

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>

ERENDİZ ATASÜ

TÜRK ROMANINDA
BİR GEZİNTİ



ERENDİZ ATASÜ
TÜRK ROMANINDA
BİR GEZİNTİ

Can Çağdaş

Türk Romanında Bir Gezinti, Erendiz Atasü

© 2019, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Temmuz 2019, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Cem Alpan

Editör: Pelin Özer

Düzelti: Ebru Aydın

Mizanpaj: Atahan Sıralar

Sanat yönetmeni: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak tasarımı: Alper Zeki

İç baskı ve cilt: Arı Matbaası

Davutpaşa Cad. Emintaş Kâzım Dinçol San. Sit. No: 81/39,

Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 31900

ISBN 978-975-07-4090-9

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 43514

ERENDİZ ATASÜ

TÜRK ROMANINDA BİR GEZİNTİ

DENEME



Erendiz Atasü'nün Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

***Dün ve Ferda*, 2013**

***Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*, 2014**

***Kızıl Kale*, 2015**

***Benim Yazarlanım*, 2015**

***Onunla Güzeldim - Uçu*, 2015**

***Saldırganı Hoş Tutmak*, 2015**

***Baharat Ülkesi'nin Hazin Tarihi*, 2016**

***Dağın Öteki Yüzü*, 2016**

***Kadınlar da Vardır*, 2016**

***Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum*, 2017**

***Uy Karadeniz Uy... (Lanetliler)*, 2017**

***Şairin Ölümü*, 2019**

ERENDİZ ATASÜ, 1947'de Ankara'da doğdu. 1968'de Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı fakültede uzun yıllar öğretim üyesi olarak çalıştıktan sonra 1997'de farmakognozi profesörlüğünden emekliye ayrıldı. Öyküleri, 1981'den bu yana, *Sanat Edebiyatı*'81, *Düşün*, *Çağdaş Türk Dili*, *Varlık*; deneme, inceleme ve makaleleri *Saçak*, *Çağdaş Türk Dili*, *Cumhuriyet Kitap*, *Radikal Kitap*, *Varlık*, *Papirüs* gibi dergiler ile *Cumhuriyet* ve *Aydınlık* gazetelerinde yayımlandı ve yayımlanmaktadır. *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanı İngilizceye (2000), *Lanetliler* Almancaya (2004), *Bir Yaşadönümü Rüyası* Yunancaya (2005), İngilizceye (2013) çevrilip yayımlanmıştır. Atasü'nün bazı öyküleri İngiltere, ABD, Fransa, Almanya, Hollanda, İsviçre, İtalya, Çekya ve Hırvatistan'da yayımlanan öykü antolojilerinde yer almıştır. Eserleri: *Kadınlar da Vardır* (1983, Akademi Kitabevi Öykü Birincilik Ödülü), *Lanetliler* (1985), *Dullara Yas Yakışır* (1988), *Onunla Güzeldim* (1990), *Dağın Öteki Yüzü* (1996, Orhan Kemal Roman Ödülü), *Taş Üstüne Gül Oyması* (1997, Yunus Nadi Öykü Ödülü; 1998, Haldun Taner Öykü Ödülü), *Uçu* (1998), *Gençliğin O Yakıcı Mersimi* (1999), *Benim Yazarlarım* (2000), *Kadınlığım, Yazarlığım*, *Yurdum* (2001), *Bir Yaşadönümü Rüyası* (2002), *İmgelerin İz*i (2003), *Kavram ve Slogan* (2004), *Açık Oturumlar Çağı* (2006), *İncir Ağacının Ölümü* (2008), *Düşünce Sefaletinin Kısacasında* (2008), *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık* (2009), *Hayatın En Mutlu An'ı* (2011, Yunus Nadi Öykü Ödülü; 2010, Dünya Kitap Yılın Telif Kitabı Ödülü), *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı* (2011), *Yıllar Gerçerken Hayat ve Roman* (2013), *Dün ve Ferda* (2013), *Kızıl Kale* (2015, Türkan Saylan Sanat Ödülü), *Saldırganı Hoş Tutmak* (2015), *Baharat Ülkesi'nin Hazin Tarihi* (2016), *Şairin Ölümü* (2019), *Türk Romanında Bir Gezinti* (2019).

İçindekiler

DÜŞÜNCELER

Eleştiri Üstüne	13
Barış ve Edebiyat	23
Yazar ve Şehir	33

TÜRK ROMANINDA BİR GEZİNTİ

Yaşar Kemal ve Destansı Roman	41
Orhan Kemal: Sosyalist ve Hümanist	53
Suat Derviş'in Masum ve Tutkulu Suçluları	61
Aşk ve Sınıfsal Şizofreni	83
Leylâ Erbil'e Saygıyla	91
Sevgi Soysal'a Mektup	105
<i>Asılacak Kadın</i>	111
Anadolu'nun Kayıp Tarihi	125
Türkiye'nin Şizofrenisi ve Sayru'nun İsyanı	141
<i>Kumkuma</i>	157
Çocukluğumuzun Sofraları Nerede?	165
<i>Deprem</i> Üzerine	173
Aydınlanma Geleneğimizin İzinde Bir Yazar: Emre Caner	179
Son Sultan Abdülhamid	187

DÜNYA ROMANINDAN ESİNTİLER

Bilinçaltından Uğultular ve <i>Uğultulu Tepeler</i>	197
Troya'lı Kahraman, Romalı Şair, Yazar ve Çevirmen ...	213
Postmodern Çağda Kadınlık ve Roman	235

ÖYKÜCÜ KIZ KARDEŞLERİM

Şiddet Edebileşince.....	255
Hikâyenin Püf Noktası	273

ŞAİRLERİMİZ

Gülten Akın ve Kadın Edebiyatı	283
<i>Kırık İnceliklerin Şairi</i>	291
Ellinci Sanat Yılında Ataol Behramoğlu	299

DÜNYA VE BİZ

Türkiye'nin Unvansız Elçileri	305
-------------------------------------	-----

Düşünceler

ELEŞTİRİ ÜSTÜNE

Edebiyat eleştirisi bir yapıttaki kusurları yakalamak mıdır; ya da yapıtın eleştirmene esinlediği düşünceleri, duyguları sıralamak mı; yoksa yapıtın sınırları içinde, erdemlerini ve kusurlarını tema/biçim bütünselliği bağlamında değerlendirmek mi? Günümüzde, edebiyatbilim kapsamında akademik bir disiplin olarak kabul edilmekte, edebiyat eleştirisi. Öyleyse onun ne olup olmadığına dair söz söylemek, amatör bir eleştirel deneme yazarından da konunun bilimselliğine hâkim kişilere düşer, diye düşünülebilir.

Öte yandan her edebiyat okuru, edebiyatın doğası gereği amatör bir edebiyat eleştirmenidir. Belli bir dilin edebiyatı, o dili konuşan herkese ayırım yapmadan seslenir, öyle değil mi? Okuduğuna dair fikir beyan etmek de her okurun hakkıdır elbette. Bunun ne sakıncası olabilir ki? Hiçbir sakıncası yok, yeter ki eleştiri yapan kişi amatörlüğünün farkında olsun.

Toplumumuzda “amatörlüğünün farkında olanların cesaretle fikrini söylemeleri” ne pek rastlanmaz. Ya ürkek bir sessizlik ya bilgiçlik... Neden böyle? “Tereciye tere satmak” dilimizin deyimi; pekiyi bunun başka dillerde karşılığı var mı? Örnek vermek gerekirse, bizde herkes biraz doktor, biraz eczacıdır; “erbabına sor” demek yerine

durmadan birbirimize tedaviler öneririz. Niçin? Uzun yüzyıllar halk tıbbının içinde yaşamış olmamızdan mı kaynaklanıyor bu durum yoksa bilimsel tıpla toplum olarak tanışmamızın görece yeniliğinden mi? Belki de. Bizde çoğu okurun ve hatta yazarın kendini hiç sorgulamadan keskin eleştirmen saymasında, edebiyat eleştirimizin bir türlü göverememiş olmasının etkisi yok mudur?

Amatörlerin fikirleri saçma da, kıymetli de olabilir; özellikle deneysel bilimler dışındaki disiplinlerde, akademik düşüncenin fazlaca kurallaşıp kemikleşmesini engelleyici bir işlevi vardır amatör düşüncenin. Bu satırların yazarı edebiyatçıyı, eleştirmen olarak kendi amatörlüğünün farkında bir bilinçle böyle bir yazı kaleme almaya iten neden de amatör düşüncenin bu niteliğidir işte.

Bizde ne yazık ki edebiyat eleştirisinin geleneği oluşmamış. Daha doğrusu eleştirel düşüncenin geleneği yok. Doğu toplumlarına özgü tarihimize ne yazık ki eleştirel düşünceye rastlanmıyor. Edebiyat bağlamında eleştirel düşünce neredeyse Nurullah Ataç ve Fethi Naci'yle başlıyor. Diğer eleştirmenlerimizi unutuyor değiliz; amacım edebiyat eleştirisinin bizdeki turfandallığını vurgulamak. Nurullah Ataç'ı, Fethi Naci'yi beğeniriz ya da beğenmeyiz; onları fazla heyecanlı, fazla tarafgir, önyargılarını ise saplantılı bulmak işten bile değildir. Ancak çalışkanlıklarını, laflarını sözlerini esirgemeyen cesaretlerini, çıkar gözetmeyen tutumlarını, Türk diline ve edebiyatına verdikleri emeği yadsıyamayız. Ve bir nokta daha var yadsıyamayacağımız: İkisi de eleştirel düşünceyi yerleştirmek ilkesiyle yola koyulmuş, "fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür" kuşaklar yaratmayı amaç edinmiş Cumhuriyet kültürünü, kendi özlerine yabancılaştırmadan—deyim yerindeyse kendi kendilerine ihanet etmeden—özümsemiş aydınlardır. Günümüz Türkiye'sinin böyle insanlar yetiştirebileceği şüphelidir.

Bizde edebiyat eleştirisi geleneği zayıf olduğundan ister istemez Batı'ya bakıyoruz. Batı'da yüzyıllara dayanan çok köklü bir edebiyat eleştirisi kültürü var. Yazarları zamanında tir tir titretmiş eleştirmenler var. Örnekse Fransız Sainte-Beuve, İngiliz Thomas Carlyle ve niceleleri... Zaman akıp gidince geriye ne yazar ne eleştirmen kalıyor, kalan sadece edebiyat yapıtları arasında zamana meydan okuyabilmiş olanlardır. İşte o kadar. Peki, eleştirmenin çabası boşuna mı? Bu kadar mı nankör bir dal bu eleştiri? Bu yüzden mi kimse ona itibar etmiyor?

Elbette hayır. Eleştirmenin görüşleri yazara yeni ufuklar açabilir, eleştirinin bu işlevi çok açık. O kadar açık olmamakla birlikte belki bundan daha da önemli bir diğer işlevi ise eleştirmenin edebiyattaki sürekliliği –hem ulusal hem evrensel açılardan– ortaya çıkaran kişi olmasıdır. Hep yinelenen cümledir: “Newton yerçekimini keşfetmeseydi, bir başkası keşfederdi ama Shakespeare yaşamasaydı, *Hamlet* yazılmazdı.” İşte sorulmaya değer bir soru: *Hamlet* yazılmasaydı, *Kırmızı ve Siyah*, *Suç ve Ceza* yazılabilir miydi? Ya da yazılsalardı bile çok farklı olmazlar mıydı? Aynı zamanda edebiyat eleştirmeni de olan Stefan Zweig, Stendhal üstüne o pek ünlü incelemesinde *Hamlet*'e kadar geri gitmez ama Stendhal yaşamasaydı ve *Kırmızı ve Siyah*'ın başkışisi Julien Sorel'i yaratmasaydı, Dostoyevski'nin Raskolnikov'u belki de bambaşka biçimde yaratacağına dikkat çeker.¹ Zweig'ın üstünde durduğu husus, bilinçli bir öykünmeden, basit bir etkilenmeden ya da günümüz postmodern metinlerinde sıklıkla rastlanan diğer metinlere göndermelerden çok farklıdır. Zweig, yaşadığı tarihsel zamanı özümsemiş bir yazarın –yani Stendhal'in– bu özümseyişten yoğurduğu roman kişisinin

1. Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar: Casanova, Stendhal, Tolstoy*, çev. Ayda Yörükkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998.

–yani Julien Sorel’in– bir buçuk yüzyıl sonrasına, ömrünün rastladığı tarihsel zaman ile dünya edebiyatından beslenirken kişiliğine katılan öğeleri harmanlayan bir diğer beynin yaratıcılığına, –yani Dostoyevski’nin kalemine– yaptığı katkıya işaret etmektedir. Kendiliğinden gelişen bir sürekliliktir bu. Kaynağı ise yazarın sadece kendi yaratıcılığına değil, bir parçası olduğu ulusal ve evrensel edebiyata sahip çıkması, yaratıcılığının uzayda asılı bir gökcismi olmayıp dünya edebiyatının geniş haritasında bir bölge, belki bir ada oluşturduğunu fark edebilmesidir. Bizim edebiyatımızda yeterince gelişmemiş bir farkındalıktır bu; edebiyat eleştirimizin bu bağlamda edebiyata yeterince rehberlik edebildiği söylenemez herhalde. Bir *Kıyıcaklı Yusuf*, bir *İnce Memed* yaratabilmiş Türk edebiyatının, üstünden yarım yüzyıl –yani olup bitene incelemeci bir gözle bakabilmeye yetecek süre– geçmiş olmasına rağmen, örneğin ‘68 devrimcilerine dair adı geçen romanlar çapında bir eser verememiş olmasının bir nedeni belki de burada aranmalıdır.

20. yüzyılın ünlü eleştirmenlerinden George Steiner, “Edebiyat eleştirisi hayranlıktan, sevgi borcundan doğar,”² diyor. Hayatımızı zenginleştirdiği için sanatçıya duyduğumuz sevgi borcundan... Ve ekliyor: “Edebiyat eleştirisi ‘iyi’ ile ‘iyi’yi kıyaslamalıdır; ‘iyi’yi ‘kötü’den ayırmak edebiyat eleştirisinin değil, edebiyat tarihinin işidir.” Steiner, “Ey eleştirmenler, ‘kötü’lerle vakit harcamayın, ‘iyi’leri kavramaya çalışın. Bırakınız edebiyat tarihçileri bir devrin molozlarının kayıt defterini tutsunlar,” demeye getiriyor.

Tartışmaya açık görüşler elbette, ama şurada büyük bir haklılık var: Derinlikli bir yapıta gönül gözüyle yak-

2. George Steiner, *Tolstoy mu, Dostoyevski mi*, çev. Sevda Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

laşmazsanız, yapıt sizi derinliğine kabul etmez! Zeki bir insanın bunalımına nasıl vasat bir psikiyatrist derman bulamazsa, kavrayışsız bir eleştirmenin eline düşmüş bir yapıt da o kişi tarafından anlaşılamaz. Edebiyata verilen emeğe saygı duymayan, yapıtlara bu saygıdan kaynaklanan bir sempatiyle yaklaşmayan eleştirmen; haliyle, gerçeklikleri ders kitabı gibi madde madde sıralamayan edebiyat yapıtını değerlendirmeye uygun bir zihin yapısına ulaşamayacaktır.

Akademik bir dal olarak edebiyat eleştirisine kulak verecek olursak, edebiyat eleştirisi çeşit çeşit olabiliyor: Metni mutlak bir olgu olarak ele alan *yapısalcı* ve/veya *yapıbozumcu* eleştiri... Birincisi metnin nasıl kurulduğunu gösterirken, ikincisi metni parçalarına indirgeyerek büyü-sünü bozmayı hedefliyor. Her ikisi de metne derinlemesine nüfuz edilmesini zorunlu kılıyor. *Marksist* ve/veya *feminist* eleştiri metne ideolojik bağlamda yaklaşıyor. Metni yazarın kişiliğiyle ve yaşadığı dönemle ilişkilendirerek değerlendiren bir eleştiri türü de var. *İzlenimci* eleştiri-den de söz ediliyor ki (herhalde Nurullah Ataç'ın ve Fethi Naci'nin eleştirileri bu gruba girmektedir), bu tür eleştiri yazıları eleştirmenin bir yapıttan edindiği izlenimleri herhangi bir disipline uymadan keyfi biçimde sıralamasından ibaret kalıyor.

Sonuçta eleştirmen bir yargı bildirecek; *yapısalcı* ise metnin oluşumundaki (dilerseniz *sentezlenmesindeki* diyelim) tutarlılığı ya da tutarsızlıkları saptayacak; *yapıbozumcu* ise metni parçalarına ayıracak, dilerseniz *analizleyecek* diyelim. *Marksist* bir eleştirmen, temadaki sınıf çelişkileri, *feminist* bir eleştirmen ataerkil bakış açıları ya da ataerkilliğe yöneltilen eleştiriler üstünde duracak; eser Marksist ya da feminist bir ileti hedeflemişse, hedefine ulaşıp ulaşmadığına dair bir hüküm bildirirken keyfi izlenimine değil, tema ve biçim ilişkisine dayanacak;

eserde kimi tutarsızlıklar varsa, yazarın sınıf çelişkilerine ya da cinsiyet ayrımcılığına körlüğü bu tutarsızlıklara yol açmışsa, bu durumu saptayacak, vs. vs.

Yani nereden bakarsak bakalım, eleştirmenin bir sorumluluğu vardır ve bu sorumluluğun ağırlık merkezi, onun eserin tema ve biçim bütünselliğini kavramasında odaklanır.

“Eleştiri nasıl olmalıdır?” sorusunu yanıtlamak zor da, “Nasıl olmamalıdır?” sorusunun yanıtını vermek hiç zor değil:

- Eleştiri uzun uzadıya yapının konusunu anlatarak sayfa doldurmamalıdır.
- Övgülerden, sövgülerden ibaret olmamalıdır. Gereksiz övgü, söz konusu yapıtı yüceltmez, sövgü ise küçültmez; her ikisi de eleştiri yazısını değersizleştirir ve bu yazıyı kaleme alan kişinin karakterine dair doğrudan ipuçlarını ele verir.
- Eleştiri metni, eleştirmenin önyargılarından, saplantı ve fantezilerinden mümkün olduğunca arınmalıdır.
- Eleştirmen, elinde pertavsız, iz peşinde koşan Sherlock Holmes'vari bir dedektif rolüne çıkıp küçük gramer yanlışlarının, gerçekliğe değgin kimi küçük yanlışların peşinde koşmamalıdır. Bu çeşit yanlışlar elbette düzeltilmeli, ancak bu iş, yapının içerik/biçim bütünselliğinin değerlendirilmesinin önüne geçmemelidir. Aksi halde eleştiri metni, konusu olan yapıta dair bir şeyler söylemektense eleştirmenin kişiliğine dair ipuçlarını ele vermek gibi kimseye yararı olmayan gereksiz bir işe koşulmuş olacaktır.

Neoliberal ekonomik düzeni dayatan günümüz dünyasında, bu düzenle aynı pakette gelen toplumsal ve kültürel alışkanlıkların düpedüz bir ideoloji, hem de toplu-

mu bir örnekleştirmeyi, durmadan “birey” sözcüğü çevresinde dönen laf kalabalığına rağmen ve –biraz da bu lafazanlık sayesinde– bireysel farklılığı, farkındalığı ve yaratıcılığı köreltmeyi hedefleyen bir ideoloji olduğu gerçeği gözlerden kaçmaktadır. Böylesi bir alacakaranlıkta yazarın ve/veya eleştirmenin ideolojik tutumunu nasıl değerlendireceğiz? İdeolojisiz insan olmaz. Sadece farkına varmadan belli bir ideolojiye yakın duran ya da hizmet eden kişiler vardır. Topluma dair hiçbir olası düzeni benimsemediğini saflıkla iddia eden biri bile farkında olmadan anarşist ideolojiye yakın durmaktadır; ya da kolaylıkla herhangi bir ideolojiye, büyük olasılıkla egemen ideolojiye teslim olma potansiyeli taşımaktadır.

Kanımca ideoloji yazarın ve/veya eleştirmenin görüşlerini sınırlandıran ufuk çizgisi değil dünyayı ve metni değerlendirirken ayaklarını bastıkları yer olmalıdır. Marksizmi, hayat görüşü olarak benimsemiş bir eleştirmen, sınıf körü bir yazarın metninde bu körlük dolayısıyla aksayan yanları, neoliberal bir meslektaşına göre çok daha nüfuz edici biçimde seçebilecektir. Ama aynı eleştirmen, aynı yazarın kurguda, üslupta yarattığı güzellikler varsa eğer, onları göz ardı etmemek gibi zor bir işin üstesinden gelebilmelidir. Başka bir deyişle, ideolojisi eleştirmenin ufkunu daraltmamalıdır.

Kanımca eleştiri her babayiğidin harcı değildir.

Günümüzde edebiyatçıyı da eleştirmenini de bekleyen tehlikelerin hepimiz az çok farkındayız. İçinde yaşadığımız alacakaranlıkta bu bulanık farkındalıkları özlü anlatımların berraklığına dökmek müşkülse de, deneyelim. Neoliberal dünyada, *sanatçı* yazar, yerini *zanaatçı* yazara bırakmaktadır. Peki eleştirmenin başına ne gelmektedir ya da gelecektir? Eleştirmen reklamcıya mı dönüşecektir yoksa?

Bilinen şey, zanaatın amacı *ustalık*; sıra dışı bir ürün ortaya koymak değil; yineleme, zanaat için bir kusur sa-

yılmaz; tersine zanaat gücünü yinelemeden alır; yineledikçe ustalaşır kişi. Sanat ise gücünü tazelikten alır. Sanatla zanaat arasında kesin bir sınır yoktur her zaman. Bu durumun en belirgin örneklerini sinemada görürüz. Ticari sinema yapıtlarının pek çoğunda, kalıpları aşan, sanat düzeyine ulaşan sahneler yer alır. Örneğe, Hitchcock filmleri; Hitchcock, bir Bergman, bir Ayzenştayn değildir ama sinema dili öyle güçlü sahneler çekmiştir ki, kim onu hafife alabilir? Sinema sanatına birkaç başyapıtını armağan etmiş olan Woody Allen, yaşlılığında işi zanaatçılığa vurmuş, seyirciyi derinden etkileyip günlerce düşündüren filmlerinden sonra, sabun köpüğünü andırır sevimli filmleriyle seyircinin patlamış mısırına eşlik etmeye başlamıştır; kendisi çekerken, seyirci izlerken eğlenip mutlanmaktadır. Türk edebiyatına derin bir sevgiyle bağlı olan, hiçbir yapıta kıyamayan, değerli yazarımız Selim İleri, zanaatçı diyebileceğimiz kalemlerin kimi eserlerindeki gerçek edebiyat sanatına dahil pasajları bulup ışığa çıkarmak için bir ömür vermektedir. Diyeceğim o ki, zanaat öyle dudak bükülecek bir şey değildir. Sanatçının zanaatçıdan öğreneceği çok şey vardır. Ancak sanatla zanaatı aynı şey sanmak, eninde sonunda sanatı öldürecek olan bir yola götürür toplumu.

Zanaat öğretilir; sanatın ise ancak teknikleri öğretilir, yaratıcı özü değil. O özün tohumları bir kişide ya vardır ya yoktur; bu bir kişilik meselesidir. Tohumların serpilip gelişmesi ise bir toplumsal ve kültürel ortam, kişisel azim ve çalışkanlık ile işin zanaat yanına verilecek emek meselesidir. Yaratıcı yazarlık kursları tabii ki yararsız değildir; işin zanaat kısmı, metinde ne gibi hatalardan kaçınılması gerektiği, bunun yolları öğretilir oralarda; yazıda güzellik yaratmanın yolları değil. Güçlü bir kalem yetenek ister; kimisinde doğuştan ya da yaşamın ilk yıllarında edinilmiş bir dil duyarlılığı vardır; üstün nitelik-

li metinler okuyarak ve yazma temrinleri yaparak dil duyarlılığı geliştirilebilir, bir anlamda öğrenilebilir ama bu da sanatçı yazar için yeterli değildir. Üstün bir edebiyat yapıtını, pek çok sıradan yapıttan ayıran özellik, yazarının temasını kişisel bir acı gibi duyabilmesi, bu acıyla baş etmenin ıstıraplı sürecinde, konuya hem içeriden hem dışsallaştırebildiği anlarda dışarıdan bakabilmesi, bu ruhsal mücadele sırasında uyarılan zihninin, bilinçaltının ve düş gücünün ortaklaşa çabasıyla temayı varlığından söküp çıkarırken kalıpları aşarak yeni ve temaya tam anlamıyla uygun bir biçim geliştirebilmesidir. Sanat eseri roman ya da öykü, yazarın zihninde biçimiyle birlikte doğar. Steiner'in sözünü ettiği eserler böyle eserlerdir. On derste nasıl sürükleyici bir dedektif öyküsü yazılır, türünden olanlar değil.

Yirmi derste aşk hikâyesi, otuz derste hiçbir ideolojik ağırlığı olmasa da şık bir politik duruş sergiliyormuş havası taşıyan romanlar yazıldığı bir dönemde, Steiner'in kastettiği anlamdaki eleştirmen, sinek avlayacak demektir.

Sanatçı yazar ile ciddi eleştirmenin kaderleri tavukla yumurtanın gibi birbirine bağlıdır. Steiner'in kastettiği anlamda eleştirinin bulunmaması, günümüzün furyasında sanatçı yazarın fark edilmesini, iz bırakmasını güçleştirecek, giderek imkânsızlaştıracak; sanatçı yazarın kayboluşu ise eleştirmenin varlığını gereksizleştirecektir.

Edebiyat eleştirisi varlığını sürdürebilmek istiyorsa, günün geçerli koşullarına uyarlanmak yerine Steiner'in işaret ettiği yolda dirençle yürümeye devam etmek zorundadır. Bir edebiyat eleştirisinin, eleştiri olmaktan öte edebî bir değer taşıyabilmesi ise tüm edebiyat yapıtlarında olduğu gibi o yapıtın içinde saklı bir bilmecedir; ve yazarı o bilmeceyi çözebildiği ölçüde yazısı edebî değer kazanacak ya da kazanamayacaktır.

BARIŞ VE EDEBİYAT¹

“Barış ve Edebiyat” denince,² benim aklıma hemen isminde “barış” sözcüğü geçen, dünya edebiyatının o şaheseri, Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ı geliyor. Gerçi *Savaş ve Barış*, savaşı bir dünya özlemiyle kaleme alınmış bir yapıt değildir. Öyle olamazdı da, zira o dönemde dünyada böyle bir özlem yoktu. Napoléon savaşlarına, Tolstoy’dan önce değinen Stendhal³ de savaşa yansız bir tutumla yaklaşır. Savaşlar tıpkı doğal felaketler gibi arada sırada patlaması kaçınılmaz afetlerdir. Tolstoy *Savaş ve Barış*’a bir sonsöz yazmıştır⁴ ve burada kendi dünya görüşünün çerçevesi içinde Avrupa tarihini yorumlar. Ona göre bu tarih kâh doğudan batıya kâh ters yönde dalgalanan kitle hareketlerinden oluşur. Kitle hareketlerinden kastettiği bugün yaşanan göçlerin benzeri değildir. Anlatmak istediği, ilerleyen veya gerileyen işgal orduları ve bu ordularla birlikte hareket eden soydaş sivillerin yeni

1. PEN Barış Panelleri kapsamında 21 Eylül 2018 tarihinde Ankara’da gerçekleştirilen “Edebiyat ve Barış” panelindeki konuşma metni.

2. Bu yazıda romanlar üstünde durduğum için, Nâzım Hikmet’in *Kuvâyi Milliye Destanı*’ndan söz etmiyorum.

3. Stendhal, *Parma Manastırı*’nda değinmiştir.

4. L.N. Tolstoy, *Savaş ve Barış*, IV. Cilt, çev. Leyla Soykut, Cem Yayınevi, İstanbul, 1971.

kazanılmış topraklara yerleşmesi veya kaybedilen topraklardan orduyla birlikte geri çekilmesidir. Tıpkı Osmanlı'nın vaktiyle Balkanlar'daki ilerleyişi ve sonra 20. yüzyıl başında bu coğrafyadan temelli çekilişi gibi. Peki, *Savaş ve Barış*'ın büyüklüğü nerededir? Tolstoy aynı roman kişilerinin barış ortamında ve savaş sırasında değişen davranış ve tutumlarına ışık tutar. Barış süreçlerinde yaşamsal önemi olan her şey; irili ufaklı gönül serüvenleri, çıkar hesapları, iktidar savaşimleri, onur yaraları, toplumsal hiyerarşi, ahlaki yargılar, dostluklar ve düşmanlıklar, hepsi ama hepsi savaşla birlikte havaya uçmuştur! Hayat ve kişiler geri dönüşsüz değişmiştir. Birçok kişi zaten ölecektir; hayatta kalanlar arasında ise karakterleri olgunlaşmaya uygun olanlar bilgeleşmiş, olmayanlar iyice çürümüş ya da dayanamayıp bir biçimde saf dışı kalmıştır.

Edebiyatta savaşı bir dünya özlemi ne zaman başlar? Hani Köroğlu der ya, "Tüfek icat oldu / Mertlik bozuldu," diye; yüzyıllar akıp geçerken tüfeğin icadını topun, tankın, bombardıman uçaklarının, nükleer bombaların ve daha neler nelerin icadı izleyecek, savaş mertliği, insanlığı, hatta vatansever duyguları da yutup öğüten mekanize ve örgütlü bir kitle kıyımına dönüşecektir. Göğüs göğüse çarpışmada zalimce de olsa insana ait birtakım özelliklere yer vardır; cesarete, iradeye, ustalığa, soğukkanlılığa, vücut kıvraklığına, zekâyâ, hatta merhamete ve şansa... Dünya edebiyatında erken doruğunu Homeros'un *İlyada*'sında bulan destansı kahramanlık edebiyatı işte bu yerde boy atar. Ancak örgütlü ve mekanize kitle kıyımı insanı –bireyi– sıfır noktasına indirgeyecek ve edebiyatta savaşı bir dünya özlemi işte bu noktada sesini duyuracaktır; zira edebiyat ve özellikle roman türü toplumsal ilişkileri incelerken bile bireyin feryadını yükseltir.

İnsanı sıfır noktasına indirgeyen mekanize ve kitle-sel toplu kıyımlara dayalı savaşların ilk örneği, o güne

dek tarihte eşi benzeri görülmemiş can kaybına yol açan Birinci Dünya Savaşı'dır. Savaşa katılan ve özellikle yenilen ülkelerde – “savaş karşıtı” demek de tam doğru olmayacak– antimilitarist bir edebiyat baş gösterecektir ki en yetkin örneğini herkesin hiç olmazsa adını duyduğu Alman yazar Erich Maria Remarque'ta ve onun *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanında bulur. Bu yapıt, genel geçer biçimde Batı edebiyatında öncülüğünü Hemingway'in yaptığı kabul edilen bir tarzın belki de ilk yetkin örneğidir. Roman edebî bir dille değil son derece sade bir dille, savaşan erlerin diliyle kaleme alınmıştır. Erich Maria Remarque yoksul bir ailedendir; Birinci Dünya Savaşı'na er olarak katılmış ve Fransa'daki Batı Cephesi'nde siperlerde savaşmıştır. Toplumun ve savaşın en alt basamağında yaşamıştır. Özellikle Alman ordusunda o dönem subaylarla erler arasında derin bir sınıf farkı vardır. Siper savaşı insanlığın yeni deneyimlediği bir yöntemdir. Buradaki askerin hayatı, çarpışma başlayınca kadar, gıda, su, giyecek, hareket, banyo ve tuvalet imkânlarının yoksunluk derecesinde kısıtlı olduğu bir tür hapislik, dardaracık mekânda yalnızlık, ümitsizlik, korku ve kaygı üreten bitimsiz bir can sıkıntısıdır. Çarpışma başlayınca ölüm gelecektir. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, henüz öğrenciyken askere alınmış, çocuk sayılacak gençlerin siperlerde harcanan hayatını anlatır. Bu hayatta kahramanca ya da vatanseverce hiçbir şey yoktur. Haliyle bu durumda erin onu ne koruyan ne de onurlandıran üniformasına saygı duyması beklenemez. Roman bu erlerden birinin ağzından birinci tekil şahıs söylemiyle yazılmıştır. Romanın sonunda bu ses susacaktır çünkü delikanlı vurulmuştur. Son cümle insanın sıfır noktasına indirgenişini bir sızı gibi duyumsatır. Çocuğun vurulduğu gün haber ajansları “Batı Cephesi”nde

çok sakın bir gün yaşandığını bildirecektir. Zaten romanın özgün adı da *Batı Cephesinde Her Şey Sakin*'dir.

İkinci Dünya Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'na kıyasla çok daha karmaşık silah teknolojilerine yer açmış, çok daha beter kitle kıyımlarına sebep olmuştur. Antimilitarist edebiyat haliyle hız kazanacaktır; en dokunaklı örnekler arasında Alman yazar Heinrich Böll ve onun verimi sayılabilir.⁵ Heinrich Böll de İkinci Dünya Savaşı'nı en alt basamakta yaşamıştır; er olarak çarpışmış, üstelik esir düşmüştür.

Gerek E.M. Remarque'ın gerek H. Böll'ün savaşın saldırgan tarafına mensup olmaları –üstelik bu öyle bir saldırganlıktır ki Almanya'ya feci bir yenilgiye ve yıkıma mal olmuştur– rastlantı olmasa gerek. (Gerçi Birinci Dünya Savaşı'nın galip tarafına mensup yazarlarda da beceriksiz generallerin yeni silah teknolojisiyle eski savaş taktiklerini uygulamaları sonucu artan can kaybı sebebiyle antimilitarist tavır belirgindir.) Saldırıya uğrayan, zorunlu ve haklı bir savaşa sürüklenen ülkelerin edebiyatında böyle bir antimilitarizm görülmez. Örneğin Sovyet edebiyatında savaşın acıları dile getirilirken, savaşın fedakârlığına duyulan şükran ve saygının vurgulanması sadece otoriter devlet yapısına bağlanamaz. Ülkedeki atmosfer bu yöndedir.

Benzer durum, beş yüz yıl önce saldırgan bir ülke iken zamanla kurban durumuna düşmüş, Birinci Dünya Savaşı'nda fiilen yıkılıp haklı ve zorunlu Kurtuluş Savaşı'yla yeniden kurulmuş ülkemizde de geçerlidir; ve bizim edebiyatımızda güçlü bir antimilitarist ses aramak gerçekçi bir beklenti değildir. Kurutuluş Savaşı'yla ilgili edebiyat veriminde –örneğin Halide Edib Adıvar'ın *Ateş-*

5. Heinrich Böll, *Trenin Tam Saattiydi*, çev. Zeyyat Selimoğlu, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

ten *Gömlek* eserinde Hasan İzzettin Dinamo'nun *Kutsal İsyan*'ında Talip Apaydın'ın *Köylüler*'inde Samim Kocagöz'ün *Kalpakkıllar*'ında hep savaşanların fedakârlığına saygı ve şükran havası solunur. Bunu sadece ülke yönetimlerinin geçmişteki ve şimdiki baskılarına ve ülkede askerlik konusunda her zaman var olan aşırı hassasiyete bağlayamayız. Yazarı besleyen kültürel ortam –özelikle Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı bağlamında– zorunlu ve haklı savaşın aktörlerine samimi bir saygı ve şükran duymaya yöneliktir. Bu samimi kitle hassasiyetinin kimi zaman ülke yönetimlerinin gündemleri doğrultusunda istismar edilmesi ise başka bir meseledir. Ancak bu istismar hiçbir zaman güçlü bir kahramanlık edebiyatı yaratamamıştır; yakın tarihten örnek vermek gerekirse, Demokrat Parti yönetiminin 1950'lerde ülkeyi Kore Savaşı'na sürükleme çabaları sırasında desteklediği millitrist manzumeler gerçek yurtseverlikle ilgisiz zavallı ve güdük özentiler olarak kalmıştır.⁶ Daha yakın yıllarda ülkenin Irak Savaşı'na sürüklenme macerası sırasında kırk sene öncenin zavallı manzumelerinin ardıllarına dahi piyasada rastlanamamıştır. Zorla güzellik olamamaktadır.

Şunu kabul etmeliyiz ki ülkemizdeki gerek “vatan uğruna savaş” konusundaki samimi duyarlık gerek bu duyarlığın özellikle baskı dönemlerinde yönetimlerce suistimali, yazarları çeşitli otosansür yollarına, kurgu kıvraklıklarına yönlendirmektedir. Son çeyrek yüzyıllık edebiyatımızdan iki önemli örnek vermek isterim. Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*'i ve Hakan Günday'ın *Ziyan*'ı. İkisi de başarılı, etkileyici yapıtlar. Birincisi, kahramanların faili ve kurbanı oldukları savaş kıyıcılığına çok uzak bir savaşı –İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet komutasındaki

6. Eunhyung Oh, “Türk Basınında ve Edebiyatında Kore Savaşı”, AÜ Dil Tarih, Coğrafya Fakültesi, doktora tezi.

Osmanlı ordusunca fethi- örnekleyerek değinirken, ikincisi günümüzde yaşayan bir erin çilesini anlatır. *Boğazkesen*'de kıyımın tanıklığını bir devşirme yapmaktır. *Ziyan*'ın sonunda ise romanın başkişisi erin akıl hastalığından mustarip olduğu anlaşılır.

Kanımca, ülke içi çatışmaları ülkeler arası savaşlardan ayrı düşünmek gerekir. Burada öyle zannediyorum ki farklı dinamikler iş başındadır. Genelde kimsenin tam haklı ya da tam haksız olamadığı böyle durumlarda bireyin duygu dünyasında farklı bağılıklar çelişmektedir. Bu çelişme okur için olduğu kadar yazar için de geçerlidir. Gerçi sanat her zaman değilse de çoğu kez çelişkiden-özellikle iç çelişkiden- doğar. Öyle sanıyorum ki bireyin bu çelişkilerle yüreklice yüzleşebilmesi için toplumun belli bir siyasi olgunluğa erişmesi gerekmektedir. Bu olgunluk başkalarının acılarını görebilme yetisi kadar meselelere futbol takımı taraftarları gibi yaklaşmamayı da gerektirir.

Edebiyatın gücü savaşları önlemeye yeter mi? Yazarların savaş karşıtı olmaları, yapıtlarında savaşın acılarını dile getirmeleri dünya çapında bir barış ortamı sağlamada ne kadar etkili olabilir? Tekil bir çaba -yazarın çabası- bu çabayı kendi yalnızlığında özümseyen bir başka tekilinki -okurun çabası- kök sebebi ezelden beri paylaşım kavgası olagelmiş savaşları nasıl engelleyebilir?! Kök sebebi gizleyen söylemler ne kadar çeşitli olursa olsun ve edebiyat bu söylemlerin sahteliğini ne kadar vurgularsa vurgulasın bu mümkün mü?.. Vietnam Savaşı'nın haksızlığı üstüne, Amerikan gençlerinin boşu boşuna heba edilmesi üzerine kaç roman yazıldı, film çekildi. Ortadoğu'daki savaşlar önlenebildi mi? Bugünkü Ortadoğu savaşlarının dip sebeplerinden birinin petrol olduğunu çocuklar bile anladı. Edebiyat petrol yerine geçebilecek bir enerji kaynağı yaratabilir mi? Mucize oldu da

yarattı diyelim; edebiyat, petrol endüstrisinin tasfiyesiyle işsiz kalacak milyonları doyurabilir mi? Besin, su ve enerji kaynaklarının insanlık arasında adaletli dağılımının sağlanması başarılamayacaksa ne yazık ki savaşların önlenmesi uzak bir hayal olarak kalacaktır.

Öte yandan edebiyat, gerçek bir edebiyat okurunun eyleminde bir şeyi gerçekten önleyebilir: Savaş suçu işlemeyi. Emir komuta zinciri dahilinde planlı ve geniş çaplı bir savaş suçu işleniyorsa, edebiyat burada da yayan kalacaktır; ancak bireylerin ve küçük grupların kendi inisiyatifleriyle işleyebilecekleri savaş suçlarını iyi bir edebiyat okuru olmanın önleyebileceği kanısındayım.

Boş zamanları tüketmeye yarayan sözde edebî, aslen ticari anlatılar değildir konumuz; insanlık durumunun traji-komedyasını irdeleyen gerçek edebî yapıtlardır. Bu yapıtlar okurun üstünde nasıl bir etki uyandırır? Onun dünyasını genişletir; yaşamadığı insani deneyimleri yaşamış gibi duyumsayabilmesini, özümsemesini sağlar. Sonuçta hepimizin, tüm insanların tabiatın insafında, geçici birer varlık olduğumuz, bütün bireysel, toplumsal ve kültürel farklara rağmen temel özellikleri aynı olan birer *Homo sapiens* bedeninden ibaret bulunduğumuz bilinci uyandırır okurda. İnsan soyunun yaşama sevinci, ölüm korkusu, evlat sevgisi, cinsellik ihtiyacı, kayıpların ardından yas gibi ana duyguları her zaman her yerde aynıdır. Farklı olan, kültürel, ulusal, sınıfsal olan duyguların dışavurumudur. Hepimizin kanı kırmızı akar. Bu gerçeği ilişkilerinde hissedebilen bir insan soyut nefretler uğruna kolay kolay bir diğere kıyamaz. Türkiye kamuoyu edebiyattan bu kadar uzak olmasaydı, *Charlie Hebdo* katliamından sonra, orada hunharca öldürülen masum gençlerin ardından, üstelik kıyılan gençlerin siyasaların ne mimarı ne uygulayıcı olduklarını bile hesaba katmadan, "İyi oldu, iyi oldu, Fransa da terörü destekliyor," diyen tek bir

kişi çıkmazdı. Yunanistan'da bu yıl yaşanan feci orman yangınından sonra, aynı iklim ve bitki örtüsü kuşağında olduğumuzu, aynı dikkatsiz, özensiz insanların –nüfusu-muz fazla olduğu için bizde kat kat üstün sayılarda bulunduğunu, bu facianın her an bizim de başımıza gelebileceğini dahi düşünmeden, “Oh olsun!” diyemezdi kimse! Bu yakışsız tepkileri gösterenler özellikle hunhar kişiler değildi; her gün rastladıklarımız, konumuz komşumuz, alışveriş ettiğimiz esnaf, vs. idiler. Dikkat çekici ve ürpertici olan, belki de çoğunluğu halim selim kimselerden ibaret tepkili kişilerin, ölenleri kolayca insan kimliklerinden soyarak soyut birer sayıya indirgeyebilmeleridir! Bu özensizlik ne yazık ki tepki gösterenlerin kendi insanlıklarının farkında olmadıklarına işaret etmektedir. Böyle empati yoksullarının, savaşın olağanüstü gergin koşullarında tek elden ya da küçük gruplar eliyle işlenen savaş suçlarına yatkın olabileceklerini düşünüyorum. Şiddet ve saldırganlık da tıpkı neşe, korku ve cesaret gibi bulaşıcıdır. İnsanlığının farkında olan birinin, bireysel saldırganlığın grup saldırganlığına dönüştüğü o kritik âna kolay kolay teslim olamayacağını düşünüyorum. Gene edebiyattan bir örnekle bitirmek isterim: Çinli yazar Mo Yan'ın çok önemli romanı *Kızıl Darı Tarlaları*, Çin'deki içsavaş üstünedir. Kulübesinde sabah uyanan dünyadan habersiz köylü kadın, karşısında bir grup savaşçı bulur. Kapı kırılmış, gençler içeri dalmışlardır:

Grup vahşileşmektedir, ölümün eşiğinde yaşanan hayatlarında şahlanmaya hazır biyolojik erkeklikleri grubun içinde elektrik akımı gibi dolaşmaktadır. Tek başlarına kalkışamayacakları cinsel saldırı eylemine grup artık hazırdır. İçlerinden biri bir kadına asla tecavüz edemeyecek yapıda, duyarlı bir gençtir. O bile, grubun bireyi suça ortak edebilmek üzere çeşitli kanallardan yürüttüğü psikolojik baskıya sonunda teslim olacak, ortak saldırganlığa katılacaktır.

Edebiyatın derin savaş yarasına banacak bir tutam tuzu varsa eğer işte o böyle kritik anlara direnebilme gücünü bireye aşılayabilmesidir. Düşüncem ve umudum bu yöndedir.

YAZAR VE ŞEHİR¹

Şehir, mahalle, cadde, sokak ve ev gibi hafıza mekânları sizin için ne ifade etmektedir, geçmişten günümüze değerlendirir misiniz?

Hayatımızı, ilişkilerimizi, etkinliklerimizi boşlukta değil, somut mekânlarda yaşıyoruz. Mekânlar kimliğimizin bir parçası haline geliyorlar çünkü belleğimizde yer tutuyorlar. Kimliğimiz ise belleğimizle tıpatıp özdeş değilse de çok yakından bağlantılı.

Sorunuzu yanıtlamaya çalışırken, kendime dair herhalde bildiğim ama kanıksamış olduğum için pek da aklıma gelmeyen, o nedenle unutmuş olduğum bir hususu yeniden keşfettim: Benim somut mekânlarla zihinsel ilişkim, kendim üzerinden değil de oralarda birikmiş zaman ve hayat katmanları üzerinden kuruluyor. Şunu demek istiyorum: Tarihi mekânlar beni çok etkiliyor ve esinliyor: Örneğin, Haydarpaşa Garı'nın, üzerlerinden geçmiş on binlerce ayağın izini taşıyan, aşınmış mermer basamaklar. Ülkemizin değer bilmezliği yüzünden artık görmedi-

1. Fatih Sakallı'nın (Gazi Üniversitesi'nde Türk dili ve edebiyatı öğretim üyesi) 2014 tarihinde yayımlanan "Yazar ve Şehir" röportajı kapsamında sorularına yanıtlar.

ğim, hissedemediğim bir mekân... Bu mekânda, on yıllar boyunca bir umudun peşinde, katar katar İstanbul'a göç etmiş Anadolu insanının ve İstanbul'dan katar katar güneye sevk edilmiş, birçoğu bu yolun sonunda hayatını yitirmiş askerin izi var. Ne hazin zenginlik...

Kendi yaşantıma sahne olmuş mekânlarla yıllar sonra karşılaştığımda ise, duyduğum hep üşütücü bir yabancılık olmuştur. Ve anlamışımdır ki Amerikalıların dediği doğrudur: "Hiçbir zaman yuvaya dönemezsin." Zaman izlerimizi biriktirdiği kadar siler de; ve o silinişe tanıklık etmek acıtır; benim için anlamlı olan zihnimde yaşayan mekândır.

Bu üşütücü yabancılık duygusunu yaşadığım kimi anlar kazılıdır, belleğimde: Çocukluğumun bir bölümünün geçtiği bir mekânda otuz dokuz yıl sonra şaşkın ve uyumsuz kalakalmışım: Trabzon'da, iki yanında çirkin mi çirkin apartmanların yükseldiği, bitkiye hasret tozlu bir sokaktayım. Atatürk Köşkü'nün bulunduğu Soğuksu Tepesi'ne çıkan yol burası. Bir zamanlar yeşilin her çeşidine gömülmüş bir yerd; bostanlar, tütünlükler, fındıklıklar arasında kaybolmuş, köy eviyle ahşap konak arası yapılar bulunurdu burada. Bir tanesi de babaannemin eviydi; cumbasından güneşin Karadeniz'e batışı seyredilirdi. Önünde incir ağaçları vardı; avluda tavuklar gıdıklar, güneş almayan serin arka odalarda tütün yaprakları istiflenirdi. Mağarayı andıran mutfakta yufka açılır, tarih-öncesinden kalmışa benzeyen harlı ocakta tepsi tepsi su böreği pişerdi... Köpek havlamaları, at kişnemeleri, bazen de inek böğürtüleri duyulurdu... Hepsi sadece zihnimde, çevremde hatırladıklarıma tanıklık edecek en ufak bir belirti bile yok.

Bizim gibi geçmişin kıymetini bilmeyen, izleri yok ederek var olunabileceğini vehmeden ülkelere özgü değil gezginin bu şaşkınlığı. Benzer bir gerçeklik duygusu yitimini,

yirmi k sus yıl sonra gençliğimin bir yılını geçirdiğim Londra'yı ziyaret ettiğimde de yaŐamıştım. Bilinen Şey, Avrupa kentleri, tarihlerinin tanığı yapıları gözleri gibi korurlar. İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkılan kentlerinin tıpkısını yeniden inşa etmiştir tüm Avrupa. Oralarda kent merkezleri  yle Karagöz perdesi gibi ikide bir ortadan kaldırılıp yeniden kurulmaz. Fakat yaşadığımız dönemlerde tarih o kadar hızlı ki, hayat gene de siliyor kendi izlerini. Başka insanlar, bambaşka kitleler, bambaşka yaşam biçimleri doldurmuş kadim kentleri; yeni insanların yeni yaŐantıları, kent dokusunu görünmez kılmış. Bu yabancı sahne, yadsıyor gezginin gerçekliğini, kimliğini, geçmiŐini, her Şeyini... Hayatınızı savunmak için mecburen i inize çekiliyor, zihninize dönüyorsunuz.

Ankara'ya gelince... Yolculuklar dışında neredeyse tüm ömrümü geçirdiğim Ankara'da ise yeriz yurtsuz bir göçebe gibi hissediyorum kendimi. Yaşamıma kucak açmış mekânların neredeyse tümü yok edilmiş... Şehir beni reddediyor, ben de onu. Böyle duyumsuyorum. Her tanıdık mekânın yok edilişinde, bir parçamın yok edildiğini hissediyordum; büyük bir acıydı bu. Sabaha karşı, gecenin en koyu saatinde, herkes uykudayken, şehrin ana-caddesine, Atatürk Bulvarı'na, suçluluğun bilinçli kötü niyetiyle ve tüm kesici aletleriyle baskın düzenleyen belediye ekiplerinin, yasaları çiğneyerek yürüttükleri ağaç katliamında, Cumhuriyet'le yaşıt koca ağaçlar can verirken, sanki onların dalları, gövdeleri değil, benim damarlarımdı kesilen. Hiçbir uygar ülkede böyle bir vahşet yaşanmaz; yaşanamaz; böyle bir suça teşebbüs edilemez, edilirse yaptırımı pek ağır olur. Suç duyurularına savcılının kulakları sağır.. Çünkü ülkemde mafya yasaları egemen; ve her şey bir oldubittiye bağlı... Yeni Ankara'yı kanıksadım; yukarıda sözünü ettiğim gibi. Bir tür öz savunuyu muydu bu? Herhalde. Yeni Ankara'yı önemsemi-

yorum. Niye önemseyeyim ki, yıkım ruhunu taşıyan bambaşka bir zorbanın, salt kendi damgasını vurmak için burayı da yıkacağı gün gibi aşikârken...

Kendinizi hangi şehre ait hissediyorsunuz? Ait olduğunuz şehir yeni baştan tasarlayacak olsanız, neleri değiştirdiniz? Geçmişteki şehirden günümüze neleri geri getirmek isterdiniz?

Şehirler, ülkeler, insan toplulukları kimseye ait değildir; bizler, yani bireyler, geçmişten geleceğe gür ırmaklar gibi akan tarihsel-kültürel süreçlerin birer parçasıyız. Bu gerçeği ne kadar iyi kavrayabilirsek, bireysel yaşantımızda o denli özerk ve özgür olabiliriz. Oysa günümüzün gözde insanları, bu bilgelikten o kadar uzak ki...

Kendimi hiçbir şehre ait hissetmiyorum, Türkiye'ye ait hissediyorum. Bugüne ait neleri değiştirmek ve/veya geçmişten geri getirmek istediğime gelirse... Cumhuriyet kültürünü sindirememiş, Selçuklu-Osmanlı kültür birikiminden nasibini alamamış, gülünç biçimde Suudi görgüsüzlüğüne özenen kimi belediyelerin kentlerimize giydirdiği gudubet ve garabet gömleğini sihirli bir kimyayla silmek isterdim. Biçimle malzemenin yakından ilişkili olduğunu kavrayabilmek için mimar olmaya gerek yok. Osmanlı camileri, saat kuleleri ya da kent kapıları, mimarileriyle inşaatta kullanılan malzeme uyumlu olduğu için güzeldir. Siz betona günümüzdeki o formu vererseniz, sonuç güzellik olmayacaktır.

Neredeyse binadan başka bir şey üretemeyecek duruma indirgenmiş ülkemizde, büyük kentlerin su ve kanalizasyon altyapısı hiç ama hiç kaale alınmadan sürdürülen yapılaşma faaliyetleri sonucu, sıcak günlerde, gitgide neye gömülmekte olduğumuzun hazin bir uyarısı gibi şehir sokaklarını basan lağım kokusunu yok etmek isterdim.

Kayılan ağaçları, onların dallarının, yapraklarının arasın-

dan rüzgârla esen kuş seslerini geri getirmek isterdim; akasya ve ıhlamur kokusunu da... Ankara'da Atatürk Bulvarı boyunca, at kestanelerinin gölgesinde yer almış dizi dizi zarif pastaneleri, oralarda oturup sohbet eden ya da bulvar boyunca yürüyüş yapan, kentlilik bilincini farkına bile varmadan içselleştirmiş o insanları, henüz birbirlerinin gözünü oymaya başlamamış kitlelerin yaşadığı bir ülkenin yurttaşları arasındaki doğal sevecenliği, geleceğe umutla bakan gençlerin gözlerindeki ışıltıyı geri getirmek isterdim.

Eserlerinizdeki şehir mekânı ile kahramanlarınızın ruh hali arasında nasıl bir ilişki vardır?

Bu sorunuzu yazarın değil de onun eserlerini inceleyen edebiyatbilimcinin yanıtlaması daha doğudur. Yazar söyleyeceğini eserinde söylemiştir zaten, hani ne derler, *fazlası zait*.

Gene de sorunuzu yanıtsız bırakmamak için şu kadarını söyleyeyim. Ankara'daki ağaç katliamlarına ilk değindiğim metin, sanıyorum *Uçu* adlı kitabımla aynı adı taşıyan öyküdür. "Sanıyorum," diyorum, çünkü otuz beş yıllık bir edebiyat emeğinden sonra, yazarın tüm verimini bir anda anımsaması mümkün değil. Ankara kent merkezine yaşatılan kasıtlı çöküş, *Güneş Saygılı'nın Gerçek Yaşamı* adlı romanımda adeta bir roman kişisi gibi işlenmiştir ve roman boyunca kahramanın yaşamındaki ve yaşadığı binadaki çöküşe yansır. *Kızıl Kale* adlı son öykü kitabımda "Mekânsız" adlı öykü, tüm üretimini yapılaşmaya bağlamış gibi görünen ülkemizdeki "kentsel dönüşüm" aldatmacasını deşmek ve yıllardır yaşadığı binanın yıkılmasının kişi üzerindeki ruhi tahribatını anlatmak iddiasındadır.

Şehrin görüntüleri, sesleri, kokuları ve tatları eserlerinizde nasıl yer bulmaktadır?

Sanırım bu sorunuza en tatmin edici yanıtı, *Kızıl Kale* adlı kitabımdaki “Kan Kokusu” öyküsünde bulabilirsiniz.

Röportajımıza konu olan şehri ziyaret edeceklere bir “şehir notu” bırakacak olsanız neler yazardınız?

Yanıtlarımda birkaç şehirden bahsettim. Sanırım sizin muradınız Ankara’yı sormaktı. Ankara’yı ziyaret edecek konuğa, şehir merkezinin bilinçli olarak yok edilmekte olduğunu anımsatır; ondan ortalığı kaplamış çirkinliğin ve kuru gürültünün arasında sabırlı olup, eskil Hitit’ten ve Roma’dan kalanları, Osmanlı’nın yapay değil gerçek mirasını ve Cumhuriyet’in silinmeye çalışılan izlerini keşfetmek için uğraşmasını rica ederdim. Bu arada, çok dikkatli olması, attığı her adımda önüne bakması gerektiğini vurgular, aksi halde şehrin caddelerinde, sokaklarında, kaldırımlarında adım başı rastlanan ve bir başkent yerel yönetimi için yüz karası olan taşlara takılıp, çukurlara yuvarlanıp bir tarafını incitmesinin an meselesi olduğu konusunda kendisini uyarmayı görev bilirdim.

Türk Romanında Bir Gezinti

YAŞAR KEMAL VE DESTANSI ROMAN

Yaşar Kemal'le sadece bir kez karşılıklı oturup konuşma imkânı bulabilmişimdir. Bu görüşme sırasında, bütün duyargalarım açık, onu izliyordum. Dağ gibi, daha doğrusu ne zaman patlayacağı belli olmayan, sakın bir yanardağ gibi bir adamdı. Bu izlenimde elbette heybetli duruşunun rolü var ama yalnızca bu kadar değil, karakterine dair sezgimin yakalayabildiği ipuçları... Şöyle düşündüğümü anımsıyorum: Bu adam birden çok öfkelenebiler, çok sevinebilir, çok sevebilir; önünü sonu düşünmeden aceleci yargılara varabilir, pire için yorgan yakabilir, çok merhametli, görmüş geçirmiş ama bir yanı bir çocuk kadar masum... Onda hiç küçüklük yok. Küçük hesaplar, küçük çıkarlar, çekememezlikler, kıskançlıklar, ondan uzak. Ona babaya duyulan türden bir yakınlık hissettiğimi anımsıyorum. Büyük romancı Yaşar Kemal...

Roman, destanlara dayanan eski köklerine rağmen kentli bir edebiyat türü. Kapitalist sanayileşmenin edebiyattaki çocuğu. Toprağa bağlı uygarlığın o geniş ailesinin hem esirgeyen hem denetleyen şemsiyesinden sıyrılmış; özerkliğinin, özgünlüğünün ve özgürlüğünün farkında ya da bu niteliklerin özlemini çeken bireyin, diğer bireylerle, toplumla çatışmalı ilişkilerine odaklanır ro-

man. Yaşar Kemal, yeni bir roman türü yarattı; eskil kök destan ile romanın alaşımını sentezledi. Dünyada yankılanması bundan... Georg Lukács, roman üzerine incelemesinde¹, modern edebiyatın bu türünü talihsiz bulur; nasıl bulmasın ki, her sanat yapıtı bir bütünsellik arayışıdır; roman da öyledir elbette ama roman parçalanmış bir dünyayı anlatmaya soyunmuştur; roman para uygarlığının, teknolojinin, işbölümünün bölüp yardığı bir dünyanın malzemesi ola ola nasıl bütünselliğe ulaşabilir ki... Yaşar Kemal'in romanları ulaşır gibidir.

Yeni Bir Roman Türü

Destanda romanda olmayan ne var ki, hiçbirimiz destanları bölük pörçük bulmuyoruz? *İlyada*, sözgelimi, Hektor'un cenazesıyla hop diye biter, konusu olan savaşın sonunu anlatmadan... Savaşı doğuran sebeplere de şöyle bir değinir. Niçin eksikli gelmez okura? Hektor'un canını alan hasmı Akhilleus'la; yaşlı babası, Troya'nın mağlup kralı Priamos arasındaki çekingen yakınlaşmada, savaş ile barışın, zafer ile yitimin, ölüm ile süren hayatın bir bileşkesini mi buluruz da çemberin bütünlendiğini düşünürüz? Belki. Doğa vardır bir kez destanda, haşmeti, anaçlığı ve kahrediciliğiyle... Romanda da elbet doğa betimlemelerine rastlayabiliriz ancak destanda rastlantısal değil, başat unsurdur doğa. Doğanın içinde evindeymiş gibi hareket eden insanlar vardır destanda, doğayla göbek bağı ileri teknoloji tarafından kesilmemiş, doğanın dilinden, işaretlerinden anlayan, onunla iletişim kurabilen insanlar... Kolektif bilinç ya da bilinçsizlikle davranan kitleler vardır... Para uygarlığının benliklerini bozup çarpıtma-

1. Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

dığı, içi dışı bir insanlardır bunlar: Gene *İlyada*'ya dönelim, bir Akhilleus'u, bir Hektor'u düşünelim. Hiçbiri melek değildir; kıyıcı da olabilirler ama ikiye yüzlü, içten pazarlıklı olamazlar. Yaşar Kemal'in, "O iyi insanlar, o güzel atlara binip çekip gittiler,"² dediği türden insanlardır onlar.

Homeros destanlarında, akli fesatlığa çalışan sadece Odysseus'tur, tahta atı Troya'ya sokmayı akıl eden odur. 20. yüzyılın büyük romancılarından Alberto Moravia "ilk modern insan"³ diyecektir Odysseus için; Yaşar Kemal ise göçerlikle feodalliğin iç içe geçtiği Anadolu kırsalındaki çarpık modernleşmenin ürünü insanlar için, "Demirin tuncuna, insanın piçine kaldık," diyecektir.

İlyada ve *Odyseia*'yı dilimize aslından kazandıran Azra Erhat, boşuna mı Yaşar Kemal'e "Homerosoğlu" adını takmıştır!

Yaşar Kemal'de destan öğelerinin tümü vardır: Çukurova... Bir coğrafya paçası; yeryüzü şekilleriyle, toprağıyla taşıyla, bitkileri ve hayvanlarıyla bu kadar mı canlı anlatılır... Üstelik bilgi ve sevgiyle... Hayvanlar, Yaşar Kemal doğasında önemli yer tutar, Çukurova doğasından ayrıldığı pasajlarda bile... *Bir Ada Hikâyesi*'ndeki kediye düşünelim, örneğin. Çukurova'nın hayvanları da bir başka güzel anlatılır; öyle ki hayvanlar dile gelse, ancak bu kadar arz edebilirlerdi hallerini! *İnce Memed*'in ikinci cildindeki unutulmaz at, sözgelimi!

Birden uzaktan, Akçasaz'ın üstünde bir yalım parçası yandı, söndü. At o anda, kanatlıymış gibi göğe fırladı; bir daha, bir daha göğe fırladı, boynu uzadı, bacakları açıldı. Sonra şaha kalkmaya başladı. Sonra başladı koş-

2. Yaşar Kemal, *Demirler Çarşısı Cinayeti / Akçasazın Ağaları 1*, YKY, İstanbul, 2004.

3. Alberto Moravia, *Küçümserne*, çev. Eren Yücesan Cendey, Merket Kitapları, İstanbul, 2008.

maya, sonra da büyük bir halka yaparak dönmeye başladı. Sonra da bir anda olduğu yerde dikildi kaldı. Havayı kokladı bir süre. Sonra gene kıpırtısız dondu. Etini, kulaklarını kessen, kıpırdamayacaktı [...] Işıkları görür görmez, bir ölüm kişnemesiyle karanlığı yırttı [...] Terden, köpükten kapkara kesilmiş, körük gibi de soluyor...⁴

Köy romanlarımızda doğa elbette her zaman vardır; ama Yaşar Kemal'deki canlı doğayla belki bir tek Tarık Dursun K.'nin *Denizin Kanı* romanı yarışabilir. 20. yüzyıl romanının Batılı örnekleri içinde doğayla bunca haşır neşir olan bir tek Hemingway'dir bana kalırsa. Ondaki vahşi ormanlar, avlar, çılgın nehirler, kudurmuş dalgalar... Yaşar Kemal, 20. yüzyıl dünya romanını yeniden doğayla tanıştıran birkaç yazardan biridir.

Elbette en başta *İnce Memed* olmak üzere doğanın içinde evinde gibi rahattır Yaşar Kemal kişileri. Mağaralar yuvaları, toprak yatakları, taş yastıklarıdır. Doğayla ilişkisini koparmamış insanlar birbirlerine de yakın yaşarlar; kitlesel bilinçle ya da bilinçsizlikle, hem fiziksel olarak hareket eden –örneğin göç eden, sürülen, kıyılan, ağıt yakan, acı çeken kitleler– ve halay çeken, imece emeğini bölüşen, hoy kurup eğlenen mutlu insanlar hem de zihinsel olarak birlikte hikâyeler kuran, Ali'nin hayalini Veli'ninkine, Hasan'ın rüyasını Hüseyin'inkine katarak efsaneler yaratan insanlar... *İnce Memed* romanları bir efsane adamı konu edinirken bu efsanenin doğup serpilmesini de anlatır. *Yer Demir Gök Bakır*'ın Taşbaş'ı, hem dinlerin doğuşunu imler hem yoksun hayatlarda, kitlelerin düş gücünün nasıl yönlendiğini... Taner Timur, *Yer Demir Gök Bakır*'ı, din sosyolojisi üzerine bir roman olarak selamlar.⁵

4. Yaşar Kemal, *İnce Memed* 2, YKY, İstanbul, 2016, s. 474-475.

5. Taner Timur, *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul, 1991.

Roman türü üzerine çalışmalarda genel kanı türün büyük ustası Tolstoy'un Homeros'un mirasçısı olduğu doğrultusundadır. Doğa ve kitleler Tolstoy'un birçok eserinde önemli rol oynar; *Savaş ve Barış*'ın sonsözünde Tolstoy'un bizzat kendisi yapıtının konusundan, kitlelerin "batıdan doğuya, doğudan batıya hareketi" olarak söz eder. Tolstoy savaşarak ilerleyen ya da yenilerek çekilen ordulardan söz etmektedir aslında. Tarihin akışında önderlerin rolünü reddeden Tolstoy, gene aynı metinde toplumsal hareketlerin büyük dalgasının, tek tek bireylerin eylem ve tepkilerinin birbiriyle çoğunlukla rastlantısal olan etkileşiminden, bileşkesinden oluştuğunu ileri sürer ve kitlenin içindeki bireye eğilir. Yaşar Kemal, kolektif hareketlerin çözümlenmesinde rastlantılara pek itibar etmez, doğrudan kitlenin dinamikleriyle ilgilenir; belki bu açıdan doğa ve kitleye ağırlık veren bir başka büyük Rus romancısına, Şolohov'a daha yakındır. Yaşar Kemal, Azra Erhat'la bir söyleşisinde,⁶ Şolohov'u kendine yakın bulduğunu bizzat ifade etmiştir. Diyeceğim o ki, Azra Erhat, "Homerosoğlu" demektedir haklıdır; Yaşar Kemal, Homeros'un sadece memleketlisi değil, gerçek mirasçısıdır da. Yaşar Kemal'in de itirazı yoktur bu isimlendirmeye; ama yaratıcılığının kökeninin *İlyada*'da değil, vatanının halk kültüründe yattığını da anımsatmaktan geri durmayacaktır.⁷ Kanımca Azra Erhat tam da bu noktada kurmuştur benzerliği, Homeros da Yaşar Kemal gibi Anadolu'nun bir oğludur ve onun destanı da halk söylencelerine dayanır.

6. Azra Erhat, *Homeros*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1973.

7. Agy.

Folklorik Öğeler

Yaşar Kemal, belki de yeni bir roman türü yaratmayı amaçlamıyordu; içinden nasıl geliyorsa öyle yazıyordu. O zaten destan çağının çocuğuydu; onun çocukluğunda, gençliğinde yetiştiği yörelerde, sözlü edebiyat, âşık geleneği hâlâ çok güçlüydü; sözlü kültürü doğuran toplumsal koşullar henüz tarihe karışmamıştı. Feodallik ile göçerlik yan yana, iç içe yaşıyordu yörede. Depremin darbeleri nasıl yeryüzü katmanlarını kırıp birbirine katarsa, tarihin sadmeleri de Anadolu'da çeşitli uygarlık düzeylerini birbirine geçirip harmanlamıştı ve hâlâ da harmanlamakta. "Ben sadece kendimi yaşamadım, bütün bir halkı yaşadım,"⁸ diyen Yaşar Kemal, çocukluğunu, gençliğini dolduran hikâyeleri anlatıyordu. O bir folklor araştırmacısıydı, halk hikâyelerini, halk deyişlerini topluyordu. Bu anlamda, kimi kez çok haklı olarak kimi kez de biraz abartıyla eleştirdiği Cumhuriyet'in en güzel yüzlerinden birinin taşıyıcısıydı ve en güzel ideallerini içselleştirmişti. O ulusal kültürü Anadolu'nun yerel kültürlerinden inşa ediyordu.

Halk deyişlerine, halk söyleyişlerine dayanan anlatımı bizi derhal içine çeker. Hem çok sade hem edebî bir dildir bu; Çukurova Türkmenlerinin özlü deyişleriyle, rengârenk, ıslıl ıslıl betimlemelerle zengindir. Eserlerindeki dil müzik yapıtlarına da benzetilebilir; kimi deyişler, kimi betimlemeler belli bir ritim sağlamak üzere yinelenir, kimi pasajlar arasında bir bakışım vardır. Örneğin *İnce Memed 1* ve *İnce Memed 2*'nin başlangıç pasajlarında hem bir anırtırma hem de aynı dilsel kalıp içinde söylenmiş bir çelişki bulunur:

“Çekir dikenini en pis en kıraç toprakta biter,”⁹ der, *İnce Memed 1*’de.

“Kara çalı en güzel en verimli toprakta biter,”¹⁰ diye yankılar onu *İnce Memed 2*’de.

Dörtlemenin her cildi, *İnce Memed*’in kayıplara karışmasıyla sonlanırken, bu durum, bir uyak, bir nakarat gibi yinelenen, “İmi tîmi belli olmadı,” tümcesiyle iletilir.

Yazar sanki olup bitene dıştan bakmıyordur da doğrudan olayların ve kişilerin içinden yükselen bir içses okuru da içine çekiyordur. Diyaloglarla sınırlı değildir bu halk sesi, metne yayılmıştır ama bir o kadar da ustaca kurgulanmış bir tümceler senfonisidir; bir yabancılaştırma efekti değildir; tam tersine okurun başka bir zamanın ve mekânın insanı olduğuna dair yabancılık bilincine hiç seslenmez; tersine bu bilinci ona unutturur. Bütünsellik algısı biraz da böyle kurulur.

Kitle ve Birey

Edebiyat tarihinin pek çok romanda kırık kalmış bütünselliğin bir ilacının destansılık olduğunu kabul etsek de romanı roman yapan elbette karakterler ve onların nasıl işlendiğidir. Göçerliğin ve feodallığın insan teklerini birörnek davranış ve düşünüş kalıplarına sokmayı amaçlayan hayat düzeninde, özgün bireyi Yaşar Kemal nasıl gözlemleyecek ve anlatacaktır? Sorunu sıra dışı insanlara, *İnce Memed* gibi başkaldırı ruhu taşıyan eşkıyalara, Meryemce gibi yaşlılığın özgürlüğüne dayanan delimtirak yaşlı kadınlara, Taşbaş gibi delilere ya da deli taklidi yapanlara yönelerek çözer. Ve çocuklar... Onlar,

9. Yaşar Kemal, *İnce Memed 1*, YKY, İstanbul, 2016, s. 11.

10. *İnce Memed 2*, s. 446.

Yer Demir Gök Bakır'dan, *Al Gözüm Seyreyle Salih*'e dek Yaşar Kemal'in dikkatini yönelttiği bir diğer insan grubudur. Feodal hayatın henüz doğal özelliklerini çarpıtmadığı çocuklardır onlar. Bir rölyefte bütün yan figürlerin belli bir incelikle işlenmiş olması gibi Yaşar Kemal'in romanlarında da sıra dışı başkişilerin dışındakiler asla gölgede kalmaz; hepsi –rolleri ne kadar küçük olursa olsun– belli bir yaşarlık kazanmıştır. Romanlarındaki çoğulluğa ve inandırıcılığa biraz da böyle ulaşmıştır.

Korku ve Sevgi

Doğa çocuğu olan, kan davalarının sürüp gittiği, ölme-öldürmeyle iç içe bir coğrafyada büyüyen Yaşar Kemal, temel duygu olan can korkusunu pek erken keşfeder. Ölüm korkusu, birçok yapıtında ve özellikle *Akçasazın Ağaları*'nda, kişiliklerin davranışlarının itici gücüdür. "Para uygarlığı"nın paramparça dünyasında insanın en birinci mutsuzluk kaynağı açgözlülüktür gibi gelir bana ama Yaşar Kemal haklıdır, açgözlülüğün kökeninde de insanın ne untabildiği ne sindirebildiği ölümlülük bilinci vardır.

Gerçekten de canlıların temel içgüdüğü yaşamı sürdürmek, temel korkusu ise sürdürememektir. Roman kişilerini oluştururken, temeli doğru atan Yaşar Kemal, kişiliği inşa etmekte fazla güçlük çekmeyecektir.

Ölüm korkusu onda hayata karşı büyük bir sevgi ve şükran duygusuyla dengelenmiştir. Ona göre destan, kendi sözleriyle: "Hayata toptan bir minnettarlık çılgılığıdır." Ne gerçek insanlara ne kurgusal karakterlere olumsuz yaklaşır. *İnce Memed* 1'in Abdi Ağa'sı için, "Ondan nefret etmiyorum," der, "sadece değişmesi gerektiğini düşünüyorum." Sanırım, sahip olduğu dünya görüşüne uymayan, onaylamadığı roman kişilerini oluştururken

“nefret etmeme” ilkesine, olumsuz kişilerin olumlu yolda değişebileceği umuduna ve hayata sadık kalır: Onun köylüleri tıpkı gerçek hayatta olabildiği gibi hem yarımdıymı hem kancıktır, jandarmalar zalim ve merhametlidir. Bir yönüyle son derece gerçekçi olan yapıtlarını, toplumcu gerçekçi edebiyatla buluşturan öge, insan denen varlığın, yüreğindeki iyilik tohumlarının doğrultusunda değişebileceğine olan inancıdır; ona göre, insanı bu iyi yola girmekten alıkoyan sadece korkudur.

Öyleyse romanlarından çıkan ana fikir ya da “ahlak dersi” açıktır: İnsanı kötülüğe sevk eden korkudur, öyleyse insanları korkutarak baskı altında tutan zalimlere karşı başkaldıralım!

Destan, Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik, Büyülü Gerçekçilik Buluşması

Yaşar Kemal son derece gerçekçi gözlemleri, haklı toplumsal eleştirileri düşsel bir kanavaya yerleştirmiş gibidir. *İnce Memed* romanları bugün halen, çok daha kurumlaşmış, siyasallaşmış ve cüretkârlaşmış biçimde süren toprak yağması üzerinedir. *Akçasazın Ağaları*’nda, tarımda endüstrileşme ve kapitalistleşme süreçlerinin feodal insan yapısında meydana getirdiği yozlaşmaları irdelenir.

Özellikle *İnce Memed* romanları romantizme ve oradan da büyülü gerçekçiliğe uzanır. İnce Memed gibi onca cefa çekmiş, onca haksızlığa uğramış, elini kana bulamış biri bu zalim hayatın içinde başlangıçtaki masumiyetini, lekesizliğini koruyabilir mi? Gerçek yaşamda böyle bir şey olabilir mi?..

Özellikle *İnce Memed* 4’ün sonu heyecan verici imgeler ve simgelerle dolu baş döndürücü bir yanılsamayla doruğa ulaşır. 1920’lerde yaşadığı varsayılan İnce Memed ile Osmanlı’ya başkaldırıp dağa çıkanlar arasında tarihten

kaynaklanıp edebiyata uzanan bir bağ kurgulanır. Acaba edebiyattan kaynaklanıp tarihe uzanan bir bağ da kurulabilir mi? İnce Memed karakteri ile '68 devrimcileri arasında bir bağ?.. Dönelim *İnce Memed 4*'e... Halk haksızlığa başkaldırmıştır, özgürlüğe yürümektedir, türkülerle, halaylarla, seher yeliyle, kuş cıvıltısıyla... Okurun da yüreği halaya durur, sömürü düzenini alt edecek coşkuyu iliklerimizde, damarlarımızda duyumsarız.

Karanlık sallanıyor, yağmur çiseliyordu. O, gecenin ucundaki yıldız gene doğdu [...] Kalabalık, atlar, püren kokusu, kuş cıvıltısı, mor bir çınar yaprağı kasabanın üstüne yürüdü, konakları yıktılar. Dulkadiroğlu fermanlarını ayaklar altına aldılar.¹¹

Devinim büyümekte, genişlemektedir, yayılmaktadır zamana ve mekâna...

Öğretmen Zeki Nejat minareye çıktı, başladı konuşmaya. O konuştukça, kalabalıklar, atlar, yıldızlar dalgalanıyor, öğretmen Zeki Nejat'ın yakasındaki altın madalya dalgalanıyordu [...] Şu mor dağların ötesindedir, Fırat suyu, yeşildir, mavidir, sapsarıdır. Fırat suyunun kıyısına geldiler [...] öğretmen Zeki Nejat, Teğmen Şahin, eşkiya Karayılan yürüdüler. Erciyas'ın dibinde onların yolunu jandarmalar kesti, çoktular; ama kalabalık daha çoktu [...] Konya şehrinin geldiler, önünde durdular [...] Konya şehrinin kapısını açtılar, ilkin o kapıdan Baba İlyas'ın kadınları girdiler, Seyran da içlerinde, kucağında İbrahim... Kalabalık, İstanbul'un, Ankara'nın, öteki şehirlerin [...] önlerinde durmadan içeriye daldı.

11. Yaşar Kemal, *İnce Memed 4*, YKY, İstanbul, 2016, s. 2136.

Zeki Nejat minareye çıktı, madalyası yalım parçası gibi dalgalandı. Kadınlar, terütaze, tanyeri ışığında yıkanmış sevinç türküleri söylediler [...] Dünya sevinç türküleriy-le doldu... Karşıdaki yıldız, göğün ucunda, denizin az üstünde, olduğu yerde yalbirdıyor.¹²

Doğanın da katıldığı devinim, niçin tarihi ve coğraf-yayı kapladığı gibi geleceğe de yayılmasın! Var gücümüzle inanınız kendimizin ve herkesin, hep birlikte kireç bağlamış *böyle gelmiş böyle gider* uyuşukluğunu silkeleyebileceğimize! Yaşar Kemal eskil isyancılardan yankılanan masalsı diliyle hem destanların hem toplumcu gerçekçi edebiyatın amacına ulaşmıştır.

12. Agy., s. 2136-2137.

ORHAN KEMAL: SOSYALİST VE HÜMANİST

Orhan Kemal'in romanlarının ağırlık merkezinde yaşam bir kor gibi durur, alın teriyle, emekle, insan acısı ve merhametle yoğrulmuş bir kordur bu, yüreğinizi yakar. Tanımadığınız hayatları yaşamış gibi duyumsarsınız, dünyanın genişler ve düşünmeye koyulursunuz. Orhan Kemal, sizi siz yapan düşünsel yapınızda bir şeyleri değiştirmiştir.

Bunu nasıl başarır? Kuşkusuz diyalektik düşünen aklı, siyasal bilinci, keskin gözlemciliği ve insanları sadece dıştan akılcı gözlemle değil, gönül gözüyle inceleyebilmesiyle... Ve başka bir şeyle... Bu yazıda asıl o başka unsuru tartışmak istiyorum. İnsan sevgisi deyip geçmeyeceğim. Ama oraya gelmeden bu içsel unsuru kavrayan dışsal unsurlardan söz edelim önce.

Orhan Kemal hemen her zaman gücün toplumdaki dağılımını anlatmakta, örneklemektedir. Açıktır ki bu dağılıma sosyalist ideolojinin penceresinden bakmaktadır. Kanımca gene açıktır ki bu pencereden bakmadan 19. yüzyıl eleştirel gerçekçi romanında olduğu gibi toplumsal gerçeğin röntgeni değil ancak fotoğrafı çekilebilir. Orhan Kemal röntgen çeker, çeker ve yorumlamayı okura bırakır. Etkileyiciliğinin bir sırrı buradadır. Siyasal bakışını okura enjekte edebilmek için abartılı olaylar ve

kişiler yaratmaz, ideolojik pasajlar yazmaz. Toplumsal hayatın gerçeğini tüm ayrıntılarıyla ama olduğu gibi verir. Sömürenler sadece gaddar değildir, bazen hiç gaddar değildir, sadece “ilerleme ideali”nin örttüğü sınıfsal bencilliklerine teslim olmuşlardır. Sömürülenler sadece masum değildirler, çoğu kez kurnaz, işbirlikçi, yoldaşını sömürmeye hazır, hatta zalimdirler. Yoz ilişkiler içinde başka türlü davranmaları da pek beklenemez zaten.

Orhan Kemal bu güç çözümlemesini, yaşadığı dönem Türkiye’sinin gerçekçi koşulları kapsamında yapar. Romanlarına belgesel özellik kazandıran da bu tutumdur. 1930’lardan 1960-1970’lere kadar (hatta bugün bile) Türkiye’de işveren, patron, sermayedar kesimleri homojen bir yapı sergilemez, bir ikilik söz konusudur. Bu ikiliğe Yaşar Kemal’de ve Tarık Dursun K.’da da rastlarız. Romancılarımızın çok daha incelikli bir şekilde belirttiği bu durumu ben kalın çizgilerle özetleyeceğim. Aydınlanma devrimine geç kalmış bizim gibi ülkelere has bir durumdur bu, taze bir toplumsal sınıf olarak belirmeye başlamış burjuvazi Batılı örnekleri gibi Aydınlanmacı değildir. Aydınlanma’dan yana olanlar ve olmayanlar olarak kabaca iki gruba ayrılabilir. Aydınlanma yanlısı olan kesim çoklukla Osmanlı aydınlarının, en azından okuryazarlarının çocuklarıdır, çoğunlukla kentli ve eğitilidir. Hepsi değilse de bir kısmı Kurtuluş Savaşı’mıza katılmış, Cumhuriyet’in Aydınlanmacı değerlerini benimsemiştir. İş sömürüye gelince diğer gruptaki örneklerden farklı değildirler ama oyunu en azından kitabına göre oynamak isterler. Sanayileşme her koşulda bir ilericiliktir ve çalışanların durumu ikinci plandadır onlara göre. Diğer kesim çoklukla köy kökenlidir, kendilerini bilgi yönünden değil kurnazlık yönünden yetiştirmiş kimselerdir bunlar. Asırlar boyunca feodal ağa ile kullarının ve ağa ile kul arasında gidip gelen kul kökenli aracılardan ördüğü,

sadece o topluluğun ekonomisini değil bütün hayatını kapsayan kireç bağlamış ilişkilerin devamından yanadrlar ve bu ilişkileri çıkarları uğruna alabildiğine sömürürler. Ağalığın koruyucu niteliği özde değil şekilde kalmıştır ve kimi kez zorbalaşan kimi kez hemşerilik kavramı altında gizlenerek yavaşlaştıran ikiyeüzü ve ikiyeüzüülüğü hemşerilik örtüsü yüzünden sömürülen tarafından kolayca idrak edilemeyen bir otorite, havuç-sopa yöntemiyle sürdürölmektedir. Edebiyatımızın küçük bir mücevheri olan ve Orhan Kemal romancılığının bütün güzel özelliklerini sergileyen *Cemile*'deki iki ortak fabrikatör, Numan Şerif Bey ve Kadir Ağa burjuvazi içindeki ve bugün hâlâ öлкеce siyasal uzantılarının pençesinde acı çekmekte olduğumuz bu çatlağı temsil ederler. Sömürüde ortak, hayat tarzında düşman bir çift!.. Orhan Kemal'i okumak, insana öлке sosyolojisini ve tarihini öğretir.

Bu sosyolojinin bir başka yönü, emekçi kitlelerine dair çizilen resimdir: köylüler ve göçmenler... Dağılan bir imparatorluğun yıkıntılarında sürünüp gelmiş bu insanlar çeşitli ırksal kökenlere mensuptur. İlginç olan yoksullukta buluşanlarda –özellikle tahrik edilmediğı sürece– ne ırk ne de din kavgasının başat bir çatlak olarak görölmesidir. Bu durumu Orhan Kemal'in emekçilerin kardeşliğine inanan bakışına yoramayız sadece. Orhan Kemal her zaman gözlemlediğini yazmıştır. Nitekim *Cemile*'de, İtalyan mühendise gerek emekçilerin gerek mühendisle aynı sosyal sınıftan kimselerin tavrındaki farklı olana tepkiden kaynaklanan ilkel karşıtlık olduğu gibi yansıtılmıştır. Vurgulamak istediğim, Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı emekçiler arasında ırksal ya da dinsel biçimlere bürünmüş bir karşıtlığın yaşanmadığıdır. Dindardır bu insanlar ama yobaz değillerdir ve aslolan emek kavgasıdır. Din yaşamları yönlendiren bir ilkeler

bütünü olarak değil sorgulanmayan çocuksu inançlar ve alışkanlıklar olarak yaşanmaktadır. Kadınların durumu bütün perişanlığıyla verilir. Şurası hemen vurgulanmalıdır ki, emekçi halkı konu alan pek çok yazarda kolayca rastlayabileceğimiz erkekçi vurgu Orhan Kemal'in kaleminde kesinlikle yoktur. Yazarımızın gönlü, Cemile gibi direnen kadınlardan yanadır.

Orhan Kemal diyalog yazmayı sever. Tefrikalarına yetişemedim ama kitaplarında diyalog ve şive vs. örneği yerel renkler konusunda onun eskilerin deyimiyle bir "miktar-ı kafi" ustası olduğunu söyleyebilirim. Lafı uzattığı doğrultusundaki eleştirilere hiç katılmıyorum. Bir yazarı maişet kaygısıyla ister istemez çalakalem yazdığı tefrikalarla değerlendirmeyi doğru bulmam. Özenerek kaleme aldığı diyaloglar her zaman çifte işlev görür: Hem diyalog hem konuşanların ve ortamın özelliklerine dair ipuçlarının sergilenmesi... Bu ipuçları sayesinde okur hem kişileri hem ortamı tanır ve gene bu sayede gerçeklik duygusu güçlenir. Özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde*'deki diyaloglar böyledir.

Hasan Bülent Kahraman, Orhan Kemal'i "durum ve karakter romancısı" olarak tanımlar.¹ Orhan Kemal durumları ve başta Murtaza olmak üzere edebiyatımıza armağan ettiği ölmez karakterleri işte böyle anlatır.

Orhan Kemal'in yapıtlarındaki güçlü inandırıcılık pek çok eleştirmenin dikkatini çekmiştir. Fethi Naci bunu vurgulayarak, "Ona inanırsınız,"² der. Melih Cevdet Anday, "Hani başka yazarların yemin etseler başlarından geçtiğine inandıramayacakları olayları, düşünceleri, duyguları o hiç yorulmadan, bizi inandırmak için çırpınma-

1. Orhan Kemal (TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2012) adlı eserdeki Hasan Bülent Kahraman'ın makalesinden.

2. Fethi Naci, "Bereketli Topraklar Üzerinde", *Yeni Dergi*, Temmuz 1970.

ya kalkmadan, sakın sakın söylüyor. Galiba başarısının bir sırrı da bu,"³ demektedir.

İnanınız çünkü Orhan Kemal gerçekten rastlamıştır bu insanlara, bu duyguları hissetmiş ya da hissedenleri yakından görmüştür. Melih Cevdet Anday haklıdır, Orhan Kemal kafasının içinde yaşamaz, hayatın içinde yaşar, keskin gözlemi, parlak zekâsı ve merhametli yüreğiyle, maceralı hayatının yaşanmışlıklarıyla... Sıra dışı insanları ve olayları hem dıştan gözlemler hem o insanların iç dünyalarına süzülebilir. Onu "büyük" yapan özelliklerden biri budur. Sıra dışına çıkmanın ya da itilmenin koşullarını yakından tanıdığı içindir ki *Cemile*'deki baba figürünün, kelle koltukta yaşayan ve gözünü kırpmadan kelle alan Boşnak komitacı Malik'in, bir feodal beyin, toplumsal altüst oluşlarda darbelenip hırpalandıktan sonra doğal ortamından uzakta Adana'nın bir fukara evinde, fabrika işçisi evlatlarına yemek pişiren uslu bir yaşlıya dönüşmesini büyük bir inandırıcılıkla anlatabilir. Ona elbette inanınız, çünkü anlattığı gerçektir.

Şimdi gelelim asıl vurgulamak istediğim konuya. Orhan Kemal'in sıra dışı bir hayatı olmuştur. Eskilerin deyiimiyle feleğin darbesini yemiş, toplumsal yükselişleri de dibe düşüşleri de yaşamış bir aileden gelir. Hayatın ve insanın kırılğanlığını yaşayarak öğrenmiştir ve öyle sanıyorum ki bir daha unutmamıştır. Her şeyin aslında ne kadar geçici ve güvenilmez olduğunu... Günün sonunda hepimizin ölümlü birer beden olduğumuzu... Sınıfsal bilinciyle el ele giden bir anlayıştır bu, o nedenle kavgacı değil çözümleyicidir. İnsanların doğuştan iyi yürekli oldukları, onları kötü yapanın sadece dış koşullar olduğu gibi naif bir görüşü var mıdır, bilmem ama insanların

3. Melih Cevdet Anday, "Orhan Kemal Hakkında", *Yaprak*, Sayı 25, Mayıs 1950.

kimi ayrıksı durumlar dışında toplumsal koşullarının cenderesinde davrandıklarını gayet açık vurgular. Yaşamın uç noktalarında bireyin davranışı her türlü kültürel koşullandırmayı aşacak, şaşırtıcı tepkiler sergilenecektir. Orhan Kemal'in ortak insanlığımızı kısıvrak yakaladığı noktalar bunlardır. İnsan, doğadaki kendi türünden bir canlıyı gözünü kıpmadan öldüren tek yaratık. Ve can çekişen bir türdeşini ölümden kurtarabildiği an mutlulukların en büyüğünü yaşayan tek canlı da o aynı insan! Ölümcül hastayı hayataa döndüren hekimin ya da bir kazazedeyi kurtaran insanın yüzünde beliren mutluluk, tanık olanlar için unutulmazdır. *Bereketli Topraklar Üstünde*'nin en kötü kişisi, gözünü kırpmadan sömürdüğü Köse Hasan hastalıktan muhtaç duruma düşünce onu kucaklayacak ve altını temizleyecektir! Bu sahnenin üstünde durmalıyız. Dünya edebiyatının müthiş bir sahnesidir bu ve bana hep dünya edebiyatının bir başka unutulmaz sahnesini, Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'ndeki göç eden yoksul tarım işçileri arasında geçen bir sahneyi hatırlatır: Kötü sağlık koşullarından ötürü bebeğini yitirmiş genç loğusa Rosasharn, açlıktan ölmek üzere olan tanımadığı bir erkeği emzirecektir! Nedir bu, bütün sosyal, kültürel önyargıları, çıkar beklentilerini aşan ve bizi ortak insanlığımıza, kardeşliğimize ışık hızıyla ulaştıran sihir? Kendi kırılganlığımızın ani idrakidir, biz insanları doğanın içimize koyduğu türü koruma güdüsüne ulaştıran! Orhan Kemal'in yazımın başında değindiğim asıl büyüklüğü kanımca işte buradadır. Sosyalist bilinciyle buluşan duyarlığı, varoluşun köküne ulaşır.

Anlatılan bütün acılara rağmen neden ışıklı bir ruh haliyle ayrılırız bir Orhan Kemal romanından? Özümüzde insan kardeşini esirgeme güdüsü varsa, her şey sonsuza kadar kötü kalamaz! İflahsızın Yusuf gibi her koşulda ayakta durabiliyorsa kişi, Cemile gibi hayatı dokuyan ve

döktüğü emekte mutluluk bulan kadınlar varsa, her koşulda sevdasında direnenler varsa, hayatın kendisi ölmez bir umudun kaynağı demektir.

Hayattaki kötülüğü katmerleştiren doğal yapımıza aykırı olarak yarattığımız adaletsiz düzendir. Biz insanlar bu adaletsizlikte acı çekmekte ve çektirmekteyiz. Yapılacak tek mantıklı ve en doğal şey dayanışma iken, sömürücüler ve onlardan da adi olan ajanları bu kötülük ağının labirentinde dolanıp durmakta, sömürülenleri de ağın içine çekmektedirler. Ölümlülüğümüzün ışığında manzara acınası derecede gülünçtür. Bu düzende ısrar etmek yıkımla sonuçlanmaya yargılıdır. Öyleyse bir şeyler yapılmalı, farklı bir düzen için çalışmalıdır. Orhan Kemal'in metinlerinden okura süzülen siyasal mesaj budur.

Romanımızın diğer büyük Kemal'inin, destansı romanlar yazarı Yaşar Kemal'in metinlerinden fıskıran, okuru neredeyse hemen yerinden kalkıp eyleme katılmaya yöneltebilecek gibi duran coşkun politizasyonun yanında, Orhan Kemal'in romanlarından okura usulca geçen politizasyon okurun bilincine demir bir bilye gibi yerleşecek ve bir daha oradan kıpırdamayacaktır!

SUAT DERVİŞ'İN MASUM VE TUTKULU SUÇLULARI

Fosforlu Cevriye ve Ankara Mahpusu Romanları Üstüne Bir İnceleme

Kişilik ve Yaratı Arasındaki İlişki

Suat Derviş'in yaşamı trajik bir roman kahramanının serüvenine benzer. Trajik karakterinin ona çizdiği kader hazindir. Hayatını dilediğince yönlendirmeye kararlı bir feminist gibi yaşayan ama öyle düşünmeyen, bir komünist gibi düşünen ama öyle yaşayamayan; varsıllığı ve yoksulluğu, aşkı ve yalnızlığı, rahatına düşkünlüğü ve mücadeleyi tanıyan; devletin baskısı, toplumun kayıtsızlığı ve yoldaşların vefasızlığına rağmen doğru bildiğinden şaşmayan; ihaneti, çıkarıcılığı, dönekliliği ve ödlekliliği hiç tanımayan, yenilmişken bile asla baş eğmeyen bir kadın... Paşa konaklarında başlayıp, paşa dedenin ve askeri hekim babanın anılarına hürmeten kendisine kapılarını açmış bir askerî hastane koğuşunda, yoksulluk içinde ve yapayalnız sonlanan bir hayat... Suat Derviş, edebiyat serüveninin başlangıcında, Türk edebiyatının Ahmet Haşım, Nâzım Hikmet gibi en büyük isimlerinden övgüler alan¹ ve sonra yarattığı karakter Fosforlu Cevri-

1. "Ahmet Haşım, Suat Derviş'in yapıtlarında 'Bütün bir devri şöhretiyle dolduracak yüksek bir şairenin doğduğunun işaretini bulmuştur.'" (Liz Behmoaras, *Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönemi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.)

ye'nin karanlık sularda "gökten düşüp parçalanmış bir yıldız gibi fosforlu bir iz bırakıp" kayboluşuna koşut, edebiyatımızda adının izini bırakıp da yiten yetenek...

Yazarın yaşamının yaratusının önüne geçmesi yazar için talihsizliktir. Yazarla yaratının elbette kopmaz bir bağı vardır ama bu bağ yaşantıdansa karakterle ilgilidir. Okurlar ve araştırmacılar kişiliğini bilemedikleri yazarın verimini, yaşantısına atfettikleri anlama göre değerlendirmeye eğilimlidirler. Suat Derviş'i vefasız ülkemizin dipsiz unutuş kuyusundan feministler çekip çıkardılar. Doğrusu, *Fosforlu Cevriye*'yi ve *Ankara Mahpusu*'nu yıllar sonra yeniden ve incelemeci bir gözle okurken ben de bu kitaplarda güçlü feminist öğeler bulacağımı sanıyordum ama hayır! Suat Derviş kadın karakterlerine nüfuz ederek yaklaşıyordu, basmakalıp yargılara asla varmıyordu; ama en azından bu iki romanda yazarın ataerkil kültürü sorgulamak, dönüştürmek ya da ataerkilliğin ilk bakışta fark edilemeyen uygulamalarını deşifre etmek gibi bir kaygısı yoktu. Çimen Günay'ın, Suat Derviş'in yazarlığı üzerine son derece kapsamlı, derinlikli, yazarın yazarlığına ve yaratusına önyargılarla değil, yansız yaklaşan, yani tam anlamıyla bilimsel olan tezini okumak aydınlatıcı oldu. Suat Derviş, Marksizmle tanıştıktan sonra, "sosyalist feminizm"e yakın görüşler benimsemiş olsa da bu yöndeki görüşlerini yapıtlarına serpiştirmekle yetinmiş, izlek olarak işlememiştir. Ancak, kadını ve kadın cinselliğini asla aşağılamaması, cinselliği doğal bir insani işlev olarak değerlendirmesi, metinlerinde yazara ve roman kişilerine ait seslerin erkek cinselliğine övgüler düzmeyişi onun edebiyatını "toplumsal gerçekçi" erkek yazarların veriminden kesinlikle ayırır ve bu metinlere belli bir kadın bakış açısı katar.

Suat Derviş, Behçet Necatigil'e yazdığı bir mektubunda kendi yazarlığını tarif ederken, kadın hayatlarını

konu alan gençlik romanlarına da değinerek, oyuncak bebeklerini terk edecek kadar büyüdükten sonra hayalleriyle oyalandığını, ilk romanlarının bu hayallerden ibaret olduğunu, kişisel hayallerini değil hayatın kendisini konu almaya başladıktan sonra gerçek bir yazar olduğunu söyler.

Çimen Günay, işte tam da bu yön değişiminin Suat Derviş'in yazarlığında bir kırılma noktası oluşturduğunu ama bu kırılmanın kullandığı edebî öğelerde değil onun Marksist ideolojiye yönelmesiyle fikriyatında meydana geldiğini açıklamaktadır. Suat Derviş yasadışı Türkiye Komünist Partisi'nin üyesi olacak ve kanımca asıl dramı da o zaman başlayacaktır. Aydınlanmacı ve hümanist bir kankocanın evladı olan Suat Derviş elbette toplumda çok açık olan haksızlıklara dayanamayacak ve elbette sol görüşleri, hatta komünizmi benimseyecektir. Ama tutkulu karakteri orada durmasını bilmez. Marksist bir aydın olmakla burjuva tarzı bir yaşam sürmek keskin bir çelişki değildir; ama devletin ve toplumun büyük kesiminin ödünsüz antikomünist olduğu bir ülkede gizli Komünist Partisi militanı olmak başka bir şeydir ve elbette katı bir öz disiplin ve icabında kendini tümüyle silebilmeyi gerektirmektedir ki bunlar Suat Derviş gibi bireyselliği güçlü bir insanın harcı değildir. Suat Hanım varoluş koşullarına tamamen ters bir hayat tarzını seçmiş, seçiminin bedelini ödemiş ve asla yakınmamıştır.

Suat Derviş'in dönemi için özgür sayılabilecek kişisel yaşamı nasıl günümüz feministlerinin onu feminist olarak değerlendirmelerine yol açmışsa; siyasi görüşleri de sol görüşlü edebiyatçıların, onun "kırılma noktası" sonrası verimini "toplumcu gerçekçi edebiyat"a yerleştirmeleri, "kırılma noktası" öncesini ise yok saymalarıyla sonuçlanmıştır. Gerçi Suat Hanım en olgun yapıtları olan *Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu*'nu komüniz-

mi benimsedikten sonra yazmıştır. Kendi deyişiyile “hayalleriyle oynarken” kaleme aldığı ilk romanlar zayıf eserlerdir. *Toplumcu gerçekçi* edebiyatın ilkelerine uymaya çabalarırken yazdığı, toplumu devrim yolunda dönüşüm halinde göstermek isteyen, bu amaçla olumlu karakterler yaratmayı deneyen yapıtları da çok kuvvetli eserler değildir.²

Suat Derviş yazar olarak kendini kanımca *Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu*’nda bulmuş ve daha sonra, kadın hayatının çetin koşullarına direnirken içindeki yazar yeteneğini yitirmiştir. Her iki roman da Suat Derviş’in gayretiyle Fransızcaya çevrilmiş ve Türkçeden önce Fransa’da yayımlanmıştır. Bu eserleri Türkiye’nin siyasi çekişmelerinden uzakta değerlendiren Fransız şair ve eleştirmen Pierre Gamarra’nın yorumuna katılmamak kanımca mümkün değildir:

Üslubunun, tarzının toplumcu gerçekçi olup olmadığı beni hiç ilgilendirmemişti. Beni ilgilendiren başlıca unsur, her iki eserin yoğunlaşmış olduğu müthiş duyarlıktı.³

Suat Derviş’in Fransa’da Gorki ve Steinhbeck’le kıyaslanan olgunluk dönemi yapıtlarını ister sosyalist devrim yolunda dönüşen toplumu anlatan “toplumcu gerçekçi” edebiyata dahil edelim ister Ahmet Oktay⁴ gibi düşünüp Türk edebiyatının siyasal baskılardan ötürü “toplumcu gerçekçi” eserler veremediğini ama “toplumsal gerçekçi”, yani toplumun yaralarını, ezilen sınıfların ıstırabını Marksist bir bakış açısıyla yorumlayıp yansıtan

2. Çimen Günay, “Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri” Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü (yüksek lisans tezi), 2001.

3. Suat Derviş: *Efsane Bir Kadın ve Dönemi*, s. 232.

4. “Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri”.

yapıtlar vermiş olduğunu kabul edip “toplumsal gerçekçi” edebiyat kapsamında değerlendirelim, anılan iki romanın da tutku incelemeleri oldukları gerçeği değişmeyecektir. Düşünsel iklimi sınıfsal bakış açısında düğümlenen bu iki romanın duygu iklimi tutkuda yoğunlaşır: Tutkulu Suat Derviş’in tutku çözümlemeleri...

Ve şu soru hâlâ gündemdedir: Gorki ve Steinbeck’le kıyaslanmış Suat Derviş –en azından– olgunluk dönemi yapıtlarıyla kendi ülkesinde niçin toplumcu gerçekçi edebiyatımızın ustası Orhan Kemal’le aynı düzeyde görülmemiştir? Suat Derviş niçin adeta sessiz bir toplumsal sözleşmeyle unutuşa terk edilmiştir? Bu sorunun yanıtı ya da yanıtları edebî alanda değil Türkiye toplumunun –entelektüel çevreler de dahil– tanımlara sığmayan kadın birey karşısında sürüklendiği kadın karşıtlığı hastalığında aranmalıdır. Feministleri Suat Derviş’e yönelten ilk etmen de zaten budur.

Tutkunun Mekânı ve Kahramanları:

İkinci Dünya Savaşı Öncesinin İstanbul’u ve Sokak Kızı Cevriye ile Cinayetten Hükümlü Vafî

Suat Derviş, “kırılma noktası” ertesinde ilk yapıtlarını acımasızca eleştirmiş ve bundan böyle benimseyeceği edebiyat görüşünü şöyle açıklamıştır:

Beni hayal değil, hakikat alakadar ediyor. Çünkü hayat ve hakikat en cazip rüyadan çok daha zengin çok daha cazip.⁵

5. Suat Derviş: *Efsane Bir Kadın ve Dönemi*, s. 126.

Artık edebiyatta yapmak istediği, “memleketinin sosyal, düşünsel ve estetik değerleri”⁶ arasındaki etkileşimi yakalayıp yansıtmaktır. Bunu mükemmelen başarmıştır. Ülkenin çeşitli değerleri arasındaki etkileşimi mükemmelen yakalayıp yansıtmıyorsa, Fosforlu Cevriye imgesi, yaratıcısının ismi bile unutulmuşken yaşayabilir miydi?

Suat Derviş’in malzemesi artık hayattır. Hayatın çeşitli cephelerini tanımak için harika bir imkân vardır elinde: Mesleği olan gazetecilik. Böylece kenar mahalleyi, yoksulları, yoksulluğun ve seçeneksizliğin suça ittiği insanları tanıyacak ve bize müthiş bir portreler galerisi sunacaktır.

Suat Derviş, benimsediği edebiyat anlayışını daha doğrusu tema anlayışını belirtirken bir şeyi eksik bırakmıştır: O, hayallerinden vazgeçmiş değildir. Hayallerinden vazgeçen kişi edebiyat yaratamaz. O, hayallerini olduğu gibi ortaya dökmemeyi, tutkusunu yarattığı kişilerin hamuruna katabilmeyi öğrenmiştir.

Fosforlu Cevriye’nin kahramanları, sokak çocukları, kaldırım yosmaları, evsiz barksızlar, küçük suçlulardır – ki bunlar zaman zaman seçeneksizlik ve tutku yüzünden büyük suçlara itilirler. Bir de siyasi görüşü açıkça belirtilmese de komünist bir militan... Ve insani boyutlarını henüz yitirmemiş bir büyükşehir, İstanbul... *Ankara Mahpusu* (ya da *Zeynep İçin*) başlıkta Ankara adının geçmesine karşın gene İstanbul’u mesken tutmuş bir romandır; onun kahramanı ise kenar mahalledir, yoksulluk sınırında titreşen ahşap evlerde barınanlar..

Suat Derviş’in İstanbul’u 1930’ların, 1940’ların İstanbul’udur. Sınıf çelişkilerinin tam anlamıyla açığa çıkmadığı, coğrafi düzlemde kendini belli etmediği bir

İstanbul'dur bu. Türkiye kapitalizmi henüz emekleme aşamasındadır. Kenar mahallelerin çöktü çökecek ahşap evlerinde işçiler, esnaf, küçük memurlar birlikte yaşar. Hatta mahallenin bir de zengini vardır. Etnik çelişkiler de belirgin değildir. Derviş'in kahramanı Türkler, Ermeniler, Kürtler, Rumlar vs. yoksulluğun ve ıstırapın kardeş kıldığı insanlardır. Yazarın bu yaklaşımında hem nesnel gerçekliğin hem de Derviş'in siyasi görüşünün payı vardır, sanırım. Şehir coğrafi anlamda devasa değildir. Örneğin sokak yosması evsiz Cevriye, İstanbul'u karış karış bilir, hangi yangın yerinde (henüz betonlaşmamış, kent dokusuna hâlâ ahşabın hâkim olduğu bir İstanbul'dur bu) güvenle icra-i sanat edebileceğini ve aynı zamanda uyuyabileceğini bilir. Sınıf çelişkilerinin kendini dayatmaması ve siyasi bilincin düşüklüğü toplumun kıyısında yaşayan bu insanları bilinçli siyasal örgütlenmeler kurmaya teşvik etmediği gibi toplumsal hiyerarşide yükselmek, para ve güç sahibi olmak amacıyla ve sınıf kininin etkisiyle suç örgütleri kurmaya da itmez. Derviş'in suçluları tek başlarına yaşama mücadelesi veren, tek amaçları hayatta kalmak olan, ıstırap kardeşliği içinde geçici dayanışmalar kuran, özgür ve yalnız insanlardır. Fahişe Cevriye de böyledir, *Ankara Mahpusu*'nun kahramanı Vasfi de. Suat Derviş, kendi özgür ve dürüst ruhunun özelliklerini onlara armağan etmiş gibidir.

Yoksul semtlerin yoksun hayatı, tutkulu bireylere tutkularına saplanıp kalmaktan başka seçenek tanımaz. Böyle bir ortamda Cevriye'nin âşık olacağı devrimci genç her ne kadar siyasi bir örgütün üyesi ise de, karaya vurmuş bir balık gibidir, devletin gözündeki suçlu ama masum ve yalnız bir idealist... Bu koşullarda davaya bu denli yürekten bağlılıksadece bilinçle değil ancak tutkuyla mümkündür. Hayatında siyasal ülküsünden başka tutkuya yer olmayan, kendini kurban etmeye hazır bir idealist...

İki romanda da ana olay örgüsü yalındır ve bir tutku hikâyesidir. İmkânsız bir aşktır söz konusu olan. Aşkı çeken, kutsal bir çile gibi yaşar tutkusunu, karşılık görmediğini, göremeyeceğini bilir ama vazgeçemez, vazgeçmek istemez. *Ankara Mahpusu* Fransızcaya çevrilip Fransa'da yayımlandığında romanı değerlendiren bir yorumda şöyle denmiştir: "Gayet sade, aynı zamanda büyük bir ustalıkla yazılmış bir eser... [...]en evvel tam bir klasik aşk ve ihtiras romanı... [...]esere sökülmeyen ve kör bir ihtiras hükmediyor."⁷ *Fosforlu Cevriye* romanı için de aynı şeyler söylenebilir.

Fosforlu Cevriye'de tutkunun kahramanı sokak kızı Cevriye, *Ankara Mahpusu*'nda ise orta sınıftan alt sınıfa düşmüş tıp öğrencisi Vasfi'dir. Cevriye bir devrimciye âşıktır; Vasfi komşu kızına. Devrimci siyasi ülküsüne adamıştır tüm yaşamını; komşu kızı bireysel güçlerinin tümünü sınıf atlama mücadelesinin buyruğuna vermiş tek Suat Derviş kahramanıdır. Aşklar karşılıksız kalmaya, bedensel tutkudan kaynaklansa da platonik seyretmeye mahkûmdur.

Fosforlu Cevriye'nin kahramanı sokak yosması Cevriye, başının üstüne dam bulamadığı, açlık yüzünden baygınlık eşiğine geldiği bir gece, bir sandala sığınmışken tandır idam hükümlüsü devrimci genci. Onun etini sömürmek istemeyen, ona ömründe ilk –ve belki son kez– salt insan olduğu için saygı duyan ve gösteren, hiçbir karşılık talep etmeden barınak sunan bu delikanlıya, üst sınıftan ve eğitilmiş olduğu her halinden belli bu gence, karşılıksız sevgiye hasret, şair ruhlu Cevriye tutulmasın da ne yap-sın... Roman bu karşılıksız tutkuyu inceler. Genç kaçaktır ve yakalanacaktır. Yakalanmadan az önce Cevriye'ye tutkusunu alevlendirecek bir kıvılcım sunmuş, onu –belki

7. Suat Derviş: *Efsane Bir Kadın ve Dönemi*, s. 185.

bir ağabey şefkatiyle— kucaklamıştır. Cevriye sevdiğinden önce düşecektir mahpus damına, bir sokak serserisinin eline tutuşturduğu eroin paketleri yüzünden. Özgür ruhlu Cevriye, dört duvar arasına, sevdiğine dair tutkulu hayaller kurarak dayanacaktır. Yiğit bir kızdır o, sokağın sadakat ahlakını benimsemiştir; gerçek suçluyu ele vermez; kesilen cezasını içeride yatar bitirir; ama hapsin üstüne bir de mecburi ikamete dayanamaz; sürüldüğü Bolu'dan kaçıp İstanbul'a döner, sevdiğini bulmaya. Bulamayacaktır, çünkü sevdiği de yakalanmıştır. Cevriye onun uğruna kendini feda edecektir. Suat Derviş, belki kitabın yazıldığı dönemdeki antikomünist baskıyı da hesaba katarak örtük ifadeler kullanır. Sevdiğinin büsbütün suçlanmaması için, delikanlının sorumluluğundaki, içinde madeni şeyler bulunan ağır bir kutuyu, sandalla denize açılıp sulara bırakmalıdır Cevriye. Onun gibi kaçın kurası bir kız, o kutuda silah bulunduğunu kestiremez mi? İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin bir Alman işgali beklediği günlerdir. Gerçek yaşamda küçük devrimci gruplar muhtemel bir Nazi işgaline karşı direniş örgütlemek üzere silahlanmaya başlamıştır. Suat Derviş bu olaylara mı gönderme yapmaktadır? Roman için bu cephesini bulanık bırakır. Önemli olan Cevriye'nin tutkusu uğruna katlandığı fedakârlıktı ve kendini mahvederek kendi gözünde değer kazanmasıdır. Cevriye, kutuyu denize atarken, dengesi bozulan sandalın devrilmesiyle sulara gömülecek, "bir yıldız gibi fosforlu bir iz bırakarak"⁸ yok olacaktır. Roman, Cevriye'nin salt aşk yüzünden kendini feda etmediğini, ezilenlerin dostu olduğunu kuşkusuz sezdiği delikanlı sayesinde örtük de olsa bir sınıf bilinci kazandığını duyumsatır okura. Cevriye insani bir yükselişe ayrılmaktadır hayattan. Bu duyumsatış, *Fosforlu Cevriye* ro-

manının en başarılı yanlarından biridir ve son sahneye kadar toplumsal gerçekçi çizgide seyreden romana, yazarın zarif biçimde uyguladığı toplumcu gerçekçi müdahaleyi temsil eder. Sosyalist bilince doğru bir dönüşüm.

Ankara Mahpusu ise gerek irdelediği duyguların ve durumların, kişilerin çeşitliliği açısından gerek lüzumsuz tekrarlardan arınmış olması bakımından edebî yönden *Fosforlu Cevriye*'den daha üstün, yoğun bir romandır. Başkışı Vasfi, yoksul düşmüş bir memur ailesinin oğludur. Gündelikçiliğe başlamış anasıyla arasında derin bir bağ vardır. Bu aile hırstan uzak değildir ama söz konusu hırs servet sahibi olmaya değil erkek evladın eğitim yoluyla yükselmesine ve böylece ailenin yitirilmiş toplumsal konumunu yeniden ele geçirmesine yöneliktir. Vasfi mazbut bir gençtir. Deneyimsizdir ve kendisi bilincinde olmasa da hayata aaktır. Lise çağlarında kalmış masum bir mektuplaşmadan ve ilkgençlikte yaşanmış kaçamak bir cinsellik serüveninden başka ilişkisi olmamıştır karşı cinsle. Komşu evden gelen şen bir kahkaha, tutkulu aşka düşmesine yeterli olacaktır. Komşu kızı Zeynep kâh soğuk kâh içten davranarak Vasfi'yi kendine bağlar. Sonra da tutup Vasfi'nin nefret ettiği zengin akrabası olan bir ihtiyarla evlenir. Suat Derviş, olumsuz karakteri Zeynep'e dürüst yaklaşır. Zeynep aslında Vasfi'yi sevmekte ama her şeyden çok yaşamındaki eksik öğeyi yani güvende olma halini ele geçirmeye uğraşmaktadır. Akli beş karış havada Vasfi, canından çok sevdiği Zeynep'le evlenmeyi aklından geçirmez bile. O, aslında hayalindeki sevdaya Zeynep'in çehresini vermiştir. Sonunda Zeynep güvenceyi ve varsıllığı seçer. İhtiyar ve varsıl koca ile genç, güzel ve yoksul karısı haliyle mahallenin dedikodu odağı olacaktır. Hele çocuksuz ihtiyardan kendilerine miras kalacağı hesabı içindeki akrabalar Zeynep'in çocuk doğurması ihtimali karşısında öfkeli bir hayal kırık-

lığı içindedirler ve Zeynep'e kara çalmaya –Vasfi ve annesi dışında– doyamamaktadırlar. Vasfi ise derinden üzgün ve yaralıdır. Tutkunun ateşi, üzerine az da olsa benzin dökülmeden yanmaya devam edemez. *Fosforlu Cevriye* romanında dökülen benzin bir kucaklaşmaydı; *Ankara Mahpusu*'nda ise Zeynep'in evlilikten sonra karşısına dikilen Vasfi'ye vaktiyle onu sevdiğini itiraf etmesi ve bu itirafı izleyen kısa süreli kucaklaşmadır. Aşk, doyurulmamış cinsel arzular, kıskançlık, sevdiğini koruma güdüsü arasında sıkışan Vasfi, içkili bir ânında, Zeynep'e kara çalan akrabası, yaşıtı, arkadaşı Nuri'yi öldürür. Tasarlanmadan işlenmiş bu cinayet, Ankara'da on iki yıl sürecek mahpusluğa ve hekim çıkma hayallerinin sonlanmasına mal olacaktır. Vasfi hapisliğe; Zeynep'ine iftira edeni öldürerek kadının onurunu koruduğu, kendi hayatını bu uğurda mahvettiği, dolayısıyla cinayet işlemiş dahi olsa asil bir davranışta bulunduğu düşüncesiyle dayanır. Tahliye edildiğinde, gerçek yaşamla, yoksulluk ve açlıkla, aslında bir hayal uğruna bir can aldığı ve kendi hayatını da mahvettiği gerçeğiyle yüzleşecektir. Toplum dışına itilmiş diğer yoksullarla paylaştığı ıstırap kardeşliğinde örtük bir sınıfsal bilinç geliştirecek, biraz şans eseri biraz kendi çabasıyla bir emekçi olarak hayatını kazanmaya başlayacak, açlık ve ıstırap günlerinden tanıdığı, hayata inancını yitirmemiş bir genç kadınla kaderini birleştirecektir. Roman şu cümleyle biter: "Sonra rüzgârın uğultusu içinde el ele şehre doğru yürüdüler..."⁹

Toplumcu gerçekçi bir tohum da barındıran müthiş şiirsel bir cümledir bu. Kapitalist şehre karşı, kaderini ellerine almış iki emekçinin, bir kadınla bir erkeğin sevdayı da içeren dayanışmasını imleyen... Şehir dost değildir artık. Başa ne bela getireceği belirsiz bir muammadır; ama

9. Suat Derviş, *Ankara Mahpusu*, May Yayınları, 1968, İstanbul, s. 181.

kadınla erkek mücadeleye hazırdır. Suat Derviş gene, toplumsal gerçekçi çizgide sürüp giden romanına incelikli bir toplumcu gerçekçi bir müdahalede bulunmuştur.

Tutku Öyküsü ile Toplumsal Gerçekçi Öğelerin Bütünselleştirilmesi

Suat Derviş, iki romanında da karşılıksız sevda tutkusu ile toplumsal gerçekçi bir panoramayı bütünleştirebilmek için benzer kurgular kullanmıştır. Başkişinin tutku öyküsü ana akım olarak bir nehir gibi akar roman boyunca. Panoramayı çizen yan karakterlerdir. Her birinin öyküsü, ana nehirden çıkıp tekrar ona dönen kanallar olarak verilmiştir. Örneğe, *Fosforlu Cevriye*'deki idam yan öyküsü: Cevriye, sevdiğinin kaçak bir idam mahkûmu olduğunu öğrenince fahişelikten tanıdığı Rum Marika'yı, onun bir tutku cinayeti yüzünden idamla yargılanıp ip-te can veren dostu Ömer'i anımsar. Roman, o tarihlerde, halka açık olarak yapılan infazları, Sultanahmet Meydanı'nda kurulan darağaçlarını anlatırken bir açıdan belgesel kimliği kazanırken bir başka açıdan yoksun hayatın gerçekçi bir resim çizerek yoksulluk ve yoksunlukta yaşanan bir tutku hikâyesini aktarmaktadır.

Ankara Mahpusu'ndan bir bölümü hatırlayalım: Aç ve üşümüş Vasfi, soğuktan korunabilmek için postaneye girer. Orada kendisi gibi soğuktan bu binaya sığınan yoksul düşmüş iki ihtiyarın karşılıklı monologlarına kulak misafiri olur. Birisi, Avrupa kentlerinde geçmiş eski hovardalık günlerini, diğeri İstanbul konaklarında, yalılarında yaşadığı tutkulu bir aşkı ve bu aşk yüzünden varını yoğunu yitirliğini anlatmaktadır. Bu yoksulluğa düşme hikâyeleri okura Marx'ın çözümlemesini çağırıştır ve hâlâ hatıralarla ve hatıralarında yaşayan, aynı hikâyeleri her gün birbirlerinin işitmeyen kulaklarına aktarmaya uğraşan bu iki insanın hazin varoluşları her yüreğe doku-

nur: Bunalım dönemlerinde düzen eleğini sallar ve dibe düşenler diskalifiye olur. Kapitalizmde kimse için sürekli güvence yoktur. Görüldüğü gibi Suat Derviş Marksist iletileri yapıtına serpiştirmektedir.

Suat Derviş bu “yan kanal” öykülerini ana akımla bütünleştirmekte ustadır. Tam zamanında yan öyküye girer ve tam zamanında yan kanaldan çıkar. Romanın dengesi sarsılmaz.

Tutkunun Gerçekçi Anlatımı

Şimdi Suat Derviş'in anlattığı tutkuyu nasıl inandırıcı kıldığını ve bunu sosyalist bilince giden yolda nasıl bir basamak olarak kullandığını görelim:

İnsan, arzularını denetleyebilen, icabında erteleyebilen, doyurulamayan arzu karşısında telafi edici başka arzu hedefleri bulabilen bir canlı. İnsanı diğer yüksek canlılardan ayırt eden niteliklerden biri de bu. Ancak kişilik yapısı ve çevresel koşullar kimi insanlarda kimi zaman beli bir arzunun kökleşmesine yani vazgeçilemez tutkuya dönüşmesine yol açıyor. Tutkuya eğilimli kişilik yapılarının çözümlenmesi bu bildirinin sınırlarını aşar; yalnız gerçek yaşamda tanık olduğumuz ve bizzat yaşadığımız tutku süreçlerini anımsayacak olursak, bu kişilik yapısı için söyleyebileceğimiz unsurlardan biri, yaratıcı hayal gücü ve yoğunlaşma yeteneğidir. Tutku ve imgelem el ele gider. Tutku eğer, cinsel aşkla ilgiliyse, sayılanlara sevgiye duyulan aşırı ihtiyaç ve sadakat gibi unsurları da katabiliriz. Bir diğer unsur, kendini önemsemeyle, kendini değerli görme isteğidir. Kendini feda etme ve özveri sanıldığından çok daha fazla ilgilidir kendini önemseyle.

Çevresel koşullar, tutkulu bireyi tutkusundan vazgeçirme yolunda yeni imkânlar, yeni hedefler veya yeni oyalanmalar sunduğu ölçüde, etkili olabilir. Zekâ, akıl, muhakeme tutkudan vazgeçmeyi –sanıldığının tersine–

kolaylaştırmaz. Yoksul ve yoksun bir çevrenin bu açılardan tutkuyu telafi edici değil güçlendirici etki göstermesi kaçınılmazdır. Tutku cinayetlerinin varsıl kesimlerden se yoksul kesimlerde görülmesi tesadüf olmasa gerek.

Şimdi iki romanımızın kahramanlarının kişilik yapılarına göz atalım:

Cevriye, anasız büyümüş bir kızdır, ama sevgisiz büyümemiştir. Gerek baba olarak bildiği adam gerek Rum Barba ona şefkatli ve vefakâr yaklaşmıştır. Dolayısıyla Cevriye sevgiyi ve bağlılığı öğrenmiştir ama sürdürmek zorunda kaldığı hayatın çevresel koşulları ona sevgiyi ve sadakati doya doya yaşayacak imkânı sunmamıştır. Cevriye baba bildiği adamın ve Barba'nın gözünde ifade ettiği değeri, sefil yaşantısına karşın hâlâ koruduğunu hissetmektedir ve bunu kendine kanıtlamak ihtiyacındadır. Sevdiği hapse düşünce, bileklerine kelepçe dövmesi yaptırmayı, sadakatini yaşayabilmek içindir. Bu derin duyguların yanında daha yüzeysel olanlar da vardır elbette. Cevriye dost tutan kızlara özenmektedir. Cevriye, dini uygulamalardan pek haberi olmasa da çaresiz insanların saf dinsel inancıyla doludur. Tutulduğu delikanlıyı kendinden katbekat üstün görmekte, onu neredeyse Tanrı katına yüceltmektedir, ona layık olabilme arzusuyla yanar:

Cevriye gün geçtikçe kalbinde –kendisi “Tövbe tövbe” diyordu– Allaha ayırdığı yerin onun tarafından işgal edilmeğe başladığını hissediyordu.

İyi olmak, daha iyi olmak, mükemmel olmak, herkesten üstün olmak için ruhunun derinlerinden kopan bir hamle idi bu (aşk).¹⁰

Aşkın âşığa yaşattığı aşkınlık ile toplumcu dönüşüme katılmanın bireyden talep ettiği aşkınlığın ve dindarın kendini kurban etme ruh halinin kesişme noktasıdır bu. Cevriye tam da burada durmaktadır.

Cevriye, doğuştan gelen yaratıcı bir hayal gücüyle donatılmıştır, gündelik deyişle şair ruhludur:

Belediyenin nasıl fenerleri varsa bunlar da Allah'ın fenerleri, –*der sevdiğine yıldızlardan bahsederken*– Onları gökyüzünü süslemek üzere göğe takmış olmalı.¹¹

Cahil bir kızın kurduğu bu eğretilenme şaşırtmaz bizi, evsiz barksız Cevriye'nin ömrünün pek çok gecesini çıplak göğün altında yıldızları seyrederek geçirdiğini biliriz çünkü.

Cevriye zeki bir kadındır, üstelik hayatın her yüzünü neredeyse tanımıştır. Romanın pek çok yerinde aşkının karşılıksız olduğunu kendisine itiraf eder. Bu ciheti aklıyla tamamen görmektedir ama kendi gözünde değerli olma ihtiyacı ve gün gelip de delikanlının onun aşkına karşılık vereceği hayalinden vazgeçemeyişi aklının gördüğünü gölgeler. Tutku sürer, ta ki Cevriye'nin örtük bir sınıfsal bilinçle kendini feda etmesine kadar...

Vasfi de sevgiyle büyütölmüş bir çocuktur. Annesiyle arasındaki derin sevgi sürmekte, belki Freud'yen bir bakış açısıyla onu somut cinselliğe yönelmekten alıkoymaktadır. Vasfi de kendi gözünde önemli bir insandır çünkü annesi onu önemli görmekte, ona ümit bağlamaktadır. Vasfi hem bu ümit hem de somut koşullar gereği sorumluluk duygusu yüksek bir kişidir. Dolayısıyla vefalıdır, fedakârlığa hazırdır. Yoksul ve yoksun çevresel ko-

11. Agy., s. 143.

şullarda komşunun şen kahkahalı, güzel gözlü kızına vurulması, hayalinde bir aşk yaratması şaşırtıcı değildir. Üstelik cinsel ahlak yönünden baskıcı, erkek egemen toplum erkeklerinin yaygın çelişkisinden yakasını kurtaramamıştır. Yani, cerbezeli kadına çekilir ama uysal kadınla hayatı paylaşmak ister:

[...] o hoppa, o hırçın Zeynep ortadan kaybolmuş, yerini cana yakın, uysal bir Zeynep'e bırakmıştı. Vasfi ötekine tapıyordu. Fakat bunun yanında –uysal olanın– bütün bir hayatı geçirmenin ne hoş olacağını düşündü.¹²

Zeynep bir öyle bir böyle davranarak Vasfi'nin hayal gücünü kısıvrak ele geçirmiştir. Romanın pek çok yerinde Vasfi'nin aklı onu uyarır, kendi kendine gelin güvey olduğunu anımsatır Vasfi'ye; ama akıl hayal gücünün ve fedakârlık, kendini kurban etme ihtiyacının önüne geçemez. Vasfi bu aşk yüzünden çektiği ıstırapı sevmektedir.¹³ Üstelik sevdiği kızı kapalı ihtiyar, çirkin ama varlıklı amcanın yanında kendini öyle küçülmüş hissetmektedir ki!¹⁴ Erkeklik gururu iyice yaralanmaktadır. Sınıfsal zaafıyla, gönül yarası ve ataerkil kültürün etkileri çakışmıştır. Vasfi acilen kendini kendine kanıtlamak, koruyucu erkek konumuna geçmek ihtiyacındadır:

O zamanlar Vasfi Zeynep için her türlü fedakârlığa hazırdı. Fakat o Vasfi'den hiçbir şey istemiyordu.¹⁵

İhtiyacın doyurulma imkânı, yoksun yaşantısında ne yazık ki iradesine tam sahip olmadığı bir anda Zeynep'in

12. *Ankara Mahpusu*, s. 61.

13. *Agy.*, s. 89.

14. *Agy.*, s. 89.

15. *Agy.*, s. 50.

onurunu ona iftira eden bir delikanlıya karşı savunurken, delikanlının canını almak biçiminde tezahür edecektir. Vasfi kendini geleceğini feda ederek içten içe olmayı dilediği kurbanı dönüşmüştür, ne yazık ki bir başkasını kurban etme pahasına!

Özünde iyi bir insan olan Vasfi, mahpus damında elbette vicdan azabı çeker. Ama bir anlamda o denli kendi kendisiyle doludur ki vicdan azabının hâkim motifi, aklının karşı koyuşuna rağmen genç yaşında hayatını kaybeden, öldürdüğü delikanlı değil, kahrından ölen anesine çektiirdiği acı ve Zeynep'tir:

Hapishanedekeyken hep bunu düşünürdü. Felaketimde Zeynep'in hiçbir suçu yoktur. [Zeynep] Vasfi'nin felaketine belki sebep olmuştu ama bunu istememişti.¹⁶

[...]

Halbuki o kendini, öteki Vasfi'yi o müthiş deliliğe sürükleyen sebep ve hislerin hâlâ altında olduğuna inandırmak istiyordu. Buna inanmaya muhtaçtı, bu onun için elzemdi.¹⁷

[...]

O Zeynep'e her şeyini feda etmişti, hayatının, gençliğinin en güzel senelerini. Onu delicesine sevmiştir... Ona tapmıştı... Hâlâ da onu eski şiddetiyle sevmekte olduğuna kendini inandırmaya gayret ediyordu...¹⁸

Hayal gücü yeni bir işlev kazanmıştır: Katil Vasfi'yi fedakârlık avuntusu sayesinde işlediği cinayetin dehşetiyle yüz yüze kalmaktan esirgemek... Tutku ya da tutkunun hayali sürer... Ta ki hapisten salıverildiğinde işsiz bir adam olarak açlığın somut darbesini tadıncaya kadar.

16. Agy., s. 50.

17. Agy., s. 20.

18. Agy., s. 21.

Zeynep'in açgözlü bir hayatın sonunda dönüştüğü o sevimsiz kadınla yüz yüze gelinceye kadar.. Ve içine yuvarlandığı yoksunluk kardeşliğinde talih karşısına, umarsızlığına rağmen ümidini ve yaşama sevincini yitirmemiş bir kız çıkartıncaya kadar.. Ta ki Vasfi, karnı aç hürriyet aldatmacasını ve yoksulluğun kardeşliğini yaşayıp da örtük bir sınıf bilinci geliştirinceye kadar:

Kendi kendine "hayır" diyordu, "Hürriyet bu olmaz. Hürriyet insana insanlık vakarını kaybetmemek için lazım gelen şeylerin hepsini birden ve bir arada vermezse ona hürriyet denilemez."¹⁹

Ona temiz bir yatak sunan merhametli bir yaşlı kadının evinde geçirdiği gece ise şöyle düşünür:

"Vasfi, bu temiz yatakta kendini birdenbire daha az mesut buldu. Çünkü, bu saatte dışardaki yersizliği düşünmüştü. [...] Kayıtsızlığı içinde bu koca şehrin sokaklarında sürünen o biçareyi... Hissettiği huzur ve bahtiyarlık yok olmuştu."²⁰ Sonsuz bir minnet duyar. Ancak...

Saadet merhametten doğmazdı. Bu iyi kalpli ihtiyar kadın hakikatleri değiştiremezdi. Merhameti ile dışarıda, sokak köşelerindeki o müthiş hakikati silecek iktidarı olamazdı.²¹

Görüldüğü üzere Suat Derviş, karakterlerini oluştururken, kişilik yapılanması ve davranışlar üzerindeki çevresel ve toplumsal etkilere olduğu kadar bilinçaltı etmenlere de vâkıftır. Yazarımız, başkişilerinin sosyalist bilince doğru yönelmelerini, onların kişilik dalgalanmaları ve

19. *Ankara Mahpusu*, s. 164.

20. *Agy.*, s. 174

21. *Agy.*, s. 175.

davranış bütünlükleri içine abartısız bir tonla, ustaca yerleştirmiştir.

Çeşitli Yazınsal ve Düşünsel Öğeler

Romantizm ve Ahlakçılık

Suat Derviş, hem gerçekçi hem romantik bir yazar olarak karşımızdadır. Burada romantik sözcüğünü edebiyat biçimi olarak değil hayata bakış açısı anlamıyla kullanıyorum. Romanlarında gerçeklikten kaynaklanan çözümlemeler ve romantik öğeler iç içedir. Gerçekçiliğinin üstünde yeterince durduğunu sanıyorum. Romantizme gelince...

- Analık durumunun ve anne sevgisinin hiçbir eleştirel süzgeçten geçirilmeden yüceltilmesi (ki bu durumun köklerini Liz Behmoaras yazarımızın annesiyle olan ilişkisinde arar).
- Her iki romanda da aşkların platonik seyretmesi. Altın kalpli fahişenin bu el değmemişlik haliyle sonuçta hem büyük fedakârlıkla yücelmesi hem de ölerек cezasını bulması, yazarın genelgeçer ahlaka verdiği ödünler olarak da düşünülebilir. Kabul etmeliyiz ki biraz da bu ödünler sağlamıştır Fosforlu Cevriye karakterinin özünde tutucu olan halkımızın belleğine kazınabilmesini.
- Romanlarda gerçek kötülüğe yer verilmemesi: Romanlardaki tüm kişilikler özünde iyi insanlardır. Örneğin Fosforlu Cevriye, tüm fahişelik deneyimi sırasında bir tane olsun cana kasteden, bıçak çeken, sadist uygulamalardan hoşlanan patolojik bir tipe rastlamaz. İnsafsız bir kapitalist çıkmaz romanda karşımıza, özünde temiz olan amacı uğruna ister istemez kırılcılığa ya da kıyıcılığa başvurmak zorunda bırakılmış bir devrimci de...

Aydınlanmacı, Cumhuriyetçi, Feminist Öğeler

Suat Derviş, gericilik karşısında Aydınlanmacı, Osmanlı karşısında Cumhuriyetçidir. Bu tavır, özellikle *Ankara Mahpusu*'nda belirgindir: Tıp öğrencisi Vasfi'nin, kafası cehennem korkusuyla dolu Şüküre Hanım'la hastalık ve tedavi konusundaki tartışması, okuru açık biçimde, bilimsel düşünen Vasfi'den yana çeker.²² Aynı romanda daha önce değinilen, iki berduşun postanedeki ânu anlatışlarında, birinin Osmanlı döneminin kafes ardındaki kadınına romantik yaklaşımını,²³ diğ erinin Abdülhamid döneminin ipliğini pazara çıkartan anısı tamamen geçersiz kılar.²⁴

Yukarıda ahlakçılığını vurguladığımız Suat Derviş'in genel geçer ahlaka meydan okuduğu pasajları da vardır. Örneğin *Fosforlu Cevriye*'de, kadının cinsel hazzı ve haz için cinsel beraberliğ e katılması da verilmiştir;²⁵ üstelik haz kaynağı erkekler âşık olunan adamlar bile değildir. Gerçi Suat Derviş, kadının cinsel varoluşunun ve doğal haklarının altını çizen bu apaçık feminist görüşü ancak bir fahişenin kimliğinde dile getirebilmiştir ama Cevriye'nin cinsel yanını ayıplamadan, aşağılamadan, tüm doğallığı içinde verebilmesi, bizim edebiyatımız için cesur ve ileri bir adımdır. Dahası da var, toplumun ahlak ve terbiye anlayışının dışında büyütölmüş olan Cevriye, tüm doğallığıyla evlilik yaşamını "kodese girmeye"²⁶; evlilik yüzüğünü "lanet halkası"na²⁷ benzetecektir! Böylece Cevriye

22. *Ankara Mahpusu*, s. 64-65.

23. *Agy.*, s. 128.

24. *Agy.*, s. 127, 129.

25. *Fosforlu Cevriye*.

26. *Agy.*, s. 96.

27. *Agy.*, s. 97.

karakterinin kitleye mal oluşunun tüm resmini görebiliriz: Hem okurun tutucu değer yargılarına hem bastırılmış özelemlerine seslenmektedir yazar.

Sinematografik Öğeler

Özellikle *Fosforlu Cevriye*'de, görsellikleriyle okurun zihnine çakılan ve içine işleyen sahneler vardır:

Romanın pek çok yerinde yinelenen ve Cevriye'nin parlak siyah saçlarını yıldız ışıklarıyla, yakamozlarla donatan metaforların gücü yadsınamaz. Karakolda geçirilen gecede, bir sokak kızının yıpranmışlık ve ince hastalık yüzünden yere yıkılması, içlerinden birinin ölüme yaklaşmakta olduğuna tanıklık eden diğer kızların karakoldaki aynaya düşen yansımalarında dişiliğin ve canlılığın izlerini görüp hayata tutunmaya çalışmaları²⁸ unutulmaz bir sahnedir.

Liz Behmoaras, kaleme aldığı Suat Derviş biyografisinde, yazarın kendisini Fosforlu Cevriye'yle özdeşleştirdiğini biraz hayretle kaydeder²⁹ ve kuşkusuz belli bir anlam düzleminde bu hayret son derece anlaşılır bir tepkidir. Ama yazarın kendi üstüne görüşlerini sözel anlamlarıyla almaz da işaret ettikleri bağlamlarda değerlendirirsek; yani yazarla yarattığı karakter arasındaki benzerliği somut yaşantılarda, birebir olaylarda değil de kişilik yapısında, özelemlerde, hayallerde, hayatın açtığı yaralarda ararsak hiçbir tutkusunu tam anlamıyla doyuma erdiremeden, tutkuları uğruna bir anlamda hayatını ve yeteneğini feda etmiş Suat Derviş'le ölümsüz kahramanı Cevriye arasındaki benzerliği yüreğimiz acıyarak fark edebiliriz.

28. Agy., s. 43.

29. Suat Derviş: *Efsane Bir Kadın ve Dönemi*, s. 267.

AŞK VE SINIFSAK ŞİZOFRENİ

Türk edebiyatının unutulmuş yıldızlarından Suat Derviş'in kimi yapıtları on yıl kadar önce Doğan Kitap tarafından yeniden basılmıştı. Ne kadar ilgi çekti, bilemiyorum. Yeni Yüzyıl Üniversitesi yazarla ilgili düzenlediği sempozyumla¹ vefasız ülkemizin bu değeri hakkıyla bilinmemiş kızına borcunu öderken İthaki Yayınları da Derviş'in tüm eserlerini yayımlamak üzere faaliyete geçti. Suat Derviş'in nasıl ve niçin unutulduğu/unutturulduğu meselesine burada girmek istemiyorum. Üzerinde durmak istediğim nokta, Derviş'in yazarlığının özellikle karakter yaratma bakımından genç yazarlar için taşıdığı ders niteliğindeki önemidir. Bu hususu vurgulamak istiyorum; zira ülkemdeki kısır bir eğilim her gün biraz daha dikkatimi çekmekte: "Konuşan Türkiye" yaratalım derken, "dinleyen" Türkiye'yi mahvetmiş bulunmamızdır bu kısır eğilimin nedeni. Giderek avaz avaz bağırarak, küfreden, kendi sesinden başka hiçbir şey işitemeyen "ucube" bir Türkiye'ye doğru hızla yol almaktayız! Bu davranış biçiminin edebiyat alemine yansması –elbette edebiyatın niteliği ve yazar kişiliği doğrultusunda– deyim yerin-

1. "III. Kadın Yazarlar Sempozyumu: Suat Derviş Edebiyatı", Yeni Yüzyıl Üniversitesi, 4-5 Nisan 2013.

deyse daha “edepli” ve daha incelikli olacaktır ama gene de bir yansıma söz konusudur ve bu yansıma “okumadan yazmak” ve Türk edebiyatının var olan verimini küçümsemek gibi biçimlerde dışa vurulmaktadır.

Suat Derviş’in, Marksist ideolojiyi benimsedikten sonra kaleme aldığı *Fosforlu Cevriye*’sini ve *Ankara Mahpusu*’unu incelemeci bir gözle okumuş², yarattığı roman kişilerindeki psikolojik derinliğe, bu kişilikler ile ürünü oldukları çevre arasında yazarın ördüğü gerçekçi bağlantılara hayran kalmıştım ama kendisinin de sonradan hafiflediği Marksizm öncesi yapıtlarını bilmiyordum. Onun İthaki Yayınları’ndan yeni çıkan *Çılgın Gibi*’sini –yukarıda değindiğim kitlesel davranış örüntüsünden ben de etkilenmiş olmalıyım ki– tereddütle elime aldım. Suat Derviş romanın başında her insanın yaşamında hiç olmazsa bir kez deneyimlediği, iyi bir edebiyat okurunun ise okumalarında onlarca kez karşılaştığı, o fiziki kimyası henüz çözülememiş küçük mucizeyi, yani karşılıklı cinsel titleşimden aşkın doğuşunu o kadar uzatarak anlatmıştı ki, arka kapakta Selim İleri’nin *Çılgın Gibi* için o çok olumlu değerlendirmesi kayıtlı olmasaydı, belki de romana devam etmeyecektim! Türk edebiyatının gerçek bir âlimi” olan Selim İleri, “Aşk Marksist açıdan tahlil eden bir roman; bence edebiyatımızda kardeşi yok,” demektedir bu değerlendirmesinde. Bir başka değerlendirmesinde ise aynı roman için, “Sermayenin aşkı ve duyguyu da satın alabileceğine işaret eder,” diyecektir İleri.³

Çılgın Gibi’nin konusu, olayın üç kahramanını da çılgınca davranışlara iten bir yasak aşktır. Aklıma bizim ede-

2. Eréndiz Atasü, “Suat Derviş’te Tutku ve Siyasal Bilinç”, (yay. haz.) Günseli Sönmez, *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015, s. 31-44.

3. Selim İleri, *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 321-323.

biyatımızda aynı izleği işleyen derinlikli yapıtlardan üçü geliveriyor. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'su, Oktay Akbal'ın *Suçumuz İnsan Olmak*'ı ve Erhan Bener'in *Yalnızlar*'ı. Bu üç yapıtta da yasak aşkın kahramanları aşağı yukarı birbirlerine denk toplumsal sınıflara mensupturlar. Dünya edebiyatındaki en kapsamlı ve en ünlü iki örnekte; kısmen Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde ve Tolstoy'un *Anna Karenina*'sında âşıklar arasında sınıfsal eşitlik vardır.⁴ *Çılgın Gibi*'de ise kadın, âşık ve koca tamamen farklı toplumsal kökenlerden gelirler; samimiyet, sahiplenme, kendini verme/verememe, kiskançlık, fedakârlık, oç alma gibi aşk süreciyle ilgili duygularında, tepkilerinde ve bilinçli davranışlarında aralarındaki sınıfsal fark belirgindir.

Kanımca, Suat Hanım'ın roman kişilerini seçimi bilinçlidir; ilerideki yetkin eserlerinin ön habercileridir bu ilk romanlar. Suat Derviş, sınıfsallığın belirleyiciliğinin Marksist olmadan önce de farkındadır; politik bir insan olmayı seçip duruşunu belirlemeden önceleri de zihni bir Marksist gibi işlemektedir. *Çılgın Gibi*'de, kadın, koca ve âşığın farklı toplumsal kökenleri gerçekten de Selim İleri'nin vurguladığı gibi ilişkinin Marksist açıdan çözümlenişine ortam hazırlar.

Suat Derviş, *Çılgın Gibi*'de büyük bir yazar mıdır? Hayır. Roman çalakalem yazılmış bir tefrikanın tüm kusurlarını taşır. Gereksiz yinelemeler, hatta –seyrek de olsa– cümle düşüklükleri içerir. Ancak *Çılgın Gibi* büyük yanları olan bir romandır. Gereksiz yinelemelerde bile bir başkalık vardır; Suat Hanım'ın üslubu kendini okuttur⁵; kimi cümleler o denli nüfuz edici bir anlatımla ve imgelerle dokunmuştur ki... Aynı düşünceyi, farklı anla-

4. *Madam Bovary*'de, küçük burjuva Emma Bovary'nin iki âşığından biri varlıklı bir mülk sahibidir, o nedenle bu romana daha farklı yaklaşılmalıdır.

tımlarla dile getirebilme becerisi Suat Derviş'ten öğrenilecek bir yazarlık dersidir. Suat Derviş romanın başında, tefrika okurunu çekmek için ballandırdığı "ilk bakışta aşk" faslından geçip de toplumsal çevreleri ve o çevrelerin insanlarını incelemeye başladığı an, sıra dışı bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu kavrarız:

Cevriye, çöken Osmanlı üst sınıfından bir ailenin küçük bir memurla tesadüfen evlenmiş öksüz, yetim kızıdır. Romandaki olaylar geçerken otuz beş yaşını sürmektedir. Emeksiz yaşamaya alışkın sınıfının tüm özelliklerini barındırır; nedenini bilmeden mağrurdur; hayatı bilmez, çalışmak nedir haberi yoktur; hesap kitaptan anlamaz. Suat Derviş, "insan" denen varlığın sınıfsallığına bağımlı olduğu kadar kendi bireyselliği içinde sınıf özelliklerini aşan yanları bulunduğunu da vurgular. Bu yanları gerçekçi kılabilmek üzere biçimlendirir yarattığı kişinin özgeçmişini. Cevriye halayıklıktan gelme, müflis bir anneanne yanında, hem ana baba şefkatinden hem ikiyüzlü aile ilişkilerinin gılgışından uzak büyür. Tüm acılara, evlat yitimlerine dimdik dayanabilmiş anneanneyi, düşmüş bir sömürgeci diye küçümseyemeyiz; trajik bir figürdür o, koşullarının esiridir, tek donanımı sarayda kendisine öğretilmiş boş gururdur; son derece cahildir, gerçek duygulardan uzak, varlıklı bir esir hayatı yaşamıştır tüm ömrünce. Gerçek bir aristokrasiden, o aristokrasinin bilgi ve kültür birikiminden yoksun, esir pazarlarında alınıp satılan yavrucakların analık ettiği, çokeşli Osmanlı üst sınıf ailesinin zor zamanlarda çocuklarına aktarabileceği hiçbir sahici dayanıklılık yoktur aslında! Roman bu gerçeği gözler önüne serer; toplumsal tarihimiz açısından önemli bir belgedir. Anneanne iyi niyetine karşın Celile'yi hiçbir biçimde toplumsallaştıramamış; ona sadece çocuk Celile'nin önünde sergilediği örnekle duygularını basturmasını öğretebilmiştir. Böylece Celile, çöken yalının çü-

rüyen duvarları arasında; içinde kaynayan duygu ihtiyaçlarından habersiz, her türlü bilinçten ve sorumluluktan olduğu kadar başkalarının duygularını ve kişilik özelliklerini sezebilme yeteneğinden de yoksun, bir bitki gibi büyür. Hem son derece doğal hem kendine yabancı! Suat Derviş'in roman kişisini yaratırken, Celile'nin tipik sınıfsal özelliklerinin yanına, onun bireyselliğine özgü, sınıfı için atipik özellikleri de ustaca yerleştirmesine dikkat çekerim! Yazar, elma ağacında ayva yetiştirmek istiyorsa, bu olguyu inandırıcı kılması gerekir, "Ben yazdım, oldu," demekle olmaz! Suat Derviş'ten öğrenilecek en önemli ders budur. Kendine yabancı Cevriye ilk cinsel taşkınlığının yönlendiriciliğinde sürüklenecektir; kocasına kötü duygular beslemez ama onu âşığı uğruna terk ederken zerre suçluluk duymayacak, kocasının duygularını umursamayacak, ona "odalık değiştiren bir paşa"⁵ gibi davranacaktır. Bir bitki kadar dürüst, bir bitki kadar verici ve bir bitki kadar sağır ve sorumsuzdur. Davranışları –sorumsuzluğu yüzünden değil– ikiyüzlülükten uzak hesapsız kitapsızlığı nedeniyle toplumsallaşmış kişiler için çılgıncadır.

Oysa âşık olduğu adam, Muhsin, her adımı hesaba kitaba dayalı, kudretli bir büyük burjuvadır. Para-çıkart ikilisi onun yaşamdaki tek ölçütüdür. ("Muhsin saya saya, hesap ede ede, ve adeta hesap etmek için yaşamışların soyundan geliyordu."⁶ Bu tüm davranışları kibar bir şizofreniye dayanan adamın Celile'nin hesapsız kitapsız kendini verişini anlayabilecek, değerlendirebilecek bir yapısı yoktur. Muhsin hiçbir şeyi o şeyin kendisi için yaşamaz; hep gizli bir alt gündemi vardır. Muhsin'in çıkar-

5. Suat Derviş, *Çılgın Gibi*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015, s. 157.

6. Agy., s. 168.

samasına göre, Celile olsa olsa büyük burjuvaziye özenen küçük burjuva kocasının parasal ihtiraslarını gerçekleştirebilmek uğruna Muhsin'in metresi olmuştur. *Çılgın Gibi* aynı zamanda yakın ilişkilerin bazen nasıl da karşılıklı yanlış anlamalar üzerinde eğreti durduğunu örnekleyen bir yanlışlıklar komedya-trajedyasıdır ve Suat Derviş'te yanlış anlamaların kökeni sınıfsaldır.

Büyük burjuva Muhsin'in de sonuçta bir erkek doğası vardır ve bu bastırılan doğa günün birinde isyan edecek, sınıf önyargılarının demir parmaklıkları arasından taşıp Celile'ye vurulacak, Muhsin de bir bakıma çılgınlaşacaktır; sahiplenme oyunu gerçeğe dönmüştür. Ancak önyargı parmaklıkları kırılmamıştır: Muhsin'in şizofrenik sınıfsal onuru, tiksindiği küçük burjuva Ahmet'in boşadığı kadınla sevişirken incinmez de, sıra o kadını yasal eş olarak almaya gelince ayaklanır. ("Celile'ye karşı duygularında şefkat ve anlayış yoktu. Celile'nin takdir ettiği yegâne meziyeti güzelliği idi.")⁷ Ne yapalım ki bu çekici beden Muhsin'in erkekliğini tutsak almıştır. Öyleyse çare? Celile olsa olsa "kapatma" konumuna layıktır!

Celile'nin kocası Ahmet'e gelince; orta halli bir memur ailesinin iyi yetişmiş oğludur o. Bir akrabadan ona kalan küçük servetle baştan çıkmasaydı, tüm ömrünü, mutluluk yanılsaması içinde, kimseye zararı dokunmayan iyi ve mütevazı bir yurttaş olarak tamamlayabilirdi. Sınıfının ondaki damgası, bir tür özentili eziklik halidir. Ahmet'in, kendi kökeninden yukarıda gördüğü karısına neredeyse kul köle oluşunun da sonradan kapıldığı, gözlerini paradan başka her şeye kör eden ve onu parasal ahlaksızlıklara iten ihtirasın da sebebi bu özentili ezikliktir. Servet merdiveninde hep daha yukarıya tırman-

7. *Çılgın Gibi*, s. 141.

maya uğraşırken, masumluk çağının tüm iyi fiziksel ve ruhsal özelliklerini yitirmiştir Ahmet; sonradan görme serveti insan olarak onu mahvetmiştir ve bu süreç başlı başına bir roman konusudur. ("Para kazanmaya başladıktan sonra paranın ne olduğunu, nasıl bir kuvvet olduğunu öğrenmiş bulunuyordu. Para bir vasıta değil, para bir gayeydi.")⁸ Ahmet karısının ihanetinden tamamen habersizdir. Öğrendiği zaman çıldırır, sonsuz yakınmalarla, intikam düşleriyle kendini büsbütün çıkmaza sokar. Ancak oç düşlerde kalacaktır; Ahmet'in sakınıını bir türlü elden bırakamayan küçük burjuva tabiatı, büyük bir rezaleti göze alamayacak, uslu uslu boşanacak, sulugözlü boşboğazlıklarıyla kendini büsbütün küçük düşürdüğüyle kalacaktır.

Celile'nin kaderi Emma Bovary, Anna Karenina ve Bihter'in hazin sonlarını mı izleyecektir? İntihar?.. Burada Suat Derviş'in feminist damarı devreye girer. Celile terk edilmeyecektir; Muhsin'den soğuyan odur. O onurlu kadın, Muhsin'in onu hor gördüğünü nihayet anlar ve buna dayanamaz. Toplumsal olgunluk taşımayan Cevriye, anne olmak için bilinçli bir arzu duymamaktadır. Ancak, doğa hükmünü yürürlüğe koyacak, Muhsin'den rastlantıyla gebe kalan Celile, otuz beş yaş dolaylarında pek çok kadının yakalandığı anne olma özlemine tutulacak, çocuğu doğurmak isteyecektir. Oysa Muhsin kararlıdır: Bebek aldırılacaktır! Bu darbe Celile'nin zihnini örten yanılsamayı aralar: Celile ilk kez Muhsin'in toplumsal bir varlık olarak nasıl bir kişı olduğuna dair bir izlenim edinmiştir! Bu izlenimi kavrayamaz! Bir erkek nasıl olur da sevdalandığı kadını aşağı görebilir? Her zaman doğal bir duygu-davranış bütünlüğü içindeki Celile

için böyle bir ruh yarılması kabul edilemez. Peki ama şimdi ne yapacaktır? Hayata karşı öylesine donanımsızdır ki... Gerçekçi Suat Derviş, Celile'ye kolay bir kurtuluş önermez; kahramanını romanın sonunda, ona ölümü, karanlık ve soğuk denizi özleten ruh yorgunluğu ile genç vücudunun bu özlem karşısında dehşetle irkilen hayatiyeti arasında kararsız bırakır.⁹

Celile'nin farklı sınıflardan gelen ve farklı davranışlar gösteren iki erkeğini buluşturan nokta çarpıcıdır: Âşık oldukları kadını, "insan" tümlüğü içinde algılayıp kabul edebilme yeteneğinden tamamen yoksundurlar. "Âşk" adını verdikleri marazi ruh halinde bir damla sevgiye yer yoktur! Celile ikisi için de "meta"dır! Peki ya Celile, o nasıldır?... "Altı aydan beri seviştikleri halde birbirlerini daha iyi tanımak için bir teşebbüste bulunmamışlardı" sözleri Muhsin için olduğu kadar Celile için de geçerlidir.¹⁰ Celile'nin erkeğe yönelişinde sevgi var mıdır?..

9. *Çılgın Gibi*, s. 295.

10. *Agy.*, s. 152.

LEYLÂ ERBİL'E SAYGIYLA

Leylâ Erbil'in *Kalan* adlı şiir-romanının daha ilk satırları –belki mısraları demeliyim– ülke üzerine yoğun ve ironik bir anlatı okuyacağımızı haber verir. Müslümanlığı kabul etmiş bir Rum yapı ustanın eseri olan, bitkilerin bürüdüğü özensiz bir bahçeyle çevrili eski bir ev betimlenmektedir bu mısralarda.¹ Evin yakınlarına, ben/anlatıcı Lahzen'in dillerini anlamadığı yoksullar bir gecekondur oturturlar. Usumuzda hemen, “Yeni gelenler Kürt mü ola?” sorusu ve iç göç olgusu belirecektir. Yazar, gecekonduyu “otağ”a benzetir; şanlı göçebe ve akıncı geçmişimize alaysamalı bir gönderme... Komşu evden duyulan Rumca şarkı, İstanbul'un Bizanslı tarihini ve bir zamanların çok kültürlü yapısını getirir akla. Rum asıllı yapı ustasının kaderi ise toplumsal baskıyı çağrıştıracaktır. Gerek devlet gerekse çoğunluk baskısı *Kalan*'ın ve yazarın bizzat kendi ifadesiyle bu anlatının bir tür kardeşi sayılabilecek *Tuhaf Bir Erkek*'in² başkişilerinden biridir. Baskı... Yurdumuzun değişmez kaderi...

1. Leylâ Erbil, *Kalan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 3.

2. Leylâ Erbil, “Önsözce”, *Tuhaf Bir Erkek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

İleri kapitalizmin ayrıntılı işbölümü, günümüz teknolojisinin burgaçvari hızı toplumsal ve siyasal gerçekliği öylesine katladı ve dönüştürdü ki bu karmaşa ve kargaşayı, bu kör dövüşünün bireyin iç dünyasındaki yansımalarını tek bir romanın bütünselliği içinde verebilmek adeta imkânsızlaştı. Bütün bunlara postmodern düşünce tarzının kötüye kullanılması sonucu ortaya çıkan felsefi ve siyasal saptırmaları, insanlığın yüzyıllar boyunca deneye sınaya geliştirdiği kavramların tersyüz edilmesinin abesliğini ekleyin: İşte günümüz gerçekliği! Bugün yaşadıklarımızın öncülü sayılabilecek, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, roman türünün yetersizleşmeye yüz tuttuğunu sezen yazarlar, türde çeşitli devrimlere teşebbüs ettiler. Örneğin Virginia Woolf'un kimi romanlarının mensur şüre yaklaştığı edebiyatçıların malumudur. Çağışımlara imkân veren şiir, kısa öykü gibi türler kanımca romanın mantıklı çerçevesine sığamayan çok parçalı gerçekliğe dair dokundurdukları ipuçlarıyla, gerçekliğin bütünsel bir imgesini okurun zihninde kurmakta daha başarılıdır. Peki ama hayatımıza el koymuş saçmalığa ne demeli? Mesele, toplumsal ve siyasal gerçekliğin çok katmanlılığıyla sınırlı kalsaydı, iyiydi. Ama ya bütün bu yalanları, çıldırtıcı akıldışılığı ne yapacağız? Günümüz Türk edebiyatının üç önemli yazarının son yapıtlarında kahramanların psikolojik rahatsızlıklar çekmeleri rastlantı mıdır?³

Leylâ Erbil, anılan her iki yapıtında da yarattığı kurgu ve dille, günümüzün ve yakın geçmişin çılgın ve çıldırtıcı gerçekliğine bireyin iç dünyasından dört dörtlük bir eleştiri getirmenin hayranlık verici formülünü gerçekleştirmiştir. Leylâ Erbil'in romanlarının ortak başkişisi, kimi ruhi rahatsızlıklardan mustarip, yaşlanan Lah-

3. Tahsin Yücel'in *Sonuncu*, Selim İleri'nin *Me'ûn: Bir Us Yaratması* ve Leylâ Erbil'in *Kalan ve Tuhaf Bir Erkek* adlı romanlarının başkişileri.

zen, özel yaşamı ve ülke yaşamına dair hatıralarla boğuşmaktadır. İşte bu anılar, romanları oluşturan şiirin ve mensur şiirin hammaddesidir. İnsan zihninin işleyişinde, mantıksal çerçeveyi kıran ve aşan “serbest çağrışım”, modern şiirin de gücü değil midir? Yaşlanmanın bilincine vararak yaşananlar, bana hak vereceklerdir: Çocukluk anılarımız, aralarında zamanın çizgisel devamlılığı bulunmayan fotoğraf karelerini andırır, durgun imgeler... Bir destede birbirini izleyen kartlar gibi değil gelişigüzel saçılmış kartlar gibidir farklı zamanlar. Oysa genç yetişkinlikte ve orta yaşta bellekte uyanan anılar bir filme benzer. Altmış yaş sonrası anımsayışlarında ise anların birbirine ağmasını sağlayan devinim, bellek filmlerinden silinmekte; anılar yeniden fotoğraf karelerine, saçılmış kartlara, durgun imgelere indirgenmektedir. Dilsel karşılıklarını çağrışımlara açık ipuçlarında bulan imgeler... İşte gerçekliğin bütünsel imgesi, her okurun zihninde bu dilsel ipuçları sayesinde inşa edilmektedir. Böylece, 6-7 Eylül hadiselerinin utancı, 1 Mayıs 1977 katliamının ıstırabı, “öle öle oluşturduğumuz Cumhuriyet’in köklerini sabırla ve hınçla kemiren nur yüzlü güvelerin”⁴ ihaneti, koşulların iç göçe zorladığı Kürt yurttaşlarımızın çilesi, 1978’de Abdullah Çatlı ve ekibinin Ankara Bahçelievler’de katlettiği Türkiye İşçi Partili gençlere kıyan hunharlık⁵ ve bulduğu her boş araziye alışveriş merkezi konduran yeni despotizm, zihnimizde bir legonun parçaları gibi birbirine eklemlenerek büyük resimdeki yerlerini alır.

Leylâ Erbil’in derin ve geniş edebi ve felsefi kültürü, yazdıklarının çağrışım gücünü yükseltmekte, Lahzen’in

4. *Kalan*, s. 33.

5. *Agy.*, s. 135.

yüzeysel bir bakışla sabuklama sayılabilecek anımsayışları okur zihnini, günümüz Türkiye'sinin çirkin yüzünden alıp bu çirkinliği unutturmadan, insan soyunun zamanları ve mekânları aşan temel sorunlarına; hayatlarımızı biçimlendiren ve işgal eden, adına "uygarlık" dediğimiz o "şey" in aslında törensileştirilmiş vahşetten başka bir şey olmayan tözüne götürmektedir.

Çağrışım sıçramalarına birkaç örnek verelim: Lahzen çocukluğunu anmaktadır, sınıf arkadaşı Musevi Rosa'yı. Öğretmenin baskıcılığı karşısında tüm sınıf Lahzen'i yalnız bırakırken, Rosa'nın ona yiğitçe destek çıkışını. Neydi öğretmeni ve sınıf arkadaşlarını kötülükle dolduran? Anıdan günümüze sıçrar metin, günümüzün *küresel, liberal, Müslüman* Türkiye'sinde çocuklara reva görülen zulümlere!⁶

Günümüz siyasalarını sorgulayan Lahzen'in bilinci bu kıyamet ortamında ve ölüm eşiğinde, kendini sorgulamaya gelmiş⁷ Metin, güncelden gerçeklerin en evrenseline, ölüm gerçeğine sıçramıştır.

Başka bir örnekte Lahzen'in bilinci çocukluk anısından Lacan psikolojisine sıçrayacaktır: Aynada kendisinin ve annesinin imgelerini seyreden, gördüğü şeyi elleriyle yakalayamadığı için şaşırان küçük Lahzen, varoluşu anlamlandıramayan insanın kendine yabancılığını simgelerken, metin, sözel bir çağrışımla ve şakacı bir tonla, "ayna" sözcüğünün aracılığıyla Beyoğlu'nun "Aynalı Pasajı"na atlayacak, orada anneye paylaşılan anılardan söz edecektir.⁸

Örnekler çoğaltılabilir. Ancak, kanımca en önemli gönderme ve metinsel çağrışımlar, anlatı ile Kierkegaard'

6. *Kalan*, s. 32.

7. *Agy.*, s. 35.

8. *Agy.*, s. 164.

ın *Korku ve Titreme* adlı yapıtı arasındakilerdir. Lahzen başkışisi olduğu *Kalan*'da filozofu sayısız kez anacak; varoluşçu felsefenin atası Søren Kierkegaard'ın özellikle bu yapıtı, Lahzen'in yaratıcısı Leylâ Erbil'e, ataerkil uygarlığın temelindeki "kurban" olgusunun nasıl da binyıllar sonra bile hayatlarımıza sindiğini çözümleme fırsatı verecektir. "İmanın diyalektiği her şeyden daha zarif ve her şeyden fazla dikkate değer olandır,"⁹ diyen Kierkegaard, *Korku ve Titreme*'de tek tanrılı dinlerin bir mitini, İbrahim Peygamber'in oğlunu (belki İsmail, belki İshak) Tanrı'nın buyruğu olduğu gerekçesiyle kurban etmeye teşebbüs edişini ele alır. Kierkegaard, İbrahim'in üstünde durur; filozof için ana soru şudur: Bir baba nasıl olur da toplumsal ahlakın her türünün nefretle yasakladığı evlat katline kalkışabilmiştir? Kanımca filozofun bulduğu yanıt, "imanın o zarif diyalektiği" dediği şeydir, yani imanın bireye toplumsal ahlaka karşı koyma gücünü veren çelişkisi! Dinin bireyi Tanrı'yla diyaloga sokan, bireysel varoluşu bir anlamda Tanrı katına yükselten kudreti! Din uğruna katli imkân dahiline sokan da aynı güç, aynı esrime değil midir? Bu *zarif diyalektikte* bir de *korkuyla titreyen* kurban vardır ki, sanırım Leylâ Erbil'i asıl ilgilendiren de budur. Ataerkil uygarlığın mitsel babası İbrahim Peygamber hâlâ hayatımızı etkilemektedir!

Kurbanların *korkuyla titremesine* ironik bir metafor, Lahzen'in sevemediği üvey babasının (metinde "dayı" olarak anılmaktadır) ailenin İsmail ve İshak adlı horozlarından İshak'ı kesmesi ve ailenin horozcuğu afiyetle yemesidir.¹⁰ Leylâ Erbil genel geçer ahlakın bakışıyla son derece sıradan bir beslenme olayını, şiirin çarpıcı gücüy-

9. Agy., s. 125.

10. Agy., s. 84-85.

le, içimizdeki cellatı ve kurbanı ifşa eden unutulmaz bir pasaja dönüştürür.

Korku ve titreme bir domuz avı sahnesinde de karşımıza çıkacaktır.¹¹ Avcılardan biri, seilmeyen üveybaba/dayıdır. Ancak, kim kurban, kim cellattır? Korkuyla kaçan domuzu izleyen avcılar, “eskil bir ısığın yırtmasıyla bir zaman perdesini”¹², tarihöncesi varoluşlarına dönecek, insan soyunun eskil anısı uyanacaktır benliklerinde: “Domuzun korku ve titreyişi ydi yerleşen her birinin doğuştan cellat gözlerine.”¹³

Korku ve titreme sadece kurbanı değil, kurban olgusundan haberdar herkesi saracaktır! Kadınlar, yani ataerkil kültürün en kolay gözden çıkarabildiği bireyler ise her vesileyle *korku ve titremeye* kapılmaya hazır dırlar:

Ah, nedense her fırsatta içimden hiç eksik olmayan ürkü, üzüntü ve titreme!.. sanki İbrahim'in 'tanrıya yakaçağı' yavrusu benmişçesine...¹⁴

Kudretli babayı andıran despot yönetimler altındaki aydınlanmamış halklar da *korku ve titremeden* kurtulamayacaktır: “Silme hasta bir toplum / sakat bir toplum / ölmeden uğratılmış kabir azabına / korku ve titremesi içinde Soren'in...”¹⁵ Ne de bu halkları, “geleneğin yükünden ve zulmünden”¹⁶ kurtarmak için meydanlara çıkan gençler esirgeneceklerdir kurban halkın cellata dönüşmüş unsurlarıyla karşı karşıya kalmaktan!

11. *Kalan*, s. 80.

12. *Agy.*, s. 80.

13. *Agy.*, s. 80.

14. *Agy.*, s. 186.

15. *Agy.*, s. 65.

16. *Agy.*, s. 105.

Sakallı, poturlu keşişler / kuşattı tekbir!.. naralarıyla bi-
zi /... tomadan çıkmış ilahi sopalar parıldayan bayrakları-
la cihat yeşili / inmeye başladılar üzerimize semavilerden /
işçi sınıfı diktatoryası neymiş görürsünüz şimdi diye.¹⁷

Søren Kierkegaard başka şeyler de söylemiştir tabii.
Örneğin, “hakikat hayatın kendimizin parçası haline ge-
tirebildiğimiz kadardır,” demiştir.¹⁸ Lahzen’in anımsa-
yışları, iç döküşleri, öfkeleri hep kendi gerçeğini aramaya
yöneliktir: “hakikati arama isteği”...¹⁹:

Bunları niye anlatıyorum, bilmem sevgili okurlarım /
bilemem / çukura girmeden önce herşeyi bilmeliyim
diyorum.²⁰

Kalan’ın birçok yerinde Lahzen kendi kendini uyarır:

Yazıyorsun / anlatıp duruyorsun / [...] asıl anlatmak
istediğin ne.²¹

Galiba romancıları yaratmaya iten, kendi gerçekle-
rinden yola çıkıp hem kendilerini hem daha geniş ger-
çekleri keşfetme tutkusu... Yukarıdaki ifadeler, bana yıl-
lar önce yazdığım kimi cümleleri düşündürdü. *Gençliğin*
O Yakın Mevsimi’nin bir türlü konuya giremeyen başki-
şisini içsesi ya da öteki beni sürekli uyarır, sadede gelme-
si için. *Asıl meseleye gelsene*, der. Asıl mesele... Asıl mese-
le, her zaman bedendir, varoluşumuzun somut ifadesi.
Lahzen de uzun yıllar birlikte olduğu kocası Sabit, yaşa-

• 17. *Agy.*, s. 106.

18. *Agy.*, s. 91.

19. *Agy.*, s. 212.

20. *Agy.*, s. 165.

21. *Agy.*, s. 182.

mı boyunca dönem dönem birlikte olduğu ve olamadığı sevgilisi Zeyyat ve rüzgâr gibi gelip geçmiş ilk evliliği arasında düğümlenen kendi bedeninin hakikatini aramaktadır: “Sen hakikatin gizli özünün çocuklukta yakalanabileceği umudundasın hâlâ.”²² Kimdir o, kocasına neskafe sunan, durmuş oturmuş evli kadın mı, Zeyyat’ın sevgilisi mi, alanlarda yiğitçe mücadele eden korkusuz devrimci mi, yoksa, rüyalarına giren yobazların yakmaya kalkıştığı, korkuyla titreyen kurban mı?²³ Kimdir o? 6-7 Eylül öncesi İstanbul’unda Rum, Musevi can arkadaşlarıyla kaynaşan babasız çocuk mu? Ablasıyla dertleşen ürkek yeniyetme mi? Doktorların sinir haplarıyla terbiye etmeye çalıştığı asi yaşlı kadın mı?

Lahzen anımsadıklarını yazmakta, içini yazıya dökmektedir. Yaratıcısıyla arasındaki ortak noktadır yazmak. Başka ortaklıklar da vardır: Lahzen’in siyasi çizgisi açık seçiktir. Dinci gericiliğe karşı laik Atatürk Cumhuriyeti’ni savunmaktan yola çıkıp dünya görüşü olarak sosyalizm savunuculuğunu benimseyen kendi ödünsüz ve dürüst tutumunu yarattığı kişiye armağan etmiştir Leylâ Erbil. Lahzen’in okura sitem eden (“var mısınız yok musunuz bilemediğim sevgili okurlarım”²⁴, hemcinslerine ve halkına hem sitem hem eleştiri yönelten (“yaradanın yarattığı gövdeden utandırılmış kadınlar ordusu; kendi doğasının tarihini öğrenememiş kardeşlerim benim”²⁵; “kendi cellatlarına oy veren ahmaklaştırılmış halk”²⁶ sözlerini de Leylâ Erbil’in sesi; Şükran Kurdakul, Bekir Yıldız vs. gibi gerçekten yaşamış ve yaratmış edebiyatçılara gön-

22. *Kalan*, s. 183.

23. *Agy.*, s. 69-70.

24. *Agy.*, s. 28.

25. *Agy.*, s. 62.

26. *Agy.*, s. 52.

dermeleri²⁷ ise Leylâ Erbil'in anıları olarak kabul edebiliriz sanırım. Ancak Lahzen, Leylâ Erbil'in sadece bir kadının ve bir ülkenin değil, uygarlığın hakikatini de sorguladığı yapıtlarında, yazarının çözümleme ayrıcısıdır.

Lahzen, Kierkegaard'ın önermesini sınama amacıyla da anımsamakta ve yazmaktadır: Hakikat, sadece kişisel deneyimlerimizden mi ibarettir? Sonuçta Lahzen varoluşçuluğun atasına ters düşecektir; üstelik Lahzen sadece hakikatle yetinemez, o hakikati değiştirmek de ister aynı zamanda. Zeyyat'tan ruhen kopamamasının nedeni de budur; ikisinde de değişme ve değiştirme arzusu vardır. Zaten insan varoluşunu akıl bir yana, duygular başka yana çekerken; alışkanlıklarla arzular çelişirken, kim tutarlı bir kişisel hakikatten söz edebilir ki... Nitekim roman, şifresi kırılmış hakikatin sergilenmesiyle değil, Lahzen'i kocasıyla, Zeyyat'la, can arkadaşı Rosa'yla bir tür kardeşlik içinde birleştiren yepyeni bir hakikatin hayal edilmesiyle, devrim umuduna duyulan özlemle biter.

Kalan dört bölüme ayrılmıştır: "Önsözce", "Birinci Bölüm", "İkinci Bölüm" ve anlatıda adı geçen gerçek ve hayali kişilerin isimlerinin kaydedildiği "Kişi Adları" listesi.

"Önsözce" mısralar ve mensur şiir tarzındaki pasajlardan oluşur; Lahzen'in bölük pörçük çocukluk anılarını ve bu anıların çağrıştırdığı toplumsal, tarihsel, siyasal gerçekler ile bu gerçeklere Lahzen tarafından yöneltilmiş eleştirileri dile getirir. Lahzen, bu bölümde deliliğine sığınarak herkesin bildiği "sırlar"ı (örnekse, 6-7 Eylül utancının mimarlarının Bayar-Menderes ikilisi olduğunu²⁸ açığa vururverir bazen.

- "Birinci Bölüm" de, "Önsözce"de anılanlar daha geniş boyutlarda dile gelmektedir. Metnin düzenlenmesi

27. Agy., s. 106.

28. Agy., s. 49.

gene mısra ve mensur şiir tarzındadır, yalnız bu bölümde karşımıza italikle yazılmış pasajlar da çıkacaktır ki bu pasajlar çoklukla Lahzen'in kendi kendine seslenişini temsil eder: Örnek, "Anlatıp duruyorsun önemsiz küçük hayatını, asıl anlatmak istediğin bunlar mı..."²⁹; "yazıyorsun... yazıyorsun hâlâ... evli barklı birisin artık."³⁰ Lahzen'in yaşamındaki erkeklerle tanışırız bu bölümde ve bölüm Lahzen'in ilk evliliğini anlatacağı *Tuhaf Bir Erkek* romanının muştusuyla sona erer: "Bir yıl sürecekti bu evliliğim. Anlatacağım bir başka kitapta."³¹

"İkinci Bölüm" koca Sabit ve sevgili Zeyyat üzerinde yoğunlaşır. Burada karşımıza ilk kez gerçekçi diyaloglar çıkmaktadır. Bölümün geri kalanı gene Lahzen'in kendine seslendiği mensur şiir tarzındaki uzun italik pasajlardan ve Sabit'in kısa iç monologlarından oluşmaktadır. Sabit'in iç monologları da italikle verilmiştir, ama Lahzen'inkinden farklı olarak mısralarla düzenlenmiştir.

Leylâ Erbil kâğıt üzerinde görüntüsü farklı yazma biçimleri kullanarak, bu biçimler arasında boşluklar bırakarak, hem farklı dış biçimlere farklı içerikler yüklemiş hem de yapıtına okur açısından okuma çekiciliği kazandırmıştır. Hep aynı görsel biçimde sıralanmış serbest çağrışımlar kısa sürede okuru bunaltabilirdi. Gerek *Kalan* gerekse *Tuhaf Bir Erkek* sadece anlamın kurgu biçimleriyle uygunluğunun değil aynı zamanda yazının görsel karakteriyle de uyumunun seçkin örnekleri olarak durmaktadır edebiyat dünyamızda.

Tabii her güzelin bir kusuru vardır; Leylâ Erbil'in seçtiği – daha doğru bir deyişle icat ettiği bu roman türünün de teklediği alanlar olacaktır. Farklı bakış açılarının

29. *Kalan*, s. 83.

30. *Agy.*, s. 129.

31. *Agy.*, s. 207.

bulunmadığı ve yazarın –edebiyatbilimsel terimle– “tanrı/anlatıcı” konumuna yerleşmediği bu roman türünde, klasik roman tarzının yüklendiği işlev tam anlamıyla yerine getirilemeyecek, yani gerçekliğin farklı bölümlerini simgeleyen roman kişilerinin karakterleri tüm ayrıntılarıyla ortaya çıkmayacaktır. Ne Lahzen tüm boyutlarıyla belirir zihnimizde ne anneyle üvey babanın ilişkisi. Ne çocukluğunda gayrimüslümlerle çekincesiz dost olabilen ablanın sonradan aşırı milliyetçiliğe kayışının coğrafyasına vâkıf olabiliriz ne Lahzen’in Sabit’le evliliğinkine. Zeyyat ise sadece ismiyle ve kısa özgeçmişiyile vardır. Fakat ne gam... *Kalan*’ın tümü yaşadığımız hayatın rüya benzeri bir simgesidir. Zeyyat’ın gizemi bile, yapıta kendine özgü bir çekicilik katar: Zeyyat, Lahzen’in sisli ruh deryasında bir deniz feneri işlevi görmektedir.

Lahzen, Sabit, Zeyyat ve ilk eşin (kimi kez Hurşit, bazen Bünyamin, bazen de Harun diye anılacaktır; kimi kez Leylâ Erbil bu isimlerle de oynar, ilk koca bazen Kürşit, bazen Zurşit, bazen Bümin vs. diye de anılır; bütün bu isim değişimleri, parçalanmaları ve kaymaları olası ki kocadaki kişilik parçalanmalarını ve Lahzen’in bilinç kaymalarını imlemektedir) başkışileri olduğu *Tuhaf Bir Erkek*, tıpkı *Kalan* gibi Lahzen’in anımsayışlarıyla edebî ve siyasal göndermelerle örülmüştür. Zweig’dan³² Joyce’a³³, Orhan Koçak’a³⁴, Sivas gerici kalkışmasında kıyılan Uğur Kaynak, Metin Altıok, Behçet Aysan’a³⁵ kadar pek çok edebiyatçıyı anar Lahzen. Güncel ve siyasal göndermeler de haylidir: Yalçın Küçük’ün kırmızı atkısına, Silivri’nin yağurduna değinen şakacı göndermeler bir yandan

32. *Tuhaf Bir Erkek*, s. 8.

33. *Agy.*, s. 13.

34. *Agy.*, s. 77.

35. *Agy.*, s. 90.

da müthiş bir politik eleştiri dile getirir.³⁶ Şifre benzeri bu eleştiriler, *Tuhaf Bir Erkek*'te iyice belirginleşen ve Leylâ Erbil'in icat ettiği *Gorgo* sözcüğüyle anılan kara gölgeye işaret etmektedir. *Tuhaf Bir Erkek*'in asıl kahramanı gibi duran *Gorgo*, çehresi ve biçimsel tutumu değişse de gaddarlığı laubali tavırlar arkasında maskelense de özü değişmeyen baskıcı iktidarı temsil etmektedir. Leylâ Erbil, bu korkulu gölgeye istediği simayı yakıştırmakta okurlarını serbest bırakmıştır. Son derece isabetli eleştirilerin şifre tarzında sunulması sadece edebî metni siyasal manifestoya dönüştürmeme kaygısının sonucu değildir kanımca; ülkemizdeki güncel baskıya doğrudan bir gönderme ve bu baskının doğrudan bir sonucudur da aynı zamanda. *Gorgo*, aklıma bazen Adnan Menderes'i, bazen Turgut Özal'ı getirdi. "Taksim alanındaki heykelin / yerine dikilen / avm kulesinin tepesinden"³⁷ seslenip de "ölümümü bekleyenler avuçlarını yalasın / ölmeyeceğim / yüzyıllar sürse de / sizi değiştirene kadar / başınızdayım"³⁸ diyen kuşkusuz hayali bir *Gorgo*'nun çağrışımına kulak verip vermemekte okur serbesttir.

Tuhaf Bir Erkek de *Kalan* gibi dizeler, mensur şiir bölümleri ve italik dizelerden oluşmuştur; farklı yazı biçimleri yoğun çağrışımlar ve eleştiriler arasında okurun soluk almasını sağlayan boşluklarla birbirinden ayrılmıştır.

Lahzen'in kişisel hayatına dair hatıraları ile çeşitli siyasal baskı dönemlerine değgin görüşler, eleştiriler, anımsayışlar, eşzamanlı olarak gürül gürül akarken bu çağrışımlar nehrinin yönü bellidir; ilk evliliğin rüya ve kâbuslarla imgeselleştirilmiş anlatısını izler çağrışımlar. Kişiliklerini bulamadan aşka düşüp evlenmiş iki gencin

36. *Tuhaf Bir Erkek*, s.11, 54, 56.

37. Agy., s. 47.

38. Agy., s. 49.

çelişkilerle, çatışmalarla hırpalanmış ve kısa sürmüş sevdasıdır anlatılan. Bu “kişiliğini bulamama”da *Gorgo*’nun etkisi yok mudur? Evliliğin hikâyesi dizeler ve mensur şiirle dile gelmektedir. Çağrışımlar nehrinin yönüyle doğrudan bağlantılı olmayan tarihsel olaylar, çeşitli görüş ve eleştiriler, araya giren italik bölümler olarak verilmiştir. Ana hatlarıyla çözümlemeye çalıştığım bu yazma planı kitabın tümünü kapsar. Yapıdaki bu özellik, kanımca, *Tuhaf Bir Erkek* ile *Kalan* arasındaki başat kurgusal farkı oluşturur. *Kalan*’ın üç bölümünden her biri farklı bir odakta yoğunlaşırken, *Tuhaf Bir Erkek*’in tümünün ağırlık merkezi ilk eş ve ilk evliliğidir.

Tuhaf Bir Erkek ve *Kalan*’ın birlikte okunması, “*Kalan*” ismindeki anlamı belirginleştirmektedir: Lahzen hayat yolculuğunun ileri aşamasında, son duraktan önce, elinde kalanı sorgulamaktadır. *Gorgo* bir türlü def olamamıştır. *Kalan*, devrim umudu mudur, Zeyyat’a bağlılık mıdır? Sabit’e bağlılık mıdır? Öyleymiş gibi dururken, nereden çıkmıştır bu, ilk sevdaya dair belleği sel gibi basan hatıralar?.. İnsanın gizi çözülebilir mi? Ne kalır, son sonu elimizde? Yoksa sadece can sıkıntısı mı kalır geriye?

[...] kim bu / bilemem / konuşmaz / [...] durmadan dolaşır / kim acaba / sıkıntı...³⁹

[...]

Zaman tanrıçası [...] hayatın kendisinden başka kimseye acımayan amaçları önünde hiçbir şeyin önemi olmadığıнын bilinciyle dimdik, arkasına bakmadan yolun devam edip gidiyor.⁴⁰

39. *Ag.*, s. 136.

40. *Ag.*, s. 136.

Tıpkı çalkalanıp duran edebiyat ve siyasa deryasında, yönünü asla şaşırmadan, o dimdik duruşuyla yoluna devam eden Leylâ Erbil gibi...

SEVGİ SOYSAL'A MEKTUP

Sevgili Sevgi Soysal,

Bu size ikinci mektubum. İlkini 1976'nın kasvetli bir sonbahar günü yazmıştım. Ağır bir anjin geçiriyordum, ateşim yüksekti; aşk hüznüleri içindeydim, sadece kalbim değil, vücut direncim de kırıktı. Siz tedavi için Londra'daydınız. Basından sizinle ilgili haberleri izliyordum. Hastalığınızın ağırlaştığını okumuş, satır aralarından sizi kaybedeceğimizi anlamıştım. Tarifsiz bir kederdi duyduğum. İki yıl önce, 1974 yılının yaz mevsiminde, balkonda oturur eserlerinizi okurdum. Sadece sizi değil, Türk edebiyatının kadın yazarlarını yutar gibi okuyordum. Ne çok roman o balkonla ve o mevsimle özdeşleşmiştir anılarımda... Dar, uzun, karşı binayla burun buruna sevimsiz bir balkondur ama okuduklarımla genişliyor, güzelleşiyordu. Dilimin kadın yazarları konuğum oluyordu; en çok da siz. Sizi kendime yakın bulmuştum. Kadınlığa dair yazdıklarınız öyle sahiciydi ki! Bu tutucu toplumda, kişilikli bir kadının varlığını içinde bulduğu çıkmazı, tuzağı öyle abartısız, öyle içten ve öylesine kendinize acımadan, acındırmadan anlatıyordunuz ki!.. *Yürümek*'teki Elâ...
• Toplumsal yaşam denen maskeli baloda, kendisinden beklenen rolle uyumsuz Elâ... Sahici deneyimler, sahici duygular yaşamak isteyen... Hiç unutmadım o cümleyi: "Sırt sırta dönülmeden uyumaz olur."¹

1. Sevgi Soysal, *Yürümek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 125.

Gazetede adresiniz vardı. O karanlık kasım günü size bir mektup yazdım; ertesi gün de postaladım. Sizinle hiç karşılaşmadık. Sizinle bir özdeşleşme mi yaşıyordum? Bir şeyler yazıyordum birkaç yıldır ama yayımlamak hiç aklımdan geçmiyordu. İçimde uyuklayan yazar tam olarak uyanmamıştı. Çok daha sonraları, birkaç kitabım yayımlandıktan sonra bilinçli bir özdeşleşme yaşadım sizinle. Hani siz dersiniz ya "25 yaş civarında bana bir şeyler oldu, musluklarım bozulmuş olmalı ki sözcükler akıtmaya başladım," diye... İşte aynı şey bana da olmuştu. Yirmi beş yaşımda elime aldığım kalemi bir daha bırakmamış, saklıda kalmış yazar kimliğimi ancak ondan sonra özgürleştirebilmişim. Bu süreç benim için bir kendini bulma serüveniydi. 1976'nın Kasım'ında bunların farkında mıydım? Sanmıyorum. Belki, örtük bir bilinç... Mektup Londra'ya varmadan, siz yurda döndünüz ve ertesi gün uçup gittiniz. Size neler yazdığımı hatırlamıyorum. Belki o mektubu da tıpkı şimdiki mektup gibi kendime yazdım...

Biliyordum, sizi hırpalıyorlardı. Maskeli balonun dırıltısız sürmesiyle görevli resmî makamlar yazdıklarınızda müstehcen öğeler keşfetmişlerdi. Sizi mahkemelerde uğraştırmışlardı.

Elbette solcuydunuz, dönemin gerçeklere gözünü kapatmayan, aklını kullanabilen, vicdan sahibi her insanı gibi. İşte en büyük hırpalanma da bu yüzden başınıza gelecekti; 12 Mart zulmünün mahkemeleri ve cezaevleri sizi bekliyordu. Sonra kısa süren bir mutluluk, yeni bir evlilik, çocuklar ve... Arkasından hastalık... Ne hazin... Bağışlayın böyle söylediğim için; bilirim siz kendinize acımazsınız. Sizde, o hayatla arasına mesafe koyarak olaylara ve olgulara, bir olgu olarak kendinize bile dıştan bakabilen ironik duruş var. Alaysama diyoruz şimdilerde. Acıyı hafifseyen bir alaysama.

Siyasi görüşleriniz ve hapislik deneyimi edebiyatınıza yeni boyutlar kazandırmıştı. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, *Şafak*... O dönemde sol vicdanını koruyan edebiyat kamuoyu nihayet sizi benimsemişti. Artık ünlüydünüz. Ün sizin için bir anlam

taşıyor muydu? Sanmıyorum. Kısa bir süre, o kısa mutluluk döneminde edebiyat ufukumuzda görkemle parladınız.

Devrimci kesim size değer veriyordu ama sizi gerçekten anlıyor muydu? "Kişisel bunalımları bitti, hayata nesnel gözlerle bakabiliyor artık" türünden, kalın çizgilerle özetlenebilecek bir onay kuşatmıştı sizi, yanlış anımsamıyorsam. Ne kolaydır satır aralarında dile geleni görmemek... Hayatı sınıfsal açıdan yorumlamak, niçin kişisel acıların dile gelmesini engellesin ya da bireyin fanilik bilincinden kaynaklanan duyguları, kadın bireyin toplumun çoktan işlevini yitirmiş eskil geleneklere inatla tutunmasından kaynaklanan yaraları ve çelişkileri, niçin eşzamanlı sınıfsal bakışa imkân bırakmasın? Benim iki işi birden yapamayan, yapamadığı için de iki iş birden yapılamaz sanan sakar yurdum...

Yurdumun, kadınlar söz konusu oldu mu hepten tutuklaşan insanları... Siz en büyük eserlerinizi veremedi kopartıldınız hayattan. Siz güneşlerin ışığını yansıtan yıldızlardan değildiniz. Sizin ışığınız içinizdeydi, siz güneştiniz. Işığınız, yeteneğiniz ödünç değildi sizin, kişiliğinizden kaynaklanıyordu ve tabii bu da kişiliğin ayrılmaz temel parçası olan kadınlığınızdan. Hayata sınıfsal açıdan ama kadının durduğu yerden bakan büyük eserler verecektiniz, bundan hiç kuşku duymuyorum.

Kaybınız bana hâlâ acı veriyor. Ölmek için yurda dönmüştünüz, yad ellerde ölmek istememiştiniz. Bu bana acı veriyor. Hele yurdumuzun, içine doğduğumuz ülkeden, bizim kuşakların adaletli bir diyar olabilmesi için emek döktüğü yerden fersah fersah uzaklaştığı bugünlerde. Aydınlar yurdumuzda soluk alamıyor, gençler yurdumuzdan kaçmak istiyor, doğamız öldürülüyor. Neoliberalizmin sözümona tek kutuplu ve sözümona "özgür" dünyasında sevdiğimiz yurdumuz yad elle-re döndü. Hiçbir yere gitmeden, mekânda ve zamanda uzaklara ışınlandık adeta.

Kadınlar ve yazarlar için, özellikle kadın yazarlar için ne iç kapatıcı bir ufuk... Kadınlar ve yazarlar diye vurgulamamın ne-

deni var. Önce Türkçenin yazarlarına müjde (!): Bir haber okudum yakınlarda; kimi dinsel okullarda, öğrencilerin tenef-füste kendi aralarında Türkçe konuşması yasaklanmış, Arapça öğrenimlerinin etkilenmemesi için...

Kadınlara gelince...

Ülkemin, sınıfsal bakış açısına sahip olmak ile cinsel ahlakın ikiyüzlülüğünü sergilemeyi, yani iki işi birden yapmayı beceremeyen ilericilerinin kendi içlerinde düştükleri kararsızlık; hayatın her cephesinin temeline kadın denen varlığın kısıtlanmasını, sınırlanmasını ustaca yerleştiren, denetim altında tutulmaya başkaldıran kadını cezalandırılmayı huy edinmiş, bırakın kadının tüm bir insan olduğunu kabul etmeyi, onun gülüşüne bile tahammül edemeyen yobazlığın kurnazlığı; kendi ülkelerinin tarihinden, nüfus belgelerinde kayıtlı dinin kurallarından ve uygulamalarından bihaber neoliberallerin ciddiyetsiz şaşkınlığı bakın bizi ne hale getirdi... Kadın vücudunun havadan ve ışıktan yararlanamayacak biçimde kapatılması ile tutucu cinsel ahlakın, kadın karşıtlığının ve erkek egemenliğinin pek açık olan bağlarını göremeyenler, görmek istemeyenler; dünya çapında yükselen siyasi-dinci hareketlerin yayılmacılığını fark edemeyenler, etmek istemeyenler; bireyselliği reddeden tutucu dinsel uygulamaların şampiyonlarında bireysel kararlılık vehmedenler; kadınların çoğunun kapandığı bir yerde kapanmayan kadınların, kapanmayı onaylayan erkek dünyasının her türlü tacizine açık hale geleceğini idrak edemeyenler; bir kapanma/kapanmama diyalektiğinde ve aile baskısının başat bir toplumsal veri olduğu ülkemizde, aydın kişiye düşenin, kapanmak istemediği halde aile baskısına karşı sesini çıkaramayanların yanında yer almak olduğunu elbette görmediler ve bu yeri boş bıraktılar, sıra dışına çıkmaya eğilimli kadınlarımızı yalnız ve çaresiz koydular.

Bugünleri iyi ki görmediniz mi demeliyim? Bizim kuşağımızın kadın yazarlarının bu ülkenin nispeten özgür son kadın yazarlar kuşağı olabileceğinin karanlık ve acıtan ihtimaliyle bi-

tirmek istemezdim mektubumu. Ama bu ihtimal var. Tabii sizin o ince gülüşünüzün işaret etiği başka bir ihtimal daha var: Yani kadın yazarların, cinsimizin gülmesini bile içine sindiremeyen bağnazlığın suratına doğru atılan kocaman bir kahkaha gibi eserler yaratma ihtimali! Siz aramızda olsaydınız, o koca kahkaha sizinki olurdu! Neden gittiniz?..

ASILACAK KADIN

Bir metni roman yapan nedir? Uzunluğundansa genişliği ve derinliği, derim. Genişlikten kastettiğim, hem temaların birbirleriyle ilmeklenerek ördükleri düşünsel içerik hem romanın konu edindiği toplumsal kesitin kapsamı; derinlikten kastettiğimse gerek roman kişilerinin tutum, davranış ve tepkilerinin gerek yapıtta değinilen toplumsal etkilerin yüzeysel yansımalarındansa iç-yüzleriyle ilgilenebilmek, okura bu içyüzü sezdirebilmek...

Claude-Lévi Strauss genelde gerçekçi sanatı, özelde gerçekçi edebiyatı değerlendirirken, sanatın gerçekliği birebir yansıtmadığını, onun gerçekliğe nispetle küçük boyutta bir imgesini yarattığını söylüyor. Burada kanımca Lévi Strauss "küçük boyutta" derken yoğunluğa da işaret ediyor.

E.M. Forster ise romanın kehanet özelliğinden dem vuruyor.

Bu iki ismi birlikte anmamın nedeni ise yıllar önce Pınar Kür'ün edebiyata meraklı bir okur gözüyle okuduğum *Asılacak Kadın*'ını yenilerde yazar gözüyle bir kez daha okuduğumda, bu kısa ve yoğun romanın tam da Lévi Strauss'un ve E.M. Forster'in beklentilerine yanıt verdiğini saptamamdır.

Asılacak Kadın'a geçmeden önce roman türünün kehanet özelliği üzerinde biraz duralım. Romanın kâhinliğindense belki yazarın (sanatçının) sezgi gücünü vurgulamak daha doğru olacak. Sanatçının hassas asap sistemi, uç veren değişimleri hissedecek, keskin duyuları yaklaşan fırtınanın henüz uzak gökgürültülerini işitebilecektir. Tabii sanatçı coşkulu mizacına teslim olup tekil örneklerden aceleyle genellemelere sıçrayabilir ve yanılabilir; böyle bir tehlike var ama tam isabet de kaydedebilir. İşte *Asılacak Kadın* böyle tam on ikiden vuran örneklerden.

"Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" dünya görüşünün sadece liberal ekonominin düsturu olmakla kalmayıp sahte bir eşitlik ve göstermelik bir demokrasi adına hayatın her alanında geçer akçe ilan edildiği günümüzde; uzunca bir metnin kapağına roman sözcüğünü kaydetmekle bir romanın "zuhur edeceği" yanılgısı ortalığı kaplamışken, edebiyat yazarlığında iddiası olan genç-yaşlı hepimizin 20. yüzyıl edebiyatımızın parlak örneklerini eleştirel gözle yeniden okumamızda sonsuz fayda var. Kimisi yayımlandıkları zaman "*koyunun olmadığı yerde Abdurrahman Çelebi*" sayılmışlardır; evet, doğru ama kimisi ise ışıldamaktadır. Herhangi bir romanın –hangi edebî akıma girerse girsin, edebiyat bilimcilerin sınıflandırmasında ister gerçekçi, ister romantik, ister modern, ister postmodern sıfatlarıyla anılsın– değerini anlamak için onu genişliğin ve derinliğin mihenk taşına vurmak gerekir diye düşünüyorum.

İşte tam da bu açıdan sayfa sayısı da karakteri de az olan *Asılacak Kadın* iyi bir örnektir ve bu yazıda Pınar Kür'ün romanını genişliği, derinliği ve kehanet gücü pencerelerinden tartışacağım.

Asılacak Kadın, farklı roman kişilerinin görüşlerinden kaleme alınmış, bilinç akımı yöntemi kullanılmış ve

mesaj kaygısı güdülmüş olması bakımından tam anlamıyla dört dörtlük bir modernist romandır. Hemen şunu belirtelim, mesaj yazarın anlatıyı eğip bükmesiyle ortaya çıkmaz; metnin, ilgilendiği toplumsal ve bireysel meselelerin derinini deşebilmesi sayesinde kendiliğinden belirir.

Asılacak Kadın anlamsal düzlemde dört kişi üstünde durur: Çökmüş ve çürümüş bir üst düzey Osmanlı ailesinin vârisi, dejenere ve sadist mirasyedi Hüsrev Bey (Hüsrev Ebruzade); Hüsrev Ebruzade'nin yalısında önce yaşlı bakıcı, sonra hizmetçi olarak çalışan, fiilen köle konumuna indirgenmiş Melek, yalı bahçıvanının öğrenci ve devrimci oğlu Yalçın Özveren, Hüsrev Bey cinayetinde Melek ve Yalçın'ı yargılayan ve Melek'i idama mahkûm eden ağır ceza hâkimi, Faik İrfan Elverir... Hüsrev Bey'in huysuz ve bencil annesi, Melek'in köyden kente göçmüş ailesi, Yalçın'ın yalı hizmetlisi anne-babası ve yalının bulunduğu Boğaziçi köyünün gelir düzeyi düşük sakinlerinden delikanlılar diğer kişileri oluşturur. Böylece 1960'lardaki, 1970'lerdeki bir Boğaziçi köyünün sınıfsal tablosu karşımızdadır. Bu tablo, gecekondü kökenli bir bürokrat olan ağır ceza hâkiminin ve onun geçmişindeki kişilerin de eklemlenmesiyle dönemin Türkiye'sinin toplumsal panoramasının küçük ölçekteki imgesine ulanır. Toplumsal genişlik böyle sağlanır.

Olay örgüsü bir cinayet çevresinde döner. Maktul Hüsrev Bey, katil zanlıları Melek ve Yalçın'dır.

Anlatı, metinsel düzlemde ise üç bölümdür ve üç kişinin üstünde durmaktadır: Uykusu kaçan Hâkim Faik İrfan Elverir'in düşünceleri, hapiste idamını bekleyen Melek'in sayıklamaları ve Yalçın'ın hapiste tutuğu notlar...

Görüldüğü üzere üç bakış açısı var romanda ve tüm bakış açıları bilinç akışı yöntemine uygun olarak dile ge-

tirilmiş. Bu üç bölüm aşağı yukarı eşzamanlıdır ve bu zaman, davanın karar duruşmasının ertesidir. Üç bölüm de idam cezasına çarptırılan Melek'in, kendisine söyleyeceği bir şey olup olmadığı hâkim tarafından sorulduğunda, sadece sustuğunu belirten tümcelerle başlar. (Hâkim ve Yalçın aynı sözcüklerle, "Hiçbir şey demedi," diye başlarlar söze.)¹ Melek, "Hiçbir şey demedim," diye başlar ve "ne diyecem ki..." diye devam eder.² Böylece üç bakış açısının kesişme noktasında duran Melek'in davanın başından sonuna kadar kendini savunma çabasının içine asla girmediği izlenimini edinmiş oluruz. Yazarın romanın başındaki ithafı bu kanımızı güçlendirir: "Ezilmişliği meslek edinmiş olanlar için," demiştir Pınar Kür. Olaylar üç kişinin anımsayışları aracılığıyla bu "şimdi"den yani karar duruşmasının hemen ertesinden maziye doğru açılır.

Başaktörlerin dördüncüsü olan ve romanın başında ölmüş bulunan Hüsrev'i özellikle Melek'in anımsayışları aracılığıyla tanırız. Onun davranışları, konuşma biçimine dek Melek'in belleğine kazınmıştır. Melek'in sayıklamaları ve Yalçın'ın notları aracılığıyla yalıdaki ve Boğaziçi köyündeki cinayete turmanacak olan yaşamla yüzleşiriz. İsmi kitabın yayımlandığı 1979 yılında yaşamış okura derhal, Deniz Gezmişleri idama mahkûm eden Sıkıyönetim Mahkemesi'nin o dönemki başkanı Ali Elverdi'yi çağrıştıracak olan Hâkim Faik İrfan Elverir'in gece yarısı düşünceleri ise önümüze başka bir mazi serimleyecektir. Romanda dile gelen mazilerin ortak yanı sevgiden, merhametten yoksun, haşın ilişkiler üstünde durmalarıdır.

Önce, "Ebruzade Yalısı"nın çevresinde dönen ve Melek ile Yalçın aracılığıyla ulaştığımız maziye bir göz ata-

1. Pınar Kür, *Aslıcok Kadın*, Can Yayınları, İstanbul, 2016, s. 15, 93, 94.

2. Agy., s. 49.

lım: Hüsrev Ebruzade'nin annesi, ailesi tarafından bir çıkar evliliğine boyun eğdirilmiş, cinsel bakımdan doyumsuz ve sevgisiz bir kadındır. Bu sağlıksız evliliğin ürünü Hüsrev Bey'le annesi arasındaki hâkim duygu, sevgisizliktir. Anne kendi hayal kırıklığının acısını oğlundan çıkarmak ister gibi onu gençliğinde sevdiği alt sınıftan bir Fransız kadından kopartıp bir çıkar evliliğine itmiştir. Toplumsal davranışları göstermelik bir nezaketle örülmüş, ruhları kaba bu insanları, köle konumundaki Melek şöyle betimleyecektir: "Bunların zalımlığı sırf haz almak için [...]"³

Bir de "zalımlığı" yoksulluktan, çaresizlikten kaynaklananlar vardır, Melek'in onu bu varsıl yalıya bir bakıma satmış olan ailesi gibi...

Roman sınıfsal ilişkileri çözümlerken, Hüsrev Bey ve annesi bağlamında marazi bir ana-oğul ilişkisini, metni dağıtmadan inceleyerek izleklerini çeşitlendirir. Düşünsel içerik işte böylece genişlemektedir.

Hüsrev Bey, annesinin ölümünden sonra, görevi hasta kadına bakmak olan ve artık işlevsiz kalan Melek'e yol vermek yerine onu yalıda tutar. Melek'in ailesinin erkekleri, kızın maaşına el koymak üzere kapıya dikilince de tutar Melek'le nikâhlanır; böylece Melek'in tek efendisi, tek sahibi durumuna geçer. Yüzeysel bir bakışla, varsıl bir erkeği, argo deyişle "kafeslemiş" gibi görünebilen Melek'in asıl dramı işte böyle başlar. Pınar Kür, toplumun en alt kesiminde duran, yoksul tabakadan, eğitimsiz bir kadını kahraman olarak seçmekle cerahatlı bir yara olan kadın meselesine neşter atmıştır. Görüldüğü üzere izlekler metnin bütünselliği zedelenmeden çeşitlenmekte, düşünsel içerik genişlemektedir. Melek yoksulluğuna ek olarak yetimdir de, yoksulluğun ötesinde, çaresizlik yü-

zünden sevgisiz bir aile ortamında büyümüştür. Yaşamında Melek'e gerçek sevgi besleyen tek kişi ölüp gitmiş dedesidir:

[...] Hem ağlar gözlerinden yaşlar çağlar hem okşar başçağzımı kucağı sıcacık eli yumuşak öteki ihtiyarlara hiç benzemez iyi bir ihtiyar çünkü dedem o benim öldü gitti [...]⁴

Melek darağacını düşünürken ve çaresizliğinden yaktırırken dedesinin sevgisinden medet umar, Yalçın'ınkinden değil. Kendi içi de sevgisizdir, baktığı yaşlı kadına hiç merhamet duyamamıştır. Duymasını da bekleyemeyiz, sevgisiz ortamda, susuz kalmış bir bitki gibi gelişimini tamamlayamamış bir canlıdır Melek.

Melek'in –dramı yerine felaketi demeli– felaketi ise nikâhlандığı adamın marazi cinselliğinden kaynaklanmaktadır. Hüsrev Bey, nikâhlısını başka erkeklere peşkeş çekerek ve onları seyrederek bedensel doyuma ulaşan hasta ruhlu, zalim bir adamdır. Melek isyan etmeden katlanır, isyan edebileceğine dair en ufak bir kıvılcım yoktur zihninde; sevgisizlik onu özgüvenden ve özdeğerden tamamen yoksun kılmuş, adeta felç etmiştir; ezilmenin her türlüünü içselleştirmiştir. Duruşma sırasında suçsuz olduğu halde kendini savunmaya teşebbüs dahi etmeyecektir.

Yalçın'a gelince... O daha çocuktur. On yedi yaşındadır. Zeki ve vicdanlı bir çocuk. .. Yalıda hizmetli anne babasının mesken tuttuğu müstemilattan burslu kazandığı gözde bir lisenin yatakhaneğine geçmiş, çok okuyan, hayatı kitaplardan öğrenen, hayatın kitaplardan öğreni-

lebileceğini sanan bir çocuk... Melek'e değil, bir hayale ve bir ideolojiye âşıktır aslında. Melek kendi içine kapalı özel deliliğine bürünmüş, ruh misali yalının bahçesinde dolaşırken ona bir serap gibi görünmüştür Yalçın'a ve çocuk-gencin hafızasında yer etmiştir bu serap. Eğitim nedeniyle yalıdan uzaklaşmıştır, bir yaz tatilinde eve döndüğünde olmadık şeyler çalınır kulağına, Boğaziçi köyünün pes sesle yapılmış dedikodularla soluklanan ölgün günlerinde... Duyduklarına inanamaz. Hüsrev Bey her gece kahveye gelip bir delikanlıyı, bir balıkçıyı, bir esnafı kaldırıp yalısına götürmekte, karısıyla çiftleştirmekte ve kendisi de manzaranın seyrine mi dalmaktadır? Olamaz!!! Duyduklarına inanmayan Yalçın'ı kahveye götürür mahalle arkadaşları. Hüsrev Bey için Yalçın'ın kimliği fark etmez, onu da pekâlâ götürecektir yalısına. Yalçın yarı meraktan yarı arkadaşlarına kapıldığı için ve biraz da denetimden çıkmaya elverişli ergen cinselliği yüzünden duruma hâkim olduğu sanısıyla kanımca gerçekte Hüsrev Bey'in oltasına gelmiştir – sürüklenir ve hayallerini süsleyen serapla bedensel olarak da tanışır! Hayat acemisi Yalçın için aşırı uçtaki bu deneyim ağır bir darbedir; bu darbeyle nasıl baş edebileceğini doğal olarak bilemez. Melek'e âşık olduğunu sanması suç ortaklığını adeta hafifletmektedir. Ezilenlerin yanındaki yüreği, sömürü düzeninin bu dejenere temsilcisinden, Hüsrev Ebruzade denen bu heriften doğal olarak nefret etmektedir; üstelik Melek'i kurtarmayı da kafasına koymuştur. Ona kaçmayı önerir ama isyanla hiç mi hiç işi olmayan kızı ikna edemez. Çelişkiler içinde hapsolmuş Yalçın aslında kendine, kendi içinde hapsolup kalmış ve kısmen özbenliğine ve kısmen olaydan haberdar olup da ekmek paralarını tehlikeye atmamak için tepkisiz kalan ana babasına yönelik öfkeye bir çıkış yolu aramaktadır. Bu da zararlı bir mahluktan başka bir şey olmayan Hüsrev

Ebruzade'yi ortadan kaldırmaktır olsa olsa. Yalçın bütün köyün olayı bildiğini ve seyrettiğini, hatta Hüsrev Bey'in örtük suç ortaklığını yakınmadan üstlendiklerini görüp anlamıştır. Ona en katlanılmaz gelen, namuslu geçinenlerin işte bu sessiz suç ortaklığıdır:

[...] bana en korkunç gelen Melek'e yapılanlar değil de, bunu birçok kişinin yapabilmesi, birçok kişinin de yapılmasına göz yummasıydı, sanırım.⁵

Bu aşamada roman hiçbir büyük suçun, çevrenin sessiz katılımı ya da onayı olmadan gerçekleşmeyeceğine dair o acı hakikate gönderme yapar; Hüsrev Bey'in dejenere zulmü bu evrensel ve acı, hakikatin küçük boyutta yoğun bir imgesidir. Boğaziçi köyünde Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi*'sini andıran bir oyun sergilenmektedir.

Cinayeti işleyen Yalçın'dır, duruşmada bunu açıkça itiraf eder. Melek suç ortağı bile değildir, onu kurtarabilmek için bu eylemi tek başına gerçekleştirdiğini vurgular ama kimseyi inandıramaz. Gerek tanıklar gerek duruşmayı izleyenler gerek hâkimler heyeti, –kadın üye Mefaret dışında– bir anlamda tüm toplum öylesine önyargılıdır ki kadın soyuna karşı, öylesine hazırdır ki bir kadının cinselliğini kullanarak çıkar elde etmesi ve bu uğurda suç işlemesi fikrine, Yalçın'a kimse inanmaz. Üstelik yaşı küçüktür delikanlının; daha reşit bile değildir. Yalçın'ın roman boyunca bilinçli bir kötülüğüne tanık olmadığımız anne babası, evlatlarını tehlikede hissettikleri an Melek'e her türlü karayı çalmaya hazırdır. Melek susup kaldıkça avukatının da onu ipten kurtarabilmek için yapabileceği

fazla bir şey yoktur. Genel kanı, cinayeti Melek'in işlediği ve suçu yaşı tutmadığı için idam cezası alamayacak olan Yalçın'a yitirdiği doğrultusundadır. Sonuçta, kadın üyenin muhalefet şerhine rağmen hâkimler heyeti Melek'i asılarak idama mahkûm eder. Burada roman hukuk sistemine ve idam cezasına yönelik keskin bir eleştiri içerir. Kararlar ne kadar nesneldir? Geri dönüşü olmayan idam hükmü kim bilir kaç masumun canını almıştır?

Roman cezanın infazından önce bitecektir.

Bu arada Yalçın'ın cezaevinde tuttuğu notlar bize delikanlının vicdan muhasebesini gösterecektir. Yalçın can almanın nasıl bir şey olduğunu hiç düşünmeden elini kana bulamış aceleci bir eylemcidir. Biraz *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'u gibi. Melek'i kurtarma fikrini onda güçlendiren Melek'in onu sevdiği kanısıdır. Hapisteki Yalçın acı acı idrak edecektir Melek'in ona sevgi filan duymadığını. Ancak tüm eylem gücü elinden alındıktan sonra, bir anlamda Melek'inki gibi köle konumuna itildikten sonra kavrayabilecektir Melek'in fiili yaşamdaki yerini ve duygu durumunu! Onu niye sevsin ki Melek, başka erkeklerden ne farkı vardır ki Yalçın'ın, Melek'in yaşamda durduğu yerden bakıldığında!

"[...] kendisinin hiç katılmadığı bir cinsel ilişkinin üstte olan kişisi..."⁶ Yalçın da tıpkı diğer erkekler gibidir...

İkili ilişkide sevilmediğini kabul edebilmek çok ağır bir deneyimdir seven ya da sevdiğini sanan taraf için. Kişi hep sevildiğine inandırmak ister kendini, karşı tarafı sevmeye yönlendirmek için çabalayıp durur. Yalçın'ı cinayet işlemeye götüren bu çabadır bir bakıma; neredeyse sömürü karşıtı politik ideolojisini eylemle somutlama eğilimi kadar güçlüdür bu çaba. Görüldüğü üzere Yalçın'ın eylemi hangi pencereden baktığınıza bağlı olarak farklı

simgesel anlamlar yüklenecek bir edimdir ve bu özelliğiyle romanın düşünsel alanını genişletmektedir.

Sevmek –hele yetişkinlerin yaşamında– bir özgürlük eylemidir ya da öyle olmalıdır. Çocuğun kendisine emek verenlere karşı besleyebileceği sevgi belki muhtaçlıktan kaynaklanıyordur fakat yetişkinin ki öyle midir ya... Melek asla bir yetişkin olamayacaktır, doğru dürüst çocuk bile olamamıştır; yoksulluk, yoksunluk, yetimlik, cinsiyetiyle birleşince onun hem bilincini hem bilinçaltısını, tüm ruhsal yapısını sakatlamıştır. Pınar Kür bu sakatlanmış yapıyı büyük bir inandırıncılıkla çizer.

Hapisteki Yalçın, özgür olamayan bir ruhun seveceğini anlamıştır.⁷ Melek'i Hüsrev Bey'den kurtarmakla onu özgür kılabilceği, özgür Melek'in ise onu sevebileceği yolundaki hayallerinin boşluğunu ve boşunallığını kavramıştır. Bir diğerinin çabası kişiyi özgür kılmaya yetmemektedir.

Romanın simgesel düzleminde acaba Melek ezilmeyi, sömürülmeyi içselleştirmiş halk yığınlarını; Yalçın ise sömürülen kitlelere duyduğu sevgiye yığınların karşılık verdiğini hayal eden aceleci devrimcileri mi temsil etmektedir?

* * *

İdam hükmünü verdiği gece, uykusu kaçan Ağır Ceza Reisi Hâkim İrfan Elverir'in aklından geçenlere gelince... Karşımızdaki tipik bir "yurdum insanı"dır; yani eylemlerinin sorumluluğunu taşımayan, başına gelen iyi şeyleri kendi marifetine, kötü şeyleri kendinden başka herkesin ve her şeyin –başta kader olmak üzere– üstüne yıkan, ham bir kişilik! Kurnaz mı kurnaz, fırsatçı mı fırsatçı olduğu halde kendi gözünde ezeli ebedi kurban!

7. *Asılacak Kadın*, s. 144.

Hâkim Faik İrfan Elverir, uykusunun kaçmasının sebebi- ni haksız bir karar vermesine bağlamak yerine kişisel ruh halinin sorumluluğunu sadakatsizliğinden kuşkulandığı kansının ve idama yargıladığı zavallı Melek'in üstüne yıkmaktadır! "Bütün cezaları ben mi çekeceğim?"⁸ diye sorar alay edercesine!

Hâkim Elverir'in anımsayışları romanın toplumsal panoramasını tamamlayacaktır. Yoksulluktan üst sınıfa, sınıf bilincine erişmeden ama sınıfsal nefretle dolup taşarak tırmanmış biridir. Hem çekirdekten üst sınıflara mensup olanlardan –karısı gibi– hem içine doğduğu aileyle özdeşleştirdiği kendi sınıfından nefret etmektedir. Fabrika işçisi olan ablasını, temizlikçilik yapan anasını sömürerek sıçramıştır geldiği yere. "Gece konduda büyü- yenden başka ne beklenir. [...] Düşük ahlaklı olur işçi milleti."⁹ Elverir'in kendisinin de aynı gece konduda büyüdüğünü unutarak söz ettiği kişi, o okusun diye fabrika işçiliği yapan özbeöz ablasıdır! Elverir acaba kendinden mi tiksiniyor? Çevresinde gördüğü arazi yağmasını doğal sayarak büyümüş, bu yağmacılığa katılanların zayıf noktalarını keşfederek ve bu noktaları istismar ederek önünü açacak ilk "sermaye birikimi"ni (!) edinmiş bir hayırsız evlattır o. Dolandırıcılık yapmak için bile başlan- gıçta küçük bir sermaye sahibi olmak gerektiğini çabuk kavramış ve gereğini yerine getirmiştir.¹⁰ İş kazasında can veren babasının ölümü sayesinde ulaşmıştır bu küçük servete. Kazanın vuku bulduğu inşaatın müteahhidinden tehditle kopardığı parayı ailesine koklatmadan cebe indirmiştir. Kadınların ezilip aşağılanmasını ve sömürülme- sini kendi sınıfında ve ailesinde, kendi anası ve ablası bağ- lamında görüp içselleştirerek yetişkinliğe ulaşmıştır. Ka-

8. Agy., s. 46.

9. Agy., s. 25.

10. Agy., s. 30-31.

dın nefreti aslında cinsel ilişkiye duyduğu sevgisizliğin bir başka yüzüdür; bu sevgisizliğin kökeni ise kendi ana babasının döşegine dair edindiği anılardır. Yorgunluktan kıpırdayacak hali kalmamış, isteksiz ana, ona zorla sahip olan baba, her açıdan çirkin, yakışıksız bir şey... Cinsel ilişki... Sevgisiz cinsel zorlama ve zorlanma... Pınar Kür burada da büyük bir inandırıcılıkla çizmiştir bu olumsuz karakteri, kalemini tıpkı Melek'in canlandırılışında olduğu gibi, Hâkim Elverir portresinde de onun toplumsal davranışlarının en derin köklerine batırmıştır.

İşçi düşmanı Hâkim Elverir'den elbette sol ideolojilere, eylemci gençlere sempati beslemesi beklenemez. Ama o da ne! Hâkim, sanık konumundaki Yalçın hakkında, "Anarşistmiş madem, her musibet gelir bunun elinden" şeklinde düşünmek yerine Yalçın'ın neredeyse suçsuzluğuna inanmaktadır. Ortada bir kadın ve cinselliğe bulaşmış bir cinayet olmasaydı Elverir'in aynen yukarıdaki gibi düşüneceği kanımca kesindi. Ama işin içinde kadın ve uçkur vardır ve mahkeme heyetindeki tek kadın hâkim Mefaret için, "Meslektaşımızdır diye saygı gösteriyoruz insan içinde. Ama olmaz ki. Kadından hâkim olmaz!"¹¹ diye fetva veren Elverir'in *sapına kadar* erkek kimliği öne geçmiştir. Yalçın'a anlayış göstermeye hazırdır:

Hem bu cinayetle solculuğun alakası yok.¹²

[...]

On yedi yaşında bir çocuk. [...] Ne yaptığını ne dediğini bilmeyen bir çocuk.¹³

Kanımca bu romanın en cesur yanlarından biri, kritik anlarda "erkek kimliği"nin öne geçişini vurgulayabilmesi-

11. *Asılacak Kadın*, s. 42.

12. *Agy.*, s. 37.

13. *Agy.*, s. 43.

dir. Bu geçiş karşılıklıdır; yani argo deyişle “uçkur” meselelerinde ne yazık ki solcu erkeklerde de cinsiyet aidiyetinin sınıfsal aidiyeti sollayabildiğine hayat tanır.

Bugün evremizi dolduran “yoz” hâkimlerin ilk örneklerindendir Hâkim Elverir; onların henüz yobazlık çeşnisi katılmamış ilk habercilerinden biri. Kitabın yazılmasından on yıl sonra ülkemiz adalet sahnesinde, –hayalde filan değil gerçek hayatın ta içinde– belirecek, “Kadının belinden sopayı, karnında sıpayı eksik etmeyeceksin” veciz (!) ifadesini karar metnine geçirebilecek denli yeminli kadın düşmanı hâkimlerle tıpatıp aynı düşünsel yapıya sahip kurgusal bir habercidir! Otuz-kırk yıl sonra gücü ele geireceklerin habercisi! E.M. Forster olsa, “İşte romanın kehanet gücü!” diyerek şapka çıkarırdı Pınar Kür’e!

Anımsamıyorum ama bu romanın başına örülen ve hiç hak etmediği hukuki çoraptan öte¹⁴ “içinde bir damla sevgi yok” diyen eleştiriler aldığına da eminim, nedense. Evet yok! Bu kadar mı sevgisiz bizim toplumumuz? Hayır değil! Sadece sevgi duyabilenlerimizin sevgileri, meydanı sevgisizlere bırakmayacak kadar berrak ve parlak değil; Yalçın’ın ana babasında örneğini gördüğümüz gibi ürküntülerle, kişisel küçük hesaplarla gölgelenmiş. Sevgisizliğin bu romanda, belki çağdaşı başka hiçbir yapıtta üstesinden gelinemediği kadar açıklıkla deşifre edilmiş derin kökleri ne yazık ki toplumumuzda çok yaygın ve çok sağlam! Sevgiye en açık olan gençlere, Yalçın Özverenler’e (İsme dikkat!) olgunlaşma fırsatı tanımadan, ellerinden kiminin hayatını kiminin tüm gençliğini alıp onları saf dışı bırakarak meydanı iyice Elverir-gillere teslim ettişimizin bir kehaneti diye de okunabilir *Asılacak Kadın* günümüz Türkiye’sinde!

14. Agy., Pınar Kür’ün İstanbul İkinci Asliye Ceza Mahkemesi’ndeki savunması, s. 147-152.

ANADOLU'NUN KAYIP TARİHİ¹

Giriş

Anadolu Selçuklu devleti, Osmanlı devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşamlarında ortak bir kader çizgisi var. Anadolu Selçuklularının asıl nüfusunu göçer Türkmen boyları oluşturuyordu. Göçer hayatının çetin koşulları kadın erkek birlikte paylaşılan bir yaşam pratiğini dayatıyordu; göçerlerin Sünniliğin ayrıntılı ibadetleriyle uğraşacak zamanları yoktu. Onları bir arada tutan –evet– sert kuralları olan, ama yerleşik ve kurumlaşmış dine göre çok daha hoşgörülü bir geleneğe bağlıydılar. Devlet merkezileştikçe Sünnileşiyor ve tebaasından kopup 180 derecelik bir kırılmayla onun karşısında mevzileniyordu. Göçerleri hudutlara –uçlara– yerleştiriyordu merkezi yetke, onlar da Bizans'a bağlı yöreleri yağmalayarak argo deyimle “yollarını” buluyorlardı. 1200'lerde Selçuklu'nun nüfus politikası teklemeye başladı. Asya'yı bir kasırga gibi süpüren Moğol istilacının zulmünden kaçan Oğuz –ya da– Türkmen boyları Asya'dan Anadolu'ya gürül gürül akıyordu. Türkmenler kendilerini hor gören devlet yetkesinin karşısında tam anlamıyla “yolsuz” kal-

1. Gürsel Korat, *Zaman Yeli*, YKY, İstanbul, 2015.

muşlardı. Üstelik Tanrı'nın toprağını beyler üstlerine geçiriyor ve göçer boylarına sürülerini otatabilecekleri arazi bırakmıyorlardı. Sahne Türkmenlerin bu yabancılaşmış devlete karşı yürütecekleri Babai isyanlarının patlaması için hazırды. Moğol istilasından önce Babailer neredeyse çökertti Selçuklu'yu. Günümüz Alevilerinin ataları olan Türkmenler din konusunda hoşgörölüydüler ama zulüm insan soyunda kimsenin tekelinde olmadığı için tepeleri attı mı kıyıcılıkları yamandı. Selçuklu, paralı Hristiyan askerlerle zor bastırdı Babaileri. Gelin görün ki Babailere gösterdiği hışmı Moğollara gösteremedi. 1243'te Selçuklu devleti Moğol istilacıyla doğru dürüst savaşamadı bile, Köseadağ'da yenilgiyi kabul etti. Hatta devletin kimi unsurları Moğollarla gizli açık anlaşmalara girdi. İhanet kol gezdi. Türkmenler Moğol istilacının acımasızlığını kabullenemeyip silaha sarıldı. Merkezî devlet ise Moğolları bırakıp Türkmenlerle uğraştı ve sonunda Moğollara tam anlamıyla boyun eğmiş bir kukla oluşuma indirgendi.

Anadolu'nun sisli ve çalkantılı yüzyılları başlamıştır. Kayıp bir tarih... Parçalanmış bir coğrafya... Kimin ne olduğu, kimden yana, kime karşı olduğu belirsiz... Sürekli kıyım, göç, elbette sefalet, amacı belirsiz değişimler... Hayatta kalabilmek uğruna birbirinin kimliğine bürünen kitleler...

Bu kaotik ortamda Türkmenler ne yaptılar? Elbette onlar da burgaca kapıldılar. O kadarla kalmadılar, Anadolu'da beylikler kurdular, Osmanlı Beyliği aralarında olmak üzere Türkmen töresini sürdürdüler. Osmanlı devleti bir Türkmen beyliğiydi. İşte o kadar. Sonra hepimizin bildiği gelişme oldu. Türkmen beyliği bir Sünni imparatorluğa dönüştü; kendisini kuran insanlara düşman kesildi, Alevi kıyımının sonu gelmedi. İmparatorluğun Yükselme Dönemi'nde araziye üstüne geçirerek bir tür Türk-

men aristokrasisi oluşturma yolundaki büyük Türkmen aileleri Osmanlı Hanedanı tarafından yok edilmiş, devlet devşirmelere teslim edilmişti zaten. Altı yüz yıllık Osmanlılık macerasının sonunu hepimiz biliyoruz. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Batılı galiplerin kuklası minik bir sözde devletçik olarak kalmaya razıydı Osmanlı.

Merkezi yetke ile kendi törelerini yaşamak isteyen göçer boylarının çatışmasını "tarih baba" kaçınılmaz sayacaktır. Ancak merkezi devlet felsefesindeki kurucu öğelerle ilgili bu 180 derecelik dönüş, kurucu öğelere bu karşıtlık kaçınılmaz olabilir mi?..²

Elbette bizim konumuz ne tarih ne siyaset, konumuz edebiyat ama edebiyatı bu iki disiplinden soyutlamak mümkün olmadığı gibi böyle bir soyutlamanın gereği de tartışmalıdır.

Dilimizde edebiyat değeri taşıyan tarihsel romanlar azdır. Bunun nedeni açık: Roman için tarihsel belge yetmez; anlatıya –metni insanileştirebilmek, kişiselleştirebilmek için– tarihsel dönemi, kişiden kişiye ilişkilerin yumuşaklığı ve kahrediciliği aracılığıyla iletebilen; mektup, günce gibi öznel belgelerin çeşnisini katmak gerekir. Böyle belgeler ise yazıyla başı hiçbir zaman hoş olmamış toplumumuzda azdır.

"Anadolu'nun kayıp tarihi" diye nitelendirebileceğimiz 1200'ler, 1300'lerin kaotik döneminden kalan böylesi belgeler belki de hemen hemen hiç yoktur. Resmi belgeler bile belki yoktur veya varsa da azdır. Dolayısıyla bu dönem, gündelik tüketim için kaleme alınmış örneklerin dışında ciddi bir emek ürünü olarak belki sadece Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sında belirir. *Devlet Ana* tezli

2. Türkiye Cumhuriyeti'nin de zaman içinde, kurucu ilkelerine ve kurucu kadroların ideallerine ters bir Sünnileşmeye tabi tutulduğunu görmezden gelebilir miyiz?

bir romandır ve muhtemelen birtakım belgelerden yola çıkmıştır ama belgesel yanındansa tez yanı ağır basar ve bu tez romandan bilincimize süzülmez, deyim yerindeyse okura belletilir. Osmanlı devletinin başlangıçtaki düzenini ana şefkatiyle özdeşleştirmiştir Kemal Tahir.

13. Yüzyıl Anadolu'sundan Portreler

Bu uzun girişi, sözü Anadolu'nun kayıp tarihine değinen bir başka romana, Gürsel Korat'ın *Zaman Yeli*'ne getirebilmek için yazdım. Gerçi, *Zaman Yeli*'nin tüm Anadolu coğrafyasını kapsamak gibi bir iddiası yoktur. Olaylar, Gürsel Korat'ın diğer birçok eserinde mekânı oluşturan Kapadokya'da geçer. Kapadokya olağanüstü coğrafi özellikleri, dağları, mağaraları, rüzgârlarıyla sayfalarda yaşamaktadır. *Zaman Yeli* tarihsel bir roman mı? Kanımca hayır. Karakterler arasında gerçekten yaşamış tek kişi yok. Belki bir tarihsel fantezi. "Tarihsel roman" kavramından taşan bir yapıt. Dönem üstüne ve hayat üstüne hayli okumuş, hayli düşünmüş bir zihnin ürünü. Göreli kısa bir metinde felsefeyi, sanatı, sanatçı psikolojisini, efsanelerin oluşumunu ve kimi tarihsel olayları dengeli biçimde konumlandırabilmiş ve inandırıcı kişiler yaratabilmiş bir romandan söz ediyoruz. Devrin karmaşasını hissettirebilen ve bu anlamda da bir yanıyla tarihsel olan bir romandan.

Bu bir tez romanı değil; Thomas Mann'ın düzeyli romanların vazgeçilmez özelliği olarak üstünde durduğu ironik yani uzak bakış açısıyla kaleme alınmış. Olaylara ve kişilere mesafeli yaklaşan, dolayısıyla onları hem geniş hem derin bir perspektife birbirleriyle ilişkileri içinde yerleştirebilen bir roman. Tezsiz dedim ama fikirsiz değil; metinden okura süzülen, dilek tarzında bir iletisi olan ve gerçekleşmeyen bu dilek için duyulan hüznü de aktarabilen bir roman.

Osmanlı'nın erken dönemlerinden günümüze ulaşabilmiş arşiv malzemesinde, birçok yerde aynı kişinin hem Türk ve Müslüman hem Rum ve Hristiyan olmak üzere iki isimle kayıtlı olduğunu tarihbilimcisi İlber Ortaylı'nın bir televizyon konuşmasından öğrenmiştim. Bu ikileşmeyi Selçuklu'nun kayıp yüzyıllarda silinen dönemleri için de düşünebiliriz herhalde. İkileşme bir din değiştirme olayını mı imliyor yoksa birlikte yaşayan farklı dine mensup kişilerin birbirlerine karşı iyi niyetinin ve nezaketinin belirtisiyle mi karşı karşıyayız? Belki de bir karşılıklı ödün belirtisi? Peki, bir Müslümanın Hristiyan ismi taşıması ya da tersi ne gösteriyor? Ya da Müslüman bir erkeğin Ortodoks bir Rum kadına âşık olup onunla evlenmesi ve karısının dinî inançlarına hiç karışmaması? *Zaman Yeli* metninin üçte ikisini oluşturan ikinci ve üçüncü bölümlerinin anlatıcısı işte böyle bir kişi; aslen bir Türkmen, Emir Haydar, bir Selçuklu yöneticisi; karısı ise Hristiyan Maria. Emir Haydar'ın kayınbiraderi –karısı Maria'nın kardeşi– Vasili de bir Selçuklu yöneticisi, kurala uygun olarak giyiniyor, yani Selçuklu kıyafetlerini kuşanıyor ve sarık takıyor; ama boynunda da haç asılı. Romanın ilk bölümünde gördüğümüz kör Levon kendini "Levon bin Abullah"³ diye tanıtıyor; oysa o aslen Bretonya (Fransa) kökenli bir paralı askerdir ve tarihin kasırgasında Anadolu'ya savrulmuştur ve herhalde bu savrulmayı yaşayan tek kişi o değildir. Roman bu isim ve kimlik kargaşasının bilinçle altını çiziyor çünkü bir tarihi gerçekliğe gönderme yapıyor; herkesin bildiği ama açıkça ifade edilmesinden neredeyse bir kutsalın çiğnenmesi kadar çekindiği bir gerçeklik bu: Anadolu'ya göç eden Türkmen boylarının, Selçuklu minyatürlerinden bize gülümseyen çekik gözlü,

çıkık elmacıkkemikli fizyonomilerini, zamanın kasırgasına tutulmuş Anadolu'nun burgaçlaşan gen havuzunda yitirmiş oldukları ve bu havuzdan bugünkü fizyonomileriyle günümüz Türkiye Türklerinin atalarının zuhur ettiği gerçeğidir bu.

Üç bölüm olan romanın ilk bölümünde paralı asker kör Levon ve Trabzonlu Rum ikona ressamı sağır Dimitri'yle tanışırız. Kaderin daha doğrusu tarihin rüzgânı bu ikiliyi buluşturmuştur. Birini Babailer kör, diğerini Moğollar sağır etmiştir. Köseadağ Savaşı'nın ertesindeyiz; Moğollar Anadolu'ya hâkim olmuş, Selçuklu kukla bir devlete indirgenmiş. Ortodoks Bizans, Katolik şövalyelerinin gazabına uğramış, İstanbul'umuzun atası Konstantinopolis yanmış yıkılmıştır. Bizanslı Dimitri İstanbul'a dönmemektedir. Levon'unsa dönecek yeri yoktur. Paralı asker Levon Selçuklu'nun Babai isyanlarını bastırmak için kullandığı yabancılardan biridir; Türkmenlerle savaşmış, kadınlarıyla sevişmiş, onlara esir düşmüş ve gözlerine mil çekilmiştir. Levon'un Türkmenlerle karışıklık dolu ilişkisi onu sanki Türkmenleştirmiştir. Türkçe konuşur, belki de Müslüman olmuştur.⁴ Gözlerinin açılması için bir Türkmen kocasından medet ummaktadır. Sağır ve kör, birbirlerinin eksilmiş duyularının yerini tutarak Anadolu'nun kargaşasında ressam ve çırağı olarak dolaşır, hayatta kalmaya çalışırlar. Levon'un Türkmen ağzıyla Türkçe konuşması, yerleşik bir düzenin yani kurumlaşmış dinin temsilcisi olan manastır rahiplerinin şimşeklerini Levon'un üstüne çeker; onu savunan, koruyan, Dimitri'dir.

Bireyselliğin fazlaca bilenmediği tarihsel dönemlerde zorunlu ya da gönüllü kimlik değişimlerinin bugün bizlerin tasavvurundaki kadar sarsıcı olmadığını dokun-

durur Levon'un tutumu. Hayatı ona geldiği gibi kabul edip yaşamış Levon'da bir iç çelişkiye rastlamayız. Türkçe konuşur ve belki Müslüman olmuştur ama anayurdundaki Notre Dame Katedrali'yle de övünür!⁵ Sanatçı olan ve dolayısıyla daha belirgin bir bireyselleşme sürecinden geçmiş Dimitri için durum farklıdır. Ortodoks Dimitri, Ortodoks Konstantinopolis'in Katolik istilacılar tarafından yıkılmasının yarasını taşır. Özgün mezhebinin (Katolik) mimarisini övüp de Ortodoks mimarisinin şaheseri Ayasofya'dan bahsetmeyen Levon'a Dimitri fena öfkelenir.

"Latinlere (Katoliklere) duyduğu mezhep kini uyanmıştı içinde."⁶ Ancak Dimitri'nin kini sadece arada sırada uyanır ve görüldüğü üzere sanatsal bir bağlamda isyan etmiştir. Sanatçı duyarlığı fark gözetmeksizin tüm insanların acılarına karşı onu hassas kılmış, adalet duygusunu güçlendirmiştir. Dimitri'nin kim olduğuna yönelik bir tereddüdü yoktur, kim olduğu onun için Levon örneğinde gördüğümüz gibi önemsiz de değildir ama kimliği bağnazlaşmaz ve adalet duygusunun önüne geçmez:

"Elbette Ortodoksum ama Müslümanlar da eziliyorsa oh olsun diyen cinsten değil,"⁷ diyecektir.

Meselelerin özüyle ilgilidir Dimitri; İstilacı Moğol'un Hristiyanı da Müslümana da zulmettiğini görür ve Moğollara karşı birlikte direnmek gerektiğinden söz eder.

Dimitri kiliselerde ikonalar çizen bir ressamdır. Becerilerin ve uğraşların babadan oğula, oğuldan toruna aktarıldığı bir dönemin insanıdır. Ünlü bir ikona ressamının torunudur. Hem genetik hem sosyal bir hadisedir onun ressamlığı. Resimden vazgeçmesi düşünülemez.

5. Agy., s. 42.

6. Agy., s. 42.

7. Agy., s. 27.

Ve Bizans'ta –tıpkı Müslümanlıkta resmin günah sayılıp yasaklanması gibi– “İkona kırıcılık çağı” diye anılan dönem henüz pek uzak değildir. Dimitri'nin, varlığının özüne sinmiş resim sanatını inkâr eden bağınazlığı benimseyemeyeceği öyle açıktır ki...

O çağda ressam olmak doğayla da içli dışlılığı gerektirmektedir. Hazır boyalar yoktur. Boya vermeye elverişli bitkileri iyi tanımak, onları toplamak ve kimi zahmetli usullerle boyayı bitkiden üretmek gerekmektedir. Sağır Dimitri dudak devinimlerine dikkat ederek (bu beceriyi Gevher Nesibe Şifahanesi'ndeki hekimlerden öğrenmiştir) muhatabının ne dediğini çözebilmekte ve böylece iletişim kurmaktadır. Ancak yolculuk sırasında ve doğanın içindeyken seslerin uyarıcılığından tamamen yoksundur; işte gözlerini yitirdikten sonra seslere karşı hassaslaşmış olan Levon bu yoksunluğu gidermektedir.

İkilinin yolu bir Selçuklu yöneticisi olan Hristiyan Vasili'yle kesişecektir. Selçuklu sarığını benimsemiş Vasili alttan alta Selçuklu'ya dış bilemektedir. Görüldüğü üzere kimi zaman zorunlu olan kimlik etkileşimleri –bir Rumun ancak Türk kıyafeti giyerek yöneticilik yapabilmesi gibi– aidiyet duygularının altında ve bazen ters yönde iş başındadır. Sadece kendi grubunun acılarına yoğunlaşmak, başka grupların acılarını görmeyi reddetmek, aidiyetin bağınazlaşmasına yol açacaktır. Romanın başında tanıdığımız Vasili böyle biridir ama zamanla değişecek ve Dimitri'nin Moğollara karşı birlik fikrine gelecektir.

Romanın başında Vasili karakterinin kurgusal işlevi Dimitri ve Levon'u kaya kilisesine ikonalar çizdirmek isteyen bir başka Hristiyan Selçuklu yöneticisiyle, Manuel ile tanıştırmaktır. Böylece romanın yazarı için sanat ile ilgili görüşlerini romanına işleyebilme fırsatı doğmuş olur.

Yaratıcılık Sorunları

Örgütlü dinin kemikleşmiş zihniyeti, kiliseyi bezemek için belli kurallara uyan aynı tarz resimler talep etmektedir. Kiliseye gereken aslında bir zanaatçıdır. Oysa Dimitri sanatçıdır:

“Her yanda sefalet, ölüm açlık kol gezerken”⁸ kilise resimlerinde sergilenen *sahte görkem*, gerçeğin peşindeki Dimitri’nin kabul edebileceği bir şey değildir. Kurallar çoktan çürümüştür.

“Kurallar konduğunda Moğollar yoktu; Latin ordusu henüz şehirde (Konstantinopolis’te) yağma ve talan yapmamıştı.”⁹

“Öyle bir resim yapmalıyım ki düşünceyi öne çıkar-sın. Öyle bir resim olmalı ki benden önce yapılmamış olsun,”¹⁰ diyecektir özgünlüğe vurgun Dimitri. Ve dedi-gini yapacaktır.

Dimitri’nin amacı din kurallarına karşı çıkmak değil bu kuralları kendi özgün düşüncesine ve duygularına göre resme dökmektir; dine değil sanatı kısıtlayan kural-lara karşıydı o. Ve taklitten hoşlanmayan her gerçek sanatçı gibi yaşanan hayatın güzel duyuyla yoğrulup sanat eseri haline gelmesinden yanaydı. Bin bir zahmetle ve zahmeti unutturan coşkuyla yarattığı resimlerde kötülü-ğün simgesi, istilacı bir Moğol yüzüydü. Kıyamet günü-nü resmederken yörede sık olan depremleri örnek almış-tı ressamımız; yarılan yer, devrilen ağaçlar, kaçacak yer arayan çaresiz insanlar... Bu resmin çığır açacağına inanı-yordu Dimitri. Hristiyan efsanesinde kör olmayan bir kişiyi ise yardımcısı Levon’a adeta bir ithaf gibi kör ola-

8. Zaman Yeli, s. 40.

9. Agy., s. 40.

10. Agy., s. 40.

rak çizmişti. Ve bir başka alışılmamış detay: Tek başlı, çift gövdeli aslan! İki gövde ortadaki baştan yanlara doğru açılıyor, kuyruklar havada simetrik birer eğri çizerek aslanın ensesine yöneliyordu. Can alıcı nokta kuyruk uçlarının birer yılan başı olarak resmedilmesi idi. Dimitri bu figürde Tanrı'nın yaratıcı ve kahredici gücünü birlikte simgeleştirdiğini düşünmüştü.

Ancak işveren yani kilise hiyerarşisi böyle düşünmeyecek, resimleri kâfir işi bulacak ve üstlerini kireçle kapatacaktır. Sanatçı Dimitri son âna kadar eserinin kabul göreceğinden ümitlidir. Gerçeği nihayet görebildiğinde üzüntüden kahrolacaktır.

Ve tam o sırada Tanrı'nın gazabı gibi bir deprem kopar toprağın bağrından; kiliseyi yutar. Taşların arasında ezilen kör Levon korku ve acı içinde can verirken, anlaşılamama ve reddeedilme üzüntüsüyle bayılmış olan Dimitri muazzam sarsıntıyla kendine gelir ve kilisenin resmettiği ikonalarla birlikte yerle bir olduğunu görünce dinî inancın da imbiğinden geçmiş tipik bir sanatçı gurusuyla, Tanrının Dimitri'nin resimlerine yapılan haksızlığı cezalandırmak üzere depremi, bu "İnsan sevmeyen ama Tanrı adına hükmetme"¹¹ iddiasındaki papaz takımını kahretmek için emrettiğini haykırır. Dimitri bu ıstıraplı coşku ânında ilginç bir mantık yürütmekte, yaptığı deprem resminin Tanrı tarafından bir kehanet olarak kendisine ilham edildiğini, resmi kireçle boyamakla papazların Tanrı'ya karşı çıkararak günah işlediklerini ve işte cezalandırıldıklarını haykırmaktadır.

Gürsel Korat romanının kurgusunu, kavrayışsızlığa çarpan öncü sanatçının hazin kaderini ve ıstırapını, aynı zamanda yaratıcılık coşkusunu ve sanatçı narsisizmini ifade edebilmek üzere geliştirmiştir.

11. *Zaman Yeli*, s. 48.

Dimitri'yi deprem öldürmez; onu askerlerin attığı bir ok, sırtına saplanarak kurban edecektir."¹²

Kurgunun bu yola dökülmesi, yazarımıza efsanelerin doğuşunu inceleme fırsatı tanır ve böylece romanın anlam katmanlarına bir yenisi eklenir. Haksızlığa uğrayıp kurban edilenden özür dilemek ister gibi halkın hayal gücünde o kişinin hatırası yüceltilecektir. Tarih önce katledilip sonra tapınılan ölümlerle doludur.

Romanın ilk bölümü ile bu bölümleri izleyen ve sanki ilk bölümle ilgisiz gibi duran ikinci ve üçüncü bölümlerinin efsanelerin oluşma süreci aracılığıyla nasıl ustaca birleştirildiğini görebilmek için yapının sonunu beklememiz gerekecek.

İşgalci Zalime Karşı Omuz Omuz

Zalim Moğollara karşı Kapadokya halkının –Türkmeninden Rum'una, Ermenisinden Çepni'sine kadar– birlikte direnişini konu eden ikinci ve üçüncü bölümlerde bir ben-anlatıcıyla karşılaşırız: Aslen Türkmen olup sevdiği Ortodoks kadınla evlenmekte sakınca görmemiş bir Selçuklu yöneticisi, Emir Haydar'dır bu kişi. Kayınbiraderi Vasili'den bir çağrı almıştır. Malum Vasili de bir Selçuklu yöneticisidir ama olaylar onu sağır ressam Dimitri'nin acımasız Moğollara ve âciz Selçuklu'ya karşı birlikte direnme fikrine getirmiştir. Bu bölümde Selçuklu'nun Moğolları bırakıp Moğollara karşı mücadele eden kendi soydaşlarını, Türkmenleri kırdığını öğreniriz."¹³ İlk bölümde tanıdığımız Levon ve Dimitri'nini hatırası izleyen iki bölümde yankılanacaktır. İkinci bölümün hemen başında birinci bölümün sonundaki depreme gönderme yapılır."¹⁴

12. Agy., s. 49.

13. Agy., s. 54.

14. Agy., s. 54.

Depremiñ üstünden henüz sadece birkaç ay geçmiştir ama halkın düş gücü işlemeye koyulmuştur bile. Çünkü Dimitri'nin öldürülmeden önceki haykırışını herkes duymuş ve etkilenmiştir. Üstüne üstlük Dimitri'nin de Levon'un da ne dirisini ne ölüsünü gören olmuştur depremden sonra. Cesetleri yıkıntıdan çıkmamıştır. Düş gücü fazlaca işleyen bir asker onların kanatlı bir eşeğe binip uçtuklarını iddia etmektedir. Dimitri ile Levon'un adları, Ortodoks halkın dilinde çoktan Aziz Dimitrios Efendi ile Aziz Levon Efendi'ye çıkmıştır bile! Onların azizliğine iman edenlerden biri de Vasili'dir. Vasili iki gezgini, ressamla kör çırağını, Dimitri'nin ressamlığını aşağılayan yönetici Manuel'e elleriyle götürdüğü için vicdan azabı çekmektedir. Ayrıca dönem insanının ruhsal tepkilerine uygun biçimde siyasi hoşnutsuzluğunu ancak dinî duygu kanalıyla ortaya dökebilmektedir. Bu duygular kurumlaşmış dinle örtüşmemektedir, bireysel düş gücü ve içtenliğin şiddetiyle doludur. Vasili, Aziz Dimitrios Efendi'nin kehaneti ve vasiyeti diye kabul ettiği tek başlı, çift gövdeli aslan imgesini, tek amaçta birleşen Müslüman ve Hristiyanlar olarak kabul etmiştir. Bu birleşmenin başına ise kayınbiraderi Emir Haydar'ı uygun görmektedir çünkü onun adı Haydar "aslan" anlamına gelmektedir.

Farklı dinden toplulukların siyasi hoşnutsuzluklarını birbiriyle uyuşturup kaynaştıran da gene düş gücünün eseri olan dinî imgelerdir. Dimitri ile Levon'un sır oldukları gün bir Türkmen kocası da yitmiştir: Körlerin gözlerini açabileceğine inanılan bu adam Şeyh İbrahim Hacı'dır, Selçuklu'ya karşıdır ve Selçuklu tarafından öldürülmüştür. Şeyhin öleceğini bildiği ve "Kuzeyde çukurda iki adam var; onlarla birlikte göğe çıkacağım,"¹⁵

dediğine inanılmaktadır. Çukurdaki adamlar elbette İhlara Vadisi'ndeki Dimitri ile Levon'dur! Başka kim olabilir ki! Bu söyleneceyi yayan da derviş Cabiri'dir ve o aslen Yahudidir!

Selçukluların kendi halkını kırdığı tarihi bir gerçek, cümle ahalinin el ele verip Moğollara direnmesi, direnebilmesi yazarımızın düş gücü ürünüdür. Farklı soydan ve dinden emekçi toplulukların imecevari bir yaşamda buluşup zalimlere ve sömürücülere inat, mutlu bir komünal hayat kurabilmeleri özlemine Gürsel Korat'ın *Unutkan Ayna*'sında da rastlarız.¹⁶ Burada ilginç olan nokta şudur: Gerek zalim istilacılara, gerek sömürücü zalimlere emekçi kitlelerinin direnebilmelerinin birleşebilmelelerine bağlı olduğu herkesçe bilinen ve fakat gerçeklikte pek uygulanamayan bir çözümdür. Romanın geçtiği çağda (hatta bugün bile) din kitleleri bölen en başlıca etmenlerden biridir. Ya efsanevi bir lider birleştirebilir kitleleri ya da –hele o çağda– kurumlaşmış dinin dışında ortak bir inanç, bir efsane. Efsanevi bir önderin o yörede ve o dönemde yetiştiğine dair hehangi bir tarihi kayıt yoktur; bu durumda yazarımız ilginç bir çözüm bulmuş, Anadolu halkının düş gücünde sevilen ölümlerin 20. yüzyılda bile kır atlara binip uçtuğunu herhalde anımsayarak kitleleri kaynaştırma özlemini romanın kurgusal düzleminde gerçekleştirebilmek üzere dinî efsane tutkalına başvurmuş ve bu yöntemi başarıyla uygulamıştır. Yazarın özleminin romanda gerçekleşmesi okura inandırıcı gelmektedir.

Ancak bu imecevari yaşamın ve isyanın hayata geçebilmesi için Vasili'nin öncelikle Selçuklulara hâlâ sa-

16. *Unutkan Ayna*'da İttihatçı zulmünden kaçan Ermeniler ve onlara kucak açan kimi Türkler, Kapadokya'nın yeraltı dehlizlerinde böyle bir yaşam kuracaklardır.

dık kalan ve bir başkaldırının çok cana mal olup başarısızlıkla sonuçlanacağına inanan sakınlı Emir Haydar'ı ikna etmesi gerekmektedir. Emir Haydar yörenin tek hâkimidir ve Moğolların istediği vergiyi verip istilacıyla uzlaşma yanlısıdır.

Ancak olayların gelişimi Emir Haydar'ı malını mülkünü, ailesini, hatta kendi canını bile Moğollardan koruyamayacağına ikna ettiği noktada, mantık adamı Emir Haydar, Selçuklu devletindeki yöneticiliğini bir kenara koyacak, coşku insanı akrabası Vasili'ye katılacak, Kapadokya mağaralarında efendisiz, kölesiz, imece mutluluğu içinde yaşayan ve üreten farklı kökenden kaynaşmış insanların önce hayatını sonra savaşını paylaşacaktır. Bu hayatı çizerken, herhalde Gürsel Korat gerek Hristiyan gerek Müslüman tarihlerinde karşımıza çıkan Rafizi akımlardan esinlenmiştir.

Vasili de Haydar kadar bilmektedir bu savaşın güçlü Moğol ordusunu alt edemeyeceğini ama başka hiçbir yol kalmadığı, aşağılanmaya katlanamadığı ve onursuz teslimiyettense çarpışarak yenilmeyi yeğlediği için savaşmaktadır. Üç Selçuklu yöneticisi, üç emir, duygusal Vasili, işini bilir Manuel, dürüst ve akılcı Haydar. Yok edici yenilgide Vasili öldürülecek, Manuel bir yolunu bulup belini doğrultacak, sevgili karısını ve çocuklarını bile yenilgiyi izleyen korkunç altüst oluştaki Manuel'e kaptıran Haydar, yarı deli yarı ermiş bir kişi olarak Anadolu'da o dönemde çokça rastlanan yoksul gezginlerden biri haline gelecektir.

Haydar karakteri üstünde biraz durmak gerek. Haydar aslında tipik bir 13. yüzyıl insanı değildir. İlerideki yüzyılların, modern insanın erken bir habercisidir o; sorgulayıcı aklı, çocuksu imgelerden de hurafelere kanmaktan da uzaktır. Çevresindeki çeşitli inanç dizgelerini sorgulamış ve bu sorgulama onu, doğal olarak inançsızlığa

götürmüştür. Tanık olduğu kıyımlar, insan denen yaratığı da sorgulamaya sevk etmiştir onu ve iyimser bir sonuca varamamıştır.

Üçüncü bölümün ve romanın sonunda Haydar'ın yolu Dimitri'nin fresklerini çizdiği yıkık kiliseye düşer. Araştırmacı Haydar, kimselerin bulamadığı cesetlerden kalan iskeletleri keşfetmiştir. Kimse göğe filan uçmamıştır elbette. Depremın darbeleri resimleri örten sıvaları dökmüştür. Haydar, Dimitri'nin fırçasından çıkma korkunç Moğol yüzünün, kör adam portresinin kırık dökük parçalarını bulur ve tek başlı çifte aslan figüründen kalkanları... Kör adamın Levon olabileceği aklına gelmez tabii ama tek başlı çift gövdeli aslan figürü onu dehşete düşürür! Bu figür yaratıcısı için Tanrı'nın yaratıcı ve kahredici gücünü temsil etmekteydi, isyancı Kapadokya halkı için Müslüman-Hıristiyan birleşmesini... Haydar, aslanların enseye yönelmiş kıvrık kuyruklarının yılan başlarıyla sonlanmasında kendi kendini zehirleyen varlığı yani insanı bulur! Haksız mıdır?

Romanı okurken bir dönem Anadolu'yu kat edip sadakayla yaşayan yarı meczup yarı ermiş gezgin dervişlerin arasında kim bilir kaç tane Haydar'ın bulunduğunu düşündüm. Çevresine, alabilecek olanlara bir tutam bilgelik sunup kaybolan hayatlar...

Roman okurunu, yıkıntılar içindeki Haydar imgesiyle baş başa, gölgeli bir alanda zıt düşünceler içinde bırakarak biter. Haydar gerçeğin dibine ulaşmış gibidir ama sanat ya da savaş, yaratabilmek için neye olursa olsun bir şeye inanç gerekmektedir, varsın yanılısama olsun.

TÜRKİYE'NİN ŞİZOFRENİSİ VE SAYRU'NUN İSYANI

Selim İleri'nin edebiyatı, onunla dünyayı yorumlayışımız tıpatıp örtüşmese de her zaman yüreğimin "derinundaki" bir teli titreştirmiştir. *Mel'un: Bir Us Yanılması*'nı okurken sık sık boğazıma bir yumru tılandı. Neydi bu titreşim? Neyin hatırası ya da hangi yaranın dinmeyen sızısı? Bireysellik acemisi yurdumuzda grupların –muhalif gruplar da aralarında olmak üzere– sorgusuz benimsenmiş ortak kabullere tam da uymayan ya da sığmayan/sığamayan bireylere uyguladıkları çeşitli biçimlerdeki dışlamaların, engellemelerin, incitmelerin hatırası... Bu öyle güçlü bir grup tepkisidir ki birey ortak kabülün dar ve kesin sınırlarından taştığının bilincine varmayı reddedip grupla özdeşleşebilme uğruna habire kendisini tanıma sığacak tarzda kesip biçmeye de uğraşsa hükmünü icra eder. Vasatlığa hayran ülkemizde, grup koku duyusu gibi biyolojik bir hassasiyetle farklı bireyin sezgisine ulaşır; bu sezgi dürüstçe dışa vurulmaz, her zaman bilinç ve dil düzeylerine de ulaşmayabilir, çoğu kez bulanık bir hoşnutsuzluk ve irkilme biçiminde yaşanır grup tarafından. Onun için insani ve toplumsal olmaktan çok biyolojiktir, diyorum! Ama sonuç değişmez! Farklı birey cezalandırılmalıdır! Hele bu fark, vasatın üstünde beli-

ren bir artı ise! Eksilere merhamet lütfe edenler çıkacaktır ama artılara hadleri mutlaka bildirilmelidir!

Selim İleri'nin kahramanı işte böyle sürekli bir dışlamanın nesnesi konumundaki Sayru Usman'dır. Adı –Sayru– “sayrı”¹ (hasta) sözcüğünü; soyadı –Usman– ise “us” (akıl) sözcüğünü, hatta “akıllı uslu adam” kavramını çağrıştırır. Gerçekten de Sayru, bir anlamda akıllı uslu bir adamdır; kimseye kötülük yapmamış, kimseyi incitmemiştir. Sayru'nun, “Ben ne yaptım ki insanlara, böyle bedbaht bırakıldım? [...] Tabiata hiçbir zararım dokunmamıştır. İnsanlara fenalığım olmamıştır. Ama hep dışlandım,”² feryadı ne kadar da haklıdır...

Uğraşında, yani yazma ediminde de çilekeş ve son derece içtendir, Sayru:

“Büsbütün samimi olmanın dikenli yollarında sürükleniyorum. İçtenlik, sonuna kadar içtenlik!”³

Selim İleri kahramanını kendi incinmişliklerinden mi yaratmıştır? Olasıdır. Sayru Usman, yazarın eleştirel sesi midir? Kısmen. Ama Sayru Usman, Selim İleri değildir; yazar kanımca kahramanından iki yönlü yararlanır, hem onun ağzından toplum ve tarih eleştirisi yapar hem de Türkiye gibi çeşitli şizofrenik yarılımlar gösteren bir ülkede süregelen haksızlıklara uğrayan Sayru Usman gibi bireyin hangi abes uçlara sıçrayabileceğini araştırır.

Kavramların içlerinin boşaltıldığı talihsiz bir yüzyılda yaşıyoruz. Ünlerini hak etmiş kimi edebiyatçıların, “zamanın ruhu”na teslim olup kendi kendilerinin boş giysisine dönüştüklerini bile fark edemeden edebiyatın

1. Yunus Emre'de de geçen “sayru” sözcüğünün Türkmen Türkçesinde “hasta” anlamına geldiği, zamanla “sayrı”ya dönüştüğü kaynaklarda kayıtlıdır. Bkz. İlhan Ayverdi, *Misali Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2012.

2. Selim İleri, *Me'un Bir Us Yanılması*, Everest Yayınları, İstanbul, 2013, s. 411.

3. Agy., s. 269.

bir oyundan ibaret olduğundan dem vuran demeçler vermeleri ne kadar hazin... Oysa bilinen gerçektir, edebiyat bilimlerden sosyoloji ve psikolojiyle içli dışlıdır ve eğer bir sanat dalı olarak varlığını sürdüreceksen bu yakın ilişkiden vazgeçmemek durumundadır. Romancı, günümüzün değersizleştiren ve değersizleşen ortamında hay-siyetli sanatçı kimliğini koruyacaksa Thomas Mann'ın saptamasına kulak vermelidir:

Sanatçıyı sanatçı yapan, genelgeçer kabulleri sorgulayarak gerçeğe ulaşmaya duyduğu yakıcı ilgi ve simge yaratabilme gücüdür. Gerçek olanı olduğu gibi aktarmak değil; gerçeği –konumuz edebiyatsa eğer– okurun özdeşim ya da en azından iletişim kurabileceği simgelerle yoğunlaştırarak yüzeysel izlenimlerden sıyrılmasına, gerçeğe hem akli hem duyguları ve duyarlılıklarıyla yaklaşmasına el vermek...⁴

Son yıllarda okuduğum iki roman, Türkiye'mizin eleştiriye muhtaç yanlarını sergileyip irdelemek üzere bütünsel bir simgesel ortam yaratmakta kanımca çok başarılıdır. Ne yazarlarının dünya görüşü benzer bu iki yapıtın ne izleklerin işleniş biçimi, ne dilde yakınlık bulabiliriz ne kurguda. Gene de aralarında kesişme noktaları vardır. Birisi Tahsin Yücel ustanın *Sonuncu'su*; diğeri Selim İleri'den *Mel'un: Bir Us Yarılmaması*; psikoloji ve sosyolojiyle göbek bağına kesmemiş iki edebiyat yapıtı. İki romanın kahramanının da akli dengesi tam yerinde değildir. İkisi de çok çeşitli alanlarda çok okuyan, yazmaya meraklı, yazan ama özgün eser yaratamayan ve yayımlayamayan, engellenmiş insanlardır. *Sonuncu'su* başkışısı

4. Gürsel Aytaç, *Thomas Mann'ın Edebiyat Dünyası*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010.

Selami Harici daha mutlu bir aile ortamında büyümüş ve kendisi de çocuklarıyla değilse bile eşiyle ilişkisi bakımından mutlu sayılabilecek bir aile kurmuştur. Rahatsızlığı nevroz boyutlarındadır. *Mel'un: Bir Us Yanılma-sı'nın* Sayru Usman'ı ise cinselliğin neşesinden yoksun bir evde büyümüş, yalnız bir çocukluktan yalnız bir yetişkinliğe geçmiştir, rahatsızlığı psikoz boyutundadır ve paranoid şizofreniye benzemektedir. Selami Harici, beynini tıka basa doldurduğu ansiklopedik bilgileri özümseyememiş, bireşime ulaştıramamıştır ve iletememektedir; ömrünü boş bir çabaya adamıştır, biriktirdiği bilgileri sıralayıp döktüğü, fiziksel boyutları da devasa olan kitabını yayımlatma uğraşısıdır bu. Sayru Usman ise tarihten edebiyata, tiyatrodan resim sanatına ve müziğe birçok alanda okumuştur; Selami Harici'den farkı, okudukları üstüne kafa yormasıdır. Bilgilerini her zaman doğru değerlendirebilmekte midir? Burası soruludur. Zihni sürekli konudan konuya sıçrar Sayru'nun, eskilerin deyişiyle "ehem ile mühim"i ayıramaz, yoğunlaşması dağılıverir. Yayınevleri tarafından sürekli reddedilmesi sadece devrin bayağılaşan zevkleri yüzünden midir?

Tahsin Yücel konusuna, izleklerine dıştan bakar, yazar olarak ironik bir tutum benimsemiştir; Selim İleri ise Sayru'nun duygu ve düşün dünyasının ta içinden konuşur, yapıtı sürüp giden bir iç monologdur.

Bu çok farklı iki yapının ortak paydası ne olabilir? Gerçeğin ta kendisinden başka! Ortak payda ülkemize ait, yadsınması olanaksız, çok belirgin ve çok tatsız bir gerçekliktir: Özgünlük noksanlığı ve öykünme bolluğu! İnsanlarımızın değerli olan karşısındaki umursamazlığı, meraksızlığı, üşengeçliği; değersiz olana ise itibar edışı! Romanların kahramanları hem ülkenin basmakalıp öykünmeciliğinin kurbanıdırlar değerleri bilinmez ve dışla-

nırlar – hem de aynı kusurdan arınmış değildirler. Selami Harici büyük ansiklopedicilere öykünür,⁵ Sayru Usman, zaman zaman Abdülhak Hâmid Tarhan'a, hatta Feridun Fazıl Tülbentçi'ye... “Üstün körü ve kulaktan dolma” olanın, “basmakalıbın” hâkimiyeti eline geçirdiği bir düşünme ya da düşünememe, hissetme ya da hissedememe ortamında ayakta kalabilmek, kendine özgü birey için çetin bir sınavdır, tüketicidir. İki roman da sadece bugünün gerçekliğiyle yetinmez, bugünü kapsayıp maziye ve ileriye doğru açılan bütünsel bir panorama çizer. İki yapıtta da kendine yabancı bir ülke silueti belirlemektedir. Bu toprakların yetiştirdiği yegâne felsefi akımın kendini bilmeye verdiği öneme ve hatta bu önemin halk dilinde “kendini bil kendini, kendini bilmez isen patlatırlar en-seni” tarzında galatlaşmış olmasına rağmen –ki bu aslında yığınsal bir kabulün de ifadesidir; belki de sorgulamaksızın tekrarlanagelmiş bir deyiştir sadece– kendini bilmeyen amorf bir toplum; hem yaşantıda hem düşüncelerinde amorf! Sahiden hissedememek, derinlemesine düşünememek, “Ayağını sıcak tut, başını serin; bu dünyada bir iş bul, düşünme derin” ilkesi doğrultusunda yaşayan toplumu, çok boyutlu ve derin bir yabancılaşma hali olarak kılcal damarlarına dek sarmıştır.

Selim İleri'nin *Mel'un: Bir Us Yanılması*'nda, hiçbir gerilimli olay içermeyen ve altı yüz sayfaya yaklaşan anlatıyı bir solukta okutabilen dil ustalığına hayran kalmamak elde değil. Bu hüneri mümkün kılan, sadece yazarın sırrını ancak kendisinin bildiği dil sihribazlığı değildir –Selim İleri'nini üslubu taklit edilemez; bir başkasının kalemin-den on sayfada iç bayıcı olabilen sabuklama tarzındaki

5. Erendiz Atasü, “Fildişi Kuledeki Öykünmeci”, *Varlık*, Ekim 2010.

bir iç dökme, Selim İleri'nin kaleminde zaman zaman mizaha, zaman zaman felsefi şiire yaklaşmaktadır-; aynı zamanda Sayru Usman'ın düşünsel hayatımızın köksüzlüğü üstüne dile getirdiği katıldığımız ya da katılmadığımız alışılmadık düşüncelerinin, saptamalarının ilginçliğidir, bizi çeken.

Sayru Usman, Türkiye'nin kendisinin de hem ürünü hem simgesi olduğu başat şizofrenisini Doğu-Batı fay hattında bulur. Kanımca asıl sorun, kimi bireylerin şahsında senteze ulaşabilmiş olan bu çelişkinin, toplumsal alanda ve birçok bireysel yaşamda niye bütünselliğe ulaşmadan deyim yerindeyse kesilmiş mayonez gibi kalakaldığıdır ki bunun hazır bir yanıtı yoktur. Sayru Usman cesur bir adım atar ve Şarklılık-Garplılık ikileşmesini Cumhuriyet ile ya da Tanzimat'la başlatma basitliğini ve kalıpcılığını kırar; gerilere gider, köke doğru iner, Osmanlılığın "devşirme" geleneğine gelip dayanır. Sayru Usman deliliğine sığınarak, dokuz köyden kovulan doğru Davut rolüne çıkmıştır. Daha da geriye gider ve genel geçer yargıya ve halkta bu yargının yerleşmesine yol açan tarihsel çalışmalara meydan okur -örneğin Tarihçi Fuat Köprülü'ye⁶- ve Osmanlı'nın Bizans'tan örnek alıp da benimsediklerinin dökümünü yapar! Türkler Doğu'dan göç ettiklerine göre onlar için Batı ama Batı Avrupa için Doğu sayılan Bizans'ın etkilerini iyimser görüşle benimsemiş, kötümser bakış açısıyla taklit etmişlerdir! Sayru Usman, Doğu-Batı meselesine fena halde saplanmış olduğu için, devşirmeliği hesaba katarak yaklaştığı gerçeğin öbür yüzünü görmez: Yani, aslında köle olan ("kapıkulu" deyimini boşuna mıdır?), köleliğin ezikliği ve hinliğini taşıyan ve ruhlarında şizofrenik çatlaklar barındırmamaları imkânsız bir bürokrat sınıf tarafından

6. Mel'un: *Bir Us Yanılması*, s. 11.

yüzyıllar boyunca yönetilmiş Anadolu ve Rumeli Türk kitleleriyle yönetici sınıf arasındaki uçurumun, herhangi başka bir ülkedeki egemen sınıf/halk yığınları çelişkisinden çok daha derin ve daha kendine özgü olduğunu! Bu saptamam Sayru'ya biraz haksızlık oldu; Sayru, ortaokul tarih kitaplarının göklere çıkardığı, Osmanlı'nın anlı şanlı devşirme sadrazamlarından Sokollu'da devşirmeliğin izlerini sürerken, devşirme bürokrasinin hainliğe teğet geçen sadakatinin içyüzüne yaklaşmaktadır.⁷ Göremediği, madalyonun öbür yüzü, yani kitlelerin devlete duyduğu derin yabancılaşmadır! Doğu-Batı çelişkisinin bir türlü senteze ulaşamamasının bir nedeni de bu değil midir?

Kanımca bir başka kitlesel fay hattı daha vardır Sayru'nun gözlerinden kaçan: Anadolu'ya göçüp de Osmanlı devletini kuran, henüz şamanist etkilerden sıyrılmamış Türkmen boylarının, Osmanlı'nın hilafete el koyup Sünniliği benimsemesiyle birlikte, kurdukları devletle aralarına giren müthiş yabancılaşma; Türkmen Türklüğü ile Arap etkisindeki Türklük ikiliği. Bizans'ın taklidinden sonra, 15. yüzyıl Araplığını taklit dönemi başlamamış mıdır? (Anılan taklit dönemi hâlâ sürmemekte midir?) Gerçi Sayru taklitçilik meselesine değinir ama sadece Batı taklidi bağlamında.⁸ Öyleyse, acaba asıl sorun çelişkilerle bölünmekten öte yaratmaktansa hazır bulduğunu benimsemekte mi düğümlenmektedir? Biz Türklerin yaratıcılık için elzem olan birikimin oluşmasına meydan bırakmamış, uzun sürmüş göçebelik tarihimiz midir asıl mesele? Kulaktan dolma malumata bunca düşkünlüğümüz, göçerliğin sözlü kültür geleneğinin hâlâ süren etkilerine bağlı değil midir?

7. Agy., s. 195.

8. Agy., s. 438.

Sayru Usman böyle sorular sormaz, soramaz. Selim İleri, onun usunu yalnızlığının içinde hep tekil örneklerden yola çıkarak düşünce zincirleri kuran ve zinciri bir sonuca ulaştıramadan koparıp başka düşünce zincirine atlayan bir yapı olarak çizmiştir; bu kararsızlığı sadece zihinsel düzlemde yaşasa da kökleşmeyen heveslerle oyalanmakta, daldan dala konmakta ülkesi insanlarından çok da farklı değildir Sayru. Onun farkı, heveslerin fası-lalarla geri dönmesinde ve elbette kitle insanı değil, kendine has bir birey olabilmesindedir.

Ne yazık ki Sayru, hiçbir zaman bireyselliğini kitle-nin içinde hissedememiştir. Bu ayrı düşmede erken yaş-lardan beri kitlenin hoşgörüsüzlüğü baskındır, Sayru'nun okul anıları iç acıtır:

Kimseye bir şey yapmıyordum ama hepsi benimle uğraşıyorlardı. Büyüklerimden, yaşlılarımdan kaç kere dayak yedim. Küçükler peşime takılıyor, "Sayru, Sayru, deli Sayru," diye bağıriştikten sonra kaçıyorlardı."⁹

Peki bu sırada okul idaresi ne yapmaktadır? Sayru'nun okuduğu kitapları didik didik edip velisine uyarı mektupları yazmakta, çocuğun bir de evde ceza-landırılmasına yol açmaktadır.¹⁰ Nedense hiç şaşımıyo-ruz, değil mi sevgili okur? Bir Türkiye fotoğrafı!

Sayru'nun varoluşsal uyumsuzluklarının payını da unutmayalım. Ruhu okul çağından beri değil, belki doğ-duğundan beri yapayalnızdır... Sayru'ya kulak verelim:

Hayatın beni götüreceği yeri ta baştan biliyordum.
Daha çocukken, Jülide hanımefendi anneme sarılmaya

9. *MeFun: Bir Us Yanılması*, s. 85.

10. *Agy.*, s. 85.

çalışırken ve o beni iterken, Havva annem soğan, karpuska, yeşil sabun kokarak bana sarılmaya çalışırken, gideceğim yerin 'uçurum' olduğunu biliyordum.¹¹

Selim İleri'nin yapıtının önemli yanlarından biri Sayru'nun psikozunu sadece ülkenin şizofrenisine bağlamayıp bu halin ailesel köklerini de göstermesi ve bir yandan da ailesel ortamı ülkenin şizofrenisinin bir tezahürü olarak ortaya koyması, böylece toplumsal ve kamusal olan ile özel alanın iç içeliğine dokundurmasıdır. Selim İleri, Sayru'nunu cinsel çelişkilerini ve bunalımını hiçbir yanlış yoruma yer bırakmayacak biçimde olanca açıklığıyla verir; Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da¹² eksik bıraktığını Selim İleri eksik bırakmaz.

Karıkoca muhabbetinden yoksun bir ailede büyür Sayru. Matematikçi baba kuralcı, sevgisiz ya da sevgisini gösteremeyen, dediğim dedik bir adamdır. Ailede kadına yönelik şiddet yoktur ama çocuk dayak yer;¹³ sevgi de yoktur, hele hele soru sormaya hiç yer yoktur:

Etrafımdakiler, üstelik en yakınlarım, hatta matematik ilmiyle onca haşır neşir alim Usman hepsi düşünmekten korkarlardı. Büyükanнем Radife hanım, "Sor-

11. Agy., s. 541.

12. Toplumca bireysellik özürü olduğu müddet, ruhsal çıkmazdaki kişilerin dramlarının hep toplumsal kökenli olduğunu düşünürüz. Doğru fakat eksik. Edebiyattan bir örnek verelim: Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ının kahramanları, Turgut Özben ve Selim Işık, cinsel bakımdan enikonu sorunlu erkekler değiller midir? Onlara bu sorunları musallat eden, Türklerin adanına binip kılıç sallaya sallaya ve kımız içe içe Orta Asya bozkırlarından Batı'ya göç etmeleri midir yoksa içine doğdukları aile midir? Onlar da topluma özgü olan, sorunlarını dışı vuruş ya da içe bastırış biçimleridir. *Tutunamayanlar*'la yapılmış onlarca çalışma arasında böyle bir yoruma rastladınız mı? Duygu içseldir; toplumun koşulları, gelenekleri, tarihi vs. ile bağlantılı olan ise duygunun yaşanma ya da yaşanmama tarzıdır.

13. *Me'ün: Bir Us Yanılması*, s. 7.

gu sual olmaz, Allah sekizde verdiğini dokuzda almaz'' der sigarasını tellendirirdi. Yakınım olmayanlar da korkarlardı. Diyebilirim ki düşünmeye düşman bir çevre içinde büyüdüm.¹⁴

İşte bir Türkiye fotoğrafı daha!

Uyum ve itaat... Baba bir bakıma, 19. yüzyıl Avrupa'sının Aydınlanmacı patriaarkal yapısını andırır ancak hem gösterişçi hem öykünmecidir. Plajda küçük oğlunun mahcubiyeti pahasına Almanca bilgisiyle caka satar. Sayru, iki anneden bahsetmektedir: Biraz alafranga bir isim olan Jülide adıyla anılanı, gösteriş meraklısı, gezme-ye tozmaya düşkün, boş kafalı bir kadındır; anaçlığı ve doğurganlığı çağrıştıran Havva ismiyle anılan ise tam bir ev içi kölesidir! Şizofrenik yarılma, işin en başında anne imgesinde başlamıştır. Annelerden biri öz, biri üvey midir; ikisi aynı kadının çelişen farklı kişilikleri midir; birisi anne, diğeri anne rolünü benimsemiş bir akraba mıdır ya da hizmetçi? Yoksa babanın hizmetçiyle mi ilişkisi vardır? Belli olmaz. Belli olan, Sayru'nun bu iki anneden de hoşnut olmadığı ve bu soğuk ve sessiz evde ne anneden ne babadan ihtiyaç duyduğu sevgiyi ve desteği göremeden ("annemle babam bana hep soğuktular")¹⁵ sevilme ihtiyacıyla kıvranan, yalnız ve özgüven yoksunu bir çocukluktan gelip, önünde gönül rahatlığıyla benimseyebileceği bir yetişkin rolü olmaksızın kendini yatılı okulda, hoyrat erkek çocuğu kalabalığının içinde bulması ve bu saldırgan kitlenin içinde, içine kapanık, çekingen, ürkek kalakalmasıdır. Hayaller ve kitaplar onun tek sığınağıdır. Sıra dışı bir çocuk, sıra dışı bir genç... Cezalandırılmalıdır! Kitle onu hırpaladıkça, Sayru kabuğuna çekilecek,

14. *Me'ûn: Bir Üs Yanılması*, s. 104.

15. *Ağ.*, s. 53.

büsbütün kitaplarına ve hayallerine gömülecektir. Eylemsizlik ve ilişkisizlik yaşamının iki belirleyicisi gibidir. Eylemsizlik, ömrünün sonuna doğru şiddetlenecek, hayallere dolanan Sayru, ölüm döşegindeki hasta komşusunu yoklamaya dahi gidemeyecektir.

Anne imgesindeki yarılma, kadınlara olan tutumuna yansıyacaktır. Şehvetle birlikte olduğu kadına saygı ve şefkat duyamaz, hayaldeki sevgililer içinse tutkuyla yanar. Yoksa şehvet duyduğu kadın Kette de romanlardan fırlamış bir özdoyum imgesi midir? Sayru'nun platonik tutkularına gelince... 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başının ünü dünyayı tutmuş Fransız aktrisi Sarah Bernhardt işgal eder hayali sevgili tahtını, sonra 20. yüzyıl başlarının ve ortalarının Türkiye'sinin ünlü oyuncusu, dilber Cahide Sonku kurulur Sayru'nun gönül tahtına ve oradan bir daha asla inmez. Hayallerle anılar birbirine karışır ve Sayru bu karışımı gerçeklik sanırken, ikide bir kopan düşünce zincirlerinin yinelenen, hep yinelenen imgesel halkalarından biri Doğu-Batı zıtlığı ise bir diğeri Cahide Sonku'dur.

Roman, ünlü bir edebiyatçı olma hayali ve tutkusuyla yan yana yaşamış ve yaşlanmış, dışlandıkça sessiz bir öfkeyle köpüren Sayru Usman'ın artık fiziksel sağlığı da bozulmuş, tahammülü tükenmiş, sona yaklaşan bir ihtiyarın, önemli bir edebî yapıt olması umudu ve dileğiyle kaleme aldığı defter defter güncesinden ibarettir ve coşkun bir serbest çağrışım nehri olarak akar. Görünüşteki savruk iç dökmenin arkasında, Selim İleri'nin bir saatçi ustasının dikkatiyle kurduğu denge yatar. Sabuklamalar dökülüp saçıldıkça Sayru'nun hayatı, kişiliği, kimi değerli ve anlamlı eleştirileri, özgün çözümlemeleri ve tedirgin edici yorumları sisin içinde beliren şekiller gibi aynmsanır. Görünüştaki dağınıklığın içinden belli bir konudaki parça parça değiniler ayıklanıp toplanacak olursa—örneğin Osmanlı tarihi, Abdülhak Hâmid Tarhan ve

yapıtları, vs.-, tutarsızlığın içinden tutarlı bir eleştiri doğacaktır. Roman sona yaklaşırken, Sayru'nun ömrü de bitime doğru yol almakta, gerek fiziksel gerek akli rahatsızlıkları çoğalmakta –akıl hastanesine yattığını öğreniriz– zihnindeki mekân/zaman, sanrı/gerçeklik karışıklıkları ve kaymaları hızlanmakta, hayalî kişilerle anımsayışlar vahim biçimde yer değiştirmektedir. Anlatı hızlı çekilmiş, birbiriyle ilgisiz ama gene de ilgili ve sürükleyici film kareleri gibidir.

“6. Defter” bölümü kanımca romanın doruğudur: Burada anlatı katmanları soğan dilimleri gibidir. Selim İleri, Sayru Usman'ı anlatırken, hasta Sayru Usman, Abdülhak Hâmid'le özdeşleşerek hayalindeki büyük romancı Sayru Usman'ı, hayalî romancı Sayru Usman ise Kanuni Sultan Süleyman ve oğullarına dair yazdığı romanı anlatmaktadır. Bu pasajlarda Selim İleri romancıların ortak ruh halini, deyim yerindeyse “hafif şizofrenileri”ni (bilim belki “şizoid durum” diyecektir) okura ayan eder, böylece *Mel'un: Bir Us Yanılması*, Türkiye'nin şizofrenisini de aşarak daha evrensel bir duruma eğilmiş olur. Nedir romancıların ortak ve hafif şizofrenisi? Roman yazarı, zaman zaman kendi kimliğinden sıyrılıp roman kişinin kişiliğine bürünmek, onunla özdeşleşmek zorundadır; aynı zamanda yeniden kendi kişiliğine dönüp roman kişisine dıştan bakabilmesi gerekir. Bir yandan bu zihinsel dönüşümler, öte yandan fiili hayata ayak uydurma zorunluğu romancı için yıpratıcıdır. Güncé yazarı Sayru'nun hayalindeki romancı Sayru, hayalinde yaşattığı Şehzade Cihangir'le özdeşleşir. Niçin? Çünkü Cihangir de tıpkı Sayru gibi ortalama tanımlara sığmamaktadır; cengâver bir Osmanlı şehzadesinde bulunmaması gereken ne kadar fiziksel ve ruhsal “kusur”(!) varsa hepsini bünyesinde ve karakterinde toplamıştır; topaldır ve ağlamasını bilir. Evet, doğru, romancı, roman kişisini ya-

ralarından yaratır. Gerçek romancının gerçek hayatta başardığı bu yaratıyı, roman kişisi hasta Sayru ancak hayalinde yaşatabilmektedir. Sayru'nun hastalığının hem sebebi hem sonucu olan bir görüngüdür bu. Ortada yazılan şehzade romanı filan yoktur aslında.

Aynı bölümde Selim İleri ince bir mizahla, edebiyat dünyamızın bugünkü "hal-i pürmelali"ni eleştirirken (yapıtlarını Türk dilinde dahi kaleme almayanlar, Türk edebiyatının başkadın efendileri sayılmaktadır!), bir yandan da bu duruma hem kızan hem özenen (yabancı dilde yazmaya değil ün kazanmaya) ve muhterem kadın efendileri epeyce de kıskanan kendi kahramanının tutarsızlıklarıyla da eğlenmektedir.

Bir sonbahar ve ölüm şiiri gibi gelişen son bölümde, defterlerin kaybolduğunu ve Sayru'nun bir akıl hastanesine yatırıldığını anlarız. Şizofreni Sayru'nun kendine ait fiziksel farkındalığının tamamen yarıldığı noktaya kadar tırmanmıştır; Sayru pencere kenarında mı oturuyor, ayakta mı bekliyor, her ikisini birden mi yapıyor, bilememektedir.¹⁶ Öte yandan parçalanmış ruhunun kırıklarını görüp tanıyabilmekte, kendisine şu acımasız eleştiriyi yöneltirken, hastalığının hem sebebi hem sonucu olan, benliğindeki ikileşmeye büyük bir açıklıkla teşhis koyabilmektedir:

Hışmından çok korktuğum için iktidara boyum eğdim. İmkânım olsaydı, fırsatını bulsaydım, iktidar olmak, ezmek, ufalamak, hepsinin canına okumak isterdim.¹⁷

"Bu kıyım ve keder cemiyetinde şefkat arayan."¹⁸ Sayru'nun zihni *şanlı tarihimizin* çocuk maktulleriyle

16. *Me'ûn: Bir Us Yanılması*, s. 556.

17. *Agy.*, s. 561.

18. *Agy.*, s. 581.

dolup taşmaktadır. Büyüdüklerinde tahta ortak çıkma-
sınlar diye boğdurulan şehzadelerle, hanedan türbelerin-
de sıra sıra dizili o küçük sandukalarda yatanlarla... Yaz-
ma tutkusu sönmemiştir Sayru'nun. Ne yazık ki kâğıt
bulamaz. Kesekâğıtlarına, zarflara, kâğıt parçalarına çiz-
ziktirir. Yazmadan yaşayamayanlar, ekmek gibi su gibi
yazmaya muhtaç olanlar, bu satırları okurken böyle bir
insandan kâğıt esirgenmesinin ne büyük bir ceza oldu-
ğunu ve Sayru'nun ıstırabını içlerinde hissederek. Sayru
sönüp gidecektir, bir akıl hastanesinde, kimsesiz ve ya-
kınmasız... Nihayet, toplumun aykırı bireye biçtiği ceza
sona ermiştir.

Selim İleri, engin bir kültür birikimi olan nadir ya-
zarlarımızdandır. Kendi adıma ben ondan pek çok şey
öğrenmiş, Türk ve dünya edebiyatının kimi yazarlarını
onun sayesinde tanımışımdır. İleri'nin yapıtları okurken
belli bir kültürel altyapı talep eder. Belleksizliğin salgın
bir hastalığa dönüştüğü günümüz dünyasında böyle bir
altyapıya sahip genç nüfus fazla değildir. Ancak onun ya-
pıtları zihni bilgiye aç gençler için bulunmaz bir kaynak-
tır, entelektüel merak uyandıran, araştırma ve düşünme
imkânı sunan bir kaynak. Örneğin benim içimde Abdül-
hak Hâmid Tarhan'ı daha yakından tanıma ve onun *Fin-
ten*'ini bir yerlerden bulup okuma arzusu uyandı,¹⁹ genç
olmamama rağmen kitabın çekimine kapılmıştım. Kültü-
rel biçimlenmesini tamamlamış okur için ise, Türkiye'nin
fay hatlarının çıplak haliyle yüz yüze gelmek, kimi kez
düşüncelerimize bir de fayın öbür yanından bakma fırsatı

19. Günümüzün bir yazarının, 20. yüzyıl ortalarına dek Türk edebiyatının en
sayılmış şair ve yazarlarından birinin yapıtlarını kitabevlerinde bulamaması ül-
kemizin perişan kültürel hayatının somut bir göstergesi değil midir ve bu du-
rum akıl işi midir?! İşte, Sayru'yu çileden çıkaracak bir başka olgu!

tını verecek kimi kez de düpedüz irkiltici olacaktır. Farklı siyasi görüşlere mensup birçok kişi Selim İleri'nin kahramanına belki de kızacaktır. İtiraf edeyim, Türk tiyatrosuna bunca emeği geçmiş Muhsin Ertuğrul'u, Sayru'nun bu kadar kolay harcamasını yadırgadım. Ama bu kolay harcama, Sayru'nun isyanının parçası değil midir? Ve Sayru'nun isyanı, hep belirli kalıplar içinde düşünmeye yönlendirilmiş, kalıbın dışına çıkmaya teşebbüs edenin sesinin şu veya bu şekilde kesildiği sevgisiz bir ortamın birey üzerindeki baskısına değil midir? İsyani kâğıt üzerindeki sözcüklerle patlayan ve uçuşan yapraklar gibi dağılan Sayru hastadır da, fay hatlarının bıçak gibi kesen kırıklarını benliklerine bastırıp katlanan –hem acıya katlanan hem koşullar karşısında iki büklüm katlanan– çeken ve çektiren diğerleri sağlıklı mıdır?

KUMKUMA

Edebiyatımıza bir türmlük olarak duyduğu derin ilgi ve bağlılık Selim İleri'nin yapıtlarını şekillendiren etmenlerden biri olagelmıştır. Hem edebiyatımıza hem Türkçemize emek vermiş yazarlarımıza ve şairlerimize... Selim İleri, dilimizin emekçileri üstüne sadece bilgili değildir, onlar üstüne besbelli, uzun uzun düşünür, onları adeta yaşar; zihinlerinin, duygularının içine süzülür; bazen de onların ağzından kendi düşünce ve düşlemlerini dile getirir.

Bir dönem şair-i azam diye bilinen Abdülhak Hâmid Tarhan'a bir roman kişisi olarak Selim İleri'nin veriminde önce *Mel'un: Bir Us Yanılması* adlı büyük romanında rastladım. Burada (özellikle 6.ve 7. bölümler) romanın başkışisi Sayru, şair-i azamla tanışır, söyleşir —elbette hayalinde— ve onun Kanuni'nin oğlu Şehzade Cihangir'le ilgili bir roman yazdığından, bu kayıp romanı Abdülhak Hâmid Tarhan'ın ölümünden sonra kendisinin bastırmak istediğinden söz eder. Akıl hastası ve aynı zamanda yazar olan Sayru daha sonra, anılan romanı kendisinin yazdığını ima edecektir. Selim İleri, Sayru'nun deliliğini aklı başında herkesin hasta olduğunu kabul ettiği toplumumuzun yaralarını hissettirebilmek için edebî bir araç olarak kullanmıştır bu romanında. Orası öyledir de ya-

zarların, aralarındaki tüm farklara, hatta kimi kez uyumsuzluklara rağmen yaratı eyleminin coşkusunda ve ıstı-
rabında, yaratılarına ve yaratıcılıklarına yönelik tutumla-
rında, büyülenmelerinde ve kimi kez özdeğerlerinden
kahredici şüphelere düşmelerinde özdeşleştikleri nokta-
lar yok mudur? Selim İleri'nin yazarlarımızı roman ya
da hikâye kişisi olarak seçtiği yapıtlarına o bambaşkalığı,
o sahiciliği, o derinliği kazandıran kanımca bu özdeşleş-
me anlarının hiç de eksik olmamasıdır.

Yeni yayımlanan –ben novella diyeceğim– “anlatısı”
Kumkuma'da, İleri yeniden Abdülhak Hâmid Tarhan'a
döner. Başkışı bizzat Abdülhak Hâmid Tarhan'dır, daha
doğrusu, uzun yaşamına rağmen hayata doyamamış, ya-
şama arzusu sönmemiş ihtiyar şair-i azam'ın öte dünya-
dan kalkıp günümüze konuk olmuş hayaleti. Metin bü-
yük ölçüde hayalet Hâmid'in iç konuşmalarından ya da
düşlemlerinden oluşmuştur ve bilinç akışı yöntemini
izler. Üçüncü tekil şahıs olarak konuşan anlatıcının söy-
lemi, hayaletin bilinç akışı çağrışımlarının içinde erimiş-
tir. Hayaletin söyleminde ise bilinç akışı yönteminin çok
başarılı, çok gerçekçi, bir o kadar da şiirsel kullanımıyla
karşılaşıyoruz. Gerçekten de kişi bir konu üstünde yo-
ğunlaşmayıp kendini serbest çağrışımlara bıraktı mı zih-
ni böyle işliyor. Zihin mantıksal değil şiirsel bağlantılarla
çağrışımdan çağrışıma sıçırıyor.

Selim İleri hüznün yazarıdır. Bu kitaba da hüznün
hâkimidir. Onun hüznünlü metinlerini iç karartıcı olmak-
tan alıkoyan ise dilinin güzelliğidir. Selim İleri'nin for-
mülünü sadece kendisinin bildiği, belki kendi bilincine
bile tam malum olmayan, belki bilinçaltından yükselen
bir esinle tınılar, titreşimler kattığı metinler, belki de
çağdaş edebiyatımızın bir müzik gibi dinlenebilen yegâ-
ne metinleridir:

Hayat denen uzun siyah gece.¹

[...]

Abajurun ölgün ışığında, dünya bütün hışmı, bütün şiddeti, bütün vahşeti, merhametsizliğiyle yanıp sönüyordu.²

İmgelerin görsel çağrışımları ve güzelliği anlamın acılığını dengelemektedir.

İşte Abdülhak Hâmid Tarhan'ın hayaleti, Maçka'daki, kirası belediye tarafından ödenmiş, son eşi Lusiyen Hanım'la paylaştığı meskenine, uzun siyah bir geceye benzeyen hayata geri dönmüştür, çünkü insanların dünyasından çok yaşlı bir adam olarak ama hesaplarını tam kapatamadan ayrılmıştır. Hayaletle onun yaşadığı İstanbul'a hiç benzemeyen günümüz metropolü arasında kimi uyumsuzluklar yaşanacaktır elbette, ama anlatı bunlara değil hayaletin iç hesaplaşmasına yoğunlaşacaktır. *Kumkuma* hem bir yaşlılık hem de bir yazar portresidir. Anılarla, sorularla, öfkelerle çizilen bu portre son derece canlı ve inandırıcıdır; bir yandan da dilimizin edebiyat tarihçiliğine, araştırmacıların özensizliğine sitemdir. Sistem Hâmid'e ait olduğu kadar belki Selim İleri'ye de aittir. Hâmid, hayatının gerçekleriyle örtüşmeyen bilgiler sunan ya da sözde bilgiler uyduran edebiyat araştırmacılarına haklı bir öfke kusar. Sadece edebiyat tarihçileri midir özensiz olan? Vefasız ve unutkan ülkemiz –hele günümüzde– hayatın her cephesinde özensizlikler diyanıdır. Hâmid'in yaşadığı mekânlar yok olmuştur, İstanbul şehri gelişmeksizin irileşirken; yetiştirdiği sanatçıların değerini bilen bir ülkede, sadece Hâmid gibi bir dönemin edebiyatına damgasını vurmuş bir edip-şairin değil, tüm sanatçıların ikâmet ve çalışma alanları müze olarak

1. Selim İleri, *Kumkuma*, Everest Yayınları, İstanbul, 2018, s. 35.

2. *Ağ*, s. 38.

yaşar, sanatçıdan sonra... Hâmid'in hayaleti boşuna arayacaktır doğduğu, gençliğini geçirdiği yerleri.

Hayalet aralarına döndüğü insanlardansa kendi zamanının çoktan toprak olmuş kişileryle, onların hayalleriyle –dilerseniz hayaletleriyle– haşır neşirdir. Böylece Şair Nigâr Hanım, Cenap Şahabettin, Halit Ziya Uşaklıgil, Recaizade Mahmud Ekrem, Sami Paşazade Sezai, Selim İleri'nin sayfalarının konuğu olur. Hâmid, Nigâr Hanım dışındakilere pek sevecen bakmaz; bir de kendisi gibi evlat acısı tatmış Recaizade Mahmud Ekrem'e yüreği yumuşaktır. Tevfik Fikret ve Namık Kemal'le ortak hatıralarını yeniden yaşar, dilimizin bu iki ustası gerçek yaşamda Hâmid'i kimi kez eleştirseler de değerini takdir etmişler, onu anlamışlardır. Üçünün arasında, aynı dönemin edebiyatçılarını, aykırılıklara rağmen kardeş kulan o bağ vardır. Kendinden genç şairlere karşı Hâmid'in tutumu kimi kez alaysamaya varan eleştirel bir yaklaşımdır. Yahya Kemal Beyatlı da Necip Fazıl da bu tutumdan nasiplerini bol bol alacaklardır. Hele "Atlıbey" diye takıldığı Yahya Kemal! Bu alaysamalarda bir tutam kıskançlık sezilmez değildir. Öte yandan onun sanatına açıkça meydan okuyan Nâzım Hikmet'i Hâmid'in takdir ettiğini, hatta o zamanın genç şairine sempati duyduğunu görürüz. Hâmid'i iten belki de samimiyetsizliktir. Belli ki cesareti de içtenliği de yeniliği de takdir etmektedir. Bu arada Selim İleri'nin payına da Hâmid'in hayaletinin ağzından ve elbette bizzat kendi kaleminden bol bol alaysamalı iltifat (!) düştüğünü okuruz. Selim İleri, kendine haksızlık etme pahasına kendisiyle dalga geçerek bu acı öyküyü birkaç tutam neşeyle dengelemektedir:

Hâmid'in hayaleti bir kitap bulur, kitap elimizde tuttuğumuz *Kumkuma*'dır! Yazarı mı? Selamet İlmik! Selim İleri'nin Selamet İlmik'i, metinde hayaletin ağzın-

dan “kel kafalı, gözlüklü, sırtık bir adam”³ diye tanımlaması gerçekten okuru kahkahayla güldürür. Selim İleri’nin bu tutumu, kitabı bir yandan da *Kumkuma*’nın yazarını da metne katan ve kendi üstüne adeta bir ayna görüntüsü oluşturarak söylem ve fikir üreten postmodern metinler kapsamına dahil eder.

Kumkuma metninin yukarıda değinilen biçimsel özelliği, okurun hafif bir soluk almasını sağlar. Bu soluğa ihtiyaç vardır, çünkü tema yoğun bir dramdır. *Kumkuma* hem hayatı, kadınları seven ve artık –özlem ve arzu duygularında sürse de yaşlanmanın kaçınılmaz aşınmaları yüzünden fiilen sevmeyen olmuş– bedeni duygularını izleyemeyen ihtiyar bir erkeğin dramıdır hem de artık okunmaz olmuş bir yazarın ve daha da beteri kendi eserinden kuşkuya düşmüş bir yazarın dramıdır. “Smirnoff iyi gelecek, unutturacak neyi? Şairin, eserinin hiçliğini.”⁴

* Belki kullandığı ağdalı Osmanlıca, belki eserlerinin konularını memleketimiz yaşamından seçmemesi, zamanla Abdülhak Hâmid Tarhan’ı okunmaz kılmıştır. Zamanla diğeri iki büyük şairimiz Namık Kemal ve Tevfik Fikret gibi dava adamı değildir, Hâmid. Belki onlar da bugün okunmuyor ama hepimiz isimlerini biliyoruz; çünkü ikisi de şairliklerinden öte verdikleri hürriyet ve Aydınlanma mücadelesiyle Türklerin düşünce hayatında silinmez izler bırakmışlar. Hâmid’in dramı, hayaletinin sözlerinde gizli:

“Dehamı, azametimi iki yüzlülüğüme borçluyum.”⁵

Hayalet, Hâmid’in yaratusından söz ederken şöyle diyecektir:

3. *Kumkuma*, s. 109.

4. *Agy.*, s. 164.

5. *Agy.*, s. 95.

“Bir yanımda zifiri karanlıklar, bir yanımda alevli güneş ışıkları. Halbuki elimde dilenci mektubu...”⁶

Sözü edilen mektup, şairin *Nesteren* adlı yapıtını, orada müstebit bir hükümdardan bahsediliyor diye, üstüne alınıp hiddet buyuran(!) Padişah II. Abdülhamid'e hitaben yazdığı af mektubudur. Hâmid bu mektupta bir daha böyle yaramazlıklar yapmayacağına söz veriyor ve Osmanlı hariciyesinde göreve girerek, ülke dışına hayat boyu sürecek bir tür gönüllü sürgüne gidiyordu. Bu sürgün yaşlılığında dış ülkelerde sefaletle düşmesiyle ve Türkiye'nin böyle duyarsız ve vefasız olmayı neyse ki henüz öğrenmediği, aydınlarına değer verebildiği genç Cumhuriyet döneminde, TBMM'nin ülkenin tüm yoksulluğuna karşın şair-i azam'a maaş bağlamasıyla ve bu sayede yaşlı adamın yurda dönmesiyle ancak sona eriyor. İşin daha da onur kırıcı yanı şudur: Bu mektup ve tayin işinde aracılık yapan kişi vaktiyle Hâmid'in babasının köşkünde hizmetli olup sonradan saraya tırmanmış ve her ne sebeptense Abdülhamid'in sevdiği kulları arasına girebilmiş bir ağadır! “Görevimi maaşımı kaybetmemek için her şeye razı olmuşum.”⁷ Şair bir yandan da Namık Kemal'in, Fikret'in bu mektup işinden haberdar olmamalarına duacıdır.⁸ Mektup ya da mektuplar tarihi gerçeklik, Hâmid'in hayaletinin dile getirdiği duygular Selim İleri'nin yorumudur. Ancak bu yorum, az önce “edebiyatımıza emek verenlerin zihinlerinin duygularının içine süzülme” diye nitelendirdiğim zihinsel durumdur ki, kanımca hakikate giden yol da budur. Kişisel hürriyetine düşkün, Osmanlı istibdatının ağır atmosferine dayanamayan bir adamın müstebit sultana yazdığı mektup-

6. *Kumkuma*, s. 95.

7. *Agy.*, s. 94.

8. *Agy.*, s. 95.

lardan hoşnut olması mümkün değildir; iktidara, hele de istibdada ödün veren hiçbir aydının içi rahat olamaz. Adûlhak Hâmid Tarhan kendini savunma gereğini duyar Selim İleri'nin anlatısında:

"Fakat kim kapana kısıtıldığında tek yüzlüdür?"⁹ diye sorar, hakkında "siyasi fikri yok," diyenleri, "Memlekette hürriyet olsaydı fikrim olmaz mıydı," diyerek yanıtlamaya çalışır.

Şimdi bu yorumlara dayanarak ben -haddim olmadan- bir yorum yapacağım: Hâmid bir aydın olarak kendi çelişkisiyle yüzleşemedi; bu yüzleşmeden kaçınabilmek için kendine uyguladığı denetim başka konularda da kendiyle yaratisının arasına girdi, tumturaklı dili aslında kendi duygularını saklamak için bir araçtı, bilinciyle duygularının kaynaşmasını önleyen bir zar-duvardı. Selim İleri de belki bu görüşe yakın durmaktadır; İleri'nin yazdığı anlatıda Hâmid'in hayaleti nihayet öz hesaplaşmaya girecek, kendisinin aksine ölümden sonra taze bir üne kavuşan Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bir yandan kıskanırken, öbür yandan Tanpınar'ın şiirlerindeki duruluğa hayran kaldığını vurgulayacaktır:

"Ne güzel geçti bütün yaz / Geceler küçük bahçede / Sen zambaklar kadar beyaz / ve ürkek bir düşüncede," demiştir Tanpınar. Hayaletin bu dizelere tepkisi şöyledir:

Kıskançlıkla irkildi. Ne kadar yalın. O yaz şimdi herkes için birçok yaz olup kalmış. Her okuyan kendi yazlarından hatıralar yurdu bir geceyi düşünecek.¹⁰

Bireyin hayat/cinsellik/ ölüm/sonsuzluk karşısındaki durumu gibi "büyük mevzu"lara el atan Abdûlhak Hâ-

9. Agy., s. 95.

10. Agy., s. 139.

mid Tarhan'ın şiirlerinin kimi kez sadece bir aruz takır-tısı olarak kalakalması, şaşaalı üslubunun bir türlü kanatlanamayışı acaba şairinin kendiyle yüzleşmekteki tereddütleriyle bağlantılı olabilir mi? Hâmid bireysel özgürlüğünü koruyabilmek için siyasi otoriteye ödün vermiştir de bunun bedeli yaşlılığında bir düş kırıklıkları kumkumasına dönüşmesi midir?

Her ne olursa olsun, Abdülhak Hâmid Tarhan, Türk edebiyatına Batı'ya doğru ışıklı bir kapı açmıştır. Onun manzum tiyatro eserleriyle, daha yeni zamanlarda tarihi konu alan, manzum tiyatro eserleri kaleme almış Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen gibi yazarlarımız arasında bir bağ var mıdır acaba?

Onca eser vermiş Hâmid'in ölüm acısını dile getiren ve gazel formunda bestelenmiş olan *Makber*'ini alaturka müziğe aşına herkes hiç olmazsa bir kez dinlemiştir, belki de sözleri yazanın kimliğini bilmeden, merak da etmeden. İçki sofrasında ağıtlar eşliğinde demlenmek bize ait bir gariplik olsa gerek. Türk edebiyatına emek veren bir yazar olarak koca Hâmid'in mersiyesinin meze işlevine indirgenmesi içime dokunuyor.

Bayanlar, baylar biraz vefa lütfen. Selim İleri hepimizin adına vefa borcumuzu ödüyor.

ÇOCUKLUĞUMUZUN SOFRALARI NEREDE?..

Diğer okurları nasıl etkiledi bilemem ama Mario Levi'nin son romanı *Size Pandispanya Yaptım* beni çocukluğumun bayram sofralarına götürdü. Yakın akrabaların bir araya toplandığı, özenle pişirilmiş yemeklerle donanmış sofralar... Mario Levi'yle aynı kuşaktanız. Aynı dönemde, farklı şehirlerde, bir anlamda farklı, başka bir anlamda eş kültürel ortamlarda benzer sofralara oturmuşuz. Fark, Mario'nun –kuşkusuz yazarın çocukluk anılarından da esinlenilmiş– kahramanlarının Musevi kesime mensup olmalarında. Ortaklık ise benim anılarımdaki insanların da tıpkı Mario'nun kahramanları gibi orta sınıflara dahil olmaları. Emek zahmet hazırlanan ziyafet, mutfak işçisi kadınlara nasıl bir yorgunluğa mal olurdu; yoksa geleneksel kadınlık rolünü benimsemişler için anlamlı ve heyecanlı bir girişim miydi bu, bilemiyorum (Mario'nun kadınları için ikinci şık geçerli gibidir) ama bu kalabalık sofralar çocuklar için neşe kaynağıydı. Güven duygusu ve bu duyguyu yaratan süreklilik... Çocuk, büyük ailenin koruyucu kanatlarına muhtaçtır; büyüdükçe kanatların gölgesinde boğulur, kendi kanatlarını kuşanıp uçmak ister. Şimdi o kadar farklı bir yaşam kesitindeyim ki, hâlâ birileri böyle sofralarda buluşuyor mu bilemiyorum. 12 Eylül'ü önceleyen ve izleyen ka-

ranlık gecelerde, üzerimize abanan iktisadi bunalımların çetin koşullarında, kalabalık dost ve aile meclisleri yok olup gitti gibi geliyor bana.

Güven... Orta sınıfların peşinde olduğu yanılsama... Aman çatışma çıkmasın! Dengeler bozulmasın. Çocukların hatırı için saklanan, gizlenen, yumuşatılan gerçekler... Küçük burjuvazinin ikiyüzlülük olarak nitelenebilen ketumluğu... Dini, ulusu, ne olursa olsun, tüm orta sınıflar için geçerli bir saptama değil mi şu tümce:

Hayatlarımızı bazı fırtınaların uzağında sürdürmemize imkân veren limanlarımızda, kendi hapishanelerimizi nasıl inşa ettiğimizi, yan çizmelerimizin bize ne bedeller ödettiğini düşünmenin ise hiç zamanı değildi.¹

Duyarlı ve dikkatli çocuk, limanlarda biriken ve çürüyen aile sırlarını sezecek, ziyafet sofrasına eşlik eden büfede –İngilizlerin deyimiyle– pek çok iskeletin kilit altında tutulduğunu kavrayacaktır. Sakınım, iletişimsizlik doğuracak, artık yetişkin çağa gelen çocuk, büyük ailenin ayakta tutmaya çalıştığı süreklilikten kopacaktır. Levi'nin adsız kahramanına olan da budur.

Mario Levi'nin romanı birkaç düzlemde değerlendirilebilir:

a) Ülkemizin kültürel ortamlarından birinin, Musevi geleneğinin kaydını tutan belgesel nitelikli bir kurmaca olarak.

b) Orta sınıfa mensup ailelerin duyarlı bir çözümlemesi olarak.

c) İlginç bir kurguya dayanan deneysel bir roman olarak.

1. Mario Levi, *Size Pandispanya Yaptım*, Doğan Kitap, İstanbul, 2013, s. 205.

a) Gerçeklerden yola çıkan kurmacanın, okur zihnini gerçeğe, değme bilimsel çalışmadan çok daha fazla yakınlaştıran gücü yadsınamaz. Mario Levi'nin romanında verdiği bütün yemek tarifleri gerçekten var mıdır, bir kısmını yazarın hayal gücü mü yaratmıştır bilemiyorum. Şurası kesindir ki *Size Pandispanya Yaptım*, Musevi olmayan okuru, Türkiye Yahudiliğinin gerçeğine yakınlaştırmaktadır. Bu yakınlaşma, uzun uzun tarifleri verilen yemeklerin süslediği sofralar ve o sofralarda söze dökülen ve daha çok dökülmeyen duygular, durumlar, ilişkiler aracılığıyla olur. Dilde, damakta bir sentezdir Türkiye Yahudiliği: Eski yurtla yeni yurdun, beş yüz küsur yıl önce veda edilmiş ülkenin kültürü ile varılan ülkenin, Osmanlı yurdunun kültürel ortamının bir bileşkesi. Roman bu bileşkeyi daha ilk sayfalarında "alíkobení" sözcüğüyle muştular.² Alíkobení=alíkoy bení! Komşu çocuklarını misafir ederken onları oyalamak için ellerine tutuşturulan taze pişmiş börek, çörek, Allah ne verdiyse, bu adla anılmaktadır. Romandaki ailevi olayların tanığı, romanımızın gölgedeki kahramanı "sekiz-on yaşlarında yalnız, kendine yetmeye çalışan³ çocukla işte böyle tanışırız, "alíkobení" dolayımıyla...

Gerçekleşen kültürel senteze rağmen diken üstünde bir duruşu vardır, Yahudi yurttaşlarımızın beş yüz yıldır yurt bildikleri Türkiye'de. Göçlerin ardı kesilmez. Çoğu ticaretle uğraşır, geldikleri ülkenin ve yeni ülkenin toplumsal yapılanmasının dayattığı işbölümünde onların payına ticaret düşmüştür. Büyük sermaye sahibi olmayan aileler, ülkenin iktisadi çalkantılarının etkisindedirler. Göçlerle yüklü mazi, "Bir yeni vatan daha mümkün

2. Agy., s. 15.

3. Agy., s. 15.

mü?” sorusunu zihinlere kazımıştır. Üstelik Türkiye’imizde gayrimüslimlere tahammülsüz bağnaz kitlelerin bilinen mevcudiyeti hep bir tehdit unsuru olma niteliğini sürdürmektedir. Nitekim, kahramanlarımızdan bir kısmı uzak diyarlara, Güney Amerika’ya göç edecektir.

Bu tedirgin ortamda, mazinin acı yükünün gölgesi altında yaşayan insanların, geleceği göğüsleyebilmek için, her koşulda sağlam kalan bir şeylere ihtiyacı vardır. Gelenektir o! Varsın mutfak geleneği olsun! Ülkeden ülkeye savrulan Yahudiliğin, yüzyıllar boyunca kimliğini nasıl ve niçin koruyabildiğini anlatır Levi’yi okurken. Yahudi yemekleri bu kimliğin romandaki simgesidir. Yazarımız, ıstıraplı bir tarihi, savunmalara ve suçlamalara kalkışmadan, duygu sömürsüne çok açık bir alanda asla bu yola başvurmayan bir üslupla, duygu ve düşünce dünyamızda var etmeyi başarır.

b) Orta sınıfların namı diğer küçük burjuvazinin korunma, güvenlik ve süreklilik yanılsamalarına duydukları ihtiyacın Yahudilerin özgül tarihi dolayısıyla, Musevi ailelerde daha da derin kökler saldığı anlaşılmaktadır. Yanılsamanın korunması için ailenin kapalı kozasında vuku bulan sansürlemelerin ilginç örnekleriyle örülmüştür bu roman. Sansürler ve baskılar... Küçük sermaye sahibi ailenin dinmek bilmeyen tedirginliği, ticaret hayatının ana akımına dahil olabilme yani büyük sermaye ve güvenceye kavuşabilme emelini güçlendirmekte; toplumsal tırmanışı sekteye uğratabilecek aşklar daha başlarken ailenin baskısıyla bitirilmektedir. Kocasının ölümlüyle hepten zarurete düşen, terzilik yapmak zorunda kalan Rahel’in oğlu Yusuf ile dikişçi kız Rozi arasındaki aşk tomurcuğu bu akıbetten kurtulamaz; annenin baskısı ve oğlun hırsı yüzünden açamadan solar. İki gencin arasındaki titreşimi anlatan sayfalar romanın en güzel ve

etkileyici bölümlerindendir.⁴ Bu sahnede Rozi oynamakta mıdır, Yusuf'u elde ederek o da kendi çapında bir tırmanışı mı gerçekleştirmeyi amaçlar? Belki. Zaten Levi sık sık başvuracaktır "oyun" sözcüğüne, sessiz ve içli çocuğun tanık olduklarının gerçektense gerçeği örten bir oyun olduğunu imleyecektir. Gene de Rozi ile Yusuf arasında yüreğe dokunan içten bir şeyler vardır. Nitekim ilerideki yıllarda, közdeki kıvılcım alevlenecek, Yusuf ve Rozi'nin aşkı gerçekleşecek ve herkes için trajik sonuçlar doğuracaktır.

Gençliğinde Yusuf'tan vazgeçmek zorunda kalmak Rozi'yi nasıl etkileyecektir? Onu gözü kara cinsel maceralara iten öz yapısı mıdır, gönlünde açılan yara mı?

Roman, aile bireylerinin iç içe geçen öyküleri zamanda ilerleme ve gerilemelerle akarken, gizli saklı yaşanan cinsel ilişkiler, mutlu aile fotoğraflarının negatifleri gibi çıkar karşımıza. Sırların sonu gelmez. Aile üyelerinin kimi kez araya giren kıtalara ve okyanuslara karşın birbirine tutunması, iç dünyalarda mutsuzluğun yarattığı çöküntüleri gözlerden gizleyen ve herkesin ihtiyaç duyduğu bir oyundur.

Bu ortamda kadınlar –durumlarının bilincinde olsalar da olmasalar da– erkeklere göre kapana kısılmışlardır. Erkekler iş hayatları sayesinde farklı deneyimler yaşarken (kimi kez iflas gibi acı yaşantılar da deneyimlenecektir), gizli cinsel ilişkileri sayesinde zevke ulaşabilirler. İflas felaketini paylaşan kadınların ise eve bağları, eşe sadakatle perçinlenmiştir. Bu sıkışmışlıkta, kız kardeşler, eltiler, kaynana ve gelinler arasında saygı örtüsü altında sürüp giden çatışmalar ve rekabet kaçınılmazdır. Kadınların hazin hayatına duyarlıkla yaklaşır Mario Levi ve

4. *Size Pandispanya Yaptım*, s. 82-86.

anlatıcısının ağzından şöyle der, roman kişisi bir kadın için:

Yaşadıklarını [...] derin bir kırılgılık içinde, çaresizlikle kabullenmek zorunda kaldığını öğrendiğimdeyse, tüm benliğimi hâlâ içimden atamadığım bir sızı kapladı.⁵

Kadın karakterlerin çaresizlik sızısı roman boyunca bizi terk etmeyecektir.

Kaderini değiştirmeye kararlı bir kadının –Rozi gibi– erdemsiz sayılabilecek bir yaşama yönelmekten başka seçeneği var mıdır?

c) Romanın kurgusu ilginç ve karmaşıktır. Mario Levi hayatın bir tiyatro oyunu gibi sahnelendiği evlerde geçen ve sırlara dayanan olay örgüsünü bizeiletirken oyunsu ve oyuncu bir yöntem yeğlemiş, anlatıyı bük-tük-çe bük-müş. Öyle ki anlatıdaki oyunsuluğu çözmek sırları çözmekten zor. Roman metninde birkaç defter, mektuplar ve farklı anlatıcı sesleri mevcut. Olayları ve sırları zihninde birbirine ilintilendiren kişi, romanın başında, içine kapalı, duyarlı bir çocuk olarak karşımıza çıkan ve romanın sonunda aile bireylerinden değilse de gelenekten kopmuş, özgün bir insan olarak selamlayacağımız “yazar”dır. Ancak defterleri tutan o değildir. Kimdir? Defterler yazara “anlatması” için emanet edilmiştir. Defterlerdeki “anlatıcı ses” ise bazen birinci, bazen ikinci, bazen üçüncü şahıs olarak konuşur. Defterlerin dışında kalan roman metninde koyu puntolarla dizilmiş bölümlerdeki “ses”in sahibi başkasıdır; italik harflerle dizilmiş bölümlerdeki ses ise başka bir kişiye aittir. Sır düğümle-

5. *Size Pandispanya Yaptım*, s. 16.

rinin gelip dayandığı kişi ise, kendisi de gayrimeşru bir çocuk olan ve gayrimeşru bir çocuk doğuran, dolayısıyla gelenekçi kabulün dışına düşmüş, *femme fatale* mi kurban mı olduğuna bir türlü karar veremediğimiz (kanımca hem kurban hem *femme fatale*) Rozi'dir.

Hayatın özünü, içten duyguları, yalansız arzuları, ritüelleşmiş geleneğin katı kalıpları arasında ezen, kimseye gerçek kendisi olabilme imkânını tanımayan tiyatrovvari hayat tarzını canlandırabilmek için yazarımız tam bir biçim/içerik uyumu yakalamamış mıdır? Yakalamıştır. Üstelik roman bu uyumu, uzun ama berrak tümce-lerden oluşmuş çok lezzetli bir Türkçeyle yansıtmaktadır. Bulmacavari kurguların çekiminden biz yazarların kurtulmamız zor... Düşünmeden edemiyorum, yalın bir kurguyla Rozi'nin ve diğer tüm karakterlerin dramları yüreğimize daha da derinden işlemez miydi?..

* Gene de *Size Pandispanya Yaptım* son yıllarda okuduğum romanların en güzellerinden biri. Bende kalıcı izler bıraktı.

DEPREM ÜZERİNE

Türk edebiyatının kurgusal metinlerini gençlik argolarının, başka dillerde sözcüklerin bastığı günümüz ortamında Zeyyat Selimoğlu'yla yeniden buluşan okur, Türkçenin Yunus Emre'yi yüzyılların ötesinden hâlâ ta yüreğimizden kavrayabilmemizi sağlayan sağlam ve güzel ana dokusu üzerine düşünüyor. Ve artılarıyla, eksileriyle ulusal ve toplumcu gerçekçi edebiyat akımları üzerine de...

Zeyyat Selimoğlu'nu yeniden yayımlamak, vefasız ve unutkan ülkemizin vefasız ve unutkan edebiyat ortamını uyanmaya ve anımsamaya çağıran yerinde bir girişim. Edebiyatın adacıklardan oluşmadığını, tarih boyunca süren bir kültürel akış olduğunu imleyen böyle eyelemler için kendi adıma teşekkür duyuyorum.

Gerek ulusal gerek toplumcu gerçekçi edebiyat akımlarında, yazarın toplumsal ve kültürel bir hedefi vardır. Zeyyat Selimoğlu'nu da bu bağlamda değerlendirmeliyiz sanırım. Edebiyat yaratıcısı, incelemeciler tarafından hangi akıma dahil edilirse edilsin her zaman kendini gerçekleştirmek için yazar, edebî yazının her zaman yazarın kişiselliğiyle, çağrışım ve yaratma gücüyle, bilinçaltından yükselen karşı konmaz çağrılarla ilişkisi vardır. Nitekim *Deprem*'in arka kapağındaki alıntıda Zeyyat Selimoğlu

bizzat dile getirmektedir, bu uzun öyküyü uykusuz bir gecede aniden zihninde beliren bir düşüncenin tetiklediğini. İstanbul'un bir deprem bölgesi olduğuna dair, herkesin bildiği bir gerçeğin birden deneyimlenmiş bir yaşantı gibi Selimoğlu'nun sinir sisteminde uyanmasıdır, bu kitabın ilk tohumu! Zeyyat Selimoğlu'na, ömrünün son demlerinde vuku bulacak 1999 faciası, yıllar öncesinden malum mu olmuştur? Edebiyatta kehanet özelliği de bulunduğu görüşüne katılanlara çekici gelebilir bu olasılık. Anca Selimoğlu'nun zihninde uyanan düşünce, büyük bir şehirden azman bir şehre dönüşmeye durmuş İstanbul'un yaşadığı ve yaşayacağı toplumsal sarsıntıyla ve bu sarsıntının bireyin kişiliğinde ve yaşam yolunda yaratacağı derin fay kırıklarıyla ilgilidir. Her yazar okunmak ister, yazı bir iletişim aracıdır ancak ulusal ve/veya toplumcu gerçekçi edebiyatın emekçisi, edebiyat yaratıcısının öznel konumuyla yetinmez; topluma ve diline karşı sorumluluk duyar; o, her toplumsal katmandan okura ulaşmak, doğru bildiği mesajları iletme ister. Kısıtlı bir entelektüel çevreyle yetinmek ona dar gelir; para ve ün için ödünler vererek okur çoğaltmaya çalışmak ise ona tümünden yabancı bir eylemdir. Çok okunmak ister ama bu istek yakıcı toplumsal sorunlara dair doğru bildiği çözümlemeleri ve çözümleri –dayatma değil– iletme ve paylaşma tutkusudur. Böylece geliriz bu akımların güçlü odaklarına: Dil ve konudur önemli olan; ve yaratılan kişilerin inandırıcı olmaları. Kurgu pek çok yapıtta ikinci planda kalmış gibidir. Yazar sıradan vatandaşa seslenebilecek bir üslupla yazar ve onun hayatına dokunan konuları işler. Edebî güzellik, bu herkese ulaşabilen dilin içinde yaratılmalıdır.

Gerçekten de *Deprem*'de Selimoğlu'nun dili sadeliğinin içindeki güzelliğiyle okuru daha ilk sayfalarda çarpar. Ne müthiş mimarileri olan cümleler söz konusudur ne çetin ceviz eğretilmeler... Okurdan zihnini yorması

istenmemektedir; gene de son derece güzel bir dildir bu; pırıl pırıl, ıslıl ıslıl bir Türkçe. Yaratılması sanıldığından çok daha zor bir dil: Türkçenin şiirsel değişleri ile halk değişlerinin yazarın kişiselliğinin süzgecinden geçerek kıvamını bulmuş bir bileşkesi...

Deprem, her katmandan okura yakın gelecek bir üslupla başlar; dilimizin masalsı tınısıdır bu, bizi zamana, süreçlere değgin bir anlatı okumaya hazırlar. Karadeniz kırsalının şiddet patlamalarıyla yarılan durgun zamanında başlar anlatı.

Gel zaman, geç zaman [...] zaman geçmiş, ne kadar zaman, eh işte, birkaç zaman, ben diyeyim iki saatlik zaman, bilemedimse bilen desin iki saat, ya da korkudan zaman da durmuş da olduğu yerde, takılıp kalmış. Sessizlik, bütün Mitari'nin üstüne çöken o tekinsiz sessizlik, rivayet ederler ki birdenbire bozulmuş. Tüfeklerden yayılan yaylım ateş gürültüsü mü [...].Öldürülen erkekler için sayı kurup ağlayan kadınların haykırması mı...¹

Ve... büyükşehre, İstanbul'a savrulur anlatı.

Derin ruhsal çözümlemelere sapmayan bu kitapta isabetli bir dil kullanımı sayesinde tam hedeften vuran sözcük seçimleriyle gene de bireysel, psikolojik değişimler, ruhsal yarılmalar başarıyla verilir:

Büyük kent tek bir insandan iki yarım insan yaratmakta ustadır.²

Saldırgan bir atılganlığa güdümlü bireyin varlığında meydana gelen fiziksel ve psikolojik değişimler ile fizik-

1. Zeyyat Selimoğlu, *Deprem*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995 s. 5.

2. Agy., s. 86.

selliğin bilinci dumura uğratması, bir tür robotlaşma, gene birkaç sözcükle ve tam anlamıyla verilebilecektir:

Yüreğinin ortasında saatin zembereği gerilmiş, çelik yaylar geriliyor kurulu Sefer'in yüreğinde ve ter; sinirler, adaleler, atardamar ve kanın basıncında değişim!³

Okurun kitabı okuyup bitirdiğinde aldığı iletiler sayesinde zihinsel bir atılım göstermesi umulmaktadır, çetrefil bir dili çözebilmek için zihinsel katkı sunması değil.

Zeyyat Selimoğlu, feodal toplumlara özgü "kapalı iktisat" alışkanlıklarına eğreti biçimde yamanmış bir kapitalleşmenin hileleri ve zorbalıklarıyla sarsıla sarsıla azmanlaşan bir İstanbul'da, toplumun iki zıt ucundan iki erkeği bir suç ânında karşı karşıya bırakacaktır. Bir cinayet işlenir: Katil, İstanbul'a küçük bir Karadeniz köyünden –vaktiyle adı Mitari olan– göç etmiş, yaşam enerjisiyle dopdolu, içi dışı bir, yoksul ve ezilmiş ama ezilmeye razı gelmeyen Sefer'dir; maktul ise, mal taşımacılığının büyük ölçekte deniz yoluyla yapıldığı bir dönemde (20. yüzyıl ortasının Türkiye'si) çarpık parasal ilişkilerle mavna ulaşımını eline geçirmiş, paraya para demeyen bir aracı kapitalist, Fazılzâde Fikret. Ve o ezeli soru: Suç kimdedir?

Deprem, birbirini tanımayan bu iki erkeğin (insafsız para babası Fazılzâde ile kiralık katil durumuna düşmüş Sefer) yüz yüze kaldığı suç ânına kadar olan yaşam maceralarını anlatırken karakter çiziminde çok başarılıdır. Zeyyat Selimoğlu eserinde konu edindiği toplumsal, tarihsel ve coğrafi ortamları besbelli yakından tanımıştır. Sefer iyi niyetli, çalışkan ve onurlu, dilerseniz "dik kafalı" deyin, güçlü kuvvetli bir delikanlıdır; evet varlığında şiddete yatkınlık vardır ama onun kişiliğini asıl bozan sınıfsal im-

kânsızlıklar ve onuruna indirilen sınıfsal darbelerdir! Gecekondu temelleri üstüne kondurulmuş azman bir apartmanı andıran İstanbul kapitalizminde, onun dürüst bir emekçi olarak kalmasına izin yoktur. Ondan beklenen, kölece itaattir. Fırıncılıkla başlayan şehir hayatı, bar fedailiğine ve farkına bile varmadan katillîğe itecektir onu.

Fazılzâde ise kirli para ilişkilerinde yetişmiştir. Hırslıdır, zekidir, acımasızdır. Sefer ne denli mağlupsa Fazılzâde o denli galiptir! Fakaaat... Kudretli hayatı, fiziksel cesaret sahibi de olan bu insanı kendi kendinden korumaya yetmez! Fazılzâde sevgisiz ve mutsuzdur; sınırsızlığa açılabilir hayatını daraltıp kısıtlayan fobilerinin esiridir. Kurnalsız bir kapitalist rekabetin doğurduğu kin ve fiziksel cesaretinin getirdiği umursamazlık onu bir kadın meselesinden dolayı gözü dönmüş, yalanlarla beyni yıkanmış Sefer için kolay bir av haline getirecektir. Fazılzâde mezara, Sefer hapishaneye! Türkiye'nin kapitalistleşme ve çarpık kentleşme çağının adeta röntgenini çeken, dokunaklı ve düşündürücü bir hikâyedir bu. Ayrıca bu yapıt, bugünden geriye bakınca Selimoğlu'nun –kehanet midir bilemeyeceğim ama– kesinlikle müthiş bir sezgi gücü ve çözümleme yetisiyle gerçekleştirdiği, gelecek izdüşümleri olan tümcelerle dikkat çeken, etkileyici bir anlatıdır:

Günahı büyük olanın camisi de ona göre olmalı.⁴

[...]

Günahkârı bol olan beldenin camisi de ona göre bol olur!⁵

Nasıl, sanki günümüz Türkiye'sinden bir kesit!

Kanımca *Deprem* iki depremzedenin birisinin kabri, öbürünün cezaevini boyladığı noktada sona ermeliydi.

4. Agy., s. 53.

5. Agy., s. 55.

Böylesi çok daha etkili bir anlatı olurdu diye düşünmek-ten kendimi alamıyorum. Zeyyat Selimoğlu'nun Sefer'i ise cezasını çekerken, saflığından yararlanılarak kendisine cinayet işlettirildiğini gecikmiş bir idrakle anlayacak, vicdan azabına sürüklenecek, salıverildiğinde bu *deprem* şehrini terk edip köyüne dönecektir. Toprakla uğraşmak, çalışmak, ürün almak onu iyileştirecektir. Suçun kefaretinin vicdan azabı ve emekle ödenmesi elbette hayatın içinden bir izlek olmakla kalmaz edebiyatın da gözde konularındandır. Gene de *Deprem* ya cinayetle sona ermeliydi ya da eğer sürecek idiyse, suçun ve aldatılmışlığın idraki, vicdan çilesi ve emeğin acılı ruha kurtuluş getirmesi bölümleri de en azından suça giden yol kadar ayrıntıyla işlenmeliydi. "Kurgunun ikinci plana atılması," derken kastettiğim, işte böyle noktalar.

Kurguda dikkatimi çeken bir başka nokta, Sefer'in kadınlarla ilişkisinin vukufla incelenmemiş olması. Sefer niçin karısına karşı o kadar sadistçe davranmıştır da büyük kentte –amiyane deyişle "metres hayatı" yaşadığı– sevgilisine karşı daha insanca bir tutum izler? Bu düğümün açılmasında ataerkil kültürün, kişilik yapısının ve büyük kentin payları nelerdir? Bu noktalar adeta geçirilmiştir.

Gene de bugünün gençlerinin Zeyyat Selimoğlu'nu okumasında sonsuz fayda var: Ülkelerin ve toplumların nereden gelip nereye gittiğine vâkıf olabilmekte, tanıklık görevini hakkıyla yerine getirmiş edebiyat yapıtlarının siyasi tarih kitaplarından çok daha etkili olabilmesi sebebiyle. Ve tüketim ekonomisinin iki gün sonra unutulacak terimlerinden medet ummak yerine (zira iki gün sonra yeni geçici sözcükler atılacaktır ortaya) Türkçenin güzelliklerine ulaşabilmenin çok daha geçer akçe olduğunu fiilen görüp saptayabilmek için!

AYDINLANMA GELENEĞİMİZİN İZİNDE BİR YAZAR: EMRE CANER

1970'li yıllar... Annem hayatta; ikimiz Tefvik Fikret'in evi Aşıyan'ı ziyaret etmek istiyoruz. Bebek'ten bindiğimiz takside şoföre bizi Aşıyan'a, Tefvik Fikret'in Rumelihisarı'ndaki evine götürmesini söylüyoruz. Mahallin taksi şoförü boş bir yüzle, "Kimin evi, kim, o da kim?" diye soruyor. Annemle bakışıyoruz. Yüreğimi buzdan bir bıçak çiziyor. Sora sora yolumuzu buluyoruz. Aşıyan Müzesi'ndeki görevli memur –çoktan toprak olmuştur herhalde– emekliliği yaklaştırmış bir hanım, bizi hem gezdiriyor hem de bize coşkuyla Fikret'i anlatıyor. Yüreğimdeki buz çizici onarılıyor.

Kırk yıl kadar sonra, tek başıma Osman Hamdi Bey'in Eskişehir'daki beyaz dantelleri andıran köşkünü geziyorum. Kasabaya gelme nedenim müzeyi görmek. Görevliler bahçede, buram buram soğan kokuları arasında lahmacun yiyorlar. Kimse bana açıklamada bulunmuyor. Zahmet edip içeri bile girmiyorlar, ortalığı kırıp geçirsem ruhları duymayacak. Şaşırmıyorum, kırk yılda çok şey görüp geçirmişim. En azından kasaba ahalisi Osman Hamdi Bey'in evini biliyor, bununla yetiniyorum.

Aşıyan ziyaretinden kırk beş yıl sonra, Osman Hamdi, Tefvik Fikret, Tefvik Fikret'in ölüm maskını hazırlayan ilk kadın ressamımız Mihri Müşfik Hanım ve

niceleriyle Emre Caner'in sayfalarında buluşacağım. Emre Caner resme ilgi duyuyor mu bilemiyorum ama konu seçimlerinin bilinçli olduğunu ve yazarın Aydınlanma geleneğini bu topraklarda yeşertmek isteyenlerin izine düştüğünü tahmin ediyorum. O geleneğin ince ama yaygın kökleridir ki bu çelişkili ülkeyi tüm zıtlıklarına rağmen hâlâ bir arada tutabilmektedir! O kökler ki değerlerinin belki her şeyden çok bilinmesi gerekirken yeterince benimsenmemekte! Emre Caner'in iz sürüşünde vefasız ülkemize yönelik bir aydın sorumluluğunun etkisini seziyorum. Yazarın Osman Hamdi Bey'in biyografisine koyduğu, ressamın ünlü eseri *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ne gönderme olan ad ve ithaf sezgimi destekliyor:

"Bu topraklarda Aydınlanma düşüncesinin filizlenmesi için emek sarf eden tüm kaplumbağa terbiyecilerine..." Kitabın, 2016 sonbaharında ben varlığından haberdar oluncaya dek beş baskı yapmış olduğunu sevinerek görüyorum. Emre Caner vefalı davranmış ve roman havası verilmiş bu biyografi için temel oluşturan araştırmanın yazarı Mustafa Cezar'a teşekkür sunmuş¹; böylece Aydınlanma geleneğinin harcı olan bellek ve vefayı okuruna anımsatmış. Öyle ya, bellek ve vefa olmazsa bilgi birikimi nasıl oluşur? Bu birikimden uzak toplumlar karanlıkta yollarını nasıl bulur? Bir solukta okuduğum *Kaplumbağa Terbiyecisi*'nde yazar, Osman Hamdi Bey'in yaşamının tam bir kronolojisini verirken, tarihsel-toplumsal fonu da tüm çelişkileriyle çizebilmiş; böylece bütünsel bir resmi koymuş ortaya. Bu okumadan öğrendiğim en birinci husus, aydınlanmış bir zihne sahip kişinin bilinçli ve insani davranışla padişaha da ait olsa feodal bir zihnin perişan öngörüsüzlüğü arasındaki çarpıcı zıtlığı

1. Emre Caner, *Kaplumbağa Terbiyecisi: Osman Hamdi Bey'in Romanı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 276.

imleyen şu önektir:² Bilinen şey, Padişah II. Abdülhamid –atalarının izinde– şahsi mülkü gibi gördüğü Osmanlı topraklarının altındaki tarihi zenginliği ulufe dağıtır gibi yabancı ülkelere peşkeş çekerken, ülkemizde müzeciliğin babası olan ressam Osman Hamdi Bey, bu mirası ulusal bir bilinçle, titizlikle korumaktadır. Bir ayrık örnek: Çiviyazılı tabletleri Louvre Müzesi’ne göndermeyi kabul edecektir. Dönemin Osmanlı diyarında tabletlerin dilinden anlayacak kimse yoktur. Üstlerindeki yazı ancak Louvre Müzesi’nin uzmanları tarafından çözülebilecek ve insanlığın ortak bilgi birikimine aktarılabilir! Adeta ulusal bilincin de sınırları olduğunu, kör bir sahipleniciliğe indirgenmemesi gerektiğini söyler Osman Hamdi Bey’in tutumu. “İki farklı kökten (Osmanlı kültürü ve Aydınlanma) beslenmiş bir dünya vatandaşıydı,” der onun için Emre Caner.³

Emre Caner’in bir diğer eseri *Mihri Müşfik Hanım’ın İzinde*’nin ise edebî açıdan çok daha ilginç bir roman olmasına karşın –ve belki de bu sebepten, internet ortamında yankılansa da– okur indinde *Kaplumbağa Terbiyecisi* kadar yaygınlık kazanmadığı görülmektedir. Oysa *Mihri Müşfik Hanım’ın İzinde* has romanlara ait o özelliği taşır: Unutulmaz karakterler ve unutulmaz sahneler içerir.

İlk kadın ressamımız olarak kabul edilen Mihri Müşfik Hanım’ın adına ilkin Selim İleri’nin eserlerinde rastladığımı ve sonra kimi resimlerini müzelerde gördüğümü anımsıyorum. Selim İleri’nin deyişiyle, “ölü kelebek” Mihri Müşfik Hanım... O da bir çığır açıcı, Osman Hamdi Bey gibi. Niçin adı okul kitaplarında yer almaz? Niçin son zamanlarda özellikle kadın araştırmacıların çabaları-

2. Agy., s.198-199.

3. Agy., s. 238.

na dek unutuŖa terk edilmiŖti? Eserleri dünya çapında müzelere kabul edilmiŖ bir ressamken  stelik? Tevfik Fikret'in evini gezerken, duvardaki maskın Mihri M Ŗfik Hanım'ın ellerinin eseri olduğunu biliyor muydum? İki hayatı birlikte okuyunca sebep açıklığa kavuŖuyor. Osman Hamdi Bey bir ömür boyu, eserini, kurduğu müzeyi ve a tuğı okulu yerleŖtirmek için kimi kez kahramanca, kimi kez bir diplomat gibi kurnazca mücadele etmiŖ yobazlıkla, yıkılan imparatorluğun saçma bürokrasisiyle ve tek hâkim Abdülhamid'in egosuyla! Mihri M Ŗfik Hanım ise daldan dala konan bir kelebek gibi gönlünün deėiŖken arzusunun çekiminde yad ellere u muŖ. Peki, daha iradeli, dirayetli olsaydı, Osman Hamdi Bey'in denediği yollar ona açılacak mıydı? Hayır. Çünkü o bir kadındır. Aydınlanmacı Osmanlılar, Avrupa'da doėmuŖ bu hareketi yani insan aklının bilgiye dayanarak özgürce iŖleyebilmesi hareketini, Anadolu ve Rumeli'nin din dıŖı halk kültürüyle bileŖime ulaŖtırmayı d Ŗ nmemiŖ, d Ŗ neme-miŖlerdir. Nasıl d Ŗ ns nler ki, savruk ve dağınık  lkelelerinde kendileri k k kültürlerden ırak d Ŗ m Ŗlerdir. Ama sezgi oradadır; Osman Hamdi Bey'in tablolarında yıkılan Osmanlı medeniyetinden sahneler resmetmesi, aile fertlerini ve Eskihisarlıları model olarak çizmesi sadece oryantalist ekolun içinden yetiŖmiŖ bir ressam olmasına mı bağlıdır? Burada bir belgeleme ve sentez çabası yok mudur?⁴ *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosunda ve diğer kimi eserlerindeki  aėrıŖımlara açık felsefi dokunuŖlar ilginç değil midir? Gene de tam bir sentez için Cumhuriyet'i, halk kültürü araŖtırmalarını, Köy Enstitülerini beklemek gerekecektir. Cumhuriyet'i kuran ve yükselten aydınların evlatlarında herhangi bir yönsüzlük saptana-

4. *Kaplumbağa Terbiyecisi: Osman Hamdi Bey'in Romanı*, s. 237-238.

mazken mahcup Aydınlanma adımları atan Osmanlı seçkinlerinin evlatları gerçekten de iki cami arasında beynamaz kalmışlardır. Hele kız evlatlar! Toplum, Osman Hamdi Bey'lerin feodal İslam ahlakına uymayan davranışlarını görmezden gelmeye razı ama sıra kadınlara gelince paralamaya hazırdır! İstedikleri kadar Mihri Müşfik Hanım gibi paşa kızı olsunlar... Emre Caner'in *Mihri Müşfik Hanım'ın İzinde* romanının başkişisi Ulaş, haklı olarak sorgular bu durumu: Atatürk'ün portresini yapan Mihri Müşfik Hanım, 1922'de Cumhuriyet'in şafağında niçin yurdunu terk etmiştir, neden yeniden kurulan ülkenin heyecan verici macerasına katılmamıştır?⁵ Yeteneği karakterden ayrı düşünebilir miyiz? Mihri Müşfik Hanım yurduna emek vermeyi, ancak kendi kişiliğini, dolayısıyla yeteneğini yadsıyarak sürdürebilirdi. Yaratabilmek için serbest aşka muhtaç bir kadını Devrimci Cumhuriyet dahi kaldıramazdı. Peki, dünya kollarını açmış onu mu beklemektedir? Osmanlı'nın Batı tarafından aşağılanması, kadınların dünyanın her tarafında süren ikincilliğiyle birleşince, Mihri kelebeğin hazin kaderi, sevgililerinden ünlü İtalyan şairi Gabriele D'Annunzio tarafından "odalık"⁶ diye hor görülmesine kadar varacaktır! Ne kadar isyan ettirici!

Emre Caner'in metafiksiyon (üst kurmaca) yapısındaki romanının başkişisi çevirmen Ulaş da işte bu ölü kelebeğin çekiminde şehirden şehre, ülkeden ülkeye geçecektir. Bu serüven sırasında, Emre Caner'in birkaç kalem vuruşuyla ustaca canlandığı bir dizi ilginç karakterle karşılaşınız. Ulaş'a Mihri Müşfik Hanım üstüne belgeler sağlayan, 1951 "Komünist Tevkifatı"nda tutuk-

5. Emre Caner, *Mihri Müşfik Hanım'ın İzinde*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 134.

6. Agy., s. 145.

lanmış, işkence görmüş, eski tüfeklerden İstanbul efendisi bir yaşlı sahaf, bu kişilerin en ilginçlerinden biridir.

Romanda kanımca beş anlam düzlemi seçilebilmektedir:

a) Ulaş'la sevgilisinin ilişkisi.

b) Terk edilen Ulaş'ın ıstırabı.

c) Mihri Müşfik Hanım'ın izine düşen başkişimizin araştırmaları.

d) Araştırmalar sırasında Ulaş'ın hayalinde ve romanın sayfalarında beliren başta Tevfik Fikret olmak üzere Aydınlanmacı Osmanlıların imgeleri (bu imgelerin belgelere dayandığını belirtmeliyiz).

e) Araştırmalar sonucu Ulaş'ın kaleminden beliren Mihri Müşfik Hanım biyografisi.

Ulaş, Mihri Müşfik Hanım'ın ele avuca sığmaz hayalini kovalarken aslında bir şeyden mi kaçmaktadır? Genç sevgilisi onu terk etmiş, uçup gitmiştir. Ulaş kalp ağrısından, onur yarasından kaçmakta ama kaçamamakta, ister Roma'da olsun ister Paris'te, yarasını ruhunda taşımaktadır. Emre Caner az gayretle varoluşçu edebiyatın "saçma" kahramanlarını andıran bir başkişi yaratmıştır, kırklı yaşlarının başında, bekâr ve biraz da orta yaş bunalımına bulaşmış Ulaş'ta. Tutkusuz, amaçsız bir adam gibi durur Ulaş; yoksa tutkusunu hayata geçirecek kararlılıktan mı yoksundur? Ulaş'la sevgilisi arasındaki çelişkileri metin açıkça tartışmaz, dokunuşlarla sezdirir. Sevgili, hayatın sorumluluğunu, bu ağırlığı yüklenmek istememekte, yakıcı ama geçici duygularının etkisiyle hayatın içinde uçuşmaktadır. Onu yapısı böyledir diye yargılama hakkımız var mı? Ulaş sevgilisini suçlamaz. Terk edilişten sonra, Ulaş'ı anlamsızlık uçurumuna düşmekten alıkoyan tek unsur Aydınlanmacı merakıdır. Mihri Müşfik Hanım'ın hayatını, iç dünyasını öğrenmeye duyduğu susuzluk... Niçin Mihri Müşfik Hanım da başkası değil? Bunun se-

bebini romanın son sahnesinde çözecektir okur. Peki, Mihri Müşfik Hanım'ın yüreğini öğrenebilir miyiz? Hayır. Geriye pek az mektup ve günce sayfası kalmışken bu bilgiye erişmek ne yazar ne de okur, kimse için – mümkün değildir. İnsanlarımızın yazıya uzaklığı geçmiş kuşakları bir anlamda gerçekten de ulaşılmaz kılmaktadır. Benim Mihri Müşfik Hanım'ın uçanlığına sebep diye gösterdiğim serbest aşkın çekimi de bir yakıştırmadan öte değildir, zaten. Emre Caner'in romanından yaşamının akışını öğrenebilmemize rağmen kitabı bitirdiğimizde Mihri Müşfik Hanım, esrarını korumaktadır. Ancak imgesi, okurun zihnine çakılmıştır! Ulaş'ı onun peşine düşüren nedenleri ise içimizde duyumsarız; bu duyumsayış Emre Caner'in ciddi bir araştırmamanın ürünü olduğu besbelli metnini etkileyici bir roman katına yükseltir. Eski sevgilinin eşyasını almak üzere Ulaş'ın evine uğradığı son sahne kolay unutulamayacak bir pasajdır. Sevgili, uğruna Ulaş'ı terk ettiği adamdan da ayrılmıştır. Bu kaçınıcı seveda, kaçınıcı ayrılış... Tıpkı Mihri Müşfik Hanım gibi... Genç kadının korunaksız yaşamı okuru ürpertir. Sonu Mihri Müşfik Hanım gibi mi olacaktır? "Senelerce çalışmakla ben neye muvaffak oldum,"⁷ diyecektir Mihri Müşfik Hanım hayatının sonunda yazdığı bir mektupta. Sevgilinin kırılganlığı içindeki çeliksi direncini hissederiz. Tıpkı Mihri Müşfik Hanım gibi... Öyle değil mi? Ta ki o direnç teli New York'ta, kimsesizler mezarlığında kopuncaya dek... Ulaş kızı geri kazanmak istemekte midir? Hayır, elinden gelmez; fazla ıstırap çekmiştir. Ancak ikisini de onaran kırılgan bir barış oluşmuştur aralarında. Emre Caner belli belirsiz duyguların değişkenliğini sade bir dille ustaca verir. Sevgili bir başka hayat kesitine uçmuş;

Ulaş, Mihri Müşfik Hanım'ı çözebilme uğraşında döktüğü terle şifa bulmuş, varlığıyla hayat arasında açılan çatlağı kapatabilmiştir. Artık, Mihri Müşfik Hanım'ın öyküsünü yazabilir.

SON SULTAN ABDÜLHAMİD

Emekli diplomat Şefik Onat, yıllarca emek verildiği apaçık olan bir araştırma sürecinin sonunda yayımlıyor, popüler bir tarih anlatısı olma ile roman olma arasında gezinen yapıtını. Ve tarihimizin ıstıraplı bir dönemi ile onun başaktörü “kızıl sultan” namı II. Abdülhamid’in kişiliğine ışık tutuyor.

Abdülhamid denince edebiyatımızdan kimi örnekler hemen akla gelir: Nahid Sırrı Örik’in *Sultan Hamid Düşerken*’inde, Abdülhamid romana adını vermişse de şöyle bir görünüp geçer, özenle çizilmiş bir portredir karşımızda bir görünüp bir kaybolan. Ahmet Altan’ın *Kılıç Yarası Gibi*’sinde ise tamamen tek yanlı bir kişilik buluruz; elbette otuz üç yıl hüküm sürmüş kadir-i mutlak bir hükümdar, Ahmet Altan’ın kaleminin çizdiği evcil sevimlilikten ibaret olamaz. Şefik Onat’ın yapıtının hakkını teslim edelim; Abdülhamid’i kurnazlığı ve deneyimliliğiyle, cesareti ve korkaklığıyla, sağduyusu ve hastalık derecesindeki kuşkularıyla, kıvrak zekâsı ve dünyanın gidişinin değiştiğini kabul etmemekte direnen gelenekçiliğiyle, yani tüm çelişkileriyle yaratmıştır yazar; bu açıdan yapıtı roman adını hak eder. Şefik Onat’ın Abdülhamid’i her şeyden önce bir hükümdardır; onun nasıl hükmettiği, devre ait zengin tarihsel bilgiyle açıkça res-

medilmiştir, bu portre özel yaşam ayrıntılarıyla zenginleştirilir. Kimisi gerçekliğe dayanan, kimisi hayal ürünü kuşkularının doğrultusunda gücünü zulme vardırabilen bir padişaktır Abdülhamid; zalimliğini açıkça kabul edemez çünkü bir merhamet damarı da vardır; dolayısıyla suçlarından dolayı gerçek bir pişmanlık duyamaz; inkârlarla, özürlerle kendi gözünde haklı çıkmaya çalışır durur –Mithat Paşa'nın boğdurulma emrini zinhar o vermemiştir!¹ 31 Mart Olayı'nda da dahli yoktur!– dolayısıyla iç hesaplaşma asla bitmeyecektir. Tahtunda otururken ne kadar vicdan muhasebesi yapmış, bilinmez; ama kişi bir kez mağlup olmayagörsün, yenilginin darbesiyle, suçlar ve kabahatler geçit yapar iç dünyasında. Asıl mesele yenilgiyi kabul etmekteki zorluktur. Bu psikolojinin bilincindeki Şefik Onat, Abdülhamid'in iç hesaplaşmasından oluşan anlatısını sultanın tahttan indirildiği, Beylerbeyi Sarayı'nda hapis olduğu, uğrunda asıp kestiği Osmanlı devletinin de can çektiği bir döneme, Birinci Dünya Savaşı'na yerleştirmiştir. Tam bir mağlubiyet çağı!

Her şeyden önce dayandığı dikkatli ve kapsamlı araştırma ve bu araştırmaya verilen emek ve çaba adına saygı duyulması ve ciddiye alınması gereken bir yapıt var karşımızda. Günümüz koşullarında okunması gerekli ve zevkli bir yapıt. Gerekli diyorum, çünkü toplumumuzda tarih bilgisi güçlü değil ve günümüzü derinden kavrayabilmek için eskiyi anlamak şart.

Yazarımızın eserine *Son Sultan* adını vermesi, herhalde Abdülhamid'in mutlakiyet rejiminin son padişahı olmasından. (Sonrakiler, Reşat ve Vahdettin, meşrutiyet rejiminin “kadir-i mutlak” olamayan padişahlarıdır.) Şefik Onat, ilginç bir buluşla, Abdülhamid'in çelişkili ol-

1. Şefik Onat, *Son Sultan Abdülhamid*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2017, s. 399.

duğu malum kişiliğini ikiye bölmüş: Abdül onun daha insancıl, daha merhametli, daha serinkanlı düşünebilen, bir anlamda daha rasyonel ve daha dengeli yanını temsil ediyor; Aydınlanma devriminden nasibini almış bir karakter gibi duruyor Abdül, en azından mutlakiyet rejiminin yeminli bir taraftarı değil. Hamid ise mutlakiyet rejimine gönülden iman etmiş, dağınık tebaasını ancak demir yumruk altında bir arada tutabileceğine inanan bir Ortaçağ hükümdarı; tehlikeyle karşılaştığı anda cecur, fakat sonra adeta bir post-travmatik streszede gibi kuşkulara, korkulara kapılan, korktukça zalimleşen, “bl-yönet” ilkesini benimsemiş, hinoğluhin bir zekâ. Anlatının belkemiğini, Abdül ve Hamid arasındaki bitmeyen satranç oluşturuyor. Bu, bitmeyen bir i hesaplaşmadır aslında. Uluslararası siyaseti satranç oyununa benzetmek yerleşmiş bir metafor. İyi bir satranç oyuncusu olan padişahın karakterinin çelişen uçlarını satranç tahtasının zıt yanlarına oturtmak da şık bir metafor. Ayrıca vesveseli ve huzursuz yapısıyla meşhur Abdülhamid’in böyle bir kişilik yanılması göstermesi bana çok inandırıcı geldi ve bu metafor sayesinde hiç sempati duymadığım bu müstebit hükümdarın gizemli gibi duran yapısı benim için aydınlandı. şefik Onat’ın da Abdülhamid’e sempati duyduğunu sanmam; ama ona hem araştırmacının hem romancının sorumluluğuyla nesnel biçimde yaklaşıyor ve çizdiği karakteri o sayede inandırıcı kılıyor.

Anlatı iki düzlemde gelişiyor. Birinci düzlemi oluşturan metin bölümleri düz harflerle dizilmiştir ve Abdül ile Hamid’in uzun satranç partisini anlatmaktadır. Bu bölümler diyalog tarzındadır. Daha önce tiyatro oyunları kaleme almış olan yazarımız, padişahın kişiliğinin zıt yanları arasında geçen akıcı diyaloglar sunar bize. Bu bölümlerde sabık padişah, hem kendisiyle hem Osmanlı’nın kaderiyle hem dünya siyasetiyle hesaplaşmaktadır aslın-

da. Mutlakiyet ilkesinden ödünsüz, kuşkularında sınırsız, kurnaz Hamid hep yenecektir dürüst ve sağduyulu Abdül'ü. Padişah, hal edildiğinde (1908) sürüldüğü Selanik'ten, Balkan Savaşı arifesinde (1912) Selanik'in kaybı söz konusu olunca İstanbul'a geri getirilmiş ve onu terk etmeyen birkaç yakın aile üyesiyle birlikte Beylerbeyi Sarayı'na hapsedilmiştir. Adülhamid artık sadece dünya siyasetinin bir seyircisidir. Ülkesinin yıkılmasından duyduğu acı içtendir.

İkinci anlatı düzlemi, italik harflerle dizilmiştir ve tarihi bilgi içermektedir. Abdül ile Hamid'in satranç partisi hangi konuda yürümekteyse o konu hakkında etraflı açıklama sunar bu pasajlar.

Aslında böyle bir metin düzeni, başarılı bir kurguya işaret eder fakat bir eksiklik vardır kanımca; iki anlatı düzleminde birbirinden farklı üslup ve farklı söylemler kullanılsaydı eğer yapıtın içeriği daha çarpıcı, daha etkileyici ve daha berrak olurdu. Tarihsel bilgi bölümleri, diyaloglardakine benzeyen işlek cümleler ve orada yararlanılan sözcük hazinesiyle kaleme alınmış. Ters olsaydı, metin okuru zorlayacak, fakat roman hüviyetine daha çok yaklaşırdı; ve zorlanan okur, anlatılanı daha derinden kavrayabilecekti. Anlatı, Addülhamid'in uzun saltanatı boyunca vuku bulan her şeyi hikâye etmeye çalışmaktansa, birkaç kilit olaya –örneğin Mithat Paşa'nın katline, 31 Mart Olayı'na ya da Ermeni ve Kürt meselelerinin başlangıçtaki iç içeliğine– odaklansaydı daha iyi olmaz mıydı, diye düşünmekten de kendimi alamadım. Okurun zihninde olanca hacmiyle yer etmesi imkânsız bir bilgi selindense dönemin tarihi karakterini daha iyi kavratan bir olay seçiminden söz ediyorum.

Bu eleştiriler, kitabın önemini azaltmıyor. Günümüzün hayallerle başı dönmüş yeni Osmanlıcısı bu kitabı okumalı, "yüce hakan"ın(!) devr-i saadetinde, Çarlık

Rusya'sının istila orduları İstanbul'a, bugünkü Yeşilköy'e, Atatürk Havalimanı civarına gelip dayandığında, devletin Britanya İmparatorluğu'nun İstanbul Limanı'na demir atmış donanması sayesinde yıkılmaktan kurtulduğunu; İngiliz denizcilerin keyfi için, imanlı yüce hanın payitahtında, devlet emriyle, genelevlerin ve çalışanlarının seferber edildiğini²; barışın sağlanmasından sonra ('93 Harbi bitimi) Yeşilköy'e, Rusya'nın arzusuna boyun eğilerek devlet emriyle, savaşta ölen çarlık askerleri için koca bir anıt dikildiğini³ öğrenmeli. Kıbrıs'ın hangi koşullarda Britanya İmparatorluğu'na yani İngiltere'ye kap-
tırıldığını⁴; borç batağında sürünen Osmanlı devletinin ödeyemediği borçları yüzünden nasıl, o zaman bizim olan Midilli Adası'nı kaybetme aşamasına geldiğini ve Abdülhamid'in kadınlarından birinin mücevherlerini feda etmesi sonucu Midilli'yi rehin almış borcun ödenebildi-
ğini ve adanın bu sayede bir süre daha bizde kalabildiğini, yani bir saray kadınının, Devlet-i Ali-yye hazinesinin içerdiği kıymetten daha değerli mücevherlere sahip olabildiğini de öğrenmeli.⁵ İmparatorluğun çöküşünü elbette sadece Abdülhamid'in omuzlarına yıkmak haksızlık olur. İttihatçıların deneyimsizliği ve bilgisizliğinden de öte bir durum söz konusudur. Aydınlanma devrimine, sanayi devrimine en az iki yüz elli yıl gecikmiş, temelini İlkçağlar'ın talan ekonomisine, fikriyatını inanca dayamış, talan edilecekler tükenince de ağzını havaya açmış ilkel bir emperyalizm elbette ekonomisini devrin icabı sanayileşmeye, fikriyatını, hesaplarını, teçhizatını bilime dayamış Avrupa emperyalizminin yani dönemin deyi-

2. *Son Sultan Abdülhamid*, s. 95.

3. *Agy.*, s. 101-102.

4. *Agy.*, s. 146-158.

5. *Agy.*, s. 334-339.

miyle “düvel-i muazzama”nın karşısında ayakta duramayacak, bozuk iktisadiyatı ve ulusçuluğa uyanmış halklarıyla içten yıkılacaktır. Arkaik bir devlet düzeninin dönemin modern devletleriyle aşık atması mümkün değildir. Üstelik, “eşyanın tabiatı” gereği bu çürük temele her yarı yamalak modernleşme müdahalesi –tarihî bir ahşap yapının günümüzün “mantolama” tekniklerini kaldırmayışı gibi– yarardansa zarar getirecektir. İşin gerçeği “Düvel-i muazzama”ya, Osmanlı yıkıntısının üstünden buldozer gibi geçmek kalmıştır; kopartıkları kıyamette, Birinci Dünya Savaşı’nda kendilerinden bir kısmının da yıkılmış olması ise başka bir hikâyedir.

Abdülhamid’in denge manevralarının hiçbiri sonuç vermeyecektir. İttihatçılardan önce Alman emperyalizmine yaklaşan kendisidir, güvendiği İngiliz emperyalizminin Osmanlı’yı oyuna getirdiğini geç kavrayabilmiş, çaresiz rotayı Almanlara doğru çevirmiştir.⁶ Erken fark etseydi elinden ne gelecekti ki...

Bu kitabı “yiğidi öldür hakkını yeme” deyimi uyarınca Cumhuriyetçi gençler de okumalı; Abdülhamid’in yenilikçi paşaların etkisiyle de olsa maarife yani eğitime çok değer verdiğini, sadece imam hatip okulu değil, aralarında kız okulları da olmak üzere pek çok lise açtığını öğrenmek için okumalıdır. Osmanlı’nın içler acısı perişanlığını gerçekten kavrayabilmek için de okunmalı bu kitap; ülkemizi bu perişanlıktan kurtaran büyük adamı, Atatürk’ü ve yol arkadaşlarını sadece hayat tarzımızı savunmanın bir simgesi olarak benimsemekle yetinmeyip onların imkânsız başarımlarındaki aklı, çabayı ve özveriye idrak edebilmek ve bugün, aslına rücu eden irade yoksunu bir kadersiz gibi kat edilmiş yollardan süratle

6. *Son Sultan Abdülhamid*, s. 314-326.

geri dönüşümüzün nedenleri ve nasılları üzerine düşünebilmek için de...

Romanı sonlandıran metafor da güzeldir. Abdül ilk kez Hamid'i mat etmiştir! Teoride gerçekleşen bir mat edıştır bu; Abdül'ün hâlâ haklılığında direnen Hamid'e bütün alavera dalaveralarının –dünyanın dengesi bir kez bozulmaya görsün⁷– boşa gittiğini haykırmasının,⁸ en sonunda kendini içinde bulduğu mahpusluğu Hamid'in kafasına kakmasının, eskilerin deyimiyle herhangi bir “kıymet-i harbiyesi” yoktur. Anlatı, otuz üç yıl istibdatla ayakta tuttuğu devlet yıkılırken ve ölümün eşiğine gelmiş kendi fani bedeni süratle çözülürken, iç huzuruna erebilmekten çok uzak bir Abdül X Hamid imgesiyle biter.

•

7. Agy., s. 406.

8. Agy., s. 412-414.

Dünya Romanından Esintiler

BİLİNÇALTINDAN UĞULTULAR VE UĞULTULU TEPELER

Benim kuşağım dünya klasiklerini lise çağında okumuştur. Genç okur olay örgüsünün ardına takılıp sürüklenir. Olgunluk çağında yeniden bu yapıtlara döndüğünde ise hayret verici bir hazineyle karşılaşacaktır. Tolstoy çok iyi bir örnektir. Olay örgüsüne sinmiş ruh hallerinin, kişilik özelliklerinin, duyguların bilincine vardıkça, okur Tolstoy'un bilgeliğine ve bilinçliliğine saygı ve hayranlık duyar. "O her şeyin farkındadır," demiştir Gorki, Tolstoy için;¹ gerçekten de öyledir. Bastırılmış eşcinselliğin tezahürlerinden, yaşlılık psikolojilerine kadar, Tolstoy'un vâkıf olmadığı hiçbir insanlık hali yoktur. Büyük zekâsının güçlü ışığı –alımlamaya hazır okur için– hayatın tümünü, en küçük ayrıntılarına kadar berraklaştırır.

Emily Brontë (1818-1848) başka bir ilginç örnektir. Tolstoy'un geniş hayatında deneyimle kazandığı derin ve geniş bilinçlilik onda yoktur ama başka bir cevher vardır: Sezgidir bu! Dünya edebiyatının başyapıtlarından ve İngiliz edebiyatının ana sütunlarından biri olan, dilimize *Uğultulu Tepeler* veya *Rüzgârlı Bayır*² diye çev-

1. Maxim Gorky, *Literary Portraits, Lev Tolstoy*, Progress Publishers, Moskova, 1982, s. 92-146.

2. Emily Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, çev. Naziye Akseki Öncül, Can Yayınları, İstanbul, 1982.

rilmiş ünlü romanı *Wuthering Heights*, yaşam deneyimsizi ama içinin uğultularına kulak vermekten korkmayan bir genç kadının تنها, olaysız ve kısa yaşantısında, büyük hayatın kişisel bilinçaltında aldığı biçimlerinden, çınlayan yankılarından yaratılmış tuhaf ama çarpıcı bir özgünlüktür.

Uğultulu Tepeler'e yazarının hiç bilemediği (romanın yayımlandığı yıl ölmüştür Emily Brontë) dünya çapındaki ününü kazandıran etmenlerden biri kuşkusuz roman türünün ilk kadın yaratıcılarından birinin kaleminden çıkmış olmasıdır. Ancak acaba bir erkek böyle bir kitap yazabilir miydi? Emily Brontë'de feminist bir bilinç hayal ediyor değilim. Tutucu bir ortamın bir papazın kızı olarak geçirdiği otuz yıllık konukluğunda hayatı bilinçli olarak sorguladığı izlenimini vermiyor. Yapıtları böyle eleştirel bir ton da taşımamakta. Ancak uyumluluk kabuğu içinde bu kadar asi bir öz, romanın belkemiğini oluşturan imgelerle ancak boşalabilen bunca bastırılmış, bastırıldıkça şiddetlenmiş duygu yoğunluğu dönemin bir erkeğinde bulunabilir miydi? Daha geniş, daha serbest, daha eylemli ve ayrıntılı yaşamaya toplumsal izni bulunan bir erkek entelektüelde! Hiç sanmam. *Uğultulu Tepeler*, tıpkı hem içten ve hem dıştan kısıtlanmış bir başka kadın edebiyatçının, diğer Emily'nin, Emily Dickinson'un şiirleri gibi, hayata geçirilemeyip bilinçaltına itilmiş duygu katmanlarından yaratılmıştır ve bu yaratıda hayat uğuldamaktadır.

Uğultulu Tepeler yalın ve şiddetli bir kitaptır; yazarın doğal ortamında geçen bir tutku ve öç hikâyesi. Aralarında sınıf ve ırk ayrımı bulunan Heathcliff ve Catherine'in yıkıcı sevdası ve bu sevdanın sonuçları. Şiirsel anlatımlara, metaforlara hiç yer verilmemiştir. Roman, olasılık dışı bir hikâyeye okuru inandırır. İki çiftin ve onların çocukları ve yeğenleri olan üç gencin yani toplam yedi kişinin

arasında geçen olaylar yazarın gözüyle anlatılmaz. Olayları anlatanlar tanıklardır; bir sahnenin dışında, bir odanın eşğinde durup da orada geçenlere tanıklık etmiş, seyrek olarak müdahale etmiş anlatıcılar... Tanıklar sade bir dille, dönemin eğitilmiş İngilizcesiyle konuşurlar. İşlemlerinden ikisi hizmetçidir; ilkinin –Zillah’ın– tanıklığı kısa sürer, anlatı diğer hizmetçinin –Nelly’nin– omuzlarındadır; yazarımız her şeyin farkındaki Nelly’nin bilgisini inandırıcı kılmak üzere onun çok kitap okuduğunu birkaç yerde belirtmeyi ve olay örgüsüne sindirmeyi ihmal etmemiştir. Olay örgüsünü inandırıcı kılan kanımca tanıkların ağzından anlatılmış olmasıdır. Bu elbette başarılı bir kurgu özelliğidir ve gene kanımca bu biçimsellik de tıpkı yapıtın özü gibi yazarının içinden fişkırmıştır. Sonuçta Emily Brontë de yaşamı kıyısında durup sadece seyretmiş bir insandır.

Tanıklar inandırıcıdır; çünkü gerçekçi bir kalem çizmiştir onları. Tanıklara ve olup bitene geçmeden önce, dilerseniz yaratıcıları olan kadına, Emily’ye bakalım:

Emily Brontë, 19. yüzyıl İngilteresi’nde *landed gentry* (toprak sahibi efendiler) denilen, sınıf hiyerarşisinde soyluların altında yer alan yani soyluluk unvanı taşımayan, kimisi soylular kadar zengin, kimisi orta halli, kimisi yoksulluğa yakın toprak sahiplerinden oluşmuş, toplumsal katmanın kıyısında yaşamıştır. Kıyısında yaşamıştır, diyorum, çünkü anılan katmanın dinî gereksinimlerini yerine getiren mülksüz bir papazın kızıdır. Coğrafi olarak Kuzey İngiltere denen rüzgârları, bayırları, yaylaları ile meşhur bir bölgedir onun anayurdu. “Toprak sahibi efendiler” parasal düzeyleri değişkense de eğitilmiş insanlardır; bir köy komünitesi halinde yaşamazlar; çiftlikler coğrafyaya dağılmış ve yayılmıştır. Efendiler birbirinden hayli uzak malikânelerde, mali durumları daha mütevazı olanlar ise, evlerde yaşarlar. Mütevazı gelirli

bir kısım arazilerinde kendileri de çiftçilik yapar, bir kısmını kiraya verir; varsıllar tüm arazilerini kiraya verir, elim elim üstünde oturur. Kiracılar bizim marabalardan farklıdır; zira kiralara babadan evlada devredilen uzun süreli akitlerdir ve toprakla beraber ev de kiralanmıştır; bu evler de birbirine hayli uzaktır. Bölgede ve dönemde suç sık rastlanan bir olgu değildir. Biteviye günler toplumsal durumunu kabullenmiş erkekler ve aileler için herhangi bir güvensizlik barındırmaz. Güvensizlik –toprak genellikle mirasla erkek evlada geçtiğinden– evlilik yoluyla yaşamını iktisadi güvenceye alamamış geçkin kızlar için söz konusudur. Onları kardeş evinde sığıntı olmak ya da varlıklı ailelerde mürebbiyelik yapmak bekler. Yolları haydutlar kesmediği, at ve atlı arabadan başka taşıt da olmadığı için bu dönemin ve coğrafyanın insanları uzun doğa yürüyüşlerine temrinli, sağlıkları dönemin koşullarında hırçın yağmurların, sızılı rutubetin insafında, soğuk mevsim bir kez atlatıldı mı, gönülleri, doyumsuz güzellikte yemyeşil bitimsiz kırların, Kuzey iklimlerine has upuzun yaz günlerinin ve aydınlık yaz akşamlarının sarhoşluğunda, dilerlerse doğayla baş başa yaşayabilen insanlardır; ve doğayla bir başına kalan insanın –o iklime ve coğrafyaya alışık olmak koşuluyla– bizim kültürümüzde dağları mesken tutmuşlarınkini andıran türden bir yeterlilik ve içsel özgürlük yaşaması mümkündür. Emily Brontë bu coğrafyanın tutkunudur ve onun damgasını bedeninde, yüreğinde taşır. Tüm kardeşleri gibi onun da ciğerleri tüberkülozla delik deşiktir –erken ölümü de bu yüzdendir zaten– duyguları ve hayal gücüyse alabildiğine başına buyruk... Babasının yoksulluğu yüzünden diğer kız kardeşleri gibi o da mürebbiyelik yapmayı denese de dayanamaz ve baba evine, daha doğrusu yaylaların özgür rüzgârına döner. Eğitilmiş bir ailedir Brontë’ler ve edebiyat yeteneği tüm kardeşlerde vardır.

(Charlotte ve Anne Brontë dönemin tanınmış ama para kazanamayan yazarlarıdır ve kadınların pek kitap yayınlamadığı bir tarihsel dönemde tümü –Emily dahil– çıkışlarını müstear erkek isimleriyle yapmışlardır.) Kardeşler annesiz büyümüş, kimi kardeşlerini ise erken ölümlerde tüberküloz yüzünden yitirmişlerdir. Acı, hayatlarının önemli bir parçası olagelmıştır; güvensizliği ise kanıksamış gibilerdir. Öbürlerini bilemem ama Emily'nin yaylaların özgürlüğünde yaralı ruhuna merhem bulduğu kesin gibidir. Kahramanları tıpkı onun gibi annesiz kalmış roman kişileri, *moor*'larda (yaylalarda) habire yürür dururlar. *Uğultulu Tepeler*'de olaylar kırlarda ve ıssızlıktaki evlerin iyi ısıtılamayan odalarında geçer.

Romanın 1921 baskısına derinlikli bir önsöz yazan May Sinclair'in³ Emily Brontë'ye dair naklettiği iki anekdot, yazarın kişiliğini aydınlatmaktadır: Emily kuduz bir köpeğe dayanamayıp su içirir; köpek onu ısırır, Emily –hiç tereddütsüz– ısırılan yeri kızgın demirle dağlar. İkinci anekdot yüreğe dokunur, ölümcül hasta Emily yatağa girmemekte direnir ve oturur vaziyette saçlarını tararken ölür. Merhamet, kıyıcılığa varan gözüpek bir dayanıklılık ve doyulamayan hayata özlem... May Sinclair, Maurice Maeterlinck'ten Emily'ye dair şöyle bir yorum aktarır:

Mutluydu kuşkusuz... Aşkla gelen tutku, keder ve kaygı başından geçmemişse de, şiddetli duygu solup gittikten sonra geriye kalan ne varsa, Emily'de işte o iz vardı.⁴

Romanın bir kadın tarafından yazıldığı açığa çıktığında, devrin kadınlık/erkeklik algılarına takılıp kalmış

3. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Everyman's Library, Londra, 1940.

4. Agy., çev. Erendiz Atasü.

kimi eleştirmenler buna inanmamakta ısrarcıdır. Sebep? Yumuşak ve uysal kadınlık nasıl olur da bu romanın başkışısı Heathcliff gibi bir erkek, acımasız bir sadist yaratabilir?! May Sinclair 1921 İngiltere'sinin değer yargıları uyarınca ne bastırılmış cinsellikten söz eder ne bilinçaltından; Emily Brontë'nin şiirlerini tanık göstererek Heathcliff'in bu şiirlerle aynı kaynaktan, Emily'nin içinden fışkırdığını belirtir sadece ve yazarın mistik yanına bağlar son sözü. Gerçekten de romanın sonunda, kavuşamayan âşıkların, Heathcliff ve Catherine'in ruhları öte dünyada birleşecek ve hayaletleri, doyamadan ayrıldıkları bu dünyada dolaşacaktır.

Emily Brontë'nin öte dünyaya değgin bir ümidi olabilir elbette ancak bu dünyanın işleri üzerine sezgisi kanımca çok güçlüdür. Bu güç, romanın inanılmaz hikâyesini sahici kılan tanıkları yaratışından bellidir. Tanıklardan biri, *landed gentry*'den mülk kiralayan bir yalnız adamdır: Bay Lockwood. Ekmek elden su gölden yaşayan bu adam, bir kadına ilgi duymaya başladı mı, kaçan türdendir; mekân değiştirmesinin sebebi budur. Aşkın hayatında boş kalan yerini başkalarının aşkına duyduğu tutkulu merakla giderir ve kiraladığı mülkün kâhyası Bayan Ellen Dean'in –yani Nelly'nin– talihsiz âşıklar üzerine anlattığı hikâyeyi içer gibi dinler. Bay Lockwood bir iştirme tanığıdır. Gelelim görgü tanığı, zaman zaman müdahaleleriyle olayların yönlendiricisi bile olabilmiş Bayan Ellen Dean'e –romandaki atıfla Nelly'ye. Emily Brontë eleştirmese de toplumsal hiyerarşinin son derece farkındadır ve kişisel okuma serüvenim içinde hizmetkâr sınıfının edebiyatta çizilmiş en başarılı örneği olarak, *Oblomov*'daki uşak karakterinden hemen sonra gelir Nelly,⁵ Günümüz okuru

5. Erendiz Atasü, “Şair Ruhlu Bir Ağa: Oblomov”, *Yıllar Geçerken Hayat ve Roman*, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, s. 80-91.

belki Nelly'yi yadırgayacaktır; ama benim gibi "besleme" geleneğinin ucundan da olsa tanığı olmuş kişiler Nelly'nin sahihciliğine tanıklık edebilir. Nelly gerçi besleme değildir, ücret karşılığı çalışır, tıpkı Oblomov'un uşağı gibi; ama psikolojik ve sosyal durumu beslemeden çok da farklı değildir. Uşak ya da hizmetçi kişisel hayatı üst sınıf tarafından elinden alınmış bir insandır; hizmet ettiği aileye mahkûmdur; süperegosu tamamen efendisinininkiyle özdeşleşmiştir. Efendinin hayatı onun hayatı, başarısı onun başarısı, felaketi onun felaketi olmuştur. Nelly kendine ait azıcık zamanında boş durmaz ve evin kütüphanesini hatmeder; o nedenle de düzgün bir dille konuşur ve tüm baskılara rağmen pırıltılı zekâsı sönmeyecektir. Nelly, -Emily Brontë vurgulaması da- efendilerinden kimi kez açıkça, çoğu kez gizli gizli nefret etmektedir. Efendilerinin kızı Catherine'e duyduğu sevgisizliği metinde birçok kez açıkça ifade eder zaten. Bunu Catherine'in sevimsiz huyuna, buyurganlığına ve bencilliğine bağlar ancak aynı ölçüde buyurgan, bencil hatta zalim olan, fakat kendi sınıfsal konumuna daha yakın bir sosyal basamakta duran Heathcliff'e hiç de o kadar karşı değildir. Onu kimi kez anaç bir duyguyla eleştirir, o kadar. Heathcliff, ailenin reisi -yani baba tarafından- rastlantıyla bulunmuş, kimsesiz, yeri yurdu belirsiz bir Çingene çocuğudur ve Hristiyan iyicilliğine bir kanıt olarak sahiplenilmiştir. Heathcliff'in şahsında, romana sınıf ayrımlarına ek olarak -vurgulanmasa da- ırk ayrımcılığı da girmiştir. Baba kendi karısına ve özellikle oğluna hiç de Hristiyan iyicilliğiyle davranmamaktadır; bu durum evin oğlunun yarı evlatlık yarı çiftlik çalışanı durumundaki Heathcliff'e zulmetmesine yol açacaktır. Oysa evin asi kızı Catherine, biraz da ağabeyine kafa tutmak için Heathcliff'e iyi davranır ancak asıl neden Heathcliff'le Catherine'in ruhsal yapılarının sınıf ve ırk ayrımını aşar biçimde benzeşmesidir. İkisi de kendi

arzularının doğrultusunda giden bencil çocuklardır. Onları kuşatan sınıfsal ve ırksal engeller sadece tutkularının şiddetlenmesine yol açacaktır. Kanımca Emily Brontë, zalim Heathcliff'i olduğu kadar asi Catherine'i de kendi içinden, yaşam arzularının bastırılıp sıkıştırıldığı bilinçaltından yaratmıştır; sanatsal yeteneğidir –yani bastırılanı edebî imgelerle dökebilmek, yani Freud'yen deyimle yüceltmek– Emily Brontë'nin yaşamın kıyısında ezici mutsuzluklara kapılmadan durabilmesini sağlayan. Yakınları Emily'yi hikâyeler kurmaktan müthiş tat alan, mutlu bir insan olarak anımsamaktadır.

Asi Catherine, tıpkı asi Emily gibi kurallara boyun eğecektir. Yaratıcısı “geçkin kız” olarak kalırken, Catherine aşkından –Heathcliff'ten– vazgeçecek bedeninin değil sınıfsal arzularının çağrısına uyup kendi sınıfından –hatta daha varsıl– biriyle Edgar'la evlenecektir. Görünüşte dingin bir evliliktir bu ama alttan alta Catherine'in tatminsiz ruhu ve bedeni sarsıntılar geçirmektedir. Catherine'in evlenmesini ağır bir ihanet olarak yaşayan Heathcliff'in sevdası zamanla sınır tanımayan bir öç duygusuna dönüşecek, delikanlı büyük ve ümitsiz bir öfkeyle kaçıp gidecektir. Tek bir amacı vardır, zengin olup kendisine eziyet etmiş bu aileden ve hâlâ delice sevdiği Catherine'den intikam almak, onların malına mülkünü, her şeylerini çekip alarak öç ihtiyacını doyumlamak... Heathcliff bunu başaracaktır. Kaçıp gittikten sonra nasıl servet sahibi olduğu romanda yoktur; olamaz da, çünkü Emily Brontë iktisadi düzen ya da düzenbazlık üzerine bir şey bilmez. Heathcliff'in dönüşü Catherine'deki iç sarsıntının büyüyüp dışa taşmasına sebep olacak, kendi benliği içinde parçalanan Catherine'in zayıf bünyesi, sonunda ölüme teslim olacaktır. Heathcliff bir anlamda zehirli aşkıyla Catherine'i öldürmüştür ve bu ölüm erkeğin içinde filizlenmesi muhtemel bütün iyilik tohumlarını yok

eder! İşlediği "cinayet", Heathcliff'te, suçunun bilincine varmak istemeyen, pişman olmaktan ölesiye korkan suçlunun yeni suçlara aç hale gelmesinin eşi bir pataloji yaratır. Heathcliff öç almalara doyamamaktadır. Nefretin ve öç tutkusunun genel bir yaşam nefretine ve ölümseverliğe dönüşmesini örnekler *Uğultulu Tepeler*, Heathcliff karakterinde. Öç bir alanda sınırlı kalmaz; bulaşıcı ve istila edicidir; gözü karalığın kıyıcılığa dönüşmesi sadece bir an meselesidir. Heathcliff elbette tuttuğunu kopartan, korkusuz bir erkektir. İnsanlığın erdem bildiği cesaretin, lanetlediği kıyıcılığa dönüşmesi, aradaki sınırın inceliği ve belirsizliği yüzünden bir tür tabu olagelmıştır. Ve bu roman, bu tabuyu yıkan belki de ilk edebi yapıttır. Heathcliff'ten biz okur olarak iğrenemeyiz, cesareti ve ıstırabı samimidir çünkü; o, tek boyutlu bir "kötü" adam değildir; haklıyken haksızlığa, mazlumken zulme, cesurken kıyıcılığa kaymış bir vakadır.

Hem devrin ahlak anlayışı gereği, hem Emily'nin cinsel deneyim yoksunluğu, iki genç arasındaki tutkuyu tamamen ruhsal düzeye hapsedmiştir. May Sinclair romanın o dünyaca meşhur cümlesini, Catherine'in ağzından bir feryat gibi yükselen özdeşleşmeyi, *"I am Heathcliff! – Ben Heatthcliff'im!"* sözlerini tanık göstererek Catherine'in aşkının bedensel olmayıp tamamen ruhsal bir tutku olduğunu ileri sürer. Bu sav, romanın özünü mistik bir temele oturtmasını kolaylaştırır. Oysa böylesi bir kaynaşma halini, bedensel sınırları eriten böylesi bir özdeşleşme özlemini ancak ve ancak güçlü bir bedensel tutku ve bedensel ihtiyaç yaratabilir. Romanda söylenese de okur için Heathcliff ve Catherine'in buluş öncesinden başlayarak özgür ve ıssız kırlarda koşup oynayan iki ergen olarak bu koşup oynamayı oynaşmaya döküklerini hayal etmek hiç de zor değildir. İki genç beden birbirini acıkacak kadar tanımış ama sosyal hiyerarşi

doymalarına bırakmamıştır. Bu kızıl açlık kapkara bir öce dönüşecektir, oğlanın açısından. Emily Brontë'nin romanı sınıfsal önyargıların buyruğundaki تنها bir yaşamda, doyurulmayan bedensel tutkunun nasıl bir çılgın saplantıya dönüştüğünün çözümlenmesidir aslında ve elbette bu anlamda tamamen ruhsaldır; bireyin ruhsal bütünlüğünün parçalanışı ve çıldırının ortaya çıkmasıdır, ana izlek. Ancak yazarak çıldırmaktan esirgenmiş bir kadının boğuk bilinçaltıdır sayfalardaki ıstırap. *Uğultulu Tepeler* metinde hikâye edilenlerle değil satır aralarında anlatılanlarla büyük bir eserdir; belki yazannın bilincinde dahi açık seçik olmayan, sezgiyle vâkıf olunmuş o örtük insanlık halleriyle... Kanımca romanı lanetleyenler de sezgi aracılığıyla, yüceltenler de gene aynı kanaldan varmışlardır roman üstüne yargılarına.aralarını sezerek.

Hizmetkâr sınıfının temsilcisi Nelly'nin saklı kinine dönecek olursak, evli Catherine'le Heathcliff'in buluşmasını ayarlayan odur; Heathcliff'e haklı öfkesi ve karısına haklı kırgınlığı dolayısıyla karısının yanına uğramayan kocaya –Edgar'a– Catherine'in durumunun ağırlaştığını bildirmeyen de Nelly'dir. Bu ihmaller için hep bir mazereti vardır; durumu değerlendirememiştir, işlerin daha da sarpa sarmasından korkmuştur, filan... Ve en önemlisi, Catherine'in ölümünden sonra zavallı tazenin öksüz bebek kızı ile ve dul eşi Edgar'la geçirdiği yılların –evi çekip çeviren ve çocuğu büyüten kişi olarak– hayatının en mutlu dönemi olduğunu itiraf etmekte şakınca görmeyen de Nelly'dir. Örnekler çoğaltılabilir.

İnandırıcı kılınmış bu olay örgüsünün inanılmaz yanı ne Catherine ve Heathcliff'in kopartılmış tutkulu gençlik aşkıdır ne de bu unutulmayan aşkın sonucu suçluluk duygusunun devrin noksanlı tıp ve sağaltım koşullarında genç kadının ölümüne yol açmasıdır. İnanılması güç olan Catherine'in bu burgaca sürüklendiği dönem-

dir. Kanımca kurgudaki bu zamanlama hatası Emily Brontë'nin beden üstüne deneyimsizliğinin sonucudur: Yazarımız Catherine'i Heathcliff'in aşkıyla yataklara düşürdüğünde, sonradan anlarız ki –neyse ki sonradan anlarız!– genç kadın meğer kocasından yedi aylık hamile değil miymiş! Bir kadının yasak seveda hasretiyle tutuşmasının en zor olduğu dönem! Bilinen şey, gebelik hormonlarının anne adayını sakinleştirir! Neyse ki bu yedi aylık erken doğum Catherine'in trajik ölümüne bir dipnot gibi düşülmüştür ve biz o cümleyi okuyuncaya kadar, gerek Heathcliff'in gerek Catherine'in fevkalade güzel dile getirilmiş o güçlü ve çelişkili duygularıyla, sele kapılırcasına sürüklenmişizdir. İnanılması zor olan başka bir husus Heathcliff'te acının dönüştüğü öç duygusunun boyutları ve adamın kendi hayatını da söndürecek biçimde eyleme döktüğü bu öç için eline geçirdiği fırsatlardır. Roman bu fırsatları gümüş tepside Heathcliff'e sunar. Catherine'in ağabeyi alkolik bir kumarbazdır ve Heathcliff'e borçlanmışır, bu borç yüzünden varını yoğunlu Heathcliff'e kaybeder sonunda da ölür. Heathcliff gelip Catherine'in baba evine kurulur; üstelik ölen adamın oğlunu, yani Catherine'in yeğenini yanında tarım ve ev işçisi olarak ücretsiz çalıştırır, bir tür erkek besleme gibi. Bu da yetmezmiş gibi Edgar'ın kız kardeşi Isabella –tenha hayatında erkek yüzü görmediğinden olmalı– Heathcliff'i görür görmez ona tutulur; üstelik henüz çocuklukla gençlik arasındaki bu kızın hoşuna gider. Heathcliff'i yengesinden çalmak. Isabella, Heathcliff'le kaçacaktır. Heathcliff'in derdi gücü ise öcdür. Catherine ve Edgar'dan öç almak için Isabella'yla nikâhlanır. Karısına ve doğacak çocuklarına inanılmaz derecede kötü davranacaktır. Öz evladına bunca işkence eden baba figürüne ancak adamın tehlikeli bir deli olması koşuluyla inanılabilir. Isabella, dayanamayıp Heathcliff'i terk edecek, ağabey evine perişan hal-

de sığındığında ise hem gururu el vermediği hem Nelly Edgar'ı durumdan haberdar etmediği için konukluğu fazla uzun sürmeyecek, gidip uzaklara yerleşecektir. Hayatı da uzun sürmez; Isabella'yı ancak ölüm halinde affedeabilen yüce gönüllü(!) o efendi adam, yani *landed gentry* mensubu Edgar, öksüz yeğenini alıp kendi yuvasına getirecektir. Güzel de bu çocuk Heathcliff'in özbeöz oğludur. Heathcliff çocuğa sahip çıkar, öç yüzünden. Edgar yeğenini koruyamaz. Heathcliff'in yüreğini öylesine nefret bürümüştür ki öz oğluna işkence etmekten geri durmaz. Ama bu arada nefret, mali planlar yapmasına engel değildir; hatta öç aşkı şeytani zekâsını güçlendirmiştir. Planı, kendi oğlu ile Catherine'le Edgar'ın kızını evlendirmek, Edgar'ı kederinden öldürmek, gençlerin işini de işkenceyle bitirdikten sonra çifte mülke sahip çıkmaktır. Planı başarıya ulaşacak, Edgar kederden, öz oğlu verem ve işkenceden ölecek fakat Catherine'in kızıyla yani Heathcliff'in geliniyle, Catherine'in yeğeni yani Heathcliff'in yanında erkek besleme konumundaki delikanlı dayanıklı çıkacaklar ve hayatta kalacaklardır. Heathcliff nihayet dünya değiştirince bu iki genç evlenirler ve mülklerine sahip çıkarlar. Toprak asıl mirasçılara geri döner. Heathcliff'in düzende açtığı delik kapanmıştır. Görüldüğü üzere, Emily Brontë iktisadi dalaverelerin farkında değilse de feodal uygarlığın neyin üzerinde yükseldiğinin son derece farkındadır. Topraktır bu temel. Romanda olay örgüsü doyumsuz kalmış cinsel arzu kadar toprak mülkiyetinin de çevresinde dönmektedir! Hayatın iki dayanağı, iki kaynağı, cinsellik ve üretim aracı! Kadınların –mülk sahibi sınıftan olsalar da– acıklı durumları ise apaçık bir toplumsal gerçekliktir *Uğultu Tepeler*'de. Gerek Catherine gerek Isabella, gerek Catherine ve Edgar'ın kızı, varıllık içinde köle yaşamı sürerler. Hayatlarına yön vermek ellerinde değildir, erkeklerin şefkati ya da acımasızlığı tayin

edecektir kaderlerini, ellerinde olmayanı elde etmeye kalkıştıklarında ise ıstırap, uçurum gibi onları bekler.

Heathcliff'in öcünü alması için romanın sunduğu tesadüfler ne kadar ihtimal dışı olursa olsun, onlara inanırız çünkü uydurulduğu belli olan olayların özündeki ruh halleri sapına kadar sahicidir. Kendisini mahvedene kadar öç peşinde koşanlar vardır; öç tamamıyla alınınca da boşlukta kalıp anlamsızlığa düşenler, bu anlamsız hayattan açık ya da örtük intiharlarla ayrılanlar vardır. Heathcliff kendini açlığa mahkâm ederek ölür. Bireysel yaşamlarda rastlarınız nefretin sonunda özüne yönelip öldürdüğü insanlara. Tarihsel hadiselerde de rastlarınız Nazi dönemi örneği, böyle akımlara. Kendini sokan akrepler. Ne hâzindir ki sonunda kendilerini sokmaları kurbanları geri getirmemektedir.

Heathcliff'i şeytani planlarında başarıya ulaştıran sadece zekâsı ve kendi hayatını bile hiçe sayan gözü karalığı mıdır? Onu çevreleyen bütün insanların Heathcliff'in iradesine şu ya da bu biçimde boyun eğdiklerini, karanlık başarısına giden yolda istemeseler de ona yardımcı olduklarını saptayacaktır dikkatli okur. Cathrerine zaten Heathcliff'e âşıktır (yaşamlarını birleştirebilselerdi büyük olasılıkla aynı kafese kapatılmış iki vahşi canlı gibi birbirlerini kahredeceklerdi). Diğer kişilere bakalım: Nelly sözümona Heathcliff'i eleştirir ama onun gizli suç ortağıdır: Isabella muhtemel mazoşist eğilimleri sonucu Heathcliff'e âşık olmuştur. *Landed gentry* mensubu Edgar hayatta her şeyin kendisine altın tepside sunulmasına alışkıdır, mücadele edebilecek kararlılıktan yoksundur, amiyane deyişle mıymıntının tekidir; ne karısını ne kız kardeşini ne evladını ne de yeğenini korumak için en küçük bir kıpırtıda bile bulunamaz; sadece romantik biçimde hüznlenir ama bu arada kız kardeşini miras hakkından mahrum bırakmakta herhangi bir sakınca görmez! Tır-

naklarıyla kazıyarak kendilerine bir varoluş yaratmış Heathcliff'lere, Edgar gibilerin yapacağı bir şey yoktur.

Psikiyatri bilimine inanacak olursak, sadizm ve mazoşizm yani ucu fiziksel şiddet uygulamaya kadar varabilen denetim altına alma eğilimi ve ucu fiziksel şiddete adeta gönüllü boyun eğmeye kadar gidebilen teslim olma eğilimi *Homo sapiens*'in ruhsal mekanizmasının tıpkı yaşam güdüsü, ölüm korkusu, cinsellik ihtiyacı, evlat sevgisi gibi yapısal özellikleri arasındadır. Bu iki eğilim her bireyde değişen oranlarda bulunur. Kültürel olan, coğrafyaya, tarihsel kesite, sınıfsal yapıya göre değişen, olan, eğilimlerin dışı vurulma biçimleridir. Sadist tarafı ağır basanla mazoşist tarafı ağır basan çatışırsa ne olur? Sadist kazanır ve mazoşist kaybeder. Sadist olmayanların, sadizm karşısında tek ayakta kalabilme şansı ittifak kurabilmeleridir. Mazoşist yenilgiden zevk aldığı için kaybettiğini kabul etmeyecektir; bütün ihtimalleri göz önünde bulundurduğunu, filancanın zarara uğramasını göze almadığını, falancayla yan yana durmasının temel ilkelerine ters düştüğünü vs gibi nedenler ileri sürecektir, kararsızlığı, eylemsizliği, bir türlü benzerleriyle dayanışma kuramama hali için. Romana dönecek olursak, Heathcliff'in karşısındaki herkesin birbirleriyle adeta köşe kapmaca oynadıklarını, birbirlerine güvenmediklerini, birbirlerine karşı açık ve dürüst olmadıklarını, birbirlerine güveneceklerse yanlış zamanı ve yanlış yeri seçtiklerini, hepsinin kendine göre gizli bir gündemi olduğunu fark ederiz. Catherine ve Isabella, Heathcliff'i elde etmeyi, Edgar ne pahasına olursa olsun rahat hayatını sürdürmeyi, Nelly efendilerini zora sokup seyirlerine bakmayı gizli gündem edinmişleridir. Hepsinin sonu felaket olacaktır, Nelly dışında; çünkü sürüp giden macera zaten Nelly'nin hayatı değildir. O baştan kaybetmiştir, ne kaybedecek ne kazanacak bir şeyi vardır, bundan böyle.

Emily Brontë koca “insanlık komedisi”ni üç-beş kişinin ilişkisinde açığa vurmuştur.

Peki sevgili okur, sorarım size, bu incelemenin yazarı, Emily Brontë’nin üç-beş kişinin arasında resmettiği insanlık trajikomedyasının daha geniş ölçekte oynandığı bir tarihsel kesitte yaşamasaydı bu son tahlili yapabilir miydi?

TROYA'LI KAHRAMAN, ROMALI ŞAİR, YAZAR VE ÇEVİRMEN

Hermann Broch'un edebiyat tarihinde eşi benzeri bulunmayan, *Vergilius'un Ölümü* adlı *çetin ceviz* yapıtını dilimize kazandıran Ahmet Cemal'in muazzam çabasını, müthiş bir edebiyat başarısı olarak selamlamak gerekir.

Ahmet Cemal, Thomas Mann'ın "romanın esnek ortamı bağlamında gerçekleştirilmiş en sıra dışı ve en temel deneylerden biri"¹ diye tanımladığı *Vergilius'un Ölümü*'nü nasıl ve niye çevirdiğini önsözde büyük bir içtenlikle anlatır. Sıra dışı bir çeviri macerasıdır bu. Bir tutku ve azim hikâyesidir. Yazar ve çevirmen Ahmet Cemal'in ömrünün kırk yılına yayılmış, bir sır gibi üstüne titrediği bu etkinlik kişiselden öte içsel bir deneyim olagelmıştır, onun için. "Hayatımın neredeyse en özel en mahrem alanıydı,"² diyecektir çeviri tamamlandıktan sonra. Koşullarının dayattığı, içinin ısınmadığı bir hayat süren genç Ahmet Cemal tesadüfen karşılaşp özgün dilinden okuduğu romanın kahramanıyla bir özdeşleşme yaşamıştır. O da tıpkı Vergilius gibi yaşantıların sınırlarında dolanıp hiçbir yaşantıya tam olarak ait hissedememekte-

1. Hermann Broch, *Vergilius'un Ölümü*, çev. Ahmet Cemal, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012, s. XIV.

2. Agy., s. X.

dir kendini; bir tür kendine sürgün... Ahmet Cemal için bu çeviri, kişisel arzusunun ve iradesinin doğrultusunda gerçekleşen yegâne özgürlük alanıdır. Aynı zamanda kendi kendisiyle bir iddialaşma-yarışmadır:

Kendime verdiğim söz çok açıktı: Ancak günün birinde, Vergilius'un Ölümü çevirisini tamamlayabildiğim takdirde [...] kendimi çevirmen sayacaktım.³

Ahmet Cemal, aşkla bağlandığı, beş yüz sayfaya yaklaşan, roman kurgusundaki bu felsefi şiiri, pırl pırl akan bir Türkçede sözcük sözcük yeniden yaratmış.

Hermann Broch, kısa bir öyküye sığabilecek bir malzemeyi –Vergilius'un ölüm döşeginde geçirdiği on sekiz saati, bu saatleri dolduran yaşam hesaplaşmasını– minicik bir canlı hücrecini mikroskopta inceleyen bir bilginin orada hayatın sırlarına vâkıf olabilmesi gibi sanatın, sanatçının ve geniş anlamda insanın açmazlarının kılcal damarlarına dek incelendiği bir sorgulamaya dönüştürür. Şiirsel imgelerin güzelliği, bolluğu ve örtük anlam derinliğinin gürül gürül akışı altında romanın kurgusu kaybolup gitmez: Broch Antikçağ kahramanı Aeneas hakkında bir destan yazmış olan Romalı şair Vergilius Maro'nun ölüm yolculuğunu, Antikçağ kahramanlarının yolculuk serüvenlerine koşturmuş kurgulamıştır.

MÖ 71-19 yılları arasında yaşamış Yunan asıllı Vergilius Maro'nun kişilik yapısını *Concise Universal Biography*⁴ şöyle tarif ediyor: "Onurlu, ağırbaşlı, ıstıraba duyarlı ancak iyimser olmaya çalışan, gösteriştan uzak ve olaysız bir hayat sürmüş, imparatora ve Roma'ya bağlı bir vatansever."

3. Vergilius'un Ölümü, s. vi.

4. J.A. Hammerton (yay. haz.), *Concise Universal Biography*, 3. Cilt, The Amalgamated Press, Londra, 1934.

Şairin Roma'ya bağlılığının kökünde ıstıraplı mücadeleleri izleyecek bir altın çağ beklentisi var. İmparator Augustus'u bu altın çağın yaratıcısı olarak görüyor.

Aynı kaynak, Vergilius'un sanatını da şöyle tanımlıyor: "Mükemmeliyetçi ama didaktik bir şiir." Derin bir doğa kavrayışı ve sevgisi sergileyen eserlerine dinamizm kazandıran, ıstırapa karşı duyarlı kişilik yapısı ile iyimser beklentilerinin çelişkisi. Titiz bir araştırmacı. Yaşam süresi elvermediği için mükemmelleştiremediği *Aeneis*'e on bir yılını vermiş. Roma ve Yunan şiirinin biçimsel özelliklerini harmanlamada, ses ve anlam uyumu yaratmada çok başarılı. *Aeneis*, İmparator Augustus'a övgü olarak mükemmel ancak karakter çizimi ve anlatı yönünden Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia*'sının düzeyine erişemiyor.⁵

Bu tanımlamalarda beliren sanatçı, örneğin Mozart gibi içinden taşan bir esin seliyle kolayca yaratan, yaratmanın sevincine tuka basa doymuş bir sanatçı değil; daha ziyade ıstırap çekerek kendini aşmaya çabalayan, ama yeteneklerinin ve sınırlılıklarının bilincinde, vicdan sahibi iyi bir yurttaş.

Broch'un eserinde çizdiği Vergilius, yukarıdaki kişiliğe uymaktadır. Vergilius'un bastırılmış yanlarına da değinir Broch. Vergilius, aslında Roma zulmüyle yerinden yurdundan olmuş bir köylüdür; bir ömür boyu öz yurduunun hasretini çekecektir. Ancak İmparator Augustus, bu yetenekli gencin, sıradan bir köylü olarak uğradığı ıstırapı onaracak, ona imkânlar sağlayacaktır. İmparatorun iyi niyetini, yeteneklerini, kurduğu düzenin adil yanlarını takdir eden Vergilius ona bağlı kalacaktır. Eserlerindeki, yukanda sözü geçen biyografinin dokundurduğu, romandaki Vergilius karakterini de tatmin etme-

yen eksikliğin altında yatan, yurdundan sürülmüşün bastırılmış öfkesi midir acaba? Vergilius, Roma'nın bir numaralı şairi konumunda uyumsuzdur; Broch şöyle der:

[...]toprağa bağlı bir toplumda geçecek, sade ve güven dolu bir hayata uygun bir insan [...] yüce bir kader gereği yurdundan ne kopabilmiş ne orada kalabilmiş biri; bu kader [...] onu kökeninin yalınlığından koparmış [...] gittikçe büyüyen bir çeşitliliğe doğru kovalamıştı... böylece büyüyen, sınırsızlığa açılan sadece gerçek hayat ile arasındaki uzaklık olmuştu...⁶

Sürdüğü hayattan hoşnutsuz, vicdani nedenlerle ve tarihsel koşullar yüzünden bu hayatın dışına çıkamayan, sanatçı bir ruhun özlemi olan sınırsızlık duygusuna ulaşamayan, yeteneğinin sınırlılıklarıyla tanışık olan ama barışık olmayan, ne yaşamda ne yaratıda mutluluk bulabilmiş, doyumsuzluğa yargılı bir ruh... İşte biyografinin ve Broch'ın verdiği özelliklerle çizilen Vergilius portresi. Yani yeis dolu iç hesaplaşmalar için en uygun kişilik yapısı.

Dünya edebiyatında ölümsüz yeri olan koskoca şairin başardıklarıyla doyuma ulaşacağına başaramadıklarının yasını tutmasının sebebi hayatını dilediğince biçimlendirememesinden kaynaklanan yaşam doyumsuzluğu değil mi? Hayatın açtığı yarayı yaratarak onaramamasının sebebi yaratısında bu acıyı yansıtmaktan kaçınması değil mi? İçselleştirilmiş "imparatoru övme gereksinimi"... Böylece geliyoruz sanatçı-iktidar ilişkisine, yani Broch'un romanının ana temalarından birine...

Oraya gelmeden biraz Vergilius'un başyapıtı *Aeneis* üzerinde duralım derseniz.

6. *Vergilius'un Ölümü*, s. 2-3.

Troya'lı Kahraman ve Sanat İlişkisi

Vergilius'un *Aeneis*'i, Antikçağ mitolojisinin kahramanlarından Troya'lı yarı tanrı (Aphrodite'nin oğlu) Aeneas'ın Troya'nın yıkımından sonra beraberindekilerle yurdundan sürgün olup yeni bir yurt arama, bulma ve bu yurda yerleşme, daha doğrusu yeni yurdu kurma destanıdır. Yeni yurt, efsaneye göre Roma'dır. Yani Aeneas bir anlamda İmparator Augustus'un efsanevi atasıdır. *Aeneis*'i bir imparator övgüsüne çeviren de işte bu efsane bağlantısıdır.

Aeneas'ın yolculuğunun, Hermann Broch'un yapının ana teması olan sanat ve sanatçı sorunsalıyla bağlantısı Aeneas'ın yeraltı macerasında yer alan *altın dal* motifinde düğümlenir.

Aeneas, Troya'dan İtalya'ya doğru yol alırken, ölmüş babasını görmeyi arzular. Bunun için yeraltına (öte dünyaya) inmelidir. Bu inişin bir bedeli vardır; *altın dal* bulunup Yeraltı Kralı Hades'in kraliçesi Persephone'ye verilmelidir. Aeneas bu sınavı annesi Aphrodite sayesinde başaracak, *altın dal*'ı bulup kopartacak, Persephone'ye sunacak ve babasıyla buluşabileceği Elysium (cennet) bahçelerine geçebilecektir. *Altın dal*'ınsa yerinde yenisi bitecektir.

Mitolojide *altın dal*'ın neyi temsil ettiğini çözmek güç değil. Her yıl yeraltı kraliçesine sunulan ve yerinde hemen yenisi biten bu sihir, ölülerimizin gömüldüğü toprakta her bahar yeşeren hayattır. Batı kültüründe ek anlamlarla zenginleşecektir *altın dal* imgesi. Sanatın kökenini mitolojide bulan pek çok düşünür gibi, Freud'u derinden etkilemiş olan J.G. Frazer da – *Altın Dal* adlı yapıtında dünya halklarının yaradılış efsanelerini işlerken, *altın dal* ya da muadili imgelerle karşılaştığını kaydeder.⁷

Vergilius, *Aeneas*'ta *altın dal* ile sanat arasında bir koşutluk görmüş müdür, bilemeyeceğim. Ama Hermann

7. James G. Frazer, *Altın Dal: Din ve Folklorun Kökleri*, çev. M.H. Doğan, Cilt I, Payel Yayınları, İstanbul, 1991.

Broch'un Frazer'ın kurduğu *altın dal*-sanat ilişkisinden haberdar olmadığı düşünölemez. Hermann Broch'un sanatın işlevini/işlevsizliğini enine boyuna tartışacağı bu şiir-romanını başka bir sanatçının değil de Vergilius Maro'nun üzerinden kurgulaması, kanımca *altın dal* bağlantısı sebebiyledir.

Altın dal-sanat koşutluğunun ışığında, efsanede bu koşutluğu destekleyen başka ögeler de buluruz. Aeneas, *altın dal*'a güzellik ve erotizm simgesi Venüs sayesinde ulaşacaktır. *Altın dal*'ın ona açtığı kapının ardında ise –evet, bir anlamda öölüler âlemi– bir anlamda geçmişle geleceğin buluştuğu düşsel mekân, yani rüya ve bilinçaltı bulunmaktadır. (Herhalde Freud'u esinleyen de işin bu yanıdır.)

Efsaneye kulak verelim: Aeneas'ın babası cennet bahçesindedir. Aeneas ona sarılmak ister ama sarılamaz; çünkü babanın cismi yoktur; o bir gölgeden –dilerseniz imgeden– ibarettir. Gene de baba-oğul arasında bir iletişim gerçekleşir. Baba, Aeneas'a, “unutuş ırmağı”nın ötesinde doğmak için bekleyen ruhları gösterir; bunlar Aeneas'ın torunları olan Romalılardır. Ve sonra baba, Aeneas'ı “uyku kapısı”ndan geçirip dünyaya yolcu eder.

Efsanedeki, *altın dal*'ın simgelediğı sanat ile erotizmin ve estetiğin, aynı zamanda rüya ve bilinçaltının ilişkilendirilmesine imkân tanıyan ipuçları, ek bir açıklamaya gereksinim bırakmayacak denli berrak.

Yurdundan sürgün kahramanın vatan arayışı bir iç yolculuk metaforu ise mitin ilk bölümü olan “yola çıkış”ı, arayışı zorunlu kılan etmenler; ikinci bölümü iç hesaplaşmalar ve bu yolda karşılaşılan engeller, engellerin aşılması, “erginleşme”, bir tür olgunluğa ulaşma çabası; üçüncü bölüm olan “eve dönüş”ü ise ulaşılan dinginlik olarak düşünebiliriz.⁸

8. A.E. Kantoğlu, <http://latinceastroloji.blogspot.com/aeneis-te-yolcul>.

Şimdi karşımızda üç sürgün var: Vatanı Troya'dan sürgün Aeneas, doğduğu toprakları yitirmiş Vergilius Maro, Nazizm yüzünden yurdu Almanya'dan sürgün Hermann Broch... Kendine sürgün çevirmenimiz Ahmet Cemal'i de katabiliriz onlara...

Romanda Vergilius Maro, her fani gibi dünyevilikten sonsuzluğa yelken açacaktır. Romanın en heyecan verici bölümlerinden biri olan son kısımda ("Hava-Eve Dönüş") yapıt yalnızca sanatçının dramı olmaktan çıkıp faniliğin dramına dönüşür.

* * *

Hermann Broch, dört bölüm halinde kurduğu romanının bölümlerine mitolojik zamanların dört elementinin adını vermiştir: "Su-Varış", "Ateş-Çöküş", "Toprak-Bekleyiş", "Hava-Eve Dönüş".

Bölümlerin akışı ile mitolojik öykünün yukarıda değinilen üçlü yapısı arasında bir benzerlik vardır: Vergilius'un sonsuzluk yolculuğunun başlangıcına tekabül eden ilk bölüm, "yola çıkış"a, ikinci ve üçüncü bölümler "erginleşme" denilen⁹ engellerle çatışmaya, "elvada dünya, merhaba kainat" diyen Vergilius'un tüm canlıların başlangıç hamuru olan doğaya geri dönüşünü betimleyen dördüncü ve son bölüm ise -adı üstünde- "eve dönüş"e denk düşmektedir.

"Su-Varış"

Nefes kesici güzellikte bir tümceyle başlayan ilk bölüm bir anlamda, hasta yatağındaki Vergilius'u da taşı-

9. Mitolojik öyküde, yolculuğun temsil ettiği arayış üç bölüme ayrılabilir: i) Yola çıkış ii) Erginleşme iii) Dönüş (4) Aeneas'ın arayış yolculuğunu şöyle biçimlendirebiliriz sanırım: i) Troya'nın yıkılışının dayattığı göç ii) Yolculuk sırasında verilen sınav, yeraltına yolculuk, vs. iii) Yolculuğun sonu, Roma'nın kuruluşu ve oraya yerleşme.

yan imparatorluk filosunun Brundisium Limanı'na varışını hikâye eder:

Adriyatik denizinin tersten esen, neredeyse fark edilmeyen bir rüzgarla kabarmış çelik mavisi rengindeki yumuşak dalgaları, İmparatorluk filosu Kalabriya kıyıları-
nın ağırdan yaklaşan alçak tepelerini solunda bırakarak, Brundisium limanına dümen kırdığında, gemilerden yana köpüklenmişti; ve şimdi denizin güneşli, ama yine de onca ölümün sezgisiyle dolu yalnızlığı, insandan kaynaklanma çabaların huzurlu sevincine dönüşmüştü [...]¹⁰

Roman, daha ilk tümcesinde insanların dünyası ile doğanın ilişkisini ve ayrılığını vurgularken, "ölüm" sözcüğü ile okura temel izleklerinden birini duyurur.

Romanın bu en kısa, altmış üç sayfalık bölümünde, Vergilius için önemli olan kişiler ve öğeler bir bir belirecektir.

Ana Karakterler ve Öğeler:

İmparator Augustus: Vergilius her şeyini borçlu ve gönülden bağlı olduğu Augustus'a örtük bir kırgınlık taşır, yüreğinde.

Delikanlı: Vergilius'un yanında koruyucu bir melek gibi beliren genç kimdir? Nedir bu göz oynaşısıyla başlayan ilişki, yaşlı adamla delikanlı arasında?¹¹ Delikanlı gerçek midir, Vergilius'un maziden çağırdığı bir anı mı? "Hangi uzaklıklardan, hangi hatıraların derinliğinden çıkıp gelmişti?"¹² Yoksa şairin gençliği midir? Delikanlı, Vergi-

10. *Vergilius'un Ökümü*, s. 1.

11. *Agy.*, s. 16.

12. *Agy.*, s. 25.

lius'un doğduğu toprakların dilini, şairin annesinin dilini konuşur.¹³ Ölüm döşeğindeki adamın köklerine özlemi...

Bir kölenin söylediği şarkı, gemide hasta yatan Vergilius'un dikkatini çekmiştir. "Kendi içinde huzurlu olan bu şarkının"¹⁴ ona yol gösterdiğini düşünür Vergilius. Şarkı söyleyen köle ile delikanlı aynı kişi midir? Vergilius gence bu soruyu yöneltecektir. Yanıt belirsizdir. Kulağa çalınan şarkı, Vergilius'un roman boyunca sürecek özhe-saplaşmasını başlatacaktır. "Ancak huzurlu olan yol göstericilik yapabilir," diye düşünen Vergilius, kendisinin bir kez olsun yol gösterici olmayı başanıp başaramadığını sorgular. Kuşkudadır.

Vergilius'un limanda gemiden indirilip, istirahat edeceği mekâna kadar götürülmesi sırasında delikanlı gerçek bir yol göstericilik yapacaktır. Yoksa o, ölüm meleği midir? Gidilecek yere varıldığında Vergilius "Kâtibim," diyerek oğlanı yanında alıkoyar.

Delikanlı, Vergilius'a sevgilisi Plotia'yı hatırlatırken okurun dikkatini Vergilius'un çift cinsellikli yapısına yönlendirir.

Plotia: Sevilen ama kavuşulamayan kadın. Plotia'ya duyduğu doyuma ulaşmamaya yazgılı aşk, Vergilius'a en güzel şiirlerinden birini esinlemiştir:

[...] onca güzel kaleme alabilmesinin nedeni, eşiği terk edip mutlak bir birlikteliğin gerçekleşeceği geceyi yaşama mutluluğuna asla eremeyeceğini en baştan biliyor olmasıydı; evet, kaçma arzusu o zamandan beri içinde filizlendiğinden [...] hem korkusunda hem umudunda haklı çıkmıştı, şiir ayrılığa dönüşmüştü.¹⁵

13. *Ag.*, s. 51.

14. *Ag.*, s. 10.

15. *Ag.*, s. 57.

Vergilius, başyapıtı *Aeneis*'te, Plotia'yı terk edişini, Aeneas'ın sevgilisi Dido'yu bırakıp gitmesi, bir anlamda feda etmesiyle imgeleştirmiştir.¹⁶ Aeneas, özgörevi ya da kaderi yüzünden, yani halkına yeni bir yurt kurma amacı uğruna terk eder Dido'yu. Peki Vergilius, Plotia'yı ne için feda etmiştir? Şiir uğruna mı? Yapıtıyla sonsuza kadar yaşayacak bir yaratıcı olma emeli yüzünden mi terk edilmiştir kadın aşkı? Vergilius yanıtı acıyla verecektir: "Sevmekten âciz, ölmekten âciz gözler"¹⁷ sonsuzluğu hak edebilir mi?

Ahmet Cemal'in *Kırda Yaşamak* adlı şiirsel novellesinin ben-anlatıcısı da *Vergilius'un Ölümü* üstüne hayli kafa yormuştur ve şu düşünceye varır:

Ve ozanlar ozanı Vergilius bile onca görkemli dizeyi
BİR insanı olsun gerçek anlamda, bedeniyle ve ruhuyla
sevmenin özlemiyle yazmıştır, kim bilir!¹⁸

Vergilius doyumu değil hasreti tanırl!

Delikanlı ve Plotia, bizi Vergilius için en önemli unsur olan yapıtı *Aeneis*'e götürecektir.

Aeneis: Yapıtı Vergilius'un yanındadır; onunla birlikte gemiden taşınacak ve delikanlı yapıtın içinde durduğu çantaya sürekli göz kulak olacaktır.

* * *

Vergilius'un kadın ile erkek arasındaki eşikte kalakalmış ruhsal yapısına işaret edip, duygu dünyasındaki asıl düğüme teşhis koyduktan ve böylece son söyleyeceğimizi baştan söyledikten sonra, onun bu yara etrafına ördüğü duyarlık ve düşünce dokularını incelememiz gerekir.

16. *Vergilius'un Ölümü*, s. 57.

17. *Agy.*, s. 58.

18. Ahmet Cemal, *Kırda Yaşamak*, Can Yayınları, İstanbul, 2004, s. 53.

Vergilius daha karaya ayak basmadan kendi içine çekilmiş, gemideki iki ayrı sınıf insandan da uzaklaşmıştır. Doğası böyledir ve fizik gücünü emen hastalık onu büsbütün kendi içine gömmüştür. Gemideki gürültücü, ikiyüzlü, dalkavuk soylular takımından nefret etmekte, kürekleri çeken kölelerin ıstırabını görmekte, sınıfsal utancına rağmen onlara da yakınlık duyamamaktadır.¹⁹ Zamanı bütünselliği, varoluşu sonsuzluğu ile algılayabilen ya da öyle duyumsamak isteyen Vergilius, sömürülen geleceksiz insanların yaşanan an ile kısıtlı tutumlarını adeta hor görmektedir.

Kitleye duyduğu tiksinti boyutlarındaki nefret, gemiyi terk ettikten sonra, kalacağı yere doğru yol alırken büsbütün belirginleşir.

Augustus'u alkışlayan, dağıtılan bahşişleri kapabilmek için neredeyse birbirini yiyen bu kalabalıkları "kitle hayvanı"²⁰ olarak niteler Vergilius. Aslında "kitle tek bir insanın kimliğinde kendine tapmaktadır."²¹ Vergilius kitlelerin faşizme kayışındaki bir basamağa dikkat çekecektir: Kitle düş kırıklığına uğrayacağını sezince, düştten uyanıp, onu bir araya getiren odaktan uzaklaşacağı yerde inadına sımsıkı kenetleniyor bu odağa!

Vergilius'u götüren katile, kenar mahallelerden geçerken, yoksulluğun yırtıcılığıyla karşılaşacaktır. Özellikle kadınlar bu beyefendiyi ıstıraplı bir acımasızlıkla aşağılayacaklardır. Vergilius insanlara ulaşmakta ne kadar yetersiz kaldığını düşünecek; ama kırsal yaşamdaki çalışmayı yüceltirken,²² "şehrin kötülüğü"²³ içinde kısıtlanmış bu insanlarınvar olma çabalarına anlayışla yaklaşamayacaktır.

19. Vergilius'un Ölümü, s. 18-19.

20. Agy., s. 21.

21. Agy., s. 12.

22. Agy., s. 27.

23. Agy., s. 14.

Vergilius'un fizikselliğe (kendi bedeni dahil) duyduğu uzaklık, kitleye duyduğu tepkiye yansımakta, kitleyi hep fiziksel imgelerle aşağılamaktadır. Hayata karşı hor-görüye varan bu uzaklığının nedenini, herhalde şairin bedensel yalnızlığında, kadın-erkek sınırındaki kararsızlığında ve süren hastalığının, yaklaşan ölümün bedende yarattığı tahribatın zihin-beden uyumunu büsbütün bozup bilinci bedenden büsbütün uzaklaştırmasında aramalıyız. Yitirilmiş çocukluk kırları bir cennet hayali gibi çizilirken kıvıl kıvıl kitlelerin kaynaştığı şehir bir cehennemdir.

Vergilius'un vücudu hayatiyetini yitirdikçe zihni büsbütün cevvalleşmekte, ölüm arifesinde berraklaşan bilinci yaşamın bütünselliğini içselleştirmektedir. Vergilius sanki tüm ömrünü bir düşünce sağanağı altında yenden ve eşzamanlı olarak yaşamaktadır.

Çocukluk anıları, annesi Maja, babasına duyduğu özlem, yeniden doğabilmek için hiçliği tanımanın gerektiği düşüncesi Nietzsche'vari fikirler birbirine dolanmaktadır zihninde. Ve elbette Plotia ve delikanlı...

Annesi Maja'yı sevgiyle anarken kadınlar hakkında olumsuz yargılar dile getiren görüşler ileri sürer. "Kadın" Vergilius için esrarını sürekli çözmeye çalıştığı ve belki de bu sebepten tepki duyduğu, barışık olmadığı bir kavramdır. Analığın gücünü teslim eden pasajlar yanında anadan kopmanın gerekliliğini vurgulayan tümceler da vardır. Gerçekten de insanın yaşamın sonsuzluğunu duyabilmesi, evreni içerdiği hiçlikle birlikte kavrayabilmesi için, yani yeniden "özgür doğuşu" için, şimdiki zamanın ve yakın ilişkilerin dışına çıkabilmesi, deyim yerindeyse bu ilişkilere teğet durabilmesi, bu duruş için de önce anadan kopması gerekmiyor mu?

Peki, Vergilius anneden kopmuş mudur?

Ateş-Çöküş

Yüz altmış sayfa süren bu bölümde Vergilius'un ateşli hastalığının seyri, "bedenin içerisinde işbaşında olan çöküşü"²⁴ hızlandırmıştır. Şairin dikkati bu çöküş'te yoğunlaşmışken, zihni bir yandan da kişisel varoluşunun, büyük hayatın ve sanatın çözümlemesiyle meşguldür. Bu çözümlemede Freud'cu ("ölüm güdüsü")²⁵, Jung'cu ("bireyin doğum öncesi, soya ait anıları")²⁶ ve Nietzsche'ci ("yeniden doğuş")²⁷ yorumlara açık çağrışımlar bulunur. Bu öğeler kuşkusuz Broch'un özümsemiş bilgi ve düşüncelerine olduğu kadar bu üç büyük düşünürün berak sözlere döktüğü varsayımların insanlığın sezgisinde binlerce yıldır varolduğuna da işaret eder. Okur, Vergilius'un çok yönlü zihninin ve duyarlılığının kapsadığı karmaşık sezgileri yadırgamaz.

Vergilius, hasta yattığı odanın penceresinden gelen konuşmalara istemeden kulak misafiri olur. Sıradan kişilerin kaba saba sözleri, şairi gündelik ilişkilerin gerçekliğinden büsbütün uzaklaştırır; büsbütün düşüncelerine gömülür Vergilius. Bu yaşam ve vicdan muhasebesinin ana fikri, ölüm gerçeğiyle yüzleşilmeden ve bu gerçek kabul edilmeden yaşamın anlam ve kapsamının kavranamayacağı, kişisel ömrün olgunluğa erişemeyeceği doğrultusundadır. Vergilius, yaratıcılığıyla ölümü yenmek, sonsuzluğa kavuşmak istemiştir bir zamanlar. Ama şimdi sanatını sonsuzluğu ifade etmekte başarısız bulur. Kitlenin coşkusu ve öfkesi de aslında sonsuzluk uğrunadır.²⁸ Sanat bu bağlamda nasıl bir işlev üstlenebilir ki... "Ola-

24. Vergilius'un Ölümü, s. 68.

25. Agy., s. 68.

26. Agy., s. 69.

27. Agy., s. 70.

28. Agy. s. 82.

ğanüstü bir sesin, bir lider" in²⁹ yerini tutabilir mi sanat? Vergilius'un sanatını kendi gözünde indirgeyen etmenlerden biri kendi yetersizliğiye öbürü de tüm sanatçıların gelip dayandığı sınırdır; kitlenin sağır kulağı...

Vergilius, sanat bağlamında gerçeklik, güzellik, oynusuluk ve kuralcılık üstünde durur. Gerçekliğe ulaşmak, yani bilgidir önemli ve faydalı olan. Salt güzellik yanıltıcıdır bilgi veriyor gibi görünse de, "güzellikten kaynaklanan bilgi aslında eksik bilgiydi, güzellikten kaynaklanan algı da aslında algı eksikliğiydi, birincisi düşünmenin ayrıcalığından, ikincisi de gerçeklikle doymuş olmaktan yoksundu."³⁰ Sanatın oynusuluğunu da kuralcılığını da öne almak sakıncalıdır; ilkinin havailiğinde, ikincinin katılığında gerçeklik kaybolacaktır. Sanatın görevi, sanatçının kendi ruhuna ilişkin kendini bilme çabası yoluyla insan ruhunu keşfetmesi ve bunu saplantılı bir biçimciliğe kapılmadan kotarabilmesidir. Sanat ancak o zaman her bireyin varlığında gizli tanrısallığı yani yaratıcılığı harekete geçirebilir.³¹ Ve kimse ölümle yüzleşmeden kendisiyle yüzleşemez. Vergilius bu yüzleşmeyi ancak yapmaktadır. Sadece sanatını değil tümüyle hayatını yararsız bulur. Kimseye somut bir yardımda bulunmamış, somut bir iyilik yapmamıştır; dolayısıyla hayata gerçek bir katkısı olmamıştır.

Ve ıstıraplı bir karara varır; boşa yaşanmış ömrün diyetidir bu: Acı bir vasiyet: "Aeneis'i yakın!"³²

Ve birden gene bir ses duyar Vergilius, delikanlının sesi mi? Yoksa Plotia'nın mı? Vergilius'un hayata tutunduğu iplik midir bu ses, sözlerden ibaret bir gerçeklik mi? *Kelimelerin hakikati?*.. "Gerçek anlamdaki gerçeklik-

29. Vergilius'un Ölümü, s. 82.

30. Agy., s.110-111.

31. Agy., s. 131.

32. Agy., s. 172.

le örtüşmeyen"...³³ tam da Vergilius ölümün çıplak gerçekliğiyle yüzleşmek isterken...

"Toprak-Bekleyiş"

Romanın bu en uzun, iki yüz sayfalık bölümünde Vergilius'un hastalığı biraz aman vermiştir. Şair kendisini ziyarete gelen edebiyatçı dostları Plotius, Lucius ve bizzat İmparator Augustus ile sanat, edebiyat ve edebiyatın işlevi üzerine tartışır. Dostları onu *Aeneis*'in yakılması vasiyetinden vazgeçirmeye çalışacaklar fakat ikna edemeyeceklerdir. Dostlar arasındaki konuşmalar ilerlerken, Vergilius'a bir melek gibi kol kanat geren delikanlı metnin arasında sık sık belirir. Vergilius onu, vaktiyle sevgilisi olan Lysanias'a benzetmekte, daha doğrusu Lysanias olduğunu sanmaktadır. Vergilius'un hizmetindeki köle, hastanın sanrısını anlamıştır ama oyunu kabullenmiş midir? Metin belirsizdir. Vergilius da belirsizliğin farkındadır:

"Yoksa köle, delikanlının [Lysanias'ın] temsilcisi miydi?"³⁴ Delikanlı, köle ve Lysanias'ın anısı, bundan böyle Vergilius'un zihninde sık sık birbirine dönüşecek ve birleşip bütünleşecektir.

Edebiyatçı dostları Plotius ve Lucius'u Broch, sanatın ün getiren yanıyla ilgili, yapıtlarının sonsuza dek yaşayacağı hülyasıyla oyalanan, egoları yüksek kimseler olarak çizmiştir. Büyük hayatın ölümü de kapsayan derin gerçekliğine kıyasla, kavrayışları sığ insanlardır ikisi de. Vergilius onlara kanmaz; sanatının Homeros'un yanında yaya kaldığının farkındadır.³⁵ Homeros, bir uygarlığın hayal gücüne yüzyıllarca temel oluşturmuş bir mitolojiyi hikâ-

33. Agy., s. 175.

34. Agy., s. 232.

35. Agy., s. 234.

ye etmiştir. O nedenle kalıcıdır. Vergilius ise şiirinde sadece Roma'yı övmüş ve yüceltmıştır.³⁶ Görünüşün altındaki gizli gerçeğe dokunmamıştır. Roma gibi onun yapıtı da geçicidir. İşte böyle düşünür Vergilius. Hayatında hiçbir gerçek mücadeleye katılmamış olduğu için hayıflanır.³⁷ İktidarı övücü şiirler yazmak mücadele değildir ki!

Hakiki sanat sınırları deler, onları deler ve ruhun, bakma biçiminin, anlatımın o güne kadar bilinmeyen alanlarına adım atar, özgünüğe, dolaysızlığa, gerçeğe hamle yapar.³⁸

Sırf güzellikten ibaret sanat değersizdir; çünkü güzellik alkışa mahkûmdur; "hakikat ise alkışa kapatır kendini".³⁹ O nedenle *Aeneis*'le ilgili vasiyetinde kararlıdır.

Hakiki sanat aşamasına gelebilmek için sanatçının ölümü kabullenmesi ve aşkı yaşaması gerekir. İki hal de insanın kendini sakınma güdüsünü kırmasıyla mümkündür:

Aşkın gerçekliği ile ölümün gerçekliği, ikisi de bir ve aynı şeydi.⁴⁰

[...]

[...]kendi Ben'ini ötekinin Ben'ini de alacak kadar engin kılmayı, kendi benliğinde de sevilenin sezgisine varmayı, onunla ölümsüz bir birleşme içerisinde başarabilirsin.⁴¹

Böylece geliriz Vergilius'un insan olarak büyük eksikliğine; kimseyi bedeni ve ruhuyla alabildiğine, sakınımsız sevmemiş olmasına!

36. Vergilius'un *Ölümü*, s. 235.

37. *Ağ.*, s. 237.

38. *Ağ.*, s. 248.

39. *Ağ.*, s. 240.

40. *Ağ.*, s. 251.

41. *Ağ.*, s. 250.

Vergilius, geçen geç ilk kez, Roma'nın gerçeğine, yani Lysanias'ın hayaliyle sık sık yer değiştiren kölenin (delikanlının) şahsında, kölelik gerçeğine ulaşmaktadır. Roma'nın altyapısıyla ilk etkileyici karşılaşması ise sefaletler sokağından geçerken uğradığı hakaretler aracılığıyla olmuştur. Şimdi, besbelli o darbenin de etkisiyle kölelik olgusuna gözlerini açmaktadır:

Öksüz bırakılarak aşağılanmış bir insanın tutumunu aydınlatabilmek imkânsızdır; onun ruhu, buz gibi bir örtüyle örtülmüştür; içinde ardı ardına dehşet kesitleri barındıran, ve dehşet uyandırıcı bir biçimde öksüz bırakılmış biridir köle.⁴²

[...]

En acımasız köleliğin boyunduruğu altında en ağır işlerde çalışan, hiçbir baba tarafından herhangi bir adla çağrılmamış, hiçbir ananın bakmadığı, hiçbir geçmişten gelmeyen, hiçbir geleceğe doğru ilerlemeyen, birbirine bağlanmış öksüzler ve yetimler olarak bizler, bütün kölelerden oluşan bir sürüyüz[...]⁴³

Son alıntı, metne göre kölenin (delikanlının) sözleri gibidir. Acaba bu satırları, köle ile kendisi arasındaki koşutluğu fark eden Vergilius'un vicdanı mı fısıldamaktadır? Metnin alt anlamında böyle bir çağrışım vardır. Köle, "insan hep yeniden [...] Cinayeti hep tekrarlayarak kendi kökünü kurutuyor"⁴⁴ diyerek insanlığın kendi kendine biçtiği acı ve ironik kaderi özetleyecektir.

Vergilius'un –muhtemelen hayalinde geçen– kendisi, köle ve Lysanias arasındaki üçlü konuşmanın bir işlevi daha vardır, Vergilius ve kahramanı Aeneas arasındaki

42. Agy., s. 258.

43. Agy., s. 261.

44. Agy., s. 261.

koşutluğu vurgulamak... Aeneas'ın destanda anlatılan yeraltı yolculuğu gibi Vergilius da ölüm arifesinde, hatıralarla bilincin, bilinçaltıyla hayallerin birbirine dolandığı bir alacakaranlıkta düşünme-düşünme yolculuğuna çıkmıştır. Yolculuk Aeneas'ı yeni yurduna, Vergilius'u ise hepimizin özevi olan doğaya taşıyacaktır.⁴⁵ Vergilius, rehberinin delikanlı/köle/Lysanias olduğunu sanır; ama hayaldeki Lysanias ona yol göstericinin yani önderin her zaman bizzat Vergilius olduğunu anımsatacaktır.

Bu bölümün diğer kısımlarında kendine yönelik farkındalığı yüksek bir insan olan Vergilius'un hastalığın pençesinde eşgüdümü bozulan organlarına, bedenin yıkım sürecindeki soluk alma zamanlarına yani geçici iyileşmelere dair sezgileri, saptamaları ve ziyaretine gelen İmparator Augustus'la tartışması yer alır.

Sanat ve İktidar

Toplum ve eylem adamı, hayatı somut getirileri ve götürüleriyle ölçen, başandan başarıya koşan kudretli Augustus ile hayatı sezgiler, kavrayışlar ve hissedişlerle değerlendiren Vergilius'un görüş birliğine varmaları mümkün mü?

Augustus hakiki yetersizlikler hakkında ne bilebilirdi?! Hayatın tamamına, hele sanat adına ne varsa hepsine damgasını vuran o derin uyumsuzluk hakkında ne bilebilirdi?!⁴⁶

Vergilius, Augustus'a şiirinin neden yetersiz kaldığını anlatmaya çabalar. Şiir, hayatın bütününü tek bir sergileyişte verebilme gücüne sahip belki tek sanat dalıdır.⁴⁷

45. *Vergilius'un Ölümü*, s. 255.

46. *Agy.*, s. 305.

47. *Agy.*, s. 312.

Vergilius, “bilme”ye ilişkin sabırsızlığına yenilmiş, hayatı tam anlamıyla bilemeden, şiirini birtakım bilgi benzerleriyle doldurmuş, âlem ona hayransa da kendi gözünde başarısız olmuştur. “Sadece ölümü bilen, hayatı da bilebilir.”⁴⁸ Anımsayıştaki Plotia, bilgisizliğinden yakınan Vergilius’a şu acı hatırlatmada bulunur: “Hayatın ve ölümün bilgisi tek başına olanlara kapalıdır.”⁴⁹

Augustus, düzen kuran “devlet adamı” ile “sanatçı”nın yapıtlarını kıyaslar. Ona göre Vergilius, Roma’nın destanını yazarak büyük bir işin üstesinden gelmiştir. Sonuçta Augustus’u öven bu ulu şiiri yaratıcısının yetersiz bulması, Augustus’un gururunu incitmektedir. Sanatçı devlete destek olmalıdır, diye düşünür imparator ve Vergilius’u aşırı gururlu olmakla suçlar:

- Gururundan ötürü görevlerine karşı çıkıyorsun; sanatçı yani kendi sanatına devlete hizmet edici bir rol vermek gururun için yeterli olmuyor, hizmet ettireceğin yerde onu bütünüyle yok etmeyi yeğliyorsun.⁵⁰

Bu sözlere Vergilius’un yanıtı tüm sanatçılara ve tüm siyasetçilere ders niteliğindedir:

Sanata ne devlete hizmet edici nitelik ne de başka-
ca nitelikte bir görev verilebilir; çünkü böyle yapmak,
sanatı sadece sahte sanat kılar.⁵¹

Öte yandan Vergilius, kendi alanında yeniliklere başarıyla imza atan, devlet yönetiminde yeni yollar açan⁵²

48. Agy., s. 317.

49. Agy., s. 322.

50. Agy., s. 325.

51. Agy., s. 325.

52. Agy., s. 326.

Augustus'un Roma'yı bir sembole dönüştürdüğünden eserinin kalıcı olacağını⁵³ söyler. Gerçekten de Broch, Vergilius'una on ikiden vuran bir kehanet söylettirmiştir. Roma yıkılacak ama hukuku, sanatı, ihtişamı ve zulmüyle bir simge olarak hep yaşayacaktır. Oysa Vergilius, yeni bir şey başaramamış, Yunan sanatının şekillerini taklit etmekle yetinmiştir.⁵⁴

"Hayır!" demektedir Vergilius'un vicdanı Augustus'un akıl yürütmelerine. Devleti temsil eden hükümdar ile şairin çelişkisi derinleşmektedir. Vergilius, Augustus'un insani yanlarını duyduğu sevgi ile onun devleti "mutlak" addeden, bireyi zerre, kitleyi sürü olarak gören ve onları zerre ve sürü olmaya fiilen mahkûm eden kudretine duyduğu tepki arasına sıkışmıştır. Sonuçta bir anlamda boyun eğerek eseri *Aenias*'ı imparatora teslim etmeyi kabul eder. Hayalinde, gerçeklikteki yenilgiyi yumuşatmıştır: Şiiri imparatora sunan ve barış ortamını hazırlayanın mazideki sevgili Lysanias olduğunu hayal etmektedir. Ancak bir koşulu vardır Vergilius'un: Ölümünden sonra köleleri azat edilecektir. Böylece Vergilius'un ilk kez büyük hayata bir katkısı olmaktadır. Artık dinginlikle evine dönebilir. Son gücünü de tüketmiştir. Bellekten son geçen anı Lysanias'ın imgesidir.

"Hava-Eve Dönüş"

Kırk dört sayfalık bölüm, ölüm ânına ayrılmıştır. Biliş usulca karanlığa kayarken ışık kıvılcımı gönderen tek anı Lysanias'tır. Delikanlı/Lysanias imgesi, arzunun simgesi olmaktan çıkmış, sonsuzluğun yol göstericisine dönüşmüştür. "Bedenden bedensizliğe doğru bu süzülüş"⁵⁵

53. *Vergilius'un Ölümü*, s. 319.

54. *Agy.*, s. 326.

55. *Agy.*, s. 446.

sırasında Lysanias'ın yüzü Plotia'nınkiyle birleşir. Dünyevi ne varsa erimekte, "dış dünya ve iç dünya birbirine geçmekte,"⁵⁶ benlik duygusuyla evren kaynaşmakta ve bu aşamada Plotia, kendisine dışılık atfedilen doğanın ta kendisi olmaktadır. Metin, Vergilius'un son yolculuğunu, kutsal kitapların evrenin yaratılışı anlatısının sondan başa yönelen bir çeşitlemesiyle çevreler. "Gökkubbenin altında, henüz dillerin icat olmadığı cennet bahçesi..."⁵⁷ Vergilius'un ve herhalde Broch'un edebiyat üstüne dilden kaynaklanan kuşkuarı burada bile sürmektedir. Broch, kutsal anlatılarla işini bitirince bilimselliğe yönelir ve Vergilius bu kez de evrimi başa doğru yaşar:

Hep yeni yeni balık sürüleri havalanmaktaydı, hep yeni yeni kuş sürüleri sulara dalmaktaydı, hepsi ejderhalara dönüşmüşlerdi, sürekli bir değişim içerisindeydiler, pullarını ve tüylerini değiş tokuş etmişlerdi. Uçanlar ile yüzenler arasındaki fark gittikçe daha çok silinip gidiyordu.⁵⁸

[...]

Vergilius, iki ayağı üzerinde doğrulmuş o hayvan, göz kapaksız kalmış, uykusuz kalmış o balık gözlü, o balık yürekli canlı, kıyıdaki bataklıkta duruyordu,[...] amfibi gibiydi... bitki gibiydi, bitkilerin dokularına katılmıştı[...] âlemlerin şarkısını duymaya devam ediyordu.⁵⁹

Broch, elbette Alman romantizminden nasibini almıştır ve Vergilius'un bilinci bu tersine evrim sırasında bile hâlâ insan olduğunun farkındadır: "Çünkü Vergilius

56. Agy., s. 450.

57. Agy., s. 453.

58. Agy., s. 459.

59. Agy., s. 458.

insan olarak kalmıştı.”⁶⁰ Ama Vergilius daha ne kadar “insanoğlunun kaderinin ılımlı ve korkunç ihtiyaını”nı⁶¹ paylaşabilir... İhtiaını yaratan “söz”dür. O güvenilmez söz! “Hiçlik boşluğu dolduruyor ve evrene dönüşüyordu. [...] Vergilius sözü alıkoyma hakkına sahip değildi.”⁶² O, “anlatılanın ve anlatılamayanın ötesine”, dilin ötesine geçmişti. Dilin yitip gittiği bu aşamada Broch’un sözcükleri de biter ve yazar beş yüz sayfaya yaklaşan romanına son noktayı koyar.



Aydınlanma’nın, felsefenin, sanatın ana vatanlarından biri ola ola, Nazizmin yozlaştırıcı ve kıyıcı zorbalığına teslim olmuş bir Almanya’dan sürgün, yurdunun ürpertici çelişkileriyle yüreği dağlanmış Hermann Broch’un, siyasal ve insani bağlamda sanatın ve birey olarak sanatçının konumunu, zihninin ve birikiminin tüm gücü ve yüreğinin tüm acısı ve dili kullanma ustalığının derin çağrışımlarıyla sorguladığı bu dev yapıtı, özellikle biz, Türkçenin edebiyatçıları, ölkemizin sıkıştığı bunalım boğazında okumalı, bununla da yetinmeyip hem yapıt üstüne hem de kendi hakkımızda düşünmeliyiz. Ölüm gerçeğiyle yüz yüze kalındığında doğaya dingin bir dönüş için hazır mıyız? Kime ne verebildik? Yazdıklarımızın insanın karmaşık gerçeğliğini aydınlatmaya bir tutam olsun katkısı olabildi mi? Yoksa büyüklenme yanılsamaları içinde düzene ve onun araçlarına durmadan ödünler vererek küçücük yaşamlar mı sürdürdük?..

Bu yüce yapıtı, Türkçenin lezzetiyle kültürümüze kazandıran Ahmet Cema’le teşekkürle...

60. *Vergilius’un Ölümü*, s. 458.

61. *Agy.*, s. 472.

62. *Agy.*, s. 473.

POSTMODERN ÇAĞDA KADINLIK VE ROMAN

Rilke, *Genç Şaire Mektuplar*'da şöyle der:

İçinize dönün. Size yaz diyen nedeni araştırın. Kökleri yüreğinizin en derinliklerinde dal budak salıyor mu, buna bakın. Yazmanız yasak edilirse, artık yaşayamayacak mısınız? Bunu söyleyin.¹

Yazıyla uğraşan zanaatçı da olabilir, sanatçı da; yazı, servete ve üne ulaşmanın aracı olarak da kullanılabilir, yaşam amacı da olabilir. Yazıya yaşamsal bir faaliyet olarak ihtiyaç duyanlar, Rilke'nin sözünü ettiği o içe bakış anlarının yabancısı değildirler. Kişi ifade etmek istediği her neyse ona en uygun sözcükleri, en can alıcı imgeleri böyle anlarda kendi içinde yakalar. Esin içimizden başka yerde değildir. Uzun süre gerekmez içe bakış için, yoğun ve müdahalesiz bir zamandır gereksinilen. Hırs, kıskançlık öç gibi duygularla bulanıklaşmamış önyargısız bir bakış ve cep telefonu cızırtılarıyla zımbalanmayan, elektronik ışınlarla delinmeyen, ekranların kustuğu hızlı görüntülerle bombardımana uğramamış bir zaman... Telaşsız

1. Rainer Maria Rilke, *Genç Şaire Mektuplar*, çev. Nüzhet Arıcı, Era Yayınları, İstanbul, 1995.

ve sakin... Gerekli olan budur; günümüzde gitgide ulaşılması zorlaşan, neredeyse imkânsızlaşan bir "vaha zaman"... Yaratıcılık için olduğu kadar, sanat eserini alımlamak için de gerekli birinci koşul... Rilke'nin bakış açısı yaşadığımız çağa yabancıdır.

Anımsayalım... Bilimin ve teknolojinin gelişimi adeta sanata meydan okumuş ve sanat kendini değiştirerek, çoğaltarak, yepyeni sanat türleri yaratarak bu meydan okuyuşa karşı koymuştur. İnsan eliyle yaratılan korkunç felaketlerin derin yaraları bir nebze olsun sanatla sarılmış, onulmaz acılar sanatla dinmiştir. "Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz," denmişse de sözü tüketen dehşet verici olaylar karşısında yaratıcı zihin ve yürek yeni sözler bulmuştur. Sadece siyasal baskıdır sanatı duraksatan, o da sadece egemen olduğu tarih sürecinde. Edebiyatın, özellikle romanın üstünde duralım: Roman sanatının yoğunlaşan insan ıstırabına, bilimsel/teknolojik meydan okuyuşlara yanıtı, çeşitlenen konularda ve biçimdeki devrimsel dönüşümlerde belirir.

19. yüzyıl gerçekçi "klasik" romanının zamandizinsel yapısı, 19. yüzyıl sonunda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kırılır; "modern" romanda artık farklı zamanlar aynı anlatıda bir arada olabilmektedir. Kurgu, mantıksal bağlantıları izlemek zorunda değildir; zamandizinsel anlatının kırılmasıyla bağlantılı olarak çağrışımların, yani bireysel bilincin ya da bilinçaltının zamanına göre yönlenebilir. Anlatının mutlaka yazarın görüşüne göre biçimlenmesi gerekli değildir; yazar kendi bakış açısını geri plana çekerek, anlatısına farklı kişilerin ya da kesimlerin bakış açılarını katabilir, böylece yapıtta Bahtin'in "çok seslilik" dediği katmanlar belirir. Biçimdeki bu büyük ana değişimler her yazara, tüm yapıtlarında ana mimariye çeşit çeşit özgünlükler katabilme yolunu açar. Yazarın işi ilk bakışta kolaylaşmış gibi görünse de -öyle ya, istediği değişikliği yapabilecektir- aslında zorlaşmıştır. Anlatının

en yalın biçimidir zamandizinsel tutum, modern edebiyatta romancının çeşit bolluğu içinde yolunu yitirmesi işten bile değildir.

Gerçekçilik sorunu her zaman romancıyı meşgul etmiştir. Bilinç akışı tekniğinin önde gelen isimlerinden Virginia Woolf, "Modern Edebiyat" adlı o ünlü denemesinde -İngiliz edebiyatı kapsamındaki- gerçekçi romanlar yazan klasik romancıları "gerçekçi değil maddeci" olmakla eleştirir. Hayatın bir benzerini metinde yaratmaya çalışırken hayatı ellerinden kaçırdıklarını söyler. "Maddecilik"ten kastettiği, hayatın dış görünümünü yansıtmak, somut varlıkları ve olayları ince ayrıntılarıyla anlatmaktır. Modern romancı da gerçekçidir gerçekçi olması- na ama onu ilgilendiren bireyin iç gerçeğidir.

"Hayat simetrik olarak düzenlenmiş bir dizi lamba değildir," der Woolf, "hayat ışıldayan bir haledir, bilinçli varlığımızın başladığı andan sonuna kadar bizi kapsayan yarı saydam zarfur, o. Bu değişken, bilinmez, öngörülemez ruhu - nasıl bir karmaşa ya da kusur barındırırsa barındırsın, dıştan gelecek, ona yabancı unsurlardan mümkün olduğunca esirgeyerek aktarmak, romancının görevi değil midir?"²

Psikolojik tahlil yetmemektedir modern romancıya, o zihnin anlık işleyişlerinin peşine düşmüştür, deyim yerindeyse ruhsal durumların atomlarının haritasını çıkarmak ister.

Görüldüğü üzere, sanayileşmenin ve bilimin, kapitalizmin ve devrimlerin serpildiği "Modern" çağ, romanda tanımlanması çok da zor olmayan somut değişiklikler yaratmıştır.

Günümüze kimileri "postmodern" çağ kimileri "postkapitalizm" kimileri "postrealite" çağı adını veriyor. Ka-

2. Virginia Woolf, *The Crowded Dance of Modern Life*, Penguin Books, Londra, 1993, çev. Eréndiz Atasü.

pitalizmin en koyusunun ve en vahşisinin yaşandığı bir tarihsel kesitteyiz. Efsanevi patronlar, “çokuluslu şirket” denen heyulaların gölgesine saklandı diye, parça başı manifaktürle uğraşan güvencesiz işçiler kendi işinin sahibi küçük birer patron yerine konuluyorlar diye anamalcı düzenin tarihe karıştığını düşünmek gerçekten de yaşadığımız döneme “postrealite” adını yakıştırır! Yalının ve düzmecenin egemenliği tamamen ele geçirdiği bir çağ... Rilke’nin bakış açısı bu çağa yabancıdır. Sanat bu çağa yabancıdır.

Sanat eseri, en ilkelinden en incelmışine kadar gerçeğin peşindir; sanat yapıtı en yalınından en karmaşığına kadar gerçeğı kovalar; fantastik imgelere bürünmüş bir yapıt, dilin ifade etmekte yetersiz kaldığı yerde rüyaların diliyle konuşan yapıttır. İçimizden doğan fantastik bir imge, laf olsun diye uydurulmuş değildir, iç gerçeğimizin dile geliş biçimidir.

“İnsan” dediğimiz varlığın dünya dediğimiz gökcismi üstündeki konukluğu boyunca sanatsız yaşayabildiğı bir dönem olmuş mudur? En ilkel müzik aletleri, ninniler ve mağara resimleri tanığımdır ki yoktur böyle bir dönem. İnsan güzelliğı muhtaç; ondan ayrı düşmüşse farkına varmasa da doyumsuzluk sarar tüm benliğini. Sanatın tohumları türümüzün yapısında içkin. Her insan rüya gördüğü sürece, bir masalcı, bir romancı, bir film yönetmenidir, kendisi farkında olmasa da. Ve rüya görmeyen insan olmaz, uyanınca hatırlamasa da. Öyleyse niye telaşa düşmeli, sanatı, edebiyatı, romanı yitiriyor muyuz, diye...

Sanat yapıtının varlığında taşıdığı “meta” boyutu sır değil, yeni bir hadise de değil. Yeni olan, “meta” boyutunun, yapıtın “aşkınlık” boyutunu tamamen gölgede bırakacak denli güç kazanmış olması. “Yaratıcılığı” alt düzeyde bir yapıtın “meta” değeri yüksekse eğer “üstün” sayı-

labilmesi! Böyle bir yapıta övgüler düzen mekanizmaların hayata geçmiş olması! Yazı öncesi eskil dönemlerde sanat yapıtı/toplum ilişkisi nasıldı, bilemeyeceğim; ama paranın yaratıcılığın yüzüne kara bir leke gibi yapışıp kalması sanırım günümüze özgü. Hangi taşı kaldırsak, paranın gerçek yaratıcılığı köstekleyip sahtesini yücelten gücüyle karşılaşıyoruz.

“Postmodern” çağda romanın çeşitli nedenlerle bunalımda olduğunu, bunalımını aşmak için çabaladığını, ama pek de bir yol bulamadığını kabul etmek gerekir. “Anlatmak” türümüze, *Homo sapiens*’e özgü, masalsız büyüyen çocuk var mı? Soruyu şöyle de sorabiliriz: Masala ihtiyaç duymayan çocuk var mı? Efsaneler yaratmamış bir halk var mı? Elbette yok. Ancak roman, “anlatı”yla özdeş değil, onun bir kolu sadece. Sinema sanatı da pekâlâ görselleşmiş anlatı sayılabilir. Masalla destanla doğan, sinemaya da dokunan “anlatı”, tarihin belli bir döneminde romanı doğurdu: Modern çağla birlikte toprağa bağlı ekonominin ve toprağa bağlı aile düzeninin çözülmesi ve “birey”in tarih sahnesinde sorunları ve sorumlulukları, özgürlüğü ve yalnızlığıyla belirmesiyle yükseldi roman. Kendine has özellikleri olan “birey” tarih sahnesinden siliniyor mu? Özgürlüğün tüketim müsrifliğine, özgünlüğün belli markalara indirgendiği günümüzde dünyayı salgın gibi saran “bir örnekleşme” kendine has özellikleri olan insanın yani “birey”in sonunu getirirken yoksa bireyi anlatan bir sanat dalı olarak roman da mı hayattan siliniyor? Belki.

Ne biçimde ne özde devrimsel nitelikte bir değişim yaratabilen, tarihsel olarak denenmiş tüm kurgu ve anlatı biçimlerini (eski hikâyeleri yeniden anlatmak, anlatıcıyı da kişiler arasına katmak, hikâyeye içinde hikâyeye anlatmak, anlatıyı oyunsulaştırmak vs.) bir arada kullanmaktan medet uman “postmodern” edebiyatın kapsamına

giren romanların bu edebî türü kurtarmaya yetmeyeceği ortada.³

Romanın karşılaştığı güçlüklerden biri günümüz gerçekliğinin tek bir yapıtta yansıtılamayacak kadar ve tek bir kişinin (yazarın) gözlem, sezgi, buluşgücünü aşacak kadar genişlemiş, parçalanmış, karmaşıklaşmış olmasıdır. Roman bu engelin üzerinden aşmak için alegoriyi, sembolizmi, fantastiği dener. Bunu başaran, yarım başarı olarak kalan, başaramayan örnekler vardır. Fantastik, Güney Amerika romanında olduğu gibi edebiyat doruklarına ulaşabilir ama uçuşa geçmişken çakıldığı da sık görülür; basit nedenlerle: Laf olsun, sayfa dolsun diye uydurulmuşsa eğer imgeler, roman onları –deyim yerindeyse– “kusar” ve kurgu özlü değilse, anlatı laf ya da ilgili ilgisiz izlek kalabalığına batmışsa, imge dağılır gider.

Romanın günümüzde karşılaştığı ikinci önemli güçlük, kanımca okurunu yitirmesidir. Hakiki romanların hakiki okurlarına, hızla ve hırsla savrulan günlerde yer kalmamıştır. Bir köşeye ve kendi içine çekilerek, okuduğu romandaki dilin güzelliğine, yaratılmış kişilerin ruhsal derinliklerine, hayatın sayfalarındaki bu yansımasında dile gelen çelişkilerine yoğunlaşacak, okuma sürecinde veya ertesinde, gerek kendi benliğine gerek varlığını çevreleyen dış dünyaya biraz daha yakınlaşabilecek okura yer yoktur postmodern ya da postkapitalist(!) dünyada! Okur, kredi kartı borcunun taksidini, işini kaybedip etmeyeceğin ya da iş bulup bulamayacağını, hangi klişe

3. Postmodern yapıtların hakkını yememek için belirtelim, bu deneylerden kanımca sadece biri romana, romancıya ve okura ufuk açıcı nitelikte: Eski hikâyeleri yeni bir bakış açısıyla anlatırken kanısızmış değerlerin –sırf kanısızmış oldukları için artık fark edilmeyen– eleştiriye muhtaç yanlarını sergileyebilmek; böylece önyargıları eleştirip dönüştürebilmek. Bizden örnek vermek gerekirse, Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* ile Ayla Kutlu'nun *Kodun Destanı*'nı anabiliriz.

dahil olsa kendisi için daha hayırlı bir manevra yapmış olacağını düşünmekten adeta dumura uğramıştır; teknolojinin süper hızlı motorlarında gitgide daha da hızlanarak uçan hayata bir türlü yetişememenin telaşında ve bungenluğunda, ne için ve nereye koştuğunu dahi unutmuştur. Tek dileği vardır, biraz olsun kafasında uğuldayan yükün ağırlığını hissetmemek... Onu da caı caı ekranların uyuşturuculuğunda fazlasıyla bulacaktır. Roman bu "zihin boşaltıcı" izlencelerle mi yarışacaktır? Öyle yapmaktadır, bunun bir intihar olduğunu bile bile. Okurda "roman" okuduğu yanılısamasını yaratabilmek üzere tuğla gibi kitaplar kaleme alınmaktadır. Zamanı kıt okur, bu sayfaları çekirdek çıtlatır gibi tüketebilmelidir. Öyle ise sayfalar çoğalsın ama metinler boşalsın! Gelsin ortaokul kompozisyonlarını andıran romanlar, edebiyatın ticareti yapılsın(!) piyasayı bu kitaplar kaplasın! Fantezi ögesi, hayatın çıkmazlarına işaret edebilmek için değil, çıkmazları gözlerden gizlemek için kullanılsın!

Böylece okurun zihinsel yeteneği ve zevki durmadan aşağıya çekilir. Romanların düzeyi ile okurun zihinsel yetisi arasında gitgide daralan bir kısırdöngü, daha doğrusu bir helezon, sıfır noktasına doğru fırlanarak hızla inmektedir.

* * *

Öyleyse ne yapmalı?

Amerika'yı yeniden keşfetmeye lüzum yok! Çağımızda romanı kurtaracak olan romancının, "insan" dediğimiz varlığın bugün ne halde olduğunu gerçekten kavrayabilmesi ve bu kavrayışın ipuçlarını romanına gömebilmesidir.

Bu uzun girişi, roman türünün sorunlarını kendi sınırları içinde çözümleyebildiğini düşündüğüm bir yapı-

ta sözü getirmek için yaptım. Koreli kadın yazar Han Kang'ın *Vejetaryen*'i, son yıllarda okuduğum Türkçe ve çeviri romanlar içinde beni en çok etkileyen –hem duygu yönünden sarsan hem düşündüren– iki yapıttan biri (Diğeri J.M. Coetzee'nin *Utanç*'ı).

Vejetaryen ince bir kitap; anlatı kısmı sadece yüz kırk beş sayfa ama alabildiğine derin ve alabildiğine geniş. Bireyin iç dünyasını kulaçlamak adına baş döndürücü *derinlikte*; modernizm durağında yeterince oyalanmadan, feodalizmden üst teknoloji uygarlığına atlamış bir toplumun panoramasını çizebilmesi açısından ise *geniş mi geniş*. Romanın okurun zihnini fazla zorlamayan, olabildiğince sade ama çarpıcı bir olay örgüsü var ve her şey dört kişinin ilişkisinde olup bitiyor. Dil –arada– okuru çarpıp geçen metaforlar sayılmazsa son derece yalın. Bu yalınlık sayesinde metaforlar çöle serpiştirilmiş mücevherler gibi ışıltıyor ve zihne işliyor. Yazarın, hayatı kuşbakışı görebileceğimiz uç noktalara böyle bir sadeliğin içinde ve sayesinde ulaşabilmesi tek sözcükle *hayranlık* verici. Yapıtın yaşamın pek çok yönüne dokunan, birçok anlamını sezdirebilen özelliği, bu sapsade olay örgüsünün yüklendiği yoğun simgeselliklerle mümkün, elbette. Öyle bir yapı kurabilmekse ancak hayatı derinden kavramak ve duyumsamakla mümkün olabilir ancak. Romancının bilimsani olmasına gerek yok ama biraz bilge olması şart. Han Kang'da işte bu bilgelik var.

Vejetaryen konusuna çeşitli kişilerin bakış açılarından yaklaşmasıyla “modernist” romana yakın durmakta. Yapıtta toplumsal eleştiri kaygısı sezilmiyor. Belki de her şey yazarın fantezisi; öyle bile olsa bu fantezide tüm bir hayat içkindir. Han Kang'ın kalemi gökdelenlerin heybetini, neon ışıklarının parlaklığını siler ve bize bu gösterişli yüzeyin altındaki gerçeği, sıradan insanların yaşamlarını gösterir. Çizilen hayatlar dahil oldukları top-

lumsal düzenden ayrı düşünülemez; dolayısıyla roman, eleştirme gayreti içine girmeden eleştirisini zihinlere kazır: Sıradan insanların yaşamları, yaşadığımız tarihsel kesitte insanilikten uzaktır! İşte günümüzün gerçeği!

Yirmi yıl kadar önce Güney Koreli dostlarım, ülkelerinde birçok işyerinde hafta sonu tatili olmadığını söylediklerinde şaşırmış, inanamamıştım. Bugün olsa şaşırır mıydım? Hayır. Benim ülkemde de artık, en azında kimi ticari kuruluşlarda hafta sonu tatili fiilen yok. Mesele, ülkenin neoliberalizmi ne kadar benimsediğinde düğümlü; o kadar.

Vejetaryen'de Seul şehrinin adı geçmeseydi de mekânın bir para megapolü olduğunu hemen sezecekti 21. yüzyılda yaşayan okur. Metro istasyonları, yüksek binalar, asansörler, uzun koridorlar metinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Ya açık alanlar, ormanlar, canlı bitkiler?.. Son bölüme kadar karşılaşmayız onları imleyen sözcüklerle. İnsanlar üst üste dizilmiş sefertasları gibi uzayıp giden blokların küçük bölmelerine tıklmış, doğadan uzak yaşamaktadırlar. Megapolde hayat, orta ve dar gelirli için insani olmaktan uzaktır.

Çalışma saatleri insani değildir:

"[...]birkaç aydan beri tek bir akşam dahi işten gece yarısından önce çıkamamışsam da..."⁴

Karıkocaların ya da ailelerin akşam sofrasında buluşma şansları pek yoktur.

"Nasıl olsa genelde sadece kahvaltı yapıyorsun evde."⁵

İşyerlerinde görevliler arası iletişim insani değildir; kişi ofiste ya başını kaldırmadan çalışmak durumundadır

4. Han Kang, *Vejetaryen*, April Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 15.

5. Agy., s. 17.

ya da *home office*'lerde tek başına çalışır. Örneğin romanın ana kişilerinden genç kadın Yonghe böyledir, tek başına. Yonghe'nin eniştesi –ablasının kocası– ve sonradan âşığı olacak sanatçı ise tıklım tıklım şehrin başka bir derdini yaşar; yaratı için muhtaç olduğu tek başınalığı sağlayacak mekândan yoksundur. Paylaşılan zamanın azlığı, haliyle ortak konuları tüketmiştir. Romanda iki toplu yemek sahnesi vardır: Yonghe'nin kocasının iş arkadaşlarıyla restoranda yenen yemek –ki üzerine dostluk etiketi yapıştırılmışsa da aslında işin bir parçasıdır– ve Yonghe'nin ablasının evindeki aile yemeği... İkisinde de sohbet –sohbet denilebilirse– yemek tarifleri ve Yonghe'nin vejetaryenliği üstünedir. Hele aile yemeğinde, Yonghe'nin sırf alışılmışın dışına çıkan bir tutum olduğu için tedirginlik yaratan vejetaryenliği olmasa ailenin birbirine söyleyeceği sözü kalmamış gibidir. Söz de maalesef çatışmaya yol açacaktır. Sanki ağır çalışma saatlerine dayanabilmek için ve diğer doyumlar yaşamlarından uçup gittiğinden insanlar durmadan yemekte ve sadece aş üstüne konuşmaktadır! Yonghe'nin vejetaryenliğe kaymasındaki bir sebep de bu duruma duyulan tepki olamaz mı? Hayatın hayvani temellerine indirgenmesine? Kesinlikle böyledir. Romanın sonunda, “Ben artık bir hayvan değilim!” diye feryat edecektir, ağzına sudan başka bir şey koymayan Yonghe, “güneş ışığı yeterli!”⁶

Üç bölümlük romanın aynı adı taşıyan “Vejetaryen” adlı ilk bölümünde kırsal kökenli olup megapol Seul’da yaşayan ve evinde çalışan genç kadın Yonghe’yi tanımaya başlarız. (Yonghe’nin portresi ancak romanın sonunda tamamlanacak ama gizemini gene de koruyacaktır.)

Onu, önce amaçları, zevkleri, yaşamdaki duruşuyla fevkalade sıradan bir erkek olan kocasının gözleriyle görürüz. Koca asla şikâyetçi olmadığı kendi sıradanlığının son derece farkındadır;Yonghe'yle sessiz ve tutkusuz bir genç kadın olduğu için evlendiğini saklamaz:“Onunla evlenmem, özel bir cazibesinin olmamasının yanı sıra belli bir eksikliğinin de görülmemesinden ötürü idi.” Erkek, bu kadar sıradan bir kadının kocasından beklentilerinin asla kocayı tehdit edecek ya da sıkıntıya sokacak bir hale gelmeyeceğinden emindir. Bu hayli miskin adamın evlilik kurumundan beklentileri ise işverenin tanımı açık olan bir görev için çalışanından beklediklerini andırır: Yemek pişirilmesi, evin temizliği, kocanın şahsi hizmetinin görülmesi, örneğin gömleklerinin yıkanıp ütülenmesi ve arada sırada seks. Ne var ki bu sessiz, silik genç kadın bir gün tutar, sıra dışı bir şey yapar, vejetaryen olur. Vejetaryen olmakla kalmaz, yemek pişirmeyi, ev işi görmeyi ve seksi de terk eder Yonghe; adeta beslenmeye ya da insansal varlığımızın içerdiği tüm hayvansal işlevlere düşman olmuştur; bitkisel yaşama geçmiş gibidir. Yonghe hayatın iyi bir şey sunar gibi şahsına dayattığı bu insani olmayan insanlıktan bitkiselliğe mi kaçmaktadır?

Birinci bölüm, kocanın kişiliğiyle uyum içinde gelişen tekdüze bir anlatımla seyrederken, arada sırada ita-liklerle dizilmiş rüya sahneleriyle kesintiye uğrar. Bunlar Yonghe'nin kâbuslarıdır, suskun yüzeyin altındaki fırtına... Bu pasajlarda onun vejetaryenlik kılıfında beliren, geri çevrilemez dönüşümünün ipuçlarını yakalarız. Kişiliği bastırılmış bir kadındır karşımızdaki. Kocanın karısı hakkındaki izlenimi ile rüyaların Yonghe'si arasındaki uçurumsu zıtlık, imlediği korkunç yabancılaşmayla daha

ilk sayfalarda okuru derinden sarsar. Peki Yonghe'nin koca imgesi nasıldır? Yoktur böyle bir imge, böyle bir izlenim. Yonghe'nin iç dünyasında kocasıyla ilgili tek şey kocaman bir boşluktur. Okur bir kez daha sarsılacaktır. Yonghe otistik bir kadın mıdır? Yoksa tepkisizliği, arzularının, emellerinin, enerjisinin baskı altında, kendisinin de yakınındakilerin de tanıyamayacakları kadar değişime uğramış ve susturulmuş olmasından mıdır? Kimin ve neyin baskısıdır bu? Yonghe'den ev içi kölesi olmasını, erkeğin öfkesini sessiz bir sünger gibi emmesini talep eden, erkek (baba) şiddetiyle yoğrulmuş feodal aile düzeninin baskısı! Ve bu baskının üzerine binmiş postmodern hayatın genç kadına muazzam bir çarkın dişlisi olmakla yetinmesi gerektiğini belleterek dayatan baskısı!

Ablanın evindeki yemek sahnesinde feodal aile baskısının nerelere kadar tırmanabileceğinin bir örneğini görürüz: Babası Yonghe'ye zorla yemek yedirmeye çalışır; kendince kızının iyiliğini düşünmekte, yeterince beslenmediği için onu zorlamaktadır. Yonghe inatla direnir. Babanın tepkisi yetişkin bir kadın olan kızını tüm ailenin önünde tokatlamaktır. Babanın öfkesinin otoritesine boyun eğilmemesinden dolayı şahlandığını sezeriz. (İlerideki sayfalarda, romanın üçüncü ve son bölümünde Yonghe'nin küçüklüğünde maruz kaldığı aile içi şiddet vakalarına da tanık olacağız.)⁸ Onuru kırılan Yonghe'nin tepkisi ise kimsenin beklemediği bir şeydir: Genç kadın sofradan bir bıçak kapar ve bileğini keser. Yonghe'nin özüne yönelttiği bu şiddet eylemi onun iç dünyası için bir ipucudur ve bunu izleyen olay örgüsünün de ilk basamağıdır. Baldızının intihar teşebbüsü, Yonghe'nin eniştesinde, olay yaşanırken kimsenin fark etmediği bir iz bırakacaktır.

Her yüksek canlıda öz savunı mekanizması olarak bulunan doğal şiddet, baskı altındaki Yonghe'de, bazen özüne, bazen bilinçsizce dışarıya yönelen örtük bir sadizme dönüşmüştür. Sadizm rüyalarda kanlı imgelerle dışa vurulur; sadece yüzeydeki et yiyememe haline sebep kanlı et parçalarından ibaret değildir imgeler! Ve rüyadaki duygu hali: Yonghe'nin gene italiklerle dizilmiş içsesi bazen bu rüya imgelerini ve eşlik eden duyguyu yorumlar: "Kendi ellerimle insan öldürme hissi yahut birisi tarafından öldürölme hissi, yaşamamış olsam kesinlikle hissedemeyeceğim."⁹ Yonghe'nin çocukluğunda ve ilkgençliğinde de kişilere ve kendine yönelik şiddet duygusu içeren rüyalar görmesi ve uyanıkken rüyada saldırıldığı kişilere özellikle iyi davranması, genç kadının onun içsesinden öğrendiğimiz iç gerçekliğinin parçalarıdır.¹⁰ Suçluluk duyguları ve saldırganlık arzusu, Yonghe'nin iç dünyasında birbirine geçmiştir. Bu çelişkili bileşimin bilinçli davranışlara yansması ise uysal bir tepkisizliktir.

Özüne yönelttiği saldırganlık dışında, sadece bir kez eyleme dönüşmüş sadizme rastlayacağız. İntihar girişiminden sonra kaldığı kliniğin bahçesinde, minicik bir kuşu avucunda boğuverecektir Yonghe!¹¹ Bir yandan da üzerindeki giysileri çıkarmaktadır. Yonghe'de sık sık rastlayacağımız bu soyunma ediminde, şahsen ben, teşhircilik merakındansa, kendisine dayatılan toplumsal role bilinçsiz bir isyan, bu deli gömleğinden sıyrılmanın simgesel bir ifadesini buldum.

Romadaki pek seyrek siyasi göndermelerden biri Yonghe'nin babası üzerinedir. Baba, Amerikalıların yanında Vietnam Savaşı'na katılmış, öldürdüğü Vietkong geril-

9. Agy., s. 28.

10. Agy., s. 28.

11. Agy., s. 48.

lalarının sayısıyla övünen bir antikomünisttir. Babanın bu özelliklerini damadından, Yonghe'nin kocasından öğreniriz.¹² Bu gönderme kanımca hem romanın iç gerçekliğinde önemlidir hem de politik mesaj veriyormuş gibi görünmeden siyasal tutumları eleştirmek üzerine esaslı bir romancılık dersidir. Saptamanın damadın açısından yapılması da önemlidir ve damadın portresinin çizilmesinde tamamlayıcı bir unsurdur. Koca/damat, kayınpederinin antikomünizmine katılmaz, yaşlı adamın başını döndüren şiddetle de heyecanlanmaz –romanda kocanın fiziksel şiddet uygulamasına kesinlikle rastlamayız– ancak kayınpederinin tutumunu da eleştirmez, daha doğrusu kayınpederinin davranışları umurunda bile değildir. Kocanın bu aldırılmazlığı onun apolitik yapısına işaret etmekle kalmaz genel umursamazlığını da vurgular. Günümüzün, satın aldığı cicilerden başka hiçbir şeyi umursamayan tipik insanıdır koca. Bu sayfadaki bir paragraf¹³ iki-üç tümceyle sağlanan yoğunluğa başarılı bir örnektir.

Han Kang'ın başarısı babayı ve kocayı özellikle kötü kişiler olarak çizmemesindedir. Baba mert bir insandır aslında¹⁴ Son bölümde ablanın ağzından onun uysal bile sayılabileceğini öğreniriz. İsteddiği ve beklediği sadece otoritesine boyun eğilmesidir, o zaman şefkatlidir.¹⁵ İki erkek de içinde yetiştikleri tarihsel dönemin doğrudan ürünleri ve genel geçer anlayışların tipik taşıyıcılarıdır, o kadar. Feodal bir genç olarak yetişen babanın şiddet eğilimini de kentli bir genç olan kocanın çevresine yabancılaşmasını pekiştiren de dönemin başat siyasalarıdır.

Postmodern hayat, feodalizmi ortadan kaldırmamış,

12. *Vejetaryen*, s. 29.

13. *Agy.*, s. 29.

14. *Agy.*, s. 29.

15. *Agy.*, s. 135.

sadece çarpıtmıştır; baskıcılık kalmış, koruyuculuk uçup gitmiştir. Yonghe iyi beslensin diye ağzına zorla lokma tıkıştıran, onu tokatlayan baba, genç kadın gerçekten yardıma muhtaç duruma düştüğünde kılını kıpırdatmayacaktır. Mazeret hazırdır, evladın bu halini yürek kaldırmamaktadır! Sıkıntıya gelemeyen koca, Yonghe'yi zaten terk etmiştir. Ağabeyin de umurunda değildir, onun mazereti de herhalde aşırı çalışmasından ötürü ilgilenecek zaman bulamamasıdır. Genel depresyon hali blumia hastalığına dönmüş Yonghe'nin sorumluluğunu duyan tek kişi ablasıdır! Böylece Yonghe, postmodern dünyanın çarpıtmasına uğramış feodalizmde, kadınlığın trajik simgesine dönüşür! Tuhaf öyküsü kulaklarımızdan yankısı silinmeyecek bir feryat olup çıkar.

Anlatıcının yansız bakış açısından verilen ikinci bölüm "Moğol Lekesi"nde dönemimizin atipik bir bireyiyle, video sanatçısı enişte (ablanın kocası) ile tanışırız. Cinsellikle sanatın ilişkisinin, cinselliğin bilinçaltı köklerinin, kişinin erotik yaşantısının nasıl da bir imgeyle ya da simgeyle kilitlenebileceğinin ya da kilidin dıştan bakan için nasıl anlaşılamaz biçimde açılabilirliğinin nesnel bir incelemesidir bu bölüm. Han Kang'ın sanat dalı olarak videoyu seçmesi, kanımca bilinçlidir ve yazara çağımızı enine boyuna yansıtabilme imkânını sunar. Endüstri Devrimi fotoğrafçılık ve sinema gibi yepyeni sanat dalları doğururken ikinci sanayi devrimi ya da bir anlamda postmodern hayatı başlatan teknolojik devrim, icat ede ede sadece video sanatını icat edebilmiştir!

Sanatçı enişte, daracık eviçlerine sıkışmış çekirdek ailede, uzun çalışma saatlerinin tek evladın bakımını zorlaştırdığı kıt zamanlarda ve orta yaş eşiğinde, artık, vefalı ve fedakâr karısını sevmeyen olmuştur; ama gençliğe vedaya hazırlanan vücudu hedefini bulamayan cinsel

arzuyla dopdoludur. Sürdürdüğü yaşam ona ne toplumu ne doğayı yeterince inceleyebilme imkânı tanımaktadır. Yaratı süreci için muhtaç olduğu sükûnetten ve yekpare zamandan yoksun olan adam artık yaratamamaktadır da. Bitkiler dünyasına yönelik dile getirilemeyen bir özlem duygularında şişip durmaktadır. Birtakım tesadüfler, adamın cinselliğini ve eşzamanlı olarak yaratıcılığını da çözecek; onu baldızıyla, erkek ve kadın arasında yaşana-bilecek sosyal temelli duyguların hiç yer almadığı, “bitkisel” denebilecek yoğun bir erotizm yaşamaya sürükleyecektir. Bu yoğun bir erotizmdir ama hayvani şehvetten başka bir şeydir, adeta bir doğa tapınmasıdır. Küçük oğlunun bedeninin bir köşesinde minik bir yaprağı andıran yeşil bir leke vardır, “Moğol lekesi” diye bilinen. Baldızında aynı lekenin bulunduğunu öğrenmesi adamda Yonghe’nin o güne dek hiçbir ilgi duymadığı vücuduna karşı yoğun bir merak uyandırır. Ancak bu merakın boy attığı içsel ortamı hazırlayan etmen, aile yemeği sırasında Yonghe’nin intihara kalkışmasıdır. Kan revan içindeki kadını hastaneye enişte yetiştirmiştir. Genç kadının âciz bedeninden akan kan, onu yaşatabilme telaşı içindeki eniştenin terine karışmış, iki beden arasında tensel çekimden farklı bir bağ oluşmuştur. Sanatçı enişte, düşlelerinde beliren, erotik duygularla bir biçimde bağlantılı olan ama bir türlü açık seçik motiflere dönüşemeyen renkli bitki ve çiçek imgelerini baldızının vücuduna ve kendi bedenine çizmekte ve bitkiye dönüşmüş bu iki beden tuhaf ayinini kameraya çekmektedir. Yonghe’nin herhangi bir vicdan azabı duymadan bu ilişkiye kayması bizi şaşırtmaz; zira kendisine değer verilmeden büyütülmüştür; kalabalık kırsal ailesinde deyim yerindeyse bir bitki gibi kendi başına yetişmiştir, süperego geliştiremeden. Roman bu sürpriz cinselliğe bizi ustaca hazırlamıştır. Eniştedeki ilk sürüklenişler içgüdüsel sayılsa bile

hem cinselliğinin hem yaratıcılığının çözüldüğünü gören adam, bilinçsiz baldızıyla buluşmaları usta bir hesapçılıkla hazırlayarak hem erkek hem sanatçı egoizmini örnekler. Rezalet kopması kaçınılmazdır. Sonuç herkes için ama özellikle abla için acı olacaktır. Abla ile eniştenin evliliği yıkılacak, eniştenin yaratıcılığı gene ketlenecek, kendini idareden âciz duruma düşmüş Yonghe bir kliniğe yatırılacaktır. Ona kol kanat geren tek kişi, evliliğinin yıkılmasına yol açtığı ablasıdır.

İşte romanın üçüncü ve son bölümü “Alev Ağacı” ablaya ayrılmış ve yansız bir anlatıcının ağzından verilmiştir. Ablanın herhangi bir özelliği ya da üstün bir yanı yoktur; günümüzde her coğrafyada karşımıza çıkan, uğradıkları darbelerin yıkamadığı, kendi yaralarını kendileri saran, çocuklarıyla tek başlarına ayakta durmaya çalışan, kirmilerin hırslı diye nitelendirdiği kadınlardan biridir. Bir güzellik salonu işletir, patronudur ama sömürücü değildir, iş gününü diğer insanlarla dengeli biçimde paylaşan tek kişisidir romanın, aynı zamanda sorumluluk taşıyabilecek yüreği ve niyeti olan tek kişisi... Onu Yonghe'yi ziyarete edeceği hastane yolunda görürüz, bu yolculuk aynı zamanda içe yolculuktur, kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşmasıdır. Ablanın en büyük erdemi kendi kendisiyle yüz yüze gelebilecek cesarete sahip olmasıdır. Evliliğini çözümler; kocasıyla aralarında hiçbir zaman gerçek bir aşk yaşanmadığını, kocasının sanatçı tutkusunu asla anlayamadığını kabul eder; birbirlerinde sığınacak bir liman buldukları sanısıyla evlenmişlerdir; megapolde hayatta kalabilme savaşımı vermekten yorulmuş kırsal kökenli genç kız ve kızın düzenli hayat sürebilme becerisine yaslanabileceğini uman savruk sanatçı... Yeterli olmamıştır.

Kendinden hayli küçük kız kardeşinin ikinci annesidir o; Yonghe'nin çıkmazının ortak ailelerinde düğümlediğini kavrayacaktır abla. Yonghe'nin kurban seçilme-

sinin tamamen aile içi ekonomi politiğe bağılı olduğunu görecektir ve bu süreçteki kendi rolünü kabul edecektir: Ailenin, varlığını sürdürebilmek için babanın feodal öfkesini göğüsleyecek bir emniyet yastığına ihtiyacı vardır. O yastık habire çocuk doğuran bitap anne olamaz; ev kadınlığı ve annelik görevini fiilen üstlenmiş üretken büyük abla da olamaz; yoksa kim yemek pişirecek, küçüklerle kim bakacaktır! Erkek kardeş de dayak yemektedir ama o mahalledeki yaşlılarıyla dövüşe dövüşe zaten dayak arsız olup çıkmıştır. Abla, sırf dokunulmazlık konumunu koruyabilmek için Yonghe'yi hırpalamayı huy edinmiş babaya karşı çıkmadığını artık görebilmektedir...¹⁶ Vaktiyle kollayamadığı kardeşinin yükünü şimdi yakınmasız üstlenmek zorunluğunu hissedecektir.

Roman, ablayı bir ambulansta, ölümcül haldeki Yonghe'nin yanı başında bırakır ve gerçek mi ablanın hayali mi olduğu belirsiz bir orman yangını imgesiyle biter. Abla alevlere dik dik bakmaktadır: "Bir şeylere itiraz edermişçesine. Bakışları dik ve ısrarlı." Yıkılan bir doğa ve bir kadının sorgulayan azimli gözleri...

16. *Vejetaryen*, s. 135.

Öykücü Kız Kardeşlerim

ŞİDDET EDEBİLEŞİNCE...

Kadınların Edebiyatında Şiddet Yansımaları

Ayla Kutlu, Mine Söğüt ve Şebnem İşigüzel'in
Öyküleri Üzerinden Bir Tartışma¹

Şiddet ve Edebiyat

Şiddet, bir öz savunma yöntemi –daha geniş bağlamda– var olmayı sürdürebilmenin bir aracı olarak yüksek canlıların doğasında mevcut.

Doğaldır ki şiddet, insanların yükselttiği tüm uygarlıklarda hem içkin (yani uygarlığın dokusuna işlemiş, ilk bakışta fark edilmez) hem de uygarlığın görünür bir parçası.

Yerleşik Doğu kültürlerinde (Gandi'nin *pasif direnişi* dışında) şiddete karşı eleştirel bir tutuma rastlamıyoruz. Tersine, örneğin bizim kültürümüzde şiddeti aklayan görüşler az değil: “Dayak cennet çıkmadır”, “Kızını dövmeyen dizini döver”, “Eti senin, kemiği benim” gibi deyişler herkesin malumudur. Müslüman kültürler – devlet kurma ile eşzamanlı gelişen İslamiyetin doğal bir sonucu olarak– savaşı olumlarken; Kutsal Kitap'a dayanarak, belli koşullarda kadına fiziki şiddet uygulanmasına da onay verir.

1. Bu inceleme, 15-16 Kasım 2012'de Ege Üniversitesi tarafından düzenlenen “Kültür ve Edebiyatta Cinsiyet, Cinsellik, Şiddet” sempozyumunda bildirisi olarak sunulmuştur.

Şiddete karşı eleştirel tutum, kavga geleneğinin yerine uzlaşma geleneğinin benimsenmesine yönelik çabalar, Batı kültürlerinde 20. yüzyılın ikinci yarısında, İkinci Dünya Savaşı'nın akıl almaz şiddet uygulamalarından sonra filizlendi. Düşünecek olursak, insanlığın büyük hayatının çok küçük bir bölümüne aittir bu çabalar... Ve bir uçlarıyla elbette içtenlikliken diğer uçlarıyla –Batı, kendini emperyalizmden soyutlayamadığı için– ikiyüzlü olmaya mahkûmdurlar.

Erich Fromm'un görüşlerini benimseyecek olursak, yaratıcı ve yıkıcı enerjilerin aynı kaynaktan beslendiği sonucuna varırız. İnsan fizyolojisi ve biyokimyası, Erich Fromm'u destekler niteliktedir. Öyleyse, şiddet güdülerini yok saymak ya da bastırmaktansa onları iyi tanıyıp yapıcı amaçlara yönlendirerek yıkıcı hedeflere sapmalarını önlemek daha gerçekçi bir yol olarak belirlemekte.

Edebiyat, dünyanın her yanında uzun zamanlar güzel sözle eş tutulmuştur. İnsan bedeninin en doğal işleyişlerinin bile güzel sözü zedeleyebileceği gerekçesiyle edebiyattan dışlandığını hepimiz biliriz. 19. yüzyılın edebiyat başyapıtı olan romanlarında kahramanlar hiç tuvalete gitmezler, mide bulantısı çekmezler, vs. Şiddet, kahramanlık şiirlerinde yüceltilmedikçe, edebiyatta yer almaz; adeta tabudur. Gotik romanlarda ve Edgar Allan Poe gibi yazarların dehşet öykülerinde, tekinsiz bir atmosfer yaratmak üzere kimi şiddet unsurlarının dile getirilişine rastlanabilir; ancak şiddetin yaşamın bir parçası olarak incelenmesi ve/veya eleştirel bir tutumla irdelenmesi yenidir. Savaş karşıtlığı dünya edebiyatına Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde; daha geniş anlamda şiddet eleştirisi ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 20. yüzyılın ikinci yarısında girmeye başlamıştır, dersek herhalde çok yanlış bir şey söylemiş olmayız.

Bizim edebiyatımızda, kadına yönelik şiddetin ya da kadının uyguladığı şiddetin kimi önemli örneklerine, köy gerçeğini irdeleyen toplumcu gerçekçi yapıtlarda rastlarız. Bir iki örnek anımsayalım:

Bekir Yıldız ve Esma Ocak'ın Güneydoğu öykülerinde kadın –hayatın metne yansıması olarak– kurbandır.

Kadının şiddeti –kendi kısıtılmışlığını yarmak üzere– bir tür devrimci silah olarak kullanmasını ise Fakir Baykurt'un ve Dursun Akçam'ın kimi metinleri örnekler. Baykurt'un *Tırpan*'ı ilginçtir: Burada, köy bilgisi yaşlı nine, ihtiyar kocaya satılacak gencecik geline, üzüntüye boğulmak, kadere ve kedere teslim olmak yerine, *hüznü isyana* çevirip koşullara direnmesini önerir; intihar etmeyi düşünmek yerine, tırpanla ihtiyarı öldürmeyi salık verir. Gerçekten de köle olmayı kabul edemeyen kadının karşısında ölmek ya da öldürmekten başka seçenek var mıdır? Görüldüğü üzere, insan/insan, insan/doğa ilişkilerinin olanca sertliğiyle sürdüğü kültürlerde şiddete karşı olmak lükstür. Toplumun şiddeti dışlama aşamasına gelebilmesi için feodal ilişkilerin son bulması ya da en azından yumuşaması gerekmektedir.

Kadın Edebiyatı ve Şiddet

Kadın olmanın çeşitli hallerinde karşılaşılan, yaşanan ve yaşatılan şiddete kadın edebiyatçıların yoğun biçimde değinmeleri ise daha da yenidir, belki son yirmi-yirmi beş yılın olgusudur. Sebep, edebiyatın şiddet konusundaki çekingenliği olduğu kadar, kadınlık rolünün sınırlılıklarını tam olarak kıramayan kadın yazarın genel mahcubiyetidir. Ve elbette, iki sebebin de ardında yatan –söz konusu olan Türkiye toplumu ise– ülkenin feodal ilişkilerden arınmamış oluşu, toplumumuzda bu ilişkilerin özellikle de ahlaki yönünün şekil değiştirerek sürmesidir.

Şiddeti ve edebiyatı birlikte düşündüğümüzde, karşımıza yöntem sorunları çıkmaktadır. Sonuçta estetik bir olgu olan edebiyat, şiddeti, kahramanlık şiirlerinde olduğu gibi yüceltmeyecekse, nasıl verecektir? Evet, edebiyat eşittir güzel söz denklemi artık terk edilmiştir; modern edebiyat, estetiği öncelikle yapının iç tutarlılığında ve etkileyciliğinde aramaktadır; ama sadece bu yaklaşım, yöntem sorununu çözmeye yetmez. Dilin küfürleri ve argoları yazara yardımcı olmaz.

Şiddet, natüralist bir tarzda mı anlatılacaktır; yani biraz kuru, neredeyse bilimsel olmaya yaklaşan bir dille, her şeyi olduğu gibi anlatarak mı işlenecektir? Yoksa, özel bir şiddet dili geliştirerek mi? İçerik, okur çoğunluğunun haberdar olmadığı kimi şiddet uygulamalarını okura göstererek mi yoksa şiddetin arka planını çözümleyerek mi düzenlenecektir?

Görüldüğü üzere şiddeti anlatırken karşılaşılan edebî güçlükler, cinselliği anlatırken yaşananları andırmaktadır.

Burada, üç kadın yazarımızın; Ayla Kutlu, Mine Söğüt ve Şebnem İşigüzel'in kimi öykülerini karşılaştırmalı olarak incelerken, yazarların yukarıda anılan sorunlarla nasıl baş ettiklerini irdelemeye çalışacağım.

Ayla Kutlu ve "Kara Kayalar"

Ayla Kutlu'nun kadın ve şiddet temaları üstüne kurulu *Zehir Zıkkım Hikâyeler* adlı son derece etkili yapıtındaki "Kara Kayalar" öyküsü, edebî özellikleri açısından kitaptan bağımsız, tek başına incelenmeyi hak etmektedir.

"Kara Kayalar" bir ensest, pedofili, ırza geçme ve cinayet öyküsüdür. Dikkati çeken ilk edebî özelliği, içeriğin sarsıcılığına rağmen dilin zarif sükûnetini hiç yitirmemesidir.

Burada bir parantez açıp Virginia Woolf'un yapıtlarındaki savaş karşıtlığına gönderme yapmak isterim. Woolf kalemini şiddet sözcüklerine sürmez; savaşı anlatmaz, savaşın hemen öncesini ve hemen sonrasını anlatır. İki dönem arasında yitimin kendiliğinden beliren uçurumu, gittikçe derinleşen bir yara gibi kazınır okurun bilincine.

"Kara Kayalar" öyküsünde, şiddetin ıstırabı, dilin se-rinkanlı sadeliğinden, kana enjekte edilen bir sıvı gibi damla damla katılır okur bilincine ve oraya yerleşir. Ya-zarın bu tutumunun bir amacı daha vardır: Yaşadığımız hayata bir gönderme söz konusudur; şiddet yavaş yavaş her yanımızı sarmış, hayatımıza sızmış; ayrık, sıra dışı konumunu maalesef yitirmiştir.

Ayla Kutlu'nun öyküsü çözümlemeci bir öyküdür. Göstermekle kalmaz, gösterdiğinin derin köklerini de izler ve inceler. Tematik olarak cinsellikle şiddetin kesiştiği alanda duran öykü, yazarına hem şiddeti hem cinselliği ve en önemlisi ikisinin arasındaki geçişliliği sorgulama fırsatını verir. Böylece yazar ve öykü hem toplumsal hem psikolojik bir panorama bir kültürün, bir uygarlığın gide-rek de insanlığın bir çözümlenişine ulaşır. Yirmi sayfalık bir metinde, böylesine kapsamlı bir çözümleme –metnin dengesini hiç bozmadan– yapabilmek gerçek bir yazın-sal ustalıktır ve "Kara Kayalar" hiç kuşkusuz Türk edebi-yatında bir öykü başyapıtıdır.

Kutlu öyküsüne, olayın geçtiği coğrafyayı betimle-yerek başlar. Issızlık, kara kayaların o sert, sevimsiz, kas-vetli duruşu... Doğa sanki suç ortağıdır. Sanki daha güler yüzlü, daha insancıl bir coğrafyada bu suç işlenemez.

Böylece öykünün ürpertici atmosferi ilk sayfalarda kurulmuş olur. Sonra, küçük kızı görürüz. O ıssız coğraf-yanın ortasında oynayan ve bekleyen küçük kadını. Yeni yetme bile değil, çocuk daha... Yavaş yavaş öğreniriz ya-zarımızdan onun acı öyküsünü. Yetimdir fukara, âciz

teyzesinin evinde. İnsanların üst üste sürdürdüğü yoksul ve yoksun yaşamda, önce evin oğlu, sonra da reisi –enişte– kızla enest ilişkiye girmiştir. Yavrucağın gönlü kaymıştır oğlana. Para biriktirip çeyiz düzebilirse onunla evlenmeyi kurar, olmayacağını bile bile. Bu bir oyundur. Hayatı oyundur kız çocuğunun, acı, ölümcül bir oyun. Eniştesi onu kara kayalara yollamaktadır, koyunları yayması ve gelip geçen kamyonculara orospuluk etmesi için. Teyze ses etmez ya da edemez; böylece kızın boğazının masrafı çıkmaktadır ne de olsa. Kutlu, kurban çocuğu ne romantize ne idealize eder. Çirkefe düşen, temiz kalmaz. Onu olduğu gibi gösterir bize. Masumiyetine dolanmış desiseciliğiyle... Kızın şahsında, insan soyunun yaygın bir zaafını ürpererek teşhis ederiz. İnsan her şeye alışır, aşağılara, daha da aşağılara bataabilir; eşik bir kez aşılmaya görsün... Kız, ırzına geçilmesine alışmıştır. “Dayak arsız” diye bir deyim vardır dilimizde. Kız, ırza geçilme arsızı olmuştur. Bir yandan da alabildiğine masum ve çocuktur. Burada Mine Söğüt’ün bir cümlesini kullanacağım: “Çocuk hüneriyle hayata karışıp aramıza saklanmaktadır.”²

Gelelim adama, kamyonet şoförüne... Muhtemelen ailelerin ayarlamış olduğu bir evlilikte mutsuz, cinsel bakımdan doyumsuz, sıradan bir aile babası. Bir canavar değil. Yabancılaşmış bir emekçi... Hem sorumlu (ailesinin geçimini sağlar), hem sorumsuzdur – duygularına, duygularının ve eylemlerinin sonuçlarına tamamen yabancılaşmıştır. Karısı ona arkasını dönüp yatmaktadır; adamda karısına dokunma isteği kalmamıştır. Cinselliğe yabancılaşmış bir erkek... “Yabancılaşma” kavramının altını çizelim.

2. Mine Söğüt, *Delî Kodın Hikâyeleri*, YKY, İstanbul, 2011, s. 88.

Ayla Kutlu, bastırılmış cinselliğin nerede, ne zaman patlayacağını hiç belli olmadığına dikkat çekerek, insan doğasının tesadüfî bir zaafına daha parmak basar. Adamın mazisinde bir pedofili vakası yoktur. Ama, işte... Kara kayaların orada yalnız ve bekleyen çocuğu görünce... Olanlar olur!

“Gitgide yaklaşıyorlar birbirlerine.”

“Birden yakalandı.”

“Adam onu kolayca belinden sardı. Şöyle bir çevirdi. İki kolun arasına sıkışan gövde öyle düz, öyle ince, öyle ağır bir kir kokusu saçıyor ki.”³

Doğa şahlanmaya görsün, ne kir para eder, ne ahlak!

Ayla Kutlu, suç dolu, doyum yoksunu bir cinsellik olayında, mutsuz erkeğin acınası cinsel çelişkilerini enine boyuna işler. Adamın uykudaki sadizmi canlanmıştır. Kızı parçalama, kanatma isteği duyar.⁴ Ne ki kız bakire değildir. Kızı “şorul şorul kanatamadığı için” tam bir doyuma ulaşamaz adam. Acı çeker; ağzından çıkanlar kıza hakaret ederken aslında parçalamak istediği kızıdan merhamet dilenmektedir sessizce. Kız ise, adamın ona vaat ettiği hediyeden başka şey düşünmez, düşünemez.

Adam, bir yandan da korkmaktadır; ya kızdaki bir hastalık bulaşırsa ona. Kızdaki iğrenir. “Kirlî bir kız bu. Onu da kirletti.”⁵ Kaygıyla birlikte günah korkusu girer adamın yüreğine. Neyse ki tövbe vardır. Hem suç kızdadır, onu baştan çıkaran kızdır. Dışının şeytanlaştırılma evrensel mekanizması, adamın sinir sisteminde tıkır tıkır işlemektedir.

Adam olayı biter bitmez unuttur. Unuttuğunu sanır. Evine döner, öfkesini sevmediği ve onu sevmeyen karı-

3. Ayla Kutlu, *Zehir Zakkum Hikâyeler*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 15.

4. *Ağ.*, s. 18.

5. *Ağ.*, s. 19.

sından ve kap kacaktan çıkartır. Her zamanki gibi kahveye gider. Ama sadece cinsel bakımdan değil, her açıdan çölsü yaşamında, bu yetersiz, doyumsuz, suçlu yakınlaşma önemini yitirmeyecek, fantezilerle⁶ kendini sık sık hatırlatacak, sevmeye ve yaşadığı hayatın yaşanılabilirliğine inanmaya muhtaç insan doğası, kısır duygulardan anılar bile oluşturmaya çalışacak,⁷ adam kızı aklından atamayacaktır.

Sırt üstü yattı, gözleri fal taşı gibi açık. Açık ama gözlerinin önünden gitmiyor, kızın çırılçıplaklığı. Sağında karısı yatıyor, değirmen taşı kalçası kale duvarı gibi yükseliyor.⁸

[...]

Huzur istiyor, uyumak istiyor. [...] Dişiliği özleyen bedeni, başını döndürüyor. Yıllardan beri unuttuğu kanın çağıldaması başladı.⁹

Artık hiçbir şey tat vermeyecektir, kahveye gitmek bile, ta ki kızla ikinci karşılaşmaya kadar. Adam, kendi gözünde dürüst biridir, kızın hakkını (!) yemek istemez. "Kimsenin hakkı kendisinde kalmasın."¹⁰ Cebindeki kirli paralardan en kirlisini seçtiğini umarak kıza bir banknot uzatır. Kız alıcı kuş gibi kapacaktır parayı.

Adam, kızın daha regl olmadığını öğrenir, kırık dö-kük konuşmalar arasında. Eh, daha iyi. Günahtan bir kurtuluş daha. Daha kadın bile değilse, günah sayılmaz öyle değil mi?¹¹

6. *Zehir Zıkkım Hikâyeler*, s. 23.

7. *Agy.*, s. 27.

8. *Agy.*, s. 21.

9. *Agy.*, s. 22.

10. *Agy.*, s. 24.

11. *Agy.*, s. 25.

Birleşmeler yinelenir. Adam delicesine muhtaçtır, kızın ondan ve cinsel edimden hoşlanmasına.

Ah, o an hoşlandığını söylese, adam ne kadar mutluluk duyacak. Hayatında hiç duymadığı gibi, müthiş bir zaferin, yıllar süren beklentinin gerçekleşmesi gibi. Öyle sanıyor, kız bakmayı sürdürüyor, adamın mutluluk beklentisi doğduğu gibi ölüyor.¹²

Adama acımak bile mümkün!

Bana boncuk alacağına söz vermiştin emmi. Yoksa bu işi her yaptığında bana borcun kalır. Yarın, ruza mahşerde... Adam, derin bir suçluluk duydu. Kızın ağzının üstünde öfke olarak patlayan tokadıyla birlikte bağırdı: "Sus, alma bu sözleri ağzına!"¹³

Görüldüğü üzere adamın günah duygusu eylemini onarmaya değil, kızı cezalandırmaya yol açmaktadır. Öyle ya o günah işlememiş, bir küçük şeytan tarafından *günaha sokulmuştur!*¹⁴

Ayla Kutlu, cinsel gücün azalmasına koşut olarak güçlenen şiddet ihtiyacına dikkat çeker.¹⁵ Kız zayıftır, güçsüzdür, çocuktur işte! Adamın giderek artan basıncına, boğazına çökmüş güçlü ve düşüncesiz ellerine dayanamaz... Çıt eder boynu, kınılıverir. Öyle görünüyor ki, olay mahkemeye düşse, "Cinayet değil, kaza," diyecektir, günümüz hâkimlerinin azımsanmayacak bir kesimi;

12. Agy., s. 26.

13. Agy., s. 26.

14. Merak ederim, dilimizdeki "Beni günaha sokma," deyişinin başka dillerde de karşılığı var mı!..

15. Agy., s. 28.

“Olan olmuş, ölen ölmüş, giden gelmez; aman, aile babasının hayatını karartmayalım,” diye düşüneceklerdir.¹⁶

Adam, kızı çabucak gömerken, ona verdiği parayı entarisinin cebinden almayı ihmal etmez. Her şey olup bittikten sonra duyduğu ise ferahlamadır.

Ferahlığı sürer mi sürmez mi? Bunu düşünmeyecekti. Zaten eti isteksizdi, üç gün önce, kıza rastlamadan önceki etiydi gene. Ne de olsa yaşlılığa doğru giden bir adam. Olsun, erkek her yaşta erkektir!..¹⁷

Adam bir erkek hüneriyle hayata karışacak, aramıza saklanacaktır!..

Ayla Kutlu, hikâyeyi 1997’de, Türkiye’de kadın cina-yetlerinin salgınlaşmasından en az on yıl önce yazmıştır. Feodal kültürü ve onun bozunmuş biçimlerini iyi incelemiş bir yazar olarak adeta kehanette bulunmuş, günümüzün köpürüp taştan cinsel suçlarına işaret etmiştir.

Kişinin, özellikle – feodal kültürde kayınlı kişi olan-erkeğin eylemlerine, onların sorumluluğunu taşımaya-cak, hatta bu sorumluluğu görüp tanıyamayacak kadar yabancılaşmasında, geleneklerin, özellikle dinin tutucu yorumlarının rolü nedir?

Bu kritik soru, öyle görünüyor ki yobazlıktan korkup sinmenin adını “dine saygı” diye koymuş günümüz Türki-ye’sinde, ne edebiyatçıların ne sosyolog ve psikologların ilgisini pek fazla çekmektedir; tam tersi olması gerekir. Ayla Kutlu’nun hikâyesi bu açıdan da önemlidir.

16. Son zamanlarda ürkütücü biçimde çoğalan cinsel suçların mahkeme safahatının basına yansımalarını anımsatırım.

17. *Zehir Zakkum Hikâyeler*, s. 30.

Mine Söğüt ve *Deli Kadın Hikâyeleri*

Mine Söğüt'ün *Deli Kadın Hikâyeleri*'ndeki öyküler, kadınların kurbanı ve faili oldukları şiddeti konu alır. Son derece çarpıcı, okuru tokat yemişe çeviren öykülerdir bunlar. Hem içerik hem biçim çarpıcıdır. Öykü gücünü bu enerjiden alır. *Deli Kadın Hikâyeleri* göstermeci öykülerdir; ama bildirinin başında anılan Güneydoğu öykülerinden çok farklıdır. Öyküler bize neyi göstermektedir? Şiddet olayının serimini ya da ayrıntılarını değil. Şiddete uğrayan veya kendisine ya da başkalarına şiddet uygulayan kadının paramparça iç dünyasını! Öyküleri özgün kılan, işte bu yaklaşımdır. Öykülerin hemen hepsi, rüya ya da kâbus benzeri imgelerle örülmüş iç monologlardır; bilinç akışı tekniğine yaklaşan pasajlardır bunlar. Dil zaman zaman şiddet doludur:

“Boyunları kopuyor, karınları yarıyor. İçlerinden gri adi süngerler çıkıyor dışarıya... Arkama baksam, kuyruksuz iki köpeğin melekleri dişleyerek paramparça ettiklerini göreceğim.”¹⁸ Zaman zaman ise, yüreğe işleyen bir duyarlılığı iletirken, toplumsal dokunuşlar da içerir:

Bu öyle bir şehir ki küçük bir kız üzülür, üzüldüğü anlaşılmaz. Kuşlar cehennem çığlıklarıyla ötüşür, duyan olmaz. Bir ağaç ölür, kimse, hiç kimse umursamaz.¹⁹

Öyküler, içeriği toplumsal tarih ya da toplumsal koşullar çerçevesine yerleştirmektense (İki ayrıksı örneğe karşın: “Öldürmek İsteyen Muhteşem Hayat” ve “Vicdansız Bir Memlekette Öldüm Ben”) evrensel bir gelenek olarak “kadınlık rolü”nün bizatihi bir şiddet uygulama-

18. *Deli Kadın Hikâyeleri*, s. 155.

19. *Agy.*, s. 111.

ması olduğu ya da olabildiği savını somutlar. Doğanın işbölümünde payına düşen adaletsizlik ile toplumsal önyargıların kesiştiği noktada durur, kadın, ip üstündeki cambaz gibi. Her kadının harcı değildir bu her an bozulabilecek dengeyi sürdürmek; kadın çoğu kez uçuruma düşüp parçalanacaktır.

Kasıklarım da mağara gibi büyük bir yara
Doğurmakla öldürmek arasında uzun ince bir ip
Delirmekle yemek pişirmek arasında kısa kalın bir
kalas
Gidip geliyorum, gidip geliyorum.²⁰

Geleneğin kadınlık imgesine tastamam uyamayan kadın birey, toplum tarafından *deli* diye damgalanacak, erkek egemen toplumda cinsiyetinden ötürü ötekileştirilmesinin üstüne bir de normallik çizgisinden ayrılmamanın ötekiliği binecek, kadın gerçekten de çıldıracak, kendine ya da çevreye yönelik şiddete başvuracaktır.

İşler çıldırmaya kadar varmasa bile sonuç her ilişkide –ana/evlat ilişkisinde bile– kendini belli eden cinsler arası karşıtlıktır! Doğanın kadına biçtiği rol, erkek egemen kültürlerin önyargılarıyla amansızlaşmıştı bir kez!

Doğurgan rahmine yirmi yıl önce, artık yüzünü hatırlamadığı seferi bir kaptan tarafından kaygısızca bırakılan, sonra kasıklarından dışarı kolayca kayan ve iri memelerinde yıllarca asılı kalan, ama büyür büyümeyen vahşi bir terkedişle girdaplı alemlere dalan ve aynı babası olan oğlan.²¹

20. *Deli Kadın Hikâyeleri*, s. 17.

21. *Agy.*, s. 96.

"Sineklerle Sevişirken" öyküsü, bir ensest olayını, ardında bıraktığı yıkım kurbanının iç dünyasını vererek okura ayan kılar. Bitimsiz keder ve tedirginlik, ürküntü... Güzelliğin bile çirkinliği çağrıştırması... Kelebekler bile acı ensesti çağrıştıracaktır. Cinselliğin saplantıya dönüşmesi... Hasta kız, sineklerin sürekli seviştiğini düşünür, görür. Kız bacaklarını gerçekten kaybetmiş midir? Yoksa, söz ettiği kesik bacaklar, mahkûm edildiği yaşama ataletini simgeleyen bir kâbus imgesi midir? Bilemeyiz. Cinsellikle bu tuhaf tanışma, ona ıstırap yanında haz da vermiş midir? Onu da bilemeyiz. Ama, kızın iç dünyasında yaşanan geri dönülmez altüst oluşu, ta içimizde hissettirir bize, bu çılgılık benzeri öykü.

"Vicdansız Bir Memlekette Öldüm Ben", Mine Söğüt'ün toplumsal tarihe de oturtulmuş nadir öykülerindendir ve kanımca kitaptaki en başarılı öyküdür. Dil, sükûnetini yitirmez bu öyküde; bir ölünün iç monoloğundan acı, damla damla akar okurun bilincine ve yenilene karşı acımasız olan hayatın, yenilen bir de kadınsa, ona karşı daha da acımasız bir şiddet mekanizmasına dönüşebileceğini açıkça gösterir. Kahraman, kırsal kökenli, Türk vatandaşı, devrimci bir genç kadındır. Yenilgiden sonra, ülkeden kaçır, hamiledir; sığındığı ülkede çocuğunu doğurur, fakat kendisi orada hayatta ve ayakta kalmanın yolunu bir türlü bulamaz; ülkesine de dönemez, çünkü evlilik dışı çocuk doğurduğu için ailesinin namusuna leke sürmüştür, babası tarafından öldürülecektir. İşte gene feodal gelenekler çıkmaktadır karşımıza! Çaresiz, kendini öldürür. İki vicdansız ülke arasında gencecik bir insan... Yaşayamadığı gibi görmülememektedir de. Vicdanlı bir ülke arar, toprakta sonsuz huzura kavuşabilmek için... Öykü tümüyle, toplumsal ve kişisel yenilgiye uğramış kadının felaketini simgeleyen bir metafordur.

Şebnem İşigüzel ve *Hanene Ay Doğacak*

Kadın edebiyatçılarımızın öykülerinde şiddetin izlerini süren bir çalışmada, şiddet olgusunun da aralarında bulunduğu tabuların edebî metinlerde yıkılmasına katkısı dolayısıyla Şebnem İşigüzel'e değinmemek haksızlık olur.

Şebnem İşigüzel, henüz çok genç bir yazarken tabuların üstüne cüretle giden ilk öykü kitabı *Hanene Ay Doğacak*'ı yayımlamış; cesareti ona bir yandan Yunus Nadi Ödülü'nü armağan ederken, öbür yandan başının sansürle derde girmesine yol açmıştı. Sansür kurumuyla uzun süren mücadelesinden zaferle çıkan *Hanene Ay Doğacak*'ın edebiyatımızda tabuların kırılmasındaki önemli katkısı yadsınamaz.

Öykülerin işlediği temalar –kitaptaki sırayla– nekrofil, zorba ensest, gönüllü ana-oğul ensesti, gönüllü baba-kız ensesti, intihar, aile içi şiddet, cinayet/idam, gebelik/doğurmak/ ölü doğum/kürtaj deneyimleridir.

Şebnem İşigüzel, Ayla Kutlu'da gördüğümüz gibi, deneyimlerin toplumsal ve doğal köklerine inmez. Ne de Mine Söğüt'ün yaptığı gibi kurban ve faillerin iç dünyalarını imgeler aracılığıyla keşfe çıkar (kanımca, kitabın gebelik/doğum/kürtaj/ölü doğum üstüne son öyküsü olan “Ayrıntılı Planlarımız Buraya Kadar” bu bağlamda bir istisnadır). O, sadece olayı anlatır, dilin olanca sadeliğiyle. Amacı, yalan perdesini yırtıp atarak, hayatın üstünü örttüğü gerçekleri okura hatırlatmaktır.

Zorba ensesti, intiharı ve cinayeti konu alan öyküler dışında şiddete doğrudan değinmeler yoktur, ama öykülerin çoğunda, art alanda, 12 Eylül öncesinin ve 12 Eylül günlerinin siyasi şiddeti bir nabız gibi atar. Anlatımda şiddet sözcüklerine pek rastlamayız, ancak dil sadeliği içinde sakınımsızdır (Örnek vermek gerekirse: “O yine de iri penisini plastik bir zırhla kuşatıp içime girmişti.”)²²

22. Şebnem İşigüzel, *Hanene Ay Doğacak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011 s. 98.

Gövdenin tepkilerinin irkiltici bir yoğunlukta ifade edilmesine de sık rastlanmaz; bu bağlamda bir ayrıksı örnek, kanımca 63. sayfadaki kusma betimlemesidir.

Öyküler çoklukla birinci tekil şahıs anlatılarıdır ve kullanılan kısa cümleli sade dil, kişi ile başına gelen arasındaki kopukluğa, buruk yabancılaşmaya işaret eder. Bir katilin idam cezasına çarptırılmasını öyküleştiren “Bir Filmin Son Sahnesi İçin Gerçek Yaşamdan Alıntılar” ve siyasi şiddetin intihara ittiği gencin halini yansıtan “Benimle Ölür müsün?” hikâyelerinde yabancılaşmanın ifadesi doruğa ulaşır. İkinci öyküde kahramanın hayattan kopuşu öylesine derindir ki başkalarının hayatına da saygısı kalmamıştır; herkesin ölmek istediğini sanır ve kendisiyle birlikte başkalarını da ölüme sürükler. “Hanene Ay Doğacak” öyküsünde ise canına kıymış genç kızın kırılgan yabancılaşması yüreğe dokunur.

Aksi kutupta “Suya Yazılan Mektuplar” (gönüllü ana-oğul ensesti) ve “Ayrıntılı Planlarımız Buraya Kadar” öyküleri durur. Bu öykülerde kadın kahramanlarla duyguları arasına yabancılaşma girmemiştir.

Aile içi şiddete zarif bir tarzda değinen ve kitaba adını veren “Hanene Ay Doğacak” öyküsünün üstünde biraz daha ayrıntılı durmak istiyorum:

Öykü, dışarıdan mutlu –en azından sorunsuz– görünen bir ailenin röntgenini çekerek *kutsal aile* tabusunu yıkmaktadır. Ailenin bir ferdi, genç kızı canına kıymıştır, içerikle biçimin kusursuz uyumunu yakalamış olan öykü işte bu kızın –ölünün– ağzından verilir. Yaşamdan kinsiz ayrılmıştır kahraman, küskün bir yabancılaşmayla. Kimseyi suçlamaz. Suçlamak da bir tür ilişki kurmaktır. O ise sessizce ilişkisizliğe çekilmiştir. Kısa çocuksu cümleleri onun masum ve kırılgan iç dünyasına işaret eder. Ailenin röntgenini kızın yargılayıcı olmayan dikkatli bakışı çekmektedir. Annenin mutsuzluğu, kimsenin –kendisinin

bile- önemsemediği bozuk sağlığı onun dikkatli ve duyarlı bakışından kaçmaz. En çok annesine kıyamaz. Hayatı erkek baskısı altında geçmiş yaşlı babaanne, gençlik hatıraları ve hayalleriyle oyalanmaktadır. Evliliğinde mutsuz abla çocuğuyla birlikte baba evine dönmüştür. Aile her zaman açık televizyonun sesine sığınmış, sorunlarını ve içseslerini beyaz camın gürültüsünde boğan tipik bir iletişimsiz orta sınıf ailedir. Dönem, 12 Eylül öncesi. Nereden mi biliyoruz? Büyük oğlanın devrimci kesilmesinden. Siyasi bilinçtense babaya karşı çıkma adına sol bir gruba katılmıştır, delikanlı. Ailedeki psikolojik şiddet ortamını, babanın oğluna sarf ettiği aşağılayıcı, ağır sözler ele verir. Psikolojik şiddetin fiziksel şiddete dönüşebildiğinin delilleri ise babanın oğluna – o henüz çocukken pek kolayca atıverdiği tokat ve oğulun babaya bıçak çekerek işkence etmesidir. Bu işkence sahnesi gerçek midir, oğulun fantezisi mi? Fantezi bile olsa ancak şiddet görmüş bir insanın fantezisi olabilir. Aile duyar-sızlaşarak katlanmaya ve sürdürmeye o denli alışmıştır ki, içlerinden birinin, duyarlılığı henüz körpe olan kız kardeşin dayanamayıp kırılabileceğine, sürdürmekten vazgeçebileceğine kimse ihtimal vermez. “Anne, vazgeçtim diyorum. Duymuyor.”²³ Kızın ölü bedeninin ölü olduğu neden sonra anlaşılacaktır. Kahve fallarıyla oyalanan ailenin hanesine ay yerine ölüm doğmuştur.

Sonuç

Öncelikle üç yazarı da toplumumuzun genel gidişine karşı duran yürekli tavırları dolayısıyla kutlamak gerekir, kanısındayım. Yazarlar, anılan öykülerinde, şiddeti

23. *Hanene Ay Doğacak*, s. 71.

gerek uygulayan gerek uygulanan açısından derin bir yabancılaşma hali olarak işlemişler; yazınsal yetkinliğe yükselen pasajlarında, başarıya “celalli” bir dille değil, sakın bir dille (Ayla Kutlu ve Şebnem İşigüzel) ya da imgesel bir üslupla (Mine Söğüt) ulaşmışlardır. İzlekler açısından en geniş çağrışımlara seslenen, kanımca Ayla Kutlu’nun öyküsüdür; Ayla Kutlu “Kara Kayalar”da insanın kırılganlığı ve zalimliğini, bozunmuş bir feodal kültür ortamında incelemiş, gerek psikolojik derinliğe gerekse toplum ve insan çözümlemesine ulaşmıştır. İzlek- sel çağrışımlar diğer iki yazarımızda bir daralma göstere- rek, Mine Söğüt’te kadın cinsiyetle, Şebnem İşigüzel’de aile içi psikolojik ve fiziksel şiddetle sınırlanır. Mine Sö-ğüt kadın olmanın hem kanayan hem kanatan camısı kırılganlığını herhalde ancak bir kadın yazarın dile getire- bileceği ölçüde ifade ederken; Şebnem İşigüzel, *kırılgan kolun yen içinde gizli kaldığı* aile ortamında, şiddetle kar-şılaşan gencecik bir insanın kırılganlığını dile getirir. Üç yazarın diğer bir ortak özelliği, şiddeti asla bir duygu sömürüsü olarak kullanmamaları ya da okurun örtük şiddet duygularını tahrik ederek onu “tavlama” yöntem-lerine gönül indirmemeleridir. Kanımca, mensup olduk- ları cinsin, üzerinde yaşadığımız coğrafyaya egemen olan kültürel yaklaşımlar ve hayat alışkanlıkları karşısındaki kırılganlığının bilincinde olmaları, böyle ucuzluklara düşmemelerini sağlayan etmenlerden biridir.

HİKÂYENİN PÜF NOKTASI

Bir metni hikâye yapan nedir? Hikâyeyi güzel yapan nedir?

Kanımca metni hikâye yapan metin boyunca bir *akışın* bulunmasıdır. Bu akış, illa olay akışı değildir. Hep biliyoruz, *hikâye* kabaca olay öyküsü, durum öyküsü, karakter öyküsü gibi başlıklar altında sınıflandırılabilir. Durum ve karakter öyküsünde olay akışı pek azdır, hatta yoktur. Hemen iki örnek verelim: Sait Faik Abasıyanık' tan "Hişt, Hişt!"¹ ve Katherine Mansfield'in "Koyda"sı²... Katherine Mansfield'in öyküsünde, metne devinim kazandıran günün akışıdır. Sait Faik'te ise okuru sürükleyen, şu gizemli "hişt, hişt" sesini neyin verdiğine yönelik meraktır.³ Zihnin akışını izleyen, tümüyle olaydan yoksun mükemmel hikâyeler yazmıştır, Virginia Woolf da.⁴

Kökeni halk hikâyelerinde, masallarda olsa bile, *hikâye* "modern" bir edebiyat türüdür ve edebiyat tarihi-

1. Sait Faik Abasıyanık, "Hişt, Hişt!", *Alemdağ'da Var Bir Yılan / Az Şekerli / Şimdi Sevişme Vakti / Bilgi Yayınevi*, İstanbul, 1970, s. 72-75.

2. Katherine Mansfield, "Koyda", *Bahçe Partisi*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 2012, s. 15-60.

3. "Hişt, Hişt!", *Alemdağ'da Var Bir Yılan*.

4. Virginia Woolf, *The Lady in the Looking Glass*, Penguin Modern Classics, Londra, 2011, s.1-10.

ne geçmiş ilk örnekleri, sürpriz sonlarla okuru etkileyen, başyapıtlarını Guy de Maupassant'ın, O. Henry'nin, bizim edebiyatımızda Ömer Seyfettin'in kalemlerinde bulmuş olay hikâyeleridir. Durum hikâyesi ne zaman ortaya çıktı? Gazetelerin yaygınlaştığı, olayların gazete havadislerine dönüştüğü dönemde mi? Her neyse, Çehov durum ve karakter hikâyesinin öncüsü oldu, bildiğimiz gibi. Peki olay hikâyesi öldü mü? Sanıldığının aksine edebiyatta hiçbir akımın modası geçmez. Günümüzde taptaze olay hikâyeleri yazılabilir. Aynı anda hem durum hem olay hem karakter yansıtan hikâyeler yazılabildiği gibi. Edebiyatta sınırlar geçirgendir. Aslı aranırsa, olay hikâyesi gücünün sadece bir kısmını sürprizli sonundan alır; onu güzel yapan da diğer öykü türleriyle ortaktır.

Hikâyeyi ne güzelleştirir, sorusunun yanıtını aramadan önce kimi yazarların hikâye tanımlarına bir göz atalım. Bu tanımlar bize ipuçları verecektir: Değerli hikâyecimiz Tomris Uyar, "Hikâye merkezkaç kuvvettir," derken hikâyenin hayatın ana ırmağıyla değil, ayrıntılarla, özellikle ters düşen ayrıntılarla ilgilendiğini imler. İngiliz romancı ve öykü yazarı Anthony Byatt, hikâyeyle romanı kıyaslar, "Hikâye, ilk bakışta aşk gibidir, romansa evliliği andırır, romanın içine yerleşirsiniz," der; öykünün çarpıcılığını, uçuculuğunu vurgular. Benim hikâye için söyleyebileceğim ise, hikâyenin hayatın geniş ufkuna bir pencereden bakmaya benzediğidir. Tanımlamam sanki fotoğrafı tarif ediyor. Fotoğraf nasıl bir anda ve tek bir karenin içinde yakaladığı hayat parçasında mazinin izlerini ve geleceğin ipuçlarını saptayabilirse, hikâyenin de benzer bir özelliği olduğunu düşünüyorum ve hikâyeyle ilgili olarak "an" olgusunu vurguluyorum.

Şimdi hikâyeyi güzelleştiren öğeler üstünde biraz daha ayrıntılı duralım:

Bir kişilik yapısını ani bir ele veriş.

- Alışılmış bir olaya ya da olguya yepyeni bir bakış açısıyla bakabilmek.
- Bir gerçeğin birden ifşa olması.
- Zamanın akışından bir ânın yakalanması.

Şimdi, hikâyeyi olay anlatısından ayıran unsuru saptayabiliriz; kişilik yapılarına, sosyal çevreye, belki politik duruma, bir ilişkiye kısa ama keskin bir göz atıştır işin püf noktası. Olay, kişilik, durum ve an, bu âni ve derin bakışın konusu olabilir.

Hikâye yazılırken kaçınılması gereken hataları saptamak daha kolaydır da yapılması gerekeni söze dökmek çok daha zor, hatta imkânsızdır. Çünkü her öykü, kendi küçük evreni içinde farklı rüzgârların etkisindedir ve yazara çoğu kez akli değil sezgisi yol gösterecektir; dil bilinci, edebiyat birikimi ve yeteneği...

Evet, yetenek diye bir şey vardır ve sanatsal yetenek çok kalın çizgili bir tanımla, hayatın etkilerinin kişinin zihninde, kendiliğinden, bilinçli bir çabaya gerek kalmaksızın birtakım imgeler doğurmasıdır. Öyle ki kişi bu imgeleri, iç dünyasından dış dünyaya aktaramazsa, onları somutlaştırıp, onlara dışsal bir gerçeklik kazandıramazsa, iç huzuruna kavuşamaz. Yetenek hem bir ödül hem bir lanettir.

İşte imgeleri dışsallaştırma çabasıdır, emeğe, akılcı planlamalara, kültür birikimine, azimli çalışmaya ihtiyaç duyulan aşama. Ancak, kendiliğinden oluşmuş o imge çekirdeği yoksa ne yapılsa boştur. Kompozisyon yazar gibi kaleme alınmış bir hikâye, kuru ya da yavan kalmaya yargılıdır. Hikâyeye son biçimini kazandıracak tulsım, yazarın kişiliğinin bir yansıması olan o ilk ham imgelerdedir. Kültür ve emek, ham imgedeki özün işlenmesi için gereklidir.

Şimdi saptaması çok daha kolay olan, her yazarın, özellikle işin başındaki yazarların kaçınmaları gereken durumlara geçelim:

- Karmaşık bir olaya girişmemeli.
- Birbiriyle sıkı bağlantısı olmayan öğeler, yani fazlalıklar, yoğunluğunu zedelememesi için hikâyeye katılmamalı.
- Sözcük seçiminde, sözcük ve tümce sıralamasında asla özensiz davranmamalı. Az sözcükle çok anlam ifade etmenin bir ilke olduğu unutulmamalı.

Peki şu saptaması zor olan, ama güzel bir hikâyede bulunan özellikleri el yordamıyla da olsa, biraz biçimlendiremez miyiz? Hikâyede hoşumuz gidenleri söze dökmeyi deneyemez miyiz?

- Hikâyeye etki gücü kazandıran öğelerin başında, çağrışımlara açık bir metin olabilme özelliği gelir. Deyim yerindeyse “yankılı” bir metin... Okurun zihninde yankılanan bir metin... Sözcüklerinin toplamından daha fazla anlama açık bir öykü... Çağdaş kısa hikâyeyi şiire yaklaştıran da işte bu özelliktir. Örneği gene Sait Faik’in “Hişt, Hişt”inden verelim. Öykü biter ama okurun zihnindeki çağrışımlar sürer. Hişt, hişt neyin sesidir? Yaşama sevincinin mi, küçük de olsa bir iletişimin mi, yoksa, bireyin çevresine duyduğu ilginin mi simgesidir “hişt, hişt” sesi.
- Katmanlı metin: Metnin yalınkat olmayıp, olay örgüsü, karakter çözümlemesi, duygu katmanı, yazarın özgün bakış açısı gibi zenginleştirici öğelerle kurulmuş olması.
- Ayla Kutlu’nun son dönem öykücülüğümüzün başyapıtı olan “Kara Kayalar” öyküsü iyi bir ör-

nek. Burada, Antakya kırsalında geçen bir pedofili ve cinayet olayı anlatılırken (olay örgüsü), suçu işleyen sıradan zorbanın karakter çözümlemesinde yazar, insan ruhunun karanlık taraflarını sorgular. Kurbanın karakter çözümlemesi ise masum bir çocuğu fahişeliğe iten sosyal koşulların irdelenmesidir, aynı zamanda. Yazarın bakış açısı, çürümüş feodal ilişkilerin sosyo-psikolojisini ve bu psikoloji sayesinde dinin nasıl suçlunun bilincini işlediği suçun ağırlığını kavrayabilme vicdani sorumluluğundan koruyan bir kalkan işlevi gördüğünü okurun gözleri önüne serer. Böylece öykü, öykü tadı hiç eksilmeden, öykü sınırlarını aşar; insan denen varlığın ve koca bir çarpık kültürün eleştirel çözümlemesini gerçekleştirir.

- Hikâyenin amacı, edebiyatın varoluş amacından farklı değildir, doğal ki. Bu amaç, okuru hayatın ya da doğanın, insan denen varlığın, eşyanın ya da kendi öz varlığının bir cephesine yakınlaştırmak; kişisel olarak deneyimlenmemişi, okurun deneyimlenmiş gibi yakından hissedebilmesini sağlamak, böylece onun dünyasını genişletmektir. Bu amacın gerçekleşmesi, yazarın bakış açısındaki içtenliğe ve özgünlüğe ve ifade gücünün yetkinliğine bağlıdır ve elbette ve maalesef bir reçetesi bulunmamaktadır.

Gerek hikâye gerek roman “modern” edebî türlerdir; yani ekonomik ve sosyolojik gelişmeyle, işbölümüyle parçalanmış ve epik çağların bütünselliğini yitirmiş bir toplumdaki ilişkileri konu alırlar. Günümüzün gerçekliği, roman ve hikâyenin yükseldiği dönemlere kıyasla çok daha fazla parçalanmış ve katmanlaşmıştır. Türkiye ör-

neğine bakalım, yolsuzluktan, taşeron kapitalizmine, siyasallaşan dinin bağınazlığa ve çarpık mali ilişkilere kayışına, solun çöküşüne, kadınlara kuyılmasına, her alanda suçun yükselmesine kadar ne kadar çok, farklı ama bir-biriyle ilişkili cephe var! Öyle ki toplumun simgesel bir temsili olmak iddiasındaki roman tökezlemekte, tüm gerçeklik katmanlarına, onları ifade edebilecek kadar vâkıf olabilmek, tek bir kişinin (romancının) harcı olmaksızın çıkmaktadır. İşte burada hikâyenin üstünlüğü başlar. Anlara yoğunlaşan hikâye, bir fotoğraf karesinin birçok ipucunu içerebilmesi gibi, ânın gerçekliğinde birçok karmaşık durumun izdüşümünü kapsayarak okurun zihninde hayatın tümüne dair bir izlenim yaratabilmektedir.

İki örnek vereceğim, kendi öykülerimden. “Kapıcı Zebercet’in Ölenemeyen Yükselişi” ve “İncir Ağacının Ölümü Üzerine Tuhaf Bir Soruşturma”.⁵ İlk hikâye, ilkesizliği ilke edinmiş bir toplumda niteliksizliğin hâkim duruma geçmesinin kaçınılmazlığını; ikinci hikâye, bencil insanların küçük çıkara hedefli davranışlarının nasıl birbirine eklemlenerek, kimsenin sorumluluğunu kabul etmediği kolektif bir suç haline gelebileceğini, günümüz Türkiye’sinin röntgenini çekerek günümüz gerçekliğini okurun zihninde, sanırım, yeniden yaratabilmektedir.

Anlarda yoğunlaşan hikâyenin, kritik anları seçerek, ânın sınırlarını aşabilmesi ve aslında romanın konusu olan süreçlerin irdelenmesi işlevini yerine getirebilmesi mümkündür. Çok iyi bir örnek, Ülkü Yalım Günay’ın “Ölüme Övgü”südür.⁶ Bir ailenin onyıllar boyunca yavaş

5. Eréndiz Atasü, “Kapıcı Zebercet’in Ölenemeyen Yükselişi”, *İncir Ağacının Ölümü*, Everest Yayınları, İstanbul, 2008, s. 24-36; “İncir Ağacının Ölümü Üzerine Tuhaf Bir Soruşturma”, s. 3-23.

6. Ülkü Yalım Günay, “Ölüme Övgü”, *Eski Bir Fotoğraftan Yola Çıkarak*, Epsilon Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 111-148.

yavaş çöküşünü anlatır bu hikâye, çöküşte geri dönülmez dönemeçler olan anları anlatarak.

Türkiye'nin 1970'lerden bugüne tarihsel panoramasını çizen bir başka hikâye, "Hayatın En Güzel An'ı,"⁷ hikâye tadını yitirmemesini kritik anların doğru seçimine borçludur.

Bu iki örnekte püf noktasının "an" seçimiyle çakiştığı açıktır.

Öykü içimizi hop ettiren metindir. Bu hop ediş ister sürpriz bir sona, ister unutulmaz bir tümceye, ister yüreğimize işleyen bir imgeye bağı olsun, isterse de bir elektrik ampulünün birden parlayışı gibi, zihnimizin alacakaranlık bölgelerinde duran bulanık hayat izlenimlerini berraklaştıran bir aydınlanma ânı olsun, metnin tümünden süzölüp gelmelidir. Öyle ki kullanılmış bütün sözcükler bu etkiye katılsın. Öykü ister üç isterse otuz sayfa olsun, yeter ki her tümce, her sözcük bizi adım adım bu etkiye götürsün. Bu ana etkinin yanında yan etkiler de varsa?.. Ana etkiyi boğmuyorlarsa, olağanüstü bir öyküdür karşımızdaki, boğuyorlarsa, öyküye yazık olmuştur.⁸

7. Erendiz Atasü, "Hayatın En Mutlu An'ı", *Hayatın En Mutlu An'ı*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, s. 76-104.

8. Erendiz Atasü, "Öykünün 'Hişt' Diyen Sesi", *İmgelerin İzi*, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 115-120.

Şairlerimiz

GÜLTEN AKIN VE KADIN EDEBİYATI

2015'in bir sonbahar günü kaybettiğimiz Gülden Akın, 20. ve 21. yüzyıl Türk şiirinin büyük ustalarındandı. Gerçek bir büyük şair... Şiirlerinde tek bir boş sözcük bulunmayan... Her sözcüğü çağrışımlarla, imgelerle, duyuş ve sezişlerle titreşen... Onun edebî kişiliğini, şiirlerinin edebî özelliklerini edebiyatbilimciler kuşkusuz benden daha iyi değerlendireceklerdir. Ben Gülden Akın'ın kadın edebiyatıyla olan ilişkisi üstünde durmak istiyorum.

Gerek edebî gerek siyasal etkinliğiyle halktan yana bir duruş sergileyen Gülden Akın, bireyin, özellikle kadın bireyin iç çatışmalarına fevkalade vâkıftı. Genç bir şairken söylediği o unutulmaz dize, yıpratıcı toplumsal hayatın acısını duyumsayan duyarlı bireyin duygu yalnızlığına gönderme değil midir...

"Ah kimselerin vakti yok / Durup ince şeyleri anlamaya."¹

Yaşlılığın özgürlüğünü kuşanmış bir Gülden Akın ise 1994'te otoportresini şöyle çizecektir:

1. Gülden Akın *Kırmızı Karanfil*, Türkiye Yazıları, Ankara, 1980, s. 9.

Ben yaşadığını yazmaya çalışan bir ozanım. Yaşam benim için hep büyü, giz dolu, harikulade gelmiştir. Hep şaşkınlık içinde kalmışımdır. Düşlerle, imgelerle beslenen aşk dolu bir yapım var. Hep coşku içinde oldum. Coşkumu, şiir yazmadığım zamanlar dünyaya aktarmadığım için, hep çarpıntılı bir yürekle yaşadım.

Biz susmaya, sakın durmaya, coşkuyu belli etmeye eğitildik. Özellikle benim yaşımdakiler ve özellikle kadınlar. Aşk dolu, coşkular içinde bir ufacık kadın ama aynı zamanda dengeli, tutarlı, kurallı olmaya çalışıyor, çoğu kez de başarıyor. İşte size sürekli gerilim.

Şiir yazmak ya da resim yapmak, ya da müzikle uğraşmak zorundaydım; benim ağır yaşamım içinde şiir daha bir uygunlukla yerini aldı.²

Böyle der beş çocuk anası Gülten Akın ve sürdürür:

Kendimi hep bir yolcu gibi duyumsadım. Bir gezgin. Ama çerçevelenmiş kurallı bir hayatı eksik bırakmadan sürdürmek de bir zorunluluktur. O zaman bu gezginlik bir düşünce bir hayal gezginliği olacaktı. Öyle oldu. Sınırlanmış bir yaşam alanını, geniş bir cezaevini şiirle aştım. Gerçek özgürlüğün dilini yakaladım. Nesnelin dışında aşkın belirlediği, aşkınlığın belirlediği dünyayı buldum.³

Kadınlık altkültürünün içinden doğan kadın edebiyatının, Gülten Akın'ın bu sözlerinden daha kapsamlı bir tanımı olabilir mi?

Biz kadınlar, en sıra dışı olanlarımız bile, Gülten Akın'ın *geniş cezaevi* diye betimlediği bu altkültürün içinde yaşıyoruz. Karsala özgü bir durum değil bu, büyük

2. Gülten Akın, *Şiiri Düзде Kuşatmak*, YKY, İstanbul, 1996, s. 125.

3. Agy., s. 125.

kentlerin eğitimli toplum katmanlarında duvarlarının aşınmakta olduğu gözlemlense de hâlâ çok geniş bir kadın kitlesini barındırıyor bu hapishane! *Doğurmak/dokumak* der dilimiz; *dokumak* sözcüğüyle kastedilen sadece kumaş dokumak değildir, bütün bir evcil hayatı, büyük toplumsal hayatın onsuz dönemeyeceği dinamo olan gündelik yaşamı dokumaya adanmış, hesabı kitabı tutulmayan, gözle görünmeyen kadın emeğidir, kastedilen. Erkeklerle, çocuklara, bebeklere, diğer kadınlara, hastalara, yaşlılara, sakatlara, ölüm döşegindekilere verilen kadının emeği... Regl olmakla atılır ilk adım kadınlık altkültürüne; bir gençlik boyu sürecektir doğum kontrolü didişmeleri, gebelik, doğum, loğusalık, düşükler, kürtajlarla ilerlenir. Keşke bu kadarla kalsaydı... Bedenin, cinselliğin bastırılması ve hayata verilen emek temellerinde yükselir kadınlık altkültürü; ayıp/günah/yasak üçlü jandarma gücüyle korunur. Ve en müthişi içimize yerleşen/yerleştirilen utanç duygusuyla...

"Ne utanç kaldı ne korku ne bağ,"⁴ diyecektir Gülten Akın ölmeden önce yayımladığı son şiirlerinde.

Bu altkültürün duvarlarını diken kimdir, diye sorarsanız bana yanıtım, hayatın sürdürülmesiyle ilgili tekdüze işleyişlerle, başlangıcı ve sonuyla ilgili ıstıraplı, kanamalı süreçlerle –bunları paylaşmak, sorumluluğunu hissetmek şöyle dursun– hiç ilgilenmek istemeyen; görmek, bilmek, işitmek dahi istemeyen erkek egoizmi, olacaktır. Gülten Akın böyle demezdi. O, insanlığın acılarının dinmesine giden yolun sınıf mücadelesinden geçtiğini düşünen, bilinçli ve tutarlı bir sosyalistti; ancak durduğu yerin ve onu yazmaya iten iç güçlerin neden ve nasıl fişkırdığının farkındaydı: Bastırılan coşku ve kişilik, kısıtlanan

4. Gülten Akın, *Beni Sorarsan*, YKY, İstanbul, 2013, s. 59.

benlik, ama bir türlü boyun eğmeye razı gelemeyen bir yaratıcı güç, hayata karşı geliştirilmiş içsel bir teğet duruş – Gülten Akin'ın *hep bir yolcu gibi duyumsadım* sözcükleriyle ifade ettiği... O çok yerleşik, o çok tutarlı hayatlarımızın içinde yaşanan göçebelik, iç uyumsuzluğu... "Kadın edebiyatı" adını hak eden metinlerin, şiirlerin pek çoğunu yaratan kadınların iç enerjilerinin kaynağı işte bu çelişki, bu gerilim...

Uygarlık dediğimiz, insan denen varlığın bireyselliğini böler, beden/ruh diye, akıl/duygu diye, çıkar/özveri diye böler de böler... Sadakatini çeşitli sorumluluklar arasında parçalar. Erkek/kadın ayrımı yapmaz bu bölünmeleri yarmakta. Ancak kadınlık altkültürü, kadın benliğini büsbütün doğrar. Ne der Simone de Beauvoir *Mandarinler* adlı romanının kadın kahramanlarından söz ederken, "Kadınları gördüğüm gibi çizdim, yani bölünmüş." Bu dilsiz bölünmüşlüğü Gülten Akin'ın yetkin sesi bakınız nasıl dile getiriyor:

Sen Leyla değilsin diyebilir Mecnun / Susar Leyla ölümüne / Sen Mecnun değilsin diyemez / çün sözden düşmüştür.⁵

Ya da şöyle diyor:

Ten ayrı ve uzak durdu / hayat koşum takımları düzgün / gündelik talika / ten alındı götürüldü, dışardan baktım / o kendini yaşadı / ben AŞK diye ses-gölgeyle kaldım.⁶

5. *Beni Sorarsan*, s. 41.

6. *Agy.*, s. 60.

Kadın edebiyatı mazoşistçe bir kendine acıma, hapishanemize bir ağıt, bir yazıklanma değildir; aldatmacalara sapmadan, yürekli bir içtenlikle, acıtıcı bir dürüstlükle durumu kabul ediş, başkaldırının yollarını açar; duvarları sözcüklerle aşma, bölünmüş kimliğimizi sözcüklerle bütünleme çabasıdır, bu edebiyat.

Kestim kara saçlarımı, derken Gülten Akın, edilgen bir acıdan çok uzaktır; kararlı ve etkindir başkaldırısı, yıkıcı değilse de:

Uzaktı dön yakındı dön çevreydi dön
Yasaktı yasaydı töreydi dön
İçinde dışında yanında değilim
İçim ayıp dışım geçim sol yanımla sevgi
Bu nasıl yaşamaydı dön
[...]

Kestim kara saçlarımı n'olacak şimdi
Bir şeycik olmadı –Deneyin lütfen–
Aydınlığım deliyim rüzgârliyim
Günaydın kaysıyı sallayan yele
Kurtulan dirilen kişiye günaydın

Şimdi şaşıyorum bir toplu iğneyi
Bir yaşantı ile karşılayanlara
Gittim geldim kara saçlarımdan kurtuldum.⁷

Yıkıcı olamaz Gülten Akın, çünkü anadır.

1980 Darbesi'nden sonra, bir ananın yaşayabileceği en büyük acılardan biriyle tanışmıştır, oğlu salt düşünceleri yüzünden idamla yargılanırken. Bu onurlu, mücadeleci dik duruş, bu onur madalyası gibi taşınan acı, *İlahiler*'de dışa vurulur. Gülten Akın halk şiiri geleneğinin

7. Gülten Akın, *Kestim Kara Saçlarımı*, YKY, İstanbul, 2016, s. 12.

biçimsel özelliklerinden çağnşamlar taşıyan şiirlerinde çağdaş izlekleri işlemiştir. *İlahiler* aynı yolda yürür, burada ananın acısı büyüye yankılana, kadınlığın, giderek çileli bir halkın acısı olur, destansı bir boyuta ulaşır. Bana antik tragedyalardaki acılı kadın korolarını düşündür *İlahiler*. Sabır, evet; ama etkin olabileceği ânı gözetten bir sabır...

SABIR İÇİN İLAHİ

Çağrılı geldim, uzunca eğlendim
Sonsuz duracakmış gibi güldükçe insanlar
Gidecekmiş gibi gülümsüyorum

Yüreğimde kıldan testere
Bir yanartaşı yürüyorum döne döne
Hayatın dilvermez karıncasıyım

Günle yarışan bedenime dokunsam
Acıyor mu vurdukları yer eskisi kadar
Belki de alıştım

Ses vermiyor özlediğim, susturmuşlar
Yok, sevgiden yandım
Savatlı gümüşüm, eskimezdim
Sabrı deniyorum.⁸

Bana öyle gelir ki, Gülten Akın'ın sabretmesini de bilen bu onurlu duruşu, hayatının sonunda, diyaliz makinesine bağlı yaşarken, o alete kardeşçe bir sevecenlik geliştirebilmesinde, durumdaki acı ironinin sonuna kadar farkında olsa da bu yaşantıyı bilgece kabul edebilmesinde ona yardımcı olmuştur:

8. Gülten Akın, *İlahiler*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983, s. 12-13.

DİYALİZ

[...]

Gözlüyorsun

Biri kolunla makine arasında

Kordonlar, tüpler, sıvılar

ve enjektör

sızlanmaman gerek

Bedenine usulca giriliyor

Bir iki hoş sözcük atmalı ortaya

atıyorsun

Kulaklar incelikliyse cevap

Değilse duymuyor bile

Hiç böyle öksüz kalmamıştın

Sen bir şeysin orda

Toz olmamak için direnen

Kan kardeş olduğun makine

elbet daha değerli.⁹

İşte böyle veda etti bize Gülten Akın... Ruhu şad
olsun...

KIRIK İNCELİKLERİN ŞAİRİ

Şairlerimizin poetikaları üstüne edebiyatımızda çok da fazla inceleme yok, sanırım. Türk şiirinin 20. yüzyıldaki büyük ustalarından Behçet Necatigil için, Selim İleri'nin duyarlı kaleminden böyle bir çalışma, yenilerde yayımlandı. Her satırı bizatihi şiir olan bu inceleme için, yazarı alçakgönüllü bir not düşmüş:

"*Kırık İnceciklerin Şairi Behçet Necatigil*'i benim okuyup anlamaya çalışma notlarımdan ibaret bir yazıdır,"¹ diyor İleri.

Behçet Necatigil'i yakından tanıyan, ona ve yapıtına gönül gözüyle bakan Selim İleri'nin bu küçük kitabının şaşırtıcı derinliği ve genişliği, elbette yazarın Necatigil şiirini derinden kavrayışı ve billur bir prizmayı andıran üslubu sayesinde. Gönül gözü, nesnel saptamalara ulaşmaktan alıkoymaz Selim İleri'yi, şiirlere daha bir nüfuz edebilmesini sağlar. *Kırık İnceciklerin Şairi*, edebiyat-bilim incelemelerinin kuramsal yaklaşımından, sınırlayıcı ve sınıflandırıcı biçiminden uzaktır; Necatigil'in ilk yapıtından son yapıtına kadar coşkulu bir izlenimler seli gibi akan metin, ana çizgileriyle Necatigil'in yaşamöykü-

1. Selim İleri, *Kırık İnceciklerin Şairi Behçet Necatigil*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 12.

sünü ve ona koşut olarak Türkiye'nin dönemden döneme değişen macerasını da verir ve edebiyatbilimcinin yapabileceği bütün ince saptamaları içerir. Bu geniş malzeme Selim İleri'ye özgü incelikli sözcük seçimleriyle ve onun şiirsel üslubuyla sarmalanmıştır.

Necatigil, 1916'da doğmuş, 1979'da ölmüş. Bugün yetmişine merdiven dayamış bizlerin ana babalarımızın kuşağından. Tıpkı benim annem babam gibi öğretmen. Şiirden söz ederken, bakınız ne diyor Necatigil: "Öz, büyük, küçük eklemelere, beslemelere rağmen değişemez; şairin hayatını sınırlayan şartlardan kopamaz."² Galiba bu saptama okur için de geçerli. Daha doğrusu herkes için. Eylemlerimizi, tercihlerimizi, her zaman değilse de çoğu kez, hayatımızı sınırlayan şartlar belirliyor. Necatigil'in hayatını sınırlayan şartlara bakalım, öyleyse: Onun mensubu olduğu kuşak, kırk çocukluklardan gelir; çöken Osmanlı'nın yıkıntısı altında kalmıştır çocuklukları. Kurtuluş mücadelesi ve Cumhuriyet'le yeniden dirilip ayağa kalkmışlardır, Cumhuriyet'e ve onun kurucusuna, Atatürk'e doğal olarak gönülden bağlıdırlar.

"Türkiye, henüz Kurtuluş Savaşı'nı yaşamışların, geleceğe o yengiyle kendilerinden feda edenlerin içli duygularından çok uzağa düşmemiştir,"³ der Selim İleri, dönemi betimlerken.

Yurt sevgisi, henüz saldırgan lakırdılarla ezilmemiş, boş bir takırtıya dönmemiştir; sahicidir, canlıdır. Cumhuriyet'in, Osmanlı yurttaşları olarak doğmuş, yurtsever ve Aydınlanmacı bu ilk kuşağının toplumsal duruşu, bugünün doruğa tırmanmış linç psikolojisinden ne kadar uzaktır! Ne kadar da edepli ve saygılı insanlardır onlar!

2. *Kırk İnceliklerin Şairi Behçet Necatigil*, s. 52.

3. *Agy.*, s. 54.

Orta hallidirler ya da yoksul. Tokgözlüdürler, zenginliğe heves etmezler, bilgi ve kültür önemlidir onlar için. Fukaralığı ayıplamazlar. Onurludurlar. Görev duyguları güçlüdür. Çoğu parasız yatılı koğuşlarından gelir. Onların Cumhuriyetçiliği, işlerine öyle geldiği için Cumhuriyetçilik oynayan büyük burjuvalarınkine benzemez; sahici-
dir. Tarih bilmezlerin “Cumhuriyet eliti” diye dudak bük-
tüğü kuşak... Bugün hâlâ ayakta kalmış ne varsa, temelinde onların emeği ve alın teri duruyor. Bu kuşak –toplumsal anlamda– herhangi bir kimlik kargaşası yaşamaz, insana saygının ve yurt sevgisinin kaynaştırıcı ortamında çelişkileri bütünleyebilmiştir:

“Geçmişin ekin sel değ erlerine ba ğ lı ailelerin eğ itimiyle yetiş miş kuş ak, bir yandan da yeni dön emin ö lküleriyle donanmış tı. Osmanlı imparatorlu ğ unun batış yıllarındaki edebî mirası reddetmemiş kuş ak, hem eskide, hem yenide, yarın için Cumhuriyetçi kö ltürün temellerini atmakla görevlendirilmiş ti,”⁴ der Selim İ leri.

Necatigil’in şiirde tarihsel süreklili ğ i savunan, eski ile yeninin sentezine iş aret eden sözleri Selim İ leri’yi doğ rular:

“Ş iir millidir, önce dil yanı lla bu topra ğ a ba ğ lıdır. Yüzyıllar yılı, bu dili iş lemiş usta ş airlerin dil tecrübe-
lerinden yararlanmak gerekir.”⁵

Necatigil’in söyledi ğ i aslında, Nâzım Hikmet’in, “boşlukta çürür kelam / topraktan gelmemiş se / topra ğ ı delmemiş se / kö künü salmamış sa” dizeleriyle dile getirdiklerinden farklı değildir.

Necatigil’in kuş a ğ ı, ö lümcül altüst oluş lardan geldi ğ i için dengeli ve sürekli durumların ve ilişkilerin değ e-

4. Agy., s. 52.

5. Agy., s. 34.

rini belki de haddinden fazla bilir. Denge bozulmuşsa da vefa ve sorumluluk –aileye sorumluluk, yurda sorumluluk, yapılan işe sorumluluk– dengeyi yeniden kurma uğraşısından vazgeçmeyecek, birey kişisel özlemlerini hep erteleyecektir. Ev ve aile elbette önemlidir. Eskinin büyük ailesinin gölgesinden sıyrılamamış bir çekirdek ailedir bu kuşağın kuracağı aile. Bu durum zaman zaman çekirdek aileye bir hareket alanı sağlasa da çapraşıklıklar ve kaygılar eksik olmayacaktır. Necatigil kuşağının insanı toplumsal anlamda kimlik ikirciklerine düşmese de bireysel yaşam bağlamında aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Sakin yüzeyin altı bulanıktır. Selim İleri, Necatigil'i ve şiirini betimlerken, yapıtının çeşitli yerlerinde şu ifadeleri kullanmış: "ince bir vefa"⁶, "perhizkâr"⁷, "şirinden bir anlamda cinselliği yalıtmış"⁸ "dar gelirliliğin boğuntusu". Fazla söze ne hacet! Necatigil *kırk inceliklerin*, içe kapanışların, "olağandaki olağanüstü"nün"⁹ şairidir. Ama "her içe kapanış şairde başkaldırıyla donanır."¹⁰ Necatigil'in başkaldırısı yazmaktır. "Uzar gelir Çin setlelerinden yazı,"¹¹ diyecektir şair. O, siyasi anlamda eylem adamı değildir.

Necatigil'in kuşağını bizler anne babalarımızdan biliyoruz. Onun şiiri bize dediklerini belki günümüz insanlarına demeyecek ama başka şeyler söyleyecektir: Ülkenin geçirdiği evreleri, örneğin. Selim İleri, Necatigil'in dizelerinde toplumsal değişimin izlerini sürer; 1950'lerde kırsaldan kente yoğun biçimde yaşanan göç

6. *Kırk İnceliklerin Şairi Behçet Necatigil*, s. 51.

7. *Ağ.*, s. 49.

8. *Ağ.*, s. 50.

9. *Ağ.*, s. 27.

10. *Ağ.*, s. 58.

11. *Ağ.*, s. 52.

olgusunu –ki Türkiye’nin hayatını geri dönüşsüz değiştirecektir– büyük şehrin başkalaşımını şiirde ilk vurgulayanın Necatigil olduğunu saptar.¹² 1960’larda ’70’lerdeki hızlı siyasallaşma, Necatigil’in büsbütün içe kapamasına yol açar.¹³ Her zaman emekten ve yoksuldan yana olmuş şair, azgınlaşan sağa karşıdır; ancak kurtuluşun solun inandığı kadar kolay gerçekleşmeyeceğini yaşam birikimi ona sezdirmektedir. Kültür ortamı için gerekli bulduğu sürekliliğin politik nedenlerle yarılması onu kaygılandırır. Bu yıllardaki şiirlerde şairin köşesine çekilme hali belirgindir.

İstanbul ve geçirdiği değişim bir başka temadır Necatigil şiirinde. Sınıf çelişkilerinin keskinleştiği, yırtıcı servetle, amansız yoksulluğun bulamacı bu korkunç dev, yani İstanbul, Necatigil’in yazdığı dizelerde “ince bir sızıyla yerinmesine”¹⁴ yol açacaktır. Büyük kentin dağdağasından yakınmaya sadece bir örnektir “Eski Sokak” şiiri:

Küçük ahşap bir dizi evlerdi / On yıl önce o sokak /
Sonra geniş caddelere çıktık / Apartman... sizden uzak /
Çocuklar orda büyüdü / Orda okula gitti / Komşunuz-
duk ama hiç görüşemedik / Vakit yoktu.¹⁵

Necatigil’in duyarlılığı, dünyanın bugün varacağı keşmekeşi sezinlemekte ve isyan etmektedir: “Uygarlık Raporu” toplumsal yozlaşmadan öte doğanın çöküşünü de kapsayan bir önseziyi ve şairin isyanını dile getirir.¹⁶

“Çökertün doğayı, beni de fırlat / Uzaya mı, boşluğa

12. Agy., s. 46.

13. Agy., s. 89.

14. Agy., s. 93.

15. Agy., s. 96.

16. Agy., s. 103.

mı ve sonra / Başlasın buzul çağı, çevren / Fosil, taş, çimento yığınlarında,"¹⁷ demiştir Necatigil, neredeyse kırk yıl önce! "İçindeyim, diretiyorum çağa,"¹⁸ diye haykırır ve uyarır!

Selim İleri'nin kaleminden Behçet Necatigil'i okumak, bizi şairin iç dünyasına götürüyor, onu bir dostumuzu tanır gibi tanıdığımızı hissediyoruz. Bu küçük kitabın büyüğü burada! Tanıştığımız kişi, karıncayı incitmekten bile çekinen, son derece nazik, içli bir beyefendidir; kendi ölümünü hayal eder, belki de özlerken bu ölümün kimseyi üzmemesini diler gönlü:

Serseri bir kurşun / O kadar geniş bulvarda / Gelse seni bulsa ve yanında / Kimse olmasa / Çıkmaz sokak, bir küçük kız / Daldığı tatlı oyunda / Yerde seni görse ve bunu da / Oyun sansa, hiç korkmasa.¹⁹

İddiasızdır, sevecendir, Behçet Bey; gösterişten nasıl da uzaktır. Şiiri de öyledir. Garip akımına yaklaşan bir sadelikte başlamış bu şiir, son derece kendine özgü bir damarda sürmüştür içli bir damarda; albenili değildir imgeleri, usulca içimize işler ve iz bırakır.

Günümüzün dünyasında böyle insanlar pek kalmadı. Behçet Necatigil gibi sanatçıların, onun şiir dünyasındaki insanlar gibi kişilerin, gözü dönmüş hırs ortamında barınamayacağını da, kırk küsur yıl önceden bugünü görebilmiş Necatigil dile getirmiştir, dizelerinde.²⁰ Ama onun şiirine her zaman yer olacaktır. Sadece, toplumsal değişimi dizelerinde yakalayabildiğimiz için değil; asıl,

17. *Kırk İnceciklerin Şairi Behçet Necatigil*, s. 102.

18. *Ağ.*, s. 102.

19. *Ağ.*, s.108,109.

20. *Ağ.* s. 63.

zaman zaman her bireyin içselliğinde, en yakınlarına bile kapalı yaşadığı bunalımları, ince bir sızı gibi dile getirebildiği için. İnsan denen varlıkta ortak olanı yakalayabildiği için. Emek ahlaki bir değerdir Necatigil'de; ama ister yüce ülküler uğruna dökülen emek, ister dar gelirliliğin dayattığı emek, insana soluklanacak zaman bırakmıyorsa, kim bu "mihnetin"²¹ altında boğulmamıştır ki... Kim yaşamın faniliğini, dokunduğumuz an dağılan güzelliğini hissetmemiştir ki... "Solgun bir gül oluyor doku-nunca"nın şairi gibi dile getiremese de...

Necatigil'in önsezisi, bugünün yaralarını kanatır dizelerinde. Çılgınlaşmış kapitalizmin teknolojinin hızıyla dönen burgacına yakalanmış günümüz insanı için, post-modern çağın, döne döne dibe çekildiğini, hayatın geçip gittiğini fark etmeye bile ne zamanı ne mecali kalmış gönüllü köleleri için yazılmış gibidir şu dizeler:

Serpiştiriyordu kar soğuk gece yansı / Birden mayıs sabahı, ılık seher yelleri / Daha demin kıştı, başlar temmuz / Ve yaşanır bir sonbahar gibi bir yaz dönemi.²²

Ruhun şad olsun usta... Sağ ol, var ol Selim İleri.

21. Agy., s. 62.

22. Agy. s. 61.

ELLİNCİ SANAT YILINDA ATAOL BEHRAMOĞLU¹

“Çünkü ömür dediğimiz şey, hayata sunulmuş bir armağandır. Ve hayat, sunulmuş bir armağandır insana.”

Ataol Behramoğlu

Değerli dostlar, hepinize iyi akşamlar.

Keşke böyle acı dolu günlerden geçiyor olmasaydık da, değerli dostum Ataol Behramoğlu'nun ellinci sanat yılını sadece onun şiirlerini konuşarak kutlayabilseydik. Biz edebiyatçıların gönlümüzde yatan aslan, o benliğimizin ta içinden fışkıran sözcüklerle kurduğumuz dünyalar değil midir? Ne var ki somut koşullar, mücadeleci birer aydın olma sorumluluğunu yüklüyor omuzlarımıza; ve bizler, elimizden geldiğince, gücümüz yettiğince bu sorumluluğun gereklerini yerine getirmeye çabalıyoruz. İşte Ataol Behramoğlu günümüz mücadeleci aydınlarının önde gelenlerinden biri, belki de birincisi! Onda bu iş için hem yetenek hem iç güç hem örgütlenme becerisi var!

Cumhuriyetimiz henüz bir yaşındayken, Gazi Mustafa Kemal Atatürk öğretmenlere seslenişinde büyük şa-

1. Ataol Behramoğlu'n ellinci sanat yılı dolayısıyla, Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde yapılan konuşma, Ekim 2015.

irimiz Tefvik Fikret'in bir dizesine atıfta bulunarak "Muallimler," der, "Cumhuriyet sizden, 'Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür,' nesiler yetiştirmenizi bekler."

Cumhuriyet, devrimci-Aydınlanmacı kuruluş ilkelere doğrultusunda böyle kuşaklar, böyle insanlar yetiştirmiştir yetiştirmesine fakat ne acıdır ki kurumlaştıktan sonra yetiştirdiği *fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür insanların* değerini hiç mi hiç bilememiştir! İşte Ataol Behramoğlu bu insanlardan biridir.

Öyle sanıyorum ki bizler, Ataol Behramoğlu'nun bu salonda toplanmış okurları, dostları, günümüz dünyasının para ve kâr temelinde yükselen toplumsal düzenini ya da düzensizliğini, –Türkiye örneğinde üstelik kanlı bir düzensizliktir bu– içimize sindirebilen kimseler değiliz. Biz emeğin değerliliğini ilke edinmiş bir uygarlığı özlüyoruz; herkese her şeyden önce yaşam hakkı, sağlıklı yaşam hakkı, eğitime ulaşabilme imkânı, çalışma ve elbette dinlenme ve eğlenme, kültürden pay alma hakkı tanıyan bir düzeni hayal ediyoruz. Cumhuriyetimizi, yurdu ve laikliği korumak, emeği korumaya yetmeyebilir ancak düşlediğimiz dünyaya gene de Cumhuriyet'in açtığı AYDINLANMA kapısından geçerek varabiliriz, o kapıyı Ortaçağ topuzuyla yıkarak değil! Cumhuriyet'i, yurdu ve laikliği koruyamazsak emeği hiç koruyamayız; koruyamıyoruz zaten! Bu çok yalın gerçeği ne yazık ki ülkemizin kimi aydınları göremiyor ya da görmek istemiyor! Ataol Behramoğlu bu gerçeği görebilenlerden biri; hem yurdu, Cumhuriyet devrimini, Aydınlanma'yı ve laikliği hem emeği savunabilmek için çırpınıyor. Berrak ve birikimli bir zihinle yaptığı çözümlemeleri, bir şairin duyarlığı ve yeteneğiyle birleştirerek, en doğru sözcüğü yakalayabilmeye, en çarpıcı imgeyi yaratabilmeye, en doğru sözdizimini kurabilmeye dayanan bir üslupla, yazılarında ve konuşmalarında genç kuşaklara adeta bir okul gibi aktarmayı sürdürüyor.

Ben her zaman Ataol Behramoğlu'nun şiirinde hayatın, dünyanın, evrenin bütünselliğini buldum. Çok genç bir şairken kaleme aldığı o pek ünlü şiirden, "Bu aşk burada biter ve ben çekip giderim / Yüreğimde bir çocuk, cebimde bir revolver / Bu aşk burada biter, iyi günler sevgilim / Ve ben çekip giderim / Bir nehir akıp gider"den tutun da "Kalbimin içinden geçen yollar / Ulaşır dünyanın dört yanına" dizelerine ve daha pek çok dizeye kadar onun şiirinde kişisel hayatla insanlığın büyük hayatı arasındaki bağa dair o sezgiyi; en kişisel deneyimde bile o büyük hayatın ve doğanın –evet, çelişkilerle, kopuşlarla, ters akıntılarla süren– ama hep süren o gürül gürül akışının yansımalarına dair o sezişi, o bilinci buldum. Hiçbir olay tekil değildir, hele tarihsel olaylar, hiç! Yaşamın derindeki bütünselliğini, yüzeye dair pek çok bilgiye sahip kişiler bile her zaman kavrayamıyor. O nedenle pek çok akademisyenin göremediğini Ataol Behramoğlu görüyor, adaletli bir toplum ile Aydınlanma'nın, sorumluluk sahibi, ilkeli, onurlu birey ile Aydınlanma'nın ilişkisi berrak onun için. Aydınlanma yetmeyebilir, ama onu cehaletle ve bağınazlıkla karartırsanız varacağınız yer yıkımdır!

Ataol Behramoğlu'nun şiirinde bulduğum bir başka erdem, son on yıllarda ülkemiz insanının unuttuğu kavramdır, yani kişisel onur. Birey önemlidir, bireysel hayat değerlidir, öyleyse o değerli hayatı kirletmeyelim! Ömür ancak dik bir baş ve açık bir alınla yaşanmışsa değerlidir, hem de çok değerlidir ve birey ömrünün hesabını önce kendine verebilmelidir:

"Hayatım, benim kırk yıllık hayatım / Seni başara-bildiğimce dürüst yaşadım / İçim burada da pırıl pırıl şimdi,"² der Ataol Behramoğlu, 12 Eylül Cuntası'nın cezaevinde yatarken!

“Hayatım, hesabı verilmesi gereken bir şey olarak duruyor karşımda,” diyecektir yıllar sonra.

Bireyin ve bireysel yaşamın önemine inanç ve hayatın bütünselliğine kıyasla insanın ummında bir katre, uzayda bir zerre olduğuna dair bilinç! Kişiyi zor zamanlarda yılgınlığa düşmekten esirgeyen bu kavrayıştır işte; bireyi başkalarının emeğini sömürmekten, onların üstüne basarak yükselmeye kalkışmaktan, sanatçıyı kibirden ve şımarıklıktan alıkoyan da aynı kavrayıştır. Kanımca Ataol Behramoğlu’nun şiirinin ve bir aydın olarak kişiliğinin temeli bu bilinçtir.

Sevgili Ataol Behramoğlu, ellinci sanat yılın kutlu olsun. Sevdikleriyle, dostlarıyla ve yurdunla paylaşacağın, sağlıklı, uzun ve üretken yıllar diliyorum.

Dünya ve Biz

TÜRKİYE’NİN UNVANSIZ ELÇİLERİ

İlginç bir kitap okudum: *Bir de Bizden Dinleyin*¹. Büyükelçi eşlerinin anıları. Derleyen emekli bir diplomatımız, Şefik Onat. Usuldendir, diplomatların pek çoğu emekli olduktan sonra anılarını kaleme alırlar. Eşleri ise sessiz kalır. Şefik Onat, eşlerin suskunluğuna dayanamamış olmalı ki mikrofonu onlara uzatmış. On iki eş kendi adlarına anımsamış ve yazmışlar.

Anılardan ve özgeçmişlerden anlaşıldığına göre, gençlik çağlarını 1960’ların sonu ve 1970’lerde yaşamış kadınlar bunlar, kentli, aydın ailelerin kızları, hepsi yüksek eğitilmiş. Kimisiyle aynı okullarda okumuşum, aynı kuşağın insanlarıyız. Anımsamakta yarar var, o yılların, *okumuş*, (*varlıklı* demiyorum) kentli ailelerinden gelen gençler Cumhuriyet değerlerini içselleştirmiş, sol ufuklara açık kişilerdi.

Özgür aklı olan bir bireyin –hangi ülkenin yurttaşı olursa olsun– ülkesindeki yönetimin her icraatını onaylaması mümkün müdür? Elbette değildir. Oysa diplomattan beklenen tam da böyle davranmasıdır. Dolayısıyla diplomat gergin bir insandır. Herhalde eşi de öyledir.

1. Şefik Onat (yay. haz.), *Bir de Bizden Dinleyin*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016, s. 304.

"Bilinmesi gereken nokta diplomatın eşinden, kendisi de sanki diplomatmış gibi görev beklenmesidir,"² diye kayıt düşmüş Şefik Onat, önsözünde. Bu görev Türkiye'nin en iyi biçimde temsilidir.

Dış ülkelerde yaşama deneyimi olanlar bana katılacaklardır: Elbette herkes Türklere düşman değildir, elbette kendinizi kabul ettirebilirsiniz, sağlam dostluklarınız da olu ama biz genelde sevilmeyen bir ülkenin çocuklarıyız; kimi kez haklı, kimi kez abartılı, kimi kez düpedüz haksız nedenlerle... Farklıyız, ötekiyiz, yabancıyız; özellikle Avrupalının indinde Türkleri yadırgama duygusu, kendi iç çelişkileriyle, iç düşmanlıklarıyla yüzleşmekten kaçıp sığınacağı bir zihinsel korunaktır. İkinci Dünya Savaşı'nın acılarının üstüne sünger çekilebildiği halde beş yüz yıl öncesinde kalmış Osmanlı zulmünün unutulmamasının nedeni budur. Dış ülkelerde yaşamak iki yönlüdür: Ulusal refleksleriniz ister istemez harekete geçerken bir yandan da dünyanız ulusal sınırların ötesinde genişler. Bu iki ters esintiden bir sentez oluşturabile-ne ne mutlu. Zamanın Sovyetler Birliği'nde uzun yıllar görev yapmış bir diplomat ailesinin küçük oğlunun, yurda dönüşte, Esenboğa Havalimanı'nda ilk kez karşılaştığı Atatürk portresini görür görmez, "Aaa bizim Lenin!" diye ünlemesi ne kadar naif, ne kadar doğal ve aynı zamanda ne çok çağrışıma açık bir tepkidir (Akıncı, s. 23)!

Meslek memuru eşliğinden başlayıp adım adım sefi-relige ulaşan kırk küsur yıllık zaman diliminde nelere tanık olunmamıştır ki... Ne kendi halkına ne yabancılara güvenebilen rahatsız, tedirgin bir Sovyet yönetiminin trajikomik önlemlerinden, sistemin çöküşüne kadar... "Devletin üretimi fabrika müdürlerinin eline geçiver-miştii bir gecede [...] Devlet insancıklara maaşlarını öde-

yemez oldu" (Akıncı, s. 28). Evleri ellerinden giden sokakta kalan *babuşkalar*... O babuşkalar ki en az dört Puşkin şiiri bilirler... Ülkeyi terk eden balerinler... Kapanan tiyatrolar (Akıncı, s. 28-29)...

Kitabın en hoş yanı, okuru yarım yüzyıllık dünya tarihinde ve dünyanın değişken coğrafyalarında bir geziye çıkarmasıdır. Nerelere ulaşmayız ki... Hindistan'ın gizemli kültüründen (Haktanır, s. 153-179), Finlandiya'daki Orta Asya lehçesiyle Türkçe konuşan Tatar-Türk topluluğuna (Alptuna, s. 82), Nil şelalerinden ilk kadın fosili Lucy'nin bulunduğu topraklara (Bilhan, s.111-13), New York'un sanat atmosferinden (Pamir, s.214-24), Sovyet Bloku'nun çöküşünden sonra acil ihtiyaç maddelerinin bile bulunmadığı Minsk'e (Okandan, s. 194); Avustralya'nın başkenti her 10 Kasım'da askeri törenle Atatürk'ü anan Kanberra'ya (Ersavcı s.141); yüzyıl sonunda AIDS'ten kıvrılan Habeşistan'ın (s.117) 20. yüzyıldaki acılı tarihinden (Taşkent, s. 227-228), şeriat ülkelerindeki acımasız ve yalan dolu uygulamalara (Akıncı, s. 44) geçeriz. Komşumuz İran'ın yakın tarihini bir kez daha hatırlarız:

"1950 başında seçimle iktidara gelen Musaddık'ın Anglo-İran petrol şirketini devletleştirmesiyle keyfi kaçan İngiltere'nin Amerikalı kardeşlerinin eliyle nasıl Musaddık'ı devirdiklerini [...] ilk teşebbüste Musaddık'ı deviremeyenlerin nasıl sokaklarda geceleri para dağıttırdıklarını ve üç günde işi hallettiklerini [...] korkup ülkesinden kaçan kedileşmiş Şah'ın tam bir tiran olarak geri dönüşünü" yaşlılar anımsar, gençler öğrenir (Bilhan, s.119), bu kitabı okurken. Anımsayış orada sona ermez. Şah istibdatına karşı ayaklanan solcuların inanılmaz bir basiretsizliğe düşüp dinden ne zarar gelir düşüncesiyle Humeyni'yi desteklemeleri ve sonra yargısız infazlarda ya da şeriat hapishanelerindeki darağaçlarında can vermeleri dehşet verici bir uyarı gibi çarpar zihnimize (s. 119).

İnsanlar tanınız çeşit çeşit, Türk diplomatları ve ailelerini bağrılarına basan dost, kardeş Yunanlılar ve Selenik'teki Atatürk evinin önünde toplanıp "Türki barbarı" haykırışlarıyla yeri göğü inleten başka Yunanlılar (s.122); 20. yüzyıl başında Anadolu halkları boğaz boğaza gelirken yaşanan acıların ve işlenen suçların hesabını o tarihte dünyada bile olmayan diplomatlardan ve ailelerinden soran ırkçı ASALA militanları (Utkan, s. 299-300)... Bireyin bilinci ve bilinçaltı üzerine okuru düşündüren karşılaşmalar: Hayatının sonuna yaklaşan hasta bir Elia Kazan'ın Türk büyükelçisinin ve onun sinemasever eşinin ziyareti sırasında konuklarını Türkçe olarak, "Şeref verdiniz sefir-i kebirim," diye selamlaması (Pamir, s. 216)...

Kitabın bir diğer ilginç yönü cinsiyet ayrımcılığını açığa vurmasıdır. Hariciyecilerin kimilerince varsayılan ve imrenilen yüksek hayat ortamında, suarelerin, resepsiyonların arasında ve biraz da böylesi toplantıların aracılığıyla onların şatafatlı gösteriş perdesinin altında saklanarak süren kadın karşıtı ayrımcılık... Bir kez, bu toplantıların emekçileri kimlerdir, ona bakalım. Elbette sefaret çalışanları ve bir de diplomatların Türkiye'yi temsille maaşsız memur olarak atanmış karıları! "Yüzlerce konuk ağırlamada sağ kol görevini yerine getirme telaşında, Cumhurbaşkanlarımıza, başbakanlarımıza 250 kişilik davetlerin adsız neferi ben, hanımefendi olarak dönmüş-tüm" (Akıncı, s. 31).

O maaşsız memurlar ki doğum yapacakları zaman devletimiz doğumu hastalıktan saymadığı için hastane masrafını ceplerinden öderler (Utkan, s. 298). Doğum sırasında tıbbın sağlık sorunu saydığı komplikasyonlar oluşsa dahi bürokrasimizin diplomat eşlerinin sağlığıyla ilgili maddesinde bu çapraşık durum kayıtlı olmadığı için gene yardım alamazlar (Tümer, s. 262-263).

Hanımefendi oluncaya kadar yürünen yollar çilelidir;

genç bir diplomatın hayli düşük olan maaşıyla -yakın tarihe kadar diplomat eşlerinin çalışmasını bürokrasimiz yasaklıyordu- ev geçindirmek meseledir. Sıcak iklimlerde klimasız evlerde bunalmak kaderdir. Kılık kıyafete özen gösterme zorunluğu (şu Türkiye'yi temsil meselesi!) genç eşi çözümsüzlükten çözüm yaratmaya iter. "Bilmezler ki bir elin yağda bir elin balda imiş gibi şıkr şıkr giyinip etrafa gülücükler saçarken sen mucizeler yaratarsın, ucuzlukların en iyi takipçisisindir, oralardan giyinirsin, aldığın bir döpiyesi yirmi sene giydiğin gibi aynı elbiseleri yeni tayin yerinde yeniymiş gibi giyersin" (Apakan, s. 95).

Onlarca yıl eğitim görmüş, hepsi üniversite mezunu bu kadınların -en azından kocaları dış görevdeyken- çalışmalarının engellenmesi onlarda ne gibi tepkiler yaratmıştır? "Beni iş hayatına hazırlayan şehirde iş hayatımın olamayacağını öğreniyordum [...] Çalışmanın temsil görevini niye engelleyebileceğini bugün bile anlamış değilim," diyecektir Strazbourg'da gazetecilik eğitimi almış bir eş, kocasının tayin olduğu aynı şehirde çalışamayacağını öğrenince (Akıncı, s. 43)!

Bürokrasinin garabeti burada bitmez, dış işleri devrimsel nitelikte bir değişim geçirip de kadın diplomatlar göreve gelmeye başlayınca, "eş" kavramının doğal olarak mutlak dışıllığını yitirmesi gerekirdi. Acaba öyle mi oldu? Kadın diplomatın kocasına çalışma yasağı getirmeyi kimse düşünmezken kadın eşlerin yasağı sürüyordu! Bu saçma uygulama anlaşılan günümüzde son bulmuştur.

Tabii bir de çocuklar vardır... Çocukların birkaç yılda bir değişen ülke ortamlarına, yeni okul koşullarına uyumu hep annenin sorumluluk alanına girmektedir (Tümer, s. 261).

Sık sık yaşama mekânının değişmesi, yeni yerler görüp öğrenmek açısından elbette ilginçtir ama müthiş bir uyum sorunu yaratmakta, zaman inanılmaz bir hızla

geçmektedir. Ayrılmanın hüznü ve yeni yaşamın umutlarıyla gerçekleşen bu taşınmalara (Akıncı, s. 41) hemen hemen tüm eşler değinmiştir. “Yaşamı kartonlara koyup...” diyecektir Güniz Tümer (s. 253). “Gönüllü sürgünler,” diyecektir, Esin Alptuna (s. 63). Mekân değiştirmenin başat ve zorunlu bir unsur haline gelmesinin yarattığı yoğun geçicilik duygusuyla eşinin görev yaptığı her ülkedeki mekâna, kendinden, *zaman kapsülü* adını verdiği bir hatıra gizleyerek, geleceğe bir tür selam göndererek baş edecektir, Zeynep Ersavcı (s. 128).

Diplomat eşi kuşatılmış bir insandır. “Kıdemin küçükse az ve yorumsuz konuşursun. Boş konuşmazsın! Aklına geldiği gibiyse, hiç” (Apakan, s. 94)! Bu sakınım sürecidir. Kitapta yer alan anılar gerçektir, içtendir ama gerçekliğin tümü değildir. Okur bunu hisseder. Okurun sezgisini doğrular, Zeynep Ersavcı: “Mesleki formasyon gereği, ince bir süzgeçten geçirerek paylaşacağım [...] bazı ayrıntıların köşeleri bu süzgeçten geçemeyecektir” (s. 128).

Anılarda nakledilen olayların, tanıklıkların, gözlemlerin ve kimi duyguların altında diplomat eşinin bir anlamdaki yalnızlığı Lale Apakan’ın satırlarında (“Ne Çok İnsan Tanırsın Ama” s. 93) ve Carl Gustav Jung’dan yaptığı alıntıda belirir: “Yalnızlık etrafında yeterli insan olmaması değil, seni anlayacak yeterli insan olmamasıdır” (s. 93).

Ve sonunda, “Bu ağır kostümü bir daha giymek üzere çıkarıp, büyük bir hafifleme ve özgürlük duygusuyla,” (Alptuna, s. 89) emeklilik yaşamına adım atar sefire. Ve perde...

*Nereden bakarsak bakalım,
eleştirmenin bir sorumluluğu vardır ve
bu sorumluluğun ağırlık merkezi,
onun eserin tema ve biçim bütünselliğini
kavramasında odaklanır.*

Yazar ve edebiyatçı Erendiz Atasü, *Türk Romanında Bir Gezinti*'de son dönemde edebiyat üzerine yazdığı denemelerini bir araya getiriyor. "Barış ve Edebiyat", "Şehir ve Yazar" gibi temalara eğilen denemelerin yanı sıra Suat Derviş'ten Leylâ Erbil'e, Sevgi Soysal'dan Pınar Kür'e, Mine Söğüt'ten Şebnem İşigüzel'e, yakın geçmişten ve günümüzden kadın yazarların eserlerine de ışık tutuyor. Yaşar Kemal'i konu alan denemesinde onun destansı romanını, Orhan Kemal'de ise yazarın sosyalist ve hümanist yanını ele alıyor. Bundan başka günümüz edebiyatına, öykü sanatına ve Batı edebiyatından örneklerle değindiği yazılarına da yer veriyor.

Edebiyatımızın önde gelen yazarlarına farklı açılardan bakan, yetkin bir yazarın süzgecinden geçirdiği denemelerden oluşan *Türk Romanında Bir Gezinti* hem meraklı okurlar hem de öğrenciler için vazgeçilmez bir kaynak.



#romansanatı #öyküsanatı #barış #şehir #postmodernroman #destan
#feminizm #kadinyazını #eleştiri

