

Demir Özlü *borges'in* *kaplanları*

ELESTİRİ-İNCELEME



BORGES'İN KAPLANLARI

Demir Özlü 1935'te İstanbul'da doğdu. İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra avukatlık yaptı. Şiir, öykü ve eleştiri alanında yazdı. İsveç'te yaşıyor.

Öykü kitapları: *Bunaltı* (1958), *Soluna* (1963), *Aşk ve Poster* (1980), *Stockholm Öyküleri* (1988).

Romanları: *Bir Uzun Sonbahar* (1976), *Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları* (1979), *Bir Yaz Mevsimi Romansı* (1990).

Anlatı: *Bir Beyoğlu Düşü* (1985), *Berlin'de Sanrı* (1987).

DEMİR ÖZLÜ

Borges'in Kaplanları

ELEŞTİRİ-İNCELEME



Edebiyat - 225
ISBN 975-363-647-4

Borges'in Kaplanları / Demir Özlü

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Ekim 1997

Yayına Hazırlayan: Berna Kılınçer
Kapak Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Düzeltili: Alev Özgüner
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1997

Tüm yayın hakları saklıdır.

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 265 Beşoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

“Şu Birey” • 7
Kendi Kuşağını Düşünüyorum • 11
Yapıtları Yaşamdan Beslenmiş Bir Kuşak • 16
J.-P. Sartre • 20
Beat Yazını • 28
Kafka • 33
Tristan Tzara İstanbul’da mı Doğdu • 35
Artur Adamov’un Anıları • 37
Odeon Kahvesi • 45
Güner Sümer ve Mavi Hareketi • 48
Behçet Necatigil • 54
Pazarkaya’nın Şiiri Üzerine Küçük Bir Çıkma • 57
Onlar Sözcükler Üzerinde Düşündüler • 59
Bir İsveç Romanında Pera ve Galata • 63
Borges’in Kaplanları • 67
Güncel Bir Roman Olarak: “Jönler” • 72
Türk Edebiyatında Birkaç Sürgün Romanı • 78
Dr. Ziya Somar • 99
Sabahattin Ali: Acı Çeken Bilinç • 104
Sonsuz Günbatımında • 106
Maldoror’un Şarkıları • 109
Duru’nun Öyküleri • 113
Yol Üstündeki Semender • 116

Galata • 119
Çok Olgun Bir Roman • 121
Düzyazıyı Ciddiye Alan Bir Yazar • 124
Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları • 127
Her İnsandaki Yaratıcılığa Sesleniş • 131
“Anıların Direngen Dehlizleri”,
‘Özerk İnsan’ ve Büyüleyici Üsluplar • 135
Süslü Hazine Kutusu Açılınca • 139
Heinrich Böll’ün Yüce Gönü • 142
“Yeraltından Notlar” • 145
Bir Eleştiriye Yanıt • 152
Pornografi • 157
Ateşler • 161

“Şu Birey”

Bizdeki edebiyat eleştirisinin, uzun yıllardır getirip şu gündelik yazın alanına yerleştirdiği “bireyci yapıt-toplumcu yapıt” ayrımının ne denli işe yaramaz, epeyce de bayağı bir ayırım olduğunu söylemeden edemeyeceğim.

Birtakım akli başında kişiler çıkıp bu ayrımın saçmalığını – bireyselmış gibi görünen kimi şiirlerin, hikâyelerin, romanların –sırasında– toplumsal olanı da en derin görüşleriyle yansıttığını; öte yandansa bazı, sadece toplumsal kaygılarla yazılmış yapıtların hiçbir şey yansıtmadığını anlatmadılar değil. Anlattılar ama düşüncelerini de pek dinletemediler. Gündelik, harcıâlem ayrımı tekrarlayıp duranlar, o kadar çok tekrarladılar ki bunu, gerçekten felsefi olarak da, bilimsel olarak da bir şey anlatmayan bu bayağı ayırım, edebiyat gazetelerinin, edebiyatın yüreğinden uzak sütunlarıyla, düşünmeyen zihinlerin buz tutmuş katmanlarına yerleştirilmiş oldu.

Bilmez değilim, toplumların yaşamlarını da, birtakım toplumsal sorunları da şöyle ya da böyle irdeleyen edebiyat yapıtları vardır. Bunların içinde, kuramsal (teorik) düşünceye yakınlık gösterenlerden kimisi yazınsal nitelikler de taşırlar, taşıyabilirler. Edebiyat yapıtı derin yazınsal niteliklerini, sadece, kuramsal doğrulardan büsbütün uzak kalmadığında gösterir, diyemeyiz. Şiir, hikâye, romanın yaratılmasında duyuşun, sezginin, coşkunun, bilinçlilikle birlikte bilinçdışı oluşun, nihayet bilinçaltının, imgenin, düşün... yaratıcı bireyin payı büyüktür di-

ye, onların yaratılış alanlarını, içinde akıl ve bilinçlilik öğelerinin fazlasıyla barındığı kuram alanının her zaman büsbütün de dışına koyamayız. Ama ortaya çıkış nedenlerini, yaratılışları, zihinsel ürünler olarak yapıları farklı olan kuramla edebiyat yapıtını özdeşleştirmek, kuramın vereceklerini edebiyat yapıtından beklemek ya bilgisizliğin ya da kötü politikaların sonucudur ancak. Bilgisizlik üzerine ne diyeyim? Elbette, kesin olarak aşılması gereken bir durumdur bilgisizlik. Ama kötü politikalar... bu tür politikaların, geçmişteki politik deneylerden ders almış insanlara pek bir şey söyleyeceğini sanmam. O tür politikalar, ancak zora başvurdıkları zaman, düşünen insanlara bir şeyler, ama kötü bir şeyler söylemiş olurlar.

“Bireyci yapıt-toplumcu yapıt” ayrımı edebiyat eleştirisi alanında, günümüzde, “sosyalist kuram” adına yapılıyor. Ama bu çeşit basitleştirilmiş, ayağa düşürülmüş ayırımların, aslında kuramın da yapısına aykırı olduğu açık. Çünkü kuram, oluşma sürecinde, elbette bireyin durumunu da toplumsal koşullarla birlikte ele almaktaydı; bireysel yabancılaşma sorununu toplumsal koşullardan, toplumsal konumu da tarihsel gelişimden hiç mi hiç ayırmıyordu.

Düşüncemi başka bir biçimde söylemek istersem: Tarihsel yabancılaşma, çağdaş gündelik yabancılaşmayı doğuruyor, bu da bireyin bilincine ve yapıp ettiklerine, pratiğine yansıyor. Tümü birbiriyle iç içe, tümü birbirini doğuran ve etkileyen olgulardır bunlar. Günümüz kuramcılarının “gündelik hayat” üzerinde bu kadar özenle durmaları boşuna değildir.

İnsan nesneleşmişse tarihten gelen bir olgudur bu. Öyle ki –bu olgu– insanın tarih içindeki bütün etkinliğine de bağlıdır. Gene insan nesneleşmişse –ve çağdaş edebiyat, kuramsal açıdan bakılınca en çok bu olgu çevresinde dönüp dolaşıyor görünüyorsa– topluma da tarihe de bağlı bir konumdur bu.

Ayrıca insanın tarihsel süreç içindeki bütün maddi ve düşünsel etkinliklerine de bağlıdır. Öyleyse yazar, yapıtında projektörü ister birey üzerine tutsun, ister sadece ya da, daha çok, toplumsal koşullar üzerine tutsun insanın bu durumunu elbette yansıtabilir. Şu ya da bu biçimde. Bireysel olan toplumsal

olanın da ta kendisidir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde bu ne kadar toplumsal açıdan yapılmışsa, 1950 kuşağının hikâyelerinde de, o kadar bireysel ya da öznelci açıdan yapılmıştır. Önemli olan yazarın taşıdığı bilinçtir, yazarın çağı üzerinde edindiği bilinç, kendi çağındaki insan gerçekliği üzerine vardığı bilinç... Bütünüyle insansal, insanla ilişkili bir denemedir edebiyat. Her şeyden, politikadan da daha çok, doğrudan doğruya insana bağlı olan olur.

“Bireyci yapıt-toplumcu yapıt” ayırımıysa, kuramın oluşma sürecini bir yana bırakmış, onu indirgemiş, klişeleştirmiş, bir işe yaramaz hale getirmiş basitleştirmelerdir. Kötü politikarlardan başka bir yerden beslenmezler. Bir anlamları da yoktur. Sadece bazı olguları, toplumların yaşamında ortaya çıkan ve zaman zaman en derin anlamda gerçeklikten kaynaklanan olguları dışlamaya yararlar. Ama neyin adına?

Toplumsal koşulları, toplumsal koşulların birey üzerinde yarattığı etkileri, bireyi biçimlendirmesini görmeyen, bireyci bir metafizik ardında olan yapıtlar yok mudur? Vardır elbette. Ama daha ilk bakışta görünür o yapıtların zayıflıkları. Öte yandan, güncel yazınımızda “bireyci yapıt-toplumcu yapıt” ayırımı, bu yapıtları göstermek için yapılmıyor. Tersine, bu ayırım, belli bir sözlükle konuşmayı sürdürürsek “yabancılaşma kuramı” göz ardı edilerek, “nesneleşme” olgusu tarihsel-felsefi bağlamından koparılarak yapılıyor. Niçin? Açıkça söyleyeyim: Sözde politika yapıyorlar bu sözlüğü kullananlar.

Varoluşçu Kierkegaard, gelecek insana seslenirken “Şu Birey” diye seslenmişti. 19.yüzyılın zengin düşünce dünyasında, Stirner'in de, Bauer'in de, başkalarının da düşünceleri, eleştirilmek için de olsa, “sosyalist kuram”ın kurucularını ilgilendirmişti.

Belirtmek istediğim, birbirini etkileyen, birbirinin oluşmasına yardım eden zengin bir düşünce ortamının nimetleri değil sadece. Öyle ya, her kuramsal-felsefi düşünce, içinde doğduğu çağ çerçevesinde ele alınmalıdır. Onu, çevreleyen koşullardan ayırdınız mı, canlılığını yitirir o düşünce. Siz de düşünemez ol-

maya başlarsınız. Ortaçağ kilise Aristoculuğu başlar artık.

“Şu birey!” Bir başına, bireysel insan. Danimarka dilinde “*einzelne*”, “*enkelte*” (unique/tek insan). Kendisi olmak isteyen, kendi başına kararlar vermek isteyen insan –şu birey!– ortaya çıkmadan insan özgürleşmesinden söz edemezsiniz. O olmadan söz edebileceğiniz özgürlük, toplumsal koşulların zorunlu düzeltilmesi ölçüsünde bir özgürlüktür ancak.

Bireyin ortaya çıkışı... onun öznel dünyası... özgürlüğe gitmek isteyen birey. Bireyin, birey olmasını, onun özgürleşmesini engelleyen her çeşidinden yabancılaştırmalar, bütün bunlarla savaşma... günümüz yazınının engin kaynaklarıdır bunlar.

Yazında bireyin ortaya çıkışı, hem gelişmek isteyen insan özgürlüğünün bir simgesidir, hem de yaratıcı yazarın yaratıcı gücünün bir işareti.

Kendi Kuşağımı Düşünüyorum

Temmuz ayı geldi. Üç gün öncesinden Stockholm’de çalışan insanlar tatile girdiler. “Endüstri tatili” denilen tatil ayı. Geçen yıl temmuz ayında buradaydım. Durmadan yağmur yağdı. İsveç’in çalışan halkı, doğru dürüst tatil yapamıyordu. Stockholm’ün boşalmış sokaklarında dolaşıyorum. Nybroplan’da, her zaman çok dolu olan, yer bulunmayan Café Eclair bile boş gibi. Kaldırımın üzerine attığı masalarının yalnızca iki ya da üçü dolu. Her yerde yer bulmak mümkün. Stureplan’dan yukarıya doğru uzanan caddeler de bomboş. Yazın gelişini karşılayan, köylü geleneklerine dayalı tatil günlerinden sonra geldi endüstri tatili.

Rus edebiyatının roman geleneğini sevmiş olan insanlara, yazla birlikte boşalan kent çok şeyler anlatır. Dostoyevski, Çehov, Andreyev... daha nice Çarlık dönemi Rus yazarının romanında, hikâyesinde, sakinleri sayfeye gittiğinden boşalmış Rus büyük kentleri yer alır. Hikâye ya da roman boşalmış kentin betimlenmesi (tasviri) ile başlar. Sevmişlerdir bu yazarlar, yaz aylarında boşalan kentleri! Kahramanlarını o kentlerde dolaştırırken, kendi ruhlarını dolaştırmışlardır. Bomboş Leningrad kenti. O dönemdeki adıyla Petersburg! Saint Petersburg! Bir “ermişlik” kazanmış, ermiş, aziz sıfatını almış büyüleyici kent. Leningrad’ı, hava alanından göz ucuyla görmüştüm. Kentin içine gidemedim. Ne yazık! Bütün gençlik yıllarımızda okumaktan sonsuz bir haz duyduğumuz Rus yazarlarının anlattık-

ları kenti, sadece bir ağustos ayının son günü, havaalanından göz ucuyla gördüm. Gerçekten, beyaz giysili denizciler vardı. Açık bir hava, dümdüz bir ova vardı. Baltık Denizi'ne doğru uzanan dümdüz bir ova. Deniz düzeyinde bir ova. Hiç görmediğim Baltık ülkeleri. Estonya, Letonya, Litvanya... Oysa İsveç'e ne kadar yakınlar.

Yalnızca Rus edebiyatı değil, çağımızın en büyük yazarlarından biri olan ünlü Alman yazarı Thomas Mann da anlatır yazın boşalmış kentleri. Yazarın "alter-ego"sı olan Tonia Kroger, derin yalnızlığı içinde, bu boşalmış kentlerde, kimsesiz ve serin kahvelerde oturmayı sever. Kuşkusuz, tatilin erdemlerini, günümüzde kimse yadsıyamaz. Ama, düdük çalıp da emir verilmiş gibi, hep birlikte, kalabalıklar halinde tatile çıkan insanlar, bize endüstri toplumlarında insanın durumunu yeniden düşündürmelidir. Yurt özlemi içinde, uçaklara, taşıtlara doluşup, kaynaşıp duran Türkiye'ye gidenlerin duygusal durumları ayrı. Yurda, başka ne zaman gidebilirler ki?

Haziran ayının son günleri... Issızlaşan Stockholm'de dolaşarak, kendi kuşağımı düşünüyorum. Gerçekten, bütün kökle-rimle yabancı olduğum bir ülkede ne işim var benim? Erken sanayileşen ülkeler, başka yapıdaki ülkeleri parçaladı, ezdi, kendi devinimine bağladı. Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminin nedenlerini bir yana bırakalım, çok ayrı bir yapısı vardı o imparatorluğun, ama 20. yüzyılın başına gelince, sanayileşmiş büyük Batı ülkeleri, bu ülkenin ekonomik yapısını dar-madağın ettikleri gibi, bir de bütün yanlarıyla kültürünü parça parça etmelerine ne demeli! Gerçekte, kapitalist sistem uluslararası olduğu için, Avrupa'da da var Türk işçileri. Yoksa, kendi içinde yaşayan bir ülkenin insanların buralarda işi neydi? Marco Polo gibi gezgin değil ki onlar.

Yazla ıssızlaşan sokaklarda dolaşıp, kendi kuşağımı düşünüyorum... Nasıl da darmadağın olmuş bir kuşak! Çok gençken *Mavi* dergisi adında bir dergi çıkarıyorduk, Ankara'da. Ahmet Oktay, Güner Sümer, Yılmaz Gruda, Özdemir Nutku; İstanbul'dan ben, Ferit Edgü, Oğuz Arıkanlı. Derginin eleştirel yazılarında, bizden on yıl ileride olan Attilâ İlhan'ın düşüncele-

rinin etkisi görölüyordu. O sıralarda, yirmi dokuz yaşında bir gençti Attilâ İlhan. Paris'ten dönmüş, İstiklâl Caddesi'nde Baylan Pastanesi'nde öğleden sonraları oturuyor, bir edebiyat çevresi yaratmaya çalışıyordu. Şimdi elli beş yaşına yaklaşan, şiirler, romanlar yazmış biri. Ölümünden söz ediyor ilk olarak; geçenlerde yayımlanan bir dergide:

*görünmez bir mezarlıktır zaman
şairler dolaşır saf saf
tenhalarında şiir söyleyerek
kim duysa/korkudan ölür
-tahrip gücü yüksek-
saatli bir bombadır patlar
an gelir
attilâ ilhan ölür*

Türkiye kendi çocuklarına onulmaz acılar çekirtmiştir. *Ma-vi* dergisinde ilk şiirlerini yayımlayan "Kişot" denilen genç bir arkadaşımız vardı. Gerçek Ankaralı. Adakale Sokak'tan. Gençlik bunalımlarına dayanamayıp intihar ettiğini duymuştum. Ferit Edgü'nün ilk hikâye kitabı *Kaçkınlar*'ı kendisine adadığı, Güneş Eskin adlı, akademili, ince, uzun, güzel bir arkadaşımız daha vardı. Yıllar sonra Paris'te, intiharı andırır bir biçimde, bir sabah, gün doğarken, bir otomobilin altında can verdi. Alkole bırakmıştı kendini ve mutsuzdu.

Baylan'a gelen arkadaşlardan Sırrı, Vahit, New York'a gidip, bir daha dönmediler. Yirmi yılı geçti. Yalnız Fransa'ya giden Can Ok, belki kendini kurtardı. Ya ötekiler; ressamlar: Bayram Küçük, Attilâ Bayraktar... Attilâ Bayraktar'ın, birkaç yıl önce, İstanbul'da bir galeride eşsiz resimlerini gördüm. Belle Epoque diyeceğim. Daha doğrusu Belle Epoque'un ruhu yansiyordu onda. Ö dönemin bir taklidi değil. Ressamın kendisinin, yükselen, güzele ve parlak olana yönelen, duyguyla dolu ruhu. Kendisi, çoktan Paris'e çekip gitmişti. Göremedim bir daha. Bir Yüksel Aslan vardı. Paris'tedir. Eyüp'ten yürüyerek Baylan'a gelir... Akşam içkisini Çiçek Pasajı'nda ya da Balıkpazarı meyhanelerinde

içer, gene yürüyerek, ya da otobüsle Eyüp'e dönerdi.

Sevgi Soysal, Özdemir Nutku ile evlendiğinde, henüz on yedi yaşında gencecik, incecik bir kızdı. Sonradan, bir ömre sığmayacak şeyler yaptı. Belki de en saygın kadın yazar oldu. 12 Mart rejiminin bütün hapishanelerini ziyaret etti. Daha kırk yaşına gelmeden, içinde büyüyen kanser aldı götürdü onu. Bir Kuzgun Acar vardı. Heykeltıraşların en yeteneklilerinden biri. İçkiyle intihar etti. Düştüğü merdivenden kaldırılıp yatırıldığında, ağır ağır onu bekleyen ölümün uykusuna dalıyordu. 1967'de Asaf Çiğiltepe Güneydoğu Anadolu'da trafik kazasında öldüğünde, Muş Alayı'nda, çavuş üniformalarımla onu bekliyordum.

Yılmaz Güney, on dokuz yaşındaydı, Adana'dan İstanbul'a geldiğinde. Doğruca, Karaköy'deki *Yeni Ufuklar* dergisinin yönetim yeri olarak kullanılan küçük odaya uğramış, orada rastladığı genç hikâyeci Ferit Edgü ile Beyoğlu Balıkpazarı'na, Lefter'in meyhanesine gelmişti o gece. Adana'dan *Yeni Ufuklar* dergisine hikâyeler gönderen bir Yılmaz Güney, daha doğrusu Yılmaz Pütün. Önce 1960'ta bir hikâyesinden hapse girecek, ardından 12 Mart'ta Selimiye'ye alınacaktı. Şimdi de yurdumun hapishanelerindedir.

Güner Sümer tiyatro yapmıştı. 1977 yılının, o otuz sekiz kişinin öldürüldüğü kanlı 1 Mayıs'ından üç gün önce, Ankara'da bir hastahane, beynine sıçrayan bir kanserden ötürü ölümü kucaklayacaktı. Tam kırk yaşında. Sermet Çağan da ondan önce. 12 Mart döneminin sıcak yazlarından birinde, onu da toprağa verecektik. Ümit Kaftancıoğlu'yla da aynı yaştayız. Köyden çıkmış, okuyup gelmiş. Karşılıklı oturup konuşmamıştık hiç. Birbirimizi görünce yalnızca selamlaştırdık. Yetenekli bir yazar olduğunu bilirdim. 11 Nisan günü, bu yıl, o da faşist kurşunlarıyla öldürüldü. Sabahattin Ali'lerin, Nâzım Hikmet'lerin yanına gitti, o uzun, ince, yağız Anadolu çocuğu da. Ceyhun Can adında, bir şair daha vardı. Saçlarını öne doğru dümdüz tarar, kocaman gözlüklerinin çerçevesini hiç değiştirmezdi. Onu da 79 yılının Eylülünde, Adana'da vurdular. Ya bütün gençlik yıllarımızın insanı Hayalet Oğuz?

Böylece darmadağınık olmuş bir kuşak işte. Türkiye gibi. Daha da sarsıntılardan geçecek. Ortada ne kalacak? İnsanlarını dışarılara savurmuş bir ülke. İnsanoğlu henüz kendisini kurtaramadı. "İnsanoğlu Neredeydin?" İnsansal tarihin "tarih öncesi"ni yaşıyor gerçekten. Onca bilimsel, teknolojik ilerlemeye karşın, insansal bir dünya gereğince yaratılamadı daha. Silahlanma yarışı, uzay yarışı sonsuzca sürüyor da, dünya "insanların dünyası" haline gelemiyor daha.

"İnsanların dünyası" diyorum. Antoine de Saint-Exupéry diye bir Fransız yazarı vardı. İnsansal değerlere inanan büyük bir moralist, eşsiz incelikte yazan bir yazar. Bir pilottu aslında. Bir gün Atlas Okyanusu üzerine uçtu. Yitti, görünmedi bir daha. *İnsanların Dünyası* adında az bulunur bir roman yazmıştı, onu bıraktı ardında.

1980

Yapıtları Yaşamdan Beslenmiş Bir Kuşak

Sanırım 1958 yılının sonbaharıydı. İlk hikâye kitabım *Bunaltı*'nın yayınlanması işiyle uğraşıyordum. Elimde de uzunca bir önsöz vardı. İlk kitabıma yazdığım önsöz. Uzunca bir yazı. Bir çeşit, insan ve edebiyat görüşüm üzerine bir bildiri sanki. Sonradan kitabın başına koymadım. Bir yerde de yayınlamadım. Baylan Pastahanesi'ne gelen Oktay Akbal, elimde o yazıyı gördü. "Hikâye kitabı yayınlıyorum da" dedim. "Onun önsözü." "Ne güzel" dedi. "Bir kitap yayınlamak ne güzel." Yanındaki kişiye dönerek tekrarladı bunları. "Bak bir kitap yayınlıyor. Ne mutlu!"

Düşünüyorum da, o kuşağın bir bölümünün edebiyata yaklaşımı hep derin bir sevecenlikle olmuştur. Kendi hikâyelerini, şiirlerini, romanlarını, yazılarını yazarken de, başkalarının yazılarına eğilirken de. Bir defasında yazmıştım. Yinelemekte ne sakınca var: Oktay Akbal, Behçet Necatigil, Salâh Birsal, Necati Cumalı, Orhan Hançerlioğlu, Sabahattin Kudret Aksal kuşağı hem edebiyatı sevmiş, hem de özgün edebiyat ürünleri koymuşlardır ortaya. Şimdi, bunca yıl sonra, Akbal'ın romanı *Garipler Sokağı*'nın, bir Martin du Gard romanı düzeyinde olduğunu neden söylemeyeyim. Bu edebiyat adamları, özgün yazarları da sevmekte, anlamakta yarıştılar: Sait Faik'i, Nurullah Ataç'ı, Orhan Kemal'in hikâyelerini... Onlar, özgün edebiyat yapıtlarının nitelikleri üzerine eğilmeselerdi, kültür ve yazın adına sözde politikaların oluşturulduğu, bu yaratışa gözü kapalı ortamda hiçbir değerli yapıt küçük bir yansıma da bulama-

yacaktı. Hâlâ yazıp, söylemiyorlar mı? Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rıfat üçlüsünün, kurdukları şiirin özgür nitelikleri üzerinde duracakları yerde, sadece ve sadece bu şairlerin sözde politika ve iş ilişkilerini, onları karalamak için durmadan öne sürüyorlar mı? Önemli olan bunlar mıdır, yoksa *Garip* üçlüsünün Türk şiirinde yarattığı büyük değişme, düşünceyi demokratlaştırma, dil, imge düzeni, şiirsel dünyalar mıdır?

Biliyorum düşüncenin demokratlaşmasını istemiyorlar genel olarak. Onlara kalırsa, farklı bir feodal despotizmden, yeni bir despotizme geçmek gerek. Sol sanılan bir despotizme. Bu arada düşüncenin de demokratlaşmaması gerek. Sosyalizme varmanın yolunun demokrasiden geçtiği düşüncesi onların düşüncesi değil. Düşünceyi, yaşamı demokratikleştirmeden, toplumu da demokratikleştirmenin elde olmadığı düşüncesi onlara özgü bir düşünce biçimi değil. Bütün ilişkilerimizi demokratikleştirmeliyiz oysa, en özel ilişkilerimizi bile.

Önce *Ekmekler Bozuldu*'yu, *Aşksız İnsanlar*'ı, *Bizans Definesi*'ni, daha lise sıralarında okumuştum. Şimdi bu kitaplar, değişen dünyamız karşısında yitik bir cennetten söz açıyor gibidirler. *Bizans Definesi*'nin İstanbul'u, yazarın gençlik yıllarının kenti, şimdi gerçekten yitik bir cennet değil mi? Geçmişte kalmış, ama hiç olmazsa yazıya geçerek yaşayacak olan, renkli, düşlerle dolu bir İstanbul. Öyle sanıyorum ki, yiten İstanbul kenti, bir süre sonra yalnızca hikâyelerde, romanlarda bulunabilecek.

Geçen yaz, Helsinki'ye gittiğimde, durmaksızın Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şarkılı Kahvesi*'nden bir şiiri ansıdım durdum:

*“Uykularda sürüklenen bu şehir
Bıraksan bir elbise gibi yasını
Gece pencereden girmek üzeredir”*

Helsinki'de –limanından Ortodoks ve Protestan yapısı kiliselerin görüldüğü, Slav mimari tarzı yapıların da bulunduğu bu kuzey kentinde– durmadan yağmur yağıyordu. Klaus Kurki adlı, geleneksel, kentin merkezinde olan ufak otelde, çatı katındaki odada vakit geçirirken de ansıdığım hep bu şiirlerdi. Aşa-

ğıya, cadde üzerindeki otel kahve-lokantasına indiğimde, cad-
deden tramvaylar geçiyordu. Köşeyi dönerken gıcırıyorlardı.
Eski İstanbul'un düşsel tramvayları gibi. Hilmi Yavuz'la, eski
Beyazıt Alanında dolaşırken, o bana durmadan Necati Cuma-
lı'nın bir şiirini okurdu:

*O zamanlar ben her gün
Vapurları karşılamaya giderdim
İstasyonlarda dolaşırdım
Tren saatlerinde.
Vaktimi parklarda,
Caddelerde geçirirdim
Ah, nerden bileyim?
Yeni bir aşktan önce dolaşıldığını
Böyle yerlerde.*

Yıllar sonra Helsinki'de, kuzeyin o uzak kentinde nasıl da
gelip bulmuştu bu şiirler beni. Anlıyorum, yaşamımıza girmiş
şiirlerdi bunlar. Ama sadece bu değil. Yaşamdan gelen şiirlerdi
de.

Salâh Birsell'in yazısı daha çok yazıdan, başka yazılardan
geliyor. Ama Sabahattin Kudret Aksal'ın, Cumalı'nın, Ak-
bal'ın... yazıları hayattan, yaşamdan geliyor. Ortaklaşa yaşam-
dan değil, daha çok öznel bir yaşamdan. Yaşamdan gelmeyen
bir yazının kalıcılığından kuşkuluyum. İşte 1984 yılı yaklaşıyor.
George Orwell'in 1984 adlı romanı, o yıl gelince, yeniden göz-
den geçirilecek mi? O romanın kurgusal dünyası gerçekleşme-
di. Tersine insanlık, daha bir özgürlüğe doğru yol almak ister
oldu.

Elbette, yazında kurgusal dünyanın da, bilimkurgunun
öne sürdüklerinin de gerçekleşip gerçekleşmemesi önemli de-
ğildir. Önemli olan yapıtın yazınsal nitelikleridir. Ama, diyece-
ğim, başka bir şey: Yaşamdan beslenmemiş kurgu, gününde ne
değün özgün görünürse görünsün, bir süre sonra ilgi çekici ol-
maktan çıkacaktır. Edgar Allan Poe'nun olağanüstü hikâyeleri,
taşıdıkları sağlam, dışlanmış, somut yapılarıyla ne değün kurgu-

sal olurlarsa olsunlar, öyle sanıyorum ki, şairin öznel korkularından, kaygılarından, bilinçaltı yükünden temel motifler taşıyorlar. Orwell'in kurgusal dünyası kalıcı bir dünya değildir, çünkü yaşamdan, öznel yaşamdan beslenmemiştir. Kafka'nın fantastik dünyasıysa kalıcı bir dünya kuşkusuz. Yazarının öznelliğinden beslenmiştir çünkü. Çağının korkularını yansıtan bir öznellikten.

Bizden önceki bu yazarların yapıtlarının yaşamdan beslenmiş olmalarını bir erdem sayıyorum. Gelecek kuşakların eline de ulaşacak yapıtlardır bunlar. Klişe duygular, düşünceler üzerine yaslanmamışlardır çünkü. Yaşamın gerektirdikleriyle dönenirler, çeşitlenirler. Kendi estetiklerini, yaşamın içinden çıkarırlar.

Günümüzde eleştiri, o dönemin, uçları bugün de süren bu edebiyatı yerli yerine oturtmuş değildir. Oysa, eleştirmenin -başka bir dünya görüşünün temsilcisi de olsa- yazında var olanı yerli yerine koyması gerekir. Ama günümüzde edebiyat adına, o kadar çok işe yaramaz klişelerin gürültüsü yapılmaktadır ki, bu gürültü içinde gerçekten iyi olan şiirin, hikâyenin, romanın sesi, ancak güçlkle duyulur gibi olmakta, bazen de hiç duyulmamaktadır. Eleştiri, Can Yücel'in şiirinde olan, siyasal hiciv ve *humour*'dan ötedeki nitelikleri de görmek istemektedir. Oysa onun şiiri de, sırasında zihninin ve imge gücünün derin verileriyle doludur.

1980

J.-P. Sartre

Kendisinden bir süre uzak kalınmayınca, tarih içindeki kültürel perspektifleri çok açık seçik görülüp anlaşılmayan, insanı alıp oradan oraya sürükleyen, yetenekli kişiyi sonunda görmüş geçirmiş mutlu bir derviş haline getiren İstanbul kentindeki yaşamı içerisinde, bizim kuşak J.-P. Sartre'ın adıyla, sanırım ilk olarak Sait Faik'in Beyoğlu üzerine yazdığı bir röportajda karşılaştı. Sait Faik o yazısında, o zaman İstiklâl Caddesi üzerinde bulunan Saray Kitabevi'nden söz ederken, J.-P. Sartre'ın "bu yaman adamın" kitaplarından da söz ediyor, parası yetiştirip de alıp okuyamadığından yakınıyordu.

J.-P. Sartre'ın bizim kuşağın düşünceleri üzerinde, kurduğu yazın anlayışı üzerinde, belirli –sırasında önemli– ölçülerde etkisi olmuştur. Özellikle "*Bunalım Edebiyatı*" adı verilip, çokça eleştirilen yazın akımı üzerinde. Gelenekçilerle yeniliğe karşı olanlar, edebiyattan sadece toplumbilimsel olguların doğrulanmasını bekleyenler (yazarın amatör bir toplumbilimci olmasını isteyenler), 19. yüzyıl diyalektik maddeci düşüncesini oluşumu içinde değerlendirmeyip, en kolay şemalara indirgemek isteyenler, nihayet dünya kültürleri arasındaki evrensel alışverişi (bütün insan tarihi boyunca sürmüş olan bu alışverişi) "taklitçilik" olarak gören dar görüşlüler ya da kültür şovenistlerince... uzun yıllar eleştirilip durmuştur bu akım. Öyle ki, bugün de, yaşadığımız kültürel çalkantılar içerisinde, 1950 ile 1960 yılları arasında oluşan, sonra da şu ya da bu eğilimlerle süren bu ya-

zınsal anlayışın dil değerleri üzerinde, dışlaştırdığı öğretilmelerin ya da imgelerle imlerin insansal anlamı üzerinde –çağıyla bağlantısı üzerinde– sonuçta da gelenekten bu yazma kendiliğinden gelip yerleşen öğeler üzerinde gene de pek durulacağını sanmam. Benim o dönemde kullandığım terminolojiyle “Bunaltı Edebiyatı”, ama daha çok yaygınlık kazanmış bir deyişle “*Bunalım Edebiyatı*” adı verilen bir eğilimin, hemen hemen aynı dönemlerde birçok dünya yazınında birden başlamış olduğunu o dönemde bilmiyorduk doğrusu. Şimdi, dünyanın çeşitli yazınlarıyla ilgilendikçe görüyorum bunu. Biraz önce ya da sonra başlamış olan evrensel eğilimi. Ben ilk hikâye kitabımın adını *Bunaltı* koymuşsam (1958), bunaltı sözcüğü sonra Fransızcadaki “angoisse” sözcüğünü karşılamak için kullanılmışsa (ki ben ilk yapıtımın adının Fransızcaya tam “angoisse” olarak çevrilmesinden yana değilim), “bunaltı”, Sartre felsefesinin bir kavramıysa, “saçma” ve “bunaltı” Sartre felsefesine göre “dünyada olmak” (*L'être dans le monde*) düşüncesinden geliyorsa, Sartre düşüncesinde bunun aşılması gerektiğinden de söz ediliyorsa, bir açıdan bir eylem felsefesi olan düşüncesini bu düşüncelerden başlayarak türetiyorsa ya da İsveçli önemli şair Per Lagerkvist'in eski bir şiir kitabının adı *Bunaltı* (Angt) ise... vb... büsbütün de bilerek seçtiğimiz söylenemez bu temalarla bu terminolojiyi. Her zaman yaratış sürecinde olduğu gibi yarı bilinçli, yarı da bilinçsizdi bu seçim, ama mutlaka çağdan ve o çağ içinde, yaşadığımız toplumun aldığı maddesel ve ruhsal biçimlerden geliyordu.

Fakat böyle bir yazıda kendimden söz etmek istemem –biraz ettimse de konuyu ortaya çıkarmak için ettim–, Sartre'dan, bir de kendi kuşağımın belli bir düşünce dünyası çevresindeki ilişkilerinden söz etmek isterim. Ama kendi kuşağımdan yazar arkadaşlarıma belli bir saygı ve uzaklıkla yaklaşarak; kendi düşüncelerini, kendi düşünsel ilişkilerini anlatmayı daha çok kendilerine bırakarak.

Hiçbir düşünce, belli bir gereksinim olmasa, yaygınlaşmaz, gelip de başkalarını etkileyemez. J.-P. Sartre'ın, öteki varoluşçuların çok uzağında olan düşüncesi de. Öteki varoluşçula-

rın çok uzağında diyorum: Örneğin çağdaşı Gabriel Marcel, Cezayir'in bağımsızlığı söz konusu olduğunda ulusal bir Cezayir'den (Fransız bir Cezayir'den) yana imzasını koymuştu; oysa Sartre, Cezayir'in bağımsızlığı için savaştı. Dinci varoluşçu Kierkegaard'la, kökleri ta eski Yunan Felsefesi'ne kadar uzanan bir düşünce geleneğinin bazı ortak terimlerini kullanmaktan başka ne yakınlığı var Sartre'ın.

1950 Kuşağı adı verilen yazar kuşağının, Türk yazınında yeni bir değişim yaratan genç üyeleri, –belirli açılardan– J.-P. Sartre'ın düşüncesiyle ve yazın anlayışıyla ilgileniyorlardı. Özellikle o dönemin genç yazın dergisi a dergisi çevresinde toplananlar. İlginin o kadarla da kalmadığını, öteki varoluşçu düşünürlerle de sıçradığını belirtmeliyim. *Somut* yazın dergisinde yayımladığım bir *not*'ta, ilgilenilen yapıtlar ve düşünürlerden aklıma gelenlerini sıralamıştım. 1957'de, doğrudan doğruya felsefeci olan Selâhattin Hilâv'ın da yurda dönüşü, o genç yazarlar çevresi için yeni bir kan dolaşımı yaratmıştı. Fatih'te, bizim evin bana verilmiş küçük odasında; Selâhattin Hilâv'ın Çarşamba'da babadan kalma evinde; Önay Sözer'in Çarşıkapı'daki odasında; Asım Bezirci'nin Yavuz Selim'deki küçük evindeki toplantıları, konuşmaları bir gün yazabilirsem mutlu olacağım.

1950'lerin ilk yıllarında Sartre'ın bizi ilgilendiren düşüncelerinin, düşünürün "ilk dönem düşünceleri" olduğunu belirtmeliyim. Sartre, o dönemde, ilk önemli yapıtlarını yayınlamıştı henüz: *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, (1940), *L'Être et le Néant ou Essai d'ontologie phénoménologique* (1943). Bunlara birkaç ünlenmiş tiyatro oyununu, *Bulantı* romanını, *Duvar* adlı yapıttaki hikâyeleri de katmalıyım. (Sonradan Roland Barthes'ın "yazışın sıfıncı derecesi" diye adlandırdığı, Sartre'ın özensiz görünen, –benzetmesiz, iğretilemesiz– ama geçirgen üslubunun beni ayrıca ilgilendirdiğini belirteceğim.) Bu ilk düşünce yapıtlarında, Sartre'ın felsefesi bir "*bilinç felsefesi*" olarak görünür. Sartre felsefesinin "insanı" (je– ya da "ben", Ego) başlangıçta bilinçlilik içinde değildir, dışındadır onun, dünyadadır, orada, dışarıda varoluş'ta yerini bulur. (Ben) orada

özne-nesne ikiliğini aşmak zorundadır (Dünya ve Ben ikiliği), "dünya" ve "ben" mutlak bilinç için nesneler olarak kalırlar.

Bilinçse hiçlikle karşılaşmaya başlar. "Bir varlıktır bilinç, varlığının hiçliğinin bilincinde olan bir varlık." (*L'Être et le Néant*, II. Bölüm, 1) Varoluş özden önce gelir, her insan eylemi insanlığa bir düşünce katar. Bilinç, düşüncenin özel bir biçimi olarak belirlemez kendini, var olanın bir dünyaya doğru patlaması olarak belirir. Burada Husserl felsefesi egemendir artık: kendini indirgemiş insan, maddeye doğru yönelme (*l'intentionnalité husserlienne*). Bilinç, kendini dışlaştırma eylemidir. Bilinci ayakta tutan, aydınlanan *cogito*'nun düşünsel sağlamlığıdır, ama olgusalılık içinde kendini duyan bir bilinçtir bu: "Oradayım ve şimdi oradayım."

L'Être et le Néant'da, bunaltı, saçmalık, varoluşun betimlenmesi varlığın sorunları olurlar. Dünyada var olmanın bilinci, hiçliğin dünyaya doğru bu patlaması bu kitabın sorunsalını oluşturur. Var olan (insan) özgürlüğünün bilincini kazanır. Özgürlük, çevremde bir eylem alanı olarak belirir. Var olmak, varoluşu, olanaksız öze doğru aşmaktır, bir aşkınlıktır bu hareket. Özgürlük, kendimi, dünyada seçmektir, gene aynı eylemdir bana dünyayı bulgulatan. Başlangıçtaki özsüz varoluş, özgürlüğe yargılı insan... ancak seçme ve bağitlemayla var edebilir kendini.

İlk yapıtlarında Sartre, ilgilendiği, ortaya koyduğu bilinç kuramlarıyla, Bergsoncu geleneksel ruhbilimin "iç yaşam" anlayışına ve Freudcu psikanalize karşı çıkıyordu. Onların yerine fenomenolojik anlayışlar, fenomenolojik doğrular getiriyordu. Bütün bu çaba, onun çalışmalarının 1960'lara kadar olan bölümünü doldurmuştu.

1960 Devrimi'nden sonra, ben de Paris'e gittim; kuşağımın bazı yazarları da zaten oradaydılar: Güner Sümer, Onat Kutlar, Ferit Edgü... Cezayir Savaşı dönemi, kentin çeşitli yerlerinde plastik bombalar patlıyordu. J.-P. Sartre, bu sömürge savaşına karşı direndiği için, Saint-Germain des Près'deki evine plastik bomba atılmıştı. Bu yüzden Rue de Lambre'da (Montpar-

nasse) kimsenin pek bilmediği –belki *Duvar*’daki hikâyelerde söz konusu edilen– bir evde kalıyordu. Geceleri Montparnasse Sokağı’ndaki Falstaff adlı lokale, ya da başka lokallere çıkıyordu. Sık sık görüyordum bu büyük düşünürü oralarda. Biz, Sartre’ın yapıtlarından yeni bir yazın anlayışının ürünleri olarak yararlanmış, o gençlik yıllarında etkisini duymuş ve Sartre’ın düşüncelerinden yararlanarak, Demokrat Parti kapalı döneminde, aydınlara seslenen özgürlükçü muhalefeti ayakta tutmuştuk. –Onun için sivil polis peşimizdeydi.– Şimdi 1960 Devrimi olmuştu, ondan yararlanarak düş ülkesi Paris’e gelmiştim. Biliyordum, Türk toplumunda geç kalmış bir şeyler vardı. Nasıl ifade edeceğimi bilmiyorum: Bir kültür bırakılmış, başka bir kültüre yönelinmişti, ama bütünüyle öğrenilmemişti o yeni kültür de (bütünüyle öğrenilmesi elde miydi?); sonra geniş kitlere, halka yayılmış bir şeyler, bir düşünce yoktu henüz. Ama genç insanlar, genç yazarlar olarak umutluyduk sanırım. Toplumun altında yatan geri yapılar ya da emperyalist ülkelerin harekete getirmesiyle yiten ve yeri doldurulamayan kültür sorunu –bugünkü gibi– ortaya çıkmamıştı daha.

Paris’te kaldığım yıl içinde Sartre’la konuşma olanağı aramadım. Bazen Falstaff lokalinde, sabaha yakın saatlere kadar, birbirine yakın masalarda oturduğumuz halde. Sartre, düşüncelerini kitaplarda, gazetelerde yazıyor, özgürlükçü eylemlerini yapıyordu. Ayrıca düşünürle konuşmaya çalışmak, zoraki bir istek olacaktı.

Onların –hatta François Mauriac’ın, Arthur Adamov da dahil 121’ler bildirisini imzalayanların, kısa bir süre ülkelerinden kaçmak zorunda kalanların– Cezayir Savaşı ve insan özgürlüğü konusunda –birçok şeyi tehlikeye atmak pahasına– nasıl savaştıklarına tanık oldum. Kendilerinden öğrenilecek –yaşamak için öğrenilecek– çok şey var.

1960 öncesindeki, bazı yazarların deyimiyle, bu “*Varlık ve Hiçlik*” dönemindeki politik konumlarını, daha sonra Simone de Beauvoir şöyle anlatır: “Kapitalizme karşıydık, ama Marksçı değildik; iktidarları salt bilince ve özgürlüğe yöneltmek istiyorduk ve aynı zamanda ruhçuluğa da karşıydık.”

Paris'teki günlerde, kışın, karın yağdığı tek 1962 yılı sabaha karşı, çok erken saatlerde, Montparnasse'ta, Rue de Lambre ile Boulevard Raspail'ın birleştiği köşede, Sartre'la burun buruna geldiğimizi anıyorum. Geceleyin beni de uyku tutmamıştı. Dupleix metro istasyonuna yakın otelimden çıkmış, günün daha ağarmadığı saatlerde, ağır işçilerin kalvados ya da beyaz şaraplarını yudumlayıp çalışmaya koştukları kahvelerden birine uğramış, ardından da büsbütün uyanık –uykusuz bir geceden sonra– Montparnasse'a gelmiştim. Kar, ilk ve son defa yağan kar, sinirleri mi germişti? M. Sartre da dolaşıyordu işte yarı karanlık sokaklarda. "Hey, M. Sartre!" diye seslenebilirdim kendisine. Yapamadım. O dönemlerde, geniş gövdesiyle Sartre bana oldukça genç görünüyordu. Şimdi, şu son yıllarda öleceğini ve dünyamızda artık görülmeyeceğini bilseydim, seslenirdim mutlaka.

1960 yılında J.-P. Sartre, yayınladığı *Critique de la Raison Dialectique* ile hem Marksçı düşünceye yaklaşır, hem de bu düşünceyle bir tartışmaya girer. Sartre'ın öne sürdüğü, tarihte, öznesiz sınıfsal hareketlerin diyalektiği değildir. Hatta bu düşünceyi kuşkuyla ele alır. O, bu büyük yapıtında, her şeyden önce diyalektiği, tekil eylemlerin bütünleşmesi olarak tanımlar.* Bireylerin tarihle ilişkileridir onu ilgilendiren. Fakat öte yandan, bu yapıtta öne sürülen düşünceler Engels'in şu düşüncesini doğrular gibidir: "İnsanlar, kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendilerini belirleyen belli bir ortam içinde." Sartre, bu yapıtta salt felsefesal bir çabaya girişir: Marksçılığı "bilme"ye bağlayan ve onunla bütünleştiren *somut bir antropoloji* kurmak. Varoluşçuluğu, Marksçılıkla birleştirmek, bütünleştirmek istemektedir. Marksçılık ya da Marksçı araştırma insancıl bir boyut kazanaacaktır (özne de yerleşecektir bu araştırma içine), yani varoluşsal tasarı girecektir onun içine, antropolojik bilginin temeli olarak. O zaman varoluşçuluğun varlık nedeni kalmayacaktır: Özüm-

* Althusser'de tersi düşünceye rastlanır. Onda özne, bütün bütüne etkisini yitirmiştir. Tarihsel blokların hareketi vardır.

senmiş, aşılmış, felsefenin bütünleşen hareketi tarafından içine alınmış olacaktır.

Sartre, *Sözcükler (Les Mots)* adlı yapıtıyla kendi yaşamıyla ve sürüklediği nevrozla ilgili bir şeyler açıklamıştı. Ama, onun düşüncesinin geliştirdiği temaların, daha çok –benim henüz okumadığım– *Flaubert* adlı üç ciltlik büyük incelemesinde bulunduğ u söylenir.

1936’larda Sartre bireyci bir kuram ve insan özgürlükleri için düşünen, genç bir düşünürdür. *Bilinç* konusu başlıca konusudur onun. 2. Dünya Savaşı’na girer, tutsak düşer, birlikte olmanın ve birlikte yaşamının erdemlerini görmeye başlar. 1941’de, bir direniş topluluğ u kurar: “Sosyalizm ve Özgürlük”, ama komünistlerce dışlanır, yalnız kalır. 1943’de, Paul Eluard aracılığ ıyla *Lettres Françaises* dergisiyle ilişki kurar. Savaştan sonra, Fransa’da tuhaf bir durum ortaya çıkmıştır: Komünistler, kesinlikle Sovyet yanlısı, sosyalistlerse ABD yanlısıdır lar. Bu ayrılığ ın saçmalığı nı belirtir Sartre. 1946’da, Hindi Çini’nin bağımsızlığı için harekete geçer. 1952 yılında Kore Savaşı’na karşı çıkar; anti-komünizmi şiddetle eleştirdiğ i halde, Sovyetler’deki bazı uygulamaları da çok ağır bir biçimde eleştirir: Özellikle Stalinizmin yapısını ve o dönemin toplama kamplarını. 1956’da Macaristan’a müdahaleye ve 1968’de Çekoslovakya’nın işgaline karşı çıkar. 1968 gençlik hareketlerine ve fabrikalardaki işçi hareketlerine katılır. En kuramsal konularda düşünen bir filozof ve bir eylemcidir aynı zamanda. Stalinizmin eleştirisini, kendi ülkesinde başlamadan çok önce başlatır. İtalyan liberal komünist aydınlarıyla ilişki kurar.

1950’li yıllarda, kendini eleştirenlerce “sahte peygamberlik” ya da “pornografi” yazmakla suçlanan Sartre’ın, geçen yıllar boyunca düşünsel ağırlığı durmadan artar. Resmileşen aydınların elde edemedikleri manevi gücü o durmadan eleştiren ve kendini eleştiren düşüncesiyle elde edecektir. Sartre’ın, düşüncelerini kurduğ u ilk dönemde, Lucas, Sartreci hareketi “kapitalizmle sosyalizm arasında var olmayan üçüncü bir yolu aramak” olarak eleştirmişti. Aradan geçen yılların Lucas’a değil, Sartre’a hak verdirdiğ ini söyleyeceğ im. Üçüncü bir yolun

varlığı bakımından değil; Lucas'ın, Sartre'ın bulunduğu yere yaklaşması açısından; hatta, daha da önemlisi, sorunların 1945'lerde görüldüğü gibi, kolay yargılanır, kestirilip atılır çıkmaması bakımından. Her iki dünyanın karşılıklı konumlarından doğan, insanlığı ilgilendiren sorunların çok daha derinde yatan, kolay görünemez, ancak sürekli eleştiriyle varılacak kökleri olması bakımından.

“Göçmen” yaşamım içinde, elimin altında Sartre'ın tek bir kitabı –küçük bir kitabı– var sadece: *Plaidoyer pour les intellectuels* (Aydınlar İçin Savunma). 1965 yılında Tokyo'da verilmiş, üç konferansın metni. O konferansların sonuncusu olan, “Yazar bir aydın mıdır?” adlı konuşma şu sözlerle bitiyor: “ *dünyada olmak bizi ezmektedir ve öte yandan, hayatın mutlak bir değer olarak yaşanarak olumlanması ve bir özgürlüğe olan gereksinme herkese kendini duyurmakta.*”

“Bütünsel insan”ı bulmaya çalışan Sartre, bütün yaşamı ve düşüncesiyle “bütünsel aydın”ı bulgulamaya çalıştı. Onun yaşamı “felsefenin, kendi gerçekleşmesi yoluyla, aşılması”nın çağımıza yayılan bir örneğinden başka bir şey değil.

Beat Yazını

“Batı ülkelerine çıkmışken, en çok hangi yazarla karşılaşmak istersin?” diye sorsalardı bana, kuşkusuz 1965-66 yıllarında evimin duvarında fotoğrafı asılı duran Allen Ginsberg’le derdim. 1966’da evin duvarından kaldırmadım o fotoğrafı. Askere gittiğimden evi boşaltmak zorunda kaldım... İşte bu fırsat Stockholm’de doğdu. Allen Ginsberg’i ve arkadaşlarını dinleyerek, sonra da konuşarak çok ilginç birkaç gün geçirmiş oldum. Çünkü yanında rahat edilen insanlar bunlar; alçakgönüllü, insancıl, hırslarından arınmış birtakım çağdaş *dervişler* sanki. Yakınlarına geldiğinizde, derin bir insansal kaynaktan yayılan mutluluğu paylaşmaya başlıyorsunuz.

Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, genç gitarist Steven Taylor, Stockholm’ün merkezindeki Kültür Evi’nde iki gün art arda gösteriler yaptılar: Şiirlerini okudular, *beat* tarzında şarkılar söylediler. Allen Ginsberg, Beyaz Rus Yahudilerin kullandıkları, körüklü bir sokak çalgısı kullanıyor; Steven Taylor ona gitarıyla katılıyor; Peter Orlovsky’yse ağzıyla tempoya katılıyordu. Eşsiz, kendine özgü bir gösteriydi bu. Yüksek sesle okudukları şiirleriye, bu garip, büyüleyici konseri tamamlıyordu. Topluluğun gösterileri, kentin güney kesiminin çağrısıyla bir gün daha uzadı. Ardından üniversite kenti Uppsala’ya gittiler, bu garip, büyüleyici –İsveç’e girerken Malmö’de gümrükçülerin kendilerinden kuşkulandıkları– ekip.

Beat Generation yazınıyla, Türk kültür yaşamında hemen hemen yalnızca bizim kuşak ilgilendi. Orhan Duru, *Yeni Ufuklar* dergisinde, bu kuşağı ve yazınlarını, tanıtıcı yazılar yazdı; Doğan Hızlan ilgilendi onlarla, *Beat Generation* sözünü Türkçeye *Dövülmüşler Kuşağı* diye çevirdi. Şiirlerini Ferit Edgü ile Orhan Duru çevirdiler, küçük bir kitap olarak yayımladılar. Ben, *Yeni Ortam* gazetesinde Jack Kerouac'dan ve *beatnik* yazarlardan söz eden yazılar yazdım. Kerouac'ın birkaç romanı da sanıyorum son yıllarda yayımlandı ve önemli bir gürültü koparmadı.

Beat Generation, 1950 yılından başlayarak ortaya çıkmış bir yazın ve yaşayış biçimiydi. Bu şairlerle yazarlar, yapıtlarıyla olduğu kadar, yaşayışlarıyla da büyük gürültüler koparıyorlardı. Öyle bir yaşayış biçimiydi ki bu, orada sanatın yerleşmiş kuralları, Amerikan yaşama tarzının ilkeleri, yeni bir estetik, yeni bir ahlak adına altüst ediliyordu. Bu yaşayış biçiminin içine, uyuşturucu kullanmak, Tibet'e yapılan hac yolculuğuna benzer yolculuklar, her çeşit çılgınlık, konformizmin ve mülkiyetin yadsınması, alkol, eşcinsellik de giriyordu. Yüzyıl başında dadacıların ayaklanmasına benzer bir ayaklanmaydı bu.

Beat Generation sözü 1952 yılında *New York Times* gazetesinde yayımlanmış "*İşte Beat Generation*" adlı bir makaleden doğmuştu. Yazar, yeni başlayan bu edebiyat akımına ve yaşama biçimine dikkati çekiyordu. Yüzyılın 20'li yıllarının "*yitik kuşak*" sözünü çağrıştıran bu ad hemen tuttu. *Beat* sözü *to beat* fiilinden geliyor, dövme, dövülme anlamını da taşıyordu. *Beatnik* sözüyse, İngilizce *beat* sözcüğüne, iydiş dilinin eklerinden olan *-nik* ekinin katılmasıyla doğmuştu. *Beatnik*'ler Amerikan toplumsal değerlerini yadsıyan bir yaşama tarzı seçiyorlardı, onları da arkadan gelen kuşak *hippi*'ler izleyecekti.

Dövülmüşler Kuşağı'nın bu ilk dönem, belli başlı şairleri arasında Charles Olson, Allen Ginsberg, Gregory Corso, roman yazarları arasındaysa Jack Kerouac, Alexander Trocchi, William Bourroughs vardı. 1977'de, Vietnam Savaşı'na karşı yüz binlerce insanla Pentagon üzerine yürüyen Norman Mailer ile tiyatroycular, Julian Beck ile Jack Gelber'i de bunlara katmak gerekir. Resimde de *Action Painting* topluluğunu. Bütün bu yazarlarla

şairler, Lawrence Ferlinghetti'nin San Francisco'daki City Lights yayınevi çevresinde toplanmışlardı. Tibet'e, Hindistan'ın başka bölgelerine yaptıkları yolculuklarda bu yazar kuşağı Zen Budizm'le de ilgilendi. Bir gazetecinin: *"Beat neyi arıyor?"* sorusuna, 1969'da, henüz 47 yaşında ölen Jack Kerouac: *"Allah'ı. İstiyorum ki, Tanrı bana yüzünü gösterecek,"* karşılığını verecektir. Başka bir yazısında da Kerouac, *beat'i "vahşi bir yaratma, kural-sızlık, varlığın derinliklerinin yüze çıkması, elden geldiğince sanrı"* diye tanımlayacaktır. *"Edebiyatsal karmaşaları dilbilgisine, sözdizimine ilişkin karmaşaları, karşısında bir nesnenin düşünüyüşünü görerek aşkını halinde, düzene sokmak gerekir. Sözcükler üzerinde durmak gerekmez; yükselişi duymak gerekir, üfleme, üfleme, bir caz trompeti-ne üflermiş gibi,"* yazacaktır. Bu yüzden sözcükler de uydurur Kerouac; sırasında, kendini uyuşturucuların ya da uyarıcıların dalgasına kaptırmış gibi yazar.

Beatnik yazını üzerine yazan eleştirmenlerle kültür tarihçileri bu akımı daha çok dadacılıkla karşılaştırmakta; bu yazınsal akımı, resimde kübizmin ya da soyut resmin yaptığı devrimle bir tutmaktadırlar. Romancı Trocchi, bu konuda şöyle söyleyecektir: *"Bir düşkünüm ben, tarihin korkunç bir dönemecinde, bu dönemeci bir yazar olarak ele almakta yetersizim. Ben kişisel Dada'mı yaşadım."* Jack Kerouac'ın romanlarından söz eden eleştirmenler, romancının öznelliğini ne denli romana döktüğünü belirtecekler; bununla ilgili olarak da *"romansal öznelilik"* kavramını getireceklerdir, roman eleştirisine. Kendisine *"Şiir nedir?"* diye soran bir gazeteciye, Allen Ginsberg, dadacılar ya da gerçeküstücüler gibi soyunmakla karşılık verecek, *"Şiir çıplaklıktır"* diyecektir.

Elbette cazla da ilgiliydiler. Arkadaş çevreleri aktör James Dean'den, saksafoncu Charlie Parker'a, şair Bob Dylan'dan, boksör Muhammet Ali Clay'ye kadar uzanıyordu. kendilerinden önce gelmiş yazarlarla şairlerden D.H. Lawrence'a, Henry Miller'a, Dylan Thomas'a bağlıydılar en çok. William Burroughs, bir yapıtının imgelerini yakalayabilmek için *drug* kullanmakta ölçü tanımayacaktı. Charles Olson, şiir üzerine bir deneğinde *"şiir kinetik bir iştir,"* diye yazacaktır, *"okuyucunun üze-*

rine boşalmak istiyorum ben; o okuyucu benim ritmime katılmalıdır, orgazmla uygunluk gösteren bu ritme” Gerçekten Ginsberg’i de, Orlovsky’yi de dinlerken bunu duyuyordu insan: Kendinden geçme ve boşalma.

Beat yazını bir başkaldırı yazınıdır. Nihilist bir yazın: Dada gibi, gerçeküstücülük gibi... Bu nihilizmin kaynakları, yazın üzerine yazılmış denemelerde şöylece gösterilmekte:

– Amerika’da var olan anarşist gelenek; “protesto” etme geleneği. Bu gelenek sürgün protestocularca kurulmuştur: düşünür Thoreau’dan Henry Miller’e kadar.

– 2. Dünya Savaşı’ndan sonra bir yana atılan iyimserlik ve liberalizm geleneği. Soğuk savaşı yaratan bunalım. Amerikan toplumun milliyetçilik ve konformizme doğru itilmesi.

– Tüketim toplumu; onun yarattığı “yalnız yığınlar” Amerikan insanı sanki bir “robot” ya da “nevrozlu bir kişi” olmak zorunda kalıyordu.

Beat yazını –yazarlarının yaşayışlarıyla da– işte bu tüketim toplumunu –ve bu “bilimsel toplum”u– protesto ediyordu. Bu teknolojik kültüre karşı, tribu geleneklerini, zanaatlar dönemini savunuyordu. Beat, varoluşçuluğun da paralelindeydi.

Allen Ginsberg de, Orlovsky de, Kerouac da sayısız yolculuklar yapmışlar. Ginsberg’e Tibet’e giderken Türkiye’den de geçip geçmediğini sordum. Hayır, geçmemişti. Afrika üzerinden Hindistan’a gitmiş. Orlovsky’ye İstanbul’da bir ay kadar kalmış. Önce bir öğrenci yurdunda, sonra da Sultanahmet’te bir otelde. O çevrede “sosyalist” bir Türk şairine rastlamış. İstanbul’u çok görmek istiyorlardı. Ginsberg, şiirlerinin Türk diline, çevirmenlerce değil de genç kuşağın modern yazarlarınca çevrilmesine çok sevindi. Karşılaştığım andan başlayarak, onun alçakgönüllü, derin sıcaklığına kaptırdım kendimi. Anlıyorum

ki, gurur ya da kendini övüp durma boş yazarlara özgü. Ginsberg'in şiirlerini 60'lı yıllarda *Les Temps Moderns* dergisinde okuduğumda, "İşte, güncel bir Rimbaud" demiştim, kendi kendime.

İkinci gün, *Stockholm Tidningen* gazetesinde, İsveç kültür yaşamının "kurumsallaştırılmış" kesimi adına utanılacak bir olay yer aldı. Genç gazeteciyle, Ginsberg, kentin ortasındaki, eski kesimde, Gamla Stan'da dolaşırlarken, gazeteci, Akademi üyesi Arthur Lunvist'e benzer bir yaşlı zatın Akademi'ye girdiğini görmüş. Hevese kapılmış. "Dur, Lunvist'e telefon edeyim. Sizle görüşmekten zevk alır, herhalde," demiş. Bir dükkâna girerek, yüz metre ötedeki Akademi'ye telefon etmiş. Akademi sekreteri, romancı ve doçent Gyllesten çıkmış telefona. "Vaktimiz yok," demiş. Ertesi gün, gazeteci protesto ediyordu bu olayı gazetesinde. Dayanamayıp Ginsberg'in "Uluma" (Howl) şiirinin en az yarım milyon kişiye ulaşmış olduğunu da söylüyordu o yazıda. Yaratıcı kültürün, konformist kurumlarla uzlaşamayacağı, akli başında İsveçli aydınları da utandıracak biçimde yeniden ortaya çıkıyordu. Kurum, hâlâ Ginsberg'in nihilizminden korkuyordu. Öte yandansa onun Amerikan Şiir Akademisi üyesi olduğunu bilmiyordu.

Colorado'da bir üniversite kurmuş Ginsberg ve arkadaşları, orada *Beat* yazını okutacaklar.

Kafka

Kafka üzerine, birkaç satır da olsa bir yazı yazmak, benim için her zaman heyecan vericidir. Gençlik yıllarımda, Kafka'nın yazdığı metinlerle ilk karşılaşmalarımda, bütün öğeleriyle –bu öğelere sözcükler de dahil– *büyüülü* bir dünya ile karşılaştığımı sanmıştım. Bana, baştan sona büyülüymüş gibi görünen bu dünyanın, içinde yaşadığımız dünya ile, kendi toplumumla, bizzat kendi varoluşumla çok derin bir bağlantısı da vardı. Onun, belki yirmiden de çok okuduğum hikâyeleri olmuştur. Kafka'nın dünyasını büyük bir ciddiyetle, içimden sarsıntılar geçirerek kavramaya çalışıyor; onu çok yakınımda duyuyordum. Onun dünyasının, benim iç dünyamı da derinleştiren bir yanı vardı. Aradan yıllar geçtikten sonra, özellikle şimdi, Kafka'nın dünyası bana *mizahi* bir dünya olarak görünüyor. Şimdi Kafka'yı gülme nöbetlerine de tutularak okuyorum.

Kafka yorumlarına, bu arada onun siyasal amaçlarla ya da tanrıbilimsel amaçlarla yapılan yorumlarına hiçbir zaman inanmadım. O yorumlar Kafka'yı başka yörelere taşıyor ya da yalınlatlaştırıyordu. Kafka'nın edebiyatı, daha çok, daha çok varoluşsaldı; gerçekçi, mizahi, büyülüydü. Elbette onun yaşadığı yıllarda –o siyasal ve toplumsal çalkantılar ortasında– Prag'da yaşamış bir yazarın bazı siyasal sezgileri de olmuştur. Kafka, yapıtlarında yaşamın, düşlerin, insan varoluşunun sınırlarına bağlı olarak, yaklaşan totalitarizmlerin de derin sezgisini du-

yar; bu sezgi, yapıtlarını temelinden saran karabasanlar halinde görünür.

Prag kenti, İstanbul'a benzemektedir ve İstanbullu bir yazarın da Kafka'dan etkilenmemesine olanak yoktur. Kafka'nın Prag'da yaşadığı dönemde, sonradan dünyanın dört bir yanına yayılmış Prag Dilbilim Çevresi'nin de oluşu bir rastlantı değildir. Türk aydınının –dahası insanının– Jozef K.'ya, Kanun Önünde bekleyen ya da Şato'ya girmeye çabalayan adama benzediğini, çok eskiden yazdığım yazılarda belirtmeye çalışmıştım. Bugün Türk aydını, yukarıda söylediğim kahramanlara benzemiyorsa, "Açlık Şampiyonu"na da mı benzemiyor? Kafka, yaşamında da, öldükten sonra da bir süre "saklı" bir yazar olarak kalmıştı. Zaten ne varsa, biraz da bu "saklı" yazarlarda vardır.

Kafka'nın yazınına, Türkiye'de 1950 Kuşağı yazarları ile onları izleyenler açtılar; çekinmeden, çeşitli etkilere de açık oldukları gibi. Yazınımızda bir de Batı yazını etkilerine (bu arada da çeşitli etkilere) kapalı olduklarını öne süren; etkilere açık olmada kozmopolitizmin ya da emperyalist kültürün (doğal olarak bu çok saçmadır), sözde antisosyalizmin izlerini bulmaya çalışan görüşler de vardır. Bunların, ya kafa yapılarının çerçevesi açısından bu etkilenmelerin alt düzeyinde kaldıklarını ya da sosyalizme yakın görüşler yerine, bizde II.Meşrutiyet döneminden kalma "milliyetçi" görüşleri savunduklarını düşünmek gerekir.

Kafka'nın rüzgârı üzerimden esmişse, ne mutlu bana! Keşke bugün de böylesi etkilere, o gençlik yıllarındaki kadar açık olabilsem.

Tristan Tzara İstanbul'da mı Doğdu

Fransa'da, Flammarion Yayınevi'nin *Bütün Yapıtları*'nı yayınlaması dolayısıyla, 20. yüzyıl başındaki en önemli sanat akımlarından *dadacılığın* ve *gerçeküstücülüğün* en önde gelen kurucularından olan Tristan Tzara, Batı dünyası kültür çevrelerinde yeniden güncel. Tzara'nın *Bütün Yapıtları* altı cilt ve 4000 sayfa tutuyor. Metinleri eleştirel olarak gözden geçiren ve yayına hazırlayan Henri Béhar.

Tzara'nın 16 Nisan 1896'da Romanya'da, Moinesti'de doğmuş olduğu herkesçe biliniyor ve dünya yazar sözlüklerinde yer alıyor. Fakat, şairin *Bütün Yapıtları*'nda da yer alan bir belgede -1921'de yayımlanmış olan *Dadaglobe* adlı bir dergide- Tzara, 22 Ocak 1903'de İstanbul'da doğduğunu öne sürüyor. Zürih'te matematik okumuş olan şairin, bu belgede öğrenimi konusunda öne sürdüğü bilgi ise, Sofya'da felsefe okumuş olduğu. Aynı yerde Tzara, 1.90 boyunda olduğunu ve 65 kilo çektiğini de yazıyor.

Tzara, Zürih'te ressam ve şair arkadaşlarıyla birlikte *dadacılık* akımını kurduktan sonra, Ocak 1920'de Paris'e gitti. Orada André Breton'la birlikte, *gerçeküstücülük* akımını kurdular. Bilindiği gibi, Breton'un birinci gerçeküstücülük bildirisinin yayını 1925 yılına rastlar. Aynı yıl Tzara, İsveç asıllı plastik sanatçı Greta Knutson'la evlenir. 1935'te André Breton, Sovyet komünizmiyle uzlaşmaz. Fakat Tzara, Eluard, Aragon partiye girerler. İspanya İç Savaşı sırasında Tzara çok aktif bir rol üstlenir,

İspanya'ya gider, sonra da İspanyol Komitesi sekreteri olarak çalışır. Bu komite, antifaşist İspanyol kültürünü savunacaktır. Bir bakıma Lorca'yı da bunca tanıtan onlar olurlar. Macar ayaklanmasından sonra partiye karşı eleştirel bir tavır alan Tzara, 24 Aralık 1963'te Paris'te ölür.

Tristan Tzara, düşünsel anlamda da 20. yüzyıl sanatının temelini atanların başında gelmektedir. Dadacıların ve gerçeküstücülerin sanatta yarattıkları köklü değişiklikler, sadece şiiri değil, resmi, heykeli, tiyatroyu, mimariyi, hatta günümüz insanının yaşama, duygu, algı dünyasını da değiştirdi.

Flammarion Yayınevi'nin yayımladığı Tristan Tzara'nın *Bütün Yapıtları*'nda, Tzara'nın bütün şiirleri yer aldığı gibi, o dönemle ilgili bütün bildiriler, romanları, piyesleri, denemeleri, tartışmaları, kendisiyle yapılmış konuşmalar, radyo konuşmaları da yer alıyor. Tzara'ın 1924'te bulguladığı "uyumsuz tiyatrosu" örneği piyesi *Mouchoir des nuages* (Bulutların Mendili) de bunlar arasında. Tzara, kendisiyle yapılmış son konuşmada, ölümünden birkaç ay önce, "edebiyat adamları"ndan duyduğu nefreti dile getiriyor. Onun nefret duyduğu edebiyat adamları, edebiyatı meslek haline getirmiş olanlar. "*Şimdi edebiyatta sadece papalar var*" diyor Tzara, "*ya da papa olmak isteyenler*"; buna karşılık, şair, intihar etmiş gerçeküstücü arkadaşı René Crevel'den dostlukla ve sıcak duygularla söz ediyor. René Crevel için Tzara, "*Yazmak onun için bir yaşama biçimiydi, meslek değildi,*" diyor. "*René Crevel, yaşamını aktörlük yaparak kazandı, seyirci olarak değil,*" diye yazıyor.

Artur Adamov'un Anıları

–Asaf Çiğiltepe ile Güner Sümer'in solmayacak anılarına–

1961-62 yıllarında, Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın en civ-civli günlerinde, Paris'te, Montparnasse'ta sık sık gördüğümüz ünlü tiyatro yazarı Arthur Adamov'un anıları 1968'de Gallimard Yayınevi'nce yayımlanmış, ben farkında olmamışım. Şimdi "folio" serisinden yeniden yayımlanınca (1981) hemen alıp, tutkuyla okudum. *Adam ve Çocuk (L'homme et l'enfant)* adını taşıyor anılar. 1967 yılında hastalanıp da kaldırıldığı hastanede yazmış Adamov anılarını. Önce anılar yer alıyor kitapta, iki bölümde: "Gençlik" ve "Gecikmiş Olgunluk" Bir yaşamın, kısa kısa anılmış bütün sahneleri. Hiç zorlanmadan, uzun betimlemelere girişmeden not etmiş Adamov yaşamını. Sonunda da, gene hastalık döneminde not edilmiş altı kısa "Günlük" yer alıyor. Bütün bir bireysel yaşamla, uzun yıllar Montparnasse'ta, ünlü sanatçılar arasında geçirilmiş bir sanat yaşamı. Toplumsal çalkantılar içinde bir Avrupa, Dôme Kahvesi'nde geçen yıllar, Paris'in Nazilerce işgali, direniş, özgür Paris, Cezayir Savaşı'nın Fransız toplumsal yaşamına kötü etkileri, durmadan biçim değiştirerek sürüp duran özgürlük yolunda bir savaşım, o savaşımın içindeki sanatçılar, güzelin güzeli kadınlar, Adamov'un kadın tutkusu, arayış ve yaşamın son yıllarında sevgiye varış, gittikçe artan alkol tutkusu, yazarı bir türlü rahat bırakmayan hayaller, alkol ve sinir bunalımları içinde çöken bir

bireysel yaşam. Adamov'u, Attila Josef gibi, Mayakovski gibi, Pavese gibi intihara götüren umutsuzluk, bireysel çöküş.

Bir dönemin üç önemli tiyatro yazarından biriydi Adamov Fransa'da: Beckett, Ionesco, Adamov adları "saçma" tiyatronun sahnelere egemen olduğu dönemlerde yan yana anılıyordu. Üçü de Fransız asıllı olmayan üç Fransız yazarı. Beckett, İrlanda asıllı, Ionesco Romen, Adamov da Ermeni asıllı. Fransa'ya gider gitmez, Adamov'un o dönemini oluşturan tiyatro yapıtlarını, *Le Sens de la marche*, *Les Retrouvailles*, *Le Ping-pong*, hemen edinin okumuştum, pek de iyice anlamadan. Bu dönemde yazdığı oyunlar için eleştirmenler, hâlâ şu sözleri kullanıyorlar: "Piyeslerinde, kişisel ve çağıyla ilgili karabasanlardan kurtulmaya girişir." Adamov, *Ping-Pong*'u yazdığı dönemde, Beckett, ünlü tiyatro yapıtı *Godot*'yu *Beklerken*'i, Ionesco da, yıllarca, dünyanın dört bucağında sahnelenen *İskemleler*'i yazmaktadır. Ionesco ile buluşurlar ve iki yıl sürecek olan bir dostluk başlar. İki yıl sonra, bu dostluk, Adamov'un anlayamadığı nedenlerle sona erecektir. Ionesco'nun her zaman için bir "deli çocuk" yanı vardır. Daha o dönemde Adamov "avant-garde" tiyatrodaki eksik bir yan, kolaya kaçan bir yan görmektedir. Anılarında, 1954 yılı kıışından söz ederken şöyle diyor Adamov: "Daha o zamandan 'avant-garde'da kolay bir kaçış, gerçek sorunlardan kendini bir ayrı tutma görüyordum, 'saçma tiyatro' sözcüğü, daha o zamandan beni öfkeliendiriyordu. Yaşam saçma değildi, güçlü, sadece çok güç."

Ping-Pong adlı oyununda, bütün piyesin bu elektrikli bilye makinesi çevresinde dönmesini istediğini yazıyor Adamov. Öyle ki "bir tutku haline gelmeliydi bu makine, bütün kaygıların, bütün özlemlerin, bütün heyecanların merkezi olmalıydı, toplumda yabancılaşma, nesneleşme olgularının tutsağı olan insanın bu durumunu simgelemeliydi" Yarı isteyerek, yarı istemeden bunu yapmak istediğini söylemekte yazar. Sorumlu olanı: Kapitalist sistemi simgelemeliydi elektrikli bilye makinesi. "Goldmann'ın* hakkı vardı" diye yazıyor Adamov, düşünürün yaptığı bir konuşmada açıkladığı çözümlemeleri kastederek, "Robbe-Grillet elbette, bu gerçekleri haykırıyordu"

* Çağdaş Marksçı düşünür Lucien Goldmann.

Öncü dönemden sonra, daha açık seçik bir tiyatro anlatımına yönelir Adamov. Gogol'den yaptığı *Ölü Canlar* uyarlaması, Paris Komünü'nü ele aldığı *71 İlkbaharı...* vb. oyunları, bu oyunlardan da önce yazdığı *Paolo Paoli*, *Aziz Avrupa...* bu dönemin ürünleridir. Elbette Brecht tiyatrosunun da farkındaydı Adamov. 1950'lerin ortalarında karşılaşır Brecht'le. 1958-59 yılı kış aylarında 1971 *İlkbaharı* üzerine çalışırken anmakta Brecht'i. *"İki yıldan da çok bir zaman geçti Brecht öleli, yüzyılın en büyük tiyatro yazarı, ama ben onu az tanıdım, bir tek öğleden sonra geçirdik onunla birlikte, hastaydı o zaman da, yatağa düşmüştü. Büchner üzerine konuştu durmadan."*

Adamov oyunlarını yazdığında çok genç değildir. Oyunların gösterilmesinde de birçok güçlüklerle karşılaşır. İlk oyunlarına pek seyirci gelmez. Ünlü filozof, aynı zamanda döneminde tiyatro eleştirileri de yazan Gabriel Marcel, öncü oyunlarından birini izlemeyi yarıda bırakır, tiyatroyu terk eder. Ardından sahneye koyuş güçlükleri. Adamov'un bir türlü benimseyemediği sahnelemeler. Sonra da politik güçlükler. Almanların Paris'i işgalinden önce hortlayan Fransız faşizminin baskıları, Cezayir Savaşı sırasında, 121'ler bildirisini imzalayan solcu sanatçıların uğradıkları baskılar. 1942 yılını kapsayan anılarında şöyle yazmakta Adamov: *"Bay Baladier'nin kararnamesi. Bu kararnamelerden biri, bütün Fransızların vatansız kalmış insanlarla evlenmesini yasaklıyordu. Fransa, şimdiden faşist olmuştu."*

Franz Kafka'yı 1939 yılında bulgularlar. Dôme Kahvesi'nde Jean Carrive, bir gün, Almancadan çevirdiği bir hikâyeyi okur ona. Yazarının adı Franz Kafka'dır. Adamov'la kadın arkadaşı Marthe bu hikâyeyi olağanüstü bulurlar. O günden sonra Marthe'nin hayatı değişir. 1948'de Adamov, Kafka üzerine, Rouen'da bir konferans verir. Çağımızın bütün sarsıntılarını yansıtan bu yazara hayrandır Adamov. 1939 yılında, kahvede, bir arkadaşın hikâyelerinden birini okuduğu bu yazarın ünü sonradan bütün dünyaya yayılacaktır. 1951 yılında varoluşçu filozof Maurice Merleau-Ponty ile tartışır. Merleau-Ponty, Marthe'la Adamov'un, Kafka'yı, gerçekten Flaubert'den daha yüksekte bir yere yerleştirmelerini anlamamaktadır. Bir de Scott Fitzgerald'ı

çok sever Adamov. Haziran-Temmuz 1967’de tuttuğu, kısacık 5. Günlüğünde, Beaujon Hastanesi’nde, 15 Haziran günü yazar Fitzgerald üzerine. Onun anlatılarında, aslından daha mavi yansıttığı Akdeniz’i, daha yeşil gösterdiği palmiye ağaçlarını düşünür. Pavese gibi, yaşamına son vermeyi koymuştur aklına. Bireysel çöküşüne, karabasanlarına öylece son verecektir. Onu güçsüz düşüren yaşamı protesto ederek. 1967 yılının 17 Mayıs’ında, “Yeni-roman” üzerine şu satırları karalar: “Sefil yeni roman! Pavese’den sonra nasıl cesaret edebiliyorlar?...” Bir yer betimlemesi yaparken yazar bu satırları.

1908 yılında Kafkasya’da doğmuş Adamov. Çocukluğuyla ilgili oldukça az şey anımsıyor. Küçük Ermeni ticaret erbabı, ayakkabıcılar, terziler, satıcılar, limanda çalışan Müslüman işçiler... Kafkasya’daki çalkantılar yüzünden, 1914’de Almanya’ya göçerler. Oysa ailesinin Bakü’de petrol kuyuları vardır. Dünya savaşı başlayınca da, güçlkle İsviçre’ye atarlar kendilerini. 1918’de Kızıldordu Kafkasya’ya girer, ailenin petrol kuyuları devletleştirilir. On dört yaşındayken gene Almanya’ya, Wiesbaden’e geçer Adamov, Fransız Lisesi’nde okuyan Fransızları, Fransız askerleri korur. Oysa lisede okuyanlar Rus, Yahudi, Ermeni ya da Finlandiyalıdırlar. Onları koruyan “Fransız” askerleri de Senegalli. Önce Baudelaire’i, sonra da Heredia’yı bulgular genç Adamov. 1924’teyse Paris’e gelirler. Lakanal Lisesi’nde yatılı öğrenci olur Adamov. Lisede “eşcinsellik” ya da “çokcinslilik” modadır. O, kadınlardan hoşlandığını fark eder. İleride bir tutku haline gelecektir bu eğilim. İlk arkadaşı: Victor. 1927 yılında, Paris’te, Sacco ve Vanzetti’yi elektrikli sandalyeden kurtarmak için büyük sokak gösterileri vardır. Anarşistlerle ilk olarak orada karşılaşır. Ama provakatör yiter gider. Gösterilere katılan gençler Dôme Kahvesi’ne gidip günün muhasebesini yaparlar. Giriş o giriş. Yıllarca o kahvede kalacaktır Adamov. Gösteri sırasında da onu kurtaran kadını sonradan tanıyacaktı genç Adamov. Georges Bataille’in karısıdır bu. “Süreksizlik”

adında bir edebiyat dergisi çıkarmaya başlarlar. Georges Neveu, Jean Carrive, Prévert, Adamov...

1927 yılıdır. On dokuz yaşında Adamov. Montparnasse, Dôme Kahvesi ve Artaud. Sigara dumanıyla dolu, masalarda akla gelebilecek her dilden gazetelerin yayıldığı, sütlü kahve fincanlarının sesiyle çınlayan, gerçek asalaklar, gerçek sanatçılar, sahte sanatçılarla dolu, söylevlerin –şiir, resim, politika üzerine– verildiği bir yerdir bu kahve. Her ulustan da kızlar vardır, hepsi de kendine özgü çekiciliği olan varlıklardır. Kimisi Toulouse-Lautrec'in reimlerindeki kızlara benzer, ötekisi de Reynolds'undakilere. Blin, Giacometti, Artaud da oradadırlar. Gerçeküstücülerin bir toplantısına gider Adamov. Artaud sahnededir. Locadaki Paul Valéry yuhlanır. Bazı gerçeküstücülerin karakola düşmeleriyle biter gece.

İlk sevgili: Irène. Sainte-Geneviève Kitaplığı'nda karşılaşır onunla Adamov. Slava benzeyen, gri-mavi gözlü, ince, çok güzel bir kızdır bu. Dostoyevski'nin *Budala*'sını almaktadır okumak için. Yirmi yaşında Adamov, Soufflot Sokağı'nda kızın arkasından Rusça bağırır. Rusça bilmektedir kız. "Ne aksan sizin ki de" der Adamov'a. Irène, Kızılordu'dan kaçıp gelmiş Berdiaev'in bir konferansına gitmektedir. Irène'in Almanya'da bir nişanlısı vardır. Roger Vailland'la arkadaşlık ettikleri dönemdir bu dönem. Üçü birlikte gezerler. Ama Irène, mazoşist ve teşhircidir. İlişkileri iyi gitmez. Sacco-Vanzetti ile ilgili ayaklanmalara katıldıkları için Irène, annesi ve Adamov'un sınırışı edilmelerine karar verir polis. Çünkü onlar zaten Fransız vatandaşı değildirler. Bu uygulamayı André Malraux bir telefonla durdurur.

1930: Avrupa'da ve Wall Street'te bunalım. Huguette'le, yağmur altında çıplak ayakla yürüyen o genç kızla karşılaşır Adamov. Rimbaud'yu, Mallarmé'yi, Saint-John Perse'i ezbere bilen bir kızdır bu. Ama bir gün Perse'in evine telefon etmiştir, telefonu açan Perse, büyükelçilik yaparken kullandığı adı söyleyince tiksindiği ondan.

1933'te Hindenburg, Hitler'i başbakan yapar. Adamov, Huguette'in kız kardeşi Gisèle'le karşılaşır evlerinde. Birbirlerine aşık olurlar. Gisèle de Irène gibi başka erkeklerle de buluşmak-

tadır. Bir gün de oldukça yakışıklı, komünist eğilimli bir Türkle buluşur. Ayrılırlar. Portekiz'e, Lizbon'a bir yolculuk. Adamov, çok defa olduğu gibi parasızdır gene.

Polonyalı şair Milosz'a yazıp para ister. İki defa para gönderir Milosz. Portekiz'de Salazar iktidardadır. Orada da çıplak ayakla yürüyen bir kıza rastlar Adamov. Paris'te Meret adlı bir kızla tanışıp sevişirler. Sonra kız, Giacometti'nin, Max Ernst'in sevgilisi olur. Doğuya yolculuklar, genelevler, Duşa adında bir kadın...

1933'te Dôme Kahvesi'nin görünüşü değişir. Alman Yahudileri ile dolar kahve. 1935'te Dôme Kahvesi'nden Sélect'e giderken Artaud haşlar onu. "Adamov, bugün Montaigne okuyan bir kadını hesaba katmak zorundasınız," der. Sonra uzaklaşır. Sélect'e giden Adamov, Marthe'la karşılaşır. Daha sonra da Agathe. 1936'da, Agathe'la birlikte İspanyol İç Savaşı'na katılmak isteği duyarlar. Anarşistlerin isteğini kabul etmezler. Komünistlerin tarafına gitmek istemektedirler ama, onlar da kadınlarla erkekleri savaşta ayırmaktadırlar. Gidemezler böylece. İrlanda'ya giderler.

1940 yılı, Fransa'da faşizm azmaktadır. Victor Serge, New York'a gider. Öteki aydınlar da Güney Fransa'ya giderler. Güneyde bir tren istasyonunda rastlar hepsine Adamov: Elsa Triplet, Aragon, Paulhan, Benda. André Breton da Marsilya üzerinden New York'a geçer. Güneyde yakalanan Adamov ile Otto Geuthner de Mann'ın yardım listesindedirler. 11 Ekimde toplama kampından kaçmak olanağını bulurlar. İşgal altındaki Paris'te kurtuluşu beklerler. Roger Gilbert-Lecomte ölür.

1945. Kurtulmuş Paris. Auschwitz'den bazı arkadaşlar dönerler. Sartre'ın *Bulanti's*ını okur Adamov. Sever bu kitabı. Sonra gene başlayan çok renkli bir sanat yaşamı: Pierre Brasseur, Braque, Picasso, Giacometti, Sartre, Simon de Beauvoir. Antonin Artaud intihar eder. Adamov tiyatro yapıtlarını yazmaya başlar, *L'Invasion*'u okuyan André Gide beğenir onu, Martin du Gard'a verir. O da beğenir. Gide, Lemarchand, Vilar, René Char, Blin, Henri Thomas, Prévert, Adamov'un ilk piyeslerine "tanıklık" ederler, öğütlerler bu oyunları. Gide, savunur onu. Böylece,

1950 yılında, 42 yaşındayken oynar ilk oyunu Adamov'un. Ama onun oyunlarını en iyi sahneleyecek olan Roger Planchon'dur.

Tiyatro oyunları, dergiler, yazılar, politik bildiriler, gösteri yürüyüşleri, partili olmasa da, Çekoslovakya'da gördüğü bir geçit töreninde eski disiplinin bazı görüşlerini görür gibi olsa da hep soldan yana ağırlık koyan bir aydının yaşamı. Sevişilen bir yığın kadın, genelevler, ikide bir parasız kalınan bir yaşam. Bir göçmenin, çağdaş bir aydının kaderi. Doğu ülkelerine, sosyalist ülkelere yapılan yolculuklar, Danimarka, İsveç, Berliner Ansemble, Amerika, New York, Brooklyn, Arthur Miller, Marilyn Monroe... çağdaş bütün isimler, bütün simgeler. Küba'ya, girişinde "kurtarılmış bölge" yazan bu ülkeye de çağırılır Adamov. Güneş altında yeşeren sosyalizmi görür. Partili olmadığı halde, Fransız Komünist Partisi, piyeslerinin oynaması için ağırlığını koyar.

Sonunda Bison'u sever Arthur Adamov. Ölene kadar da sevecektir. Ölümüne yakın zamanlara kadar Senne Sokağı'nda bir otelde yaşarlar. Ama hastalık gelecektir; sinir hastalığı, alkolle düşkünlük, sanrılar, karabasanlar, uydurulan görüntüler. Hastaneler, alkolü bırakma, yeniden dönme dönemleri, Bison'u, hep Bison'u sevdiğini ona duyuran duygular. İntihar etmiş yazarların, arkadaşların anıları: Mayakovski, Pavese, Artaud... vb. Uzaktaki bir çocukluk. Yaşamının son döneminde yazdığı anılarıyla, günlüklerinde Adamov, en çok da seviştiği kadınları, bir de arkadaşlık ettiği sanatçıları anımsamaktadır. Kafkasya'daki çalkantılarla başlamış, Avrupa'da yükselen faşizmi, Cezayir Savaşı'nı, de Gaulle dönemini yaşamış, Vietnam Savaşı'na tanıklık etmiş bir çağdaş insanın yazgısıdır bu. Kısacık bölümlerle, odur sahneye çıkan, acı çeken, sevinen, direnen. Ardından da bilinçaltı yüküne yenilerek ölümü seçen. Çağın bütün bu çalkantılarına tanık olan, onları benliğinde duyan. Bireysel yaşamında da başarıyı ve çöküntüyü yaşayan.

1966 yılı 5 Şubat günü günlüğü'ne şunları yazmış Adamov:

“Nevrozlar, zorunlu olarak ilk çocukluk yıllarından mı geliyor, yoksa ilk gençlikte mi doğmakta onlar ya da, çok daha sonra mı, toplumsal bağlamda mı oluşuyor? L.’ye bunu soruyorum. (L. belki de ünlü hekim ve düşünür Lacan’dır/D.Ö.) Cevap yok. Ya yatkınlık?”

Cezayir Savaşı’nı sürdüren Fransız faşizmine ve sömürgeciliğine karşı çıkarak, 121’ler bildirisini imzalamışlardı. O dönemde, sık sık Sélect Kahvesi’ndeydi Adamov. O günleri şöyle anlatıyor yazar:

“Sabahtan başlayarak bira içmek alışkanlığımı edindim. 121’ler bildirisini imzalıyorum, Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi’nin koşulsuz savunulması, Fransız saldırgan vahşetine karşılık.

Polis oteli bastı.

Bildirinin anlaşılmasız ölçüde büyüyen başarısı...

İmzalayanlar, radyo ve televizyonda çalışamayacaklar. İyi ki Alman, İngiliz arkadaşlar yardıma geliyorlar, bize iş veriyorlar. Açlıktan ölmüyoruz.” (1960)

Ne güzel, ne kederli, ne inançlı bir yaşam!

Odeon Kahvesi

Dadacılık üzerine yazarken, eleştirmen Yves Duplessis, şöyle diyor: "Dadaizm, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucuydu. Tristan Tzara, iki hecesinin anlamsızlığı yüzünden dostlarını coşturan bu sözcüğü 1916 yılında Zürih'te bir kahvede ortaya atmıştı."

İşte bu kahve, Zürih'teki Odeon Kahvesi'ydi.

1975 yılının sonbaharında yolum Zürih'e düşmüştü. Almanya'dan İsviçre'ye uzanan karayolu –bu yeni ülke yaklaştıkça– yükseklere tırmanıyordu. Ardından, rahatça İsviçre gümrüğüne giriyordunuz. Sonra da Basel kenti. Bir süre sonra da Alman İsviçre'sinde, bir nehrin göle kavuştuğu yerde kurulmuş olan Zürih kentine varıyordunuz.

Göle doğru açılan geniş vadiye kurulmuş bir kent. Durgun nehrin kıyısında rıhtımlar... Yamaçlara doğru tırmanan mahalleler... Ardı ardına beş günün sabahı uyandığınızda, sisler içindeydi kent. Ama öğleye doğru açılıyordu sis. Dağlarda gezinirken güneşli yamaçları, dağlar arasında uzanan ovaları da görüyordunuz. Sonbaharın son günleriydi. Kış geliyordu.

Nehrin kıyısına yakın, Sélect adında da, düzayak bir kahve vardı. Rustik, eski lokantalar... iki katlı, geniş, aynalı, alabildiğine şık pastaneler vardı. Ünlü Odeon Kahvesi'ne de gittim, dadacılığın doğduğu, sonradan çok ünlenen politik mültecilerin de gittiği kahveye.

Kahve, ikiye bölünmüştü. Yarısından büyük bir bölümünü tuhafiye satış mağazası kaplamış. Bir bölümü –o da akli erenlerin verdiği mücadele sonucu– eski halinde kalmış. Ama kahveyi artık İtalyanlar işletiyor, aldırıışsız, gelişigüzel... Birkaç İtalyan yemeğinden birini seçip, şarap da içebilirsiniz. Doğal olarak, kahve, çay, bazı pastalarla çeşitli içkiler de var.

Yukarıya aldığım satırlarına şunu da ekliyor Yves Duplessis: “Dadacılar, savaşın ardından gelen boğuntu ve dengesizliği derinden derine duyduklarından, *dada*, gerçekte onların bir yaşama formülü arayışlarıydı.”

Dadacılığın Türk şiirine de, dolaylı da olsa etkisi olmuştur. Başta Ercüment Behzad Lâv olmak üzere, o dönemde şiir yazıp da sonradan şiirden uzaklaşmış bazı şairler üzerinde. Elbette Lâv uzaklaşmadı şiirden. Yeni yazın eleştirisinde bu ilgiyi gösteren satırlara rastlamak mutluluktur: Doğan Hızlan’ın bazı yazıları Atilla Özkırımlı’nın *Türk Dili*’nin Ocak 1981’de yayımlanan sayısındaki yazısı (s: 429), Türk sinemasının ilk jönlerinden, aydın bir şair neden ilgilenmesin bu yenilikçi akımlarla. Celâl Sılay’sa, yaşayış biçimi olarak dadacıydı. André Breton’un şu ilkesi onun yaşama biçimi için yüzde yüz geçerlidir: “Hayatımı şu gördüğümüz insan hayatlarının anlamsız koşullarına uydurmaktan koruyacağım.” Böyle bir ilkeyle sürdürdü yaşamını Celâl Sılay. Ardından koştuğu, zihninin içinde bir “mıh gibi” durup duran, ona, her an büyümlü parlaklığından yoğun ışıklar yansıtan çekim gücü, varlıkla sanatın –şiirin– birleştiği, kolayca kavranılmaz bir yerden geliyordu sanki. Son kitaplarını onar tane basmaya başlamıştı, birini de üç tane bastı. Aslında piyasaya dağıtmaktan yavaş yavaş caydığı, en son sayıları da basımevinin dizgileri arasında kalan dergisinin –*Yeni İnsan*– basımından elde ettiği kitaplardı belki bunlar. Bütün bunları da oyun olsun diye yapmıyordu. Yaşamıyla geldiği yerdı burası. Bütün yaşamıyla dadacı, gerçektüstüydü. Dadanın tedirgin, coşkun anlamsızlığı ya da çılgınca koşup uzaklaşan anlamı bazı şiirlerine de gelip oturmuştu.

Odeon Kahvesi, savaş yılları, dada, Ercüment Behzat, Celâl Sılay... Hiçbiri birbirinden o kadar uzakta değil! Bugün de, dünyanın bir bölümü toplumsal mücadeleler içinde kıvranır-

ken, büyük bir bölümünde de, savaş öncesi gerginlikler estiriliyor. Nötron bombası, nükleer savaş tehditleri... Batı ülkelerinde baş gösteren, gittikçe de derinleşen ekonomik bunalım, enflasyon, işsizlik sorunları, bir ölçüde de olsa baş gösteren yeni-faşist hareketler, dev boyutlara varan silahlanma... Sadece Batılı yazar değil, gittikçe yaygınlaşan bir halk kitlesi de savaş karabasanıyla uyuyup uyanırken, Türk halkı, üzerinde yaşadığı güzellim coğrafyasıyla ve iklimiyle bu karabasanı duymuyor bile. İnsanın akıldışı yanı ağır basarsa, bu halk, bir düşe girer gibi girecek sanki nükleer savaşın yokluk evrenine.

İnsanın akıldışı yanı diyorum. Yeni bir genel savaş olasılığının sistemler sonucu olduğunu düşünmüyor değilim. Ama, bugün savaşı körükler gibi görünen kanadın oluşmasında, sistemlerin karşılıklı konumlarında tarihin, "şu gördüğümüz insan hayatlarının anlamsız koşulları"nm ve bizzat halihazırdaki insanın akıldışı yanının da payı yok mu?

İçinde yaşadığımız bunalımda, Batı dünyasının bunalımının derin etkileri olduğu açık. İhtiyar Avrupa, savaşın köklerini sökecek olasılıkları yaratamadı; tersine otuz yılı aşkın bir süredir, acısını çektiği büyük bir savaştan sonra, tüketim toplumu yaratmak adına barışçıl olanı tehlikeye atan bağıtlanımlara kapıldı. Bloklar dışı kalabilmiş bir Türkiye'de, zengin kültür kalıtıyla Türk insanı daha güzel düşler görmeye hazır olacaktı bugün. Güzel düşlere açık aklın egemen olmasıdır istenen. Şairle yazarın da temel isteği buydu. Şiirde ya da genel olarak yazında en yetkin anlatımı bulan, insana özgü, insanca olanda simgeleşen ve gün be gün gerçekleşen bir düş olacaktı bu.

Güner Sümer ve Mavi Hareketi

Güner Sümer'in *Ioplü Eserleri*'nin yayımlanması dolayısıyla¹, yazınımızda, belki zaman açısından sınırlı, ama çok renkli bir patlama olan *Mavi Hareketi*'ne kısaca değinmeye çalışacağım. Çünkü, öyle sanıyorum ki, Güner Sümer, *Mavi* dergisinin en iyi öykücüsüydü. "Çağın bunaltısı"nı en trajik olarak duy-ması, öykülerinde yansıtmaları açısından; öte yandan da yazışı açısından: onun yazışı renkleri –sarı, erguvan, parlak kara, kirli beyaz, yeşil, turuncu–, çeşitli renkleri yansıtan kısa tümceleri, aynı zamanda en atılgan iğretilemelerle, benzetmeleri de barındırıyordu içinde.

"Çağın bunaltısı" diyorum; Fransızlar da "*le mal du siècle*" diyorlar. Bilmiyorum, "dönemin bunaltısı" demem, daha mı doğru olacak. Çünkü *Mavi Hareketi* yakıcı bir ışık gibi çaktı; çok uzun bir süre devam etmedi. Böylece de "bunaltı", çağın acısından çok, belki dönemin acısı oldu. Ama gene de bilinemez; akımdan hayatta kalanların –bu arada da yazın yaşamında kalanların– yazdıklarında o *bunaltı*, o *düşler*, o *nostalji*, gene o *sim-geler*, o *imge gücü* sürüyorsa, akım da sürüyordur belki. O zaman "acı" da, salt 1950 döneminin acısı olmayacak, belki de, doğal olarak, çağın acısı olabilecektir.

Mavi Hareketi, aslında, yazınsal anlamda romantik bir yazın hareketidir. Anlatmaya çalışayım:

*Nostalji*yle doluydu: Paris nostaljisi², kadın aşkı nostaljisi (metinler bir yığın genç kadın figürleriyle onun için süslüdür),

yeni bir toplum nostaljisi, düşsel kentlere uzanan nostalji... vb. *Düşlerle* de doluydu. Elbette, bu nostaljilerle düşleri birbirinden ayırmak zordur. Ama gerçeküstücülerde olduğu gibi düş ya da sanrı, yazınsal metnin de, yaratıcı, itici gücü oluyordu. Bu yazınsal gerçek, daha çok öykü metinlerinde görülür. *Bunaltı*yla da doluydu: Toplumsal olarak güncel alanda verilmiş olandan duyulan bunaltı yanında, insancıl olmayan bir tarihin sezgisinden de doğan bir bunaltıdır bu. Ama bizzat, 1950 yıllarında, dünyada, Türkiye’de, İstanbul ve Ankara’da var olmaktan da gelen bir bunaltıdır³. *Simgelerle* de doludur bu yazın. Ama Fransız romantizmi “belâgat”i de içeriyorsa, 1950 Kuşağı’nın yazınında, bu özellik yer almamaktadır. Tersine üslup yalın, fısıltılı, sevgiyle dolu ve metafiziktir. Kısa tümcelerdeki sözcükler kolay anlaşılır gibidir ilk bakışta, ama biraz dikkatli bakınca, onlardaki bazı sözcüklerin düşsele batmış olduğu da görülür. Öte yandan, gene romantiklerde olduğu gibi “ben” anlatımıdır, anlatışta ortaya çıkan. Senancour, *Oberman*’da şöyle yazıyordu: “Bir sabah... bende, gökten düşen bir ışık gibi şu fikir doğdu: ‘Ben, bir *bendim*’, sonra da beni bırakıp gitmedi bu düşünce; benim ‘ben’im, bir kez kendini göstermişti ya, artık hiç yitmeyecek, bende kalacaktı.” Bunun gibi Mavi düzyazısı da, “ben” anlatımına sıkı sıkıya bağlıdır. *Adolphe*’tan, *Gecenin Sonuna Yolculuk* ya da *Yabancı*’ya kadar uzanan o anlatısal çizgi de olduğu gibi.

Bu genel özellikler yanında, Güner Sümer’in kısa tümcelerle kurulan genç öykülerinin yapısında, öze ilişkin, simgelerle verilen, ruhçözümsel, derin bir tartışma konusu daha vardır ki, o da, yazarın şu tarihsel “aile” kurumunu gündeme getirmiş olmasıdır. Ama elbette, o dönemde kimsecikler, bu tür konuları tartışmak istememektedir. Yazarın salt yazınsal olan metinlerinden, kavramlarla çekip çıkarılmış da değildir sorun. Bilimsel herhangi bir yaklaşım bir yana, yazınsal dünyasına da girmek istememiştir kimse, doğal olarak. Çünkü, “ikiyüzlü ahlak” elbette yürürlüktedir: Bir yandan “ilerici” olunacak, ilericilik “ego”ların doyumu için kullanılacak; öte yandan da “tutucu” bir beyinle dolaşılacaktır ortalıkta.

Söz konusu olan romantizm, Fransız romantizmi ise, onu ne Güner, ne de ben, ne de öteki arkadaşlar sevdik sanırım. Diyeceğim Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand... vb.'nin romantizmini. Anlayamadık da bunu. Ama, eğer romantizm, çok başka bir duygulanma biçiminde, en çok Gérard de Nerval'de ortaya çıkıyorsa, sorun başkalaşıyordu: Onun şiirini çok sevmiştik. "El Desdichado" ne Asaf Çiyiltepe'nin, ne Güner Sümer'in, ne de benim dilimizden düşmüyordu o dönemde. Fransız yazınında romantizmin uzantıları –romanlarının roman-sal/kurgusal düşsel ya da duygu dünyası içinde– Balzac'ın, Stendhal'ın, Benjamin Constant'ın romanlarında sürüyorsa; sonra da bu duygulanma çizgisi Baudelaire'den Apollinaire'den geçerek, Céline'e, Camus'ye kadar varıyorsa, bu romantizm bize sesleniyordu işte. Leopardi'yi, Byron'u okumamıştık: İtalyan ve İngiliz dillerine yakınlığımız yoktu. Ama Schopenhauer'den duyduğumuz kimi tümceler, derinden etkiliyordu bizi. Wagner'in, Berlioz'un müziği, sanırım bize, iyice anlamlandıramadığımız bir şeyler sezdiriyordu. Ama Shelley, Keats, W. Blake'ten bir iki şiir çevirisi de gelip bulmuştu bizi.

Bense, lise sıralarında, çevirilerden –ne kadar varsa o kadar– Alman romantiklerini okumuştum. Behçet Necatigil açmıştı bu fantastik galerinin kapısını bana. Goethe ve Schiller'i değil, Eichendorff (belki o, o denli önemli değildi, ama çeviri Necatigil'indi), Kleist, Hoffman ve Chamisso'yu. Ama, en çok da, Chamisso'ya tutulmuştum: "Gölgesini Yitiren Adam" iğretilemesi başımı döndürmüştü. Renk, anlam ve giz taşıyordu bu öyküden... Bugün bu iğretileme, çağdaş insanın içinde bulunduğu yabancılaşmayı açıklamaya yaramıyor mu?⁴ Alman romantizmi, "estetik ve ahlaksal akademizme" karşıydı. Biz de her çeşit akademizme karşı olduğumuzu hissediyorduk.⁵

Mavi dergisindeki yazınsal metinlerle, öteki yazıları birbirinden ayırmak gerekir. Önemli olan yazınsal metinlerdir: Şiirler, öyküler... Genç yazarların bilinçaltılarının, yarıbilinçlerinin döküldüğü metinlerdir bunlar. Özellikle de Attilâ İlhan'ın "sos-

yal-realizm" üzerine -ve gerçekten de derinliği olmayan- yazılarını iyice ayırıp, *Mavi Hareketi*'nin biraz ötesine koymak gerekir. Attilâ İlhan, Mavicileri, sadece şiirlerindeki nostaljik tonla etkilemiştir. Biraz da benzetmelerindeki, benzeyenle benzetileni cesaretle yan yana getirişindeki tutumuyla. Ama, bu yazış biçimi, Mavicilerde, çok daha ileriye gitmiş ve gerçeküstücülerde olduğu gibi, bilinçaltı ile ilişki kurmuştur.

"Çağın bunaltısı"nı yansıtmaları yanında, bu yazınsal metinlerde görülen yaratıcı coşku ile de, romantik bir çıkıştır *Mavi Hareketi*. Gene romantiklerde olduğu gibi, geleneksel yazın çevrelerini ve biçimlerini yadsımıştır. *Mavi*'nin yazınsal metinlerinde, ne o dönemin yalınkat gerçekçi anlatımının, ne şive taklidinin, ne de köylülüğün zerresi vardır. Tersine, coşku, yenilik, yazınsal üslup, simgeler, bilinçaltı, eğretilmeler ve benzetmeler vardır. Fantastik olanın (düşselin), fantasmagorinin (görüntü oyununun), imgelemin belgesidir o metinler.

Romantizm üzerine yazan Batılı incelemeciler, romantizmle burjuvazinin yükseliş arasında koşutluk kurarlar. İtalyan romantizminin de "Risorgimento"yla politik bağıını belirtirler. Genel anlamda, bizde de öyledir: 1950 değişiminin siyasal ruhunu kendiliğinden sezmiştir Maviciler. Bu değişimin yaratacağı toplumun acısını çok önceden duyurmuşlardır; tutucu olmadan, modern duyuş ve düşünüş biçimlerine kendilerini kapatmadan. Bu yüzden de karşı çıktıkları, acısını çektikleri değişimden, onun getirdiğı yeni hayal dünyasından sonsuzca yararlanmışlardır. Bu ruhsal zıtlaşma, Schlegel'in şu sözleri, başka anlamda yorumlanırsa, daha net ortaya çıkar: "Antik sanat ve şiir, aynı cinsten türlerin birbirine karıştırılmasını asla kabul etmezdi, romantik sanatsa, tersine, en zıt şeylerin sürekli bileşimine yakınlık duyuyordu." Bu söz eğer, yazınsal türlerin biçimlerini altüst etmenin yanında, büyük bir konu özgürlüğünü, bunun yanında da söz sanatlarındaki cesareti belirtmek istiyorsa, bunların hepsi geçerlidir Maviciler için. Ama, onların kullandıkları

söz sanatları, bazı Divan Şiiri örneklerinde olduğu gibi, salt sanat olarak kullanılmamış, bilinçle, bilinçaltıyla, duyguyla, tek sözcükle özle doldurulmuştur. (Asaf Çiyiltepe'nin, Yılmaz Gruda ile Ahmet Oktay'ın, öteki şairlerin o dönemdeki şiirsel konularıyla, güncel şiir konuları karşılaştırılabilir.)

Maviciler, özellikle öykü sanatında, gerçeküstücüler (surréaliste).⁶ Ya da bunalımlarının toplumsal-tarihsel-ruhçözümsele dışlaşmasında, gerçeküstücü öğeleri (benzetme, iğretileme... vb. yoluyla) bol bol kullanıyorlardı. Gene Gérard de Nerval değil miydi, gerçeküstücülerce öncü ilan edilen, o değil miydi sanrılar dünyasının egemeni: düşlerini Doğu'da da arayan; o ünlü anlatısı *Aurélia*'da "*Düş, ikinci bir yaşamdır*" diyen? Güner Sümer'in öykülerine bakınız: Sanrıdan sanrıya savrulduğunuzu duyacaksınız, yazarla birlikte.

Bu metinlerde gerçeküstücülerin "otomatik yazım" yöntemi, tam olarak kullanılmıyorsa da –çünkü bir şeyler anlatmak istiyordu Maviciler, salt rastlantısal olanın ardında değildiler– yer yer yakın ölçülerde kullanılır. Daha doğrusu, yazar özgürleştirmişti kendisini: Konu seçerken de, biçim kurarken de, iğretileme ya da benzetme seçerken de... Sanrılarının yakınındadır o. (Güner Sümer'in "*Eski Ninni*" ile, *Toplu Eserler*'e, girmemiş olan Yitik Ninni vb. metinlerine bakılabilir). Ya o genç kadın imgeleleri... "*Gerçeküstücülük, romantik başkaldırının yeniden –aşkıda da yeniden doğuş olarak–... ortaya çıkışıdır.*"

"Dönemin sancısı"nı duyan yazarlar, toplumsal olayların birçoğunu da, sanatçı sezgileriyle, önceden görmüşlerdir. 1960 yılından önce yazılan bu metinler, Türkiye'de 1968 sonrası olayların ve daha sonrasının da önsezilerini taşır.⁷ Güner Sümer, bir öykücü ve oyun yazarı olarak, Türk yazınında, Alman yazınındaki Bücher'in ya da Wolfgang Borhert'in tuttuğu yeri tutmaktadır.

Bu satırları yazdıktan sonra, 1950 Kuşağı çevresinde, baştan bu yana sürdürülmüş olan sessizlikten ya da o dönemdeki genç yazına saldıran eleştirilerin dayandığı geleneksel tutuculuktan, bireysel karmaşalardan ayrıca söz edecek değilim (Maviciler de önceki kuşağa çatmışlardır, ama bu nahiv bir olay-

dır). Bunların bizce –ne kadar az kişi tarafından bilinmiş olsa da– bilinmesi yeter de artar bile. Zaten, “yaratış” a karşı olan tutuculuk, vurdumduymazlık ya da sertlik, artık toplumun tarihsel bilinçaltından çıkan birtakım daha ilkel yapılanmalarla, hemen hemen bütün bir toplumsal yaşama egemen olmuş gibidir. Bu bakımdan, konu bu alanlara ulaştınca artık susmak gerekmektedir. Güner Sümer’in erken susuşu gibi.

Notlar

- ¹ Güner Sümer, *Toplu Eserleri I* (Öyküler, Şiirler, Düzyazılar, Roman); *Toplu Eserleri II* (Oyunlar), Ada Yayınları, 1983, Giriş: Adalet Ağaoğlu.
- ² Paris, Yeni Osmanlılardan ve Jön Türklerden bu yana, yeni Türk kuşaklarının özlemidir. Bu özleme sonradan, toplumsalcılık adına karşı çıkanların, köylü kökenli tutucular olduklarını söyleyeceğim.
- ³ 1950 yılları, ulusal sivil toplum adına, resmi toplum yanında 12. yüzyıldan bu yana yaşamak olanağını bulmuş dar, Türk ya da Hıristiyan “sivil toplum” uçlarının, 1912’den sonra açılan dönemde olduğu gibi, yeniden budanmaya başladığı bir dönemdir. Burada 1922 göçlerini de anımsamak gerekir.
- ⁴ Bkz: Çağdaş Fransız düşünürü Jean Baudrillard’ın çalışmaları.
- ⁵ Ferit Edgü, Hilmi Ziya Ülken’le Peyami Safa’nın verdikleri, roman üzerine bir konferansta tartışma çıkarmıştı. Daha doğrusu soruları kavgaya döken Peyami Safa’ydı. Maviciler, Tepebaşı Dram Tiyatrosu’nda, eski kuşak şairlerini yuhalamışlardı. Olayı esas düzenleyen Asaf Çiyiltepe’dir.
- ⁶ O dönemde, *Mavi*’de yayımlanmış, Ferit Edgü, Adnan Özyalçın... ve öteki yazarların öykülerine de bakılabilir.
- ⁷ Güner Sümer, “Üçüncü Dünya Savaşı” *Toplu Eserleri I*, Mart 1956, s. 57... ve öteki metinler.

*Behçet Necatigil**

Edebiyatımızda 1940 Kuşağı diye tanınan yazarlar kuşağının en tanınmış şairlerinden Behçet Necatigil'i 13 Aralık günü yitirdik.

Necatigil 1916 yılında İstanbul'da doğmuştu. İlk şiir kitabı *Kapalı Çarşı* 1945 yılında yayınlanmıştı. Necatigil, İstanbul Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı okudu; bunun yanında Alman Dili ve Edebiyatı üzerine de lisans öğrenimi yaptı. Yorulmaz bir şiir işçisi olan Necatigil, Türk diline sayısız çeviri de kazandırdı.

Edebiyatımızda 1940 Kuşağı, düzyazıya ve şiire büyük katkıları olan bir kuşaktır. Bir yenileşme döneminin ilginç yazarları bu kuşaktan çıktı. Sabahattin Ali, toplumcu-gerçekçi hikâye ve roman geleneğini, Sadri Ertem, Reşat Enis gibi yazarlardan sonra sosyalist içeriğiyle öne çıkarmıştı. Sait Faik'te şiirsel hikâye geleneğinin temellerini atıyordu. Bu dönemde Orhan Veli-Oktay Rıfat-Melih Cevdet üçlüsü, Fransız gerçeküstücü şiiriyle, gerçeküstücü dönemden sonra gelen Fransız şairlerinin etkisiyle şiirimizi kökten değişikliğe uğrattılar. Şiirde *Garip* hareketi denilen bu hareket, demokrat bir bilinçle, küçük insanın gündelik sorunlarıyla kaygılarını şiire getiriyor; gündelik konuşma dilini de şiirin gerci yapıyordu. Garip hareketi Türk şiirinde geniş yankılar bırakan, derinlemesine bir demokrat bilinçlenme,

İsviç Radyosu'nda 1984'te, şairin 5. ölüm yıldönümü dolayısıyla yapılan konuşma

bir anlamda şiirin ve şiir dilinin bulunduğu şairanelik katından gündelik hayata ve halk insanına inmesiydi. Bu ortamda Behçet Necatigil ile Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirsel etkinlikleri ayrı bir yer açar kendilerine. Her iki şair de halk şiiri geleneklerinin biçimsel yanlarını entellektüel bir kata çıkararak yararlanmaya çalıştılar. Bu bakımdan Garip şiir hareketi kadar yenilikçi olmadılar. Serbest şiirin olanaklarından da yararlandılar, ama yeniliği deyişten çok, temalarının özgünlüğünde ve kendi şair özelliklerinde aradılar. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın bu çerçevede içinde daha gizemsel (mistik), felsefesal bir alanda kaldığını, insanın ve doğanın varlığının onu ilgilendirdiğini, Behçet Necatigil'in daha çok gündelik hayatla ilişkili temaları kendisine yakın bulduğunu, ev, aile, küçük burjuva insanın kaygıları ile maddi yaşamının ilk şiirlerinin konusu olduğunu belirtmeliyim.

Daha sonraları, özellikle 1956 yılında yayımladığı *Eski Toprak* kitabında Necatigil'in de gene gündelik hayattan kopmadan belli bir sembolizme yaklaştığını göreceğiz. Öyle ki şair 1970 yılı dolaylarında gittikçe artan bir biçimde dile, sözcüğe, hatta sözcüğün parçalarına yaslanır. Kapalı, dille oynayan, yazınsal bir şiir anlayışına varır. Yunan mitolojisinin getirdiği simgelerden de yer yer yararlanır. Dil, sözcüğün çağrışım gücü, sözcüğün taşıdığı sesin yapısı, şiirinin başlıca gereci olur: *En/Cam* (1970), *Zebra* (1973), *Kareler Aklar* (1975) bu dönemin şiir kitaplarıdır.

Yaşamının son yıllarında Necatigil'in, gene ana temalarına, bir ölçüde de sembolizmle yüklediği eski konularına döndüğünü göreceğiz.

Necatigil, Norveç Edebiyatı'nın büyük yazarı Knut Hamsun'un hemen bütün romanlarını Türkçeye çevirdi. Bunların arasında eşsiz bir aşk romanı olan *Victoria, Pan, Dünya Nimeti* baş yeri alır. Türkolog Dr. Tietze ile birlikte, Alman şairi Rainer Maria Rilke'den yaptığı ünlü *Malte Laurids Brigge'nin Notları* çevirisi Türkçede başarısına zor yaklaşılabilecek bir çeviri başyapıtıdır. Milli Eğitim Bakanlığı çeviri dizisinden yayınlanan, eski dilden de yararlanan bu çevirinin, daha sadeleştirilmiş bir baskısı (de) yayınları arasında yayınlanmıştır. Behçet Necatigil'in Alman

edebiyatından yaptığı çeviriler de eşsiz çeviri örnekleridir. İsveç dili ve edebiyatının büyük yazarı August Strindberg'den de çeviriler yaptı. Strindberg'in *Açık Deniz Kenarında* romanı bunlar arasındadır. Birçok radyo oyunları yazdı. Türk kültürüne *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü* adlı, ince bir özenle hazırlanmış değerli sözlükler bıraktı. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nün Varlık Yayınları'nda 9. baskısı yapılmıştır. Gene son yıllarında Farsça metninden de yararlanarak, büyük İranlı yazar Sadık Hidayet'in başyapıtı *Kör Baykuş'u* da Türkçeye kazandırdı.

Şiir kitapları şu adları taşıyor:

Kapalı Çarşı (1945), *Çevre* (1951), *Evler* (1953), *Eski Toprak* (1956), *Arada* (1958), *Dar Çağ* (1960), *Yaz Dönemi* (1963), *Divançe* (1965), *İki Başına Yürümek* (1968), *En/Cam* (1970), *Zebra* (1973), *Kareler Aklar* (1975)... Hürriyet Yayınları arasında şiir kitaplarından bir seçmeler toplamı yer aldı: *Sevgilerde* (1976).

Öyle sanıyorum ki Türk şiirinde kendine özgü bileşimlere varmış bu önemli şairin, bu yorulmaz kültür emekçisinin şiiri, geçen zamanla daha iyi görülecek, daha da değer kazanacak.

Pazarkaya'nın Şiiri Üzerine Küçük Bir Çıkma

Yüksel Pazarkaya'nın şiiri, Orta Avrupa'nın o kara topraklarından ses vermeyi sürdürüyor. İşte son örneği: *Sen Dolayla-*
*rı**. Usanmaz bir dil işçiliğine dayanan bu duygulu şiir, bir açı-
dan şairinin "öznelliğine" bağlıysa da, öte yandan –ne denli de-
ğişik kültürel koşullar altında yaşanırsa yaşansın– geleneğin in-
san niyetlerini de aşarak sürebildiğinin köklü bir kanıtıdır da.
Bununla, Pazarkaya'nın, geleneksel Türk şiirinin bilinçsiz ola-
rak etkisinde kaldığını söylemek istemiyorum; tersine, onun şi-
irinde gelenek, –bilinçli çaba sonucu kavranışı da aşan ölçüde-
erimiştir. Öyle ya, Alman dilinin onca içinde yaşayan Pazarka-
ya'nın şiirinde, o yüzyıllardır gelen Türk şiir geleneğinin –bam-
başka bir dil malzemesi içinde de olsa (çünkü Türk şiirinde
malzeme olarak dil, yüzyıldan yüzyıla değişmiştir)– hem sesle-
ri, hem de biçimsel düzenleri yaşıyor. Bu şiir öyle bir biçimlen-
me gösteriyor ki, onda, geleneksel şiirimizin "beyit" düzeninin
(dahi) geniş ölçüde yaşadığını söyleyebiliriz. Bu da şairin has
yaratıcılığına bağlı bir olgudur; daha doğru bir söyleyişle Pa-
zarkaya'nın şair kişiliğinin has belirtisidir. Pazarkaya ile Türk
Şiiri, ta 13. yüzyıldan, 15. yüzyıldan gelen sesini, Avrupa'nın
ortasından yükseltiyor. Bir şiirin ortasındaki herhangi bir dize-
de:

"Us savruk yürek solgun"

* Yazko Yayınları, İstanbul, 1983.

diyelemek için, böylesi bir şiirsel geleneğe bağlı olmak gerekir.

*“Uyudum kaç sürem bilmeden
Hiçbir düşün çekimine girmeden” (s.19)*

ya da:

*“Uzaklığın münkirlik adı, girmiyor sözüme
Yakınlık kavramını yediremiyorum özüme” (s.23)*

türünden deyişler geleneğin gücü değillerse, nedirler? Yüksel Pazarkaya, günümüzde, Stuttgart dolaylarında yaşayan çağdaş bir “sufi”den başka bir şey değildir.

Bu gelenekle beslenmiş, yalın dilin pırıltılı kaynaklarına varmış şiir, aslında biçimsel bir şiir değil, bir “öz” şiiridir de: O özde, “sen”le diyalektik bir ilişki içinde yoğrulan “benden içeri” bir “ben”, gurbetin acısıyla yanarak çeşitlenir. Bu eksenin yoğun ağırlığı çevresinde, çoğunlukla “görsel” işlevlerinden arındırılmış, verdikleri seslerin gücü açısından, daha çok “duysal” işlevler kazanmış bir yığın imge, düşünceye ulaşan bir duyarlılıkla yıkanarak, şairin öznelliğinin sade çizgileri haline dönüşürler. “Öğret Bana Yitip Giden Olmayı”, “Biçimle Beni Senle” gibi şiirlerde ortaya çıkan, acıyla dönenen, o uzun dizelere yansıyan bir “mutasavvıf”ın çektiği acıdan çok farklı değil. Aşkla yoğrulmaktır bu!

Sen Dolayları, bütünselliği olan küçük bir “divan”dır. Hem halk tasavvuf şiirinin, hem de divan biçimlerinin peteklerinden süzülerek gelmiş, çağdaş şiirle birleşmiş, onun yatağına kavuşmuştur. Hem şiirde, hem de bitmek tükenmek bilmez olan o kişilik olgunlaşmasındaki büyük bir aşamanın işaretidir. Özle dolarken, biçimce incelmıştır. Şairin şiirsel yapısını, başka şiirsel dünyalarla karşılaştırmak istemem ama, salt görsel imgelere dayanan, özden oldukça soyutlanmış çağdaş veriler yanında, örneğin 13. yüzyıl Türk şiirinin o derin özüyle dolmayı özleyenleri, daha çok, daha çok doyumlu kılacaktır.

Onlar Sözcükler Üzerinde Düşündüler

Berlin'de yaşayan Türk şairi Aras Ören,* şiirlerini önce Türkçe yazdı. Bu şiirler, sığağı sığağına, Almancaya çevrildi ve yayımlandı. Aras Ören, Türkiye'den önce Almanya'da tanınmıştı. Özel bir konumu vardı: Oldukça özerk olan Batı Berlin kentinin yazarları arasında sayılıyordu, doğal olarak da Batı Almanya'da tanınıyordu. Şiirleri tanınmış Alman eleştirmenlerce değerlendirilmişti. Çağdaş Alman yazarları arasında yer yaptı kendine. Fakat, onun durumu, her zaman bu denli açık değildi: Şiirleri hemen Almancaya çevrilip yayımlandığına, 1960'lı yıllarda Berlin'e yerleşen yazarın bu çevrime katkısı, geçen zamanla giderek artmış olduğuna, yazınsal dünyası Türkiye'den önce Almanya'da ortaya çıkıp tanındığına göre Aras Ören acaba bir Alman dili yazarı da sayılabilir miydi?

Batı Almanya'da yaşayan Türk yazarlarının en önde gelenlerinin, bu ülkedeki resmi, yarı resmi forumlarda, toplantılarda, esasında Türk dili ile yarattıkları yazınlarının, Batı Alman yazınının güncel bir parçası olduğunu savunduklarına tanık oldum. Bu tez, yazınsal bir tez değildi bence. Edebiyat, hangi dilde yapılıyorsa o dilin bir parçasıdır. Fransızca yazan ve Paris'te oturan Korfulu yazar André Kédros, Fransız yazınının bir üyesidir. Romanyalı olan Ionesco da. Buna kuşku yok. Yukarıdaki

* Aras Ören'in düzyazıları, öykü ve romanları da vardır. Bunlardan *Gündoğduların Yükselişi* (198, roman, Kaynak Yayınları), *Kaybolan Şefkat* (Afa Yayınları,1987) ayrıca incelemesi gereken metinlerdir.

görüşü savunurken bu yazarlar, Batı Almanya'ya artık yerleşen Türk azınlığın haklarını savunuyorlardı daha çok; tez toplumsal ve siyasaldı, yazınsal değil. Benim de deyimlendirilmesi güç bir buruklukla gözlemlediğim gibi, bu yazarlar, kişisel kaderlerini göç eden bu azınlığın kaderiyle derinden birleştirmiş gibiydiler: Tanıklık ve sözcülük de görevleriydi. Türkiye'de yöneticileri de, yönetici olmayanları da ilgilendirmeyen bu insani dram onları yazar olarak derinden ingilendirmişti.

İşte Aras Ören'in şiiri, bu çağdaş toplumsal ve insansal oluşumlardan ayrı düşünülemez. Onun şiiri, sırasında, çağdaş Almanya'nın ya da tek başına bir *varoluş* olarak insanın sorunlarıyla birleşip, evrensel nitelikler kazansa da.

Aras Ören düzyazı –romanlar, öyküler– de yazdı. Onları da Almanca olarak yayımladı. İlk şiirleri de, anayurdunda, yıllar sonra, anadilinde yayımlandı: *Berlin Üçlemesi* (Remzi Kitabevi, 1980). Bu oluşumun daha hangi dönemlerden geçeceğini bilemem. Belki, hiçbir zaman kendisinden kopmadığı anadille anayurt, şaire, havaya savrulmuş bir bumerang gibi geri dönecek; onu gerisin geriye, geldiği yere götürecektir. İşte bunun işaretlerinden biri de Frankfurt'ta Türkçe yayımlamayı seçtiği son yapıtı *Enkaz: İkinci Elden Resimler*'dir.

Aras Ören'in, *Enkaz*'da yer alan şiirlerinin anahtarı bence, onun Goethe'ye seslenerek yazdığı, kitabın son şiirinin içindedir: "Ah Goethe, şu hayat ne zor/Sen bilmenin, hep bilmenin sonsuz/doğayı keşfin ampirik coşkusundaydın./Ben sonsuzluğu biten doğanın ölümünü/bilmenin acı yıkımında yaşıyorum./..." Aras'da trajik olan, sadece yurdundan ayrı düşmekten doğmamaktadır (Ören'in, Almanca yayımlanmış birçok yapıtı arasında *Privatexil*, –Özel Sürgün– adında bir kitabı da vardır, Berlin, 1977). Yurduyu yitirmiş olarak *Berlin'de var olmaktır* da bu. O Berlin ki, insanlığın "ilerleme" güdümünü ele geçiren uygarlığın, Batı uygarlığının düğümlendiği ve modern çağın en çılgınca enkazını yarattığı yerdir. Yıkılmış, ikiye bölünmüş, duvarlarla ve telörgülerle çevrilmiş "çağdaş" bir kent... yıkıntıları arasında insanlık tarihinin en delice serüveninin izlerini taşıyan. Sadece bu da değil. Bugün, daha da bloklaşmış ve atom si-

lahlarıyla donanmış güçlerin en duyarlı noktası, birbirlerine “şah” diyecekleri yer. İşgal altındaki kent. “İnsanlık tarihinin yığıldığı Enkaz’ın, “kaldırılmamış” olan, giderek arttırılan yıkıntının Gordium’udur orası. Bu Gordium’da artık Pers satrapları ya da Makedonyalılar dolaşmıyor. Berlin kentini terk etmek istememiş olan yaşlı Berlinliler, öğrenciler, kültür adamları ve Türk göçmenler var. Bu durum günümüzün şaşırtıcı görünüşlerinden birisidir. Akılcı bir gözle bakılınca gerçekten de çağın yıkıntısının gerçeküstücü görünüşlerinden birisidir bu.

Aras Ören, 1960 yılından sonra Berlin’de birkaç kez oturdu, 1969 yılında da yerleşti o kente. Böylece kendisini özel bir yalnızlığa, sürgüne, çağın tuhaf göçmenlerinin acısını duymaya, çağdaş trajiğin üzerinde patladığı, kendi küllerinden yeniden doğmaya çalışan –bunu da o külleri ortadan kaldırmaksızın yapmaya çalışan– Almanya’nın acısını çekmeye yargılı kıldı: “Bazen öyle yalnızım ki,/bu şehre sanki yeni gelmişim;/dilin bilmiyorum, fabrikalarını,/meyhanelerini, hiç komşularım yok,/hani dostluklarım da olmamış.../Hayalinde dolaşıp hıranlı sevdaların/ıssızlığına karışıyorum kalabalıkların./Yalnızlık:/seni ne kadar kullanıyorum/yine yenisin./Hep kullanıyorum ama bak/eski değilsin...” (s.65) ya da: “kendimi aldatılmış hissedip çok yalnız/otellere kapanıp, evet, o yalnızlığı/içime sindirerek, İstanbul’u düşündüm... (s:68); Üçüncü dünyanın yoksul aynasında/kendi ölü yüzümü seyrediyorum Avrupa...” (s:15) diyor.

Bu şairlerin Batı Almanya’da geliştirdikleri şiir, aynı dönemde Türkiye’de oluşan şiire göre daha anlatımcıdır. Daha çok Türk şiirinin klasik söyleyiş biçimlerine yakındır. Onlar sözcükler üzerinde düşündüler ama onlarla oynayacak zamanı bulamadılar; imgeleri en uç sınırına sözcüklerle sürüklemek, şiirde dilin ve anlatımın yükünü hafifletmek, söz sanatlarını klasik biçimlerinden sökmek olanağını daha az buldular. Ören, dadacılığı denemek istediğinde de, toplumsal eleştiri yapan, açık dadacı bir yolu seçti. Spengler’in ünlü yapıtının adıyla “Batının çöküşü”nün trajiğini yaşamaya, bu trajiğin içine ayrı bir parabol gibi yerleşen 3. Dünya insanının acısını duymaya ve anlat-

maya koyuldular. Öyle sanıyorum ki, bugün Batı şiiri de, genel olarak Türk şiirinden daha anlatımcıdır, öze daha çok alışverişi vardır. Bunu Türkiye’de olgunlaşmış özgün şiirsel dünyaları eleştirmek için değil, her şeyi ayrı ayrı tanımlayabilmek ve yerli yerine yerleştirebilmek için söylüyorum. Aras Ören’in şiirini de, Alman dilinde ilginç kılan bu yapısal özellikleridir sanıyorum.

Şimdi o, şiirlerini asıl yazıldıkları dilde yayınlamaya önem vermeye başladığına göre, bu metinlerin dilsel değerlerinin gözden geçirilmesi de –başka bir dil içinde– gündeme gelecek demektir. Bu eleştiriden Aras Ören’in sadece dışlaştırdığı temalar değil, şiiri de utkuyla çıkacaktır.

Bir gün Aras, Vaşif Öngören ve kız arkadaşları Nurhan, Kumkapı’dan kalkıp Odiseus’un yolculuğuna çıkmışlardı. İşte bu yolculuk getirdi Aras Ören’in şiirini, çağın acısıyla yoğrulmuş olan bu şiiri de.

Bir İsveç Romanında Pera ve Galata

Genç kuşak İsveç şair ve yazarlarından Jacques Werup'un son romanı *Shimonoffs längtan* (Simonoff'un Özlemi/ya da Nostaljisi) 1983'te yayımlanmıştı. Roman ilgi uyandırıp yaygınlık kazanınca da, onu yayınlayan Bonniers Yayınevi, 1984'te bu romanı bir cep kitabı olarak yayınladı. Benim bu roman üzerine bu yazıyı yazmamın nedeni, romanın birçok bölümünün, 20 y.y. başında Türkiye'de –bu arada Pera ve Galata'da– geçmesidir.

Roman, Varna Yahudisi olan Elias Benschoam Shimonoff'un yaşamöyküsüdür. 312 sayfalık romanın "Kilit" ve "Anahtar" adını taşıyan 93 sayfalık ilk iki bölümü ve 123. sayfaya kadar olan bölüm Türkiye'de geçmektedir. Romanın sonraki bölümlerinde de hep Türkiye'ye dönüşler vardır.

Varna'da Şipka Caddesi'nde oturan Shimonoff ailesinin büyük kızı Devora ile Estrea, Türkiye'ye gelin gitmişlerdir. Devora'nın kocası Ahmet Köprülü Efendi, Galata'da tüccardır. Estrea'nın kocası Hasan Kalfa da Samsun'da.

1900'lü yıllarda, henüz çok genç bir delikanlı olan Elias Shimonoff, Varna'da Yahudi bir tüccar ailesinin çocuğu olarak büyümüştür. Operacı olan genç bir Yahudi kadına –Liselotte Schwarz-Möwenpick'e– âşık olmak üzeredir. Klasik bir Yahudi ailesi olan ailesiyse, onu varlıklı bir Yahudinin kızı olan Ajda Moumdjevas ile evlendirmek ister. Elias, o sırada Varna'da Zehra adında bir Türk kıızıyla sevişir ve çok sıcak, yakıcı bir aşkı tanır. Fakat 1900 yıllarının Bulgaristan'ı, yavaş yavaş Alman

ekonomik nüfuzu altına girmektedir ve Yahudi düşmanlığı başlamaktadır. Ailenin baskısı da buna eklenince, genç delikanlı İstanbul'a kaçar. Önce ablası Devora ile kocası Ahmet Köprülü'nün yanına. Fakat genç bir Yahudi olarak, onlara maddi ağırlık vermez, Galata'daki esnaf arasına karışarak hayatını kazanır. "Konstantinopel"de, Pera ve Galata'da, "kent in bu güzel ve Batılı" kesiminde yaşar. Romanın bu bölümlerinde 1900 yılları Galata'sının, Pera'sının yaşamından kesitler de yer alır. Birçok Türkçe sözcük de... Sonra Kumkapı, Beyazıt, Sultanahmet, Eyüp (Eyüp'te Matmazel Jasmine'in ünlü buluşma evi) ve İstanbul'un daha birçok bölümü de...

Ablası Devora, İstanbul'u Elias için uygun görmeyince, Elias Samsun'a, Estrea'nın yanına, sonra da Trapezunt (Trabzon)'a geçer. Trabzon'da da çalışır, dostlar edinir ve evli bir kadın olan Fatma'ya âşık olur. O zaman uluslararası bir ticaret merkezi olan Trabzon'da, onu kıskanan bir İngiliz tüccar, evli bir kadınla sevişmesini polise ihbar eder. Elias da birkaç yıl yaşadığı Trabzon'dan kaçmak zorunda kalır.

1900 yıllarının Anadolu'sunda kaçak bir yolculuk... Kayseri. Kayseri'ye giderken, birtakım eylemci Jön Türklerle karşılaşır. Bir halı tüccarı Mustafa Bey'le de. (Bu tüccar sonra Londra'da ona önemli ticaret olanakları açacaktır.) Jön Türkler Kayseri'de bir suikast düzenlerler: Dört polis ve iki öğrenci ölür. Altı Jön Türk tutuklanır. Elias, daha sonra yerleştiği İsveç'in güney kenti Malmö'de, hayatını düşünürken söylediği gibi, bir Jön Türk olamayacağını anlamıştır. Zordur bu iş.

Kayseri'de de aranması üzerine, Adana ve Mersin'e kaçış. Bir gemiyle İskenderiye. Oradan da bir süre sonra, 1911'de Londra.

Kayserili tüccar Mustafa Bey'in teklifi üzerine Doğu halıları ticaretine başlar. Onun acentesi olur.

I. Dünya Savaşı öncesinde Paris'e geçer. Türkiye'de Jön Türk ihtilali olmuştur. Balkan Savaşı başlamıştır ve Varna'da kalan erkek kardeşlerinden biri bu savaşta ölür. Elias, Paris'te, bohem çevrelerde de dolaşır. Apollinaire ve Picasso'nun dönemidir bu. Onlarla da tanışır. Kübizm akımı başlamıştır ve Fran-

sız Millet Meclisi'nde, kübist sanat aleyhine çok ağır tartışmalar olur. Bilinen temalar: Yozlaşma, çöküş ve ahlakdışılık... v.b. I.Dünya Savaşı başlar. Üç yüz bin zengin Paris'ten kolayca kaçarlar. Kalan halk ise, koyu bir şovenizmin alkışçılığını yapmaktadır. Bulgaristan, Rusya ile düşman olur. Şaşılacak bir şeydir bu. Ülkeler, iklimler, ayrı ayrı sorunlar, çalkantılar. Ticaret sürmektedir ama. İnsanlar kendilerini çevreleyen koşullar sonucunda ölürler ya da yaşarlar. Savaşa, şovenizme sürüklenirler.

Savaşın ilk yıllarında, 1914'te, Rusların Malmö'de açtıkları bir halı sergisine gelen Elias orada yerleşir. Hemen hemen ilk yabancısıdır bu kentte. İsveçli bir kızla tanışır ve evlenir. Çocukları olur. Adını değiştirir. Alain B. Simon adını alır. İsveç, halkın özgür olduğu, birbiriyle çatışmadığı, herkesin geçinmek olanağını bulduğu, korkusuzca iş ve aile sahibi olduğu bir ülkedir. Açlık ve fanatizm yoktur burada. Bu ülke çarlar ve sultanlar tanımamıştır ve tarihinde hiçbir ihtilal olmamıştır.

Jacques Werup, Alain B. Simon'un yaşamını 1945'lere kadar izliyor. Alman Nasyonal Sosyalizmi'nin İsveç'te yarattığı yankı, Stalingrad'da Alman ordularının yenilmeye başlamasıyla birlikte ağız değiştirip, Nazileri savunmayı bırakıveren Malmö küçük burjuvaları... II. Dünya savaşı başlarında Alain'in İsveç pasaportuyla, Almanya üzerinden Varna'ya yaptığı yolculuk, artık zengin bir halı tüccarı olan Alain'in Bulgaristan kralı III. Boris'le karşılaşması... Bütün bu dönemler romanda yer almakta.

Roman, doğrudan doğruya gerçek olaylar üzerine kurulmuş ve Elias Shimonoff'un gerçek yaşamöyküsünü anlatıyor.

Yurtsuz bir insanın, bir Yahudinin yaşamöyküsüdür bu.

Aslında bir serüven romanı olarak anılabilir. Tam bir aile romanı değildir. Ailenin öteki bireylerinin yaşamöyküleri romanda fazla yer almaz. Yazınsal değeri ayrıca tartışılabilir belki.

Söylendiğine göre de, yazarın dedesinin gerçek yaşamöyküsüdür.

Romanın bildirisi, romanın başına konulmuş olan küçük bölümde. Ulricehamn'da (İsveç'te), 1941 yılında şöyle demektedir Alain B. Simon:

“Sonunda hepsi aynı, hiçbir fark yok aralarında. Hayat herkes için aynı basitlikte. Bir porsiyon istakoz ya da bir porsiyon morina filetosu*, bir çift ipek ya da bir çift pamuk don. İşte hepsi bu: Bu çeşitten nitelik ayrılıkları; biraz da insana dokunan bu.”

* İsveç’te “torsk” adı verilen morina balığı eti ucuz bir balıktır.

Borges'in Kaplanları

Geçenlerde okuduğum bir konuşmasında Borges (Çeviri Gül Işık'ındı. Gül Işık'ın adını görünce insan hemen Italo Svevo'nun o iki eşsiz romanını anımsıyor: *Zeno'nun*, *Bilinci* ile *Senilità*'yı. Çeviriler onundu) ayna, kaplan, labirent gibi metaforlarının sonradan başkalarınca da kullanıldığı görüp, bu metaforlardan soğuduğunu söylüyordu.

Doğrusu Borges'in yazısında, çok kendine özgü öğretilmeler olarak kullanılan bu simgeleri sonradan kimlerin kullandığını bilmiyorum ama, Fransız romancısı Alain Robbe-Grillet'nin *Dans le labyrinthe* (Labirentte) adlı romanı yayımlandığında (1959), Borges'in metinlerinin henüz dünyaca iyi tanınmadığını sanıyorum.

Fransa'da bazı yayınevleri, yazarlarıyla ilgili broşürler yayımlıyorlar. Dağıtmak, yazarla son kitabını yeniden tanıtmak üzere. Sanırım bunlar para ile satılan broşürler değil.

Alain Robbe-Grillet'nin yayınevi Minuit de, öteki bazı yazarları üzerine olduğu gibi, bundan bir süre önce, Robbe-Grillet ile ilgili bir broşür yayınlamıştı. İçinde yazarla yapılmış konuşmalar, yazarın özel albümünden seçilmiş fotoğraflar, özyaşamısal, yazın-dizinsel notlar var.

Robbe-Grillet'nin son yapıtlarından biri *Le Miroir qui revient* (1985) ("Geriye Dönen Ayna" diye çevirebilir miyiz bunu?) adını taşıyor¹. Borges'in aynası mı bu? Sanmam. Robbe-Grillet'nin kendini yansıttığı ayna bu. Kendisiyle ilgili birçok şeyi

yazın anlayışından cinsel zevklerine kadar- açığa vurduğu öz-yaşamsal bir ayna.

Jean Montalbetti ile yaptığı uzunca konuşmada, yazar, şu altı çizilecek şeyleri de söylüyor: "(Kitaplarımda) Kendimden başka hiçbir şeyden söz etmedim," diyor. Ayrıca "Kendi benliğimde her zaman biliyordum ki, gerçek yazarın söyleyecek hiçbir şeyi yoktur," diyor. "Uyanmak isteyen isteklerimi bastırmak isteyen gece canavarlarını, kesinlikle betimleyerek öldürmek için yazıyorum," diyor.

Robbe-Grillet bu yapıtında, anlaşıldığına göre, gerçeklerden de fantazilerinden de, fantazi gibi görünen kendi içgerçekliklerinden de söz ediyor. (Bunları, zaten, her zaman tümüyle birbirinden ayırmak mümkün mü?)

Yazarın bu sözlerini okuyunca, onun yazarken de, konuşurken de, Fransa'daki kültür ortamında kendisini ne kadar özgür hissettiğini düşündüm. Bizde, 1950'li yıllarda Oktay Akbal, *Yenilik* dergisinde "Yazar önce kendisi için yazar" temasında bir yazı yazmıştı da, nasıl da yer yerinden oynamıştı.

Robbe-Grillet'nin labirenti, kuşkusuz, romanın biçimini oluşturan bir iğretilemeydi. Anlatılan gerçek bir labirent yoktu ortada. Bir şeyler labirente benzetilmemekteydi. Ama roman boyunca, Robbe-Grillet'nin betimsel üslubuyla anlattığı çıkışsız bir arayış vardı: Romanın bütününe yayılan, onun "özü"nden çıkarak biçimine yayılan (ya da tersine), artık sanki bütünüyle yapıtın biçimini yapan (Öz ile *biçimin* ayrılamazlığı/ *Rus Formalistleri*). Anlatı ne Kafka'ninkiler gibi doğrudan doğruya iğretileme üzerine oturmuştur, ne simgesel (sembolik) bir labirent söz konusudur; ne de klasik psikoloji ile psikanalize bağlanarak kolayca açıklanabilecek bir labirenttir söz konusu olan. Nitekim yazarın *La Jalousie* (Kıskançlık) adlı romanında da bir duygu olan kıskançlıkla (la jalousie), pencerelerin geçirgen perdesi jaluziler birleşir: Öz ve biçim olurlar birlikte.

Gerçekten Robbe-Grillet'nin anlattığı bir şey yok muydu? Türkiye'de bir yazar Robbe-Grillet'nin söylediklerini söylese, "ha, onun anlatacak bir şeyi yokmuş, kendisi söylüyor" deyip defterini dürerler insanın. Ama elbette Fransız kültür ortamında bu böyle değil. Dil de, anlamlar da, kavrayışlar da, çözümle-

me gücü de çok gelişkindir orada. Marksçı düşünür Lucien Goldmann'ın *Bir Roman Sosyolojisi İçin* (*Pour une sociologie du roman*) adlı yapıtına (1964) bakınız; özellikle oradaki "Yeni Roman ve Gerçek" adlı yazıya. Goldmann, Yeni-Romancıların romanlarının "salt biçimsel deneyler" olduğu savını reddedip, onları kapitalizmin son bunalım çağındaki *nesneleşme* olgusu içine yerleştirerek, bu romancıların çağımızın insan gerçeğini yansıttıklarını anlatmıştı. Hem de çok geçerli toplumbilimsel, felsefi gerekçelerle.

Elbette yazar kendi yapıtından söz ederken başka türlü konuşacaktır; düşünürünse yazınsal yapıta yaklaşımı başka olacaktır.

Zaten yeni edebiyatlara karşı anlayış, bilginin sınırlarını genişleten bir özgürlük içinde var olabilir ancak.

Buradan yeniden deneyim Borges'in *ayna*, *kaplan*, ve *labirent* simgelerine. Doğrusu Borges'in öykülerinde rastladığım *kaplan* simgelerine ya da motiflerine başka yazınsal yapıtlarda rastladığımı söyleyemem. Çok özgün ve sanırım Borges'e özgü simgelerdir bunlar. Başka, çok daha eski kültürlerde, o kültürlerin yazılı metinlerinde ya da inançlarında var mıdır? Bilemem. Doğrusu yazılı metinler üzerine bilgim o ölçüde bilen bir kütüphane kurdu bilebilirdi bunu. Öte yandan, bu motifler yazılı ya da sözlü çok eski edebiyatlarda, kültürlerde var olsa bile, kuşkusuz Borges onları özgün bir bağlamda kullanmıştır. Yazarlığını yapan bütün öğeler göz önüne alınınca, kuşkusuz çok özgün bir yazardır o.

Ama ya *ayna* ve *labirent* simgeleri?

Doğrusu çağdaş düşünür Lacan'ın felsefesinde, "ben" in oluşması sırasında onun yansıtılması olarak anlatılan *ayna evresi*'ni bir yana koysak da, kuşkusuz dünya yazınının son yüzyıllarında bol bol ayna simgesine rastlayacağız. Edgar A. Poe, Ewers* gibi, Chamisso gibi yazarlar... *Gölgesini Yitiren Adam* ya da o bağlamdaki, yakın bağlamdaki yazınsal gelenekleri anım-

* Hanns Heinz Ewers (1871-1942), sonradan nasyonal sosyalizme bağışlanmış bir yazar.

sayalım. Kim bilir şimdi inceden inceye okumadığımız eski romansal metinlerde, *Binbir Gece Masalları*, eski Çin ve Japon romansal metinlerinde, ne çeşit bağlamlar içinde yer alıyor bu nesne, ne çeşit simgesel değerler kazanıyor?²

Labirent simgesine gelince... Borges, bu simgeyi öykülerinin, metinlerinin içinde o kadar çok ve değişik biçimlerde kullanıyor ki, doğrusu bu metafor bu metinlerde hem doğrudan doğruya metin anlatımını oluşturuyor, hem de yazarın çok eski çağlara uzanan, insan varlığı ve yaşam konusundaki kötümser görüşlerini açıklamasını sağlıyor. Borges metinlerinin büyüğü simgeleridir labirent, labirentler. O metinleri anlamlı kılan simgelerdir. Ama biçimin oluşmasını sağlayan simgeler değil, bizzat anlatılan, sözcüğü kullanmaya cesaret edersek, bizzat metnin "özünü" oluşturan simgeler. Öyle ki onda zamansal, sırf zaman olan görünmez labirentler de vardır. İnsanlar cılız varlıklarıyla, önceden belirlenmiş olarak ya da büsbütün rastgele, o labirentlerde buluşurlar. Garip kaderlerini yaşarlar.

Borges'in bu çok kullandığı simgelerinden nefret eder oluşu sanırım, daha çok birçok ülkede, bu arada Latin Amerika ülkelerinde de türemiş olan Borges öykünmecilerinin varlığından gelse gerektir. Yoksa *ayna* ile *labirent* metaforlarını her özgün yazarın, bu simgeleri kullandığı metinlerde ayrı ayrı incelememiz gerektiği çok açıktır.

Not: Daha sonra, yeniden okuduğum, *Venedik'te Ölüm*'de (1913) Thomas Mann, Venedik kanallarının *labirent* gibi olduğunu birkaç yerde yazar; fakat bu benzetmeyi sembol katına çok fazla yükseltmez. IV. Bölümde, anlatının esas sembolü, Tadzio'dan söz ederken de bir paragrafa "Heykel ve ayna!" diye başlar. Ama Mann'ın ardında olduğu temel simge, tanrısal güzelliştir.

Notlar

¹ Robbe-Grillet bu yapıtlarına *romanesque* adını veriyor. Bunların ikincisi de yayımlandı: *Angélique ou l'enchantement* (1988). Robbe-Grillet üçüncü kitabın *La mort de Corinthe* adında olacağını söylüyor.

² Narkissus, kendisini bir suyun yansıtmasında görüp âşık olmuştu kendine. Aynada değil de durgun su yüzünde (İskandinavya’da, ne kadar güzel, narkissus’lar var). Burada masallarda bol bol kullanılan, sır veren, dile gelen, kendisiyle konuşulan, uzağı gösteren, geleceği yansıtan... vb ayna motiflerinden söz etmeyeceğim. Masal bağlamında bu motiflerin işlevi bütün bütüne farklıdır.

Güncel Bir Roman Olarak: "Jönler"

Bekir Fahri'nin asıl adı *Mısır'da Jönler* olan, bu defa *Jönler** adıyla yayımlanan, daha doğrusu ortaya çıkarılan romanı, büyük bir yalnızlığın romanıdır; sefaletle beslenen bir yalnızlığın. I. Dünya Savaşı dönemi diyebileceğimiz bir dönemde yazan Selâhattin Enis'le Bekir Fahri'den sanırım sadece Cevdet Kudret söz ediyordu. (Bu dönemin yitik başka yazarlarının da olduğu kolayca düşünülebilir.) Gerçekten de Jön Türk olan, 1908'de Hürriyetin İlanı'ndan sonra İstanbul'a gelen, 1913'ten sonra da –şimdiki halde– yaşamı bilinmeyen Bekir Fahri'nin *Jönler* romanı da yitikti. Hem bu romanın unutulmamasını sağlayan Cevdet Kudret ile bu baskıyı, gözden geçirerek, bir "giriş" ve birçok "notlar" ekleyerek yayımlayan Atilla Özkırımlı, bu alanda, ne kadar kutlansalar azdır. Öyle sanıyorum ki, günümüz Türkiye'sinde tam bir ulus görünüşü veremememizin kültürel nedenlerinden biri de, çeşitli aşamalardan geçmiş olan kültür ve edebiyatımızı –bu arada düşünsel yaşamımızı– eklemleyip, yorumlamamamızdır. Bunun sorumluluğu sadece dil değişmelerine yüklenemez. Aydın kişiler eski dili de öğrenmek zorundadırlar elbet. Bu ülkede pek çok şey gibi yazılı edebiyat da hep erozyona uğratılmaktadır. Hiçbir güzel evin restore edilmeyip, yıkılıp yerine yenisinin yapılması gibi... Bunun görünüşlerinden biri de edebiyatta hep "mucizevi" yenilerin bulunmasıdır. Bu yeninin yanında bazen belki de daha değerli

* *Jönler*, Bekir Fahri, İletişim Yayınları, İst. 1985, (İlk baskısı: 1910), 171 sayfa.

olan eskinin yaşatılmamasıdır. Örneğin hâlâ çağdaş olan (öte yandan çok da eski olmayan) Peyami Safa'nın 9. *Hariciye Koğuşu*'nu, *Fatih-Harbiye'sini*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu bugün kaç kişi okumaktadır? Konunun bir başka yanı da, yakın tarih bilgisinin de erozyona uğratılmış olmasıdır. Örneğin 1913'te Sadrazam Mahmut Şevket Paşa'nın, Çarşıkapı'da suikaste uğramasıyla açılan terör devri ve diktatörlük, "hürriyet"i ne ölçüde boğdu? İstanbul'da ve Anadolu'da bu terör devri kimleri idama götürdü? 1908 Meclis-i Mebusan'ında milletvekilliği yapmış hangi özgürlükçü insanlar, hangi Hristiyan azınlık temsilcileri bu terör döneminde yok edilmişlerdir? Bunları ancak –bir ölçüde– yabancı kaynaklardan öğrenebiliyoruz. İçinde bulunduğumuz kimliksizliğin manevi kaynakları, kültürel kopukluklarla tarihsizliktir.

Mahmut Şevket Paşa'ya yapılan suikasti bahane ederek İttihat ve Terakki siyasal rakiplerini yok ediyordu. Bu arada, bu olayla uzaktan yakından ilişkili olmayan, sadece muhalefette olan Prens Sabahattin Bey de, bir gün içinde İstanbul'dan kaçmak zorunda kalmıştı. Bazı anılarda Talât Paşa'nın kaçması için kendisini uyardığı yazılıdır. Prens Sabahattin Bey'in düşüncelerine yakın olduğu anlaşılan Bekir Fahri'nin de 1913'ten sonraki yaşamı bilinmiyor.**

Bekir Fahri'nin *Jönler* romanı 1900'lerde Mısır'da yaşayan Jön Türkler'i anlatıyor, ama bu küçük romana "natüralist bir deneme" deyip geçmek de pek doğru değil. Türk romanı için, oldukça erken bir dönemde, kaba natüralizme düşmeyen, bunun yanında, birtakım da erdemleri olan bir metindir bu. Onun için *Jönler* yalnızlığın romanıdır, dedim, sefaletle beslenen bu yalnızlık duygusu– ve bu duygunun Kahire kentinin betimlemesiyle verilmesi– romanın en çağdaş yanısıdır.

Jönler'in konusu, 1902'de, Paris'te, Prens Sabahattin Bey tarafından gerçekleştirilen I. Jön Türk Kongresi'nin (Osmanlı Liberalleri Kongresi) hemen öncesinde Kahire'de geçmektedir.

**Buna karşın *Tarih ve Toplum* dergisinde Bekir Fahri'nin daha sonraki yaşamıyla ilgili bazı bilgiler yayımlandı: "*Bekir Fahri İdiz'in Jönler Romanının Yeni Baskısı Dolağıyla*"; Ali Birinci, sayı: 19, Temmuz 1985, s:67-68

Atilla Özkırımlı'nın da sunu yazısında belirttiği gibi "Romana zaman olarak da Ağustos 1900-Mayıs 1901 arası seçilmiştir." Bu tarihten 1897'ye, özellikle de 1897'de askeri okullarda yapılan toptan tutuklama, mahkûmiyet ve sürgün olaylarına uzanan geriye dönüşler vardır. Romanın erdemlerinden biri burada belirlemektedir: Tutuklama, yargılama, sürgün olaylarına yapılan geri dönüşler çok kısadır. Örneğin 1897'de Taşkışla'daki tutukluluk günleri çok kısa anlatılmaktadır: " O bir defa yetmiş sekiz kişi arkadaşlarıyla şöyle bir gece yarısı, süngüler arasında Taşkışla'dan Beşiktaş önünde yatan vapura indirildiklerini hatırladı. Taşkışla suçlama kurulunu göz önüne getirdi. Orada bir Türk neferinin nezareti altında tutuklu olduğu hapishanenin kuru tahtalarına dokundu" (s. 46-47). Bekir Fahri, bu olayları uzun uzun anlatmasının, onu kaba bir natüralizme götüreceğinin farkındaydı, sanıyorum. Bu anlayışa bağlı olarak, romanda, bu maddi olayların anlatımı yerine, Kahire'de sürgünde bulunan Jön Türk Necip'in romansal yalnızlığı daha çok ön plana çıkarılmaktadır. Roman, gerçek –ve bugün için de belgesel nitelik kazanmış– olaylara dayandığı, olay zinciri ile dramatik yapısı bu gerçek olaylardan kaynaklandığı halde, Necip'in Kahire'deki yalnızlığının anlatılmasında romansal bir bireysellik vardır. Bekir Fahri'nin romanının birinci erdemi bence budur.

Romanın ikinci erdemi de Kahire kentinin birçok sokaklarıyla, semtleriyle, yapılarıyla, bahçe ve parklarıyla betimlenmesidir. Bekir Fahri, bu konuda neredeyse bir Fransız Yeni Romancısı gibi davranmaktadır. Bu betimlemeler ayrıca Necip'in çökmüş ruh halini de yansıtmaktadır. O geniş, lükse boğulmuş bir yarı sömürgeci caddeleri, iç karartıcı dar sokaklar, o sıcak iklim, bütün o yabansı kent, kokular, sokakları dolduran insanların görünüşü, renkler, o karmakarışık insan dokusu, Necip'in yalnızlığının duyurulmasına yaramaktadır. Elbette bu romanı, Yeni Roman örnekleriyle karşılaştıracak değilim. Bu romanda betimleme, kentin, sokakların, iklimin betimlenmesinde kalmaktadır, bu romana "objectale" bir roman diyemeyiz. Ama bu romana gereken de budur.

Bekir Fahri, pek de "karakterler" yaratmanın ardına düş-

memiştir. Ama elbette Yeni Roman'da olduğu gibi "kişiliksizleştirilmiş" de değildir roman metni. Yeni Roman'ın Natüralist Okul'la bağlarını öne sürenleri haklı çıkaracak ölçüde uzak bir akrabalıktır söz konusu olan. Onun bugünün bazı Türk yazarlarıyla kendiliğinden var olan doğal akrabalığı gibi. Metinde, bir ölçüde karakterler vardır: Hilekârlar, düzenbazlar, dürüstler, içekapalılar... vb Ama Bekir Fahri'nin karakterler yaratma ardına düşmemesi bence hiç de eksiklik değildir, romanını bugün de önemli ölçüde yeni kılan bir özelliktir. Ama çizilen insan öğelerinin bir Fransız natüralist romanında olduğu ölçüde derinleşmediğini de kabul etmek gerekir.

Bekir Fahri, tutuklanma, yargılanma, sürgün gibi çıplak olayları ön plana çıkarmama ustalığını gösterdiği gibi, sonradan yer yer Türk romanında ortaya çıktığının aksine (özellikle Kemal Tahir... vb bazı yazarların romanlarında) çok ünlü tarihsel kişileri de ikinci planda göstermektedir. Sultan Hamid'in kız kardeşinin kocası olan eski Adliye Nazırı Damat Mahmut Celâlettin Paşa ile oğulları Prens Sabahattin Bey ile Prens Lûtfullah Bey romanda iyice arka planda kalıyorlar. Romanın kahramanı Necip, onların sekreteri durumundaki Jön Türk arkadaşısı Eftal'i -onların kaldıkları konakta- ziyaret ediyor. Burada prenslerin sadece sözü ediliyor (s.91). Bir de bu ünlü kişiler romanda, Kahire'den ayrılırken tren istasyonunda görünüyorlar (s.130). Bilindiği gibi Osmanlı reformatörü, bu namuslu insan Damat Mahmut Celâlettin Paşa, 1903'te Paris'te ölmüş, cenaze törenini kayınbiraderi Sultan II. Abdülhamid onu (ve doğal olarak Osmanlı liberalleri oğullarını) karalamak için kullanmak istemiş, ortalığa yalanlar yaydırmıştı. Bu eski bakanın kemikleri Père Lachaise Mezarlığı'nın Müslümanlar bölümünden alınarak 1908'de Hürriyetin ilanı ile, İstanbul'a oğullarınca getirilebilmiştir. Bu tarihsel kişilerin arka plana itilmiş olması Bekir Fahri'nin natüralizmi benimsemiş, bu yazınsal anlayış içinde de bir ölçüde mesafe almış, öte yandan da kaba natüralizmden uzak kalmış olduğunun bir kanıtıdır. (Jönler'in yazılmasından yıllarca sonra yazılmış pek çok romanın düştüğü kaba natüralizm, didaktizm ve basitlik düşünülürse, 1910'da yayımlanmış

olan bu romanın olumlu özellikleri daha iyi anlaşılır.) Gene Türk roman dünyasının temelinde yatan çok önemli iki romanda –Mithat Cemal’in *Üç İstanbul*’u ile Nahit Sırrı Örik’in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanları– ünlü kişiler Talât Paşa ile Sultan II. Abdülhamid’in roman kahramanları arasında ortaya çıktıkları, fakat bu tarihsel kişilerin, romanların yapısına göre oldukça arka planda kaldıkları belirtilmelidir. Öte yandan Fransız edebiyatını da iyi tanıyan Nahit Sırrı Örik’in hayatının son yıllarına kadar, Akaretler’de oturan Sultan Hamid’in çok yakın akrabası bir hanıma nezaket ziyaretlerini sürdürdüğü düşünülecek olursa, kendisinin Sultan’ı da şahsen tanıdığı düşünülebilir. Nahit Sırrı Örik’in romanlarının uzun yıllar gölgede kalmış olması da anlaşılması zor, açıklanması gerekli bir olaydır.

Burada belirtilmesi gereken, edebiyat tarihiyle ilgili bir gerçek de, sanırım, Türk romanının köy romanı ve folklor ürünlerinden beslenen bir roman türü olarak değil de, doğrudan doğruya gerçekçi, natüralist ya da kurguya dayalı bir roman türü olarak (örneğin, *Recaizâde-Araba Sevdası*) doğmuş olmasıdır. Köy romanı ile folklor öğeleriyle beslenen roman, Sabahattin Ali’nin “Hasanboğuldu” hikâyesini yazmasından sonra, özellikle de 1950’den sonra oluşmuştur. Bu köy romanı ile folklor öğelerine ya da ilkel bir epos taklidine yaslanan roman türünü, Cumhuriyet popülizminin bir ürünü saymak gerekir. Nabizade Nâzım’ın 19. yüzyılda yaptığı denemeleri (*Karabibik*, 1890) Natüralist Okul’a bir yaklaşma çabası, Yakup Kadri’nin *Yaban*’ını da entellektüel bir roman saymak gerekir. Bu açıdan, köy romanı ile folklor öğelerine yaslanan romanı, kurguya dayanan entellektüel yazının oluşması açısından bir gerileme saymaktayım. Bu çeşit edebiyat anlayışları, bir dönemde, ilerlemiş edebiyatların yaşadığı ülkelere Türkiye’yi, belki bir ilginç olaylar ülkesi olarak gösterebilir ama, Türk düzyazısının ve bir düşünme formu olan romanın düzeyini yükseltmez. Öyle sanıyorum ki bu tür yazınlar şişirilip öne sürülmeseydi de Türk romanı eski ustaların –natüralist, gerçekçi ve kurguya önem veren yazarların– yolundan gitseydi, bugüne değin Yeni Flaubertci ya da fantastik-gerçekçi ya da başka eğilimlerde çağdaş roman akım-

larının düzeyine kolayca yükselmiş olacaktı.

II.Abdülhamid'in kurucusu ve yerleştiricisi olduğu despotizmin uzantıları hâlâ baş vermeye devam ettiği için, Bekir Fahri'nin *Jönler* romanı ayrıca oldukça günceldir de. Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün* romanı kadar doktriner milliyetçi olmasa da –çünkü Bekir Fahri kozmopolitizmi çok daha rahat karşılamaktadır– bizdeki tarihsel bir olgu olarak merkezi otokrasi... vb. tarihsel-siyasal konularda insanı düşündürmektedir. Bu roman Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Sürgün*'ü ile Refik Halid Karay'ın *Sürgün*'ü yanında özel bir yere konulmalıdır. *Jönler*'in kahramanı Necip, "millet" dediği "halk" ögesi üzerinde de düşünmektedir (s.49). Acaba Sultan Hamid, hâlâ bazı uzantıları gözlenebildiğine göre, otakrasisini halkın konumuna uygun bir biçimde mi oluşturmuştu? Bugüne kadar siyasal felsefelerini popülizm üzerine oturtanlar bunu kolayca siyasal otokrasi haline dönüştürebildiklerine, günümüz popülistlerinin siyasal çizgileri de –zaafları ne olursa olsun– aydınların toplum üzerindeki etkilerini silmek olduğuna göre, Türkiye'de halka, merkezi iktidar yapılanması arasında çarpık bir oluşum mu söz konusudur? Ama halkın bu edilginliğinin de etnolojik ve tarihsel nedenleri ortaya çıkarılabilmelidir. Bu edilginlik nedenlerinin ancak pek azı bilinmektedir. Bekir Fahri'nin, bu gerçek Türk aydınının geleneksel onurlu çizgisini yaşamış bu insanın romanı, kitaplığımızda layık olduğu yeri alacaktır.

Türk Edebiyatında Birkaç Sürgün Romanı

Yaşadığımız çağın büyük sürgünlerinden İspanyol şairi Rafael Alberti *"Dönüşün olanaksız olduğu duygusuna ulaştığınız zaman, gerçekten sürgünde olduğunuzu duyarsınız,"* diyor.

Rafael Alberti, İspanya'yı, iç savaşın sonunda, terk etmişti; bu ayrılıştan sonra da, otuz dokuz yılını sürgünde geçirdi. Yaşamının sonuna kadar Lehçe yazmaya devam eden Vitold Gombrowicz otuz yıl sürgünde kaldı, yeniden yurdunu görmeden Marsilya'da öldü. Bugün Filistinli şair Mahmut Derviş sürgündedir, Çek romancı Milan Kundera da, Rus şairi Brodsky de. Nâzım Hikmet sürgünde öldü. Birçok Latin Amerikalı, Macar, Romanyalı, İranlı, Türk, Arap... yazar da hep sürgündeler.

Odyseus edebiyatta sürgünün simgesi haline gelmişti. kendi sürgününü seçen Joyce da, bir 'Odyseus' yazdı. Romalı şair Ovidius, Karadeniz kıyısına sürgün edildi; yaşamının sonuna kadar orada kaldı. Descartes'ın sürgün yılları oldu. 19. yüzyıl Türk modernleşmesinin yazarları da, aynı yüzyılın son on yıllarında Jön Türkler de uzun yıllar sürgünde yaşadılar. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan "yitik kuşağı" gönüllü sürgününü seçti. Onlar daha çok Paris'teydiler. Nasyonal sosyalizm dönemi demokrat Alman yazarların zorunlu sürgün dönemiymi. Yurtları dışında bir "sürgün edebiyatı" oluşturdular. Yüzyılın belki de en büyük entellektüel göçüydü bu.

İlkçağ'da, ortaçağ'da ya da bugün, yazarın zorunlu ya da gönüllü, sürgünlüğü devam ediyor. Belki de artan bir sayısal

yoğunlukla. Günümüzün de bir sürgünler, sürgün yazarlar, şairler dönemi olduğu gözlemlenebiliyor.

Sürgün cezası Osmanlı otokrasisinin, siyasal nedenlerle en çok kullandığı cezalardan biriydi. O zaman Avrupa-Asya-Afrika'nın birleştiği bir coğrafya bölgesinde, geniş topraklara yayılmış olan bu imparatorluk, siyasi sürgünleri ülke dışına değil; fakat ülke içinde uzak yerlere gönderiyordu. Bu yer Karadeniz kıyılarında değilse, Anadolu'nun içleri, yoğunlukla da Arap Yarımadası'nda ya da Kuzey Afrika'da oluyordu.

Kendine özgü kapalı bir yapıda, karmaşık iktidar aygıtıyla halkın konumunun birbirinden uçurumla ayrıldığı (iktidar *tan-rısaldı*, halk ise *kuldu* sadece) bu imparatorluğun tarih çizgisi –rönesans ve keşifler sonrası Avrupa'nın üstünlüğüyle karşılaşp sarsılmadan önce– dini dış politika aracı yapan, yayılmacılık için kullanan, ama içeride Doğu ortaçağına özgü düzeni sürdürmek için dengeler arayan bir düzendi. Elbette bu düzen, zaman zaman halkın hoşnutsuzluğu, daha çok da zenginlikle birleşen iktidar çevresindeki çatışmalarla sarsıntılar geçiriyordu. Bütün bu sarsıntılar sonucunda binlerce sürgün, ülke içindeki sürgün yerlerine doğru yola çıkıyordu.

İslam dini oluşurken Muhammed'in Mekke'den Medine'ye göçmesi –ya da sürgün olması– en önemli dönüm noktasıdır. İslam takvimi de bu tarihten başlar. Bu olay, bir anlamda İslamın kent uygarlığına geçişini de simgeliyordu.

Osmanlı İmparatorluğu, 17 yüzyıldan sonra, Batı'nın teknik üstünlüğünü önce savaş alanlarında duymaya başladıktan sonra, (çünkü ekonomik durgunlaşmanın getirdiği dinamik yoksunluğunu gözlemleyecek bilinçten yoksundu) çok daha sarsıntılı bir döneme girdi. Artık onun için tarih, dinsel-gele-neksel tutuculukla, reform ve modernleşme zorunluluğu arasında gidip gelmeye başlamıştır.

Modernleşme zorunluluğu 18. yüzyılın sonunda yaşamsal bir gereksinme haline geldi. Türkiye'de 19. yüzyıldan başlayarak bu modernleşme gereksinimine bağlı olarak yeni *aydın* tipi doğmuştur. Daha önceki aydın, *medreseden* gelen aydınla *tekke-*

den gelen aydındır. Medreseden gelen aydına *ulema* deniyordu. Ulema dinsel eğitim görüyor, devletin iktidar yapısının ideolojik kanadını oluşturmak üzere yetiştiriliyordu. Kendine öğretilen dogmalardan kuşku duymaması gereken, merkezi iktidarın dinsel düşünceyle iç içe görünen ideolojisinin taşıyıcısı oluyordu. Bu zümre eski Çin'deki Literati sınıfı kadar geniş bir sınıf olmasa da, ayrı bir dili ve mantığı vardı.

Tekkeden gelen aydınlar içindense, Anadolu'da başkaldırıci insanlar çıkmıştır: Bunlar tarikatlar içinde, göçebe Türklerin Alevi-Bektaşî geleneklerini hâlâ yaşıyorlar, geleneksel olarak da merkezi otoriteyle uzlaşmıyorlardı.

Bu eğilimin son büyük temsilcisi, 16. yüzyılda bir ayaklanma sonucu Sivas'ta idam edilen halk ozanı *Pîr Sultan Abdal*'dır. Gelenekse, Türklerin Anadolu'ya gelmeleriyle başlamakta, başta *Hacı Bektaş Veli* ve *Ahmet Yesevi* (12. yüzyıl) olmak üzere birçok ermiş kişiye bağlanmaktadır. O dönemin ozanları aynı zamanda tarikat başkanları da olan köylü isyancılarıdır. Bunlardan *Baba İshak*, Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasına yol açacak bir köylü isyanını başlatmıştır.

15. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayarak merkezi otoritesini güçlendiren Osmanlı Devleti, halk yaşamının ötesinde bir üstkültür ve üstdil yarattı. İşte bu özel dil "sürgün" kavramı açısından da Arap dilinden aldığı sözcüklerle çok zenginleşmiştir. Muhammed'in, Mekke'den Medine'ye göçü dolayısıyla *hicr* (hicret, hicrî, hecr) sözcükleri de Türk diline girmişti. 20. yüzyıl edebiyatında dahi, yakın zamanlara kadar kullanılan "hicran" sözü de aynı kökten gelir. Sürgün, kendiliğinden *hicran*'ı getirir. Gezici "trubadur" halk şairi, yurdunu -dar anlamda doğup büyüdüğü yöredir bu- terk edince, hep hicran, hicranlar içinde yaşar artık. Ama halk dilinde bulunan *sıla*, *gurbet* gibi sözcüklerin ötesinde, *menfi* (sürgün edilmiş), *menfa* (sürgün yeri), *nefy* (sürme)... gibi sözcükler hem Divan Edebiyatı'nda, hem de resmi dilde yer alırlar. Çünkü yaşam da, edebiyat da, devlet yönetimi de, sürgün olma, sürgün edilme olgusuyla doludur¹.

Türkiye'de "intellectual" kavramının karşılığı olan aydın

sözcüğü, doğrudan aydınlanma çağından geliyor. Bir bakıma aydın, aydınlanma çağı geleneğine bağlı kültürlü kişi demektir. Kavram kendiliğinden aydının, toplumunu etkilemek, dönüş-türmek konumunda olduğu çağrışımını yaratır neredeyse.

Türkiye'nin modern anlamda ilk aydınları 1839 Tanzimat hareketiyle birlikte var olmuşlardır. Aydınlar, Fransız İhtilali'nin getirdiği düşüncelerin yarattığı düşünsel ve toplumsal kurumlaşmalar gereksinmesinin bir yansımasıdır.

Tanzimat Fermanı'nı ilan eden sadrazam Büyük Reşit Paşa, düşünce yapısı bütünüyle Batı'da biçimlenmiş bir aydıydı. Onu izleyen aydınlar arasında, en etkilisi Namık Kemal oldu. Tabii hukuk görüşüne bağlı olan bu heyecan dolu yazar, siyasal demokrasiyi gerçek kavramlarıyla savunamasa bile, mutlakiyetçi monarşiyi sarsacak düşünceler attı ortaya.

Namık Kemal'in mutlakçı monarşiye karşı öne sürdüğü kavram, toplumsal ve bireysel perspektifleri olan bir "hürriyet" kavramıdır. Yazarın savunduğu düşüncelere Devletin verdiği karşılıksa sürgün cezası oldu. *Vatan yahut Silistre* adlı piyesinin sergilenmesinin İstanbul'da yarattığı heyecan, 1873'de, Kıbrıs Adası'ndaki Magosa zindanına sürülmesine neden oldu. Ardından adada bir evde oturmasına izin verildi. Türkiye 19. yüzyılının aydınlık noktası bu özgürlük şairi, 1877'de Midilli Adası'na sürülecek, sonra da bir daha İstanbul'a dönememesi için, o adanın mutasarrıflığına atanacak, bu adada ölecektir.

Böylece Türkiyeli aydının modern çağdaki sürgünlük yaşamı da başlamış oluyordu. Namık Kemal ile arkadaşları Paris ve Londra'da kaldılar, mutlak monarşiye muhalefet eden gazeteler çıkardılar. Modern Türkiyelilerin toplumda derin izler bırakmış ilk sürgün dalgasıdır bu. Namık Kemal ile arkadaşları, kurdukları gizli örgütün adına bağlı olarak *Yeni Osmanlılar* adıyla anılıyorlardı.

İkinci sürgün dalgası, Yeni Osmanlılar'ı izleyen, ülkede meşruti bir değişiklik isteyen Jön Türkler'in gönüllü ve zorunlu sürgünlükleridir. O dönemde bir aydın Avrupa'ya kaçmasın, hemen despot hükümdarın özel mahkemesinde ölüm ya da sürekli hapis cezasına çarptırılıyor, böylece sürgünlüğü zorunlu

sürgünlüğe dönüşüveriyordu. Yeni sürgün dalgası, 1889'da, İttihat ve Terakki Partisi'nin kurucusu, Fransız pozitivizmine bağlanmış olan Ahmet Rıza Bey'in, sürgünlüğü, ihtilâlin 100. yıl kutlamaları için Paris'e gelerek 1908'de II. Meşrutiyet'in kabulüne kadar süren kararlı muhalefeti seçişiyle başlar². İşte Namık Kemal'den sonraki kuşaktan, ilk Türk romancılarından Sami Paşazade Sezai'nin de 1901'de Ahmet Rıza Bey'in yanına gelerek sürgün olmayı seçmesi bu dönemin edebiyata yansıyan önemli olguları arasındadır³.

Sami Paşazade Sezai, Namık Kemal'in düşüncelerine de, onun Divan Şiiri'nin sembolizmini bir yeni empresyonist tasviricilikle birleştiren, bu romanda yapısal bir öge gibi kullanan, düzyazı diline de bağlıydı. Yayımladığı tek roman *Sergüzeşt* (1877), köle ticaretine karşı çıkan militan düşünsel özellikler taşıyordu.

Romanın Kafkasya'dan İstanbul'a çalınarak getirilmiş esir kız Dilber'in yaşamı çevresindeki olay örgüsü, dönemin Osmanlı toplum düzenine yöneltmiş pek çok eleştiriyi de içerir. Durgun Şark, geri toplumsal sınıflar, insan ilişkilerini bayağılaştıran para ve ilkel tahakküm duyguları, geleneksel kuralların baskısının insan yaşamında yarattığı trajediler... romanın temalarıdır. Romandaki olumlu insan, Asaf Paşa'nın Avrupa'da resim öğrenimi görmüş oğlu Celâl, Dilber'i sever. Ama töreler ağır basar. Dilber konaktan kaçırılarak Mısır'a götürülür ve zengin bir tüccara satılır.

Aslında, o dönemin Osmanlı toplumundaki beyaz insan ticaretine karşı bir protesto olan roman, Dilber'in Mısır'da efendisi tüccarın yanından kaçmasından sonra, Nil Nehri'nde intiharına kadar yaşadığı umutsuzluğu, kararsızlıkları anlatırken estetik bir güzellik kazanır. Dilber'in umutsuzluğunun betimlenmesi, II. Abdülhamid istibdatının insan bireyinde yarattığı çıkışsızlık duygusunun metaforu gibidir. Bir yandan da Sami Paşazade Sezai'nin sürgünlük yıllarının önsezisini içinde taşıyor gibidir.

1908 Anayasa devrimiyle, Paris'te, Cenevre'de, Kahire'de

sürgünde bulunan Jön Türk politikacılar, romancı ve şairler⁴ de İstanbul'a döndüler. Söz konusu olan, milliyetçi çalkantılar ve büyük devletlerin baskılarıyla sarsılan çok uluslu bir imparatorlukta Batı tipi parlamenter, çok partili bir demokrasi kurmaktı. Fakat birkaç yıl içinde ülke savaşa sürüklenecek, içeride de iktidar, sivil Jön Türkler'in elinden kolaylıkla kaçacak, aske-
rileşecektir.

İttihat ve Terakki Partisi 1912'de açık askeri bir diktatörlüğe yöneldiğinde aydın için 1918'de İstanbul'un İngiliz, Fransız ve İtalyan askeri güçleriyle işgaline kadar sürecek yeni bir sürgün dönemi başlayacaktır. 1924'te de, Ulusal Savaş'ın sonunda imzalanan Lozan Anlaşması'na konulan bir hükümle, muhalefet yanlısı 150 aydın resmen sürgüne gönderilecektir. Bu arada Osmanlı hanedanının da sürgüne gönderildiğini not edelim⁵. Aynı dönemde Beyaz Ruslarsa akın akın Türkiye'ye geliyorlardı. "Yüzellilikler" olayı Türkiye'nin modern yaşamının üçüncü büyük sürgün dalgasıdır. "Yüzellilikler", ancak 1938'den sonra çıkarılan bir af yasasıyla yurda dönebileceklerdir.

Türk edebiyatında, ele aldığımız dönemde yayımlanmış, sürgün temasını işleyen, ikisi de adında sürgün sözcüğünü taşıyan üç roman vardır.

Abdülhamid despotizmi döneminde, Mısır'da sürgünde yaşayan ve bir Jön Türk olan Bekir Fahri'nin *Mısır'da Jönler* (ilk baskı, İstanbul 1910; ikinci baskısı *Jönler* adıyla, İstanbul, 1985) adlı romanı, bu romanların ilkidir. İkincisi, tanınmış romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Sürgün* (1937) adlı yapıtı, üçüncüsü ise "Yüzellilikler"den olup, on beş yıl Beyrut, Halep yörelerinde sürgünde kalan tanınmış yazar Refik Halit Karay'ın *Sürgün* (1941) adlı romanıdır.

Bu yapıtlardan ikisi gerçekten sürgünlüğü yaşamış iki yazar olan Bekir Fahri ile Refik Halit tarafından yazılmıştır.

Bekir Fahri'nin *Mısır'da Jönler* adlı romanı, II. Abdülhamid'in istibdat yönetimi sırasında Mısır'a kaçmış olan Jön Türkler'in yaşamını konu almaktadır. Fransız natüralizmine, bu arada da en çok Emile Zola'nın roman anlayışına bağlı olan ya-

zar, romanına zaman parçası olarak Ağustos 1900-Mayıs 1901 arasını seçmiştir. Yazar romanını, 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte İstanbul'a döndükten sonra 1910'da yayımlama olanağını bulmuştur⁶.

Gene aynı yıllarda İstanbul'da yayımlanan *Piyano* adlı magazin dergisinde roman sanatı üzerine görüşlerini anlatan yazar, natüralist okula bağlı olduğunu açıklar.⁷

Bekir Fahri, bu tek romanında hayatı olduğu gibi yansıtmayı amaçlar; fakat onun natüralizm anlayışı, roman kahramanlarının fizyolojik yapılarının, kalıtımlarının gösterdiği özelliklerin, kişilerin karakterini belirleyen ve romanın dramatik yapısını etkileyen etmenler olarak ele almaya kadar götürmez onu. Bu bakımdan romanın bir Zola ya da Goncourt Kardeşler roman ailesine katıldığını düşünmek zordur. Yaşamı olduğu gibi yansıtan, bunu daha çok o dönem için oldukça yeni sayılması gereken kent ve lokal betimlemeleriyle yapan, yer yer günümüz bazı Yeni Roman örneklerinde olduğu gibi *objectale* özellikler taşıyan bir romandır bu.

Romanın kahramanı Necip, 1897'de askeri okulda tutuklanıp Trablusgarp'a (bugünkü Libya) sürülen, oradan kaçarak Kahire'ye gelen Askeri Tıbbiyeli bir gençtir⁸. O dönemde sürgün yeri olarak seçilmiş olan Trablusgarp'a sürülenler Mısır'a kaçabiliyorlardı. Necip, Kahire'de, Türkiye'den kaçarak gelmiş Türkler, Arnavutlar ve Ermenilerden oluşan bir sürgünler çevresi bulur. Bunların bir bölümü de Jön Türkler'dir.

Roman o çevreyi, sürgünlüğün ağır psikolojisini, maddi zorluklarla sürdürülen yaşamları, bu arada da türlü görünüşleriyle Kahire kentini betimlemektedirler. *Jönler*, yalnızlığın romanıdır; maddi sefaletle de beslenen bir yalnızlık duygusu –ve bu duygunun, roman kahramanına yabansı gelen Kahire kentinin betimlemesiyle verilmesi– romanın en belirgin yanıdır.

Roman Necip'in, Kahire'de kaldığı salaş yerde bir sabah, işsizlik ve sefalet içinde uyanmasıyla başlar. Roman kahramanını Kahire'ye sürükleyen serüvense, çok kısa olarak, ikinci bölümde verilmiştir:⁹

“ O bir defa yetmiş sekiz arkadaşıyla şöyle bir gece yarısı, sün-

güler arasında Taşkılla'dan Beşiktaş önünde yatan vapura indirildiklerini hatırladı. Taşkılla suçlama kurulunu göz önüne getirdi. Orada bir Türk neferinin nezareti altında tutuklu olduğu hapishanenin kuru tahtalarına dokundu."

Söz konusu olan, genç Askeri Tıbbiyelilerin tutuklanıp, sürgün cezasına çarptırılmaları, bir gemiyle Trablusgarp'a sürülmeleridir. Yazarın sürgünlüğe yol açan olayları uzun uzun anlatmaması romanın kaba natüralizme düşmesini önlemekte, onu bir serüven romanı olmaktan kurtarmaktadır. Bekir Fahri'nin romansal bir zaman parçasını seçmesindeki bu erdeme bağlı olarak, olayların anlatımı yerine, Kahire'de sürgünde bulunan Necip'in romansal yalnızlığı ön plana çıkmaktadır. Roman, gerçek –ve bugün için artık belgesel nitelikler kazanmış olaylara dayandığı, olay zinciri ile dramatik yapısı bu gerçek olaylardan kaynaklandığı halde– Necip'in bu kentteki yalnızlığının anlatılmasında –yazarın kesin natüralizm isteğine karşın– romansal bir bireysellik taşımaktadır.

Bu romanın başka bir erdemi de, Kahire kentinin sokaklarıyla, alanlarıyla, mahalleleriyle, yapıları, bahçe ve parklarıyla betimlenmesidir.

Bekir Fahri, bu konuda, neredeyse bir Fransız Yeni Romancısı gibi davranmaktadır. Fakat bu betimlemeler, ayrıca, Necip'in çökmüş ruh halini de yansıtmaktadır. Söz konusu olan çağdaş insanın nesneleşme olgusunun yansıtılması değil, sürgünün yaşadığı ağır, ezici, somut hayattır. O geniş, lükse boğulmuş bir yarı sömürgeci caddeleri,¹⁰ iç karartıcı daracık sokakları, o sıcak iklim, bütün o yabansı kent, kokular, sokakları dolduran insanların görünüşleri, günbatımları, o karmakarışık insan dokusu, Necip'in yalnızlık duygusunun yansıtılmasının biçimlenmesine yardım etmektedir.

Kuşkusuz bu romanı, Yeni Roman örnekleriyle karşılaştıracak değilim. Romansal amaçlar da, teknikler de epeyce farklı. Bekir Fahri romanında kentin yapısını, sokaklarını, iklimini betimlemekle kalmakta, roman bütünüyle *objectale* amaçlar gütmemekte, yazar karmaşık roman tekniklerine ulaşmamaktadır. Ama yapıt, o dönemin Türk romanı için, hem sade estetik

yapısı, hem lokal-insan ilişkilerinin iyice önemsenmesi açısından, ilgi çekici nitelikler taşımaktadır.¹¹

Romanda, Kahire kentinin toprak renkli, boz, turuncuya çalan havası savruluyor sanki. Ah, o anlaşılması güç Kahire kenti, toprak labirent:

iki genç karşısında, meydanın ortasında gözüken parmaklıklı tarhun yanında duran bir tramvayın yanından geçerek, araba ve otomobillerin devamlı takip ettikleri Nil yolunu tuttular... Sağdaki kışlanın kumlu meydanında birtakım çıplak baldırlı İngiliz askeri, ayaklarının kaldırdığı tozlar arasında havaya fırlattıkları büyük bir topun arkasından koşarak itişiyorlardı... Şimdi önlerindeki manzara ansızın garip ve ürkütücüydü. Hele ta uzaklarda bir sıra kesif, siyah akasyaların dalgalanışları ortasında donuk başlı yükselen Cizre ehramları, beride, karşıki küçük Cezire Adası sahilinde, korkusuz yükselen hurmalarıyla Nil'in biraz alçalmış kenarlarında duran kat kat (yığınlar) seyahat vapurları, Nil'in ötesinde berisinde gözüken birtakım yüksek direkli acayip kayıklar, hep iki genç(in) nazarına garip bir vahşetle çarpıyor; ufkun boşluğu altında vücudu hissölunan çöl manzaralarının vahşetini artırıyordu. Şimdi yanı başında, birtakım taş kaidelerin teşkil ettiği kemerler üzerine dayanan, kenarı kafesli demir köprü, sürekli bir araba, otomobil, insan gürültüsüyle inliyordu..."

Romanda sayfalarca, art arda süregiden bu çeşit Kahire betimlemeleri vardır. Bu betimlemeler sürgünün "kimsesizlik duygusu"nu artıran "yabancı manzaralar" dır. İşin ilginç yanı, oturanlarının çoğunun Müslüman olduğu, eskiden de İstanbul'un nüfuzu altında kalmış olan Mısır'da, sürgün için, bir Avrupa ülkesinden daha az yabancı değildir. Ama Jön Türk ya buradaki "sefaletle katlanacaktır" ya da yurduna dönüp "istibdatın ayaklarına kapanacaktır". Ama o asla ikinci yolu seçmeyecektir.

Jönler romanında, Türk romanının oluşması süreci açısından, başkaca ilgi çekici öğeler de var: Bunlardan biri romanın o dönem Türk romanının kolayca düşebileceği melodramatik bir yapıya düşmemesidir. Sürgünün yaşamı dramatiktir, ama abartılmamış bir durumdur bu. Onun bu konumu romanın başın-

dan sonuna kadar abartılmadan sürer. Oysa, biraz sonra inceleyeceğimiz Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'ü, çok daha sonra yazılmasına karşın, dramatik yapıyı melodramatikleştirme gereksinimi duyar. Refik Halit'in romanı *Sürgün* ise, romanın bütününe yayılmamış olsa da, içinde melodramatik bir öge barındırır.

Jönler, Jön Türkler'in, Kahire'deki sefaletten kaçarak, Avrupa'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altındaki Balkanlarda, kısmen bağımsızlaşmış yerlerde, kendilerine sığınacak yerler bulmalarıyla sonuçlanır.

Bu arada, romanda, yazılış açısından, dönemine göre çok ilginç bir bölüm daha vardır.¹² Kahire'de, gazinolarda, bir gece birlikte olan Jön Türkler'in, ağır Osmanlıca diliyle yazdıkları şiirleri, içlerinde yaşadıkları boşluğa meydan okurcasına, bağırarak birbirlerine okudukları coşkulu sahne. Bayağılığa düşmeden, dilin serüvenini araştıran modern bir roman bölümü araştırması gibi kitapta yer alır bu bölüm.

Fakat sürgün yeri, sürgün yazarın içine işlemektedir. (Ovidius da Karadeniz'de, Köstence yöresinin en güzel imgelerini yansıtmadı mı? Nâzım en güzel şiirlerini Varna'da yazmadı mı?) Sürgün orada yaşarken, sevmese de orayı. Nitekim Bekir Fahri, İttihat ve Terakki'nin diktatörlüğe yöneldiği dönemde, bir iş bularak yeniden Kahire'ye gidecek, yıllar sonra İstanbul'a dönecektir.

Yakup Kadri siyasal sürgün olmamıştı. Tersine, ulusalcı Ankara hükümetinin yakınındaydı. Kurgusal bir roman olan *Bir Sürgün* hem melodramatik bir sürgünlük öyküsü anlatır; hem de materyalizm üzerine kurulmuş Batı dünyasıyla (romanda somut olarak Fransa), durgun, düzensiz, baskı altında, ama insan ilişkilerine yansıyan manevi bir zenginlik içinde yaşayan Doğu dünyasını karşılaştırır. Abdülhamid istibdatının kötülüğünü ortaya dökerken, Batı'nın çıkarıcılığını, bunun yanında da Jön Türk hareketinin zayıflıklarını göstermek ister. Yazarın 48 yaşındayken, 1937'de yayımladığı bu roman, 1900'lerde geçer.

Jön Türkler'in siyasal düşüncelerini incelemiş olan günü-

müz düşünce tarihçilerinden Şerif Mardin, ünlü yapıtının önsözünde şu görüşlere de yer vermektedir:

“Oldukça idealist gayelerle ortaya çıkan bir hareket, az zamanda inanılmaz derecede yoğun bir entrika, karşılıklı itham ve dedikodu havasına bürünmüştür. Kişisel uğraşlar Jön Türkler arasında öylesine yoğundu ki, sanki birbirlerini tökezletme stratejisi siyasi fikirlerinin gerçek içeriğini oluşturuyor, teorik program ise gerçek amacın kamuflajlı paravanası ve maskesi olarak ortaya çıkıyordu.”¹³

İşte Yakup Kadri’nin *Bir Sürgün* romanı, roman kahramanının Paris’te içine düştüğü yalnızlık içinde, bu düşünceyi, henüz Şerif Mardin yazmadan önce, ortaya çıkarmak ister gibidir.

Osmanlı ülkesindeki dinamizm yoksunluğu, II. Abdülhamid rejiminin ağır istibdat havası altında, bir “Batı hayranı” olan roman kahramanı, İzmir limanında, yabancı bandıralı bir gemiye iltica eder. Paris’e, muhalif düşünceleri ülkede duyulan Jön Türkler’in yanına gidecektir. Pire Limanı’nda çeşitli Jön Türk gazeteleri satan, yarı dolandırıcı bir Türk gazete satıcısına rastlar. Paris’te ise onu zaten Jön Türkler arası bir çekememezlik ortamı beklemektedir.

Jön Türkler, Ahmet Rıza Bey taraftarları ve Prens Sabahattin Bey taraftarları olarak ayrılmışlardır; sanki hiçbirisi “vatan, millet taraftarı” değildir. Roman kahramanı ağır ağır bu çevreden uzaklaşır; Fransa ile Jön Türk çevrelerine duyduğu hayal kırıklığı ile giderek içine kapanır.

Batı uygarlığı –sanki bütün bütüne– materyalizm ve insan ilişkilerinde koyu bir bireycilik üzerine oturmaktadır. İlişki kurduğu Fransız genç kız onu aldatmakta; kızın babası, tutunamamış edebiyatçı, gencin ufak tefek paralarını sızdırmaktadır. Gittiği yabancı entellektüel çevrelerde, yaşlanmış kadınların cinsel açlığı ile klişe düşüncelerden başka bir şeyle karşılaşmaz. Ülkesindeki istibdat, öylesine ağırdır ki, rejim bir ihtilalle devrilmeden, bir Jön Türk için oraya ayak basmak olanaksızdır.

Zavallı sürgün, artık, ana babasıyla da yurduyla da köprüleri atmıştır. Orada derin bir tevekkül içinde bilgece yaşayan, uhrevi hayata bağlı olan ana babası, gene de oğulları Paris’te

parasız kaldığında, taşınmaz mallarını –oğullarına belli etmeden– satarak ona para gönderirler.

Sürgünün yaşamı tam bir başarısızlıktır. Paris’le uyum sağlayamamış, yurdunu, ailesini yitirmiş, ihtilalcilerle de bağı kalamamıştır. Artık onu bekleyen ağır bir hastalıktır. Hastalığı ağırlaştığında da, kendisine yardım edecek Yahudi bir doktordan başka kimseyi bulamaz. Ona bakan Yahudi doktor, sürgüne “si-ze yardım edecek konsolosluğunuz falan yok mudur?” diye sorar. Yoktur. Müstebit imparatorluğun kapıları sadece despot hükümdarın dalkavuklarına açıktır, muhalifleriyse sadece izler.

Yakup Kadri, bu romanı, 1930’lu yıllarda yazmış, ama dönem olarak 1900’ün ilk yıllarını seçmişti. Bu yüzden roman, Bekir Fahri’nin romanı gibi gerçek öyküler üzerine oturmaz, bütünüyle kurgusaldır. Romanda Ahmet Rıza Bey, Prens Sabahattin Bey, Sami Paşazade Sezai gibi gerçek kişiler geçse de, Yakup Kadri’nin sürgün Jön Türk’ü romancının hayalinden doğmuştur. O dönemde sürgünde ölmüş reformcular yok mu? Pek çok. Türk romanında en iyi psikolojik roman örneklerini vermiş olan Peyami Safa’nın babası gazeteci İsmail Safa, Namık Kemal’in düşüncelerini İzmir çevresinde savunan Tefik Nevzat...¹⁴ Daha pek çok kişi. Fakat Yakup Kadri, pek çok Fransızca sözcük de kullanarak yazdığı bu romanında Jön Türk’ün dramını, epeyce melodramlaştırır. Çünkü Yakup Kadri, genel olarak tezli romanlar yazıyordu ve Türk Ulusal Hareketine büyük umutlarla bağlanmıştı. Çok partili parlamentarizmlerin Avrupa’da sarsıldığı 1930’lu yıllarda ulusal bağımsızlığa kavuşmuş olan yeni Türkiye Cumhuriyeti, tek partili rejime dayansa da, yükselen faşizmden ve komünizmden farklı, pek doğru, özgün, ideal bir ulusal rejim olacaktı.

Ne var ki, Yakup Kadri’nin otoriter ve ahlakçı öğeler de barındıran bu ütopyası, gerçekleşmedi.¹⁵ Ulusal bağımsızlıktan sonra, Türkiye’yi çevre ülke olmaktan çıkarıp, kapitalizmin gelişmiş merkez ülkeleri arasında yer almaya götürecek nitelikte ulusal bir burjuvazi doğmadı.

Yazarın Batı uygarlığına bakışı da, büyük ölçüde bu siyasal ütopyasından beslenir. Aslında Batı kültürünün biçimlendirdi-

ği yazar –Türkçedeki en iyi Proust çevirisi Yakup Kadri’nindir–, romanlarında da, betimsel bölümlerde estetik öge olarak eski Yunan uygarlığının sembollerini en çok kullanan Türk romancısı olan Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı döneminin geçici ideolojisine bağlı olarak da, aşırı antiemperyalisttir. *Bir Sürgün*’ün yapısını melodramatikleştiren de, yazarın bu ideolojik tutumudur. Roman ile ideoloji birbirine çok yakındır Yakup Kadri’de.

Özel yaşamında gerçek bir keyif ehli olan Refik Halit¹⁶ ise, uzun ve gerçek bir sürgün yaşadı. İstanbul’da, Ulusal Savaşı eleştiren yazılar yazdığı için 9 Kasım 1922’de Beyrut’a sürgüne gitti. Beyrut ile Halep’te, on altı yıl sürgünde kaldıktan sonra, 1938’de çıkan Af Yasası’ndan sonra yurda döndü.

Yazar, henüz sürgüne gönderilmeden önce, *humoriste* üslubuyla tanınıyor, çok parlak bir yazar sayılıyordu. *Sürgün* adlı romanı 1941’de yayımlandı.

Gerek *Sürgün* romanının ilk bölümlerinden, gerekse tümü henüz yayımlanmamış olan bazı mektuplarıyla anılarının yayımlanan parçalarından yazarın Ankara’da ulusal mücadeleyi başlatanları, kısmen İttihat ve Terakki Partisi’nin uzantısı gibi gördüğü, öte yandan da bu partinin 1912’de yöneldiği çok sert askeri diktatörlüğe derin karışıklıklar duyduğu anlaşılıyor.

1908-1912 arasında sert politik çatışmalarla yaşayabilen, fakat siyasal cinayetlerle uzlaşmaz bir nitelik kazanan gruplar yaratan siyasal liberalizm denemesi komplo, darbe yöntemleriyle sarsılmış, 1913’te de asker kökenli sadrazam Mahmut Şevket Paşa’ya İstanbul’da yapılan suikastten sonra, iktidar partisi İttihat ve Terakki tam bir askeri diktatörlüğe yönelmişti. Refik Halit, muhalif parti üyesi olarak, bu dönemi de (1913-1918) yurtiçinde sürgünde geçirmişti. Bu ilk yurtiçi sürgünlüğün ona yazdırdığı *Memleket Hikâyeleri* (1919), Sabahattin Ali’nin öykülerinde en yüksek doruğuna ulaşan Türk dramatik gerçekçiliğinin en yakın, en etkileyici öncülü sayılmalıdır.

Bu öyküler, Türk öykücülüğünün doğaya çıkışının, doğanın, zamanın, iklimin renklerini yansıtmasının en başarılı aşaması sayılır.

Sürgün, gemiyle, bilmediği bir süre için sürgüne gönderilen emekli yüzbaşı Hilmi Efendi'nin denizden Beyrut kentini görmesiyle başlar. Romanın ilk cümlesi: "*Sabaha karşı Beyrut göründü*"dür.

Hilmi Efendi, İstanbul'da karısını, genç kızlık çağına ulaşan kızını bırakmıştır. Ne kadar süreliğine sürgüne gönderildiği belli değildir; sonsuz bir süre için belki de. Beyrut'ta hiçbir tanıdığı, uğrayacağı bir adres, çalışabileceği bir iş yoktur. Rodos Adası'na gelinceye kadar dalgalı olan denizde geminin batmasını, kendisinin de ölüp kurtulmasını isteyecek kadar umutsuzdur. Ama tersine gemi Kıbrıs'a yaklaştıkça ılık, nefis bir bahar havası başlar. Lübnan kıyılarının portakal bahçelerinin kokusu gemi güvertesinden duyulmaktadır. Kimsesiz sürgün, eşsiz bir iklime, şubat ayı içinde başlayan bir yaz mevsimine, beyaz bir kente gitmektedir.

Lübnan'da hem çok sıkıntılı hem çok güzel günler yaşayan sürgünün, eşsiz bir iklimde geçen yaşamı ile Beyrut ve Halep kentlerinin betimlenmesi, Hilmi Efendi'nin sürgünde ölüme giden kaderi, romanın konusudur. Yazar, Hilmi Efendi'nin İstanbul'daki muhalefet serüvenini anlatmaz. Onun sürgünlüğüne neden olarak bir memurla çatışmasını gösterir.

Refik Halit sürgüne gönderildiğinde tanınmış bir insandı. İstanbul'da, işgal yıllarında kurulmuş Damat Ferit Paşa hükümetinde posta-telgraf genel müdürlüğüne getirilmişti. Romanda Hilmi Efendi, ne ölçüde yazarın alteregosunu taşıyor? Çok uzun bir inceleme gerekir bu soruyu çözebilmek için. Öte yandan, bu alterego sanırım parçalanmıştır da. Bir bölümü sanırım Hilmi Efendi'nin İstanbul'dan gelmiş olan ve onun dostluğunu kazanan genç insan İrfan'da yaşamaktadır.

Hilmi Efendi fakir sürgünlere de rastlar. Önceleri sıcak Beyrut kentinde gezici gazoz satıcılığı yaparlar. Fakat, arkadan Beyrut'a sürgüne gelen Osmanlı prensleri görünürler. Hilmi Efendi'yi, arkadaş, çevre arayan bu şehzadelerin, veliahtların yanında yeni bir hayat beklemektedir.

Romanda, Osmanlı tahtının varislerinden, müzik düşkünü Keramettin Efendi'yi, Sultan Aziz'in torunu bir genç prensi

(gerçek kişilerdir bunlar) de yakından tanırız. O dönemde Beyrut'ta "daha iki şehzade, biri dul, ikisi evli üç sultan" oturmaya başlamıştır. Hepsi de birbirine dargındır. Zengin yaşamlarını, iflasa giderken de sürdüren, son dönem Osmanlı saray çevresidir bunlar. Onlar Mısır'a gittikten sonra Hilmi Efendi, yeni bağımsız bir devlet olmuş Suriye Devlet Başkanı'nın yakınına alınır.

Bütün bunlar ilginçtir. İçilen rakılar, müzik, sefahat âlemleri, iklim, güneşin batışları ve o yörede yaşayan çeşitli halkların yaşamları. Hilmi Efendi sürgün yaşamının üstesinden gelebilecektir belki. Çünkü romanın bir yerinde yazarın müdahalesinden de öğrendiğimiz gibi (19. yüzyıl, üçüncü kişi romanıdır roman) salt sürgün acısı bir sürgünü yenmeye yetmez, buna bir de aşk acısı katılmalıdır. Yazar, romana yer yer müdahalelerinden birinde, bilgece sözler arasında şunu da söyler:

*Gurbette kendisini himaye edilmiş görmek, bir şefkat sığınağında bulunmak ihtiyacı o kadar kuvvetlidir ki sürgünlerin pek çabuk, kolayca birbirlerine bağlanmaları, âşık olmaları hep bu ihtiyaçtan doğar."*¹⁷

Yıllar geçmektedir. Hilmi Efendi'nin karısı, Doğu Anadolu'daki kentine döner; sürgünün kızıyla mektuplaşması kesilir. Sürgünlük acıları, geçirdiği ateşli bir hastalıktan sonra, Hilmi Efendi'de kalp hastalığı yaratır.

Romanın ikinci bölümünde Halep eşrafının zevk düşkünü yaşayışı bütün canlılığı ile anlatılır. Çalgılı gazinolar, kadın oynatılan sefahat âlemleri, alkol ve kokain partileri, Halep kentinin o kuru, bitki kokan, ay ışıklı, fantastik gecelerinde, denizden yüksekteki kentin insanı diri tutan büyümlü iklimindeki hayat çok canlıdır romanda.

Hilmi Efendi melodramatik bir karşılaşma sonucu ölür.

Kızı çok çekici bir oyuncu olmuştur, aktör Kâni adlı bir gençle sadomazoşist bir hayat sürmektedir. Türkiye'den yeni ayrılmış olan Halep'e gelmiş, sahneye çıkmakta, sayısız zengin âşıklarıyla –Balzac romanlarına yakışır bir biçimde, ama çok başka bir iklimde– eğlenmektedir. İşte bir gece, kızının çalıştığı ünlü gazinoya, bilmeksizin, Suriye Devlet Başkanı'nın erkânı

arasında gelen Hilmi Efendi, kızını o yaşamın içinde, sahnede görünce, kalp krizinden ölür.

Cumhuriyet döneminin bu sürgünü, kaldırıldığı hastanenin morgunda, orada bekçilik gibi bir iş bulmuş olan eski dostu, siyasi sürgünlerden Çopur Ali'ce tanınır. Sadece o sürgün, Çopur Ali, Hilmi Efendi için namaz kılar, yasin okur.

Yakup Kadri'nin romanı da, Refik Halit'in romanı da, roman kahramanlarının hastalanıp ölmeleriyle bitiyor.

Yakup Kadri'nin sürgünü Paris'e gider, ayrı düşer, zaten uyumsuzluk içindedir o, çevresinden kopmuş, yalnızlaşmıştır. Sanki bir yanılmanın, yanılsamanın ardından sürüklenerek sürgünlüğün yabansı dünyasına girmiş, ağır, dramatik, fakat yazarın hayal gücünden doğma sonuna –onu bekleyen ölüme– ulaşmıştır.

Refik Halit ise sürgünlüğü, bizzat kendisi, çok uzun yıllar yaşadı. Onun roman kahramanı, güzel bir iklimde, dünya zevklerinin yakınında, keyif verici şeylerle çevrili yaşar. Kuşkusuz derin kaygıları, zor günleri de olmuştur bu sürgünün. Romanın sonuna doğru, onun sonunu bağlayan melodramatik bir öge (Hilmi Efendi, kızı, ahlaksal kaygıları...) ön plana çıkar, sürgünü çevresindeki zevk dünyasından ayırarak, kendi karanlık dünyasına sokar. Ölümdür bu da.

Yakup Kadri sürgünde kalmadı. Refik Halit'se sürgünden döndükten sonra, daha yirmi yedi yıl, iyi bir yaşam sürdü. Ama sürgünü bir defa yaşayan, onu, ülkesine de dönmüş olsa, artık hep yanında taşıyor mu? Daha da ilginci, her iki romancının da sürgünle ölümü yan yana getirmesi, ya da sürgünü ölümle sonuçlandırmalarıdır. İki yazarın da bunu, olağan insanın zihninde sürgünlük biraz da ölüme benzediği için yaptıklarını sanmıyorum. Daha doğrusu, işin bu yanını araştırmak, bunun sadece bir dram ögesi olarak kullanılıp kullanılmadığını ortaya çıkarmak güç bir çalışmayı gerektirir. Ama belki de nasıl olağan insanın zihninde sürgün ve ölüm birbirine yakın çağrışımlarsa, romancıların zihinlerinde de öyle.

Kuşkusuz sürgünde ölmek de var ve öteki insanlar, sürgünün yakınları, onu tanıyanlar, bu ölümün garip acısını, belki

normal ölümlerden daha derinde duyuyorlar.

Bekir Fahri'ye, kuşkusuz 1910'dan önce yazdığı romanı için aşırı dramatik bir yazınsal son aramamış. Onun romanında Kahire'de yaşayan sürgünlerin pek çoğu ağır bir sefaleti yaşasalar da, aşırı dramatik bir sona doğru koşmazlar. Bu bakımdan Bekir Fahri, gerçek kişilerden, bütünüyle yaşanmış, bugün tarihsel bir belge niteliği taşıyan olaylardan hareket etmiş de olsa, romanı, gerek taşıdığı *objectale* nitelikler, gerekse melodramdan uzak olması açısından daha yenidir. Yazarın istemine karşın, tamamen natüralist bir roman olmasa da. Bu romanda sürgünle, Kahire kentinin ilişkileri, çevrenin yabansılığı, sanatsal olarak yansıtılmıştır.

20. yüzyıl Türk edebiyatında, sürgün temasını işleyen bu üç roman, bu edebiyattaki psikolojik romanın belki en iyi örnekleri değildir. Fakat bütünüyle 19. yüzyıl romanının öğelerini taşımaktadırlar. Yakup Kadri'ninkinde yazarın imge gücü romana yansımakta, ötekilerde seçmeci bir kurgu anlayışı, kent ve ülke, sokak, gece ve gündüz, insanla doğa betimlemeleri, yaşanan dünyanın renkleri yansıtılmakta, romanda konuşma teknikleri kullanılmakta, bazen ağırlaşan bir dramatik yapı oluşturulmaktadır. Yazarlar unutulmaz karakterler yaratmak amacından çok, çağdaş Türkiyeli aydınlarının tarihinden ayrılmaz katı bir olgunun insansal perspektiflerini araştırmakta, canlı öyküler anlatmaktadırlar. Konunun gücü, kendiliğinden, yaşanandan çıkmaktadır. Ama hiçbir serüven romanına dönüşmemekte, belli bir düzeyin altında kalmamaktadır. Bekir Fahri, daha bir nesnellik ardındadır.

Amerikan "yitik kuşağı"nın, İrlanda kökenli yazarların, dünün ya da bugünün gönüllü sürgünlerinin, kendi kendisinin sürgünü olan yazarların insan dünyalarına da, yazınsal dünyalarına da, zorunlu sürgünün dünyasına bakarmış gibi bakıp, o yapıtlardaki yazınsal dilsel, duygusal, imgesel, çevreye ilişkin öğeleri çözümleyerek bakacağız. Onlar eşsiz güzellikte yapıtlar yarattılar. Hayata kötümser bir bakış açısıyla baktıkları zamanlarda bile, yeni kuşaklara yaşamı zenginleştiren bir güç aktardı-

lar. Sürgün ile ardında bıraktığı ülkesi, sürgün ve krallık, sürgünle döndüğü kendi ülkesi... Örneğin, bütün bu temalardaki en güzel dizelerin bir bölümü, İstanbul doğumlu garip bir sürgünün, Kavafis'in değil midir? Fakat, yazımın başında Rafael Alberti'nin söylediği, Bekir Fahri'nin, Refik Halit'in, Nâzım Hikmet'in bizzat yaşadıkları zorunlu siyasal sürgünün, kuşkusuz toplumları ve siyasaı ilgilendiren daha somut bir yanı var. Burada varoluşu tehdit eden öge daha somut bir öğedir.

Burada Türkiye açısından ortaya çıkan bir tarihsel gerçeklikse bu topraktaki devlet yapısının despotik niteliğinin sürekliliğidir. Bugün de yazarların terk edemedikleri, terk ettiklerinde de yeniden dönemedikleri ülkeler var. Yazara düşüncelerini değiştirmek isteyen siyasal iktidarların hayaleti bazı ülkelerin üzerinde dolaşıyor. Kuşkusuz bu dünya yüzünden silinmesi gerekli bir olgudur. Bu çeşit ülkeler arasında Türkiye, çok özgün, ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır.

Öte yandan yazarın da bireyselliğini en sahih olarak hissedebildiği yere gitmesi doğal bir hakkıdır. Kendi kendini sürgün etmesi de.

Türkiye ile ilgili öyküyü tamamlayabilmek için, şunları da kısaca not etmek gerekli:

Bu ülke, 1938 ile 1945 arasında tek parti rejimi altında yaşadı. 1945'te kurulan sol partiler kapatılarak, sola kapalı, görünüşte bir "*çok partili*" rejime dönüştürüldü. 1950 yılında tarihinde ilk olarak genel halkoyuyla iktidardaki partinin değişmesine tanık oldu. Ama büyük Türk şairi Nâzım Hikmet, bu dönemi¹⁸ bütünüyle cezaevlerinde geçirdi. 1950 Af Yasası ile cezaevinden çıktıktan sonra, Moskova'ya sürgüne gitmek zorunda kaldı.

Roman yazarı Kemal Tahir, ilk yapıtını yayınlamış bir genç yazar olarak Nâzım Hikmet'le aynı cezaevlerinde yattı. "*Çok partili rejim*" oluşturulurken, Sabahattin Ali, bir varsayıma göre, gizli polisçe izlendiği ülkesinden kaçmak isterken, karanlık bir siyasal cinayetle öldürüldü. Gene aynı dönemin gerçekçi yazarlarından Fahri Erdiç, Sofya'ya sürgüne kaçtı.

Türk ressamları, çok büyük sayıda, gönüllü ya da zorunlu

sürgünde, Avrupa'dadırlar. 12 Eylül askeri darbesi, sayıca 19. yüzyıl siyasal sürgünleriyle de karşılaştırılamayacak kadar çok sayıda yeni bir sürgün dalgası yarattı. On binlere varan yazar, şair, politikacı, sendikacı, genç öğrenci, Kürt aydın... sürgünler arasında yer aldı.

Batı uygarlığının etkisiyle geleneksel değer ve yaşam biçimlerinin sarsıldığı ülkelerde yazar, öteki aydınlar gibi –çok defa onlardan da fazla olarak– derin, çok yönlü bir mücadeleden içinde buluyordu kendini. Bu mücadele bazen ölümle, tükenişle bitiyor, bazen de yaratışın yollarını açıyordu. O değişime direnen yapının, despotik iktidar biçiminin etkilediği toplumsal iklimin içinde yaşarken de yazar kendini, “kendi öz ülkesinde sürgün” olarak duyabiliyordu.

Durgun, solgun bir çiçek gibi canlandırılması güç eski toplumun karşısında, kafasında değişim düşünceleriyle duran modern aydın dinamik ama biraz da ayrı düşmüş bir konumdaydı. Çoğu kez, Boğaziçi'ne çökmüş yüzlerce yıllık yoğun “sis” karşısında kendi yurdunda da bir yabancıydı o. Halkla kurmak istediği bağlantılar arasına sadece kültürel farklılaşmanın iticiliği değil, tutucu siyasal iktidarların paravanası da giriyordu. Bu aydın türü, iki yüzyıla yakın bir zaman parçası boyunca, dramatik bir bireysel kaderi izlemiş olsa da, toplumda kalıcı izler bırakmayı başarmıştır.

20. yüzyılın sürgün topografyasında, Türkiyeli yazar da derin bir çizgi oluşturuyor.

Odyseus, uzun yolculuğunda, anılmalıdır ki, Troya Savaşı'ndan dönmekteydi. Yaptığı uzun yolculuk, sürgün kişinin kendi iç dünyasında yapıp durduğu o bitimsiz yolculuğu da simgeliyor gibidir. Bilindiği gibi Troya, Anadolu'nun Batı'ya bakan yüzündedir. Ovidius'un güzel sürgün yeri Köstence de, İstanbul'un biraz yukarısında. Seferis, çocukluğunun geçtiği İzmir kentinin yakılıp yıkıldığını öğrenince, bütün yaşamı boyunca onu izleyen bir sürgünlük duygusuna, onarımı güç bir boşluğa yakalanmadı mı? Tevfik Fikret¹⁹ kendisiyle, içinde yaşadığı toplum arasındaki derin uçurumu görerek, kendini, Bo-

ğaz'ın sırtında kendisini erken ölümün beklediği bir eve sürgün etmedi mi? Büyük sürgünlerin hayaleti dolaşıyor bu top-
raklarda.

Gene sürgünlüğün en derin duygularını İstanbul doğumlu bir şair dile getirmedi mi? Kavafis'in sürgünlüğü bir kültür bi-
leşimini arayışta kaç yüzyıllık bir sürgünlüktür?

Gene o bilge şair, Kavafis, sürgünün yurduna döndüğünde
mırıldandıklarını duyurmadı mı bize?

"Onu yoksul bulursan, aldanmış sanma kendini.

Geçtiğin bunca deneyden sonra öyle bilgeleştin ki,

Artık elbet biliyorsundur ne anlama geldiğini İthakaların."

Notlar

- 1 Fatih Sultan Mehmet'in Batı yanlısı oğlu Sultan Cem de sürgünde öldü. Mezarı Fransa ile İtalya arasındadır.
- 2 Ahmet Rıza Bey, İttihat ve Terakki Partisi'nin gerçek kurucusuydu. 1908'de, Sul-
tan II. Hamid 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe konmasını kabul edince İs-
tanbul'a döndü, Meclis başkanlığına seçildi. İttihat ve Terakki Partisi 1912'den
sonra açık bir diktatörlüğe yönelince Ahmet Rıza Bey parti dışında, muhalefette
kalmıştır. Hatta onda muhalefet fikirlerinin oluşması 1909 yılına kadar iner. Ah-
met Rıza Bey ile Prens Sabahattin Bey, birbirinden ayrı çizgilerde iki Jön Türk li-
deriydi. Gerçek Jön Türkler, onlar ve dış ülkelerden rejime muhalefet edenlerdir.
Bu yüzden Batı basınının ve kimi literatürün İttihat ve Terakki Partisi'ni "Jön
Türk Partisi" diye adlandırmaya devam etmesi doğru değildir, sanıyorum.
- 3 Batılı anlamda ilk Türk romanı Namık Kemal'in *İntibahı-Sergüzeşt-i Âli Bey* (1876)
ya da Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* (1876) adlı romanıdır. Bugün
Rum harfleriyle Türkçe yazan bir avukatın da *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-ı Cefakeş*
(1872) adlı bir romanı ortaya çıkarılmış bulunuyor. Türk romanının geç doğuş
nedenleri, oluşumu ile Namık Kemal'in *İntibahı* romanının geniş bir incelemesi
için bkz: Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Presse Orientaliste de France
(P.O.F.), Paris, 1975.
- 4 Paris'teki I. Jön Türk Kongresi (4-8 Şubat 1902) genel sekreteri, hemen hemen
bütün yaşamı sürgünde geçen şair Hüseyin Şiret (Özsever) (1872-1959) bu çal-
kantılar içinde unutulmamalıdır.
- 5 Osmanlı hanedanına mensup kadınlar 1950'de, erkeklerle ancak 1974 Af Yasa-
sı'yla affa uğradılar.
- 6 Unutulmuş olan bu romanı yeniden ortaya çıkaran günümüz edebiyat tarihçile-
rinden Cevdet Kudret'tir.
- 7 "Edebiyat, ifade-i cemiyettir..." (Piyano, Mülâhaza-i Edebiyye, 1326/1910). "Ro-
man, avâmîl-i irsiyyenin de bazı mertebe inzimâmıyle, muhitin şahıs ve şahsın

muhit üzerindeki tesiratını izah yoluyla, sanatkâr gözüyle yazılmış bir eserdir" (Piyano, no: 9, 1326/1910). Romanın ikinci baskısına (İstanbul, 1985) Atilla Özkırımlı'nın yazdığı önsözden.

8 "1897 Haziran'ında harp divanında, 81 Jön Türk'ün davasına bakılmıştı. Bunlardan 13'ü ölüm cezasına çarptırılmış, sonra cezaları Trablus kalesine hapse çevrilmiştir. Ancak, bu pek farklı bir ceza sayılamaz." E. E. Ramsaur, *Jön Türkler ve 1908 İhtilali*, 2. baskı, s. 63, dipnot: 81.

9 Yeni baskı, s. 46, 47.

10 Kahire o zaman İngiliz vesayeti altındadır.

11 Romanın daha genişçe bir çözümlemesi için bakınız: Demir Özlü, "Güncel bir roman olarak 'Jönler'", Yeni Gündem gazetesi, sayı: 29, s. 36, 1-15 Eylül 1985.

12 Birinci kısım, 4. Bölüm.

13 Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri, 1895-1908*, Önsöz, s. 13, 2. baskı, İstanbul, 1983.

14 Ziya Somar, *Tevfik Nevzat: İzmir'in İlk Fikir ve Hürriyet Kurbanı*, İzmir, 1948.

Ziya Somar, *Fikir ve Edebiyat Tarihimizde İzmir*, İzmir, 1944.

15 Romancının kendisi dahi bu durumu eleştirmek zorunda kalmıştır. Bkz. *Ankara* (roman, 1934), *Panorama* (roman, 1953-54).

16 Refik Halid (Karay) (1988-1965).

17 *Sürgün*, 1. baskı, 1941, s. 62.

18 1938-1950.

19 Tevfik Fikret (1867-1915).

Dr. Ziya Somar

Değerli düşünür Ziya Somar'ı 26 Kasım 1978'de yitirmiştik. Bu yıl, 26 Kasım günü, ölümünün 11. yıldönümü oluyor. Dr. Ziya Somar'ı anmak, bugün sadece onun yapıtlarıyla, araştırmalarını, özgür düşünceli kişiliğini değil; fakat Türkiye'de bir felsefe ortamı yaratabilmek için çalışmış insanların serüvenini –ve bizzat bu düşüncenin serüvenini de– anmayı simgeliyor.

Ziya Somar yayımlanmamış doktorasını, Türkiye'de bir felsefi idealizm geleneği yaratmaya çalıştığı için saygı duyduğu, Türk düşünürü Mehmet İzzet (1891-1930) üzerine yapmıştı. Çalışma "*Mehmet İzzet ve Türk Felsefe Düşüncesi'nde Idealist Akım*" başlığını taşımaktadır. Onun düşünce çizgisi Ziya Gökalp'e de belli bir saygıyı içeriyordu. Ama Ziya Gökalp'in düşünce yapısıyla çok büyük ayrılıklar taşıyarak.

Kuşkusuz 1908-1912 yılları arası, Türkiye'nin düşünsel alanda büyük bir atılım yaşadığı dönemdi. Buna, daha sonra, 1930-40 yılları arasındaki düşünce arayışları da eklenebilir.

Ziya Gökalp, dağılan bir imparatorluğun en bunalımlı döneminde, birbirinden kopuk, tam bir ayrışmayı deyimleyen *milliyetçi, İslamcı, Batıcı* üç temel akım arasında bir bileşimi deniyor, diyalogu oluşturuyor; fakat bütün bu düşünsel sentezini, milliyetçi bir parti olan İttihat ve Terakki'nin politikasına taşıyordu. İttihat ve Terakki ise çok uluslu bir devlette, milliyetçiliğe dayanarak, siyasi liberalizmi geliştirmeyen anlayışıyla bu dağılmayı, daha da hızlandıracaktır.

Ziya Somar'ın, Gökalp'e duyduğu saygı, Gökalp'in düşünce yapısı ve düşüncesinin vardığı sonuçlar açısından değildir. Somar, düşünce olarak *Devlet* kurumunu kuşkuyla karşılamakta, onu her fırsatta eleştirmekte, Fourier sosyalizminden öğeler alan, ama bireyci, bireysel özgürlükçü, felsefi anarşizan bir alana varmaktadır. Ziya Gökalp bir çeşit korporatizme varabilirdi ancak. Onun Gökalp'e duyduğu saygı, Gökalp'in bir Türk sosyolojisi kurma yolundaki çabaları dolayısıyladır. Mehmet İzzet üzerinde durması ise, bu düşünürün bir Türk idealizmi yaratabilmek için çalışmasındandır. Çünkü II. Meşrutiyet döneminin kimi düşünürlerinde olduğu gibi, 1930-40 arasında yetişen düşünürlerimizde de, birbirini tamamlayan temel iki eğilim vardır. Bu iki eğilim şunlardır: 1) "Millet" olabilmek için mutlaka bir ulusal düşünce biçimi yaratabilmelidir; 2) Bu düşünce biçimi ancak felsefi idealizme –ya da değerler teorisine– dayanılarak yaratılabilir.

Bu düşünürlerin düşüncelerini daha da belirgin kılmak için, hemen şunları da eklemek gerektir sanıyorum: Burada "felsefi idealizm"le kastedilen, felsefi idealist sistemlerden birini alıp benimsemek değildir. Bu düşünürlerin çoğuna göre, felsefi düşünce zaten idealist bir düşünce biçimidir. Buradaki idealizmi, dünyaya bakışta ve onu yorumlayıştaki idealizm, giderek "felsefi idealist bir sistem" ya da düşünceyi açıklarken idealist kavramlara dayanmak olarak sınırlamamak gerekir. Düşüncenin kendi iç dinamizmi, hareketindeki idealizm, düşüncelerin birbirini doğurmasındaki idealist dinamizm, dahası düşünme diyalektiğinin itici gücü, bir düşünme idealizmi olarak anlaşılmalıdır.

Çok kısaltarak söylersek: "Millet" olabilmek için bir felsefeye sahip olabilmek gereklidir. Felsefe yapmadan "millet" olunamaz. Ulus olabilmek *kimlik sahibi* olmayı gerektirir; kimlik de ancak felsefi düşünceyle elde edilebilir. Ulus bir ideale göre oluşur. Belli sınırlar içinde kalmış bir insan topluluğunun düşüncesi yoksa, o toplulukta felsefe yapılmıyorsa, o "cemiyet" in bir kişiliği de olamaz. O "cemiyet" kişiliksiz, dış etkiler karşısında tam tamına taklitçi, her esen rüzgâra göre kimlik değişti-

ren, kimliksizler sürüsüdür. Bu yüzden hem II. Meşrutiyet'in önemli düşünürleri hem de 1930-40 yılları arasında olgunlaşan düşünürler, Türkiye'de bir düşünce yaratabilmenin, diğer bir deyişle felsefe yapabilmenin olanaklarını araştırdılar.

Bütün bu çalışmalar ilgi çekicidir. Ziya Somar da, şimdi unutulmaya bırakılan bu geleneğin son halkalarından biridir.

Somar, 1906 yılında Yanya'da doğmuştu. Yaşarken basılan yapıtları şunlardır: *Bergson: Felsefesi ve İlk Eseri, Fikir ve Edebiyat Tarihimizin Yakın Çağlarında İzmir, Tefvik Nevzat: İzmir'in İlk Fikir ve Hürriyet Kurbanı*. 1980'de, ölümünden sonra, Konur Ertop'un redaksiyonuyla "*Dünyada ve Bizde Anarşi-Anarşizm*" adlı çalışması yayımlandı. II. Meşrutiyet dönemi düşünürlerini (Münif Paşa, Ahmet Şuayip, Hoca Tahsin Efendi, Baha Tefvik, Mehmet Ali Aynî, Salih Zeki... gibi), bazı Batılı felsefeci ve toplumbilimcileri, Rus yazar ve düşünürlerini inceleyen pek çok çalışması ise henüz yayımlanmadı.

Yazımın başında, bugün Ziya Somar'ı anmanın, Türkiye'de bir düşünce yaratmak isteyen insanların serüvenini anmayı da simgeleyeceğini söylemiştim. Bununla, yitmekte olan bir geleceği anıştırmak istedim; çünkü biz, son üç dört on yılda, daha köklü bir taklitçiliğe, daha yalınkat bir kimliksizliğe sürüklendik. 1970'li yıllar çevresinde, kendilerine kolayca çeşitli "siyasi" etiketler yapıştıranları, 1980'den sonra da, hızla, "sosyal demokrat" rozetini takanları anmak isterim. Hem de başat, belirleyici çoklukta bir insan tipi halinde... Dahası, bu etiketleri hızla değiştirenleri, değiştirdikleri etiketler dörde beşe varanları da... Felsefesizlikten ötürü baş döndürücü bir kimlik bunalımı içerisindeyiz. Ne liberali gerçekten liberal olan, ne sosyal demokrasi gerçekten sosyal demokrat olan bir maketler toplumunda yaşıyoruz sanki.

Jön Türkler'in siyasi fikirlerini inceleyen başka bir düşünce tarihçimiz Şerif Mardin, vardığı sonuçları da ifade eden yapıtına yazdığı önsözde, Ataç'a dayanarak, bizim düşünmediğimizi yazmaktadır. Şöyle diyordu Ataç:

“Bizim bugünkü edebiyatımızın, yalnız edebiyatımızın değil, bütün fikir hayatımızın en büyük kusuru düşünce eksikliğidir. Biz düşünmüyoruz... gerçekten düşünmüyoruz, ‘cogito cogitare’ işte o kadar...” Daha sonra da bizdeki siyasi düşünceler üzerine şu yargıya varır Şerif Mardin: “Bu düşüncenin belirgin özelliklerinden biri, kısa vadeli, pratik, ‘devlet için geçerli’ çözüm yolları araştırmasıdır. Bu özellik, etkinliğini bugün de devam ettirmektedir. Halkımız arasındaki mantık da bundan farklı değildir. ‘İşe yarayan adam’ pratik hal çareleri öneren kişidir. Böylece, Türkiye’de ‘felsefesizlik’, çağdaş zamanlarda yalınkat bir pragmatizm şeklinde gelişmiştir.” (Jön Türkler’in Siyasi Fikirleri 1895-1908, sayfa. 14)

Bu yalınkat *pragmatik* düşünce biçimi yanında, bizde yaygın olan dinsel düşünce biçiminin *idealizm* yanını da fazla büyütmek gerektiği kanısındayım. Bizdeki dinsel düşünce tarzı, insan öznelliğinde derinleşmeye elverişli bir düşünce tarzı olmadığı gibi, kişiselcilik yaratamamakta, yaratıcı idealist öğeler taşımamakta, tasavvufa dönüştüğü zaman da ya coşkuya ya da klişe sembollere evrilmektedir. Aynı önsözde Şerif Mardin

Marx’ın derine giden bütün spekülâtif yapıları bizde yeterince itibar görmemiştir” demektedir ki, bunun yanında ben, daha geniş açıdan bir yargı öne süreceğim: Hegelcilikten ve Alman idealizminin gelişme sürecinden koparılarak öğrenilmeye çalışılan bir Marksizm, bu düşüncenin büsbütün klişeleşmesine yol açmaktadır.

Türkiye’de bir felsefe (düşünme) ortamının var olmasının, insanlarımızın da, toplumun taşınması gereken *kimlik* açısından zorunlu olduğunu öne sürmek milliyetçi bir eğilim sanılmamalıdır. Öte yandan bu, düşüncenin Batı kaynaklarına kapanması da demek değildir. Tersine, yukarıda andığım düşünürler (Mehmet İzzet de, Ziya Somar da, o dönemlerin pek çok düşünürü de), aynı zamanda Batılı düşünce kaynaklarına açık kişilerdir. Kuşkusuz, düşünce kadar evrensel bir insan yaratısı yoktur; düşünce elbette yayılır. Ama onu taklitçiler değil, gerçekten düşünen insanlar elde edebilirler. Ayrıca düşünceyi yerel olmaya da mutlaka zorlamamalıdır; başka bir deyişle düşünce yerel özelliklerini, düşünme sürecinde zaten kazanır.

1930-40 dönemi düşünürlerinin ardında oldukları felsefi idealizmi, belli bir ölçüde indirgeyip, buna sınıfsal bir dayanak bulmaya kalkışırsak, bu düşünürlerin uzaktan uzağa Türkiye'ye ulusal bir kimlik (ve düşünce ortamı) de kazandıracak ve toplumun maddi yapısını örgütleyecek bir *milli burjuvazi*'nin düşlediklerini ileri sürersek, fazla yanılmış olmayız. O burjuvazi devrimci, yaratıcı ve kültürlü olacaktı. Her şeyden önce de kendi ulusunu düşünecekti. Ne yazık ki doğmamıştır bu düşlenen burjuvazi.

1930'lu, 1940'lı yıllarda Türkiye, başta nüfus ve göç olmak üzere, toplumsal sorunların bu ölçüde patlamadığı, daha umutlu bir ülkeydi kuşkusuz. Bugün var olan "burjuvazi"yi ne Mehmet İzzet, ne Ziya Somar tanıyabilir.

Bu düşünürler, maddi planda, ulusal bir burjuvazi doğmasını düşlediler diyorum. Zaten Ziya Somar Yanya'da doğmuş, Balkanlar'daki milliyetçi bunalımların getirdiği acıları da yaşamının ilk yıllarında tanımıştı. Bu ulusal burjuvazi sadece maddi alanda ele alınıyor sanılmasın: Kültürünü de, eğitimini de kendi yaratan, devletin işlevlerini en aza indiren, özgür bireyin ortaya çıkmasına yol açan bir sınıf olacaktı bu. Ayrıca ulusun sosyal örgütlenmesini de sağlayacaktı.

Oysa özgürlükçü bir tasarıma göre gelişmedi Türkiye. Hâlâ kendi çağdaş modelini, kendi önüne koymuş değil.

1989

*Sabahattin Ali: Acı Çeken Bilinç**

Bugün Alman toprağına büyük Türk hikâyecisi Sabahattin Ali'yi anmak üzere ayak basmışken, Türk hikâyeciliğini ve bu arada Sabahattin Ali'nin yapıtlarını Alman diline çeviren Türkologları –başta, şimdi hayatta olmayan Otto Spies'i, Leipzig yöresinde yaşadıklarını sandığım Paul Horn'u, Otto Hachtmann'ı, Martin Hartman'ı, Stuttgart yöresinde yaşayan (Sabahattin Ali'yi en çok çevirmiş olan) Prof. H.W. Brands'ı (bu özverili insanları) saygıyla hatırlatırım.

Sabahattin Ali'nin hikâye ve roman dünyasını bu denli güçlü ve çekici yapan sadece yazarlık yeteneğı ile yazı sanatına ilişkin bazı öğeleri ustaca kullanması mıdır?

Sanmıyorum.

Burada doğrudan doğruya yazın anlayışlarından, duyma gücünden, ideolojilerden gelen çok güçlü ve karmaşık katkıların yanında, kültürlerin birbirini ateşlemesi de söz konusudur.

İnsan sevgisi, Anadolu insanını gözlemleme ve tanımanın ötesinde onun yaşadığı *trajîği* görme. Bu yaratıcı açıkğörü, Sabahattin Ali'nin insansal sosyalizm anlayışından beslenerek güç kazandığı gibi, bu *güçlenme* ve *oluşma* süreci içinde yazarın Alman romantizminden edindiğı trajedi anlayışı ile büyük bir sıçrama düzeyine ulaşır. Kastettiğim, Sabahattin Ali'nin Anado-

* Sabahattin Ali'yi 80. doğum yılında anma toplantısında yapılan konuşma, 9 Ekim 87 Stuttgart.

lu insanının trajik yaşamını yansıtan hikâyelerinde, ona bu derin dram anlayışını veren başka bir kültürün –Alman romantizmi’nin– etkisidir. Yoksa geleneksel Türk Yazını’nda trajedi anlayışı yoktur. Bu yüzden büyük şair ve edebiyat araştırmacısı Behçet Necatigil, Sabahattin Ali’nin yazını için “*Kuvvetli doğa tasvirleriyle örülü: Çok sert çizgili bu hikâyelere çarpıcı bir tragedya niteliği kattı*” geçerli yargısını vermektedir. Bir tümce ile yapılan bu derin yazınsal çözümlemeye katılan iki öge: “*Doğa tasvirleri*” ile “*trajik bilinç*” dir. Bunlar da Alman romantizminin en belirgin nitelikleri arasındadır.

Sayın Pertev Naili Boratav, biraz önce onun *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanına dikkati çekti. Ben, kendi açımdan, biraz daha ileriye giderek, bu romanın, Sabahattin Ali’nin en güzel romanı olduğunu öne süreceğim.

Burada belirtmek istediğim modern bir düzyazı yazarının temel bazı entellektüel kültürlerden yararlanmış olması gerekliliğidir. Doğu’dan ya da Batı’dan. Divan Edebiyatı’nda olduğu gibi Doğu’dan ya da yeni edebiyatımızda olduğu gibi Batı’dan. Ya da dünyada entellektüel kültürlerin gelişmiş olduğu herhangi bir yerden. Sadece anlatım geleneklerimizin geliştiği ve zenginleştiği halk hikâyesinden değil; anonim olmayan, bireysel yaratmanın ve tek insan zihninin, yaratma sürecinde büyük rol oynadığı üst kültürlerden. Alman romantizmi ile bu derin ilişki ve ateşlenme, onun sadece *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanında görülmez (bu romanda açıkça, ama isim vermeden Kleist’in mezarına da bir gönderme vardır), onun kısa hikâyelerinin de trajik yapısını biçimlendirir. Sabahattin Ali, bir toplumcu, insancı bir sosyalist olduğu gibi, dönemi içinde bir “acı çeken bilinç” tir de. Onun yazınında halk kültürünün ve toplumsal olanın da ötesinde, bu bireysel trajik de büyük bir yer kaplar.

Sonsuz Günbatımında

Çağdaş Fars Edebiyatının en seçkin şairlerinden Furuğ'un şiirlerinin asıllarından çevrilerek Türk dilinde yayımlanmasını, doğrusu, yazınsal alana dönük büyük bir coşkuyla karşılamak gerekir. Furuğ henüz genç bir şairken günümüz İran'ının en sevilen, en tanınmış şairlerinden biriydi. İçinde benim de yer aldığı İstanbul'daki küçük bir çevre onun şiirlerini 50'li yılların sonlarından bu yana, İranlı yazar dostumuz Hosrovşahi'nin gecenin bir saatinden sonra ezbere okuduğu Farsçasından ve irticalen yaptığı Türkçe çevirilerinden tanıyordu. Şimdi Hosrovşahi'nin parıltılı edebiyat adamı Onat Kutlar'la birlikte kitap haline dönüştürdüğü çeviriler, edebiyat ortamımıza büyük bir armağandır.

Hosrovşahi, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okuyordu ve ben 1958'de son sınıfta okurken, bir edebiyat çevresi olarak bizi, elinde bazı yazınsal yapıtlarla gelip bulmuşt . Ondan sadece dostlukların en sıcaklarından birini almadık; o zamanki İstanbul'daki bohem yaşamımız içinde Fars Edebiyatıyla ilgili yığınca derin şey de  ğrendik. Hayyam, Hafız, Sadık Hidayet, Furuğ ve daha başkaları... İ ki de içilen gecelerde metinleri anadilinden okuyor, sonra Türkçeye çeviriyor, ele avuca sığmaz, o pesimist, kültürlü zekâsıyla, metaforik yazına olan derin bağıllığıyla yorumluyordu da. Hosrovşahi, kendiliğinden

* *Sonsuz Günbatımı*, Furuğ (Farrokz d)ın şiirleri, Farsçadan  evirenler: Onat Kutlar/Celal Hosrovşahi, ADA Yayınları, 61 sayfa.

yeryüzüne inmiş bir Fars Edebiyatı öğretmeni idi bizim için. Ya o dil: Farsça! Pehlevî döneminde olgunlaşmış –ama daha eski Farsça döneminde sağlam yapısına ulaşmış–, bu modern yazarlarla da bir yığın nüans kazanmış olan o müziksel dil. Öyle bir dildi ki bu, yazınsal metni anlamadığınız halde, sanki ses değerlerinden seziyordunuz. Başka bir biçimde söylersem, anlamın ötesinde sadece ses değerleri yazınsal hazzı elde etmeye yetiyordu sanki. Sonra bunun üzerine bir de anlam binerse. Hem de Fars Edebiyatının, o metaforlarla yüklü, ilettiği anlamı. Sanıyorum ki dünya edebiyatında *Hafız*, simgeleştirme gücü, şiirlerinin yapısı (form), anlamı yanında taşıdığı ölçüştürülemez dilsel ses öğeleriyle, belki de en yüksekte bir yerdedir. Yeryüzünde, bu ölçüde *tam* bir edebiyat bulmak, sanırım ki olanaksız gibidir.

Ömer Hayyam ve ötekiler üzerine, eski ustalarla birlikte özel seminerler yapmışlardı. Furuğ da onların –bu büyük şairlerin– çocuklarından biriydi. Furuğ’un şiiri, şairin doğuştan pek çok şey taşıdığına bir tanıklıktır da. Gelenekle dil değerleri şairi kendi alıcı ve verici yeteneği içinde, kendiliğinden gelip buluyordu. Onun ötesinde Furuğ çağını içtenlikle yargıladı ve o çağı derin metaforlarla şiirleştirdi. Öyle ki Fransa’da yayımlanan eleştiriler onu “*içtenlikçi*” olarak deyimliyorlar ve ekliyorlar: “*Onun titreşen kavramları, insanlık durumunun büyük dramlarını*” imler.

Bu şiirlerinde Şahlık döneminin zulüm ve işkencesiyle, toplumsal trajedisinin en örtülü simgeleri vardır ama, şiir, bütün büyük edebiyatçılarda olduğu gibi– insanın varlıkla yokluk sorununun metafizik planlarının sezgisel ruhunu da yansıtır. Başka bir deyişle Furuğ’un şiiri belli bir çağa oturmuştur ama bütünüyle varoluşsaldır. Hem de o büyük Fars Edebiyatının geleneksel metafiziğinden gelen bir varoluşsallıktır bu. Furuğ çağımızın en mükemmel şairlerinden biridir ve sanırım belki ancak Rus şairi Anna Ahmatova ile karşılaştırılabilir.

Sonsuz Günbatımı. İçinde bulunduğu koşullardan ötürü belki gerçekten, sadece sonsuz bir günbatımıydı yaşadığı Furuğ’un. İran’ın daha sonra yaşadığı ürkütücü dönemleri gör-

memek için erken öldüğünü kabul edelim. (Önsöz'e göre 1968'de, ünlü Fransız ansiklopedisi *Universalis*'e göre 1967'de. Bu yıl Asaf Çiyiltepe ile Can İren'in de ölüm yılıdır). 1951'de Paris'te havagazı ile intihar eden Sadık Hidayet nasıl yapıtlarında İran'ın geleceğini sezen bir yığın işaret bıraktıysa geriye, Furuğ da, belki yol yakınken Hafız'ın bahçelerine gitmeyi seçti. Tuhaf bir ülke şu İran: Bir yanda büyük bir geleneksel kültür ve edebiyat, bir yanda akıl almaz kabalıkta bir insanlık dramı.

Geçtiğimiz kış Stockholm'a 1925 doğumlu tanınmış İranlı şair Şamli geldi ve Stockholm Halkevi'ne onu Farsçadan dinleyen en az iki bin kişi gitti. Şamli'nin oturduğu sahne çiçeklerle doldu ve bu şiir sevgisini olay kabul eden İsveç TV'si, bu toplantıyı haber bültenlerinde vermek zorunda kaldı. Şiirle bağı var o halkın. Neredeyse dilleri de şiir diyeceğim.

Furuğ'un şiiri, bütün öğeleri tam, çok derin bir şiirdir. Çeviriye de yansıyor bu. Şairi ve şiirini içten tanıyarak yapılmış örnek bir çeviridir bu. Sadece simgelerin içinden değil, anlamın da içinden geliyor bu şairler. Metafizik bir kavrayışları var. Güzel ve hoş şeyler yazmıyorlar, temelden sarsıp savuruyorlar insanı, yaşamın anlamı ve insanlık dramının içine.

Onat Kutlar, ayrıca *Sonsuz Günbatımı*'na şiir denilecek düzeyde bir önsöz yazmış. Hosrovşahi bir daha Türkiye'ye gelir mi?

*Maldoror'un Şarkıları**

Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* adlı büyülü kitabının Türkçe yayımlanması, sadece yazını değil, bu toplumda yaşayan insan bilincini de ilgilendiren bir olaydır. Selâhattin Hilâv, son dönemlerde yayımlanmış bir denemesinde: "*Edebiyatlarında Sade ve Lautréamont gibi yazarlar bulunan toplumlardaki yaşam, düşünme, davranma tarzı, öteki toplumlardan kökçe ayrılık gösteriyor,*" diye yazıyordu. Aynı sayıda Lautréamont üzerine geniş bir araştırma bölümü var (s. 102-121). Bundan sadece bu tür yazarları hazırlayan onlardan önceki bireyler ve toplumsal olayları değil, bizzat Sade'in ve Lautréamont'un insan yaşamında yarattığı değişikliği düşünmeliyiz. Hilâv'ın bu derin gözlemine özel bir alan olan edebiyatı da eklemek istiyorum (tümcenin içinde bu alan olsa da): Bu tür yazarların yer aldıkları edebiyatlar dönüşebilirler, artık başka çeşit edebiyatlar olma yolunu da tutarlar.

Lautréamont'dan, yazılı Türk edebiyatında ilk söz eden Sa- it Faik'ti. *Maldoror'un Şarkıları* ile André Breton'un *Antologie de l'humour noir*'ı, 1950 yıllarında Baylan Pastanesi'nde, en çok, el- den ele dolaşan kitaplar arasındaydı.

Lautréamont (asıl adıyla Isidore Ducasse) 1846'da Urugu- ay'da, Montevideo'da Fransız bir ailenin çocuğu olarak doğ-

* *Maldoror'un Şarkıları*, Lautréamont, Çeviri ve önsöz: Özdemir İnce, Gece Yayınla- rı, Toth serisi, 310 sayfa.

muştı. 24 Kasım 1870'de Paris'te öldüğünde, 24 yaşını biraz geçmişti. Gerçekten yaşamış olduğu konusunda canlı iki tanık var. *Maldoror'un Şarkıları*'nın birinci bölümü, 1868 Ağustos ayında Paris'te isimsiz olarak yayımlanmıştı. Kitabın kapağında yazarın ismi yerinde üç yıldız vardır. Kitabın tamamı (altı şarkı) 23 Ekim 1869'da Brüksel'de basılır, ama dağıtıma girmez. 1874'te aynı baskı, farklı bir kapakla yayımlanır.

Bu yitik şairin yitik kitabını önce *Poésies I* ve *II*'yi Remy de Gourmont, 1891'de Fransız Ulusal Kitaplığı'nda bulacak, ama asıl André Breton 1919'da bu uzun düzyazı şiirlerin 1. ve 2.sini el yazısıyla kopya edip *Littérature* dergisinde yayımladıktan sonra Lautréamont ortaya çıkacaktır.

Tam elli yıl sonra bulunan bir büyücü şair, bazı yazarların deyimiyle bir "kutsal kitap" Gerçeküstücülüğün öncüsü bir metin. O günden bu güne Lautréamont, üzerinde en çok çalışma yapılan, araştırılan, denemelere, tezlere konu olan yazarlardan biridir. Aşağıda sıraladığım isimler, onun üzerine araştırmalar yazmış yazarların sadece bir bölümüdür: André Breton, Ph. Soupault, Aragon, J. Gracq, René Crevel, M. Blanchot, Valéry Larbaud, Gaston Bachelard, Marcelin Pleynet, Albert Camus, André Gide, Ph. Sollers, P.-O. Walser, Julia Kristeva... Daha pek çok yazar, Lautréamont üzerine yazdı.

J.Gracq'ın deyimiyle bu "dinamitleyici cebrail", doğrusu *otomatik yazışın* bir türünü kullanıyordu, ama gene de "saf bilinçdışını" ortaya çıkaran "saplantılı öğretilmeleri" "tutarlı bir mantıksal örgü" içinde döküyordu yazıya. *Maldoror'un Şarkıları* altı düzyazı şiirden oluşmaktadır; (Çeviride: 3. sayfa ile 324. sayfa arasında) buna *Poésies I* ve *II*, bazı mektuplar, zamandizini ve notlar eklenmiştir. Özdemir İnce, Lautréamont'la ilgili, bugüne kadar elde edilmiş bütün metinleri çevirmiştir.

Lautréamont'un, bu "özgürleşen şiirin peygamberi"nin, bu "gerçeküstücülüğün, ruhçözümlemesinin, yazış araştırmasına götüren yazışın öncüsü"nün, bu "bilinç şairi"nin, bu "başkaldırının, mutlak tutkusunun, Tanrıya, babaya karşı savaşın, saplantının, çılgınlığın, özgürlüğün, kötülüğün yolundan iyiliğin araştırılmasının", bu cinsel tabular yıkıcısının şiiri, düşün, yarı

uykunun, hipnotizmanın ürünüymüş gibi görünür. *Maldoror'un Şarkıları*'ndaki yazış bir yandan Homerosçu sıfatlar, Dante'ci tanımlarla karşılaştırılırken, bir yandan da, onda, İncisel deyişler araştırılır. Maldoror'daki anlamsıza (nonsense) varan hümmur, en alaycı neşeye ulaşırken, olumsuzlamanın (négation) bu lanetli şairinin alt benliğinden (belki de asıl benliğinden) izler taşıyan kahramanı Maldoror'da, yer yer, İsacıl bir figür bulunmaya da çalışılır.

Maldoror'un Şarkıları'nı eleştirmek zordur; bu yüzden onu anlatmaya girişen pek çok yazı coşkulu bir ünlemler metnine ya da şiire dönüşmektedir. Üzerinde yapılan akademik araştırmalar muammanın bir yanını yansıtmakla yetindiklerini kabul ederler. Bu yüzden Etiemble gibi bir edebiyat araştırmacısı dahi, *Universalis* adlı ansiklopediye (ki Fransızların en geniş bilgi deposudur), Lautrémont maddesini yazarken, daha çok, Lautrémont üzerine söylen toplamış, sonuna da çeşitli bibliografyalar eklemekle yetinmiştir. Dinamit gibi patlayan özel bir kitaptır bu. Düzyazı biçiminde yazılmış bu teatral (tiyatromsu) metinler sadece yazışın değil, duyuşun da sayısız yollarını açmıştır.

Okuyanı coşkuya, kendinden geçmeye sürükleyen, ama yorumlamaya kalkışınca çok zengin, karmaşık, çeşitli anlamlar yaratabilir bir metaforlar yığınıyla karşılaştıran, bir yandan okunması kolay ve mantıksal, ama öte yandan gizlerinin bütün bütüne çözülmesi zor bir kitaptır Maldoror. Tarihi kıyımdan geçirip, insan duyuşunu ve yazını geleceğe açan derin bir başkaldırıdır da. Birçok yazar bu kitapta yazınla insan bilincinin varılması güç, en son sınırlarının simgelerini buldu. Yirmi dört yaşında ölen bir şairce böyle bir kitabın yazılması, adeta varoluşun mantıksal sanılan temellerinin yıkılışını, hiçliğin sembollerle dolu bir ayaklanışının varlığını sezdi.

Maldoror'un Şarkıları'na giren insanın, artık eski varlığıyla kalması olanaksız gibidir. Lautréamont'un etkilediği yazınsa, artık başka bir yazın olmak zorundadır, diyeceğim. Nerval, Goethe'nin *Faust*'unu Fransızcaya çevirmişti; Baudelaire de E.A. Poe'yu. Türk yazınında da Behçet Necatigil, Rilke'nin *Malte La-*

urids Brigge'nin Notları'nı çevirmişti. Şimdi de Özdemir İnce *Maldoror'un Şarkıları'nı* çevirdi. Ne kadar kutlansa azdır.

1 S. Hilâv, "Lautréamont ve Ötekiler", *Gergedan*, Sayı: 15, Mayıs 1988.

Duru'nun Öyküleri

Orhan Duru'nun son öykü kitabı *Şişe*'de yedi öykü yer alıyor: "İkonoklast", "Binbir Gecenin Son Gecesi", "Cinematograf", "Ööööö", "Gerisin Geri İleri, Kargınmış Ozan", "Şişe" Bu öyküler arasında, en uzun olan "İkonoklast" (sayfa: 7-30) ile "Ööööö", "Kargınmış Ozan" ve "Şişe", hayal gücüne dayanan (hayalle oynayan/fantasmagorik) kurgu zenginliğiyle daha bir öne çıkıyor.

Orhan Duru, ilk öykü kitabı *Bırakılmış Biri* (1959)'ni yayımladığından bu yana hep çok özgür bir öykü yazarı olarak karşılanmıştır. Bu sadece dili eski Türk yazı ustalarını (Evliya Çelebi ve benzerleri, Karagöz metinleri, meddah hikâyeleri; öte yandan Rabelais, saçma tiyatrosu), anımsatır bir biçimde deforme ederek kullanmasından ileri gelmiyordu, aynı zamanda kendine özgü bir hümurdan da geliyordu. Tuhaf bir öykü yazarıydı Orhan Duru: dili kafiyeyle de, şaşırtıcı çağrışımların getirdiği kara mizaha da vardırın bir cesaretle kullanmakla yetinmiyor; aynı zamanda bu öykü metinlerine varoluşsal bir boğuntuyu da doldurmaktan çekinmiyordu. Erotizmle, başlangıcından bu yana göbekbağını koparmayan bakışı, natüralist bir dikkati de beraberinde götürüyordu.

Ama sadece bunlar değil. Onun öykülerinde didinip duran, derinden tedirgin tip, sonunda terslikle, saçmalıkla, yok olup gitmekle, havaya savrulmakla (ünlü Denge Uzmanı öykü-

* *Şişe*, öyküler, Orhan Duru, ADA Yayınları, 83 sayfa.

sünün kahramanı gibi), başkalaşım la karşılaşır; tedirgin olduğu kadar doyumsuz da olan bu tipi (ilk öykülerden bu yana sayılamayacak kadar çok -çeşitli- kılıklara girmiştir bu tip: Öğrenci, küçük memur, dilenci, zampara, hamam müşteri, turist, seyyah, politikacı, devrimci, kaptan, balıkçı... vb) bekleyen son, varoluşu allak bullak eden grotesk bir saçmalaktır. Denge Uzmanı "motorsiklet ölüm üstüvanesi"(silindiri)nden gökyüzüne savrulur, uçmaya başlar; ilk öykülerinden "Madam Frankenstein"ın (*Bırakılmış Biri*) kahramanı karabasanlarından uyanınca, aynaya koşar. Yanağına bir et parçası, canlı bir et parçası yapışmıştır, "kanlı bir biftek gibi" Şişe'nin ilk öyküsü "İkonaklast"ın kahramanı Murat içinse, tersine dönen bir ortamda, artık "tatil" bitmiştir. Bundan sonra ya çöllere gidecektir ya da başka bir gezegene. 'Kargınmış Ozan', nereden geldiğı belirsiz bir rahibeyle dolaşmaya başlar öykünün sonunda. "Şişe"nin, Akdeniz kıyılarındaki yeni hayattan bezerek dalgaları seyretmeyi iş edinmiş yaşlı balıkçısı İsmail Usta'nın bir şişeye doldurduğu dalgalar şişeden boşalarak, bütün bu yozlaşmış yeni hayatı silip süpürürler.

Hemen hemen her öyküsünde, en az bir yeni buluş var Orhan Duru'nun. Hayal gücünün yarattığı, akla, hayale gelmesi güç buluşlar. İlk öykülerinden beri bu böyle.

Yazışla ilgili özelliklerini daha önceki yazılarımda da belirtmiştim (*Yelken*, 1960; *Yeni Ufuklar*, Haziran 1975). *Bırakılmış Biri*'nde en ağır olan, giderek hümeta da saçmalığa da daha çok açılan bunaltısının düşünsel boyutlarını da, daha ilk öykü kitabı üzerinde yazdığım yazıda açıklamaya çalışmıştım. Ama düşünüyorum da, Duru'nun özgünlüğünü yaratanın sadece yazış özellikleri olmadığını daha iyi anlıyorum. Çok belirgin bir özelliğı daha var onun: Bizde çok az olan *metafizikle* alışverişi olan bir yazar tipidir o. Bu eğilimi -ya da temel düşünce, kaygı- onun bilimkurgunun ya da karşı-bilimkurgunun sınırlarına da, garip tarih araştırmalarına da götürdü. Ben, kişisel olarak, bilimkurgudan özel bir zevk alanlardan değilim. Öyküyü en çekici yapan bence yaşanan hayatın yansıtılmasıdır ya da -Orhan Duru'da olduğu gibi- parodisidir. Şişe'de, genel olarak,

bu çizgilerden geçen yazarların, yeniden yaşanan hayata dönüşü bulunduğundan ayrıca sevdim bu öyküleri.

Orhan Duru, yazınsal alanda, bugüne kadar sadece öyküler yayınladı. Öykü kitapları: *Bırakılmış Biri* (1959; 2. baskısı: 1987), *Denge Uzmanı* (1962), *Ağır İşçiler* (1974), *Yoksullar Geliyor* (1982), *Şişe* (1989).

Yol Üstündeki Semender

Ahmet Oktay'ın *Yol Üstündeki Semender*'de yer alan şiirleri on iki intihar etmiş yazar üzerine yazılmış şiirlerdir. Bu kendi yapısı içinde olgunlaşmış şiirler üzerinde hemen yazamadım: İntihar olgusu biraz ürkütüyordu beni. Kısa bir süre önce, ben de, Heinrich von Kleist'in intiharına gönderme yapan bir anlatı yazmıştım. *Yol Üstündeki Semender* (Semender: Ateş içinde yaşayan mitolojik bir hayvan) prolog yerine konulmuş isimsiz bir şiirden sonra, şaşırtıcı bir biçimde Kleist üzerine bir şiirle başlıyordu. Onun intiharına gönderme yapan bir şiirle.

Ama aradan biraz zaman geçtikten sonra yeniden okuyup da, Oktay'ın şiir dünyasında yeniden birkaç gün geçirince, intihar olgularına gönderme yapan bu şiirlerin birer karabasan etkisi yaratmadığını gördüm. Hayır, biraz farklı: Sanki bir sanrılar, yanılsamalar ülkesinde dolaşıyorsunuz; şiir olguları aşıyor, biraz da güzelleştiriyor. Sonuçta birer şiir bunlar.

Semender'e, hemen, gerçekten değerli olan *Behçet Necatigil Şiir Ödülü* verildi. Ama ben o sıralarda da, bugüne kadar da, bu şiirleri inceleyen, bir ölçüde de olsa onların yapısını araştıran, az da olsa metin çözümlemesine girişen bir yazıya rastlamadım. (Belki benim görmediğim dergilerde vardır.) Oysa Necatigil hayatta olsaydı, bu kitabı okuduktan sonra, hiç olmazsa bir not düşerdi: Bir dergide, bir kronikte ya da bir sözlükte. Bu açıdan edebiyat ortamımız bir çölü andırıyor. Evet, bazı şeyler çok

* *Yol Üstündeki Semender*, Ahmet Yayınları, 77 sayfa.

göze çarpıyor, sözü ediliyor; ama yapıtların içlerine, ruhlarına girilmiyor. Kuşkusuz metinlere eğilmeyen bir edebiyat ortamı, edebiyatın gelişmesini desteklemeyen bir ortamdır.

İntihar etmiş on iki yazar; ikisi Türk: *Beşir Fuat* (1852-1887), *İlhami Çiçek*; on da yabancı: *Heinrich von Kleist*, *Virginia Woolf*, *Stefan Zweig*, *Vladimir Mayakovski*, *Gérard de Nerval*, *Walter Benjamin*, *Attila Josef*, *Arthur Koestler*, *Cesare Pavese*, *Sergey Yesenin*.

Ahmet Oktay şiire başladığından bugüne, fazlaca biçim denemeleri yapmamış olsa da (örneğin: Sonnet, Gazel, Rubaî, Aleksandrin... gibi klasik biçimleri denememiştir) bu şiirlerinde, kendi biçim ve mısra anlayışı içinde, hep başka başka biçimler kullanıyor. Örneğin, Virginia Woolf üzerine yazılmış olan şiir düzyazıya yakındır, Nerval üzerine olanı yediliklerle, Yesenin üzerine olan şiir de dörtlüklerle yazılmıştır. Beşir Fuat üzerine yazılmış olan şiirde ise, Beşir Fuat'tan artakalan bazı düzyazı metinler şiirin içinde yer almış, şiir düzeyine yükseltilmiştir. Bu biçim çabası Ahmet Oktay'ın kapalı şiiri içinde (bu kapalılık eski deyimıyla biçimle özün ayrılamaz şekilde kaynaşmasından da doğmaktadır) vardığı eşsiz ustalığın da göstergesidir.

Yol Üstündeki Semender'deki şiirler, dünya şiirindeki koşut şiir anlayışları içinde yazılanlar ölçüsünde, olgunlaşmış şiirlerdir. Bir göndermeler kitabıdır bu, son yılların yaygın terimiyle metinlerarası (intertextuel) bir yapıdadır. Yazarlarla şairler üzerine yazılmış şiirlerde, onların yaşamlarına, metinlerine, yaşamlarındaki dönemeçlere –sırasında alıntı düzeyine varan– göndermeler yapılmıştır. Oktay'ın kapalı şiiri içine girip yerini alan, şiirin yapısıyla kaynaşan göndermelerdir bunlar. Şair, bu yazarlarla, onların metinleri yoluyla –bu “metinlerötesi” şiirle– kendi ruhsal konumunu ve şiirin serüvenini sürdürmektedir. O, her bir yazar üzerine yazarken, biçim, mısra yapısı ve ritm değiştiren şiirini.

Bu şiirlerin biraz ağır olduğunu da söyleyeceğim. İçsel bir bağlantıdır söz konusu olan. Tema olarak ele alınmış yazarlarla özel olarak ilgilenmemiş okuyucu, şiirsel metinden, belki bir şiirden alınan tadı alacaktır ama, çağrışımlarla göndermelerin tü-

münün kaynağını bilemeyecektir. Bu yüzden, okuyucunun bu şiirler önündeki konumu, göndermelerini iyice bilmediği bir metinden alınan zevk olarak kalacaktır. Bu yüzden yayınından on yıl sonra, bu kitabın kısa ama yüklü bir notlar dizisiyle yayımlanması da düşünülebilir.

Ahmet Oktay, şiire olgunlaşmış bir şair olarak başladı: Hem mısra yapısı, hem sözlüğü, hem de imgelerindeki kapalı estetik açısından. Sonra, sanırım, birtakım dolaylı etkiler altına girdi. Ama *Yol Üstündeki Semender*'de çok bütünleşmiş, iç sesini bulmuş, anlam örgüsünü sınıksız tutmuş, derinlikçi bir şairle karşı karşıyayız. Temalar –ayrıca– şairin dünyaya bakışına uygun ki, fazlalıklar da taşıyor şiir. Yazarın kendi temalarını seçebilmesi büyük bir erdemdir.

Eleştirinin bir ölçüde tamamlanması için şunları da söyleyeyim: Ahmet Oktay'ın düzyazı metinlerinde en eleştirilecek yanı, fazla tam, fazla açıklayıcı olmaya çalışmasıdır. Bu şiirlerde bu yok. Gérard de Nerval şiirinde Morg Kaydı'ndan sonra yazılan tek sözcüklük "Nasipsizim" mısrağını doğrusu fazla bulurum. Bu noktada şairin müdahalesine gerek yoktu, diye düşünüyorum. Aynı müdahale Beşir Fuat şiirinde batıcı değil. Bir de Kleist'la ilgili şiirle, onunla birlikte intihar eden kadın *Henriette Vogel*, daha bir belirgin olmalıydı, derim. Bu bir feminizm sorunu da değil.

Ahmet Oktay, 1950 yılları Mavicilerinden. Şu şiir kitaplarını yayınladı: *Gölgeleri Kullanmak* (1963), *Her Yüz Bir Öykü Yazar* (1964), *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* (1966), *Sürgün* (1979), *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* (1981), *Kara Bir Zamana Alınlık* (1983).

Galata

İlhan Berk *Galata* adlı son şiir kitabında, (Ocak 1985) eski bir Galata sakini olarak bana da yer vererek beni güncel kıldı. Bir yandan Batı şiiriyle, bir yandan geleneksel yazınımızla ilgisi olan, durmaksızın dille boğuşan ("Dil Denilen Hapishane" adlı o çok ilginç yazı), şiirimizin temalarını da, üslubunu da durmaksızın genişleten bu çok özgün şairin şiiriyle de kendisiyle de çok eskiye dayanan bir ilgim vardır. Hemen her şeyini izlediğim yazarlardan biridir. Yorulmaz deneyci edebiyatıyla yazınımızda derin izler bırakacaktır. Ama bu yazıda şunu da belirtmek isterim ki, bu şairin *Galata's*ında benim için yazdığı düzyazı-şiir, yaşamımda bana sunulmuş en değerli armağanlardan biri olmuştur. Ferit Edgü'nün -yazmaya birlikte başladığım bu yol açıcı yazarın- *Çılgılık* adlı kitabındaki (Temmuz 1982), tamamen kurgusal olan "Sahaf" adlı öykü gibi, ya da "Pera'dan Bellman"a adlı yazı gibi (Gösteri, Mart 1983). Şimdi bu satırları yazarken, Stockholm'de, 3. kattan, balkonun ötesinden görünen, yaz ortası olduğu halde oldukça yeşil olan bahçeye bakarak Galata'da, o Metro Han'dan Haliç'e kadar tüm bir görünüşü -Kule'yi de- gören Çinili Han'ın pencerelerine vuran güneşi düşünüyorum; eski kentin tozunun pancurlara kadar ağır ağır yükseldiği, çürüyen Getto'yu, Kule Dibi'ni, bütün o sokakları... hayal ediyorum. Hayal ediyorum demek de belki doğru değil, onlar gelip buluyorlar beni, gelip bana çarpıyorlar, Yahudi balık satıcılarının bağırışları, sokağın uğultusu, insan sesleri... Sesler ve kokular hiçbir zaman unutulmuyor, belki de yaşan-

mış olan gerçek, tekrar tekrar yeniden yaşanıyor onlarla.

Şimdi kendimi duygusallığa bırakmadan şunları da not etmek isterim: eski yazınımızda ne ölçüde vardı, henüz iyice incelemiş değilim ama daha uygun bir terim bulamadığımdan, şimdilik “kent gizemciliği” dediğim bir tematik yazınımız akla gelmektedir. İlhan Berk’in *Galata’sı* da bunun bir parçasıdır. Bu tematiğe Nedim Gürsel’in Türkiye’de son yayınlanan kitabı *Kadınlar Kitabı* (İst. 1983) ile şimdi Fransa’da yayımlanan kitabı *Les Lapins du commandant* (Paris 1985)’da rastladım. İstanbul kenti, sonradan gelenlerin anlattıklarından çok farklı bir gizli tarih de taşımaktadır ve sadece Cenova, Paris, Londra vb ile değil, fakat Odessa, Prag yöresi ve başka yörelerle de derin insan tarihi ilişkileri olmuştur.* Bohemya Yahudilerinin şimdi New York’ta yaptıkları *Klezmorin* adı verilen bir müzik buldum ve bu müziğin, bizim gençliğimizde de değil, çok daha eski yıllarda, Bohemya ve Orta Avrupa Yahudileri bu tür müziği İstanbul’un esrar tekkelelerinde de çalmışlar. İsviçreli sinema yönetmeni Alain Tanner’in *Beyaz Kentte* (*Dans la ville blanche*) adlı, Lizbon’da çevirdiği, bu kent gizemciliğine yönelik filmi gördüğümde, dayanamayıp, Paris’teki genç –bir çeşit sürgün– yazar Gürsel’e hemen bir kart yazmıştım. Ve bütün bu sokak imgelerinin ne anlama geldiğini, neyin araştırılması olduğunu sormuştum. Bugün de çözebilmiş değilim, bu imgelerin ne anlama geldiğini!

Gene İstanbul’a gelince, kendime Beyoğlu’nda küçük bir ev arayacağım. O eskiden yabancılara verilmiş bahçelerden birine bakan, bir kilise vakfına ait küçük bir daire. Ben on dokuz yaşından, kırk dört yaşına kadar orada yaşadım. 1972’den 1977’ye kadar da Galata’da, Çinili Han’da oturdum. Gençliğimde de Beyoğlu terzilerinin diktiği elbiseleri giydim.

* *Dada*’nın kurucusu Tristan Tzara bir yazısında İstanbul’da doğduğunu öne sürer. Şaka olarak. Ece Ayhan bunun farkındadır. “*Yort Savul*”un arkasında “gerçeküstücülüğün haritasında Paris ve İstanbul –iki kent– vardır.” der.

Çok Olgun Bir Roman

Leylâ Erbil, son yayımlanan romanı *Karanlığın Günü*'nde, ilk kitabı *Hallaç*'ta (öyküler, 1961) başladığı yazış biçimlerini geliştirmektedir. Yazarın, bu sürekli kendini, kendi yazısını aşma çabası, romanın arkasındaki notta " kendine özgü bir gerçekçi edebiyat anlayışına sürekli yeni boyutlar arayan Leylâ Erbil..." diye ifade edilmiştir. İşte bu kendine özgü bir gerçekçilik anlayışına sürekli yeni boyutlar arama eylemi, yazar açısından sadece dünyaya bakıştaki olgunlaşmayla değil, belki daha çok yazış yöntemlerinin geliştirilmesiyle gerçekleşmektedir.

1961'de yayımlanan *Hallaç*'ta yazış biçimi olarak bir ölçüde, sözcüklerin ses gücüne, sözcükler arasındaki susmaya, kırılmaya, deformasyona dayanıyordu. Varoluşçu yazının temalarına yakın olan bu renkli kitap, kişilik –ve buna bağlı olarak *üslup*– sahibi bir yazarı haber veriyordu. 1961'den bu yana yazarın yazın serüveninde görünen, aynı çizginin kendi kendini aşarak ve dallanıp budaklanarak olgunlaşmasıdır. Uluslararası yazında ana damarını ararsak, yazış açısından Joyce'la Beckett'in aktıkları damarda, Leylâ Erbil, kendine özgü, özgün bir konumdadır. Onlardan birçok alanda, bu arada da dünyaya bakışta ayrılarak. *Karanlığın Günü*'nün çok olgun bir roman olduğunu söyleyeceğim. Bizim yazınınımızın şu son en yeni döneminde, genç yaşta yitirdiğimiz romancı Oğuz Atay'ın çeşitli yazış öğelerini kullanarak devindiği alan da bu tür bir alandır. Fa-

* *Karanlığın Günü*, Leylâ Erbil, Adam Yayınları, 304 sayfa.

kat öyle sanıyorum ki Leylâ Erbil, bu yazınsal alanda, daha bir kesince anlatımsal, belki daha sanatsaldır. Karakterlerin pastel renklerle çizildiği, olayların ve tiplerin, anlatımın ağırbaşlı coşkusu içinde eritildiği bu roman metninde görsel imgeler de, hemen duyusal... imgelere çevrilmektedir. Romanın konu eksenini oluşturan toplumsal-belgesel doku, belki bir dönemin (uzunca sürecek bir dönemin) insanların oluşturduğu şu son dönem Türkiye'sine ait insan varlıkbilimsel yapı, anlatımın içinde yitmektedir. Kimliksiz kişilerin oluşturduğu bir toplumsal kesitin bilgisi, 'düşünce planında var olan bir bireyin' dilsel, çağrışımsal iç konuşmalarında boğulmaktadır. Metnin oluşması, böylece toplumbilimsel arka plandan koparak, yazışı, anlatımı, üslubu öne çıkarmaktadır. Öyle ki, roman yer yer, bazı bölümleriyle, salt metinsel bir değer kazanmaktadır. Romanın temel başarılarından biri de budur.

Romanda, roman yazma çabasında bir kadın yazar ("sadece düşünce planında varolan bir bireyin konuşmaları"), aydın zümremizden bir kesit (çevre), kimlik arayan ya da kimliğini yitirmiş insanlar (bu kimlik yitiminin yüzyıllara dayanan tarihsel bir kaynağı da olabilir), eski ve yeni kuşaklar, bunama halinde olan ve romanın sonunda gerçeküstü bir varlık haline dönüşen (böylece de insanın usdışı yanını yansıtan) bir anne vardır. Yazar, alter egosundan bazı izler taşıyabilecek olan romanın anlatıcısını da, bu kara mizahsal ortamın içine sokarak, ona karşı da nesnel, acımasız, alaycı olacaktır. Böylece roman, yazarın kendi düşüncelerini ciddiye alması yüzünden düşebileceği zayıflığa da düşmemektedir (*Tuhaf Bir Kadın*'da, yer yer olanın tersine). Yazar, yaşadığımız ideolojilere, insan olarak (o ortamda) kafamızda yaşattığımız ve dönem dönem ciddiye aldığımız düşüncelere indirdiği bu kara mizah darbesinden, bir anlamda kendini de uzak tutmamaktadır; bu çok önemlidir. Metnin, düşünsel anlamda devrimci yönü de budur.

Leylâ Erbil, *Hallaç*'ta (1961) varoluşçu, renkli ve üslup sahibiydi. *Gecede*'de de (1968) yeni biçimsel denemeler yaparak, çağdaş Türk düzyazısına yeni öğeler kattı. *Tuhaf Bir Kadın*'da (1971) kendi varoluşunu yeniden aramaya girişti, öyle ki metne

yer yer müdahale etme zorunluluğunu hissetti, –ama 1950 yıllarının o ataerkil aydınları, yazarları neden bu eleştiriye uğramasınlardı?–. *Eski Sevgili*'de (1977) ilk öykü dışında, yepyeni bir anlatımın olgunluğuna doğru yol alıyordu. *Karanlığın Günü*'nde, bunu düzyazımın sınırlarını genişleten bir olgunlaşma katına yükseltti. Leylâ Erbil, yazında bütün bu kendi kendini aşma çabasında didinir dururken, hep üslubu olan bir yazardı ve sanatsaldı. Gazete üslubuyla yazmadı, salt toplumbilimsel olma yavanlığına düşmedi, okuyucuyu avlayacak temalar üretmedi. Piyasaya vurmadı kendini.

Karanlığın Günü'nü, iki günde kolayca okuyuverdim. Belli bir gerilimin ardından koşarak. Çapraşık görünen tümceler bile doğru, akıcı ve çekiciydi. Kıvrılıp o duygudan duyguya atlayan imgeler, başka bir deyişle çok duyguyla kavranabilen imgeler, yazınsal ağırlıklarına karşılık okuma zevkini kışkırtıyorlardı. Ama temelden temele duymağa başladığım özün beni tedirgin eden yanının, romanı bitirince büyüdüğünü duydum. Bu muydu yaşadığımız ortam? –Bu kara mizahın gösterdiği yer miydi?– İnsan ontolojimiz bu muydu, bir “toplum” olarak? Belki de buydu. Çoğunlukla buydu, diyeceğim. Bu duyduğum rahatsızlık, bu kişiliksizlik paranoyası, bu korkulu toplumsal düş, bize yöneltilmiş olan büyük bir eleştiridir aynı zamanda. Birçok iyi romanın işlevlerinden biri de bu değil midir?

Düzyazıyı Ciddiye Alan Bir Yazar

Komutanın Tavşanları

Genç yazar Nedim Gürsel'in son kitabı *Les Lapins du commandant*, Anne-Marie Toscan du Plantier'nin çevirisiyle, anayurdundan önce Fransa'da yayımlandı. "Step" ve "Kentler" adını taşıyan iki bölümde yer alan öykü ve metinlerden oluşuyor yapıt. Metinlere tema olan kentler arasında İstanbul (en çok), Atina, Moskova, Paris, Alger... de var. Nedim Gürsel'in bu yapıtından önce de, İstanbul'da, *Kadınlar Kitabı* adlı çok ilginç bir öykü kitabı yayımlanmıştı (1983, Cem Yayınevi, 152 sayfa).

Yeni yazınımızda, belli özellikler taşıyan bazı yazarların yapıtlarında yer alan bu kent ve sokak tasvirlerini (betimlemelerini) ya da sırf tasvir olmaktan çıkarak, yer yer "istiare" (*métaphore*/iğretileme) düzeyine yükselen metinleri, onların taşıdıkları anlamı epeydir düşünmeye çalıştım. Yazınımızdaki bu eğilime, aslında bu eğilimin herhangi bir felsefi mistisizmle ilgisi olmasa da, şimdilik "kent gizemciliği" diyorum. İlhan Berk'in, son *Galata* adlı düzyazı-şiir kitabı da, bu eğilimin içinde. Fakat İlhan Berk'te, bu kent ve sokak tasvirleri imge yüklü istiarelere doğru yol almıyor. Tersine, şair, imgeyi yazının ve yazının teması olan nesnelerin içine yediriyor. Öyle sanıyorum ki amacı da bu. Böylece Berk'in yazışında nesne ve imge, çok

* *Les Lapins du commandant*, Nedim Gürsel, Messidor, Temps actuels, Paris, 1985, 142, s., 70 F.

tuhaf bir biçimde salt yazıya dönüşüyor. Yazı kalıyor geriye. Eski yüzyıllardan bize kalmış olan yazılar gibi. Bu onun özelliğidir. Nedim Gürsel'deyse, bu kent gizemciliği (başka bazı yazarlarımızda da olduğu gibi) imge ve açıklanması gereken istiareye dönüşür.

Yeni düzyazımızdaki bu bir bölüm yazarı "Nietzsche sonrası yazarlar" olarak nitelemek doğru olur sanırım. Kendi sarıntılı döneminde, bireyle ilgili sorunlardaki çığlıklarını duymamazlık edemeyeceğimiz bu filozof "İnsan artık sokağa bırakılmıştır," demişti. Tahar Ben Jelloun da *Le Monde* gazetesinde yayınlanan Gürsel'in son kitabıyla ilgili yazısında (2 Ağustos 85; s. 10), "Nedim Gürsel, bu on dört öyküde ülkeleri ve gövdeleri aşan yolu izliyor," diyor. Şimdi bizde yapılan bu edebiyat, insanın sokağa bırakılışından sonrasına ait bir edebiyattır.

Evet kentlerin ve sokakların anlatılmasında ne felsefi, ne de dini bir gizemcilik amacı güdülmüyor. Öte yandan izlenen bir fotoğraf gerçekliği de değildir. Kentler ve sokaklar yani nesneler aracılığıyla, kendi ruhsal durumunu (klasik yazında olduğu gibi) yansıtmak istemiyor yazar. O bireyle ve çağımızın ruhuyla ilgili metaforlar ardındadır. Anlamlarına tek tek varılması, çözümlerinin tek tek yapılması gereken metaforlar.

Nedim Gürsel *Kadınlar Kitabı*'nda -bu gelişkin düzyazı örneklerinden oluşmuş öykülerinde de- yazısını ve kendi öznelliğini metaforlar yoluyla açmıyordu. Beyoğlu'nun popüler bir genelevinde, yaşamına ilk giren kadının durmadan değişime uğrayan ve yazarı rahat bırakmayan hayali ya da "Ayna" adlı metindeki kadının, erotik varlığını yansıtarak metafor düzeyine yükselen aynada görülenler (o çarpıcı metin)... hepsi, hayran olunacak bir duyarlığın dışavurumuydu. Ansıma, hayal etme, geçmişle bugün, orada ya da burada olmanın iç içe geçtiği; geçmişin, hayallerin birbiriyle yer değiştire değiştire yazara baskı yaptığı bu yazış, gerçekle imgeselin sanatsal bir karışımıydı. Öyle ki bu yazınsal olgunlaşmada yazar, yer yer, başka yazınsal metinlere göndermeler yapmaktan da çekinmiyordu.

Nedim Gürsel, o kitabında da, metinlerinin az bir bölümü Türkçede yayımlanmış olan *Komutanın Tavşanları*'nda da, düz-

yazıyı ciddiye alan bir yazar. Tasvirlerini aceleye getirmeksizin eksiksiz yazıyor, yazısı geçmişin kapısını çaldığında, onu, tullenmiş perdesi ardından ortaya çıkarıyor; imgesi umudun ya da umut kırıklığının renkli görüntülerine kadar sürükleniyor. Bu anlatım gücünü elde edebilmek için de yazar, Türkçenin cümle yapısını en geniş olanaklarına kadar genişletiyor, sözdiziminin hareketlerinin ve sözcüklerin seslerinin ustası oluyor. Onun bu geliştirilmiş düzyazısında, metin –ister yüksek sesle, isterse içten– okunsun, Türkçenin en güzel sesini duydum. Belki de, yurtdışında yaşaması ve başka bir dille de Türkçe kadar uğraşması, onun, kendi dilinin en güzel seslerini yakalamasını kolaylaştırmıştır.

1950’den sonra yapılan denemelerin birikimi, Türkçede düzyazıyı gerçek bir aşamaya getirmiştir. İki sözcükle belirtmeye çalışırsak: Düzyazının, düz-yazı olmaktan çıkmasıdır bu. Son yılların şu kitaplarını bir ansıyalım: Ferit Edgü, *Çılgılık* (öyküler, 1982); Feyyaz Kayacan, *Çocuktaki Bahçe* (roman, 1982); Bilge Karasu: *Gece* (roman, 1985); Onat Kutlar, *Yeter ki Kararmasın...* (denemeler, 1984); Leylâ Erbil, *Karanlığın Günü* (roman, 1985)... hepsi bu aşamanın ürünleridir. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

Roman ve öykü sanatları açısından soruna eğilmeyi şimdilik bir yana bırakalım. Sadece düzyazının dilbilgisel öğeleri: sözcükler, sözdizimi, sesbilgisi... ve yazınsal sanatların kullanımı açısından ele alalım: Türkçe düzyazıda yeni bir aşamanın oluşmasıdır bu. Hem bu defa bu aşama –“yazınımızda daha eski dönemler içindeki anlayışlardan anlamca farklı”– ve sesbilgisi karışık bir dil içinde değil, yalın ve anlatımsal gücünü kazanan bir Türkçe içinde olmaktadır. Nedim Gürsel’in yapıtları, buna, en genç kuşaktan gelen en güçlü katkıdır.

Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları

Ahmet Oktay *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları* adlı, kapsamlı deneme-incelemesinde, Sovyetler Birliği ile Türkiye’de *sosyalist realizmin* doğuşuyla, gelişmesini araştırıyor. Konuyu, ilgili hemen bütün kuramsal ve uygulayıcı yazıları tarayarak belgeselleştiriyor, somut verilerden hareketle yorumlar getiriyor. Yanlış yorumlamalar üzerine kurulmuş dogmatik-yüzeysel bir Marksizm anlayışının edebiyata (bu arada da elbette düşünsel alana) yansımış temellerinin kofluğunu sergiliyor.

Ahmet Oktay’ın, bir yanıyla da, edebiyat tarihi alanına uzayan denemesi, sadece yazın alanında bir araştırma olarak kalmıyor, toplumca içinde bulunduğumuz düşünsel kısırlığın ve bu kısırlığın bireysel-moral çeşitli alanlara yansımasının da bir yansıtıcısı oluyor. Bu açıdan, Ahmet Oktay’ın –büyük bir çalışma gücüyle, üşenmeksizin– yerli kaynaklara da inen çalışmasını, düşünsel alana getirilmiş temel bir eleştiri saymak gerekmektedir. Bu temel eleştiri, aynı zamanda, Türkiye’deki düşünce yaşamına önemli bir katkıdır. Bu bakımdan, kronolojik ve açık yazılmış bir roman gibi, kolaylıkla okunan bu düşünsel belgeselin, yaygınca okunmasını, konunun özünü yitirmek istemeyen tartışmalara, düşünce üretimine temel oluşturmasını dilemekteyim. Kuşkusuz, Sartre’ın dediği gibi: “İçinde bulunduğumuz durum, düşüncelerimizin sonucudur.” İçinde bulunduğumuz durum pek iç açıcı olmadığına ve edebiyat olgusu üzerinde kuramsal olarak düşünmek, toplumun genel düşünsel yaşa-

mının en önemli parçalarından biri olduğuna göre, düşüncelerimizi gözden geçirmenin çoktan zamanı gelmiştir. Belki geçmiştir bile.*

Ahmet Oktay'ın çalışmasının olumlu yanlarını, ilk elde, şöyle sıralayabiliriz sanırım: a) Yapıtın, toplumcu gerçekliğin Sovyetler ile bazı sosyalist ülkelerdeki kuramcılarıyla, onların daha da yüzeysel bir yansıması olan Türkiye solunun "ünlü" adlarının önermelerinin eksiksiz dökümünün yapılması ve cesurca eleştirilmesi; b) *Halkçılık* ideolojisinin, devlet ve "parti edebiyatı" tezlerinin yerli yerine oturtulması; c) Yazarın, Marksizmin yaratıcı ruhuna ve yönetime dönüş konusundaki kararlılığı...

Yapıt, bu bağlamda, toplumcu gerçekçiliğin anavatanındaki oluşumları, Gorki, Lunaçarski, Jdanov'un... tezlerini, daha sonraki yazın kuramlarını (Lukacs'ın bir dönemi... vb), ayrı bir kategori olarak Troçki'nin düşüncelerini ele almakta; ardından Türkiye'ye dönerek, Cumhuriyet öncesinde Türkiye'deki kültürel ortamı (ideolojileri), Cumhuriyet dönemindeki düşünsel ortamı gözden geçirmekte, sonra da uygulama ile somut belgeler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bu kitap bir "düşünce tarihi", "tarihsel kültür eleştirisi" çalışmasıdır. Oktay'ın araştırmaları sonunda açıklıkla görülmektedir ki, aralarında Deymer ve Kıvılcımlı da olmak üzere, Türkiye'de öne sürülen görüşler, yazın olgusunu, kendi yaratışsal içsel yapısı çevresinde algılamamanın çok uzağındadırlar. Oktay'ın yorumlarından da kolayca anlaşılacağı gibi, bu olguyu, salt yazına ilişkin bir olgu olarak görmemek gerekmektedir. Yazınla ilişkili önermeler, bütün bir Türkiye düşünsel yaşamını, yaratıcılıktan uzak, dogmatik, klişeci, tümdengelimci ve yalınkat bırakmaktadır. Bu noktada Ahmet Oktay'ın varmış olduğu görüşlerden birine katılmamak olanaksızdır; bu da 12 Mart ile

* Türkiye, son yıllarda, zaten bütün bütüne elde edememiş olduğu modernleşme dinamiklerini yitirmiş görünmektedir. Öte yandan, eski kültürel motif kalıpları, daha güçlü olarak geçerlilikte. Örneğin, bugünün Türkiye'sinde, açık seçik ortaya çıkmış, iyi bir söylem bulmuş somut bir sınıfsal mücadele dahi, mezhep çatışması, din ve laiklik, ulusal ve bölgesel arka planlar, modernizm ve İslamiyet, Batı ahlakı ya da Doğu ahlakı gibi kültürel zıtlaşmalar içinde kaybedilebilir.

Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, deneme-inceleme, Ahmet Oktay, B/S/F (Bilim/Felsefe/Sanat) Yayınları, Mayıs 1986, İstanbul, 536 sayfa.

12 Eylül gibi, toplumsal gelişmenin önüne çıkan engellerin sertliğinde, yukarıda tartışılan söylemin de rolü olduğu gerçektir. Gerçekten bu söylem, Marksist düşünme tarzını yaratıcı özünden uzaklaştırdığı gibi, yazınsal yaratıcılığa verdiği zararın ötesinde, toplumsal sınıfları başka başka biçimlerde etkilemesi gereken felsefeyi de, hareket halinde bulunduğu ortamda kıyıda (marjinal) bırakmaktadır.

Bizde sol, geleneksel olarak, tarihsel anlamda, egemen sınıfların siyasal totalitarizmini edinmekle kalmamış, şiddet ve ahlak anlayışlarını da almıştır onlardan. Bu, şunca yıldır içinde yaşadığımız edebiyat ortamına, dile, üsluba da yansımıştır. Demokratik ve geliştirici olana yabansı bir ortamdır bu. Sorun, dünya genelinde de, sertleşmeden, 1938 Yargılamalarından, Stalin toplama kamplarından, içten Marksistlerle devrimcilerin ayıklanmasından, Devlet ve "parti edebiyatı"ndan geçerek buralara gelmiştir çünkü. Kuşkusuz yazarın yeri, partinin değişen bürokratik politikalarının buyruğu altında olmalı, en özgür yaratıcılıkla, insanlığın gelişme olanaklarını araştırabileceği bağımsız bir yer olmalıdır.

Biz, kuşak olarak, toplumcu gerçekçi yazın kuramının otoriterliğinin ötesinde, romantizm, idealizm, popülizm öğeleri barındırdığını altını çizerek yazmaya başladık. Bu yüzden de Türkiye'de, sürekli sert eleştirilerle karşılandık. Sadece dogmatik solcular değil, tek parti döneminin etkisini taşıyanlar, popülistler, köycüler, Meşrutiyet halkçıları da vardı toplumda. Egemen sınıfların sert ahlakıyla da donanmışlardı. 1950 yıllarında yayımlanan *Yeni Ufuklar* dergileri, bu yazın kuramını eleştiren paragraflarımızla doludur. Daha sonraki yıllarda da ben, Parti Edebiyatı'na, siyasal anlamda da, düşünsel planda da açıklıkla karşı çıktım.* İşte, bizim kuşaktan, bir şair ve deneme yazarı, Ahmet Oktay, şimdi toplumcu gerçekçi yazın öğretisine geniş kapsamlı ve sistemli, yaratıcı bir düşünsel yapıyla en temel eleş-

* *Edebiyatın Proleterleştirilmesi*, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 198.

Parti Edebiyatı ve Türkiye, Türkiye Yazıları, Ocak 1978.

Çok Partili 'Parti Edebiyatı', Oluşum, Ocak 1978.

Lenin'in Tolstoy Üzerine Yazıları, Türkiye Yazıları, Şubat 1978.

tirileri getirmektedir. Yapıtın kuramsal-eleştirel yanları yanında, Sovyet Yazarlar Birliği'ndeki tartışmalarla ilgili belgesel bölümlerle Türkiye'deki uygulamayla ilgili bölümler de ibretle okunmalıdır.

Toplumsal Gerçekliğin Kaynakları ayrıca, düşünmeye açık kafa- lara, Türkiye'deki ideolojiler ve tarihin oluşumuyla ilgili, pek çok da işaret vermektedir.

Oktay'ın yapıtının eleştireceğim yanları yok mu? Elbette var. Marksizmi, yabancılaşma kuramı üzerine oturtan yorumu "geleneksel yorum" olarak ele almasını eleştireceğim. Öyle sa- nıyorum ki, Marksizmin ekonomist ve determinist yorumuna bu adı vermeliyiz. 1844 El Yazmaları'na ve Genç Marx'a dönüş daha sonradır. "Tarihselci" yorumu bundan ayrı tutmalıyız. Marx'm düşüncesi içindeki demokratik oluşumu izleyen, genç demokrat Marx'a, Hegel etkisindeki Marx'a önem veren, Marx'ı, kendi döneminin kültür ve düşünce akımları içinde ele alan çalışmalar daha yenidir. Nihayet bu noktada da birçok gö- rüşler üretilmiştir. Bu sorunlarla ilgili, Oktay'ın 92. sayfadan başlayarak yaptığı bazı çözümlemelere gerek terminoloji, ge- rekse nüanslı yorum olarak eleştirilerim olabilir. Nihayet, Ok- tay'ın, Önsöz'de, Yalçın Küçük'ün *Aydın Üzerine Tezler* adlı ya- pıtıyla *negation* planında da olsa kurduğu koşutluğu aceleci buldum. O kitabın alanı ayrı olduğu gibi, düşünsel dünyada ileri sürülen tezlerin genel geçerliliğin daha iyi anlaşılmasını sadece eleştiriye değil, zamana da bırakmalıyız. Öte yandan, gerçekte, bu kısa önsöz de gereksizdir bu yapıt için.

Görüldüğü gibi, olanak bulduğumda, kitabın bazı kuram- sal noktalarına, yaklaşımcı bir mercek- le bakacak, gerçek bir eleştiri de yazmam gerekebilecek. Bu yazı, sadece bir kitap ta- nıtma yazısıdır. Ama bu, düşüncelerimizi gözden geçirmemiz ve kendimizi, bize sunulmuş sertleşmeden arıtmamız gereken bir dönemde, Oktay'ın yapıtının değerini azaltmıyor. Ahmet Oktay, kültür çalkantıları içindeki (ama bu çalkantıların yüzey- sel ve slogancı yansıdığı) Türkiye'de, önemli bir düşünürdür. *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları* da, düşünmek isteyen herke- sin okuması gerekli bir kitap.

Her İnsandaki Yaratıcılığa Sesleniş

Ferit Edgü'nün ilk kurgu kitabı *Kaçkınlar*, yayımlanışından yirmi sekiz yıl sonra yeniden basıldı. Böylece yeni kuşaklar, adına daha çok yaratıcılarınca değil, ama olguya eleştirel yaklaşanlarca *Bunalım Edebiyatı* denilen yazınsal metinlerle ilk olarak karşılaşabilecekler. Sosyalist ülkelerin Türkoloji bölümlerinde dahi (örneğin: Polonya, Çekoslovakya...) bu isim altında okutulan, ama içinde doğduğu ülkede hâlâ, bir ölçüde, "lanetlenmiş yazın" olarak kalan bir yazın türünün esas ruhunu yansıtan ilk yapıtlardan biridir bu.

Kendi içinde bir bütünlük oluşturan, fakat hem yansıttığı anlamca, hem yazış özellikleriyle kendinden önce gelen yazına karşıt özellikler taşıyan bu düzyazıya, belki de Türk Edebiyatı'nda kapıları aralayan Sait Faik'tir. Batı yazınındaysa doğal olarak pek çok kişi; Marquis de Sade'dan Beckett'e, Kafka'dan Sartre'a, Orta Avrupalı Yahudi kökenli yazarlardan Michaux'ya kadar pek çok yazar... Ama 50'li yıllarda, henüz kozmopolit bir kent olan İstanbul'da ortaya çıkmış olan bu öykü –"Kaçkınlar"– bir yığın yazarın bir yansıması değil de, yazarı çok genç birisi de olsa özgün bir yaratıdır olsa olsa. Öyle ki, Ferit Edgü, 1950'den sonra Türkçe düzyazıyı kökten değiştirenlerden biridir ve bir eleştirmen de çıkıp, onun yazılarının tematik eğilimleriyle yazış özelliklerini göz önünde tutarak, onun, yeni düz-

* *Kaçkınlar*, Öykü, Ferit Edgü, Ada Yayınları, 2. Basım, 106 sayfa.

yazının kurucularının en önemlilerinden biri (belki de en önemlisi) olduğunu söylese, doğrusu pek de abartma yapmış sayılmaz.

Bu tür düzyazıdan söz ederken "Nietzsche sonrası yazın" terimini, bugüne kadar birkaç defa kullandım. Belki bu deyimlendirme açıklama gerektirmektedir: "İyinin" ve "kötünün" ötesinden başlayan bir yazındır bu. Nietzsche'nin savsözüyle "Tanrının öldüğü" bir dünyada, insanın bırakıldığı ve birey olarak kendini yaratmak zorunda olduğu "nehirin ötesinden" başlayan bir yazındır.

İnsanlığın siyasal ve kültürel yaşamını ilgilendirmiş terimlerle Edgü'nün yazısının özelliklerini belirtmek istersek, sanırım şu sözcükleri kullanmamız gerekir: *karamsar*, *insan-merkezci*, özneliği içinde *evrensel* ve alabildiğine *insancıldır* bu yazın. Onun taşıdığı karamsarlık, en derinde insanın bugünkü durumundan ve çevrili olduğu tehlikelerden hoşnut olmamasından doğan bir karamsarlık olduğu için, en derin bir anlamda insancıl olduğu gibi harekete getiricidir de. (Bunu yazarın yazınsal metinlerinden –örneğin o sarsıcı *O/Hakkârî'de Bir Mevsim* romanından– çıkaramayanlar, *Kaçkınlık*'ın yazıldığı dönemde *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanan, yazarın 'Umutsuzluğun Gücü' adlı denemesini ellerinin altında bulamazlarsa, onun geçtiğimiz sonbaharda yayınlanan *Şimdi Saat Kaç* adlı denemeler kitabındaki "Cellât" adlı yazıyı okumalıdır).

Kestirmeden hareket edip, insanı bütün çıplaklığıyla gösteren ya da araştıran yazının "ilerleme"ye engel oluşturduğunu öne süren "kolaycılar", 1950'lerden bugüne insanlığın yaşadığı acıları da göz önüne getirmelidirler.

Edgü'nün yazısının temaya ilişkin özellikleri ayrıca çözümlenmelidir. Uzun da tutar bu çözümlemeler... Bu yüzden ben onun *Kaçkınlık*'la başlayıp, son öykü kitabı *Çılgılık*'a değin süren yazış özelliklerinin en belirginine değineceğim. Böylece de onun yeni bir düzyazının yol açıcısı olduğunu öne sürmem temel kazanacaktır. Edgü'nün düzyazısı en belirgin özelliğiyle *minimalist* bir düzyazıdır; yani sözcük sayısını, benzetmeleri, söz sanatlarını, dahası görüntüleri (imajları) en aza indiren bir düzyazı.

Dos Passos'dan başlayarak, Hemingway'den geçip bugüne gelen Amerikan düzyazısının üslup yönünden en önemli niteliğini oluşturan özellik de minimalizmdir. (Öyle ki, Amerikan dil çevresinde, bu özelliğin ötesindeki yazarlar artık bütün bütüne tutunamaz olmuşlardır.) Ama yazışda somuta yönelen, düzyazının yapısını, somutu ortaya çıkararak kuran bir düzyazıdır bu. Edgü'nün yazışsal minimalizmi ise, bu minimalizmle çakışmıyor. Onun anlatım düzeyindeki minimalizmi, yer yer somutla da birleşmektedir elbette. Ama onda tümceler içindeki bazı sözcükler öznele, iğretilemeye (metafor), simgesele yaklaşan (asla sembolik bir edebiyat değildir onunkisi) ve yazarın asıl temalarına: boşluğa, belirsizliğe, ikircikliğe, ölene ve sonsuz olana, gerçeğe, gerçeküstüne, düşsele, düşsel olan gerçeğe, gerçek olan düşe, hiçliğin üzerini saran varlığa, varlığı içselleştiren hiçliğe... götürür okurunu. Bu yüzden Amerikan minimalizminden doğa olarak çok farklı bir minimalizmdir bu. Ama gene de Edgü'nün üslubunun (ki bu da öze yapışıktır) en belirgin özelliğidir.

Kaçkınlar'ın ana düşünsel çizgisini başkaldırmış kişilerin konuşmaları, iç konuşmaları, mırıldanmaları, sayıklamaları, düş görmeleri diye belirtebiliriz. Neye başkaldıran? Töreye, geleneğe, toplumun sahte değerler düzenine, insanın geleneksel köleleştirilmesine... Eski trajedi de bu kaynaktan doğuyordu. Edgü'de bu çağdaş varoluşsal (metafizik) bir boyut kazanmaktadır. Bu düzyazı *Bozgun*'dan, *Av*'dan... geçerek *Çığlık*'a varmakta, kendi içinde daha da olgunlaşmaktadır. *Kimse*'de bir diyalog (sayıklama ya da kendi kendisiyle konuşma) olarak toplumsal içeriğini de dışa vurmakta, *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*'de artık toplumsal/insansal içerik ürpertici olmaktadır. Edgü'nün yazınsal alanı "kodlanamayan gerçek"ten toplumsala kadar uzanan zengin bir çizgi çizmektedir.

Son öyküler kitabı *Çığlık*'ta yer alan *Sahaf* adlı öykünün (kitabın sonuna konulmuş açıklamaya karşın) kurmaca değil de gerçek olduğuna inanan pek çok kişiye rastladım. Aralarında belki sadece edebiyatla uğraşanları bu öykünün tümüyle kurmaca (bir anlamda "uydurma") olduğuna inandırabildim. Bu

da beni yazarın gerçekliği çok yönlü araştırması üzerinde yeniden, yeniden düşünöürdü.

Edgü yaratıcı insana sesleniyor. Gerçeküstücülerin edebiyat anlayışlarını anımsarsak, o her insandaki yaratıcılığı da harekete geçirmek istiyor, diyebiliriz. 50 Kuşığı, çok farklı konumlarda gerçeküstücölükle karmaşık bağlantılar kurmuştu. Edgü insandaki yaratıcılığı harekete geçirmekle kalmıyor, ayrıca okuruna, sanatsal yaratı alanında geniş bir özgürlük duygusu da veriyor.

“Anıların Direngen Dehlizleri”

Feyyaz Kayacan'ın romanı *Çocuktaki Bahçe*, yazarın kendi çocukluk bilinçaltına yaptığı gerçeküstücü bir yolculuktur. Dil yoluyla yapılmış bir yolculuktur bu. Öyle ki, bu yolculuğun gerçeküstücü öğeleri, konunun düzenlenişine değil de, dile, anlatıma yerleşmişlerdir. Yazar, “*anıların direngen dehlizlerine*”, ısıldaklar saçarak savrulan ve o karanlık dehlizleri aydınlatan bir dille girer. Odur aydınlatma aracı. Uzun yılların çalışması olduğu belli olan bu 76 uzunlu kısalı metni çıkarır ortaya.

Alis'in “Harikalar Ülkesi”ne yaptığı yolculuk gibi, yazarın çocukluk dünyasını, anılarını ve onun hayatını belirleyen çocukluk bilinçaltını, dile dönüştüren bu roman iki eyleme dayanmaktadır. Bu eylemlerden birincisi, yazarın anıların dehlizlerine yazı yoluyla dalmasıdır; ikincisi de, çocukluğun geçtiği yerlere sonradan yapılmış bir (ya da bir iki) yolculuğun izlenimleridir. Anılar aranmıştır bu yolculuklarda da, çocukluk anıları... Anıların saçaklanmış imgeleriyle, gerçeklikte olan değişikliklerin (değişen dünyanın) izlenmesi... romanı kuran bu iki eylemdir. Derin bir hayal kırıklığı aramayın bu yolculukta, sadece uçup gitmiş, yok olmuş, değişmiş, döküntüleri kalmış bir dünyadır işte ortada kalan. *Krapp'ın Son Bandı*. Ama o denli de trajik olmayan, sevgiye dayanan bir alayla yumuşatılmış bir son band. Hayat da böyle bir şey değil midir? Ne çok trajik, ne

* *Çocukluktaki Bahçe*, Feyyaz Kayacan'ın romanı /176 sayfa/Tomurcuk Matbaası/İstanbul, Ağustos 1982.

de çok dramatik bir şey. Hayat, Kayacan'ın anlatışında, buruk bir ironi içinde yiten, dağılan, çözülen bir şeydir sadece.

En az iki defa okuduğum (bazı metinlerini daha da çok) bu usta yazarın ilk romanı *Çocukluktaki Bahçe* üzerine, bir yazı yazmak istemezdim doğrusu. Onun için geç kaldı bu yazı. Başka yazarların, eleştirmenlerin değerlendirmelerini isterdim bu kitabı. Sadece romanı okuyarak, onu yaşamakla yetinmek yetmeliydi bana. Ama, yazını kendi amacı içinde ele alan, tematik ve sosyolojik olmaktan kaçınan yazarın, kendi bastırdığı bu güzel metin o kadar az ilgi çekti ki. Gerçeküstücü yöntemleri kullanan ve "Gerçekten yazdıklarım bir yüksük içinde, hem de kapalı bir yüksük içinde, boğuk bir gevezelikten başka bir şey değildi... Ağaç isterse sınıfa geç gelir ve asar bütün derslerini dallara... hangi anının üstüne eğilsem bir huni gibi içine çekiyor beni... Anılar, anılar, başımın üstünde, konmadan çürüyen darılar... Bekleye bekleye, bahçenin yosunlu çekmecesinde deliliğin tohuma yuvarlanmışlardır... Ben, yok olmuş kaldırımın iki metre üstünde, havada çırpınır gördüm penceremi..." diye yazan bir yazarın yapıtı üzerinde, kaynağını düzeysel olarak çözümlenmiş toplumsal sorunlardan alan, o "bürokratik ve boş" ciddiyetin bir şeyler yazması elbette beklenemezdi.

Oysa bu yazış, geneleksel düzyazımızda, sözlü anlatma geleneğimizde vardı ve şimdi de Feyyaz Kayacan'ın yazısında, çağdaş anlamıyla var. *Çocukluktaki Bahçe*'nin ses yinelemelerinden, eşsesliliklerinden, sesdeşliklerinden, sıra değiştirmelerinden yararlanan anlatımında, meddah öykülerinin, Karagöz metinlerinin söz sanatlarının yanı sıra, çağdaş gerçeküstücülük, dünyanın saçmalık olarak kavranması, boşluk ve hiçlik... olarak varoluşun öğeleri de var. Diyeceğim, hem geleneksel, hem de çok moderndir bu metin.

Bütün bütüne bu geleneksel söz sanatlarından ve çağdaş bir algılamadan yola çıkıyor bu metinler. Feyyaz Kayacan, anıların deniz diplerine, gerçeküstücü bir dalgıç gibi dalıyor, "denizin altındaki bandolar"ın sesini yakından duyuyor. Bir bir yakalayıp çıkarıyor su yüzüne, bu biçim değiştirmiş paspal çocukluğu.

Aslında bu romanda bir aile, anne (Hümeýra Fatma Hanımefendi), bir baba (Fuat Bey), roman kişileri, Doktor Panayot, şair ve dâhi Abdi Sena Bey, kundura tamircisi Hampik Usta, Eşfak Bey, Kelâm Bey, Lâz Nuri... bir konak, İstanbul'un Yeldeğirmeni mahallesi, çözülen bir aristokrasi, batan bir kozmopolit imparatorluk sonrası toplumu vb. gibi "gerçekçi" roman öğelerinin hepsi var. Fakat yazar, onları, alışılmış klasik romanı oluşturmak için kullanmamaktadır. Yazar açısından önemli olan, artık "hayalleşmiş" bir gerçekliğin ortaya çıkarılmasıdır. Sadece, gerçekten hayatın kendisinde ve zihinde –bu ikisinde de–olabilecek bir gerçeklik ardındadır o. Bu yüzden almaktadır ele bu "bozulan" hayalleri. Gerçeküstücülüğü de, bu anlamsızlığı ve anlamsızlığın doğurduğu ironiyi verebilmek için araç yapmaktadır.

Çocuktaki Bahçe, çağdaş bir masaldır. Bir metinler kitabıdır. Dilimizin geniş olanaklarını bize anımsatan, yazım ve anlatım geleneğimize büyük çengeller atan çok genç bir denemedir. Öyle ki, romanda, yazarın sevecen insancılığından başka eleştirecek bir şey yoktur.

Feyyaz Kayacan, II. Dünya Savaşı yıllarından bu yana Londra'da oturmaktadır. Kim bilir, Fransızca ile İngilizceyi çok iyi bildiği halde, elli yıla yakın, –Londra'da– kendi dilini seçmiş ve kendi dili içinde yaşamış biri yazabilirdi ancak bu metinleri! Artık, hayal kurusu haline gelmiş geçmişi yaşayabilmek için gerekliydi belki bu ses taklitleri, söz oyunları, uydurulan sözcükler... bütün bu dil cümbüşü.

Feyyaz Kayacan, 1919'da İstanbul'da doğdu. II. Dünya Savaşı yıllarından bu yana –Kadıköy'le bağını koparmaksızın– Londra'da yaşıyor. Öykü kitapları: *Şişedeki Adam* (1958), *Sıgmacı Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969). Baştan beri gerçeküstücüydü. Kendisine 1963 yılında Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü verildi. O yıllarda Türk dilinin en ilginç düzyazı yazarı olduğu da yazıldı. ABD'de yayımlanan *Encyclopedia of Literature in the 20th Century*'de yer aldı. Sonra unutulmuşa bırakıldı. 1978-79 yıllarında, *Yazı* dergisi çevresinde yeniden değerlendirildi. Ardından,

yeniden ilgisizlik. Öyle ki, ilk romanı *Çocukluktaki Bahçe*'yi 63 yaşında kendisi yayımlamak zorunda kaldı.

Süslü Hazine Kutusu Açılınca

Türk dilinde düzyazı, modern anlamda, dünya yazını çizgisine ulaşmış mıdır? Sorulduğunda pek çok sorun yumağını da beraberinde getiren, çeşitli açılardan incelenerek (örneğin: Yazın ve dilsel yapı, anlatım çeşitlemeleri, gelişen anlatım teknikleri, dilin söylemsel yapılanması, semantik değerler, düzyazı ve simgeleştirme, yazın ve metafor, alegorik değerler, gelenek ve modernizm, genel ve felsefi temalar) yanıtları bulunması gereken bir konudur bu. Kestirmeden cevaplamak sadece bir ileri sürme olarak kalacağı için, bu konuda, fikir yürütmekten kaçınacağım. Sadece yukarıdaki soru sorulduğunda, günümüz Türkçe düzyazı kapsamında, ilk akla gelecek yazarlar arasında Feyyaz Kayacan'ın düzyazısının mutlaka anılması gerektiğini söyleyeceğim.

Ne tür özellikler yüzünden? Başka bir soru biçiminde sorsak: Feyyaz Kayacan'ın düzyazı özellikleri nelerdir? Nasıl bir düzyazıdır onunkisi?

Gerçeklikten de hareket etse, hayal gücüyle, buluşlarla, giderek dile de yaslanan *humour*'la zenginleşen bir düzyazıdır bu. Gündelik gerçek, onun metinlerinde, geçişli değişimlere uğrayarak, yer yer alegoriler ve yarı metaforlar katına yükselir; böylece de zihinsel gerçekliğin o oldukça karanlık mağaralarını aydınlatmak ister yazar. İnsanın zihinsel mağaralarında bulunan yalnızca belirsizlik ve karanlık değildir: Delilik ve bunama-

* *Bir Deli Değilin Defterleri*, Feyyaz Kayacan, Öyküler, Eleştiri Yayınevi, 128 sayfa.

dır da. İşte Feyyaz Kayacan, imgesel, alegorik yazışıyla bunları serimliyor. Süslü hazine kutusu açılmıştır ve ortaya dökülen ancak iğretilemeler yoluyla kavranabilen belirsiz insan varoluşunun zihinsel gerçeklikleridir: İmgeler, boşluklar, karıştırmalar, simgeler, karanlıklar, başka bir şeye dönüşen nesneler...

Usta yazarın bu son kitabında beş öykü (metin) var. Öykü öğeleri ağır basan: *Ölüm ve Serçe*, *Sen Olsaydın Ne Yapardın?*, ve *Lütfiye Ablanın Unutkanlıkları*. Metinsel nitelikleri ağır basan iki uzunca öykü: *Bir Deli Değilim Defterleri* (16 sayfa) ile *Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum* (73 sayfa). Kasım 1969'da yazılmış olan *Ölüm ve Serçe* ile 1984'te yazılmış olan *Sen Olsaydın Ne Yapardın?*'a bakmak Kayacan'ın yazış özelliklerini göstermeye yetecektir.

Ölüm ve Serçe adlı öyküde "büyük ve boş" bir yazar vardır: Ergin Çokergin. Ama o büyük yaratış düşleri içindeyken kalemi "büyük bir yapıtın dölütüyle birlikte" yere düşer, ucu halıya saplanır. O sırada pencerede bir kuş belirmiştir. Yazar Ergin Çokergin kuşu tutmak ister ama biraz önce kalemi tutan eli cansızmışçasına bir sarkaçmış gibi sallanır. Kuş yazarı "zırh gibi kuşandığı" sahte kişiliğinden sıyrılmaya çağırıyordur. Öykü, yazarlık mitosunun simgesel/alegorik bir yığın eleştirilmesiyle sona erer. Ama sadece kalemini "bir mezarıcı kazması" gibi kullanan, "öykülerinde bir cezaevi havası olan" bu bencil yazar mıdır yapıtından kuşkuya düşen? Belki de bütün yazınsal yaratıya yöneltilmiş nihilist bir eleştiridir bu. Çünkü bu öyküyü izleyen öyküde Kayacan, öykü kahramanlarından Azrail/Frank Pitkin'e şunları söyleyecektir: "*Bir gün sanatın da, edebiyatın da, felsefenin de bir kudret politikasından başka bir şey olmadığını gördüm.*" Gerçekten bu açıdan bakılınca anarşizan bir süreçtir yaşam: Bu doğma, büyüme, sonra yaşlanma, bunama, ağır ağır delirme, kişiliğin parça parça olması, sonra da bir patlama gibi yok olup gitme. Kayacan'ın öyküleri bu nihilist oluşumu yansıtmaya bütün öğeleriyle uygun düşer. Sığınılacak şey, belki de sadece bilgeliktir.

Bu ikinci öyküde hayal gücü daha da zenginleşmiştir: Londra'da sıkıntılı bir gün. Davul derisi gibi gergin bir gökyü-

zü. Sıkıntılı New Cross semti. İdamcı Sokağı. Bir hayalet görür; alegorik bir kişi: Azrail ya da yarı deli resim hocası, "kaldırımlarda başkaldırma sergileri" düzenleyen Frank Pitkin'dir bu. Ardından da "*Delilik giderir deliliği. En sağlıklı yol akıl denilen bataklığı ufak tefek kaçıklıklarla kurutmaktadır*" diyen bu adam lunapark ışıkları gibi zengin ve çeşitli, hareketli bir parlaklıkla yaşam, ölüm, uygarlık, varoluş üzerine konuşur.

Kuşkusuz sarsılmaz bir gerçeküstücüdür Kayacan. Anlatımcı bir gerçeküstücü. Nihilist öykücülüğünü Türkçe, eski, coşkulu anlatım türleriyle ve sanatlarıyla birleştirmiş bir gerçeküstücü. Hem de kuşkusuz çağdaş bir postmodernist. Birçok modern ve anarşizan anlatım yapıtlarının ardında ve derininde eski anlatım biçimlerinin yapıları(krokileri)da yaşar çünkü. İmge gücü havai fişekler gibi patlar ve savrulur onun yazısında. Işık parçaları uzağa ya da yakına düşerler. Aydınlık saçtıkları sürece varoluşsal bir labirente ışık tutarlar. Ama gene de yarı belirsiz kalır o labirentler. Çünkü varlığı ve amacı (da) belirsizdir onların.

İroni, hayal gücünün başını delice alıp gitmesinden doğmadığı vakit dilden, dilin yapısından, söyleniş biçimlerinden, deyimlerin getirdiği çağrışımlardan doğar. Örneğin büyük yazar Ergin Çokergin şöyle düşünür: "*Bugün yaratmaya başladığım yapının değerini tartacak kantarı zor bulurlar.*" Türkçenin somuta dönüklüğüdür bu. Kayacan, hem Türkçenin sözdiziminin devinimlerini, hem de Batı dillerinin sözdizimlerinden yararlanan uzun tümceleri kullanmaktadır.

Heinrich Böll'ün Yüce Gönülü

16 Temmuz 1985 günü Alman yazarı Heinrich Böll öldü. Saat, öğleden sonra üçte. O günün sabahında Köln'deki bir hastahaneden çıkmış, Eifelbergen'deki evine dönmüştü. (Bazı ajanslara göreyse Borheim'da oğlunun evinde öldü).

Heinrich Böll, 21 Aralık 1917'de Köln'de doğmuştu. 1937'de liseyi bitirdikten sonra kitapçı olmak isterken, 2. Dünya Savaşı için askere alındı. Hitler ordularında altı yıl askerlik yapmak zorunda kaldı. Savaşta dört defa yaralandı. Lisede Nasyonal Sosyalist gençlik örgütüne girmeyen birkaç öğrenciden birisiydi. Yüksek öğrenimini savaştan sonra tamamladı.

1947'de öykülerini yayımlamaya başladı. Radyo oyunları yazdı. *Grup 47* yazarlar topluluğuna katıldı. *Grup 47*'nin yazarları çok defa sert, duygusal olmayan ve gerçekçi bir düzyazı üslubuyla yazıyorlardı. Faşizmin doğuşunun nedenlerini soruyorlar, faşizmin karşısına insana özgü değerleri dikiyorlardı. Böll, öteki yazar arkadaşları Günter Grass, Siegfried Lenz ve Martin Walser ile birlikte eski Almanya'ya ve yeni Batı Almanya'ya çok güçlü ve köklü eleştiriler getirdiler. 1951'de *Grup 47*'nin ödülü kendisine verilmişti. Kendi göbeğini kendi kesen, bağımsız bir yazarlar topluluğuydu bu. Böll, 1971 ile 1974 yılları arasında *Uluslararası PEN Klubü*'nün başkanlığını yaptı. 1972 yılında kendisine Nobel Edebiyat Ödülü verilince, paranın bir bölümünü hapisteki başka ülkelerden yazarlarına bağışladı.

Heinrich Böll ülkesinin ve bu yolla da çağımızın ahlaksal vicdanı olmuştu. Bu büyük yazar, o ölçüde de büyük insan, di-

lin, anlatımın ahlakını simgeliyordu. "Genç kuşakları bozan" ülkesindeki "budala politikacılar"la mücadele etmekten bir an geri durmadı. Ulrike Meinhoff grubunun eylemleri karşısında kitle histerisine kapılan Almanya'yı ve Alman yöneticilerini eleştirmekten ve Meinhoff'un bir 3. Dünya ülkesine gönderilmesini istemekten çekinmedi; Springer topluluğunun kendisini *Bildzeitung* gazetesinde Almanya'daki terörizmin sorumlusu göstermesi bahasına.* Hasta olduğu halde, Pershing II füzelerinin Almanya'ya yerleştirilmesine eylemli olarak karşı çıktı. Sol-jenitzin'in özgürlüğünü de savunduğu, Sakharov'un durumu-na da eğildiği gibi.

Bu yukarıda yazdıklarımın hem Batı'yı, hem Doğu'yu eleştirdiği gibi mekanik bir anlam çıkarılmasın. Onun inandığı insancıl değerlerle, özgürlük ve uygarlık değerleri arasında tutarlılık vardı.

Böll'ü, yazılı kültüre inanan, ender bulunur insan Behçet Necatigil'in çevirileriyle tanıdık. Hem de gecikmeden, zamanında. Sonra Kâmuran Şipal, Sezer Duru... ve başkalarının yaptıkları çeviriler birbirini izledi: "*Âdemoğlu Nerdeydin?*", "*Trenin Tam Saatiydi*", "*Fotoğrafta Kadın da Vardı*"

Bu küçük yazıyı yazmaktan amacım, yazılmış olan ve birçok kişi tarafından bilinen Heinrich Böll'ün yaşamını anlatmak, yapıtlarını sıralamak değil. Ölümünden sonra, başka ülkelerde olduğu gibi, bizde de Böll üzerine güzel yazılar yazıldı. Onun yaşamından ve yapıtlarından söz ettiler. Başka tanınmış Batılı yazarların ölümlerinden sonra yapıldığı gibi. Ama hep bir şey, bir şeyler eksik bu yazılarda, onları, toplum olarak pek de ilginiz olmamış diğer tanınmış yazarların ardından yazılan yazılarla özleştiren.

Heinrich Böll'ün, bu 2. Dünya Savaşı'nı yaşamış, tarihini yargılayan, kimliğini arayan, ülkesinin vicdanı olmuş bu yük-

* Etkisi dünya ölçüsündeydi. Bu yüzden Kissinger kendisine "mazisi, nasyonal sosyalizmin karanlığında" diyerek iftira atına zorunluluğunu hissetti.

sek ruhlu yazarın bize de bir yakınlığı, çok derin bir yakınlığı var. Sanırım, toplum olarak bir şeyler borçluyuz ona. O sadece, hiç de umurumuzda olmayan Almanya'daki Türkiye göçmenlerine, en yüksek bir düşünsel düzeyde kanat germekle kalmadı. Şimdi duruşmaları hâlâ süren Aydınlar dilekçesi'ni imzalayan Alman aydınlarının en başında da o var. Ruhi Su'yu –bu değerli sanatçıyı– Almanya'ya tedaviye çağıran en tanınmış yazarların da birincisi o. Daha öncesinde, cezaevlerinde insan yaşamı ve onuru söz konusu olduğunda, dünya kamuoyuna en insansal sesi yükseltenlerin başında da o bulunuyor. Bu yüzden Heinrich Böll, Almanya'nın ve Batı dünyasının belli başlı vicdanlarının en seçkinlerinden biri olduğu gibi, bizim de canlı bağlarla bağlı olduğumuz bir insan. Bizden biri. Türk toplumunun uygarlık mücadelesinin en değerli bir parçasıdır. Bizimdir de o. Kendisine, kendi adıma 16 Ocak 84'te, Türk yazarlarının yaratma ve yarattıklarını açıklama özgürlüğüne ilişkin bir mektup yazdığımda, 24 Ocak'ta, sekiz gün sonra, hemen bu mektubun karşılığını almıştım. Bu denli dikkati, bu denli özeni, bu özveriyi ve sıcaklığın bu denlisini başka birisinden görmemiş olduğumu burada belirtmek isterim.

Günümüzde büyük yazar örnekleri var: Heinrich Böll onların en başta gelenlerinden birisidir. Eğer, bugün Arjantin'de, Ernesto Sabato –bu yaşlı ve gözlerinin gücü azalmış yazar– Alfonsin Hükümeti zamanında Kayıpları Araştırma Kurulu başkanıysa, (dün yaptığı gibi bugün de yaşamını ortaya koyarak) işkencecileri, katilleri adalete sevk eden kurulun en büyük sorumluluğunu yüklenerek “Arjantinli Yazar” örneğinin en onurlu bir simgesi olmuşsa, Manuel Vargas Llosa, Peru toplumunun bir yazarlık simgesiye, André Brik, Güney Afrika toplumunun vicdanıysa, durup düşünmeliyiz biraz. Kişisel ikbal ardında koşan yazar örnekleri değildir bunlar. Bugün, atılan onca “ilerleme” çılgınlıklarından sonra, insanlığın ortaklaşa uygarlık değerlerinin pek azı, yeryüzünün pek az kesiminde gerçekleşebilmişse, bu ortaklaşa değerleri her an yaratarak alacağımız pek uzun mesafeler var demektir. Çok şükür ki bizde de, bu yazar geleneğinin örnekleri bütün bütüne tükenmiş değil.

“Yeraltından Notlar”, ‘Özerk İnsan’ ve Büyüleyici Üsluplar¹

Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* adlı anlatısı² XX. yüzyıl edebiyatı üzerine en büyük etkiyi yapmış olan yapıtlardan biridir. *Yeraltından Notlar*, ilk olarak Rusya’da *Vreme* (Zaman) dergisinde, 1846’da yayınlanmıştı.

Nietzsche’nin de –ki o da felsefedeki tavrıyla XX. yy. üzerinde çok büyük etki yaratmıştı– Dostoyevski’nin romanlarından psikoloji alanında pek çok gerçekliği öğrendiğini açıklaması pek bilinen bir şeydir. Nietzsche, Overbeck’e yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: “Bir kitabevinde rastlantı sonucu bulduğum bir şey: Dostoyevski’nin ‘Yeraltından Notlar’ı... Kanın sesi (başka ne demeli ki?) de duyuluyor bu kitapta. Sonsuzca sevindim.”

Günümüzün en önemli edebiyat incelemecilerinden biri olan George Steiner, *Tolstoy ve Dostoyevski* adlı çalışmasında şöyle diyordu: “ ‘Yeraltından Notlar...romancının hiçbir metni, XX. yüzyılın düşüncesi ve roman teknikleri üzerine onun ölçüsünde etki yapmadı.”

Benim kuşağım, 1950’li yıllarda, bu anlatıyı, genç edebiyat heveslileriyle, o yılların İstanbul’unda okumuştum. Bütün bir kuşak. Camus’nün *Yabancı’sı* ile *Düşüş’ü*, J.-P. Sartre’ın birçok anlatısı –*Bulantı* da buna kolaylıkla dahil edilebilir–, Steiner’in belirttiği bu etki, bu esinlenme çizgisinde değil midir?³ Benim ilk kitabım *Bunaltı*’da (1958) *Yeraltından Notlar*’ın kahramanının ruhsal konumundan izler taşıyordu. 1987’de yayınladığım *Berlin’de Sanrı* belki aynı ruhun biraz gelişmiş, biçimlenmiş, so-

mutlaştırılmış, –ama aynı anlayış ve duyarlık üzerine oturtulmuş– bir türevidir.

Bu yazınsal iklim sadece Dostoyevski’nin, Gide’in, Sartre’la Camus’nün motiflerini barındırmaz içinde, öte yandan Kleist’in, Kierkegaard’ın, Kafka’nın, Rilke’nin... ve başkalarının etkileriyle yazınsal tutumlarını da içine alır.

Çağdaş edebiyat bilimcisi Tzvetan Todorov, *Yeraltından Notlar*’ın kahramanına “karşı kahraman” (*anti-héros*) adını veriyor. İşte tartışmak istediğim bir yandan *Notlar*’ın günümüz yazınına etkisi, bir yandan da Todorov’un bu tanımı.

Todorov’un *Notlar*... üzerine çalışması *Poétique de la prose* (Ed. du Seuil, point, 1980) adlı kitabında yer aldığı gibi, Dostoyevski’nin anlatısının Lily Denis çevirisiyle Flammarion Kitabevi tarafından yapılmış baskısında da (1972) “Bir Metin Açıklaması” adıyla yer alıyor.

Dostoyevski’nin anlatısını, Çerniçevski’nin *Ne Yapmalı?* adlı ütöpik ve didaktik romanına bir cevap ya da bu kitabın bir parodisi olarak ele alırsak, *Notlar*’ın kahramanını bir *anti-héros*/karşı-kahraman olarak adlandırabiliriz. Gerçekten Dostoyevski’nin bu anlatısı, Rusya’da, belli bir zaman parçasında Çerniçevski’yle yapılmış bir polemik olarak görülebilmisti. Ama, düşünelim, çağdaş dünyada Çerniçevski’nin determinist-mutlakiyetçi dünya görüşünden geriye ne kalmıştır? XX. yy. bütün bütüncül determinizmlerin yıkılışına tanık olmamış mıdır?

Notlar..., XX. yüzyılın insanının durumunu daha 1846 yılından görmüştür. XX. yüzyılın kahramanı iki dünya savaşı, mutlakiyetçi rejimler, atom bombası deneyimi, çeşitli türde soykırımlar, toplama kampları... yaşadı. Tarihte görüldüğünden çok daha büyük, çok daha kapsamlı.

Öyle sanıyorum ki, bugün birbirinin karşıtı olan bu iki kavramı (kahraman, karşı kahraman kavramlarını) anlatı çözümlerinde kullanamayız. Sadece Yeni Roman (*Nouveau Roman*)’ı ya da Beckett’in, Ionesco’nun, Pinget’nin kahramanlarını düşünerek söylemiyorum bunu. Ama açıklıkla sormak isterim, Kafka’nın kahramanları Joseph K. ya da K. kahraman mı-

dırlar, karşı kahraman mı? Kafka'nın çok kısa metni *Odradek* (bu nesne-yaratık) yazıldıktan sonra artık anlatıda kahraman ile karşı kahramandan söz etmek mümkün mü? Dünyanın hakiki gerçekliği ile yazınsal gerçeklikler, bugün, XIX. yüzyıla göre çok değişmiş değiller mi? XX. yüzyılda içinde yaşanan somut dünya, bir "yeraltı", bir "bodrum katı" dünyası değil mi?

Türk yazınında 1959 yılından başlayarak, bu çizgiyle, çeşitli biçimlerinde ilgili bir seri roman sayabilirim: Yusuf Atılgan'ın *Aylâk Adam'ı*, Ferit Edgü'nün *Hakkârî'de Bir Mevsim'i*, Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*, Güven Turan'ın, *Dalyan'ı*, Nedim Gürsel'in *Uzun Sürmüş Bir Yaz'ı*, Necati Tosuner'in *Sancı.. Sancı...'*sı, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman'ı*...

Bu başarılı anlatıların kahramanları, kahraman ya da karşı kahraman olmanın ötesindeler ve çağın acısını çekiyorlar. Öte yandan bütün bu kitaplar bir anlatım zenginliği taşıyorlar, zengin bir dil ürünüler ve incelmış bir üslupla yazılmışlar.

"Yeraltı İnsanı"nın izlerine Türk Edebiyatı'ndan Sait Faik'ten önce de rastlanabilir belki. Örneğin Kenan Hulusî'nin bazı öykü metinlerinde. Ama bu yazar uzun metinler yazamadan, askerliğini yaptığı sırada tifüs hastalığından öldü. Bana kalırsa, 'yeraltı' Türk düzyazısında, Sait Faik'le bütünsel olarak ortaya çıkar, özellikle onun 1951'de yayınlanmış olan öykü kitabı, belki tek bir anlatı olan *Havada Bulut*'la.

"Her yerde belki yaşamadan yaşadım."

Sait Faik, *"Havada Bulut"*, Yorgiya'nın Mahallesi

"Kötü, büsbütün yorucu bir uyku uyudum. Başım ağrıyarak uyandım. Dışarı çıkar çıkmaz on beş senedir oturup da bir tek dost edinemediğim birtakım sokaklara çıkacaktım."

Sait Faik, *"Havada Bulut"*, Sonu, 17 Temmuz.

Çeşitli açılardan çok zenginlik verici incelemelere açık bu anlatı, *Havada Bulut*'ta, Nietzsche'nin deyiimiyle 'kanla yazılmış bir metne benziyor.'

"Aslında biz, ölü doğmuş yaratıklarız; zaten çoktandır canlı ol-

mayan babalardan dünyaya geliyoruz ve gitgide bu, daha çok hoşumuza gidiyor.”

Dostoyevski, “Yeraltından Notlar” .4

“Gitti odasına kapandı. Rakı içerek kurtulmak istediği neydi? Yoksa baştan beri ikimiz de sevişmece oyunu mu oynuyorduk? Gerçek olan İçimdeki bu boşluk mu? Değil! Bir şey var, ama eksile eksile var.”

Yusuf Atılğan, “Aylâk Adam”

Aylâk Adam, yeraltından notları yazan insanın benzersiz bir anlatısıdır. Anlatının kahramanı, gizli polisin, İstanbul’un boğuntulu sokaklarında izlediği bir üniversiteli olabilir. Anlatıdaki siyasi tuşlamalar, tek parti diktatörlüğünün azgınlaştığı dönemlerle bağlantılıdır. Bu kahraman, kurtuluşu mutlak aşta, modern genç bir kadının bağlantısında aramaktadır. Ama ikide bir karşılaştığı boşlukla başarısızlıktır. Anlatı, bütünüyle modernizm ile gelenek arasında yırtılmış genç bir aydının trajedisini yansıtır. Bu trajik bugün için de günceldir.

Ferit Edgü’nün *Hakkâri’de Bir Mevsim*’i, başka bir aydının sonsuzca sert ve şiirsel deneyimini anlatır. Uzun Bir Paris ikametinden sonra, bu aydın, otoritelerce, Hakkâri’ye, dünyanın bir ucuna, dağların başına gönderilmiştir. O bu unutulmuş topraklar üzerinde düşlerle gerçeklik arasında –hayal gücünü aşan korkunç sefaletin içinde– yaşamak zorundadır. Bu karabasansı gerçekler içinde yaşayan çevre köylülerinin yaşamını, bu koşullardaki insan varoluşunu gerçek olarak kabul etmek mümkün müdür?

Leylâ Erbil’in *Karanlığın Günü*, çöküş halindeki bir toplumun zihinsel panaromasını yansıtır. Bu akılcı temeller üzerine oturtulmuş olan modernleşme girişiminin sonudur. Bu çöküş içinde toplumsal ve bireysel bilinçdışı yapılar, insanlar üzerinde egemenliğini kurmaktadır. Paranoid bir toplumdur ortaya çıkan. Erbil’in üslubu bilinç akımından birçok öge alarak, bu çılgın gerçeklikle ilgi kurar.

Güven Turan’ın anlatısı *Dalyan* nesnel-görsel (*objectale*) bir anlatım üzerine kurulmuştur. Bu kitapta, 12 Mart 71 rejiminin

karabasanlarından kendini kurtarmak isteyen bir aydının tatil yerlerine uzanan günleri anlatılır. O yabancı bir kadınla birlikte uzak, küçük sahil kentlerine uzanırken terörün ve işkencenin hayaleti onun ardını bırakmaz.

Nedim Gürsel'in anlattığı öykü *Uzun Sürmüş Bir Yaz*, Avrupa'nın ortasında acı çeken genç bir sürgünün anlatımlarıdır. Arkadaşları İstanbul'da hapisteye ya da gizli polisin tutsağı olarak polis merkezlerindedirler. Anlatının kahramanı, İstanbul denilen görkemli kentin, yitirdiği güneşli bir geçmişin ardını bırakmayan acıları üzerinde sürekli düşünmekten kendini alıkoyamaz. O, günden güne karanlıklara gömülen, bireysel öyküsünü araştırma ardına düşecektir.

Necati Tosuner'in anlatısı *Sanclı.. Sanclı...*'da, genç bir kambur adam, Alman kentlerindeki Türk işçileri arasına, ilk cinsel ilişkisini bulabilmek için gider. Gerçekten de orada bulacaktır bu ilişkiyi. Bu duyarlı kitap, bir sakatın gözünden, insan varoluşu üzerine atılmış korkunç bir çılgıktır.

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ı, İstanbul'un özel bir mahallesinin argosuyla yazılmıştır. Anlatıda, bu lanetlenmiş mahallede yaşayan genç çingenelerin yaşamları anlatılır. Şiddetin içinde dönenip duran bu insanlar, aynı zamanda trajik aşklar, en kışkırtıcı bir erotizm de yaşarlar. Uyuşturucular alırlar, bıçaklarla dövüşürler, ama öte yandan da hayatın tadlarını iyi tanırırlar. Kaçan'ın anlatısının benzersiz seçkinlikte trajik bir yapısı da var.

Öyle sanıyorum ki, bugün *Yeraltından Notlar*'ın kahramanının, yazarı Dostoyevski'nin ruhsal eğilimlerinden kimini de temsil ettiğini ya da tersine, yazarın, bu kendi kahramanının düşüncelerine karşı savaşıp savaşımadığını tartışmak yersizdir. Todorov, anlatı üzerindeki çalışmasında bu tartışmaya da yer vermektedir. O daha çok Dostoyevski'nin bu kahramanının düşünceleriyle mücadele ettiği eğilimindedir. Oysa Dostoyevski'nin başka yapıtlarında *Notlar...*'ın kahramanının ruhsal eğilimlerine yakın olduğunu gösteren başka kanıtlar da var. Savunduğu düşünceler hangi aşamalardan ya da değişimlerden geçerse geçsin, Dostoyevski kendisini çağının Rus toplumunda iyi bir yere yerleşmiş birisi olarak görmüyordu. Öte yandan, bir an-

latıda bir kahraman yaratıldıktan sonra ya da anlatı salt anlatı olarak gelişirken, kahramanın da, anlatılan şeylerin de yazarın kasıtlarını aşıp gittiği, o kasıtların çok daha ötesine ulaştığı bilinen bir şeydir. Parodi olarak başlayan anlatı, parodisini yaptığı metni çok arkalarda bırakıyor, yazarı bilmese dahi çok büyük yazınsal değerler kazanıyor, sadece bununla da kalmayıp XX. yüzyılın ruhunu da, yazını da etkiliyor. Başka bir deyişle, XX. yy. insanının ruhsal yapısıyla buluşuyor.

1846'dan bu yana, insanın dünyadaki durumu da, edebiyatın sorunsalları da, büyük ölçüde değişti. Öyle sanıyorum ki, günümüz dünyasında "akılcı bencillik" (Todorov'un kullandığı terim, '*égoisme rationel*') insanın doğal bir davranış biçimi oldu. Teknoloji, teknoloji karşısında halk kitlelerinde doğan panik duygusu, iletişim dünyasının alabildiğine genişlemesi, insan öznelliği üzerine çöken bu bencilliği besleyen kaynaklardır. Gidererek, "özerk insan"a⁵ rastlamak daha da güçleşiyor. Onbeş yıldır Stockholm'de oturuyorum ve on beş yıldır sadece *blue-jeans* reklamları görüyorum. Birörnekleşmenin hücumları ruhlarımızı eziyor.

Anlatıda kahramanın yitişi...gerçekliktir bu. Yazarlar haklıdır. Ama ne mutlu ki, yazarlar, insan öznelliğini ezen bu gerçekliği simgeler, öğretilmeler, sözcükler ve büyüleyici üsluplarla yazıyorlar. Sadece bunlar, üslup, simgeler, öğretilmeler yaşamımıza bir anlam verebiliyor.

Not: Ben Mart 95'te bu konuşmayı yaptıktan sonra Türk Edebiyatı'na, sözkonusu ettiğim çizgide, iki çok önemli roman daha katıldı. Bu iki romanda eski metinlerin yeniden yazımıydı. Bu romanlar Erdal Öz'ün *Odalarda* romanıyla, Tahsin Yücel'in *Vatandaş* romanıdır.

Notlar:

¹ 19 Mart 95 pazar günü, Paris'te, 'Salon du Livre'de, La Fontaine salonunda yapılan oturumda, sunduğum bildirinin Türkçe metni. Oturumun öteki katılanları: Nedim Gürsel, Timour Muhidine, Ferda Fidan idiler.

- ² *Notlar...*'ın son Türkçe baskısı MEB klasiklerinin yeni tıpkı basımlarında. Çeviren: Nihal Yalaza Taluy, baskı adedi: 20.000.
- ³ Bu konuşmayı yaptıktan sonra şu yapıtla karşılaştım: E. Sturmi, *Conscience et impuissance chez Dostoyevski et Camus. Parallèle entre "Le Sous-sol" et "La Chute"*, Paris, Nizet, 1967 (Dostoyevski ile Camus'de Bilinç ve Güçsüzlük. "Yeraltından" ile "Düşüş" arasındaki koşutluk).
- ⁴ Tezer Özlü'nün birçok metni de "yeraltı" ile ilişki kurar. Ama onları incelemek bana düşmemektedir. Burada Güner Sümer'in yarım kalmış yapıtını, yaşayan yazar Mehmet Güreli'nin anlatı olmayan kısa öykülerini de anmak gereklidir, sanırım.
- ⁵ 'Özerk insan' (*l'homme autonome*) terimi de Todorov'a ait. O son on yılların yazısında çokça geçen, çeşitli anlamlar, yorumlar içeren 'bütünsel insan' (*l'homme total*), birey, 'tikel insan' (*unique*)...gibi terimleri kullanmamış.

Bir Eleştiriye Yanıt

Yazko-Edebiyat'ın 6. sayısında (Nisan, 1981), Taylan Altuğ'un, son yayımlanan hikâye kitabım *Aşk ve Poster* üzerine bir yazısı yayımlandı: "*Küçük Burjuva Aydın'ın 'Uzayan' Günleri.*" Yazılarını, başlangıcından bu yana ilgiyle izlediğim genç denemeci, kendi düşünsel etkinliği açısından kitabın iyi ve kötü yanlarını irdeliyor. Taylan Altuğ, yalın anlamda gündelik eleştiri yapan bir yazar olmadığı, bir eğilimi belirleyen düşünsel etkinlikten geldiği için –etkinliğini izleyip, aynı düşüncede olmasam da değer verdiğimden– birkaç konu üzerinde kendisiyle tartışmak isterim. Yazar, (o dönemde yayınlanan *Politika* gazetesinde), ilk romanım *Bir Uzun Sonbahar* üzerine, beni de düşündürten bir yazı da yayımlamıştı. Aslında ilgisine de teşekkür borçluyum.

Eski yazı ve denemelerini de okuduğum için Altuğ'un düşünsel eğiliminde, tarihin yorumlanması açısından, düşünsel ayrılıklarımız olduğunu biliyorum. O, Batıda geçerlilik kazanmış bir felsefenin ya da düşünce biçiminin Türk aydınınca edinilmesini, ruhsal yanılgıya da yol açabilen bir aldanım olarak görüyor. Bu düşünce yapısının temelinde Osmanlı toplum yapısı, Tanzimat hareketinin eleştirisi, Batılılaşma... vb tarihsel olgulara bakış açısının yarattığı, özel yorum ayrılıkları var. Bütün bu farklılığın, geniş bir bilimsel alana yayılan çok geniş bir araştırma konusu olduğunu biliyorum. Konunun tarih, tarih felsefesi, Asya Üretim Biçimi üzerine sürülmüş tezler, ekonomi

ve toplumbilim çevrelerinde dönen, oradan edebiyata da yansıyan gelişmelerini –kaynak metinlere de bakarak– eksiksiz izlediğimi söyleyebilirim. Belki bu verilerin bugün, budunbilim (etnoloji), antropoloji ve dilbilim çalışmalarıyla da zenginleştirilmesi gerekmektedir. Uzun bir inceleme ve tartışma alanıdır bu. Doğrudan doğruya insanımızı –toplumu– ve bugünümüzü (neyi nasıl yorumlayacağımızı ve ne yapacağımızı) ilgilendirdiği, durumumuzu belirleyen bilgi verileri olduğu için de, elbette alabildiğine önemlidir. Tarihin yorumlanması, tarih, toplum ve kültüre ilişkin bilimsel verilerle beslenen bir felsefesal etkinliktir bu. Taylan Altuğ, *varoluşçu* felsefe ya da herhangi bir Batı kaynaklı felsefeyi benimseyen aydının çıkmazda olduğunu ileri sürerken, kendi tarih anlayışı içinde, bizim özel tarihsel oluşumumuzun koşullarını göz önünde bulunduruyor. Bu özgül koşulları algılamayan ve durumunu ona göre belirlemeyen aydının çıkmazda olduğu doğal sonucuna varıyor. Bu konularda, biraz farklı bir dünya görüşümüz, konuya, farklı bir felsefesal yaklaşımımız var sanıyorum. Türkiye’deki oluşumun özgül görünüşlerini kabul etmekle birlikte ben, toplumsal oluşumu genel şemaların dışına bütünüyle taşırmıyorum. Öyle sanıyorum ki, tarihsel oluşumumuzun herhangi bir döneminde (örneğin, 13. yy. ya da 16. yy.) toplumsal bir uyuşum ya da insan açısından bütünselleşmişlik gören dünya görüşü (yorum), kuramın ilkel komünal toplum çevresinde kurmuş olduğu varsayımı, yerli tarihin bir dönemine de aktarıyor gibidir. Tarihte, özellikle kültürel ortamlar, kültürel çevrimler bakımından yabancılaşma olgusunun, çağdaş dönemlere göre, çok daha az olduğu dönemler olduğunu kesinlikle kabul etmekle birlikte, yabancılaşma olgusunun hep sürgün durduğunu, çözümünün de belki sadece ileride, gelecekte olabileceğini düşünüyorum. Tarihte bütünsel olarak toplumsal uyuşum dönemleri ile bütünsel insanın ortaya çıkışı gerçekleşmemiştir inancındayım. Bu bakımdan, dar Batıcı kafayla düşünmeme karşın, birtakım Batı kaynaklı felsefelerin yurdumuzda da, çeşitli açılardan geçerliliği olacağı temel düşüncesini taşıyorum.

Bireysel bir çıkmazı mı belirliyor bu? Sanmam. Tersine, çok

somut kaynaklara dayanan bir dünyaya bakışını belirliyor. Bize verilmiş *hayat* budur! Tarihin belli bir döneminde, belli bir toplumda... Hayata bu bakışın da, içinde yaşadığımız somut koşullar bir yana, günümüzün çeşitli toplumlarının yaşadığı deneyler de göz önünde tutulursa, bütün bütüne küçük burjuvanın dünyaya bakışıyla örtüşmediğini de öne sürebilirim.

Bu yazdıklarım, genç denemeci Taylan Altuğ'la aramda, düşünsel alanda var olduğunu sandığım ayrılıklara genel bir değinme. Kendisinin *Aşk ve Poster'*deki bazı hikâyeleri değerlendirişindeki etkileyici tutumuna duyduğum saygıyı yinelemekle birlikte, edebiyatın öz alanında, özellikle *yazış (écriture)*la ilgili bazı sorunlar üzerinde de durmak isterim.

Taylan Altuğ, "Salonda Felsefe" adlı hikâyenin "Felsefe" bölümünün bütünüyle mizahi olduğunu açıklıkla kavramalıydı. Herkesin aydınlara, "onlar salonlarda felsefe yaparak vakit geçirirler," diye eleştiriler yönelttikleri bir dönemde, böyle bir konu ile mizah yapılabilirdi ancak. Evet, gerçekten hikâye kahramanının, kapıdan atılırken aklına gelmektedir solcu düşünceler. Bunun da günümüzün yaygın kahramanının tavrı olduğu, Altuğ'un işaret ettiği gibi bir gerçektir.

Eleştirmen, bunaltı, yabancılaşma, korku, anlamsızlık, yargılama, hiçlik gibi temalar ardındaki yazının zamanla bıktırıcı olabileceğini söylüyor. Elbette, bu düşünceye karşı çıkamam, nihayet bir duygunun anlatımıdır bu düşünce. Olabilir. Fakat, bu noktada, Altuğ'un eleştirisinin hemen hemen bütünüyle iç-riksel, temasal eleştiri çerçevesinde kaldığını, günümüzde *iç-riksel, temasal* eleştirinin de yazınsal yapıtı bütünüyle kavramaktan uzak kaldığını söyleyeceğim. Ne ölçüde başarabiliyorum, bilemem? Ama yazının, yazış olarak iç gerçeklerinin beni derinden ilgilendirdiğini söyleyeceğim: Biçim, yapı, hikâye içinde bazı motiflerin ortaya çıkacağı yerlerin seçimi, sözlük, anlatım, üslup... (Bu çaba, yaşamla alışverişi olan bir yazı alanında, bizim yazın ortamımızda kolayca görülmemektedir; bu alandaki çabalar, daha çok yaşamdan kopuk, salt retorik alanlarında yapılırsa, daha kolay göze çarpmaktadır.) Eski yazış de-

ğildir bu yazış. Olaylar ön planda değil. Konular oldukça geriye itilmiş (ama gene de yaşamdan kopuk değil). Sözcüklerin seçimi, bağlaçların kullanılışı, tümcelerin parçalarının birbirine bağitlanımı, yer yer paragraflar arası bağlantılar biraz değişik. Anlatımda sıfatlar art arda sıralanmıyor, elden geldiğince az sıfat kullanılıyor ve hikâye edişin eski kavramsal sözcük sıralamalarına sırt çevriliyor; olgular, yaşamdaki kendi canlılıklarıyla duyurulmaya çalışılıyor. Diyeceğim, yazışın işlevi, bu olguları, yaşamdaki canlılıklarıyla duyurabilmek olanaklarını araştırmak oluyor. Gerçekten, eğer *yazış*, Roland Barthes'ın söylediği gibi işlevselse; *yazış*, yaratışla toplum arasında bir ilişki kurmaya yarıyorsa; *yazış*, yazarları ve yazın dönemlerini birbirinden ayırıyorsa.*

Bütün bu yazdıklarımız dil, üslup, yazış yoluyla, bütün bu biçimsel araçlarla (dil, elbette bütününüyle biçimsel bir araç değildir ama, dilin, eski içeriğinden yer yer soyutlanarak oldukça biçimsel kullanılması da olasıdır) oldukça bağımsız bir dil (*language*) yaratmak çabasıdır da. Gene Roland Barthes'ın deyimiyle söyleyeyim: –Yazışla ilgili, biçime ilişkin, bütün bu alanlarda– “yazarın kişisel ve gizli mitolojisine” giren, onun, “varoluşunun bütün büyük dilsel temalarını” yaratan bir dil. Bu bakımdan, yazarın, “mekânsal betimler üzerinde yükselen, cinsel aşk ve içki öğeleri çevresinde dönüp duran rutin dünyasını” yadır-gamamasını dilerdim. Belki, sadece bu dünya derinleştirilmiş-se, bu, eleştiri konusu olabilirdi. (Yazara, bilmiyorum: “Senin dünyanın bu; böyle bir dünya yaratma, şöyle şöyle bir dünya yarat” denebilir mi?)

Yaşanan hayatın diri olgularıyla yazışım arasına, dil yoluyla bir saydamlık koymaya çalıştım; başka bir deyişle, dili geçir-gen kılmaya çalıştım; öyle ki canlı olan şeyler, önemli ölçülerde kendini duyurabilsin yazı içinde. Dille, anlatım, canlı olanın yazı içinde bu kendini duyurabilmesini engellemesin.

* Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Yazışın Sıfırncı Noktası) adlı yapıtında “Qu' est-ce que l'écriture?” (Yazış Nedir?) bölümü. Roland Barthes'ın daha sonra yazdıklarındaki kimi düşüncelere karşı çekimsellikler duymama karşın, *Le degré zéro de l'écriture*'deki (1953) bulgularına yakınlık duymaktan kendimi alamıyorum.

Bilmiyorum Taylan Altuğ ne çeşit temalara yönelmemi isterdi: Tarihsel, toplumsal “büyük” temalara mı? Hayal gücünün yarattığı toplumsal eleştiri de getiren (yazın tarihinde Voltaire’de, Diderot’da, Swift’te görülen) temalara mı? Büyük dramatik, epik konulara mı?... Ama ben, bu küçük hikâyelerde, bir bardak buzlu ve limonlu votkayı “varoluşsal bir boyut”muş gibi hikâyeye sokabildimse ya da “az pişmiş biftekle bir bardak içkiden duyulan zevki” eski deyiimiyle “canlandırabildimse” kendimi başarılı sayacağım. Durmaksızın düşünsel, didaktik sorumluluklar yüklenmiş, büyük tarihsel olayları yansıtmak işine girişmiş –belki yüklendiği sorumluluklar altında ezilmiş– edebiyat geleneğimizden sonra yazmaya böyle bir yerden başlanabilir diye düşünüyorum.

Pornografi

Ünlü *Lolita* romanının yazarı Vladimir Nabokov gibi, 20. yüzyılın büyük sürgün yazarlarından biri olan Polonyalı Witold Gombrowicz'in en önemli metinlerinden biri *Pornografi* adını taşıyan roman (oyun, şiir, felsefi metin, adlandırılması güç yapıt) Türk diline çevrildi. *Pornografi*, Türkçeye Gombrowicz'den çevrilen ilk yapıttır. Öte yandan da bu çok ilginç yazar Türk edebiyat okurlarınca hemen hemen hiç tanınmamaktadır. Witold Gombrowicz'in, yirmi dört yıl kendi sürgününü yaşadığı Arjantin'de, PEN Klübü yöneticilerine gönderdiği eleştirel, alaycı mektup yayımlanmıştı, geçtiğimiz yıllarda yayımlanan *Gergedan* dergisinde.

Gombrowicz, 1904'de Polonya'da Maloszyce'de doğdu. Babası Litvanya kökenli bir işadamydı; annesi Polonyalı toprak sahibi bir aileden geliyordu. Varşova Üniversitesi'nde hukuk okudu. 1926 yılını Fransa'da geçirdi. 1927'de Polonya'ya döndü. 1933'te *Olgunlaşmadan Önceki Dönemin Anıları* adlı öykü kitabını yayımladı. 1937'de de başyapıtı olan ilk romanı *Ferdydurke*'yi yayımladı. Daha sonra da ilk tiyatro oyununu: *Yvonne, Burgonya Prensesi*.

Bu başyapıt (*Ferdydurke*) eleştirmenlerce yadırgandı. Anlaşılmamasına üzülen Gombrowicz, İtalya'da, Avusturya'da yolculuklara çıktı. Sonra da 21 Ağustos 1939 günü, bir gemiye bi-

* *Pornografi*, Witold Gombrowicz, roman, çeviren: Berran Ersan, Remzi Kitabevi, 208 sayfa, 15 000 TL.

nerek, kendini sürgün ettiği Buenos Aires'e gitti. Orada 1963 yılına kadar oturacak, *Günce'sinin* bir yerinde "Sürgün mezarlıktır" diye yazdığı halde, bir daha Polonya'ya dönmeyecektir.

1963'de Ford Vakfı'nın bir yıllık bursuyla Avrupa'ya, Berlin'e geldi. Daha sonra da Monte Carlo yakınındaki Vence'a yerleşti. 1969'daki ölümüne kadar orada kaldı.

Gombrowicz, Buenos Aires'deki Polonya topluluğundan uzak kaldı; Borges, Ocampo ve *Sur* grubunca da temsil edilen Arjantin *entelligensiasının* çekiciliğine kapılmadı. Orada, Buenos Aires'in aşağı mahallelerinde, özellikle ünlü mahalle *Retiro*'da kendisini "genç erkek orospular ve gemicilerle eşcinsel deneylere" verdi. *Rex* kahvesinde, kendi masasında oturdu, satranç oynadı. Tıpkı, savaştan önce Varşova'da yaptığı gibi (Varşova'da, savaş sırasında Nazilerce öldürülen Bruno Schulz ile Witkiewicz, kahve arkadaşları arasındaydı). Arjantin edebiyatının yapısına bazı eleştiriler yöneltmişti; bu eleştiriler de Arjantinli yazarlarca hiç hoş karşılanmamıştı.

1947'den sonra, arkadaşlarının yardımıyla İspanyolcaya çevirdiği *Ferdydurke*'yi Arjantin'de yayımladı. Ardından da *Evlilik* adlı oyununu. Bu yayınlar tam bir başarısızlık getirdi ona. Ernesto Sabato, Alessandro Russovitch'le arkadaşlık kurdu. Bu dostlukları 1963'de Arjantin'i terk edişine kadar sürecektir.

Bu yıllarda sürgün Polonyalıların ünlü dergisi *Kultura*'da yazmaktadır; ünlü Fransız eleştirmeni Maurice Nadeau tarafından keşfedilir. Fransa'ya taşınır; sonra da yapıtları art arda Fransızcada yayımlanır. *Pornografi*'yi olgunluk çağında yazar. Bir yıl oturduğu Berlin'e, Alman yazar dostu Ingeborg Bachmann'la ilişkisi dolayısıyla gelir. Orada, Uwe Johnson ve Günter Grass'la karşılaşır; bir kahve yaşamı kurarlar.

Gombrowicz'in, gençliğinde, burjuva babasının evlendirme istekleri hep başarısızlıkla sonuçlanmıştı. 1964'te altmış yaşında olan yazar genç Kanadalı Fransız bir öğrenciyle, Marie-Rita Labrosse (sonradan Rita Gombrowicz) karşılaşır. Beraber gezmeye, yaşamaya başlarlar. Gombrowicz, Batı Avrupa'da tanınmış bir yazar olmuştur. Art arda ödüller alır, kendisiyle *interview*'lar yapılır. 18 Aralık 1968'de bir kalp krizi geçirir. Bir ay

sonra da Rita ile evlenir. Gombrowicz, 24 Temmuz 1969'da, solunum yetersizliğinden ölür.

Gombrowicz'in bugünkü Fransız yayıncılarından Christian Bourgois, onun yapıtları üzerine şunları söylüyor: "Witold'un bugünkü okuyucuları kimlerdir? Her zaman genç okuyucular. *Pornografi* ile *Ferdydurke*'nin on binlerce nüshası okundu; özellikle de elden ele dolaştı. Şimdi Witold kutsanan bir nesne. Gombrowicz'i okumak, yeni kuşak için herhangi bir roman okumaktan farklıdır. Bazıları onu bir *pop star* olarak ele alırlar."

Roman 1943 yılında, Nazi işgali altındaki Polonya'da, taşrada geçmektedir. Gombrowicz o yıllarda Arjantin'de sürgündeydi. Büsbütün kurmaca bir romandır bu. Hiçbir anlatıya benzemeyen bir anlatı. İnsanın Tanrı, sanat, ideoloji... gibi yüce değerlere değil, "tamamlanmamışa, yetkinsizliğe, düşmüşlüğe, gençliğe duyduğu ihtiyaç" bu eşsiz anlatının felsefi tabanıdır. Güzellik gençliktir, gençlikse her çeşit değerın altında yer alır. İnsanın dünyada varoluşu bu temel paradoks üzerine kurulmuştur. Buenos Aires'in ünlü mahallesi *Retiro* üzerine, 1965'te, *Günce*'sinde şunları yazmıştı Gombrowicz: "Gençlik, benim için yaşamın en büyük değeridir ama bu 'değer'in, kuşkusuz şeytan tarafından icat olunmuş bir özelliğı vardır: Gençlik, sırf gençlik olduğı için, her türlü değerin altında yer alır."

Gombrowicz'in yansıttığı türden bir varoluşsal metafiziğı yansıtan bir yazar, sanırım ancak Polonya gibi Katolikliğin en ağır biçimde hissedildiğı bir ülkeden çıkabilirdi. Bir açıdan o katolik değerlerin tersini koymaktadır ortaya: İnsandaki şeytani, suçlu varoluşu, insandan ayrılamaz cinselliğı. Olumlamalardan, uzlaşmalardan kaçınan nihilist ve kötümser bir yazardır Gombrowicz.

Bu kömüserliğin onun romanlarına ağır, sıkıcı bir hava verdiği sanılmamalı. Baştan sona hareket ve şiir doludur bu romanlar: *Ferdydurke* de, *Pornografi* de. Anlatı eşsiz şiirsel safhalardan geçmekte, bir oyuna, en uçlara götürülmüş, farslaştırılmış bir Shakespeare trajedisine dönüşmektedir. 20. yüzyılın en

önemli yazarlarından biridir Gombrowicz.

Bu okunmasının sonsuz hazlar verdiği iki yüz sayfalık şiirin başına, anlaşılamamaktan bıktığını belirten Gombrowicz açıklayıcı bir önsöz yazmış. Açıkça belli ki Gombrowicz'in zamanında anlaşılamaması o dönemin bir ideolojiler ve ahlaklar dönemi olmasından da geliyor. Kuşkusuz bu ödünsüz yazar, kendiliğinden, daha sonraki yıllar için yazmış oluyordu.

Romanın kendi kendini anlatması (kendi şiirinin değişimleriyle okuyucuyu kendinden geçirmesi, metafizik ve varoluşsal anlamını betimleme, hareket, olay, oyun... yoluyla ortaya koyması) yanında Gombrowicz anlatının estetik yanını oluşturan düşüncesini 196. sayfadaki bir paragrafla yeniden açmıyor. Şöyle bu açımlayıcı paragraf:

"Evde beş adet erkek vardı. Hyppolyte, Siemian, Albert, Frederick, ve ben. Pöh... Hayvanlar âleminde hiçbir şey bu biçimsizliğe ulaşamazdı. Hangi köpek, hangi at, biçimlerindeki bu darmadağınıklık, bu kendini bilmezlikle başa çıkabilirdi? Yazık! Çok yazık! İnsanlar otuzu geçince iğrenç yaratıklar oluyorlardı. *Dünyanın bütün güzelliği onlardan, gençlerden yanaydı.* Ben, kemale ermiş insan, kemale ermiş dostlarımdan medet umamazdım, çünkü hepsi içimi bulandırıyorlardı. Beni karşı yakaya itiyorlardı!"

Ağırbaşlı felsefe sistemleri karşısında da inkârcı, uzlaşmazdır Gombrowicz. Varoluşçu felsefenin temel bazı temaları, örneğin "başkası çevresinde varoluş" teması, onda, -başka yazarlardan önce- ortaya çıkmış olsa da. O, bu ciddi felsefeleri estetikle aşmaya girişir. Bu girişimden ortaya çıkan da, sonsuz bir şiirdir.

Sürgün yaşamında Orta Avrupa romanının erdemlerini her fırsatta dile getiren Milan Kundera, Gombrowicz'den de sık sık söz etmişti. Gombrowicz'de, bir bakıma Kundera'nın ustasını bulacaksınız. Ama öyle bir usta ki o, çırakları, kalfaları onu hiçbir zaman geçemiyorlar.

Berran Ersan'ın çevirisi yazarın duyarlı, gerilimli, şiirsel üslubunu çok iyi yansıtır.

Ateşler

Beş yılı aşan bir süredir, Batı Avrupa'nın büyük gazetelerinin edebiyat ekleriyle sayfaları Amerikan "kirli gerçekçiler"inden söz eden yazılarla dolu. Ardından da, bugün 55 yaşla 25 yaş arasında geniş bir yazar topluluğu oluşturan (elbette içinde çeşitli eğilimlerde çeşitli yazış biçimleri barındıran) bu yazarların öykü ve romanları hemen bütün Batı dillerine çevrilmeye başlandı. Bu yazar topluluğunun ortak özelliğinin, belki içlerinden çıktıkları Amerikan toplumunun ağır gerçekleriyle kendi aralarına bir aracı (değiştirici) öge koymamaları olduğu söylenebilir. Ama başka bir mitik ortak özellik de var kuşkusuz: Bu da 1988'de akciğer kanserinden ölen Raymond Carver'ı öncü kabul etmeleri. Yazarların hemen hepsi Carver'ın yazdığı küçük öykülerin gözlerini açtığını ve dünyaya bakışla yazış biçimlerini belirlediğini söylüyorlar.

Raymond Carver (1938-1988), çeşitli işlere girip çıkmış, sürekli geçim sıkıntısı çekmiş, Amerikan toplumunun dip gerçeklerini yaşamış biri. Tam bir alkolikmiş, sonra da bundan kendini kurtarabilmiş. Ancak yaşamının son on yılında biraz rahata kavuşmuş, yazar olarak daha verimli olabilmiş. Romandan çok, kısa öyküler yazmasının nedenini bu geçim sıkıntılarına, iş hayatının ona geniş, rahat çalışma zamanları bırakmamasına bağlıyor. Bunu da sık sık tekrarlıyor.

* *Ateşler*, Raymond Carver, deneme-şiir-öykü, Çeviren: Zafer Aracagök, ADAM Yayınları, 217 sayfa.

İşte Türkiye’de de Carver’den bir seçmeler kitabı geçtiği-
miz Kasım ayında, sessiz sedasız, yayımlanmış: *Ateşler*. Bu ki-
tap Carver’ın iki önemli denemesini (Yazmak Üstüne, *Ateşler*)
içermesi okuru yazarın dünyasına daha çok yaklaştırıyor.
Kitapta Carver’ın birçok şiiri ve yedi öyküsü de yer alıyor. Ya-
zarla, 1983’de *Paris Review* dergisinden Mona Simpson’la Lewis
Buzbee’nin yaptığı uzun röportajı ve yazarın 1982’de yazdığı
Sonsöz’ü de içererek, daha bir açıklayıcılık kazanıyor. Kitabın
başında da yazarın son karısı, Amerikalı yazar Tess Gallag-
her’in, Raymond Carver üzerine yazdığı ölçülü ve duygulu ya-
zı *Ateşler*’in değerini artırıyor. Yazdıklarına hangi gözle bakar-
sak bakalım, Carver bugün en ünlü Rock yıldızları gibi bir kült-
tür. Derin, trajik, ABD toplumunun kirli insan gerçekliğini yan-
sıtan bir kült.

Nasıl yazıyor Carver? İğretileme (metafor), benzetme ve
simgelerden kaçarak; bütün bütüne yalın, her çeşit süsten arın-
mış bir dille. Bunu da erişkin yaşta devam ettiği, yazarlık oku-
lundaki öğretmeninden, John Gardner’dan öğrenmiş. Öykü
metinleri üzerinde çok uzun zaman çalışıyor, çoğunlukla öykü-
yü pek çok defa yazıyor; öyküde hiç fazla bir şey kalmamasını
istiyor. Metin öyle bir hale geliyor ki, ondaki virgüllerle nokta-
larını tümüyle silip yeniden noktalamaya girişince, bu işaretleri
gene eski yerlerine koymak zorunda kalıyorsunuz.

Tasvirler de yok Carver’da: Çıplak bir dil, davranışların ve-
rilmesi, konuşmalar, anlatımlar (alabildiğine doğal); sadece öy-
künün tamamlanması için yazılması zorunlu şeyler. Anlatılan
yaşamın çıplaklığı, kirliliği kadar çıplak, saydam bir anlatım.
Edebiyatı, edebiyat düzeyine yükselttiği sanılan bütün öğeler-
den ve söz sanatlarından tümünden bir kaçış. Yaşanan o alelade,
adeta sözü edilmeye değmeyecek gerçeklik öyküde saydamla-
şıyor. Yazar, anlattığı günlük gerçeği yazarken, pırıl pırıl bir
açıklıkla görüyor. Bu yüzden Carver’ın yazdıklarının “dil”e –en
çok “dil”e– yaslandığı söylenebilir. Carver “sözü edilmeyecek
kadar sıkıcı” şeyleri anlatıyor. “Söz”dür onun yazısının temel
dayanağı.

Büyük bir yol açıcı sayılan Carver, hangi yazarlardan yola

çıkmiş: "Ernest Hemingway bu yazarlardan biri. İlk öyküleri: 'Big Two Hearted River', 'Cat in the Rain', 'The Three-Day Blow', 'Soldier's Home' ve daha birçoğu. Çehov, sanırım yapıtlarına en çok hayranlık duyduğum yazar. Ama Çehov'u kim sevmez ki... Tolstoy. Kısa öyküleri ya da kısa romanlarından herhangi birisi ve *Anna Karenina*. Ama *Savaş ve Barış* değil. Çok ağır. Ama Tolstoy'un en iyi olduğu yer, *İvan İlyiç'in Ölümü*, *Efendi ile Uşak*... Isaac Babel, Flannery O'Connor, Frank O'Connor. James Joyce'un *Dublinliler*'i. John Cheever. *Madam Bovary*... Conrad. Updike'm *Too Far to Go*'su. Ve son birkaç yıldır karşıma çıkan Tobias Wolff gibi harika yazarlar var... Max Scott. Joy Williams. Bobbie Ann Mason... Harold Pinter. V. S. Pritchett." Çehov'un bir mektubunda yazdıkları Carver'ı çok etkilemiş: "Dostum, olağanüstü ve hatırlanan işler becermiş, olağanüstü insanlar hakkında yazman gerekmiyor" diyor Çehov o mektubunda.

Carver da, "En çok ilgilendiğim yazın türü gerçek dünyaya göndermeler yapan yazındır," diyor. "Öykülerimin hiçbirisi kuşkusuz gerçekte olmadı. Ama ortada her zaman başlangıç noktasını oluşturabilecek bir şey, bir unsur, bana söylenen bir şey vardır." *Yazmak Üstüne* adlı denemesinde: "Çoğunlukla 'deney-selcilik' dikkatsiz, budalaca ve taklitçi bir edebiyat üretmenin bahanesidir. Daha da kötüsü, okuyucuyu yabancılaştırmanın ya da duygularını köreltmeye çalışmanın bir yoludur," diyor Carver.

Ateşler'de Carver'ın tipik öykülerinden bazıları da var: "Sülün" gibi, "Herkes Nerede?" gibi. Bu öykülerde sürüklenen kahramanlar diri bir moral düzeyinin çok altında yaşamaktadırlar. Carver'ın *Will You Please Be Quiet, Please?* adlı öyküler kitabının Fransızca çevirisine kısa bir tanıtma yazısı yazan Linda Lê, onun kahramanları üzerine şu gözlemleri yapıyor: "Carver'ın kahramanları bir kaderin peşi sıra sürüklenen ölü yapıtlar gibidirler. Yaşamlarını, kendilerine benzeyenlere, oraya mutlu olmak için vardıklarını göstermeye çalışırlar. Bir koltuktan, bir köpekten, bir kadından ya da ana babadan, kendi yollarını bulma umuduyla yakayı kurtarmaya uğraşırlar. Bazen, bu

küçük trajedi kahramanları bir olgunun önsezisini duyarlar; yumuşak bir konuşma, bir güçlük, bir olay kaderlerini değiştirecek sanırlar; fakat hemen bu küçücük büyüklenmelerinin kaderlerini değiştirmeyeceğini fark ederler... Bu kafeterya Hamlet'lerinin, bu motel Ofelya'larının yoluna hiçbir zaman görkemli bir melek çıkmayacaktır; onlara rastlayan sadece, onları delip geçen sefalettir... avlanılmış balıklardır onlar..."

Carver'ın çıplak öykülerinden çıkan, betimlenmeyen, ama derinliği duyurulan acıdır; kara mizahın sınırlarına varan acıklı bir konumdur bu.

İnsan yaşamına çöreklenmiş boşluğu ve yalnızlığı anlatıyor Carver.

Bu öykülerde hep bazı yazarların adları geçer: Rilke, Hemingway, Ömer Hayyam, Rice Burroughs, Nietzsche, Svevo, Stringberg, Conrad... Carver'ın sevdiği yazarlardır bunlar. Öykülerinde sadece kendilerinin ya da bazı kitaplarının adları anılır. Pek bir yorum yapılmaz.

"Kirli Gerçekçiler"i önce Batı Avrupa gazetelerinin edebiyat sayfalarından tanıdım; sonra da kitaplarıyla ilişkiler kurmaya başladım. Onları bir parça da olsa tanımaya başlayınca güncel Türk Edebiyatı'nın bu yazarlara ne kadar yavaş değindiğini yeniden hissettim. Bir de bizde, çeşitli biçimlerde ortaya çıkan süslü, sözde karmaşık kimi metinlerin kofluğunu. "Kirli Gerçekçiler"in yazınsal değerleri üzerine bir yargı sürmüyorum öne. Sanırım onlar "yazınsal değer" adı verilen şeyleri umursamayacak kadar düşünsel anlamda nihilistler. ABD'deki yazar, kişi olarak da batağın en derinlerini boylamayı, sonra -mümkünse- yeniden yüzeye çıkabilmeyi de göze alabiliyor. Düşünsel nihilist, bir o kadar da insana bağlı onlar. Cesur ve otantikler. Bilmiyorum, biz burada, hep, birbirimize mi tutunmaya çalışıyoruz. Türkiye adı verilen bu ülkede, trajik'in tam içinde olduğu halde, hep başarıya doğru yol aldığını sanan, yaşamın trajik anlamını kavramayan insanlar mı yaşamakta?

Demir Özlü'nün otuz beş eleştiri ve incelemesinin toplandığı
Borges'in Kaplanları, okurlara edebiyat labirentinde
keyifli bir yolculuk sunuyor.

Borges'in Kaplanları Latin Amerika'dan Paris'e, Amerika'dan
Pera ve Galata'ya uzanan bir edebi güzergâhın daimi
yolcularının konuşmalar, eleştiriler yoluyla
ortaya çıkan portreleri.

Kaplanlara dokunabilen “yazı”severler için...

TEMA

TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-647-4

