.

Dönmek istemez kahramanımız, boşanmayı göze alarak yarışmayı seçer. Ne var ki, seçmelerde onlardan daha güçlüsü çıkmıştır. Birinci olabilmeleri görülmedik bir hıza ulaşmalarına, ölümü göze almalarına bağlıdır. Dengesiz arkadaşı ölümü göze alacaktır, ama kahramanımız? Ayrımına varır: Kazanmayı değil mutlu yaşamayı istemektedir. Kızağın hızının artmasını sağlayabilecek ama onları ölümün kucağına da atabilecek bir dönemece yaklaşırken kızağın yarış pistinin dışına çıkmasını sağlar. Kurtulmuştur, arkadaşının simgelediği hırstan da heyecan tutkusundan da. Çünkü her şeyin aşırısının ucunda ölüm

vardır. Aşırılık yaşamın dışına çıkmak, karısının simgelediği merkezden uzaklaşmak demektir. “Akı başına gelir”, terk ettiği üçgene dönecektir.

Aynı anda sarışın dişi, kocasını yükseklere, kayak yapmaya götürür. Bir uçurumun eşiğine gelirler. Kadın doyumsuzluğunu, istediğini haykırmakta, koca geri dönmekten söz etmektedir. Bir kaza olur. Kadın hırsla kızağını hızlandırdığı anda kendini tutamaz, uçurumdan aşağı yuvarlanır. En tepeden dibe düşmüştür. Bir cesettir artık. Yükselmenin tehlikesini doğrular, isteğin fazlalığındaki tehlikeyi. Koca kurtulur. İyi bir adam olarak dostluk kurduğu kahramanımızla aşağı inmeyi, iş kurmayı kabul eder. Para ve güç birleşmiş, aşağıya gerek kahramanımız gerekse hasta adam, eksikliklerini tamamlayarak ve aşağının doğruluğunu anlayarak dönmüştür.

Amerikan toplumunda gizli bir kast dizgesi oluşmuş derler. Nüfusun azınlığını oluşturan yönetici tabaka aşağıdan kimselerin aralarına girmesine kolay kolay izin vermez. Yönetici tabakanın iktidarının sürekliliği yönetilen kitlenin kanık ve halinden hoşnut olmasına bağlıdır. Yöneticilerin koyduğu ilkelere kafa tutmamalıdır yönetilenler. Ama anamalcı toplumda insan davranışlarının temel güdülerinden biri de yükselme hırsı, aşırılık eğilimidir. Sınıflar arasında sınır kapısının kapandığı, yukarıya doğru devinimin (upward mobility) sınırlandığı bir toplumda bu eğilim yerleşik yapıyı sarsıcı bir etmendir; kıskanma, hıncı duyma, sınıf atlama özlemi gibi duyguların eşliğinde toplumsal iktidara karşı bir hale gelebilir. Öyleyse bu aşırılık eğilimini dengelemek gerekir. Tüketim toplumunda iktisat kurallarının getirdiği özdeksel doyumun yanı sıra eğlence teciminin sağladığı ruhsal bir doyum vardır. Başkışıyla özdeşleşen izleyici hem onun davranışlarında hayalî bir doyum sağlar (Freud bu hayalî doyumun ne denli önemli ve yeterli olduğunu göstermiştir), hem de onun başına gelenlerden kendi yolunun en doğru, güvenli yol olduğuna ilişkin ders çıkarır.

Burada yönetici sınıfın kendi kendini eleştirdiğini söyleyenler olacaktır, “Kapalı kapılar ardında Washington”u anımsayarak. Kamuoyunda Watergate skandalının çok geniş bir tepki görmesiyle bu özeleştirinin zorunlu hale gelmesi bir

yana, sokaktaki adamın tepedekilere bakışı, eski Yunanlının Olimpos Dağı'na bakışından ayrımsızdır bir bakıma. Yalnızca tanrısallıklarına değil hinliklerine de şaşırır, onlar gibi hiç olmayacağını anlayarak, seyreder.

1980

Ömür Biter Roman Bitmez

“Ömür biter, yol bitmez” diye bir söz vardır. Alıştığımız, kimi araçların arkasına yazılmış olarak sık sık gördüğümüz için anlamı üzerine derinlemesine düşünmediğimiz bir sözdür bu. Şöyle bir durup bakar tartarsak, bir uzun yol sürücüsü için bu sözün ne denli trajik olduğunu görürüz. Uzun yol sürücüsü, biraz da Ömer Kavur'un *Amansız Yol*'undaki sürücü gibi, hep birden bir yere gidecek, varacak, ama hiçbir zaman o yere ulaşamayacaktır. Yolda kalacaktır.

Bu sözü Robert Musil'e, elbette *Niteliksiz Adam* romanını düşünerek, uyarlayabiliriz: Ömür biter, roman bitmez. Yalnızca yazma değil tasarlama aşamaları da hesaba katılırsa, Musil yazarlık yaşamının çok önemli bir bölümünü bu romanı üretmek, bitirmek için çaba harcamakla geçirmiş. Ancak sonu gelmemiş bu çalışmanın. Bitmemiş, bitememiş bu dev roman. Yüksek tansiyon ne zaman patlayacağı belli olmayan bir saatli bomba gibidir. Beyin kanamasından gidivermiş Musil. Ömür bitmiş, dökülmek için deniz arayan görkemli bir ırmak kalmış geride.

Ancak, romanın tamamlanamamasını yalnızca ölümün vakitsiz gelişine bağlamak eksik olur. Musil'in özellikle son yıllarında, romanını bir türlü yoluna sokup bitiremediği için kendi kendini yediği biliniyor. Başladığı işin sonunu getirememenin sıkıntısının ne denli güçlü olduğu Musil'in çeşitli yazdıklarında, Musil üzerine yapılan nice çalışmada görülebilir. *Niteliksiz Adam* büyük bir iddiadır. Yazar bu iddianın altında kalma korkusuyla yazmış, belki de yazamamıştır.

Musil'in bu *opus magnum*'u neden tamamlayamadığı 20. yüzyıl yazının ilginç bilmecelerinden biridir. Romanın bitmemişliğinin nedenlerini araştırmanın bir yolu yapıtın içine, teknik niteliklerine bakarak olabilir. Başka bir yolu da yapıtı çağının, çevresinin içinde görmeye çalışarak...

Musil, bu romanı için 1938'de yazdığı tanıtıcı bir metinde şöyle diyor, yaklaşık olarak: "1800 sayfaya dek uzanan bu romanda Musil'in ilkesi, yaşamdan ince kesitler alıp bunları derinlemesine biçimlendirmek ve dünyayı betimlemesine evrensel bir genişlik kazandırmaktır. ...Avusturya'nın son yılını anlatmak bahanesiyle modern insanın varoluşunun temel sorunları ortaya atılıp, bunlara tümüyle yeni yollardan yanıt verilmeye çalışılıyor, hem ironik bir hafiflik hem de felsefi derinlik içinde. Anlatı ve düşünce birbirini tam olarak dengeliyorlar, aynı zamanda romanın oylumlu bütünlüğünün mimarisi ve ayrıntıların canlı doluluğu gibi..."

Bu tanıtım tümcesinde zihnimi teknik açıdan en çok kurcalayan söz, anlatı ve düşüncenin birbirini dengelediği yönünde olanı. Roman anlatmakla yetinmiyor, düşünüyor da. Bir bakıma felsefe ya da denemenin işlevini de yükleniyor roman. Bu olabilir mi? Elimizde bulunduğu kadarıyla *Niteliksiz Adam*'ın bu soruya tam olarak inandırıcı bir evet yanıtı verdiğini ileri sürmekte ben kendi payıma zorlanıyorum.

Alışılmış biçimiyle romanda okurun karşısında anlatıcı vardır, felsefe ya da deneme metninde ise yazar okurun karşısına doğrudan çıkar. *Niteliksiz Adam* ise anlatıcıyla yazarın uyumlu çalışmaları iddiasına dayanıyor. Gelgelelim, bu uyum pek başarılı olamamış gibi. Yazar sık sık araya giriyor, dayanamıyor sanki, fikirlerini anlatıyor ya da uzun uzun tartışıyor konuları, olayları. Elbette, müthiş bir anlatımla, çok üst düzeyde yapıyor bu. Nietzsche'nin rüzgârı esiyor satırların arasında.

Romanda düşüncüyü öne çıkarma tutkusu yazarın işe karışmasıyla da kalmıyor. Kimi kişiler, söyleşiler de, yanılmıyorsam Cemal Süreya'nın pek sevdiğim deyişiyle, "düşüncenin giysisi" oldukları izlenimi yaratıyorlar. Düşüncüyü tartışma kaygısı anlatıyı sürdürme kaygısıyla atbaşı gidince anlatı ile düşünce arasında denge kurma güçleşiyor elbette, hele roman bu denli kapsamlı ve uzun olursa...

Kimi yorumculara bakılırsa, romanın bildiğimiz ilk cildiyle ikincisi (ya da geriye kalan bölümleri) arasında da bir uyuşmazlık vardır. İlk ciltte Kakanya İmparatorluğu'nun kutlama etkinlikleri ekseninde olaylar gelişir, başkışilerin arka planlarına gidilirken; ikinci ciltte ağırlık Ulrich ile Agatha'nın ilişkisine kayar. Anlatının akıcılığı bakımından bu eksen değişimi olumlu görülmebilir elbette. Buna karşın, izleksel bakımından bir süreklilik vardır ben- ce. İlk bölümde Kakanya İmparatorluğu'nun ve onunla birlikte bütün bir kültürün, uygarlığın sonuna gelmişliği anlatılır. *Niteliksiz* Adam* ruhunu yitirmiş insandır. Ancak aynı zamanda olanak- lar yumağıdır. İkinci ciltte bir yeniden doğuş arayışı var. İki kardeşin seçilişinin, ikizlik izleğinin ardında bütünleşmiş yetkin insanı bulma ya da yaratma gibi gizemci bir kaygı görmemek mümkün değil. Hele Ulrich ile Agatha'nın güneye, Akdeniz kıyısına gidişle- rinin anlatıldığı bir taslak bölümde bu kaygı iyice belirgin. Musil, güneye inerek yenilenmek gibi Cermen dünyasına özgü bir izleği iyice derinleştirmiş bu bölümde.

Nedir, Ulrich ile Agatha ilişkisi öylesine didiklenir, irdele- nir ki, okur ilk ciltten iyice uzaklaşır, neredeyse yeni bir roman okuyormuş duygusuna kapılabilir. Yazar / anlatıcı, Ulrich ile Agatha'nın ilişkisinin girdabına kapılmış gibidir. Dibe doğru iner de iner. İlk ciltte görülen, ayrıntıları ve anlatının gidişini denetim ikinci ciltte azalmış gibidir.

Musil bir bakıma romanı üzerinde egemenliğini yitirmiş izlenimi verir. Bu görüntüyü Musil'in yaşamına gönderme yaparak açıklamaya çalışanlar vardır. Haksız değildirlere. Musil 1933'ten sonra Nazizmle köşe kapmaca oynamak zorunda kalan entelektüellerden biridir. Cermen dünyasının en derin bunalı- mının kurbanlarından.

Birinci Dünya Savaşı, Avusturya-Macaristan İmparatorlu- ğu'nun çöküşü, Almanya'nın yenilgisi, Nazizmin doğuşu, ırkçı- lık, İkinci Dünya Savaşı... 20. yüzyılın ilk yarısı Cermenler için tarihlerinin en uzun karabasanı olmuştur. Musil, Cermen dün- yanın bu karanlık kesitini yaşamış olan kuşaktadır. O kuşağın birçok üyesi gibi bu karabasanı, sabah olacağı ve uyanacağı umuduyla değil, apokalips-kıyamet gibi yaşamıştır.

* Blanchot'a katılıyorum: "Özelliksiz" diye çevirmek daha uygun.

Parçalanmış bir yaşamdır Musil'inki. O yaşamı anlatmak, açıklamak ve aşmak savında olan *Niteliksiz Adam* romanı da parça parça kalmıştır. Bir bakıma Walter Benjamin'in *Pasajlarının* yazgısını anımsatır, anıştırır *Niteliksiz Adam*'ın bitirilemeyeşi. Benjamin de aynı karabasanın kurbanlarındandır. O da içinde yaşadığı dünyayı anlatacak bir düşünsel / imgesel dizge kurmak istemiş, ancak yaşam izin vermemiştir. Çünkü o dönemde yaşam hiçbir zihinde bütünlenemeyecek denli parçalanmıştır. Dolayısıyla, bana kalırsa, *Niteliksiz Adam*'ın tamamlanamayışının asıl nedenlerinden biri yazarın yaşamı, daha doğrusu çağının durumu ve çağının ona dayattığı yaşam olmuştur. Yazar bütün bir toplumsal ortamını açıklayacak, eleştirecek, aşacak bir anlatı / düşünce yapıtı kurmak istemiş, ancak yaşamı buna olanak bırakmamıştır.

Proust, boyutları bakımından *Niteliksiz Adam* ile karşılaştırılabilecek yapıtının önemli bölümünü evine kapanarak, geçmişine bakarak yazmıştır. Bir bakıma Proust için yazmak eylemi yaşamaktan sonra gelmiştir. Musil ise yaşarken yazmıştır. Kapanmak, köşeye çekilmek olanağı olmamıştır. Kırk yıl süren bir çabanın ürünüdür bu roman. Dolayısıyla kırk yıl boyunca olanların izlerini, darbelerini taşımaktadır. Musil bu romanında toplumsal / tarihsel / kültürel anlamda yaşamla, bütün boyutlarıyla kendi yaşamıyla, yaşadığı tarihle hesaplaşmak istemiştir. Romanı bitirmesi yaşadığı tarihi imgesel / anlaksal düzeyde de olsa aşacak bir dizge kurması olacaktı. Nedir ki, yaşadığı tarih ya da yaşam, roman kılığında onu bitirmiştir. Yaşama karşı düşündüğü roman, yaşamın kendisi olarak karşısına çıkmıştır. Musil'in kendi romanıyla dostluk değil hasımlık ilişkisi vardır. Yaşadığı çağla ilişkisine benzer bu. Kolay kolay bitemezdi bu roman. Yaşamla birlikte Musil'e karşı saf tutmuştur.

Bugün roman yaşamaktadır Cermen kültürünün değerli bir parçası olarak. Her okur onu zihninde tamamlamaya çalışmaktadır.

Ölümlü bir okur için, okumanın bittiğini, ancak romanın bitmediğini, bitmeyeceğini bilmek tuhaf bir duygu gene de... Bir uzun yol sürücü gibi, okur da yazar da...

2000

Bir Ayrıntının Ardında

Aylak Adam en çok sevdiğim, beni en çok etkilemiş olan romanlardan biridir. Elbette, bu yeğlememi *Aylak Adam*'ı ilk okumuş olduğum gençlik yıllarımdaki ruhsal durumuma gönderme yaparak açıklayabilirim. *Aylak Adam* o günlerde beni sarsmakta olan duygulara, kara coşumcu duyarlılığıma ayna olmuş, kendimi sanki o romanda bulmuştum. Ancak, *Aylak Adam*'ı yüceltmemin asıl nedeni bu denli kişisel değil. Yıllar bizimle birlikte geçti. *Aylak Adam* hâlâ orada. Bence Türk duyarlılık tarihinde bir dönüm noktası orası. Dolayısıyla *Aylak Adam* hep duracak orada. Zamanında bu romanı toplumsalcılık açısından eleştiren çok oldu. Kanımca Ahmet Kemal'in şu sözünü (Otağ, Aralık 1963) anlamadılar: "*Aylak Adam* için son birkaç söz söylemek gerekirse, Edebiyatımız çağımız kişisine eğilmeli, onun sıkıntısını çözümlemeye, kısaca -insanı- araştırmağa yönelmelidir."

Aylak Adam bence bizim ilk kentli bireyimiz, "flaneur"ümüzdür. Kent insanının "yalnız ve kalabalık" olduğunu bulgulayan ilk romanımızdır. Bir gün *Aylak Adam*'ı Walter Benjamin'in kavramlarıyla okumamız gerek. O zaman daha da iyi anlaşılacaktır ne dediği de, değeri de.

Aylak Adam'ı yazan kişiyi yıllarca çok merak ettim. Yazı dergisinin çıkışı sırasında katkı istemek amacıyla yazıştım onunla. Yanlış anımsamıyorsam, "Ölü Su" başlıklı şiirin *Yazı*'da yayımlanışı bu yazışma sonucu olmuştu. Gel gör ki, Yusuf Atılgan ile daha sonraki yıllarda tanışabildim ancak, sağ olsun Enis Batur aracılığıyla. İçtenlikle "ağbi" diyerek konuşabildiğim bir insan-

dı. Atılğan ile birkaç kez yazın sohbeti yapma olanağım oldu. Bir ayrıntıyı çok açık olarak anımsıyorum o konuşmalardan. Daha doğrusu, söz konusu ayrıntının aklıma takılmış olduğunu anlıyorum. Vüsat O. Bener'in öykülerinden söz ediyorduk. Atılğan, V. O. Bener'in ne denli iyi Türkçe yazdığını vurgulamıştı. Örnek olarak ise "Dost" öyküsünden şu tümceyi tek bir sözcüğünü sektirmeden anmıştı: "Çengele takılı bir öküz yüreğinden toprağa kan damlıyordu." Neden bu tümce de başkası değil? O an sormaya çekinmiştim. Hâlâ yanıtını bilmiyorum bu sorunun.

* * *

Yusuf Atılğan az yazmıştır ama iyi yazmıştır. Yalnızca iki romanının değil, öykülerinin ve iki masalının da başarılı olduğu kanısındayım. İki masalından "Korkut'a Masal" benim özellikle sevdiğim bir metindir. Bu masalda beni etkileyen bir sahne, sevimli köpek kahraman Sarıbaş'ın ölüşüdür. Sarıbaş, üstüne gelen üç köpeğe okuru "isyan ettirecek" bir uysallıkla teslim olur. "Sarıbaş dövülecek durumda değildi" der anlatıcı, "Durup kuyruğunu apış arasına kıstırdı, büzüldü. Yenilgiyi baştan kabul ediyordu; ama köpekler saldırdılar. Sarıbaş yıkıldı. 'Köpek kısmında düzen bozulmuş,' diye düşündü, kıpırdamadı. Boz Köpek boyun damarına geçirdi dişlerini, hırlaya hırlaya kopardı. Doğrulduğunda leş yemiş gibi burnu kanlıydı." Son iki tümcedir beni asıl etkileyen. Vurucu, canlı kanlı bir anlatım. V. O. Bener'in tümcesi denli güçlü değil mi? Ne var ki, bir masalda bu tümcelerin kullanılmasını nasıl yorumlamalı. Elbette, aslında büyüklere masal bu. Belki de, masalın ille de meleksi öykü olması gerekmediğini, giderek yaşamın masallarda çocuklara yutturmaya çalıştığımızın tersine katı bir gerçek olduğunu imliyor bu kanlı anlatım. (Anlatılan olaydan çok anlatım üzerinde duruyorum.)

İkinci masal, "Cerene Masal" da da var bu türden bir sahne. Anlatıcı uzun süredir ardında dolaştığı cereni nasıl öldürdüğünü anlatır. Cerenin güvenini kazanarak yanına gelmesini sağlamıştır: "Sonunda bir gün yanıma gelip durdu. Ağır ağır doğrul-

dum. Başımı uzattı. Sarıldım. Gözlerini öptüm; sonra iki elimle boynunu sıkıp öldürdüm. Toprağa düştü. Arkama bakmadan ayrıldım oradan. Gündüzleri yürüdüm. Geceleri yattım." Bu kez kan akıtılmıyor, ama yine bıçak vuruşu gibi bir tümceyle anlatılıyor ölüm.

Atılğan'ın *Eylemci* başlıklı kitabında (Simavi Yayınları, 1992) yer alan öykülerine geçiyorum, bu tümcelerin benzerleri var mı diye. Var denemez belki. Ancak bu tümcelerin kaynağı sayılabilecek bir kötücüllük izleğine hemen bütün öykülerinde rastlanabiliyor.

Örneğin masum görünümlü "Ağaç" öyküsünü ele alalım. Öykünün başkişilerinden Öksüz Memet'in ağacı nasıl kestiğini anlatışındaki şiddet dikkat çekicidir. Kesme eylemi ayrıntılı olarak, zevk alınarak anlatılır. Nerdeyse kösnül bir zevk! Nitekim, anlattığı kişi genç diri karısıdır; "kendine çekip bir daha öptü dudaklarından." Sevişme eylemiyle ağaç kesme birbirine karışır.

Yusuf Atılğan insan ruhunun dehlizlerine inmiş, kötücüllük tohumlarını bulmuş gibidir. Ancak hiç de trajik bir gerçekle karşılaştığı izlenimi vermeden yazmaktadır. Tersine: "İnsan doğası bakımından aslında iyidir, toplum ve koşullar kötü!" varsayımıyla gır gır geçen bir hali vardır. İnsanoğlunun kendine yakıştırdığı tinsel yüceliklere de gülümsemeyle baktığı izlenimi verir.

"Tutku" öyküsünün başkişisi kendisiyle alay eden çocukları şöyle anlatır: "Gülüşe bağrışa taş, toprak atarlar. Çevremde dönerlerdi. -'Osman oscuk, gözü boncuk!' Çocuklar korkunçtular." Jules Renard'ın "Poile de Carotte"unda yaptığına benzer bir işlemdir bu: melek çocuk mitosunu deşillendirmektedir.

Çocukların karşısında kurban gibi gözüken Osman kıyıcı olmaya da hazırdır. "Birden enseme bir şey gezindi. Uzandım aldım. Karıncaymış. Ezdim, attım." Şu son iki sözcükteki vurgu ürkütücüdür. Öykünün sonunda Osman'ın arzuladığı kadın ellerini onun omuzlarına koyar, çekmez geri. Osman'ın iç konuşmasıyla sonuçlanır öykü: "Neden çekmiyor? Gözleri böyle yakın. Gök boncuklarım vardı benim. Avucuma alır bakardım. Böyle gömgök, pırlıl pırlıl. Parmaklarımı oynattım. Ellerim

katı, kocaman. Şimdi ne yapacam ellerimi?" Şiddet eğilimi ve cinsel istek iç içe geçmiş, tek bir kösnüllük olmuş gibidir.

"Kümesin Ötesinde"nin kahramanı zavallı tavuk, bir yandan horozun cinsel saldırıları, öbür yandan insanların onu kesme planlarının tehdidi altındadır. Hele bir adamın "Keselim şu mendeburları" biçimde nara atması ürkütücüdür. Sâdık Hidâyet'in *Vejetaryenliğin Yararları* denemesinde insan doğasına değgin yazdıklarını akla getirir. Tavuk kümes dışına kaçmaya kalkıştığında bir köpek çıkar karşısına. "Sipsivri dişleri, pırl pırl gözleri vardı. Sırtımda (tavuk anlatıyor) acı duydum." Dünya acımasızdır. Tavuğa tek acıyan varlık ona bakan kadın gibidir. Ancak, anlaşılan, o da, tavuğu kesmek için yeterince semirmesini beklemektedir.

"Yaşanmaz" öyküsünün bitişinde, "soğukkanlı şiddet" Türk yazınında az rastlanan bir güç ve durulukla işlenmiştir: "Dolaba doğru yürüdü. Ben de yürüdüm. Önce dönecek sandım; oysa sendeliyormuş. Havanelini elime aldım; bütün gücümle vurdum başına. Yüzükoyun düştü. Odayı korkunç bir gürültü kapladı. Nice sonra dösemeye kan aktı. Öylesine yeğindim ki hop desem uçacaktım; sivrisinek gibi. Şimdi kendimi öldürebilirim." Kıyıcı özne kendisini bile yok edici, saltık şiddet bu. Yok edip yok olma kendi kendinden kurtulmanın yolu sanki.

"Çıkılmayan" öyküsünde bir anlamda topluca (kolektif) şiddet: 6-7 Eylül olayları çerçeve olarak alınır. Daha doğrusu, bu olaylar arka plandır. Ön planda şiddet eylemlerine karışmış, bu arada para da çalmış bir adamın durumu anlatılmaktadır. Adam polisten kaçmaktadır. Bunda başarılı olur da. Ancak izlenmekten kurtulduğunu anladığı yer karanlık bir arsadır. "Leş gibi sidik kokuyordu arsa" der anlatıcı. Sanki adamın iç dünyası betimlenmiştir. Öykü boyunca "leitmotiv" olarak adamın azıdışının ağrısı vurgulanır. Adam kurtulduktan sonra yapacağı ilk iş olarak "o korkunç dişçi koltuklarından birine" oturup çürük azıdışını çekirtmeyi düşünür. Aslında çürük olan ruhudur.

"Eylemci" öyküsünde siyasal cinayetler işleyen tam bir kötücül kişi anlatılır. Çirkin bir cinsellikle şiddetin bağlantılı

olarak verilmesi öykünün dikkatimizi çekmesi gereken yönlerinden biridir. Sözde siyasal fikirler uğruna insan ruhunun nasıl canavarlaşabileceğini gösteren etkileyici bir öyküdür bu.

Öbür öykülerde şiddet ögesi göze batmıyor. Ancak yine insan ruhunun günlük yaşantı içinde dile getirilmeyen, görünmeyen eğilimleri, katmanları işleniyor. "Evdeki" öyküsünün bitişinde öykü kahramanı evde kalmış kızın etkileyici bir iç konuşması var. Yalnızlık, istek, korku, can sıkıntısı iç içe verilmiş duru anlatımlı yoğun bir paragrafta. "Dedikodu" öyküsünde yine iç konuşma yöntemiyle dar bir çevredeki ilişkilerin günlük yaşantının akışı, toplumsal yaşamın kuralları içinde dile getirilemeyen katmanları açılmıyor: Hepsisi zoraki biçimde karanlık sıkıntılı bir odada oturuyorlar sanki. "Yük" öyküsünde sevgi birlikteliği sanılan şeyin aslında gereksinimden kaynaklandığı, sevginin olmadığı imleniyor.

Yusuf Atılgan'ın öyküleri bir kara duygular bulamacı. Füsun Ataklı'nın, Atılgan'ın öyküleri üzerine güzel bir denemesi var: *Daralan Dünyalar* (Tan Seçki, Eylül 1982). Akatlı, öykülerdeki dar, boğucu dünyayı irdeledikten sonra şöyle bağlamış sözünü: "Şimdi *Aylak Adam*'ın kapısını açabilecek, Zebercet'in odasına girebilecek gereçlerimiz oldu sanıyorum. Onlardan birinden başlanıp Bodur Minare'ye de gelinebilirdi. Ama bu izlediğim yol daha emniyetliydi. Onun için ben bu yazıyı, kendi yürüdüğüm yolun karşı ucundan yürüttüm."

Katılıyorum Akatlı'nın söylediklerine. Ancak, *Bodur Minare'den Öte*'ye değinmedim ben. Oradan *Aylak Adam*'a geçmek, bu yazıyı şişirmek zorunda kalırdım o zaman. Şiddet ögesine değindim. Şiddeti başka karanlık güdülerin tümlediğini, Yusuf Atılgan'ın öykülerinde insan ruhunun bir bakıma gizli eğilimlerinin, serüvenlerinin konu edildiğini gördüm. Akatlı'nın dediği gibi, "Zebercet'in odasına girebilecek gereçlerimiz oldu sanıyorum." Zebercet'in yaşayacaklarının ve işleyeceği cinayetin ipuçları bu öykülerde bulunabilir. Örneğin Zebercet'in kurbanının canını aldığı an şöyle anlatılmıştır: "Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı." Bu bıçak vuruşu gibi tümce biçim ve öz bakımından yabancımız değil elbette. *Anayurt Otel*i'ndeki bu cinayet ânının "Cerene Masal"daki öldürme edimiyle ben-

zerliğinin göze batmaması olanak dışı. Başka bir örnek daha: “Yaşanmaz” öyküsündeki havaneli *Anayurt Otel*’nin son sayfalarında karşımıza çıkar yine. Bu kez aynı biçimde kullanılmasa bile yine ölümcül tablonun içinde bir öğedir, anlamsal bakımdan nötr değildir bu nesne.

Merak etmeyin! *Anayurt Otel*’ni incelemeye kalkışarak bu kısa yazının tadını (varsa elbette) kaçırarak değilim. *Anayurt Otel* üzerine yazılmış birçok yazı okudum. İletişim Yayınları’ndan çıkmış olan *Yusuf Atılğan’a Armağan* kitabında yer alıyorlar. Özellikle 1970’lerde yazılmış olan birçok denemede Zebercet’e bir “ahlak polisi” tutumuyla yaklaşıldığını hayretle yeniden gördüm. Toplumsal ideolojiye yakıştırılan birtakım aktörel kurallar adına Atılğan yerden yere vurulmuş. Oysa Zebercet, insan ruhunun ayrıksı ama karanlık yönsemelerinin ürünü. Her yerde ortaya çıkabilir. İnsan ruhuyla ilgilenmek gibi, insan ruhunun gizlerini araştırmak gibi kaygısı olanlar böyle bir romanın Türkiye’de yazılmış olmasına olumsuz bakmazlar.

Yusuf Atılğan az yazmış. Daha doğrusu yazıyla çok uğraşmamış. İsteseydi insan ruhunun yeraltını en iyi yazarlardan birisi olabilirdi. Atılğan’ın Kierkegaard’ı okumuş ve çevirmiş olması rastlantı değil. İnsanoğlunda Atılğan’ın görebildiği yönleri gören bizim yazınımızda sayılıdır.

Mart 2000

Eğik Dalın Bülbulü

Yıllarca önce Somalili bir tanıdığım, ülkesinde kızlara “İstanbul” adı verildiğini söylemişti. Bunun nedenini Osmanlı döneminde İstanbul sözcüğünün hâlâ akıllarda kalan ölçüde çekicilik ve güzellik çağrışımları yaratmış olması biçiminde açıklamıştı. Makedon yazar Luan Starova’nın romanlarından, yüzyıllarca İstanbul sözcüğünün yalnızca uzaklarda değil burunumuzun dibindeki Balkanlar’da da aynı büyümlü çağrışımlara kaynak olduğu anlaşılıyor. Gerçi, Robert Mantran’ın aktardığına göre, 17. yüzyılda Jean Thevenot, kentin “içi başka dışı başka” olduğunu, dışarıdan çok güzel görüldüğünü, ancak içine girince bambaşka bir kentmiş izlenimi verdiğini söylemiş. Gene de bu tür yaklaşımlar azınlıkta kalmış ve İstanbul hemen bütün Osmanlı dönemi boyunca bir güç ve zenginlik merkezi olarak çekmiş insanları.

Osmanlı İstanbul’u hâlâ çekiyor insanları, özellikle de bizleri. 1453’ten aşağı yukarı Birinci Dünya Savaşı’na dek süren dönemin İstanbul’u bizim toplumsal imgelemimizde dünyanın en pahalı mücevheri gibi parlayıp duruyor hâlâ. Philip Mansel’in deyimiyle, bütün dünyanın arzuladığı kent. Onu öyle bildik, düşündükçe büyüyoruz, kimi zaman geçmişimizle avunuyor, kimi zaman da geçmişimizden güç alıyoruz. Kısacası, Osmanlı İstanbul’u düşlemek, düşünmekle tüketemediğimiz, bizi sürekli besleyen bir mitos. Ulusal benliğimizin özsel bir parçası.

Ekrem Işın, *İstanbul’da Gündelik Hayat* başlıklı kitabında Osmanlı İstanbul’u yeniden üretiyor, hem imge hem de

gerçeklik olarak. İstanbul ile içli dışlı bir aydının Osmanlı İstanbul'u'nu içten dıştan derinlemesine kavrama, anlama girişimi bu kitap. Kenti enine boyuna dolaşan denemelerden oluşuyor. Gündelik hayatın merkez konu olarak alınması, bir bakıma, hayatı, masaya yatırıp incelenmesi en güç yönlerinden birinden, akışı içinden anlamaya çalışma amacını yansıtıyor. Işın, iki bölümde toplamış değişik tarihlerde yazılmış denemelerini: "Mitos ve ütopya arasında gündelik hayat" ve "İnsan, kültür ve mekân".

İlk bölümde Osmanlı İstanbul'u kabaca iki döneme ayrılarak incelenmiş. Birincisi, Robert Mantran'ın da İstanbul'un altın çağı dediği 16. ve 17. yüzyılları kapsıyor. Montaigne'in Osmanlı'yı yeryüzünün en güçlü devleti olarak gördüğü dönem bu. İstanbul'un bu dönemdeki düzenini, gönül yakınlığı duyduğunu belli ederek pek güzel anlatıyor Ekrem Işın. Temel birimi "mahalle" olan dingin ve zengin dönem: "İstanbul'un klasik dönemi gündelik hayatında belli bir toplumsal kökene bağlı ailelerin en küçük ölçekli yaşam alanını, mahalle sınırlarını çizdiği bir gerçektir. Mahalle, kendi içinde tutarlı bir kültürel değerler dünyasıdır. Aile ve ev hayatı bu dünya içinde şekillenir. Klasik Osmanlı mahallesi, dini bir yapı etrafında şekillenen ve adını genellikle bu yapıdan alan, cemaat tipi bir örgütlenmenin ideal mekânıdır." Düzenin orta direği olarak cami var öyleyse. Ancak Osmanlı'da siyasal erkten bağımsız ya da siyasal erkin denetimi dışında bir dinsel otorite olmadı hiç. Orta direk, camide cemaate yansıyan Osmanlı erki. Bu erkin yarattığı ortamın verdiği iç huzuru, güvenlik duygusu, fazla sorup sorgulamadan kurallara uyarak rahatlık içinde sürüp giden yaşam özlenmeyecek gibi değil elbette. Üstelik bu dönem, Türklerin Orta Asya'dan koptuklarından beri ulaştıktan en üst kerte. Dolayısıyla 16. ve 17. yüzyılların İstanbul'unun bir mitos olması yersiz, haksız değil.

Daha ileri gitmeden önce, "mahalle" kavramı üzerine birkaç kişisel düşünce kırıntısını kâğıda düşmekte yarar görüyorum. Bence, mahalle dizgesini Osmanlı toplumunun "millet" ilkesine göre örgütlenmesinden ayrı ele almak güçtür. Mahalle temelde tek bir "millet" in mahallesidir. Ekrem Işın'ın kitabında

üzerinde durulan, Müslüman mahallesidir. Acaba Rum, Ermeni, Yahudi mahalleleri nasıldılar? Işın'ın anlattığı, düşlerimizi süsleyen mahalle, "kefere"nin etkili olmadığı, giderek kefereyle karışmamış mahalledir. "Millet-i mahkûme"nin değil "millet-i hâkime"nin mekânıdır. Müslümanların kendilerini Hristiyan ve Musevilerden üstün saydıkları, yasal olarak üstte tuttıkları –dolayısıyla alttakilere hoşgörüyle baktıkları– dönemin ürünüdür. Islahat ve Tanzimat ile bu denklem kırılmıştır. Müslüman, Hristiyan, Musevi tebaanın tümü yasa önünde eşit sayılmıştır. Aynı dönemde mahalle kavramı da değişecektir. Tankut Soykan'ın *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslimler* kitabından (Ütopya Kitabevi yayınları, 2000):

"Tanzimat dönemi boyunca yapılan yeni düzenlemeler ile artık işlemez hale gelen geleneksel Osmanlı millet düzeni ve zimmi statüsü ortadan kaldırılarak, gayrimüslimlerin, mahkûm millet konumunda değil, eşit Osmanlı vatandaşları şeklinde Osmanlı düzeni ile bütünleştirilmesine çalışılmıştı. Böylece 'teba'a-ı gayri müslime ehl-i islam içine yayılıp mahalleler mahlut (karışık)' (Cevdet Paşa) olacaktı." Demek ki, klasik Osmanlı mahallesi dinsel arılık kavramını da içeriyor. Dolayısıyla bugünün ölçülerine göre ayrımcı, dışlayıcı bir ilke üzerine oturuyor. "Mahalle"yi yüceltirken bu yönünü de unutmamak gerekir elbette.

Osmanlı Devleti çok milletli bir devlet idi. Mahalle ise tek milletin idi. Milletler yan yana ama ayrı ayrı yaşadılar. Tek bir ülkü ya da değerler dizgesinde hiç birleşmediler. Bunun sonucu olarak kaynamış bir Osmanlı toplumu hiçbir zaman oluşmadı. Bu nedenle ayrışma da kolay oldu. Osmanlı kendi toplumsal bünyesindeki bu zaafı pek ayırımsayamamış doğrusu. 16. ve 17. yüzyıllarda dünyanın en güçlü devleti kabul edilmekten gözleri kamaşmış.

Gelgelelim, 17. yüzyılın sonlarından başlayarak durum değişiyor. 1453'ten beri süren toplumsal / devletsel mutluluğun üzerinde kara bulutlar kümeleniyor. 1683'teki Viyana bozgunuyla Osmanlı'nın belki de bütün alanlarda geri çekilmesi başlıyor. Kantemiroğlu'na bakılırsa, Osmanlı son büyük askerî utkularını 17. yüzyıl bitimine doğru kazanmış ve o dönemden sonra "eğik

bir dal" üzerinde duran bir yapı görünümü almış. Yıllar önce Alma Ata'da (elmaların atası) iken aklıma gelmiş, bir kenara not etmişim: "Osmanlı, İstanbul'u, ele geçirmeden önce kızıl elma olarak tanımlarmış. İstanbul payitaht olduktan sonra Roma'yı, Viyana'yı kızıl elma olarak görmeye başlamış. Ulaşılanla yetinmemek, ereği hep daha öteye koymak bir ulusun devingenliğini, kendini aşma yetisini yansıtır. Ancak Osmanlı tarih sahnesinde at koşturduğu dönemlerde Batı'da iç fetihler dış fetihler kadar önem kazanmaya başlamıştı. Osmanlı kendini içten değiştirme gereksinimi duymamanın bedelini ödedi."

Elbette, İstanbul bütün Osmanlı dönemi boyunca o eğik dalın üstünde bir bülbül gibi şakıdı. Buna karşın, İstanbul'un hiçbir zaman bir Bağdat ya da bir Kordoba gibi bilim ve sanat merkezi olmadığını, Osmanlı'nın da Endülüs'ün yerini alamadığını söyleyenler vardır. Giderek, Endülüs uygarlığının arkasını getirenin, Rönesans Avrupası olduğunu öne sürerler. Bu yönde düşünenlere göre Osmanlı, Avrupa'nın tarih sahnesine Endülüs'ten sonra ikinci büyük Müslüman siyasal güç olarak çıkmış, ancak ilerleme anlamındaki uygarlık meşalesini Endülüs'ten devralan onlar değil Batı Avrupa olmuştur. Osmanlı kendinden emin ve hoşnut biçimde mitsel İstanbul'unda yaşarken Batı'da bilim, sanat, felsefe büyük atılımlar içine girmiştir. Batı Avrupa'da insan yaşamı varoluşsal anlamda değişimlere uğrarken, Osmanlı bunları büyük ölçüde görmezlikten, bilmezlikten gelmeyi yeğlemiştir. Mustafa Altıoklar *İstanbul Kanatlarının Altında* filminde Osmanlı'nın değişimi değilmesini ulema takımının iktidarı yitirme korkusuna bağlar. Ancak değişime kapalı olmak belirli bir zümrenin işine yarasa bile, içten çürüme getirir. Ayrıca Osmanlı karşısında her bakımdan güçlenen bir Avrupa ve Rusya vardır. Uğradığı yenilgiler varlığını tehdit eder boyuta ulaşınca Osmanlı değişmesi gerektiği sonucuna varmış. Gelgelelim, bu gereği varoluşsal bir gereksinim gibi duyumsayamadığı için tam olarak içine de sindirememiş, belki bu yüzden değişim istenilen ölçüde başarılı olamamış. Bununla birlikte, toplum neden değişmesi gerektiğini tam olarak anlamasa da, değişim rüzgârlarıyla birlikte toplumun önüne "medeniyet ütopyası" konulmuş. Daha iyi yaşamının, daha

güçlü olmanın yolunun "medeniyet"ten geçtiği belletilmiş, belenmiş. Ekrem Işın kavramsal düzlemde iyi anlatıyor iki yüzyıldır yaşadığımız bu ikilemi: Bir yanda içinde mutlu olduğumuz ama asla diriltmeyeceğimiz, özellikle 16. ve 17. yüzyıl İstanbul'unda ifadesini bulmuş Osmanlı mitos; öbür yanda Batı uygarlığıyla bütünleşebilmenin getireceği ütöpik yaşam. Toplumsal ruhumuz hâlâ bu iki uç arasında gidip geliyor.

Ekrem Işın, kitabının ikinci bölümünde fırtınalı modernleşme serüvenimize çeşitli açılardan bakıyor. Bunlar arasında "adab-ı muaşeret" konusundaki denemeler özellikle ilgimi çekti. Önce Geç Osmanlı sonra Cumhuriyet döneminde yönetici sınıf ve aydınların, halkı, ortalama Türk insanını değiştirebilmek için günlük yaşantı davranışlarına dek her alanda nasıl bir sosyal mühendislik çabasına giriştiklerini ortaya koyuyor. Bir salona girdiğinde nasıl duracağını, oturduğunda bacaklarını nasıl ayarlayacağını, elini kolunu nereye koyacağını öğrenmesi yıllar alan Şark insanının sorunsalını pek güzel betimliyor Ekrem Işın: "Kendinden emin bir insanın hareket rahatlığı ya da esnek jest kabiliyeti henüz tam anlamıyla yerleşmemişti."

Değişim zorlu bir uğraş. Çünkü Osmanlı gerçekten ayrımlı. Zaten kendi kendini değişime iten bir dizge değil Osmanlı'nın düzeni. Siyasal bakımdan güçlü ve üstün olduğu sürece değiştirmeye, yenilemeye gerek görmediği, kendi kendine yeterli ve kendi kendini üretebilir sandığı (ne yazık ki yanlış) bir dünyası var. Osmanlı'nın bu içedönük mutlu dünyasına karşılaştırmalar yoluyla eğiliyor Ekrem Işın. Örneğin zaman ve doğa kavramlarını ele alıyor.

Osmanlı düzeninde "kendiliğinden akıp giden mistik zaman" var. Osmanlı Batılılığa yönelmesiyle birlikte "akrep ile yelkovan arasındaki modern zaman" ile tanışıyor. "19. yüzyılın gündelik hayat bilgisi, önce, bu acemi öğrencinin (Osmanlı) kafasındaki zaman kavramını yıkmıştır." Zaman kavramını, zamanı kavrayışı değiştirmek gerçek bir eşik atlama elbette. "Cumhuriyet döneminde ise zaman kavramı adeta gündelik hayatı idare eden gizli bir güçtür."

Işın'ın doğa konusundaki saptamaları da çok önemli. "Osmanlı kültürü ev ile bahçeyi bir bütün olarak kabul etmiştir.

Bu anlayışa göre şehir, büyük bir bahçenin içine yerleştirilmiş kır evine benzer.” Osmanlı doğa-şehirleri “çevrelerini kuşatan doğayı yıkarak genişlemek yerine, onu kendi bünyeleri içinde dekore ederek yaşatırlar”. Elbette Batı Avrupalıdan çok bugünkü Türkiyenin ders alması gereken bir kent ve çevre anlayışı bu. Ancak Osmanlı’nın “ahşap ev yapacağım” diye Anadolu’da ki ormanları hesapsız biçimde kesip tüketmesinin haklı gerekçesi, özürlü olamaz. Bunun bedelini kötü ödemekteyiz.

Öte yandan, Osmanlı’nın mahalle düzeninde kişiselliğin yer almadığını, Osmanlı yaşamının birey kavramına yabancı olduğunu vurguluyor Ekrem Işın. Osmanlı kültürünü Batı’dan ayıran temel özelliklerden biri bu. Ancak Ekrem Işın, Osmanlı dünyasında koşullar elverseydi bireye evrilebilecek tiplerin varlığını göstermekten de geri kalmıyor: Tulumacılar. Bu serüvençi ve günlük yaşamın kenarında kalan kişilerin Osmanlı insan haritasındaki yerini iyi belirlemiş Ekrem Işın. Bence dervişleri, leventleri, âşıkları, akıncıları, erenleri, daha da geriye gidersek, Batı’nın “sufi şövalyeler” diye bildiği fütüvvet erlerini de bu kategoriye koyabiliriz.

Bireyin olmadığı yerde bugünkü anlamıyla toplum da pek oluşmuyor. Ekrem Işın Osmanlı mahallesinde “meydan” olmayışına dikkat çekmiş. Cami dışında bir araya gelmiyor insanlar, hamam ve kahvehanelerdeki “hemcins” eğlenceleri saymazsak, birbirlerine ve dışa kolay açılmıyorlar. İçedönük toplum, içedönük kişilerden oluşan bir tablo ilerlemeye de değişime de kapalı oluyor doğal olarak.

Ekrem Işın, Osmanlı düzeninde meydan bulunmadığı gibi sokakların da tümüyle ayrımlı bir anlam taşıdıklarını anlatıyor. “Sokak, klasik dönem Osmanlı şehir hayatında kimsesizlerin, meçhul kişilerin vatanı olarak kendi kaderine terk edilmiş ve 19. yüzyıla kadar bağımsız niteliğini korumuştur.” Sokak ancak modernleşme döneminde insanların gezindikleri, günlük yaşamının parçası bir yere dönüşüyor. Ekrem Işın, vitrinlere bakan insan tipinin İstanbul’da 19. yüzyılda modernleşmeyle belirlediğini anlatırken, Walter Benjamin’i ve Yusuf Atılgan’ı aklıma getiriyor doğrusu: Osmanlı İstanbulu’nda aylak adam herhalde yaşayamazdı.

İstanbul’un tarihi büyük ölçüde bizim toplum olarak ruh ve kültür serüvenimizin tarihi. Bütün kitap boyunca hissediyorsunuz bunu. Geçmişin mitosuyla uygarlığın ütopyası arasında sallanan bir toplumun üyesi olarak şu sonucu çıkarıyorum Ekrem Işın’ın çalışmasından: Geçmişimizi kazanmadan geleceğimizi kurmamız, modernleşmemiz oldukça güç. İki elle yazmalıyız artık, bir elimizle geçmişimizi, öbürüyle geleceğimizi. Artık kendi tarihimizi kendimiz yapmalıyız. Çok vakit kaybettik. Çok çok geciktik.

Aralık 1999 (2000)

Yırtık Ev

“Ahşap ve hayli eski olduğu,
ötesinde berisinde delikler
bulunarak bu deliklerden de
rüzgâr içeri girdiği için, evi
‘yırtık ev’ diye tavsif
ediyorum.”

N. S. ÖRİK

Tarihsel ve toplumsal arka plan açısından bakıldığında, Örik’in okuduğum* öykü, oyun ve romanlarının bir bölümünde Osmanlı, öbür bölümünde ise Cumhuriyet dönemi anlatılır. Ancak, *Sönmeyen Ateş* başlıklı oyunu saymazsak, bu iki dönem arasında bağlantı ya da geçiş yok gibidir. “Mütareke”, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına “Osmanlı diplomati Personesi Bey’le Madamı” ya da “Bir Dağ ve Deniz Hikâyesi” gibi birkaç öyküdeki zayıf göndermeler dışında değinilmez pek. Yine *Sönmeyen Ateş*’i saymazsak, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arasında neredeyse bir boşluk vardır. İki ayrı dünya birbirine bakmakta, birbirini nasıl izlediklerini anlamakta güçlük çekmektedirler sanki. Elbette, Örik’in yazdıklarının çoğunda temel amacının tarihi ya da toplumu anlatmak olmadığı da

* Nahid Sırrı Örik’in yayımladıklarının hepsini bulmak güç. Dolayısıyla bulup okuyabildiklerim şunlar: *Sultan Hamid Düşerken*, *Colere de Sultan*, *Tersine Giden Yol*, *Kıskanmak*, *Yıldız Olmak Kolay mı?*, *Bütün Oyunları* (Oğlak Yayınları), *San’atkarlar* (Oğlak Yay.), *Kırmızı ve Siyah* (Oğlak Yay.), *Eve Düşen Yıldırım* (Oğlak Yay.), *Abdülhamid’in Haremi* (Arba Yay.), *Eski Zaman Kadınları* (İnkılap Kitabevi). Birçok kitabı bulmama yardımcı olan Sn. Pelin Özer’e teşekkür ederim.

ileri sürülebilir. Ne ki, Örik anlattıklarını tarihsel-toplumsal bir arka plana dayandırmaktadır hep. Bu arka plana bakıldığında görülendir benim sözünü ettiğim. Böyle bir görüntünün oluşmasında Örik’in 1915-1928 yılları arasında yurtdışında olmasının herhalde payı vardır.

Elbette, benim bu yaptığının önemli bir saptama olmadığı öne sürülebilir. Kaldı ki, *Kitaplık*’ın bu özel bölümü için yazıyor olmasaydım, Örik’in yapıtındaki arka plan üzerinde yoğunlaşmayabilirdim. Çünkü Örik’in yeğlediği izlekçesinin birbirine yakın yaşayan insanların karmaşık ilişkileri, özellikle kadın-erkek ilişkileri, kadın kadına ilişkiler ve kadın doğası olduğu bellidir. Örik, “mahrem” insan ilişkilerindeki bütün “entrikaları”, başkışilerin zaaflarını, gizlerini ortaya çıkarmak amacı güder gibidir. Dolayısıyla Örik’in birçok yapıtında toplumsal zemini irdelemeyişini bir eksiklik olarak görenlerden olmam. Bununla birlikte, Örik’in yapıtını daha iyi kavrayabilmek, alımlayabilmek için toplumsal-tarihsel arka plana olduğu ve olmadığı kadarıyla göz atmak gerektiğini düşünmekten de geri kalmıyorum.

Örik’in Cumhuriyet dönemine oturtulan öykü ve romanlarının çoğunda anlatıcılar topluma karşı, deyim yerindeyse, “nötr”dür. Doğa gibi verili ve nesnel bir zemin üzerinde gezinir kişiler, gelişir olaylar. Toplumla kişiler arasında etkileşim yok gibidir. Olayların ve kişilerin yazgılarının belirleyicisi toplumdan çok o kişilerin doğaları, tutkuları, cinsel yönelimleri gibidir. Örik’in tiyatro oyunlarında (Tiyatro oyunu anlatılır mı, yoksa yazılır mı?) bu biraz değişir. Toplumsal arka plana özellikle eleştirel göndermeler artar. *Tersine Giden Yol*’daysa toplumsal-tarihsel arka plan, romanın kahramanlarından biridir, bana bakılırsa. Merkez kişi Cezmi’nin öyküsü toplumun evrimine koşut biçimde anlatılır.

Buna karşılık, Osmanlı döneminin anlatıcıları aynı hava içinde görünmezler. Osmanlı dönemine, tarihte geri gidildiği ölçüde arttığı izlenimi veren bir gönül yakınlığı göze çarpar. “Bir Romancının Profili” öyküsünde şu satırların altını çizmek gerekir: “Ne sakın, ne asude insanlar... Tasvir ettiğiniz o Çamlıca köşkünde, o geniş entariler giymiş, güne ve saate layık

insanlar arasında benim de yaşayacağım geldi.” Örik’in yapıtının bir köşesine çekilmiş mahzun bir çocuk, bu andığımız satırlarda betimlendiği gibi yaşama arzusunu sessizce ırlar durur sanki. Örik’in bütün yazdıkları boyunca satırların arasında işitilmese de duyulur bu çocuğun hüznü. Heyhat! Belki de hiç olmamış olan bu mitsel dünya artık çok geride kalmış, üstelik bizden kopup gitmiş, kendi üstüne kapanmıştır.

Örik’i rahatsız etmek pahasına, bir kenar mahalle delikanlısı hoyratlığıyla kabaca söylersek; saray, konak ve yalılardaki zarif insanlardan, zengin ve dingin yaşantıdan, yemek yemekten selamlaşmaya her türlü devinmenin incelikli ritüellere bağlandığı özel bir üslup ve kültür yüklü bir dünyadan söz edilmektedir. Örik’in, Osmanlı’nın, daha da geniş: Doğu’nun zamandan çok mekâna dayalı yaşam anlayışını savunduğu, Batı’yı, Batılılaşmayı (ya da Batılılaştırılmayı) eleştirdiği öne sürülebilir. Ne var ki, okuduğum kadarıyla, Örik’in yapıtından böylesine dizgeli bir dünya görüşü içerdiği izlenimini almak güçtür. Batı’ya yönelik en köklü eleştirilerden birini “Batıcı” bilinen Halide Edip Adivar *Maske ve Ruh* adlı tiyatro oyununda dile getirmiştir: “Mesut eden değil, meşgul eden medeniyet. Kafasının içinde fikir, kalbinin içinde his bırakmayan, mütemadiyen uçuran, koşturan, yediren, içiren medeniyet... Bir an durup düşünen adam burada bu medeniyetin sırf insanları harekete esir eden bir esir tüccarı olduğunu hissediyor. Düşünmeye meydan vermemeli, durmamalı... Çünkü durursak içimizde yemekle doymayan, su ile harareti gitmeyen bir açlık ve susuzluk olduğunu hissedeceğiz.” Bu sözü yukarıda Örik’ten yaptığım alıntıyla yan yana koyarsanız ortaya tam bir kontrast çıkar. Ancak, Örik, bir Tanpınar gibi, uygarlıkları karşılaştıran, kültürlerin ruhunu tanımaya çalışan bir yazar değildir. Geçmişe düşkünlüğü daha çok duygusal, belki de ruhsal (psikolojik) niteliktedir. Osmanlıya bakışında biraz geçmişçilik (passeisme), biraz da nostalji vardır. A. Şinasi Hisar’da da aynı yönsemlerin bulunduğu söylenebilir. Nedir, Hisar bu duygularına dayanarak, “Boğaziçi Medeniyeti”ni yazınsal dilde kurmuştur (Başkaları burada yeniden üretmek sözünü yeğleyebilirler). Düşünsel olmasa da yapıntısal düzlemde bir dizge oluşmuştur.

Örik’in geçmişe bakışı ise dizgesiz biçimde yapıtına serpilmiştir. Gene de, geçmişin dünyasının, Örik’in belleğinde bir mücevhher gibi parladığı anlaşılmaktadır. Abdülhamid dönemi ise bu dünyanın son kertes, bir bakıma kuğu şarkısı gibi görünür. (Ruhçözümleyici eleştiri bunun nedeni olarak yazarın çocukluğunun Abdülhamid’in güçlü yıllarına rastlamış olmasını görebilir.)

Sultan Hamid Düşerken’de bu dünyanın nasıl yok olma sürecine girdiğine ilişkin nerdeyse toplumbilimsel bir iddia Sultan Hamid’in iç düşüncesi olarak dile gelir: “Tanzimat-ı Hayriye’yi kabul ettikten sonra babası verdiği bir daha geri alamamış, Babîâlî’ye kaptırdığı kudret ve istiklâli istirdad edememişti.” 19. yüzyılda ortaya çıkan bürokrat zümresinin, klasik Osmanlı toplumunda bulunmayan bir soylular sınıfı görünümü almaya çalıştığı bilinir. Gerçi bu zümrenin, üyelerini ortak çıkarları ve ortak bir kimliği koruyup geliştirmeye iten kolektif bir (grup) bilinci, ortak bir sınıfsal dürtüsü var mıydı; yoksa biz kendimiz, toplumumuzun türümünde (tekvin), gereğine göre övünmek ya da sövmek üzere bir soylular sınıfı yaratma gereksinimi içine girerek, geçmişe bakarken böyle bir sınıf görünümü icat mı ediyoruz, pek belli değildir. Ama bir bürokrat zümresinin soylu kılığına girdiğini düşünmek alışkanlığı oluşmuştur. Bu zümreye genellikle Batı’nın aksoylu (aristokrasi) ya da gelişmiş kentsoylu (burjuvazi) sınıflarında görülen incelikli bir kültürü, kibar bir yaşama biçimini yükler olmuşuzdur.

Salahaddin Asım Bey 1910’larda yazdığı anlaşılan *Osmanlıda Kadınlığın Durumu* (Arba Yayınları, 1989) çalışmasında bu konuda kesin laflar eder: “....bizde gerçekten oluşmuş bir kibar hayatı yoktur. Aslında sosyolojik olarak sosyal sınıfların oluşmadığı bir yerde ciddi bir kibar hayatı var olamaz. Böyle, aileler ve sınıflar çorbasında ancak taslak bir kibarlık olabilir. Bizde kibar hayatı demek fazla süslenmek, iyi ve biraz fazla yemekler yemek, at ve araba ile gezmek, kısmen Fener’deki ‘Şehvet Harmanı’nda tur atmak, yazın sayfiyelerde pinekleme, evinde piyano ve keman bulunmak, ve onları biraz falso yaparak çalma, odaları süslü ve tantanalı eşyalarla dayalı döşeli olmak vb. gibi derme çatma bir kibarlık demektir. Şüphesiz

bazı yüksek aileler bu tasnifin dışında olsalar da onların pek sınırlı olmaları özel bir hayat kurmaya yeterli gelmemiştir. Yoksa bizde öyle çağdaş bir milletin bütün medeni gelişmelerin, güzelliklerinin, soyluluklarının toplamı olan asil bir kibar hayatı henüz doğmamıştır.”

Sultan Hamid Düşerken’in bence birincil başkişisi olan paşa kızı Nimet de zihninden aynı yönde bir düşünce geçirir: “Kaldı ki, Osmanlı İmparatorluğu’nda kat’î hudutlarla ayrılmış bir asalet âlemi mevcut değildi. Kendi kendine vücut bulmaya çalışan bir zümrenin elde etmiş bulunduğu imtiyazları 10 Temmuz inkılâbı ortadan kaldıracığa benziyordu.” Nahid Sırrı Örik’in İttihat ve Terakki’ye de pek iyi gözle bakmadığı bellidir. Önce Tanzimat bürokratları sonra da İttihat Terakki, büyümlü bir âlemin ortadan kalmasında önemli rol oynamış gibi görülürler.

“Kanlıca’nın Bir Yalısında” öyküsünün Osmanlı artığı kahramanlarından Ahmet Reşid “Bu İttihad ve Terakki Cemiyeti Saltanat-ı Seniye’nin hiç bir an’anesine riayet etmiyor” diyecektir. Güçlü bir öyküdür bu. Kanlıca’da eski bir yalının ve o yalının sahibi Bahaeddin Molla ile torunu Ahmet Reşid’in ta(r)/lihleriyle birlikte Osmanlı’nın bitişi de özetlenmektedir. “Hariçten ve uzaktan muhteşem görünmekte devam eden bu cesim yalı, dışından pek belli olmamakla beraber içini kurtların tamamen yemiş oldukları nefis bir meyveye benziyor, o meyve gibi çöküp düşmeye hazırlanıyordu.” Belli ki, imparatorluğun bir simgesi gibidir bu yalı. Sahibi Bahaeddin Molla ise Tanzimat döneminden çok geriye gittiği anlaşılan eski devlet düzeninin parçası, temsilcisidir. Ancak kırk yıldır kendini layık gördüğü makama getirilmeyi beklemektedir. Elbette, beklediği haberin gelmeyeceğini bilmekte, ne var ki bunu kendine yedirememekte, gerçeği kabul edememektedir. Gerçekliği değillemek yolunu seçer. Küskünlüğünden dağ köşküne çekilmiş, köşkün çevresini kalın duvarlarla örerek o günün dünyasından kopmuştur. Anımsadığı dünyadan tanıdıklarının adlarını verdiği kediler, köpeklerle yaşamaktadır. Beklediği gelmemiş, buna karşılık akli gitmiştir. Torunu Ahmet Reşid de beklediği ikbale kavuşamadan ölecektir. Öyküdeki sözleri anımsarsak, artık dönem kazaskerlikten geçmeden şeyhülislam olunabilen dönemdir.

Klasik Osmanlı bitmiştir. Yalının da kömür deposuna dönüşmesi, tarihe ve uygarlığa hakaret olmasına karşın, sık sık rastladığımız bir olay olduğu için gerçeğe uygunluk açısından okuru şaşırtmayacaktır.

Başlangıçta da söylemiştik: Yazıneri olarak Örik’in birincil iddiasının tarihi ya da toplumu anlatmak olduğunu sanmıyorum. Örik bir yerde şöyle der: “Çünkü insan kalbinde çok gizli, çok kirli, çok korkunç köşeler bulunur.” Örik özellikle kadın ruhundaki gizli köşeleri keşfe çıkmış gibidir. *Kıskanmak* romanı bu kâşifliğinin en güzel verimidir. Kadın merkezli bir yapıntı dünyası vardır Nahid Sırrı’nın. *Abdülhamid’in Haremi* ve *Eski Zaman Kadınları*’nda bu dünyayı tamamlayan yarı öz/yaşamöyküsel yarı tarihsel çalışmalardır. Öyleyse Örik’in asıl izleksel merkezi kadın doğası olmakla birlikte Osmanlı arka planıyla kurduğu bu ilişki ilineksel ya da rastlantısal değildir.

Nitekim, Örik, Osmanlı âlemindeki türümünü (tekin) bir kadınla başlatır: Babasının ninesi olan Sabure Hanım. Örik’in ilk insanı (Osmanlısı), geleneklerimizin tersine bir kadındır. Bu bakımdan Örik bir anaerki Osmanlıdır. Sabure Hanım daha küçücük bir kız iken Kafkasya’dan kaçırılıp İstanbul’a getirilmiş, adı değiştirilerek bir eski sadrazamın kız kardeşine satılmış ve böylece Osmanlı âlemine ayak basmıştır. Böylece Örik’i getirecek olan yol da açılmıştır. Sabure Hanım’ın temsil ettiği klasik Osmanlı dönemini Örik’in şu sözleri iyi anlatır: “İlâve edeyim ki, Sabure Hanım 1912 yazında vukua gelen ölümüne kadar yemek yediği sırada çatal bıçak kullanmamakta sabit kalacaktı. Parmaklarıyla yeyişi de hakikî bir zarafet arzederdi. İnce parmaklarının ancak uçları kirlenir, üzerine lokma düşürmesi, yahut örtüye yağ dökmesi hiç, hiç vâki olmazdı.” (İki yüzyıla yakın süredir atmaya çalıştığımız Batılılaşma adımlarını “çatal bıçak devrimleri” olarak niteleyenlerin Örik’in bu satırlarını okurken neler düşündüklerini bilmek isterim!)

Örik’e anaerki dedik ama kadın kahramanları arasında olumlu olanı pek azdır, doğrusu. *Sultan Hamid Düşerken*’in Nimet’i, *Kıskanmak*’ın Seniha’sı, *Eve Düşen Yıldırım*’ın Muazzez’i, *Yıldız Olmak Kolay mı?*’nin üç kadın başkişisi, *Kırmızı ve Siyah*’ın Madam Harden’i, “İki Kızkardeş ve Bir Delikanlı”nın

Sacide'si, *Tersine Giden Yol*'un çeşitli kadın kişileri, hepsi kötüdür, kötücüdürler. Örik'in bütün kadın kahramanlarını bir araya getirirsek bir cadılar müzesi oluşturabiliriz. Bu kadınların kötülüklerinin hedefi hem rakibeleri hem de sevgilileridir. Çoğu cinsel dürtüleri güçlü olan kadınlardır. Kadının cinselliği ve kösnüllüğü genellikle olumsuz bir öge olarak işlenir. Yine çoğu yükselmek, kudret sahibi olmak tutkusu içindedir. Osmanlı düzeni yıkılıp, yeni yaşam biçimine, alafrangaya geçişle birlikte bu tür kadın kahramanların sayısı da artar Örik'in yapıntı dünyasında. İçlerinde şeytanca zeki olanı da az değildir. Bütün bu nitelikleriyle kadınlar erkekleri tuzağa düşürerek, felakete, mutsuzluğa sürüklerler. Elbette, *Kıskanmak*'ın başkışilerinden erkek güzeli Nüzhet de aynı şeyleri kadınlara yapmaktadır. Ancak, burada dikkati çeken, Nüzhet'in bir kadının güzelliği anlatılırcasına betimlenmesidir. Nüzhet de cinsel çekiciliğini bir kötülük aracı olarak kullanır. Kendi başına değil kadınlara göre vardır. Kadının kösnül özünün, zaafının, zayıflığının ortaya çıkmasına aracıdır.

Örik'in kadına bu bakışını ruhçözümlemenin yardımıyla daha iyi anlamaya çalışabiliriz. Ancak, bence, bu başka bir çalışmanın konusudur. Burada belki *Sultan Hamid Düşerken*'in Nimet'ini vurgulamakta yarar vardır. Nimet aslında Sultan Hamid'in tam karşı kutbunda yer alır. Tek amacı kudret ve iktidardır. Abdülhamid'e bakışını kendisinin iktidara erişip erişemeyeceği belirler. Temel kaygısı, yazarın imgeleminde Abdülhamid'in temsil ettiği Osmanlı düzenin sürmesi değil, babasının ya da kocasının iktidarda olmasıdır. Nimet eril bir dünyayı bozucu dışı etmendir sanki.

Elbette, Örik'in olumlu kadınları da vardır. Örneğin "Muha-faza Memuru Abdurrahman Efendi"nin karısı. Abdurrahman Efendi, Osmanlı'nın nerdeyse örnek nitelikte bir küçük memurudur. "Mahallelerindeki sade insanlar, tertemiz kıyafeti ve dimdik yürüyüşü ile eski zamanın yeniçerilerini hatırlatan uzun bıyıklarıyla onun geçtiğini gördükçe, hürmetle selam verirlerdi" der anlatıcı. Karısı da ona sımsıkı bağlı, sessiz bir ev kadınıdır. Kendi başına varlığı yok gibidir.

Örik'in yapıtında benim özellikle dikkatimi çeken olum-

lu kadın betisi (figürü), "Abdülhamid'in en sevgili ve vefakâr haremi olup Padişah'ın Beylerbeyi Sarayı 10 Şubat 1918'de kucağında öldüğü Müşfika Kadın"dır. Örik bu sözcüklerle okura tanıstırdığı Müşfika Kadın'a, *Abdülhamid'in Haremi* başlığıyla yayımlanan çalışmasında en uzun yeri ayırmıştır.

Müşfika Kadın çok sevdiği anlaşılan Abdülhamid'in öldüğü anda yaşamın gidişini durdurmuş, bir konağa kapanarak anılarıyla baş başa ömrünü tüketmiştir. Belli ki, onun için geçmiş anımsamak geçmişi sürekli şimdi haline getirmek anlamı taşımıştır. Örik bu eski zaman kadınına olağanüstü bir saygı duyar. "Eski, yolu sessiz ve gamlı konaktan ayrılmamasının" nedeni olarak da "Sultan Hamid'in hâtrasına gösterdiği hakikaten müessir, gözlere nem verecek kadar müessir bir saygı"yı gösterir. Müşfika Kadın, Avrupa'da bulunan kızını görmek için bile bu konaktan ayrılmamıştır. Örik'in neden Avrupa'ya gitmediği sorusunu ise şöyle yanıtlar: "Efendim pek kıskançtı. Harem ağaları bile başlarını kaldırıp yüzümüze bakmaktan men edilmişlerdi. Avrupa'ya gittiğimi, yüzümü yabancı erkeklerin gördüklerini kabrinde hissederse güceneceğini, azap duyacağını düşündüm. Onun için de kalbime taş basarak yıllar yılı dar-ı dünyada tek evlâdımın hasretine katlandım."

Efendiye böylesine bir bağlılık Örik'in imgelemindeki Osmanlı düzeninin orta direği gibidir. Padişah eril ve saltık güçtür. Bütün devlet ve toplum onun çevresinde döner. O zayıfladığı anda bütün işler ters gitmeye başlar. Örik, hiç kuşku yok ki, Abdülhamid'i başarılı bir padişah olarak görmektedir. Buna karşılık, Fransızca kaleme aldığı *Colere de Sultan* anlatısında zayıf gördüğü bir padişahı işler: Avcı Mehmed'i. Sultan Hamid, Örik'in sözcükleriyle, "kadınlarının devlet işlerine en küçük müdahalelerine müsaade etmemiş"tir. Avcı Mehmed ise baş kadını Rabia Gülnuş'un sanki kölesi olmuştur. Bunu kendisi de bilmekte, ancak durumu değiştirecek gücü kendisinde bulamamaktadır. Sık sık saraydan ve İstanbul'dan uzaklaşmasının görünürdeki nedeni av tutkusudur. Asıl nedenini ise Padişah ancak kendi kendine dile getirecektir: "Şu kadının hüküm sürdüğü saraydan kaçıyorum." Devlet işine kadınların karışması eril gücün azalması anlamına gelmektedir. Bu da dizgeyi zayıflatmaktadır.

Elbette, Örik'in "Osmanlı, kadınlar yüzünden ya da devlet işlerini kadına bırakan padişahlar yüzünden çöktü" diye bir düşüncesi olduğunu ileri sürecektir değilim. Örik, padişahın kadınlarıyla ilişkisini anlatırken Osmanlı dizgesinin merkezini, giderek özünün padişah erki olduğunu ortaya koymaktadır. Bu erkin tek elde kalması, paylaşılması, dağıtılması gerekmektedir. Avcı Mehmed bir padişahın elindeki gücü gösteren ifade olarak "Ben senin kafanı keserim" sözünü eder. İnsan yaşamına son vermek yetkisi "Allahın Gölgesi" diye anılan padişahındır, yalnızca onundur. Osmanlı dizgesinde padişah *Las Meninas* tablosundaki kral gibidir. Kralı çekerseniz bütün dizge çöker, tablo da olmaz. Bu açıdan bakıldığında Meşrutiyetin Osmanlı düzenine uygun olup olmadığı rahatlıkla sorgulanabilir. Nitekim, Örik'in dünyasında Meşrutiyet olumsuz bir dönem olarak yer alır. Gerçekten de, Meşrutiyet Padişah'ın saltık erkinin paylaşılması anlamına geldiği için klasik Osmanlı dizgesine terstir. Yürümemiştir. Örik'in dünyasına bakılırsa, 19. yüzyılda bürokrasinin yalnızca padişaha ait olması gereken erke ortak hale gelmesi de olumsuz bir gelişmedir. Ancak, Osmanlı salt bu nedenle mi, yani sultanın erki saltık niteliğini yitirdiği için mi çöktü? Bu sorunun yanıtı Örik'in okuduğum yapıtlarında yoktur. Olması da gerekmez. Örik'in bize söylemeye çalıştığı, Osmanlı dünyasının, eski dünyamızın apayrılığıdır. Eski ile yeni arasında bilinçli bir süreklilik ya da eklemlenme olmadığıdır. Yeni dönem bir bakıma "tabula rasa" mantığıyla kurulmuştur. Yeni düzen, yeni devlet ve yeni insan.

Yeniye geçilmesini sağlayan Kurtuluş Savaşı ile ilgili olarak Nahid Sırrı *Sönmeyen Ateş* oyununu yazmıştır. Tanpınar'ın ünlü romanını anımsayarak şöyle diyebiliriz: Bu oyun değil "sahnenin", binanın "dışındakiler"le Kurtuluş Savaşı'na katılanların karşılaştırılmasıdır. Kurtuluş Savaşı sırasında yurtdışında olan, savaşa herhangi bir katkı sağlamak yerine eski düzenin özlemiyle Ankara'ya kuşkuyla bakan bir sözde soylular zümresi bu oyunda bir bakıma yerin dibine geçirilmektedir. Belki de bu oyun, Örik'in yeni düzenden utangaç bir biçimde özür dilemesidir. Oyunun sonunda "binanın dışındakiler" yeni düzende yerlerinin olmadığını anlayarak çekilip giderler.

Buna karşılık, *Tersine Giden Yol* yeni düzen içinde bir Osmanlı kalıntısının öyküsüdür. "Sultan Hamid devri vezir ve valilerinden Hüseyin Hasip Paşa'nın oğlu Cezmi"nin yitim sürecini anlatır. Yazınımızda paşazadelerin yeni düzen içindeki acıklı sonunu anlatan yapıt çoktur. Saray ve konak artıklarının yeni düzende tutunamayarak nasıl çözüldükleri, debdebe ve tantana dağından toplumun gereksinimli kesimleri arasına nasıl yuvarlandıkları birçok kez işlenmiştir. Ancak *Tersine Giden Yol* bence hepsinden ayrı niteliktedir. Zümreden çok bireyin talihi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bireyden kalkarak gerideki zümreye gitmek olanaklıdır elbette. Bireyin alını yazısı arka planda toplumun değişimi, evrimi ile neredeyse karşılaştırılmalı olarak verilmiştir. Bir anlamda toplum yükselirken başkışı çıkmekte, ters yönde gitmektedir. Ayrıca anlatıcı değer yargılarından uzak kalma çabası içinde görülmektedir. Eski ya da yeni, öbürü aleyhine savunulmamakta; "ya ak ya da kara" mantığından kaçınılarak bireyin öyküsü ve içine oturduğu tarihin akışı çok yönlülükleri, karmaşıklıkları içinde verilmeye çalışılmaktadır.

Öte yandan Nahid Sırrı'nın bütün gizleri, gizemi bu romanın içine işletilmiş gibidir. Bu romanı okumadan Nahid Sırrı'nın "şahsî masalı"nı sökmek kanımca olanaksızdır. Romanın başkışısı Cezmi ilk bakışta bize tanıdık gelen bir paşazade tipidir. Yurtdışına iyi öğrenim görmeye gönderilmiş, bunu beceremedi dönmüş, para kazanmaktan çok harcamayı bilen, çeşitli karakter zayıflıkları olan, günlük yaşam kavgasına yabancı bir kişidir. Cezmi'nin ayırıcı özelliği güzel bir erkek olmasıdır. *Kıskanmak* romanındaki Nüzhet'in sarışınıdır sanki. Ancak rengi gibi kadınlara göre konumu da tam tersinedir. Nüzhet avcı iken o av gibidir. Üvey annesinden başlayarak nice kadının ilgisine, sevgisine nesne olur. Alını yazısını da bir bakıma bu ilişkiler çizer. Birlikte olmayayazdığı amca kızı dışında yaşamına giren kadınların hemen hepsi atak, tutkulu, güçlü kişiliklerdir. Bunların Cezmi'ye duydukları ilginin en iyi tanımını evlendiği Mahmure yapar: "İlk sebep arzumu tatmin etmekte." Romanın bütün kişileri, kadın erkek hepsi, anlatıcının deyişiyle "hakiki bir et zaafı" içindedirler. Cezmi isteye istenile kadından kadına dolaşır, tüketilir, sömürülür. Yıllar geçer, gençlik biter, güzel-

lik gider, Cezmi çaptan düşer ve kendini kurtulamayacağı bir yitim girdabında bulur. Ankara'da yeni bir dünya kurulurken paşazade Cezmi batar. Bunun bir nedeni Cezmi'nin yeni düzene ayak uyduramayışıysa öbür nedeni yaşamına giren kadınlardır. Cezmi kadınların kurbanı olmuştur. Kadınlar onu kullanıp atmışlardır. Cezmi bu haliyle Örik'in izlekçesinde (tematik çizelgesinde) Avcı Mehmed ile aynı ulama (kategori) girer.

Elbette, Cezmi'nin alinyazısına "sınıfsal" bir yananlam da yükleyecektir anlatıcı. Cezmi başarısız Ankara deneyiminden İstanbul'a dönüşünde Osmanlı artığı bir Rum bayanın kiracısı olur. Madam Velastari adlı bu yaşlı hanım, Cezmi'nin paşazade olduğunu öğrenir öğrenmez kiracısına itibarı artırmış, "biz eski zaman insanları" dediği ve mensuplarının bugünkü Beyoğlu zenginlerine kendi kendilerine gelin güvey olmak kabilinden yüksekten baktıkları dar âleme Cezmi'yi de ithal etmiştir. Cezmi İstanbul'da eskiden tanıdığı birçok kişiyi, yani ait olduğu toplumsal zümrenin diğer üyelerinden tanıdığı birçok insanı görür. Bunlar arasında eski refahını muhafaza etmiş olanlar, hatta daha iyi vaziyetlerde bulunanlar olduğu gibi havsalanın alamayacağı, insanın inanamayacağı derecede düşmüş olanlar da vardır. Hatta, Cezmi eski komşularından ve Sultan Hamid devrinin "beyefendi hazretleri" diye ismini zikrettiği bir adamın oğluna tramvayda biletiçi olarak tesadüf edecekti.

Cezmi düşenler sınıfındandır. Anlatıcının da teslim ettiği gibi yeni düzene ayak uydurarak durumunu daha da iyileştirenler de olmuştur. Ancak okuduğum kadarıyla Örik bu sınıfı yazmamıştır. Bu sınıfın aldığı türlü biçimleri izleyen, yazan da zaten pek azdır. Bu bağlamda Tahsin Yücel'in "Ağalar ve Beyler" öyküsü dikkatimi çekmiştir. Artık Cumhuriyet döneminde bir Osmanlı-Türk karşıtlığı olamayacağını düşünüyorsanız bu öyküyü okuyun. Toplumumuzun dar ama etkili bir kesiminin önemli gizlerinden birini keşfetmek üzere yapılmış etkileyici bir girişimdir bu öykü.

Örik, belli ki, kimliğinin ve talihinin bütün boyutlarıyla tarih önünde "kaybedenler" kesiminde yer almıştır. Ama biz onu kaybetmemeliyiz. Son yıllarda bulguluyoruz bu önemli yazarı. Örik'in yapıtlarını yeniden gün ışığına çıkmasına büyük

katkısı olan Kayahan Özgül'ü kutlamalıyız. Örik'i okumayı gerektiriyoruz. Geçmişten, geçmişimizden geliyor o. Tarihsel kopuş şokunu yaşamış bir entelektüel. Bizden hızla uzaklaşan eskiyi yakalamaya çalışanlardan biri. Osmanlıyla hâlâ tam bir barışma yapamadık. Çünkü hâlâ Osmanlıyı tam olarak tanımıyoruz. Bugünkü eksikliklerimizi görmemek ya da büyüklük özelemlerimizi gidermek için duygusal bir Osmanlı yüceltmeciliği modasına kaptırdık kendimizi. Bugünkü gereksinimlerimize göre bir Osmanlı imgesi yaratıp geçmişe yansıtıyoruz. "Kendinde" Osmanlıyı bilmiyoruz. Bunu aramalıyız. Düşümüzdeki, çiz-boz tahtasına benzettiğimiz tarihimizdeki Osmanlı'yı değil, dünya karşısındaki özne Osmanlıyı bulmalıyız. Osmanlıya içinden bakabilmeliyiz.

Eski Şiirin Rüzgârıyla'nın şairi Yahya Kemal'in bunu yaptığı savunulabilir elbette. Yahya Kemal Osmanlı'yla Cumhuriyet'i birbirine bağlamayı becermiş, "kökü mazide olan atı" denklemini kurabilmiş aydın olarak bilinir. Bana kalırsa, Yahya Kemal eskinin uzantısı olmaktan çok yeninin bir şairidir. Her şeyden önce, yeni Türkçenin kurulmasına şiiriyle büyük katkı yapmış, giderek belirleyici rolü olmuştur. Yeni şiir Türkçesi onun açtığı alanlarda ilerlemiştir. Osmanlıyı yeni dönemde ve Türkçede yeniden yaratmıştır. Osmanlıyı, deyim yerindeyse, "Türk"leştirmiştir. Bu, geçmişten gelen Osmanlıdan çok, geçmişten çıkarılan, çıkarsanan Osmanlıdır. Elbette, Yahya Kemal, böylece, Osmanlıyı kazanmamıza, geçmişimize övünerek bakmamıza yardımcı olmuştur. Ancak, Yahya Kemal'in, Osmanlıyı, örneğin bir Tanpınar kadar derinlemesine inceleme zahmetine girmiş olduğu kanısında değilim. Bütün gizemci edasına karşın daha çok bir hedonist tavırla bakmıştır geçmişe. Yahya Kemal'in geçmişe bakışı eleştirci ve irdeleyici olmaktan çok "duygu"saldır. Bununla birlikte kendinde taşıdığı ve okuruna aşlamak istediği duygu "benim" diyen her ulus ya da kültürde var olması gereken "Tarih duygusu"dur, geçmişe bakınca belirli bir sürekliliği hissedebilme yetisidir. Yahya Kemal'in, daha bilinçli bir biçimde Tanpınar'ın kültürümüze yapmak istedikleri katkı da burada belirmektedir: Duran mekândan çok akan zamana dayalı bir yaşam anlayışına geçmek. Venedik'te San Marco Meydanı'nı

gezerken orasının bir müze gibi korunmadığını; yaşadığını, yaşamın hiç kesintiye uğramadığını görür, tarihin aktığını hissedersiniz. Biz de geçmişimizi korumayı değil, bugüne katarak yaşamayı gerektiriyoruz. Bunu yapamadığımız sürece Osmanlı bir yırtık ev olarak kalacak.

1999

Başlıklar Başlarını Alıp Giderlerse

Türkçede genellikle bir şiirin ya da bir yazının başlığından, bir şiir kitabının, romanın, öykü kitabının ise adından, isminden söz ederiz. Başlık ile isim arasındaki ayrım nitelikten çok nicelikte gibidir. Oysa her ikisinin de işlevi aynıdır. Nitekim, başka dillerde, örneğin Fransızcada her ikisi için de aynı sözcük kullanılır. Kısa parçalara isim, uzun parçalara da başlık sözcüklerini uygun görmemizin bizim kültürümüzle, hiyerarşi anlayışımızla bir ilgisi olmalı. Ama gelin, biz başlar arasındaki büyüklük ayrımını bir yana bırakıp, ortak işlevleri üzerinde duralım.

Kapaklar kitapların kapıları gibidir. Ancak ille de kitabın yazarınca tasarlanmaları gerekmez. İsim ile kitap arasındaki ilişki daha başkadır, özseldir. Kitabın yazarı aynı zamanda kitabının isim babasıdır. İsim ya da başlık şiirin ya da romanın, yapıtın kimlik kartı gibidir. Yapıt onunla sunulur, onunla bilinip anılır. İnsan ismi gibi denebilir belki. Ama Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ının, insanın isminin ona en ait olmayan şeyi olduğunu öne sürdüğünü anımsıyorum. O ismi kendisi seçmemiştir, ona verili bulmuştur çünkü, insanın ismiyle cismi ya da kişiliği arasında pek bağlantı yoktur aslında. İsmi insanın ne olduğunu anlatmaz. Yapıtın başlığı ya da ismiyle ilişkisinin ise öyle olması gerektiği düşünülür. Yapıtın bir anlam / imlem burcu gibidir ismi ya da başlığı. Dolayısıyla başlıktan yapıtların ayrılmaz parçası olarak görmek gerekir. Kimi yazar yazdığı bitmeden, giderek başlamadan önce bulur başlığı. O zaman yazdıkları bir bakıma başlığın yönlendirmesine girer. Bütün bir yapıtın kısa bir

başlığı açmak, açıklamak çabası olabileceğini bile düşünüyorum. Kimi yazar ise yapıtı bitirdikten sonra yapıtın anlamını kendi kanısına göre en yoğun biçimde dışavuracak bir başlık bulur. Kısacası yapıt ile başlığı arasında bir bütünlük vardır.

Gelgelelim, isimlerin ya da başlıkların kendilerine özgü bir dünyaları da, başka bir deyişle özerklikleri de vardır. Yapıtın okura seslenişi, buyur edişi, beni oku deyişi başlığında ya da isminde. Özellikle yeni çıkmış ve yazarı pek tanınmayan yapıtlar açısından bu çok önemlidir. (Elbette her yazar bu evreden geçer.) Başlık ya da isim okuru çekmeli, cezbetmelidir. Yazar yapıtın başlığını okuru çekicilik işlevini düşünmeden koysa bile başlığın kendisi ister istemez yüklenir bu işlevi. Yazın yapıtlarının başlık ya da isimlerinin neredeyse cinsel yönüdür bu. Okurun yapıta duyduğu ilgi başlığına ilgi duymasıyla başlar. Başka bir deyişle, okur yapıtın kendisinden önce başlığına ilgi duymalıdır. Öyleyse okurun kendini başlıklara kaptırıp onları yapıtlardan ayrı düşünmesi, ele alması ilginç bir yaklaşım olabilir.

Bu yaklaşımı Melih Cevdet Anday'da bir deneyelim. Yazının devlerinden olan Anday'ın özellikle şiir kitaplarına ve şiirlerine, ayrıca tiyatro oyunları, romanlarına verdiği isimleri ayrı bir dünya gibi ele almaya çalışalım. Bakalım neler göreceğiz.

Melih Cevdet'in ilk kitabı *Garip*: Ünlü ortak yapıt. Ancak Melih Cevdet'in Adam yayınlarında çıkan *Toplu Şiirleri*'nde bu kitaptan söz edilmiyor. Oysa Melih Cevdet ismini bu başlıktan ayırmak okurun gözünde olanaksızdır. Kitap ilk çıktığında "Garip" başlığı nasıl algılanmıştı? Bugün o konuda konuşmak güç. Ancak bugün "Garip" deyince Türkçe şiirde önemli bir değişim, giderek bir devrim geliyor akla. Anday'ın ismi ister istemez Türkçe şiirdeki bu nitel sıçrama ile özdeşleniyor, öyle anılıp anımsanıyor.

İkinci kitabın başlığı Anday'ın anlatmaya çalıştığımız biçimiyle adına sanına uygun: *Rahatı Kaçan Ağaç*. Türü çağrışımlara yol açan bir başlık. Ağaç insan mı ki rahatı olsun? Doğanın ortasında halinden hoşnut duran ağacı kim rahatsız etti? Fırtına mı, deprem mi, yoksa insan mı? Belki de ağaç bambaşka bir şeyin simgesi. Her yönden okuru çeken alaycılık hinlik çağrışımları yapan çok hoş bir başlık bu.

Ardından *Telgrafhane* geliyor. Cansız mekanik bir kavram. Fütürist çağrışımlar yapıyor. Şiire, şaire toplumsal mesaj iletme görevi mi "terettüp ediyor" acaba diye düşündürüyor insanı. Bir önceki kitabın o güzelim başlığının tam tersi gibi. Ama şöyle de bakılabilir bu başlığa: Telgrafhane birbirine uzak insanların sözlerini kavuşturur. Şiir kitabı da bir anlamda telgrafhaneye benzer. Şairin sözünü okura ulaştırır. Belki de bir telgrafhanede olan biteni anlatıyor bu şiir kitabı? Başlığa baktıkça çeşitli sorular geliyor akla, ama *Rahatı Kaçan Ağaç*'in çekiciliği, şiirselliği yok bu başlıkta.

Anday'ın dördüncü şiir kitabının adı *Yanyana*. Hiçbir çekiciliği olmayan bir başlık ilk bakışta. Ama biraz düşününce.... Yeryüzü yaşamının en kısa yoldan bir tanımı değil mi bu? Herkes her şey yan yana bu dünyada. Ancak yan yanalık bilinci eksik. Bu bilincin getirebileceği bütünlük ve dolayısıyla dayanışma duygusu eksik. Yeryüzünü mutluluklar diyarına çevirebilmek için herkesin her şeyin aynı safta yan yana yer alması gerekiyor. Kitaba bu güzel duyguyla uzanıyorum. Ancak içine bakmadan Anday'ın beşinci kitabının başlığına geçeceğim.

Masal. Bu başlığın da pek çekici ya da vurucu olduğu söylenemez. Ancak bir yönüyle ilk kitabın başlığına bağlanıyor. *Rahatı Kaçan Ağaç*'ta olduğu gibi gerçekliğin sınırlarını zorlayan bir şiir okunabileceğini akla getirtiyor. Düşler, fanteziler âlemini gönderme yapıyor.

Bir sonraki kitabın başlığı böylece öngörülmüş sanki: *Kolları Bağlı Odysseus*. Hemen sevgili Homeros, bütün bir Yunan mitologyası çağrışımlarla üşüşüyor zihnimizin kapısına. Genellikle Odise'yi yolculuk, Ülis'i de o yolculuğu yapan kişi olarak biliriz. Ancak Ülis'in eski Yunancası Odysseus, yolculuğunkiyse Odysseia imiş. Eski, eski ama Odysseus yazın tarihinin ilk "bireyi". Birçok düşünür Batı'daki birey kavramının Odysseus öyküsü ile başlamış olduğunu savunur. Ancak Odysseus'un kolları niye bağlı? Elleri değil kolları bağlı. Odysseus'un, Sirenlerin şarkılı çağrılarına uymamak için kendini direğe bağlaması geliyor aklımıza. Ama kastedilen bu olmamalı. Odysseus büyük deniz yolcusu. Dönüş yolcusu. Kolları bağlanırsa yönetemez, yönlendiremez teknesini, kalıverir denizin ortasında.

Güçlü bir merak uyandırıyor bu başlık. Şiirin felsefi boyutlar taşıdığının göstergesi. Deniz, yolculuk ve birey! Şairlerin, düşünürlerin işleye işleye tüketemedikleri, her zaman geçerli, dolayısıyla her an yeni kavramlar bunlar. Bu kitaba uzanmamak elde değil.

Ardından gelen kitap “hayır beni al!” diyor sanki: *Göçebe Denizin Üstünde*. Türkçenin azizliği! Göçebe mi denizin üstünde, yoksa deniz mi göçebe? Kitabın içinde bu başlığı taşıyan şiiri okusam sorunun yanıtını bulabilirim elbette. Ancak başlıkların dünyasıyla sınırladım kendimi. Bu çerçevede denizi göçebe olarak düşünmek çok çekici geliyor bana. Vaktiyle bir sörfçü filmi seyretmiştim. Dalgaların üstüne çıkmaya ölümüne bir tutkuyla meraklı genç başka bir kıtadan kalkan dalganın kendi kıyısına varacağı günü hesaplamış, sevgilisini bekler gibi bekliyordu o dev dalgayı. İşte denizin somut anlamda göçebeliği! Bir de bu dalganın üstünde bir tekneyi düşünün! Müthiş bir hareketlilik var üzerinde durduğumuz kitap başlığında. Elbette ruhsal olayların doğaya ilişkin imgelerle söylenmesini, açıklanmasını bekliyoruz şiirden. Öyleyse İngilizcedeki bir deyimle, pek vaatkar (promising) bir başlık bu. Bir önceki başlıkla hem izleksel (tematik) hem de felsefi derinlik bakımından süreklilik ilişkisi içinde.

Bundan sonraki kitabın başlığı da aynı çizgide yer alıyor: *Teknenin Ölümü*. Daha doğrusu çizgi mutlak biçimde kesiliyor. Tekne yok artık. Ne devinim kaldı ne de yolculuk. Hüzün ve karanlık kaplıyor içimizi. “Garip” şiiri deyince aklımıza gelen bir izlek yaşama sevincidir. *Teknenin Ölümü* tam ters yönü imliyor. Şairin imgeleminde ve izlekçesinde yıllar yeni yeni yollar açmış gibi.

Yaşarken dokuzuncu kitabın adı. Zaman boyutu giriyor başlıklar dünyasının izlekçesine, hem de *Teknenin Ölümü*’nden sonra. Bu başlık ömür bitişini akla getirirken, *Yaşarken* ömrün öyküsü, dile gelişi gibi görünüyor. Bir başına pek çekiciliği olmayan bir başlık *Yaşarken*. Ancak Anday’ın öbür başlıklarıyla birlikte, üstelik yayımlanış sırasına göre ele alındığında bir anlam sürekliliğinin vazgeçilmez halkası oluveriyor.

İşte bir sonraki halka: *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*. Yolculukların bitebileceğine, ölüme, geçiciliğe bir başkaldırı bu başlık. Gılgamış’tan güç alıyor başlık. İki yorum getirilebilir. Gılgamış’ın en önemli niteliği betimlenmiş, ancak asıl konu Gılgamış’ın serüvenleri denebilir. Asıl vurgunun “ölümsüzlük ardında” sözcüklerinde olduğu da öne sürülebilir. Fark etmez. Şiir zamanın öldürücü akışını delen söz değil midir? Gılgamış şiirin kendisidir. Her okunuşta yeniden doğacak, ölümlülere yüzyıllar boyu eşlik edecektir. Yılanın kaçırdığı gençlik otu desanda, yani şiirsel sözde gizlidir. Her has şair yeniden bulur o otu.

Tanıdık Dünya. Yeryüzüne sıcak, gönül yakınlığı dolu bir bakışı yansıtan iki sözcük. Yaşadığımız dünyayı, insan yazgımızı kabulleniş, sevgiyle benimseyiş gizli bu sözcüklerde. Öte yandan sunucu bir niteliği var başlığın. Bir şeyler göstermeye hazırlanıyor, şair dünyayı nasıl tanıdığını söyleyecekmiş izlenimini doğuruyor. *Kolları Bağlı Odysseus* ile başlayarak art arda beş başlığın telkin ettiği metafizik boyutlu ruh serüvenlerinden sonra çok sade ve sevimli bir başlık bu. Okuru Garip akımının dünyasına götürür gibi. Gördüğümüz, dokunduğumuz, kokladığımız, delice sevdiğimiz dünyayla içli dışlı bir şiir muştuluyor *Tanıdık Dünya* başlığı, yeryüzüyle barışmayı.

Güneşte: Bir önceki kitabın bıraktığı yerden aynı eğilimi sürdürüyor sanki. Şiir güneşe çıkmış güneşle bir olmuş, yeryüzüne vuruyor. İçine bakamıyorum kitabın. Bakmak da istemiyorum şu anda, çünkü başlığı bende güzel çağrışımlara yol açıyor. Bu başlık ile tanıdık dünya selamlanıyor sanki.

Yağmurun Altında şairin son çıkan kitabının başlığı. *Tanıdık Dünya* ile başlamış anlam çizgisini derinleştiriyor gibi. Neyin güneşte olduğu belli değildi. Neyin yağmurun altında olduğu da belli değil. Herkes her şey olabilir elbette. Güneş ne denli aydınlatıcıysa yağmur da o denli iç karartıcı, tedirgin edici olabilir. Güneş ne denli kurutucuysa yağmur da o denli besleyici olabilir. Toprak sever yağmuru. Ben de severim. Üstelik şair “yağmur altında” demiyor, “yağmurun altında” diyor. Kişilik kazandırıyor yağmura. Bende türlü duygusal çağrışımlara yol açıyor bu başlık, nice anı sökün edip geliyor. “A hard rain is

gonna fall" muydu? O plağı bulmalıyım. Yağmuruyla da güzel bu dünya! Aydınlıkçı Melih Cevdet'ten başka türlü mesaj beklenmez diyerek kitaba uzanıyorum.

Bunu ve öbür şiir kitaplarını okuyunca ortaya çıkacak anlam evreni başlıkların yarattıkları izlenimlerle ne denli uyumlu, tutarlı? Bu soruyu araştırmayı başka bir yazıya erteleyelim. Ancak bu kadarıyla bile başlıkların Melih Cevdet'in şiir evreni, serüveni hakkında bir fikir verebildiğini düşünüyorum ben. Ayrıca, bütün başlıklara toptan bakıldığında da bir nokta dikkatimizi çekiyor. *Telgrafhane* dışında öbür kitapların isimlerinin çoğu ya doğadan ya da masaldan, mitologyadan alınmış. Doğa ve mitologya Melih Cevdet'in hizasına kolaylıkla yazabileceğimiz kavramlar değil midir?

Melih Cevdet'in romanlarının, oyunlarının başlıklarına gelince, şiir kitaplarındaki denli kendi başlarına anlam ve çağrışım yüklü oldukları izlenimi vermiyorlar. (Bu sözümünden, Melih Cevdet'in romancılığını beğenmediğim sonucu çıkarılmamalıdır. Tersine, Anday'ın romanlarını beğenir ve önemserim. Burada romanlar değil isimleri üzerinde duruyoruz.) *Aylaklar* deyince bu romanın içinde ne olduğunu merak etmekten çok Atılğan'ın *Aylak Adam'*ını düşünmeden edemiyorum (Elbette, içerikler çok ayrımlı. Ancak bunu bu yazıda bilmem gerekiyor). *Gizli Emir*, *İsa'nın Güncesi*, *Raziye*, *Yağmurlu Sokak* isimleri de ne ayrı ayrı ne de birlikte önemli çağrışımlara yol açmıyorlar. Belki son romanı *Meryem Gibi'*yi biraz ayrı tutabiliriz, elbette içeriğinden bağımsız olarak. Ancak roman isimleriyle şiir kitapları isimlerini aynı bütün içinde ele almak pek güç görünüyor.

Anday'ın oyunları arasında da pat diye dikkatimizi çekebilecek başlık pek az. *Ölümler Konuşmak İsterler* ile *Ölümsüzler* ya da *Bir Cinayet Söylencesi* biraz ayrımlı duruyorlar. Şiir kitapları başlıklarında rastladığımız ölümle ilgili duygu ve düşünce serüvenlerinin burada da sürdüğü izlenimi yaratıyorlar.

Romanların ve oyunların başlıkları ancak yapıtların uzantısı olarak, yapıtlar okunduktan sonra anlam kazanacak gibi duruyorlar. Yapıtı taçlandıran başlık, taç gibi başlık olmaktan çok kasketi anırtıyorlar.

Öte yandan, Melih Cevdet'in anı kitabının adı alabildiğine çekici: *Akan Zaman*, *Duran Zaman I*. Şiir ve felsefe yüklü bir başlık bu. Anılarla şiirlerin kaynağı bir midir yoksa? Şiir kitapları başlıklarından doğan birçok izleksel çağrışım burada da karşımıza çıkıyor. Zaman mı akar, yoksa insan ömrü mü? İç içe iki akış aslında. Bu arada şiir akışın dışına çıkmış gibi görünür, kalıcı söz olduğu için. Aslında şiir akışın içinde hep vardır. Şiir akan zaman, duran zamandır. Melih Cevdet de Türk kültür tarihinde şiire bu yolu açan en önemli isimlerdendir.

1999

Anti-Otobiyografi

Ormanın ortasında bir evde(n) yazıyorum bu satırları. Ormanın tam ortasında bir boşluk var, daire biçiminde. Ağaçsız olduğu için boş alan diyorum. Aslında çevresi ağaçlarla çevrili yeşil bir alan. Alanın tam ortasında da koca bir ağaç. Kış mevsimi şimdi. Ağaç yapraksız, cansız. Dev bir hortlak gibi duruyor. Penceremden görüyorum. Oturduğum ev ağaçların arasında, ağaçsız alanın kenarında. Arkamı ormana dayamış yazıyorum.

Thomas Bernhard'ın romanlarında rastlanan bir orman ortamı bu. Dün sabah gözlerime inanamadım. Dev bir hortlak gibi duran ağacın kalın bir dalında bir adam asılıydı. Kimin nesi olduğunu anlayabilmek için ağacın yanına vardığımda ölü konuştu. Bernhard'ın bir kahramanı olduğunu, sabaha karşı kendini astığını, şimdi benim oturduğum evde eskiden kız kardeşinin yaşadığını, intihar yeri olarak özellikle evin karşısını seçtiğini anlattı. Korkudan titreyerek, karabasan mı görüyorum derken birdenbire anladım ne olduğunu. Elimde Bernhard'ın bir kitabı pencerenin yanındaki koltukta uyuyakalmışım.

Thomas Bernhard tedirgin eder beni. Biliyorum, yazmasındaki temel amaçlardan biri tedirgin etmektir. Bunu bilerek okuyorum. Tedirginliğin yanı sıra içimden kıs kıs da gülüyorum. Beterin beteri var. Kim bilir bir Avusturyalı okur neler duyumsuyordur Thomas Bernhard'ı okurken?

Güney Tiroller'den Kuzey Bavyera'ya dek uzanan bölge, geniş Cermen coğrafyasının en güzel kesimidir. Gölleri, dağ-

ları, ormanları, geçmiş köklü kentleri, düzeni, zenginliğiyle yabancıları çeken, imrendiren, özendiren bir beldedir. Gelgelelim, Bernhard'ın yazdıklarını okuduktan sonra o düzenli bahçe gibi beldeye aynı gözle bakmak olanaklı mı? Bernhard, aynı bölgeyi içinden, içeriden göstermek savında. Bölgenin ruh haritasını çıkartmak savında. O yemyeşil görünüm çekilip gidiyor, yerini çorak, kurak bir ruh âlemi alıyor. Gezginlerin arşınlamaya doyamadıkları o belde aslında yanılısana, o beldenin güzelliği asılsız sanki!

Thomas Bernhard'a, alışılmış deyimle, "Avusturya'nın kargışlı çocuğu" yerine, "Avusturya'nın, onu kargışlayan çocuğu" demek daha doğru olur herhalde. Yazın tarihinde ülkesini bu denli kargışlayan yazar sayılıdır. Usa hemen yine Avusturya'dan Karl Kraus geliyor, ama onunki kargış sınırlarında eleştiri. Bernhard'ın yaklaşımı daha değişik: Neredeyse yoğun bir beddua.

Ama bunu yaparken, varoluşsal bir çelişkiye düşüyor Bernhard. Ülkesine 20. yüzyılın en iyi yazarlarından, üslupçularından birini kazandırıyor.

Yazar olarak 1963'te ünlü Don* romanıyla çıkış yapmış Bernhard. Aslında eli çok eskiden beri kalem tutuyormuş. Birçok şiir yazmış. Ayrıca bir anlamda "Adliye Muhabiri" olarak gazetecilik yapıyormuş. Öte yandan opera şarkıcılığı denemesi, tiyatro oyunculuğu var. 1963'ten sonra ise yazar yalnızca. 1963'ten önce yazdıklarının yeniden basılmasını istemezmiş. Kendisinin düzenleyip bastıracağı Selam Sana Vergilius'u ve Yüksekliklerde'yi (*In Der Höhe*) okuyunca Bernhard'ın Don romanını bir dönüm noktasından da öte, neredeyse bir milat gibi görmesinin nedenini tahmin edebiliyor okur. 1963'e, Don'a değin, sesini, kendini anlatım biçimini, yazar olarak kendini, bunun da ötesinde, yeryüzünde duruş biçimini arayan bir kişiymiş Bernhard. Don romanında aradığını, kendini bulmuş.

1963'ten, öldüğü 1989'a değin gürül gürül akan bir yazı ırmağı. Çok yazmış Bernhard. Ün salmış. Bir yorumcu Bernhard için "Medya starıydı" diyor. Kamuda bilinmekten de,

* Thomas Bernhard'ın sözü edilen kitabı YKY'den çıkacaktır. *Don*, çev: Mustafa Tüzel, Temmuz 2006. (Ed. N.)

kamuya açıkça bilenmekten de kaçınmamış. Ülkesiyle çatır çatır kavga ederek yaşamış. Bilinçli bir provokatör konumunda yaşamış. Avusturya gibi demokraside de ekonomide de ileri olan bir ülkeye karşı bu olumsuz bakışı nasıl anlamalı?

İster istemez, Caspar David Friedrich'in ünlü *Bulutlar Denizi Üzerindeki Gezgin* (1818) resmi geliyor usuma. Coşumcu (romantik) kahramanın resmi bu. Sırtı resme bakana dönük bir gezginin tepeden bulutlara bakışı hüznü dolu. Knickerbocker bu resme dayanarak yaptığı bir kolajda, bulutların arasına kent yüksek binalarını yerleştirmiş. Gezgin bulutlar içinde kalmış bir kente bakıyor, tepeden. Coşumcu kahramanın, coşumcu ruh halinin ölmediğini söylüyor bu kolaj.

Max Blechman anımsatıyor: "*Grundrisse*'sinde Marx, coşumculuğu, kentsoylu yaşamının 'tümüyle boşluğu'na yönelik tarihsel bakımdan önlenilemez bir karşı-saldırı, 'ilksel doluluğa' duyulan sılasal (nostaljik) bir özlem olarak betimler." Bernhard'inkine de özellikle Habsburg dönemi bittikten sonraki Avusturya yaşamına bir karşı saldırı. Birey olarak uğradığını düşündüğü saldırıya yanıt.

Bernhard'ın yapıtında, yazısında özyaşamöyküsel boyutu görmemek olanaksız. Çünkü yazar bilinçli olarak yazısının ekseni yapmış bu boyutu. Yapıtını daha iyi anlamlandırabilmek için yaşamöyküsel bilgiler gerekiyor. Zaten bunların çoğu da yapıtın içinde veriliyor. Birey olarak kişisel tarihini sergilemekten, öyküleştirmekten kaçınmamış. Tersine, özyaşamöyküsüyle yapıntıyı birbirine karıştırmış; öylesine karıştırmış ki, hangisi gerçek demek yerine ikisinin tek bir gerçek olduğunu düşünmek gerek. Yapıtın öznesiyle yazar dediğimiz varlık iç içe geçmiş gibi.

Bu özne açıkça anlatıyor Avusturya'nın ona neler yaptığını. Daha doğarken başlayan bir ağılatı. Evlilik dışı bir ilişkinin ürünü olduğu için Avusturya'da doğmasına izin verilmiyor. Yasağın kaynağı Katoliklik. Annesi Thomas'ı Hollanda'da dünyaya getirmek zorunda kalıyor. Bir başka deyişle, Katolik Avusturya onun doğmasını istemiyor.

Babasını hiçbir zaman görmemiş, babasız büyümüş Bernhard. Küçük yaşta yitireceği annesinin de onunla ne denli ilgi-

lendiği ayrı konu. Bernhard'ın bilinçaltında her zaman canlı kalacak, yapıtına yansiyacak yaralar bunlar. Ancak Avusturya'ya kızgınlığı kişisel tragedyasının bu yönünden ötürü değil. 1931 doğumlu Bernhard. Çocukken ona zorla verilen eğitimi: Nazi eğitimini ömür boyu içine sindiremiyor.

İkinci Dünya Savaşı'nı da yaşıyor Bernhard. Salzburg'un binalarıyla insanlarıyla uçak bombaları altında ne hale geldiğini görüyor. Örneğin, Fanny von Lehnert Sokağı'nın bir bombalamadan sonra aldığı görünümün belleğine kazındığını vurguluyor Köken kitabında. "Yanık hayvan ve insan eti kokusunu" hâlâ duyduğunu söylüyor. Bu sokaktaki deneyiminin ruhunda ömrü boyunca kapanmayacak bir yara açtığını anlatıyor okura.

Dış dünyadan yediği bu darbeler yetmiyormuş gibi, bir de ömür boyu sürececek bir ciğer zaafiyeti kapıyor çocukken, zamanla kalbini de zorlayacak olan bir hastalık.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Avusturya'nın Almanya'dan bağımsızlaşması, zamanla bir refah devleti olmaya yönelmesi, hatta Kreisky gibi ünlü bir sosyalistin ülkeyi yıllarca yönetmesi, Salzburg'un Avrupa'nın en güzel kentlerinden biri olması yetmiyor Bernhard'ın Avusturya'ya olumlu bakmasını sağlamaya. Hitler'in resimlerinin yerini İsa'nınkilerin, gamalı haçın yerini Hristiyanlık haçının aldığını söyleyecek denli insafsız bir yargıyla bakıyor Avusturya'ya. İşte bu bakış açısı onyıllarca çıldırtmış Avusturya'yı.

Tel Aviv Üniversitesi'nde, 2001 yılının Ocak ayında Bernhard üzerine düzenlenen bir sempozyumda, Bernhard'ın abartmacılığı üzerinde durmuş bir konuşmacı. Abarttığı doğru, diyor, ancak abartmanın gerçeği ortaya çıkarmak, insanların gözüne sokmak için kullanılan sanatsal bir yöntem olduğunu savlıyor. Bernhard'ın Avusturya'yı yargılayışında abartmanın payı var. Bence, abartma yoluyla yapmak istediği Avusturya hakkında özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında üretilen mitosları yıkmak, Avusturya'nın kendini aldatmasına izin vermemek. Bernhard, bir sanatçı, bir aydın olarak, adını koymadan böyle bir işlev belirlemiş kendine, dersek yanlış olmaz bence. Bernhard, bir söyleşide, ülkesine karşı temel duygusunu sevgi-nefret olarak tanımlamış. Öyleyse kendine

biçtiği rol yalnızca nefretten kaynaklanmıyor. Sevdiği için de ülkesinin iç yüzüne ayna tutmak istiyor. Bir âşğın öldürücü laneti bu.

Her şeyden önce, Nazizmin Avusturya'ya dışarıdan geldiği, işgalci Almanların dayattığı bir ideoloji olduğu savını yıkmak istiyor Bernhard. Açıkçası, Nazizmin Avusturya halkının içinde var olduğunu, Nazi eğilimlerinin savaşın bitmesiyle de yok olmadığını öne sürüyor. En çok bilinen yapıtlarından *Kahramanlar Alanı* başlıklı tiyatro oyununun özüdür bu sav. Bernhard Avusturya'yı İkinci Dünya Savaşı'nın kurbanı olarak görmüyor, açıkçası. Alman Nazizminin suçortağı sayıyor. Bu gerçeğin üstünün örtülmeye çalışılmasını kabul edemiyor. Üstelik, Bernhard, Avusturya'yı, bir ölçüde de Almanya'yı sürekli Avrupa'nın gerisinden ayırarak yeriyor.

Bernhard'ın bu yaklaşımına öbür Avrupa ülkelerinde, özellikle Fransa'da bayılan çok. Çünkü Nazizmi ve ırkçılığı Alman-Avusturya tarihiyle özdeşlemek, öbür Avrupa halklarını bu pislikten ayrı tutmak olanağı yaratıyor. Oysa, bir insan hakları uzmanının dediği gibi, "İrkçılık Avrupa'nın icadıdır". Alman ırkçılığı birdenbire ortaya çıkmamış, Avrupa'da yüzyıllar boyu çeşitli ülkelerde oluşan bir nefret birikiminin en çirkin patlaması olmuştur. Jules İsaac'ın *Genèse de l'antisémitisme* çalışmasını salık veririm. İsaac'ın araştırmasına göre, Yahudi karşıtı ırkçılık dizgesel niteliktedir. Dizgeselliğin kaynağı "Kilise Pederlerinin" 4. yüzyılda oluşturdukları Musevi karşıtı "nefret öğretisi"nde bulunabilir. Bernhard'ın bence en büyük yanlışı Avusturya'yı batırırken, Avrupa'nın öbür ülkelerine Avusturya'yı bir günah keçisi gibi görüp kendi kendilerinden kaçış olanağı yaratmış olması.

Elbette, Bernhard, ırkçılığın kiliseyle bağlantısını vurgulamıştır. Ancak Avusturya'daki Katolik kilisesiyle sınırlı biçimde. Doğru: Bernhard ırkçılık araştırmacısı değil, yapıntı yazarı. Ne ki, amacı Avusturyalı okurun iç yüzüne ayna tutmak olan bir yazarın Avrupalı öbür okurlara kendi yüzlerine bakmamak olanağı yaratmaması gerekirdi.

Bernhard'ın sık sık benzetildiği Beckett ile arasındaki temel bir ayrım bu noktadadır. "Alplerin Beckett'i" denilen

Bernhard'da tarihsel, toplumsal arka plan vardır hep: Avusturya'dır. Dolayısıyla Avusturya ile sınırlı bir algılanmaya çanak tutar. Beckett'te ise arka plan görünüşte soyuttur. Ancak bir bakıma tümüyle Avrupa uygarlığı olduğu bellidir. Bu bakımdan Beckett'i sindirmek daha güçtür.

Bernhard'ın bütün yapıtı boyunca Avusturya'ya göndermeler, yapıtının Avusturya'yı bilmeyenlerce okunup algılanmasını güçleştiren bir etmendir. Ne ki, bu da Avusturya mitosunu yıkma, "demistifiye" etme oyununun bir parçasıdır.

Avusturya, Avrupa'nın ortasında yazı kışı güzel dağlardan, ovalardan oluşan, Tuna Nehri'nin süzüle süzüle süslediği olağanüstü güzel bir ülke olarak bilinir. Başka bir deyişle, doğal güzellik Avusturya'nın kimliğinin temel öğelerinden biridir. Renkli giysileriyle şirin köylüler bu güzel tablonun ayrılmaz parçalarıdır. Bernhard bu yanılsamayı da değılleyecektir. Ünlü *Sound of Music* filmi Bernhard'ın yaşadığı bölgeye yakın bir yerde geçer. Söz konusu filmdeki Avusturya ile Bernhard'ın Avusturyası arasında gece ile gündüz arasındaki gibi ayrım vardır. Bir bakıma Bernhard'ın yapmak istediğı bu filmdeki güzelliğın gerçek olmadığını göstermektir. Avusturya'nın köyünü de köylüsünü de yerecek, köy yaşamının kişinin ufkunu daralttığını, kültürsüzleştirdiğini öne sürecektir.

Gerçi Bernhard'ın kendisi ve anlatı başkışileri, sade insanları sevdiklerini sık sık söyleyeceklerdir. Ancak Bernhard'ın anlatı dünyasında ya da imgeleminde içi boş kalan soyut bir tiptir sade insan. Çünkü bu başlık altına girebilecek köylülerin yanı sıra proleterler de Bernhard'ın yoğun eleştirisinden kurtulamaz. 1966'da yazdığı *Sabah Vakti Siyasi Meditasyon* denemesinde "proleterlerin kültürü olmadığını, proleterlerin kültür istemediklerini, proletarya ile kültür kavramlarının bağdaşamayacağını" ileri sürer. Sade insan genellikle yönetimde olmayan insan tipidir. Köylü ve proleterlerin yanı sıra küçük kentsoylular bu toplam içinde yer alırlar. Ancak, küçük kentsoyluluk, dar ufukluluğı, çıkarıcılığı, yüzeysel kit-le kültürüyle Bernhard'ın karşı çıktığı dünyanın özündedir. Bernhard ile küçük kentsoylular arasındaki karşıtlam, 19. yüzyılda coşumcu aydınlarla Filistiler arasındaki karşıtlam

gibidir.

Öte yandan, köydeki yaşamı eleştiren Bernhard'ın öznesi Viyana, Salzburg gibi kentlerde de rahat değildir. Buralardaki mimari güzelliklerin yüzeysel kaldığını, opera, müzik çalışmalarının bile göstermelik olduğunu öne sürecektir.

Bernhard aslında yalnızca Avusturya'ya özgü olmayan modern yaşamı eleştirmektedir. Kendisi önce Avusturya'yı hedef alsa da, yüksek sanata ve kültüre yabancı küçük kentsoylu anlayışının yaşama egemen olmasıdır onun karşı çıktığı. Elbette, yüksek sanat ve kültüre ayrılmış bir alan vardır bu yaşam biçiminde. Ancak özünden soyutlanmış, metaya ve paha-ya dönüştürülmüş, bir toplumun erk ve gösteriş imlerine indirgenmiştir yüksek sanat ve kültür yapıtları. Böyle bir ortamda Paul Wittgenstein (Thomas Bernhard'ın yakın arkadaşı ve bir anlatısının başkışisi) gibi ince ruhlu, duyarlıklı kişilere yaşama hakkı pek verilmeyecektir. Bernhard, provokatörlük yaparak, saldırgan bir kamu kimliği benimseyerek bu tür ayrıksı kişilerin toplumdan öcünü almaya çalışmaktadır.

Genel olarak sanat dünyası da Bernhard'ın öfkesinden kurtulamayacaktır. İşte ünlü *Odun Kesmek* romanı! Aslında sanat dünyası da bugünkü toplumun herhangi bir kesimidir. Tinsel ayrıcalığı ya da üstünlüğü yakıştırmadan öte değildir. Bu yakıştırmaya toplum kendini aldatabilmek için gereksinme duyabilir. Sanat endüstrisi bu yakıştırma üstüne kurulur. Ancak tinsel bakımdan gerçekten ayrımlı olan Bernhard gibi, Glenn Gould gibi kişiler bir yandan yaşamak için bu sanat ortamını gerekseyecekler, öbür yandan da çevrelerinin yapaylığını, yapmacıklığını bileceklerdir. Bu bilinç, bir yandan onların yalnızlığını artırırken, öbür yandan gerçek sanatçılar arasında görünüşteki sanat dünyasından çok daha dar bir iç(rek) dünya ya da gizli dostluk ve dayanışma ağı kurulmasını sağlayacaktır.

Bernhard'ın Avusturya'ya yönelik eleştirilerinde bu ülkenin küçüklüğü üzerinde durması, bu küçüklüğü insanların dar kafalılığıyla özdeşlercesine sözler etmesi dikkatimi çekti doğrusu. Romanlarındaki çeşitli kişilerinin ağızlarından dökülen bu tür sözlerde Avusturya'nın küçük bir ulus-devlete indirgenmiş olmasının yarattığı bilinçaltı sıkıntıyı ve Habsburg döne-

mine dönük itiraf edilmesi güç bir özlemi aramak olanaklıdır. Nitekim, Sabah Vakti Siyasi Meditasyon denemesinde, imparatorluğun çöküşünden yarım yüzyıl sonra bütün kalıtımın tüketildiğini de söyler. "Cumhuriyet çölü" gibi acımasız bir deyim kullanır. Avusturya halkının vizyonsuz, esinsiz, imgelemsiz hale geldiğini, şöyle böyleliğin (mediokrite) yaşama egemen olduğunu savlar. İmparatorluktan geriye kalan minyatür toprağın sıradan, giderek bayağı gezginler için açık hava müzesi olduğunu ileri sürer.

Öte yandan, bazı önemli anlatılarda başkışilerin büyük toprak sahiplerinin kalıtçısı (mirasçısı) olması da dikkati çeker. Kentsoyluluk her fırsatta batırılırken aksoyluluğa karşı gizli bir beğeniden söz edenler vardır Bernhard okuyanlar arasında. Ancak, bazı roman kişilerinin, Avusturya halkının bu hale gelmesinin nedeni olarak Katolikliğin yanı sıra Habsburgları gösterdiğini de vurgulamak gerekir. Ayrıca, Avusturya'da müziğin öbür sanatlara oranla daha ileri olmasının nedeni de Habsburgların düşünceye ve yazıya hoşgörüsüz, sevgisiz olmalarıyla açıklanır. Yine de Habsburg döneminin barok görkemi Bernhard'ın imgeleminde utangaç bir biçimde de olsa parlar.

Her yazar, biraz da, kendi toplumunun, dilinin ürünüdür. Bernhard'ı Avusturya'nın müziğinden, barokundan ayrı tutmak olanaklı mı? Bakın bir ansiklopedide ne deniliyor Bernhard için: "Çoğu zaman intihar biçiminde ölüm, hastalık, delilik, yalnızlık Bernhard'ın yapıtının örüsünü oluşturur. Bernhard bu izleklerin (temaların) çevresini müziksel bir barok üslupla yazılmış tümcelerle sarar. Tümcelerin döngüsel yapısı ve yoğunluk derecesi yüksek sıfatların dizgeli kullanımı, okura, yeryüzündeki kötülüğün kesin, önlenilemez ve düzeltilemez olduğunu işlemeye çalışır."

Çok Hristiyanca bir bakış bu. Avusturya, karşı-reformun, barokun ülkesidir. Protestanlığa, reforma karşı Katolikliğin yeniden doğuşudur barok. Yalnızca Protestanlığa değil, klasisizmin aydınlıkçılığına, akılcılığına da tepkidir. İyimser akılcılığa karşı insan varlığının karanlık yönlerinin gösterilmesidir. Bir bakıma Avrupa insanının ruh tarihinde iç karanlıkların keşfidir. Coşumculuğun, giderek gerçeküstücülüğün kaynakları

arasındadır barok.

Bernhard'ın kendi barok kimliğinin ayrımında olmadığı herhalde öne sürülemez. Bu kimliğinden hoşnut olduğunu söylemek de güç olabilir. Bernhard'ın yapıtlarına bakıldığında Avrupa'da bir üçgen çıkar ortaya. Avusturya (Cermen dünyası)-Roma-Londra. Roma ve Londra her zaman Viyana ya da Salzburg'a üstün tutulacaktır. Roma ile ilgili duygular, düşünceler somuttur. Roma'nın Katolikliği, faşist geçmişi rahatsız etmez. Güneşin güneşi, aydınlık sanatı çekmektedir tutucu Avusturya'dan kaçan Bernhard'ın kişilerini. Öte yandan, Londra ile ilgili önermeler aynı derecede somut değildir; giderek bulanıktır.

Elbette, Londra imgesinin ardında İngiltere'ye göç etmiş Wittgenstein'in hayaletini görmek olanaklıdır. Bir bakıma Wittgenstein'a imrenmeden de söz edilebilir. Ayrıca, Wittgenstein'ın "İngiliz" mantığıyla Avusturya'nın barok kafa yapısını aştığının varsayılması bu imrenmenin asıl nedeni olabilir. "Der Kulterer" öyküsünün başkışisi cezaevindeki hücrelerinde öyküler yazar. Bir öyküsüne Mantık başlığını koyar. Wittgenstein "Mantıkla çelişen bir şeyi dilde ortaya koymak, yapılamayacak bir şeydir" demiş. Bernhard'da bu karmaşık, karışık dünyayı toparlayıp düzene sokmak ya da temeldeki denklemi bulgulamak güdüsü, yazı yazmasının itici güçleri arasındadır. Durmadan yazmasının, aynı izlekleri bin bir değişik açıdan işlemesinin nedeni her şeyi kısaca anlatabilecek tek tümceyi aradığı izlenimini verir. Döne döne yazdığı için merkezi, arı Türkçesiyle özeği aradığını söylemek de yanlış olmayacaktır.

Nitekim, anlatılarındaki kimi yazar kişiler yazdıklarını beğenmez, yeniden yeniden düzeltir, gözden geçirir, atar ya da kısaltırlar. Yetkin sözü, özü arayış izleğidir bu. Neredeyse gizemsel (mistik) nitelikte söz konusu arayış izleği güçlü bir anlatımını *Korrektur* [Düzeltilme] romanında bulmuştur.

Anılan romanda anlatıcı, intihar eden Roithamer adlı arkadaşının geride bıraktığı notları düzene sokmak görevini üstlenmiştir. Roithamer'in asıl yapmak istediği yazmak değil, bir ormanın ortasındaki boşlukta, ormanın tam olarak geometrik merkezinde koni, yani bir bakıma yuvarlak dikey üçgen biçiminde bir yapı dikmektir.

Yetkinliğin somut karşılığı olarak gördüğü bu yapıyı üç yılda tasarlar, üç yılda bitirir. Roithamer yapıyı çok sevdiği hasta kız kardeşinin kişiliğinin tam karşılığı olarak düşünmüştür. Kız kardeşine söylemeden yapar, bittiği zaman gösterir. Kız kardeşinin yapı karşısında ölümcül bir şaşırma uğrayacağını da bilincindedir aslında. Yapıyı gördükten hemen sonra ölür kız kardeşi. Ardından Roithamer de bir orman içi boşlukta kendini asar. Yaşamına son noktayı koymak, bir yapıtı tamamlamak gibidir.

Anlatıcı, bütün bunları, Roithamer'in notlarından öğrenir. Roithamer yazdığını, düzelttiğini, yeniden yazıp düzelttiğini, ileride zamanı gelince yazdıklarının tümünü yeniden düzelteceğini, aslında kişinin her an kendi yaptıklarını düzelttiğini, bir bakıma yaşama sürecinin art arda düzeltmeler olduğunu, sonul ve asal düzeltmenin intihar olacağını yazmıştır. *Eski Ustalar* romanında Tintoretto'nun resmine bakan başkışisi her sanat yapısının kaynağında "ölümcül bir hata" olduğunu öne sürer. Düzeltilme işlemi bu hatayı buluncaya değin sürmelidir. Ne ki, o zaman yapıt tümüyle ortadan kalkmayacak mıdır? Anlatıcı da, önce Roithamer'in yazdıklarını düzene sokmak, eleyip dokumak niyetinde iken, bunları okuduktan sonra niyetini değiştirir. Okuduklarını olduğu gibi aktarır. Düzeltilme sorunsalını, sorumluluğunu okura bırakmış gibidir.

Anlatıcı, bu arada, Roithamer'in yazdıklarının yaşadıklarını canlı tutmak amacını taşımadığını ayırmsar. Aslında Roithamer'in yazdığı bir anlamda özyaşamöyküsüdür. Ne var ki, alışılan tersine, bu öykü, kişisel geçmişini yaşatmak için değil, parçalamak, yıkmak için yazılmaktadır. Ormanın merkezinde ev yapımı ölüme doğru bilinçli gidiştir. Yazı ise bunun izdüşümüdür. Dağınık ve düzensizdir. Ormanın merkezindeki ev gibi yetkin bir yapıt olabilmesi için düzeltilmesi gerekir, doğru sözü buluncaya dek düzeltilmesi.

Burada *Auslöschung* [Sönme] romanındaki başkışinin dayısı akla gelir. Roman, Düzeltilme'de de gönderme yapılan bir kişi. O da özyaşamöyküsünü içeren notlar tutmuştur: yüzlerce sayfa elyazması. Bu notlara "Anti-otobiyografi" başlığını koymuştur. Hiçbir zaman gün ışığına çıkmaz bu notlar, kimse de

okuyamaz onları. Söylentiye göre, dayı bey, ölümünden iki hafta önce anti-otobiyografisini yakmıştır.

Bu kişinin Bernhard'ın gerçek dayısıyla ilişkisi olduğu kesindir. Bernhard'ı, bir bakıma babasının boşluğunu doldurmuş olan yazar dedesinin yanı sıra dayısının etkilemiş olduğu kesindir. Daha önce de değinmiştik. Bernhard'ın anlatılarının çoğunda kendisi, çevresi vardır. Bir bakıma Bernhard'ın yazdıkları da "anti-otobiyografi"dir. Yaşadıklarından öç almak, çevresini yıkmak için yazar. Bernhard'ın yukarıdaki dayıdan ayrımı, notları yakmamış, yayımlamış olmasıdır.

Bunun temel bir nedeni görünmeye, okunmaya duyduğu gereksinmedir. Yanlış anımsamıyorsam, bir söyleşisinde, yazdıkları, özellikle Don'dan başlayarak yayımlanmasaydı yaşamda ne olacağını bilemeyeceğini anlatır. Seçtiği anlatım biçimlerinde de bu gereksinmenin yansımaları görülür. Tiyatro zaten gösteridir. Birçok anlatısında da başkisinin yaşadıkları anlatıcı yoluyla okura aktarılır. Yazar bir not tutucu konumundadır. Anlatılarının çekiciliği üslubun güzelliği denli anlatıcıyla okuru özdeşleyebilmesinden gelir. Yazar-anlatıcı (okur)-başkisi üçgeni çizilir. Bu üçgen içinde yapıtın öznesiyle okur karşı karşıya kalırlar. Okurdan beklenen, bu başı sonu belirsiz görünen yazı akısının içine girip düzeltme yapması, belki de son aşamada, öznenin yapamadığını becermesi, kendini düzeltmesidir. Okurun canına kasteden demesek bile, okuru sarsmak, yıkmak isteyen bir yazardır Bernhard. Okuru anlatıcıyla özdeşleyip döne döne ilerleyen metnin girdabının içine çeker onu.

Bernhard intihar etmemiş, hastalığının onu bitirmesini beklemiştir. Hastalığı, Rilke'nin deyişiyle, "içinde boy atan ölüm" olmuştur. Fizik bakımından onu zayıf kılan hastalık, tinsel bakımdan itici güce dönüşmüştür. Hastalığını toplumunun, çağının yapay sağlıklılığına meydan okumak için kullanmış; yazarlığını, ayrışıklığını hastalığına özdeş kılmıştır. Ölüme ya da ölüm güdüsüne baştan teslim olmuş, o güdüyle yazmış, dış dünyaya kafa tutmuştur.

Belki de ölüm içgüdüsünün bu denli güçlü olması nedeniyle Bernhard'ın yapıtında erotizm yok gibi görünür. Birçok söyleşide bu yokluk konusunda sorgulanan Bernhard, erotizmin ikincil bir

izlek olduğu, kendisinin daha yüksek ve tinsel bir dünyayı anlatmaya çalıştığı anlamına çekilebilecek yanıtlar vermiş.

Bu konuya bağlı olarak, kadına bakışı da Bernhard'ın sık sık sorgulanan bir yönü. Anlatılarında olumlu kadın betisi pek az gibi. Bu bağlamda, Evet'in başkışilerinden Fars kadını aklıma geliyor. Yaşamını sevdiği adama adanmış, ancak terk edilmiştir. Sonunda intihar. Özellikle bu anlatıda işlendiği gibi, kadın aslında erkeğin yazgısını, yaşamının gidişini belirleyici güçtür. Bence, Bernhard'ın imgesel insan dünyasında kadının yeri temel niteliktedir. Ancak, birçok kez olumsuz kadın, özellikle anne tiplerleriyle de karşılaşıldığı doğrudur. Bir anlatıda Avusturya devletinin anneye benzetilmesi de bu anlamda okunabilir.

Bunun nedenini, bence, Bernhard'ın annesiyle olan ilişkisinde aramak gerekir. Annesi zaten o küçükken ölmüş, yaşadığı süre içinde de sıcak bir ana-oğul ilişkisi olmamıştır. Baba eksikliğine anne yetersizliği de ekleyince Bernhard'ın çocukluğunda ne denli yaralandığını kestirmek güç değildir. Bu kişisel yara, yapıtında da sık sık kanar. Yapıtın öznesinde sürekli bir baba özlemi ve anneye karşı sitem dolu bir sevgiyi görmek olanaklı.

Bu kertede Bernhard'ın üçgenleri üzerinde durmak yararlı olabilir. Üçgen yetkinliğin simgesidir. Dik durduğu zaman da isteğin simgesidir. Bernhard'ın yukarıda değindiğimiz üçgenlerinin yanı sıra, Avusturya'da satın aldığı üç evin bulundukları noktaların, yukarıdan bakıldığında bir üçgen oluşturduğunun savlandığını okudum. Konuya bu görüngeden bakınca, geride gölgede duran ana-baba-oğul üçgeni göze çarpabilir.

Öte yandan, üçgen, koni gibi biçimler orman ortasında boşluk imgesi ile bir araya gelince ortaya çıkan görünüm erotizm açısından pek o denli masum değildir: Çevresi bol ağaçlı boşluğun tam ortasına dikilen üçgen. Bir de buna, arkadaşı Paul Wittgenstein'in Bernhard'ın tekil cinsel deneyimleri hakkında söylediğini katarsanız... Kısaca söylemek gerekirse, Eros ile Thanatos'un birbirine karışıp intihar ya da ölme isteği (ölüm ve istek arasındaki çelişkinin aşıldığı duygu) olarak fışkırdıkları bir ruh derinliğindedir Bernhard'ın "şahsi masalı".

Üçgen deyince, Bernhard'ın Katolikliği eleştirse de temelde

bir Katolik olduğunu anımsamak ve “kutsal üçleme”ye değinmek de yararlı olabilir. Miguel de Unamuno, Katoliklik üzerine önemli saptamalar yaptığı *Yaşamın Trajik Duygusu* kitabında, “Tanrı bir baba olarak duyumsandığı içindir ki, Üçleme’ye inan çıkmıştır ortaya” der. Bernhard babasını hiç bilmemiş, baba işlevini yüklenen dedesiye yeryüzünü o daha çocukken terk etmiştir. Bernhard’a bakınca, çarmıhında “Tanrım, beni niçin bıraktın?” diye bağırın İsa’yı anımsamamak elde değil.

Bu bağlamda, Sönme romanındaki başkişinin babasının kendisini “Ben ormanların insanıyım” diye tanımlaması rastlantı değildir. Söz konusu baba, ormandayken kendini en iyi biçimde duyumsadığını, ormanda ölmek isteyeceğini söyleyecektir. Bernhard’ın 1963’ten önce yazdığı bir şiirde “Babamdır aradığım / Ölü başı ormanda” demesi de babanın yokluğunun Bernhard’ın izlekçesinin merkezinde yer aldığını doğrular. (Burada hınzır bir soru geliyor aklıma: Acaba Habsburg İmparatorluğu bir baba işlevi taşıyor mu Bernhard’ın imgeleminde?) Aynı yönde bir ayrıntı daha: Düzeltme’nin anlatıcısı yaşam yolunu “Çarmıha giden yol” olarak tanımlar.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Nazi döneminin bir kurbanı olarak görür kendini Bernhard. Doğrudur. O dönemde yalnızca Yahudiler kurban edilmemişlerdir. Zihinlere işlenen sapık fikirler, yanlış eğitimle, çocukluğun, insanlığın yaşatılmasıyla bütün kuşak kurban edilmiştir. Bernhard yaşamasına izin verilmemiş “hayatın” hakkını aramaktadır. Birçok yapıtında başkişi kendini Yahudilerle özdeşlemekten çekinmez. Viyana’yı entelektüel bakımından bir Avrupa merkezi yapan Yahudi kökenli aydınlar sınıfının yeri boş kalmıştır. Bernhard bu gerçeklerin üstünün örtülmesine izin vermez. Yineleyelim: Yargılayan kurbandır Bernhard.

“*Ich bin eine lustige person*” (Ben neşeli bir insanım) der Bernhard. Doğrudur bence. Gözyaşları içinde yazmaz Bernhard. Kendisi gibi Katolik bir toplumdan çıkan Beckett’e belki de en çok benzeyen yanı, eleştirdiği toplum ve kültürde trajik ölçüde gülünç olanı bulup çıkarmasıdır. Bu ancak güçlü bir kişiliğin yapabileceği iştir. Beckett gibi onun da gücü, onu bırakan tanrının yeryüzüne dönmeyeceğini bilmesinden gelir. Artık

kendisinden başka hiçbir dayanağı yoktur kıyamete yargılı bu dünyada.

Almanca yazın uzmanı Lionel Richard 1989’da şöyle tanımlamış Bernhard’ı: “Dışa gösterilen (afişe edilen), kendi üzerinde dönen ve dönen, ölüm takıntısıyla güdülenen benmerkezcilik (egosantrizm). İçinde boy atan ölümden güç alarak toplumuna ve çağına kafa tutan bir ben. Barok ve romantik.” Batı kültürünün kendi kendisiyle hesaplaşmaya çağrıldığı kavşakta duranlardandır Bernhard.

Ölümünden sonra Bernhard’ın ünü yayılmayı sürdürdü. Bernhard gittikçe “popüler” oluyor. Görünüşte artık Avusturya ona sahip çıkıyor. Heyhat! Anamalcılık, dolayısıyla kitle kültürü öyle bir dizge ki, kültürel ürünleri metaya çevirip ya da bu ürünlerin eleştirel özünü ussallaştırarak, yani uslulaştırarak kendine katıyor. Bernhard, Salzburg ile olan ilişkisinin, bütün güçlük ve çelişkilerine karşın bir ayrılamazlık olduğunu, anılan kentle bütünleştiğini itiraf etmiştir. Bir bakıma Mozart gibi. Bilirsiniz Salzburg’un ünlü Mozart çikolataları vardır. Bernhard yukarıda sözünü ettiğimiz o garip kavşakta birkaç arkadaşıyla işleyedursun, yakında Don’un yazarının adına dondurma çıkar-sa şaşırmamak gerekir.

Nisan 2001

Kendi Toprağında Sürgün Yaşayan Şiir

Ahmet Oktay'ın *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* adlı şiiri Türkçe'nin sayılı uzun şiirlerinden biridir. Bir şairin sanat ömründe dönüm noktasıdır bu tür başarılı çalışmalar. Çünkü ulaşılan aşama, artık şairin her yapıtında oturmak isteyeceği, giderek altına düşmemesi gereken düzeydir. Tek bir yapıtla değil, nitelikli bakımdan birbiriyle yarışan birçok yapıtla anılmak isteyecektir şair. Güç durumdadır. Bundan sonra yazacaklarının o yapıt değerinde olmamasından korkacak, aynı düzeye çıkamama korkusu belki de ezecektir şairi.

Dr. Kaligari'nin Dönüşü, 1966 yılında yayınlanmış. 13 yıldır şiir kitabı yok Ahmet Oktay'ın. Bu arada, çok değerli eleştirel kuramsal denemeleri olmuş. Dergilerde şiirleri de görünmüş, ama bunlar "Kaligari"nin çapında değildi gerçekten. Bir kitap olarak "Kaligari"yi izlemeleri şaire bir şey eklemeyi, gölge bile düşürebilirdi. Ahmet Oktay'ın şiir dünyasına tam bir dönüşü "Kaligari" değerinde gördüğü bir yapıtla yapacağını düşünüyorum.

Sürgün: Nefis bir baskıyla, Burhan Uygun'un kaçınılmaz siyahıyla yeniden karşımızda Oktay'ın şiiri. Gene uzun şiir. 13 yıl sonra. 13 yıl salt bekleme süresi mi? Dünya görüşünün, şiir anlayışının değişikliğe uğrayacağı kadar uzun bir zaman. Hele bu sürede yol aldığımız toplumsal karanlığın şiir üzerindeki etkisi düşünülürse.

"Dr. Kaligari"de çağdaş insanımızın üzerine "çelik bir fanus" gibi kapanan durumu, kadının ölüm doğuran rahmi,

"sayım memurlarının açıklayamayacağı eksilme" söz konusuydu. 1966'da ruhsal kapısından giriyordu insana, olmadık derinlikler çıkarıyordu Ahmet Oktay. Gelgelelim, şairin bugünkü anlayışla bağdaşmayacak aykırı bir çözüm ile bitiyordu kitap. Söz "herkesin kendi dehşetinden bıraktığı yankı" idi. Durumu değiştirmek değil durumu saptamak söz konusuydu.

Oysa şimdi: "Madencinin lâmbası / ve kandili Ozan'ın / aydınlatsın yolu" diyor şair. Dünya görüşünde bir eksen değişimi olsa da şiirin bu dünya görüşüyle kurduğu ilişkide bir uyum sağlama çabası görülüyor, daha bu sözde.

Sürgün'ün temelinde yeni bir poetika, şiirce kurma çabası var, bence. Bir yanda "Dr. Kaligari" deneyiminin sağladığı zengin anlatım olanakları, ama bu anlatım olanakları ile bütünlük içinde sayılan toplumsal işlevsizlik. Öbür yanda ise şiirin toplumsal işlevini öne alma kaygısı. Ama bunu toplumsalcı gerçekçi şiirin son on üç yılda Türkiye'deki kısır serüvenden ders alarak, dolayısıyla şiire nitel yitime uğratmadan işlev yükleme kaygısı. Şiir yol gösterecekse görülmelidir herkesçe. Ama okunaklı şiir yazmak, anlaşılır olmaya çalışmak okurun gelişmemiş şiir beğenisiyle özdeşleşmek şiiri gözden çıkarmak oluyor çoğu kez.

Yapılacak şey, "Kaligari" deneyiminin sağladığı şiirsel zenginliği yeni yolda kullanmak. "Acıya dayanıklı yürek" ile örtüşen "Yepyeni bir sözlük" kurmak. Nitelikli ama imkânsız şiir sanatı ile niteliksiz ama okunan şiirin yaslandığı toplumsal işlev amacını bir potada eritmek. Sonuç belki gene okunaksızlık, ama şiirin yazgısı bu: Sürgün.

Şiirin alinyazısını değiştirme istemi. Nitelikli şiiri yeniden toplum yaşantısına katma isteği. Eskiden şöenlerin "çavlanısı" sesiydi "ozan". "Kavmim" derdi, topluluğuyla kaynaşmasını anlatırdı bu sevgi ünlemi. Eskiden tam bir "kabile adamı" idi şair, çok eskiden.

Ya şimdi! Şöen biteli çok olmuştur, çoktandır kimse uğramamaktadır insanın çoğul bölgesine. "Ataların ve toprakların terekesi"nden çıkan "yalnızlık ve acı" yazgıdır.

Şair, "yaşamını söze sunan adam", ne işe yarar bu mutsuzluk fırtınasında, fırtınayı ırlamaktan başka? Fırtınayla birlikte

“savrulur gider” şair, halkından uzağa. Çünkü “dünyanın anaforunda” işitilmez sesi. Kendisinden uzaktadır şair. Çünkü insanlığının bir yanı: Çoğulluğudur halkı. Şiirinin yetiştirdiği topraktır halkının dili, ama o toprakta henüz bir yabancı gibidir şiir. Şiir, dizeden dizeye, toprağına gerçekten dönmek, orada tanınmak, “kavmin” diyebilmek istemektedir. Ne var ki, dizeden dizeye upuzun bir “umutsuzluk yolu” dur gittiği.

Ülkemizde şiirin durumu budur aslında. Türkiye’de sürgün yaşar Türkçe şiir. Değil halkın, aydınların arasında bile yabandır Türkçenin utkuları. Çığırır durur şair: “Yurdum, barınağım ve aşkım / durmadan sizleri arıyorum işte”. Aldığı yanıt bir kez daha kanatacaktır yarayı: “Yolcu! Yurdun olmayacak daha bir süre / yalnızlığın ve büyük susuşun / çeliğini kuşan, bekle”.

Yalnız şiir midir yurdundan uzak olan? Her yolcu irkilir kendi anlamına rastlamaktan: Sürgün. Sürgündür her kişi kendi yurdunda. Çünkü yurt, kendi olamamıştır henüz. Yurt, “kendini zamana oyan kederli yüz”dür hâlâ. Yurt: Birlik, dirlik olması gereken, gerçekleşmemiştir, tasarıdır. Öte yanda fırtına koparmıştır birbirinden insanları. Yanlış bilinç, özümlememiş geçmiş, yönlendirilemeyen değişim istemi. Tıkanmıştır bildirişim kanalları. Kahkaha ve çığlık iç içe: “Mutsuzluk şöleni”. Söz nedir ki böyle bir ortamda! Gündelik yaşantının sürmesinde işe yarar kuşkusuz. Ama anlatmaz bir parçası olduğu mutluluğu. Ya şiir? Bildirişimsizlik bilincinin acısı içinden çıktığı dile yabancı. Kahredici bir bilinç uzaklığı.

Ağıttır şiir, şairin “kavmim” diyebildiği günleri özlemi, bugünün üzüncüdür. Bir muştudur gene de. Çünkü şair hâlâ aramaktadır yurdunu. İstek vazgeçmemiştir konusundan. Dayandığı olumsuzlamadan, “ilk hayır”dan güç alır, direnir yazgısına. Örtüşmektedir yurdunun insanının yazgısıyla, ama bilinçsizlik vardır şair ile kavmi arasında, “sözlüğüyle kamunun güvenli kolları arasında”. İstek körükler şiiri, uzaklığa karşı. Elbette “suyun vakti döner, sözcükte bin türlü kullanılır, bilinçse sonsuz bir tohum.” İnanç körükler şiiri. “Hırs, istem ve bulgu” tarihi kendine ayarladığı an şairin kabile adamlığına dönüşü başlayacaktır.

Çağdaş şairin birlik halindeki toplum şairlerinden acılı ayrımı. Ahmet Oktay şiirin sürgünlüğüyle insanın sürgünlüğünü örtüşdürür. Bir yandan da bu ikisinin birbirinden uzaklığını şiirir. İşte şiirin üstüne “çelik bir fanus gibi kapanan durum”.

Gerçi *Sürgün*, Dr. Kaligari’nin *Dönüşü*’nün ayarında değildir. Kurgusu aksar, öykü tam emzirilememiştir şiire, yer yer imge enflasyonu vardır. Başta Edip Cansever olmak üzere birkaç şairin etkisi belirgindir. Ama Oktay yeni bir poetika aramasındadır. İkinci yeni kalıtıyla toplumsalcı dünya görüşünü bağdaştırmak. Bunun için *Sürgün*’ün arkası gelecek sanıyorum, Ahmet Oktay’ın dönüşü diyorum.

Haziran 1979

Freud'un Gelişi

Freud, en az elli yıldır ülkemizde tanınan bir ad. Birçok yapıtı çevrildi Türkçeye, değişik kişilerce. Değişik yayınevle-rince de yayımlandı. Bizim ölçülerimize göre çok okunduğu-nu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak, Freud'un düşünce yaşamımızda yol gösterici bir konumda olduğundan söz edilemez henüz. Okunduğu halde yararlanılmıyor. Özümlememiş Freud. Göze batan çelişkinin açıklaması bu belki. Ama yeterli değil. Daha temel nedenler var, bana kalırsa.

İlki, düşünce geleneklerimizle ilgili. Türkçe düşüncenin, insanın ruhsal varlığına dönük yüzü biçimlenmedi henüz. Gerçi Halit Ziya'nın romanlarından bu yana kimi çabalardan söz edebiliriz, ama bütün bunlar ilineksel ve bireyseldir. Aralarında Selim İleri'nin *Çağdaşlık Sorunları*'nda gösterdiğine benzer bir süreklilikten de söz açabiliriz belki. Ama bu çizginin bilinçli çalışmanın konusu olması ancak 1970 sonlarının tarihini taşıyabilir. Türkçe düşüncenin ana hattı, insanın toplumsal davranışları ve bu davranışların nedenleri olmuştur, yani insanın toplumsal varlığı. Öteden beri.

Osmanlılarda psikoloji yoktu, der Ahmet Hamdi. Elbette, eski kültürümüzde insanın iç dünyası yoktu anlamını taşıyor bu söz. İnsanın iç dünyasının düşünce konusu olmadığını gösteriyor. Dolayısıyla kısa kalmıştır düşüncemizin erimi.

Buna karşılık, Osmanlılarda toplumsal boyutlu düşünce, donmuş halde de olsa vardı. Ahlakçıydı, dinci, bireyi toplumsal kalıplara uydurmaktı baş amacı. Toplumsal yapıyı

koruyabilmek için baskıyla özdeşlenmişti. Ne ki, konusu gene de insanın toplumsal varlığıydı. Böyle bir saptamayı duygusal-lıkla yapmak bir yere götürmeyecek bizi. İnsanın toplumsal varlığı giderek düşünce yaşamımızın yerleşik konusu oldu. Ama düşüncenin evrimi başka tür bir gelişime de elvermedi.

Osmanlı düşüncesi toplumun gerçekleri üzerine örtülen bir maskeydi. Dahası: Türkiye'nin anlıksal gizil gücüne vurulan kilitti. Türkçe düşünce ilkin bu kilidi kırmak, toplum gerçeğini bulgulamak zorundaydı. Toplumsal değişime koşut olarak devindi zihinler.

Ne ki, düşünce gelişmekte ise, konusu olan insanın her yanına uzanamadığını da yavaş yavaş kavrayacaktır. İnsanın iç dünya denen kıtasına yanaşacaktır. Batı'da bilim tarihine bakarsak Freud'un Marx'tan sonra gelişini aynı biçimde açıklayabiliriz.

Gelgelelim, Türkçe düşünce dinsellikten, yani katılımından büsbütün sıyrılmadı henüz. Marx'ın önce gelmesi, Türkiye'de Freud'u geciktirici bir neden oldu. Düşünce bağınazlıktan açık uçluluğa evrilmedikçe doğal bu.

Oysa bir Louis Althusser, Marksçılığı kalıplaştırmaktan kurtarıken Freud'u hiçbir zaman görmezlikten gelmez. Marx gibi Freud'un da yeni bir bilgi kıtası açtığını söylemiştir. İşte Türkiye'de henüz tam anlamıyla geçerli olmayan düşünsel tavır. Yalnız Marksçılar düşmüyorlar bu yanılgıya; Amerika'da eğitim görmüş çatışmacılar, işlevselciler de var.

Son öbeğin devreye girmesiyle yeni neden ortaya çıkıyor. Toplumsal bilimlere öncelik veren bütün bu kişiler, Freud'u Amerikalıların okuduğu biçimde sanıyorlar. Koşullanarak bakıyorlar Freud ile başlayan düşünce çizgisine.

Oysa Freud karşı tavır almanın, daha geniş bir planda: Ruhsal bilimlere karşı koymanın, düşüncenin açık ucunu kapayıcı bir yönü var. Giderek siyasal kılığa bürünüyor bu sakınca. Freud öğretisini bilgi açısından, insan varlığının öğrenilmesi açısından değerlendirmek yerine mahkûm etmek, üstelik başkasının gözüyle okuyarak mahkûm etmek, insanın bireysel varlığını yok saymaya en azından kısıtlamaya gelir. Dahası: Totaliter eğitimlerle, Stalinizmin bir zamanlar Freud'a

karşı açık cephe alışıyla, yozlaştırıcı Amerikan yorumuyla kesişir.

Freud'u kentsoylu ideolojiye teslim etmek bu. Nitekim Batı'da aydınlar işlediler bu hatayı. Amerikan yorumu da bir güzel çöreklandı Freud'un üstüne. Kendi işine yarayacak biçimde okudu onu. Tekelini kurdu. Ruhçözümlemeyi, bireyi topluma uydurmak için bir araç yaptı. Aileyi toplumdan yalıtarak, daha doğrusu değişmez ilişkiler ağı yaparak, ruhçözümlemeyi aile sorunlarına indirgedi.

Karşı taraf da ruhsal bilgiye benzeri bir yoldan yaklaştı. Çok sert biçimde kargıdı Freud'u; Reich'ı bile kapsadı bu kargış. Öte yandan, psikiyatri klinikleri yaramaz çocukları uslandırmak için en iyi çare oluverdi. Açık ki, Freud'un ışığından, insan karmaşasının aydınlığına çıkmasından kültürel iktidarlar korktu. Akıllıca bir davranışla ırmağın yatağını kendi tarlalarına çeviriverdiler.

Gel gör ki, Freud'u sağlıklı gözlerle okuyanlar var artık. İşte adını yeni yeni işittiğimiz aslında kırk yıllık Lacan. Amerikan yorumunun yanlışlığını öğretti Batılı aydınlara. Bir rastlantının sonucu değil bu gelişme. Muhalefet birikiminin patlama noktasını aşıtı. İnsan bilimlerindeki atılımlar kaçınılmaz olarak ulaştı ruhçözümlemeye.

En geniş anlamıyla düzenin karşısına geçiyor ruhçözümlemeye, ilerici işlevini yükleniyor yeniden. Artık toplumsal yasalarla çelişen bireyleri yola getirme aracı değil. Kültürel iktidarlar insan varlığında ruhu yönetmekte bunca kararlı davranıyorlar. Muhalif aydınların bu durumda ruhsal bilgiyi gereksiz bulmaları ters olmuyor mu? Anlaşılmalı ki, ruhçözümleme, bireyi kendi çelişkileri konusunda aydınlatmanın, yönetici ideolojiler karşısında bilinçlendirmenin başlıca yöntemlerinden biri. Ruhçözümlemeyi, toplumbilimin yerini almak isteyen bir bilim olarak değil, tamamlayıcı olarak görmek gerekir.

Ender Gürol'un hazırladığı *Freud* el kitabı bu çerçevede okunursa iyice değer kazanacaktır. Bir bakıma ruhçözümlemenin abecesi bu kitap. Son yıllarda Freud'u düşünme eğilimi boy gösteriyor ilericiler arasında. Gürol'un hazırladığı kitabın ardından yeni çalışmalar gelirse düşünce yaşamımızın ufku

genişleyecektir. Bu bağlamda Günebakan Yayınları'ndan çıkması beklenen Reuben Osborn'un Marksçılık ve ruhçözümleme ile ilgili kitabını ve *Yazı* dergisinin hazırlayacağı ruhçözümleme özel bölümlerini şimdiden saymakta yarar var. Umarız, kütüphane raflarına katılmaktan öte bir işlevleri olur.

1978

Sanata Uzanan Freud

Sanat-ruhçözümleme ilişkisine bir Amerikalının Kafka üzerine yazdığı kitapta rastlamıştım ilk olarak. Kitap, Kafka'nın ruhsal yapısındaki bozuklukları saydıkça renkten renge giriyor, yakın bir dostuma sövülüyormuşçasına köpürüyordum. Nasıl olur da Kafka gibi büyük bir adama hasta denilirdi? Hele, yok bilmem ne "kompleksinden mustarip" olduğu için böyle şeyler yazdığı varsayımı beni çileden çıkarmıştı. Kitabı bir kütüphaneden almış olmasaydım, hırsla parçalayabilirdim. Ruhçözümleme denen zırvalamanın insana da sanata da yabancı olduğu yargısına vararak geri verdim kitabı. Bu neredeyse yoksayıcı düşünce, Freud'u okumayı göze alana dek çözülmedi.

Freud'un dediğini çok iyi anladığımı öne süreceğim değilim, ama ruhçözümlemeyi aslından okumak hem Kafka'ya yanlış baktığımı, hem de Freud'un sanatla bambaşka biçimde ilişki kurduğunu gösterdi bana.

Amerikalının Kafka'ya yaklaşımının iler tutar yanı olmadığı gibi benim de Kafka'yı ülküselleştirmeye pek hakkım yok, doğrusu. Yalnızca Kafka'yı değil her büyük sanatçıyı okuduğum kitapların yüceliğine dayanarak olağanüstü bir kılığa sokuyordum. Bizim dünyamızdan değildi hiçbir büyük sanatçı. Dertleri tasaları bizimkilere denk tutulamaz, biz insancıkların kusurları onlarda bulunamazdı. Benim gözümde büyük sanatçı aşkın, tanrısal bir varlıktı. Yanlış, yanlış! Sanatçıyı insanlık ötesine sürüyordum, bilincine varmadan. Oysa sanatçı da bizden dir. Herhangi bir insan gibi onun ruhsal yapısı da araştırılabilir,

haritası çıkarılabilir. Çizgilerin, ruhçözümleyici dile alışmayana sövgü gibi gelen adları olabilir. 19. yüzyıl sonuna dek inanılmış bir sanatçı ideasını sürdürmeye çalıştığıma aydım neden sonra.

Amerikalı bilimci ise benim yaptığının tam tersini yapıyor, Kafka'yı aşağılıyordu. Ortak yanımız: İkimiz de Kafka'yı insan dünyasının dışına atıyorduk. Ne var ki bilimcinin edimi benimkinden çok daha bilinçliydi. O olmasa bile onun yoluyla işleyen ideoloji bilinçliydi. Kafka üzerine söylenenler yeni bir sanatçı ideasını yansıtıyordu aslında. Bir zamanlar Freud'a yakıştırılan kötü niyet asıl bu tür yaklaşımlar için geçerliydi. Sanatçı kişiliğini açıktan açığa sapkınlıkla eşitliyordu yazar. Elbette, insanı "Dar Çağ"da tutmaya çalışan ideoloji kendinden olmayanı kötü, hastalıklı sayacak, yönettiği insanların uzağında tutmaya çalışacaktır. Bunun için de en iyi çözüm, ruhsal bozukluk ile sanatçılık arasında neden-sonuç ilişkisi kurmak, sanatçının düzgüdsüzlüğünü (anormalliğini) kanıtlayıp, düzgülü (normal), yani ideolojik düzgüye düzene uygun olanları rahatlatmak.

Freud'u da "... ışıldayıp duran bir şeyi karanlığa boğmak, yüce bir nesneyi toza toprağa bulamak..." istediğini öne sürek suçlamıştı 19. yüzyıl anlayışı. Oysa Freud'un amacı "üstad çerçevesinde" örülen "efsane" perdesini yıkmak, sanatçının kişiliğini anlamak idi. Böylelikle, benim de inandığım sanatçı ideasını kundaklıyordu. Gelgelelim, sanatçının olağanüstü insanlar tapınağındaki tutsaklığı da sona eriyordu. Freud, sanatçıyı yeniden insanların arasına almıştır.

Ama talihsizdir Freud. Ondan sonra gelen bilim adamları "kulaktan kulağa" oynamıştır sanki. Freud'un düşüncesi kılıktan kılığa sokulmuştur. Kimi Freud'un dediğini çarpıtarak sanatçıya hasta damgasını vurmuş, kimi de Freud'un sanat yapıtı değil kişilik yapısı incelediğini unutmuştur.

Sanat ile ruhçözümlemenin arası bozulunca tutulacak en iyi yol "kaynağa dönmek" idi: Freud'u baştan okumak.

Bozak Yayınları ve Kâmuran Şipal, bu düzeltme işlemine ilgi duyanların saygıyla karşılayacakları bir çabaya girişmiş bulunuyorlar. Anlaşılan, Freud'un bütün yapıtlarını Türkçeye aktarmaya kararlılar. Kültür yaşamımıza eşsiz bir katkı bu. Dizinin beşinci kitabı olan *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*'de Freud'un

sanata ilişkin temel metinleri yer almakta. Bence, bu kitabın, sanatçıyı gökten yere indirmenin yanı sıra bir işlevi daha var: Sanat metinlerinin okunmasına katkıda bulunmak.

Sanatçıyı insanlaştırdığı gibi sanatı da “şeytan işi” görmekten kurtarmıştır Freud. “Sanat ve Düşlem” adlı denemesi sanatı tanımlamaya çalışanları yıllardır uğraştırmaktadır. Sanat yapıtını gerçekten kesinlikle ayrı tutar düşünür. Ancak, hemen eklemeli ki Freud sanatın estetik değil ruhsal boyutuyla ilgilenir. Sanat kurallarının, tekniğinin, işçiliğinin üzerinde durmaz. Söz sahibi olduğu alana çeker sanatı, düşlem ulamındaki yeri nedir, onu arar. “Gündüz düşüdü” sanat.

Düş kurmaktır. Elbette, imgelemin üretimi bir yanıyla bu etkinliğe eşittir ama sanatı düş kurmakla bir tutarak, gerçekten ayırmanın ötesine geçmiyor mu Freud, sanatı gerçekten koparıp atmıyor mu? İşte, Freudgil düşüncenin yanlış yöne çekilmeye çalışılan bir çizgisi daha! Öyleyse sanatçı kaçıştır, sanatçı ayakları yere basmayan kişidir, diyen çoktur. Daha doğrusu, bu tanımın kaynağında sanatçı kişiliğini çürüğe çıkaran ideoloji vardır. Böylece sanat yapıtı sağlıksız kafanın yararsız, aldatıcı dünyası olur. Oysa, Freud’a göre düş ve düşlem hakikatin gömülü olduğu yerdir. Bilincin biraz uzağına düşen insan bölgesidir. Dolayısıyla, düşlem gibi sanat yapıtına da ruhçözümleme uygulanabilir.

Buraya kadar geldikten sonra kalkıp, ‘nasıl düşlem kendi kendini doyurma işlemiyse sanat da öyledir’ demek akıl karıştırıcı olacak. Freud’un bu saptamasını genelleme saymak doğru değildir. Nitekim, Freud da kısıtlamıştır benzetmesinin alanını “kendilerine en geniş ve en hamarat bir okuyucu kitlesi bulan romancılar”, yani yığın yazınıyla. Gerçekten de, piyasa romanları eski zamanların kimi masalları gibi yığının isteklerine özlemlerine karşılıktır. Kaldı ki, ruhçözümlemenin bu alanda kullanılması bize yığının ruhsal gerçeklerini göstereceği açıktır.

Ruhçözümlemenin bu saptamasından değil ama öteki verilerinden hür türlü yapıtı okurken yararlanabiliriz. Eleştiri iki yönde kullanmıştır ruhçözümlemeyi. Başta Badouin, Mauron olmak üzere birçok eleştirmen, sanatçının yapıtlarıyla özyaşamını karşılıklı ele alarak sanatçının kişiliğini açıklamaya çalışmış-

tır. Freud’un bakışına sadık bir yaklaşımdır bu. Konusu sanat yapıtından çok sanatçıdır. Ne yazık ki tam anlamıyla yazın eleştirisi değildir. Ruhçözümlemenin sanat alanına uygulanmasıdır. Yapıttan çok bilimin bulgu dağarcığına katkıda bulunur. Bu arada anlam alanının ruhçözümleme olmasaydı gizli kalacak yönlerine ışık tutulduğu yadsınamaz.

Anılan yaklaşım bir bakıma geride kalmıştır artık. Çağdaş eleştiri, yapıt ile yazarı ayrı ayrı ele almak gereğinden çıkarak, yapıtın anlaşılabilirliğini kurmada ruhçözümlemeden yalnızca yararlanmaktadır. Amaç anlatma gücünü ruhçözümleme bilgisiyle pekiştirmektir. Örneğe, Andre Green, Othello’nun cinayetini eşcinsel bir kıskançlığa bağlamakla Shakespeare’in kişiliğine göndermede bulunmaz, metini ilişkilere yeni bir yorum getirir.

Böylece bir yaklaşımın temelinde dilbilim ile ruhçözümlemenin dostluğu vardır. Düşün bir dil olması, hekimin hasta söylevini incelemesi dilbilimin bulgularını bu alana ister istemez çağırarak, ruhçözümlemeyi de dilsel yapıların çözümüne katkıya itmektedir.

İnsan bilimlerin yanında boy atan çağdaş yazın eleştirisi için Freud’un bulguları vazgeçilmez bir kaynakça olarak kalacaktır.

1979

Eski Topraktan Al Bilgiyi

Büyük şairlerin şiir üzerine düşünceleri her zaman merak konusudur. Kimi, şiir sanatına ilişkin gizler kapmak ister şairden; kimi de şairin düşüncelerini öğrenerek şiirlerini anlamayı amaçlar. İkinci öbektekilere doğru yolda oldukları pek söylene-
mez. Çünkü şairin şiirleri ile üstüne söylediklerini özdeş varsayarlar. Oysa, herhangi bir örtüşme varsa, şiir okunduktan, yani anlaşıldıktan sonra bulunabilir. Birinci öbektekilere ise, şairin kendi şiirinden soyutlanarak, kendini ön plana çıkarmadan, genel olarak şiir sanatı üzerine konuşmasını bekledikleri ölçüde yanlış yola saparlar. Genel olarak şiir sanatından söz etmek belirli bir şiir anlayışını dile getirmek olacaktır. Şair zaten bu anlayış üzerine kurmuştur kendi şiirini. Elbette, şairin kendi şiirine nasıl baktığı da bu anlayışın bir parçası olacak, şairin söyledikleri doğru mu değil mi, şiiriyle karşılaştırdıktan sonra anlayacağızdır. Ne ki, hemen bütün ustaların şiir(leri) üstüne söyledikleri şiir kılımlarına uygundur. Necatigil'in nice şiir kitabından sonra yayımladığı *Bile/yazdı*, bu uygunluğun en yeni kanıtı.

Behçet Necatigil, hatırını saymak zorunda olduğumuz şiir deneyiminin yörüngesinde şiir anlayışını ve kendi şiirini yönlendiren temel düşünceleri açık seçik anlatıyor. Doğrusu, el almayı kabul edebilecek denli kendini bilenler için bir başucu kitabı. Üstelik, şairliğin kendini bilmekle ilişkisini kör gözüm parmağına gösteren bir kitap.

Necatigil, yüceltilmiş, hak ettiği saygı ve alkışı toplamış birkaç şairimizdendir. Ama, küçük kentsoylu deyip geçiverenler

gene de vardır. Teknik becerisi önünde şapka çıkarmakla birlikte, çizgisi hiç değişmediği, küçük kentsoyluluktan devrimciliğe terfi edemediği için suçlarlar şairi. Teknik becerisi de gereksiz sayılır o zaman. Necatigil şiiri "tekerrürden ibaret" olur.

Bile/yazdı, bir yönüyle de bu yaklaşıma yanıt veriyor. Kendini savunma, alttan alma gibi eğilimlere kapılmadan. Üstelik yer yer saldırgan bir üslupla, Necatigil, kendini, şiirini, dünya ve şiir anlayışını derleyip topluyor. Şiirini, gerek yaşamıyla ilişkisi açısından gerek sanat düzleminde haklı çıkarıyor. Yaşamıyla, yani kendisiyle şiirinin ilişkisi açısından çizdiği düşünce küresinin iki kutbu Narkissos'a övgü ile "hiçbirimiz bulunmaz hint kumaşı değiliz" sözleri; ekseniyse şairin ben'i ni.

"Sanatçının ruh sayısı" birdir, Necatigil'e göre. Yani, yaratıcı ben ile yaşayan ben, aynı kişiliğin uzlaşmaz parçaları değil, tersi yüzü olmalıdır. Çünkü şiir, yazar kişinin gerçeklikten kopup gittiği an değil, Necatigil için. "Şiir, şairin hayatına paralel, o hayatın bir görüntüsü" diye düşünüyor. Şiir sanatının temel bir doğrusunu, bir kez daha, Shelley'nin ağzından çıkırıyor: "İçinizde olmayan şiiri hiçbir yerde bulamazsınız." Hemen her şairin kafasını öne doğru salladığını görür gibi oluyorum. Ama her şair gerçekten ayırımında mı bu sözün?

Son on yıldır coşumcu şair anlayışı bir ucundan yeniden patlak verdi: Mesih, herkes adına acı çeken kutsal özgeci (elbette, bir yanağına tokat atılan öbür yanağını uzatmıyor artık). Ne büyük bir iddia. Bunun nedeni, aydın bilincinin değil de buluncunun (vicdan) ağır basmasıdır, bence. Oysa hangi şair kendinin olmayan denizde yüzerse boğulur.

Necatigil, orta halliler dünyasında yaşamayı seçmişse, bu dünyayı, yani kendini şiire konu yapması doğru olandır. Reklamlardaki gibi bu dünyayı övüyorsa yanlış davranmış olacaktır. Nedir ki, Necatigil şiiri küçük kentsoylunun siygaya çekilişi, bir bakıma öz sorgulamasıdır.

Necatigil çağımızın şiirini şöyle tanımlamış: "Dışarı ile, dışarının ekonomik, toplumsal şartları ile temas, yurt ve dünya olaylarını izleme; bizim çağ durumu, çağıyla çevrili kişinin bir çeşit mahpusluk, sürgünlük durumu üzerine bireysel-toplumsal şiirler yazdırır." Bu tanım, öbür yüzünden bakılırsa Neca-

tigil'in şiiridir. Necatigil keder yüklüdür demir attığı duruk ortamın göbeğinde. Çekip gitse de uzaklaşamayacaktır; dönüp dolaşıp hep aynı yerde olduğunun bilincine varacaktır. Kişi, evden, ocaktan, içine doğduğu en ufak toplumsal birimden ayrılmaz ona göre.

Yani aile hücrelerinden. Gelgelelim, bu ortamda bir şair yetişti mi, paradoksal olmaya yargılıdır. Çünkü orta halli tabakamızda yüksek şiire yer yoktur. Şiir saksıya alınmış çiçektir. Şair seçtiği yaşama karşı şiir üretecek, orta halli insanın yanlışlığı olacaktır.

Necatigil, seçtiği gerçeğin altında kalmayıp. Çünkü şiir sürgünlüğü süngüye dönüşümüdür. Çünkü şair "gam askerleriyle savaştan biri"dir. Gerçi Necatigil şiiri "Hikmet Burcu"ndadır artık. Kendi tanımıyla, "kabulün, benimsemenin, vazgeçişin şiiridir." Ne ki, övgüye dönüşmemiş bir kabuldür bu. Dahası, küçük kentsoylu ideolojinin istediği melodramatik damarı yoktur. Neredeyse trajiktir. Serinkanlı bir kabulleniş, abartmalardan, kendini mitleştirme eğilimlerinden uzak tutar şairi. Necatigil şiirini diri bir bilinç ayakta tutar.

"Koyu sisler sarmalı" diyor, şiir yazabilmek için. Ortamın yoğunca yaşanması yoğun şiir için malzeme oluyor böylece. Şair sürekli bir iç çatışmanın adamı. "Yaşamak azaptır çok zaman", Necatigil'in ilk kitabının ilk dizesi; şairin kendi alnına yazdığı dize. "Bir ruh yapısının sonucu" diyorsa, başka türlü şiir beklemeye hakkımız yoktur zaten.

Kimi ruhbilimciler, yazarların ben'i güçlü kişiler olduklarını söyler dururlar. Necatigil'in Narkissosluğa bel bağlaması bu genellemeye bir ucundan belki bağlanabilir, ama düşüncenin ipini koparmak yerine Narkissos'un edimini düşünelim bir: Kendini ömür boyu seyretmek. Necatigil, bu edimi, hiç de kendi görüntüsünün çekiciliğine kapılmak, yani kendinden uzaklaşmak olarak almıyor. Narkissos kendini tanıyan, sürekli gözden geçiren, bu nedenle de kendine güvenen şair. "Bulunmaz hint kumaşım" demiyor, çünkü kendi görüntüsüne hayranlıkla değil, eleştirel gözle bakıyor. Necatigil, yaşantısı ve şiiri üzerine söyledikleriyle, şairin kendini bilmekle işe başlaması gerektiğini apaçık gösteriyor işte: "Kendi ben'imizi bulmak. Yani ne etsek

kurtulamayacağımız bir ben vardır bizde. Onu bulmak."

İlle de bir ad takmak gerekse, şairlik anlayışı diyebileceğimiz bu bölümden sonra şiir anlayışına geçebiliriz. Necatigil ilk mottosu: "Mürekkebe su katmamak." Başarıyla uyguladığı ilke. Necatigil sözcük ekonomisini (düzenlilik ve tutumluluk anlamlarında) en iyi beceren şairimiz. Necatigil'in, hemen bu temelin üstüne diktığı ikinci bir ilke var: Sadelik. Çünkü "çevresiyle sade hayatlar, sessiz hayatlar yaşıyor", sade bir dünya kuruyor şiirlerinde. Sadelik her şairin uyması gereken bir koşul olmasa da, Necatigil'in dünyasıyla tam bir uyum halinde. Ustanın ekonomik ve sade şiiri, nice çarpıcı imgelerle donatılmış şiirler yazın tarihinin arka sayfalarına yönelirken, ön sayfayı tutmakta. Ne davudi avazeler ne de gizemli susmalar, yalnızca kendi sesiyle ırlamak, تنها ve buruk...

Özellikle 1955'ten sonrası için geçerli bu iki nitelik. 1955'ten sonra şiirde anlatmaktan kaçınıyor Necatigil. Çünkü anlatmak, şiirin kendine attığı çelmedir. Artık öyküleme konusunda şiir düzyazıyla başa çıkamaz. Anlatan şiir yoğunlaştırıcı değil özetleyici olur. Şiir söylemektir. Şiir sözün toparlanmasıdır. Anlatan şiir, tersine fazlalıkla doludur. Şiir sözün en yoğun halidir. Bu nedenle de anlam alanı en geniş olan sözdür.

Necatigil, şiire getirdiği başka bir tanımla, sözün alanını iyice daraltırken, anlamın alanını alabildiğine genişletiyor: Telkin. Mallarmé de, adlandırmak şiirin yarısını götürür, telkin etmek gerekir, demişti. Necatigil şiiri; sade, gösterişsiz bir şiirde, gündelik sözcük ve imgelerle nasıl söz karmaşaları kurulabileceğinin en iyi örneği. Nice şairin süsten arınmak uğruna reddettiği söz sanatlarını, basit bir şiir malzemesine uygulayarak, şiir yazmada tekniğin önemini bir kez daha gösteriyor. Avaz avaz tebliğ verilen bir dönemde anlamı telkin ediyor Necatigil. Şiire ve okura özgürlük sağlıyor böylece.

Kendini bilmek, yani yanılsamalara tutuklanmamak da özgürlüğün bir başka yönü değil mi? Öyleyse, Necatigil, özgürlüğün yolunu göstermekle başlamış işe. Sürdürüyor.

*Kendini ve Dünyayı Tüketmek**

1979

“Ben yerine insan dendiği sürece” “ezbere dökülebiliyor ağzından” yakınmalar, suçlamalar; “ama söz konusu kimsenin sen olduğunu itiraf eder etmez, bayağı için burkuluyor, dehşete kapılıyorsun.”

Kendisi karşısında dehşete kapılan ilk kişi değildir Kafka: Dünyaya bulaşmadan kendi köşesine indirgenmiş yaşayan nice varlıktan biri sayılabilirdi, bir dölüt saflığını, bütünlüğünü korumak istiyor diye suçlanabilirdi. Dışarıdan baktıkça herhangi bir insan ömrü Kafka’nın. Ama yapıtları çağın en önemli iç serüvenlerinden birini oluşturuyor. İşte oktav defterleri, babasına yazdığı mektup, nice karalama. Öz tanıklığın, öztanının ürkütücü belgeleri.

Hep iki kişidir Kafka: Tanık-yaşayan, yargıç-suçlu, önleyen-isteyen, vb. Bu iki kişi arasında sürekli savaşımdır Kafka. “İki elim savaşa tutuştu” der. Sağ eli selam vermesini, el sıkmasını, para almasını bilir, pençe gibi güçlüdür. Sol eliye alabildiğine beceriksiz, ürkek, kız gibi narin. Sol eline ne kadar da benzer Kafka! Milena’nın deyişiyle, Franz’ın yaşam gücü zayıftır, “tuttuğunu koparanlar” a hayran olmakla kalır. Sağ eli: Kafka’nın Kafka’yı aşan, üstelik avucunun içinde tutan yanıdır aslında: Babasıdır. Güçlü, başarılı insan, tuttuğunu koparan, karısının, çocuklarının efendisi. Sol eli yenilgiye yargılıdır.

Babasıyla ilişkisi büyük ölçüde belirlemiştir Kafka’nın yazgısını. Babanın çocuğa göz açtırmayan yetkesi demirden bir

* Kâmuran Şipal’in Türkçeye çevirdiği Kafka’nın *Taşrada Düşün Hazırlıkları* kitabı (Cem Yayınevi) üzerine yazılmıştır.

çember olmuştur çevresinde. O alışageldiğimiz baba-oğul çatışması da pek erken sonuçlanmış Kafka için: “Seninle ikimiz arasında olup bitenler, aslında savaşım sayılmazdı; çok sürmeden işim bitirilmişti benim; geriye kala kala kaçışlar, hınçlar, üzülmeler, içte sürdürülen boğuşmalar kalmıştı.”

“Her insan içinde bir oda taşır” der Kafka. Dünyadan elini ayağını çekip bu odaya yerleşmiştir. Ama kendi içine çekiliş babadan uzaklaşma değil, tersine, yetkenin, korkunun, başkaldırının kaynağına inıştır. Odada babasının sesiyle, babasından nefret eden, korkan kendisiyle baş başa kalmakta, “boğuşmaktadır”. Başkaldırıya dönüşecek bir geri çekiliştir bu. İlk bakışta korkudan suspus olur çocuk. Baba, çocuğu kendisine benzetmek için cezalandırmak istemektedir. “Tuttuğunu koparan” olsun diye. Kafka reddedecektir, kendi kolunu kanadını kırarak, babasının öğütlediğinin tam tersine olmak, böylece babasını aşmak isteyecektir. Gelgelelim, bir yanda babası, öbür yanda Kafka yoktur. Babası o odanın içindedir. Sesleri, elleri birbirine karışacaktır zaman zaman.

Babasına “Senin önünde kendime olan güvenimi yitirdim ve buna karşılık sınırsız bir suçluluk duygusu yükledim” der. Kendisine hep suçlu diyecektir Kafka, babasının ağzından. Küçükken okuduğu için, büyüyünce de yazdığı için suçlu olacaktır, insanların dünyasında hiçbir işe yaramadığı için. Suçluluk duygusu Kafka’nın efendisidir. “Dünyayla arasındaki savaşta dünyayı desteklemeye bak” der rahatça. Kafka hiçbir zaman kendinin olamamıştır. “Sein, Almanca’da var olmak ve onun olmak anlamlarına gelir” diye yazar ya, hep babasının, dünyanın olmuştur Kafka. Onların diliyle kötülüğü de kabul etmiştir. Ama bir şeyin ayırdındadır: “Bir öztanı ancak kötü tarafından gerçekleştirilebilir. Kötünün başvurduğu araçlardan biri ikili söyleşidir.” Babasının sureti altında ezilerek sürdürdüğü söyleşi.

Babasının eziciliği salt aile çevresi değildir elbette. Baba her türlü yetkenin, iktidarın simgesidir. Uyuşması gereken dünyadır. Giderek nişanlısı bile babasının yanındadır. Kafka “tiksinti ve kin dolu bakışını” kadın “göğsüne eğmek” istemiştir hep, ama yanında gırtlığına sarılmış, onu boğmaya çalışan

biri varsa nasıl yapabilir bunu? “Kadın”, “izdivaç” olduğu sürece, “kendisiyle kozunu paylaşması gereken yaşamın bir parçasıdır” Kafka’ya göre. Evlenebilmek için babasına benzemesi gerektiğini düşünür Kafka, aile reisi niteliklerine sahip olmak gereğini. Reddettiği yaşama katılmak olacaktır bu, uyuşmak istemediği dünyaya.

Salt korkudan ötürü kendisine çekilmemiştir Kafka. “Kendi istemiyle bir yumruk gibi dönüp dünyaya sırtını çevirmiştir.” Bu yumruğun altında yalnızca Kafka değil, “ben” değil, “insan” da kalmıştır. “Temsil etmeye kendimi hak sahibi gördüğüm ve kendime pek yakın bulduğum çağımızdaki olumsuz’u iyice özümledim” diyor Kafka. Yetke karşısında, bürokrasinin, totaliter eğilimlerin, birliktelik yerine birörnekliğin egemen olduğu çağı karşısında bireyin edilginliği, sinmişliğidir bu olumsuz. Açıkça kafa tutmayacaktır Kafka, ama adam etmek istedikleri Kafka’yı da vermeyecektir kimseye.

Babası “Seni balık gibi didik didik ederim” dermiş Kafka’ya. Ekler yazar: “Bu tehdit babamdan bağımsız bir gerçeklik kazanıyor F’nin (nişanlısı) temsilcisi olduğu dünya ile benim kendi ben’im, çözümlenmez bir çelişki içinde vücudumu didik didik ediyor.” Ama bu didik didik etme işleminde Kafka dünyadan daha ileri gitmiştir, aşmıştır dünyayı. Soğuk havalarda pencereyi açıp dışarıya sarkan Kafka, hekimlerin asıl hastalığının ciğerlerinde olmadığını anlamadıklarını söyler. Asıl hastalık Kafka’nın kendini yok etme istemidir. Kendini yok ederek içindeki babadan, hastalanarak güçlü kuvvetlilikten, iktidardan arınmak istemidir. Elias Canetti, Kafka’nın kimi başkişilerinin ufak zararsız böceklerle dönüşmelerini şöyle yorumlar: “Çok küçülerek tehdit konusu olmaktan kurtulur ve her türlü şiddet kullanma olasılığından özgürleştirir kendini.” Babasının gösterdiğinin tam tersi yola sapmış Kafka. Yetkenin, sertliğin, işbirliğinin karşısında bütün bunların ulaşamayacağı ve bütün bunları gereksemeyecek kadar küçülmek.

Bataille, Kafka’nın çocukçılığından söz eder. Doğru, Kafka çocukluğundaki kadar savunmasızdır yaşamı boyunca. Çocuk: İnsan gizil gücü, dirimin ta kendisi. Çocuk, aynı zamanda “terbiye edilendir”. Çocuk dirim ile babanın çarpışma alanıdır.

İsteseydi bu kavgayı bir sonuca bağlayabilirdi Kafka: “Kalmus olarak doğan ve Kalmus olarak gönlü rahat, ama en azından taşıdıkları adla barışık ölecek kişilerden” olabilirdi. Kendini “yalnızlığın en uç noktasına sürgün eden” Kafka büyümeyi, babasının dünyasına girmeyi reddetmiştir sürekli olarak. Ne kendisiyle ne de dünya ile barışı tanımış Kafka.

Kimisine göre yaşamın son yılında tanımış iç huzurunu. Dora sayesinde. Kimdir Dora pek bilinmiyor. Ama kuşkusuz Ölüm Ana. Her çocuğun güven ve huzur içinde gözlerini kapadığı kucak. Toprağın rahmeti. Servi kadın.

1979

Güzelim Ayrıkotu

Kim sever İlhan Berk'i!..

Onun denli küfür yemiş şair azdır. Sövgüler hem kişiye hem şiirine yönelmiştir. Kişi ilgilendirmez yazını, şiirdir kalacak olan. Göğes bakan bir adada şafağın pembe parmaklarıyla yazılan serin, ince şiir.

En iyi niyetli yaklaşımla, "Biçimini anladık ama içeriği ne? Hiçbir şey söylemiyor bu şiir" demişlerdir. Şiirden büyük duyarlıklar, büyük anlamlar iletmesini bekler bu tür okurlar. Beklentiler değişmedikçe, esnemedikçe, İlhan Berk şiiri anlamsız bulunmaya yargılıdır. Bilirim ki, İlhan Berk bu tür yargılara kıs kıs güler. Çünkü kendini çok iyi bilir o, bilir ki her iyi şiir bir kendiliktir, büyük anlamların ardında koşmakla değil, kendinin olanı işlemekle yazılır büyük şiir. Yalnız onun olan bir yaşamayı karış karış şiire dönüştürür İlhan Berk. Onun "gibi küçük konuların adamı ne kadar azdır bu dünyada." Ufak, ufak şeylerden bu denli büyük tatlar çıkarabilen şair ne kadar azdır. Yeryüzüyle içli dışlıdır İlhan Berk.

Ama alabildiğine yalnızdır. Kabul etmiştir yalnızlığı. Yani şairliği. Çünkü yaşayabileceği tek biçimdir bu. Onun için yeryüzü cehennemi diyecektir sık sık. Oysa yeryüzünden başka "Cennet" yoktur. İşte ikiliğin ta kendisi! İlhan Berk yalnızlığını işlemiştir yerin yüzüne. "Bu dünyadan İlhan Berk geçti" demek için dille sevişmiştir ömür boyu. Burukluk ve yaşama sevinci iç içedir İlhan Berk şiirinde.

Bu iki duygu arasında kırk yıldır Türkçenin tadını çıkarı-

yor İlhan Berk. Yaşıyla birlikte şiiri de ilerliyor. Çünkü dil ile ilişki kurmayı iyi biliyor İlhan Berk, yani kendi bildiği gibi yaşamasını. Hiçbir konformizme gelemeyen, hiçbir beklentiye yanıt olmaya çalışmayan bu şiiri yeterince tanımıyoruz henüz. Oysa, özellikle *Âşıkane'*den bu yana Türkçenin sayılı yapıtlarından biri.

Kendini yinelemiyor İlhan Berk. Daha doğrusu yerinde saymıyor hiç. Her kitabında dünyasının başka bir bölgesinde geziyor ya da aynı bölgeye değişik bir açıdan yaklaşıyor. Oysa sınırlı bir şiir bu. İlhan Berk ile sınırlı. Özsever bir şiir. Orta direği hiçbir izlek değil, öznenin ta kendisi.

Son kitabı *Kül* de yeryüzünü yeniden şiiriyor İlhan Berk, yeniliyor kendini.

İlk kez nesneler giriyor Türk şiirine. Gerçi Ponge'un nesneleri olmasaydı İlhan Berk bunları yazar mıydı, bilmiyorum. Gene de önemsiyorum Berk'in yaptığını. Çünkü nesneler ayaklanıyor.

"Eşya insanın uzantısıdır" demeyi pek severiz. Nedir ki, eşyayla olan ilişkimizi hep astlık üstlük biçiminde görürüz. Nesneler suskun ve uysal birer görevlidir insan dünyamızda. İlhan Berk şiire nesneleri birer eyleyici olarak sokarak, onlara söz hakkı tanıyor yani. Nesneler insansala karşı gelmeyecek, insandan ayrı bir nesnesellik savlamayacak ama onların da birer kişiliği olduğunu söyleyeceklerdir bu şiirde. İnsan dünyasındaki yerlerini, önemlerini, yani küçük konuların önemini apaçık kılacaklardır. Elbette, insanbiçimci bir söylemdir nesnelerin konuşması, daha doğrusu, Berkbiçimci bir söylev. Örneğin şu ekmek, bir başına, halkçı, köy kökenli ve acıyla büyümüş olan ekmek şaire benzemez de neye benzer. Her nesne şairin bir uzantısıdır.

Şair kendini caddelerle, meydanlarla kentlerle de uzatacaktır: Üzerinde durmayacak kadar kanıksadığımız insanlığımızla. İlhan Berk önemli bir kâşiftir. O olmasaydı alıştığımız dolayısıyla yabancılaştığımız nice şeye merhaba bile demeden geçip gidecekti Türk şiiri. Oysa İlhan Berk sürekli bir merhabanın altını çizmiştir. Umarsız bir tutkudur Berk'in yaşamına, yaşadığına bağlılığı. Şiirdir bu bağın öbür adı. Gördüğü, dokunduğu, tanıdığı her şey şiire dönüşmelidir. Geçiciliğe isyandır şiir. Kadınlarla bir kez daha şiirde sevişmelidir. "Yazmak öldürmek-

tir", demişti bir kez. "Bir gün yeryüzü silinse bile" yazdıkları "beyaz bir kâğıda vuracaktır" diye eklemişti. Yazmak yaşadığını en güzel ânında dondurmaktır. Sevgilinin asi beyazlığı üstünde, seviştiği anda kalmaktır.

Bu an, yaşamaktan alınan tadın, duyulan coşkunun en yoğun olduğu andır. Her şeyin başlangıcıdır. Merhabadır. Ama aynı zamanda, ölüme doğru uzaklaşmanın da başladığı andır. Gene de şair ölümü elinin tersiyle şiirinin dışına itmek isteyecektir. Çünkü her yaşı aşmanın tek yolu o korkunç cırılçiplaklığı istemeyi sürdürmektir.

İstek diri tutar İlhan Berk'in şiirini. Kalem dünyayı kösnüyle anar, yaşamın, bitimlilik bilincinin getirdiği nice kara duygunun arasında o coşku ânını arar.

Bulur kendini coşkunluğunu, sevinçle çığırdığı merhabayı. En güzel halini kâğıda çıkarır: Beyaz, çıplak bir kadın halinde, ince, uzun bir adam halinde. Yaşamın keşfettiği her köşesini kendisi yeniden kurar, sevmeye durur kendi suretini: "Aşkım, kıyım, yenim, İlhan Berk'im sen".

Kendine güzelim bir şiirle bağlıdır İlhan Berk. Şiir okuru onu sever.

1979

Umarsız Ulysse

"Bir de diyalogu yaşasan bir kez. Sadece bir kez. Şimdi."

Has söyleşi seyrek. Bir rastlantıyla başlar hep. Çünkü ilk tümce, söylenemese de, Eliot'ın ağzından çıkmış olandır. "We are too strange to each other for misunderstanding" (Aramızda anlaşmazlık olamaz, çünkü çok yabancıyız birbirimize). Tam bir tabula rasa mı? Ama, Güven Turan'ın yazdığı roman *Dalyan*'ın başkişisinin kendisiyle rahat rahat kaldığı masada bir kitap var. Tanışmak için bahane. Paylaşmak için konu. Yabancı bir kadın gelir, gürültülü pastane ortamına en yabancı olanı seçer. Bildirişim denecektir.

Peki, kendini herkeslerden, giderek kendinden bucak bucak kaçırın adam bunu başarabilecek mi? *Dalyan*'da bildirişim deneyimi erkeğin açısından anlatılır.

Adam da göze alacaktır denemeyi: Kendi üstüne kapanmış yaşarken, başkasına doğru açılarak yalnızlık tespihini parçalamayı. Engeller vardır. Zaman, her şeyden önce. Çünkü sevinin eytişimini aşmak güçtür: Nâzım'ı anımsarsak, "Eller birleşirken başlar ayrılık". Aynı yatakta kocamaya karar verseler bile alışkanlığın, kalıplaşmanın kılıcı sallanır tepelerinde. Üstüne üstlük geçmiş vardır adamın, bir kambur gibi onu kovalayan. Gerçi *Dalyan*'da geçmişin etkisi adlandırılrsa da anlatılmaz, başkişisinin sırtındaki yükün ağırlığı duyurulmaz. Yalnızca bir imge, bir kadın imgesi vardır geriye doğru sarkan. Hem çekici bir güçtür, hem de adamın kaçtığı şeydir. Ömür boyu sürececek dairemsi bir kovalamaca.

Penelope. Adından bellidir arandığı. Başkışının Odyssea'sı geçmiş ile geleceğin arasından, kendisinin de üstünden geçerek olacaktır.

Penelope: Buyur eden kadın. Adam onun evinde oturur, onun arabasına biner, onun ardı sıradır her adımı. Oysa Penelope'ye sığınmak amacıyla değildir. "Onunla birlikte olmalı" der. Ama gittikçe soluğunu Penelope'nin koynunda alır olur. Birliktelik onun yanındalığa dönüşür. Ruhsal bir kargaşa içindedir *Dalyan*'ın başkışısı.

Sevdiğiyle sevişmek tek bildirişim olanağıdır. Birliksiz yaşamın yıkımıdır bu birleşme. Çıplaklık, korkarak, kendine gizlenerek yaşamın tam karşısındadır. Sevişirken, çıplak Penelope'yi ezberlerken bir film devinimi değil, yan yana konan fotoğraflarla anlatım vardır sanki. Sanki her an dunsun, zaman aşımından uzak olsun istenir. Öyle ya! Tedirgin adam, sık sık saatine bakmak huyunu Penelope'nin yanında bırakmaya başlamıştır. Kendine indirgenmiş, gergin varlık yay gibi açılır karşısındakine. Açılmak ne kelime! Patlar, yitirir yalnız benliğini, kendini. Ama, en çok koktuğu şeydir başkasıyla kaynaşmak. Kadına sokuldukça, kadın onu tanıdıkça, kirpi gibi kabartır dikenlerini. Çünkü kendisi elden gitmektedir. Adam için iki kutuptan başka seçenek yok gibidir: Ya karşısındakine yutulmak, ya da yalnız kalmak. Hiçbir zaman barışamadığı kendisiyle baş başa kalmak. Böyle bir kişilik dışarıya, başkasının kollarında huzur bulmaya itilecektir.

Oysa Penelope, İthaka ile bir olmadığının bilincindedir. Kendisi için yapılan tanıma karşı çıkar. Bilir ki, demir atmak her şeyin sonudur. Evlilik bile sevgiyle bağdaşmayacaktır. Bir bakıma saf iletişimdir aradığı, yaşamı, engellerin hepsini ayrıca alarak. Geçici olanın, ânın sınırsızlığını duyumsamak, seviyi stoik biçimde yaşamak ister. Bilir ki, kadının ve erkeğin "yalnızlıklarından başka birbirine vereceği" şey yoktur. Kadının ana olmakta direnişi, daha da güçsüz, umarsız kılacaktır adamı. Kadına teslim olmaktan iyice korkacaktır.

Aslında varlığının temeli korkudur. Susarak, durgun bir surat takınarak iç kalesine gizlenmesinin nedeni de korkudur. Bir kaza yapar. Ölür mü çarptığı adam? Yanıtı hiç alamayacak,

ama hep öldürdüğünü sanacaktır. Suçluluk ecinnileri takılır ardına. Buna karşılık, Penelope kayıtsızlıkla karşılar kazayı. Güvercinin ölümüne üzülür o. İlişki sarpa sararken ölmüştür güvercin. Çehov'un martısı gibi bir simge olarak.

Çünkü Penelope için böyle bir kaza yoktur. Kendi açısından ilişkiyi başarmıştır o tam gerçekleşmemesidir üzücü olan. Adam ise, Penelope'ye doğru yol alırken yapar kazayı. Onu korkutana çarpar. Penelope'ye tutulmakla bir yarma eylemine girişmiştir. Kuşatılmışlığını, korkarak sinmişliğini aşmak istemiştir. Sevginin yerine korkunun yürürlükte olduğu, insanların içine kapanık ve birbirine yabancı küreler halinde yaşadığı bir toplumda bildirişim suçtur. Birey ötekine güvenemeyecek, ötekinden hep korkacaktır. Kaza tam toplumun baskı dönemine girdiği sırada olacaktır. Suçluluk duygusu öylesine egemendir ki böyle bir toplumda herkesin yakalanmaktan korkması için bir neden vardır: Yakalanması için de. İster istemez her kişi ensesinde bir avcının soluğunu duymaya başlar.

İki sevgili bir anlamda tazelenmek için Akdeniz'e inerler. Ama rahat değildir adam. İş arkadaşı Hüsnü'nün kazayı bildiğinden ve onu ele vereceğinden kuşulanmaktadır. Özel yaşamı ve kişiliğini hiç tanımadığı, yani koşulların gerektirdiği biçimde ilişki kurduğu Hüsnü'yü, onların ardından güneşe geldiği zaman bu nedenle öldürür. Kazadan sonra tedirgin adamın toplumsal boyutu dolaylı bir biçimde açığa çıkar. İnsanın insana yasaklandığı bir toplumun bireyidir o. İnsanlığın en büyük gereğini bildirişim yeteneğini neredeyse yitirmiştir.

Kendi içindeki avcuyu, yani Hüsnü'yü öldürmekle bir adım atar. Ya gerisi? Kendini ve ötekini arayışında başarılı olacak mıdır?

Herkes onu ondan almak istemektedir. Ama o kendisinin de değildir henüz. O azgın bir denizde değil, azgın denizin ta kendisidir.

Kaderin Ağı Olarak İskenderiye

İskenderiye ile ilgili turistik belgelere, bilgilere bakarsanız Lawrence Durrell'in ve ünlü roman dizisi *İskenderiye Dörtlüsü*'nün adlarına mutlaka rastlarsınız. Büyülü gizemli bir Akdeniz kenti imgesinin hizasına yazılmış olduklarını düşünürsünüz. Durrell, anılan yapıtıyla, İskenderiye kentini en iyi anlatanlar katına yükselmiş sayılır genellikle. Ancak, bu yapılırken, "Gerçek bir kenti bir yapıntı yoluyla anlatmak ne demektir?" sorusu es geçilmiş, romanda kentin olduğu gibi yansıtılabileceği varsayımı yeğlenmiş gibidir.

Gerçi Durrell de çanak tutmuştur bu yansımacı varsayımı. Dörtlünün ilk romanı *Justine* açılırken, öyküdeki kişilerin, giderek anlatıcının yaşayan kişilerle benzerlikleri olmadığını söyler ve ekler: "Yalnızca kent gerçektir." Bu sözleri anlamaya çalışırsak, öyküdeki kişilerin, anlatıcı dahil hiçbirinin gerçek yaşamda var olmadıklarının, yalnızca öyküde anılan kentin, yani İskenderiye'nin gerçek yaşamda var olduğunun söylendiğini öne sürebiliriz. Gelgelelim, Durrell yorumcularından Corinne Alexandre-Garnier, "İskenderiye gerçektir" demek yerine "yalnızca kent gerçektir" denilmiş olmasından kuşku duyar; "romana adını veren kentin yerine temel bir bulanıklığın yerleştiğini" öne sürer.

Nedir ki, romandaki kentin gerçek yaşamda var olması o kentin romanda, eskilerin deyişiyle gerçekçi biçimde, yansımacı sanat kuramına uygun olarak anlatıldığı anlamına gelmez. Yazar öyle olduğunu öne sürse bile. Romanın aynı zamanda

başkişilerinden biri olan anlatıcısı, İskenderiye'de yaşamış olduklarını bu kentten ayrıldıktan sonra çekildiği bir Ege adasında yazıya dökmektedir. Şöyle der romanın ikinci sayfasında: "Bu kenti beynimde tümüyle yeniden inşa etmek için geldim buraya." Dikkat: Anlatıcı gerçek yaşamda benzeri olmayan tümüyle yapıntısal bir kişi olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla imgesel bir varlığın zihninde yapılacaktır bu yeniden inşa işlemi. Bu kez yazarın böyle bir yolu kullanarak da gerçekçi bir anlatıma yönelebileceği öne sürülebilir. Bu da çok güçlü bir sav değildir. Çünkü Alexandre-Garnier, yazar Durrell'in kenti sevmemiş olduğunu anımsatır. Oysa romanın kişileri açısından kent bir sevgi, zaman zaman bir tutku nesnesidir. Öyleyse romandaki kent Durrell'in gerçek İskenderiye'si ile de tam olarak örtüşmemektedir.

Aslında gerçek İskenderiye'ye bakarak imgelem düzeyinde yaratılmış bir kenttir romanın İskenderiye'si. Gerçekte var olması gerçekte bir olması anlamına gelmemektedir. Karşımızda imgesel bir İskenderiye vardır.

Bir İngiliz yazarın kalemiyle imgeselleşen İskenderiye'dir bu. Daha bu sözümüzden çıkarsanabileceği gibi, Edward Said'in Şarkiyatçılık kuramı açısından okunmaya hazır bir İskenderiye!

Anlatıldığına göre, 19. yüzyılda, Mısır'da Mehmed Ali Paşa'nın Batılılaşma çabaları çerçevesinde Avrupa'ya en çok açılan kent İskenderiye olmuş. Daha önceden Napolyon'un Mısır'a gelmesiyle başlayan bir Avrupalılaşma süreci bu. San ki Avrupa aslında kendine ait olan bir kenti geri almış. İngiliz yönetimi, sömürgeciliğin kültürel yansımaları derken kent Avrupa'nın imgelemine yerleşmiş, romanda geçen bir deyişle, "Asyalı Avrupa'nın başkenti olarak". Kozmopolit bir kent çıkmış ortaya.

Büyük İskender'in kurmuş olduğu tarih yüklü bir kent bu. Yunan, Musevi, Hristiyan, Arap, Memluk, Osmanlı kültürlerinin üst üste iç içe durdukları bir uygarlık mekânı. Müslümanlığı da içeren yorgun Akdeniz tarihinin, dolayısıyla Batı tarihinin en önemli damarlarından birinin özetlendiği, özünün saklandığı bir kent. Ancak, romanda kentin Müslüman yönünün ön

düzlemde olduğu söylenebilir mi? Anlatıcı romana adını veren Musevi Justine için “Gerçek bir İskenderiye çocuğu” der, “ne Yunan, Suriyeli ne de Mısırlı, ama bir karışım: bir birleşim.” Suriye ve Mısır derken din de kastedilmiş midir? Bir başkişinin ağzından yapılan “Hristiyanlar için tekin bir kent değildir” tanımlaması kentin nasıl imgelendiğinin bir başka göstergesi. İskenderiye’yi anlatan bir kitapta, kentte 19. yüzyılın Batı’ya açılma devinimiyle birlikte bir Avrupa mahallesi kurulduğu söyleniyor. Buna karşın, bir de “Türk mahallesi” olduğu belirtiliyor, hemen modern olanın yanı başında, ancak gönül mesafesi olarak alabildiğine uzak. Çoğu yabancı kentin bu kesimini ya bilmiyor ya da serüvenci tavrıyla ara sıra gidip gelmekle yetiniyor.

Romanın başkişileri Hristiyan, Grek, Musevi ya da Kopti. Çoğunluğu Müslüman olan halkın arasında değil, kendi aralarında, Avrupalı İskenderiye’de yaşıyorlar. Cumhuriyet öncesi İstanbul’un cumba ve rumba mahallelerini akla getiren bir ayrımlaşma.

O toprağın belki de en eski halkı olan Hristiyan Koptiler de özgün kent nüfusunun Avrupalıya en yakın kesimi gibi görünüyor. Elbette İskenderiye’yi 19. yüzyıldan başlayarak içine almış anamalcı dizgenin nimetlerinden en çok Koptiler yararlanıyor izlenimini de doğuruyor roman. Dahası: Arabın damarına basarcasına Musevi-Kopti işbirliği izleği işleniyor. Koptiler Filistin’de Musevi devleti kurulması hazırlıklarına katkı yapıyorlar. Öte yandan, İngiliz Büyükelçisi Mısır’ı düşündüğünde güzel bir kadını düşlüyormuş gibi oluyor. Tüyleri diken diken edebilecek bir Şark egzotizmi işte!

Anlatılan dönem İkinci Dünya Savaşı öncesi. Savaşın sonra yeni bir İskenderiye, bir Arap kenti ortaya çıkacaktır. Nitekim, bunun belirtileri romanda da görülür. Kopti bir başkişi, “yavaş yavaş bir Arap dalgasıyla. Müslüman dalgasıyla çevriliyoruz. Bazılarımız buna karşı koymaya çalışıyor; Ermeniler, Koptiler, Museviler ve Grekler...” der. Anlatılan dönem kozmopolit İskenderiye’nin belki de son parlak günleri. Ülkede yabancı yönetimin yerini ulus-devlet alacak, bu dönüşüm kente de yansıyacaktır. Bu açıdan bakıldıkta *İskenderiye Dörtlüsü*’nde

kozmpolit döneme duyulan özlemi, sömürgecilik dönemi nostaljisini de okumak olanağı aranıp bulunabilir.

Gelgelelim, Durrell’in romana da döktüğü cümlelerden, niyetinin egzotik bir kent övgüsü düzmek olmadığı anlaşılmaktadır. Romanın bu tür bir okumaya açık olduğu kesindir. Ne var ki, romana başka açıdan da bakılabilir. İskenderiye, romanın başkişilerinden biri olarak görülebilir. Giderek, İskenderiye’nin başkişisi olduğu savlanabilir. Hem *Justine*, *Balthazar* ve *Clea*’nın anlatıcı kişisi hem de *Mountolive*’in öykü dışı anlatıcısı kenti kişilerin, olayların temel belirleyicisi gibi gösterirler. Asıl özne kenttir.

Satırlara daldıkça anlatıcı, Mountolive gibi kişilerin amacının kentin özünü, “iç hakikatini” ortaya çıkarmak olduğu görülür. “zamansal kentin altında tinsel kentin” bulgulanmasından söz edilir. Okura bir iletidir bu: Zamansal okumaya fazla takılma, der gibidir yazar.

Kentin uzun geçmişine, kentte yaşamış ünlü kişilere gönderme yapılır sık sık. Kentin “bilinçaltı” anlatılmaya çalışılır. Geçmiş yitip gitmemiş, bir yerlerde hep durmakta, bugünün, yarının biçimlenmesinde payı olmaktadır. Büyük İskender’den İkinci Dünya Savaşı’na, Tarih her an oradadır. Elbette, coğrafyasıyla yoğrulmuş bir tarihtir bu. İskender’in olduğu denli Musevilekle eski Yunan kültürünü bağdaştırmaya çalışan Philo’nun, Hristiyanların, Memlukların, Osmanlının, Mehmed Ali Paşa’nın, İngilizin, Fransızın, Arabın, Koptinin kentidir.

Ancak bu tür sözler başka birçok kent için de edilebilir. Neden İskenderiye? İskenderiye’nin özgünlüğü nedir? Durrell, İskenderiye’yi çeşitlilik ve renklilik açısından üstüne olmayan kent gibi gördüğü için seçtiği izlenimini verir. Ancak, bu sorulara yanıt aramak için kanımca romanın dışına çıkmak da gerekecektir. Durrell, yıllar sonra yaptığı bir söyleşide, *İskenderiye Dörtlüsü*’nü Batılı romanı olarak tanımlar, *Avignon Beşlisi*’ni ise Tibetli romanı olarak. Beklenmedik bir kendi kendini okumadır yaptığı. Neyi anlatmak istediği açınsından yaptığı bir öz okumadır. Ne demek istediğini anlamaya çalışmak için Durrell’in dünyası üzerinde genel olarak biraz durmakta yarar olabilir.

Hindistan doğumludur Durrell. Çocukken ayrılmıştır doğum yerinden. Ancak Hindistan'ın onu hiç terk etmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Durrell felsefi iddiaları olan bir yazardır. En büyük düşünsel düşü Batı ile Doğu'yu barıştırmak, bağdaştırmaktır. Ancak Doğu deyince anladığı Müslüman dünyası değildir. Hint, Çin kültürleridir. Ona göre Batı ile Doğu birbirinden ayrı iki kültür dünyasıdır. Eskil Yunan döneminde bir ara bu iki dünya arasında bir iletişim varken, bunun sonradan tümüyle kopmuş olduğunu savlar. Bu kopuşun nedenlerine de kendine göre açıklama getirmeye çalıştığı olmuştur. Durrell'in geçmişe bakışı bilimsel açıdan ne denli geçerlidir, bilemem. Ne ki, yapıtlarını temellendiren bir düşünceci bu.

*İskenderiye Dörtlüsü'*nde bu kopuştan sonra yaşadığımız Batı kültürünü anlattığını savlayacaktır. Elbette, bunu kendi dünya görüşüne göre yapacaktır. Uzmanlar, Durrell'in özellikle Einstein'ın görecelik kuramından (trenin zamanı ile istasyonun zamanı aynı değildir), gnostizmden, ruhçözümlemeden, Nietzsche'den etkilendiğini yazarlar. Romanda bu etkilenmelerin yansımaları görülebilir gerçekten. Uzay-zaman bütünlüğünden, gerçeğin kişilere göre değişik yaşanabilip yorumlanabilmesinden, insan doğasına, romanın en önemli izleklerinden olan cinselliğe değin... Kentin üç günlük şenliğinin anlatıldığı bölümlerde Dionysosgil bir hava vardır. Din, ırk ayrımı gözetilmeden herkes katılır bu şenliğe.

Kentin temel dokusunda din, ırk ayrımı olmadığı vurgulanmaya çalışılır sık sık. Müslümanı, Arap ya da Türk olsun, öteki olarak konumlama yönünde bilinçli bir çaba yoktur aslında. Tersine, İskenderiye bütünü, dolayısıyla geniş anlamda Batı'nın içinde görüldüğü izlenimi verilmeye çalışılır. Böylece romanın "zamansal" okumasında görülebilecek Şarkiyatçı yaklaşımın "tinsel", daha derin bir okumayla aşılması bekleniyor gibidir.

Durrell için asıl öteki Hintlidir, Çinlidir. Yazın ise ötekiyle barışma yönünde tinsel bir yolculuktur. İlk önemli yapıtı *Kara Kitap'ı** *agon*, yani savaşma evresi, *İskenderiye Dörtlüsü'nü pat-*

* Durrell'in sözü edilen kitabı Türkçede *Kara Defter* adıyla yayınlanmıştır. Çev: Püren Özgüren, Can Yay., 1997. (Ed. N.)

hos, *Avignon Beşlisi'*ni ise *anagnoris*, yani gerçekleştirme ve tam olarak kabul etme biçiminde tanımlar. Dolayısıyla İskenderiye imgesinde neyi anlatmak istediğini, giderek anlattığını daha iyi anlamak için aslında anılan öbür yapıtları da okumak gerekir.

Durrell, "Dörtlüsü"nde matematik bilginin temelini oluşturan "dört Yunan boyutu"ndan yola çıktığını söyler. Dört boyutlu Batı dünyasıdır sözünü ettiği. "Beşlisi"nde ise Çin budizminin ölçülerini temel aldığını öne sürecektir. Bu romanın Fransa'nın güneyindeki Avignon ile özdeşleşmiş olması da simgeseldir. Bir söyleyişinde de, Yunan ve Hint uygarlıkları arasında çok eskiden var olduğunu savladığı iletişimin izlerini Provence'daki (Avignon'un bulunduğu Fransa'nın güneyindeki bölge) bazı Roma kalıtlarında gördüğünü söyler. Bu bölgeye yönelmesinin başka bir nedeni Katar mezhebinin ülkesi olmasıdır. Doğu felsefesinden esinlenmiş olduğu ileri sürülen bu mezhep 13. yüzyılda Hıristiyanlığa büyük bir tehdit olarak görülmüştü. Sonuç olarak, Papa buyruğuyla Katarlara karşı "Haçlı" seferleri düzenlenmiş; sapkın sayılan bu mezhebin mensuplarının hepsi canlı canlı yakılarak "tehdit" giderilmişti. Bu olay kıyıcı yönü olan bir kültürün kendi içindeki "öteki"ne karşı ne denli acımasız olabileceğinin örneğidir, tam bir soykırımdır. Durrell, Katarlara belirli bir gönül yakınlığı duyar. Zihnin Gözünde Bir Gülümseme başlıklı anlatısında Katar ile Tao'yu özdeşler. *İskenderiye Dörtlüsü'nün* kişilerinden Pursewarden'in intihar etmesini Durrell, "tam bir Katar intiharı" olarak tanımlar. Böylece bu intihara çok geniş bir yananlam yükler.

Öyleyse Durrell'in İskenderiye'si simgesel olarak düşünülmüş, kurulmuş bir yapıntı dünyasıdır. Geniş anlamda Batı yarımkürenin tarihinin özetidir.

Her kişi, insanların bilmeden yapmayı sürdürdükleri Tarihin elinde nesnedir aslında. Neden öyle olduğu ancak sonradan anlaşılmaya çalışılan bir geçmiş ile belirsiz bir gelecek arasında sürekli bir şimdiki zaman olarak geçer yaşam. Bireysel düzeyde Tarihin elinde oyuncak olmaya "kader" denir. *Justine*'in anlatıcısı İskenderiye'ye *amor fati* ile gittiğini söyler. İskenderiye'de dört kişinin öyküsü anlatılır, dört boyutun simgeleri olarak. Hepsi tarihin, kaderin gösterdiği

yönde giderler. Tarih ağını örür. Dört boyutlu olarak tanımladığımız, ancak henüz bilgimize, bilincimize sığmayacak denli geniş, karışık dünyamızın temsilcisidir İskenderiye. Roman-daki deyişle, “geniş ve müphem...” kent.

Başka bir dünya olabilir mi artık? *Avignon Beşlisi*’ni okumak gerek.

Şubat 2005

Diri Anlatım

Nezihe Meriç’ten bu yana kadın yazarlarımız özellikle öykü dalında başarılı oluyorlar. Şiir Erkök, *Hop Eden Şey* ile zincirin yeni halkası.

Kitabın adından çıkarılabilecek bir özgünlüğü var Erkök öyküsünün. Duyarlıklı anlatım, giderek dil özelliği. Kitabın arka kapağında “dirilik” diye adlandırılıyor, Erkök’ün özgün yönü. Daha önce Sevgi Soysal’da, Nazlı Eray’da da görünmüştü bu canlılık, bu ‘yaşam dolu genç kadın üslubu’. Ne ki, Sevgi Soysal’ın yapıtının tümüne yayılmamıştır. Nazlı Eray’da ise daha da kısıtlıdır. Buluşlar vardır, bir yerden su fışkırır, ama çok uzağa gidemeden kurur. Nazlı Eray kaleminden çok olaya dayanır. Şiir Erkök, bu özelliğin üstüne üstüne gitmekte. Kitabına almadığı öykülerden de belli oluyor yazarın “diriliği” bir yazı sorunu yaptığı.

Kitaba adını veren öyküden başlayarak daha iyi değerlendiririz Erkök’ün özgünlüğünü. Öykü kahramanı Nermin gençlik çağını aşmak üzere olan bir ev kadındır. Tekdüze ama güvenli bir yaşantı sürmektedir. Bu soy insanların ortak yazısı: Rahatlık yaşama coşkusunu törpüler. Yıllar üstüne yığıldıkça uyuşacaktır dirim. Nermin, arkadaşı vitrinlerin önünde dolanırken bir delikanlıyla göz göze gelir. Bir bakış bir kıvılcım: Hop. Yürek daha hızlı atmakta, kan daha hızlı akmaktadır artık. Olayın aktörel değil dirimsel boyutudur dikkatimize sunulan. Hop eden şey dirimdir: Nermin toplum içinde oynadığı temel rolden: Hanımefendilikten sıyrılır o an. Persona derler toplum-

sal role, yani maske. Dirimin yüzünden demir maskeyi çıkarır. Bundan sonra anlatılanın bir serüven olmasını beklemek, geleneksel okumayı aşamamışlık olacak. Olağandır, sıradandır öykünün konusu. Delikanlı geçip gider, Nermin de takar maskesini. Günlük bir ayrıntı. Dirim için açılan kısacık bir ayraç. Dirimin elini kolunu bağlayan yaşantıya başkaldırandır.

Erkök öyküsünün bu bakımdan en güzel örneği “Sağanak”. Alabildiğine anlamlı bir sözcük sağanak; tekdüze, uyusuk ama akıllı uslu yaşamının tam karşı anlamını içeriyor en azından. Birdenbire iner sağanak kurala bağlanmış davranışların, giderek duyguların üstüne. Kaçışan herkes: tam bir bozundur sağanağa yakalanmak. Geriye, yani yağmur altında bir deli kız kalır, bir de balkona çıkan çocuk. Coşkudan korkmayalım.

Delilik, çocukluk. Efendi gibi yaşamın karşısına dirimin göstergeleri olarak çıkıyorlar. Dirimin patlayış noktaları olarak. Onların bu davranışı, aykırılıkta birleşmeleri yazarca sağanak sonrası güneşe benzetiliyor. “Cennette düşün var!” demek anlamı daha iyi bütünlerdi, bence.

“Artiz” adlı öykü, kurgunun eklem yeri yapılan “Flaş o anda patladı” tümcesiyle *Hop Eden Şey*’in anlamını karşılıyor. Ancak, Şiir Erkök dirimin başka bir boyutunu açıyor bu öyküde. İlk düşünüşte, fotoğraf çekmek devinimin durulması, ânın ele geçirilmesi, geçici olanın sonrasız dönüştürülmesini getiriyor usa. Nedir, Erkök’ün amacına ters düşmüyor bu. Karşımıza resim üstünde çalışan çözümleyici bir söylev çıkıyor bu kez. Fotoğrafta yer alanların, giderek birinin ötekilerle ilişkilerini konu edinmiş. Anlatıcı, fotoğraftan fotoğrafa, gitgide bir kişinin, en çok göze batanın üzerinde yoğunlaşıyor. Daha sonra fotoğrafın yerini ayna alıyor ve kendine bakan yüzle bitiyor öykü. Herhangi bir yaşam öyküsü. Ama devinimin ta kendisi. Çünkü uyusukluk, yaşamdan çok bilincin niteliğidir. Yaşam kıpırdıyor sürekli olarak. Ama bilinç güdümlü olduğundan ayrımsayamıyor bu kıpırtıyı. Herhangi bir yaşam da devinimin içindedir. Her gün rastladığımız dolmuşçu-müşteri çekişmesinde, ev kadınlarının birbirini çekiştirmesinde yaşam tükenmez. İnsan kendini tüketir. İnsanların hızı kesilir, zamanın değil.

Yaşam değil, bilinçli eylem sona erebilir. Dirimin hop etmesi insanın yaşama uyması. Kişi, çevreyi sorgulayan bir göz olup, olağan yaşantı görünümünün altında yatan ilişkiler, yapıp etmeler örgüsünde dolaşmaya çıkıyor. Bu bilinçtir yazının köklerinden biri. Örgü devinimin ürünüdür. Yazı katılır devinime, sürdürür onu.

Olağanın devingenliğini yakalıyor Şiir Erkök. Zamanın hızını yazıda sanki yeniden kuruyor hızlı temposuyla. Anlatılandan çok anlatışın verdiği bir derinlik. Büyük yaşamalardan çok yaşama ayan bir bilincin diriliği.

Dirimin karşı kutbunda yaşamasızlar yer alıyor bir bakıma. Meslek hırsıyla dolu öğretim üyeleri, ölçülü ve pişman genç kadınlar, canı sıkılan evliler, sarhoş erkekler. Yani küçük kentsoylu dünyasından kesitler. Bunlara karşı(sında) ise çocukluğa özdeş bir devinim.

Kitabın ilk öyküsünde küçük Mehmet babasının tabancasıyla oynamaya başlar: Devinime geçer. Hayali düşmanı aslında gerçektir. Onun devinim erkinliği kısıtlayan, özgürlük alanını daraltan her şeydir. Yarattığı yapıntı içinde mutludur, çünkü devinmektedir. Ancak, anasıyla babası arasında geçen bir aile dramına katılmak beklenmedik ve erken gelen bir deneyim olur onun için.

Şiir Erkök teknik açıdan çarpıcı yenilikler ardında koşan bir öykücü değil. Ne var ki, yazı olgusunun iyice bilincinde. Özellikle “Eşek Arısı”, “Delikanlı”, “Bir Ölümün Ardından”, “Sağanak” öyküleriyle kanıtıyor bunu.

Devinime geçen çocuktan birbirine bastıran sağanağa, ilginç bir yazı serüveni ile karşı karşıyayız. *Hop Eden Şey*’i yakaladığı sürece Şiir Erkök’ün hızı kesilmez pek.

1979

Beşerî Fuad

YKY'den çıkan *Şiir ve Hakikat* başlıklı Beşir Fuad derlemesini okudum. Handan İnci'yi bu değerli toplamı oluşturduğu için kutlarım. Derlemede Beşir Fuad'ın Victor Hugo üzerine ünlü çalışması, *Şiir ve Hakikat*, *İntikad*, *Mektubat* gibi yazın tarihimize mal olmuş polemik ve yazışma kitapçıklarına, kimi ünlü yazınlarıyla yaptığı bazı başka tartışmalara yer verilmiş. Beşir Fuad hakkında okura geniş bir fikir veren bir toplam.

Bu kitaptan sonra Arba Yayınları'ndan çıkan *Beşir Fuad'ın Mektupları*'na geri gittim. *Kavram* dergisinin 3. sayısındaki (3 Temmuz 1989) "Unutturulmuş bir düşünür: Beşir Fuad" başlıklı bölümde yer alan yazıları yeniden okudum. Üstat M. Orhan Okay'ın *İlk Türk Pozitivisti ve Natüralisti Beşir Fuad* başlıklı eşsiz çalışmasını da bir kez daha baştan sona dolaştım. Tanpınar'ın, Şerif Mardin'in Fuad ile ilgili yazdıklarına yeniden göz attım. Ahmet Mithat Efendi'nin *Beşir Fuad*'ını (Oğlak Yayınları, 1996, çevrim yazı: N. Ahmet Özalp) ikinci kez okumayı unutmadım. Ahmet Oktay, Enis Batur ve Metin Akbaş'ın Beşir Fuad ile ilgili şiirlerini elbette ıskalamadım.

Yazın ve düşünce tarihimizin en ilginç adlarından biridir Beşir Fuad. Yukarıda saydığım çalışmalar sayesinde Türkiye'deki her yazın meraklısı gibi benim de Beşir Fuad hakkında belirli bir bilgim, bir fikrim var. Ancak okuyabildiklerimle sınırlı, başkalarının okumalarına bağımlı bir yaklaşım bu. Eksik, giderek yanlış olması olası. Çünkü Beşir Fuad'ın yazdıklarının hepsi benim gibi piyasa okurunun, yazın meraklısının kolayca

ulaşabileceği hale getirilmemiş henüz. Osmanlıca harfler içinde, arşivlerde bekliyor anlaşılan. Orhan Okay'ın çalışmasının sonunda Beşir Fuad'ın yazdıklarının tam bir listesi bulunuyor. Umarız bir gün bu listede yer alan her şeyi topluca okuyabilmek olanağı yazın amatörlerine sunulur. Kendi payıma, "İğnace de Loyola ve İsa şirketi" başlıklı yazıyı okumuş olmayı çok isterdim doğrusu. Hakkında geniş bilgi sahibi olduğumuz Voltaire çalışmasının bütün metnini okuyabilmek de bu ayrıksı düşünürü anlayabilmek bakımından önemlidir herhalde.

Okuduklarım ve başkaları yoluyla öğrendiklerim çerçevesinde birkaç açıdan ilginç buluyorum Fuad'ı. Her şeyden önce, aydın olarak kendini konumlayışı. Daha 32 yaşındayken askerlik mesleğini bırakıyor ve serbest yazarlığı seçiyor. Bu değişime, toplumsal iktidar tabakasından muhalif bir konuma geçiş demek doğru olmaz. Çünkü o dönemde yeniliklerin ocağı askeriyeydi. Bir bakıma yenilikçi askeriyeye, elinde toplumsal iktidarın önemli bir bölümünü tutsa da, Osmanlı toplumunun ve kültürünün geleneksel yapılarına göre muhalefetteydi. Dolayısıyla Beşir Fuad'ın meslek değiştirmesi, bir kurumun içinde ve ancak kurum yoluyla toplumu yönlendirmeye çalışmak yerine rahatça yazıp konuşabileceği, birey olarak, kişisel düşünceleriyle toplumu etkilemeye çalışabileceği bir konuma geçiştir. Beşir Fuad bizim herhalde ilk "free-lance intellectual"larımızdandır.

Fuad bu konumda ölümüne değin, yani üç yıl kalmış. Üreten, atılın, tartışmadan kaçmayan bir yazar olarak belirmiş. Kendini iyi yetiştirmiş olduğu belli. Memuriyetten ayrılacağı güne değin biriktirmiş, birikmiş sanki. Yazarlığa, özgür birey olarak anlıksal üretime geçişi bu birikimin kaçınılmaz sonucu gibi. Söz birikiyor, birikiyor, kabına, kalıbına sığmayıp taşıyor. Sonra kendi yolunda akmaya başlıyor, kendi biçimini buluyor.

Ne ki, bu gürül gürül akan söz nehri kuruyuvermiş birdenbire. Beşir Fuad yaşam yolunu tam yarısındayken gönüllü olarak terk edivermiş. Geride bıraktığı hayaletin zihnimizi sürekli kurcalayan iki yönü var. Birincisi intihar etmiş olması. İkincisi özdekçi dünya görüşü.

Neden intihar ettiği hâlâ yanıtını veremediğimiz, belki de hiç veremeyeceğimiz bir soru. Kendini öldürmeden yazdığı

mektuba bakarsanız birtakım nedenlerin sayıldığını görürsünüz. Ahmet Mithat'a yazılmış ve yazın tarihimizde "Mezardan bir sada" başlığıyla bilinen ünlü son mektuptan söz ediyorum. Fuad, bu son seslenişinde, daha sonra değineceğimiz fen ve şiir üzerine görüşlerini yineleyip; intiharının, karşı çıktığı şairlerin "kuvve-i ruhaniyelerinin tesirine" ve "isbat-ı müddeadan aciz kalıp terk-i hayat edecek kadar bizar olduğu"na bağlanamayacağı kesinledikten sonra "sebeb-i intiharı"nı anlatır.

Söylediğine bakılırsa, Fuad, bir yanda karısı öbür yanda metresiyle ilişkilerini düzene sokamamış, bu iki kadından olan çocuklarına gerektiği gibi sahip çıkamamıştır. Son yıllarında yaşamış olduğu "sefahat hayatı" da Fuad'ı olumsuz yönde etkilemiştir. Sonuç olarak Fuad, kendi deyimiyle, "müşkil bir mevki"ye gelmiştir. "Bundan kurtulmaya çare olarak, intihardan evlâ bir şey göremedim" der. Öyleyse Fuad, sorumluluktan kaçmak, yaşamın sorunlarından kurtulmak için kendi canına kıymıştır. Ahmet Mithat bu davranışı zayıflık olarak görür ve eleştirir.

Gelgelelim, öne sürülen bu nedenin dışında yazarın dile getirmedeği ya da bilinçdışında bulunduğu için dile getiremediği nedenler de onu intihara sürüklemiş olabilir. Nitekim, Ahmet Mithat'a yazdığı mektupta annesinin "hezeyan-ı tazalumi" çektiğini anlatır. Bu ruhsal bozukluğun kendisine de geçmiş olmasından şüphelendiği, yaşlandığında aynı duruma düşmekten çekindiği açıktır. Beynine sülük koydurduğundan söz eder. Belli ki, zihni, yazılarındaki denli duru değildir her an. Yazılarına yansıtmaktan özenle kaçındığı bazı ruhsal fırtınalar da yaşamış olabilir. İntiharı son iki yıldır düşündüğünü söyler. Oğullarından Namık Kemal'i ölümünden 27 ay önce yitirmiştir. Fuad oğlunun zamansız ölümünün ardından sürüklenmiş olabilir.

Öte yandan, Tanpınar'da okuduğuma göre, Ahmet Mithat'ın 1870 yılında çıkan romanı *Teethül*'ün kahramanı Mazlum Bey, Beşir Fuad gibi intihar eder. Beşir Fuad bu romanı okumuş muydu?

Beşir Fuad hakkında geniş bilgi edinmemiz olanaksız olduğuna göre intiharını ayrıntılı biçimde incelememiz ve nedenle-

rini tam olarak anlamamız güç görünüyor. Kaldı ki, Beşir Fuad kendini kolayca ele (okura) vermeyen, özel yaşamını, iç dünyasını yazılarına yansıtmayan bir yazar. Soğuk bilimsel edası bir duvar gibi gizliyor onu.

Kendi intiharına bakışı bile soğukça. Sanki bir başkasından ya da tümüyle sıradan, özdeksel bir olaydan söz eder gibi yazabiliyor. İntihar fikrini "yaz gelirse Kâğıthane'ye gideceğim gibi telakki ettim" diyebiliyor. İntiharını bir bilimsel deneye çevirmeyi düşünebiliyor. Ölüşünü an an betimleyerek yazmayı deneyebiliyor. Ölü gövdesini de deneylerde kullanılması için Tıbbiye'ye armağan etmek istiyor.

Duygulardan bu denli arınmış bir davranış biçimi olağan insan yapısı açısından şaşırtıcı. O günün Osmanlı kültür ortamı içinde iyice şaşırtıcı, ayrıksı. Olağandışı bir istem (irade) gücü göstergesi. İntihar bir ruhsal bunalım sonucu değil, bir akıl, us işi olarak gösteriliyor. Beşir Fuad'ın akıllı Beşir Fuad'ın yaşamına bakıyor ve son bulmasına karar veriyor. Cinnet eğilimleri taşıyan, kendini sefahate kaptıran, ailesine ve çocuklarına karşı görevini yerine getiremeyen bir özne var ortada. Önce Cizvit sonra asker disipliniyle yetişmiş bir özne için düzen akıl, akıl düzendir herhalde. Önce Cizvit sonra asker terbiyesi almış bir kişilik kendi hatasını bile bağışlamayabilir. Ne Katolik dünyasına disiplinli akıllı getiren Cizvitlik ne de askerlik öznenin yoldan çıkmasını hoş görür. Ruh sapsa da akıl oradadır. Akıllı, öznenin kendine yukarıdan bakabilme yetisidir. Ölüm kararını o veriyor ve bu kararı soğukkanlılıkla uyguluyor. Bir yaşayan ve yanlış yapan Beşir Fuad var. Bir de onun ölmesi gerektiğine karar veren Beşir Fuad. İkinci, Beşir Fuad'ın ölümlü gövdesinden fazla, onun üstünde, onu aşan bir şey. Kararı veren, bıçağı yönlendiren, kalemi tutan o: Us, evrensel us. Beşir Fuad'ın içgüdülere kapılmayacağına inandığı insan yetisi. "Beşerî zaafı" bağışlamıyor. Beşir Fuad, "Beşerî" Fuad'ı cezalandırıyor.

Bilinçdışının akıldan güçlü olabileceğini coşumcular (romantikler) söyler gibi olmuştu. Ruhçözümleme en ussal görünen davranışların bile bilinçdışı nedenleri olabileceğini kanıtladı. Beşir Fuad'ın intiharının, bize gösterdiği nedenleri-

nin dışında bir nedeni olabilir. Ancak Fuad, önümüze bir ussal söylem duvarı çıkararak intiharının bilinçdışı nedenlerini araştırmamızı önlemeyi, intiharını bir akıl işi, akıllı işi olarak algılamamızı sağlamayı amaçlamış bence. “Muhibb-i Fen” kimliğine intihar yüzünden gölge düşmesini istemiyor. İntiharını açıklamıyor aslında, ussallığın ardına gizliyor.

Beşir Fuad’ın intihar ediminde, kendini, bir yandan akıldan saptığı için cezalandırış, öbür yandan bilime kurban ediş anlamı yok mu?

Yalnızca bunlar değil, halk arasında yerleşik bir anlayışa meydan okuma da var: İntiharı da, insan gövdesi üzerinde deney yapılmasını da dindışı gören anlayışa.

Tanpınar, dolaşık ruhlu insanlara Osmanlı kültüründe pek rastlanmadığını anlatmıştı. Beşir Fuad ilk dolaşık ruhlularımızdan biri. Gizli özel yaşamı, geçmişi, gizemli kişiliğiyle bir Hoffmann öyküsü kahramanı olabilirdi. Fuad, pozitivizmle aynı onyıllarda esen fantastik yazın rüzgârıyla pek ilgilenmemiş ama soğuk bilimselliğinin ardında, bir fantastik yazın yazarına esin kaynağı olabilecek denli karmaşık ve karışık.

Batı dillerini Farsça ve Arapçadan daha iyi bilen, yüzü Batı’ya dönük ilk aydınlarımızdandır. Batı’daki anılsal gelişmeleri de oldukça yakından izlemeye çalıştığı anlaşılıyor. Bu çerçevede 19. yüzyılın bir bölümünde özellikle Fransa’da esen pozitivizm, gerçekçilik, doğalcılık, özdekçilik gibi akımlardan çok etkilendiği, bunları evrensel doğru belleyerek Osmanlı top- rağında da etkili kılmaya çalıştığı görülüyor.

Beşir Fuad’un 19. yüzyıl düşünce yaşamımızdaki yeri Sela- hattin Hilav’a “İlk felsefecimiz” dedirtecek denli önemlidir. Özdek, bilim, deneyim gibi birçok temel kavram üzerine düşün- müştür. Öte yandan önemli bir çevirmendir. Hilmi Ziya Ülken, “Bu devrin en mühim mütercimlerinden biri de Beşir Fuad Bey’dir” der, “Emile Otto’dan yaptığı Fransız diline ait gramer ve tercüme kitaplarıyla, *Almanca Muallimi* ve *İngilizce Muallimi* adlı kitaplarıyla Garp edebiyatına nüfuz etmek için gençlere kıymetli aletler verdi.”

Ayrıca deneme, eleştiri ve yaşamöyküsü alanında o döne- me göre önemli çalışmalar yapmıştır. Örneğin, Victor Hugo

üzerine yaşamöyküsel çalışması hâlâ kaynak olarak yararlanı- labilecek niteliktedir. Öte yandan, Türkçenin kendine dönerek değişmesi ve gelişmesi gerektiğini anlayanlardandır. Dilbilimin önemini ilk ayırımsayanlardandır.

Ayrıca yazın kuramcısıdır Beşir Fuad. Batı’da o onyıllarda görülen gerçekçilik ve doğalcılıkla coşumculuk arasındaki iliş- kiyi inceler. “Âl-i Mecnun” dediği Rousseau’ya karşı Voltaire’i, Hugo’nun coşumcu yönlerine karşı Zola’yı savunur. Fransız Aydınlanmasını yüceltir. Auguste Comte’u, Claude Bernard’ı göklere çıkarır.

Bu kertede açıkça söylemek gerekir: Beşir Fuad, kraldan daha kralcı bir pozitivist izlenimi uyandırmıyor değil. Bilim ile şiiri birbirine hasım göstermeye çalışmasını, düşünsel enerjisi- nin önemli bir bölümünü “fen” ile “şiiir” arasında olamayacak bir tartışmaya, anlamsız bir karşılaştırmaya kitlemesini destek-lemek olanağını pek bulamıyorum.

Ancak, tartışmasının asıl amacı kendi toplumuna dönük. Bunu anlıyorum. Satırlarının arasında, berisinde yaptığı asıl karşılaştırma yerleşik Osmanlı kültürüyle Batı’nın dünyaya bilim yoluyla yaklaşımı arasında. Romantikler derken de, şiir derken de hedef aldığı Batı bilimine karşı yerleşik Osmanlı kül- türü.

Yüzyıllardır bilim ve bilgideki gelişmelere uzak, giderek yabancı kalmış Osmanlı insanının Batı ile aradaki mesafeyi hız- la kapatma hırsını görüyorum Fuad’ın atılgan, zaman zaman saldırgan üslubunda. Osmanlı kültür paradigmasının dünyayı anlayıp anlatmakta yetersiz kaldığını kavramış, bu paradigma- yı kendi kişisel bilinci çerçevesinde aşmış, toplumunu da aynı yönde harekete geçirmek için yazılarıyla sarsıp uyandırmak istiyor. Fikirleriyle okurda bir şok etkisi yaratmayı amaçlamış. Osmanlı kültüründe dünyayı açıklamak için kullanılan duygu- dan dinselliğe bütün bilim dışı öğeleri elinin tersiyle itip yerle- rine bilimin tartışılmaz doğrularını koymak, Osmanlı insanı ile dünya arasındaki sis perdesini yırtıp dünyayı olduğu gibi göstermek istiyor.

Nedir ki, bu amacına varmak için benimsediği düşünce biçimi aslında bir aşırılık. Kolaylık olsun diye genel olarak

pozitivizm diyebileceğimiz yaklaşım Batı düşünce tarihinde insan usunun dünyayı tanımaktaki yetisine inanmakta aşırılığa kaçılan bir eğilimi yansıtıyor. Bilimin gücüne nerdeyse dinsel nitelikte bir inanç söz konusu. Nitekim, Auguste Comte'un en önemli yapıtlarından biri *Cathechisme positiviste* başlığını taşır. 1852'de yayımlanan bu yapıt pozitivizmi yeni evrensel din olarak bildirir.

Bu açıdan bakıldığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beşir Fuad için kullandığı "ilim mistiği" deyimini tam yerine oturuyor. "Dinsiz, terakki fikrine inanmış Beşir Fuad Bey" deyimini de kullanmış Tanpınar. Bu tanımlamada temel bir sorunsal gizlidir. Beşir Fuad, pozitivizmin etkisiyle din ve ilerlemeyi birbirine karşıt, giderek bağdaşmaz kavramlar olarak algılamış ve sunmuştur.

Tanpınar, Ahmet Mithat'ı incelerken, duramaz, pek beğenmediği anlaşılan Beşir Fuad'a gönderme yapar yine. Ahmet Mithat Efendi'nin *Dağarcık* dergisine yazdıklarından söz ederken şöyle der Tanpınar: "Bir taraftan yeni öğrendiği Avrupa ilmi ve felsefe tarihi ile dinî akideler arasındaki o rahat, buhransız sallanış ve pozitivist felsefenin, Lamarckizmin verileriyle İslamî esasları birleştirmeye çalışması ...muharririmizin hangi ufukları yokladığını gösterir... Beşir Fuad, Lamarck'tan ilk defa bahsetmiş olan Midhat Efendi'yi beyhûde yere usta tanımaz." Tanpınar'ın, açıkça söylemese de, Fuad'da neyi eksik bulduğu bellidir. (Tanpınar'ın Beşir Fuad'a karşı çeşitli yazılarında kullandığı üslubu haksızca sert bulduğumu bu arada vurgulamalıyım. Tanpınar'ın Ahmet Mithat'a yönelik yukarıdaki övgüsünü de abartmalı buluyorum. Bana kalırsa, Ahmet Mithat'ın "rahat sallanış"ından değil, "rahatsız olmadan sallanış"ından söz etmek daha doğru olabilir.)

Ne yazık ki, yalnızca Beşir Fuad'ı değil modern Türk kültür yaşamını ilgilendiren bir sorunsaldır bu. Bilim ve dinin karşıt kutuplarda algılanması kültürümüzde hâlâ kanayan bir yaradır. Oysa Batı kültüründe genel olarak böyle bir karşıtlam olduğunu söylemek güçtür. Batı kültürünü "Şark" dünyasından ayıran temel özellik akılcılıktır, rasyonalizmdir. Pozitivizmin kaynağı da rasyonalizmdir. Comte'un anlaksal

atası Descartes'tır. Yanılmıyorsam kendisi de söylemiştir bunu. Ancak ne Descartes'ın ne de genel olarak rasyonalist düşüncenin dinle, dinsel inançla bizde sanıldığı ölçüde bir karşıtlık sorunu vardır. Tersine, rasyonalizmin temel savlarından biri Tanrının varlığının yalnızca inançla değil akılla da kanıtlanabileceği yönündedir. Descartes akli dine karşı kul lanmaz. Akıl ile dini bağdaştırmaya çalışır.

Gel gör ki, Descartes Türkçeye ancak 1895'te çevrilmiştir. Beşir Fuad'ın intiharından sekiz yıl sonra. Beşir Fuad'ın ya da onun özdekçi görüşlerini paylaşanların Descartes'ın öğretisini, yöntemini adamakıllı çalıştıklarına, rasyonalizm üzerinde durduklarına ilişkin bir gösterge ne yazık ki yoktur. Martin Luther, Calvin gibi adların Batı'nın kültürel evrimindeki yerlerine ilişkin bir tartışmaya da rastlanmaz bu kişiler arasında. Avrupa bilgileri genellikle Fransa ile sınırlı olmasına karşın rasyonalizmi araştırmak yerine kestirme yoldan pozitivizme yönelmeyi yeğlemişlerdir. Oysa pozitivizm rasyonalist düşünce çizgisinde bilimin gücünün abartıldığı bir uğraktır. Mutlak doğruları ortaya koymuş bir düşünce dizgesi değildir. Eleştirilen yönü çoktur.

Elbette, geçmiş üzerine varsayımlar, eleştiriler öne sürmek kolay. Geçmiş olduğu gibi almak, kabul etmek, Walter Benjamin'i anımsayarak geçmiş kurtarmaya çalışmak daha doğru. Kendisine yöneltilebilecek eleştiriler ne olursa olsun, Beşir Fuad'ın, bir İslam toplumunda aklın yeniden keşfinde önemli bir payı bulunduğu kesin. İbn Sina'lar gibi, İbn Hazm'ler gibi, İbn Rüşd'ler gibi, El-Kindî'ler gibi müntesibin-i fen yetişmemeye başladığı tarihten itibaren medeniyet-i şarkîye de intifaya başlamıştır, derken bence doğru bir saptama yapmış Beşir Fuad. (Houari Touati'nin *İslam et voyage au Moyen Age* kitabında okudum. 9. yüzyılın Müslüman yazarlarından Cahiz, Bizanslıların eski Yunanlılarla bağını sorgular, eski Yunan uygarlığının mirasçısı olmaya Bizans'ın değil, İslamiyet'in layık olduğunu öne sürermiş.)

Beşir Fuad daha uzun yaşasaydı, "medeniyet-i şarkîye"ye Batı'dan esinlenerek değerli birçok katkı daha yapabilirdi. Çok yazıktır ki, Auguste Comte'un dünya görüşünü benimseyen Beşir Fuad, aynı düşünürün *Cathechisme positiviste* kitabında

yer verdiği intiharla ilgili şu sözlere pek kulak asmamış: "...intihara şiddetle karşı çıkış ... Çünkü yaşamımızla, servetimizle ya da herhangi bir yeteneğimizle olduğundan çok daha az keyfi biçimde oynamalıyız. Çünkü yaşamımız, onu bize veren insanlık için değerlidir..."

Aynı *Cathechisme positiviste*'e yayımcının düştüğü bir açıklayıcı dipnotu Türkçeye aktarıyorum: "Paris yenilenen Batı'nın başkenti olacaktır yalnızca. Pozitivizm Doğu'ya ve Uzakdoğu'ya (Comte, Çin üzerine çok düşünür) yayılınca İstanbul dünya metropolü olacaktır."

Kanımcı Beşir Fuad'ın düşü, ülküsü tanımlanmıştır bu tümcede. Beşir Fuad uygar ve çağdaş Türkiye düşünüy gören aydınlardandır.

Eylül 2001

Sinemaskop Roman

Roman kentsoylu dönemde gelişen yazın türü olarak bilinir. Tarihin daha önceki dönemlerine oranla çok daha karmaşık ve çoğul niteliklerde olan kentsoylu dönemin kendini dışavurma, anlatma, ifade etmesinin en doyurucu yollarından biri roman türü olmuştur. Sinemaya karşın kentsoylunun çoğunluk kültüründe romanın anlatım yolu olarak önemini sürdürmesi bunu doğrulamaktadır.

Romanın gelişiminde, evriminde en belirgin aşamalardan biri Balzac'tır. Fransa'da kentsoyluluğun yükseliş dönemi, toplumuyla, iç insanıyla bu ünlü romancının yapıtında kapsamlı biçimde dile gelmiştir. Kentsoylu değerlerin insan ruhunda yarattığı fırtınaların sesi ve gücü Balzac'ın romanında duyulmuştur.

Yarım yüzyıllık bir ömre nasıl sığdırılabildiğine, bu konuyu her düşündüğümüzde hayret ettiğimiz bir genişlikte, verimliliktedir Balzac'ın yapıtı.

Balzac'ın, Walter Scott'u örnek alarak, "tarihsel roman" yazarı olmak üzere yola çıktığı anlaşılıyor. Ancak, tarihin geçmiş zaman boyutundan çok şimdiki zamanın çekim alanına girmiş yazın alanında yol aldıkça.

Öte yandan, tiyatro yazarlığı da yapmış Balzac. Nedir ki, asıl yazınsal yazgısı, yaşamı tiyatrolaştırmak değil, yaşam tiyatrosunu romanlaştırmak yönünde gelişmiş.

Balzac, yaşadığı çağı sevmemiş, kıyasıya eleştirmiş hep. Bir yazıneri için toplumuyla eleştirel ilişki kurabilmek ancak kendi

özgün yazısını, duruşunu geliştirerek ya da geliştirdikten sonra olanaklıdır.

Balzac, tarihsel roman ile tiyatro arasında gidip gelirken takma adlar da kullanmış. Kendini bulması "Honore" ve "Balzac" adları arasına bir "de" sözcüğünü yerleştirmesi sayesinde olmuş gibi. "de" Fransa'da aksoyluluğu imleyen, aksoylu ailelerin soyadlarını başlatan takı. Balzac bu takıyı takınmakla, bilinçli olarak, topluma karşı aksoylu bir duruş benimsemiş. Balzac, kralcı ve Katolik. Yukarıdan bakıyor yeryüzüne hızla yayılan kentsoylu düzene. Bir soru: "Böylesine eleştirel bir duruşu olmasaydı üretebilir miydi çağına delici bir bakış atan yapıtını?" Üretemezdi, bence.

Balzac *İnsanlık Komedyası* başlığını koymuş yapıtına: Dante'nin *İlahi Komedyası*'ndan esinlenerek seçilmiş bu başlık. Nietzsche geliyor usuma: Kentsoylu dönemde Tanrının öldüğünü öne sürmüştü (Elbette metaforu bir deyiş bu). İnsanın vakti şimdi. Sahnede insan var. Kendine yakıştırdığı evrenin efendisi sıfatıyla bütün hırsı iddiası zavallılığıyla.

İnsanlık Komedyası: Balzac'ın romanlarının hepsini kapsayan üst başlık. Balzac'ın bilinçli, izlenceli olarak bir yapıntı dünyası kurmaya daha ilk romanını yazmadan önce karar vermiş olduğu izlenimi uyandırıyor. Anlaşılan, Balzac, gençliğinde, dizgeli üretme tasarıları geliştirmiş. Ancak, *İnsanlık Komedyası* tasarımı bu çerçevede yer alan birçok romanını yazdıktan sonra kesinleştirmiş.

Bence, her verimli yazarın yapıtları arasında derin bağlar, derinde bir bütünlük, bir iç örü vardır. Balzac kendi yazdıklarında bunu görmüş ve bilinçli olarak geliştirmeyi seçmiş kanısındayım.

Balzac, toplumun, toplumsal tarihin sekreteri olduğundan söz eder. Böyle bir söz, ilk bakışta, Balzac'ın gerçekleri kopya eden bir yazar olduğu düşüncesine yol açabilir. Nitekim, Marx'ın kendisinden başlayarak, birçok Marksçı eleştirmen, Balzac'ın gerçeklikle kurduğunu öne sürdükleri bu yansımacı ilişkisini göklere çıkarmışlar, gerçek yazının bu olduğunu savunmuşlardır.

Gel gör ki, Balzac'ın yapıtında sahicilik havası, etkisi yarat-

mış olması yapıtının gerçekliğin kopyası ya da yansıması olduğu anlamına gelmeyebilir.

Balzac, tarihe bakışı, aksoylu duruşu, Napolyon'u övüşü, yazın dünyasının Napolyon'u olmak isteğiyle romantiktir. Ayrıca, esin kaynağını Alman yazar Hoffmann'da bulan bir fantastik yazın ustasıdır. Sanayileşen toplumun *Binbir Gece Masalları*'nı yazdığı savındadır. Balzac, gerçeklik karşısında ne taraf tutmayan bir kaydedici ne de seyircidir. Yazısıyla eyleyicidir.

Balzac, *La Peau de Chagrin*'e yazdığı önsözde, yazın sanatının iki bölümden oluştuğunu söyler: Gözlem ve anlatım. Bence, Balzac, aynı eylemin: Yazı'nın iki yüzünü betimlemektedir. Gerçekliğin gözlemi anlatılırken ayrı bir gerçekliğe, yazınsal gerçekliğe dönüşür. Yazarın kişiliğini, kimliğini, bilincini, bilinçdışı dürtülerini, biçimini içeren, dünya karşısında duruşunu anlatan ayrı bir gerçekliktir bu. *İnsanlık Komedyası*'nın ayrı bir gerçeklik olduğunu gösteren, Tahsin Yücel'in görkemli çalışması başta olmak üzere birçok inceleme bulunmaktadır. *İnsanlık Komedyası* kendi başına bir dünya, bir mikrokozmostur.

Ancak, has yazarın bunu yapmaktaki amacı çağının hakikatini (gerçeğini) ortaya çıkarabilmek, dile getirebilmek, çağın hakikatinin onun yapıtında dile gelmesini sağlayabilmektir. Balzac'ın sekreterliğini böyle anlıyorum.

Balzac'ın anlattığı anamalcı evrenin anlamı, 19. yüzyılın ilk yarısının Paris'iyle sınırlı değildir aslında. *La Fille Aux Yeux d'Or*'un başlangıcında, sözünü ettiğimiz Paris'in derinlemesine betimlendiği bir bölüm vardır. Bu metinde "Paris" sözcüklerinin yerine "İstanbul"u koyarsanız günümüz Türkiye'sinin bir bölümüne, bir yüzüne ne denli uygun düştüğünü hayretle gözlemleyebilirsiniz.

Balzac para, zevk ve iktidarın temel amaca dönüştüğü bir dünyayı anlatır. Yabancı anamalcı düzende "servet fazilettir". İnsanların ruhsal üstünlükleri, ahlaki değerlere bağımlılıkları, zihinsel ya da başka türlü yetenekleri para ettikleri ya da para getirdikleri ölçüde önemlidir. Özdeksel (maddi) tutkuların insan ruhunu nasıl kemirdiklerini en iyi Balzac anlatır.

Elbette, Balzac'ın yaşadığı ve yazdığı çağ aynı zamanda uygarlığın çok önemli bir ilerleme dönemidir. Sanayileşme

başlamıştır. Bilimde, sanatta dev adımlar atılmaktadır. Balzac bu gelişmenin olumsuz yönlerine ışık tutmaktadır. Balzac'ı okuyunca kimin olduğunu anımsayamadığım şu söz usuma gelir: "Anamalcılık tarih sahnesine çıkmadan önce insan ruhunun derin bir yerinde gizliydi."

Anamalcılık, bir yandan bireyin, bireysel özgürlüğün, bilimin, tekniğin önünü açarken, öbür yandan, sömürüyü, sömürgeciliği geliştirmiş, en büyük savaflara yol açmıştır. Anamalcılık hâlâ "özgürlük ve mutluluk vaadi" ile "her şeyin kâr getirme ölçüsü ve metaya çevrilme tehlikesi" olarak tanımlayabileceğim iki had arasında tarihsel serüvenini sürdürmektedir. Balzac bu temel çelişkinin ayırımına varmış, yapıtını bu çelişkinin enerjisiyle beslemiştir.

Balzac'ın çağı Batı tarihinin bir bakıma küreselleşmeye yöneldiği, evrensel düzlemde gürül gürül akmaya başladığı bir çağdır. Çatışmaları, savafları, toplumsal çalkantıları, değerlerin altüst oluşuyla, bilimsel ve sanatsal yaratılarıyla Batı'nın bir öldürücü / yaratıcı enerji patlaması yaşadığı çağdır.

Balzac'ın yapıtında bu enerjiyi görmemek olanaklı değildir. Balzac'ın dehası çağının enerjisini özümsemiştir. Yapıtındaki başkışilerin çoğu tutkuludur. Daha doğrusu insan ruhundaki coşkun duyguların, tutkuların temsilcisidirler. Balzac da yazın tarihinin en tutkuyla, hırsıyla yazmış romancılarından biridir.

Yazınsal sanatın evrimindeki yeri bakımından Balzac'ın romanı, sinemada dar çerçeveli "renkli" film den bütün beyaz perdeyi kaplayan, "sinemaskop film"e geçiş evresini anımsatır. Beyaz perde yerine bütün beyaz sayfa kullanılmıştır.

Böylesine bir yazma tutkusuna yazar ne denli direnebilir ki? *La Recherche de L'Absolu*'de şöyle bir tümceye rastladım: "Deha, zamanı, parayı, gövdeyi kemiren ve kötü tutkulardan daha çabuk olarak hastaneye götüren değişmez bir aşırılık değil midir?" Dehası genç öldürmüştü Balzac'ı.

Tarık Gülsoy, Türkiye'nin Balzac denli engin, Dostoyevski denli derin bir romancıya gereksinme duyduğunu söylemişti. Balzac'ı okursak haksız olmadığını anlarız.

2001

70'li Yıllarımıza Selam!

Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek.

Yolun yarısına varmış ortalama kentli Türkün çocukluğunda mutlaka en az birkaç kez söylemiş olduğu bir söz. Her okuru birdenbire kendi çocukluğuna götürecektir, çocukluk çağının nice anısını canlandıracak sıcak bir başlık.

Başlığın çekiciliğine karşın kitabı okumaya pek niyetim yoktu, doğrusu. Şöyle bir göz atıp bırakacaktım. Gelgelelim, kitap beni bırakmadı. Sürüklendim, gittim.

Başlıktaki sıcaklık bütün kitabı yayılmış. Akıcı yumuşak bir metin çıkmış ortaya. Ayfer Tunç hiçbir bilimsellik ya da entelektüellik taslamadan başarıyor toplumsal yaşantıyı anlatmayı. Başarısının anahtarı da bu: Sade, alçakgönüllü, iddiasız üslubunda, içten anlatımında. Temiz, duru konuşma Türkçesini yakalamış. Zorlanmadan, zorlamadan götürüyor dört yüz küsur sayfayı.

Bellek için "yitimler kuyusu" demiştim bir kez. Ayfer Tunç'un kitabında bellek yeniden doğum, esin kaynağı olmuş. Şimdiki zaman geçmişini kazanmış. Üstelik, Ayfer Tunç belleği kişisel değil toplumsal, kolektif düzeyde kullanmış.

Bir yandan anlatımı, öbür yandan anlattıklarıyla herkese ait, herkesin içinde kendini bulabileceği bir yaşanmış masal kitabı bu.

Toplumsal yaşam kültürü açısından 70'li yıllar, 80'li yıllarla karşılaştırıldığında, bir paradigmanın son dönemi gibi görünüyor. Tunç zaman zaman 80'lere göndermeler yaparak kışkır-

tıyor bu karşılaştırmayı. Değişik bir paradigmadan söz ettiğini hissettiriyor okura. 70'li yıllar "mütevazılık", "kanaatkârlık" kültürünün son dönemi. 80'li yıllarda gösteriş ve tüketim kültürüne geçiyoruz.

Bu yılları da başka bir kadın yazarımız yazmıştı. Yazınsal eleştirel denemeye derinlik kattığı denli kültür eleştirmenliğini de başaran Nurdan Gürbilek'in *Vitrin'de Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* başlıklı kitabını düşünüyorum. Bu karşılaştırma açısından 70'li yıllara "Evde yaşamak" diyebiliriz. Ayfer Tunç'un kitabının çekiciliğinin, bu kadar okunabilmesinin bir nedeni de o ev yaşamasına hepimizin duyduğu özlem, geri gelmeyecek bir paradigmaya duyulan özlem belki.

70'li yıllar evde yaşamak, 80'li yıllar vitrinde yaşamaksa, 90'lı yıllara ne demeli? Bence, vitrinin devamı olarak, televizyon ekranlarında ve gazetelerde, dergilerde, kısaca "Medyada yaşamak" denebilir.

Eylül 2001

Şair Ana

Gülten Akın'ın şiirlerini okuyunca ilk gözüme çarpan, Türkçesinin güzelliği. Arı duru Türkçeyle yazıyor Akın. Türkçenin güzelliğini yakalamış, her soy şairimiz gibi.

İki onyıllı aşkın süredir bir arabesk rüzgârı esiyor Türk şiirinde. İkinci Yeni'ye öyküneceğiz diye yapılan dilbilgisi, söz dizimi kısımlarını bırakın bir yana. Şiiri güzelleştireceğiz diye olmadık Arapça, Farsça sözcükler, kavramlar sokuluyor şiirlerle. "Türk Dil Kurumu ortadan kalktı. Biz de rahatladık" der gibi bu tür şairler. Hele Frenkçe biliyorlarsa... Türkçe şiir kötü çeviriye dönüştürülüyor. Arabesk şiir, güzelleşmek için takıp takıştıran, ancak bir türlü göze hoş görünmeyi beceremeyen bir kişi gibi... Kendi olmaktan çıkan bir kişi gibi.

Zaman zaman da olsa şiir okuyan bir yazın meraklısı olarak rahatsız ediyor beni bu dilsel bunalım. Gülten Akın gibi eski ustaların yepyeni Türkçelerini okuyunca rahatlıyorum ancak.

"Sözlerin yurdunu bilenler için / Bir başka dil saklarız dilimiz içinde" diyor Gülten Akın. Elli yıldır şiir yayımlıyor Akın. Dile kolay, yarım yüzyıldır "Sözler Yurdu"nun seçkin bir yurttaşı. Yalnızca şiirleri değil, şiir üzerine inci gibi yazıları da gösteriyor ki, söz bilgisi, bilinci yüksek bir yazın ustası Gülten Akın. Ortalama toplumculuğun şiiri toplumsal eylemin aracı gördüğü dönemde bile şiirin özel, özgül kimliğini geliştirmeye özen göstermiş. 1973'te Ahmet Haşim üzerine yazdığı bir bakıma "yapısalcı" deneme, birçok yazarın tersine, Gülten Akın'ın

kendi gelişiminin belirli bir evresinde takılıp kalmadığını, gelişmeleri yakından izleyerek gelişip değiştiğini ya da değişip geliştiğini gösteriyor.

Kuşbakışıyla üç dönem görüyorum Gülden Akın'ın şiirinde. Birinci dönem 1952-1964 yıllarını, dolayısıyla *Rüzgâr Saati*, *Kestim Kara Saçlarımı*, *Sığda* kitaplarını kapsıyor. İkinci dönem en uzun olanı. 1964'ten 1986'ya uzanıyor. *Kırmızı Karanfil*, *Maraş ve Ökkeş'in Destanı*, *Ağtılar ve Türküler*, *Seyran Destanı*, *İlahiler*, 42 *Günün Şiirleri* bu yoğun yirmi iki yılın kitapları. Üçüncü dönem ise, 1991'de çıkan *Sevda Kalıcıdır*'ı, 1995'in *Sonra İşte Yaşlandım*'ı ve 1998'deki *Sessiz Arka Bahçeleri*'yle bugüne geliyor.

Birinci dönem Gülden Akın'ın, bazı eleştirmenlerin "bireyci" dedikleri bir şiir yazdığı dönemdir. Bence şu "bireyci" nitelemesi, bir zamanlar aydınlar arasında başat olmuş katı toplumsallık anlayışını yansıtan, sanat kaygılarından çok aktöre takıntılarından kaynaklanan bir yaklaşımdır. Ben, bu dönemi Gülden Akın'ın sözleriyle tanımlamaya çalışacağım.

"Gizlerin ve Kaygıların Gölgesinde" denemesinde "şiirin iki ana yöntemle yazıldığını" söylüyor Gülden Akın. "Birinde, göndermeler / atıflar dar dolayimli tutulur. Geliştirilen anlam genellikle, daha az yoruma açık olan birincil, tekil anlamdır. Toplumsal izleklerin, konuların işlendiği şiirlerde çoğunluk, bu yol izlendi. Ötekinde ise, geniş dolayimli atıflarla / referanslarla, imgelere ağırlık vererek anlamı geliştiren şiirler vardır. Atıflar net değildir. Şiir birincil anlamdan ya da tek anlamdan çok, yananamlara ağırlık vererek geliştirilir."

Birinci döneminde Gülden Akın şiiri ikinci yönteme dayanmış görünmektedir. Akın bu dönemin kitapları için "...her üçü de odağı 'ben' olan bir hayatın çeşitli görünümelerini yansıtır" demiştir." Yine Akın, 1995'te *Yeni Biçem* dergisiyle söyleşisinde, ilk üç kitabından söz ederken, "Bireyseli daha çok, geniş dolayimli atıflarla, yananamlardan geçerek sislendirilmiş, birinci anlam gerilere çekilmiş olarak..." diyecektir.

Öyleyse, Gülden Akın'ın ilk üç kitabının, izleksel açıdan "ben" merkezli, kullandığı yöntemin ise, kendi deyimiyle "sislendirme" olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, ben'den söz etmek

okura seslenmemek, salt kendine özgü olanı, saltık öznel söylemek anlamına gelmeyebilir. Ayrıca, ben'i yazmak, bir zamanlar sanıldığı gibi, ille de bireycilik anlamına gelmez. Nitekim, Gülden Akın da "ben"i şiirmeyi, bireycilikten ayırmak gereksinimini duyacaktır: "...1960'lara kadar bireysel çıkışlı ama kadınlığı dolayısıyla ezilenlerin ortaklaşacağı duyarlığı şiire getirmeye çalıştım."

Şiir okurları arasında Gülden Akın'ın ilk üç kitabına bu yıllarda bir dönüş var. Kentli bireyin hâlâ geçerli olan duygulanımları, tepkileri, yaşam parametreleri yansımış bu kitaplara. Dolayısıyla okurlar Akın'ın ilk dönem şiirlerinde kendilerine değgin bir şeyler bulabiliyorlar. Bu üç kitap, Akın'ın daha sonraki bazı "toplumcu" kitaplarından daha kalıcı olurlarsa şaşır-mamak gerek.

İlk kitap *Rüzgâr Güllü*'nde şiir öznesi yakın çevresi içinde kalır. Şiirlerin çoğu "sen" ya da "siz" seslenmeleriyle gelişir. Yakın çevredeki bireysel duygulanımlar yansır dizelere. Genç kız, çocuk, arkadaş, anne, sevgiler... Birçok kez öznel yaşantılara göndermeler olduğu bellidir. Ancak, okur, "sislenme" yönteminin sonucu olarak, çağrışımlarla, kendine göre çıkaracağı yananamlarla okumayı götürmek durumundadır. Bu özellik, şiirde "mesaj" arayanlar için bir olumsuzluk gibi görünse de şiiri alımlanma açısından zenginleştirebilir. Elbette, şairin niyetinden çok şiirin niteliğidir onu okutan. Gülden Akın daha ilk kitabında, sözcük tutumluluğuna, düzenine özen göstermek, şiir boyunca bir ses yakalamaya çalışmak, şiir içinde anlatmak istediği izleği belirli bir mantık dizisi içinde toparlamak çabası içinde görülür. Dolayısıyla şiiri esinden çok usla üretir. İmgele-ri, doğadan ya da günlük yaşamdan alınmış sahneler, görüntüler olmaktan çok düşlemsel üretimdir. Bu çerçevede, iki temel imge ön düzleme çıkar: *Rüzgâr* ve özellikle yağmur. Kitabın son baskısında göremediğim "Lied" şiirinde "ya rüzgâr diyor insan ya da yağmur" dizesi Akın'ın imgeler evreni giriş dizesi gibidir.

Gülden Akın'ın bu şiirlerine lirik demek güçtür. Daha sonraki iki kitapta da lirizm çizgisi pek göze çarpmayacaktır. Ancak çevreye, yaşama duyarlı bir öznenin dizeleridir bunlar.

Ben, kendi üstüne kapanmış tek kişi değil, kendinde tutsak bir tekillik değil, çevresi, toplumuyla birlikte yaşayan bendir. Ben öbür kişilerle ilişkisi içinde şiirin öznesi olur. Başka kişilerin doğalmışçasına alımlayarak yaşadığı birçok durumu, oluşumu derinlemesine gören, püf noktalarını dilsel düzeyde yakalayan bir duyarlılık söz konusudur. Duyarlılığın yanı sıra, devingen bir zekânın dil içinde işlemekte olduğu gözden kaçmaz.

İkinci kitap *Kestim Kara Saçlarımı*'da özne dar, yakın çevresinin ötesinde bir bakışa yönelir. Toplumsal yaşamla duygusal, anlıksal alışveriş yoğunlaşır. Elbette, bireyin açısından, kadınlığının onurla, gururla taşıyan öznenin özel, öznel açısından yapılan bir işlemdir bu. Kitaba adını veren "*Kestim Kara Saçlarımı*" Türk şiirinin bir klasiği olmuştur. Bu kitapta olaylara alaylı bir bakış gelişir. Alay eleştiriyi iç içedir elbette. Birincisinden daha başarılı bir kitaptır bu. Hemen bütün şiirlerin kıvamı yerindedir. Süslemenin tadı kaçırılmaz. Bu şiirlerin yalnızca 1950'lere özgü olduğunu söyleyemezsiniz. Bir "*Ayrılar Gemi-si*", bir "*Ayrılar Çocuğu*" her dönemindir. ".....Kadın"lı şiirlerin, bazı kadın tiplerine yönelik yergilerin toplumsal yaşantımızda somut karşılıkları hâlâ vardır. "*Ağustos Aydını*"nın da...

"Ben yaşamamın olmalıyım öyleyse, değilim" diyen özne, gerçek, yani olması gereken yaşamla arasındaki engelleri şiirde aşmaktadır. "Kesin bir şiirde kendi gibi olmak..." öznenin özlemine kesin biçimde dile getiren bir sözdür. Öznenin olmayı istediği ya da özlediği kendiyi arasında toplumun ona verdiği ortam, yaşantı vardır. Bu engelin bilinci, sıkıntısı ve engeli ayırmsayamayanlarla alay iç içe gelişirler.

Sığda kitabı, sislemenin bir önceki kitaptan daha yoğun kullandığı, alayın da daha incelikli hale getirildiği şiirler içerir. Bazı şiirlerde lirizmin sınırlarına da gelinir. "*Yağmur Yağmur*" şiiri bence pek güzeldir: "*Yağmur, yağmur... Bu neyi anlatır?*" Her imgenin matematik bir açıklamasını yapmak güçtür. İmgelerin şair açısından öznel nitelikte kesin bir birinci anlamı olabilir. Ancak şiirlerde yaratılan duygu ve imge evreninin okurdan okura, alımlama evrenine göre çeşitlenebilecek anlamları vardır.

Şiir yazımında ustalık ölçüsü artmıştır bu kitapta. Örneğin

"Kırmızı gürültüsüyle bir kelebek / Yürür duvarları boyamaya / Açık bırakılmış sessizlikten" dizeleri bence şiirsel deyişin olağan dilsel anlatımı nasıl değiştirebildiğinin yetkin bir örneğidir.

Kitap, sık küçük kentsoylu yaşantısının eleştirisi olur birçok şiirde: "*Küçük şeyler ormanına bir güven bir güven / Böyle yanılma hiç görmedim.*" Gülten Akın, bundan sonraki kitaplarında bu yanılmayı iğneleyerek eleştirmenin ötesine geçip, doğruyu bulma, gösterme uğraşına girecektir. "*Dev Gitgide Ağır*" bu yönelimin başlangıcı gibidir.

"Ah, kimselerin vakti yok / Durup ince şeyleri anlamaya". Gülten Akın'ın bu en çok tanınan dizeleri, şiircesinde ikinci dönemini açan *Kırmızı Karanfil* kitabında yer alır. Ancak, kitapta şiirilen "ince şeyler" bir kentlinin, bir estetin aklına gelebilecek olanlardan epey ayrımlıdır. Gülten Akın 1964'ten sonra yeni bir şiir anlayışına, yazımına yönelmiştir. "*Bir Salı Yola Çıkış*" bu dönemin bir tür manifestosu gibidir: "*Toprakta İhsanı öncesi âşıklar / Garip, Yunus, Karacaoğlan / Demirden ve hidrojenen geçerek / Lorka ve Breht'le birleşmedeler*".

Sisleme yöntemi bırakılmıştır artık. Şiirin öznesi de değişmiştir. Tekil kişinin yerini halk ya da köylü, genel kişi, çoğul bir ses almıştır. Özgül bireylerden çok temsilci değeri olan tipler konuşur bu şiirlerde. İlk bakışta halk şiirinden esintiler vardır. Ne ki, şair, halk şiirinin uzantısı ya da çağcıl değişkeni olmak savında değildir. Halk yazınının öğelerinden yararlanır. Halk adına konuşmak amacıyla, duyarlı, araştırıcı, eleştirici ses olur. Ancak, halkla özdeş midir? Halkın konuşması gerektiği gibi konuşmak, halkın sesi istediği kesindir. "*Şiir Ürünü*" yazısında Gülten Akın, bir yandan Pir Sultan, Dadaloğlu, öbür yandan Nâzım, Lorca, Brecht, Neruda ile beslediği bu yeni çizgisini "*Diriliğini yitirmemiş muhalif bir rüzgâr*" diye anlatacaktır.

Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı (1972) bu diri biçimle yazılmıştır. Cumhuriyet'in yayılmacılığa, gericiliğe karşı "muhalif" ruhunun canlandırılması amacını gütmektedir. Yalın, içten bir destan denemesidir bu uzun şiir. Çoğul ve yüksek sesli bir okuması hiç yapıldı mı, bilemiyorum. Ancak, ulusal günlere ruh katmak için Gülten Akın'ın bu yapıtından sık sık yararlanmalı, diyorum.

Ağıtlar ve Türküler (1976) yeni dönemin bir olgunluk ürünü-

dür. Kitabın başlığı yanıltsın! Zaman zaman kullanılsa da halk şiirinin kalıplarıyla yazmak değildir şiirsel iddia. “Öğretmen Türküler”inden anlaşılır ki, Anadolu gezilmiş, tanınmış, içleştirilmiştir. Halkın söyleyemedikleri halkın diliyle, halkın ağzından görünür biçimde dile getirilecektir. Ancak ağıt ya da türkü derken, bu türlere özgü alışılmış kalıplarla yazmaktan çok bu türlerin kapsadığı izlekler işlenecektir, çağdaş bir söyleyişle. Belirli bir görev yüklenen şiirdir bu. Anadolu’dan kalkıp “kente yalınayak girecektir”.

Seyran Destanı (1979), büyük kentlere yalınayak, başıkabak göçen yoksul köylülerin destanıdır. Şiirin öznesi çoğuldur. Herkes adına konuşan, ortak bir sestir. Halkın yüceltilmesi sürdürülür. Halk, kötü düzenin eline düşmüş, savunmasız bir kurbandır. Şiir tekil biter: “Nasıl öğretmenlik yaparım artık / Öfkeye boğulmuş, kinlerle dağlı / Nasıl ulaşırım çocuklarıma.....” 1970’lerin sonundaki karanlık ortamda umutsuzluk duygusu baskın gelmektedir. Destanın kahramanlarıyla destanı yazan arasında kapanmaz bir uzaklık var gibidir.

Bir sonraki kitap *İlahiler* (1983) bu duyguyu sürdüren bir şiirle açılır: “Bunalan Ozan İlahisi”. Bu şiirde halk yazını kalıpları içinde görünür şiirin öznesi. Gelgelelim, yalnızca kendisidir bu kez, tekildir. Kendi adına konuşur. Daha önceki şiirlerde dile getirmek, adına konuşmak istediği halk için bir şeyler yapamamanın sıkıntısı içindedir. Yazma eylemini bile sorgular hale gelmiştir. “Yazamam oğul” diye biter şiir. Ancak hemen sonraki şiirde toparlanır özne: “umut ve direnç...”

İlahiler ve onu izleyen *42 Günün Şiirleri* (1986) Gülten Akın’ın “toplumcu” diye bilinen döneminde bir alt dönem niteliğindedir. Çünkü şiirin öznesi halkın yerine konuşmaktan, halka gözlemci olarak bakmaktan ayrılmış bir konumdadır. Toplumda esen fırtına onu da doğrudan etkilemiştir. Fırtınayı kişisel olarak yaşamaktadır. Bu kez, toplumdan ayrı kişi değil, toplumdaki olumsuzluklardan etkilenen, açıkta, rüzgârda, yağmur altında kalmış bir bendir. Bu iki kitapta öznel toplumsal ile örtüşür. Şair, ana olarak, aydın olarak acı çekmektedir. “Ülkem misin, oğlum musun seçemiyorum / Sevdanın özü birdir” derken inandırıcıdır.

Ancak Gülten Akın’ın bu güç döneme denk hiçbir şiiri iç

dökme, acıyı bağırma biçimini almaz. Bir şiir dili gelişmesini sürdürür. “İlahi” havası, şiir dilinin güncelin duygu baskısına yenik düşmemesine yardımcı olan bir aşkınlık sağlar. Şair, yüreği dolu olmasına karşın en az sözcükle en çok şeyi anlatabilme kaygısını sürdürür. Şiirlerin kuruluşunda us tartışı ve zeki buluşlar gözden kaçmaz. Acı bir alay da girer dizelere. Toplumun bazı kesimlerine yönelen sözlerde dolaylı söylemin yeniden belirdiği de görülür. Ne ki, şair yazmadan önce şu ya da bu yöntemi seçiyor değil, şiirmek istediği konuya göre biçim arıyor gibidir. Bu arada bir düzyazısal parça da okuruz: alegorik bir öykü niteliğinde.

42 Günün Şiirleri kitabının büyük bölümü düzyazı şiirler ya da şiirsel düzyazılardan oluşur. Acı çeken bir ananın metinleridir bunlar. Söz konusu metinlerin dokunaklı olmalarının yanı sıra iyi yazıldıkları kesin. Örneğin “Avlu” başlıklı metin nasıl da etkileyici. Bu kitabın üzerinde durulması gereken bir yönü de ideolojik ya da siyasal boyut taşınamaması. Ele aldığı olayların insansal özünü irdelemesi. Kitabı başarılı kılan, kalıcılığa yönelten de bu niteliğidir bence. Şiirsel söz, anlattığı konunun insansal özü ile örtüşme uğraşına girmiştir.

Sevda Kalıcısı’daki şiirlerin çoğu fırtına dindikten sonra yazılmış izlenimini verir. Gerçi bu kitapta birtakım siyasal içerikli şiirler de bulunmaktadır, toplumdaki gelişmelere yönelik eleştirilerin sürdüğü şiirler de. Ancak kitabın ağırlığı bu yöne gitmez. Şiirin öznesi yaşını başını almış, deneyim kazanmış kişidir. Geçmişle, kendisiyle, toplumuyla hesaplaşma içindedir. Örneğin “Kış Yolculuğu” hem olgunluk yaşının şiiri hem de olgun bir şiirdir. “Ters Çingene”de bir yaşamın muhasebesi alaylı ama nerdeyse gizemci bir dille yapılır. Gülten Akın bu kitabının önemli bir bölümünde öznelliğine dönmüştür. Yine özel yaşantılara göndermeler görülür. Ancak bu kez dil daha oturmuştur.

Sonra İşte Yaşlandım (1995) dilin, şiirin bilincidir. Artık şiir ne öznel ne de toplumsallık için yazılmaktadır. Öznenin kendisi de, çevresindeki yaşam da şiir diline çevrilmek için karşındadır. Görmüş geçirmiş, her şeye üstten bakabilecek kıvama ermiştir. Acıyla değil, hüznle karışık bir alaylı bakışla yazıl-

muştır şiirlerin çoğu. Her biri bir-iki dizeden oluşan on sekiz kısa şiir kitabın omurgasını oluşturur. Özdeyiş tadındadır bu kısa şiirler. Yaşamın gizlerini açımlayan sözler gibidirler. Öbür şiirler bu omurgadan kalkarak yayırlar kitaba.

Ölümlle yaşamla söyleşerek kendi çevresinde döner özne. Ancak nasıl bir ortamda yaşadığını dile getirmekten de geri kalmaz. Televizyon ekranında, sokakta gördüğü toplumsal düzenle uyuşması güçtür rüzgârı ve yağmuru savunan şairin. “Bir Sabah Çekimi” şiiri bir ömrün yoğunlaştırılmış hesabı gibidir.

İmgelerin film kareleri biçiminde oluşturulduğu bu şiir aynı zamanda yeni bir söyleyiş denemesidir. Gülten Akın “yaşlandım” dediği kitapta genç sözler aramayı sürdürmektedir. Sözcük sayısında tutumluluk artmıştır. Akın kendini duyguların ya da düşlemlerin çekimine, akıntısına bırakan bir şair değildir. İmge yığılması yapmaz. Kâğıtta şiir olarak kalan sözcükler us süzgecinden birkaç kez geçmiş oldukları izlenimini verirler. Vurucu sözler, çarpıcı imgeler yoktur ama her şiirde zekice bir buluş, özgün bir izlek vardır. Bu arada, “Osman Hamdi Bey” şiiri öyküsel görüntüsüyle üstünde durulması gereken değişik bir Akın şiiridir.

Sessiz Arka Bahçeler (1999): Kitaptaki bir dizeyle, “ılık yumuşak hüznü” şiirler toplamı. Akın’ın şiirinde bağırılmaz hüznü. Usulca sokulur okura, yumuşakça sarar, yaşadığını sorgulamaya iter.

“Arka Bahçe”, *Sevda Kalıcıdır* kitabında yer alan bir şiirin başlığıdır. Şöyle biter o şiir: “...Dünya / Arka bahçeyle abisi vurulmuş kızın arasında / Çılgın bir topaç, dön unut düşlere bırak kendini / Dön hatırla”. Son kitabında şair arka bahçesine çekilmiş gibidir. Çılgın bir topaç gibi dönmeyi sürdüren kentin kıyısına. “İtip beni / balıma dadanan bu çağı sevmedim” diyecektir. “Hatırlar”. Arka bahçedeki mayını takmadığı bir şiir de vardır: “Mutlu Bir Güne Ön Şiir”. “imgeleri Gülten Akın kaptı / büyükanne hep yaptığı gibi / uçuverdi Sinan’la birlikte / kanatlanmış, kocamanmış, kırmızıymış beklemeden”. Sevimli bir Chagall resmini anımsatan bu dizeler dışında, genellikle yaşamıyla, bireysel, toplumsal boyutlarıyla duygulu hesaplaşmalara girer. Öznele, özele göndermeler vardır. Aydın, duyarlı bir kadının

dizeleridir bunlar, kısa kırık sözler. Yalnızca aydın değil, ana olarak, sevgili olarak da konumlar kendini. Toplumdaki başka kadınlara uzanmaktan da geri kalmaz. “Korkak kadınlar”dan “Kapıcı Kadınlar”a toplumdaki kadın sorunsalı yansır şiirlere: “Çocuklarını farelerin kemirdiği kadın / bir simge / o alınlarınıza vurulmuş damga”. Anneliği, anneliğini övünçle güçle şiirlere geçirir Gülten Akın: “Anneler olmasa kim kimi severdi.”

Enis Batur üzerine yazdığı “Gri Divan’la” başlıklı önemli incelemede şöyle diyor Akın: “...güme gidiyor çoğu şiir, üstünden okumalarla. Diyorum ki sezdiğimizizi sevmekle bırakmamalı, şairin yaptığını (belki tersten) yapmalı, kazmalıyız bizden ona doğru. Ve derinden.” Gülten Akın’ın şiiri de böylesine bir yaklaşımı gerektiriyor elbette. Sınırlarımı bilerek ve bağışlanmayı umarak, şimdi bunu yapmaya kalkışmadım. Elli yıllık güzel mi güzel bir şiir toplamına okur olarak saygımı, sevgimi belirtmeye çalıştım.

Aralık 2001

Otuz Yedi İnci*

Tanpınar'ın şiirlerini yirmi yıldır okumamıştım. Yani Tanpınar üzerine çalışmamı bitirdiğimden beri. Bir büyü, bir tılsım bozulacak diye korktum. Heyhat! "Her tesadüfün dışında" şiir ne yazılabilir ne de okunabilir. Zamandan korkmamalıyım artık. Bir şiiri yeniden okumak, yeni bir şiir okumaktır aslında.

Bir mutlak avcısıydı Tanpınar. Dilde aradı mutlaka. Her şeyi toparlayan, her şeyin toparlandığı noktayı bulmak için şiir yazmış gibidir. Tanpınar, yapıtının özünün, özeğinin şiir olduğunu söyler. Nedir ki, şiir başlığı altında pek az sayıda ürün vermiştir. Ölümünden önce yayımladığı kitabında sadece otuz yedi şiire yer vermiştir. Ancak, şiiri, daha doğrusu şiirseli bütün yapıtına yaymıştır. Kendi savlamasına göre, şiirden kal-karak çevreye yayılmıştır. Öyleyse, Tanpınar'a göre, şiiri, yapıtının canevidir. Mallarmé ve Valéry çizgisini izlemeye çalışarak şiiri arınma, ayıklama, salt güzelliği yakalama işlemi olarak görmüştür. Dizelerin, imgelerin kusursuz geometrisinde hakikati aramaya, sözün hakikate eşit oluncaya değin arındığı noktaya inmeye çalışmıştır. İnsanın varoluşsal durumunu terennüme, kendi deyimiyle hilkat nizamını şiirlemeye çabalamıştır.

Elbette, bütün bu sözlerin, Tanpınar'ın neden bu kadar az şiir yazdığını doyurucu biçimde açıklamaya yetmediği söylenebilir. Tanpınar verimli bir yazardır. Üstelik düzyazısı şiir yüklüdür. Buna karşın pek az şiir yazmış olmasının nedeni üzerine birçok fikir yürütülmüştür. Yahya Kemal'in gölgesinde

* Tanpınar'ın YKY'de yayınlanan şiirleri için yazılmış önsözün küçük değişiklikler yapılmış hali.

kaldığı için tutuk davrandığı gibi... Gerçek nedeni saptamak güç. Ancak bütün bu tartışmanın altında Tanpınar'ın şiirine duyulan sevgi de, saygı da var. Bu kadar derin ve özlu bir şiir dünyasından çok daha fazla sayıda şiir fışkırmış olması bekleniyor. Bu kadar şiir yetmiyor. Okur doymuyor, yenilerini arıyor. Şiir veriminin gerek nitel gerek nicel açıdan şairin gizilgücünün çok gerisinde kaldığı düşünülüyor.

Tanpınar 20 Mart 1960 tarihinde Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazmış olduğu mektupta, ilginç ipuçları veriyor kendi şiir işçiliği konusunda. Bir iki şiir çalışmasından söz ettikten sonra "Yazık ki çalışma ile sadece olmuyor" diyor, "kızışma ve muhafaza etme, aynı ruh hali içinde kalma da lazım. Bir de inanmak lazım. Bu ise etraftan gelebilir. Ben hatta asrımda yalnızım. Haklı olmak, haklı olduğunu bilmek bir insanı, bir ordu içinde bile kuvvetli yapabilir. Fakat bir époque'a karşı çok güç bu. Bu intikal devrinde şiire, benim inandığım tarzda inanmak ve onu yapmak! Hep kendimi toparlamak ihtiyacındayım."

Okur olarak olanla yetinmeyi yeğliyorum artık. Kaldı ki, Tanpınar'ın seçtiği yolda belki daha güçlü şiirler yazılabileceğini, ancak şiir sayısının yüzlere varan biçimde artırılmasının güç olacağını düşünmeye başladım. Şairinin deyimiyle, "tecrit"e giden bir şiirce bu. Tanpınar'ın bunu yazabilmek için şiirden şiire değişmeyip "aynı ruh hali"ni tutturmaya çalışması da belli ki güçleştirmiş işini. Tanpınar şiirlerinde az sayıda izlek (tema) üzerinde durmuş, bunları derinlemesine duyumsamaya, duyumsatmaya yönelmiş. Şairin yaşam anlayışının özünde bulunan izlekler bunlar. Tanpınar'ın şiir kitabının kapağının mavi renkte olması rastlantı değil. Tanpınar'ın kendi soyadı bile şiirlerinin temel izlekleriyle ilintili bana kalırsa.

Tanpınar o denli özü saymış şiiri(ni). Demek ki, Tanpınar'ı, yani yapıtını şiiri dışında değerlendirmek de oldukça güç.

Metafizik bir şair Tanpınar. Ünlü bir dizesinden çıkarak savlayalım. Şöyle diyebilirdi Tanpınar:

"Hayat! Tek bir şiire sığmış bir ebediyet rüyası."

Şiire bir gizemci gibi bakmış Tanpınar. "Kral yolu" gibi görmüş şiiri. Her şeyi, en başta kendi varlığının anlamını toparlayan sözü, hayat rüzgârının dağıtıp çevreye saçmadığı sözü, o tek şiiri

aramış. Birkaç şiirinde maviyi bulmuş olduğu izlenimini de veriyor açıkça. Bir yanda ünlü “Ne İçindeyim Zamanın...” şiiri, öbür yanda aynı derecede ünlü “Bursa’da Zaman” başlıklı anıt.

Yahya Kemal’in şairliğini yere göğe sığdıramamış Tanpınar. Ama onun şiirinden bilinçli olarak ayrılmış, Paul Valéry’den yola çıkarak kendi estetiğini, Türkçede yeni bir şiirceyi kurmaya çalışmış. Sesi, düşüncesi, duyguyu birleştiren, tarih ve coğrafyanın üstüne yükselen bir söz bulmaya yönelmiş. Tanpınar bu arayışını “İnsanın ötesini istedim” diyerek dile getiriyor. Gerçekten de, Tanpınar’ın şiirinde somut yer ve tarihlere gönderme pek azdır. Birkaç şiirinde Boğaz belirir; “Bursa’da Zaman”da ise olanca görkemiyle Tanpınar’ın Osmanlı anlayışı vardır.

Tanpınar’ın bu arayışı aslında karşıt hadler arasında barışıklık arayışı, kendi sözcüğüyle “huzur” arayışı gibidir. Ömrümüzün geçiciliğiyle içimizdeki sonsuzluk duygusu, ânın uçuculuğuyla anısının kalıcılığı, erkekle kadının, tarihle doğanın, giderek zamanla mekânın barışıp bağdaştığı anlara yönelir Tanpınar’ın sözü.

“Ne İçindeyim Zamanın...” şiirinde insan teki evrenin tümüyle barışmış, bütünleşmiş gibidir. “Bursa’da Zaman” şiirinde evrenle salt soyut bütünlüğün ötesine geçilir. Türk entelektüel tarihiyle barışmış, bütünleşmiştir. Ruh tarihimizde devamlılığı savunan, arayan Tanpınar eski ile yeni arasındaki kopukluğu bu şiiriyle aşmış gibidir. Bunlar, masmavi vahdet anlarıdır.

Gelgelelim, enderdir bu anlar. Aslında yaşam bitimlilik duygusunun ağırlığı altında ezilerek, düş kırıklıkları ve yanılsamalarla geçer. Tanpınar’ın bugün okuduğumda çok güzel bulduğum “Sabaha Karşı” şiirinde yaşamın gerçekliği bütün acımasızlığıyla verilir:

.....

“Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler.
Bir kadın başı duvarda

Uzanmış gülüyor bana,
Gülüyor ta uzaklarda,
Sabahın boş aynasına.”

Kesret haddidir bu. Tanyeri boş ve kuraktır. Tanpınar’ın şiiri kesretten, vahdetten doğru soylu bir sesleniştir.

Hem tinsel hem de dilsel bir serüvendir Tanpınar şiiri. Gizemcileri anımsatan bir bütünlük arayışı, “zaman”ın o güne dek Türk yazınında yapılmamış biçimde irdelenmesiyle iç içe gelişmiştir. Bergson, Valéry, Mallarmé ve bir ölçüde de Y. Kemal’den kalkarak oluşturulmuş bir zaman anlayışı ve duyarlılığı şiire egemendir. Doğru ile Batı’yı kavramsal düzlemde birbirinden ayıran bir nokta da zamana bakışları, zamanı yaşayışlarıdır. Tanpınar, Osmanlı’nın durağan zamanıyla Batı’nın akan zamanını bağdaştırmaya çalışmıştır. Çağdaş kültürümüzde genellikle yapıldığı gibi eskiyle yeniye (yani dünümüzü ve bugünümüzle yarınımızı) birbirinden ayırmak, yalnızca yeniye modernlik hizasında göstermek yerine, eskiyle yeniye “devamlılık” anlayışı içinde birbirine bağlayarak modernlik düzeyine varmak istemiştir. Anların birbirinden koptuğu yüzeyi değil, birbirine eklemlendiği derinliği şiirmek istemiştir. Bunu “eski şiirin rüzgârıyla” yapamazdı elbette. Ancak, kendi deyişiyle “bu intikal devrinde” giriştiği serüvenin arka planında ferahfezayı işittirmeye çalışmaktan da geri kalmamıştır.

Önsöz uzun olmamalı, tadında bırakılmalı. Bağlayalım. “Beni kendi kutbumda yalnız bırakma” der Tanpınar. Yalnızca “şahsi masalı”na gönderme yapmamış, her has şiirin dileğini de söylemiştir böylece. Bu sessiz çağrışı has okurların işitmeleleri, duymaları dileği de bizim. Mutlaka okuyun Tanpınar’ın şiirlerini. Yeniden okuyun.

1999

*Tanpınar'ın Gizli Hazinesi**

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şimdiye değin okuyamadığımız çeşitli yazıları, söyleşileri... Bilemediğimiz nedenlerle yazarın kitaplarına girmemişler; araştırmacıların gözlerinden ırak kalmışlar. Birdenbire çıktılar karşımıza. On yılların unutkanlığını, dikkatsizliğini üstlerinden silerek döndüler yaşama. Bir okur için ne güzel bir şaşırtı! *Mücevherlerin Sırrı* derlemesinde (YKY, 2002) yer alan parçalar gerçekten birer mücevher. Kutluyorum bu değerli taşları bize yeniden kazandıran hazine avcılarını.

İşte yeniden sesleniyor Tanpınar: "...Kendimizi bilmediğimiz için dünyayı anlamıyoruz."

Kendini, yalnızca dar geçici bireyselliği içinde değil, tarihi, coğrafyası, toplumuyla bir bütün olarak çözümlemeye çalışan sıra dışı bir aydının çeşitli yönlerini bir araya getiren eşsiz bir toplam karşısındayız. Tanpınar kıtasında yeni ayrıntılar, ayrıtlar, düşünceler keşfediyoruz.

Örneğin DP dönemine ilişkin yazıları Tanpınar'ın siyasal görüşlerine ilişkin soruları, duraksamaları kaldırıyor ortadan. Nerede durduğunu artık iyi biliyoruz.

Bir kültür adamı olarak Doğu-Batı karşıtlamına ilişkin çok önemli değerlendirmelerini okuyoruz. "Asıl tarihi mukadderimiz bizim Garb'a iltihakımızdı" diyen Tanpınar'ın yüzünün Batı'ya dönük olduğunu bir kez daha kesinleyebiliriz. Ancak, dikkatlice okuyunca anlıyorsunuz ki aşağı yukarı şöyle diyor Tanpınar: Batı'ya, kendimizden vazgeçmeden ama kendimizi

değiştirerek katılalım. Geçmişimizi, onunla bilinçli eleştirel bir ilişki kurarak yeniden kazanalım, yarınımıza katalım.

Bir yazısının başlığı "Kendimizin peşinde: Çok mühim bir mesele". Tanpınar yeniden "Türk Ruhu" kavramı üzerinde çalışıyor. Tarihimizle, coğrafyamızla ulusal birliğimizi pekiştirmeyi gereksediğimiz bir dönemde Tanpınar'ın bu romantik kavramı önemlidir.

Bu arada, Avrupa'nın "Garplı Türk'ün uyanışı"na karşı tavrı üzerine Tanpınar'ın 1934'te geliştirdiği düşünceleri, özellikle bugünlerde yeniden yeniden okumak gerek. Bugün Avrupa'da, Türkün Batılı olarak, eşit partöner olarak aralarına katılmasını içlerine sindiremeyenler hâlâ var. Onlara benzememizi istemiyor, Türkün egzotik bir Şarklı kimliği taşımasını yeğliyorlar. Bu tür Batılıların gizli ama en güçlü müttefikleri de bizdeki Batı düşmanları.

Tanpınar, "İş ve Program" başlıklı iki yazıda Türk toplumunun iktisadi durumu ve ahlaki üzerine şaşırtıcı derinlikte bir değerlendirme yapıyor. Türk kültürüne çalışkanlığın bir ahlaki değer olarak Cumhuriyet ile birlikte girdiğini fark etmiş Tanpınar. Batı'da 14.-15. yüzyılda gelişen çalışma ahlakının Türkiye'de yerleşmesinin önemini ne güzel anlatıyor. Buradan, hâlâ süren ünlü "reel sektör" sorunumuza uzanıyor: "Az istihisalden mustaribiz."

Öte yandan, yaratıcı yazar olarak yeniden görüyoruz Tanpınar'ı. "Tartuffe'le mülakat" başlıklı parça, özellikle son bölümü üzerine daha çalışılsaydı küçük bir başyapıt olabilirdi. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'na, *Mahur Beste'nin Behçet Bey'ine*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ına götürüyor okuru.

Şair olarak Yahya Kemal'e hayranlığını hiç şaşırmadan okuyoruz. Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Garip şairleri gibi yeni adlar üzerine zamanın haklı çıkardığı değerlendirmeleri de şiir tarihimiz bakımından ilginç.

Mehmet Âkif üzerine yaptığı gerçekçi çözümlemeleri de Türkçede şiirin ne olup olmadığını daha iyi tanımlayabilmek için okumak gerek.

Ahmet Hamdi yalnızca bir yazıneri olarak değil güçlü bir sanat adamı olarak karşımızda. Klasik Türk müziği için şu yar-

* *Mücevherlerin Sırrı* için önsöz yazısı.

gısına bakın: “Büyük Garp musikisinin yanına yegâne büyük musik ananesine sahip olan millet biziz.” O musikiyi gazinolar-
dan kurtarmak gerekmiyor mu?

Türk mimarisi, resmi üzerine de aynı derecede ilginç düşüncelerini okuyoruz.

Kitabın, yazın tarihine meraklı olanları ilgilendirecek bir başka boyutu daha var. Kitapta yer alan söyleşilerde yalnızca Ahmet Hamdi’yi değil, nice ünlü yazarı, kişiyi görüyoruz. İlginç ayrıntılara rastlıyoruz. Örneğin şöyle diyor Sabri Ander: “Bence ilk şiir hamlesi, çocukluğa dönüş isteğidir.” Ne güzel bir söz değil mi?

Başka bir örnek: Kemal Bilbaşar, Nurullah Ataç’ın evine giderek üstat ile söyleşi yapıyor. Oraya Ahmet Hamdi de geliyor. Aynı soruların bir bölümünü de ona yöneltiyor. Böyle bir mücevhere kim yakından bakmak istemez?

2002

*Türk Romantiği Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar**

“En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız; hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız...” *Beş Şehir* kitabında İstanbul üzerine yazdıklarının son sayfasında bu sözlere yer vermiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar, yalnızca yazın değil düşünce tarihimizin de önemli isimlerinden biridir. “Önemi nereden geliyor?” diye sorarsanız, Ahmet Hamdi’nin düşünmesinin yoğunlaştığı alanı belirleyerek başlayabiliriz yanıt aramaya. Bu bağlamda, düşünce tarihi yerine, “kendimiz üzerine düşünme tarihimiz” dersek, Ahmet Hamdi’nin özgün katkısının alanını belirlemiş, yanıt arayışımızı da kolaylaştırmış oluruz bence.

Elbette, çok yönlü ya da geniş bir yelpazeye yayılan bir katkıdır bu. Ancak merkezinde, Türkiye’nin, A. Hamdi’nin deyimleriyle, eskiden yeniye geçişi, uygarlık değiştirmesi, toplumsal / kültürel kimliğinin değişmesi vardır. A. Hamdi’nin üstüne kafa yorduğu kimlik sorunu, aslında, Türkiye’de birkaç gün geçiren biraz gözlemci bir yabancının ayırmsayabileceği denli görünür niteliktedir. O güzelim camileri, kervansarayları, çeşmeleri, hamamları, ahşap evleri yapanlarla apartman diye anılan bugünkü çirkin binaları ya da o korkunç işhanlarını ya da kişiliksiz gökdelen müsveddelerini yapanların aynı ulustan olduklarını Türkiye’yi bilmeyen bir yabancıya inandırmak güçtür. Nerdeyse apayrı iki kimlik söz

* Bu yazımın daha kısa bir biçimi, değişik bir başlıkla, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* derlemesinin 3. cildinde (“Modernleşme ve Batıcılık”) yer almıştı (İletişim Yayınları).

konusu diyenleri vardır.

Çarpıcı olsun diye mimari alanından örnek getirdik. Yeniy-le eski arasında üstünlük yarışması yaptırmak değil amacımız. Ancak hangi alanda nesnel bir karşılaştırma yapılırsa yapılsın varılacak sonuç aynıdır: Eski ile yeni arasında bir benzemezlik ilişkisi görülür. Aynı topraklarda, aynı halkta zaman içinde bu denli büyük bir değişimin tek nedeni olabilir: Toplumsal / kültürel bir kırılma ya da kopma meydana gelmiştir. 19. yüzyılın başından beri gelişen modernleşme süreci, Cumhuriyet'in kurulmasından sonra art arda hızla yapılan değişikliklerle eski düzeni devirmiş; gerçekten devrim olmuştur. Geçmişten kopuş, ileriye doğru atılıştır bu edim.

Ancak eskiden kurtuluş olanaklı değildir. İnsan doğası bu; toplumsal yaşamın değişmez yasası. Eski, üzerine konuşmasak, konuşmayı yasaklasak bile, yanı başımızda, içimizdedir. Belleğimizdedir, bilinçdışımızdadır. Hele o eski bizimki gibi köklüyse... Birçok aydınımıza göre, Türk insanı, ilerlemeci / değişimci Batı uygarlığına ayak uydurmaya çalışan daha nice toplum gibi, iki kimlikli ya da kimliği ikilikli hale gelmiştir. Dolayısıyla bu iki kimliği bağdaştırabilmek ya da kimlik ikiliğini giderebilmek, bir Türk insanı olarak bu ikiliği içinde yaşadığını / taşıdığını düşünen birçok aydınımızın üstünde durdukları bir konu olagelmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu metinlerinden olan "TBMM'nin hukuku hâkimiyet ve hükümranının mümessili hakikisi olduğuna dair heyeti umumiye kararı" (1-2. 11. 1388 / 1922), "Birkaç asırdır saray ve Bab-ı âlinin cehalet ve sefahati yüzünden..." diye başlar.

Cumhuriyet'in Osmanlıya karşı kurulmuş olduğu kesindir. Kurtuluş Savaşı yalnızca düşman işgalinin sona erdirilmesi sonucunu vermemiştir. Aynı zamanda ülkedeki düzen değişmiştir. Yalnızca siyasal değil kültürel, toplumsal düzen de değiştirilmiştir. Yineyelim: Bu bir devrimdir.

Aslında her devrim ya da köklü değişim, geçmişten kopuşu getirir. Fransız Devrimi de, Reform hareketleri de geçmişle aralarına set çekmek, her şeyi yeniden kurmak amacını taşımışlardır. Bu tür değişimler paradigma değişikliğidir. Paradigma

değişince en kalıcı sandığımız şeyler: Gelenekler bile değişir. Ne ki, Avrupa'da başka hiçbir değişimin Türkiye'deki denli bir kimlik bunalımına, toplumda ikili kimlik doğmasına yol açmamış olduğu savlanır. Örneğin Ahmet Muhip Dıranas, 1949'da yazdığı bir denemede şu ağır yargıda bulunmaktan çekinmemiştir: "Tanzimat kafası, yani o birbirine geçmiş iki tür zevk ve sosyal hüsnalık ruhlarımızda hâlâ sürüp gidiyor."

Türkiye'deki çeşitli aydın kesimlere göre, bu ikiliğin önemli bir nedeni, yeni düzenin geçmiş ile yaptığı hesaplaşmada, en hafif deyişle söylersek, biraz insafsız davranmış olmasıdır. Türkiye'deki modernleşme süreci aynı zamanda ulus-devlet yaratma sürecidir. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de ulus-devlet oluşturulurken, geçmişi belirli bir açıdan yeniden kurmak ya da üretmek gerekmiştir. İşte bu noktada, Osmanlı'yla, giderek İslam geçmişimizle hesaplaşırken yeni düzenin aşırıya kaçtığı öne sürülür. Elbette, o günün koşullarında yeni devleti ve düzeni oturtmak için, bugün geriye doğru bakıldığında aşırılık gibi görülen birçok davranışın kaçınılmaz olduğunu da görebilmek gerekir. Ayrıca geçmişi ahlaki açıdan yargılamaya çalışmak doğru olmaz. Yukarıda alıntıladığımız metindeki gibi yalnızca son "birkaç asır"ın siyasal eleştirisi biçiminde değil, eski paradigmanın zaman zaman yok sayılması boyutlarına varabilen biçimde bir geçmişle değişik gösterme çabası bazı bakımlardan zorunlu olarak yaşanmıştır. Bu çerçevede İslam öncesi Türk tarihinin keşfine çıkılarak önemli bir adım atılmış olduğunu da vurgulamak gerek. Ancak, bunu yaparken, Semerkand'dan Tac Mahal'e, Somali'de güzel kızlara İstanbul adı verilmesinden Cezayir'deki Dayıbey Sarayı'na, İslam döneminde Türkün üç kıtada yarattığı görkem ve etki ilk dönemde ikinci plana itilmiştir, kaçınılmaz olarak. Bugün söz konusu kalıtıma sahip çıkmaya çalışmakla ne denli doğru yapıyorsak, o dönemde ikinci plana itmekle o denli yanlış yapıldığını söyleyenler az değildir. Ahmet Hamdi'nin üzerinde durduğu konu buydu.

Elbette, modern Türk düşünce tarihi içinde bu konuyu irdeleyen çoktur. Tutucu düşünce okulunun sürekli beslendiği kaynaklardan biri olagelmiştir bu konu (Giderek siyasal istismar malzemesi bile olmuştur). Örneğin, Ahmet Hamdi'nin bir bakı-

ma ustası saydığı Yahya Kemal'in ana izleklerinden biri, yeni düzenin eskiye bakışını eleştirmektir. Sabri Ülgener'den Şerif Mardin'e pek çok bilim adamı da bu konuyu enine boyuna işlemişlerdir. Öte yandan, sol düşüncede, ATÜT'çülük ve Kemal Tahir ile birlikte, Cumhuriyet'i ve Atatürk'ü eleştirmek bir ara moda olmuştu.

Ancak Ahmet Hamdi'nin duruşunun bütün bunlardan, özellikle kendisine sahip çıkmaya çalışan tutucu kesimden ve Yahya Kemal'den ayrımlı olduğuna inanıyorum. Kabaca söylemek gerekirse, Ahmet Hamdi de, diğerleri gibi, geçmişimizle bugünümüz arasında bir süreklilik ilişkisi olması gerektiğini savunuyordu. "Bunu, Osmanlı geçmişi yadsıyarak yapmak herhalde olanaklı değildir. Geçmiş değiştiremeyeceğimize göre geçmiş ile ilişkimizi değiştirmemiz gerekir" diyordu.

Ayrımlı, duruşunun ayrımcı özelliğiye bence şudur: Diğerleri "Süreklilik içinde değişim" derken, Ahmet Hamdi'nin düşüncesi "Değişim içinde süreklilik" yönünde evrilmiştir. Gerçi Ahmet Hamdi'nin kendisi de "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" demiştir. Ancak "ve" sözcüğünün öncesinde ve sonrasında yer alan iki toparlamanın birbirine eşit oldukları, aynı anlamı taşıdıkları kanısında değilim. Ahmet Hamdi bile bu iki sözü birbirine eşitmişçesine kullandığı için (Yahya Kemal'in Ahmet Hamdi üzerindeki etkisi yüzünden olabilir), aralarındaki ayrımlı görmek kolay değil. Biraz da bu yüzden söz konusu ayrımlı daha önce o denli bilincine varmamıştım. Ahmet Hamdi'ye baktıkça, yeniden, yeniden baktıkça gördüm, "Osmanlı"lardan nerede ayrıldığını; bu çerçevede, istemese de, Yahya Kemal'den nerede ayrıldığını; hangi noktada Cumhuriyetçilerce de yeterince anlaşılamadan yapayalnız kaldığını....

Bir yanda ezici bir üst ben gibi Yahya Kemal. Öbür yanda "Gelenekten ayrılmakla, dünden kalanı değiştirip yerine günün gerektirdiğini koymakla yıkılmaz bir toplum, yaşama gücünü göstermiş olur. Benliğini de yitirmez. Gelenek değildir bir toplumun, bir ulusun benliğini yapan. Bir toplumun, bir ulusun benliği, yaşayışına, düşünüşüne verdiği biçimdedir, kendi de ne yaptığını iyice bilmeksizin verdiği biçimdedir" diyen Nurullah Ataç... Arada kalmıştır Ahmet Hamdi. Kendini, ayrımlı

istediği gibi gösterememiştir.

Ayrımlıyı görebilmek için Ahmet Hamdi'nin düşüncesi-nin gelişimine zamanın akışı içinde bakmak, evrimini izlemek yetermiş aslında. Öğrencisi Turan Alptekin, Ahmet Hamdi'nin her zaman İnönü'yü desteklemiş olduğunu söylüyor. Öte yandan, Ahmet Hamdi'nin Demokrat Parti iktidarına yıllar geçtikçe daha eleştirel bir gözle baktığı ve 27 Mayıs hareketini desteklemiş olduğu artık biliniyor. Kendisini Osmanlıcılıkla eleştirenlere, Osmanlı kültürüyle ilgilenmenin gericilik olmadığını, 1932'den sonra bir dönem kendi kafasına göre bir "Şark"ta yaşamasının Batı'dan uzaklaşmak sonucunu getirmediğini, kendisinin eskiden beri Batıcı olduğunu anlatmaya çalışmış hep. Bence 1950'lerde Batı Avrupa'ya yaptığı geziler, Paris'te geçirdiği aylardan sonra Batı'ya bağlılığı iyice güçlenmiş. Ahmet Hamdi Türk modernleşme sürecinin ürünü ve bir itici gücüdür. Verimli çelişkisidir.

Elbette, bir çelişki var karşımızda. Değişimi savunan bir insan, geçmişle sürekliliği nasıl sağlayabilir? İki değişik, giderek karşıt paradigma birbirine nasıl bağlanabilir? Bu sorularla birlikte Ahmet Hamdi'nin yazımızın başına aldığımız sorusuna dönebiliriz. "...mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız?" diye soruyor Ahmet Hamdi. Geçmiş ile aramızda bir kopukluk olduğunu vurguluyor böylece. Ardından, bu kopukluğun sonucu olarak, kimlik bunalımı ortaya çıktığını söylüyor. Önermeyi tersinden alırsak, kimlik bunalımını aşmak için geçmiş ile bağlanmak gerekiyor. "Bağlanmak" sözcüğü, giderek kavramı çok önemli. Rastgele kullanılan bir sözcük değil bu; özenle seçilmiş. Geçmişin sürmesinden ya da sürdürülmesinden değil, bugünkü öznenin geçmiş ile bağlanmasından söz ediyor Tanpınar. Oysa Osmanlıcılarının çoğunluğu geçmişin bir biçimde sürdürülmüş olması gerektiği izleğini işler. Tanpınar'ın bu tümcesini, Cumhuriyet ile kurduğu, yaşı ilerledikçe daha olumlu nitelik kazanan ilişki ışığında şöyle yorumlayabiliriz: Tanpınar, Cumhuriyet'e ve kazanımlarına karşı çıkmıyor. Ancak, geçmişe eklemelenmesinin yetersiz kaldığını, geçmiş ile bağlanması gerektiğini savlıyor. Cumhuriyet öznesinin, geçmişi değiştiremeyeceğine göre, geçmiş ile ilişkisini değiştirmesini öneriyor bir bakıma.

Bu değişikliği kendince yapmıştır Ahmet Hamdi. *Kutup Noktası* başlıklı denememde, özellikle bu denemenin “Çınar” bölümünde, Ahmet Hamdi’nin tarih içinde kimlik sürekliliğini öznele ağıdan nasıl kurduğunu anlamaya çalışmıştım. Ahmet Hamdi söz konusu sürekliliği, geçmişe, kendi deyimiyle, “kalp adamı” olarak bakarak kurmuş, belki de daha doğrusu, kurgulamıştır. Ahmet Hamdi’nin bu ruhsal ve anlksal deneyi, deneyimi, bir toplumun değil, ancak bazı bireylerin öznele olarak yapabilecekleri bir girişim ya da arayıştır. Bunu toplumsal düzeye taşımak güçtür. Toplumsal düzeyde kimlik çatışması bu tür kişisel deneyimlerle aşılamaz. Ancak söz konusu deneyimlerin özellikle költür ve düşünce tarihleri ağısından bir anlamı vardır. Ahmet Hamdi’nin geçmişe ilişkiyi bir kalp adamı olarak kurmasının anlamını bu kez değişik bir ağıdan sökmeye çalışıyorum.

Bu konuda bir model aklıma geliyor: Fransız Devrimi. Çünkü Fransız Devrimi Avrupa’daki keskin kopuş ve paradigma değişiminin en önemli örneklerinden biridir. Cumhuriyetimiz için de esin kaynağı olmuştur.

Ahmet Rasim’in ünlü *Osmanlı İmparatorluğu’nun Reform Çabaları İçinde Batış Evreleri** yapıtını biliriz. Rasim, imparatorluğumuzun batış evrelerini Fransız Devrimi döneminden başlayarak inceler. Avrupa nereye yönelirken, biz ne yapıyorduk, der gibidir. Fransız Devrimi’nin ayrımına bir yüzyıldan fazla bir gecikmeyle varacaktır Osmanlı aydınları. Ancak yeni Cumhuriyet’in birçok ağıdan bu devrimden esinlendiği kesindir. Ulus, özgürlük, egemenliğin ulusa ait olması, yurttaş, yurttaşların yasa önünde eşitliği, akılcılık, Aydınlanmacılık gibi Cumhuriyet devrimimizin kuramsal temelindeki birçok kavram Fransız Devrimi’nden esinlenmiştir. Cumhuriyet’in geçmişe bakışında da yalnızca Osmanlı ile olan siyasal kavgası yoktur. Fransız Devrimi’nin de etkisi vardır.

Avrupa’nın Kalıtımı yapıtında Hans Georg Gadamer, “Fransız Devrimi’nin geçmişi bilinçli olarak değillediğini” söyler. Milat takvimini yürürlükten kaldırıp yerine Devrim yılını ilk yıl olarak alan yeni bir tarih / takvim başlatmaya kalkışacak denli iddialı bir kopuştur Fransız Devrimi. Ancak, bu iddia

* Kitabın asıl adı; *İstibdaddan Hâkimiyet-i Milliyeye’* dir. (Ed. N.)

yarım kalmış, devrim zamanla Tarih içindeki yerine oturmuş; Fransız tarihinde, Ahmet Hamdi’nin deyimiyle, “devam zinciri” yeniden bağlanmıştır. Gadamer, bu bağlanmayı sağlayan etmenlerden biri olarak romantizm, Türkçesiyle çoşumculuk hareketini gösterir. Gadamer’in savlamasına göre, Aydınlanmaya ve Fransız Devrimi’ne eleştirici katkılar getiren bu hareket yalnızca Fransa’da değil, bütün Avrupa’da yeni bir süreklilik ve tarih bilincinin doğmasına yol açmıştır.

Romantizm ülkeden ülkeye değişiklikler göstermiş bir akım. Örneğin, bu konuda uzman olan Arthur Mitzman’ın demesine göre, İngiliz romantikleri sanayi devriminin doğa ve költür üzerindeki olumsuz etkilerine, bu devrimin yanı sıra gelen yararcılık felsefesine karşı çıkmışlar. Almanya’da Napolyon işgalinden ülkede boy gösteren imgelemsiz akılcılığa tepki göstermiş romantikler. Fransa’da ise yeni kentsoylu düzenin yararcı, özdekçi değerlerine, bireylerin atomlaşmasına, toplumsal haksızlıklara tepki duyanların akımı olmuş romantizm.

Konumuzla ilgili yönlerini genel olarak alırsak, romantizm, aklın öne geçtiği dönemde duyarlılığı, niceliğe karşı niteliği, katı bilimselliğe ve özdekiliğe karşı tinselliği savunmaya, geçmişe göndermeler yaparak bugünün eksiklerini, aslında gerçekten öyle olduğu tartışmalı bir geçmiş imgesiyle tamamlamaya yönelik eğilimlerden oluşuyor demek yanlış olmaz. Ancak, sonuç olarak, Fransa’ya, Avrupa’ya geçmişini bir bakıma yeniden kazandırıyor romantizm. Tarih bilincini, zaman içinde süreklilik duygusunu güçlendiriyor. Üstelik bunu Aydınlanmanın, kentsoylu devriminin ortaya çıkardığı birey ve ulus kavramlarından vazgeçmeden yapıyor. Bireyi gerçek bir değer olarak savunuyor. Ulusu bir tinsel birim olarak görmeye yöneliyor. (Ulusal tin kavramı romantik bir kavramdır.)

Aydınlanma ve Fransız Devrimi sonucunda Batı’da insana, ilerlemeye inanan bir “idealist” bakış gelişir. Bilimin ve aklın ışığında her bireyin özgür, öbür bireylerle eşit, toplumla, ulusla bağdaşık olacağına inanılır. Romantikler, Fransız Devrimi’nin hakça evrensel düzen kurmaya yönelik ruhunu benimseyecekler; yükselen kentsoylu değerler dizgesinin olumlu görünümnü inançla evetleyecek, bu görünüme gerçeklik, derinlik kazan-

dırmaya çalışacaklardır.

Jean Starobinski'nin 1789, Aklın Amblemleri kitabında rastladığıma göre, Fransız Devrimi'nden bir yıl sonra Louis Claude de Saint-Martin, kişinin bireysel merkezinin acunsal (kozmetik) ve tinsel bir merkezle örtüştüğü, bunun da yaşamın kaynağı olduğu düşüncesini işleyecektir. Saint-Martin insan ve acun tinleri arasındaki uyumu gizemci gibi anlatacak, bireyin özerkliğini, merkez olma niteliğini yitirmeden çoğulluğunu vurgulayacak, bu tablo içinde devrim ile birlikte "insan ruhu"nun yükselişini görecektir. Georges Poulet'nin yargısını doğrular bu saptama: "Romantizm, merkez olduğunu bulgulayan bir varlıktır, kişidir." Birey arzın merkezidir.

Elbette, romantik bakış açısı yalnızca bireye değil ulusa da içsellik kazandıracaktır. Jules Michelet, 1790 yılındaki Devrim yıldönümü kutlamalarını anlatırken, "1789'da özgürlük, 1790'da vatan kavramının bulgulandığı"nı söyler. Kutlamalarda, yurttaşlar, bölge, sınıf, meslek, cinsiyet ayrımı / ayrımı kalkmaksızın birbiriyle kaynaşmış, her şey tek bir noktanın, adı Fransa olan yüreğin çevresinde dönmeye başlamış, o nokta olmuştur. Apollon-Dionysos dengesini kurgulamıştır romantizm.

Gelgelelim, romantikler büyük düş kırıklıklarına uğrayacaklardır. Aydın-düzen karşıtlarını acıyla bulgulayacak, bazıları bir bakıma imgelemlerinde yarattıkları bir geçmişi özleyecek, oradan beslenerek bugünü düzeltmeye çalışacaklardır. Ancak bu geçmişten de esinlenen eleştirilerle bugün ve dün arasında süreklilik ilişkisi kurulacaktır. Batı insanının kendini aşma uğraşısı meyve vermeyi sürdürecektir, uygarlık ilerleyecektir.

Gadamer'in söylediklerini de anımsayarak, eytişimsel (diyaletik) bir işleyiş görebiliriz burada: Devrim yoluyla Eskiye kesip atan Yeni Düzen savdır (tez). Eskiye anımsayarak eleştirmek (yerlemek demiyorum) ise karşı-sav (anti-tez). Bireşim (sentez) çıkar ortaya: Süreklilik. Elbette, değişim içinde sürekliliktir bu.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Cumhuriyet'in Batılılaşmacı yönüyle ilişkisini, romantizmin Fransız Devrimi ve bu devrimin yerleştirdiği kentsoylu düzenle kurduğu ilişkiye bazı açılardan benzetiyorum, doğrusu. Nitekim, Ahmet Hamdi'nin "Kutup Noktası"na varması, Georges Poulet'nin "Romantizm,

merkez olduğunu bulgulayan bir varlıktır, kişidir" sözüne örnek olabilecek bir ruhsal / anlıksal serüvendir. Dolayısıyla Ahmet Hamdi'ye "Türk romantigi" diyebiliyorum. Ancak, bu benzetmeyi Fransız Devrimi / romantizm ilişkisinin Türkiye'de yinelenmesi olarak düşündüğüm öne sürülürse, bu yanlış olur. Fransa'nın romantik tarihçisi Michelet "Yeniden Doğuş" kavramını ortaya atanlardandır. Türkiye üzerine bir kitap yazan Claude Perez adlı çağdaş bir Fransız ise Türkiye'deki değişimi "Tabula rasa ve İkinci Doğuş" olarak niteler. Doğal olarak, bu iki doğuş türü arasındaki ayrımın da bilincinde olmamız gerekir.

Bu sınırlar çerçevesinde, Ahmet Hamdi'nin romantik yönünün en çok öne çıktığı yapıtı olarak *Beş Şehir*'i görüyorum. Paul Dumont, *Beş Şehir*'i Ahmet Hamdi'nin "otoportresi" olarak görür. Tümüyle haksız değildir. Ahmet Hamdi, bu yapıtında, coğrafyasıyla, tarihiyle İstanbul'dan Erzurum'a kendi yurdunu bütünlük, süreklilik içinde kavrama, kendini yurduyla özdeşleme çabası içindedir. Bunu yapmak için kullandığı yöntemi şöyle tanımlar Ahmet Hamdi: ".... 'Eski bir garpcıyım'. Fakat canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalp adamı olarak yaklaşmayı istedim...."

Ahmet Hamdi, bildiğimiz gibi, "kalp adamı" yöntemini büyük ölçüde Bergson'dan almıştır. Bergson'un Batı düşünce tarihi içindeki yerine, yakınlarda yitirdiğimiz ünlü felsefeci Jeanne Hersch'in gözüyle bakalım: "Bergson'un düşüncesi akıntıya karşı gelişir, olguculuğun (pozitivizm) ve Auguste Comte'un bilimselci saflığının büyük ölçüde egemen oldukları kültürel bir çevreye ve bir Sorbonne'a karşı." Bergson'un düşüncesinin yönünü çok özet biçimde şöyle anlatır Hersch: "Nicele karşı nitel, yüzeysele karşı derin."

Bergson'un Ahmet Hamdi üzerindeki etkisi yalnızca bir dönem moda olmasından kaynaklanmaz. Bergson'un felsefesini kazmaya başlarsanız, "yeni-Eflatunculuğa" dek inersiniz. Oradan değişik bir yol tutturarak, İslam gizemciliğine, Osmanlı ulemasını en çok etkilemiş düşünür olan Gazali'ye varabilirsiniz. Bergson'un anlatmaya çalıştığı duygu ve sezgi âlemi, Gaza-

li'nin tasavvufunu bilen bir Osmanlı entelektüeline yabancı gelmeyebilir.

Tanzimat'tan başlayarak Batılılaşmacı Türk aydın sınıfı, Comte'a, Durkheim'a, olguculuk ve akılcılığa yönelmiştir. Bilim en üstün değer haline gelmiştir. Adorno, "Aydınlanma, hakikati bilimsel dizgeyle özdeşleyen felsefedir" der. Gecikmeli olarak Türkiye'ye varan bu zorunlu evrim, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de, Tanpınar gibi ruh adamlarınca, kuşkuyla değilse de, bir eksiklik duygusuyla desteklenecektir. Dolayısıyla Tanpınar'ın "mühendise" karşı "kalp adamı"nu koyuşunda yalnızca Batı'daki akımlardan etkilenmesi değil, dış dünyayla ilişkisini değişik biçimde kurmuş Osmanlı ruhunun, zihninin, Tanpınar'ın kişiliğinde unutulmaya karşı direnişi, yanlış yorumların, siyasal istismarın elinden kurtarılma çağrısı da vardır. Ne ilginçtir! Paul Dumont, Ahmet Hamdi'nin *Beş Şehir*'ini, Hersch'in Bergson için söylediğini yansılarcasına "akıntıya karşı" diye nitelemektedir.

Tanpınar'dan el almış yazınlarımızdan Ahmet Muhip Dıranas'ın bir tiyatro yapıtında başkışının "medeniyet hafıza ve muhafaza demektir" dediğini anımsıyorum. Elbette, Batı uygarlığına çok uygun bir söz bu. Yeniden ünlü Fransız tarihçisi Michelet geliyor aklıma. Fransız Devrimi'nin yarattığı kırılmayı bir süreklilik içine yerleştirmiş romantik tarihçi. Jeanne D'arc'tan başlayarak bir Fransız ruhu, dehası olduğunu anlatmaya çalışıyor ciltler, ciltler boyunca... Fransız Devrimi bir kopuş değil onun gözünde, Fransız dehasının bir dışavurumu. Michelet'nin temsil ettiği düşünce akımı Fransız toplumsal romantizmi diye anılıyor. Arthur Mitzman şöyle tanımlıyor bu akımı: "1840'lar-daki muhalif yazar ve ideologların, toplumsal varoluşta, doğada ve acunda (kozmos) uyum arayışı." Ahmet Hamdi'nin yaklaşımını anımsatmıyor mu bu sözler?

Ahmet Hamdi de *Beş Şehir*'de ve birçok yazısında "Türk ruhu"nu oluşturmaya çalışmıştır. Özellikle Osmanlı'nın ilk döneminden Cumhuriyet'e kopmadan gelen, süren bir özü görmeye çalışmıştır. Burada Yahya Kemal'i anımsatan bir yaklaşım içindedir. Yahya Kemal'e göre Türk ulusu büyük ölçüde Malazgirt Savaşı'yla başlayan bir sürecin öznesi ve ürünüdür.

"Millet" ve "milliyet" ayırımı yapar Yahya Kemal. Tanpınar da Türklerin Anadolu'ya girmesinden sonra "yeni bir vatan" ve "yeni bir millet"ten söz eder. Bu yaklaşımda coğrafya ön plana çıkmaktadır. Böylece "vatan" kavramı somutlaşmaktadır. "Millet" ile "vatan" örtüşmektedir.

Jean D'ormesson, Michelet'nin tarihçiliği için şunları söyler: "Tarih kavrayışı devrimcidir. Birçok bakımdan öyledir. Önce yöntem bakımından. Michelet tarihi 'iyi bir temele: insanları taşıyan ve besleyen toprak' temeline oturtmak ister. Braudel'e dek gidecek bir yol açar: tarihe coğrafyayı katan ilk odur. 'Coğrafi temel olmayınca, halk, tarihsel eyleyen (aktör), zeminin eksik kaldığı Çin resimlerindeki gibi havada yürüyora benzer' demistir."

Bu yaklaşımın, ulus tarihini daha çok ırk tarihi olarak gören, topraktan çok etnik ögeye ağırlık veren tarih anlayışıyla birçok bakımdan örtüşmediği açıktır. Ne ki, vatan toprak, ulus da o toprakta yaşayan insanların birbiriyle kaynaşmasıysa Tanpınar'ın, Beyatlı'nın yaklaşımlarında doğruluk payının büyük olduğunu kabul etmemiz gerekir. Nitekim "Mavi Anadolu" kuramı da toprak ilkesine dayanır. Hâlâ büyük destek gören bu anlayış, yurt edindiğimiz toprakların biz gelmeden önceki tarihini benimseme, bu geçmişe bizim diyebilme, sahip çıkma bilinci açısından çok önemlidir. Ancak, Tanpınar'ın geçmişle ilgisi, daha çok "dinî medeniyet" olarak gördüğü Selçuklu-Osmanlı dönemlerini kapsayan "eski medeniyet" ile sınırlı kalacaktır. Çünkü amacı, sözü edilen dönemlerin en azından duygusal, ruhsal olarak yeniden kazanılmasına yardımcı olmaktır.

Burada hemen vurgulamam gerekir ki, Yahya Kemal ile Tanpınar'ın yaklaşımları arasında önemli bir ayrım görüyorum. Şiirinin bütün modernliğine karşın, giderek tarih konusunda romantik sayılabilecek yaklaşımlarına karşın, Kemal'in düşünsel eğilimi, eskinin üstünlüğünü ideolojik açıdan savunmak, eski ile yeniyi birbiriyle uzlaşmaz iki had gibi görmek sonucunu da verebilmektedir. Örneğin, "Ezensiz Semtler" denemesinde Frenk uygarlığının etkisine giren semtlere yönelik eleştirisi, değişim ortamında birliğe gereksinim duyan bir toplumda aşılması güç ikilikleri kısırtabilecek boyutlarda görünür.

“Medenîleştikçe Müslümanlıktan çıktığımızı tabii ve hoş gören eblehler”den söz ederken Cumhuriyet döneminin en önemli ideolojik kavgalarından birine yeşil ışık yakmaktadır. Söz konusu ideolojik kavgada, Tanpınar’ın değil Yahya Kemal’in kullanılmış, hâlâ kullanılıyor olması bu iki yazar arasında önemli bir ayrım olduğunun başka bir göstergesidir.

Tanpınar düşmemiştir bu ideolojik tuzağa. “Mustafa Kemal ve arkadaşları”na bakışı ayrımlıdır. Malazgirt’te başlayan “yapıcı ve yaratıcı ağrı”nın, “yaratıcı hamle”nin bir uğraşı olarak selamlar Anadolu’daki uyanışı. Michelet’nin Fransız Devrimi’ni Fransız dehasının yeni bir dışavurumu gibi görmesini anımsatır böylece.

Tanpınar’ın yine Michelet’yi, Michelet’nin 1790’daki Devrim yıldönümü kutlamasını anımsatan bir yönü daha vardır: Maraş Kurtuluş Bayramı’nı anlatışı. *Kutup Noktası*’nda şöyle yazmışım:

“...İnsanla insan arasında ayrılık yoktur o gün. Yalnızca kendisiyle değil toplum, doğa ile de barışıktır insan. ‘Tabiat’ da katılmıştır Bayrama. ‘Bir nevi müşterek ibadettir’ yapılan, ‘milliyet ve vatan’ denilen tanrılar kutlanmaktadır. Maraş Kurtuluş Bayramı, Cumhuriyet Türkiye’inde tinsel, düşünsel, tam birlik günü olarak anlatılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ayarı bozuk olarak gösterilen yaşam bütünlük olur bayram günü. ... İnsandan insana, doğadan kültüre kesintisiz bir bağlantı. Cumhuriyet’in ideal hali.”

Tanpınar’ın aydın olarak iddiası, Bursa’da bulunduğu zamana bu ülküsel paradigmadaki yer bulmaktır; geçmişe dönmek değil, geçmişe geleceğe katmaktır. Orhan Gazi’den Mustafa Kemal’e bir süreklilik kurabilmektir.

Yahya Kemal de anıtsal “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda ulusun tinsel birliğini şiirir. Ancak Yahya Kemal’in çizdiği tablo gelecekte çok geçmişe dönüktür. Bu ulu şiirde zaman bugünü umursamaz, ileriye doğru atılmaz, kendi üstüne, içine kapanır, kılıç çakırtıları ve tek bir sesleriyle görkemli biçimde parıldar Türk imgeleminde.

Yahya Kemal’in birçok şiirinde olduğu gibi bunda da savaşkan, fütühatçı Türk imgesi egemendir. Bu tür bir imge Batılılar

karşısında Türk insanına geçmişteki üstünlüğünü anımsatmak, geçmişten güç alabilmesini sağlamak bakımından toplumsal bir işlev de göregelmıştır. Ancak, Batılının imgelemindeki Türk de eli silahlı değil midir?

Tanpınar bu noktada da ayrılır ustasından. Batılının, gideerek birçoğumuzun bilmediği sanatçı, hattat, mimar, müzisyen Osmanlı Türkünü ön plana alır. Geçmiş uygarlığımızın yalnızca fetihlerden oluşmadığını, tinsel-sanatsal bir derinlik taşıdığını göstermek çabası içindedir. Tanpınar, alışılmış deyimle, “fütuhat edebiyatı” yapmamıştır. Tanpınar’ın Osmanlısı, Batılının ve birçoğumuzun imgeleminde yaşayan cengâverle sınırlı değildir. Yüzyıllardır kültür üreten bir “iç insanımız”ın var olduğuna inanmıştır Tanpınar. Modern bir düşüneri olarak Türkiye’de birey kavramının gelişmesine hem yazıları hem de anlatılarıyla katkıda bulunmuştur. Bireyin içsel boyutu içinde yalnızca kişisel değil, toplumsal / kültürel geçmişin de yeri olduğunu görmüştür. Bu yerin bakımsız kalmasını önlemeye çalışmıştır. Geçmişimizin kültürel zenginliğini bulgulamış, kendimizi geliştirebilmek için bu kaynaktan da beslenmemiz gerektiğini savlamış bir aydındır. Cumhuriyet’e de Osmanlı’ya da “benim” diyerek yaklaşabilmiştir. Akli ve gönli zengin, kültürlü, nereden gelip nereye gittiğini bilen bir Cumhuriyet öznesinin oluşumuna katkı yapmak istemiştir.

Ahmet Hamdi, bu öznenin, canlı kalıtlarıyla birlikte yaşadığımız, içimizde duyumsadığımız geçmişimizi yitirmesini önlemeye çalışmaktadır. Geçmişe “dâüssıla” dediği de olur. Bu kavramın akılcı bir açıklamasını yapsa da, duygusal yanamlamını gizleyemez. Bu tavrıyla da Avrupalı romantikleri anımsatır bir kez daha. Geçmişe duyulan “sıla özlemi” romantiklerin önemli özelliklerindendir, Mitzman’a göre. Avrupa’nın Romantik aydını hem eski hem yeni düzenin bozukluklarını değilleyerek gönlündeki ütöpik düzenin özlemiyle devinir. Mitzman romantik kişinin “aşma itkisiyle” hareket ettiğini söyler. Ancak, aynı kişi eski düzenin güzelliklerine, örneğin aksoylu kültürün üstünlüklerine özlem duymaktan da geri kalmaz. Mitzman bu “nostalji”nin “aşma itkisi”yle birlikte yaşadığını, bazen onunla karıştığını, bazen de onu hayırladı-

ğını söyler. Ahmet Hamdi'nin ruhsal iklimine de ışık tutabilir bu sözler. Özellikle, nostaljinin aşma itkisiyle karışması açısından. Kendini aşmak isteyen kişi ya da toplum ister istemez geçmişe eğilecektir.

Yeniden vurgulamak gerek: Ahmet Hamdi, "Türk Cemiyetinin yeni bir hayatın eşiğinde olduğunu" unutmadan geçmişe eğilmiştir. Bu deneyiminde yalnız olduğunun bilincindedir. Geçmişle ilgilenmenin zorlamayla olmayacağını bile düşünür. Toplumun bunu gerekseyeceği ânın geleceği savını da ortaya atar. Toplumun "yeni bir zamanın peşinde sabırsızlandığını" söyler. "Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir" der. Geçmişin geri geleceğini söyler: "En iyisi, bırakalım hatıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hülâsa günümüze eklenen bir şey olur."

Bir bakıma "geçmişle uğraşmak yerine önce değişelim, daha doğrusu değişmekten korkmayalım" demekten de kaçınmıyor Ahmet Hamdi. Gerçekten değiştikten sonra sürekliliğin kendiliğinden geleceğini, çünkü buna gereksinme duyulacağını varsayıyor. Bir yorumcuya göre, Ahmet Hamdi böylece daha gerçekçi bir tutum içine girmiş de oluyor. Ne var ki, Ahmet Hamdi bunu yaparken, Yahya Kemal'i izlemediği gibi, Nurullah Ataç'ı da tümüyle onaylamıyor. Ulusun benliğinde geçmişin yeri olduğuna, sağlıklı gelişen bir ulusun ister istemez geçmişle buluşacağına inanıyor. Umutla baktığı geleceğin, geçmiş bize yeniden kazandırmasını bekliyor. Böylece "değişim içinde süreklilik" fikrine bir değişkenlik de katıyor. Değişime öncelik veriyor. İyice kopuyor tutucu kesimden.

O günlerin heyecanı içinde Ahmet Hamdi'nin ne dediği pek anlaşılamamış. Ahmet Hamdi'nin zamanı çok sonra, ne yazık ki ölümünden sonra geldi. Osmanlıya modern bir ilginin uyanması için de on yıllarca beklemek gerekti. Belki de bu gelişmeler Ahmet Hamdi'nin haklı olduğunu gösteriyor. Nedir ki, Ahmet Hamdi'nin sözünü ettiği, Batılı toplumlarda gördüğümüz "devam zinciri"ni kurup kuramadığımız hâlâ tartışmalıdır. Bunun da zamanı gelecek denebilir (mi?).

Elbette, Tanpınar'ın düşüncesine getirdiği bu değişkeni, varyasyonu, geçmişle ilgimizi kesebileceğimizi önerdiği, sürekliliğin otomatik olarak sağlanabileceğini düşündüğü biçiminde okumak yanlış olur. Kaldı ki, Tanpınar'ın sözlerinden, geçmiş bize getirecek geleceğin akıllıca kurulan bir gelecek olduğu da anlaşılıyor. Başka bir deyişle, kendimizi aşma itkisiyle tasarlayacağımız bir gelecek. Geçmişle ilişkimizi yeniden değerlendirebilirsek, bu tür bir gelecek biraz olsun kolaylaşmaz mı? Bence, Tanpınar kendisini okuyanlara bu soruyu yöneltiyor, satırların arasında.

Mimariden örnek getirerek yazıya girmiştik. Bitirirken yine dönelim mimariye. Ahmet Hamdi, İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılmaması gerektiğini savunurken şöyle der:

"Hiçbir eski binayı kendi elimizle yıkamayız. Çünkü onların hepsi bize, ömrümüzün bir devamına bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatır. Bu zincir, o mucizeli devam duygusuyla milli hayatın ta kendisidir. İşte bu bina, benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki onlar bende yaşıyorlar ve ben onlar gibi genişliyor, büyüyorum ve doğrusu da budur....."

Mayıs 2001

İnsan, Şeytan ve Hayvana Karşı

Nermi Uygur'un her kitabı gibi *İçî Dışıyla Batı'nın Kültür Dünyası*'nda da deneme türünü düşünme katına taşıyor. Ülkemizde deneme, hoş bir biçimle kaleme alınmış, ortalama okurun fazla kafa yormadan algılayabileceği yazı türü olarak bilinir. Uygur, hoş biçimi bırakmadan denemeye düşünsel derinlik, bir bakıma üçüncü boyut getiren sayısı az yazarlarımızdan biri. Uygur'un denemelerinde yabancı dil bilmeyenlerimizin genellikle uzak kalabildikleri en çetin konuların bile Türkçede doğallıkla işlendiğini görüyor, 12 Eylül'den sonra küçümsemeyi artırdığımız arı Türkçeye güven tazeliyorsunuz. Uygur'un denemelerinde Türkçenin düşünce dili, kültür dili olduğunu görüyorsunuz. Türkçenin Arapçaya, Farsçaya, Frenkçeye dayanmadan dimdik ayakta durduğunu görüyorsunuz. Uygur'un denemeleri de kolayca okunur nitelikte, ancak akıcı sürükleyici anlatımın anlam boyutunda yolculuk yapabilmek ortalama okurun kafa yorması gerekir. Ortalama okur için Uygur denemeleri hem zorlayıcı hem de eğitici.

Yazıya böyle başladım ama amacım Uygur'un yazdıkları üzerinde yoğunlaşmak değil. Yukarıda andığım kitabından bir kalkış yapmak istiyorum yalnızca. Uygur'un apaydın anlatımıyla aydınlık bir Batı kültürü görürüz andığım kitabında. Akıl, ilerleme, birey, eleştiri kavramları üstünde yükselmiş uygar Batı'dır Uygur'un betimleyip irdelediği. "Dil ve aklın birlikte kurduğu bir kültür evrenidir Batı" der. Haklıdır. Bu arada, dilin, dolayısıyla Türkçenin de önemini vurgulamış olur.

Ne ki Cumhuriyetimizin gördüğü, örnek aldığı bu Batı'nın dışında başka Batı'lar da vardır. Daha doğrusu, Batı'nın çeşitli yüzleri, yönleri vardır. Birbirinden ayrımlı, giderek birbirine karşıt yönleri vardır aynı Batı'nın. Bunları Batı kültürünün ya da dünyasının iç çelişkileri gibi sunmak doğru olmayabilir. Çünkü son çözümlemede, olumlu, olumsuz, yönlerin hepsi bir bütün oluştururlar. Katarların, İnkaların başlarına gelenleri Batı'nın gelişiminde olmazsa olmaz görenler çoktur. Ünlü Zygmunt Bauman'a bakılırsa, "holocauste" bile modernitenin gereği olmuştur. Batı'nın uygarlık tarihi kanlıdır, acıdır. Elbette aynı zamanda Batılı iç insanın gelişmesinin tarihidir bu. Batılı iç insan da ötekine verdiği denli olmasa da çok acı çekmiştir bugünkü durumuna gelinceye değin / gelebilmek için.

Norbert Elias'a göre, Batı uygarlığının temellerinden biri "otokontrol" kavramıdır. İnsan tekinin kendi kendini denetlemekle kalmayıp yönetip yönlendirmesini anlatan kavramdır. Aslında halk dilinde "eğitilmiş insan" diyerek kabaca imlediğimiz uygar insan tipinin hizasında yazan kavramdır. Türkçede bu kavramı özgüdüm diye karşılayabiliriz belki. Elias'a bakılırsa, Batı uygarlığının tarihi birey ve toplum düzeyinde özgüdümün gittikçe güçlenip gelişmesi. İnsan doğayı olduğu gibi kendi iç doğasını da zamanla denetim altına alıyor. Akıl ve kurumların denetiminde insanın iç ve dış dünyası düzenleniyor. İçgüdülerin yerini zamanla özgüdüm alıyor.

Bu süreçte en önemli dönemlerden birinin Rönesansla başladığını biliriz. Us, bilim, sanat eski Yunan ışığını yeniden yakalamıştır. Leonardo da Vinci'nin "İnsan Gövdesinin Orantıları"na ilişkin çizimi yeni insanın simgesel anlatımıdır sanki: aklın kurduğu orantılara dayanan bir dünya. Hem kendine hem de doğaya egemen yeni insan. İnsanların yalnızca kafalarının içlerini değil, gövdelerini de biçimlendirmeye çalışmaları bu evrimin sıradan sonuçlarından biridir.

Ne var ki, Rönesans döneminde Tarih oyununa belirleyici olarak katılanlardan biri, bu dönemi Türkiye'de düşündüğümüzde aklımıza gelmeyen, giderek sığmayan bir varlıktır: Şeytan. Gerçi bu konu son yıllarda Türkiye'de ilgi çekmeye başladı, ancak henüz genel Batı bilgisi kapsamına yerleşmedi.

Robert Muchembled'in *Une Histoire du diable* [Şeytanın Tarihi] başlıklı bir çalışmasına baktım geçtim geçenlerde. Bilmiyorum Türkçeye aktarıldı mı? Araştırmacı Batı'da Şeytanın tarihini 12. yüzyıldan 20. yüzyıla dek ele alıyor. Rönesansın kökleri de 12. yüzyıla iner aslında. Araştırma bunu gözden kaçırmadan, Şeytanın en çalışkan olduğu dönemi, Rönesans ile Fransız Devrimi ya da Aydınlanma arası olarak saptıyor.

Aslında Şeytanın işlevi basit. Rönesansın, Reformun yeni insanının aşması gereken ne yönleri varsa onların simgesi. Her türlü kötülük, kötücüllük, kusur, sapma, usdışılık Şeytandan biliniyor. Örneğin Luther kalıcı pekliliğini bile bağırsaklarını Şeytanın tıkaması diye tanımlamış. İnsanın kendi kendini adam etme savaşımında Şeytana yansıtıyor olumsuz yönünü, Şeytanı yenerek kendini aşmaya çalışıyor. Şeytanı alt etmek adına yapılan yıkımın, kırımın boyutları ürkütücü. Tarihçiler yapılanların hesabını çıkarıyorlar ama hesabını sormak için çok geç artık (!)

Aynı dönemde insanın ikinci bir can düşmanı daha var: Hayvan. İnsan, tek tinsel varlık, Tanrının seçme yaratması ya, köylülüğten kentliliğe geçilen bu tarihsel dönemde daha çok ayırımsıyor evrendeki öncelikli konumunu. Üstüne başına çeki düzen vermenin yanı sıra temizlik, gövdeye özen kültürü de bu dönemde yaygınlaşmaya başlıyor. Örneğin, Norbert Elias, süslü püslü soylularıyla bildiğimiz XIV. Louis dönemi anlatırken, "toplumun yeni yapıları kendini tutku kaynaklı tepkilere, düşünmeden yapılan işlere kaptıran ve böylece onları tehdit edenleri cezalandırır" diyor. Elias'a göre, daha sonra kentsoylularca alaşağı edilecek olan aksoylu sınıfının, özellikle Fransa kralının çevresinde kümelenmiş olan kesiminin, özgüdümlü kültürünün gelişmesinde büyük payı oluyor. Elbette, ülkeden ülkeye değişik görünüm alabiliyor bu kültür. Yine Elias'a göre, "Almanlarda içgüdümlerin düzene sokulması güçlü bir devlet yetkisiyle (otorite) uyumlu olarak gelişiyor". Dış görünüşün yanı sıra özgüdümlü yoluyla insanın kendi güdümlerini, özellikle cinsel itkilerini, içindeki şiddeti denetim / yönetim altına alması da hayvanı aşma yoluna sokuyor insanı. Elbette şeytan ile hayvanın birbirine karıştığı çok alan olabilir. Şeytanın çirkin bir hayvan olarak tasarlan-

ması boşuna değil.

Kısacası, Rönesans, Aydınlanma derken insan şeytan ve hayvana karşı utkun geliyor, ilerleme sürecine giriyor dünya. Ancak şeytan bir kez inmişken yeryüzüne kolay kolay geri gider mi?

Mitsel, Rus yazarlarından Leonid Andreyev'in "Şeytan'ın Günlüğü" başlıklı bitmemiş bir romanı var. Bu romana bakılırsa Şeytan, sürekli kalmasa da, sık sık geliyor yeryüzüne. Aydınlanma döneminden sonra Şeytanın en çok boy gösterdiği yer yazın alanı gibi. Marlowe'un *Doktor Faustus*'undan, Jacques Cazotte'un *Aşık Şeytan*'ından bugüne uzanan bir yazın geleneğinde yer alıyor Andreyev'in romanı. "Şeytanın Günlüğü" 18 Ocak 1914 günü tutulmaya başlıyor. Şeytan yazıyor, anlatıyor, okurla konuşuyor.

Şeytan yeryüzüne inince insan kılığına giriyor. Daha doğrusu: Bir insanı öldürüp onun yerine geçiyor. Zengin bir Amerikalıyı kurban seçmiş. Herkes karşısında zengin bir Amerikalı insan var sanıyor ama aslında Şeytan o adam. Kendisini "Şeytanla Amerikalı ayının iğrenç karışımı" diye betimliyor. Anlatıcıyla okur biliyor ancak bu gerçeği. Bir de zengin adamın uşağı; çünkü o da yeryüzüne inmiş kötü cinlerden, şeytan soyundan. Roman 1918 yılında yazılmış. Daha o yılda şeytanın zengin bir Amerikalıyla özdeşleşmesi rastlantısal değil herhalde. Okunması kolay bir imlem var karşımızda: Şeytan anamalcılıkla bir tutuluyor. Nitekim, Şeytan yeryüzünde önce Doğu'ya inmeyi aklından geçirdiğini, ancak Doğu'nun henüz onun istediği ölçüde çetrefil olmadığını anlatır. Doğu'yu "pek saf" bulur.

Amerikalının yinine giren tin-Şeytan tam üç milyar doların sahibidir artık. Bu parayla dünyaya egemen olmak, insanlarla eğlenmek ister. "Eski Avrupa"nın (romadaki deyimdir) ben-gi özeği Roma'ya gelir bu isteklerini gerçekleştirebilmek için. Nedir ki, işler beklediği gibi gelişmeyecektir. Magnus adlı bir İtalyan tecimen ve kızı Maria ile dostluk kurar. Madonna'ya benzeyen Maria'ya âşık olur Şeytan. Maria'ya olan tutkusu onu yeryüzüne bağlar yavaş yavaş. Büyük harfle yazdığı "Ben" sözcüğünü bile küçük harfle "ben" yazmaya başladığına okurun dikkatini çeker. Ancak karşısındaki insandır. Hiç şakası yok!

Şeytana bile külâh giydirir. Bazı hınzır münafıklara bakarsanız cennette kimin kimi kandırdığı da belli değildir. (!)

Magnus aslında bir üçkâğıtçıdır. Amerikalının güvenini kazanıp, onun üç milyar dolarının yönetimini ele alır. Kısa zamanda bu parayı kendine mal eder. Maria ise onun kızı değil dostudur. Amerikalının servetini Kilise yönetimindeki üst düzey bir din adamıyla değerlendirme yolundadır. Şeytan bu duruma aydıgında çok geçtir. “Yalnızca insanlar yaptıkları anlaşmaları ihlal ederler. Şeytanlar, her zaman bağlı kalırlar anlaşmalarına.” Şeytanın ne servetini geri alma ne de sevdiğiyle birlikte olma olanağı kalmıştır. Son çare olarak Şeytan olduğunu söyleyerek tehdit eder karşısındakileri. Gelgelelim, ne tecimeni ne din adamını ne de onların yanındakileri etkileyebilir. Tam tersine, Magnus ona iyi bir ders verir. “... Eğer Şeytan isen, öyleyse bu noktada da çok geç kaldın. Anlıyor musun? Niçin geldin? Oynamak için dedin? Bizi kışkırtmak için? Bizlerle, hiçbir değeri olmayan biz küçük adamlarla alay etmek için? Senin müziğine uyarak dans edeceğimiz, ne olacağını bilemeyeceğim yeni bir acımasız oyun kurmak için? Öyleyse çok geç kaldın! Daha önce gelmeliydin. Şimdi yeryüzü olgunluk çağına erişti. Senin yeteneklerine gereksinimi yok artık. Seni kolayca aldatmış ve paranı almış olan kendimden, Thomas Ergo’dan söz etmiyorum. Maria’dan da... Ama bak şu sıradan arkadaşlarıma... (Şeytan, tecimen ve çetesinin eline düşmüştür. - O.D.) Utanmıyor musun? Senin cehenneminde böylesine sevimli, böylesine korkusuz, her şeyi yapmaya hazır şeytanları bulamazsın. Oysa hiçbiri tarihe geçmeyecekler, öylesine küçükler...”

Burada sona erer Andreyev’in yazdıkları. Romanını bitirmeden ölmüştür. Voltaire, “Bengi yaşamın nasıl olduğunu bilmiyorum. Ne ki, bu yeryüzündeki yaşamın kötü bir şaka olduğunu biliyorum.” Andreyev’in Şeytanı bu söze yanıt vermeden yazın sahnesinden çekilivermiştir.

Onyıllar, onyıllar sonra Martin Amis *Money* romanını Andreyev’in yapıtını tamamlamak için yazmıştır sanki... “Yirminci yüzyıla müptelayım” der romanın kahramanı John Self. 1984 yılında çıkmış bir yapıttır. John Self aynı zamanda romanın anlatıcısıdır. 1981 yılından başlar öyküsüne. New York ile

Londra arasında mekik dokuyan başarılı genç bir reklamcıdır. Hırslıdır, parlak bir dünyada mutlu olmaması için neden yok gibidir. “Oldukça mutlu bir adamım” der de... Öyle ya! İnsan şeytanı da hayvanı da alt etmiş, yakında komünizmi de yenecek, ilerlemenin önü iyice açılacaktır.

Gelgelelim, Self’in mutluluğu yalnızca lafta gibidir. Fast-food yiyip hızlı yaşamayı, içmeyi, pornoyu seven, lezzet ve zevkin aşırısını elde edebilecek olanakları olan bu genç adam içten içe rahatsız görünür. Elbette, adı bile simgeseldir: Self, yani kendi. 20. yüzyıl kültürünün birimini: Bireyi anlatmaktadır. Bir başına, salt kendi için yaşamaktadır. Amacı daha çok para, daha çok erk, daha çok ündür. Kimi yorumculara göre, Self seksenli yılların anamalcı dizgesinin ürettiği, gerektirdiği bireydir. “Aktörel yaşamak isterdim” der Self. Demek ki, Weber’in aktöreyle çalışkanlığı bireştiren ülküsel anamalcı tipiyle birçok açıdan çelişmektedir. Weber’e göre içindeki şeytanı öldürmek için çalışan püriten insan gerçekleştirmiştir Batı’daki nitel sıçramayı. Zamanını boşa geçirmeyi günah sayan, eskilerin deyimiyle “kanaatkâr” (kanık), tutumlu, yatırımcı, yaşamın zevk ve sefa çağrılarına kulakları kapalı insan tipidir. Self’in kişiliğinde çalışmak, zamanı boşa geçirmemek dürtüsü üretmek değil, tüketmek amacına yönelmiştir sanki. Hoyrat bir yaşama açlığı, nitelenmesi güç bir doyumsuzluk bireyi çalkayıp durmaktadır.

İster istemez akla Weber’in *Hinduizm ve Budizm* çalışmasında Doğu’nun Batılı insana bakışı üzerine söyledikleri gelir: “Batı’nın, etkin (aktif) olarak devinen, ancak aynı zamanda ister dinsel bir ötede ya da dünya içinde bir özeğe (merkeze) bağlı kalan kişi ülküsü, Asya’da insanın kurtuluşu konusunda ne kadar en gelişmiş düşünce varsa hepsine göre son çözümlemede kendi içinde çelişkili ya da kısmi ve basit bir tasarıdır: bu tasarımı barbarca yaşama iştahı olarak reddederler.” Self tipinde herhangi bir özek de kalmamış, parlak 20. yüzyıl kılıfı içinde içgüdüler yönetimi ele almış gibidir. Belki de Weber’in Doğulusunun Batılı için barbar nitelemesini daha kolay kullanabileceği bir durumdur bu.

Ancak, Self ülküsel Batılı bireyin erdemlerinden hiç değilse

birine sahiptir: Özeleştir. Kendini yaşarken, eder eylerken görebilmekte, inceleyip eleştirebilmektedir. (Self'in anlatıcı olmasıyla bu eleştirme, yazınsal eylemle özdeşlenir elbette.) Kısacası, kendinin ve yaşamın bilincindedir. "Bazen evde kalıp kendime oto-disiplin öğretmeye çalışıyorum" diyecektir. Ne ki, bir türlü yapamaz bunu. Sanki başka biri gütmektedir onu. "Uzaydan gelen bir işgalci benim iç uzayımı işgal ediyor, şakacı. Ancak dışarıdan gelmiyor. İçeriden geliyor." Bana kalırsa Andrejev'in Magnus'udur bu şakacı. Şeytanı alt ettiğinden bu yana geçen zaman içinde dünyayı ele geçirmek yolunda epey yol almış gibidir. Eski Yunan yazarı Thukydides der ya "Bütün bu kötülüklerin nedeni hırs ve tutkunun körüklediği erk isteğidir". Para bir araç olmanın ötesinde "bir simgedir artık, cinsel, fallik, toplumsal".

20. yüzyıl gerçekliği gerçekdışı gibi görünür Self'e. "Cenneti kenefe çevirdik." Gördüğü yapmacıklığı yüzeyselliği coşumcu kahramanlar gibi acıyla geçmişin özlemiyle değil ironiyle yüklenir. Bütün bir kitap ironidir aslında. 19. yüzyılda melankolik bir kahraman olabilirdi Self. Ancak "20. yüzyıl ironi yüzyılıdır". 18.-19. yüzyıl dönümünde melankolinin ilacı olarak yeniden ortaya çıkan ironi asıl yaşama ortamını 20. yüzyılın ikinci yarısında bulmuş gibidir. Anlatı bir intihar notu olarak sunulur. Ne ki, Self'in kazık üstüne kazık yiyip varını yoğunu yitirmesinden sonra intihar girişimi de başarısız kalır. Romanın son sayfalarında şimdiki zamanda konuşur anlatıcı. Toplumun kenarında yaşayan bir marjinal olmuş, yani düşmüştür. Nedir, durumundan konumundan hoşnut gibidir. Rastgele yiyip içmekte, kavga etmekte, gürbüz bir kadınla gönlünü eğlendirmektedir. Kendisinin iri biçimsiz gövdesi de Leonardo da Vinci'nin ülküsel insan çiziminin yadsınmasıdır. İnsanın şeytanı hayvanı alt ettiğinden habersiz, içgüdülerine teslim olmuş yaşıyor gibidir. Üstünden yönetici sınıfın, düzenin gerçeklerine değil ülkülerine göre hazırlanmış kisvesini de çıkarıp attığı için rahatlamıştır da. Yapmacık zorlama tinsellikten kurtulmuş, özdekselliğini rahatça yaşamaktadır sanki. Var olduğuna hiç değilse okuru inandırmaya çalışan Andrejev'in Şeytanı, bir ara, "Tanrı da

Şeytan da insanın içinde" demişti.

Yoksa hayvanla Şeytan bastırıldıkları karanlıklarından çıkıp geri mi geldiler? Voltaire'in sözünü ettiği şaka bu mu yoksa?

Temmuz 2003

Jens Peter Jacobsen

Ülkemizde fazla tanınmayan bir yazar. 1847 ile 1885 yılları arasında yaşamış. Danimarkalı. *Marie Grubbe* başlıklı romanını Selahattin Batu Türkçeye çevirmiş. *Cumhuriyet* gazetesinin ek olarak verdiği “Dünya Klasikleri” dizisinde Nisan 2000’de gördüm bu çeviriyi. Diğer ünlü romanı olan *Niels Lyhne*, *Mogens* başta olmak üzere öyküleri, Gurre-Lieder başlıklı şiir toplamı da Türkçeye çevrildi mi bilemiyorum.

19. yüzyılın melankolik hayaletlerinden biridir Jacobsen. 28-29 Ekim 2001 tarihli *Le Monde*’da Claudio Magris’in Jacobsen ile ilgili düşünceleri “Yazın, Nihilizm ve Melankoli” başlığı altında yayımlandı. Jacobsen bir kez daha kenardan sahneye çıkmak fırsatını buldu böylece. Sonra yine köşesine çekildi, Magris ve diğer okurlarıyla birlikte.

Magris’e göre, “Modern hayata, o hayatı soyutlanmaya yönelterek ve onu yaşaması gereken insanlara yabancılaştırarak bir büyüleme gibi damgasını vurmuşa benzeyen ‘gerçekdışılığın’ (irrealite) ilk ve en büyük şairlerinden biridir Jacobsen.” Anlaşılan, Jacobsen gibi Magris de modern hayatın gerçek hayat olmadığını düşünen huzursuzlardan. İki hayat var, Batı’da hâlâ direnen bu düşünce akımına göre. Biri yaşadığımız günlük hayat, öbürü de asıl ulaşmak istediğimiz, insanın dolu dolu duyumsayarak yaşaması gereken hayat. Tuzu kuru Batı’da böyle değerlendirmeler yapabilenlerin sayısı bugün hayli azaldı ama 19. yüzyılda çoktu. Jacobsen de onlardan, hayatı keskin duyarlılığıyla kurcalayanlardan biri işte.

İki hayattan söz ederken hemen aklıma gelen Jacobsen’in “İki Dünya” başlıklı kısa öyküsü. İki kadının karşılaştırmasını yapıyor Jacobsen. “Yaşamaktan yorgun düşmüşçesine” yavaş akan kirli, karanlık, geniş bir nehir var orta planda. Adeta Tarihin metaforu bu nehir. Kadınlardan ilki yaşlı, ölümüne hastalıklı. Aziz Bartolomeus kutlamaları sırasında tek gözlü bir ihtiyar, hastalığından kurtulmasının yolunu gösteriyor ona. Birtakım çiçeklerden büyüdü bir demet yapacak ve genç, sağlıklı bir kadının üstüne atacak, hastalık da çiçeklerle birlikte genç kadına aktarılacak. Hastalıklı kadın hazırlıyor demetini ve seçiyor hedefini: Karanlık bir gece nehirde geçen yolcu kayığının dümenindeki genç, sağlıklı, “dudaklarında mutlu bir gülümseme” taşıyan bir kız. Fırlatıyor hastalığını. Karanlığa suya bir şeyin düştüğü işitilir gibi oluyor. Kısa bir süre sonra iyileşmeye başlıyor kadın. Gelgelelim, genç kızın hayali takılıyor peşine. Pişmanlık, suçluluk duyguları... Derken yeniden baş gösteriyor amansız hastalık. İçten, dıştan acıya daha fazla dayanamıyor kadın. Nehrin sularına karışarak kıyıyor kendi canına. İntihar sahnesi sanki kadın ait olduğu yere dönüyormuş izlenimi uyandırıyor.

Oysa genç kız hayattadır. Yeniden belirir kayığın dümeninde. Kayıkta çalışan erkekle evlenmiş, balayı gezisine çıkmışlardır. Genç, güzel kadın üzüntülere, karanlıklara meydan okuyan bir şarkı söylerken sona erer öykü.

Jacobsen’in imgesel dünyasında hastalıklı kadın, yazarın algıladığı biçimiyle toplumsal yaşamı, genç kadın ise yazarın özlediği yalın, yapmacıksız doğal hayatı temsil ederler. Jacobsen’in yapıtının ana damarında bu iki hayatın karşılaştırması görülür.

Örneğin Marie Grubbe negatif bir Madame Bovary’dir. Flaubert’in kahramanı yükselmenin, parılının peşindeyken, Marie Grubbe basit yaşantıya gider. Her iki kadını da cinsel yönü ağır basan bir tutku yeder, ancak birbirine karşıt yönlerde doğru. Marie Grubbe özel yaşantısıyla kralın ilgilenebildiği denli üst tabakadan biriyken sonunda mutluluğu üçüncü evliliğinde, sıradan bir köylüyle evlenmekte bulur. Marie Grubbe’nin mutlu döneminde yaptığı işlerden birinin kayıkcılık olması

biraz önce değindiğimiz “İki Dünya” öyküsüne benzerliği bakımından ilginçtir. Sanki Marie Grubbe, tecimen babasının ve kocalarının toplumunu, olanaklarını değilleye değilleye kendi içindeki o doğal kadını bulmuş gibidir.

Marie Grubbe’nin öyküsü 17. yüzyılın ikinci yarısında geçer. İlk bakışta Jacobsen’in tarihsel bir roman yazmış ve anlattığı dönemi sorgulamış olduğu düşünülebilir. Kabaca söylersek, Jacobsen, bir yönüyle Protestan öbür yönüyle tecimen bir toplumsal kültürü eleştirmektedir. Bu kültür 17. yüzyıl ile sınırlı değildir. Nitekim, izleksel açıdan bakıldıkta aynı eleştirinin *Niels Lyhne* romanında bu kez 19. yüzyıl için yapıldığı görülür.

Niels Lyhne, “krallarına ve ülkelerine yararlı ve namuslu biçimde hizmet eden” bir ailenin oğludur. “Vergi ödememeyi, Tanrı’ya ait olanı O’na vermemek denli suç sayan”, görevini yapan, çalışkan, bilinçli yurttaşlar arasında yetişir. Ancak, Niels, romantik ruhlu annesinden etkilenecektir. O annesi ki genç kızken şöyle bakmıştır dünyaya: “... büyükleri, erkek ve kız kardeşleri, komşuları, tanıdığı insanların hiçbiri dinleme zahmetine değen bir söz etmezdi: Kaygıları somut olandan sıyrılamaz, özdeksel olayların üstüne yükselemezdi hiç, gözlerinin görünenin, görünüşün ötesini aramamaları gibi.” Karnı tok sırtı pek ayağı yere basan bu insanların arasında neden huzursuz olduğunu anlatamadan, belki de anlamadan geçer Niels’in ömrü. Çevresindeki kültürle barışır gibi olur bir ara. İçindeki karanlıkların ve şüphenin pençesine düşmeden somut işler yapmanın, çalışmanın, çalışırken gövdeyi yormanın, görevini başarıyla yapmanın tadına varır. Ancak geçicidir bu duygular. Ya hayat ya da kendi ruhu onu çekip alır ayın görünmeyen yüzüne. Çünkü Niels, *Marie Grubbe* romanında anlatılan “kara duygulular” takımındandır: “Yaşadığımız bu dünyada kara duygulular topluluğu adı verilen gizli bir topluluk vardır, bunu biliyor musunuz? Bunun üyeleri doğuşları, yaradılışlarının özelliği bakımından öteki insanlardan farklıdır. Yürekları daha büyüktür, kanları daha hızlı akar. Hep daha fazlasına, daha çoğuna özlem, istek duyarlar. İstekleri sıradan insan kalabalıklarında olduğundan daha güç-

lü, özlemleri daha yabanıl, daha ateşlidir. Bunlar Pazar günü doğan çocuklar gibi çeviktirler, gözleri daha açık, duygu ve duyushları daha incedir. Başkaları, yaşamın bütün sevinç ve zevklerini yalnızca kaba elleriyle avuçladıkları halde onlar bu zevkleri yüreklerinin olanca gücüyle içerler.”

Salt doğumdan gelen bir kişilik sapmasının sonucu mudur bu ayrımlılık, bu tuhaflık, yaşanan dünyaya bu yabancılık? Claudio Magris iddialı bir yanıt veriyor bu soruya. Jacobsen’in anlattığı ruhsal durumu 19. yüzyılda Avrupa insanının yaşadığı genel bir bilinç ve kişilik bunalımının yansıması olarak görüyor. Nice diğer romantik ve melankoliğin yanına yazıyor Jacobsen’in adını. “Avrupa yazını öznenin bunalıma (krize) girmesi ya da erimesi deneyimini yaşadı” diyor, “dile yansıdı bunlar, nihilizm deneyimine yol açtı”. Nihilizm boyutunu burada fazla açmadan söyleyelim, “kara duyguluların” hayata kaygı ve kuşkuyla bakan öznesinden söz ediyor Magris. “Jacobsen, ben ile hayat arasındaki kesintinin şairidir...” diye vurguluyor.

Jacobsen aynı zamanda Darwin çevirmeni. Doğabilime ilgi si nedensiz değil elbette. Çünkü tanrıtanımazlığı savunuyor, kahramanı Niels Lyhne gibi. Ancak, Jacobsen, bizim Beşir Fuad gibi bilim ve ussallığın üstünlüğünü çağırarak, bilimin sayesinde insanlığın geleceğinin parlak olacağına inanmak yoluna gitmemiş. Çevresinde egemen dinsel anlayışa, Protestanlığa tepkisini geliştirmekte bir veri olarak kullanmakla kalmış.

“Mogens” başlıklı öyküde bir doğa dostunun düşünceleri yardımcı olabilir Jacobsen’in tavrını daha iyi anlamaya: “... bahçeler yoldan çıkarılmış doğadan başka bir şey değildi, hele biçimli bahçeler, iblisleşen doğaydı. Biçimi bilmezdi doğa. İyi Tanrı bilgece davranarak doğayı doğal yapmıştı, doğaldan başka biçimde yapmamıştı. Doğa baskıyı, sınırlamayı ve yoldan çıkmayı bilmezdi. İlk günah ile birlikte uygarlık insanların üstüne yıkıldı. Şimdi uygarlık bir gereksinim olmuştu, ama böyle hiç olmaması yeğlenirdi.” Bu yaklaşımı, Beşir Fuad’ınki gibi, bilime ve ilerlemeye inanç olarak nitelemek güçtür elbette. Tersine, inançsızlık söz konusudur.

İnsanın doğadan, doğallıktan uzaklaşması eleştirilmektedir. Bu çerçevede ünlü “ilk günah” söylencesine gönderme

yapılması da rastlantı değildir. “İki Dünya” öyküsünde bir yankışı, “mutluluk” der, “tümüyle pagan bir kavramlamadır, *Yeni Ahit*’te bu sözcüğü bir kez olsun bulamazsınız”. Açıktır. Jacobsen özellikle Protestanlığın insana, dünyaya bakışını eleştirmektedir.

Protestanlığın ilk önemli metinleri olarak Martin Luther’in 1520’de, Alman ulusunun Hristiyan soylu sınıfına Hristiyanlığın durumunun değiştirilmesi hakkındaki seslenişi ve “Hristiyanın Özgürlüğü” gösterilir. Büyük toplumsal devrimlere, devrimlere yol açan bütün tarihsel metinler gibi yalın, yalınkat yazılmış bu metinlerdeki düşünceler bugün çok doğal görünmektedir. Ancak o günlerde Avrupa’yı değiştirecek güçte inandırıcı bir yenilik içinde olmuşlardır. Metinlerin birçok yönünü bir kenara bırakalım. Luther’in iç ve dış insan ayırımı yapmasını, özellikle insanın tinsel yönünü imleyen “iç insan” kavramının yeniliğini burada vurgulayalım. Modern birey ve özne anlayışlarının, özgür ve sorumlu insan tekinin tarihsel gelişiminde hiç kuşku yok ki bu iç insan kavramının önemli yeri vardır. Öte yandan, Luther’in dış insanı da toplumsal tarih açısından aynı derecede önemlidir. Öteki insanlarla ilişki içinde, temel ahlak kurallarına uyan, çalışan, üreten, toplum içinde görev anlayışı ve bilinciyle yaşayan kişidir bu. Kabaca insanın gövdesidir. Luther iç insanın dış insanı yönetmesi gerektiğini, çünkü “gövdenin dünyaya hizmet etmek ve iştahını gidermek isteyen isyankâr bir irade” olduğunu söyler.

İç insanın sonsuzluk gereksinimi, tinsellik, özgürlük, yaratıcılıktır. Ancak Jacobsen’in anlattığı dünyada bu öznelilikleri bastırılmış, iç insan kendi olmaktan çıkarak Kierkegaard’ın babası gibi acımasız bir üst-bene yerini bırakmıştır. Bu üst-benin yönetiminde de düzenli, üretken ama kara duygululara göre yüzeysel, içeriksiz bir toplumsal ilişkiler düzeni kurulmuştur. Böylece oluşan yeni bir toplumsal ya da dış insan, iç insanı bastırmıştır. İç insan ile dış insan arasında bir bütünlük ilişkisi olması gerekirken bir çatışkı ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl kara duyguluları dış insana karşı iç insanı savunmuşlardır. Claudio Magris’e dönelim yeniden: “Niels Lyhne’nin yaşamasının nice sıkıntıdan sonra vardığı nokta, bitkisel devinimsizlik, rüzgârda

tekdüze dalgalanan yulaf başaklarının bulanık duygular içinde seyrine dalmaktır. Aşırı duyarlılık geri çekilir ve zayıflamaya başlar. Şarkı olması gereken hayatın akışı, hafif ve monoton ritme, donuk ölgünlüğe dönüşür.”

Böyle bir durum iç insanın ölümü olmasa da ölgünlüğüdür. Jacobsen, iç insanı dış insana karşı canlandırmak isterken önünde engel olarak Protestanlığı görmüştür. Çağdaşı Kierkegaard ise Hristiyanlığa yeni bir yorum getirerek aslında aynı amaca varmak istemiştir. Bu arada Kierkegaard, Hegel’in dizgesine karşı bireyin biricikliğini saltıklık düzeyinde savunarak iç insan sorunsalını daha da ağırlaştırmıştır.

Batı insanının ruh macerasından manzaralar işte! Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yeni bir Batı var tarih sahnesinde. Tüketim toplumu, refah toplumu. Genel görünüm bakımından 19. yüzyılın ruhsal / tinsel sorunları göze çarpmıyor pek. Kimine göre bu sorunlar büyük ölçüde halledildi. Kimine göreyse iç insan halledildi. Gerçek bu iki önerme arasında bir yerdedir herhalde.

Yazıyı bitirmeden iki not eklemeliyim. Birinci not, Rilke’nin Jacobsen’i ne denli beğendiğini vurgulamakla başlıyor. *Genç Bir Şaire Mektuplar*’da Rilke, vazgeçemediği, elinin altında bulundurduğu şeyler arasında “İncil ve büyük şair Jens Peter Jacobsen kitapları”nı sayar. Rilke’nin Jacobsen’den nasıl etkilendiğini incelemek ilginç bir çalışma olabilir. Bu bağlamda *Niels Lyhne*’de bir ayrıntı dikkatimi çekti doğrusu. Evlerin kokularından söz eder anlatıcı. Her evin kendine özgü kokusu olduğunu, bu kokunun bin değişik şeyi anımsatabileceğini, eski eldivenlerin, henüz yıpranmamış oyun kâğıtlarının, açık bırakılmış piyanoların kokusu olabileceğini söyleyerek sürdürür bu güzel bölümü.

Michael Beard, *Kör Baykuş*’ta Sâdık Hidâyet’in bir odanın kokularını anlattığı bölümün Rilke’nin “Malte.....”sinden esinlendiğini göstermişti. Bana kalırsa, Rilke’nin bu yazdıkları da Jacobsen’in yukarıda andığım satırlardan esinlenmiş. Okurluk koku izi sürmek gibi olabilir bazen.

İkinci not: Jacobsen’in *Gurre-Lieder*’inden söz etmedim bu satırlarda. Jacobsen, *Niels Lyhne* romanında gönderme yaptığı Danimarka’nın ünlü “Gürre” efsanesini şiirleştirmiş. Bütün

romantizmini koymuş içine. Arnold Schönberg de bestelemiş bu şiirleri. Schönberg'in yapıtı ilk kez 23 Şubat 1913 günü Viyana'da çıkmış kamu önüne. O günden beri dev müzik yapıtlarından biri sayılıyor...

Ocak 2002

Mesaj

Önce bir umut ifadesi:

İnşallah bu film Avrupa'da hınzırca hızlanan İslam karşıtı duygulara, akımlara, fikirlere ivme katmaz!

Bir umut ifadesi daha:

İnşallah bu film, bir Kıptinin, Batılılaşmış bir entelektüelin ürünü olduğu bahanesiyle İslamcıların gazabına uğramaz.

Üçüncü bir umut ifadesi:

İnşallah bu filmin aşırılıkların aşılmasına, dengelerin bulunmasına, katkısı olur.

Kuvvetli bir sanat eseri mi bu film? Tereddütteyim. Ancak kuvvetli bir mesaj olduğundan eminim. İnşallah bu mesaj muhataplarına ulaşır.

"Mesaj için film yapılmaz" tezinin tartışmasına girmeyeceğim. Dört bir yanımızda hoşgörüsüzlüğün hızla yükseldiği, bizi adeta bir hapisane içine aldığı bu ortamda sinemanın mesaj iletmek için kullanılmasına elbette varım. Kaldı ki, bir başyapıt olmasa da vasatın oldukça üstünde iyi bir film Mısırlı Yusuf Şahin'in *Yazgı'sı* (Le destin).

Ancak sanılmasın ki, bu filmin yaptığı "hoşgörüyü dave-tin" tek muhatabı kara sakallı ve çarşafli Müslümanlardır. Aslında üç alanda hoşgörüden söz edilebilir bu filmin bağlamında: Müslümanlar arası, Hristiyanlar arası ve iki din arası. Bu üç alanda da hoşgörünün eksik olduğu bir dönemi yansıtır film. İfade ve bilim özgürlüğü her iki din alanında da tehdit altındadır. İki din arasında ölüm kalım savaşı yapılmaktadır.

Hangi dinin alanında daha az özgürlük bulunduğu karşılaştırması yapılabilir elbette. Dönem, uygarlık meşalesini 8. yüzyıldan beri elinde taşıyan Müslümanlığın yorgun düştüğü, inişe geçtiği dönemdir. Ancak hâlâ üstünlük, öncülük Müslüman dünyadadır. Filmin başında Batılı bir aydının düşünceleri yüzünden diri diri yakıldığı anlatılır. Müslüman Endülüs'te İbn Rüşd'ün sadece kitapları yakılacakken, Hristiyan Fransa'da insan yakılmaktadır. Ortaçağ'dan çıkmakla ortadan kalkmamış yıkıcı bir güdüdür burada sergilenen; Batı'ya özgü bir yıkım güdüsü. "Reformateur" Calvin'in Michel Servet'yi nasıl yaktır-dığını ister istemez akla getirir bu sahneler.

Film, Endülüs uygarlığının son dönemini yansıtmaktadır. Ancak Endülüs uygarlığının nasıl sona erdiği konusunda sessizdir. Daha doğrusu, filmin son sahnesinden sonra başlayan acıklı bir öyküdür bu. Müslümanların hafızasına "Endülüs faciası" olarak geçmiştir. Dahası; Müslüman bilinçaltını etkileyen müthiş bir travma olmuştur. Filme yokluğuyla ağırlığını koyar. Bilgili bir seyircinin bu ağırlığı duyumsamaması olanak dışıdır.

Akdeniz havzasında uygarlık açısından üstünlüğün Hristiyanlara geçmeye başladığı dönemdir bu. Ancak aynı zamanda Müslümanların, Yahudilerin "Hristiyan" topraklarından temizlendiği, etnik temizlik pratiğinin belki de "icat" edilmiş olduğu dönem.

Batı uygarlığı ilerledikçe bu yıkıcı güdünün, ötekini sırf öteki olduğu için ortadan kaldırmaya yönelik şiddetin ehlileştiğini savunmak güç görünmektedir. Bosna trajedisini birçok entelektüelin ikinci "Endülüs faciası" olarak betimlemeye yönelmesi boşuna değildir.

Öylese Yusuf Şahin'in hoşgörü mesajının muhatabı sadece kara sakallı / çarşafli Müslümanlar olarak değil modern ve ışıklı Batı olarak da görülmelidir.

Yusuf Şahin'in mesajını etkileyici şekilde verebilmesini sağlayan bir unsur da hoşgürsüzlükle hoşgörülü ortamın karşıtlığını güçlülere ortaya koyabilmesi olmuştur.

Bir yanda yaşam enerjisini, tarikatların, dar kalıpların sıkıştırdığı, baskı altına aldığı ve ancak yıkımcı şiddet olarak kendi-

ni ifade etmesine izin verdiği hoşgürsüzlük dünyası vardır. Karanlık ve alev alev.

Diğer yanda yaşama sevinci, müzik, dans ve akıl vardır. Bu ortamda yaşam enerjisi üretici ve yapıcı olmaktadır.

Ancak bu iki âlem birbirine uzak değildir. Yan yanadır. Aradaki sınır kırılmalıdır. Kolayca aşılabılır. Çünkü bu karşıt iki alan, aynı insanın, daha doğrusu her insanın içindedirler. Kökenleri birdir. Aynı yaşam enerjisinin iki karşıt ifadesidirler. Bu paradoksal durum genç prensin ruh serüveninde çarpıcı biçimde sergilenir. Prens dans ve aşk dünyasından usdışının, bir tarikatın karanlığına kolayca geçerir.

Prens bu denli kolayca dünya değiştirebilmesinin nedeni boşlukta yüzüyor, ne yapacağını bilmez şekilde ortalıkta dolaşıyor olmasıdır. Yaşam enerjisinin bilinçli yönlendiricisi yoktur. Yaşam enerjisinin aklın güdümünde olmaması yol açar prensin kendini, yolunu yitirmesine.

Ona yol göstermesi gereken sultan babası, toplumun yöneticisi de yolunu yitirmiştir. "Vanite" denilen boş gurur ve şişmenin kölesi olmuştur. Burada mesajın önemli bir yönü daha okunur. Yöneticileri "Vanite" içinde olan bir toplumun tıpkı o prens gibi yoldan çıkması olasılığı büyüktür. Öyle bir toplumun doğru yolu gösteren, akli ve hukuku temsil eden İbn Rüşd'ün kitaplarını yakması mümkündür. O sultan gibi iktidarlarını sürdürmek veya pekiştirmek için karanlık güçlere göz yuman, hatta bu güçlerle işbirliği yapan yöneticiler çağımızda da görülür. Çağımız ırkçılık, entegrizm ve milliyetçiliğin yükseldiği bir çağdır. Siyasal sınıfı çöken bir toplumun yaşam enerjisi hızla yıkıcılığın ve hoşgürsüzlüğün yönetimine girebilir. Bu mesajın da entegrizmin yükseldiği Müslüman toplumlar kadar ırkçılığın geliştiği Hristiyan toplumlara yönelik olduğu açıktır.

1997

Çılgılık Gibi Hür*

Necip Fazıl ile ilgili soruşturmada bana da yöneldiğiniz için teşekkür ederim. Ancak zaman darlığı nedeniyle doğru dürüst bir yazı hazırlama olanağım kalmadı. Bununla birlikte, hiç değilse birkaç söz etmezsem, Necip Fazıl'a saygısızlık etmiş olmaktan korkarım.

Necip Fazıl modern Türk kültür tarihinin önemli adlarından biridir. Yazın adamlığının yanı sıra fikir ve "aksiyon" adamıdır. Gençliğinden başlayarak çok tanınmış bir şair olmasına karşın, geniş kitlelere mal olmasının asıl nedeni yazın alanındaki başarısından çok siyasal fikir ve eylemleridir demek herhalde yanlış sayılmaz. Necip Fazıl'ın dünya görüşü ve duruşunu paylaşmasak da önemini ve etkisini kabul etmekten kaçamayız. Necip Fazıl bir kültür vakasıdır. Ancak şiirleriyle, giderek geniş anlamıyla poetikasıyla dünya görüşü arasında bire bir ilişki bulunduğunu savlamak doğru olmaz. Başarılı şairliğinin nedeni, seçtiği dünya görüşü ve yaşama biçimi değildir. Necip Fazıl her şeyden önce şairdir. Çıkış noktası şiirdir. 20. yüzyıl Türk tarihinin bu özgün kişiliğinin beni en çok çeken yönü şairliği, yalnızca şiirleriyle sınırlı olmayan, tiyatro yapıtlarında, düzyazısında da gördüğümüz söz gücü olmuştur.

Yanılmıyorsam Ahmet Haşım, "Bu sesi nereden buldun, Çocuk?" demiş Necip Fazıl'a. Gerçekten, Kemal Bek'in Türk şiirine özgü dediği o "ses"i, yüzyılların içinden akıp giden ulusal sesi yakalamış usta şairlerdendir. O sesi yakalamış olmasının

nedenlerinden biri olarak hece veznini kullanması gösterilebilir. Ancak, asıl neden, her has şair gibi dilin ruhuna "nüfuz" edebilmiş olmasıdır. Türkçenin doğallığını, akıcılığını yakalamış, o sesin içine kendi benliğini yabancılık yaratmadan, kulağı, aklı, gönlü tırmalamadan katabilmiş bir şiir ustasıdır.

Necip Fazıl, içerik bakımından, bir "ben" şairidir. Kabına sığamayan, coşkunun, fokur fokur kaynayan bir bendir bu. Rüzgâr olup esmek, çağlayan olup gürül gürül dökülmek ister. "İçimde bir mahşer uğultusu" var der. 1926'da yazdığı "Deniz" şiirinde bu benin taşkın, giderek dünyayı aşkın gücünün bütün göstergeleri vardır. Bu modern dünyanın bencil, benci ya da benmerkezci beni değil, kendini sonsuzluk duygusuyla evrene yaymak için geren, açan, aşan benidir. "Biricik meselem sonsuza varmak" der. Belki de bu nedenle Necip Fazıl imgeleri, ifadeleri "müthiş" güçlüdür. Bir yerde "kemiklerim ürpererek" diye yazmış. Aslında Türkçede kemikler değil, "tüyler" ürperir. "Tüylerin ürperme"siyle "kemiklerin ürpermesi" arasındaki ayrım, Necip Fazıl'ın üslubunun özeti gibidir. Sanki şairin içinden geleni ifade etmeye sözcükler yetmez gibidir. İçi alev alev yanan birinin su arayışı gibidir. Ancak mutlak inancının gidebileceği bir susuzluktur bu. "Ben ve Ötesi" diyen şair "ve"yi kendi içinde aşmıştır.

Geçenlerde bir şiir sitesinde, Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet'in yan yana durduklarını gördüm. İkisinin şiirlerini aynı anda okumak olanağını gördüm. Siyasal ayrımları ne olursa olsun, her ikisi de, şiirin, Necip Fazıl'ın bir deyişini alırsak, "çılgılık gibi hür" olduğunu anlamış şairlerdir. Türkçenin yapıcıları, modern Türkiye'nin kültürel yükselteleri arasında yer almaktadırlar. Saygıyla analım. Karşılıklı hoşgörü ve ifade özgürlüğünü güçlendirmeye çalıştığımız bu dönemde farklılıklarımızın getirdiği zenginliklerin değerini iyi bilelim.

20 Aralık 2004

* Hece dergisinin Necip Fazıl özel sayısı için yazılmıştır.

Kadıköyü'nün Perisi

Saint - Beuve yazarın "kalın kabuğu" altında insanı ararmış.

"...ilk bakışın kucakladığı bulanık, soyut, genel tipe, kerte kerte, bir bireysel, kesin, gittikçe vurgulu ve ıslıl ıslıl gerçeklik karışır, bütünleşir onunla. Benzerliğin doğduğu duyumsanır, geldiği görülür. Bildik tikin, açığa çıkarıcı gülümsemenin, tanımlanamaksız çatlağın, seyrelmiş saçların altında boşuna saklanan mahrem ve acılı kırışığın görülüp kavrandığı günde, anda, o anda çözümleme yaratmanın içinde yitip gider, portre konuşur ve yaşam, insan bulunmuştur."

Saint - Beuve'un bu görkemli savı sıkı bir sanı. Belki de her yazar yapıtının bir yerinde gizlidir, giderek bilinçli olarak gizlenebilir de. Gel gör ki, yapıt yoluyla somut yazara ulaşmak belki yazarın bile güçlülükle başarabileceği bir yolculuk. Yapılabilecek olan yapıtın, "kalın kabuğun" içindeki yazara (!) ulaşmaktır. Çünkü yazar olsa olsa yapıtın içine gizlenir, arkasına saklanamaz. Ancak, yapıtın içindeki yazarı da yakınlarının konuşup dokundukları somut kişiyle karıştırmamak gerekir. Yapıt ile yazar arasındaki asal bağ yazının açığa çıkarılması güç, kurucu gizlidir.

Şöyle betimlenebilir karşımızdaki resim: Biçemden, izleklerden, yazarın yaşayıp yazdığı dönemden, yazarın düşüncelerinin, özel yaşamının ve iç dünyasının derecesini bilemeyeceğimiz ölçülerde yapıta yansımalarından, bu türden daha birçok etmenden oluşan bir tikel, tekil dünya. Teknik deyimiyile bu

dünyanın yaratıcısı, baş eyleyeni olarak özne, somut yazardan ayrımlı olarak özne. Özne ile yapıt bir aslında. Her birey gibi her yapıt da bir tikellik, bir tekilik. Ancak yapıtının biricikliği ele avuca sığmayan, okuyana göre değişebilen bir varlık, simurg gibi. Ben yapıtın bu eşsiz varlığına, varoluşuna hayalet diyorum, hem yazarından iyice ayırmak hem de yazarına iyice bağlamak için.

Son zamanlarda rastladığım hoş hayaletlerden biri Safiye Erol. O denli hoş ki, *Kadıköyü'nün Romanı* başlığından esinlenerek "Kadıköyü'nün Perisi" diyorum ona. Ayrımlıdayım: Safiye Erol'u iyice anlamaya çalışabilmek için Ken'an Rifâi üzerine yazdıklarını ve Ken'an Rifâi'yi de okumak gerek. Ancak Kubbealtı Neşriyatı'ndan çıkan Safiye Erol külliyyatının altı kitabını: dört roman, *Çölde Biten Rahmet Ağacı* ve *Makaleler*'ini okuduktan sonra duramadım birkaç sözcük yazıyorum.

Elbette, Safiye Erol'un adının hizasına en çok yazılan sözcük olan Kadıköyü'nün benim gibi yıllarını orada geçirmişler için doğrudan bir imlemi var: Geçmiş özlemi. "Denizden yosun kokuları, bahçelerden zambak nefesleri taşıyan yumuşak geceler bütün bir iştihak ve hasret ordusunu harekete geçirerek...." Gel de özleme bu Kadıköyü'nü! "Nasıl ki Napoli'nin alameti farikası gibi bir Vezüv'ü vardır; Japon peyzajının damgası gibi bir Fuji-Yama'sı vardır; Kadıköyü'nün nişanesi de Kayışdağı'dır. Eteğine asılan tepeler zinciri ile birlikte Kadıköy ufuklarında yükselen bu lacivert ehram..." Gel de anlat bu görünümü günümüz Kadıköylüsüne! Ancak geçmişi yüceltmek için hemen kürsüye fırlamayalım. Romanın anlattığı dönem Kadıköyü'nün ölümünün de başladığı dönemdir. "Yoğurtçu dere-sinden koya çıkmak epey bir marifete bağlıdır. Ah şu belediye, ne olur, dereyi bir defacık taratsa" çılgılığı yükseliverir romanın içinden. İstanbul'un başına gelenler çağdaş Türk insanının Tarih önündeki en önemli bulunç sorunlarından biridir.

Kendini, yaşadığı dönemi Tarih görüngesinden değerlendirebilen Türk insanının sayısı nedir, diye sorulabilir bu büyük söze karşılık. Bilemem bu sayıyı, ama Safiye Erol onlardan biridir, hiç değilse bunu kesinleyebilirim.

Safiye Erol, yapıtı zaman sınavından başarıyla geçen yazar-

larımızdan. Unutkanlık, unutulmuştuk kuyusundan çıktı geldi. Belli ki, bilinçle istekle çalışmış Safiye Erol. Kendi sözüne bakılırsa, Türk yazınının Selma Lagerlöf'ü olmak istemiş. Ancak ona öykünmüş olduğu anlamına gelmiyor bu. Bir anlamda "Ulusal Romancı Ana" konumuna gelme özlemini yansıtıyor. Öte yandan, yine kendisi, Jacob Wassermann'ın biçeminden etkilendiğini söylüyor. Bu tür kaynak göstermeler Safiye Erol'un bilinçli bir yazın işi yapmış olduğunun göstergeleridir bence.

Bir zamanlar "best-seller" olan Wassermann'ın adı artık anılmıyor. Ben pek tanımıyorum bu Alman yazarını. Dolayısıyla Safiye Erol'un onun biçeminden nasıl etkilendiğini anlamak savında olamam. Ancak, Safiye Erol'un, kendi biçemi üzerinde çalışmış olduğu belli. Romanlarında yapı açısından, roman mimarisi açısından önemli özelliklere rastlanmaz. Bununla birlikte, Türkçesi oldukça girdili çıktı, anlatılanı dört bir yandan kavramak isteğiyle yoğurulmuş bir dil işçiliği yansıtır. Örneğin şu tümce: "...Tekrar başını öne sarkıtarak bu meclisten kaçak bir dibe çöküşle kendini koyuverirken..."

Safiye Erol, Türk insanının geçirmiş olduğu uygarlık değişiminin sarsıntılarını benliğinde duymuş, eskiyle yeniye, Doğu ile Batı'yı birbirine eklemlmeye çalışmış aydınlarımızdan biri. Özyaşamöyküsüne bakılırsa, hem Batı hem de Doğu kültürünü yüzeysel değil derinlemesine özümsemiş biri. Belki de bu nedenle Doğu ile Batı arasındaki ayrımı en iyi görenlerden biri olmuş, bence.

Doğu ile Batı kültürleri arasındaki ayrım, FARK üstüne yazılmış milyonlarca sayfa, edilmiş milyonlarca söz vardır herhalde. Ne ki, bu ayrımı ufak bir ayrıntıda, sözde yakalandığı, anlatıldığı seyrek. Ivo Andrić'in ünlü *Drina Köprüsü*'nde vardır böyle bir ayrıntı. Avusturyalılar bir Müslüman kasabasını ele geçirmekle kalmaz, görünümünü de hızla değiştirmeye koyulurlar. Andrić, kasabalıların tepkisini şöyle anlatır: "Yaşlı kasabalılar bu değişikliklere bir türlü alışamıyor, şaşkınlıklarını açığa vurmaktan çekinmiyorlardı. Tam artık bu anlaşılabilir çalışmaların sona erdiğine inandıkları bir sırada, yabancılar insanı büsbütün şaşırtan yeni bir işe başlıyorlardı... Kasabalılar

da ciddi bir işi değil de, çocukların saçma oyunlarını seyreder gibi durup bu çalışmaları seyreliyorlardı. Yabancıların böylele durmadan, dinlenmeden yapmak, kazmak, yıkmak, inşa etmek, yerleştirmek, değiştirmek istemelerini, doğa güçlüklerine önceden karşı koymaya, ona engel olmaya ya da ondan kaçmaya çalışmalarını burada kimse anlamıyor, takdir etmiyordu. Tersine, hele ihtiyarlar bunu zararlı buluyor, hatta bir uğursuzluk sayıyorlardı. Onların gözünde kasaba, bir doğu kasabası görünüşünü kaybetmemeliydi. Eskiden onarılır, yıkmaya yüz tutan desteklenir, ama böyle hiçbir ihtiyaç olmadan her şey altüst edilmezdi. Ne binalara dokunulur, ne de Allah'ın kasabaya verdiği biçim değiştirilebilirdi." (Hasan Ali Ediz / Nuriye Müstakimoğlu çevirisi, Altın Kitaplar Yayınevi, sayfa 168-9)

İnsanın doğa ile kurduğu ilişki açısından iki kültür arasındaki ayrımı ne güzel yakalamış İvo Andrić. Belli ki bu ayrımın ayrıntıdadır Safiye Erol. *Cığerdelen* romanında İkinci Viyana Kuşatması'nın öncesinde bir Osmanlı kahramanına söylediği şu sözler yalnızca ayrımın kendisinin değil, ayrımın Doğu tarafında yol açtığı varoluşsal acının da ayrımında olduğunu göstermekte; Safiye Erol, koşulları etkileyebilseydi Doğulu kalmayı yeğleyecek bilincin Batı'nın acımasız üstünlüğüne umarsız başkaldırısını eşine az rastlanır biçimde dile dökmektedir: "İlimlerde, her türlü fenlerde bizi çoktan geçtiler. Geçerler, zira yaradılış sırrına ihtiram göstermiyorlar. Şirk koştuktan ürkütüyorlar. Bunlar her şeye parmak attı, sinekten yağ çıkarmak yolunu tuttu. Bizi daha çok geçerler, encamı kendileri için hayırlı olur mu bilmem. Kötülük, onların ayrık din ve dilden olmalarında değil, hayasız bir tecessüs ve vahşi bir yaygarayla yaratılmışın kemiğini kırıp iliğini sömürmek istemelerindedir. Bu habis ruhu zamanında ezmezsek Rum saltanatı bize haram olur."

Doğu'nun "Rum saltanatı" bitmekle kalmadı, ruh saltanatı da bitti. Doğulu varlığını sürdürebilmek için değişmek zorunda olduğunu gördü. İnsanımızın hâlâ mutlu sona ulaşmamış olan sancılı başkalaşım süreci başladı. Bu başkalaşımın ne anlamına geldiği, Batı'da eğitim görmüş bir roman kahramanı, *Ülker Fırtınası*'nin Nuran'ı anlatılırken pek güzel vurgulanır: "...

yürüyüşü, oturup kalkışı, en küçük jestlerine varıncaya kadar bütün halleri artık ikinci tabiat olmuş derin bir kültürün vergisidir. Nuran hiçbir zaman gevşek bulunmaz, daima anformdur. Fakat bu hal onu yormaz. Estetik kanunlar bu güzel kııda otomatik olarak hâkimdir.” Gerçekten değışmek “İkinci tabiat olmuş derin kültür”e ulanmaktır. Safiye Erol Cumhuriyet kültürünün yeni insan yetiştirme iddiasının anlamını kavramıştır. “Türklük başka alaturkalık başka!” diyen roman kahramanlarını, ülkülerini, kendi ruhsal-bedensel zaaflarının, kültürel geçmişlerinin, toplumlarının katı gerçeklerinde sınamaya acımasızca zorlayan bir yazardır.

Nedir ki, Safiye Erol’un özgünlüğü daha birçok yazarın kalem oynattığı Doğu-Batı karşılaştırmalarında aramakla yetinmemek gerekir. Erol’un belki de en ilginç yönü, kadın-erkek ilişkisinin yazarı olmasıdır. Safiye Erol’un romanlarını besleyen iki ana damardan biri Doğu-Batı ikilemiyse öbürü kadın-erkek ilişkisidir. Safiye Erol’un yapıtlarında kurucu dramatik gerilimi yaratan, öyküyü sürükleyen temel konu da Doğu-Batı ikilemi olmaktan çok kadın-erkek ilişkisidir. Safiye Erol’un “oku beni” diye seslenen yapıtlarına neden bu açıdan bakmayalım?

Kadıköyü’nün Romanı’nda iç içe gönül serüvenleri işlenir. Nesrin Necdet’e, Necdet Bedriye’ye, Bedriye Burhan’a tutkundur. Bir zamanlar büyük bir gönül bozgunu yaşamış olan Burhan Bedriye’yi yanıtsız bırakmayacaktır. Roman iç içe ilişkilerin işlenmesiyle gelişir. Kültürel toplumsal konular arka düzlemde kalır. Bedriye-Burhan ilişkisi özekte yer alır. Öbür ilişkiler ikincil, üçüncül konumdadırlar.

Ancak ilişkiler arasında başka tür bir ayırım yapmak daha doğru olabilir. İlişkileri eşit ve eşitsiz olanlar diye ayırabiliriz. Eşit ilişkide iki taraf da birbirini ister. Eşitsiz ilişkide istek ya tek yanlıdır ya da bir tarafta öbürüne oranla çok daha güçlü, özlüdür. Bu bakımdan, romandaki tek eşit ilişki Bedriye-Burhan ilişkisi denebilir. Başlangıcında bu ilişki de eşitsizdir. Bedriye’nin yönelişi yanıtsız kalır uzun süre. Karşılıklı çekilme ikinci aşamadır.

Öbür ilişkilerdeyse tek yanlı istekler karşılıksız kalır. Ancak

sıradan duygular değildir Safiye Erol’un işledikleri. Yanıp tutuşma derler ya, o ruh halinin inceden inceye betimlemesi yapılr sanki. Tek yanlı istemedeki yoğunluk, yeğlilik özelliklerle Necdet’in, Bedriye’nin duyguları anlatılırken dikkati çeker. Gönül tutsaklığıyla kösnül çekilme birbirine karışır bir fırtına olurlar kahramanlarımızın iç dünyalarında. İstek karşılık bulsa da bu duyguların kıvamı değışmez. Sevmek, sevişmek öznel-rini yiyip bitiren gönül çilesidir. Susuzluğunu bir türlü gidere-meyenler gibidir âşıklar. Sanki insanın, bildiğimiz yaşamın öte-sinde bir şeyler istenmektedir. Safiye Erol bu romanında, daha sonraki yapıtlarında daha ustaca işleyeceği izlekleri gün ışığına çıkarmaktadır.

Kadıköyü’nün Romanı’nda yer alan bir yan öykü daha sonra-ki romanlara izleksel ulanma açısından özellikle önem taşımaktadır. Bedriye’nin kayınvalidesi Mihriban gençliğinde başından geçmiş gönül serüvenini anlatır gelinine. Âşık olduğu adamın ihanetine uğramış, onu başka bir kadınla paylaşmak zorunda kalmış, gönlü fena halde yanmıştır. Daha sonraki romanlarda da göreceğimiz aşk üçgenidir bu. Kadınla erkek arasında erkeğin ağır bastığı eşitsiz ilişkidir.

İkinci roman *Ülker Fırtınası* büyük ölçüde eşitsiz bir ilişkinin öyküsüdür. Avrupa’da öğrenim görmüş Nuran gelir, Türkiye’de alaturka bir insana, udi Sermet’e vurulur. Nuran’ın isteği karşılıksız kalmayacaktır. Ancak Nuran’daki o kendinden geçiş, kendini veriş, “ait olma” duygusu ve isteği Sermet’te olmayacaktır. Bütün romanlar bir araya geldiğinde sanki daha çok kadına özgü bir sevgi yaşamasıdır bu. Bundan sonraki romanlarda daha güçlü biçimde işlenecektir. Sermet’in evli olmasının ortaya çıkması bile Nuran’ı ondan uzaklaştırmayacak, sevdiğini kıskanarak paylaşmayı içine sindirebilecektir.

Nuran’ın bu gönül serüveninde çektikleri bugünün yazının-da rastlanamayacak büyük sözlerle anlatılır. “Nuran’ın gözleri kararıyordu. Bir insan ruhunda ızdırabın inebileceği en son derinlik ne varsa yıldırım oraya inmişti. Kendini lâyemut zannederek cennet seferine çıkan ve nihayet kanatları kırılarak çöle sürünen kuş, Nuran’dı. Nasıl üstün bir saadet aradığını ve o yolda ne karanlık bir ızdırıp bulduğunu hiçbir zaman bu kadar

sarih anlamamıştı.” Bu tümcede geçen “üstün saadet” kavramı Nuran’ın duygularına neredeyse gizemci bir yananlam yükler. Öyküleme bu yananlamı açarak gelişir. Nuran için çileli aşk gizemcinin kutluluk katına ulaşabilmek için çekmek zorunda olduğu çile gibidir. Acılı deneyim, devinimdir. Bitimli varlık kaygısını, kargaşasını aşmak için insan ruhunun geçmesi gereken sınavdır sanki.

Ülker Fırtınası’nda aşk izleği Safiye Erol’un öbür büyük izleği olan Doğu-Batı kültür ikilemiyle kesişir. Nuran’ın Sermet’e ilk vurulduğu an onu bahçede yarı çıplak su dökünürken gördüğü andır. Ancak ilişki süreklilik kazanınca Nuran’ın arkadaşları bunu Nuran’ın içinde saklı duran atavizme bağlarlar. Batılı gibi yetişmiş, “klasik müzik mütehasısı” bir genç kadının bir alaturka çalgıcıya tutkusunu ancak böyle açıklayabildikleri kanısındadırlar. Nuran’ın bazı eğilimleri de bu yoruma haklılık kazandırır gibidir. Giderek, Nuran’ın zamanla Sermet tutkusuna karşı vereceği savaşım alaturka kültürü aşma çabasıyla karışır. Örneğin, Sermet ile kalıcı ilişki kurmasının karşılığı olarak karısını ve alaturka musikiyi bırakmasını ister. “Eski musikinin dar ve dejenere kalıpları içinde ölür gibi çırpınan Türk ruhuna yeni ufuklar açmak” isteyen Nuran Sermet’i aşmak istemektedir. Öykü ilerledikçe, Nuran’ın Sermet’e bağlanmasının kültürel nedenlerle açıklamanın doyurucu olmayacağı, bedensel bir bağımlılık da oluştuğu görülmektedir. Ne ki, bu eğilimler karmaşasının ne denli iyi işlendiği, öğeler arasında bağlantıların ne denli inandırıcı kurulduğu tartışma konusu olabilir elbette.

Öykünün sonunda geldiği noktada Nuran, Sermet’ten tümüyle kopmasa da ona olan tutkunluğunu geride bırakmıştır. Bir gizemci edasıyla bu gönül kargaşasının üstüne yükselecek üstün bir inanç dünyasına varmış görünmektedir. Öte yandan, Maarif Vekâleti namına yurtdışına giderek Cumhuriyet’e olan görevini yerine getirme çabasıdadır. Çağdaş Türkiye’ye özgü, karmaşık (kimisine göre karışık) bir insan manzarası işte!

Romanın ilginç betimlerinden biri Nuran’ın babası Ali Fethi’dir. Dünyadan elini ayağını çekmiş, gizemci yalnızlığa kapanmıştır, “...yılın ne başından ne sonundan haberdardır. O gece kendi kendine چراغ uyandırır, dem çeker, ney üfler, lokma

eder ve yatar uyur.” Babasının “Bektaşî dili”, “Türkçe içinde daha mahrem bir Türkçeye benzeyen bu dili” Nuran’a yeni bir yol gösterir. Ancak, Nuran’ın öykü sonunda erdiği aşama babasının gizemcilik katı mıdır? Roman, zayıf yönlerinden biri olarak, bu soruya yanıt vermez.

Romanın Doğu-Batı ikileminin işlendiği damarı içinde en ilginç yönlerinden biri de alaturka musikinin yazgısını izlemesidir. Bu romanda alaturka musikisinin gazinoların “yepyeni ve grotesk âleminde” “maskaralık” hale getirilişinin solgun yansıması görülebilir. Ancak bu toplumsal sürecin eleştirel anlatımına karşılık klasik Türk musikisinin yüceltilmesine girilmez. Tersine, Sermet’in akşamları evinde rakı sofrasının başında pijamasıyla oturan gevşek alaturka yapısıyla özdeşlenir neredeyse. Klasik musikimizin toplumsal konumunun gerileyişi Sermet’in düşünleşmesine koşut bir süreç gibidir. Romanın sonunda “radyolarda artık alaturka çalınmayacağını ilan edildiği zaman”a gelinir. Aynı sıralarda Nuran klasik müzik öğretmeni olarak yıldızı yükselen biridir. Alaturka ile alafranga barışmazlar bu romanda. Nuran’ın aşmışlığı inandırıcı değildir. Görünüm paramparçadır aslında.

Ciğerdelen Safiye Erol’un iki temel izleğinin iç içe işlendiği, ilginç tarih savlarının, “şahsi masalı”nın yansıdığı iddialı bir romandır. Aslında iki öykü anlatılır bu romanda. Birincisi mimar Turhan ile sevgilisi Canzi’nin (Cangüzel) Cumhuriyet’in ilk onyıllarını arka düzleme almış gönül öyküsüdür. İkincisiyse, Canzi’nin kaleminden tarihsel bir öyküdür. 1683’te Ciğerdelen Kalesi’nin yitirilmesiyle sonuçlanmış bir serhat destanıdır.

Turhan ile Canzi’nin ilişkisi eşit ilişkidir. Buna karşın, iki sevgilinin birbirine kesin kavuşabilmeleri için kendi ruhlarında, özel yaşamlarında bin bir engeli aşmaları, acı çekmeleri gerekir. Vuslat kutsal bir armağan gibidir.

Turhan’ın mimar olması ilgi çekicidir. Nuran da müzikçiydi. Erol’un iki genç kahramanı ulusal ruhun hem biçimlenmesi hem de dışavurumuna olanak sağlayan alanlarda uzmanlaşmışlardır. Her ikisi de “mektepten memlekete” dönmüş Cumhuriyet gençleridir. Ancak Nuran, alaturkayı iterken, Turhan “millî varlığıyla bu haşmetli garp âleminin haklı ve muvazeneli

bir terribini bulmak için" savaşmayı amaçlamıştır. Canzi de bu çizgidedir. İki sevgili de soy bakımından aynı köke dayanmak-tadırlar. Hersekoğlu Ahmet Paşa torunlarındandırlar. Suyun ötesinden gelmekten kıvanç duyarlar. Turhan ile Canzi'de ölkü-sel çift çizgileri görölür. Yüzyıllarca Osmanlıyı ayakta tutmuş, şimdiyse Cumhuriyet'i kurarak Türkü yeniden yüceltmeye yönelmiş sarı sipahiler mitosu kurulur bu çift yoluyla. Turhan, "Elbette Canzi ve ben gün gelecek yeni âlemimizi kuracağız" diyecektir. Ancak, Turhan'ın Atatürk'ün gençliğine benzetil-mesi biraz abartılı gelir. Ayrıca, Turhan'ın söyleminde Cum-huriyet'in bildiğimiz laik mantığına pek oturmıyan bir tekke nefesinin duyumsanması garipsenebilir. Nedir, yapıtın çok özel yönü, geçmişle şimdi arasında tinsel süreklilik arayışının yapıldığı gizli bir yol olarak görölerek ussallaştırılabilir bu yaklaşım.

Canzi'nin kaleminden verilen tarihsel öyküde Osmanlıla-rın Rumeli serhatindeki yaşamı mitselleştirilir. Serhat Türkü ölküsel insan katına çıkarılır. (Açıkça söylenmese de Avrupalı Sarışın Türk müdür bu?) Ne ki, bu yapılırken, Osmanlı'nın atıl-gan, savaşkan serhat kültürünün yüceltilmesine ağrılık verilir. Okurun gönlünü gururunu okşayacak ince bir fütihat övgüsü-dür yapılan. Ancak, bu kültürün Batı'nın üstünlüğü karşısında sonu "hüsrân" olacaktır. "Acıklı ve yüce geçmiş" der Turhan. Belki de Rumeli geçmişimizin en iyi tanımlaması budur.

Ancak Canzi'nin yazdıklarında asıl üzerinde durulması gere-ken Zühre ile Sinan arasındaki gönöl ilişkisidir. Eşitsiz bir ilişki. Zühre'dir kayıtsız koşulsuz teslim olan, kendini veren taraf. Bu öyküde de kadın kahramanın vurulduğu erkek başka bir kadı-na bağlıdır. Kendini tutamaz denetleyemez kadın, bile bile girer gönöl serüvenine, acı çekmeye hor görölmeye razı olur. Sevgili-sine "seni babamdan çok seviyorum" derken hem Freud denk-lemini yıkmakta hem de her türlü ölçüyü aşmaktadır sanki. Kadın sevdiğı erkekte aslında o erkeğin tikel varoluşunu aşan, o erkeğin de ayrımında olmadığı ulu kutsal bir öz görmüş, o öze vurulmuş gibidir. "Zühre erkeğin derin bir sır olduğunu sezmişti." O gizlin ardına takılır kadın. "Yedi Peçeli" der erkeğe. Peçeleri kaldıra kal-dıra öze varacaktır. "Sanırım ki" der Zühre, "yedi peçesi kalktı-kça dünyanın kötölüğü gazabı üstüme atlayacak, fakat en sonuncu

peçenin altından göklerin nuru fışkırarak. Sinan'ım göründüğü gibi değildir." Alabildiğine dinsel / gizemci benzetmelerle verilir kadının erkeğin ruhunda yaptığı varsayılan yolculuk.

Gelgelelim, bu yolculuk olumlu son kerteye ermeden biter. Erkek kötüdür, acı çektirir. Kadın erkeğin kurbanı olur. "Zühre şikâyet etmeden zulüm çekenlerin haşmetli nur parıltısıyla çıktı gitti" tümcesi kadının bu tragedyasını toparlar gibidir. Kadının bir üst ruhsal kata çıkması için bu acıları çekmesi, erkek cehen-neminden geçmesi gerek gibidir bu romanda da. Zühre'nin ölü-sü bir ermiş gibi betimlenir: "Genç bir kadın... Fakat göğsüne sarkan uzun saçları yarı ak, yarı kınalı. Nazik yapılı, halavetli, tatlı yüzlü bir kadın... Sedirin üstünde duvara yaslanmış, otu-rurmuş. Gülümseyen yüzünde nur parçaları uçuşurmuş. Aralık dudaklarından iplik gibi ince kan sızarmış."

Bir sonraki roman *Dineyri Papazı*'nda eşitsiz ilişkilerin en korkuncu anlatılır.

Bir üçüncü taraf için nasıl kurulduğu anlaşılması güç bir ilişkidir bu. Bir yanda Gülbün adlı "taze İstanbul kızı" vardır. Tıp öğrencisi, geleceğı parlak... "Soyu Sopa" da "Osmanlı tari-hine birkaç elçi ve birkaç bestekâr vermiş asil bir aile." Öbür yanda ise "geçkin taşra beyi" Ayhan vardır. İstanbul'a yerleş-miş zengin bir tecimendir. "Her gün ögle yemeğinden sonra Mehmet Ayhan Bey Borsa Kırathanesinde bir nargile içer. Burası onun taşralı tanıdıklarla buluştuğu bir nev'i karargâh-tır. Akşamları Beyoğlu'na kulübe gider, alafranga gösterişe düşkün diğer bir zümre ahabası da asrı donatılmış salonlarda görür." Öykü İkinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da geçer. Bununla birlikte Ayhan Bey salt o döneme ait bir kahraman değildir. Kültür bakımından geçiş döneminden çıkamamış, ancak anamalcı uluslararası düzene yerleşmiş bir ülkenin günü-müzde de rastlanan bir tipidir. Roman içinde toplumsal tipinin belirli bir imlemi olacaktır.

Elbette Gülbün'ü çeken Ayhan Bey'in toplumsal konumu değildir. Ayhan'ın fiziğı ve fiziğine Gülbün'ün yüklediğı anlam-lardır. Gülbün ilk görüşünde vurulur "kibar ve olgun görünüş-lü" Ayhan'a. Ancak Ayhan'ın yakışıklılığından çok fiziğine yük-lelediğı üstünlük yananlamı çeker Gülbün'ü: "Bu keskin profil,

bu vecd ve dehşet verici gözler. Gülbün derhal tek yaradılışlı hüküm ve kumanda sahibini tanımıştı. Kitlelere emretmek kuvvetini, kitleleri sevk etmek kudretini taşıyan bir insan. Benzeri bulunmayacak kadar sert, en küçük hata yüzünden cana kıyacak kadar zalim, afetlik derecesinde gururlu ve tehlikeli. Fakat Gülbün böyle bir dehşet tanrısı, nikabı altında beliren incecik, esiri bir sızıntıyı da yakalayivermişti: Mertlik, kahramanlık, masallarda, destanlarda yatakalan sevgi.”

Safiye Erol’un öbür kadın kahramanları gibi Gülbün de o “sevgi”yi bulabileceği umudu, inancıyla, daha doğrusu içgüdülerinin güdümünde Ayhan ile ilişkiye girecektir. Gelgelelim, görünüşünün Gülbün’de yarattığı anlamlarla hiçbir ilintisi yoktur Ayhan’ın. Gülbün ile ilişkisinden beklediği tek şey zevktir. Ayhan’ın dünyaya bakışında, duygularında, yaşantısında Gülbün’ün yüce duygularına denk olabilecek hiçbir özellik de yoktur. *Ciğerdelen*’in Sinan’ı gibi çocukluğundan beri kadın kısmının şımarttığı bir erkektir Ayhan. Evlidir. Ancak bu başka kadınlarla ilişki kurmasına engel olmaz. Gülbün de onlardan biri olur.

Gülbün bütün bunları bile bile geliştirir ilişkiyi. Garsoniyere gidip gelmeye, metres konumuna razı olur. Başka bir deyişle battıkça batar. Oysa ne anlamlar yükler Ayhan’a. Önderdir o, yalvaçsı bir yaratıktır. “Yaradılıştan başı taçlı, kütteleler kavimler şefi Sultan Ayhan! Hazret-i Davud’dan bir ses, Hazret-i Muhammed’den bir bakış bir koku getiren Mabud Ayhan!” Gerçek sevgiyi yakalamak umudunu mu bırakmaz, yoksa kendi zaafını mı yenemez? Safiye Erol’un 1962’de yazdığı “Ruhlarda İnkılâp” makalesine bakarsak bu sorunun yanıtının karışık olduğu sonucuna varabiliriz. Bu makalesinde Erol, Victor Hugo’nun Juliette ile ilişkisini ele alır. Victor Hugo’nun evli olmasına, çeşitli gönül ilişkilerine karşın Juliette ile sevgisinin özel, giderek üstün bir konumda olduğunu savlar. “Juliette’in ilk vuslat gecesinde giymiş bulunduğu altın işlemeli mor ipek elbise Royal meydanındaki Victor Hugo müzesinde mukaddes bir emanet gibi muhafaza edilir. Kimse dudak büküp ‘alt tarafı bir metres kadınıdır’ demez. Halk, vitrini rikkat ve ihtiramla tavaf eder” derken yeterince açıktır üçlü ilişki konusuna yaklaşımında.

Ne Gülbün Juliette, ne de Ayhan Victor Hugo’dur. Ancak Gülbün’ün tutkusu derindir. “Ben kayıtsız şartsız seninim” diye düşünecektir. Bu ait olma duygusu içinde kendinden geçecek, Ayhan’ın oyuncağı, giderek kurbanı olacaktır. Romanın anlatıcısı Gülbün’ün ruh halini aktarırken, bunu bütün kadınlarla genelleştirmesi de okurun dikkatini çekecektir: “Aşk çekmiş, analığı bilmiş kadınların içten ürperen iniltilerini o da inlerdi: Ah keşke arafta kalmasaydım. Onun malı olmak, onunla beraber olmak için keşke ben benden geçseydim.” Gülbün’ün kurban durumuna düşmesi de salt ona özgü bir yazgı değildir: “Erkek zulmüyle mabud hışmının tam orta yerinde Gülbünler tükenir.”

Genç Gülbün dostlarının da yardımı, desteğiyle bu gönül badiresini atlatır. Ayhan’ı aşar. Gülbün’ün gönül tutsaklığının salt ruhsal kaynaklı olmadığı, bir kültür sorunu olduğu telkini yapar romanın anlatıcısı. Ayhan “Kadın erkeğin emrindedir” diye düşünürken, Gülbün “Ben senin emrindeyim, amma eski zaman yeni zamanın emrindedir” diye karşı çıkar. Gülbün sanki yalnızca Ayhan’ı değil, eski kadın anlayışını aşar gibidir.

Gülbün kendi yaş ve kültür kümesinden Ercüment adlı bir gençle nişanlanır. Eşit, ussal, uslu ilişkidir bu. Giderek ülküsel. Cumhuriyet’i yüce Osmanlı geçmişinden alıp parlak geleceğe taşıyabilecek çiftlere örnek gibi anlatılır Gülbün-Ercüment birleşmesi. Romanın sonunda genç çift Edirne’ye, Selimiye Camii’ne giderler. Bu ulu yapıda dolaşmaları büyük ölçüde simgesel anlamıdır. Anlatıcı Selimiye’de geçmişi geleceği, Gülbün ile Ercüment’te de kökü “mazide olan atı”yi görmek, göstermek ister. Böylece *Dineyri Papazı* romanının son bölümünde Safiye Erol’un romanlarının iki ana kolu birleştirilmiş olur. Ancak, itiraf etmek gerekir ki, romanın başarılı yönü son sayfalar değil, kadın-erkek ilişkisinin işlendiği bölümlerdir.

Elbette, Safiye Erol’un Doğu-Batı ilişkisini de eşitsiz bir tutku ilişkisi gibi işlediğini de söyleyebiliriz. *Ciğerdelen* romanında kahramanlar sıkça Türkiye’nin gidişi üzerine düşünürler. Romandan çok “makale” havasında da olsa ilginç bölümlerdir bunlar. Nitekim, böyle bir bölümde Türklerin Batı’ya katılmak için gösterdikleri tutkulu çaba üzerinde durulur. “Türklerin

Avrupa'ya ikrar verdiği 'Evet, sizin dünya görüşünüz doğru imiş. Biz yanılmıştık. Bizi mektebinize alın temiz yüreğimizin var kuvvetiyle size ayak uyduralım' dediği günler"den söz edilir. "Dedelerimiz Batı'yı olduğu gibi kavrayamadılar. Evvela aşırı bir aşk, sonra aşırı aşkların olağan tepkisi hayal kırılığı" sözleri özellikle dikkati çeker. Avrupa'ya tutkulu yönelişimizde sık sık yaşadığımız bir ruh halidir bu.

Safiye Erol'un yayımlanan iki çevirisine de bakmak, bu özel yazarın "şahsi masal"ını anlamaya çalışmak açısından yararlı olabilir. 1941'de Selma Lagerlöf'den *Portugaliye İmparatoriçesi*'ni çıkarmış gün ışığına. Erol'un çevirisini okuyamadım ama İngilizcesinden bildiğim bir roman. İlk dikkatimi çeken, romanın asıl başlığında "İmparator" sözcüğü varken bunun Türkçede dişileşmiş olması. Bilinçli bir değiştirme olabilir.

Duygulu bir okuru hüngür hüngür ağlatabilecek bir roman bu. Ana, baba ve kızıdan oluşan bir ailenin draması. Kız on yedi yaşına gelince bir bahane uydurup uzaklara gidiyor, yanlış yollara sapıyor. Özellikle babaya koyuyor kızının yokluğu. Ussal sağlığını yitiriyor. Kendini "imparator", kızını da "imparatoriçe" yapıyor kendisinden başka kimsenin yaşamadığı bir düşlem dünyasında. Aile ilişkisini, baba kız sevgisini yücelten kutlu bir öykü. Safiye Erol'un kadın kahramanları genellikle ana babadan, sıcak aile ortamından uzak büyümüşlerdir. Baba betisi de genellikle arıktır. Lagerlöf'ün romanında bu eksiklikler gideriliyor sanki. Romanın başlığını Türkçeye aktarıırken "imparator" yerine "imparatoriçe" denilmesi babayla kızı özdeşlemek amacıyla yapılmış bilinçli değişiklik olabilir.

Erol'un yayımladığı ikinci çeviri roman La Motte Fouqué'nin ünlü *Undine*'yi. Erol "Su kızı" diye çevirmiş bu başlığı. Bence "Su perisi" deseydi romana daha uygun olurdu. Bu romanın Erol okuru açısından en ilginç yönü üçlü bir seviyi işlemesi. Kısacası, çevirilerinde bile kendi dünyasında kalmış Safiye Erol.

Üçlü ilişki izleğine Erol'un *Çölde Biten Rahmet Ağacı* kitabında da rastlanır. Bu kez uzaktan, adı konmadan, romanlarla bağlantı akla getirmeksizin işlenmiştir üçlü ilişki. Kutsal bir öykü söz konusudur. Hazreti İbrahim'in iki eşi: Sara ve Hacer

ile ilişkileri. Hacer kutsal görevini yapmış, peygambere soyunu sürdürecektir erkek evladı vermiştir. Ancak bunun karşılığında Sara'nın kıskançlığının kurbanı olur. Sara'nın sözüyle Hacer ve oğlu Hazreti İsmail çöle sürülürler. Yazarımız Sara'yı suçlar açıkça. Hacer'den yana tavır alır. Hazreti İbrahim'e kıyamaz. Sara'nın sözüne neden uydu diye yermek yerine, yılda bir kez Sara'ya karşı gelip oğlunu görmesini yüceltir. Sanki Sara açılmaz bir had gibidir. Tanrısal sınanma aracıdır Sara. Onun yol açtığı acılarda olgunlaşır, kutsallaşır Hacer. Safiye Erol'un bir roman kahramanı gibidir.

Safiye Erol üzerinde durmaz ama Hacer'in Müslümanlık tarihindeki yeri bir temeltaş niteliğindedir. Çünkü oğlu İsmail'den gelir Arap ulusu. Çok tuhaftır: Arapların türümü Erol'un romanlarında anlattığı türden bir üçlü ilişkiyle başlamıştır.

Fethi Benslama, *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam** başlıklı çalışmasında, Hacer'in öyküsünü Tevrat ile *Kuran-ı Kerim*'in yanı sıra çeşitli dinbilimcilerin yazdıklarından okumaya çalışır. *Kuran-ı Kerim*'de Hacer'in adıyla anılmamasını Müslümanlığı temellendirici bir soru(n) olarak ortaya atmaya girişir. Haklı mıdır, değil midir? Yanıt bizi aşar. Ancak Benslama, kadına kutsalı görme yetisi yakıştırır. Bu yaklaşımı ister istemez Erol'un seven kadında gördüğü kutsallığa uzanma eğilimine haklılık kazandırır.

Benslama, Müslümanlık açısından aynı derecede önemli bir üçlü ilişkiye daha dikkatimizi çeker. İbn Hişam'ın yazdığı Hazreti Muhammed'in yaşamöyküsünden bildiğimiz bir bölümdür bu. Hazreti Peygamber'in babası Abdullah eşi Emine ile evlenmeden Rukayya adlı kadına rastlar. Rukayya ona birlikte olmayı önerir. Ancak Abdullah bu öneriyi kabul etmez, gidip Emine ile evlenir. Hazreti Muhammed'in doğumuna yol açacak kutsal birleşme olur. Daha sonra Abdullah yine görür Rukayya'yı. İbn Hişam ikisi arasında geçen konuşmayı şöyle aktarmıştır:

— Dün bana önermiş olduğunu bugün niye önermiyorsun?

— Dün senden çıkan ışığı yitirdin şimdi. Artık seni gerekse-miyorum."

* Sözü edilen kitap *İslâm'ın Psikanalizi* adıyla İletişim Yayınları'ndan çıktı. Çev: Işık Ergüden, 2005. (Ed. N.)

Abdullah'ın içinde taşıdığı yalvaç ışığının ayırdına varan bir kadın olmuştur. Kadının bu ayırıcı özelliği Müslümanlığın özünde yer almaktadır. Benslama sanki bilmeden, uzaktan Safiye Erol'un savını doğrulamaktadır. Müslüman kadın yazarlar arasında Safiye Erol'un yeri eşsizdir. Hacer'in hakkını istemesine ramak kalmıştır.

1962'de yayınlanan *Çölde Biten Rahmet Ağacı* İslamiyetin kurucu öyküleriyle yazarın "şahsi masalı"nın birbirine karıştığı şiir tadında bir yapıttır. Din, milliyet, medeniyet, cumhuriyet... hepsini bağdaştırıp birleştirmek, insanımızın ruh fırtınasını dindirmek için içten bir arayışın izdüşümü görülür bu satırlarda.

Aynı arayış Safiye Erol'un makalelerinde de görülmektedir. Safiye Erol'un Batı kültürünü iyi tanıdığı, Uzakdoğu gizemciliğiyle ilgilendiği, İslamiyetle özel bir ilişki kurduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan, Marilyn Monroe'nun ardından yazılan en güzel yazıklanmalardan birini Safiye Erol yazmıştır. "Latilokum" der Marilyn'e! Safiye Erol dar kültür yaşantımızda az rastlanan geniş ufuklu yazarlardan biridir.

Şöyle der yine 1962'de yazmış olduğu "Sinirlerimiz" makalesinde: "Bünye değiştiriyoruz. Doğu'nun bol zamana, geniş mekâna, fatalizme göre ayarlanmış aheste salıntısından Batı'nın makina gibi tıkr tıkr işleyen ritmik dinamizmine aktarmanın içindeyiz, daha doğrusu başlangıcındayız, asıl civcivli noktasına gelmedik daha, eski zaman kalıntıları her tarafta yol kesiyor ve bizi eski zamanın âhengine geri tepiyor. Asfaltta uçar daim biraz yürüyorsunuz, derken stop. Arnavut kaldırımı başlıyor. Sağda yıkıntı solda yapı. İğri büğrü taşlardan daracık bir yaya kaldırımı, hışım gibi gelen taşıtlardan şuraya canımı kurtarayım derken o beğenmediğiniz yaya kaldırımına inşaat malzemesi yüklü bir kamyon geliyor bindiriyor. Şurada boru patlamış, sel basmış, burada blok taşlar geçilmez, ötede işporta beride yolcu alan dolmuş. Nereye basıp yürüyeceğiz?"

1962'de değil bugün de rahatlıkla sorulabilecek bu sorunun hâlâ yanıtını bulamadık. Doğru soru sormak, doğru yanıtın yansımasıdır, derler. Safiye Erol doğru yanıt bulamasalar bile doğru soru soranlardandır.

Nisan 2003

Kitap Çok, Okur Tek

Mart ayındayız. 1877 Mart'ında Dostoyevski "İstanbul bizim olmalı!" demiş. Yazarlar, kalemli ne denli büyük olursa olsun, tarih nehrinde kayıkçılık yapmaya kalkıştırlarsa böyle saçma sapan laflar edebiliyorlar. Ama üzerinde durmak istediğim konu Dostoyevski'nin Türk düşmanlığı değil.

Birbirinden ayrımlı üç kitaptan tek bir yazı içinde izleksel bütünlük, hiç değilse tutarlılık oluşturularak söz etmeye çalışacağım. O da olmazsa üç kitabı birbirine tutturmaya çabalayacağım. Yazarların bu tür okumaları pek sevmediklerini, "Okurun alımlaması, algılaması birkaç sabit fikrin yörüngesinde olduğu sürece, hangi kitabı okursa okusun orada kendi dünyasını görece, kendini aşamayacak, kitabı anlayamayacak" diye kaygı duyduklarını biliyorum. Ama okuyacak o kadar çok kitap var ki!

Pierre Schoentjes'in 2001 Ekim'inde çıkan *Poétique de l'Ironie* [İroninin Poetikası] kitabını okudum nihayet! Vladimir Jankelevitch'in ünlü *L'ironie* [İroni] kitabı gibi bu söz sanatının felsefesini yapan bir çalışma değil. Akademik görünümlü bir araştırma. Batı'nın yazılı kültür tarihi boyunca ironi kavramının nasıl kullanıldığını irdeliyor.

İroni çok bilinen, kullanılan bir söz sanatı. Sözlüğe bakılırsa, söylemek istediğinizi, tam tersini söyleyerek anlatırsanız ironi yapıyorsunuz. Berbat bir şiire "muhteşem" demek gibi... Aslında bizim günlük yaşamımızda, günlük Türkçede sıkça başvurulan bir söz sanatı bu. Ancak ironi üzerine kuram üretmiş

ya da bu söz sanatını düşünme, araştırma yöntemine dönüştürmüş sanatçımız ya da düşünce kişimizin, giderek akademisyenimizin sayısı kaçtır bilemiyorum.

Schoentjes'in kitabına göre, Batı'da ironinin "babası" Sokrates, elbette özellikle Platon'un diyaloglarındaki Sokrates. Haksız yere ölüm cezası çeken bilge. Haklı olduğunu bile bile hukukun üstünlüğüne uymayı, dolayısıyla zehir içerek idam edilmeyi kabul etmiş Sokrates. Böylece hak ile hukuk arasında ülkesine göre değişik sıklıkta ortaya çıkabilen çelişkinin kurbanı olmuş. Bazı yorumculara bakılırsa, Atina kentinin temeli olarak gördüğü hukuk kavramını kurtarmak için kendini bile bile kurban etmiş.

Sokrates'in kendi ölümüne yaklaşımına ilişkin yorum çeşitli. Ne ki, neden ölüme yargılı kılındığı belli: Sokrates doğruların ardında. Biricik tutkusu yalan dolan, yanılsama, yanıltmayı, şişinme, böbürlenmeyi aşıp doğruyu görmek, göstermek. Bunu yaparken başvurduğu yöntem de uzun söylevler çekmek, kapı kapı kandırma gezilerine çıkmak değil. İnsanlarla, kendi yanlışlarını kendilerinin görebilecekleri biçimde konuşmak.

Sokrates insanlara yeni bir din ya da ideoloji öğretmeye çalışan biri değil. Dolayısıyla yerleşik değerler dizgesine tehdit oluşturmuyor ilk bakışta. Tek bellediği erek: "Kişinin kendini bilmesi." Bir bakıma insanların kendi kendilerini aldatmalarını engellemeye çalışıyor Sokrates. Kullandığı yöntemler ise diyalog ve ironi.

Kierkegaard, Sokrates'in ironisi için "İroni hakikat değildir, ama yoldur" tanısını yapmış. Ünlü düşünür Roman Guardini ise, "Sokrates'in ironisi muhatabı safdışı etmeyi değil, ona yardım etmeyi amaçlar. Karşısındakini özgürleştirmek ve hakikate açmak ister... İronisinin yapmaya çalıştığı şey, konuşulan kişinin merkezinde bir rahatsızlık ve gerilim yaratmak, oradan kalkarak da ya konuşulan o kişide, o kurtarılamazsa dinleyenlerde beklenen hareketlenmeyi sağlamaktır."

Sokrates'in ironiyle ördüğü diyaloglarında izlediği yöntemi şöyle anlatıyor Jean Brun: "Diyalog doğruluk, adalet, güzellik, inanç gibi bir kavramın tanımının arayışıyla başlar. Muhatap kendinden emin biçimde hemen bir tanımlama yapar. Sokrates

bu yanıtı hayranlıkla karşılar. Bilgisine güvenerek hafifçe kasılan muhatabının rızasıyla bu tanımlamadan, sayıları arttıkça çizgileri kesinleşen çıkarsamalar yapmaya koyulur. Muhatap, Sokrates'i onaylayarak izler. Yaptığı tanımlamanın kendisinin sandığından daha derin olduğunu görmekten çok hoşnuttur. Sonra, birdenbire Sokrates duruverir. Vardığı noktanın başladığı nokta ile biçimsel çelişki içinde olduğunu gösterir. Muhatap iyi niyetliyse yaptığı tanımlamanın hiçbir değeri olmadığı ve başka bir tanım önermesi gerektiği sonucuna varır. O zaman Sokrates tartışmayı baştan alır, muhatabının art arda yaptığı tanımlamaları süzgeçten geçirir. Çoğu kez diyalog sonuçsuz kalır. Sokrates, sarsılmış muhatabına, konuyu belki başka bir zaman yeniden inceleyebileceklerini söyleyerek ayrılır." Sokrates, Hippias ile söyleşisinde bu yöntemi kendisi de kısaca anlatır. Bir de önemli bir ekleme yapar: "Muhatabımı değersiz görürsem birinci sorunun ötesine geçmem..."

Sokrates ünlü savunmasında "çünkü o hiçbir şey bilmediği halde bildiğini sanıyor; ben ise bilmiyorum ama bildiğimi de sanmıyorum. Daha doğrusu bilmediğimi biliyorum; demek ki ondan biraz daha bilgeyim" (Niyazi Berkes çevirisi) diyor. Bu ironik sözlerdeki erişilmez üstünlüğü herhalde içlerine sindirememiş Atinalılar. Kendi kendilerini aldatmalarına engel olmayı çalışan bu adama "Sana ne? Sen kim oluyorsun?" çekerek haddini bildirivermişler. Yaşadıkça görüyor insan. Bir kişinin, giderek bir halkın, bir ülkenin, ussal düzlemde dile getirmediği, dolayısıyla bilinçdışında kalan tehdit algılamasında, kendi kendini kandırmaktan vazgeçmek zorunda bırakabilecek ya da kendi hakkında geliştirdiği olumlu imgenin yıkılmasına yol açabilecek etmenler ön sıralarda yer alabiliyorlar gerçekten.

Herhalde bu nedenle ironiye bazı yönlerden olumsuz bir anlam yüklemiş Atinalılar. Örneğin Platon'un ünlü *Devlet*'inde geçer ironi kavramı: Sokrates'in genç sofist Thrasymakhos ile konuşmasında. Genç sofist Sokrates'e "Doğruluk nedir?" diye sorar. Sokrates bu sorunun tuzağına düşmeden kendi yönüne çeker konuşmayı. Taktik gereği karşısındakini yüceltip kendini alçaltmaktan da geri kalmaz. Bunun üzerine Thrasymakhos "İşte Sokrates'in her zamanki ironisi! Ama ben bunu biliyor-

dum ve buradakilere önceden söylemiştim ki sen cevap vermek istemeyeceksin, işi ironiye dökeceksin. Bir soru karşısında cevap vermektense her şeyi yapacaksın.”

Yukarıdaki alıntı Azra Erhat / Samim Sinanoğlu / Suat Sinaoğlu çevirisinden. Bakın Sabahattin Eyuboğlu / Adalet Cimcoz nasıl çevirmişler aynı bölümü: “Bak bak, Sokrates her zamanki gibi yan çiziyor gene! Ben biliyordum böyle olacağını, önceden de söyledim. Cevap vermeyeceksin işi bilmezliğe dökeceksin. Sorulana cevap vermemek için elinden geleni yapacaksın.” İroni kavramı tümüyle güme gitmiş ikinci çeviride. Böylece eskil Yunan kültürünü ne denli iyi bildiğimiz mi ortaya çıkmış? Bilemiyorum. İlk çeviride ikinci kez kullanılan ironi kavramının da ne denli yerine oturduğunu da bilemiyorum. Fransızca çeviriye bakılırsa, ironiyle (eironeia) ile aynı kökten gelen bilmezlik (eironeio) kullanılmış burada.

Bu çeviriler üzerine değerlendirmemiz ne olursa olsun yansıttıkları çabaya, amaca saygı duymak gerekir. İslam dünyasının aşağı yukarı 12. yüzyıldan bu yana unuttuğu eskil Yunan kültürüne yeniden açılımı sağlayan Türk aydınlanmasının temsilcileri arasındadır adlarını andığımız çevirmenler. Aydınlanmanın anlamını iyi anlayanlardan biri de Cimcoz’un yakın arkadaşı Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde kullanmış ironiyi, “...üst üste inkılâplar yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak, dolu dizgin ilerlemiş bir cemiyet”i imgelerken.

Ünlü Alman ön coşumcu (ön romantik) Friedrich Schlegel “aşkın soytarılık” diyor ironiye. Schlegel, bir grup meslektaşıyla birlikte coşumculuğun yolunu açarken “ironi” kavramını da yeniden canlandırmış. Schlegel’in ironisi yükselen kentsoylu kültürüne, doğaya üstünlük savlayan insana “kendini bil, kendine gel” uyarısıdır, bana kalırsa. 19. ve özellikle 20. yüzyıl Batı yazınında ironinin önemli bir yer tutması Schlegel’in bu konuyu ortaya atmış olmasına bağlanır genellikle. Elbette, Sokrates’inkinden ayrımlıdır modern ironi. Karşısındakine alttan alarak soru yönelten garibanın yerini, kendisine de çevresine de benimsemeden bakan, kül yutmadığını gösteren özne almıştır. Herhalde bu nedenle Joseph Proudhon, 1850’de yayımladığı *Bir Devrimcinin İtirafı*’nda “İroni, gerçek özgürlük!” demiş.

“Dünyadaki en ince kitaplardan biri Almanca mizah kitabı” diye bir söz vardır. Bakın matrağa: Schlegel ironinin kuramını yapmış, ancak pek uygulamamıştır. Ironinin Alman kültüründe eğreti durduğunu öne sürenleri haksız çıkartmak istememiş sanki. Nitekim, Walter Benjamin bile bu kavramı pek sevmediği izlenimi veriyor Alman Coşumculuğunda Sanat Eleştirisi Kavramı çalışmasında. Schlegel’in “ironi” kavramını zoraki olarak inceliyor gibi. Bununla birlikte, beş-altı sayfalık bir akıl yürütmenin sonucunda ironinin sanatın özünde olduğu yargısına varıyor.

Elbette, gülen bir adam olarak pek bilinmez Walter Benjamin. Zavallının başına gelenleri düşündükçe, gülmüş olmasını beklemek güç görünüyor doğrusu. Bir felaket dönemini yaşamıştır Benjamin. Tarihi felaket olarak yaşamıştır. Yapıtında incelediği konular bir bakıma Otuz Yıl Savaşları’ndan (1618-1648) İkinci Dünya Savaşı’na değin uzanır. Alman ulusu açısından iki varoluşsal felaket arasındaki dönemdir bu. İkinci Dünya Savaşı’nın anıları hâlâ canlı. Otuz Yıl Savaşları’na gelince, o günlerden kalma bir *İncil*’e, okuyanın düştüğü kenar notu fikir verebilir belki: “Hayvanlar gibi yaşıyoruz. Ağaç kabuğu ve otu yiyoruz. Almanya’nın başına bunların geleceğini kimse düşünmezdi. Birçok kişi Tanrı yok diyor.”

Kendi içinde bir bütünlüğü olduğu, belirli bir süreç oluşturduğu öne sürülebilecek üç yüz yılı aşkın bir tarih parçasıdır iki felaket arası bu dönem. Otuz Yıl Savaşları sonunda imzalanan Vestfalya Antlaşması Avrupa’da ulus-devletin doğuş tarihi olarak anılır. Egemen birimler olarak devletlerin ortaya çıkması büyük ölçüde bu antlaşmaya bağlıdır, derler. Aslında reformasyonla başlayan bir düzen oturtulmuştur bu antlaşmayla. Protestanlık, Avrupa’da yerini “resmen” almıştır. Martin Luther ile bir yüzyıl önce başlamış olan Alman uyanışı bu antlaşmadan sonra ivme kazanmıştır. Alman illerinde egemen prenslikler kurulmasıyla belirli bir siyasal istikrar sağlanmış, bu zemin üzerinde Almanlar gelişmeye, kalkınmaya koyulmuşlardır.

Bu dönem aynı zamanda genel olarak Avrupa’nın gelişme, uygarlık olarak yeryüzünde üstünlüğü ele geçirme süreci. Elbette, bildiğimiz birçok olumsuzluğun da yaşandığı bir gelişme

süreci. Kimi yorumculara göre, Almanya'yı Avrupa'nın geriye kalanından yalıtarak açıklamak güçtür. Almanya, Batı kültür ve uygarlığının ırkçılık başta olmak üzere birçok olumsuz yönünü en vurgulu biçimde üstlenmiştir. Ortaya çıkan sonuç aslında bu olumsuzlukların birikimidir. Bilim ve tekniğin hızla ilerlediği bir yerde en büyük barbarlık yaşanabilmiştir. 20. yüzyıl tarihi, ünlü yazar Ballard'ın sözünü alırsak, "us ile karabasanın evliliği" haline gelmiştir. Benjamin ve benzerleri, bir bakıma, en azından 16. yüzyıldan beri hazırlanan bu evliliğin, iki felaket arası dönemin olumsuzluklarının kurbanıdır. Belki de bu yüzden, Benjamin imgesi, Batı kültür tarihinin bilinçaltında suçluluk duygusunun hizasına kazınmış ve sürekli kanıyor gibidir.

Bu uzun dönemi değişik açıdan anlatan bir kitap var: John Harvey'nin *Men In Black*'i [Siyah Giysili Erkekler]. Batı Avrupa'da erkeklerin siyah giyinmesi özellikle 19. yüzyılda çok modaydı. Modadan da öte nerdeyse bir görgü kuralıydı. Birçok kesime doğal görünen bu durumu sorgulayanlar o çağda da olmuş. Örneğin, yanılmıyorsam Baudelaire "Ne oluyor, neyin yasını tutuyoruz?" demiş. 20. yüzyılda da bir ölçüde sürdü bu moda. Günümüzde de, siyah olmasa da koyu renkli takım elbise giyinmek hâlâ yalnızca şıklığın değil statünün, resmiyetin, yerine göre ciddiyetin ve otoritenin gereği. Bu koyu renklerin nereden çıktığını araştırmış Harvey.

Aslında anamalcılıkla, Protestanlıkla yaşıt bir moda bu. Melankoli gibi siyah giysilerin de bu dönemde yaygınlık kazanması Harvey'ye göre bir rastlantı değil. Siyah giyinmek modern Avrupa tarihinin kültürünün canlı bir damarı. Gerçekten de, Harvey'nin gözüyle 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sına şöyle bir bakınca insan şaşıyor. Önce reformasyon, sonra kontr-reformasyon derken, tüccarından papazına, kralına Avrupa'nın büyük bir bölümü kara giysili adamlarla dolu vermiş... Tahmin edileceği üzere, Harvey reformasyonla birlikte değişen insan anlayışına bağlıyor bu modayı. Hayattan içinden geldiği gibi zevk almak yerine içindeki şeytanı öldürmek, kendini adam etmek ahlakını benimsemiş, insanın temelde kötü ve günahkâr olduğuna, dolayısıyla sıkı bir disiplinle eğitilmesi gerektiğine inananların, en büyük erdem olarak çalışmayı görenlerin dönemi başlamıştır artık.

Ne var ki, birçok yorumcuya, bu arada Harvey'ye göre, bu gelişmeyle birlikte, Batılı insanın özünde bir şeyler kuruyup ölmüştür sanki. Yaşama aynı doğal sıcak bağlılık kalmamış, duygusallığın, imgelem zenginliğinin yerini akıl, güven verici bir arada yaşama duygusunun yerini birey ve "her koyun kendi bacağından asılır" anlayışı almıştır. Hayat değişmiştir.

Harvey'ye bakılırsa, siyah renk, değişen hayatın ardından bilinçdışı bir yazıklanmayı, hayat ile kurulan yeni ilişkideki katılığı anlatıyor. Dünyayı yeni baştan yaratmak iddiasıyla başlayan Fransız Devrimi'nin renkliliğe olan eğilimini de Batı kültür tarihinde aykırı bir araç gibi anıyor Harvey. Hızlı devrim döneminin kapanmasının ardından 19. yüzyılı karalar basıyor işte. Salt Fransa'da değil, *sens of humour*'u, mizahı icat ederek Avrupa insanına ek bir nefes alma olanağı yaratmış olan İngiltere'de de öyle oluyor. "Dickens'ın yapıtında," diyor Harvey, "siyah renk, İngiliz hayatını, özellikle merkantil ve orta sınıf yaşantısını sardığını gördüğü itikat sahibi, püriten, dahası: Calvinist baskıların amblesmidir." Siyah giysinin sürükleyici bir öyküsü var, kısacası. Her aşamada "Vay canına!" derken kendinizi, sonunda, 1932 yılında Himmler'in SS uniformalarını siyah yapmaya karar vermesiyle, Nazilerin siyah rengiyle karşı karşıya buluveriyorsunuz.

Elbette, Harvey'nin ilginç bir saptamanın anlamını abarttığını düşünebiliriz. Ancak siyah ya da koyu renkli giysilerle püriten ahlak arasında kurduğu bağlantı inandırıcı mı inandırıcı. Bu kitabı okuduktan sonra, eski insanların renkli giyinmelerinin, onların bizden daha az ciddi oldukları anlamına gelmediğini söyleyebiliriz.

Renk geri geliyor. Artık Batı toplumlarında siyahın Harvey'nin anlattığı biçimde egemenliğini görmek güç. Bunun nedeni, siyah giysinin imlediği öne sürülen derin ya da varoluşsal sorunların gittikçe çözümlenmesi midir? Bilemeyiz. Ama refah düzeyinin yükselmesinin, keyif ve eğlence için daha fazla vakit ayırma olanağının artmasının, tüketim toplumlarında yaşantının en azından görünürde çeşitlenip renklenmesinin siyahın gerilemesinde payı vardır herhalde.

Batı toplumlarındaki gelişmelere ilişkin ilginç bir kitap çıktı birkaç yıl önce. Bizim deyimimizle "gazeteci-yazar" olan

David Brooks'un *Bobos in Paradise* [Bobolar Cennette] kitabı. "Bobo" sözcüğü "Bourgeois Bohemians" deyiminin kısaltılmışı. Kitabın alt başlığı şöyle: "Yeni üst sınıf ve nasıl oraya geldiler". Kitap, ilginç bir sava dayanıyor. Şöyle:

"Marx, sınıfların ister istemez çatıştıklarını söylemişti bize. Ama bazen sadece birbirine karışırlar. Kentsoylu ana kültür değerleri ve 1960'ların karşı-kültürünün değerleri birbirinde eridiler. Kültür savaşı sona erdi, hiç değilse eğitim görmüş sınıf düzeyinde. Bu savaşın yerine eğitilmiş sınıf, önceki iki kültürün barışması olan bir üçüncü kültür yarattı. Eğitilmiş elitler bu barışmayı öngörmemişlerdi. Söz konusu barışma, olayları iki yönden de görmek için gösterilen milyonlarca çabanın ürünüdür. Artık çağımızın egemen tonudur bu. Kültür ile karşı-kültürün birleşmesinde kimin kime katıldığını söylemek olanaksızdır. Çünkü gerçekte kentsoylular ve bohemler birbirine katıldılar. Bu süreçten burjuva bohemler ya da bobolar olarak çıktılar."

Aslında David Brooks'un karmaşık bir kültür sorunsalını şematik bir yaklaşımla basite indirgediği; bu kitabın yazılmasının bile o sorunsalın gereği olduğu savlanabilir. Ancak Brooks'un çalışması yine de ilginç. Brooks'un bakışına göre, bir yanda kentsoylu kültür var. Bildiğimiz gibi, kazanca, yayılmaya yönelik, çalışma etiği ve kurallar üzerine oturuyor. Karşısında ise aydınların, aylakların, romantiklerin bohem kültürü var: Yaşamda paranın dışında değerler arayanlar, derinlik genişlik peşinde olanlar, düzeni değiştirmek isteyenler. Brooks 1968 olaylarını yaratanları ikinci kategorinin temsilcileri sayıyor elbette.

Nasıl oluyor da bu iki uzlaşmaz grup birleşiyorlar? Brooks'un getirdiği açıklama çok basit. ABD'de gizli bir kast dizgesi olduğu, yöneticilerin hep WASP sınıfından çıktıkları söylenir. Brooks artık bunun değiştiğini, toplumun yönetim tabakasının "iş hak edenin" ilkesini benimseyerek bütün sınıflara açıldığını, bunun sonucunda muhalif kültürlerin de yöneticiler arasında temsiline gerçekleştiğini öne sürüyor. Kentsoylu kültürünün özünün değişmediği, muhalefeti yok edemezse çeşitli yollardan evcilleştirip kendine katarak genişlediği söylenir hep. Brooks bu kez değişik bir süreç yaşandığı, kentsoylu kültürün de yönetim sınıfına temsilci veren 68'liler gibi grupların etkisiyle değiştiğini savlıyor. Yeni yöneticilerin yaşantı

farklılıklarını, zevk ve kültürel tercihlerinde eski yöneticilere oranla çok daha düzeyli olduklarını anlatarak savını temellendirmeye çalışıyor.

Bu arada, entelektüellerin de bobolar sınıfına katıldıklarını anlatıyor. Artık entelektüellerin "Chateau Margaux" şarabını ve ticaret kültürünü bilmeleri gerektiğini de vurguluyor. Eski zaman dervişleri gibi bir hırkayla yetinen entelektüellerin modası geçmiş artık. Aznavour'un ünlü "La Boheme" şarkısını da bugünün koşullarını yansıtıyor diye dinlemek güç anlaşılan. David Brooks, bugün entelektüelin yaşam kalitesi aramasının "ayıp" olmadığını söylüyor. İyi yaşayabilmek para gerektirir. Brooks, entelektüelliğin nasıl para ettiğini de örnekleriyle pek güzel anlatıyor. Bugünkü Batı kültüründe bir profesyonel entelektüeller grubu oluştuğunu betimliyor. Fukuyama gibi yanlış ama çarpıcı fikirler ortaya atarsanız herkesin sizin aleyhinize yazmak için yarışacaklarını, böylece kısa sürede ün salabileceğinizi öne sürüyor. Entelektüellik mesleğinde yarı yola gelmiş bir kişinin ayda en az üç panel tartışmasına katılması gerektiğini, çünkü yolun sonunda yarışı en çok panele katılmış olanın kazandığını belirtiyor.

Yarı şaka, yarı ciddi, keyifle okunan bir kitap. Hayatın değiştiğini kabul etmek gerekiyor. Sokrates'ten nereye gelmiş Batılı entelektüel? Sokrates bugün yaşasaydı ya da yaşayabilseydi "Bana gereksinmeniz yok. Siz her şeyi biliyorsunuz. Bizleri uğraştıran sorunları da aşmışsınız" mı derdi hem sözün hem de toplumun iktidar katına yükselmiş olan bu bobolara? Yoksa o da bobo mu olurdu?

Mart 2002

Aşk ve Ölüm

Amin Maalouf'un bir libretto'su: *L'amour de loin*.* Uzaktan Aşk, (hatta Uzaktaki Aşk) diye Türkçeye aktarılabilir bu başlık. Maalouf'un, bildiğimiz anlatılarında gizli kalmış bir yüzü karşımızda. Mekân yine geçmişte: 12. yüzyılda. Yine masalsi başkişiler: Trubadurlar**, levantenler... Ama Maalouf, "şahsi masal"ının saklı kaynaklarından gelen esinle tarihsel çerçeveyi aşmak, aşkınlık katına yükselmek isteyen bir gizemci şarkısı yazmış bu kez. Kaija Saariaho'nun Ağustos 2000'de Salzburg'da sahnelediği operanın metni olmuş *Uzaktan Aşk*. Fransa başta olmak üzere çeşitli ülkeleri dolaşacakmış Maalouf / Saariaho operası.

Yalın, basit bir öykü. Fransa'da Blaye Prensi Jaufre Rudel yaşamın geçici zevklerinden, günlük gönül oyunlarından sıkılmış, üstün kalıcı sevgiyi arıyor, âşık olmak istiyor. Düşleminde yarattığı ülküsel bir kadın için şarkılar düzüyor yakıcı bir özlem içinde. Çevresindeki herkes öyle bir kadının var olamayacağını söylerken, Ortadoğu'dan gelen bir gezgin, o kadının Trablus kontesi olduğunu, prensin düşüne bütünüyle uyduğunu söylüyor. O andan sonra prensin yatıp kalkıp tek düşündüğü konu Akdeniz'in öbür ucundaki kadın oluyor. Uzaktan seviyor uzaktakini.

Gezgin, Trablus'a geri gidip kontese anlatıyor prensi ve durumunu. Bakışık duygular uyanıyor Clémence adlı konteste. Ancak, acı çekmek, gönlünü "Prens gelir mi gelmez mi?" sorusunun zul-

* Sözü edilen kitap *Uzaktan Aşk* adıyla YKY'den çıktı. Çev: Samih Rifat, 2002. (Ed. N.)

** 12. ve 13. yüzyıllarda, Fransa'nın güneyinde, İtalya ve İspanya'nın kuzey bölgelerinde, yazıp besteledikleri şiirleri Oksitan dilinde okuyan ozanlara verilen ad. Latince yerine halk dilini kullansalar da trubadurların çoğu soylu kişilerdir. Notlayan: Esra Özdoğan, bkz *Uzaktan Aşk*, s. 9. (Ed. N.)

müne teslim etmek istemediği için ilişkinin gelişmesini kışkırtmak istemiyor. Gelgelelim, Hermes'in torunu gibidir gezgin. Aracılığını sürdürüyor. Gidip prene anlatıyor kontesin tepkilerini.

Prens atlıyor bir gemiye: Ver elini Trablus.

Kör talih! Yolculuk sırasında ölümcül bir hastalığa tutuluveriyor. Trablus'a vardığında yalnızca sevdiği kadına değil, ölüme de yakınlaşmış oluyor prens. Çok şükür! Ölmeden iniyor gemiden. İki sevgili buluşuyorlar. Hem de, sevgililerin çoğunluğunun tersine, "Sevdiğim gerçekten varmış!" diyebilerek. Soyut, ülküsel duygular somut karşılıklarına kavuşuyorlar. Heyhat! Hayat gibi geçici kavuşma... Düzelmiyor prens; sevgilisinin kucağında ayrılıyor bu dünyadan.

Altüst oluyor kontes. "Beni tanımamış bir adamdan dul kaldım" diyor. Bir yandan Tanrıya isyan ediyor; öbür yandan manastıra çekilmek istiyor, ömrünün geri kalanı boyunca. Sonra sevgilinin ölü gövdesi önünde diz çöküp dua etmeye başlıyor. Sevgilisine mi yoksa Tanrıya mı sesleniyor belli olmuyor.

"Adın Aşk ise salt sana tapıyorum Tanrım
Adın İyilik ise salt sana tapıyorum Tanrım
Adın Bağışlamak ise salt sana tapıyorum Tanrım
Adın Tutku ise salt sana tapıyorum Tanrım
Duam benden o kadar uzakta olan sana yükseliyor şimdi,
O kadar uzak olan sana
Aşkından kuşkuya düştüğüm için bağışla beni,
Senden kuşkuya düştüğüm için bağışla beni!
Benim için hayatını vermiş olan sen
Bağışla beni aşkından kuşku duyduğum için,
Bağışla beni o kadar uzakta kaldığım için
Şimdi sensin uzak olan
Hâlâ orada mısın duamı dinlemek için?
Şimdi sensin uzak olan
Şimdi sensin uzaktaki aşk
Tanrım, Tanrım sensin aşk,
Sensin uzaktan aşk..." *** Perde iner. Aşkınlığın başdöndürücü karanlığı açılır.

*** Bkz, Amin Maalouf, *Uzaktan Aşk*, Çev: Samih Rifat, YKY, Ekim 2005, 11. baskı, s. 76. (Ed. N.)

Quelque chose noir [Siyah bir şey]. Jacques Roubaud'nun 1986'da yayımladığı şiir kitabı. Gallimard'ın şiir dizisinde ikinci baskısı yeni çıktı.

Şairin ölen karısının ardından yazdığı kapkaranlık şiirler. Ürkütücü karanlık.

"Telefon çalacak. Ölüm yüzünden terk edilmiş adamın işiteceği ses sevilen kadının sesi olmayacak. Başka bir ses olacak bu, herhangi bir ses. Adam o sesi işitecek. Ama adamın yaşadığının kanıtı anlamına gelmeyecek o sesi işitmesi."

Bildiğimiz şiir yok bu kitapta. Ne imgeler ne de güzel sözler... Ne lirizm ne de melankoli...

Ne eğretileme ne de düzdeğişmece... Hayat dediğimiz, güzel sözlere sardığımız şey bütünüyle düzmece. Sözün bittiği yerde başlıyor bu şiirler, orada da bitiyor, bitmiyorlar aslında, sonsuzluğa doğru yankılanıyorlar, dipsiz kapkaranlık bir kuyuya doğru.

"Senin ölümün bitince. Ben ölmüş olacağım."

Ne aşkınlık arayışı, ne dua, ne beri ne de öte dünya bekletisi. Yokluğun ağırlığı altında eziliyor yaşam, aşk ve söz. Madenin geçiciliği, Yokluğun karanlığı korkutuyor. Ama bu korku beslemiyor mu aşkın ısını, aydınlığını?

Aralık 2001

"Seni Uzaktan Sevmek Aşkların En Güzeli"

Amin Maalouf değişik bir metinle, elimden bırakmadığım bir libretto ile okurun karşısında bu kez: *Uzaktan Aşk*. Ancak yine geçmiş yüzyıllara, Doğu ile Batı'nın birbirine karıştığı gizemli çağlara uzanıyor Maalouf. Bu kez, alışılmış deyimle, bir platonik aşk öyküsünü işliyor. Aslında yepyeni bir üslupla sunuluyor olsa da yeni değil anlattığı. Batı aşk edebiyatının kurucu öykülerinden biri.

Öykünün kahramanı Blaye Prensi Jaufré Rudel 1125-1148 yıllarında yaşamış olduğu sanılan bir trubadur, aşk şarkıları ozanı. Bugün Fransa'da "bölgesel dil" statüsünde olan Oksitan dilinde yazmış dizelerini, trubadurların hepsi gibi. Şiirlerinin ortak izlediği (teması) uzaktaki bir sevgiliye duyulan aşk. Nitekim en önemli şiirinin başlığı da "Uzaktaki Prenses".

Maalouf'un işlediği öykü Rudel'in başından gerçekten geçmiş mi bilinmiyor. Bildiğim kadarıyla, bu öykü iki kaynaktan türemiş. Biri, aynı dönemde yaşamış olan Marcabru adlı ozanın Rudel üzerine şiiri. Öbürüyse Rudel ile ilgili imzasız "vida" (tanıtıcı şiir). Anlaşılan, Maalouf söz konusu vida'yı geliştirip yorumlamış. Rudel'in vida'sının Türkçe anlamı aşağı yukarı şöyle:

"Jaufré Rudel, Blaye prensi, soylu ve cömert bir kişiydi. Hiç görmediği Trablus kontesine vuruldu. Antakya'dan gelen gezginlerin övgülü sözlerinden yalındı yüreği. Nice türkü yaktı kontes üzerine, güzel ezgiler, yalın sözcüklerle. Onu görmek istediği için katıldı Haçlı Seferi'ne, açıldı denize. Gemide

hastalanıverdi. Ölmek üzereydi Trablus'a indiğinde. Bir hana götürdüler prensi, kontese haber saldılar. Geldi kontes, oturdu başucuna, kollarının arasına aldı onu. Sevdığının orada olduğunu anladı prens. Ölüm döşeginde yeniden görebildi gözleri, yeniden işitebildi kulakları. Sevdığını görünceye değin onu yaşamda tuttuğu için şükretti Tanrıya. Kontesin kolları arasında teslim etti ruhunu. Kontes onurla dualarla gömdü onu Tanrının evine. Kontes de duramadı. Bu ölümden duyduğu acıyla rahibe oldu."

Edmon Rostand'dan Alfred Döblin'e birçok yazıncının ilgisini çeken bu öyküde imlendiği gibi, Jaufré Rudel'in İkinci Haçlı Seferi'ne katılmış olması büyük olasılık sayılıyor. Ancak Trablus kontesi bir yakıştırma deniliyor. Uzaktaki sevgilinin kim olduğuna ilişkin söylenti çok. Bu çerçevede Fransa kraliçesi Aliénor d'Aquitaine'in adı sık sık öne çıkarılıyor. Aliénor, Fransız Kral VII. Louis ile birlikte gitmiş İkinci Haçlı Seferi'ne. 1148 yılında Haçlıların yenilgisiyle biten sefer bu. Dönüşte Aliénor boşanmış kocasından. İngiltere kralıyla evlenmiş. Avrupa tarihinin yaman hatunlarından biridir Aliénor. Aslan Yürekli Richard'ın annesi. İki kocadan on çocuk yapmış. Bin bir olaya karışmış. Savaşmıcı, atılgan bir hanım. Bugün birçok feminist sahip çıkıyor Aliénor'un anısına. Aliénor'dan Luc Besson'un kadın kahramanlarına... Nereden nereye...

Aliénor'un yazın açısından önemi, trubadurlara sahip çıkması. Avrupa toplumsal tarihinde önemli bir damar olan, kadının yüceltilmesine dayanan "saraylı aşkı" (amour courtois) kültürü Aliénor'un toplumsal çevresinde ivme kazanmış derler. Aquitaine düşeşi Aliénor'un sanata ilgisinin nedeni olarak büyükbabası Dük IX. Guillaume'un ilk trubadur olması gösterilir.

Avrupa tarihinde 12. yüzyılı ön Rönesans nitelemesini yakıştıranlar vardır. Birçok şey o yüzyılda başlamıştır. Avrupa'nın ruh ve gönül tarihinde de en özlü değişim bu yüzyılda yaşanmıştır. Doğu'da zaten var olan aşk kültürü Batı'da da yayılmaya başlamıştır. *L'Amour et l'Occident* [Aşk ve Batı] kitabında ünlü İsviçreli düşünür Denis de Rougemont 12. yüzyılda "Psişik bir devrim" olduğunu öne sürecek denli önemsiyor söz

konusu değişimi. Gerçekten de bugün hemen her yerde doğal sayılacak denli benimsenmiş olan aşk kültürü aslında o çağın verimi.

Elbette, köklü kültürel değişimlerin nedenlerini soyut ya da salt düşünsel / duygusal düzeyde aramakla yetinmek eksiklik olur. Aşk kültürünün Batı'da neden 12. yüzyılda doğduğunu merak edenleri, Mehmet Ali Kılıçbay'ın dört dörtlük bir denemesine gönderirim: "Bir Ortaçağ İcadı: Aşk!" (*Cumhuriyet Dergi*, sayı 457, 25 Aralık 1994). Kılıçbay, "Eğer saraylı aşkı fizik boyut üzerine kurulsaydı, aşk bir duygusallık alanı olarak inşa edilemezdi" tümcesiyle bitiriyor denemesini.

Bu duygusallık alanının kurulmasını Hristiyanlığın özüyle bağdaştıramıyor Denis de Rougemont. Hristiyanlıkta tanrısal ile insansalın birbirine karışıp kaynaşmasının hiç öngörülmediğini, Tanrı orada insan burada mesafeli, kuralları belli bir ilişki düzeninin işlemesi gerektiğini, saraylı aşkında erkek ile yüceltilen kadın gönüllerinin karışıp bir olmasının buna ters düştüğünü, aşkın tanrısala giden yol olarak görülmesinin *İncil* öğretisinin temellerini sarstığını öne sürüyor. Dini saptıran bir gizemcilik olarak gördüğü aşk kültürünün Hristiyanlıktan doğmuş olamayacağını, dışarıdan, Endülüs ve Bağdat Araplarından, Sufilerden, Bogomillerden, Oksitanya ülkesine sızıp yayılan Katar (cathare) mezhebinden kaynaklandığını öne sürüyor. Sonra da, Batı'nın birçok olumsuz yönünü, dış mihraklarından gelen bu mikrobun gelişip bütün Batı'yı sarmasına bağlıyor. Evlilik kurumu bakımından tehdit olarak görüyor aşk kültürünü.

Bu konuda başka okuduklarıma bakılırsa, de Rougemont, 12. yüzyıldaki psişik devrimin önemli bir yönünü pek irdelememiş. Aşk kültürünün Batı'da kadına bakışı değiştirdiği öne sürülüyor. Bu çerçevede, Aziz Paulus'un Korinthoslulara mektuplarına gönderme yaparak, klasik Hristiyanlıkta kadının yeri anımsatılıyor: "...her erkeğin başı Mesih, ve kadının başı erkek, ve Mesih'in başı Tanrı'dır ... kadın erkek için yaratıldı. Bunun için melekler sebebinden kadın, başı üzerinde hâkimiyet alame-tine malik olmalıdır. (Kastedilen, kadının, dua ederken, erkeğe bağlı olduğunu göstermesi için başını örtmesi, bağlamasıdır.)" Saraylı aşkı ile birlikte kadın erkeğin üstüne çıkarıveriliyor.

Hiyerarşi değişiyor. Sevgilinin yüceltilmesi, sevgili için yanıp tutuşma duygusu gizemci bir boyut kazanıyor. Bir bakıma aşk dinsel alanına giriyor.

Maalouf, 12. yüzyıldaki gönül kültürü dönüşümünü kendinde toparlayan öykülerden birini güzel anlatmış. Ozan prens, Ömer Hayyam gibi, "tarif" üzerine âşık oluyor kontese. Yanlış çıkmayan, somut karşılığını bulan bir sevgi bu. Bir yanlışlık olmaz bu işte, çünkü aşk güdüyor prensin gönlünü. Aşk her iki sevgilinin de üstünde tanrısal bir güç gibi işliyor. Kontes de giriyor aşkın çekim alanına. Orada ömrü boyunca kalmayı seçiyor. Bu öyküde kadın imgesinde aşkın yüceltilmesiyle yetinilmiyor. Öykünün sonunda kadının sevdiği erkeğin ardından tapınırca-sına yazıklaşması, cinslerin karşılıklı yüceltilmesini aşarak, aşk kavramının ululanmasına dönüşüyor. Kadın kendini aşk duygusuna kapatıyor. Bu duyguda tanrısallık yolunu buluyor.

Bu kez Müslüman âlemi anmamış Maalouf. Daha doğrusu yeni öyküsünde İslam dünyası yokluğuyla var. Üstün bir aşk duygusu o günün Şark âlemi için yeni değil. Bu öykünün geçtiği varsayılan dönem Doğu'da Cürcani'nin, Nizami'nin ünlü aşk destanlarını yazdıkları çağa denk geliyor. Nizami yeryüzünde acı çeken Leyla ile Mecnun'u öbür dünyada birleştirip mutlu kılmış.

Öbür dünyadan söz etmiyor Maalouf. Kontesin manastıra çekilip ne yaptığını anlatmıyor. Bitiriveriyor öyküyü. Elbette acılı sonun okur üzerindeki etkisi daha yoğun oluyor böylece. Ama meraklı okur sürdürebilir bu kitapla başlayabilecek bir zihin yolculuğunu. Örneğin, kontesi Hz. Rabi'a'dan aktarılan öykü ve sözleri okurken düşünebilir. Bir İslam bilginine, Rabi'a'nın kadın olmasına karşın bu denli neden yüceltildiğini sormuşlar. Yanıt yalın: Tanrı biçimlere bakmaz. Nereden nereye...

Mart 2002

Dağıtmadan Dağılmaca (Bir kitap, dergi karıştırma oyunu)

Dişçide sıramı beklerken karıştırdığım eski bir dergide gözüme çarptı. Otuz-kırk yıl öncesinin ünlü bir politikacısıyla yapılmış kısacık bir söyleşi. Muhabir gitmiş, pat diye çalmış kapısını. Ünlü politikacı boş bulunup kapıya çıkınca nerdeyse zorlamayla bir iki söz kapmış. Çoktandır inzivada bir başına yaşıyormuş yaşlı adam. "Unutulmak istiyorum" demiş muhabire, kapatmış kapıyı. Bir süre sonra ölüm haberi gelmiş. Söyleşinin yayımlanma nedeni de bu. Bir kamu adamının, kenara çekilmesi yetmiyormuş gibi, ölümünün yakın olduğunu bildiği bir dönemde unutulmayı da istemesi geçmişiyle şimdisi arasında ürkütücü bir çelişki değil mi?

Ölenle ölünmüyor. Yaşam sürüyor. Okumak da.

Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit*'si ünlü Fransız cep kitabı dizisi "Livre de Poche"da geçenlerde bir kez daha yayımlandı. Yanlış bilmiyorsam Özdemir İnce bu yapıtı Türkçeye kazandırmış.* Aloysius Bertrand, Fransız şiirinde 19. yüzyılda önemli dönüşümler gerçekleştirmiş şairlerden. Rimbaud, Lautréamont gibi... Düzyazı şiirin yaratıcısı sayılıyor Bertrand. Baudelaire ondan etkilendiğini açıkça söylemiş. Ne ki, şiir tarihindeki önemi oranında tanınmıyor bu kenar şairinin adı. Bertrand'ın şiirlerinde, metinlerinde Ortaçağ konula-

* *Gaspard de la Nuit*, çev: Özdemir İnce, Gendaş Kültür, 1999. (Ed. N.)

rını işlemiş olmasının okuru yeterince çekmediğini, dolayısıyla adının dar bir çevrede kaldığını öne sürenler var.

Sâdık Hidâyet bu dar çevreden olmalı. Çünkü Bertrand'ın bir metninde *Kör Baykuş*'taki bir sahnenin benzerini, belki de esin kaynağını görür gibi oldum. Bertrand'ın kahramanı tavan arası penceresinden dışarıya bakınca arp çalan bembeyaz giyinmiş bir genç kıızı ve onun önünde diz çökmüş kara giysili ihtiyar bir adamı görür. *Kör Baykuş*'un başkişisiyse karanlık odasının duvarında açılan delikten dışarı bakınca yerde oturan kambur bir ihtiyarı ve ayakta ona doğru uzanan genç kıızı görür. Bertrand'ın ele aldığı konular, izlekler o dönemde pek yaygın olan fantastik, daha doğrusu Hoffmann'ın yazdığı türden. Hidâyet de bu yazın bölgesinin adamı. Bertrand'ı okumuş ve ondan birkaç şey kapmış olabilir.

Binbir Gece Masalları'ndan Ortaçağ destanlarına, din kitaplarından romantizmin kahramanlarına geniş bir arka planı olan, imge ve sözcük cümbüşü bir kitap Bertrand'ın. En çok merak ettiğim: Ortaçağ uzmanı Bertrand bizim Jaufré Rudel'i okumuş mu acaba? Henüz bulamadım bu sorunun yanıtını. Daha kötüsü: Rudel'in hayaletinin izini de hâlâ bulamadım, bir sürü imi değerlendirmeme karşın.

Alfred Jeanroy'un *Les Chansons de Jaufré Rudel* başlıklı bir kitabı var. Kolay ulaşılır sanılmasın! 1924'te yayımlanmış. Aloysius Bertrand bir laleden söz ederken "Konstantiniye sultanının sarayında yüzyılda bir yetişir bir soğan, harikalar harikası, hazineler hazinesi" der. Rudel arayıcıları için öyle bir kitap işte!

Jaufré Rudel'den geriye altı şiir kaldığı söylenir. Kitapta bunların hepsine yer verilmiş. Bir de Rudel'e yakıştırılabilecek nitelikte yedincisi var. Şiirlerin Oksitan dilinde asılları basılmış. Fransızca çevirileri de, şiir dili özeni pek gözetilmeden dipnotlar halinde sunuluyor. Bizim Divan şiirlerine yaptığımız gibi. Şiirlerin sesiyle, biçimiyle tanışma olanağı sağlamasa da imgele-ri hakkında fikir veren bir aktarım.

Rudel'in ilk şiirinin ilk sözcüğü "bülbul". Bu başta olmak üzere kullanılan imgeler ve ısrarla işlenen gizemci aşk izleği, trubadurların Müslüman şairlerden etkilendiğini öne sürenleri,

Denis de Rougemont'u anımsatıyor. Rudel bu şiirleri yazmadan neler okumuş acaba?

Çağdaşı Nizâmî-i Aruzî'ye bakılırsa, bir şairin yetkinleşebilmesi için eski ustalardan yirmi bin dizeyi ezbere öğrenmesi, yeni ustaların on bin dizesi üzerinde de çalışması gerek. Şiiri ne güzel tanımlar Nizâmî-i Aruzî: "Şiir öyle bir sanattır ki, onun yoluyla şair imgesel önermeleri bir araya getirir ve bereketli benzetmeler tahrik eder. Böylece küçük bir şeyi büyük, büyük bir şeyi de küçük gösterir. Güzeli çirkinin giysileri altında ve çirkinin de güzelin görünümünü içinde sunar. Şair, imgelemi etkileyerek, öfkeyi ve yaşama iştahını körükler. Bu etki yoluyla insan ruhu ya gerilir ya da gevşer..."

Rudel'in ne okumuş olduğunu bilmemekle birlikte Frédéric Mistral'ın kendini Aruzî'nin anlattığı biçimde yetiştirmiş olduğu kanısındayım. Mistral, Güney Fransa'nın, trubadurları gibi Ortaçağ'da değil, 19.-20. yüzyıl dönümünde parlayan yıldızı. Yaptıklarını Oksitan dili lehçelerinden olan Provans dilinde yazmış. 1904'te Nobel almış. Fransızca olmayan bir dilde yazarak Nobel alan büyük bir Fransız yazarı. Yaşadığı Provence bölgesini karış karış destanlara dökmüş. Bir "Ron Nehri Şiiri" var ki, Homeros'tan, Ovidius'tan modern çağa gürül gürül akıyor. Bölgesiyle bu denli özdeşleşmiş şair azdır herhalde. Doğduğu yerden ve annesinden hiç ayrılmamış. Adı okul, sokak, bina, meydan tabelalarında gururla taşınıyor Cezanne'ın, Van Gogh'un ışığın resmini çizmeye çalıştıkları bölgede. Mistral'ın evi bir müze şimdi. Gözleri ıslıl bir kadın tutkuyla yapıyor müzenin bekçiliğini.

Ortaçağ Fransa'sının meraklılarından İngiliz şair Algernon Charles Swinburne de on binlerce dize okumuşlardan olmalı. Bu arada Jaufré Rudel'in acıklı öyküsü de kaçmamış dikkatinden. "Zamanın Utkusu" şiirinde Rudel'in aşk ve ölüm öyküsüne. Daha doğrusu ona yakıştırılan öyküye. Aslı var mı yok mu, bilinmiyor çünkü. Rudel sahiden yaşamış mı? Bu da bilinmiyor. Geride kalan altı şiir yaşadığının yeterli kanıtı sayılmıyor. Yazarın yazdığının içine gömülüp kalması kötü anlaşılan. Dış dünyadan da kanıt gerek, yaşamış olduğunu gösteren. Yoksa öznenin aslını bilmeden, asıl olduğuna inanmıyorlar. Hayaletin gerçek olduğunun ayırımında değiller.

Gerçekten yaşadığını savlayanlara göre, Rudel'in bir kızı da varmış. Jean-Claude Marol'un *La Fin'Amor* kitabında rastladım. Rigaut de Barbezieux adlı bir trubadur vurulmuş Rudel'in kızına. "Hatunların hatunu" ilan etmiş onu. Ulu hatun ölünce acısına dayanamamış şair, bir manastırda inzivaya çekilmiş. Rudel'in "Uzaktaki Aşkı" gibi.

Alfred Döblin sanki Swinburne yoluyla bulmuş Rudel bilmesini. Hamlet ya da Uzun Gece Sona Eriyor romanının önemli bir bölümünde işlemiş Rudel'in öyküsünü, Swinburne'un dizelelerinden çıkarak. Romanın bir kişisi, kitaplarda Jaufré üzerine hiçbir şeye rastlanmadığını belirterek bu şairin yaşayıp yaşamadığını sorgular. Sonra kendi imgelemine işleterek yeni bir Rudel öyküsü düzer. Bu kez Rudel kendi köyünden yalınkat bir kıza âşık olur, o kızla birlikte çıkar Haçlı Seferi'ne. Öykünün sonunda da onunla evlenir. Bana kalırsa Rigaut de Barbezieux'nün âşık olduğu kız bu evlilikten olma. Bakın: Hepsi gerçek işte!

Elbette, Batı tarihinde trubadurlar yoluyla kadının yüceltilmesinin o dönemden başlayarak süreklilik kazanmış olduğu sanılmasın. Yoğunluğu 15. ve 16. yüzyıllarda yayılmış olan bir cadı avı döneminden geçmiş Batı. Cadı imgesi ulu hatun imgesinin tam karşıtı. Sanki kilise kadını cadıya eşitleyerek trubadurlardan öcünü almaya çalışmış. Elbette erkek cadılar da var. Ancak çoğu kadın, giderek başat sava göre cadılık kadın ruhunun dışavurumu. Cadı avının anayasası olan Cadıların Çekici başlıklı kitapta işlenen sav bu. Cadı avcısı iki papazın, Jacques Sprenger ile Henry Institoris'in yazdıkları bir kitap. 1486'da yayımlanmış. O günlerin bestseller'ı. Söz konusu yazarlar Engizisyon görevlisi. Kim bilir kaç yüz ya da bin kadının cadı diye yakılmasına neden olmuşlardır. Gelgelelim, o günlerde kilise de, bugünün deyimiyle öbür "egemen sınıflar" da bu iki cani papazdan yana. Şeytana karşı kutsal bir savaşım verildiği, Avrupa'nın şeytanın uşağı sayılan cadılardan temizlenerek arınacağı, güzel günlere gideceği kanısındalar.

Bu konuyu biraz olsun anlamaya çalışmak için Guy Bechtel'in *La Sorcière et l'Occident* [Cadı ve Batı] başlığını taşıyan görkemli yapıtına mutlaka bakmak gerek. Bechtel cadı avının en yoğun dönemi olarak 1570-1630 yıllarını gösteriyor. Bu arınma

kampanyasının en yoğun olarak yürütüldüğü bölge de genel olarak Ren Havzası. Ne garip bir çelişki: Protestanlığın yükseldiği, bir ucundan Calvin'in öbür ucundan Luther'in temellerini attığı, olmasaydı bugünün Avrupa'sının, giderek Amerika'sının olmayacağı bir kültür oluşurken, açıkçası yeni dünya düzeninin kurulduğu sırada ve coğrafyada binlerce kadın cadı diye diri diri yakılıyorlar.

Bu garip çelişkiye hâlâ doyurucu bir açıklama getirilebilmiş değil. İlk bakışta kilisede Ortaçağ'ı temsil eden değerlerin son kavgası bu. Ne ki, Bechtel'i okuyunca şaşırıyorsunuz, başka sonuçlar çıkarmaya yönelebiliyorsunuz. Bechtel'in vurguladığı gibi, eskiyi sona erdirdiği denli yeniyi başlatan, yeni dünyanın kurucu edimlerinden olan bir arınma etkinliği söz konusu.

Kaba, kirli, cahil köylü Avrupalıdan bakımlı, kentli Avrupalıya geçiş döneminde geliyor cadı avı. Böyle bir dönemde, bilginin biliminin denetiminin egemen sınıfların elinde olması gerekir, halk tabakalarının değil. Öyleyse dönem aynı zamanda savaş, hastalık, kıtlık dönemi de olsa birtakım insanların "kocakarı" yöntemleriyle halka çare götürmeye çalışmaları, böylece bilime, kilisenin denetimine meydan okumaları kabul edilemez. Egemen sınıflar, aralarındaki çelişkileri askıya alıp halk arasında yayılan kör inançlara, büyü yöntemlerine, bu eylemlerin öznelere olan cadılara pabuç bırakmamakta sessizce anlaşıyorlar sanki.

Konunun bu toplumsal boyutunun yanı sıra içsel bir boyutu da var. Aynı dönem, Avrupalının ruhunu, aklını, gövdesini terbiyeye giriştiği dönem. Bu sürecin öbür adı da insanın içindeki şeytanı öldürmek, hiç değilse denetim altına alabilmek. Şeytanın uşakları olarak görülen cadıların ortadan kaldırılmaya çalışılması bir bakıma yeni insan oluşurken verilen bir iç kavganın dışa yansıtılması. Cadıların Çekici kitabında neden cadıların daha çok kadın olduğu uzun uzun anlatılıyor. Tahmin edileceği üzere, ilk günahın kefareti kadına yıkılmakla başlanıyor işe. Kadının hem gövde hem de ruh gücü bakımından erkekte daha zayıf olması nedeniyle şeytana kolayca kandığı savı işleniyor. Merhem dışında bütün kadınlar aşağılanıyor. Ayrıca kadının varlığı

tutkuyla, kösnüyle özdeş kılınıyor. “Bütün bu cadılık işleri cadılarda doyum bilmez gövdesel tutkudan kaynaklanır” sonucuna varıyor cadı avcıları. Bir atasözünü anarak, cadı kadınları “asla yeter demeyen ateşe” benzetiyorlar.

Ateşte yakıyorlar cadıları. Ancak, bugünün ruhçözümleme bilgilerinin ışığında bakılırsa, o ateş aslında papaz efendilerin içinde tutsak kösnül tutkunun dışavurumu. Cadılarla savaşım insanın içindeki tutkunun ve kösnünün korkunç bir terbiyesi sanki. Cadıları yakınca insan kendi içindeki yasak duygulardan, şeytandan arınmış oluyor sanki. Kadınsız hayatın cehennem olduğunu en iyi onlar bilir aslında. Ama, kim bilir, belki de, cadıyı en “öteki” sayarak, zebanileşerek bu cehennemi aşabileceklerini sanmışlardır. Boşuna: “*Je est un autre*”.* Bu arada, Denis de Rougemont’un trubadurlara, dinî düzene uygun birliktelik olan evlilik yerine ölçü dışı aşkı yüceltmeleri yüzünden kızmasını gel de anımsama! Cadı avı dönemi Avrupalı iç insanın müthiş ruh maceralarından birinin sahnelenmesi gibi görünüyor.

Ancak kötü sayılardan arınmak, Batı’nın tarihinde cadı avından önce de sonra da görülen bir kültürel (!) temizlik işlemi. Örneğin trubadurlarla aynı çağda, Fransa’nın güneyinde Katarlar (cathare) sapkınlıkla suçlanıp diri diri yakılmışlar. Yüzlerce, binlerce insan cayır cayır yanmışlar. Böylece, kimine göre, Hristiyanlık büyük bir tehditten kurtarılmış. Şimdi bu kırımın ardından yazıklanan çok Fransız tarihçisi var. Nedir ki, yapılanların soykırım olmadığını kanıtlamak için de epey laf üretiyorlar. Akıllara durgunluk veren bir kıyım yaşanmış. Çağımızın trubaduru Francis Cabrel’in “Les Chevaliers de Cathare”’ını dinlerken alevlerin sıcaklığını duyumsuyor insan.

Denis de Rougemont Aşk ve Batı kitabında Katarlarla trubadurların arasında kültürel ilişki kurmaya çalışır. Çok kızar trubadurlara. De Rougemont’a bakılırsa trubadurlar yüzünden Batı kültüründe arzu cini şişesinden çıkmış, bir daha da o mazbut mekâna sokulamamıştır. Denis de Rougemont, Batı’daki en kanlı savaşların bile sorumlusunun bu cin olduğuna inanır. Batı’nın içine yerleşen o cinden arınma duasıdır Aşk ve Batı kitabı.

* Arthur Rimbaud’nun ünlü dizesi: Ben bir başkasıdır. (Ed. N.)

Denis de Rougemont, insan âşık olunca kıyamet kopacağından korkan püriten kafanın temsilcisi mi acaba?

Batı’nın arınma tutkusuna Michelet, Cadı başlıklı ünlü çalışmasında değinmiş. Temizlik işlemlerinin ilkinin Roma İmparatoru Teodosius’un yaptığını anlatıyor. Roma İmparatorluğu içinde Hristiyan olmayan herkesin öldürmesini buyuran, arı Hristiyan beldesini gerçekleştirmek için tutkuyla kıyım yapan imparator bu. Verdiği buyruk, bugünün diline çevirirsek şu: “Öteki”ni yok et!

Ötekine bu denli kıyıcı tavırla yaklaşan başka bir uygarlık olmamış demeye getiriyor Michelet. Bu temel kusurunu aşmak için büyük çaba göstermesine karşın Batı’nın ötekiyle derdi hâlâ bitmemiştir. Örneğin, Osmanlıya yönelik soykırım suçlamaların ardında Batı’nın bu ruhsal sorunun yansımaları da iyi bakılırsa görülebilir. Ötekine saygısıyla ün salan Osmanlının bile ötekini yok edebileceğine inanmak istiyorlar. Böylece ötekini yok edenin yalnızca Batı olmadığını kanıtlamış, görece olarak rahatlamış olacaklar. Nitekim, koskoca *Le Monde* gazetesi Ermeni olayı olmasaydı Yahudi soykırımı olmazdı yönünde bir savı utanmadan öne sürebiliyor.

Temizlik işlemlerinin, kıyımın-kırımın Batı’nın yapımında payı nedir? Bu korkunç soruyu bu(a)rada yanıtlamaya kalkışacak değiliz. Ancak cadı avının görüldüğü dönemlerde Batı’nın Rönesansı, Reformu da yaşadığını, akli ve bireyi (yeniden) keşfederek tarihin akışını değiştirdiğini unutmamak, bugün Batı’nın kendini, geçmişini eleştirebilmesinden Batı karşıtı önyargılı savlar türetmeye çalışmamak gerek. Kendini aşanlar kendini eleştirebilenlerdir.

Bireyin doğuşuyla ilgili nefis bir kitap var: Ernst Cassirer’in Rönesans Felsefesinde Birey ve Kozmos. 1926’da yazılmış. Bireyin Rönesans döneminde tarih sahnesine çıktığı savını en güçlü biçimde Jacob Burckhart’ın işlemiş olduğu söylenir. Burckhart’a göre, Rönesans döneminde insanın hem iç hem de dış bilinci uyanmış; dünya ile insan arasında inançlardan, yanılsamalardan oluşan sis perdesi kalkmıştır. İnsan, bir yandan dış dünyayı “nesnel” biçimde incelemeye yönelirken, öbür yandan kendi “öznel” yönünü, açıkçası kendini bulmuştur. Rönesansın ve öncesinin bazı düşünürlerine, bu dönemdeki çeşitli yapıtlara, fikir akımla-

rına yönelen Cassirer'in çalışması Burckhart'ın bu savını daha da güçlendiriyor.

İngilizcesinden okuduğum Cassirer'in kitabında en çok ilgimi çeken ad "Nikolaus Cusanus" oldu. 1401-1464 yıllarında yaşamış bir Alman din adamı. Adı Fransızcada Nicholas de Cues diye biliniyor. Adının Almanca aslı Nikolas von Kues. Kardinallik yapmış. Vatikan adına çeşitli diplomatik görev yolculukları olmuş. Bu çerçevede, 1438'de Bizans'tan (İstanbul) gemiyle dönerken denizde onu bulan tanrısal esinle anıksal yaşantıya da itilmiş. Batı'nın yalnızca dinbilimi değil felsefe tarihinde önemli yeri var. Almanya sahip çıkıyor von Kues'in kalıtına. Geçen yıl 600. doğum yılı etkinlikleri bile düzenlendi. Maurice de Gandillac'ın *Nicolas de Cues* başlıklı kitabı da bu ünlü düşünerini tanımak bakımından yararlı.

"Merkezi olmayan sonsuz bir evren ve hareket eden bir dünya"da yaşadığımızı söyleyen von Kues'in yapıtlarında yalnızca Kopernik'in değil, Leibniz'in, Kant'ın fikirlerinin tohumlarının bulunduğu öne sürülüyor. İnsanın en önemli bilme yöntemlerinden olarak ölçmeyi göstermesi de o döneme göre büyük bir aşama. Bir, iki, üç, dört diye saymak ve ölçmek Batı ilerlemesinin, akılcılığının temel taşlarından biridir.

Nikolas von Kues'in benim en çok ilgimi çeken yönü "öteki" ile kurduğu ilişki oldu. Nikolas von Kues'in 1438'de İstanbul'a gidişinin amacı Katolik-Ortodoks yakınlaşmasına yardım olmuş. Pek başarı sağlayamadığı belli. Osmanlılar İstanbul'u fethettikleri zaman Nikolas von Kues oturmuş *De Pace Fidei* başlıklı bir kitap yazmış. Anlaşılan, yapıntıyla düşüncenin birbirine karıştığı bir çalışma bu. Çeşitli dinlerin ve kültürlerin temsilcileri bir araya gelip, evrensel barış ortamını oluşturmaya çalışıyorlar. Din ve kültür ayrımcılığının neden şiddete yol açtığını araştırıyorlar. Din ve kültürler arasında üstünlük yarışının kışkırtılması yerine ortak yönlerinin ön plana çıkarılması gerektiği sonucuna varıyorlar: *Una religio in rituum varietate*.^{*} Von Kues'in ortak paydası fazlasıyla Katoliklik koksa bile, yaklaşımı o çağa göre yeni ve önemli. Çünkü ötekinin varlığını kabul ediyor. Tanrının kendininkinde olduğu denli ötekinin alanında

* Maurice de Gandillac'ın bir yapıtı. (Ed. N.)

bulunduğunu da kabul etmekte zorlanmıyor. Ötekini yok etmeyi değil, ötekiyle diyalog kurma, uzlaşma yolunu öneriyor.

Nikolas von Kues Osmanlıların Pontus'u ele geçirdikleri dönemde de *Kuran-ı Kerim* üzerine bir çalışma yapıyor. Bu çalışmanın amacı Müslümanları Hristiyan olmaya ikna etmek. Ancak, alışılan tersine, İslamiyeti ve peygamberini olumsuzlayarak yapmıyor bunu. Müslümanların kutsal kitabının amaçlarının, Hristiyan dini yoluyla daha kolayca gerçekleşebileceği gibi bir sav işliyor. O günlerde Avrupa'da pek yaygın "Müslümanlar, Türkler şeytandır" edebiyatına kaptırmıyor kendini. Von Kues'inki şaşırtıcı bir yaklaşım. Ancak, hazretin Türklere karşı Haçlıları "emir" üzerine olsa da birleştirmeye çalıştığı biliniyor. "Hristiyanlar birleşmezlerse İstanbul'u alan Türklere karşı duramazlar" gibisinden sözleri de varmış. Von Kues bir diplomat. Barış savlarını Osmanlının "kuvvet pozisyonu"nda, üstün durumda olduğu bir dönemde geliştiriyor. Hristiyanlar "kuvvet pozisyonu"nda olsalardı von Kues aynı savları geliştirir miydi acaba?

Von Kues aydınlığın, cadı avcıları ise karanlığın temsilcisi. O yüzyıllarda bir yandan Rönesans oluşup gelişirken, öbür yandan veba, kıtlık, savaş, zulüm görülüyor Avrupa'da. Özellikle böyle dönemlerde apokaliptik senaryolar gündeme gelmez olur mu? Albrecht Dürer ünlü apokalips gravürlerini bu dönemde üretiyor. Martin Luther bile "Dünyanın fazla ömrü kalmadı" gibi sözler edebiliyor.

Elbette, tektanrılı dinler bölgesinde böyle zor dönemlerde dünyanın sonunun geldiğinin düşünülmesi beklenmedik bir tepki değil. Çünkü bu dinlere göre, dünyanın başlangıcı olduğu gibi bir sonu da olacaktır. Ancak sonun ne zaman geleceği belli değildir. Yalnızca birtakım imlere dayanarak sonun yaklaştığına ilişkin öngörüler yapılabilir. O dönemin felaketlerinin Avrupa'ya insana dünyanın sonunun geldiğini düşündürdüğü anlaşılmaktadır. Aynı dönemde Mısırlı Arap İslam bilgini İmam Süyuti de (1445-1505) dünyanın sonu üzerine çalışmış. İmam Süyuti daha çok Mehdi beklentisi üzerinde durmuş. Bu arada, Mehdi'nin gelince yapacağı hakça işlerden biri olarak, "Türk yöneticilerin ellerinden aldıkları mal mülkün Müslümanlar ara-

sında yeniden üleştirilmesi"ni gösterdiği anlaşılmaktadır. Elbette, dünyanın sona ermesi düşüncesi bütün insanları korkutur. Ancak bu korku en güçlü olarak Hristiyanlıkta görülür. Bunun nedeni olarak Aziz Yahya'nın 1. yüzyılda yazmış olduğu Apokalips adlı metin gösterilir.

Apokalips aslında vahiy ya da "açınlanma" demektir. Tanrı gerçeğin önündeki perdeyi açarak Aziz Yahya'nın insanın geçmişini ve geleceğini görmesini sağlar. Tanrının utkusuyla, "Yeni Kudüs"ün gökten inmesiyle sonuçlanacak bir süreçtir. "O zaman yeni bir gök ve yeni bir yer gördüm," der Aziz Yahya, "çünkü ilk gök ve ilk yer ortadan kalkmışlardı ve deniz artık yoktu." Ancak kıyametten, nice yıkımlar, acılardan geçilmesi gerekecektir kutlu sona varılana dek. Apokalips, Batı imgelemine hem olumsuz hem de olumlu yönde etkilemiştir. Bir yandan neredeyse ütöpik bir mutlu sonu var. Öbür yandan bitim ve kıyamet korkuları da bu metinde kaynaklarını bulmuşlardır. Bir uygarlığı bu denli derinden etkilemiş kul elinden çıkma başka kaç metin vardır? Belki de o metinden bu yana Batılının imgelemi, gelecek deyince, kıyamet ile ütopya kutupları, korku ile umut duyguları arasında gidip gelmektedir.

Sanılmasın ki akıl ve bilim çağına girilmesiyle apokaliptik imgeleme Batı zihnini terk etmiş. Yeni biçim almış. Eskiden ilerdeki en mutlu noktanın gelmesi beklenirdi. Tanrısız dünyaya bilinmedik bir anda el atacağı, müdahale edeceği düşünülürdü. İlerleme fikrinin çıkmasıyla o noktaya doğru gidilmekte olduğu düşünölmeye başlandı. O ânın gelmesini beklemek yerine o âna doğru ilerlemek eylemi benimsendi. "Yeni Kudüs"ü beklemek yerine kurmak dürtüsü öne geçti. İngiltere'den yeni dünyaya kaçan Protestanların, Amerika'yı kuranların bu amacı açıkça dile getirdiklerini okudum bir yerde.

Öte yandan, ilerleme inancının dinsel eskatolojinin süreği olduğunu düşünenlere göre, yalnızca bilimsel ilerleme fikri değil, Marksizm bile apokalips kaynaklıdır. Önce kanlı devrim olacak, sonra yeryüzünde cennet kurulacaktır.

İlerleme fikrinin yerleşmesinin, bitim korkusunun silin-

mesine, apokalipsin karabasanlı yönünün ütopyanın gerisine beklenebilecek ölçüde itilmesine yol açmadığı da anlaşılmaktadır. Yok olma korkusunun Batı kültürünün iç âleminde hâlâ canlı olduğu söylenmektedir. Örneğin *Titanic* filmi bu açıdan incelenebilir. Okyanusları aşan o koca gemi Batı'nın doğaya üstünlüğünün simgesi gibidir. Geminin içindeki zenginlik ve görkem, Batı'nın öbür toplumlara üstünlüğüdür. Alt sınıftan gençle zengin kızın aşkı ise Batı'nın iç toplumsal dengelerinin kurulacağı umududur. Ne var ki, bir buz dağına yenik düşer Batı'nın düşleri. *Titanic* "batan Batı"dır. Bir kontr-ütopyadır. Denizin dibinde yitip giden zümrüt, "Yurttaş Kane"nin son nefesini verirken avucundan yere düşen hayal topu gibidir. *Titanic*'te Batı kültürünün düşlerini bile yitirmek korkusu dışavurulur.

Elbette Batı bir yandan ilerledikçe, öbür yandan da kendi kendini daha çok tanıdıkça bu tür korkuların azaldıkları ya da eskisine oranla daha kolayca denetlenebildikleri öne sürölebilir. Başka bir deyişle, kültürel belleğin derinliklerine, bilinçaltına yerleşmiş apokaliptik dürtölere karşı aklın güçlendiği söylenebilir. Ancak Frank Kermode'un *The sense of an Ending* kitabı bu tür inandırıcı yaklaşımlara karşı uyarı niteliğindedir. Türkiye'de pek tanımadığımız bu güçlü eleştirmen, Apokalips'ten 20. yüzyıl yazın yapıtlarına doğru yaptığı sıkı bir gezinti sonucunda kültürel bir paradigma bulmuş gibidir. Hristiyanlığın çıkışından bu yana Batı kültüründe dünyayı bir başlangıç ile bir son arasında bitimli bir süreç olarak görme eğilimi değişmemiştir. Başlangıcın ne olduğundan çok (herhalde Courbet resmini çizmiş olduğu için!), sonun ne olacağı merak konusudur.

Kermode, Batı'nın kendine kaynak gösterdiği Yunan kültüründe dünyaya bakışın böyle olmadığı kanısındadır. Aristoteles'e göre dünyanın başlangıcı ve sonu olmadığını anlatır. Yunan döngüsellüğünün yerine Hristiyan çizgiselliğinin aldığını vurgular.

Böyle "entelektöel" tartışmalar bir yana, küreselleşme çağında da kendi geleceği üzerine papatya falına bakmayı sürdürüyor Batı. Küreselleşme kimine göre, mutluluk ve gönen-

cin dalga dalga yeryüzüne yayılmasıdır. Kimine göre de, sayıları beş yüz civarında olan çokuluslu şirketlerin dünyayı yavaş yavaş ele geçirme süreci.

Kötümser bakışın ilginç bir örneği Norman Jewison'ın *Rollerball* filmi. Jewison'ın 1974-75 yıllarında, evet o yıllarda yaptığı filmde 2018'in dünyası düşünür. Dünyayı çokuluslu şirketler paylaşmıştır. Hepsinin birer "rollerball" takımı vardır. Kalabalıkları bugünün futbolu gibi coşturan, ancak kanlı bir spordur bu. Karşılaşmalardan önce ulusal marşlar değil, çokuluslu şirketlerin marşları okunmaktadır. Müthiş bir kontr-ütopya! 2018 yılından söz edildiğine göre... Yoksa Aziz Yahya'nın dediği gibi "vakit yakın" mı hâlâ?

Elbette iyimser bakışın örnekleri daha çok. Bildiğimiz gibi, sürekli yinelenen bir örnek de Jules Verne'in yapıtları. Bilimin ve gelişmenin önümüzde açtığı ufuklara inançla bakmak için kullanılan temel göndergeler arasındadır Verne'in hayranlık uyandıran düşlemsel gelecek serüveni.

Gelgelelim, Jules Verne'in bir de *L'éternel Adam* [Bengi Âdem] başlıklı bir anlatısı vardır. Gelecekte geçen bir öyküdür bu. Geçmiş araştırıran bir bilgin insanlığın gizini çözer. Âdem ve Havva ile başlamış olan insanlık ilerlemiş, yükselmiş, doğayı denetim altına aldığını sandığı bir anda umulmadık bir felakete uğrayarak yok olmuştur. Denizler yükselerek karaları yutmuştur. Bu felaketten kurtulan bir avuç insan suyun üstünde kalan bir kara parçası bulmuşlar, burada yaşamayı sürdürmüşlerdir. Ne ki, yaşam güçlükleri onları yeniden barbarlık, ilkelik, giderek hayvansallık düzeyine dönmeye zorlar. İnsan, döndüğü doğa hizasından büyük serüvenine yeniden başlar. Bu uygarlıktan önce Atlantis'in başına da aynı şey gelmiştir. Bu uygarlıktan sonra da aynı şey... Bu yinelenen yazgı ne ahlaki ne de dinseldir. Salt doğaldır. İnsan kendi alın yazısına türlü anlamlar verirken doğa kayıtsızca izler onu. İnsanın ne yaptığına aldırmadan kendi döngüsel devinimini sürdürür. Metafizik düzlemde katlanılması güç bir yaklaşımdır Jules Verne'inki. Bu yaklaşımı İnsan mitosunun yıkımı olarak görenler vardır.

Frank Kermode'un eğlenceli yaklaşımını yeğlemek gere-

kebilir. Ünlü eleştirmenin *Pleasing Myself* başlıklı kitabından söz edeceğim bu kez. Kitabın alt başlığı: "From Beowulf to Philip Roth." Kermode'un 90'lı yıllarda çeşitli dergi ve kitap eklerinde yayımlanan yazılarından bir derleme bu kitap. Kermode, modern akademinin "şişkin kitaplarıyla" "hızlı doyum sağlayan" gazete yazıları arasında bir tür olarak görüyor bu yazdıklarını. Kitabın başlığı ilginç: Türkçesini "Kendi Keyfim İçin" biçiminde düşünebiliriz. Bobo kültüründe yazın keyif verici bir tüketim maddesidir. Kermode'un başlığına bu açıdan bakarsak değişik sorular akla gelebilir. Acaba Kermode, "Ben size keyif vermek için değil kendim keyif almak için yazıyorum" diyerek bir anlamda okura kafa mı tutuyor bu başlığı kullanarak?

Kermode bir bakıma İngilizlerin kurucu destanı olan "Beowulf"u ele alıyor önce. Beowulf bir başlangıç. Kitaptaki en son yazı ise çağdaş yazar Philip Roth'un 1995'te çıkan *Sabbath's Theater* romanı üzerine. Kitabın başına ve sonuna bu yazıların konulmuş olması pek rastlantıya benzemiyor. Kermode yine "başlangıç-bitim" konusuyla uğraşıyor sanki. Ama bu kez ne bitim! Kitabın başkişisi dünyaya, insana hiçbir değer vermeyen bir ahlaksız. Onu yaşatan tek şey Don Juan itkisi. 64 yaşına gelmiş hâlâ her an... Başka her şey boş ona göre. Mustafa Kesret'in bir savı vardır: "Eskiden cinsel bastırılmışlık, doyumsuzluk, tinsel, ruhsal taşkınlıklara yol açardı. Cinsel alanda engellemelerin kalkmasıyla bu bağlantı tersine döndü. Artık tinsel ruhsal bastırılmışlık, doyumsuzluk, cinsel taşkınlıklara yol açıyor." Kesret haklı mı bilmem ama Roth'un kahramanı taşkın mı taşkın. İnanılmaz yoğunlukta, yıkıcı nitelikte bir enerji. Merak ediyorum: Jaufré Rudel'i bilir miydi bu kişi?

Ölünce kimsesi olmadığı için belediye kaldırmış bu garip adamın cenazesini. Cebinde buruşuk bir kâğıt bulmuşlar. Açmış okumuşlar: "Ne kadınlar sevdim zaten yoktular." Elbette şakaydı bu. Şaka olmayan ise Pierre Bourdieu'den sonra David Riesman'ın da ölmüş olması. Geçtiğimiz Mayıs ayında yitirdik Yalnız Kalabalık kitabının yazarını. Yaşam sürüyor, "yalnız ve kalabalık" olarak...

Zamanın ve tarihin varlığını kabul etmeyen gizemcilere

göre insanoğlunun öz niteliklerinden biri cenneti her an ıskalamasıymış. Kim bilir, belki de böyle düşündüğü için Walter Benjamin tarihin infilak edeceği anı beklemek zorunda kaldı ömrü boyunca, cennetin hemen yanı başında olduğunu bile bile.

Az kaldı unuttuyordum. Roth'un romanında bir de aynı yolun yolcusu kadın kahraman var. Çağları, yapıntılarla gerçekleri birbirine karıştıran bir dostuma göre, Aloysius Bertrand bu ahir zaman cadılarının çocuğu olabilir!

Haziran 2002

Globalya

Jean-Christophe Rufin'i bilirsiniz. Kuzey-Güney ilişkilerinin uzmanı diye tanıtırdı kendini. "Sınır Tanımayan Hekimler" derneğinin öncülerinden. İnsancıl eylem alanıyla sınırlı değil etkinlikleri. Yazıyor. Hem deneme hem de roman.

1991 yılında İmparatorluk ve Yeni Barbarlar diye bir deneme kitabı çıkmıştı. Doğu-Batı ayrılığının sona erdiği güçlü umut döneminde yeryüzünün geleceğine ilişkin karamsar şeyler vardı bu kitapta. Kuzey birleşip bütünleşecek, güçlenip daha da zenginleşecek. Buna karşılık Güney, geri ve gergin, karanlıklardan karanlıklara savrulacak. Kuzey, Güney'in baldırı çıplaklarına kapılarını kapatacak, bir yandan oraları sömürmeyi sürdürürken elinden sopayı düşürmeyecek, yeni dünya düzenini beğenmeyen Güneylinin tepesine iniverecek. "Küresel apartayd" dizgesi kurulacak. Ne yazık ki Rufin dünyadaki olumlu gidişi görememişti.

O günlerde küreselleşme sözü bugünkü gibi moda değildi. Ancak Kuzey-Güney çatışmasından sık sık söz edilmeye başlanmıştı. Yerkürenin geleceği için iki yarımküre arasında denge kurulmasının gerektiği bilinci de uyanmıştı. Küreselleşme kendini bu çatışmaya yanıt olarak sundu. Kuzeyin Batı bölümünde başlayan mutluluk ve gönenç genişleyen halkalar halinde zamanla kürenin tümüne yayılacak. Bu süreç işliyor şimdi.

Rufin'in geçenlerde yeni bir kitabı çıktı. Bir roman: Globalia. Türkçede Globalya diyebiliriz belki. Bu kez de küreselleşmenin geleceğine ilişkin karamsar şeyler yazıyor Rufin. Romanın yazın-

sal değeri tartışılır ama en çok satanlar listesinde yer alması şaşırtıcı değil. Çünkü güncel bir tartışmayı körükliyor. Batı böyledir işte. Bir yandan yaparken, öbür yandan kendi yaptığını eleştirir. Kendini aşabilmesinin nedeni bu. Ancak Batı'nın her zaman doğruyu yapacağı anlamına gelmiyor söylediğimiz. Bazen bile bile, göre göre olumsuzla kayabiliyor Batı. Rufin, Batı'nın bu kez de göre göre yanlış yöne gittiğini imliyor. Elbette, Batı her zaman yeniden doğru yolu bulmuştur, ama Rufin bunu söylemiyor.

Küresel bir düzenin kurulduğu uzak bir yarın düşlemle-
niyor bu romanda. Her şeyden önce iktisadi bir sürecin sonucu oluyor Globalya. "Pazarların birleştirilmesinden kazançlı çıkacak çok büyük sanayicilerden ve bankacılardan oluşan bir grupla birlikte önce iktisadi daha sonra siyasal nitelikte, ABD, Rusya'yı alarak genişlemiş Avrupa, Japonya ve Çin'i bir araya getiren küresel bir bütünü gerçekleştirdiler." Aslında bütün dünyayı kapsamıyor Globalia. Rufin'in 1991'deki kitabındaki kuzeyin; Çin, Hindistan gibi küreselleşmeye ayak uydurması beklenen bölgeleri de içine alarak genişlemiş hali. Ortadoğu, Afrika'nın ve Güney Amerika'nın büyük kesimleri Globalia'nın dışında kalıyorlar. *Non-zone* deniyor bu yerlere, yani olmayan kesimler. Globalya'da uygarlık almış başını gitmiş, dışındaysa yok olmuş.

Olsun! Globalya'da çok mutlu insanlar... Bir kere Globalya denen bölgeler bir fanus içine alınmışlar. Mevsimler, ısı ayarlanabiliyor. Ne karakış kalmış, ne de çöl sıcaklığı. Herkesin işi aşı var. Gelecek kaygısı yok. İnsan ömrü uzamış da uzamış. Gençler azalmış, önemli değil artık. Dünyanın bir ucundan öbürüne kısa zamanda yolculuk olanağı var. İletişim sorunu da kalmamış. Herkes Globingilizce biliyor. Günlük yaşantı da tıkr tıkr işliyor. Evinden çıkıyorsun geniş parklar, koca alışveriş merkezleri, her yerde uslu ölçülü bir kalabalık. Yalnızlık ve can sıkıntısına yer kalmamış bu düzende. İnsan daha ne isteyebilir bu dünyada?

Globalya'nın özsözü: "Özgürlük, güvenlik, gönenç". Bir ruhbilimci şöyle anlatıyor bu özsözün anlamını: "Yaşamak şansına sahip olduğumuz Globalya ideal bir demokrasidir. Herkes istediğini yapmakta serbesttir. Ancak, insan dediğimiz varlı-

ğın doğal eğilimi özgürlüğünü kötüyeye kullanmak, başka bir deyişle diğerlerinin özgürlüğünü engellemektir. ÖZGÜRLÜĞE YÖNELİK EN BÜYÜK TEHDİT ÖZGÜRLÜĞÜN KENDİSİDİR. Özgürlüğü kendine karşı nasıl savunmalı? Herkese güvenliği garanti ederek. Güvenlik özgürlüktür. Güvenlik korumadır. Korumak gözlemektir. GÖZLEMEK GÜVENLİKTİR..." Yalan mı? Fransız Devrimi'nden sonra yayımlanmış insan hakları bildirgesinde bile kişinin özgürlüğünün sınırı başkalarının özgürlüğü olarak tanımlanır. Batı uygarlığını en iyi tanı(mla)yan kişilerden Norbert Elias "otokontrol" kavramını bu üstün uygarlığın eksenini sayar. Öyleyse bireylerin, toplumun, demokrasinin kendilerini gittikçe daha etkili biçimde "kontrol" etmeleri herkesin yararına değil mi?

Örneğin, Globalya'da tam bir ifade özgürlüğü var. İstedikini söyleyebiliyorsun. İçeri girmiyorsun. Ancak, toplumun üzerinde mutabakat sağladığı fikirlere, yönelimlere karşı çıktın mı diğer insanlar sana sırtlarını dönüyorlar, yalıtılıyorlar, o kadar. Sorumlu bir yurttaş olmasını da öğreniyorsun böylece.

Globalya'da her türlü kitap da sonsuz sayıda basılabilir. Ancak, eskisi gibi, kafa karıştıran kitaplara pek ilgi göstermiyor insanlar. Balzac'lar, Stendhal'ler... hepsi hikâye! Yine de birtakım karanlık ruhlu adamlar olabiliyor elbette. Bunlar "Walden" diye bir kitap kulübü kuruyorlar. Güya böylece bireyin, bireysel özgürlüğün en ünlü savunucularından Henry David Thoreau'nun anısını yüceltecekler. Anlamıyorlar ki harcında Thoreau'nun fikirlerinin de olduğu bir kültürün yeryüzüne yayılmasının sonucudur Globalya. Bireyin ortadan kalktığını, bütüncül bir düzen kurulduğuna, Batı uygarlığının insanlığa verdiği sözü tutmadığını iddia ediyorlar. Elbette, kendi kendini kontrol eden küresel düzen bu marjinallerin ortalık yere çıkmasına olanak sağlamıyor.

Globalya, dediğimiz gibi, yeryüzünün bütününe kapsamıyor ama bu Globalya'yı kuranların kabahati mi? Dışarıda kalanlar kendilerine tarih ve coğrafyanın sağladığı fırsatları değerlendirememiş olanlar. Derler ya: İnsanlar hak ettikleri gibi yönetilirler.

Globalya sürekli bir şimdiki zaman düzeni. Gilles Lipovetsky'nin *Hipermodern Zamanlar* kitabında söylediği gibi,

insanlar “beklemeden tüketebiliyor, yolculuk yapabiliyor, hiçbir şeyden geri kalmıyorlar. Aydınlık yarınlar politikasının yerini tüketim alıyor, keyifli (euphorique) bir şimdiki zamanın vaadi olarak.” Lipotevsky’nin sözleri bugünkü durumu betimlemek için edilmiş. Globalya’nın gerçekleşmesi “keyifli şimdiki zaman” vaadinin gelecekte yerine getirilmesi olarak görülebilir. Şimdiki zaman doyurucu olunca geçmişe geleceğe, dolayısıyla tarihe de pek gereksinme kalmıyor. İşte Tarihin sonu! Derler ya: Cennette fiiller yalnızca şimdiki zamanda çekilirmiş.

Gelgelelim, kitabın yazarı Globalya’nın nimetini anlamamış görünüyor. Ortaya çıkması olası bu düzeni olumsuz açıdan veriyor. Romanın başkışileri olan bir genç adamla bir genç kadın Globalya’yı reddederek “olmayan-kesimler”de doğanın ürkütücü yalınlığına kendilerini itiveriyorlar, sanki sil baştan yapmak olanağı kalmış gibi!

Rufin’in geleceğe olumsuz bakışının bir nedeni uyarmak. Elbette uyarıları dikkate almak gerek. Ne ki bu yüzeyde kalan, dolayısıyla görünen masum neden. Asıl neden kendi kişisel anlıksal-ruhsal yapısı. Küreselleşmenin olumlu özünü kavrayamamış. Eski zamanlara ait bir romantik Jean-Christophe Rufin. Modernizmden postmodernizme geçememiş, arada kalmış.

Rufin romanındaki “Walden” kulübünün üyeleri gibi düşünüyor. Yüksek kültür denen şey olsa ne olur, olmasa ne olur! Rufin, aydın ukalalığı içinde, anlayamamış insanların her şeyden önce iyi yaşamak istediklerini. Yok bireyin gizilgücüyümüş, gerçek özgürlükümüş... Demode fikirleri satmaya çalışıyor.

Onun gibi düşünenlere bakılırsa, kentsoylunun bireylik ülküsünden geriye kala kala yoğun koyu bir yalnızlık kaldı. Dış dünya bakımından düzenin bir parçası, adeta dışlisi, iç dünyası bakımından yalnız insanlar. Dizgenin bu yalnızlığa bulduğu çarenin iç dünyayı yavaş yavaş istila etmek olduğunu savlıyorlar. Oysa her türlü fikir piyasada serbestce dolaşıyor, sorumlu bilinçli yurttaşlar da seçimlerini yapıyorlar.

Descartes “Düşünüyorum. Öyleyse varım” demişti. Modernizmin temeltaşıdır bu söz.

Descartes’ın andığımız ünlü sözünün Türkçeye “Düşünüyorum. Öyleyse benim” biçiminde de aktarılabilceği, en azından

“öyleyse varım” deyince bunun “öyleyse benim”i de kapsadığı kanısındayım. Dolayısıyla postmodernizmin temeltaşı da şu söz olabilir diyorum: “Düşünüyorum. Acaba ben miyim?”

Elbette bu sözün edilmesiyle birlikte binlerce parçaya bölünür ayna. Binlerce yansı-ben saçılır öznenin dört bir yanına. Bir taş düşer suya. Kırılıp ayrışır Nergis’in görüntüsü. Ama o hiç istifini bozmadan “Binlerce ben oldum, çoğaldım, ne güzel!” diye düşünür, “Hayat çok güzel, keyfini çıkarmalı!”

Ülkemizin entelektüel kesiminin göz önündeki bölümünde, çok şükür ki, Rufin gibi adamlar yok pek. Bohemin yerini bobo kültürü almış. Keyif sözcüğünün en çok kullanıldığı dönemi yaşıyoruz. Edebiyat, kültür dergileri cıvıl cıvıl. Binlerce gülümseyen yüz. Renkli fotoğraflar, “veciz” yazı başlıkları... Geçenlerde lüks bir dergide portreler üzerine yazılar gördüm. Modern çağda entelektüel ruhunu “narsisizm ile nihilizmin karışımı” diye tanımlarlardı. Postmodern dünyada entelektüel “narsisizm ile hedonizmin karışımı” olmalı. Bunu anlamış ve ilerlemeye ayak uydurmuş görünüyoruz. Ne mutlu bize!

Globalya! Gül gibi dünya!

Nisan 2004

Habis Aydınlık

Tutunamayanlar Selim Işık üzerine / üzerinden bir anlatıdır. Selim Işık, anlatının şimdiki zamanına değil geçmiş zamanına aittir. Kendini öldürmüştür. Ardından, arkadaşı Turgut Özben onun intihar yolculuğunu anlama / anlamlandırma serüvenine girer. Selim'e doğru olduğu denli kendine doğru ilerleyerek yitip gideceği bir önce iç sonra dış yolculuğa döner bu serüven. Ancak kâğıtta izi kalır, upuzun bir roman halinde. Selim ile İsa / Mesih arasında yapılan benzetmeler ister istemez başka bir benzetmeyi kışkırtır: Anlatıcı Turgut Özben neredeyse Selim Işık'ın Aziz Paulus'u gibidir. Nedir ki, tuttuğu yol tutunamayanların yolu olduğu için, onun da Selim Işık gibi "doğru yol"dan çıkıp yitmesi gerekecektir. Bu arada kitabın yitmemiş olması, kitapta anlatılanlara aykırı bir "talih eseri" sonucu olmuşa benzer.

Kimdir bu Selim Işık, anlatıcıya pusulasını şaşırtan?

Özben'in araştırmaları, sorgulamaları sonucu anlatı, yalnızca Selim Işık'ın başından geçmiş olanların değil, aynı zamanda kişiliğinin, gönül ve zihin dünyasının da yeniden kurulma çabası olarak gelişir. Bazı romanlarda bir başkişi çeşitli başka kişilerce anlatıldığında o başkişi, bütünlük halinde değil, herkesin bakışına göre değişen biçimde görülür, tam bir betimine ulaşmak güç olur. Nitekim, bir bakışa göre, *İncil*'lerdeki İsa betimi bile bütünlüklü değildir. "Sinoptik" diye bir arada anılan Matta, Markos ve Luka'ya göre üç ayrı *İncil*'deki İsa'lar arasında büyük benzerlikler görülürken, Yuhanna ya da Yahya'ya göre

İncil'de değişik bir İsa çizildiği öne sürülür. Kim bilir? İsa betisini onca gizli, gizemli kılan etmenlerden biri de bu betimleme ayrımlılıklarıdır.

Turgut Özben kurmaca savı tam ters yöndedir: "Selim'in parça parça olmuş resmini yapıştırmalıyım? Selim ne yaptı?" der. Selim'in sevgilisi, annesi, öbür dostlarıyla konuşarak anlamaya çalışır neler yapmış olduğunu. "Hepsi de, benim gibi, belirli bir yönüyle tanıyorlar seni. Birçok Selim var ortada. Bunları nasıl birleştirsem?" Turgut Özben tek bir Selim kurmak peşindedir. Yazar yardımcı olur ona. Değişik kişilerin anlattıkları Selim'ler birbiriyle pek çelişmezler, birbirini tamamlarlar. Herbir tanıdığı Selim'in belirli bir yönünü, dönemini anlatır. Bunları yan yana getirince Selim'in betimi ortaya çıkar. Selim Işık'ın günlüğünün bulunması daha da kolaylaştırır yazarın ve okurun işini. Eğer birbirinden çok ayrımlı Selim'ler anlatılsaydı, belki gerçek yaşama daha uygun olurdu, ama anlatı bildiğimiz *Tutunamayanlar* olmaktan çıkardı. Anlatının amacı Selim'in betiminin bu biçimde yapılmasını gerektirmiş gibidir.

Ortaya çıkan resme göre, Selim ince uzun gövdeli, siyah saçlı, fizik görünümü bakımından pek sıkıntısı olmayan bir genç adamdır. Büyük kentlerde büyümüş, iyi öğrenim görmüş, başarılı bir inşaat mühendisi olmuştur. Yaşamda mutlu olmak, toplumda yükselmek için nice kişinin imreneceği, özeneceği niteliklere sahiptir aslında. Gelgelelim, orta ikiden beri Türkçeyi ve yazını sevmektedir. Sanki orta ikide okuldan ayrılmamış olsa da, doğru yoldan ayrılmış gibidir.

Günlüğünde "İnsan kendi bulurmuş doğru yolu. Ben bulamadım. Bana, başkalarına gösterdikleri basmakalıp yolları öğrettiler" diye yazar Selim Işık. Sürdürür: "Başka türlü bir itinayla tutmalıydılar beni. Daha fazla değil, farklı. Normal bir insan olmaya zorladılar, bana boş yere vakit kaybettirdiler. Olmayınca da, anormal dediler..." Gençliğinden beri Selim Işık, duyarlılığı, olaylara yaklaşımı, kültürel yapısı gibi birçok nedenle çevresindekilerden ayrımlı olarak gelişmiş, kendini yetiştirmiştir. O çevre içinde aslında mühendis olarak yükselmiş, kendine yer bulmuş ama çevresini hiçbir zaman içselleştirememiş, kendini çevresine ait olarak duyumsayamamıştır. Buna karşılık

çevresinin uzak kaldığı iç dünyasında da “olmayan romanların yazarı” olarak kalmıştır. Bir bakıma iç adam olarak Selim Işık eyleme dönüşmemiştir hiç. Dergi çıkarma serüveninin anlaşılan istediği gibi gitmemesi ve gazeteci olan bir arkadaşı dolayısıyla soluduğu yarım yamalak, giderek yapay entelektüel havanın da ters sonuç vermesi bir yandan yaşama karşı düş kırıklığını, öbür yandan başarısızlık duygusunu güçlendirmiştir. Çevresine içsel olarak yabancı ve yabancılaşmış, bu çevreye uyamadığı gibi kendine ait dünyasında da istediklerini gerçekleştiremediği için kendini başarısız gören bir Selim Işık vardır ortada. Kadın aşkı, eş dost sevgisi de merhem olmaz bu iç yaraya.

Aslında aydın ya da entelektüel kişiyle olağan çevre arasındaki tipik çelişkinin, gerginliğin yaşandığı söylenebilir burada. Elbette, söylemesi kolay: Nice ruhu sarsan bir drama söz konusudur aslında. Birçok çağda, toplumda görülen bir drama. Bu açıdan bakıldığında Selim Işık’ın hem “zamanının bir kahramanı” hem de evrensel ya da tarihasırı bir kişi olarak betimlendiği öne sürülebilir. İsa benzetmesinin bir yananlamı da bu tarihasırlık boyutudur.

Roman aydın-çevre çelişmesini bilinçli biçimde toplum-bilimsel bir çerçeveye oturtur. Küçük kentsoylu sınıfıyla o sınıftan çıkan aydın arasındaki çelişme olarak anlatır. Turgut Özben, yaşama Selim Işık’ın gözleriyle bakmaya başlayınca şöyle görür kendini: “Hüsnü Beyle Mürvet Hanımın biricik oğlu, modern mimarlığın en üstün yapıtlarından sayılan küçük burjuva tapınağının sayısız cilalı tuğlalarından biri, bir karı ve iki çocuğun sorumlu saymanı...”

Selim Işık da dolaylı olarak şöyle tanımlamıştır benzer nite-likteki kendi durumunu, konumunu: “Evin beyi karşımda otu-ruyordu: burjuva terliklerini giymiş bir durumda. Ona desem ki: Rasim Bey! Küçük burjuva yaşantınızdan çıkın; birlikte sürü-nelim. İnsanlara bundan başka yapabileceğim bir teklif yok.” Çevreyi etkileyip değiştirememenin ve kendini gerçekleştireme-nin sonucunda varılan bir çıkmazın resmidir bu.

Bu resmi, romanın yazıldığı yılların Türkiye’sini anımsaya-rak görmeye çalışmak yanlış olmaz. Bu anımsamayı yaparken kartları, giderek kafaları karıştırmayı da deneyebiliriz.

O yıllarda Türkiye’nin büyük kentlerinde, iyi kötü Batılı yaşama biçimini benimsemiş, belirli bir öğrenim görmüş bir orta sınıf vardı. Büyük kentler köyden gelen göç dalgalarına henüz yutulmamışlardı. (“Günümüzde o yılların özlemine çeken yok” dersek doğru söylememiş oluruz.) Dolayısıyla bu kentlerde yaşayanlara bakıldığında, devlet dairelerinde, ban-kalarda, şirketlerde çalışanlardan oluşan bir küçük kentsoylu toplumsal tabakayı belirlemek bugünkünden daha kolaydı. Toplumbilimsel bakımdan Batı ülkelerindeki küçük kentsoylu-lularla karşılaştırılabilecek nitelikteydiler.

O yıllarda Türkiye’nin aydınlarının çoğunluğu da bu sınıf-tan çıktı. Elbette o yıllarda aydınlar ya devrimci ya da biraz marjinal biraz da bohem olurlardı. Bugünkü bobolar yoktu. Aydınların muhalif yönleri daha kesin, keskindi. Aydınların hemen hepsi, bugünkü boboların tersine, kentsoylulara ve kent-soyluluğa karşı idiler. Batı ülkelerinde de aydınları ve aydınlar-la özdeşlenen gençlik kesimlerini etkileyen iki ana akım vardı: Devrimcilik ve hipi devinimi. İlk öbek şu ya da bu biçimde kentsoylu düzeni yıkıp değiştirmeye çalışırken, ikinci öbek “kurtuluşu” bu düzeni terk ederek Katmandu yollarına düş-mekte görüyordu. (Katmandu yolunda İstanbul’a uğrayanlar olurdu. Hipiler için İstanbul argosu o zamanlarda müthiş bir tanımlama bulmuştu: İstirap çocukları!)

Bütün bu karşı-kentsoylu kesimlerin ortak korkularından biri egemen sınıfların tinsel güdümünde gördükleri küçük kentsoyluluk ve bu tabakanın değerleriyle özdeşlenmek, bu tabakaya yutulmaktı. Batı’daki akımlardan özellikle sol ve devrimci çıkışlı olanlar Türkiye’ye yansılar. Türkiye’de de o dönemde belirli bir kentli nüfus olduğu için bu yansımanın nesnel bir zemini vardı. O nüfusun içinden çıkan aydınların ve aydın olma heveslilerinin bireysel düzlemde ilk amaçları, içi-ne doğdukları küçük kentsoyluluğu kendi kafa yapılarında ve yaşantılarında aşabilmek olurdu. Dolayısıyla o günün aydınla-rının ideolojik söyleminde “küçük kentsoyluluk” neredeyse bir küfürdü. Küçük kentsoylu sınıf, düzenin bilinçsiz bekçisi gibi görülürdü. Kentsoyluya özenen, dar çıkarlarının ve günlük kay-gıların ötesinde bir dünyası olmayan, duyarlılığı zayıf, sanat

zevki “kitsch”, boş insanların dünyasıydı küçük kentsoyluluk. Üstüne üstlük, hepsi biraz mürekkep yalamış olduğu için ayrımlı olanı, yani “aydını” ayırımsayabildikleri ve “görüldüğü yerde” dışladıkları varsayıldı. Çünkü aydın dediğimiz tip, onların rahatını kaçıracak, giderek kentsoylu güdümlü dünyalarına zarar verebilecek bir tehdit olarak değerlendirildi.

Aslında Batı toplumlarında iyi bilinen bir durum söz konusudur. 18.-19. yüzyıl dönümünde belirginleşen coşumcu aydın-Filistî (philistin) çelişmesini betimlediğimiz de söylenebilir. Giderek özgür / özgün birey ile kitle kişisi arasındaki karşıtlıktır bu. Coşumcu aydının, evrensel tarihasırı bir tinsel hakikat gibi algılayıp yaşadığı karşıtlıktır. Selim Işık, genel olarak Avrupa’da kentsoylu kültür ortamına özgü sayılan bu durumu Türkiye’de yaşayan sayılı roman kahramanlarımızdandır. Belki hiçbir düşlemsel ünlümüz bu durumu Selim Işık denli ağırlı boyutlarına taşımamıştır. Işık “ontolojik intihar” düzeyine çıkarmıştır kişisel deneyimini.

Selim Işık’ın serüveni yukarıdaki arka düzleme dayanmakla birlikte özellikler de taşımaktadır elbette. Selim Işık, babasının isteğine uygun olarak mühendis olmuştur. Ancak yerleştiği dünyaya ait olmadığının, seçtiği yaşantının yanlış olduğunun bilincindedir. “Konsomasyon yapamayacağını” da bilmektedir. Değişmek, değiştirmek istemektedir. Ne ki, birçok aydından ayrımlı olarak, devrimci önermelerle yaşamamaktadır. Daha da kötüsü: Yaşadığı toplumun ne tarihinde ne de bugünün de kendine dayanak, kaynak olarak görebileceği bir ideolojik dizge, tutunabileceği bir kültür yok gibidir. “Referanssız” kalmış Türk aydınıdır. Bu yönüyle Oğuz Atay’ın Türkiye’ye çok önemli uyarısıdır. Bu açıdan görüldüğünde, Selim Işık Türkiye’nin “boşlukta sallanan aydını” gibidir.

Anlaşılan Selim Işık yalnızca içedönük değil, biraz da “pısrık”tır. Çevresinde tam olarak benimsenmez, tutmaz, tutunamaz. Düzene muhalefeti daha çok kendi içinde kalmış, doyurucu bir eyleme dönüşmemiştir. Çevresindekilere bir şeyler söylemeye çalıştığı kesindir. İsa için “ışıktı” der Yuhanna. İsa aynı zamanda “kelam”dı, sözdü. Selim Işık’ta bu ikinci yön aırıktır. İçinden geçeni, istediğini dile getirmeyi becerir mi Selim Işık?

Ağzından çıkanlarla, duruşuyla, mesajını “tebliğ” etmekten “telkin” ettiği izlenimi verir. “Kitap okumakla, manavın beni aldatmasına engel olamıyorum bir türlü” derken konumunun güçsüzlüğünü anlatır. Alaya ve oyuna vurmuştur işi. Nereye dek? Alayın ve oyunun özündeki ciddiyet çekirdeğine ulaşınca-ya dek... Turgut Özben’in de dediği gibi, alay da biter bir yerde. Bence o çekirdeğe gelindiğinde...

Düzen, uyanıkların uyanık düzeni, Selim Işık’ın ne mal olduğunu anlamakta gecikmeyecektir. Işık tehlikelidir. Yanılmıyorsam bir kutsal kitapta söylendiği gibi, ışık ıştır ama karanlıklar onu kabul etmez. Baş eğik kenarda dursa da ayrımlıdır bu tuhaf adam. Ne katıldığı düzende ne de gizli muhalefetinde başarılıdır Selim Işık. O yüzden ciddiye alınmayabilir. Nedir ki, fırsat bulsa düzeni sarsabilir. Kötü örnek olabilir. Giderilmelidir. “Sığındığı son yerde de onu buldular. Yerini tespit ettiler. Bütün tanıklar dinlendi. Savunmalar alındı. Gereği düşünüldü. Hiçbir etki altında kalmadan bağımsız olarak karar verildi. Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti.” Kendisinin sık sık gönderme yaptığı Kafka’nın bir kahramanı gibi kıştırırlar Selim’i. Ancak Kafka’nın öykülerinden ayrımlı olarak, her şey Selim Işık’ın iç dünyasında, zihninde, ruhunda olup bitmektedir. Kendine ölüm cezasını veren gene kendisidir. Ruhçözümlemenin kalıplaşmış tanısına başvurursak: Selim Işık’ı üst-beni öldürür. Bu noktada Selim Işık düzenin bilinci olur: Aydınlık habis bir hastalıktır; umarı yoktur; giderilmesi gereklidir.

Selim Işık soğukkanlılıkla hazırlanır infaz ânına. Çünkü umudu kalmamıştır. Işık topu karanlıklar duvarına çarpıp parçalanmıştır. Kim korkar selim ışıktan ?

Anlatı boyunca Selim Işık ile İsa / Mesih benzetmesi anıştırılır. Aslında coşumculuktan bu yana her aydın bir İsa karikatürü gibidir. Selim Işık’ın yazgısında Dostoyevski’nin Büyük sorgucusunun öyküsü yinelenmektedir. Mesih’in geldiğini Başpapazdan başkası anlamaz. Başpapaz da Mesih’i kovalar. Çünkü düzen öyle bir kurulmuştur ki, Mesih’in ortaya çıkmasıyla bozulabilir. Mesih’in geleceği varsayımı Mesih’in gelmesini istemek değildir. Tersine, Mesih’in gelmemesini gerektirir.

Romano Guardini, havarilerinin İsa'yı yaşarken anlayamadıklarını, ancak İsa (göğe çıkmadan önce) dirildikten sonra gözlerinin açıldığını yazar. Turgut Özben de Selim Işık'ı yaşarken yeterince anlamamıştır. Ne ki, Selim'in ölümü onun gözlerini açan Işık olur. Selim Işık artık onun peşini ömrü boyunca bırakmayacak olan aydın bilinci, buluncu gibidir. "Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci gelişini sağlayacağım böylece" der Turgut Özben. Yazdığı kitap Selim Işık'ın yeniden kuruluşunun ötesinde, dirilişi gibidir. Işık bu kitap yoluyla son bir kez görünür eşine dostuna. İkinci kez gelecek midir? Yoksa gelmiş midir?

*Manzara-i umumiyye'*ye bakılırsa, bu sorulara olumlu yanıt vermek güç görünmektedir. Benim merak ettiğim: Turgut Özben'e ne olmuştur? Bobo olsaydı bilirdik neler yaptığını.

Herhalde soyadının ne anlama geldiğini aramayı sürdürmektedir, kendi kendinin izini süren nice coşumcu artığı gibi... Bu varsayımımız doğruysa, Turgut Özben yolculuğu sırasında birçok tutunamayana da rastlamış olmalıdır. Yalanı yanlış bilen, biraz umutsuzluklarından biraz da güçsüzlüklerinden suskuda umar arayan garip kişiler... Tanınmamak için kendi içlerine gizlenirler, ama birbirini hemen ilk bakışta ayırırsalar. Gözlerindeki selim ışık çakışır bir an. Sonra kalabalığın içinde yitip giderler... Hâlâ var mıdır böyle tuhaf insanlar? Varsa kimdir bunlar? Selim Işık kimdi?

Nisan 2005