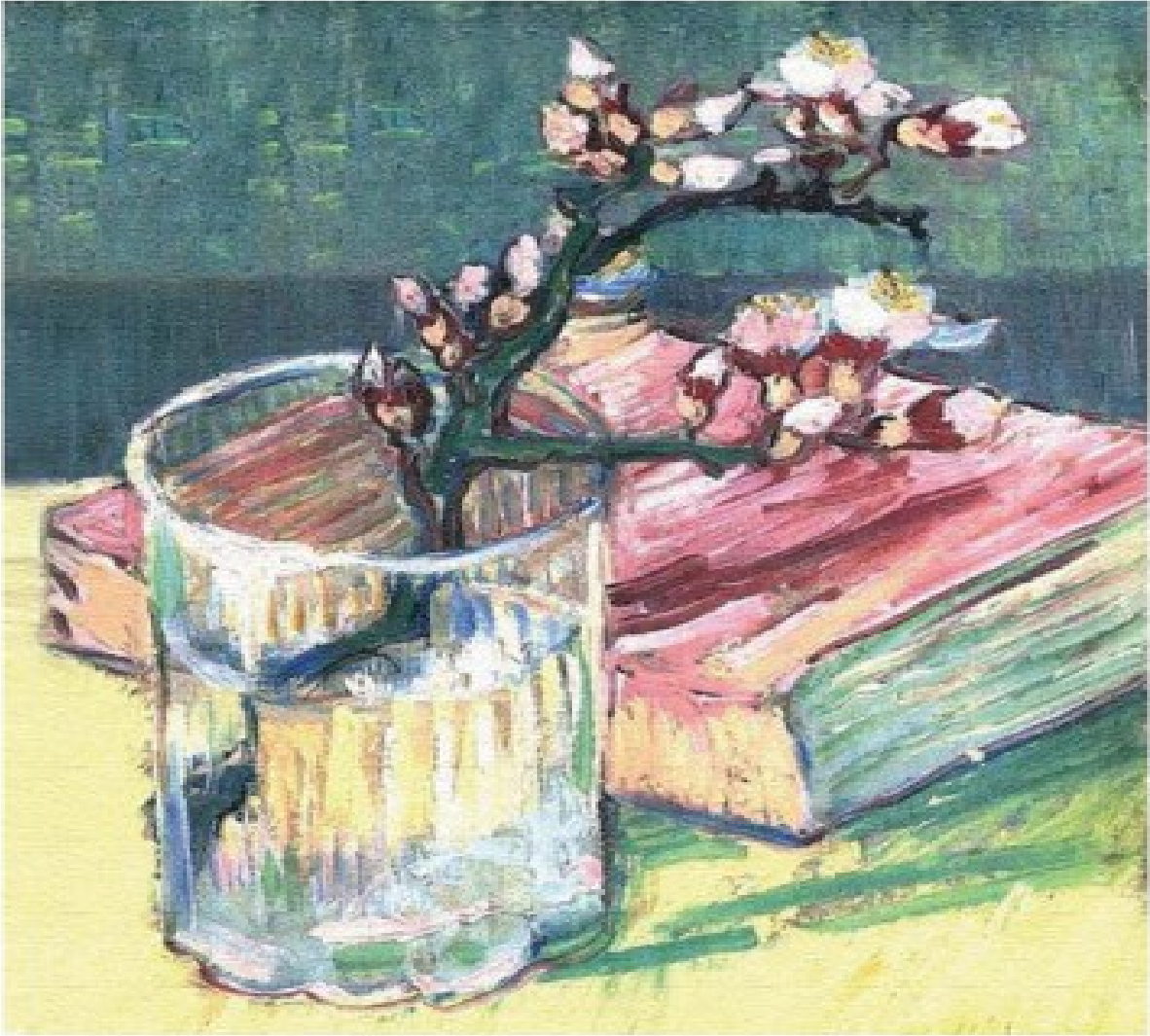
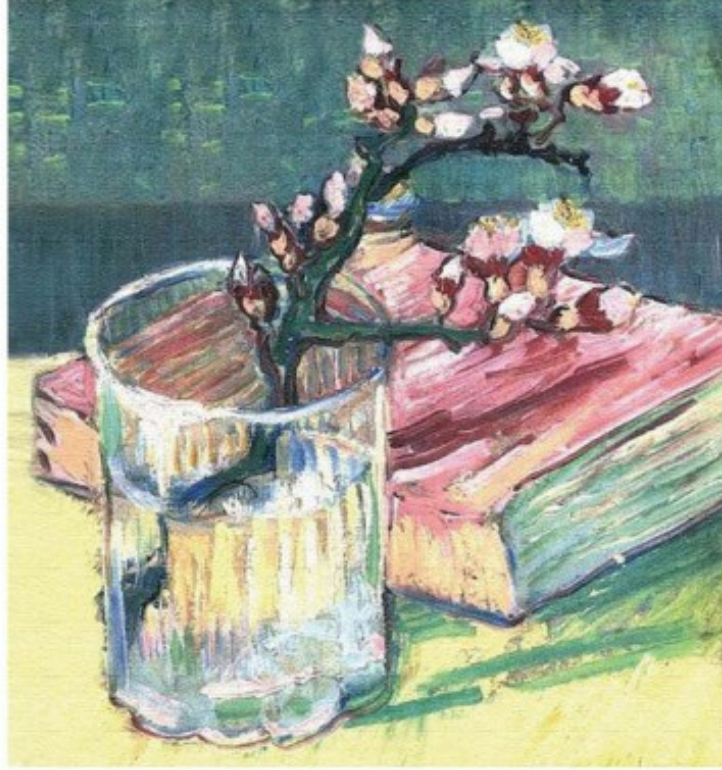


ASUMAN KAFAOĞLU-BÜKE YAZIN SANATI

DENEME



ASUMAN
KAFAOĞLU-BÜKE
YAZIN SANATI



DENEME



Can Yayınları 2003

© 2011, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.

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

1. basım: 2011

2. basım: Kasım 2011

E-kitap 1. sürüm Eylül 2014, İstanbul

Kasım 2011 tarihli 2. basım esas alınarak hazırlanmıştır.

Yayına hazırlayan: Faruk Duman

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

ISBN 978-975-07-1769-7

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

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

www.canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

ASUMAN KAFAOĞLU - BÜKE YAZIN SANATI

DENEME



ASUMAN KAFAOĞLU-BÜKE, 1959’da İstanbul’da doğdu. Orta ve lise eğitimini Cenevre, İsviçre’de tamamladı. California State Long Beach Üniversitesi Felsefe Bölümü’nden mezun oldu. Türkiye’ye döndükten sonra, önce ODTÜ’de, sonra Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. İngilizce ve Fransızcadan çeviriler yaptı. TRT ve Açık Radyo için edebiyat, mitoloji ve klasik müzik temalı programlar hazırladı ve sundu. İstanbul Üniversitesi Dramaturji Bölümü’nde, Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü’nde sanat felsefesi dersleri verdi. 1998-2006 yılları arasında *Cumhuriyet gazetesi Kitap* ekinde düzenli kitap eleştirileri yazdı. 2008 yılından beri edebiyat eleştirmeni olarak *Radikal* gazetesinde yazıyor.

YAZAR

Geçen gece rüyamda Yaşar Kemal'i gördüm. *Bir Ada Hikâyesi*'nin birinci cildi *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'nın kapak zarfındaki gibi göz kırpmış gülümsüyordu bana. Ege kıyısında bir köyde, eski bir Rum evinin bahçesinde oturmuştuk, sonra o ortadan kayboldu, merak etmişim, köyün sokaklarında onu aramaya başladım. Sonunda onu bulduğumda bir çocuk bisikletine binmiş, yokuş aşağı son sürat bacaklarını ve kollarını açmış, gülerek iniyordu. Çok eğlendiği belliydi fakat ben endişelendiğim için ona çıkıştım. "Kalp krizi mi geçirmek istiyorsunuz? Kendinize dikkat etmelisiniz," dedim. Bu sözlerime çok sinirlendi ama onu sevdiğim ve korumak içgüdüsüyle bunları söylediğime ikna etmeye çalıştım, omzundan düşmekte olan hırkasını düzeltiyordum bir yandan da. Bu arada bulunduğumuz yer, pencere önleri kırmızı-pembe sardunyalar açmış, seyrek dağ evleriyle bir Avusturya köyüne dönüşmüştü. Yaşar Kemal bana hâlâ kızgındı. "Sevgi yok edici olmamalı, sen de bu köyün insanları gibi sevmeyi öğrenmelisin," dedi.

Bu sözler gündüz ayıklığımla düşünemeyeceğim kadar akıllıca söylenmişti, ben söylüyor olamazdım, ancak bir bilgenin ağzından çıkabilirdi. Ama *benim* rüyamda ne işi vardı?

Yazarları bilge olarak görmek eski bir gelenek. Rus köylüleri kişisel sorunlarının çözümü için Tolstoy'a akıl sorarlarmış; hâlâ da Soljenitsin'e danışıyorlar, o da her gün kendisine ulaşan onlarca mektubun içinden seçtiği bazılarını yanıtlarmış. Sözcüklerle çalışan bir makine olan beynimizi düzene sokmamız için en büyük yardım elbette sözcük ustalarından gelmeli. Kendisini rüyamın dışında tanımadığım, Türk dilinin en büyük romancısı da, düşüncelerimi işte böyle yoluna soktu.

Yeni bir çağın destanı

Yaşar Kemal *Bir Ada Hikâyesi* adı altında topladığı romanda, kendisinden binlerce yıl önce anlatılan efsanelere bir yenisini ekliyor. Bu toprakların binlerce yıllık geleneğine bağlı kalarak, coğrafyanın güzelliğini, kardeşliği, çektikleri benzer acılarla birbirlerine yabancılaşan insanları anlatıyor. Anlattığı öykü İlkçağ efsaneleri gibi insanın en temel duygu ve korkularını dile getiriyor.

Bir İlkçağ efsanesine göre İdomeneus adında bir Girit kralı yaşarmış. Homeros'un *İlyada*'da anlattığına göre İdomeneus çok cesur bir yiğitmiş, Hektor'a bile karşı çıkmış, birçok düşman öldürmüştü ve yaralamış, iyi bir askermiş. Hatta İdomeneus Troya'yı almak için yapılan tahta atın içinde bulunan yiğitlerden biriymiş. İşte bu kral İdomeneus, Troya Savaşı'ndan sonra Girit'e dönerken yolda büyük bir fırtınaya tutulmuş ve evine sağ salim varırsa ilk karşısına çıkacak insanı Deniz Tanrısı Poseidon'a kurban edeceğine ant içmiş. Kader bu ya, karşısına ilk çıkan kişi kendi oğlu olmuş, İdomeneus onu öldürmek konusunda çok duraksamış ama Poseidon'a verdiği sözü tutmazsa sonunun geleceğini bildiği için, oğlunun kanını akıtmış. Bu olaydan hemen sonra Girit Adası'nda bir salgın çıkmış ve adalılarının çoğu ölmeye başlamış, salgının nedeni bu suçta aranmış ve İdomeneus yurdundan sürülmüş, gitmiş güney İtalya'ya yerleşmiş.

*Bir Ada Hikâyesi'*nde Yaşar Kemal tanıdık, bildik bir dönemin destanını yazıyor. Bu destanın konusu mübadele yıllarında Ege'de küçük bir adada yaşananlar. Bu adanın halkı yüzyıllardır doğup büyüdükları topraklardan “vatan” diye, belki de hiç tanımadıkları, Atina'ya sürülmelerine önce şaşkınlık duyuyorlar ama sonra çaresizlik içinde evlerini terk ediyorlar. Bir tek balıkçı Vasili evini terk etmiyor, herkesten gizlenip tek başına adasında yaşıyor ve aynı İdomeneus gibi adaya ilk ayak basacak kişiyi öldürmeye yemin ediyor. Adaya ilk gelen kişi Poyraz Musa adında bir asker oluyor.

Boş adada Vasili ile Poyraz Musa önce birbirlerini kollayarak, gizlice takip ederek yaşıyorlar. Sonra oğullarını kaybeden Lena ana, her ikisinin de annesi olunca, doğal bir kardeşlik doğuyor bu iki adamın arasında. Yaşadıkları acıları, yalnızlıkları, onları öylesine birbirlerine bağlıyor ki, yeryüzüne Cennet'ten inen Âdem ile Havva'nın öyküsü gibi insanlığın başlangıcı oluyor sanki Lena Ana ile iki oğlu.

Her savaştan sonra olduğu gibi kaybolmuş, dağılmış yaşamlar yeniden kurulmayı bekliyor *Bir Ada Hikâyesi'*nde. Yaşar Kemal, bir adanın hikâyesi içine tüm Anadolu'nun hikâyesini sığdırmayı, sadece onun yapmayı bildiği şekilde başarıyor yine. Onun anlatımında insanlığı birbirine bağlayan duyarlılık hep hissediliyor; bazı satırları okurken yazarın gözlerinin yaşardığını, öykünün büyüüne kendisini kaptırdığını, içinde tutamayacağı denli büyük bir duyguyu bize aktardığını hissediyoruz. Yaşar Kemal'i bence diğer tüm yazarlardan ayıran başlıca özelliği okur ile kendisini ayrı varlıklar olarak görmemesidir, anlattığı öykünün yüceliğine okurla birlikte kapılmaktan çekinmemesidir. Bazen başladığı tümcede heyecanın giderek arttığını hissediyoruz, bunun birinci nedeni kuşkusuz Yaşar Kemal'in sözlü anlatım geleneğine yakınlığıdır, ikinci neden ise anlatımın duygusal temposunu sözcüklerin doğal büyüüne bırakmasıdır. Çılgınca renklere bürünmüş toprak ve deniz, ılgınlar, yarpuzlar, hatmiller, püren kokuları, baş döndürücü bir etki yaratır, ama bu baş döndürücü etki sadece okurda değil, yazının kendi içinde vardır. Anlatı neredeyse kendi başını döndürür, kendisini baştan çıkarır.

ANLATICI

Yeşil ışık sonunda yandı, arabalar ok gibi ileri fırladı ama hepsinin aynı hızla ileri fırlamadığı hemen anlaşıldı. Orta şeritte en öndeki araba yerinde duruyordu, mekanik bir arıza söz konusuydu anlaşılan, gaz pedalı yerinden çıkmış, vites kolu sıkışmış ya da hidrolik sistemde bir arıza meydana gelmiş, frenler bloke olmuş, elektrik devresi kesilmişti herhalde ya da yalnızca benzini bitmişti, buna da ilk kez rastlanmıyordu. Kaldırımlarda biriken yeni yayalar, durmakta olan aracın içindeki sürücünün, arkadaki araçlar sinirli sinirli korna çalarken, ön camın ardında bir şeyler gevelediğini görüyorlar. Daha şimdiden arabalarından fırlayan birçok sürücü, arızalı arabayı trafiği aksatmayacak bir yere kadar itmeye hazır, arabanın kapalı camlarına vuruyorlar, içerdeki adam başını onlara çeviriyor, önce bir yana, sonra öteki yana, bağırarak bir şeyler söylediğini görüyorlar ve ağız hareketlerinden, bir sözcüğü durmadan yinelediği anlaşılıyor, hayır, bir değil iki sözcüğü, evet, bunu zaten içlerinden biri kapiyı açmayı başardığında anlayacaklar, Kör oldum.¹

Bir öyküyü anlatmanın en kolay yolu, öyküye dışardan bir anlatıcı gözüyle bakmaktır. Anlatıcı farklı konumlarda olabilir: (1) sadece bir dış gözlemci olarak izlenimlerini aktarır; (2) her karakterin neler hissettiğini bilen, gözlemciden çok, öykünün sonunu da bilen, herkesin zihnine girip çıkabilen Tanrı benzeri biridir; (3) birinci tekil şahısta gözlemlerini, yaşadıklarını ya da çevresinde olup bitenleri anlatır; ya da (4) öykünün küçük karakterlerinden birinin gözüyle olayları aktarır.

XX. yüzyıl başlarında (2) türdeki, “her şeye hâkim, her şeyi bilen anlatıcı”, romanın gerçekçi gelişimi ile çeliştiği için, daha çok birinci şahıs (3) anlatımlara bıraktı yerini. “Bir varmış bir yokmuş” açısından, masal anlatırcasına olayları bilen anlatıcı, artık kendi duygularını da dile getiren, olaylardan soyutlanmamış, hatta çoğu zaman, olayların içindeki karakterlerden biri olarak öyküyü dile getirmeye başladı. Bu durum özellikle gerilimli öykülerde daha sık kullanılır oldu, şimdiki zaman kullanarak okurun ilgisi ve heyecanı sürekli kılınmaya çalışılıyordu. Sanki anlatıcı bir yandan yaşıyor, bir yandan da yaşadıklarını okurla paylaşıyordu.

José Saramago *Körlük* romanında (1) olayları dış gözlemci ağzından anlatmayı seçmiştir. İlk paragraflarda “orta şeritte, en öndeki araba...” diyerek anlatıcı kendi yerini de açıklar, birkaç araç arkadaki bir arabanın içindedir, fakat daha sonra kaldırımda biriken yayalardan birinin açısından anlatmaya devam eder. Sonra da olayın geliştiği her noktada var olan biri durumundadır. İlk başlarda kişileri takip eden anlatıcı, daha sonra konunun peşinde, kişilerin üstünde bir yerden anlatımını sürdürür.

Anlatıcı konu ilerledikçe sanki roman kahramanlarının eksik gözleri konumuna girer. Her açıdan görebilen, her karakterin durumunu kavrayan biri olarak bize olayları anlatır. Ama farklı bir açıdan baktığımızda da anlatıcı roman kahramanları gibi kördür: Okura hiçbir roman kahramanının fiziksel özelliklerini anlatmaz, kimsenin saç rengini, güzel olup olmadığını, yaşını, bilmeyiz; nesnel bakışla kim olduklarını ayırt etmemize yetecek kadar bilgi verilir, bunun dışında bir değerlendirme yapmaz. Saramago böyle bir anlatımla hem roman kişilerini benliklerinden arındırıp soyutlaştırmış, hem de anlatıcıyı kişiliksizleştirmiştir. Roman boyunca hiçbir karakterin adının verilmemesi de, aynı

nedendendir. Böylece yazar asla biz okuyucuları anlatılan öykünün içine tam anlamıyla sokmaz, çünkü dışlanmışların dünyasını anlatıyordur; ve dışlanmışlara karşı acıma ve yakınlık duysak bile onların dünyası uzak bir yerdedir.

José Saramago'nun romanı, kentte aniden gelişen bir körlük salgınını anlatır. Göz doktoruna gelen bir çocuktan, doktorun muayenehanesinde bulunan hastalara ve doktora geçerek yayılan hastalık çok kısa zamanda nüfusun bir kısmını etkiler. Tek etkilenmeyen kişi doktorun karısıdır. Kent yönetimi körleşenleri ve birlikte oldukları (olasılıkla hastalık bulaşmış) kişileri, eski bir akıl hastanesinde karantinaya alır ve körlerin buradan kaçmalarını askerî güç ile engeller. Fazla zaman geçmeden adaletin geçerli olmadığı bu yeni ortamda kimse ahlaklı veya adil davranmak zorunda hissetmemeye başlar kendini. Yapının dışında bekleyen askerler de korkularını yenemedikleri için kaçmak isteyen körlere ateş açarlar. Uzun direnmelerin sonunda binada yangın çıkar ve körlerin büyük bir kısmı ölür yangında. Yangından kurtulanlar kentin sokaklarında dolaşmaya başladıklarında artık herkesin kör olduğunu anlarlar. Karantina saçmalığı işe yaramamış, halkın tamamına hastalık bulaşmıştır.

Roman bir noktada anlatıcısını değiştirir. Her şeyi bilen-gören anlatıcı gider, onun yerine gözleri gören tek karakter olan doktorun karısı hâkim olur. Öykünün bir bölümünde anlatılanlar sadece doktorun karısının gördükleriyle sınırlı kalır. Burada yazar çok bilinçli olarak anlatıcıyı (2) tanrısal bir konuma da koyarak her şeyi bilen anlatıcı havasını verir.

... Bizi yalnızca Tanrı görüyor, dedi, başına gelen bunca kötülüğe ve düş kırıklığına karşın Tanrı'ya hâlâ kuvvetle inanan birinci körün karısı, doktorun karısı da bu sözlerle karşılık, Tanrı bile görmüyor, çünkü gökyüzü bulutlarla kaplı, sizi yalnızca benim gözlerim görüyor, dedi, Ben çirkin miyim, diye sordu koyu renk gözlüklü genç kız, Cılız ve kirlisin ama hiç de çirkin değilsin, Peki ya ben, diye sordu birinci körün karısı, Sen de onun kadar cılız ve kirlisin, onun kadar güzel değilsin ama benden daha güzelsin...

Romanda ilk kez bu bölümde anlatıcı nesnel bakışın dışına çıkar ve ilk kez estetik bir değerlendirme ile karşılaşırız. Romanın sonuna yaklaşan bu bölümde adını bilmediğimiz ama romanın başından beri koyu renk gözlüklü kız olarak tanıdığımız kızın güzel olduğunu, birinci körün karısı olarak tanıdığımız diğer bir kadının onun kadar güzel olmadığını öğreniriz. Bundan önce kişiliklerinden arındırılarak tanıtılan kahramanlar burada birbirlerine göre değer kazanırlar; hatta belki ilk kez insani bir ilişki içine girerler.

Saramago romanda bazı zıtlıklar da kullanmıştır. Örneğin körlük, bir karaltı veya karanlık olarak anlatılmaz, aksine bir süt denizinin içine düşmüş gibi beyazlıktır. Ayrıca hiçbir karakterin adının olmaması da çok gariptir. Karakterlerin biri dışında hepsi kör olduğuna göre, anlaşmak için en anlamlı yol birbirlerinin seslerinden adlarını öğrenmeleri olur, halbuki kitap boyunca süren "koyu renk gözlüklü kız" gibi açıklamalar körlerin hiçbir işine yaramaz, sadece dışardan bakan ve gören biz okurlara bilgi verir. Ve yine bu yöntemle Saramago okuru dışlanmışların dünyasının dışında tutmaya çalışır.

Kuşkusuz romanda anlatılan körler, her toplumda var olan sakatlar, hastalar, yaşlılar, evsizler, uyuşturucu bağımlıları gibi, ezici çoğunluk tarafından dışlananları simgeler. Sıradışının dışlanabilmesi için mutlaka azınlıkta olması gerekir, kendisi çoğunluk haline geldiğinde artık sıradışı değildir. Tüm kent halkının (bir kişi dışında) kör olmasıyla

dışlanmışlık da yok olur. Artık bu yeni durumun içinde yeniden güçlüler ve güçsüzler ayrımı gerekmektedir. Herkesin eşitlendiği noktada mutlaka tekrar eşitsizlik (farklı bir güç dağılımıyla) başlar.

1. José Saramago, *Körlük*, çev. Aykut Derman, Can Yayınları, 1999.

KONU

Sahnemizi açtığımız şu güzel Verona'da
Soylulukta birbirine denk iki aile
Eski bir düşmanlıktan gelen yeni bir kavgada;
Yurttaş kanı yurttaş elini lekeler burada.
İşte ölümcül dölllerinden bu iki ailenin
Doğar yıldızları sönük iki talihsiz sevgili,
Yürek parçalayan acı yazgılarıyla bu iki genç
Ölümleriyle toprağa gömer büyüklerin kinini.
Ölümlerle mühürlenmiş aşklarının izlediği seyir
Ve kimsenin değiştiremeyeceği, çocuklarının
Yokolmasıyla son bulan ana babaların öfkesi,
Sahnemizin iki saat sürecek trafiğidir.
Söylediklerimizi dinlerseniz sabırla
Söylemediklerimizi de görürsünüz oyunda.²

Bir edebiyat eserinde konu, tanımadığınız bir yeri haritadan öğrenmeye benzer. O yerin kokusu, tatları hakkında bilgi vermez, ayrıca gezerken alacağınız keyfi de size yaşatamaz, sadece gezmenize yardımcı olur.

Ucuz aşk romanları ile edebiyat tarihinin başyapıtları aynı konuyu işleyebilirler, farklılıkları konunun kendisinde değil, işleyiş biçimlerindedir. Edebiyatta konu, malzemelerden sadece biridir. Konu, olayların akışını ve kahramanın ruh halini verir. Çok basite indirgendiğinde: Kızla oğlan karşılaşır (durum), birbirlerini kaybederler ya da kaybetme tehlikesi yaşarlar (sorun), ve âşıklar –ölümde de olsa– buluşur (çözülme). Yukarıda alıntı yaptığımız *Romeo ve Juliet* oyununda Shakespeare, birinci perde, birinci sahneden önce, önoyun bölümünde konunun özetini koronun ağzından aktarır. İki aile arasında uzun yıllardır süren kan davası yüzünden, bir ailenin oğlu ile diğerinin kızı arasında yaşanan aşk hikâyesinin, her ikisinin de ölümü ile sonuçlanacağını söyleyerek başlar bu büyük trajedi. *Romeo ve Juliet* konunun işlenişi ve olayların akışı açısından öylesine klasik bir düzene sahiptir ki, en dikkatsiz okur ya da seyirci bile yapıyı fark eder.

Romeo ve Juliet ilk kez 1594'de sahnelendi. Shakespeare konuyu İngiliz şair Arthur Broke'un uzun şiirinden almıştı, Broke ise İtalyan şair Matteo Bandello'nun Fransızca çevirisinden. Orijinal eseri bilmese de, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i Verona'da geçer. Capulet ailesinden Juliet ile Montague'lerin oğlu Romeo, Capulet'lerin evinde maskeli balo davetinde karşılaşırlar. Oyunun ilk perdesinden ilk dört sahne Romeo ve Juliet'i tanımamızı sağlar. Juliet, Paris adında bir adamla evlendirilmek üzeredir; Romeo ise Rosaline adında bir kıza âşıktır ve baloya onu görmek için gider. Romeo ve Juliet ancak beşinci sahnede karşılaşırlar ve delicesine âşık olduklarında daha birbirlerinin yüzünü görmemişlerdir, çünkü ikisinin de maskesi vardır.

İlk perde olayların sergilendiği, seyircinin konu ve kahramanlarla tanıştığı bölümdür. Bu bölümde seyircinin –ya da okurun– sorunun ne olduğunu anlaması çok önemlidir, gerçekten

aşkların bir araya gelmelerini engelleyen koşulları kabul etmelidir. Her çağda, her kültürde, herkes tarafından okunduğunda inandırıcı olmalıdır. Aileler arasındaki nefretin boyutu, neden olduğu kavgalar, yol açtığı cinayetler, düşmanlık boyutunun hissedilmesini sağlar.

İkinci perde, ikinci sahne, edebiyat tarihinin en ünlü aşk sahnesiyle başlar. Hâlâ birbirinin yüzünü görmemiş iki sevgili, Juliet'in balkonunda karanlıkta aşklarını itiraf ederler: "Biliyorum, gecenin maskesi var yüzümde," der Juliet. İkinci perdenin sonunda (6. sahnede) dostları rahip Laurence yardımıyla gizlice evlenirler.

Üçüncü perdede, aileler arasında düşmanlık iyice kızışmıştır. Capulet ailesinden Tybalt, Romeo'nun arkadaşını öldürür. Romeo da düelloda Tybalt'ı öldürür ve Mantua'ya sürülür. Konu ilerledikçe heyecan sürekli yükselir ve nihayet oyunun doruk noktası sayılan iki sevgilinin geceyi birlikte geçirmelerinin ardından sabah ayrılma sahnesi gelir. Bu, trajedinin en uzun sahnesidir. Bu sahnede yaşananlar sadece konu açısından değil, eserin duygu yükü açısından da doruk noktasıdır. Birbirlerini gün ışığında hiç görmemiş sevgililer, gün doğmadan ayrılmak zorundadır.

Romeo ve Juliet'i aynı konuyu işleyen yüzlerce yapıttan ayıran belki en önemli özelliği, Juliet'in çok zeki bir kız olmasıdır. Diyalogların zenginliği, aşkın felsefesi, hep Juliet'in ağzından dökülen sözlerdedir. Oyunun başından beri başkahraman olarak görünen Romeo yerini Juliet'e bırakır, kaderlerini belirleyecek kararları Juliet verir, Romeo ise onu izler. Evlenme fikrini ilk ortaya atan, ailelere oynanacak oyunu kurgulayan hep Juliet'tir. Bu arada Romeo eylemlerle varlığını hissettirir, düşmanını öldürür, sürgüne yollanır, sevişir ama kendini Juliet' in kararlarına bırakır.

Shakespeare oyun boyunca konuyu çok disiplinli biçimde işler. Oyunun yapısal özelliklerinden başka, dili de kalıplar içinde tutulmuştur. Örneğin sevgililerin ilk karşılaştıkları balo sahnesindeki konuşmaları, sone formunun kalıpları içinde kullanır. Shakespeare komik öge katmaktan da çekinmemiştir: Juliet'in sırdaşı dadısı ile, Romeo'nun dostu Mercutio ile olan diyalogları ince alay içerir. Bu iki yan karakteri çizerken özellikle cinsellik dolu taşlamalarla süslemiştir. Dadı ve Mercutio'nun gençlerin aşkını salt cinsel arzu olarak algıladıklarını görürüz, bu durum kahramanları yalnızlığa iter.

Dördüncü ve beşinci perdelerde konu çözülür, doruk noktasında aşk yaşandıktan sonra bütün duygular inişe geçmeye başlar. Yerine ulaşmayan haberler, yanlış anlamalar, ailelerin acımasız katılığı, zamanlama hataları, sevgililerin sonunu hazırlar. Shakespeare trajediyi sevgililerin ölümüyle değil, ailelerin barışmasıyla sonlandırır. Çocuklarının ölüm acısı her şeyi, en önemlisi düşmanlığı bile anlamsız kılmıştır.

Shakespeare, son yazdığı oyun olarak bilinen *Fırtına* dışında, diğer oyunlarının konularını hep kendinden önce yazılmış eserlerden almıştı. Fakat konularını aldığı eserler bugün sadece Shakespeare ile aynı konuyu işlemiş oldukları için adlarından söz edilir. Geriye bıraktıkları tek şey edebiyat tarihinin en büyük trajedi ustasına ilham kaynağı olmaktır. Esinlenmesine neden olan konuları tiyatro sahnesine uygun hale getirmesi, en önemsiz karakterleri bile son derece inandırıcı kılması, basit karşıtlıkları derinleştirmesi, felsefi yaklaşımı, kurguyu hep ana merkezde tutmayı becermesiyle Shakespeare'in tiyatro eserleri, seyircisiyle konunun ötesinde buluşur. Bu eserleri başyapıt yapan öge, kesinlikle konu değildir. *Romeo ve Juliet*'in konusu pembe dizi romanlarda karşınıza çıktığında hiç etkileyici olmaz. Konuya yaklaşım, götürdüğü derinlikle etki kazanır. Sadece konunun takip

edildiği eserler ise edebî değer taşımazlar. Öte yandan, bir başyapıtta sadece konuyu takip eden dikkatsiz okur, edebiyattan alması gereken zevke ulaşamaz.

2. William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, 1991.

PORTRE

Florentino Ariza'nın, tek başına bir avcının gizemli yaşamına başlaması böyle masum bir biçimde oldu. Sabahın yedisinde parkın göze çarpmayan sıralarından birinde oturup badem ağaçlarının gölgesinde bir şiir kitabı okuyormuş gibi yaparak, genç kızın mavi çizgili forması, dizboyu jartiyerli çorapları, çapraz bağcıklı erkek potinleri ve omuzlarından beline dek sarkan kalın, ucu kurdeleli tek saç örgüsüyle geçmesini bekliyordu. Doğal bir kendini beğenmişlikle yürüyordu kız, başı dik, bakışları kıpırtısız, adımları hızlı, burnu havada, kitaplarını içine koyduğu okul çantasını çaprazlanmış kollarıyla sımsıkı göğsüne bastırmış, kalçasının, onu ağırlığından arınmış gibi gösteren ceylan devinimiyle...³

Batı edebiyatında roman geleneğinin en güzel yanlarından biri, okurun gözü önünde çizdiği canlı portrelerdir. Roman kahramanlarını bu sayede tanıyıp, sever ve hatta yakın dostlarımız arasına katarız. Portre çizerken yazarlar bazen (Balzac gibi) fazla detaycı davranıp günümüz okurunun ilgisini kaybederler. Oysa yerinde yapılan betimleme, birkaç sözcükle tanımışlık duygusunu ustaca verebilir. Márquez, *Kolera Günlerinde Aşk* romanında başkahramanı Fermina Daza'yı ilk kez, ona elli üç yıl, yedi ay ve onbir gün süren tutkulu bir aşkla bağlanacak adamın gözünden anlatır.

Bir karakteri tanıtırken, genellikle fiziksel özelliklerinden başlamak adettir fakat sadece fiziksel özelliklerini anlatmak bir roman kahramanını tanımamıza yetmez. Davranışları, yürüyüşü, sevişmesi, yemek yemesi ve ağzından çıkan sözcüklerle karakter zihnimizde güçlü bir imge haline gelir.

Bir karakterin nasıl tanıtılması gerektiğinden teknik terimlerle bahsetmek, edebiyatın diğer konularını açıklamaktan daha zordur. Karşılaştığımızda hiç etkileyici bulmayacağımız silik karakterler bile roman satırlarında büyülü bir hal alırlar. Bazen bir tek sözcük kişinin özüyle öylesine ilgilidir ki, çok çabuk tanımışlık duygusu uyanır. Bazen de detaylı betimleme sonunda bile bazı nitelikler gölgede kalır. Her karakterin portresi farklı çizilir. Kahramanlar, konu içinde çok az yer almasına rağmen konuya büyük katkıda bulunan yan karakterler, önemsiz kişiler, silik kişiler, eksantrik yan karakterler, hepsi farklı uzunlukta romana dahil olurlar.

Bazı karakterler dışardan gözlemleyerek anlatılırken, bazıları Virginia Woolf'un Mrs. *Dalloway*'i gibi zihnin içinden anlatılır. Eğer roman birinci tekil şahıs tarafından anlatılıyorsa, anlatıcının kendi fiziksel özelliklerini ve davranışlarını göz önünde tutması gerekir çünkü okur, anlatılan hikâyeye ile birlikte anlatıcıyı da hayal eder. Bazen anlatıcı kendini geri plana çekip karakterlerin özelliklerine odaklanır ve okura bazı kahramanları diğer karakterlerin gözünden tanıma fırsatı verir.

Küçük bir test bile yapılabilir: Okuduğunuz onlarca kitap içinde size en yakın gelen kahraman, en çekici gelen kişi ya da en itici gelen diye uzunca bir liste çıkarabilirsiniz. Karamazov kardeşlerin içinde en çok Alyoşa'yı sevmeniz, Anna Karenina'nın kocası Karenin'den nefret etmeniz, İnce Memed'e şefkat duymanız, hep bu karakter portrelerinin çok iyi çizilmesinden kaynaklanır. Bu noktada okuyucunun romanı nesnel bir varlık olarak değil, çok öznel olarak algıladığı da ortaya çıkar. Bir okurun hiç sevmediği bir kahraman, diğerinin en sevdiği olabilir. Bu da karakter konusunu teknik açıdan zorlaştıran olgulardan

biridir.

Kolera Günlerinde Aşk, akıldan kolay silinmeyecek bir Fermina Daza portresi çizer. Soylu ve ulaşılmaz olması onu roman boyunca çekici kılar, sonunda elde edildiğinde bile hâlâ ulaşılmazlık niteliğinden hiçbir şey kaybetmez. Sade davranışları, abartısız kendine güveni, Márquez'in kaleminden çıkan tüm kusursuzluğuna rağmen, sıradan insan halleri de sezilir. Yaşlılığında kiliseden çıkarken ayağının tökezlemesi, aşırı heyecanlanması, okurun ona yakınlaşmasını sağlar. Bir dönemin katı kuralları ile büyüyen ama katı kurallara asla boyun eğmeyen bir kadın tipidir. Mantık ve duygularının karışmasına izin vermez, davranışları hep kontrollü ve dengelidir, buna rağmen kendini özgür kılmayı bilir. Çaprazlanmış kollarıyla göğsüne bastırıldığı okul çantasıyla, kendini korumak isteyen bir kız izlenimi verir. Roman boyunca da kendi sınıfından evli bir kadının davranışlarını sergiler, ta ki altmış dokuz yaşına geldiğinde, kendi için yaşamaya karar verene dek.

Edebiyatta sık kullanılan tekniklerden biri, bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etmektir. Márquez bu retorik tekniği kullanır; okura sadece kahramanının ellerini ya da sigara sarışını anlatır ve gerisini okurun hayal gücüne bırakır. Böylece bir bölümü çok iyi tanıtarak –ya da önemsiz görünen bir detayı deşerek– bütünü anlamamızı sağlar. Her seferinde anlatmayı seçtiği özellik o karakterin bulunduğu durum içinde en belirleyici davranışını sergiler.

Çizilen portrede kahramanın giyimi de önem kazanır: Sosyal sınıfı, zevki ve çevreden ne denli dikkat çekmek istediği anlaşılır. Fermina Daza, hep yaşına uygun, şık giyinen bir kadındır. Roman çok uzun bir zaman dilimini anlattığı için roman kahramanlarında ilerleyen yıllar içinde fark edilen değişimler olur. Bu değişimleri Márquez yine giyimlerindeki detaylara dikkat çekerek verir. Önce okul üniformasıyla tanıdığımız genç kız, sonra sıradan günlük kıyafetlerle ve varlıklı doktorla evlendikten sonra da kentin ileri gelenleri arasında şıklığıyla ilgi uyandıran biri olur.

Romanlardaki portre anlatımları çağlar içinde fazlasıyla değişime uğradı. XVIII. yüzyıl romanlarında portreler sanki kahraman ressam karşısında poz verir gibi statik bir duruşla anlatılırdı. Günümüzde statik portreler –belki sinemanın etkisiyle– dinamik portrelere dönüştü. Karakterler hareket halinde ve eylem içinde anlatılır oldu. Sigara sarışı, kahve ikram edişi, konuşurken ya da dinlerken yaptığı küçük jestler önem kazandı. Önceki çağların romanlarında uzun uzun anlatılan yüz şekli, göz rengi, beden ölçüleri böylece yeni anlatım içinde neredeyse kayboldu. Okur da roman sayfalarında, film izler gibi hareket beklemeye başladı, sanki bazen geniş açıdan çekilen bir sahne bir anda yakın çekime geçip, örneğin kahramanın ellerine odaklanarak devinim yarattığı izlenimi veriyordu.

Márquez'in anlatımları ne denli sinematografik olsa da, edebî değerini sözcüklerin gücünden alır. Bir filmde başı dik yürüyen bir öğrenci kız görüntülenir fakat “doğal bir kendini beğenmişlik” kahramanı hemen farklı bir boyutta tanımamızı sağlar. Ayrıca okur belirtilen tüm özelliklerin sadece ve sadece Fermina Daza'ya özgü olduğunu hisseder, başka hiçbir kimse –hiçbir oyuncu– “kalçasının, onun ağırlığından arınmış gibi gösteren ceylan devinimiyle” yürüyemez. Bu, romanın gizemi içinden tanıma fırsatı bulduğumuz birine aittir, başka birisine daha ait olamaz. Kahramanın eşsizliğinin kanıtıdır.

3. Gabriel García Márquez, *Kolera Günlerinde Aşk*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 1989.

YAPI

Belki de hikâyemizin kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hâkimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi? Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?⁴

İnsanların yaşadıkları yerle ilgili bir aşağılık kompleksi hissetmeleri ne denli yaygındır? Kars'ta ve küçük bir kısmı Frankfurt'ta geçen *Kar* romanında Orhan Pamuk bu olguyu ele alıyor.

Romanda sözü edilen büyük acı, bir taşra kentinin soluk ve dikkat çekmeyen yaşamından kaynaklanan ezikliklerdir. Neredeyse tüm roman kahramanları bulundukları yerden dolayı bir eziklik hissettikleri için burada olmalarının nedenini hepsi bir başarısızlık öyküsüyle dile getirir. Mutsuz bir evlilik ya da üniversite giriş sınavlarında ancak Kars Eğitim Enstitüsü'ne yetecek puan gibi herkesin burada bulunuş öyküsünde bir başarısızlık yatar. Roman kahramanlarının hepsi, öykülerini, biraz da kendilerine acıyarak dile getirirler.

Almanya'ya on altı yıl önce politik sığınmacı olarak yerleşen roman kahramanı Ka, yıllardır göçmen olarak hissettiği ezikliği Kars'ta karşılaştığı insanlardan gizleyerek bir nebze onlara üstünlük sağlamaya çalışır. Merkezden uzak yaşayan küçük şehrin, küçük insanlarını, sadece yoksul ve “başarısız” yaşamlar sürdükleri için değil, kendileri oldukları için de küçümser. Kendi yalnız ve mutsuz hayatında tek olumlu yan burada kalmak zorunda olmamasıdır. Sevdiği kadına da sunacak tek şeyi onu buradan götürme vaadidir. Halbuki romanın başında bize aktardığı Frankfurt yaşamının pek de parlak olmadığını görürüz. Bir küçük odada, yalnızlık içinde geçen yıllar boyunca hâlâ Almanca öğrenemediğini ve Avrupa'daki işçilerle ortak yanı bulunmadığı için terk edilmişlik duygusuyla yaşadığını anlatır. Birçok göçmen gibi, artık ne buraya (annesinin ölümüyle buradaki son bağları da kopar) ne de tam anlamıyla oraya aittir.

Fakat Kars'ta bir bütünlük bulur. Bu da onun seneler sonra tekrar şiir yazmasına neden olur. Küçümsemişti –“küçümsemek” kelimesinin bu kadar sık kullanıldığı başka bir roman okumamışımdır– insanların, özlem duyduğu bütünlük duygusuyla yaşadıklarını fark eder, bu duyguyu da ancak Kars'tan yanında en önem verdiği şeyi, İpek'i, beraberinde götürerek gerçekleştirebileceğini sanır. İpek'in onca güzelliğine ve kusursuzluğuna rağmen kendisiyle birlikte Almanya'ya gelmesini isteme cesaretini de İpek'i bu unutulmuş yerden kurtardığını düşünerek bulur.

Romanda belki de Kars'ta bulunmaktan dolayı en az rahatsızlık duyan kişi İpek'in babası Turgut Bey'dir. Roman boyunca çok az tanıtıldığı halde, bir ölçüde okurun en sevecenlikle yaklaştığı karakter olarak dikkat çeker. Kendi seçimiyle Kars'ta bulunduğu gibi, diğerlerinin, özellikle kızları İpek ve Kadife'nin, özgür seçim yapmalarına izin verir. Kars'taki bütünlüğü ve aile duygusunu sağlayan temel unsur odur.

Orhan Pamuk'un romanlarında dikkat çeken simetri *Kar*'da özellikle kendini çok hissettiriyor. Romanın altında yatan matematik formülü çözmek, romanı anlamak ya da

sevmek için hiç gerekli değil tabii ki, fakat yapısal düzenin biçemi ortaya çıktıkça okur daha fazla zevk alıyor kitaptan.

İlk başta göze çarpan kuşkusuz 19 rakamı. Ka, Kars' ta bulunduğu günler içinde 19 tane şiir yazıyor, onuncu şiirin adı "Ben, Ka", yani bu şiirden önce 9 tane, sonra 9 tane şiir yazıyor; gerçek anlamda kendini tam ortaya koyuyor. Ayrıca simge olarak ele aldığı kar tanesinin 6 köşesi var, her birinin ucunu da 3 bölgeye ayırıyor. Böylece $6 \times 3 = 18$, ortada "Ben, Ka" ile bu sayı da 19'a çıkıyor. 19 sayısının İslamiyet için mucizevi rakam sayılmasından kaynaklanıyor mu bilemem (Cenk Koray, *19 Mucizesi*, Altın Kitaplar, 1996) ama teolojide sayıların mucizesi yüzyıllardır düşünürleri epey meşgul etmiştir. Tanrısal düzenin mucizevi dokusu, kusursuzluğu, evrenin akıl almaz bir matematik formül üzerine oturduğunu düşündürmüştür birçok insana.

Bu konu biraz kitabın dışına taşsa da, Pamuk'un bir mimar gibi yapısal temel hazırladığı kesindir. Ayrıca buradan mistik anlamlar çıkarmamız da kitabın yapısına pek ters düşmeyebilir. Bir başka sayısal oyun da, Ka'nın Almanya'da kaldığı 12 yıldır. Bundan önceki yaşamını silik bir hayal gibi görürüz sadece. 12 yıl boyunca 2 kadınla birlikte olması da rastlantı değildir. İlk 4 seneyi geçirdikten sonra Nalan ile, bir 4 yıl sonra ise Hildegard ile birlikte olmuş, İpek'le birlikte olmadan önce 4 yıl geçmiştir. Dört yılda bir gelen 29 şubat gibi hayatını belirleyen aşklar bunlardır. Kars'ta 4 gün kalması, 4 yıldır yazamadığı şiirleri bugünlerde yazması da bu sayısal düzenin bir parçasıdır. Elbette tam 4 yıl sonra, yine karlı Frankfurt sokağında öldürülmesi (aslında karlı olup olmadığını bilmiyoruz ama Ka'nın dostu Orhan gittiğinde Frankfurt karlıdır) Ka'nın yaşamını belirleyen 4'lü yılların son halkası olur.

Böylesine bir simetri ile yapılandırılmış roman, kusursuz olanı arıyor gibi gelir okura; Orhan Pamuk'un romanlarında bir çeşit kusursuzluk arayışı hep vardır, bunu en çok kadın portrelerinde görürüz. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda ailenin gelini, *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre ve *Kar*'da da kusursuz güzellik simgesi haline dönüşen İpek, hep aynı tip güzelliğin simgesi kadınlardır. Romanın başından beri olayların çözülmesinde önemli rol alacağını bildiğimiz Kadife (adının ilk hecesi yüzünden) Necip ve Fazıl'ın gözünde kusursuz güzelliği temsil ederken, İpek de Ka ve Orhan açısından bakıldığında böyledir. Romanın başından beri güzel olduğu söylenen İpek'in ilk betimlemesi ta 174. sayfada gelir; "hafif şehla iri ela gözleri" onun güzelliği hakkında öğrenebildiğimiz tek şeydir. Bunun dışında anlatılanlar, demode kalın kemeri, "sepetteki ekmeği yoksul evlerinde yapıldığı gibi kalın kalın kesmesi, daha da kötüsü, bu kalın dilimlerden bol kepçe lokantalarında yapıldığı gibi bir piramit yapması..." (yine küçümseme, ama bu Ka'nın fark edeceğinden çok Orhan'ın ayırt edeceği bir nüans belki), bir çikolata kutusunda sakladığı takıları... Sık sık güzel olduğu söylenen bu kadını güzel bulup bulmamakta tereddüt eder okur, çünkü bir tek açıdan bakılan bir güzelliği temsil ediyordur, dinamik bir güzellik yerine, tam anlamıyla statik, bir tek yönüyle gösterilen bir kadın imajıdır. Boyuttan yoksun, bir minyatürün içine hapsedilmiş güzellik gibidir. İpek'i her gördüğünde Ka'nın (daha sonra Orhan da aynı şeyi söyler) hatırladığından daha güzel bulması da onun güzelliği konusunda bir şüphe yaratır. Halbuki hiç şüphe duyulmayacak denli çok söylenir güzel olduğu.

Pamuk'un romanlarında güzelliği ele alışı, özellikle güzel olarak tanımladığı kadınlar bağlamında, yazarın güzel tanımını ve dolayısıyla da estetik kuramını anlamak açısından incelenmesi gereken bir boyuttur. Güzellik, bu romanda hem kadınlar hem de kar

tasvirlerinde tamamen biçimsel bir ifade bulur. Güzellikleri biçimleriyle ilgilidir; romanda başka hiçbir şeyden bu yalınlıkta bahsedilmez, biçimsel olanın ötesinde, ifade ve sezgiler de değerlidir. Bu da yazarın salt güzelliği ulaşılmaz bir değer olarak mı sunduğu sorusunu doğurur.

Orhan Pamuk'un kahramanlarında çok sık rastladığımız bir başka olgu da karşıt duyguları aynı anda hissetmeleridir. Dostluk-düşmanlık, sevgi-nefret, inanç-inançsızlık, bunlar bir arada hissedilebilen duygulardır, birlikte var olmaları kahramanları zayıflatacağı yerde zenginleştirir. Kahramanların davranışlarını bildiğimiz gibi, o davranışlarda bulunurken neler hissettiğini de biliriz. Bu Pamuk'un romanlarına yakınlık duymamızı sağlar. Bizden bir şey saklamadığı hissine kapılırız, kendi payımıza düşen sevgi-nefret ilişkisine gireriz kahramanlarla. Anlatıcı olarak yazarın kendisini hissettirmesi bu yakınlığı körükler. Ka'nın şiirini okuduktan sonra İpek'e sevip sevmediğini birkaç kez sorması, Necip'in Ka'ya öyküsünü okuduktan sonra ne düşündüğünü sorması gibi, Orhan aracılığıyla yazar da bize soru yöneltir. Benim yanıtlım: Çok sevdim.

Romanda hayal kırıklığı yaratan tek şey, teoloji tartışmalarının klişelerle ve aşırı gündelik konuşmalar tarzında verilmiş olmasıydı. Daha derin ilahiyat tartışması Kars için gerçekdışı kalabilirdi ama romana kuşkusuz derinlik verirdi.

4. Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, 2011.

KARAKTER TANITIMI

Bizim soylu bey elli sularındaydı; yapısı sağlam, vücudu ince, yüzü zayıftı; sabahları pek erken kalkar, avdan hoşlanırdı. (...) Şunu bilmek yerinde olur: bizim soylu bey boş kaldığı zaman (hemen hemen bütün yıl boştu), vaktini şövalye romanlarını okumaya harcardı; yalnız, bu işi büyük bir tutkuyla yapar, avı ve öteki işlerini hemen tümünden unutturdu; sonunda o kadar ileri gitti ki, verimli topraklarından birkaçını satıp şövalye romanları aldı; bulabildiği bütün kitapları evine doldurdu.⁵

Don Kişot edebiyat tarihinin en ünlü birkaç kahramanından biridir. Hamlet, Polyanna, Odysseus, Küçük Prens gibi diğer ünlü kurgu kahramanlarından daha yaygınlıkla tanınır ve belki hepsinden daha fazla sevilir. Onu Cervantes'in romanından tanıdığını bile unuttur insan; hayallerinin peşinde koşmasına saygı duyar, dünyanın acı gerçeklerinin onu yenmesine üzülür, zayıfların güçlüler karşısında ezilmelerine karşı duyduğu heyecanı destekler, ama bir yandan da bu yaşlı şövalyenin çaresizliğine güler.

Miguel de Cervantes, 53 yaşında *Don Kişot*'u (Türkçeye *Don Quixote* ya da *Don Quijote* olarak da çevrilmiş) yazarken, yaşlanmasıyla hayatında azalan heyecanın etkisiyle, macera dolu gençliğine nostaljik bakıyordu: Birini yaraladığı için on yıl sürgün yemesi, İnebahtı Körfezi'nde savaşması, sol elini kaybetmesi, esir düşmesi, yolsuzluk iddialarıyla işinden kovulması, hapse atılması ve maddi sıkıntılar içinde geçen yaşamı, ona fazlasıyla macera romanı malzemesi sunmuştu.

Don Kişot'u o dönemde çok moda olan şövalye romanslarına bir taşlama olarak tasarlamıştı. Şövalye maceraları okumaktan beyni sulanan, gerçeklikle bağını koparan, aklı karışık yaşlı şövalyenin, cılız atı Rosinante ve gerçekliğe bağlı, çıkarcı, girişimci, günün adamı olmaya aday Sancho Panza ile girdiği maceralar, romanın kurgusunu oluşturur. Şövalye, her macera romanında olduğu gibi, kendine kurtarılacak bir sevgili bulmalıdır. Serüvenin amacı olarak bir zamanlar sevdiği güzel köylü kızını yavuklu seçer ve ona soylu bir hanıma ya da prensese yakışacağını düşündüğü Dulcinea del Toboso adını verir.

Cervantes, romanın ilk satırlarından itibaren, Don Kişot'un yarım akıllı ya da delirmiş olduğunu sıkı sık söyler. Aslında Cervantes, Mağripli Arap Cide Hamete Benengeli adlı bir yazarın hikâyesini ikinci elden anlattığını söylerek başlar. Başkahramanı sevmemiz ya da onu anlamamız için hiçbir gayret sarf etmez, aksine kahramanına karşı tavrı "tanımazlık" olarak açıklanabilir. Bırakır Don Kişot kendini uzun açıklayıcı monologlarla tanıtsın; fikirlerini, ahlak değerlerini, yazarın önyargıları araya girmeden anlamamızı sağlasın. Bu arada yeri geldiğinde yazar da (Benengeli ardında Cervantes) Don Kişot'un davranışlarını anlamsız ve aptalca bulduğu hissini vermekten kaçınmaz ve sürekli beyninin sulandığından, delirdiğinden söz eder. Bu şekilde Cervantes, Don Kişot ile okur arasından tamamen çekilir ve okurun kendi başına onu tanımasına fırsat tanır. Özellikle bu nedenden dolayı Don Kişot bunca sevilen bir kahraman olmuştur. Kitap boyunca okur, yaşlı şövalyeye artan sempatiyle bakar, çünkü Don Kişot, kimsenin onu korumadığı bir dünyada tek başınadır, savaş açtığı yanlışlıklar, yolsuzluklar ve ikiyüzlülük onun yenemeyeceği kadar büyüktür.

Don Kişot okuduğu şövalye romanslarının hayal dünyasında yaşar. Şövalyeler, romanlarda güzel prensesler uğruna dövüşür, Don Kişot'un hayatındaki kadınlar ise paragöz

yosmalardır ancak, fakat onlara prensesler gibi davranmayı seçer. Romanların gerçek dünyayı taklit etmesi yerine, gerçeklik romanslara özeniyordur Don Kişot'un hayatında. Bir yandan da hayal dünyasının gerçek olduğunu savunmak uğruna savaş veriyordur. Uğruna ölmeye değer ideallerden uzak bir yaşam düşünemez. Etkisi altında kaldığı öykülerin hâlâ inanılacak yanları kaldığını ispatlamak ister sanki. Bunu sadece kendi için değil, kitabın sonlarına doğru, insanlık için yapması gerektiğini bile düşündürür okura.

Don Kişot'un ahlakında mutlak değerler önemlidir. Onun hissettiği duygu, bir şey uğruna cesaret değil, cesaret uğruna cesarettir. Ölümle tehdit edildiğinde bile Dulcinea'dan daha güzel biri olmadığını söyler, halbuki bu gerçek bir seçim bile değildir, Dulcinea'nın var olması gerekmez, kaldı ki gerçekten de yoktur öyle bir kadın. Aşk uğruna ölüm, doğal ölümden çok daha değerlidir. Âşık şövalye olmak fikri de, gerçek bir kadına hissedilen gerçek bir sevgiden daha değerlidir. Hayallerin dünyası gerçeklik dünyasından daha alımlı ve bağlayıcıdır çünkü ancak burada kahraman olunur.

Don Kişot için hiçbir şey pratikliği veya işe yararlılığı için tercih edilmez; yapılan her eylem, kendi iç güzelliği ve heyecanı için yapılır. Eylemin dışa dönük bir amacı yoktur, aynı aşk gibi, gerçek dünyada bir nesneye ya da bir kişiye bağlı olmadan, yüce bir amaca hizmet eder. Elbette bütün bunlardan amaçsız dolaşan bir adam portresi de çıkmamalıdır ortaya, çünkü Don Kişot hep önüne yüce amaçlar koyar ve onları aşmaya çalışır. Örneğin, XXII. bölümde istemedikleri bir yere götürülen bir takım zavallılarla karşılaşır, onun zavallı dediği adamlar boyunlarına geçirilmiş zincirle tespih taneleri gibi birbirlerine bağlanmış, elleri kelepçeli kürek mahkûmlarıdır. Onların kendi istekleriyle değil zorla götürülmeleri Don Kişot'un dikkatini çeker ve adamları durdurup suçlarını öğrenmeye çalışır: Hırsız, dolandırıcı, at hırsızı, pezevenk olmalarının onun için pek bir önemi yoktur; Don Kişot'un gözünde bu adamlar, suçlarından dolayı pişmandır, ayrıca istekleri dışında bir yere götürülüyorlardır; bu iki neden onları kurtarmayı istemesi için yeterlidir. Önce tatlılıkla gardiyanlara mahkûmları serbest bırakması için bir söylev çeker; tabii karşısındakiler onun ciddi mi şaka mı yaptığını bile anlamayınca gardiyanlara saldırıp mahkûmlara özgürlüklerini verir. Bunun karşılığında onlardan tek isteği Dulcinea'ya gidip kendilerini solgun yüzlü şövalyenin nasıl kurtardığını anlatmalarındır. Bu arada mahkûmlar şövalyemizin ne kadar zırdeli olduğunu anladıkları için, Sancho ile birlikte onu dövüp bırakırlar.

Bu öykünün sonunda Don Kişot kızgın bile değildir, aldatılmış olduğunu düşünmez, hâlâ onun gözünde kurtardığı adamlar kurtarılmaya değerdir. Bölüm sadece Don Kişot'un iyilik yaptığı insanlardan kötülük görmenin üzüntüsü içinde olduğunu söyleyerek biter.

Don Kişot gerçekten de inanılmaz bir kahramandır. Cervantes onun portresini büyük bir ustalıkla çizer, hatta Don Kişot'un kendi portresini çizmesine izin verir. Kitapta yine büyük bir incelikte anlatılan bir diğer karakter Sancho Panza, efendisinin aksine dünyevi biridir. Romanın iki başkahramanının zıtlıkları onların farklılıklarını daha iyi ortaya çıkarır. Sancho romanın sonunda Don Kişot'a ölmemesi için yalvarırken (genelde roman sonları söylenmez ama *Don Kişot* sonu için okunan bir roman olmadığı için, ayrıca herkes [kitabı hiç okumamışlar dahil] sonunu bildiği için, kendime bu seferlik izin veriyorum) onun kendisinin hayal gücü ve ışığı olduğunu ifade eder. Sancho'nun hayal dünyası ile bağlantısı Don Kişot'tur, onun ölümüyle bu bağ kopacak, Sancho yeniden gerçekliğe ve sıradanlığa düşecektir.

5. Saavedra Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, çev. Bertan Onaran, Sosyal Yayınları, 1992.

DEKOR

XX. yüzyılın başında sinema ve fotoğraf sanatlarının gelişimiyle tüm sanat dallarında gözle görülür bir farklılaşma yaşandığı çok sık söylenir. Plastik sanatlarda farklılaşmanın olması çok doğal ve anlaşılabilir, fakat müzik ve edebiyatta bile sinemanın varlığının hissedilmesi sanatsal etkileşimin ötesinde, sinemanın –ve dolayısıyla Hollywood’un– yaşamımıza girmesine, yeni mitler oluşturmaya, hayal gücümüzü yönlendirmesine kadar gelir dayanır.

Sinemanın edebiyat üzerindeki birinci ve önemli etkisi, anlatımın artık durağan olmamasında, tasvirlerin dinamizm taşımasında gözlemlenir. Sinema öncesi kuşakların, anlatımlarında da elbette dinamizm vardır fakat özellikle XIX. yüzyıl yazarlarında tasvirler daha çok yağlı boya tablolarına benzer, değişim ve farklı açılardan bakışları daha az yansıtır, oysa sinema sonrası kuşağın anlatımında karakterleri ve yerleri bir film kamerasından izler gibi, ters açılardan, üstten ve yandan gördüğümüz hissine kapılırız.

Çağdaş edebiyatta bir roman kahramanının betimlenmesinde, karakterin fiziksel özellikleriyle birlikte dikkatli gözlerden kaçmayacak mimikler, davranışlar, küçük el hareketleri de kişinin portresini çizerken kullanılır. Hatta bu görsel detaylar fiziksel özelliklerin önüne geçer. Öyle ki, bir karakterin yüzünün nasıl olduğundan çok nasıl bir ifadeye sahip olduğunun anlatıldığını görürüz.

Son yıllarda okuduğum en güzel eserlerden biri olduğunu hiç duraksamadan söyleyebileceğim, Alessandro Baricco’nun *Kent (City)* (çev. Şemsa Gezgin, Can Yayınları, 2001) adlı romanı, sinema-edebiyat ilişkisi üzerinde tekrar düşünmeme neden oldu. Bu yapıt üzerinde düşünmeye kitabın başlığından başlayalım: İtalyanca yazılmış olmasına rağmen romanın *City* başlığı, doğrudan Hollywood ya da İtalyan usulü *spagetti western*’lerle bağ kurmak içindir. Anlatılan “City” ya da kent, bir western filmindeki dekor gibidir. İçleri boş evler, zamana ve doğaya dayanıksız şekilde yapılmıştır, sert bir harekette kolayca dağılır ve çökerler. Romanda (s. 136) insanlar da bu boş evlere benzetilir. Verandada duran insanlar eve girmeye, dolayısıyla kendi içlerine girmeye –kendilerini tanımaya– korkarlar. Giremedikleri evlerine başkalarının da girmesine izin vermezler. Ev ve insan benzetmesi roman boyunca kullanılır. Dekor Baricco’nun elinde mecazi bir şekilde insanın özünü anlatır.

Baricco, bir kentle ne ifade etmeye çalıştığını şöyle anlatıyor:

Özellikle belirli bir kent değil anlattığım. Sadece bir kentin izlenimi. Hatta kentin iskeleti. Kafamın içinde bir sürü öykü dolaşıyordu, bunları bazı mahalleler olarak düşündüm. Bazı karakterleri de sokaklar olarak hayal ettim. Bazı karakterler şehrin bir ucundan diğer ucuna kadar giderken, diğerleri sadece bir mahallede kalan sokaklar oldular. Birbirleriyle hiç bağlantıları olmasalar da hep aynı kentte vardılar. Aynı kentin içinde.

City iç içe birçok öykünün anlatıldığı bir roman. En ilginç öyküler, romanın iskeletini oluşturan Vahşi Batı hikâyeleri. Romanı ilginç kılan özelliklerinden biri, absürd edebiyata, Samuel Beckett’a yakın durması, öte yandan felsefi (aydının dürüstlüğü, toplum içinde

yabancılaşma, mit ve gerçek dengeleri gibi) temaları anlaşılır dille ve romanın dokusunu hiç bozmadan –hem de esprili bir şekilde – veriyor olması.

Roman boyunca Baricco’nun sinemaya yaptığı göndermeler sadece Vahşi Batı’yla sınırlı kalmıyor. Boks maçları, ünlü boksörler, Jake LaMotta ve tabii dolayısıyla *Kızgın Boğa* ve *Rocky* filmleri de okurun hayalinde canlanıyor. Bazen romanın yüzlerce filmde alınan sahnelerden oluşan bir derleme olduğu sanısına kapılıyorsunuz. İngilizce bir başlık ve karakterlerinde Amerikanlaştırılmış adları olması, “City” ile herhangi bir yeri anlattığını söyleyen yazara, aslında bir film setinin yapay dokusu içinde istediği hayalleri kurma özgürlüğü veriyor. Bunlara ek olarak Amerikanlaşmayla, örneğin bir hamburger alana ikincisinin bedava verilmesi gibi olgularla alay etme fırsatı da veriyor.

Bu yazıda kitabın konusunu neden anlatmadığımı romanı okuyunca çok iyi anlayacaksınız fakat romanın tadını vermek için roman kahramanlarından Shatzy Shell’ in (Shell petrol şirketiyle bir bağlantısı yok) başucunda sadece iki resim bulunduğunu söylemekle yetineceğim. Bu resimlerden biri Hitler’in sevgilisi Eva Braun’a, diğeri de Walt Disney’e ait. Shatzy, Hitler’in kızı sandığı Eva Braun’la kendisini özdeşleştiren bir kız çocuğu, Hitler’in kızı olmanın nasıl bir duygu olduğunu düşünen, kendi babasını Hitler ile karşılaştırdığında, zavallı küçük Eva Braun’dan daha iyi durumda olduğunu hayal eden bir çocuk. Büyüdüğünde Eva Braun’un aslında Hitler’in kızı değil sevgilisi olduğunu öğrendiğinde, ebeveyn ve çocuk ilişkileri kafasında tekrar bir çıkmaza giriyor. Romanın temelinde de yetişkinlerle çocuklar arasındaki zorlu ilişki yatıyor. Farklı gerçeklik düzeylerinde yaşayan çocukluk ile yetişkinlik ender olarak aynı dünyayı paylaşıyor.

Roman hakkında sonsöz: Amerika’da yaşarken, benimle yaşıt arkadaşlarıma çok sık kendi çocukluğumda etkilendiğim *Tom Miks* ve *Teksas çizgi romanlarını* okuyup okumadıklarını sorardım ve bu karakterleri hiç tanımadıklarını gördüğümde çok şaşırdım. Aynı şekilde *İyi, Kötü ve Çirkin* filmini bilen Amerikalı sayısı çok azdı. Neden sonra, *Red Kit* ve *Tom Miks*’in aslında Avrupalı olduklarını anladım. Vahşi Batı bizler için sadece uzakta bir dekindi. Bir hayal dünyasını anlatıyordu, Amerika’nın kendisi olmadığı gibi, Amerikan hayal ürünü bile değillerdi. Baricco’nun *City* romanı da aslında çok çağdaş, çok Avrupalı bir roman. Romanın kurmaca yönünün altını çizen bir roman.

İkinci bir sonsöz de romanın çevirisi ile ilgili. Çok zor bir dille yazılmış, biçimsel yapısı çok sağlam duran romanı çevirmen de hiç bozmadan ve aynı tadı vererek Türkçeleştirmiş. Gözüme ilişen küçük bir nokta, *Cartesio* yerine Türkçe sözlüklere geçen “kartezyen” (Descartesçi düşünce) sözcüğünün kullanılmamış olmasının dışında felsefe ağırlıklı bölümlerin günlük bir dille ve çok anlaşılır anlatılmış –ve çevrilmiş– olması romana ayrı bir tat veriyor.

SARMAL ANLATI

Potemkin Zırhlısı'nda Odesa Limanı'nın geniş taş merdivenlerinden aşağı denize doğru uçan çocuk arabasının ardından ses çıkarmadan çığlıklar atan ana,,, gene de ah bu sonuncu çığlık,,, bilir misin,,, gençken o çığlık,,, kuşaklar boyu gelmekte olan devrimin müjdecisiydi,,,⁶

İstanbul'un tarihî anıtlarına baktıkça, kime niyet kime kismet, diye düşünmeden edemez insan. Örneğin, Vaftizci Yahya Kilisesi kimler tarafından yıllar önce ne amaçla yapıldı, şimdi ise içinde namaz kılınan bir cami.

Leyla Erbil'in *Üç Başlı Ejderha* novellası İstanbul' un bu özelliğine dikkat çekiyor. Ülkelerini istila eden Perslere karşı kazandıkları zaferin bir anıtı olarak Yunan kent devletlerinin birleşip ele geçirdikleri kalkanları eriterek yaptıkları üç başlı burmalı sütun da bunlardan biri. Önceleri Delphoi'deki Apollon Tapınağı'nda bulunan bu sütun, şimdi İstanbul'da kentin önemli anıtlarından biri olarak Sultanahmet Meydanı'nda. Üç başlı yılan ya da ejderha hemen her çağda savaşçı amblemi olarak kullanılmıştır. İlyada'da kralların kralı Agamemnon' un da mavi üç başlı yılan figürü olan kalkanı anlatılır. Üç başlı yılan kin, zafer hırsı ve savaş simgeleri. Ejderha ise hemen her çağda savaşçı amblemi olarak kullanılmıştır.

Üç nesil

Ama sanmayın ki *Üç Başlı Ejderha* sadece İstanbul'u anlatıyor. Nesiller boyu birbirine zincirlenen acıların hikâyesini nefes nefese dinliyoruz Erbil'den. Birbirine dolanmış yılanlar simgesi bu kentin, bu ülkenin acılarını anlatmak için kullandığı bir yol. Roma, Bizans ve Osmanlı tarihi, üst üste, iç içe geçmiş bu öyküde, üç başlı ejderhanın bulunduğu yer medeniyetlerin doğduğu yerdir. Ama burada doğan bir bebek gibi masumiyet taşımaz, öç ve kinle beslenen, savaşarak var olan, yılanla simgelenen güçtür.

Bu küçük romanı Leyla Erbil, oğlunu yitirmiş bir annenin ağzından anlatır. Oğlu yoktur ama oğlu ile aynı örgütte çarpışmış "genç dost" dediği, onu arada bir görmeye gelen, hakkında fazla bir şey bilmediği, oğluyla yaşıt bir genç adam vardır.

Garip bir biçimde anlatıcının annesi ve babası da yoktur, babasıyla aynı saflarda çarpışmış yaşlı Suzan ve Sami diye tanıdıkları vardır ve onların apartmanının girişindeki eşikte peruk ve kara gözlüklerle boşlukta oturur. Aslında etrafındakiler ona kaybettiklerini hatırlatmaktan başka bir şekilde varlık göstermezler, onlar sevdiklerinin yerine koyamayacağı kadar uzaktırlar, ayrıca onlarla karşılaşmak ya da onlarla konuşmak acısını hafifletmez.

Bir an için bu noktada durursak, anlatıcının babası ve oğlu arasında bir bağ kurduğunu düşünebiliriz. Çok az sayıda karakterin canlandırıldığı romanda anlatıcının bize sadece babasının örgütten dostu ile oğlunun örgütten dostunu anlatıyor olması rastlantı değildir. Bir çeşit babadan oğluna geçen miras gibi her nesli bir diğerine bağlayan unsurdur "örgüt". Aslında buna belki bir kan davası olarak bakmak daha doğru olabilir. "Genç dost"tan bahsederken, "Tanıdığım da babasının omzunda mitinglere gelen minicik bir şeydi," diye tanıtılıyor, ardından da "bizhalk 'Tek Yol Devrim' diye cığırırken o 'Çocuklara Dayak Yok!'

diye en tizinden küçücük hançeresinin...” diye tanımlama sürüyor.

Anlamadığı bir kavganın ortasına, babalarının omzunda gittikleri mitinglerde atılmış bu çocuk gibi, öldürülen oğlunun da benzer bir yaşam içinde büyüdüğünü anlıyoruz. Masum çocuğun ölümü teması bir kez daha yer alıyor öyküde, “*Potemkin Zırhlısı*’nda Odesa Limanı’nın geniş taş merdivenlerinden aşağı denize doğru uçan çocuk arabasının ardından ses çıkarmadan çığlıklar atan ana,,, gene de ah bu sonuncu çığlık,,, bilir misin,,, gençken o çığlık,,, kuşaklar boyu gelmekte olan devrimin müjdecisiydi,,,” Burada günah ve suçluluk duygularını aşan, neredeyse kurban edilen çocuk düşüncesine kadar götürüyor.

Hiç dile getirmek istemez görünmesine rağmen anlatıcı kendi çocukluğu ile ilgili olarak da benzer bir anıyı anlatıyor: “Kampa gitmiştik,,, bir grup,,, anlaşılan solcu ailesi,,, çadırlarda kalmıştık,,, üç gün,,, üçüncü gün,,, yok bu öyküye girmeyeceğim.” Bu öyküyü anlatamayarak acısının büyüklüğünü iyice hissettiriyor. Kendi de oğlu gibi henüz küçük yaşlarda savaşın ve düşmanın farkında. Ayrıca novellanın sonunda üç gün farklı bir anlam da kazanıyor.

O hayat

Leyla Erbil’in yapıtlarını okurken hem bir akışa kapıldığımızı hissediyoruz hem de her sözcükte tökezleriz. Dili bozduğu yerlerde doğal olarak irkiliriz. *Üç Başlı Ejderha*’da her iki şekilde okunan bir yapıt, hem bir nefeste hem de her sözcükte durarak.

İlk cümlelerin önemli olduğunu söylüyor anlatıcı. Genç dostun da ilk cümlesi, “Böylece o hayata bir süre daha dayanma gücü elde ediyorum,” olur. Burada doğrusu *bu* hayata bir süre daha dayanma gücü olacakken, bir insanın kendi hayatını “o hayat” diye dile getirmesi, aşırı yabancılaşmanın ipucunu veriyor.

Bir de tabii her zaman Erbil’de olduğu gibi, bu metin asıl gücünü kuşkudan alıyor. Öykünün başında genç dost ile anlatıcının oğlu hep özdeşleştiriliyor. İlerleyen satırlarda önce, “Neden intihar etmedin?” sorusu, ardından “ajan olabilir miydi?” ve de “nedir bilmem bu genç adamda yerine yerleştiremediğim,” sözünde sadece annenin değil, bizim de kuşkularımız ayaklanıyor. Bir ölümün ardından doğal olarak özlem duyulur ama burada duyulan basit bir özlem değil, “genç dostun” çektiği acı öylesine yoğun ki sadece kendi çektiği işkenceler ve dostunu kaybetme olmadığını düşünerek, bunların ötesinde bir suçluluk duygusu aramaya başlıyor okur anlatıcı ile birlikte.

Üç Başlı Ejderha öyle bir öykü ki, birinci satırından itibaren bu acının başka türlü anlatılamayacağını biliyoruz. Üç virgülleri (yine üç rakamı) zorunlu görmeye başlıyoruz. Yazılı bir metni okur gibi değil, duraksayarak, kekeleyerek anlatılan bir öyküyü dinliyor gibiyiz. Sürekli bölünen ve parçalanan cümleler aynı novellanın sonuna yerleştirilen Kahramanmaraş Davası’ndaki duruşma tutanakları gibi gerçeklik duygusu yaratıyor.

Bir yanda ailesinden altı kişi öldürülmüş bir kadın, diğer yanda oğlunu işkence sonucunda kaybetmiş bir başka kadın. Farklı sosyal sınıflardan, farklı kültürlerin insanları olmalarına rağmen Galatasaray Lisesi’nin önünde bekleyen Cumartesi Anneleri gibi ortak bir acıyla buluşuyorlar. Galiba Erbil’in romanlarından bu denli etkilenmemizin nedeni burada yatıyor, insanın deli, şeytansı ve günahkâr olduğunu anlatırken, bizden hiçbir şey saklamıyor. Sonuçta bu açıklık tüm kirleri temizler berraklıkta parlıyor.

6. Leyla Erbil, *Üç Başlı Ejderha*, Lis Basın-Yayın, 2007.

GEÇMİŞE DÖNÜŞ - FLASHBACK

Bellek, canının istediği yere çöreklenen bir köpeğe benzer. Inni'nin o günden anımsadığı bir şey varsa, o da borsa verileri, kanalın üstünde parlayan ay ve banyoda kendini astığıydı; intiharının nedeni, Het Parool için yazdığı yıldız falında, karısının başka bir erkekle kaçacağını, kendisinin de (bir aslan) intihar edeceğini yine kendisinin öngörmesiydi. Kusursuz bir öngörü olmuştu.⁷

Nobel Edebiyat Ödülleri verilmeden önce eleştirmenlerin ve gazetecilerin ödülün kime verileceği üzerine yazıları hep çok ilgimi çeker; sonunda ödül tahmin edilmeyen bir isme verilebilir ama adet olduğu üzere, bir sürü insan ödülü doğru tahmin ettiğini söylemeyi sever. Son yıllarda ödül için en çok adı geçen yazarların başında Cees Nooteboom dikkat çekmeye başladı.

Sonunda Nooteboom'un bir kitabının Türkçe yayımlanmasıyla nihayet Türk okuru, Avrupa'nın bu çok sevilen yazarını tanıma fırsatı bulabilecek. 1933 doğumlu Hollandalı yazar, sadece romanlarıyla değil, bütünleşen Avrupa kültürü üzerine yazdığı makaleler ve gezi yazılarıyla da okuyucuların sevgisini kazanan biri. Farklı kültürlerle duyduğu ilgi ve felsefe bilgisi, günümüzün büyük entelektüellerinden biri olarak görülmesini sağlıyor.

Yazarı tanımak için *Ritüeller* romanı çok iyi bir örnek. Roman üç ana bölümden oluşuyor. Birinci bölümün başlığı "1963 Intermezzo", yani iki ana bölümü birleştiren bir ara bölüm. Bir sonraki bölümün başlığı "1953", son bölüm ise "1973". Onar yıllık aralıklarla bir kişinin yaşamından anlatılar, o yılların sosyal, politik ve ekonomik fonuna oturtulmuş.

Roman kahramanı Inni Wintrop, hayatını etkileyen, birbirlerini hiç tanımamış baba-oğulun yaşamları arasında bir intermezzo gibi sıkışan kendi yaşamını anlatır. 1953 yılında henüz çok genç bir delikanlıyken tanıştığı Arnold Taads, köpeğiyle yalnız yaşam süren, Inni Wintrop'un halasının eski kocasıdır. Genç adam acıma ve hatta nefret duyduğu bu adama bir açıdan da çok yakın hissetmeye başlar kendini. Kendisine uzak ve ters gelse de, daha sonraki yıllarda gelişecek düşüncelerini belirleyen bir unsurdur yaşlı Taads.

Arnold Taads, Sartre'ın varoluşçuluk felsefesinden etkilenmiş, insanın dünyaya rastlantısal olarak atıldığını savunan ve bu yaşama katlanmanın ağırlığı altında ezilmiş bir karakterdir. Arnold Taads'ın yaşamını belirleyen tek unsur zamandır. Saatlere göre belirlenmiş bir yaşam sürer. Günlük eylemlerinin sürekliliği ve her gün aynı şeyleri yeniden yaşaması, örneğin her gün aynı saatte köpeğini yürüyüşe götürmesi, haftada bir gün sekiz porsiyondan oluşan yahni pişirmesi (olası bir misafir için düşünülmüş ekstra bir porsiyon, misafir gelmediği takdirde köpeğe kalıyordu). Yaşlı Taads, günün her saatini belirleyerek zamanın boş, tehlikeli genişliğini, özenle ve titizlikle ölçülmüş dilimlere bölerek yaşanır kılıyordu.

Roman boyunca 20, 30 ve 40 yaşlarındaki Inni Wintrop, romanın son bölümü olan 1973'te gençliğinde tanıdığı ve bir oğlu olduğunu bilmediği Arnold Taads'ın, Endonezyalı bir kadından doğma, kendisiyle yaşıt Philip Taads ile tanışır. Philip babası Arnold Taads'ı hiç tanımamış olmasına rağmen, aynı babasında gözlemlenen özelliklere sahip biridir. Yaşamı sanki babasından gizli bir sihirle, annesi aracılığıyla, bu adama geçmiştir. Oğul, babasına benzediğinin, hatta onun bir kopyası olduğunun farkında değildir çünkü babasını hiç

tanımamıştır. İki erkek arasındaki benzerlik, farkına varılmayan kültürel ritüeller gibi bir varlığa sahiptir.

Philip Taads da babası gibi dünyaya rastgele atılmış bir ruh olduğunu düşünerek yaşar. Hiç Japonya'ya gitmediği halde, Japon sanatları konusunda bir uzmandan daha bilgilidir. Bir Uzakdoğulu görünümündedir fakat aslında Hollandalıdır. Hiç gitmediği Japonya gibi hiç tanımadığı babası da, ruhunun derinliklerine korkutucu bir şekilde işlemiştir. Yine babası ve Inni Wintrop gibi yapayalnız biridir. Bu üç adamın ortak özelliği, hiçbirinin içinde yaşamı sürdürme arzusunun olmayışıdır. Bu da yine üç adamı birbirlerine bağlayan ve birbirlerine benzemelerini sağlayan noktadır. Arnold Taads, yalnız yaşamaya dağa çıkmış ve köpeğinin ölümünden sonra onu dünyaya bağlayan tek varlığı kaybettiği için donarak ölmüştür. Philip Taads ise, yıllardır sahip olmak istediği, Japon çay seremonilerinde kullanılan IX. Raku bir çay kasesini aldıktan sonra yaşamı amacına ulaşmıştır. Artık bu anlamsız yaşamı sürdürmesi için bir neden kalmamıştır.

Cees Nooteboom'un romanı, bu üç karakterin özelliklerini derinlikleriyle vermesiyle dikkat çekiyor. Ritüeller, aslında aile içinde fertleri birbirlerine bağlayan, hatta bugün yaşayan nesilleri taş devrine bağlayan ince bir ip gibi beliriyor. Aynılıklar, benzerlikler, tutarsızlıklar, sonsuzca tekrarlanan yaşamlar, sonunda var olmanın çok da anlamlı olmadığı sonucunu doğuruyor. Sizden önce defalarca yaşanmış duyguları, davranışları, düşünceleri sizin de yaşamınız, sadece tekrarlara bir diğerini ekliyor, fakat asla bir yenilik getirmiyor. Bunun farkına varan insanlar için yaşam katlanılmayacak kadar ağır oluyor; ancak farkında olup da başka var olma nedenleri bulan insanlar yaşama katlanacak gücü buluyorlar.

Nooteboom, din, felsefe, Uzakdoğu kültürü gibi konuları romanın kurgusuna dahil etmiyor. Yan konular olarak değinilmesi, konudan uzaklaştırıyor hissi vermesi, bazı okuyuculara sıkıcı gelse de, karakterlerin eksantrik iç dünyaları geride anlatılan felsefeyle uyum içinde oluyor. Nooteboom kitaplarında renk katan unsur genelde karakterlerin yapısı oluyor. Ayrıca roman boyunca kullandığı simgeler –üç günah, üç güvercin, üç erkek– romanın kurgusunu toparlayan ve bütünlük sağlayan unsur görevini görüyor. Püren Özgören'in çevirisiyle Nooteboom'un dile ne denli hâkim olduğu da ortaya çıkıyor. Hiç tekrarlama yapmadan, farklı konular anlatırken aynı imgeleri zihinde uyandırmayı bilmesi yazarın adeta imzası gibi. Varoluşçuluk ve Zen felsefelerini bir noktada bütünleştirmesi, farklı iki adamın yaşamını bu felsefeler temelinde değerlendirmesi ve ortak bir yok oluşa sürüklemesi, yazarın aynı zamanda bir düşünür olarak da anlaşılmasını sağlıyor.

LABİRENT İÇİNDE GEZİNTİ

Bu öykü bana Teksas'ta anlatıldı, ama aslında başka bir eyalette geçmiş. Başoyuncu bir tek kişi, her ne kadar bütün öykülerde kahramanlar görünenler ve görünmeyenler, ölümler ve diriler olmak üzere binlerce kişiye de. Sanırım adı Fred Murdock'tı. Genelde Amerikalılar gibi uzun boylu, ne sarışın ne esmer, profili yontulmuş gibi keskin, az konuşan bir adamdı. Dikkate değer hiçbir özelliği yoktu, gençlere özgü yapmacık davranışları bile.⁸

Labirent, çıkış yolu kolaylıkla bulanamayacak kadar karmaşık yapılar ve çözümü olanaksız görünen sorunlar için kullanılan bir terimdir. Edebiyatta da, gizem yaratmak, okuru şaşırtmak ve öykünün odak noktasını değiştirmek şeklinde, ender de olsa kullanılır.

Yukarda alıntı yaptığımız “Etnograf” başlıklı öyküde Arjantinli yazar Jorge Luis Borges, bilgi verir izlenimi yaratarak okuru bir labirente sokar. Öykünün başında Texas'tan söz eder, ama öykü Texas'ta geçmemiş, üstelik bu eyalette hiç ilgisi yoktur, ama okurun aklına “Texas” sözcüğü artık takılmıştır. Oyuncu bir tek kişi dedikten hemen sonra, hiçbir öykünün sadece bir tek kişinin öyküsü olmadığını söyleyerek ikinci bir yanılsama yaratır. Öte yandan öykünün kahramanının adından bile emin değildir; kahraman hakkında, “Dikkate değer hiçbir özelliği yoktu”, “ne sarışın, ne esmer” gibi bilgilerle kahramana yakınlaştırmak yerine uzaklaştırır. Kahramanın kumral, zenci ya da kızıl saçlı olduğunu söyleyeceğine, ne olmadığını söyler; bu da o kişiye ait bilgiler değildir. Halbuki okur öyküde bahsedilen kişi ve nesneleri zihninde canlandırmak ister. Verilen bilgiler üzerinden sürekli imgeler yaratır.

Böylesine bir başlangıçla Borges, sanki sözcüklerle önümüzde duvarlar örüp, Ortaçağ mahzenlerinde bir labirent hazırlıyordur. Öykünün ilk paragrafının sonunda, öykünün başında bildiğimizden daha az bilgiye sahip olduğumuz duygusuna bile kapılırız. Sözcüklerle yaratılan labirentin içinde, bir yöne doğru yöneltilir, sonra oranın doğru yön olmadığını öğreniriz. Yazar çok bilinçli olarak okuru bir bilmecenin tam ortasına koyar; öykünün ilerlediğini sandığımız noktada tekrar başa dönmüştür fakat aklımıza takılan sözcükler nedeniyle, öykünün (daha doğrusu dilin) yabancı değilizdir artık. Hem bir tanımlılık duygusu hem de tanıdığımız şeylerin bir işe yaramadığı inancı oluşur.

Gerçekte labirent de sadece bilinmez anlamına gelmez, insanın bildiğini sandığı bir yerde yanılmasıdır. Her bilinmeyen labirent değildir. Her kaybolma da labirent içinde kaybolma değildir. Labirent içinde kaybolmak için mutlaka yeni gördüğü bir yeri daha önce gördüğünü sanmak ve biraz önce geçtiği bir yeri ilk kez görüyormuş gibi hissetmek gerekir. Borges bu labirent oyununu, öykü açısından hiçbir değeri olmayan bilgilerle akıl karıştırarak yapar.

Bu akıl karıştırmanın hemen ardından şöyle bir tümce gelir: “İnsanın daha kim olduğunu ve rastlantının önerilerine nerede katılacağını bilmediği bir yaşıydı...” Sanki bizi içine sürüklediği labirent, kahramanın içinde olduğu labirent ile aynıdır. O henüz kim olduğunu bilmiyordur, bizim bilmemiz de olanaksızdır.

Borges, felsefe teorilerine estetik gözle bakmayı tercih ettiğini denemelerinde çok

kereler yazmıştı. Bir felsefe kuramı, özellikle metafizik öğretiler, içinde barındırdığı düşsellik kadar değerlidir yazara göre. XX. yüzyıl başlarında Viyana Çevresi adıyla bilinen felsefeciler gibi, Borges de metafizik teorileri fantastik edebiyatın bir kolu olarak algılıyordu. Bu değerlendirmeyi yaparken Platon, Leibniz, Kant ve Spinoza'nın metafizik teorilerini aşağılamıyor, aksine hayal gücüne duyduğu hayranlığı dile getiriyordu.

Borges'in herhalde en çok sevdiği düşünür Spinoza'ydı. Denemelerinde bahsetmemesine rağmen Spinoza için iki şiir yazmıştı. Spinoza, kutsal metinlerde Tanrı'nın bedeni olmadığı, meleklerin gerçekten var olduğu ya da ruhun ölümsüz olduğu gibi görüşleri destekleyecek hiçbir şey bulunmadığını savunuyordu; bu yüzden Sinagog' dan aforoz edilmiş ve Amsterdam'a girmesi yasaklanmıştı. Geçimini sağlamak için bundan sonra mercek yapımında uzmanlaştı, fakat cam tozları yüzünden gittikçe ağırlaşan verem erken yaşta ölmesine neden oldu.

Borges'in Spinoza'ya duyduğu ilgi farklı seviyelerde incelenebilir. İlk bakılacak nokta her ikisinin de yazılarını geometrik bir şekil çerçevesine oturtması olabilir. Spinoza başyapıtı sayılan *Ethica* (Ahlak) kitabının alt başlığını "Geometrik Tanımlar Dizisi" olarak koymuştu. Amacı geometrik yöntemle kusursuz bir dil oluşturmak ve bu dille kusursuz bir metafizik sistemi yaratmaktır. Geometrik yöntemde tanımların doğru olması durumunda varılan sonuçlar da mutlaka doğru olacaktır.

Borges de öykülerinde geometrik yöntemi, labirentlerini şekillendirirken kullanır. Spinoza üzerine yazdığı şiirde ünlü düşünürün zihninin, mercekleri gibi kristal olduğundan, ayna gibi dünyayı yansıttığından söz eder. Ayrıca Spinoza'nın felsefesi, güzellik, doğruluk ve iyilik arasında bir bütünlük sağlıyordur; aynı metafizik teori içerisinde ahlaki ve estetik değerler de verir. Borges ise bir bütünlük arayışında değildir, doğru olana ve güzel olana kayıtsız olduğu söylenemez ama yıllarca yazdıkları bu arayışı yansıtmaz, aksine yazının kendi varlığı ve dilin doğal oluşumu önemlidir.

Labirent konusu Borges'in Spinoza şiirinde bir kez daha karşımıza çıkar. Yazar Spinoza ile ilgili olarak, "Ki o, berrak bir labirent düşlüyordu..." tanımını yapar. Burada da yazarın iki ayrı göndermesi söz konusudur. Birincisi Borges'in kalıtsal bir hastalık yüzünden yirmi yaşından sonra görme yetisini giderek yitirmesi ve yaşamının geri kalan kırk yılını karanlıkta geçirmesi nedeniyle Spinoza'nın cilaladığı kristallerin ışığının yüzyıllar sonra şairin karanlık dünyasını aydınlatması olarak düşünülebilir. Bir diğer gönderme labirentin kendisinedir. Borges'in labirentleri her zaman umutsuzluk yaratmaz: Bazıları sonsuz ve şekilsizdir, içinde bir insanın kaybolacağı ve ölümle yüzleşeceği doğal bir yerdir. Diğer labirentler ise dünyanın kendisi gibi, yalnızlık ve sıkıntı sahneleridir, fakat buradan hep çıkış umudu vardır. Labirentten çıkış yolu, sırrını çözerek gerçekleşir. 1985'de Madrid'de verdiği bir konferansta, "Labirentin düğüm olduğunu düşünmek bizim en değerli görevimizdir. Düğümü asla çözemeyiz. Onu sadece inanç, düş ya da felsefe sayesinde, bazen de basit mutluluk duygusu ile anlayıp gevşetebiliriz," der.

"Berrak labirent", "yuvarlak üçgen" gibi kendi içinde çelişkili görünür fakat Spinoza'nın felsefe öğretisini anlatmak için yanlış bir terim değildir. Bu filozofa göre dünya, matematik sembolleriyle yazılmış bir kitaptır. Borges'in hayalindeki metafizik filozof da bu sembolleri okumayı –ve yazmayı– bilen biridir. Labirentin berrak olması da düşünür tarafından çözülebilir olmasından kaynaklanır. Borges sihir, düşler, edebiyat ve fantezileri labirentin

çıkış yolunu gösteren öğeler olarak düşünür, bunlar adeta zihnimizi yönlendiren enstrümanlardır.

8. Jorge Luis Borges, *Gölgeye Övgü*, çev. Münir Göle, İletişim Yayınları, 1994.

DOKUMA TEKNİĞİ

Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum, Lo-li-ta; dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo-li-ta.

Sabahları ayağında çorabının teki, bir elli boyu ile Lo idi, sadece Lo. Ayağında bol gündelik pantolonu ile Lola. Okulda Dolly. Kayıtlardaki noktalı çizgilerde Dolores. Ama benim kollarımda hep Lolita idi.

Ondan önce biri var mıydı? Vardı, hem de nasıl. Aslına bakılırsa, yazın birinde her şeyi başlatan bir çocuk-kız sevmemiş olsaydım Lolita diye biri hiç olmayabilirdi. Denizaşırı bir krallıkta. Ah, ne zaman? Yaşım Lolita'nın daha doğmadığı yıllarda onun şimdiki yaşı kadar olduğu zamanlarda bir yaz. Emin olun, katillerin hep böyle tumturaklıdır düzyazı üslupları.⁹

Yazar için doğum ânı, esin perisinin ilk küçük ziyaretine benzer. Bu ziyaret bazen bir şiirin dizeleri ya da çikolatalı bir bisküvinin damakta bıraktığı tadın hatırlanması olabilir; yazarın zaten anlatmak istediği öyküsünün kaynağını oluşturur. Bir metnin bir diğerine gönderme yapması çok sık karşımıza çıkar: Parodi, pastiş, yankılanma, kinaye, doğrudan alıntılama, yapısal paralellik, vb. hepsi bir başka eserin izlerini yeni esere taşıma için kullanılan tekniklerdir. Bazı edebiyat eleştirmenlerine göre bütün metinler kendinden önce yazılmış diğer metinlerin iplikleriyle dokunur. Tanıdık ipliklerle dokunmuş olsa da, her defasında ortaya yeni bir kumaş çıkar.

Vladimir Nabokov *Lolita ya da Beyaz Irktan Dul Bir Erkeğin İtirafı* romanında dokuma tekniğini belirgin şekilde kullanır. Romanın başkahramanı kırk yaşlarında orta Avrupalı Humbert Humbert, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da Ramsdale kasabasında dul Charlotte Haze'in evinde bir oda kiralar. Madam Haze'in evine yerleşme nedeni, kadının on iki yaşındaki Lolita adındaki küçük kızıdır.

Humbert'in on iki yaşındayken bir yaz tatilinde tanıştığı yaşıtı Annabel Leigh adında bir kızla yaşadığı tutkulu aşk, onda ulaşılmamış bir boşluk yaratmıştır. Annabel'in aynı yıl içinde ölümü ile sanki Humbert, yaşamını o küçük kızı arayarak ve bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışarak geçirir. Aslında Nabokov, Edgar Allan Poe'nun "Annabel Lee" adlı şiirindeki küçük çocuğa olası bir gelecek çiziyordur. Aradan yirmi dört yıl geçtikten sonra – "Annabel Lee"nin dizelerindeki çocuk büyüdüğünde – şiirin devamı olarak Nabokov'un *Lolita* romanı çıkar ortaya.

Senelerce senelerce evveldi
Bir deniz ülkesinde
Yaşayan bir kız vardı, bileceksiniz
İsmi Annabel Lee.
Hiçbir şey düşünmezdi sevmekten
Sevmekten başka beni.
O çocuk ben çocuk, memleketimiz
O deniz ülkesiydi,
Sevda değil karasevda'ydık

Ben ve Annabel Lee,
Göklerde uçan melekler bile
Kıskanırdı bizi.
Bir gün işte bu yüzden göze geldi
O deniz ülkesinde.
Üşüdü rüzgârından bir bulutun
Güzelim Annabel Lee,
Götürdüler el üstünde
Koyup gittiler beni,
Mezarı ordadır şimdi
O deniz ülkesinde.

(çev. Melih Cevdet Anday)

Nabokov, dokuma adını verdiğimiz bu teknikle sadece Poe'nun şiiriyle değil, Dante'nin dokuz yaşındaki Beatrice'i, Petrarca'nın on iki yaşındaki Laura'sı ile de bağlantı kurarak tüm edebiyat tarihinden alınan ipliklerle romanını dokur.

Vladimir Vladimiroviç Nabokov, Humbert Humbert karakterinde de kendinden bir şeyler olduğunu hissettirir: Kendi ön isimlerindeki tekrarlama kahramanın da adı ve soyadıdır. Rusya'da aristokrat bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Nabokov, İngilizceyi önce İngiliz-İrlanda karşımı dadısından, 20 yaşına geldiğinde de ailesiyle yerleştiği İngiltere'de kusursuzca kullanmayı öğrendi. İngilizce romanlar yazmaya 40 yaşından sonra başladı fakat bu yeni dilinde Rusça kadar ustaydı. Üçüncü paragrafta "tumturaklı düzyazı" diye kendisiyle alay etse de, *Lolita*'da kullandığı ifade çok şiirseldir. "*Lolita, light of my life,*" sözleriyle başlayan ilk paragraf, L harfinden Lolita'nın T harfine doğru giden, "*tap, at three, on the teeth,*" sevgilisinin adına geliştirdiği övgü niteliğindedir. İngilizce *light, life, loins, tip, tongue, trip* sözcükleri sadece harf vurgularıyla değil, anlamlarıyla da (kasıklarımın ateşi, dilin ucu gibi) Lolita'yı tanımlar. "Günahım, ruhum" gibi sözcüklerin yarattığı ağır havayı, oyun gibi söylenen bir sonraki sözcükler hemen hafifleştirir. "Dil" taşıdığı erotik anlamın yanı sıra bir baştan çıkarma aracıdır.

İkinci paragrafta Lolita'yı kendince tanıtmayı sürdürür: Farklı isimleriyle hem ciddiye alınmayacak okul çoraplarıyla küçük bir kız çocuğu hem de tutkuyla arzulanan obje konumunda bir kadındır. Çeşitli isimleri Lolita'nın farklı yönlerini değil, farklı insanların aynı kıza değişik açılardan bakışlarını yansıtır.

Üçüncü paragraf roman boyunca okuyucuyla sürdüreceği diyaloga giriş yapar. Duygularını aktaran kişi, aynı zamanda okurdan anlayış bekliyordur: Jüri üyelerine yapılan savunma tarzındaki anlatım tüm gerçekliğiyle hoşgörü bekler. Ve bu durumda gerçek ahlak jürisi okurdan başkası değildir.

Poe'nun şiirinde yarattığı kusursuz gençlik aşkı, Nabokov'un da şiirin kusursuzluğuna inancı şeklinde etkiler okuru, çünkü Annabel'e duyduğu aşk ile Lolita'ya karşı hissettikleri çok farklıdır. İlk başta, kendisiyle aynı kültürden gelen Annabel, onun ruh ikizi gibidir, aynı rüyaları gören, aynı hayal dünyasını paylaşan iki çocuğun tensel olduğu kadar tinsel birliktelikleridir anlatılan. Fakat Lolita ile Humbert aynı türden bir duygudaşlık içinde

değillerdir, aksine birbirine zıt değerlerle büyüyen nesillerin çatışması gibidir. Burada yazarın sadece iki küçük kızı karşılaştırması değil, Avrupa ile Amerikan toplumlarını karşılaştırması söz konusudur (Nabokov eleştirmenlerin bu noktaya dikkat çekmesine karşı çıkmıştır fakat kültürler arasındaki farklılıklara sık değinen bir yazar olduğu için, *Lolita*'nın bu özelliğinden bahsetmek gerekir.)

Amerikan toplumunda tensel zevklerle cinsellik arasında ayırım yapılmamasına roman boyunca çok kereler dikkat çekilir. Lolita, maddeci Amerikan toplumunun göz boyayıcı etkisi altında kalmış mutsuz bir çocuktur. Bahçelerinde plastik pembe flamingolar olan bir mahallede, yüzeysel ve yapay bir yaşam süren annesiyle, Humbert'ın geldiği dünyaya tamamen yabancısıdır. Humbert'ın anlatımları sayesinde okur çok önceden bu iki dünyanın uzlaşmazlığını görür. Aynı zamanda Humbert'ın kendi sesini dinlemekte direnmesine de tanık olur. Çünkü Humbert gerçek yaşamda, bir şiirin kusursuz dünyasını arıyordur. Annabel'i anlatırken, "Birbirimize, hemen deli gibi, sakarca, utanmazca, ıstıraplar içinde âşık olduk," diyen Humbert, Lolita'ya karşı hissettiklerinin utanılır duygular olduğunun bilincindedir. İki sevgi arasındaki en önemli fark da birincisinin utanmazca (ve doğal), diğlerinin ise sadece yasalar tarafından değil, Humbert'ın kendisi tarafından bile yüz yüze gelinemeyecek denli utanılır olmasıdır. Annabel'le yaşadıklarına duyduğu özlem, sanatın formuna duyduğu özlem olarak algılanabilir.

Dokuma tekniğinin en güzel örneklerinde yazar, kullandığı tüm malzemeyi – iplikleri – Nabokov'un yaptığı gibi sadece kendi kumaşında kullanılmış hissettirir. Bu da pastiş tekniğinden farklılık gösterdiği yöndür, çünkü pastişte yazar kullandığı malzemenin dokunun tam içine sinmeyecek şekilde aykırı durmasını sağlar. Pasticte yapıştırma, sonradan eklenme hissedilir, halbuki dokuma dediğimiz teknikte yazar kendine ait olmayan malzemeyi de kendi tarzında kullanır.

9. Vladimir Nabokov, *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, Can Yayınları, 1982.

BİLİNÇAKIŞI

Bitmedi. Anahtar deliğine gözümü daha iyi yapıştırmalıyım ve bir de bakmalıyım ki: Tarih, sakalını kesmiş, saçını sıfır numara tıraş etmiş, sonra da kanlı hançerini Tuna'ya atıp, eline bir elektrogitar alarak en işlek metro geçidinde *Get Together* şarkısını çalip söylemeye durmuştur. Önünde, Venüs gezegeninde işlenmiş, uzay mavisi, ağırlıksız bir mendil serili. Gelip geçen bu mendile öpülüp koklanmış, sevilip okşanmış çok eski, çok değerli birer gözyaşı damlası bırakmalı, damlalar nehir olup insanlığın öldürgen silahlarının ateşini söndürmeli.¹⁰

Bazen aklımıza aniden geldiğini sandığımız, çok uzun zamandır hiç düşünmediğimiz bir düşünce takılır. Nereden geldi şimdi bu aklıma diye düşünmeye başladığınızda: yerde gördüğünüz bir çöpün, başka bir gün gördüğünüz bir şeyi hatırlatmasından ve o günü birlikte geçirdiğiniz birinin üzerinde giydiği kazaktan, o kazağı aldığını sandığınız mağazada çalışan bir başka tanıdığınızı çağrıştırdığını fark edersiniz, aradan bir saniye bile geçmeden konudan konuya atlayan zihniniz, kontrolünüz dışında sizi ineceğiniz durağa getiriverir.

İnsan zihni sürekli çalışan bir makinedir. Ve bu makine çağrışımlarla çalışır. Gördüğünüz, kokladığınız, hissettiğiniz duyular, daha önce hissettiğiniz başka duyuları hatırlamanıza, şimdi algıladıklarınızla onları karşılaştırmanıza, benzetip, farklılıklarını anlamanıza yardımcı olur. Akıldan geçenlerin algılanmasına bilinç denir.

Sigmund Freud, bilinçaltı süreçlerin, kişi farkına varmadan da davranışı etkilediğini söyler. Elbette insan davranışları farklı bilinç düzeylerinden etkilenir. Bilinçli terimi, dolaysız ayırt etme alanı için kullanılır: Örneğin, bu yazıyı okumak tarafınızdan yapılan bilinçli bir eylemdir. Bilinç öncesi etkinlik ise, ayırt etme düzeyinde kolaylıkla getirilebilen bilgilerin bellekte tutulmasına denir. Buna en iyi örnek daha önce gittiğiniz bir yerin adresini hatırlamanızdır.

Bilinçaltı (bilinçdışı da denilir) ise, birey farkına varmadan gelişen zihinsel etkinlikler için kullanılan bir terimdir. Bazen çaba gösterildiğinde anımsanmayan fakat rahatlama, hipnoz ya da bir çağrışım sonuncu hatırlanan, bilincin gizli bir köşesinde olsa da, düşüncenin işleyişini derinden etkileyen bir etkinliktir. Freud rüyaların ve dil sürçmelerinin, gerçekte doğrudan yüz yüze gelinemeyecek kadar tehdit edici bilinçaltı içeriklerin, üstü örtülü örnekleri olduğu kanısındadır. Bilinçaltının derinlikleri, yüzyıllardır sanatın hem kaynağı, hem de en sevdiği konulardan biri olmuştur. Sanatçı için zihnin işleyişi, duygu ve düşüncelerin altında yatan kaynak ilginç bir malzeme oluşturur.

Zihnin işleyiş sürecini edebiyatta en sık tiyatro eserlerinde görürüz. İç monolog adı verilen bölümlerde oyuncu, eylemlerinin kaynağında yatan düşünceleri seyircilere açar. Bazen de bir eyleme düşünsel açıdan nasıl hazırlandığının anlaşılmasını sağlar. İç monolog tekniğinde oyuncu ya doğrudan seyirciye seslenir ya da sahnede sesli olarak düşündüğü izlenimi verir. Örneğin Shakespeare, *Hamlet*'in "Olmak ya da olmamak," sözleriyle başlayan ünlü monoloğunda karakterin zihinsel süreçlerini yansıtmak için bu tekniği ustalıkla kullanmıştır. Böylece Hamlet'in sadece eylemlerini ve diğer karakterlere aktardığı düşüncelerini değil, aynı zamanda içinde olduğu ikilemleri, kararsızlıkları ve şüpheyi de anlarız.

İç monoloğun romanlarda kullanılan bir türüne de bilinçakışı adı verilir. Bu terimi ilk kullanan William James (aynı zamanda ünlü yazar Henry James'in kardeşi), düşünce ve duyu akışının zihinde sürekli bir etkinlik olduğunu ortaya koymuştur. Bu psikoloji terimi daha sonra edebiyat eleştirmenleri tarafından çağdaş romanda kullanılan tekniği tanımlamak için kullanıldı. James Joyce ve William Faulkner gibi yazarlar karakterlerin zihinsel akışını vermek için çok sayıda görsel, işitsel, bedensel ve bilinçaltı izlenimini art arda sıralayarak okuyucunun zihinsel sürece tanıklık etmesini sağladılar. İnsan zihninin inanılmaz hızda işleyişi, zenginliği ve inceliğini, birbirinden kopuk imgeleri, dilbilgisi kurallarına uymayan tümce parçalarıyla, tek tek sözcüklerin ve düşüncelerin çağrışımları ile birlikte iç içe sıralayarak aktarma yöntemi kullandılar. İç monolog ile bilinçakışının en belirgin farkı, birincisinin "ben" kullanarak düşünce akışını dile getirmesidir, monologdan çok kişinin kendi ile konuşması şeklindedir; bilinçakışı ise okuru doğrudan zihninin akışı içine bırakır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* romanı, "barok" sözcüğüyle başlar. Bu sözcük yazarın aklına takılan ama neden takıldığını çözemediği bir bilmece gibidir. Neden bu sözün takıldığını düşünmeye başlamasıyla birlikte okur da bir zihin akışının içine girer. Burada doğrudan, bir yaşamın orta yerinde, sıradan bir günün beklenmedik bir saatinde ve en önemlisi "barok" sözünü çağrıştıracak belli bir neden yokken sözcük zihne düşer ve bir bilinçakışına neden olur. Okur, yazarın zihninin işleyişine tanık olduğunu neden sonra anlar, ayrıca bilinçakışına tanık olduğu kişinin kim olduğunu da pek bilemez, çünkü yazar sadece kendi iç gözlemlerini aktarır.

Romanda bilinçakışı, tekbencilik felsefe öğretisinin uygulaması gibidir: bu öğretiye göre kişinin deneyimleri dışında kalan hiçbir şey gerçeklik değeri taşımaz. Bu yüzden de iç yolculukların anlatıldığı romanlarda, kişiyi dış çevresinden ve tüm gerçekliğinden koparan bu teknik çok işe yarar.

Ağaoğlu da bu teknikle başlayarak, romanı neden yazdığını, nasıl bir düşünce sürecinden geçerek kurguyu oluşturduğunu bir yandan okura sunar. Roman içinde karakterlerin öyküleri ile birlikte bu öykülerin nasıl anlatılacağı ve yazarın bu öykülere karşı tavrı da ortaya çıkar; böylece yazarın öyküsü ile anlattığı öykü iç içe geçerler, fakat birbirlerinden asla kopmazlar, çünkü yazarın öyküsü (bize bilinçakışlarıyla anlattığı bölümlerde) romanla hep çağrışımlar içindedir. Yazarın zihinsel etkinlikleri, deneyimleri, yaşadıkları, hatta yediği yemek, romanda karşımıza çıkar. Roman sanki gözümüzün önünde yazılmaktadır, serbest çağrışımlar zihninin doğal akışı içinde bırakılmış, roman kendiliğinden ortaya çıkmış izlenimi verilir. Sanki romanda bahsedilen yazar, roman kahramanlarından biri değildir, yazarın ta kendisidir ve romanı yazma sırasında aldığı notlar kitabın içinde yanlışlıkla unutulmuştur.

Aslında bilinçakışını yazar bir roman kahramanını daha iyi anlatmak için kullansa da, okur bu teknikten daha fazlasını alır: Yazarın bilinçaltına da bir pencere açılır. Yukarda alıntı yaptığımız bölümde yazar, peş peşe birçok imgeyi sıralar ve zihnimizde yeni sorular doğurur: Beatles'ın *Get Together* şarkısı, neden Merkür veya Jüpiter'i değil, Venüs gezegenini çağrıştırır ya da mendil neden uzay mavisidir? Sanki yazarın kendisi de farkında değildir, bilinçaltını ortaya koyuyordur ve bilinçaltını çözmesi gereken kişi de okurdur. Yazar ile okur, hasta-terapist rollerine girmişler, yazar divana uzanmış, okur tarafından çözülmeyi bekliyordur. Bilinçakışını çözmek bu anlamda iki işe yarar; birincisi romanı

çözmeye yarayacak anahtarlar sunacaktır okura. İkincisi ise bir kişinin değil, soyut anlamda insan zihninin işleyişini gösterecektir.

10. Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı*, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

GİRİŞ

Santiago Nasar, öldürüleceği gün, piskoposun geldiği vapuru beklemek için sabah saat beş buçukta kalkmıştı. Düşünde kendini incecikten bir yağmurun yağdığı dev incir ağaçlarının oluşturduğu bir ormandan geçerken görmüş, bir an için mutlu olmuş, uyandığında üstünün başının kuş pisliğinden görünmez olduğu duygusuna kapılmıştı. Bundan yirmi yedi yıl sonra annesi Placida Linero, bana, o uğursuz pazartesiye anımsadığı bir sırada “Oğlum her zaman ağaçları düşlerdi. Bir hafta önce de düşünde kendini badem ağaçlarının arasından uçan ve dalların hiçbirine çarpmadan geçip giden yaldızlı kâğıttan yapılmış bir uçakta gördü,” dedi. Placida Linero başkalarının gördüğü düşleri hiç yanılmadan yorumladığı için haklı bir üne kavuşmuştu. Yalnız bu düşlerin kendisine aç karnına anlatılması gerekti. Bununla birlikte oğlunun iki düşünde de hiçbir uğursuzluk sezmemiş, hatta ölümünden önceki günlerde her sabah anlattığı ve yine ağaçlar gördüğü düşlerinde de herhangi bir felaket haberi görmemişti.¹¹

Bir romanı elime alıp okumaya başladığımda kendimi okyanusta kaybolmuş küçük bir balık gibi hissederim. Neredeyim? Nereye sürükleniyorum? Biraz şaşkınlık, biraz kaybolmuşlukla, sözcüklerin arasında bir şeyler anlamaya çalışırım, sonra bir anda (iyi romanlarda ancak) kendimi, yazarın oltasına takılmış bulurum; ve roman çok iyiye, bittiğinde hâlâ oltadayımdır. Aksi halde, bir yerlerde oltadan kurtulmuş, zihnim dağılmış, nerede olduğumu unutmuş, dolanmaya başlamışımıdır.

“İyi bir roman girişi nasıl olmalı?” sorusunu yanıtlamak çok zor. İlk tümceler okurun ilgisini çekmek açısından elbette çok önemlidir, fakat her yazar, her kitabında, roman başlangıcının nasıl olması gerektiğini farklı yanıtlar. Bazı roman girişleri öylesine büyük söz verir ki, kitabı okuma aşamasında yaşamımızın değişeceğini umut ederiz. Bazıları merak uyandırır, bazıları bilinçaltımıza bilgiler yollar, neler öğrendiğimizin ilk anda farkına bile varmayız. Tolstoy, *Anna Karenina* (çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2011) romanına, “Mutlu aileler hep birbirlerine benzerler; oysa her mutsuz ailenin öyküsü farklıdır,” diye başlar. Böyle bir başlangıçla okur, anlatılacak öykünün tonunu birinci tümceden hisseder. Thomas Mann, *Buddenbrooklar* romanına, “VE – ve – sonra ne oldu?” diye bir diyalogun orta yerinden başlar. J.D. Salinger’in *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (çev. Coşkun Yerli, Yapı Kredi Yayınları, 1999) romanı, “Anlatacaklarımı gerçekten dinleyeceksiniz, herhalde önce nerede olduğumu, rezil çocukluğumun nasıl geçtiğini, ben doğmadan önce annemle babamın nasıl tanıştıklarını, tüm o David Copperfield zırvalıklarını filan da bilmek istersiniz, ama ben pek anlatmak istemiyorum. Her şeyden önce, ben bu zımbırtılardan sıkılıyorum...” sözleriyle başlar. Salinger, hiç girmek istemediği konuya girmiş, anlatmayacağını söylediği öyküsünü anlatmaya başlamıştır bile... Hatta bunların kendisi için ne kadar zor ve acı veren konular olduğunu da hissettirmiştir.

Polisiye veya macera romanları da ilk satırlarında az bilgi vererek okurda merak uyandırmaya çalışırlar; öykünün bir sonraki aşamasında ne olacağını merak ederek okumayı sürdürürüz. Macera romanlarının girişi ne çok belirgin ne de fazla gizli olmalıdır, yeterince ipucu şarttır ama belli bir miktar gizem mutlaka kalmalıdır.

Yukarda alıntı yaptığımız Gabriel García Márquez’in *Kırmızı Pazartesi* romanının girişi,

macera romanlarının tam tersine ilk satırda konuyu söyleyerek başlar. Hatta romanın orijinal adı *Crónica de una muerta anunciada* (“Haberli Bir Cinayetin Belgesi” şeklinde çevrilebilir), romanın ilk satırından da önce, konuyu haber verir. Márquez özellikle hiçbir şüpheye yer vermeksizin, dolaysız olarak hikayesini anlatır, romanın başkahramanı Santiago Nasar’ın cinayetini anlatacağını söyler ve anlatır. Karmaşık bir cinayet öyküsü olmasına rağmen, antik tragedya gibi konu baştan biliniyordur. Karakterler de başlarına gelecekleri biliyorlardır, ama kadere karşı koymak için ellerinden bir şey gelmez, olayların akışının kendi iradeleri ile engellenemeyeceğini bile düşünmeye başlarlar. Hepsi Santiago Nasar’ın ölümünü –daha genç adam öldürülmeden– kabul etmiştir bile. Antik çağların tragedyaları gibi sadece kaderin çizdiği yolda, kadere boyun eğen ve iradesini kullandığını sandığı halde özgür seçim yapamayan karakterler anlatılır.

Trajedi sözcüğünün kökeni, eski Yunancada “keçi şarkısı” anlamına gelir ve bu ismin, Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen bereket ayinlerinde kurban edilen keçi nedeniyle verildiği sanılır. Antik Çağ tragedyalarında Kral Oidipus gibi kahramanlar alın yazılarını değiştirmek, üzerlerindeki lanetten kurtulmak üzere yola çıkarlar fakat her seferinde kehanetin içine düşer ve kaderlerini asla değiştiremezler. Tragedya kahramanları istemleri ya da rastlantılar tarafından kışkırtılır, ölümcül cehalet veya saplantılı görev duygusu yüzünden sonunda merhametsiz alinyazılarını yaşarlar. Márquez de *Kırmızı Pazartesi*’de antik tragedyalar tarzını denemiştir. Romanın başında, anlatacağı cinayetin detaylarını vermeye başlar. Roman kahramanları da bizler gibi, cinayetin işleneceğini, cinayet işlenmeden önce biliyorlardır. (Aynı, antik tragedya seyretmeye giden İlkçağ seyircisinin kahramanların öyküsünü destanlardan bildiği gibi.) Öykünün daha ilk başlarında, “Şimdiden bir hayalete benziyordu”, “Ona daha çok acıma duygusuyla bakıyorlardı”, “Kızkardeşim gözlerinin önünden bir meleğin geçtiğini sanmıştı”, “Limanda bulunanların çoğu Santiago Nasar’ın öldürüleceğini biliyordu”, “Her zaman ölenden yana olmak gerek...” gibi sözler Santiago Nasar’ın ölümünün nasıl da kabul edildiğini gösterir; halbuki cinayeti işleyen ikiz kardeşler dahil, kimse gerçekten Santiago Nasar’ın ölmesini istemiyordur.

Kitabı okurken bir nokta aklımıza takılmaya başlar, o da cinayete neden olan namus davasında Santiago Nasar tarafından kirletildiğini söyleyen genç kızın yalan söyleyip söylemediğidir. Genç kız gerçekten sevdiği başka bir erkeği kurtarmak için mi Santiago Nasar’a iftira atar ve ikiz ağabeylerinin genç adamı öldürmelerine göz yumar? Yoksa Santiago Nasar kendisini reddettiği için intikam mı alıyordur? Santiago Nasar’ın evdeki genç melez hizmetkâra yaptığı sarkıntılıktan dolayı çok masum olmadığını biliriz fakat bu onu başka konuda suçlamamıza yeterli midir?

Bütün bu soruların kitabın bir noktasında açıklanacağını umarak okuruz fakat romanın sonunda, başında bildiğimizden daha fazla bilgiye ulaşmayız. Romandaki karakterlerin yıllarca beklediği gibi, roman okuru bizler de genç kızın her şeyi itiraf etmesini, neden yalan söylediğini anlatmasını isteriz fakat bu hiç gerçekleşmez. Santiago Nasar’ın ölümü hak edip etmediği aradan geçen onca yıla rağmen hâlâ aydınlığa kavuşmamıştır. Antik kahramanlar gibi Santiago Nasar, kaderine boyun eğmek zorundadır: Alın yazısından kurtulması söz konusu değildir.

Romandaki bir başka kaderci-tragedya birlikteliğini çağrıştıran olgu da, cinayetin olduğu günlerde yaşanan ve söylenenlerin yıllar sonra doğru çıkmasıdır. Sarhoşken yapılan evlilik

teklifleri yıllar sonra da olsa gerçekleşir, sadece Santiago Nasar değil, tüm roman kahramanları kaderlerine boyun eğmek zorundadır. Márquez romanda uyguladığı yöntemi roman kahramanlarından birinin (cinayet davasına bakan yargıcın) ağzından en güzel biçimde özetler:

(...) Özellikle önceden kesinlikle bildirilen bir ölümün hiç aksamadan gerçekleşebilmesi için yaşamın edebiyatta bile görülmeyen bunca rastlantıya başvurmuş olması (bana) her zaman bir haksızlık olarak görünmüştü...

11. Gabriel García Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, çev. Faik Baysal, Can Yayınları, 1982

ROMAN NASIL BİTER?

Aureliano içinde yaşadığı ânı anlatan bölümün şifresini çözmeye koyuldu. Bir yandan şifreyi çözüyor, bir yandan okuduklarını yaşıyor, konuşan bir aynaya bakıyormuş gibi son sayfalarda yazılı olayları söyleyerek yaşıyordu. Sonra kendi ölümünün nasıl ve ne zaman olacağını öğrenmek için bir sayfa daha atladı. Son satıra gelmeden önce, o odadan bir daha çıkamayacağını anlamış bulunuyordu. Çünkü elyazmalarında Aureliano Babilonia'nın şifreleri çözdüğü anda aynalar (ya da seraplar) şehrinin rüzgârla savrulup yok olacağı, insanların anılarından silineceği ve yazılanların evrenin başlangıcından sonuna dek bir daha yinelenmeyeceği yazıyordu. Çünkü yüzyıllık yalnızlığa mahkum edilen soyların, yeryüzünde ikinci bir deney fırsatları olamazdı.¹²

George Eliot, “(S)onuçlar, çoğu yazarın en zayıf olduğu noktalardır, bunun nedeni, sonucun kendi doğasındadır, çünkü en iyi sonlar, romanın ters biçimde bitmesiyle oluşur,” demiştir. Bazı romanlarda yazar özellikle okurun şaşıracağı biçimde romanı bitirmeye çalışır, bu her zaman iyi netice vermez, okur zorlama hissedebilir. *Victoria* döneminde romanların mutlu sonla bitmesi için yazarlara baskı yapıldığı bilinir. Bu baskıyı sadece yayımcılar değil, okurlar da yapıyordu; şimdi bu romanlara bakıldığında sonlarının ne denli yapıştırma olduğu dikkat çeker. Uydurma ya da yapıştırma bir son bütün romanın değerini azaltabilir.

Tersi bir baskı da söz konusu olabilir: Mutlu sonun eserin değerini düşüreceği korkusuyla roman boyunca süren belli bir yalınlık, son bölümlerde terk edilerek daha karmaşık bir sona gidilir. Böyle bir zorlamayla sanat eserindeki en önemli unsur olan bütünlük, bozulmuş olur. Romanın sonu, sadece olay dokusunu neticelendirmek açısından önemli değil, aynı zamanda romanın biçimini görmek açısından da önemlidir.

“Her romana bir son gerekli midir?” diye sorabiliriz. Günümüzde çoğu roman klasik biçem kaygılarından uzak bir tavırla yazılır. Her romanın son bölümü konuyu toplamak zorunda değildir. Bir çelişki gibi görünse de, yazar romanın bütünlüğünü bozmamak için sonunu açık bırakır. Bazı yazı türleri için son çok önemlidir. Örneğin polisiye ya da cinayet romanlarının sonunda cinayetin aydınlanması, katilin bulunması gerekir; ayrıca dikkatli okurun katili tahmin etmesi beklenir. Pembe dizi aşk romanlarında sevgililer mutlu sonla buluşmak zorundadır. Macera romanlarının sonunda da, kahraman genellikle eve döner. Bu türleri, yazı stillerinden çok, sonları belirler. Giriş, karakter gelişmesi, kriz yaratma ve son bölümler, bir kalıp olarak romanın hem formunu hem de bir ölçüde türünü belirler.

Romanların son anda bir şaşırtmacayla bitmesi zordur, oysa öykülerde buna çok sık rastlarız. Genelde öyküler bir defada okunduğu için, okumaya başladığınız anda mıknaş gibi çeken sona ulaşmak istersiniz, bu da öyküyü romandan çok daha fazla sona bağımlı bir tür yapar. Bir roman ise, günler hatta bazen haftalar süren bir birlikteliğin sonunda bittiği için amaç hiçbir zaman sona ulaşmak değildir. Bir sonraki bölümde neler olacağının heyecanından çok okuduğunuz satırların tadını almak istersiniz.

Yazarlar için de benzer durum söz konusu olabilir: Bir romana başladığında sonunu nasıl getireceğini bilmediğini söyleyen çok yazar vardır. Romanın kendi akışını bulduğu, neredeyse kendine bir son hazırladığı görüşü yaygındır. Öykü yazarken bu çok daha ender karşılaşılan bir durumdur. Roman sonundan bahsederken belki bir ayırım yapmamız gerekir.

Birincisi romanın sonu olarak akılda kalan, diğeri de kitabın son sayfalarıdır. Birincisiyle ikincisi arasında genelde çok büyük bir fark olur. Buna bir örnek Tolstoy'un *Anna Karenina* romanı olabilir. Romanı yıllar önce okumuş herhangi bir okura romanın sonu nasıl bitiyor, diye sorduğunuzda, Anna'nın kendini trenin altına atmasıyla bittiğini söyleyecektir, halbuki intihardan sonra neredeyse 60 sayfalık, 19 bölümden oluşan 8. kitap vardır. Bu bölümler epilog tarzında yazıldığı için, romanın iç bütünlüğü için çok önemli olsa da, roman bittikten sonraki bir dönemi anlatır.

Anna Karenina'da Sergey İvanoviç'in altı yıl süren çalışma sonunda kitabını bitirdiğini ve Moskova'dan ayrılmaya hazırlandığını öğreniriz. Aynı trende Anna Karenina'nın sevgilisi Kont Vronski'nin de bulunması, Anna'nın ölümünden sonra yakınlarının nasıl etkilendiklerini anlamamızı sağlar. Anna intihar edeli iki ay olmuştur ama Vronski hâlâ toparlanamamıştır. Savaş sürmektedir ve dedikodu olarak eskise de Anna'nın ölümü büyük iz bırakmıştır. Romanın sonunda Levin'in mutlu evliliği ve aile babası olarak sürdürdüğü yaşamın anlatımıyla, hayatın acılara rağmen neredeyse kayıtsızlık içinde devam ettiğini görürüz.

Ne denli büyük trajedi anlatsa da romanın son satırlarının olumlu bir tonda bitmesi, gelecek umudu taşıdığını gösterir. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanı da, “Ömrümüzün sonuna dek böyle elele olalım! Yaşasın Karamazov.” Öteki çocuklar bir kez daha katıldılar ona,” sözleriyle biter. Sonunda iyiliğin kazandığı bir dünya hayal etme isteği güçlüdür. Dostoyevski'nin özellikle biraraya toplanmış çocukların ağzından son yazması, gelecek umudu taşıdıkları için çocukları kullanmış olması, romana farklı bir anlam katar.

Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm* romanında ise kitabın son satırları, romanın da son satırlarıdır.

Ancak birkaç dakika geçtikten sonra birileri sandalyesinde çöken yaşlıca adamın yardımına koşturmayı akıl edebildi. Onu otel odasına taşıdılar. Saygıdeğer insanların dünyası ölüm haberiyle sarsıldığında akşam karanlığı çoktan çökmüştü.

Venedik'te Ölüm bir novella olduğu için ve bir öykü gibi bir defada okunabileceği için, kitabın başlığıyla hazırladığı ölüm haberini kitabın son satırlarında verir. Önceden bilinmesine rağmen ölüm haberi romandaki karakterler gibi okuru da şoke edecek şekilde aniden söylenmiştir. Bu küçücük son paragrafın ilk tümcesinde sandalyesinde “çöken” ya da “yıkılan” yaşlıca adamın ölüp ölmediği kesin değildir, ardından odasına taşırlar ve hâlâ ölüm sözcüğü söylenmemiştir. Ancak kitabın son tümcesi kuşku bırakmayan ölüm haberini doğrular.

Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanı, 1820 ile 1920 arasında Latin Amerika tarihinin en çalkantılı yıllarında yedi nesil boyunca Buendia ailesinin epik öyküsünü anlatır. Vatansever José Arcadio Buendia ütöpik Macondo kentinin kurucusudur. İlk başlarda refah içinde yaşam süren kent halkı sonraları Çingenelerin istilasına uğrar ve Melquiades adlı bir yaşlı Çingene yazar, romanın da yazarı olarak belirir. Beş yıl boyunca hiç durmayan bir tropik fırtına yüzünden kent neredeyse yok olma eşiğine gelir ve beşinci Buendia nesli, bu fiziksel çöküşün ahlaki boyutta da bir çöküşe neden olmasına izin verir. Sonunda kasırga kentin tüm izlerini yok eder. Romanın sonunda Melquiades anlatıcı olarak

ön plana çıkar; gizemli elyazmaları aslında romanının metnidir. Bu son bölümde Garcia Márquez, romanı kendi içinde toparlayarak, içine dönük bir anlatım oluşturur. Roman ve öykü iç içe geçer. Kendi içine dönen roman en etkileyici sonlardan biridir, çünkü bunun bir roman olduğunu unutmamamızı ister yazar.

12. Gabriel García Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, çev. Seçkin Selvi, Can Yayınları, 1988.

GELECEĞİ GEÇMİŞ ZAMANDA ANLATMAK

Nisan ayının soğuk, ama açık bir günüydü; saatler on üçü gösteriyordu. Yıldırıcı esen rüzgârdan korunabilmek için çenesini göğsüne gömmüş olan Winston Smith, hızla Zafer Konağı'nın camlı kapısından içeri süzüldü; ama bir toz bulutunun da kendisiyle birlikte içeri dalmasına engel olabilecek kadar çabuk davranamadı.¹³

Bir kitap hakkında yazmaya başlamadan önce, bazen, internette kitapla ilgili okurların neler yazdıklarını okuyorum. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ile ilgili olarak sabitfikir.com ve amazon.co.uk sitelerine baktım; Türk okurlarla İngiliz okurların hemen fark edilen görüş farklılığı beni şaşırttı. İngiliz okurların bir çoğu Orwell'in doğru tahmin yapmadığını, günümüzün demokratik hoşgörü ortamını yansıtmadığını yazarken, Türk okurlar –benim gibi– aslında Orwell'in ne denli doğru noktalara dikkat çektiğini, teknolojinin insanlığın iyiliği için değil de, insanlara daha kolay hükmetmek için nasıl kullanabileceğini, XXI. yüzyılda bile hâlâ geçerli düşünce baskılarını anlatmasından nasıl etkilendiklerini yazıyorlardı.

Belki bir üçüncü dünya ülkesinde yaşamak Batı demokrasilerine daha eleştirel bakmayı beraberinde getiriyor; belki de adı demokrasi bile olsa halkın üzerinde totaliter baskı hissetmesi roman kahramanı ile özdeşleşmeyi sağlıyor.

Kitabı yıllar sonra tekrar okurken, bir başka nokta takıldı aklıma: Gelecek bile gelecek zamanda anlatılamıyordu, inandırıcı olması için yaşanmışlık duygusu ancak geçmiş zamanda anlatıldığında verilebiliyordu. Halbuki hayal kurarken gelecek zamanda düşünürüz, bilimkurgu yazarları da romanlarını gelecek hayalleri üzerine kurmalarına rağmen hepsi –bildiğim kadarıyla– geçmiş zamanda yazarlar.

Bilimkurgu denildiğinde aklımıza yıldız savaşları, ışık hızında uzay yolculukları, ileri uygarlıklarından gelen üstün yaratıklar gelse de, iyi bilimkurgu örneklerinin bazıları bu unsurları hiç kullanmadan gelecek düşleri –ya da karabasanları– anlatır. Örneğin Philip K. Dick'in bir romanı *Gökteki Göz* (çev. Sönmez Güven, Metis Yayınları, 1997) İkinci Dünya Savaşı'nı Almanya ve Japonya'nın kazandığı bir dünyayı anlatır. Burada ne bilim ne de kurgu ön plandadır, Amerika Hitler'in baskısıyla köleliğe dönmüş, savaş boyunca Avrupa'da süren ırkçılık tüm dünyayı sarmıştır; bir gelecek romanı olmasına rağmen karanlık çağların hiç olmadığı kadar karanlığına gömülü bir dünya anlatır.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te bir başka açıdan Birinci ve İkinci Dünya savaşlarıyla başlayan Avrupa'daki çöküşün devamını getirir. Kitabın ilk cümlesinde başlayan tuhaflıklar, 2001 yılında okuyan okurların dikkatini çekmeyebilir fakat yazıldığı 1948 yılını düşünürsek çok anlamlıdır. Saatin on üçü göstermesi, henüz dijital saatlerin olmadığı yıllarda okuru şaşırtan, en azından zaman kavramını hemen sorgulamasını sağlayacak bir tümcedir. “Saatler on üçü gösteriyordu,” sözü saatlerin göstermediği, boşlukta bir zamanı vurgulayan belirsizliktir, ayrıca uğursuzluk da çağrıştırır. Sanki roman kahramanı zamandan bağımsız, ya da zaman içinde kaybolmuş bir ruhtur. Daha sonra tarih atarken içine düştüğü kararsızlık, hangi yılda olduğundan emin olmaması bunu kanıtlar.

1984 yılı, romanı bugün okuyanlar için kendi hatıralarının olduğu bir zaman dilimidir,

geçmiş zamandır, o yıllla ilgili kendi yaşadıklarını düşündürür, fakat romana yazıldığı zaman açısından baktığımızda sadece tarihî roman değil, aynı zamanda bir kehanet kitabı olarak da görmemiz gerekir. Bilimkurgu romanlarında genellikle kitabın belli bölümleri kullanılan teknolojik aletler ile robotların yapısını anlatmakla geçer. Çünkü okur gelecekte kullanılan bu aletleri tanımıyordur, yazarın bunlara uygun isimler bulması, teknik açıdan nasıl çalıştıklarını detaylarıyla anlatması ve en önemlisi inandırıcı olması gerekir. Orwell'ın bilimkurgu anlayışı çok farklıdır. Kurguladığı gelecek teknolojik açıdan çok gelişmiş değildir; sadece daha kötüdür; yazarı asıl ilgilendiren teknolojik gelişim değil, teknolojik gelişimin diktatörlük tekelinde olmasıdır. İçine alıcı yerleştirilmiş televizyon dahil, yüzyıl ortasında yaşayan birini çok şaşırtacak teknik gelişmeler yoktur romanda. Aksine sokaklar o gün olduğundan daha pis, insanlar bakımsız ve kent betonları içinde yaşayan farelerden farksızdırlar. Bütün bu yoksullukla fazlasıyla çelişen bir şey alıcılı televizyonlardır, çok masraflı bir yöntemle iktidar herkesi gözlüyordur. Romanın temelini de bu gözetlenme oluşturur: BÜYÜK BİRADERİN GÖZÜ SENDE.

Bilimkurgu romanları bilmediğimiz teknik detaylarla donanmış olduğunda bile, konu açısından mitolojik öykülerden farksızdır. Roman kahramanı Winston Smith ve sevgilisi Julia'nın aşkı, Tanrı tarafından gözetlenen ve sonunda Cennet'ten kovulan Âdem ile Havva'nın hikâyesini çağırıştırır. Roman boyunca her ikisi de birbirlerine sadık kalmayı, kendi düşüncelerine sadık kalmaktan daha değerli tutarlar. Zihinsel olarak ele geçirildiklerinde bile duygusal bağlarının kopmaması onları canlı tutan tek şeydir. Fakat sonunda onu da yitirirler. Zihinsel olarak beslenmeyen sevgilerinde duygu da kalmaz.

Bilimkurgu romanlarının bir başka ortak özelliği aile kavramının, özellikle geniş ailelerin hissedilmemesi ve sokaklarda –ya da uzay araçlarının içinde– oynayan çocukların, emekleyen bebeklerin olmamasıdır. Genelde saflığı temsil eden çocuklar bilimkurguda yer aldığına ya korkunç yaratıklar ya da organ nakli için kullanılan kölelerdir, bilimkurgunun dokusu içinde doğal şekilde asla yer almazlar. Bunun da nedeni belki bilimkurgunun anlattığı gelecekte sonra bir geleceğin olmadığı düşünüldüğündendir, çünkü çocuklar geleceği yansıtır. Bilimkurgu genelde insanlığın son durağını anlatır, bu durakta çocukların olması fazla bir şey değiştirmez çünkü onlara hazırlanan bir gelecek yoktur. Özellikle olumsuz bir gelecek tablosu çizen bilimkurgu romanlarının sonlarında insanlığın yok oluşu, tükenmişlik ve ölüm gelir.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'ün kahramanı Winston Smith'in gelecekte tek beklentisi büyük biraderden nefret ederek ölmektir. Bu sayede ruhunun ölene dek canlı kaldığından emin olabilir. Yalnız ve özgür insanın her zaman yenildiği bir dünyada yalnız ve özgür olmak ister. Halbuki parti birçok şeyin yanı sıra bireyselliği de yasaklamıştır. Her birey sadece partinin bir uzantısı olarak düşünülmelidir. Bütün diktatörlük rejimlerinin ortak noktası da budur. Bu açıdan *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* de bir bilimkurgu romanı olarak değil, politik roman olarak okunabilir.

RENKLER VE İMGELER

Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor; kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da.

Saklanmam: Benim için incelik, zayıflık ya da güçsüzlükle değil, kararlılık ve iradeyle gerçekleşir ancak. Kendimi ortaya koyarım. Başka renklerden, gölgelerden, kalabalıktan ya da yalnızlıktan korkmam. Ne de güzeldir beni bekleyen bir yüzeyi kendi muzaffer ateşimle doldurmak.

(...)

Bunu idrak eder etmez O'na yakın olduğumu korku ve mutlulukla sezdim. Hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak bir kırmızı rengin varlığını o sırada huşu içinde hissettim. (...) Her yeri kaplayan ve içinde âlemin bütün görüntülerinin oynadığı öylesine harika ve güzel bir kırmızıydı ki bu yaklaşan, onun bir parçası olmak ve O'na bu kadar yakın olduğumu düşünmek gözlerimdeki yaşları hızlandırdı.¹⁴

Renkleri anlatmak yazarların ilgisini çeken bir konu olmuştur. Bir renk körüne ya da renkleri hiç tanımamış (görmemiş) birine, mavi ya da kırmızı nasıl anlatılabilir? Belki dilin sınırlarını zorladığından, belki de sadece başka duyulara gönderme yaparak, benzetmeler aracılığıyla anlatılabileceği için, edebiyatın ve özellikle de şiirin sevgili konularından biridir. Her kişinin kırmızısı aynı algıladığından asla emin olamayız. Baş ağrısı gibi sadece kişi tarafından algılanır ve ancak diğer insanların da aynı algıladığı tahmin edilebilir.

Renklerden söz ederken Stendhal'in klasik romanı ilk akla gelen örneklerden biridir. *Kırmızı ve Siyah*, Restorasyon dönemi Fransız toplumunun karamsar bir tablosunu çizer. Romanın başlığı, başkahraman Sorel'in yaşamındaki ikileme gönderme yapar: Sorel, orduyu simgeleyen kırmızı ile Kilise'yi simgeleyen siyah arasında seçim yapmakta zorlanır. Sorel'in kişiliği de ikiye bölünmüş gibidir. Bir yandan küçük burjuva maddeci değerleri, politik çıkarıcılık ve bunların getireceği kolay elde edilebilir başarı ona göz kırpar, diğer yanda da karar vermesini engelleyen korku vardır.

Bir tek renk ile birçok imge canlandıran Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı ise bu konuya belki de en iyi örnek. Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* filminde, siyah-beyaz resim kareleri arasında kırmızı paltosu ile dolaşan küçük bir kız –çok da farkında olmadan– izleyenlerin yüreğine su serpercesine askerlerin arasından geçip bir evden içeri sığılıyor ve bir an için ölümden kurtuluyordu. Bundan bir sonraki sahnede Nazi subayı toplama kampına yollanacak kuyrukta bekleyen yaşlı bir kadına, “Kaç yaşındasın büyükanne?” diye sorduğunda yönetmenin *Kırmızı Şapkalı Kız* masalına gönderme yaptığını anlıyorduk. O renksizlik içinde yaşam belirtisi gibi görünen kırmızı aslında, amaçsızca yok eden ölümdü; küçük kızın kırmızı palto giymiş cesedini bir el arabasına yüklenmiş görünce anlatılanların hiç de masal olmadığını anlayacaktık.

Kırmızı paltolu küçük kız, *Benim Adım Kırmızı* romanını okurken her nasılsa aklıma geldi. Pamuk da Spielberg gibi siyah-beyaz bir dünyada uçuşan kırmızı kuşak ile öyküleri birbirlerine bağlamıştı. Romandaki bütün karakterleri aynı siyah-beyaz dünyanın içinde oynatarak tek renk olarak kırmızıyla renklendirmişti. Pamuk'un kırmızısı, pespembeden vişne çürüğüne, kanlı savaş sahnelerinden kiraz dudaklara, et renginden kızıl güllere,

kırmızının olası tüm tonlarını ve duygularını içine alan bir yelpazede canlanıyordu. Bir tek kırmızıyla birçok farklı imgeyi yaratıyordu; kitabın sayfalarında kırmızı her şekle girecek, her tonda karşımıza çıkacaktı.

Kitaptaki ilk “kırmızı” sözcüğü, “Hasan amcamın kırmızı kılıcı” bağlamında geçer, fakat bundan önce de okur kırmızı ile tanışmıştır: İlk bölüm “Ben Ölüyüm”, kafatası parçalanmış, kanlar içinde yatan bir cesedin anlatımıdır. Bu bölümün hiçbir yerinde “kırmızı” sözcüğü geçmese de bölüm, kırmızı içinden çıkarak ulaşır bize; kanlar içinde yatan ceset ile dünya arasında kırmızı bir perde vardır. Romanın “kamarası” sanki kıpkırmızı bir cepheden çekiyordur görüntüleri.

Romanda 19 karakter canlanır. Birçoğu insan, bazıları ise canlanıp dillenen ağaç, köpek, para gibi nesnelerdir. Elbette bunların içinde en ilginç olanı yine kırmızıdır. Kitabın 31. bölümünde canlanan Kırmızı, sadece bir kez dillenir, fakat kitabın tümünde zaten vardır, bütün bölümleri birbirine bağlayan kuşaktır. *Benim Adım Kırmızı* başlığıyla renk kendini anlatır ama ağaç ve köpek gibi kendi başına bir varlığı olamayacağı için, sadece sıfat olarak nelerin içinde (ve üzerinde) olacağını, varlığıyla nesneye neler katacağını dile getirir:

Renk, gözün dokunuşu, sağırların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim.

19 karakterden Ester dışında hepsi, siyah-beyaz dünyalarını anlatırlar. Anlattıklarının içinde geçen tek renk kırmızıdır. Sadece Ester’in gördüğü dünyada Çin ipeğinden yeşil, mavi, mor atlas kumaşlar ve sarı ev vardır. Sadece onun dilinden anlatılan bölümlerde diğer renkler sözcük olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle belki de kitabın en dünyevi karakteri olmaya adaydır. Belki de romanın İstanbul dışına açılan penceresidir, gemilerle Doğu’ dan ve Batı’ dan gelen renkleri buluşturan karakterdir. Kitaptaki asıl renk uzmanı nakkaş Kelebek ise, kendi anlatımlarında renk tasvirlerine girmez; sayfalar üzerinde kanat çırparak resmi şenliğe dönüştürdüğü halde, romanda onun ağzından dinlediğimiz öykülerde renk yoktur. Bunun nedeni, Kelebek kendi yaptığı bir resmin içinde değil, romanın tüm kahramanları ile birlikte siyah-beyaz tablonun içindedir.

Roman boyunca kılıç olduğunda ölümü, kiraz dudaklar olduğunda güzelliği anlatan kırmızı, son bölümde de, “İstanbul’ da bir yüz yıl açan nakış ve resim heyecanının kırmızı gülü de işte böyle soldu” sözleriyle de dönemini kapatan resmin ve sanatın kendisi haline gelir. Orhan Pamuk’un kırmızıyı neredeyse tek başına romandaki tüm imgeler haline sokması edebiyatta az rastlanan bir örnek olarak gösterilebilir. Tabii kırmızı dışında minyatürlerin doğasıyla ilgili başka özellikleri de romanın yapısı içine yerleştirir. Örneğin, perspektiften yoksun minyatürler gibi, roman da bir tek açıdan bakılarak yazılmıştır; çokseslilik gibi görünen farklı karakterlerin ağzından anlatmaca, yazarın aldatmacasıdır. Bütün roman Kara’nın (romanın siyah-beyaz özelliğini tekrar vurgular) açısından anlatılmıştır: “Ben Eniştenizim” bölümünü dile getiren kişi aynı zamanda, baba, dede veya üstat olmasına rağmen, kendisini enişte olarak bir tek bakış açısına hapseder. Şeküre ise her açıdan bakıldığında güzeldir, bu da ona her açıdan bakılmadığını ispatlar ancak.

14. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1998.

SAVAŞ YAZARLIĞI

Bu kitap gördüğüm bir tarih dilimidir. Ekim Devrimi'nin, yani Rus asker ve işçilerinin başındaki Bolşeviklerin devlet gücünü ellerine geçirip onu Sovyetlerin ellerine bıraktıkları günlerin etrafıca bir öyküsü olmaktan öteye bir iddiası yoktur. Kavga sırasında sevgim bağımsız kalamadı. Ama bu büyük günlerin tarihini yeniden yazarken, gerçekleri saptamaya uğraşan titiz bir tarihçi olarak olayların üstüne eğildim.¹⁵

Her savaşın yazarları olmuştur. Şair, yazar ve gazetecilerin, savaş alanında tanık oldukları şiddeti sözcüklere dökmeleriyle zihinlerimize savaş hakkında çok net imgeler yerleşmiştir. Savaş alanında askerin nasıl bir psikolojiyle savaştığını anlatırken, ölümün yakından hissedilmesi, silah arkadaşlarının ölümleriyle hissedilen yalnızlık duygusu, korku ve bunların ötesinde bir de savaşın anlamı (ya da anlamsızlığı), savaşa neden olan politik kararlar savaş sahnesini tüm öğeleriyle görmemizi sağlar.

Afganistan saldırılarını canlı yayında televizyondan izlerken aklıma savaşa görgü tanıklığı etmiş yazarların kitapları geldi. Bugün seyrettiğimiz Afgan savaşında ise görgü tanığı yazarların olmaması fakat bu görgü tanıklığı görevini televizyondan savaşı izleyen bizlerden beklendiği düşüncesi oluştu. Bir başka düşünce de, Afganistan veya komşu ülkelerde giderek savaş izlenimleri oluşturmaya çalışan gazetecilerin işlerini yapamamaktan dolayı duydukları hırsı dile getirmeleri idi.

Kamera ve videofon taşıyan gazetecilerin idam edileceğinin duyurulması, Afgan topraklarına gazetecilerin girmesinin yasaklanması, verilen bilgilerin sadece resmî kaynaklı olması, bu savaş hakkında görgü tanıklığına güven duyulamayacağını gösterdi bize. Daha önce anlatılan tarihî savaşlarla benzer yan bulmak da zorlaştı. Dolayısıyla Afganistan ve civar ülkelere yerleşen gazeteciler ordusu dahil, bu savaş herkese bir bilmece oldu.

Tarihî savaşlarla bu savaş arasındaki ilk önemli fark, bu savaşın bir anatomisinin görülememesi. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından önce Avrupa'da geniş aydın çevre savaşın hızla yaklaşmakta olduğu hakkında sezgilerini dile getirmişlerdi. Kuşkusuz, 11 Eylül saldırılarından önce fanatik İslami terör örgütlerinin tehlikeli olabileceğini söyleyen uzmanlar olmuştur fakat şimdi bunların hiç duyulmadığını fark ediyoruz. Sadece halk ve aydın çevrelerin savaş sezgilerinin olmaması değil, böyle bir saldırıyı Amerikan ve diğer resmî haber alma örgütleri bile sezmemişlerdi. Halbuki Polonya işgalinden önce çıkan tüm gazetelerde yavaş yavaş politik havanın nasıl gerildiği, sonunda nasıl ve nerelerden patlak vereceği yazıyordu. 1914 yılında savaş meydanında ölen şair Alfred Lichtenstein, ölümünden bir yıl önce yazdığı bir şiirinde:

Uzak Kuzeyden bir ölüm fırtınası
Çok yakında gelecek, işaretler belli.
Her yeri uygun adım ilerleyen katillerin
ayak sesleri ve cesetlerin kokusu salacak

Aynı şekilde XX. yüzyılda gerçekleşen tüm savaşlar başlama noktasına gelene kadar belli bir siyasal gerginlik ve ardından tarafların uzlaşma denemeleri ile sonuçlanmıştı. Yine bu savaşta farklı olan bir şekilde, uzlaşma yapacak bir karşı taraf görünmüyordu. Savaş adı altında haberler yayınlanmaya başladığı halde, savaşan bir tek taraf görünüyordu. Uzlaşma ve barış için karşılıklı görüşmeler olmamıştı; aynen savaş bittiğinde bir antlaşma sağlanamayacağının bilinmesi gibi.

Bütün bu yaşananlar, doğal olarak alışlagelmiş savaş anlatılarını akla getiriyordu. İlk başta, gerçekçi anlatımın temel taşlarından biri sayılan Stephen Crane'in (1871-1900) *Kanlı Madalya* (çev. Cevdet Yıldız, Babil Yayıncılık, 2000) romanına ne kadar ters düşen ve benzemeyen bir savaş yaşandığını hatırlatıyordu.

Yoksul aileden gelen Crane, gazeteci olarak zor yıllar yaşamıştı. İlk kitaplarını da kendi finanse ederek bastırmış, adının yazar olarak duyulması için yıllar geçmesini beklemişti. Önce Doğu Avrupa'da, Osmanlı İmparatorluğunun yıkımını anlatmış, daha sonra da gazeteci olarak görev yaptığı Küba'da savaş muhabiri olarak yazılar göndermişti. Küba yolculuğunda bindiği geminin batması sonunda öldüğü sanılan yazar, kaptan, aşçı ve mürettebattan birkaç kişiyle kürek çekerek sahile ulaşmıştı. Bu deneyim en güzel öykülerinden birine konu olmuştu.

Crane asıl ününü savaş alanlarında edindiği bilgiyi anlattığı *Kanlı Madalya* ile elde etti. Bu eseri, çağdaş savaş romanları arasında çok önemli bir yere sahiptir. Sıradan bir askerin gözünden savaş anlatıyordu. Vatanseverliğini göstermek isteyen asker, kıyım başladığında korkunun etkisiyle savaş meydanını terk ediyor fakat alaycı bir şekilde, başından yaralandığı için cesaret madalyası sahibi oluyordu. Yakın dostunun ölümüyle savaşın adaletsizliğine kızması sonucunda ise, romantik milliyetçi duygularının anlamsızlığını anlıyor ve vatanseverliğin yerini insan sevgisinin aldığını görüyordu. Böylece savaşan bir askerin gerçek duygularla, aklını kullanarak savaşması sergileniyordu. Askerin içinde bulunduğu psikolojik karışıklık, anlama yeteneğiyle veriliyordu.

Bir başka akla gelen savaş muhabiri de Sovyet Devrimi'ni anlatan John Reed'dir (1887-1920). Harvard mezunu, varlıklı bir ailenin oğlu olan Reed, önce Meksika'daki devrimci ayaklanmanın görgü tanığı olarak gazeteye yazdı. Daha sonra I. Dünya Savaşı'nı *Metropolitan* dergisi için yazdı. Ardından 1916 yılında yayımlanan *The War in Eastern Europe* (Doğu Avrupa'da Savaş) adlı kitabı izledi. Reed, ayrıca Lenin ile yakın dostluk kurmuştu. Bu sayede Bolşevik devriminde Rusya'da yaşananları yakından izleme şansını yakaladı. Bir dönem Avrupa ve Amerika'da halk, devrim haberlerini ondan aldı ve sonunda *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı kitabı yayımlandı.

Savaşa görgü tanıklığı eden iki edebiyat türü vardı. Bunlardan birincisi askerlerin ailelerine ve sevdiklerine yazdıkları mektuplar, ikincisi ise askerlerle birlikte yaşananları gözlemleyen yazar ve şairlerin aktardıkları. Bildiğimiz kadarıyla Afganistan'da bugün yaşananlar her ikisinin de olamayacağını gösteriyor. Bu da bizi, seyirci konumundaki neredeyse tüm dünya halklarını gerçeklerden uzaklaştırıyor. Ne savaşanların, ne de ölenlerin yaşamöykülerini belki asla öğrenemeyeceğiz. Hatta belki bu savaşın neden olduğu zararları da tam olarak bilemeyeceğiz. Ve en önemlisi savaş bittiğinde kimin kazandığını, bunun bir savaş olup olmadığını bile bilemeyeceğiz.

15. John Reed, *Dünyayı Sarsan On Gün*, çev. Erdoğan Gürkan, Oda Yayınları, 1996.

ÖLÜM ÜZERİNE

İvan İlyiç, orada toplanmış olanların meslektaşydı. Herkes severdi onu. Birkaç haftadır hastaydı. Şifasız olduğu söyleniyordu. Görevinden ayrılmamıştı, ama ölmesi ihtimali göz önünde tutularak daha şimdiden yerine Alekseyev'in, Alekseyev'in yerine de ya Vinnikov'un ya da Ştabel'in atanması tasarlanıyordu. Bunun için İvan İlyiç'in ölümünü duyduktan sonra odada oturanların ilk düşünceleri, bu ölümün üyelerin veya dostların yer değiştirmeleri ya da terfileri üzerinde ne gibi etkiler yapacağı oldu.¹⁶

Her hafta yeni çıkan gündemdeki kitapları okuduktan sonra arada klasiklere dönme farklı bir zevk veriyor. Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* romanının yeni baskısı, önemli klasiği tekrar okuma fırsatı verdi bana. Klasikleri güncel edebiyatın gölgesinde bırakmak kuşkusuz haksızlık olur, yeni çeviriler ve yeni baskılar sayesinde yeri geldikçe tekrar tekrar okumak, gündeme getirmek ve incelemek gerek bu yapıtları.

Lev Tolstoy her zaman çok geniş kitlelerin ilgisini çeken bir yazar olmuştur. Soylu ve varlıklı bir aileden gelmesine rağmen, aile varlıklarına sırtını dönmüş olması, bir köylü gibi basit bir yaşamı tercih etmesi, isyankar fikirleriyle, en az romanlarıyla olduğu kadar ilgi çekmiştir bir dönemde. Şimdi biz onu Rus edebiyatının en önemli yazarlarından biri olarak görüyoruz, fakat yaşadığı yıllarda sadece romancı kimliğiyle değil, aynı zamanda kendine has dinî görüşleriyle de büyük kitleleri etkilemiş bir sanatçıydı.

Tolstoy, *İvan İlyiç'in Ölümü*'nü yazmadan dört yıl önce, yaşam görüşlerini dile getirdiği *İtiraf* (1882) adlı kitabını yazmıştı. Bu kitabında, ona büyük ün sağlayan *Savaş ve Barış* ve *Anna Karenina* romanlarını masaya yatırır Tolstoy, çünkü bu romanlarda anlatılan çevreden ve ahlak kalıplarından uzak görür artık kendisini. *İtiraf*'ın yayınlandığı yıllarda eski eserlerini ağır eleştiriyor ve kendi yeni izini bulduğu din yolculuğunun erdemlerini anlatan öykü ve denemeler dışında bir şey yazmıyordu. Erken dönem romanlarını en çok temiz ve basit bir mesaj içermedikleri ve karmaşık kurgularından dolayı eleştiriyordu; bu dönemi geride bıraktığının bilinciyle yayımlanan ilk önemli romanı *İvan İlyiç'in Ölümü* olduğu için, özellikle eserin biyografik anlamda da diğer romanlarına kıyasla tam onun olgunluk sesini yansıttığı söylenebilir.

Tolstoy'un geliştirdiği yeni inanç, onu tamamen lüksten bağımsız yaşamaya itiyordu. Onu bir peygamber olarak görenlerin sayısı da az değildi. Sade yaşam önceleri servetini reddetmekle başladı ama sonra tüm kurumsal yapıları reddetmesine kadar götürdü Tolstoy'u. Evlilik kurumuna, milliyetçiliğe, orduya, yasalara ve hatta modern bilim ve sanata da karşı çıkıyor, ağır eleştirilerde bulunuyordu. Bugün "anarşist Hıristiyan görüş" olarak tanımladığımız bu inancını sürdürürken, bir yandan da dünyevi romancı kimliğini de reddetmek zorunda kalıyordu. Bir dönem, bu bir ikilem gibi göründü ve her iki çevre tarafından da eleştirilere uğradı. Fakat bugün Tolstoy'un eserlerine kronolojik bir değerlendirme getirdiğimizde, olağanüstü bir tutarlılıktan söz edebiliriz. İlk romanlarında sorguladığı değer yargılarını, yaşamı boyunca sorgulamaya devam etmiş ve sonunda da onlardan kopmayı (tam anlamıyla, yaşamsal olarak kopmayı) başarmıştır. 82 yaşında, genç

bir çocuk gibi, evden kaçmış, Astapovo Garı'nda soğuk bir kışım günü vefat etmiştir.

Bu ruhsal değişimleri en iyi anlatan romanı *İvan İlyiç'in Ölümü*'dür. Roman, İvan İlyiç'in ölümünün ardından, karısı, kızı ve meslektaşlarının bu ölümü değerlendirmeleriyle başlar. Romandaki mesaj çok yalın ve kısadır: Yanlış yaşayan insanın doğaya dönme, gerçek olanı bulma isteği geç de olsa gelmelidir. Bir ölümün anlamlı olması için yaşamın da anlamı olması gerekir. Halbuki İvan İlyiç'in yaşamının bir anlamı yoktur. "İvan İlyiç'in hayat hikâyesi basit ve herkesin yaşadığı gibi en fecilerinden biriydi," sözleriyle başlar hayat hikâyesi. İvan İlyiç, ne çok kötü ne de çok erdemli biridir. Çevresi tarafından sevilen, çevresine uyum sağlamaya çalışan, işinde yükselme hayalleri kuran basit bir adamdır. Yaptığı seçimler, kendi doğruları üzerine kurulu değildir, örneğin evlendiği kadınla, sadece onu sevdiği için değil, ileri gelenler tarafından bunun iyi bir evlilik olacağı düşüncesine sahip olduğu için evlenir.

Tüm roman boyunca Tolstoy, çok net bir şekilde İvan İlyiç'in seçimlerinin ardında yatan gerçekleri dile getirir. Böylece hem onun, hem de çevresinin ikiyüzlülüğünü vurgular. Romanda içten davranan iki kişi vardır sadece. Bunların birisi evde uşağa yardım etmesi için tutulan köylü Gerasim, diğeri de henüz 13-14 yaşındaki oğludur. Birincisinin doğallığı, köylü zihin yapısının sadeliğinden ve köylülerin doğaya yakın olmasından kaynaklanır, ayrıca sadece bu köylü yardımcı korkusuzca "ölüm" sözcüğünü ağızına alabiliyordur. Lisede öğrenci olan oğlunun doğallığı da, Tolstoy'un çok kereler vurguladığı gibi, yaşından dolayı henüz kirlenmemiş duyguları sayesinde.

İvan İlyiç'in ölüm nedeni asla hastalığın adı konularak dile getirilmez roman boyunca, doktorlar sanki söylemekten kaçınırlar, aile fertleri de sormaktan korkuyorlardır. Yeni evine yerleşirken perdeyi istediği gibi asmak üzere çıktığı merdivenden ayağı kayıp düşen İvan İlyiç, göğsünü vurur ve acı kalıcı olarak bedenine yerleşir.

Çok ilginç bir biçimde Tolstoy, romanın daha çok başlarında ölüm havasına sokar okuru. Romanın henüz otuzuncu sayfasında İvan İlyiç düşer ve bundan sonrası hep kahramanın ölümüne doğru gidişi ve hesaplaşmasıdır. Tolstoy, İvan İlyiç'i sıradan bir insan olarak anlatır fakat başından beri bize hissettirilen çok derin bir hüznün içinde yaşayan bir adamdır. Hep hesap yaparak yaşamını sürdürür ve sorunlar karşısında hep dengeli bir çözüm bulmaya çalışır. Evlenirken de böyle bir çözüm arayışıyla akıllı bir seçim yaptığını düşünür, aslında bu noktaya kadar biz de onunla birlikte akıllı bir seçim yaptığını düşünebiliriz. Ne davranışlarında ne de duygularında ters gelen ya da hata olarak nitelenebilecek bir şey yoktur. Tolstoy, onun bu sıradan yaşamını anlatarak, bir genelleme yapmamızı ister. Yanlış bir evlilik gibi görünmese de sanki tüm evliliklerin sonunda bu noktaya geleceklerini öne sürüyordur. İki insan, ortak menfaatleri olmadığı durumlarda mutlaka birbirlerine karşı kutuplarda duracaklardır. İvan İlyiç ve karısı da ortak menfaatleri peşindeyken birlikte karar alan ve konuşan çift iken, kolaylıkla karşıt taraflara geçerler. Tolstoy, İvan İlyiç'in karısının neden kızgın olduğunu asla açıklamaz, bunu evliliğin doğal bir süreci gibi gösterir, aynı şekilde bu davranışların izini evlenmek üzere olan genç kızında da görürüz.

İvan İlyiç'in Ölümü Rus edebiyatında gerçekçiliğin başladığı nokta sayılabilir. Tolstoy konuyu hızlı geçer, çünkü anlattığı yaşamöyküsünün hep bildiğimiz türden olduğunu anlamamızı ister. Farklı olan nedir, diye sormaya başlarız kendimize, bu öyküyü, bu kadar sıradan bir insanın, bu kadar sıradan ölümünü neden anlatır? Bunu anlamak için romanın

içindeki bir mantık dizisinin üzerinde durmamız gerekir.

İvan İlyiç ölmekte olduğunu duyuyor, üzüntüden kurtulamıyordu. Bütün varlığını, ölmekte olduğu inancı kaplamıştı. Fakat alışmak şöyle dursun manasını kavrayamıyordu. Kizeveter'in Mantık kitabında, "Gaius bir insandır. İnsanlar ölümlü olduklarına göre Gaius da ölümlüdür" deniyordu.

İvan İlyiç de bu mantık zincirindeki Gaius'un tek ölümlü mü olduğunu düşünerek yaşamıştı? En sıradan şey olan ölüm, neden insanın başına geldiğinde bu denli şaşırtır onu? Halbuki yetişkin yaşlarımızda ölümlü olduğumuzun bilincindeyizdir? Demek ki, bu bilinç gerçek anlamda kabul edilmiş bir düzeyde algılanmıyordur insan tarafından, çünkü her ölüm (İvan İlyiç henüz 45 yaşındadır öldüğünde) özellikle de genç sayılan ölümler, ne kadar da zor kabul edilir.

Tolstoy, insanın ölümle yüzleşmesini konu ederek aslında modern insanın kendi doğasına ne kadar uzak yaşadığının altını çiziyor. Ölümlü olduğunu bildiği halde "ölüm" sözcüğünü kullanmaya korkan ikiyüzlü olarak tanımlıyor modern insanı. Sanayi toplumunda doğadan uzaklaşan insanın, sonunda kendinden de uzaklaşacağını anlatıyor. İnsanın kendisi hakkındaki en önemli gerçeği –ölümlü olduğunu– reddetmesi, onun yabancılaştırmasının altında yatan en temel gerçek ve insan bu gerçeğe asla sırtını dönmemelidir.

Bunca ölümden söz etmek çok karamsar oldu belki, ama Tolstoy'un Hıristiyan anarşist görüşü aslında hiç iç kapatıcı değil. İnsanın doğaya ve yaşama bağlılığının belirtisi olarak, yaşamın sunduğu her şeye karşı açık olmaktan söz ediyor dinî görüşlerini açıklarken. İvan İlyiç karakteri de sonunda doğaya döndüğünde –yaşamının sadece son birkaç dakikasında bile olsa!– mutluluk buluyor.

16. Lev Tolstoy, *İvan İlyiç'in Ölümü*, çev. Nihal Yalaza Taluy, Can Yayınları, 1983.

YABANCILAŞMA

“Eee, bıktım artık,” diye ilave ettim. Bana yine Tanrı’dan söz etmek istiyordu, ama ona doğru ilerledim, son defa olarak çok az vaktim kalmış olduğunu anlatmak istedim ona. Bunu da Tanrı ile kaybetmek istemiyordum. Kendisine niçin “pederim” demeyip de “siz” diye hitap ettiğimi sorarak lakırdıyı değiştirmek istedi. Buna içerledim: “Siz benim pederim filan değilsiniz: Ötekilerden yanasınız,” dedim.¹⁷

Suçluluk duygusu ile diğer insanlar tarafından bir davranış yüzünden suçlanma, çok farklı şeylerdir. Çoğu zaman diğerlerinin bizi suçladığı davranışlarımız bizde hiç suçluluk duygusu uyandırmaz, oysa hiç kimsenin ayırdına bile varmadığı bazı düşüncelerimiz suçluluk duygusu yaratabilir.

Ahlaki doğru davranış olarak adlandırdığımız şey ne kadar toplumsal doğrular üzerine kuruludur? Bu soru Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche ve Jean-Paul Sartre gibi düşünürlerin ahlak felsefelerinin temelinde yatar. Özgür isteme sahip bir bireyin, tarihsel ve kültürel ahlak değerlerinin ötesinde, kendi ahlakını kurması ve kurduğu bu ahlak temelinde davranışlarda bulunması beklenir.

Ahlaksal olarak hangi davranışın doğru, hangisinin yanlış olduğuna karar verecek bir yetiye doğuştan sahip midir insan? Diyelim ki insan zihni inanılmaz şekilde iyi donatılmış ve doğuştan sahip olduğu düşünce yetileri onun doğru ile yanlış arasındaki farkı anlamasını sağlıyor, fakat bu durumda bile – yani neyin doğru olduğunu bildiğinde – onu doğru davranmaya zorlayan (hatta doğal olarak yönlendiren) biyolojik bir mekanizma olmadığı kesin.

Ruhsal ve zihinsel olarak en gelişmiş halinde insanoğlunun temel doğruları kendiliğinden bulduğu varsayılır. Bulamayan diğer insanların ise atalarından kalma ahlaki gelenekleri sürdürmekten yakınmadıkları görülür.

Kendi ahlakını kurmak ve buna uygun yaşamak, bu ahlakın getirdiği tüm sorumlulukları da yüklenmeyi beraberinde getirir. Bir yanlış yaptığında af dileyeceği, günah çıkaracağı, tövbe edeceği kendi dışında bir başka varlık kalmamıştır. Hesap soran ve hesap veren aynı kişidir.

İki dünya savaşı yaşamış 1940’ların gençliği için bu felsefi sorular yaşamsal önem taşıyordu. Her türlü siyasal eylemi ahlaksal doğrularla temellendirme gereği duyuluyordu, aksi takdirde doğru ile yanlış savaş ortamında birbirine kolayca karışabilirdi.

Albert Camus babasını Birinci Dünya Savaşı’nın ilk yıllarında savaşta kaybetmişti, İspanyol asıllı annesi, kardeşi, anneannesi ve felçli dayısıyla Cezayir’in Mondovi şehrinde çok zor bir yaşam sürüyordu. Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı sürerken Paris’e yerleşti. Yaşadığı dönem, aynı dönemde yaşayan bütün genç nesil gibi geleceğe umutla bakmasını neredeyse olanaksız kılmıştı. İlk romanı *Yabancı*’yı 1942’de böyle bir ortamda kaleme aldı.

Yabancı bir Arap’ı öldüren ama bu suçtan çok yalnızca kendisinden beklenen davranışları göstermediği ve toplumun kalıplarına uymadığı için cezalandırılan bir gencin yabancılaşmasını anlatır. “Yabancı”nın toplum dışına itilmesinin nedeni, taşıdığı umutsuzluğu bir duyarsızlık olarak göstermesinden kaynaklanır.

Duyarsızlık, iki anlamda ele alınır *Yabancı*'da. Birincisi, doğanın insana karşı duyarsızlığıdır. Ne denli acı olsa da, ölümle yüz yüzedir insan; besleyeceği hiçbir duygu doğayı değiştirmeye yetmez. Buna bağlı olarak da duyarsız doğaya karşı, duyarsızlaşan bir insan modeli çıkar. Ölüme, aşka, geleceğe karşı ancak duyarsız olarak hayatta kalabilir.

Yabancıda gözlemlenen en başlıca özellik kendini tamamen kadere bırakarak yaşamasıdır. Aşk yerine cinsel arzu, hırs yerine sadece zorunlu olanla yetinme vardır. Romanda yabancıнын geçmişi hakkında neredeyse hiçbir şeyden söz edilmez, daha önce tanıdığı insanlar yok denecek kadar azdır, annesinin ölümüyle tek aile üyesini de kaybeder, sık sık yemek yediğı restoranın sahibi ve birkaç komşusundan başka hiçbir tanıdığı yok gibidir, ayrıca bu kişileri de daha çok yeni tanımıştır. Aynı şekilde kız arkadaşıyla tanışmalarına da tanık oluruz, bu ilişkiyi yönlendiren de sevgi değildir.

Yabancıнын bir başka özelliğı de algılamalarında hep bir yanılsama yaşamasıdır. Kızgın Afrika güneşi sanki yoğun bir sis bulutu oluşturarak onun dünyayı algılamasına engel olur. Böylesi bir yanılsama yabancıyı hep kendi içine daha çok kilitler, dış dünya ile bağlantısı net değildir ve bu yüzden herkesten daha yalnızdır. Camus özellikle yabancı karakterini oluştururken hiçbir fiziksel özellikten söz etmez, bu da okuyucunun onu bir kültür, bir ırk ya da bir cinsle bağlantılı olarak düşünmesini engeller. Anlatılan neredeyse en soyut halinde insandır, ve insan böyle anlatıldığında bahsedilen birinci tekil şahıstaki “ben”, okuyucu tarafından “biz” olarak algılanır. İşte tam da bu yüzden nesillerdir *Yabancı* genç okurları etkilemeyi sürdürür.

17. Albert Camus, *Yabancı*, çev. Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınevi, 1973.

ÖLÜMSÜZLÜK

Ve tufan sonrası neden başladı tüm canlılar,
Acı veren yasalar yeniden, onurlu direnç,
Neden başladı insanın taşıl kemikten sabrı,
Kire bulanmış eski ruhlar verildi yeniden,
Oysa kül olan erdemin ödülü kalmalıydı.¹⁸

Bazı sorunlarım karşısında çözümsüz kaldığımda ya da değer yargılarımdan şüpheyeye düştüğümde kendimi 200 yıl sonraya veya antik çağlara götürürüm, eğer sorun o dönemde yaşasaydım üzerimde aynı ağırlıkla kalırdı diye düşünürsem, bu, o sorunun ancak yaşayarak (bir yaşam deneyimi olarak görülerek) çözülebileceğini; aksi takdirde de, yani sorun başka bir yer ve uzam diliminde kendiliğinden yok oluyorsa, zaten önemsiz olduğunu düşünürüm. Çok sevdiğiniz birini kaybetmek, hangi dönemde, hangi kültürde yaşarsanız yaşayın, her zaman acı verir. Oysa, günlük sıkıntılarımızın büyük bir çoğunluğu başka bir zaman diliminde sorun bile sayılmayacaktır.

İnsanlık tarihinin en eski öykülerinden biri milattan önce 2000 yılında Sümer dilinde yazılmış beş kısa şiirden oluşan *Gilgamiş Destanı*, aradan geçen binlerce yıl sonra bile hâlâ gözlerimizi yaşırtıyorsa, zaman içinde yıpranmayacak duygulardan bahsettiği içindir. *Gilgamiş Destanı*'ndaki öyküler, insanlığın ölüm, dostluk, cesaret gibi konulara hiç değışmeyen yaklaşımını görmemizi sağlar.

Bu şiirlerin bir kopyası Akad dilinde yazılmış 12 eksik tablet şeklinde, MÖ 668-627 yılları arasında yaşayan Asur Kralı Asurbanipal'in Ninive'deki (bugün Koyuncuk) ünlü kütüphanesinde yıllarca süren arkeolojik kazılar sonunda bulundu. *Gilgamiş Destanı* aslında yazılışından da bin yıl önce yaşamış, büyük tufandan sonra hüküm sürmüş Kral Gilgamiş'ı anlatır.

Sümer, Hitit ve Babil versiyonlarında farklılıklar olmasına rağmen, *Gilgamiş Destanı*, Sümer uygarlığının üzerine kurulan diğer uygarlıkların da temel inanç özellikleri hakkında bilgi verir. Bütün destanlar gibi, mitolojik ve tarihî bilgiler taşıdığı için farklı açılardan bakmak gerekir. Ölüm karşısında insanın çaresizliği gibi çok insanca konuların yanı sıra insanın ilahi doğasının evrimini, aydınlanma arayışını, tanrısal güçlerin gizemlerini ve insanın ikiliğini (ruh-beden bütünlüğü) anlatır. Destanı benzersiz kılan başlıca özelliği, binlerce yıl önceye ait kozmoloji ve metafizik bilgiler vermesi sayılabilir.

Gilgamiş Destanı'nda sayılar çok önemlidir. Diğer kutsal metinler gibi sayıların büyüyle donanmıştır. Gilgamiş'in üçte bir insan olması (matematiksel olarak olanaksız değil midir? Anne ve babasından başka bir güç daha mı vardır varoluşunu sağlayan?) üç rakamını tüm destan boyunca tekrarlanan bir tema gibi ortaya sürer. Ayrıca kutsal yedi rakamı da önemlidir: dostluğun yedi katlı birliktelik getirdiği, savaşa yedi savaşçıyla gidilmesi, gidilen mesafelere yedi günde varılması ya da yedi gece beklenmesi gibi...

Melih Cevdet Anday da *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* şiir dizisinde sayıları kutsal görevlerinden uzaklaştırmadan kullanmıştır. Beş dizelik beş şiir, yedi dizelik yedi şiir, dokuz

dizelik dokuz şiir ve onbir dizelik on şiir, ve son olarak onüç dizelik ve ondokuz dizelik birer şiir; bölüm aralarındaki italik ile yazılan şiirleri saymazsak dizelerin toplamı 297 eder ve bu rakam da 300 dizelik *Gılgamış Destanı*’ndan üç eksiktir.

Gılgamış’ın kurduğu Uruk kenti de yapısal olarak üçlü bir biçime sahiptir. 1) Kentin yapıları, 2) meyve bahçeleri ve 3) kil yatağı, başka deyişle, 1) yapısal, 2) tarımsal ve 3) sanayi olarak bütün oluşturur. Bu kent modeli, 1) ilahî, 2) ruhsal ve 3) bedensel özellikler taşıyan bir bütün olarak düşünülür, aynı insan gibi. Mezopotamya’da kutsal krallık kentleri, tanrıların hüküm sürdüğü cennetin, dünyadaki yansımaları olarak kurulurdu.

Birinci tablet, üçte bir insan, yapı ustası ve savaşçı Gılgamış’ı anlatır. Sümer dilinde “gis-bil-ga-mes” olarak yazılan adı, “genç kalmış (yüce) yaşlı adam” anlamına gelir. Gılgamış’ın halkı Tanrı Anu’ya yakarır: Ne babalara oğul, ne damatlara gelin kalır, çünkü Gılgamış, yakışıklı, güçlü ve erdemlidir. Tanrı Anu, üçte bir insan, üçte iki hayvan Enkidu’yu, Gılgamış’la baş etmesi için yollar.

İkinci tablet Enkidu ile Gılgamış’ın dövüşünü anlatır. Kazanan Gılgamış, kaybeden ise Enkidu olur fakat yenginin sonunda dost olurlar. Bazı metinlere göre Enkidu Gılgamış’ın hizmetkârı, bazılarına göre koruyucusu ve dostu olur. Gılgamış, Aşk Tanrıçası İştâr’ın evlenme teklifini geri çevirdiğinde, Tanrıça ceza olarak Enkidu’yu öldürür.

Gılgamış’ın ölümsüzlük arayışı böyle başlar. İlk kez çaresiz kalıyordur. İlk kez ölüme karşı kaybeden olur. Ölümle yüzleşmesi onu destanın başından beri anlatılan tanrılara özgü gücüne şüphe düşürür, ölüm karşısında çaresiz kalışı onu insan yapar. Ölümün anlamını aramak için başladığı yolculuk, yaşamın anlamını anlamasını sağlar.

Süreklilik yoktur der Gılgamış’a, kendisine tanrılar tarafından ölümsüzlük armağanı verilen Utnapiştım (ya da diğer adıyla Nuh). Her şey sürekli değişim içindedir ve bunun ötesinde bilgiye ulaşmak imkânsızdır, uyuyanlar ve ölümler aynı sıradan insanlarla asiller gibi birbirlerine benzerler, her ikisi de aynı kaderle yüzleşmek zorundadır. Destanın bu bölümünde Utnapiştım’ın bilgece sözleri destanın ölüm felsefesi niteliğindedir. Büyük tufanda sağ kalması, tanrıların acıdığı canlıları korumak için gerekli görülmüştür. Utnapiştım ve karısını görevleri ölümsüz yapmıştır, istekleri değil. Bu yüzden Gılgamış’ın arayışını gereksiz bulur. Fakat Gılgamış kendi ölümsüzlüğünü değil, Enkidu’yu hayata döndürerek yaşadığı dostluğun ölümsüzlüğünü arıyordur. Utnapiştım’e göre bu da boş bir arayıştır, çünkü ölümsüzlük bile zamana karşı direnemez, eskir; ölümsüzlük sonsuzluğa çare değildir, sadece sonsuzluğun acısını sürekli yaşatır. *Gılgamış Destanı*, Gılgamış’ın ölümsüzlük çiçeğini bir yılanla kaptırmasının ardından ağlaması ve Uruk’a dönmesiyle kesilir. 120 yaşına kadar adil ve iyi bir kral olarak kentini yönetir.

Melih Cevdet Anday’ın şiiri destanı anlatmaz, bu destan üzerine yazılan bir şiirdir. Sanki binlerce yıl önce destanı yazanlara sorular sorar. Gılgamış’ı, Enkidu’yu, ilişkilerini, tanrıları, töreleri anlamaya çalışır. Bu yazı da, Anday’ın eşsiz güzellikteki şiirini anlatan bir yazı olmadı, sadece şiire dikkat çeken, belki okumaya özendirecek bir yazı oldu.

KORKU ROMANLARI

En kayıtsız insanların bile içinde hassas noktalar vardır. Yaşamla da ölümle de dalga geçen, tamamen kaybolmuş ruhların bile dalga geçemeyeceği şeyler vardır – Şu anda kalabalıktaki herkes bu yabancıнын kıyafetinin adaba da bir espri anlayışına da sığamayacağını düşünüyor gibiydi.¹⁹

Küçükken yorganın altına girip kuzenimle birbirimize korku hikâyeleri anlatmaya bayılırdık. Korku hikâyeleri hep geceleri, özellikle elektrikler kesildiğinde aklımıza gelirdi, hele evde yalnız kalmışsak, hem korkar, hem de korkmuyormuş gibi yapardık. Korkutulmayı genelde hiç sevmesem de, çocukken vampir ve hayalet öyküleri hoşuma giderdi, hayaletlere karşı acıma ile karışık bir korku duyardım.

Aslında insanın neden korkutulmaktan zevk aldığını anlamak çok zor. Belki yaşamın sıkıcılığından bir an için uzaklaşmak isteği, belki de korkunun gerçek olmadığı düşüncesinin verdiği rahatlık. Ama her halükârda, gerilim, sanatın kendi kadar eskilere dayanır.

Gerilim dendiğinde ilk akla gelen, fantastik öğeler taşıyan eserlerdir. Bunlarda, anlatılan öykünün gerçeğe yakınlığı araştırılmaz, amaç öyküyü inandırıcı kılmaktan çok, korkutmaktır. Öykünün kahramanları vampirler, hayaletler, bedenine bir yabancıнын ruhu girmiş çocuklar, uzaydan gelen korkunç yaratıklar gibi günlük yaşamda karşılaşmadığımız (en azından benim karşılaşmadığım, neyse ki!) tiplerdir. Hikâye belli bir mantığa oturuyorsa, karakterlerin gerçekliği sorgulanmaz.

Bir tür gerilim romanı daha vardır ki bunlar okuyucuyu gerçekten sarsarak korkuturlar, çünkü her an, herkesin başına gelecek öyküler anlatırlar. Bu eserlerin “kahramanları” her gün sokakta karşılaşabileceğimiz –neyse ki fazla sık değil– insanlardır: Alfred Hitchcock’un *Sapık*’ı, Edgar Allan Poe’nun karakterleri gibi, ne kadar sıradışı olsalar da var olmaları olanaksız değildir. Öldürmekten zevk alan katillerle ruh hastası saldırganlar bu öykülerin karakterleri olarak karşımıza çıkar. Bunların çözülme noktalarında, roman boyunca fantastik sandığımız olguların aslında ne denli gerçek olduğu anlatılır. Fantastik gerilim romanlarında dekor genelde mezarlıklar, ışık almayan eski şatolar iken, gerçekçi gerilim romanlarında mekân, sıradan bir mahallede sıradan bir ev olabilir.

Gerçekçi korku kitapları bittikten sonra da korku devam eder, oysa birinci türe giren eserlerde gerilim yalnız kitap boyunca sürer. Bunun elbette ilk nedeni, gerçeğe bağlı olanların başımıza gelebileceğini hissetmemizdir. Fazla konuşmayan, garip komşularımızdan, yanı başımızda yaşayanlardan korkmamızı sağlar.

Korku kitaplarını okuma isteğimiz ile lunaparklarda korku tünellerinin çekiciliği belli bir benzerlik taşır. Aslında hayaletler, ölüm sonrası karanlık, insanlığın yüzyıllardır hep ilgisini geçmiştir. Edebiyatta da sık işlenen bir konudur hayaletler. Edebiyat tarihinin en büyük başyapıtı sayılan William Shakespeare’in *Hamlet* oyunu da bir hayalet öyküsü olarak okunabilir. Bugün anladığımız anlamda sadece korkutmak amacıyla yazılmamış olsa da, tüm kültürlerin edebiyatında hayalet öyküleri büyük bir yer tutar.

Hayaletlere, vampirlere, kara büyüye inanıp inanmadıklarını sorsak çoğu insanın yanıtı olumsuz olacaktır, en inanmayan insanda bile bu konuların iyi anlatıldığı eserler bir çekicilik taşıyabilir. İnanıp inanmamak alınan zevki etkilemez. Bu türün yazarları da okuyucunun

inanmasını beklemez. Fakat okur hep belli bir mantık bekler bu tür hikâyelerde. En başta, psikolojik bir tutarlılık gerekir. Eğer bir ölü hesaplaşmak için hayalet olarak dönüyorsa, mutlaka yaşamdayken çözemediği bir sorunu halletmesi gerekiyordur: Hayattayken alamadığı intikam vardır.

Günümüz gerilim romanlarında psikolojik derinliğe gittikçe az rastlanır oldu, bunun yerine satışı garantileyen “iğrenç” yaratıklar tercih edilmeye başlandığını görüyoruz. Anlatılan yaratıkların ortak özelliği saldırganlık, fakat tanıdığımız diğer saldırgan hayvanlara pek benzemiyorlar, yani aslan, panter ya da ayı gibi değiller, sürüngen dokusunda, yapışkan sıvı bırakan, insanda hemen bir tiksinti yaratan yaratıklar bunlar. Dev sinekler, insanlara saldıran kocaman dişli ve yapışkan derili kurbağalar (son okuduğum Stephen King öyküsü gökten yağan böyle kurbağaları anlatıyordu) ya da insanlık maskesi altına gizlenen yaratıklar.

Böylesine iğrenç yaratıkların görüntülendiği filmlerde seyirci kolaylıkla gözlerini kapatarak bazı çirkin detaylardan kurtulabilir, fakat kitap okurken bunu yapamazsınız. Yaratıkların fizyolojik ve anatomik özelliklerinin anlatıldığı satırlar okurda mide bulantısı yarattığında bile öykünün anlamı açısından atlanamayacak kadar önemlidir, yazar bu tiksinti ögesini güçlendirmek için özellikle detaylara girerek anlatır. Gerilim türleri arasında benim en az sevdiklerim bu tür yaratıkların yer aldığı romanlardır.

19. Edgar Allan Poe, *Kızıl Ölümün Maskesi*, çev. Tomris Uyar, Nisan Yayınları, 1994.

EROTİZM

Kültürün ideali, insanı, her şeyi okuyabilecek ve her şeyi görebilecek yetenekte yapmaktır. Bu yetenekle her şeyi kabul etmek arasında aşılmaz bir adım vardır, çünkü iyiyle kötü arasındaki ayrım kaybolursa toplumda hiçbir şey ayakta kalamayacaktır. Her şeyi okumalı ve her şeyi görmeli, ama her şeyin serbest olduğuna inanmak için değil, gerçeği aramak için: Özgür bir düşüncenin temel güçleri olan bilinçlilik, sağduyu ve insana saygı korunduğu sürece bunun asla sakıncası yoktur.²⁰

Her dönem sanatında bir miktar erotizm vardır, fakat bazı dönemlerde ve bazı ülkelerde çok ağır yasaklarla karşılaşmış, diğerlerinde ise komedinin bir unsuru olarak hem yazana hem de okuyana zevk veren bir tat olarak düşünülmüştür. Sanattaki erotizm incelendiğinde en şaşırtıcı şey, gelişmenin ters yönde olduğunu görmektir: İlk çağlarda çok doğallıkla kabul edilen erotizm, daha sonraki dönemlerde yasaklanmış, sanatçılar da ahlaki baskı altında tutulmuştur.

Erotik edebiyatın çağlar boyu yasaklanmasında başlıca neden olarak hep baştan çıkarıcılığı gösterilmiştir, halbuki çok az sayıda erotik edebiyat eseri okuyucuyu baştan çıkartma amacıyla yazılır. Okurun “baştan çıkmasının” ne anlama geldiği de ayrı bir tartışma konusudur: Cinselliği cesaretlendirme ya da çocukların kötü alışkanlıklar kazanmasını önlemek gibi açıklamalar yapılır. Elbette, cinselliği cesaretlendirdiği görüşü, edebiyatın diğer cesaretlendirmeleriyle karşılaştırıldığında gülünç kaçır: Cinayet romanı okuru ne kadar cinayet işlemeye cesaretlendirilirse, erotik romanlar da o denli cinselliğe teşvik eder. Edebiyatın –hatta tüm sanatların– amacı algılayan kişiye başka yaşamlar ve başka düşüncelerin varlığını göstermektir. Zayıf ruhların sanattan etkileneceği ve bu yüzden sanatların yasaklanması yerine, “zayıf ruhlar” olarak görülenlerin daha iyi eğitimle güçlendirilmesi fikrini destekleyenler neden bu denli azdır?

İlginç bir şekilde, tutucu çevreleri rahatsız eden erotizmin başında romanlarda yer alanlar gelmektedir. Plastik sanatlarda ve şiirde daha kolay kabul edilen erotizm, romanlarda yer aldığına, belki daha geniş kitlelere ulaştığı için, en ağır yasaklamalarla karşılaşmıştır.

Ama burada konumuz erotizmin neden yasaklandığı değil, erotik edebiyatın ne anlama geldiği. Bunun için yazının hemen başında pornografi ile erotizm ayrımını yapmak gerekir. *Erotik Edebiyat Tarihi*’nin yazarı Alexandrian’a göre, “erotik olan her şey, bazı fazlalıklarla birlikte, zorunlu olarak pornografiktir.” Bu tanıma, yazarın sözünü ettiği ikiyüzlülüğe düşmeden karşı çıkabiliriz. Çünkü bazı pornografik eserler hiç de erotik olmayabilir, cinsel istek uyandırmanın ötesinde okurda tiksinti yaratma amaçlı bile olabilir; öte yandan, bazı erotik eserler de hiç pornografik değildir. Bunların içinde, romantik duyguların çok şiirsel anlatıldığı ama hiç cinsellik içermeyen eserleri sayabiliriz. Bu durumda pornografi, doğrudan tinsel hazların anlatımı iken, erotizmde benzetmeler, göndermeler ve toplumsal yaşama ait başka değerler de önem kazanır. Bir başka örnekle düşünersek, bir bakış, pekâlâ erotik olabilir fakat erotik olduğu için aynı zamanda zorunlu olarak pornografik olduğunu söylemek yanlış bir “pornografi” tanımı yapıldığını gösterir.

Yapılması gereken bir başka tanımlama, cinselliği konu edinen erotik eser ile içinde erotik bölümler bulunan –konu gereği cinsellikten söz eden– eserleri ayırmak olmalı. Henry

Miller, Marquis de Sade, cinselliği konu edinen eserler yazmışlardır; diğer tarafta, edebiyat tarihinin aklınıza gelecek yüzlerce yazarı erotizmi eserlerinde konu gereğince kullanmışlardır. Bu ikinci tür öylesine geniş bir yelpazede yazarları toplar ki, Shakespeare, Baudelaire, Goethe'yi de dahil edebiliriz fakat erotik edebiyat tarihinden söz ettiğimizde ikinci tür yerine, cinselliği konu edinenler akla gelmelidir.

İlkçağ'ın neşeli erotizm izini taşıyan eserler Ortaçağ'da da devam etmiştir. Boccaccio'nun *Decameron* (çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, 2009), Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri* (çev. Nazım Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, 2006) ve yine aynı dönemde yazılan şiirler Rönesans edebiyatındaki erotik eser sayısının artmasına neden olmuş fakat Rabelais dışında diğer Rönesans yazarları çağımıza ulaşamamıştır. Bunun bir nedeni, edebî değerlerinin fazla yüksek olmaması, diğer bir nedeni de ilerleyen yıllarda dinî baskıların artmasıdır.

Erotik edebiyatın en uç noktasında bulunan ve yazıldığı günden beri tartışmalara neden olan yazar kuşkusuz Marquis de Sade'dır. 1740 yılında soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Sade, 2000 yılı yapımı Philip Kaufman'ın *Düşlerin Efendisi* filmiyle yeniden gündeme gelmiş, kitapları yeni baskılar yapmıştır. Film, hiçbir şekilde Sade'ın yaşamöyküsünü yansıtmıyordu ve biyografik hatalarla doluydu, buna rağmen, Geoffrey Rush'ın çizdiği Sade karakteri çok etkileyiciydi. Filmden özellikle bir sahne beni çok etkilemişti: Joaquin Phoenix'in canlandığı rahip bir sahnede gözaltında tuttuğu markiye bir edebiyatçı olmadığını, sadece çok iyi gramer bilen bir sapık olduğunu söyler. Gerçekten de çok yerinde ve güzel bir dille yazdığı için edebiyatçı sayılan Sade'ın bu övgüyü hak etmediğini çok kereler düşünmüşümdür. Edebiyat tarihi boyunca bazen dil bilgisi ve ustalığı edebiyatla karıştırılmıştır, Marquis de Sade gibi.

Sodom'un 120 Günü (çev. Birsal Uzma, Çiviyazıları, 2000) Sade'in bir edebiyatçı olmadığını açıkça ortaya koyuyor, fakat bir yandan da sanki herkesin aşağıladığı ve sapıklık olarak nitelendirdiği özelliği ile gurur duyuyor yazar. Roman karakterlerini kendisi "iğrenç" olarak niteleyerek, kendini de daha ahlakçı bir konumda tutmayı başarıyor.

Marquis de Sade hakkında yazılanlar, yazarın iki kişilikle yazdığını ortaya koyar. Bir yanda fantezileri, öte yanda felsefi olmaya çalışan yönü birbirleriyle çatışma içindedir. Neredeyse ikinci kişilik birincisini yargılar gibidir. Anlattığı sapıkça zevklerin hepsini sapıkça bulduğunu yazar kendisi dile getirir. Ayrıca, bir insana sonsuz özgürlükler verildiğinde, kişinin mutlaka ahlaksal açıdan yoldan sapacağı inancı vardır:

İşte, kuşkularının yanlış yola saptırdığı insan budur! İşte, eğer zenginlikleri, itibarı ya da konumu onu yasaların üstüne yerleştirirse insan budur!

SEKS VE KADIN

Şansıma, arkadaşım Amalita arayıp bana her şeyi anlattı. Mükemmel kadınların neden çoğunlukla yalnız kalıp bu durumdan memnun olmadıklarını, ama neden tamamen umutsuz da olmadıklarını açıkladı. “Ooo, tatlım,” diye şakıdı telefona. Keyfi yerindeydi, çünkü bir önceki gece yirmi dört yaşında bir hukuk öğrencisiyle sevişmişti. “Herkes New York’taki erkeklerin harika arkadaşlar ve berbat kocalar olduklarını bilir. Geldiğim yer, Güney Amerika’da şöyle bir deyiş vardır: Yalnızlık, kötü bir eşten daha iyidir.”²¹

Geçenlerde yabancı bir gazetede gözüme bir araştırma yazısı ilişti: makalede söylenene göre, önümüzdeki on yıl içerisinde kadınların yüzde kırkı bekâr ve yalnız yaşıyor olacaktı. Bu durumun başlıca nedeni olarak, Batı’daki yaşlı nüfusun çoğalması, evliliklerin bu uzun yaşama dayanmaması ve en önemlisi de erkeklerin artık evlenmekten korkması gösteriliyordu.

Son yıllarda bekâr kadınların yaşama bakışını, erkeklerle ilişki zorluklarını, komik bir dille anlatan çok sayıda kitap yayımlandı. Bu kitaplardaki kadın tiplerini sıradan –ve sıradışı– bir Türk kadınına epey uzak olmasına rağmen Türk okuru tarafından ilgiyle karşılandı. Belki Batı’daki hemcinslerinin sorunlarının ve yaşamlarının hafifliği ilgi çeken.

Helen Fielding’in *Bridget Jones’un Günlüğü* (çev. Dost Körpe, Handan Hazar, Gendaş Kültür, 2000) ve ardından da Candace Bushnell’in *Sex and the City* kitapları okyanusun farklı yakalarında geçse de benzer karakterlerle dolu romanlar. Kadınların yakın dostu olabilen ve birlikte dedikodu yapma keyfine vardıkları eşcinsel erkek arkadaşlar, sevgililerini telefon başında bekleten egoist erkekler, artık çocuk doğurmaya ve evlenmeye zamanı azaldığını hissettiği için hırçınlaşan kadınlar, bol içkili sosyal ortamlar, kalıcı ilişki arayanlar ama uzun vadeli ilişkilerin sıkıcılığının farkında insanlar... bir bakıma kadın-erkek ilişkilerinin belirlediği yaşamlar.

Bu kitapları okurken doğal olarak bir yüzyıl öncesinin kadın romanlarını düşünüyor insan. Brontë kardeşlerin ve Jane Austen’in anlattıkları genç kızların da yaşamlarının erkek ilişkileri tarafından ne denli belirlendiği geliyor akla. Çağdaş, bağımsız ve başarılı – bunun anlamı iyi para kazanan – Jane Eyre’lerin en büyük farkı, kadınlıklarını gizli tutmamaları. Oysa Jane Eyre’in çalışabileceği ve para kazanacağı tek ortam bir ailenin küçük kızına mürebbiyelik yapmaktı. Giysileri dikkat çekmeyecek şekilde, kadınlığı gizlenmiş, güzelliği sıradanlığın altında ezilmiş olmalıydı. Bir başka önemli nokta da asla evin hanımı ile beyin arasına girmemesiydi. Anna Karenina’nın ağabeyinin evinde olduğu gibi evin “beyiyle” ilişkiye girdiğinde hemen işine son verilir ve bir daha başka yerde iş bulması olanaksız olurdu.

Bir dönem Batı edebiyatına baktığımızda, kadınların tek iş bulma olanaklarının ev ortamı olduğu görülür. İyi eğitim gören akıllı genç kızların evlerde mürebbiye ya da John Fowles’in *Fransız Teğmenin Kadını* (çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, 2008) romanında olduğu gibi yaşlı ve varlıklı bir kadının bakımını üstlenmek şeklinde olurdu. Mürebbiyelik yapan genç kadının aynı zamanda iyi piyano çalması, resme ve güzel sanatlara yatkın olması, edebiyata ilgi duyması, hatta evin büyük kütüphanesinden zevkle faydalanması beklenirdi.

Ayrıca bunca bilgi ve zekâyı da asla göstermemesi istenirdi.

Sex and the City'de anlatılan kadınlar ise, yüksek topuklu ve marka giyimleriyle mutlaka girdikleri barlarda baş döndüren kadınlardır. Hepsi fazla kilo almamaya özen gösterir, erkek konuşmaktan sıkıldıklarında konu yeni rejimlere ve ne kadar kilo verdiklerine gelir. *Bridget Jones'un Günlüğü* konuya daha alçakgönüllü ve içten yaklaşır, Bridget Jones karakterinin gerçekte benzemek istediği kadın *Sex and the City*'de anlatılan tipler gibidir.

Elbette sözünü ettiğimiz bu iki eser edebî kaygıyla yazılmamıştır. Brontë'lerin ve Austen'ın romanlarından ayıran en önemli farklılık budur fakat kadının bir yüzyıl sonra hâlâ kendi kimliğini bulma arayışını bir erkekle kuracağı ilişkinin belirlediği izlenimi vermeleri açısından çok ilginçtir. Ayrıca bu romanların gönderme yaptığı kadınlar, eski zamanların mürebbiyelerinden çok, belki de 1233 yılında Papa tarafından ölüme mahkum edilen kedi sahibi "cadı"lara daha yakındır. Sadece Ortaçağ'da değil, çoğu toplumda yalnız yaşayan kadınlar tehdit olarak görülmüşlerdir.

Bridget Jones gibi birine çok farklı kesimlerden kadın ve erkeklerin ilgi duymasının nedeni benzer deneyimler yaşamış olması olmasa gerek. Bridget Jones'un içinde bulunduğu ikilem de ayrıca ilgi çeker. İkili ilişkilerin karşıtı olarak özgürlüğün görülmesi belki en önemli noktadır. "Özgürlük" eşittir "evli olmama" şeklinde alındığında ne anlama gelir? Ne yapmak için özgürlük? Bridget Jones yeni insanlar tanımakta özgürdür elbette ama özgür bir kadın olduğunu söylemek çok zordur. Bir ilişkide denge ve bağımsızlığın aynı anda barınması bir çelişki şeklinde verilir. Aslında evlilikten korktuklarıyla yakınılan erkekler değildir sadece, evlenmek isteyen erkekleri de dengi bulmayan kadınlar, hatta onları küçümseyen bir bakış hâkimdir. Kadının da yüzyıllardır süren evlenme isteğinde büyük bir değişim olmuştur.

Sex and the City'yi ele aldığımızda da, kadın kahramanların sunduğu ahlak anlayışının aslında belki benimsenmemiş olduğu görülüyor. Bol içki içen, istediği erkekle yatan ve dilediği kadar eğlenen dört "özgür" kadın, aslında sonunda hep hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığında çok hüznü bir şeyler hissedilir, sanki kalıcı bir ilişki özlemiyle yaşarlar ve o kalıcılığı bulamadıkları için hırsla –yine dönüp dolaşıp– erkeklere saldırırlar. *Sex and the City* gibi kitapların bunca ilgi görmesinin birinci nedeni, belki de yücelttikleri yaşam biçimini anlamsız kılışlarıyla ilgilidir.

EŞCİNSELLİK TEMASI

Bazı yerlerimi kurulamayı unuttuğumu fark etti, gülererek elimden havluyu alıp sanki bir çocuk ya da sevdiği kadınmışım gibi korkusuzca beni kurulamaya başladı. Kendimi gevşekçe onun ellerine bıraktım, beni daha iyi tutabilmek için bana sarıldı göğsüne bastırdı; çıplak tenlerimizin tatlı dokunuşu muhteşemdi. Ruhumun hep hasret kaldığı çözümsüz duygular bir ölçüde tatmin olmuştu; o da aynı şeyleri hissediyordu. Her tarafımı kurulayıp ısıttığında beni bıraktı, kahkahalar dolu bakışlarla birbirimize bakıyorduk ve o an için sevgimiz kusursuzdu, daha sonraları bir kadına ya da erkeğe duyacağım sevgilerin hepsinden daha kusursuzdu.²²

İçlerinde başyapıtlar olmasına rağmen, edebiyat tarihinin pek sözü edilmeyen, okul kitaplarında adı bile geçmeyen bir dizi eser vardır. Birçoğu erotik edebiyat sınıfına girmediği halde erotik sayılırlar.

Edebiyatta eşcinsellik temasını ele aldığımızda, yazarların cinsel tercihlerini değil, daha çok işlenen karakterlerin cinsel deneyimlerinden söz edebiliriz. İlk karşımıza çıkan soru, eşcinselliğin bir eylem mi, yoksa bir kişilik tanımı mı olduğudur. Sırf cinsel eylem olarak görüldüğünde doğal olarak erotik edebiyat kalıpları içine girer, fakat bir bütün olarak kişiyi ele aldığını düşünürsek, tüm edebiyat eserlerinin yaptığı gibi bize bir dünyanın çok da bilinmeyen bir yüzünü, yaşamın bilinçli olarak karanlıkta bırakılan bir yönünü yansıtır.

Platon'un diyaloglarından sonra edebiyat tarihinde ancak tek tük rastlanan tema, XX. yüzyılın başlarında saygıdeğer yazarlar konuyu ele alıncaya dek (MÖ 400 ile MS 1900 gibi inanılmaz uzunlukta bir zaman dilimi) yüzyıllarca dinî baskılar yüzünden tamamen yok sayılmıştır. Kesin bir çizgiyle olmasa bile bu temayı işleyen eserleri iki döneme ayırabiliriz: XX. yüzyıl başında gizli bir egzotizm taşıyan eserler ile yüzyıl sonlarında AIDS sendromuyla neredeyse ölüm edebiyatına dönüşen ikinci dönem. İlk eserlerde karşımıza çıkan duygusal ve neredeyse romantik anlatım, estetik bir güzelliğin yüceltilmesi, daha sonraki yıllarda cinsellik ağırlıklı olarak ifade bulmuştur.

İlk dönem için, 1915 yılında yayımlanan Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm* (çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, 2011) D.H. Lawrence, Henry James gibi yazarların eseri de göz önüne alındığında, hepsinde ortak özellik olarak genç bedenin estetik açıdan yüceltilmesi görülür. Bu eserler asla cinselliğe dökülmeyen estetik duygular temelinde işlenmiştir. Aktarılan duygunun tüm günahlardan arınmış saf bir sevgi olarak öne çıkması için roman kahramanları hep belli bir uzaklıkta durur ve hissettikleri ancak ruhsal tatmindir.

Hindistan'a Bir Geçit (çev. Filiz Ofluoglu, İletişim Yayınları, 2010) gibi İngiliz edebiyatının başyapıtlarına imza atmış yazar E.M. Forster, 1910'larda tamamladığı *Maurice* (çev. Sadri Ülkü, İletişim Yayınları, 1994) adlı eşcinsel temalı romanının ancak ölümünden sonra yayımlanmasına izin vermiştir. 1970 yılında 91 yaşında ölen Forster'in romanının 1971'de yayımlanmış olması, yazarların üzerindeki baskıyı anlamamız için yeterlidir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra yazılan eserlere baktığımızda ise çok farklı bir anlatım görürüz. Bir yanda ticari amaçla yazılan pornografik eserler çoğalırken, diğer yanda dinlerin baskısından tamamen kurtulmuş cinsellik ağırlıklı –fakat ticari olmayan– edebî eserler piyasada görülmeye başlar. 60'lı yıllarda André Gide'in büyük bir içtenlikle tuttuğu

Günlük (çev. Mehmet Usta, Bahar Yayınevi, 1999), yetişkin bir erkeğin cinselliğini anlama sürecini; Christopher Isherwood'un *Tek Başına Bir Adam* (çev. Fatih Özgüven, Metis Yayınları, 1987) California'da yaşayan İngiliz bir profesörün yakın çevresi ile ilişkisini, sosyolojik bir araştırmaya eğilir gibi titizlikle kendilerini anlatmaları –ve anlamaları– tarzındadır. Bu eğilimin tam karşıtı olarak, William Burroughs'un *Çıplak Şölen* (çev. Üçel Birlik, Altıkırkbeş, 2006) ya da Gore Vidal'in *Myra* (çev. İrem Sağlamer, Ayrıntı Yayınları, 1995) kitapları eşcinselliği en itici, hatta tiksindirici yönleriyle, marjinal bir yaşam tarzı kalıplarıyla anlatır. Gide'in anlattığı dünyada klasik müzik dinleyen, sanatla ilgili, politik görüşleriyle etrafta saygın biri olarak tanınan entelektüel, Burroughs'un dünyasında, sokak köşelerindeki kirli tuvaletlerde eroin kullanan, bataklıkta yaşayan biridir. Hemen belirteyim, bu ikinci türe giren eserlerin edebî değerleri birinci türden daha az değildir, sanat kaygısıyla yazılmış, acı deneyimleri yapmacıksız anlatışlarıyla az rastlanan üsluba sahiptirler.

Okuyucunun dikkatini çekecek bir nokta, sevgili olan erkeğin beden güzelliğine fazlasıyla dikkat çekilmesi olabilir. 90'lı yıllara kadar yazılmış eserleri incelediğimizde, neredeyse "süper-insan" gibi, her zaman genç, aşırı yakışıklı, bakımlı ve şık giyinen kahramanlar, asla yaşlı ve hasta değildirler. Erkek bedenine övgü aşırıdır. Halbuki aynı temayı işleyen kadın kahramanların güzelliğine neredeyse hiç dikkat çekilmez.

Bir başka ortak nokta roman ve öykülerin neredeyse hep kent yaşamını anlatmasıdır. Kahramanlar çoğunlukla kentsoylu, öykü ise Paris, Londra, San Francisco gibi büyük şehirlerin dekorunda geçer. Bir de Paul Bowles'ın ve André Gide'in eserlerindeki gibi Afrika, Ortadoğu ya da Asya'da yaşamayı seçen, kendi çevresinden kopmuş karakterler vardır. Bunun nedeni kahramanların çoğu zaman yakın çevresi ve ailesi tarafından reddedilme korkusudur; ancak alışageldiği çevreden koparak kendini tanıma olanağının görünmesidir.

Bir de sansür ve dışlanma bazında olaya yaklaşmamız gerekir. Kütüphaneler dolusu kadınla erkeğin aşkını anlatan romanların aksine eşcinsel temalı eserler çok fazla sansürle karşılaşır. Dünyanın hâlâ birçok yerinde yazarları da dışlanmayı göze almak zorundadır. Toplumu olumsuz etkilediği görüşüyle çok sayıda eser ya hiç basılmamış ya da basıldıktan sonra toplatılmıştır.

Yazarlar romanlarında ne denli kendilerini ortaya koyar sorusu da karşımıza çıkar. Jane Austen hiç evlenmediği halde evlilik üzerine yazmış, Oscar Wilde bir kadınla tutkulu aşk yaşamadığı halde bu duyguları anlatabilmiş, Tolstoy, *Anna Karenina*'da bir kadının hislerini erkek olmasına rağmen (belki de kadınlardan daha iyi) dile getirebilmiştir. Bu eserlerde ardındaki sanatçı sorgulanmadığı halde, eşcinsel kahramanların yer aldığı eserlerin yazarları kendi cinsel tercihlerinin fazlasıyla sorgulandığına tanık olurlar. Yazarlıkları, cinsel tercihlerinin gölgesinde kalır.

ÇERÇEVE ÖYKÜ

(...)

Bahsettiğim mevsimde günlerden bir gün,
Southwark'ta Tabard Hanı'nda konaklamışken ve bütün
Kalbimle hazırken Canterbury'ye
Varan o uzun yolu at sırtında gitmeye,
Akşamüstü yirmi dokuz kişilik
Bir kafil e geldi hana, değişik
İnsanlardı her biri ve tesadüfen
Birliktelerdi Canterbury'ye gitmek isteyen
Bu hacı adayları. Odalar, ahırlar yeteri
Kadar genişti, rahattı herkesin yeri.
Uzun sözün kısası, gün battığı zaman
Hepsiyle görüşüp dost olmuştum çoktan
Sözleşmiştik “sabahleyin erkenden” diye,
İşte bu yolculuğu anlatır bu hikâye.
Ama vakit varken, başlamadan söze,
Tepetaklak dalmadan öykümüze,
Biraz yoldaşlarımdan söz edeyim.
Kim olduklarından, sınıflarından ve giyim
Kuşamlarından, davranışlarından söz edeyim biraz...²³

1390'larda tamamladığı *Canterbury Hikâyeleri* Geoffrey Chaucer'in başyapıtı sayılır. Bu eserinde Chaucer, 30 kadar hacının Aziz Thomas Becket'in anıtmezarına yaptıkları hac yolculuğu sırasında düzenledikleri öykü yarışmasını anlatır. Kitabın iskeleti, çok farklı kişilerin biraraya gelmesini konu edindiği için yazar bunu değerlendirip kitap içinde farklı tür denemelere girişir. Şövalye, değirmenci, rahibe, memur gibi toplumun çeşitli tabakalarından gelen insanların ağzından Chaucer, masal, şövalye romansı, vaaz, astroloji bilgileri, aziz öyküsü, hayvan masalı gibi birbirlerine benzemeyen türleri bir çatı altında toplayabilmiştir. Bu farklı türlerin dağınık bir yapı sergilememesini de çerçeve öyküye borçludur.

Çerçeve, değişik yapıda öyküleri gevşek bir yapı içinde birleştiren öyküye denir. *Binbir Gece Masalları*'nda (çev. Alim Şerif Onaran, Afa Yayınları, 1992), vezirin akıllı kızı Şehrazat'ın, kendini, kızkardeşi Dünyazat'ı ve ülkenin diğer genç kızlarını kurtarmak için her gece kocası hükümdar Şehriyar'a bir masal anlatması ve şafak sökerken masalı en heyecanlı yerinde keserek bir sonraki güne kadar hayatını kurtarması ve 1001 gece boyunca anlattığı masallarla kocasının güvenini kazanması, anlattığı masalların çerçevesini oluşturur. Bu çerçeve oturduktan sonra, artık Şehrazat'ın anlattığı masalların birbirlerini takip etmeleri ya da birbirlerine benzemeleri gerekmez. *Binbir Gece Masalları*'nın belki tek ortak özelliği her bir masalın kendi içinde bir ders, bir öğüt vermesidir.

Edebiyat tarihinin en bilinen çerçeve öykülerinden biri de Boccaccio'nun *Decameron*

(çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları 1996) kitabındadır. Chaucer (ykl.1340-1400) gibi XIV. yüzyılda yaşamış olan Boccaccio (1313-1375) Rönesans hümanizminin temelini atmış yazarlardan biridir. *Decameron*, yedisi kadın on gencin Floransa'daki veba salgınından kaçarak bir kır evine sığınmaları ve burada kaldıkları onbeş gün boyunca seçtikleri konularda sırayla öykü anlatmalarıyla geçer. Bazı günleri kişisel işler ve ibadete ayırdıkları için öykü anlatmak için geriye on gün kalır. "On Günlük İş" anlamına gelen *Decameron* başlığının da anlamı budur. Her günün sonuna doğru gençlerden birinin söylediği bir şarkı eşliğinde dans edilir. On gencin, on gün boyunca anlattığı yüz öyküyü Boccaccio, diğer sözünü ettiğimiz çerçeve öykülerden daha sıkı bağlamıştır. *Decameron*'da on gencin kır evinde bulunma hikâyesinin dışında, her gün için de ayrı bir çerçeve vardır. Böylece ana çerçevenin dışında, konunun belirlenmesiyle de her gün daha küçük bir çerçeveye oturtulur ve bu yüzden anlatılan öyküler ile çerçeveler birbirlerinden ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Chaucer'in farklı yaş grupları ve farklı sosyal konumdaki insanlarıyla karşılaştırdığında, Boccaccio'nun on genci, benzer burjuva geçmişleriyle, toplumun farklı kesitlerini değil, daha çok geleneklere saygılı ama değişimlere açık, önyargısız, bireyselleşme çabaları içindeki bir yaşam tarzını yansıtır. Kitabın kahramanları sanki Ortaçağ'ın katı koşullarını, vebadan kırılan Avrupası'nı geride bırakmak hatta unutmak isterler; yüzlerini Rönesans'a, geleceğe ve hümanist görüşlere çevirmişlerdir.

Decameron konu ve biçim açısından ne kadar Ortaçağ romanslarını andırsa da, duyarlılık ve kişilere yaklaşım açısından da o denli yenidir. Boccaccio bu eserinde insanın yazgısıyla yüzyüze gelmesini, ki bu Ortaçağ'ın çok sevilen konularından biridir, ama yazgısına boyun eğmeden onu alt etmesini, hatta erdemini kullanarak durumdan faydalanmayı öğrettiğini anlatır. Rönesans felsefesi de erdem ile yazgının karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Boccaccio'nun yaşam felsefesinde, kendisinden yıllar sonra gelişecek varoluşçu felsefenin izlerini görmek çok şaşırtıcıdır. *Decameron*'da çizdiği insan portresini, yaşamı acı duymadan kabul eden, trajik olaylarla karşılaştığında kendi seçimlerinin sonuçlarına katlanmaktan kaçınmayan insan ortaya koyar. İnsan daima kendi eylemlerinin sonuçlarına katlanmalıdır. Boccaccio'nun ve dolayısıyla Rönesans'ın en temel düşüncesi bir yandan insanın gücünü anlaması, diğer yandan da kendi elinde olmayan koşullara karşı da dayanıklı olmasıdır. İnsanın elindeki güç de, tabii ki aklıdır. Fakat bu, yazgıyı engellemeye yetmez. Böylece insanın akıl yoluyla kendi sınırlarının farkına varması ve bunları belirlemesi yeni çağın gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır.

Öte yandan, insan doğasının Rönesans'ta yeniden tanımlanmasının yanı sıra bir de yeni gelişen etik ve estetik değerler boyutu vardır. *Decameron*'un özgürlükçü, önyargısız ve şehvetli bölümleri bugün bile bir kesim tarafından şaşırtıcı bulunabilir. Fakat Boccaccio, en erotik bölümlerinde bile etik gerçekleri göz ardı etmez. Ne denli tensel olsa da, tinsel duyarlılık hep vardır, ayrıca ahlaksal bir temele oturtmadan öyküleri ele almaz.

İşte bu nedenlerden dolayı, *Decameron*'un çerçeve öyküsü farklı bir önem kazanır. Öyküler ortak bir tema çevresinde örülmüş, hem göreneklere saygılı, hem de bireysel davranışlar konusunda önyargısız olabilen iyi yetişmiş burjuvaların yaşam tarzını yansıtır. Chaucer'in öyküleriyle karşılaştırıldığında da, genelde daha dünyevi öykülerdir. Her iki yazarın ortak özelliği ise asıl amaçlarının eğlendirmek olmasıdır, öykülerin didaktik yanları yok gibidir.

Çerçeveleme tekniği çağdaş edebiyat örneklerinde ender rastladığımız bir türdür. Ancak, Italo Calvino'nun *Kesişen Yazgılar Şatosu* (çev. Semin Sayıt, Can Yayınları, 1997) adlı öykü kitabı hem konusu, hem de türü açısından XIV. yüzyıl çerçeveleme hikâyelerini çağrıştırır. Sık bir ormanın ortasında bir şatoda buluşan insanların tarot kâğıtlarını açarak birbirlerine öykü anlatmalarını konu eder. Aslında öykü anlatanlar, tarot falının karakterleridir, bu yüzden öyküler tamamen sessizlik içinde anlatılır. Sınırlı tarot kâğıtları birbirlerinin içine geçerek sonsuz sayıda öykü anlatma olanağına kavuşurlar. Calvino'nun öyküsü diğer sözünü ettiğimiz kitaplardan çok daha sıkı bir çerçeveleme kullanır, çünkü öykülerin sonunda açılan tarot kâğıtları orada bulunan herkesin kendi öyküsünü anlattığı gibi, bir de bütün oluşturur. Sanki yaşamın farklı tabloları, yaşamın kendi portresini çıkartıyordur.

23. Geoffrey Chaucer, *Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, YKY, 2006.

TARİHÎ ROMAN

Çoğu roman okuru, Roma tarihini Robert Graves'in *Ben, Claudius*'undan, Bizans İmparatorluğu'nu Gore Vidal'in *Julian*'ından, Napoleon'un Rusya'ya saldırmasını Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanından bilir. Daha garibi, Claudius deyince aklına, televizyon dizisinde oynamış Derek Jacobi; Mozart denildiğinde *Amadeus* filminde pembe peruk denerken attığı kahkahayla Tom Hulce gelir. Tarihçileri ve biyografi yazarlarını kızdırsa da, elimizde olmadan daha popüler olan, gerçeklerden uzak kurgusal versiyonlar aklımıza takılmıştır artık, çok ender olarak tarih kitaplarını araştırıp bu bilgiler doğru mu değil mi bakarız.

Tarihî romanda, tarihin belirli bir dönemine ait kültür, ideoloji, davranışlar ve ahlak kuralları canlandırılır. Yazar, kendi çocukluğunu ya da dedesinin yaşamını anlatabilir fakat "tarihî roman" kategorisine girmesi için kurgunun mutlaka belli başlı bazı tarihî olaylar ışığında verilmesi gerekir. Sıradan yaşamların, bir dönemin olayları tarafından nasıl etkilendiği sergilenir.

Tarihî romanlar bazen gerçek yaşamöyküleri üzerine kurulur, bazen gerçek ile kurgu karıştırılarak verilir, bazılarında da belirleyici olan sadece yer ve tarihtir, yaşamöyküleri tamamen yazarın kurgusudur. Gerçek yaşamöyküleri üzerine kurulu olan *Ben, Claudius* (çev. Deniz Ülken, Adam Yayınları, 1987) birkaç nesil boyunca İmparatorluğun –Augustus, Tiberius, Caligula ve Claudius tarafından– nasıl yönetildiğini, girdikleri savaşları, evliliklerini, çıkardıkları kanunları temel alarak ve çok az kurgusal karakter ekleyerek anlatmıştır. Tarih kitaplarına girmeyen detaylarla süslenmiş olmasına rağmen, o dönem hakkında gerçek bilgilerle doludur. Tüm bu gerçek bilgilere rağmen sıkıcı olmamasını da belki o dönemin zaten var olan renkliliğine ve yazarın hayal gücüne borçludur.

Bir başka tarihî roman örneği, John Fowles'ın *Fransız Teğmenin Kadını* (çev. Aslı Biçen, Ayrıntı Yayınları, 1999) yazıldığı 1969 yılından tam yüzyıl öncesinin dünyasını anlatır. Fowles, XX. yüzyıl okuru için yazdığını sık sık vurgular: örneğin romanın başkahramanı Charles'ın zihni, gizemli kadın Sarah hakkında bilgi edindiğinde, atom bombası düşmüş bir kentin sessizliğine benzetilir. Bu benzetme, Charles'ın ruh halini ne kendine ne de romanın diğer kahramanlarına anlatır, ancak yazarın okur olarak kimi seçtiğini ve hangi çağda yazdığını unutmamamızı sağlar. Geçmiş bir dönemin öyküsü olsa da, yazar bugüne aittir ve bugünün sanat anlayışıyla yazar. Bugün bize saçma gelecek katılıktaki ahlak kurallarını romanın bütünü içinde kabul edilebilecek şekle sokması, dönemin havasını yaratması gerekir çünkü öykü ancak roman kahramanlarının yaşam şartlarını yeterince iyi anladığımızda anlam kazanır.

Bu durum yazar açısından kuşkusuz bir ikilem yaratır: kendisi de kitaplardan öğrendiği bir dönemi, kendi çağının okuru (ve de gelecek nesil okurlar) için yeniden canlandırırken mutlaka kendi izlenimlerinden yararlanacaktır; başka bir deyişle izlenimlerini, bugünün dili ve anlatımıyla geçmişe oturtacaktır. Tarihi "olduğu gibi görmek" diye bir şey söz konusu olmadığı için, geçmişe ancak kendi çağının açısından bakacaktır. Örneğin, yüzyıllardır birçok resim, tiyatro eseri, film ve romana konu olan Kleopatra, her çağın sanat eserinde farklı betimlenmiştir. Shakespeare'in *Kleopatra*'sı bir başkasından daha gerçeğe yakın

değildir, her biri Kleopatra'nın kendinden çok, yaratıldıkları dönemi yansıtır. Ayrıca bir de yaratan sanatçının kişiliğini üzerinde taşır. Her yeniden yaratılışıyla Kleopatra, tarihsel gerçeklikten biraz daha uzaklaşır. Günümüzde artık Kleopatra'yı, Elizabeth Taylor'ın ağır makyajlı ve kaprisli yorumladığı formdan kurtarmamız büyük olasılıkla imkânsızdır. Bugün ortaya konulacak bir Kleopatra yorumu bize daha yakın gelse de, ilerde mutlaka bugünü yansıtan makyaj, moda davranışlar, vb. etkisiyle yadırganacaktır.

Bütün bunlardan, sanatın, tarihin her dönemine öznel baktığı sonucunu çıkartabiliriz, bunun nedeni, tarihin belirsizliklerle dolu bilgilerden oluşması değil, sanatçının tarihe, kendi kurduğu dünya perspektifinden yaklaşmasıdır. Ve hemen eklemek gereken bir başka nokta da, sanatın tarihsel bir işlevi olmadığıdır. Sanatçının doğru söylemek gibi görevi olmadığı için, sadece eserin bütüncül anlamda tutarlı olup olmadığı konusunda yargılanabilir.

Tarihsel eleştiri

Bir roman eleştirisi genellikle farklı boyutlarda aynı anda yapılır. Metin incelemesi, form analizi ve tarihsel eleştiri olarak kabaca üçe ayırabiliriz. Metin incelemesi karakterleri, olay akışını ve dili yakından incelerken, form analizi de yapısal olarak metne yaklaşır. Tarihsel eleştiri ise, tarihî veriler ışığında metnin analizine dayanır. Burada esere yazıldığı dönemin tarihi, anlatılan öykünün tarihi ve sosyal şartlar çerçevesinde bakılır; ayrıca yazarın yaşamöyküsü ile roman arasında kurulabilecek bağlantılar, roman konusunun oluşumundaki etkenler araştırılır. En önemli tutarlılık kuşkusuz romanın ele aldığı zaman dilimini ne denli doğru verilerle anlattığıdır. Metin ve form incelendiğinde, edebiyat eserinin kendisine bakılırken, tarihsel eleştiride dış etkenler önem kazanır. Romanın dışındaki dünya ile bağlantısı ve bu bağlantıların ne denli güçlü olduğuna bakılır.

Tarihsel eleştiri açısından bakarken bile asıl amacın romanı daha iyi anlamak olduğunu unutmamak gerekir. Tarihî roman, okurun tarihi daha iyi anlaması için yazılmaz, olsa olsa yazarın o tarihi nasıl gördüğünü anlamaya yarayabilir, bunun dışında diğer romanların verdiğinden daha fazlasını vermesini beklemek yanlış olur.

Fransız Teğmenin Kadını romanında, XIX. yüzyılı anlatan bir XX. yüzyıl yazarı olduğunu sık sık hatırlatan Fowles, kitabın başlarında “bizi ödevlerimiz mi yönlendirir?” diye sorduğunda, “ödev” sözcüğünün yanına bir belirteç koyarak sayfanın altında Victoria çağının büyük yazarlarından George Eliot'ın “ödev” tanımını koyar. Böyle yapmakla kendini anlattığı çağdan uzaklaştırır, ve bırakır açıklamayı o dönemde yazmış başka biri yapsın. Hemen Fowles'in çabasının, Victoria çağını en iyi anlatan yazarı olmak olmadığını anlarız biz de, bunu zaten Charles Dickens, Thomas Hardy gibi yapması olanaksız olduğundan, Fowles kendisine o dönem sanatçılarının farkına varmadıkları, belki bilerek baskı altında tuttukları ya da en basit şekliyle bilmedikleri olguları ortaya çıkarma görevi verir.

Romanın anlattığı tarihle anlatıldığı tarih arasındaki farkın açıkça ortaya konması, sadece tarihî romanın sahteliğini ortaya koymakla kalmaz, belki de tüm romanların sahteliğine (ya da sanallığına) dikkat çeker. Yine romanın bir yerinde Fowles, “Anlattığım öykünün tamamı benim hayal ürünümdür. Yarattığım bu karakterler de, asla benim zihnim dışında varlık bulmadılar” diye yazar.

Aslında belki bu tümceyi Robert Graves aynen tekrarlayabilirdi, onun yarattığı karakterler ne denli gerçeğe yakın olsalar, adları bilinse, büyük Roma İmparatorluğu'nun en görkemli günlerine imza atmışlarsa da, bu romanın içinde, roman kahramanı olmanın dışında varlıkları yoktur. Roman kahramanları tarihî gerçeklikleriyle değil, roman içindeki anlatım gerçekliğiyle ancak ölçülebilir. Hiçbir sanat doğru/yanlış kriterleri ile değerlendirmeye alınmazken, sadece tarihî romanların doğru söyleyip söylemediğinin araştırılması, sanat yapıtına ve sanatçıya haksızlık sayılır.

DÜŞÜNCE ROMANI

Bazı romanlarda kahramanlar, toplantılarda flört ederken ya da yemek yerken uzun uzadıya felsefe tartışmaya başlarlar, nerede ve ne yaptıkları önemini yitirmeye başlar; bu aşamada okur, tartışılan konuyla daha ilgilidir. Felsefeyi kurgusu içine yerleştiren bu tür romanlara “düşünce romanı” ya da Fransızcadan tüm dillere yerleşen deyimle *roman à thèse* denir. Günlük yaşamda ender rastlanacak türden derin tartışmalar yürüten ve bu tartışmaları romanın öyküsünden daha fazla temeline oturtan yazın türleridir bunlar.

Edebiyattaki bu geleneği belki Platon’un *Diyaloglar*’ına (çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 2010) kadar gerilere bağlayabiliriz, çünkü onlar da sonuçta Sokrates ve birkaç dostunun bir evde toplanıp şarap içerek sohbet etmelerinden oluşur; günlük konulara hiç değinmeseler bile her diyalogda mekân ve karakterler eserin başında tanıtılır ve okuyucunun kişileri tanıması için birkaç tur genel görüşlerini belirttikleri bölümler olur. Platon, felsefe tarihinde yazılan diğer tüm metinler gibi eserlerini hiçbir çerçeveye oturtmadan da yazabilirdi elbette, fakat bu neredeyse kurmaca atmosfer, eserlere farklı bir tat verir.

Öylesine derin tartışmaların bir yemek süresince gelişip toparlanmayacağını bilsek de, felsefenin derinliklerinde gezinen düşünce romanlarındaki karakterlerin olağanüstü gelişmiş tartışmaları zevkle okunur.

Felsefe romanlarına bağlayabileceğimizi söylediğimiz bu geleneğin bir ucunda da, edebî ve felsefi açıdan daha az değerli olan bir çeşit propaganda romanları vardır. Bu romanların geleneği de XIX. yüzyılda, Katolik Kilisesi’ni, ahlakçı yaşam biçimini ya da belli bir ideolojiyi yüceltmek amacıyla, sipariş üzerine yazılan kitaplara dayanıyordu. Okuyucunun ilgisini canlı tutmak için savunulan fikirlerin arasına günün modasına uygun düşen romantik bir öykü ile konu bağlanırdı; neyse ki bunların çoğu hak ettikleri biçimde unutulmuştur.

Roman à thèse adıyla tanımlanan kitapların en güzel örneklerini varoluşçu felsefeciler yazmıştır. Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche ve Fyodor Dostoyevski’nin romanları sadece savundukları tezi güçlü bir biçimde roman içine yerleştirmekle kalmamış, ayrıca edebiyat açısından da başyapıt sayılan eserler olarak ortaya çıkmıştır. Edebiyattaki bu gelenek özellikle kıta Avrupası’na özgüdür, İngiliz edebiyatına baktığımızda bunların karşılığını göremeyiz.

Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (1864) adlı romanında, ilerde yazacağı büyük romanlarında geliştireceği dinî, etik, politik ve sosyal sorunların özünü tattırır. Öyküyü Nikolay Gavriloviç Çernişevski’nin 1863 yılında yayımlanan *Nasıl Yapmalı?* (çev. Mazlum Beyhan, Öteki Yayınevi, 1996) adlı ideolojik romanına bir yanıt olarak yazmıştır. Dostoyevski, Çernişevski’nin romanının merkezinde yatan pozitivist ve akılcı yaklaşıma tepki duyarak, insanlarla ilişkiye girmekten çekinen merdümگیرiz bir karakter yaratmıştır. Dostoyevski’nin yeraltı adamı, insanların özgür istemle hareket ettiklerinde kendi çıkarlarına ters düşen eylemlere girebildiklerini gösterir. Kendisini bir odaya hapseden yeraltı adamı, yaşama tamamen ve derinden yabancılaşmıştır. Kahramanın görüşlerinin verildiği öykünün birinci bölüm, *roman à thèse* için bulunabilecek en iyi örnektir. Romanın ikinci bölümünde ise, kahramanın karşılaştığı ikilemler verilir. Romanın sonunda kendi

kurtuluşu için aklın yönlendirmesine sığındığında, büyük bir hayal kırıklığı yaşar, çünkü yaşamı yönlendiren akıl değil, insan doğasındaki yersiz istek ve davranışlardır.

Düşünce romanları bir tezi savundukları gibi, okura yeni felsefe soruları da yöneltirler. *Yeraltından Notlar*'da Dostoyevski, akıl yoluyla bencillik dizginlenebilir mi sorusunu irdeler. Akıl gerçekten de insan eylemlerinde en belirleyici yönlendirici midir? İnsan yönünü sadece aklıyla bulabilir mi? Diyelim ki biri, kendine akılcı bir yön belirledi, bu her zaman o kişinin çıkarlarına uyar mı? Bu sorularla karşılaşan okur, mutlaka kendi yaşamının da değerlendirmesini yapacaktır. Roman, geride bıraktığı sorularla okuyucuyu yeni sorular sormaya, bu konuda kendi düşüncelerini tartmaya yöneltir. Bu aşamada romanın verdiği, bir felsefe metninin verdiği ile aynıdır.

Dostoyevski radikal sosyalist felsefede yatan akılcılığı eleştirdiği bu kitabında, kahramanın iç dünyasının analizini diğer romanlarında inmediği kadar derinden yapar. Diğer tüm romanlarına da düşünce romanı demek olasıdır fakat *Yeraltından Notlar*, karşı çıktığı ve sonra savunduğu fikirlerle *roman à thèse* türünü simgeleyen kitabıdır.

Elbette her romanın dayandığı bir düşünce vardır ve her roman düşünceler temelinde tartışılabilir, düşünce romanı dediğimiz türü farklı kılan şey, eserin enerji kaynağında bir felsefe yaklaşımının yatmasındadır; romanın felsefesi, kurgusunun oluşumunda önemli rol oynar. Anlatı sürekliliğini diğer romanlarda olduğu gibi, duygu, değer yargıları, kişisel ilişkiler ya da insan kaderindeki değişimlerle sağlamaz, öykünün gelişimi, düşüncelerin tartışmasından oluşur. Okurun anlatılan felsefeyi tanıması amaçlanır. Doğal olarak bu tür romanların yazarları aynı zamanda filozof olarak da bilinirler.

Düşünce romanlarının bir türü de, ekolleşmiş bir felsefeyi savunmayan, kurgu bir dünyayı eleştiren kitaplardır. Bunlara en iyi örnek olarak Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya* (çev. Ümit Tosun, İthaki Yayınları, 2000) ve Anthony Burgess'in *Otomatik Portakal* (çev. Aziz Üstel, Bilgi Yayınevi, 1996) sayılabilir. Bu romanlarda yazar *Yeraltından Notlar* gibi bir felsefeyi savunan bir tez ele almamış olsa da, aynı derecede felsefi soru yöneltir okura.

MEKTUP-ROMAN

[Bu] mektubumu sana, güzel mi güzel bir masanın başına oturdum, oradan yazıyorum, anahtarı bende, gözlerine ne istesem koyup saklıyabilirim. Annem 'Her sabah kalktığım zaman gelir beni görürsün; öğle yemeklerinde biz bizyiz, saçlarını düzeltirsin, yeter; öğleden sonra kaçta yanıma geleceğini ben sana her gün yemekte söylerim' dedi. Kalan zamanı keyfimce geçiriyorum: Manastırdaki gibi arp çalıyorum, resim yapıyorum, kitap okuyorum; burada beni azarlayacak Mère Perpétue de yok, canım isterse birşey yapmam, öyle otururum... ama benim Sophie'ciğim de burada değil ki konuşup gülüşelim; bir şeylerle uğraşırım, daha iyi.²⁴

Başkalarına yazılmış mektupları okurken gizli bir heyecan duyulur; olunmaması gereken bir yerde iki kişi arasında geçen özel konuşmalara kulak misafiri olur gibi. Hatta mektup okumak bilinçli bir eylem gerektirdiği için izinsiz girilen bir yerde ya da yasak bir bölgede olduğunuz hissine kapılırsınız.

Yazı, sadece –gerçekten– başka yazıları taklit edebilir, yaşamı taklit edişinde hep bir yapaylık vardır. En gerçekçi roman ve öykülerde bile kahramanların konuşmaları ve davranışları günlük yaşamdakinden farklı olur. Halbuki roman içinde yer alan mektuplar, gerçek mektupların aynıdır. Buna bir çeşit yalancı gerçekçilik denilebilir. Ne tür, ne de dil olarak farklı biçime sahiptirler; çünkü mektup, roman veya öykü gibi bir başkası tarafından okunmak üzere yazılır.

Karakterlerden bir ya da birkaçının ağzından yazılmış mektuplardan oluşan romana, mektup-roman denir. Mektup-roman XVIII. yüzyılda çok sevilen bir edebiyat türüydü. En önemli ortak özellikleri ahlakçı ve psikolojik yaklaşımla kadın-erkek ilişkilerini sorgulamaları ve baştan çıkarma öyküleri anlatmalarıydı. Türün ilk örneklerinden biri, Samuel Richardson'ın kendini baştan çıkarmaya çalışan efendisine direnen genç bir hizmetçi kızın öyküsünü anlatan *Pamela* adlı mektup-romandır. Türün en bilinen örneği, aynı yazarın *Clarissa* adlı eseri de, yine baştan çıkarma öyküleri anlatır. Yazar bu yapıtında, Clarissa adlı genç kızın saflığını ve delikanlı Lovelace'in onu nasıl aldattığını, ikisinin de dostlarına yazdıkları mektuplar aracılığıyla verir. Clarissa arkadaşı Miss Howe'a, Lovelace'in kendisini sevdiğini ve ün salmış kötü geçmişinden kurtulmak istediğini yazar; Lovelace ise dostu Belford'a zengin kızı ayartmak için yaptığı kurnaz planları anlatır. Farklı ağızlardan aktarılan aynı olay, karakterleri başka boyutta tanımamızı sağlar. Anlatılanlardan daha fazlası yaşanıyor ve hissediliyordur.

Mektup-romanlar, tür olarak günce şeklinde yazılan romanlara benzerler fakat günceye kıyasla bazı üstünlüklerinden söz edilebilir. İlk olarak, belirli bir kişiye yazılmış olmaları, yazar kişinin dışında gölgede kalan biri daha hakkında bilgi verir.

Buna en iyi örnek günümüz Amerikan edebiyatının önde gelen yazarlarından John Updike'in S. (çev. Asuman Başer Kafaoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 1992) romanı, kırk iki yaşında kocasını terk eden Sarah'nın, Hindu liderin büyüüne kapılıp bir tarikata üye oluşunun hikâyesini, geride bıraktığı varlıklı doktor kocasına, kızına, annesine, terapistine, dişişisine vb. yazdığı mektuplarla anlatır.

Bir tek kişi tarafından yazılmalarına rağmen, farklı kişilere yazıldıkları için Sarah'nın

tüm ilişkileri ve geçmişî roman konusudur. Ayrıca aynı olayı farklı insanlara değıştirerek anlatması, Sarah'yı tanımak açısından ilginçtir. Tarikatta yazıcılığa yükselmesiyle, dinî komünün mektuplarını yazmaya başlayan Sarah, bağışlara, açılan hukuksal davalara, çevreden gelen şikayetlere, kendi üslubuyla yanıt vermeye başlar. Bu arada tarikatta dönen bütün yolsuzluklardan da haberi olur; öte yandan dinî liderine inancını yitirmesi, gelen bağışların bir kısmını kendi özel hesabına yatırmasına neden olur. Bunların hepsini sadece Sarah'nın yazdığı mektuplardan öğreniriz, tek yönlü bir mektuplaşma yeterli olur hayatındaki karmaşık olayları anlamamıza.

Mektup-romanın günceden ikinci farklılığı ise, *Clarissa* ya da *Tehlikeli İlişkiler* gibi, birden çok kişinin mektuplarından oluşuyorsa, romanın perspektifini genişleterek birçok bakış açısı sunmasından kaynaklanır. Bu durumlarda her bir mektup, yazarının özelliklerini ortaya koyan stilde olabilir; genç ve deneyimsiz Cécile Volanges' ın yazdıkları ile kurnaz, deneyimli ve acımasız Markiz de Merteuil'un yazdıkları dil açısından çok farklıdır.

Burada sözünü ettiğimiz tüm mektup-romanların duygu sahtekârlığı konusunu işlemesi ise bu türün başka bir özelliğini su yüzüne çıkarır. Yüzyüze söylenemeyen yalanlar, kâğıt üzerinde daha mı kolay söylenir? Yoksa küçük beyaz yalanlar, yazılı olduklarında ağırlıkları mı değışir? Ya da mektupların istenmeyen ellere geçmesiyle sırların ortaya çıkma olasılığı mı heyecan yaratıyordu?

Kim tarafından yazılırsa yazılsın, *Tehlikeli İlişkiler*'de hiçbir mektup masum değildir, çünkü her karakter baştan çıkarma oyununda rollerini yerine getirir. Oyunu hep iyi oynayan kazanır. Romanın başından beri kurban rolünü oynayacağını bildiğimiz Cécile bile ilk başlardaki saflığını yitirmiş, kendi çıkarlarını kollayan bir avcı rolüne girmiştir. Bir de, mektuplar gizli duyguların izlerini taşıdıkları için her biri güçlü (hatta öldürücü) silah olabilir. Bu gizlilik duygusuyla yazılmaları da metne ayrı bir tat verir.

Roman konusuna gelince; kahramanlardan Vicomte de Valmont ile Markiz de Merteuil birlikte şeytanca bir baştan çıkarma oyununa girerler. Bu adamla kadının kutsanmamış birliktelikleri, Don Juan'ın iki bedene bölünmüş varlığı gibi bütünlük içindedir. Oynadıkları oyuna her ikisi de tüm benliklerini koydukları için ne pahasına olursa olsun kazanmaları gerekir. Birlikte hareket ettiklerinde sürekli kazanırlar. Biri diğerinin zaferi için içerden kaleleri yıkıp yol açıyordur. Yazar Laclos, biz okurlardan da hiçbir şey saklamadan, bütün baştan çıkarma strateji, oyun ve hilelerini göz önüne serer. Ancak Merteuil, Valmont'a savaş açınca iki kötünün karşılaşması, her ikisinin de yıkımına neden olur.

Romandaki aşk ilanlarında da sahte bir yan sezilir. Her seferinde en iyi formül sunulur, bir keresinde işe yarayınca bir dahaki sefere yeni bir formül bulmak gerekir. Bir satranç tahtasında gibi ince hesaplarla yürütölen duygular, içtenlikten uzak ve soğuktur. Alaycılıkları, Merteuil gibi karakterleri birer despota dönüştürür. Ve zamanla oynanan oyunlarda ne aşk, ne de flört hissedilir, sadece güç kazanma isteğı egemendir. Rollerini piyonlar gibi yerine getiren gençler de zaman içinde saflıklarını yitirirler. Biçim olarak mektup, bu tür kişilik değışimlerini vermek açısından çok iyi bir malzeme oluşturur. Her mektup yeni bir sahne yarattığı için, kişilerin uyanışları ve değışimleri ince ayrıntısına dek hissedilir.

Gün geçtikçe daha az yazılan mektuplar, mektup-romanların da eskinin bir sanat formu olarak kalmasına neden olacak gibi görünüyor. Renkli ve dokulu kâğıtlara pahalı

dolmakalemlerle şık el yazısıyla yazılan, titizlik örneği aşk mektupları, olasılıkla son günlerini yaşıyor; faks makinesi, internet yazışmaları ve cep telefonlarıyla gönderilen mesajlar, eskinin aşk mektuplarının yerini çoktan aldı. Bunlarla birlikte yeni bir iletişim dili gelişti. Günümüzde mektup-roman türünde de farklı eserler yazılmaya başlandı: Andrew Davies'in *Dirty Faxes* (Kirli Fakslar) ve internet diyaloglarının anlatıldığı romanlar, belki bu türe yeni bir soluk getirecek.

24. Choderlos de Laclos, *Tehlikeli İlişkiler*, çev. Nurullah Ataç, Can Yayınları, 1984.

BİYOĞRAFI

Var olan, ama kendini göstermeyen, o koskocaman, o sonsuz ölçüde güçlü esrara karşı geçici bir zafer kazanmak amacıyla seviyorum ve yazıyorum... Zaferin anlık olduğunu biliyorum. Öte yandan, bu benim kendi gizli gücümün yenilmezliğini sağlıyor: Yaşamımızın bütününde yaptığımız hiçbir şeye benzemeyen bir şey yapmak, hem de şu anda. Bunu bana gösteren imgelem ve dil, çünkü imgelemin konuşması için ve dilin imgelemesi için roman yazıldığı gibi okunmamalıdır. Bu şart, otobiyografik bir metin söz konusu olduğunda, müthiş bir tehlike arz ediyor.²⁵

Otto Preminger'in 1957 yapımı *Saint Joan* filminin kısa saçlı Jean d'Arc'ı olarak zihnimize kazılan Jean Seberg'in acılı yaşamöyküsü, Hollywood dergilerinin ve gazetelerin sık işlediği konulardan biriydi. Magazin haberleriyle dolu dergilerin dışında, Jean Seberg'in trajik öyküsü, liselerde okutulan tarih kitaplarında da Amerika'nın bir utancını dile getiriyordu.

Hollywood, seks, zenginler ve ünlü bohem sanatçılar, bir biyografinin konusu olduğunda, kolaylıkla çok satanlar listesine girer, tüm bunların yanı sıra öykü bir de FBI-CIA bağlantılı ise, yayınevlerinin hiç riske girmeden basacakları kitapların başında gelir. Carlos Fuentes'in, *Diana (Yalnız Avlanan Tanrıça)* adlı otobiyografik romanında bu bahsedilen özelliklerin hepsi bulunmasına rağmen çok satanlar listesine girmemesinin sadece bir tek nedeni olabilir, o da ince zevklere hitap edecek bir edebiyat eseri olmasıdır.

Bazı biyografiler tarihin bir dalı olarak sınıflandırılır. Yazılı ve sözlü malzemelerin gazeteci ya da tarihçiler tarafından incelenerek yazıldığı eserlerdir bunlar. Bunların içinde sadece bir kişiyi övmek ya da yermek için yazılan biyografilerin dışında, bir yaşamöyküsünü inandırıcı kılan tüm öğeleriyle, gizleriyle vermeleriyle okurun kişiyi yakından tanımasını sağlar.

Bir de ele aldığı kişiyi tamamen yaratıcı yönleriyle ve hayal dünyasıyla anlatan, edebiyat ustaları tarafından yazılan biyografiler vardır. Bunlar tarih olarak değil, tümüyle edebiyat ürünü bir roman olarak okunurlar. Mantıksal çıkarsama ve tahminlerden çok düşsel öykülerle bir hayat hikâyesini inandırıcı kılma eğilimindedirler.

Çağdaş biyografinin ilk örneği Plutarkhos'un Yunan ve Roma uygarlıklarının ünlüleri üzerine yazdığı ahlaki *Bioi Paralleloi* sayılır, fakat bundan çok farklı tarzlarda görünse de, Kutsal Kitap'ın Yeni Ahit bölümünde yer alan dört İncil, aslında Hazreti İsa'nın biyografisi, Platon'un birçok diyalogu da Sokrates'in biyografisi olarak görülebilir. XVI. yüzyıla değin yazılan biyografilerin çoğunda krallar, imparatorlar, peygamberler ve kahramanlar tarihî metin niteliğinde araştırma yazıları olarak ele alınmıştır.

Günümüzde iyi bir biyografiden okurun beklediği nesnel anlatımdır. Aşırı övgü ya da yergiler öykünün dışında tutularak, bir tek bakış açısına bağımlı kalmadan kişinin farklı özelliklerini göz önüne getiren eserler tercih edilir. Aynı şey otobiyografiler için de geçerlidir, yazarın kendini savunması aşırıya kaçtığına yadırganır, kendi olumsuz yönlerinden de bahsetmesi ise okur tarafından içtenlik olarak algılanır.

1928 doğumlu Carlos Fuentes, babasının diplomatik görevleri sayesinde çocukluğunu Amerika ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde geçirdi ve iyi bir eğitim gördü. 50'li yıllarda komünist parti üyesi olmasına rağmen, daha sonraki yıllarda görüş ayrılığından dolayı partiden ayrıldı.

Jean Seberg ise orta sınıf bir Amerikan ailesinin kızı olarak 1938'de Iowa'da dünyaya geldi. On sekiz yaşında binlerce kızın arasından Jean d'Arc rolünü oynamak üzere seçildikten sonra sinema dünyasında hızla ünlendi. Daha sonra Fransız Yeni Dalga akımının temsilcisi yönetmenlerle çalıştığı için, kendini Amerika'dan uzak bir noktada görmeye başladı. Hollywood da bu kısa saçlı, Fransızların yaramaz çocuk anlamına gelen *gamine* dedikleri bu ufak tefek kızı farklı tarzından dolayı dışladı. Üstelik McCarthy dönemi olarak anılan, Hollywood çalışanlarının komünistlik suçlamasıyla işini kaybettiği dönemde, Che Guevara'yı destekleyen görüşlerini dile getirdi ve Kara Panterler olarak bilinen ırkçılık karşıtı örgütü destekledi.

1969 yılının son gecesi, bir yılbaşı partisinde tanıştıklarında her ikisi de evliydi: Fuentes, kendinden çok daha ünlü olan Meksikalı bir aktrisle, Seberg ise kendinden 24 yaş büyük, Rusya'dan Fransa'ya göç etmiş, ünlü yazar Romain Gary ile. Evlilikleri o yılbaşı gecesini birlikte geçirmelerine ve önlerindeki iki ayı birlikte yaşamalarına engel olmadı. Seberg bir kovboy filmi için Meksika'ya gelmişti.

Diana (Yalnız Avlanan Tanrıça) bu iki ay süren aşklarını anlatır. Jean Seberg'in gerçek trajedisi ise Meksika'daki film çekimlerinden Paris'e kocasının yanına döndükten sonra başlar. İki aylık aşkından sonra birlikte olduğu genç bir komünist öğrenciden hamile kalmış, FBI da görüşlerini sevmediği bu kadını karalamak için, bebeğin babasının Kara Panterler üyesi bir zenci terörist olduğunu bildiren bir yazıyı Hollywood dergilerine yollamıştı (bu gerçek mektubun kopyasını www.saintjean.com sitesinde bulabilirsiniz). Bu karalama ve iftiradan çok etkilenen Seberg kötü bir hamilelik dönemi sonunda erken doğum yapmış ve bebeği ölü doğmuştu. Kucağında bebeğinin cesediyle basın toplantısı düzenlemiş ve onu alıp kendi doğum yeri olan Marshalltown kasabasına götürüp gömmüştü. Bebeğin gömülmeden önce de 200 kadar fotoğrafını çekmişti.

Yaşadığı bu olay, onun uzun yıllar tedavi görmesine ve bebeğinin her ölüm yıldönümünde intihara teşebbüs etmesine neden oldu. Yıllarca başarısızlıkla sonuçlanan teşebbüslerin ardından 8 Eylül 1979'da, Paris'in dar sokaklarından birinde, bir Renault içinde kendini öldürdü. Bedeni intihar ettikten 11 gün sonra bulundu. Yanında sadece boş bir su şişesi ve bir intihar mektubundan başka bir şey yokmuş.

Kocası Romain Gary de (Emile Ajar takma adıyla da romanlar yazdı) Seberg'den bir yıl sonra, 66 yaşındayken intihar etti.

Fuentes'in *Diana*'sı değişik bir biyografi türüdür. Tamamen doğru bilgilerle donattığı halde, Jean Seberg ve Romain Gary'nin gerçek isimlerini kullanmaz, birkaç yan karakterin dışında da romanda yer alan tüm kişiler gerçektir. Clint Eastwood (ki Jean Seberg'in bir film çekimleri sırasında onunla kısa bir ilişkisi olmuştu), Tina Turner, James Baldwin, Norman Mailer, Octavio Paz, William Styron gibi romanın diğer tüm karakterleri yazarın hayatına girip çıkan kişiler olarak gerçek boyutlarıyla yer alırlar romanda.

Bu eşsiz güzellikteki romanı okumak için çok fazla neden var. İlk başta Amerikan toplumuna getirdiği eleştirel yaklaşımı, Hollywood'un bilinçli olarak yeni bir Amerikan

ideolojisi yerleştirmedeki başarısını nasıl piyasaya sürdüğünü ve sinema dünyasının devleri olarak görünen sanatçıların acınası yaşamlarını anlamak için gerekli. İkinci ve belki daha önemli bir neden de, Pınar Kür'ün çok çok başarılı ve akıcı çevirisi.

25. Carlos Fuentes, *Diana (Yalnız Avlanan Tanrıça)*, çev. Pınar Kür, Can Yayınları, 1996.

OTOBİYOGRAFI

7.3.36'da doğdum. Bu cümleyi onlarca, yüzlerce defa, kim bilir ne kadar yazdım? Hiç bilmiyorum. Oldukça erken, bir otobiyografi projesinin oluşmasından çok daha önce başladığımı biliyorum. *J'avance masqué* (Maskemle Giderim) başlıklı kötü romanla "Gradus ad Parnassum" başlıklı bir o kadar berbat bir anlatının (ilkinin elden geçirilmiş kötü bir tekrarıdan başka bir şey değildi zaten) konusunu buna ayırdım.²⁶

Wolfgang Amadeus Mozart'ın henüz küçük bir çocukken bir piyanoya ters oturup epey zor eserleri hiç klavyeyi görmeden çaldığı büyük bir hayranlıkla anlatılır. Bu tip hikâyeler sanata bakan bizlerin hep gözünü kamaştırır, oysa sanatçının teknik kolaylıkları, sanatın kendisiyle ilintili değildir. Mozart'ı olağanüstü bir müzisyen yapan unsur, ne onun henüz okuma yazma öğrenmeden yaptığı besteler, ne de piyanoya ters oturup çalmasıdır; onun besteci ve yorumcu olarak eşsiz güzellikte eserler üretmesidir.

Aynı şekilde edebiyatta da bazen gözümüz yazarların teknik oyunlarına takıldığımızdan eserin şiirselliğini görmezden geliriz ve teknik oyunları coşkuyla izleriz. Halbuki yapılan cambazlık, sanatın değerini artırmaz, hatta bazen fazla göz önünde olduğundan sanatın değerini görmeyi engeller. Bu karıştırma Georges Perec'in eserlerini hakkında Fransız basınında çıkan değerlendirmeleri okurken özellikle dikkatimi çekti. Yazarın eserlerinin edebî değerinden çok, yapısal özellikleriyle ilgilenen yazılardı bunlar; Perec'in yazarlığından çok sözcük cambazlığına göndermeler yapıyorlardı.

Perec gerçekten de gelmiş geçmiş en büyük sözcük cambazlarından biridir, ama tabii sadece sözcük cambazı da değildir! Romanlarında bulmacalar, yapbozlar, dil oyunları, çok sık yer alır fakat bu oyunlar çok derinlerde anlatmak istediği ya da çözmek istediği ruhsal durumların bulmaca haline gelmiş halleridir. Onun eserlerini okurken, matematik ile şiirin buluştuğu noktada yaratıldıklarını hissederiz. Zihninin bazen bir mantıkçı, bazen bir geometri ustası bazen de şair olarak çalıştığı izlenimini bırakır bizde.

Georges Perec bir dönem *Le Point* dergisinin bulmacalarını hazırladı, bu onun çok sevdiği işlerden biriydi. Dili bir iplik gibi bükmeyi ya da lastik gibi esnetmeyi seviyordu, aslında kurallardan oluşan dilin nereye kadar esneyebileceğini görmek, sınırlarını zorlamak, edebiyatta da yeni ifade yolları bulmasına yarıyordu. Örneğin içinde hiç "e" harfi barındırmayan sözcüklerden oluşan *La Disparition* (Yokoluş) başlıklı bir metin yazmıştı. Bu kitabında kayıp bir harf etrafında dönen metin, var olmadan varlık göstermek gibi bir konu üzerinde de düşünmeyi itiyordu okuru; sanki Auschwitz toplama kampında 1942'de yok edilen annesi gibi, "e" harfi de yaşamındaki bir boşluğu anlamak için yol gösterici oluyordu. 1960'larda birçok Fransız entelektüeli gibi Perec de varlık ve hiçlik sorununu ciddiye almıştı.

Perec'in yaşamöyküsü de varlık ve hiçlik sorununu kültürel anlamda yeni bir boyuta taşıyor. Polonyalı Yahudi bir ailenin çocuğu olarak Fransa'da dünyaya geliyor ve Katolik bir okulda eğitim görüyor. İkinci Dünya Savaşı'nda hem babasını hem de annesini çok küçük yaşta kaybettiği için atalarının dilinden ve kültüründen kopuk büyüyor. Çok kereler otobiyografi yazma girişimlerini kısa süren yaşamında bir araya getiremediği için,

ölümünden sonra derlenmiş parçalar bir çeşit yaşamöyküsünü ve otoportresini sunuyor okura.

10 bölümden oluşan *Doğdum*, mektup, anı, makale, hikâye gibi farklı türleri birleştirerek ortaya bir otobiyografi çıkartıyor. Kitabın kurgusu Perec'e ait değil ama Philippe Lejeune tam da Perec'e yaraşır bir derleme yaparak yazarın çok yönlü anlatımlarıyla kendi portresini çıkarmasına olanak sağlamış. İlk bölüm, aynı zamanda kitabın adını da taşıyan "Doğdum". "7 Mart 1936'da doğdum," diye başlayan bölüm, "uzun süre, Hitler'in Polonya'ya 7 Mart 1936 günü girdiğini sandım (halbuki Alman ordusu 1939 Eylül'de girdi Polonya'ya)" sözleriyle, kendi oluşumunun büyük bir yıkımla başlayışına değiniyor Perec.

Georges Perec'in ilgi duyduğu bir başka konu, belleğin sağlamlığı olmuştur. *Cumhuriyet*'in *Bilim Teknik* ekinde 17 Mayıs 2003 günü yayımlanan bir makalede belleğin değişen yapısına ilişkin bir makaleyi tam da Perec'in *Doğdum* kitabıyla aynı anda okuyor olmam çok hoş bir rastlantıydı. Bilim adamlarına göre "bellek, yaygın görüşün tersine, statik değil sürekli değişen bir yapı sergiliyor"du. Yani anılar beynin içinde ilk depolandığı yerden başka bir bölgeye kaydırılıyor ve dolayısıyla sürekli değişim içinde, dinamik bir biçimde kalıyordu bellekte. Perec neredeyse bu olguyu kanıtlar gibi, bir süre boyunca, yaşadığı ve gözlemlediği anları bir kâğıda kaydedip, mühürlediği bir zarfta kaldırır, daha sonra aynı olayı tekrar yazdığında (her seferinde aynı işlemi yaparak zarfları mühürler) sonunda taze anılar ile geçmişe ait anıları karşılaştırma imkânı bulur.

Ocak 1969'da başladım; Aralık 1980'de bitirmiş olmam gerekir! O vakit 288 adet mühürlü zarfı açacak, dikkatle tekrar okuyacak, onları tekrar kopya edecek, gerekli endeksleri hazırlayacağım. Nihai sonuç hakkında çok net bir fikrim yok ama bu çalışmada mekânların eskidiğinin, yazımın eskidiğinin, anılarımın eskidiğinin aynı anda topluca görüleceğini düşünüyorum. Bulunan zaman kayıp zamana karşıyor; bu projeye bağlı zaman, onun yapısını ve zorunluluğunu oluşturuyor; artık kitap geçmiş bir zamanın yeniden kurulması değil ama akıp giden zamanın ölçüsü oluyor.

Bir otobiyografi yazmanın da nedenini açıklıyor Perec, onun aradığı gerçekliğe ulaşmak değil (s.42) çünkü gerçeklik bellekte gizli olan bir şey ve dinamik doğası gereği değişken bir şey. Yaşam öyküsünü daha başka şeylere ulaşmak için yazıyor:

Benim sorunum daha çok ulaşmak, gerçeğe ulaşmak demiyorum, geçerliliğe ulaşmak da değil söylediğim, derdim daha çok içtenliğe ulaşmak. Bu ahlaki bir sorun değil, pratik bir sorun.

Genelde otobiyografilerin bir yönü kendini kanıtlamaktır. Yaşamöyküsünü anlatan kişi, okurdan anlaşılmayı ve kabul edilmeyi bekler; Perec'in yazmasının ardında böyle bir beklenti yok, o asıl kendisini anlamak için yazıyor. Zihninin içtenliğine ulaşmak istiyor. Gördüklerini ya da yaşadıklarını doğru kaydedip etmediğini sorguluyor; ya da kaydettiklerini hâlâ aynı izlenimle mi görüyor, onu merak ediyor. Anladığımız anlamda bir otobiyografi olarak görünmese de aslında Perec yaşamöyküsünden çok daha fazlasını anlatıyor, anılarını evrim sürecinde test ederek dile getiriyor.

Doğdum, sadece 63 sayfalık ince bir kitap fakat birçok 400 sayfalık yaşamöyküsünden çok daha yoğun anlatımı yüzünden hiç de kolay ve hızlı okunan bir kitap değil. Garip bir biçimde, okura kendi belleğini sorgulama, kendi yaşamını yazma isteği veren bir kitap. Perec'in yaşamöyküsü varlıktan değil, hiçliklerde temel buluyor: Bunları üç madde olarak görüyor Perec. Dilsizleştirilmesi, mülksüzleştirilmesi ve mekânsızlaştırılması. Kitabın ilk satırına dönersek, "7 Mart 1936'da doğdum," bunun nedenlerini de açıklıyor.

26. Georges Perec, *Doğdum*, çev. Aysel Bora, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

ÇEVİRİ

Sevgili Ofelya, ben vezin-mezin bilmem. Ben oflarımı sokamıyorum kafiyeye. Lakin seviyorum seni, sen, Ofelya'yı Of! Of! Of! Elveda!.. Hamlet Hamlet kaldıkça senin Hamletin olan Hamlet.

Canım Ophelia, beceriksizim şiir yazmakta,
İçimdekini kalıba dökme sanatım yok,
Ama çok, her şeyden çok seviyorum seni,
İnan bana ve Tanrı'ya emanet ol.

Canı teninde kaldıkça sevginle yaşayacak

Hamlet.²⁷

Hamlet, olağanüstü uzunlukta, eşsiz bir oyundur. Shakespeare bu oyununda dili en etkili biçimde kullanır ve tüm ustalığıyla birbirinden farklı karakterlerin her biri için değişik konuşma tarzları yaratmayı başarır. Başka dillere çevirisi de bu yüzden çok zordur fakat bir yandan da, dil karmaşasını ve karakter analizini çözmek birçok çevirmen için bilmece çözer gibi eğlencelidir.

Hamlet'i Türkçe, Orhan Burian, Halide Edib Adıvar, Vahit Turhan, Tolga Sağlam, Bülent Bozkurt, Sabahattin Eyüboğlu ve Can Yücel'in çevirilerinden tanıdık. Her biri farklı tatlarda ve güzellikteki bu çevirilerin, Can Yücel tarafından yapılanı (daha doğrusu ünlü şairin dediği gibi Türkçe söylenmesi) dışında hepsi İngilizce metne bağlılık gösterir.

Çevirileri kabaca iki türe ayırabiliriz: bir, okuru yazarın dünyasına yaklaştıranlar; iki, okurun dilini ve dünyasını temel alan yaklaşımlar. Birincisi yazarın dil dünyasına daha yakın, ikincisi ise okurun kültürüne daha yakındır. Basit bir örnek vermek gerekirse, birincisinin "İsa aşkına" diye çevirdiğini, ikincisi "Allah aşkına!" diye çevirir. İkinci türden yapılan çevirilerin en uç noktasında 50'li yıllarda yapılan Molière adaptasyonlarını örnek gösterebiliriz. Buradaki karakterler çevrildiği dilin dünyası içindeki söylemleriyle, dil oyunları, atasözleriyle dolu bir dil kullanır, hatta bazen isimleri bile değiştirilerek tamamen başka bir kültüre uyarlanır.

Hamlet en çok dile çevrilmiş eser olarak da bilinir. Farklı şekillerde sahneye konmuş, farklı dönemlere uyarlanmıştır. T.S. Eliot, biraz aşağılayarak, *Hamlet*'i, Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa*'sına benzetmiştir. *Hamlet*'in belki de en büyük gizemi kolay anlaşılabilir olmamasına ve uzunluğuna rağmen bunca popüler olmasıdır. Her devirde tiyatro izleyicileri tarafından çok tutulan öğeleri içeren bir yelpaze sunması buna neden olarak gösterilir. Shakespeare'in hiçbir büyük trajedisinde olmadığı kadar komik sahnelerin yer alması, oyun içinde oyun sunması, delirme sahnesi, düellolar, hayalet ve bir düzineye yakın cinayet, izleyenlerin ilgisini hiç kaybetmeden seyretmesine neden olur.

Shakespeare komedi unsurunu bu oyununda çok bilinçli olarak kullanır. Polonius'un dolambaçlı aptalca konuşmaları, Osric'in dalkavukça sözleri, bu rolleri oynayan sanatçılara kendini gösterme şansı verir. Komik öğe trajediyi hafifleteceğine, ağırlığını arttırır, çünkü

izleyici, bu karakterlerin içyüzünü gören, sezgileri güçlü Hamlet karşısında en denli kaypak olduklarını görür. Shakespeare'in her bir karaktere kendine özgü bir konuşma tarzı vermesiyle de, yan roller olmasına rağmen, birer kişilik kazanırlar. Zaten *Hamlet*'te önemsiz rol yoktur, her karakterin yeri bütünün anlamı açısından çok önemlidir, komik olarak algıladığımız roller de Hamlet'in ne denli ikiyüzlülükle çevrelendiğini gösterir. Dilin şiirselliği ve zorluğu dışında çevirmenleri en çok zorlayan öğelerden biri de komik dengeyi bulmaktır, çünkü bunların büyük bir çoğunluğu dil oyunlarına dayanır. Dil oyunları hece seslerine ve tonlara dayandığı için başka bir dilde aynı anlamıyla vermek olanaksızdır, bunun için çevirmenin metni yeni baştan yazması, konuya sadık kalması, aynı espriyi iletmesi gerekir – ki bu, Shakespeare söz konusu olduğunda hiç de kolay değildir.

Bir araştırmada, Hamlet'in, Shakespeare kahramanları arasında en çok konuşan karakter olduğunu okumuştum, gerçekten de şairin en uzun dizeleri Hamlet'e aittir. Fakat farklı bir açıdan oyunu incelediğimizde, Hamlet belki de Shakespeare'in en az konuşan karakteridir. Kral Lear, Macbeth, Othello'dan daha az çevresindekilerle diyalog kurar. Konuşmalarının çoğu kısa ve alaycıdır. Uzun tiratlarının hepsi, kendi kendine yaptığı monologlardır, iç sesidir. Bu bölümler oyunculuk açısından bakıldığında en zor sahnelerdir, ayrıca çevirmen için de zorlayıcıdır, düşünce zincirini, felsefesini, ikilemelerini hep bu satırlarda dile getirir Hamlet. İç dünyasıyla dış dünyanın aynı anda ilerlemesine tanık olmamızı sağlar. Diğer oyun kahramanlarına gösterdiği yüzü ile iç dünyası birbirinden çok farklıdır. Yaşam ve özellikle de ölüm karşısında sorgulamaları, kararsızlığı, hem sevdiklerine (annesi ve Ophelia) hem de kendisine manevi açıdan eziyet çektirir.

“Olmak ya da olmamak”

Edebiyat tarihin en ünlü tiradı “*to be or not to be*” sözleriyle başlayan, uzun iç monolog, oyunun temelinde yatan ikilemleri ve Hamlet'in kararsızlığını vermesi açısından çok önemlidir. Ne yazık ki, konuşmalarda, reklamlarda çok sık dile getirildiği için belki çoğu izleyici için önemini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu can alıcı bölüm, Shakespeare'in metafizik sorgulamasına ve ölüm hakkındaki düşüncelerine kapı aralar. Şairin ontoloji sorununa değindiği bölüm, her çevirmen tarafından başka karakterde çevrilmiştir.

Can Yücel'in “Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin?” diye çevirdiği sözleriyle, Eyüboğlu tarafından “Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!” karşılaştırdığımızda, sadece çeviri farklılığı değil, varlık sorununa da farklı yaklaşımları dikkat çeker. “Var olmama” sözcüğü, geride acı bırakmayan bir ölümü çağırıştır, halbuki “ölüm”ün kendisi, ölüm sonrası acıyı da düşündürür, tabii ölen kişi için değil, çevresi için. “Var olmama” sadece kişiyi ilgilendirirken, “ölüm” tüm çevreyi etkiler. Birincisi “hiç olmamış olma”, “geride iz bırakmama” gibi çağrışımlar yapar, oysa “ölüm” geride ağır bir iz bırakır.

Buradan yola çıkarak bu iki olağanüstü çeviriyi kıyaslamak elbette olmaz. Burada göreceğimiz her iki çevirmenin metni ne denli içselleştirerek bize sunduğudur sadece. Can Yücel, konuşma dilinin doğallığıyla, Eyüboğlu ise felsefe ağırlığıyla ele alır. Her ikisi de kurdukları bütünün içinde anlamlıdır; her ikisinin de kaleminden tüm oyuncuların farklılıkları hissedilir. En önemlisi, her ikisinin çevirisinde Shakespeare'in kusursuz kurgusu aynen durur.

Sabahattin Eyuboğlu, *Hamlet* çevirisinin sonuna eklediği notta tüm Shakespeare çevirmenleri için ortak olabilecek bazı duygulardan söz etmiş, okumaktan, dinlemekten, seyretmekten çok daha zor olmasına rağmen, çeviri yapmanın metnin tadına gerçek anlamda varmak olduğunu dile getirmiş. Beni özellikle, “Gecemi gündüzümü verdim Shakespeare’e seve seve,” sözleri etkiledi. Ayrıca, “Kim bilir ben ne hale sokmuşumdur (Hamlet’i) ister istemez. Şairleri kuşa çevirmek çeviriciliğin şanındandır. Ama kuşa çevirdiğimiz şairler bizim taktığımız bücür kanatlarla da uçabiliyorlar ne hikmetse. Büyük soluklarının rüzgârıyla belki...” diye yazmış.

27. Shakespeare, *Hamlet*, Türkçe söyleyen: Can Yücel, Adam Yayınları, 1992.

YABANCI DİLİN YAZARI

Kocası Martin de aynı düşleri görüyordu. Her sabah birbirlerine ülkelerine dönmenin dehşetini anlatıyorlardı. Sonra, kendisi gibi iltica etmiş Polonyalı bir kız arkadaşla konuşurken Irena bütün sığınmacıların, istinasız hepsinin aynı düşleri gördüğünü anladı: önce, birbirini tanımayan insanların bu gece kardeşliği karşısında duygulandı, daha sonra ise biraz sinirlendi: nasıl olur da bir düşteki mahrem deneyim kolektif olarak yaşanabilirdi?²⁸

Sanatçıların sürgün yaşam sürmeleri çok eskilere dayanır, evinden, ailesinden, doğduğu büyüdüğü topraklardan uzak yaşam sürmenin üzerine yazılmış çok edebiyat eseri vardır. Bir yazar için ülkesinden uzak yaşamının belki en büyük zorluğu, anadilinden de uzak kalmasıdır. Anadilinden beslenemeyen yazar –çağımızda çok sık olduğu gibi– göçtüğü yerin dilinde yazmaya başlar.

Milan Kundera'nın *Bilmemek* romanı, XX. yüzyılın büyük sorunu göçmenliği anlatıyor. Bir yandan gurbet acısı çeken, diğer yandan köklerinin bağından koptuğu için özgür kalan insan portreleriyle dolu bir roman. Kundera göçmenlik olgusunu bu ikilem üzerine oturtuyor: bağlarından, kültürün ezici ağırlığından koptuğu için özgür (hatta bazen huzurlu), ama yine aynı nedenlerden dolayı yalnız kalmış birey. Geride kalanların gittiği için suçladığı, yeni yerleştiği yerde ise hep yabancı ve bir zaman sonra, her iki yerde de kendini yabancı hisseden biri.

Yakın Türkiye tarihinde Kundera'nın anlattığına benzer durumlar yaşandı. Avrupa'ya çalışmak için giden işçilerin yanı sıra çok sayıda politik sürgün de yıllarca ülkeye dönmeden göçmen hayatı yaşamak zorunda kaldılar. En zor yanı iki kültür arasında sıkışmış olmalarıydı. Ayrıca aileden, kültürden ve nihayet dillerinden uzak yaşamının zorluğunu çektiler. *Bilmemek*'in kahramanları gibi, kendilerini geçmişleriyle bağlı tutan köprüleri yıkarak göç etmiş olmaları ve her geçen yıl dönmelerini zorlaştırdı.

* * *

Roman, Homeros'un *Odyseia Destanı*'na göndermeler yaparak başlar. Odysseus Troya Savaşı'ndan sonra, ona amansız bir kin besleyen Deniz Tanrısı Poseidon tarafından evine dönmesi engellendiği için 20 yıl vatanından, karısından ve ailesinden uzak kalır. Üç özelliği sayesinde geri dönebilir vatanına: akıl, problem çözme yeteneği ve sabır. Evine nihayet geri döndüğünde, zorlu bir uğraş vermesi gerekir; karısıyla evlenmek isteyen damat adaylarını öldürmesi, kendisini kabul ettirmesi, gücünü göstermesi gerekir.

Uzun yıllar sonra dönülen ev de değişmiştir. Odysseus bu gerçeği fark eder. Kendi farklı deneyimler yaşamış, başka biri olmuştur, halbuki evinde onu tanıyanlar için yıllar başka geçmiştir, ondan aynı kişi olması beklenir. Odysseus kendi olduğunu ispatlamak zorunda kalır, geri gelen gerçekten o mudur? Yoksa başka biri herkesi Odysseus olduğuna inandırmaya mı çalışıyordur?

Kundera da geri dönüşün zorluğundan söz eder. Bellek günlük tekrarlamalarla uyarılmadığında, kişi geçmişinden kopmuş, boşluğa sürüklenmiştir. Eski tanıdığı dostlarını

hatırlamaz, severek gezdiği sokaklar değişmiştir. Hoyratça geçen zaman her şeyi farklı kılmış, dönülen ev, özlenen yer ve insanlar artık yabancılaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında özlenen yer artık olmayan bir yerdir. Bu da romanın başlığı “bilmemek” sözcüğüne yeni bir anlam verir. Özlenen geçmiş, içinde kaybolmuş anlar taşıdığı için artık bilinmezler dünyasına aittir. Bilinen, bellekte taze tutulan şeyleri özlemek gerekmez, onlar zaten benliğin içinde vardır; gerçekte özlenen kaybedilendir, sonsuza dek ulaşılmayacak olandır.

Roman, iki kişinin geri dönüşünü anlatır. Her ikisi de döndükleri vatanlarına artık yabancı kalmış kişilerdir. Çocukluklarına, gençliklerine ait hatıralar ve objeler, zaman içinde korunmadıkları için yok olmuştur. Tekrar kavuşulan günlükler, eski resimler, tablolar, sokaklar da anlamlarını çoktan yitirmişlerdir. Bunun başlıca nedeni olarak bellek tarafından beslenmemiş olmalarını ileri sürer Kundera. Geçmiş, dostlarla paylaştıkça canlı kalır. İnsan bambaşka bir yerde yaşam sürerken, anılarını çağrıştıran mekândan uzakta bellek beslenmez, dolayısıyla bellek boşalır. Belleği canlı tutan, dostlarla karşılıklı bu anıların tazelenmesidir. Dost ve aile çevresinden uzak, tazelenemeyen anılar, kısa zamanda yok olur.

Bilmemek, çok tipik bir Kundera romanı sayılır. Ünlü yazar, her romanında yaptığı gibi, yine olay dokusu içine yaşam felsefesini yerleştirir. Yarattığı iki karakterin yaşamları ile birlikte yaşadıkları ikilemleri de anlatır. Kundera, kurgu yazarı olmasına rağmen, ele aldığı konuları (ölümsüzlük, kimlik, göçmenlik) deneme yazarı gibi inceler. Düşünce tarihinden, müzik tarihinden, mitolojiden bilinen örnekler ışığında konuyu aydınlatır.

Son romanlarında gittikçe sıklıkla yaptığı gibi, zaman kiplerini de karıştırarak kullanır. Geçmiş zamandan şimdiki zamana atlamalar, yazarın belki de en göze batan yazı tekniği özelliğidir. Bunu yaparken, anlatılan olay dokusundan okuru kopartıp, sanki karakterlerin zihin ya da davranış akışlarının içine sokar. Ayrıca bir zamansızlık duygusu da verir; roman içinde yaşananlar, hep yaşanmakta olandır. Şimdiki zamanda yapılan anlatı, okuru şaşırttığı gibi roman kahramanlarını da şaşırtır. Sanki, “Ben böyle düşünüyordum demek ki,” der gibi, akıllarına gelen ikilemler karşısında sendelerler. Buna en iyi örnek, Irena’nın düşlerinde hep ülkesine geri dönmeyi istemesi ama polis bariyerine takıldığı için geri dönememesi ve bundan dolayı rahatlaması olabilir.

“Ne? Ne,” dedi kendi kendine? “Polis bariyeri Tanrı’ya şükür oldukça sıkı” mı? Gerçekten, “Tanrı’ya şükür” dedi mi? Herkesin yurdunu yitirdiği için acıdığı bir sığınmacı, kendi kendine, “Tanrı’ya şükür” mü dedi?

Kundera’nın son romanlarında karşılaştığımız bir başka özellik de, karakterleri iç içe geçirerek anlatması. Örneğin 14. bölümde, anlatı Josef’in otel odasında başlar ve iki paragraf sonra Irena’nın geçmişinden bir anıyla sürer ve yine ardından Josef ve otel odasına döner. Burada yazar, bir karakterin deneyimlerinin bir başka karakterin davranışlarında anlam kazanmasını sağlar. Bu anlatı tekniği, kopuk yaşamların bir düş içinde birleşmesine benzetilebilir. Herkesin çok mucizevi ve yeni sandığı duygular aslında dünyanın farklı köşelerinde bir sürü insan tarafından paylaşılıyordur. Bu duygudaşlık, Kundera’nın hep ilgisini çeker. Romanlarında çağlar ve farklı kültürler arasında değişmez olanın arayışı her zaman vardır. Ortak insanlık durumuna dikkat çekmek ister.

Bu romanın bir özelliği, Milan Kundera’nın yaşamöyküsüyle kesiştiği noktalarda

kahramanların içinde yazarı da bulabilmemiz. Terk ettiği ülkesine karşı duyduğu kızgınlık ve özlem iç içedir. Peki ya yıllardır yaşadığı ve dilinde yazdığı Fransa'ya karşı ne hissediyordur? Bu son romanının hâlâ Fransızca olarak basılmaması, yazarın bunu engellemesi çok ilginçtir. Kundera'nın isteği üzerine önce İspanyolca ardından Almanca ve şimdi de Türkçe yayımlanan eser, ne yazıldığı Fransızcada ne de büyük okur kitlelerine ulaşacağı İngilizcede yayımlanmıştır. Yazar belki bu davranışıyla, kendisine "Çok iyi bir Çek yazarıyken, sıradan bir Fransız yazar oldu," diyen Fransız eleştirmenlere bir tepki veriyordur. Bu durumda Kundera, sığınmacı, göçmen, sürgün olarak yaşayan kişinin, yaşamayı seçtiği yerde yabancı kalmasına en güzel örneğini veriyor.

28. Milan Kundera, *Bilmemek*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 2001.

ORTA MİLENYUMDA AVRUPA

Kopenhag Zirvesi öncesi ve sonrasında çok sık Avrupa'nın kimliği tartışıldı. Sadece Türkiye'de değil, tüm dünya basınında da tarihçiler, ekonomistler, sosyologlar farklı açılardan bakarak Avrupa'nın tarihsel gelişimini ve bugün nasıl bir kimlik kazanmak istediği konusuna değindiler. Çok farklı görüşlerde yazarların bakış açılarını okuma şansımız oldu bu günlerde, bir de konuya Batı edebiyatı tarihi açısından bakalım.

İlk başta, Avrupa'nın bugün ulaşmak istediği kriterleri en net belki Ortaçağ Avrupası'na baktığımızda görüyoruz. Bin yıl gibi inanılmaz uzun bir süre, Avrupa'nın içine kapandığı ve kültürel olarak bir bütünlük kazandığı dönem bu. Batı Roma İmparatorluğu'nun çökmesiyle başlayan Ortaçağ boyunca Avrupa, kimlik arayışını ulusal karakterlerde değil, Hristiyanlıkla buldu. O dönemde Arap dünyasında İslamiyet hem devlet dini hem de din devleti olarak Avrupa'nın özendiği bir yapı içindeydi, fakat Hristiyanlığın ilk yıllarında büyük Roma İmparatorluğu'nun gölgesi altında kaldığı için bu gerçekleşemedi. Roma'nın çöküşüyle Kilise, tek örgütlü, okuryazar toplumsal güç konumuna geldi. Böylece siyasal yapıdan kaynaklanmayan bir birliği, din aracılığıyla gerçekleştirmeye çalıştı.

Avrupa Birliği bugün de Ortaçağ'da sahip olduğu serbest dolaşım, ortak para birimi ve dil arayışında. Bunların ilk ikisi çoğu üye tarafından kabul edildi. Serbest dolaşımı ele alırsak, Ortaçağ'da Avrupa ülkeleri arasında heykeltıraşların, müzisyenlerin, mimarların, eğitimcilerin (eğitim Kilise'nin tekelindeydi) sınırlar olmadan zanaatlarını gösterdiklerini ve bu sayede Avrupa kentlerinde kolaylıkla iş bulduklarını görüyoruz. Bunun en iyi örneği gotik mimaridir. Gotik yapıları Polonya'da, İrlanda'da ve İtalya'da gördüğümüzde ortak kültürel değerlerin nasıl farklı uluslar tarafından benimsendiğine tanık oluruz; doğudan batıya, kuzeyden güneye benzer ifade bulmuş kiliseler, şatolar, bugün adlarını bilmediğimiz sanatçıların birkaç yüzyıl boyunca, ortak kimlikle eser ürettiklerini gösteriyor.

Ortaçağ edebiyat eserlerinde de benzer bir ifade buluyoruz. Ortaçağ romansları olarak bilinen öyküler, şövalyelerin kahramanlıkları üzerine kuruluydu. XII. ile XV. yüzyıl arasında yazılan romanslar genelde VIII. ve IX. yüzyıllardaki Haçlı seferlerini konu alırlardı. Bunlara *chanson de geste* adı da verilirdi; bunlardan 80 kadar eser günümüze kalmıştır. Bazıları tarihî bilgilere dayansa da, genelde efsaneleşmiş kahramanların kurgulanmış hikâyelerini anlatırlar. İlk örnekleri 12 satırlık şiirler tarzında yazılırdı fakat sonraki dönemlerde düzyazı şekline dönüşen *chanson de geste*, benzer konuyu anlatmasına rağmen, yerel dillerde ve Latince yazılırdı.

En bilinen Ortaçağ romanı, yazarını bilmediğimiz *Chanson de Roland* adlı kitaptır. Tipik olarak Roland adlı bir şövalyenin kahramanlıklarının anlatıldığı bu kitapta, Roland ve yakın dostu Olivier'nin birbirlerine bağlılıklarını, dostluk ve güvenin önemini ana tema olarak işler. *Chanson de geste*'lerde genelde kadın kahramanlar uzakta sevgililerini bekleyen soylu genç kızlardı: Roland'ın sevgilisi de, dostu Olivier'nin kızkardeşi Aude idi. Ne için savaştığını sorgulamayan, komutanlarına kayıtsız şartsız itaat eden, Hristiyanlığın yaygınlaşmasını en yüce amaç edinmiş kahramanlardı anlatılanlar. Erkekler arası dostluğun ve güvenin yüce değerler arasına konduğu konuda savaş sahneleri özellikle ince detaylarla anlatılır. Bu destanlarda düşman henüz Hristiyanlığı kabul etmemiş paganlar ile

Müslümanlardır.

Başka bir açıdan baktığımızda da Ortaçağ romanslarını günümüzün hızlı tempolu aksiyon filmlerine benzetebiliriz. Halkın her kesimi tarafından anlaşılacak üzere yazılmış olmaları onların bu denli popüler olmalarının bir nedenidir aynı zamanda. Kahramanlığın dışında belli dozda her zaman şiddet içerirler, aşk ise uzakta bekleyen prensesin hayalidir ancak.

Avrupa, bin yıl süren ve genelde sanat tarihçilerinin duraklama dönemi olarak gördükleri bu kara çağdan, yüzyıllarca pagan ve putperest olarak gördükleri kültürleri tanımaları sayesinde çıkabilmiştir. İlk başta Platon ve Aristoteles gibi İlkçağ filozoflarını, Ortaçağ boyunca Hıristiyanlığa hizmet etmek üzere kullanmak yerine, yeniden okuyup anlamakla başlayan bir süreçtir Ortaçağ'dan çıkış. İlkçağ filozoflarını da en iyi yorumlayan (Aquino'lu Aziz Tommaso, büyük F ile yazdığı "Filozof" derken Aristoteles'i, büyük Y ile yazdığı "Yorumcu" ile de İbn-Rüşd'ü kast eder) İslam düşünürleri sayesinde sanata ve bilime yeni bakış getirebilmişlerdir.

Belki tüm insanlık tarihine baktığımızda kültürlerin kendi içlerine kapandıkları dönemlerde gerilediklerini, diğer kültürlerle alışveriş içinde olduklarında da geliştiklerini söylemek olasıdır. Günümüzde de Avrupa'nın kendi içine kapanan bir yapıya dönüşmesi, Batı ve Doğu kültürlerini gitgide birbirlerinden koparacak ve belki ortak anlaşma zeminleri bile kalmayacak noktaya getirecektir.

DİDAKTİK EDEBİYAT

Bir prensin gözüne girmek isteyenlerin en yaygın davranışı, sahip oldukları en değerli ya da onun hoşuna gideceğini sandıkları nesneleri sunarak ona yaklaşımdır; böylece prenslere sık sık atlar, silahlar, altın işlemeli kumaşlar, değerli taşlar ve büyüklüklerine uygun benzeri süsler sunulur. Zat-ı şahanelerine, bağlılığımın bir tanıklığını sunmak istediğimde, dağarımda büyük adamların eylemlerine ilişkin bilginin dışında değerli birşey bulamadım; çok önem verdiğim bu bilgiyi, çağdaş olaylara ilişkin uzun bir deneyimle ve eskileri sürekli olarak okumak yoluyla edindim: Bunları büyük bir özenle uzun uzadıya değerlendirip, inceledikten sonra şimdi küçük bir kitapta derleyerek zat-ı şahanelerine sunuyorum.²⁹

İyi bir yönetici nasıl olmalıdır sorusuna yanıt arayan bir kitap nasıl olur da edebiyat tarihinin önemli yapıtlarından biri olabilir? Böylesine kuru bir konu ile Rönesans İtalyası'nda yazılmış onca şiir, tiyatro ve düzyazıyı geride bırakmış, kendi başına bir tür yaratmış, kullandığı akıl yürütmelerde soğuk ve keskin gerçekçilik kullanmasına karşın, okurun beğenisini yüzyıllardır nasıl kazanabilir bir eser?

Bir kitabın klasik başyapıt sayılması için, iyi ve temiz bir anlatıma sahip olması yeterli değildir, aksi takdirde birçok ders kitabı, doğru gramer kullandığı için edebiyat eseri sayılırdı. Yazı stilinde yazarın kişiliğinin hissedilmesi, mantık yürütmelerde incelik ve şiirsel anlatım, Machiavelli'nin eserlerini türün diğer örneklerinden farklı kılar.

Machiavelli'nin *Prens*'i bir bakıma eğitici ya da didaktik edebiyatın öncülerinden sayılır. Didaktik edebiyat (bazen pedagojik edebiyat olarak da adlandırılır) ilk başta eğitmen tavrıyla dikkat çeker. Bu tür eserler, yazarın onayladığı davranış biçimini desteklediği için yazar özellikle erdemli ve konusunda uzman görünür. Rönesans döneminde sıkça rastlanan saray şairinden farklı bir konumdadır, saray şairi ne de olsa konumu gereği, formaliteden de olsa saray yöneticilerine karşı methiye düzmekle görevlidir, öte yandan pedagojik yazarın, daha işlevsel konularda bilgi vermesi beklenir. Machiavelli de efendisinin yükümlülüklerini nasıl yerine getirdiği –ya da getirmesi gerektiği– konularında hem akıl hocalığı, hem de tarih bilgisiyle kendinden önceki yöneticilerin durumlar karşısında neler yaptıklarını (hataları ve doğruları) dile getiren bir konumdadır. Bir bakıma efendisinin “sağ kolu”nun arkasındaki “beyin” olarak görülebilir.

Machiavelli'nin erdemi, sadece akla dayanmaz, derin bir tarih bilgisi ve kişisel deneyimle beslenir aynı zamanda. Örneğin, II. Julius'un seçimiyle sonuçlanan toplantıya gözlemci olarak katılmış olması, Cesare Borgia ile konuşma olanağı bulması, olayları en can alıcı noktasından değerlendirmesine fırsat tanır. Verdiği örneklerde bahsettiği yöneticiler, kuru kuruya tarih kitaplarından tanıdığı kişiler değil, bizzat fikir alışverişinde bulunduğu, kişiliklerini tanıma fırsatı bulduğu politikacılarıdır. Politik konularda doğrudan edindiği bilgi, onu bazen fazla açık sözlü ve kibirli gösterir, fakat çok bilmiş tavrın altında yıllar içinde edinilen erdem yatar. “Ben bilirim” havasında anlatılan olaylar, okura ilk başta itici gelse de, ardında yazarın gerçekten bilgi sahibi olduğu inancıyla, ilerleyen sayfalarda dağılır. Ayrıca kitabı edebiyat değerlendirmeleriyle okuyan okura da doğrudan ve içtenlikle sunulan bilgi olarak ulaşır. Machiavelli'nin pratik dünya hakkındaki görüşleri şaşırtıcı olabilir; fakat eserin

uyandırdığı duygu, güzel söz söyleme sanatıyla birleşerek büyük güç kazanır, tartışma ve ikna etme açısından edebiyat tarihinde çok özel bir yere sahiptir.

Machiavelli'nin insan doğası üzerine görüşleri hiç de iç açıcı değildir. İnsanın doğuştan kötü olduğu, kitabın sonunda vardığı bir sonuç değil, aksine kitabın başında kabul ettiği öncüllerden biridir; ve temel saydığı bu öncüller üzerine yöneticinin kullarını nasıl yönetmesi gerektiği tartışmasını açar. Ve her nasılsa, bir şekilde, okurun bunu sonuç olarak değil de öncül olarak kabul etmesi konuyu kısıtladığından, tartışma zeminini de ortadan kaldırır; bundan sonra kitabın vereceği bilgiler, ancak bu öncüller kabul edilirse kabul edilebilir, bu da okuru farkında olmadan yürütülen fikirleri kabul etmeye şartlar. Felsefi bir yargı değil, şu anda burada olaylara bakan biri tarafından gözlenen salt doğrudur. Yazar da kendini bu görüşe bir felsefeci ya da din adamı gibi değil, pratik çözümlere ulaşmaya çalışan bir politikacı gibi bırakır. O, deneyimleri sonucu öğrendiği oyununun kurallarını aktarıyordur ve bu kurallar, ne şartlar altında olursa olsun, böyle oynanmalıdır.

Machiavelli'yi incelerken doğal olarak bir soru takılır insanın aklına: Yaklaşımları ne denli gerçekçidir? Yaratmak istediği kusursuz prens, soyutlanmış, gerçek olamayacak denli ideal bir yöneticidir, yine de Rönesans yazarlarının eğilimi olan "kusursuz" biçem pek hissedilmez. Machiavelli'de belirgin gerçekler, kitabın sonunda, özellikle de son bölümde (XXVI. bölümde) ideal çözüme yerini bırakır. Kendi erdemiyle donattığı prensin şimdi gerçekleştirmesi gereken ideal, İtalya'yı özgürlüğüne kavuşturup bütünlüğünü sağlamaktır. Kitabın son bölümünü, bütün tartışmaların taçlandırması olarak kabul edersek, Machiavelli'nin gerçekçi yönteminin realist sonucu olmaktan çok, kültürel ve şiirsel mitlere dayanan bir netice olduğunu görürüz. Bu noktada yöntem, bilimsel değil, hayalidir. Gelecek üzerine peygamber edasıyla söylenmiş kehanet, neredeyse Dante'nin *İlahi Komedi*'daki Araf VI. Canto'da sözünü ettiği, şimdiki zamanın çürümüşlüğünden kurtulup ulaşılan umutlu yarınlardır. Ve kehanet, askerî güç veya politik manevra yerine, geçmiş dönemlerde antik çağlardan ve mitolojiden kaynaklanan inancın doğasında olan şiirsel adaletle temellendirilir. Bu bölümde verdiği örnekler yakın İtalyan politik tarihinden kişiler değil, Musa ve Theseus gibi kutsal amaçla halklarını birleştiren liderlerdir.

Sözünü ettiği İtalya, neredeyse Hamlet'in sözünü ettiği Danimarka gibi "içinde her şeyin çürüdüğü" bir yerdir ve yabancı barbarların elinde, her geçen gün biraz daha batmaktadır. Bu bölümde okur artık İtalya'nın ötesinde, insanlığın metafizik bir birleşme altında ideal toplum içinde yaşadığı yönetimi görmeye başlar. Büyük trajedilerde olduğu gibi, halk çürümüşlükten kurtarılıp, tamamen temizlenmeden, kimsenin mutlu olması mümkün değildir. Bir yanda ideal prens, diğer yanda İtalya, tamamen simgeler olarak ele alınabilir. Canlandırılan kurtarma operasyonu Roma erdemiyle açıklanırken, politik gerçekçi yerini, eski parlak çağlara özlemle bakan tipik bir Rönesans hümanistine bırakır.

1513'de yayınlanan *Prens*, yazarın ölümünden neredeyse 500 sene sonra hâlâ günümüz politik sahnelerini –özellikle üçüncü dünya ülkelerinde– aydınlatan bir eser olması, yazarın insan doğası hakkında çok doğru öneriler getirdiğinin kanıtı olsa gerek. Ayrıca yüzyıllardır dünya liderlerinin Machiavelli okumuş olmaları ve önerilerini her biri kendi istekleri doğrultusunda yaşama geçirmeleri de *Prens*'e ayrı bir değer katar. Büyük Frederick, XIV. Louis, Napoléon ve hatta Hitler'in okumaktan sayfaları yıpranmış *Prens* kopyaları olduğu bilinir.

Bir başka tarihsel bilgi de, Roma Kilisesi'nin Machiavelli'nin eserlerini yasaklamış olmasıdır. Bunun nedeni o günlerde Kilise'nin İtalya'nın birleşmesine karşı olması ve süregiden karmaşa ortamından faydalanmasıydı; Kilise'nin gücü büyük ölçüde bu karmaşanın sürmesiyle bağlantılıydı. Sonuçta, Machiavelli'nin bütünleşmiş İtalya rüyası, yazarın yaşamı boyunca farklı menfaat gruplarının çatışmaları yüzünden gerçekleşemedi, ancak 1870'de 350 yıl sonra İtalya Machiavelli'nin istediği bütünlüğe kavuşabildi.

Kuşkusuz Machiavelli, çağdaş okura antidemokratik gelecektir; fakat çizdiği kötü yönetici örneklerinin hâlâ dünyada ve Türkiye'de bu denli fazla olması ve halkın üzerinde etkili olanların ne manevralarla bu yöntemleri izlediklerini görmemizi sağlaması açısından çağımızı aydınlatmaya devam ettiği bile söylenebilir.

29. Niccol  Machiavelli, *Prens*,  ev. Rekin Teksoy, O lak Yayıncılık, 1999.

COŞKUNLUK AKIMI

Sevinç, güzelim kıvılcımı tanrıların,
Cennetin kızı,
Yanıp tutuşarak coşkunluktan
Giriyoruz göklerdeki tapınağına senin.
Büyülerin birleştiriyor yeniden
Zamanın kıyasıya ayırdıklarını:
Temiz kanatlarının süzüldüğü, her yerde
Kardeş oluverir bütün insanlar.³⁰

Coşkunluk akımı, XVIII. yüzyılda Friedrich von Schiller ve Johann Wolfgang von Goethe ile zirveye ulaşmış bir akımdır. Bu iki isim Alman edebiyatının en büyük ustaları sayılsa da, bu akımın devamı gelmemiş, kısa bir heyecan gibi edebiyat dünyasında parladıktan sonra tükenmiştir.

Almanca *Sturm und Drang* (Fırtına ve Şiddet) adıyla bilinen akım, adını Shakespeare'in *Fırtına* oyunundan almış, ana düşüncesini ise Rousseau'nun felsefesine dayandırmıştır. Buna göre, bir insan var olduğunu anlamak için ancak kendi inanç ve duyumsal deneyimlerine güvenebilir; doğa karşısında hissettikleri birey olarak kendi varoluş nedenini anlamasına neden olacak verilerle doludur.

Bu akımın en temel özelliği, insanı ve doğayı yüceltmesinde yatar. Ve doğal olarak bu ikisini yüceltirken, insanın doğayı kavrayışını da yüceltir. Rousseau'nun felsefesinde olduğu gibi, insan doğal halinde akıllı ve çevresini anlamaya çalışan bir varlıktır. Sadece aklı ve bilgisiyle değil, duygularıyla da anlar. Rousseau, *İtirafılar* (çev. Kenan Somer, Remzi Kitabevi, 1973) adlı eserinde yazdığına göre, Vincennes'da tutuklu bulunan Diderot'yu görmeye giderken bir anda "korkunç bir aydınlanma" yaşamış, bunun sonucunda, çağdaş uygarlığın insanı iyileştirmek yerine yozlaştırdığını fark etmiştir.

Rousseau'nun bunu yazmış olması çok ilginçtir. Aydınlanma Çağı'nın en büyük düşünürlerinden biri olarak, Aydınlanmanın akılcılığa verdiği aşırı önemi yadsır yazdıklarında. İnsanın doğal halinde iyi bir yapıya sahip olduğunu ama toplum ve uygarlığın gelişmesiyle çıkarlarını ön plana alıp, kötüleştiğini savunur. İnsan ancak yeniden duygularına önem vererek yaşamı tam anlamıyla anlar, sadece akıl ve bilim yoluyla algılamasında hep bir eksiklik olacaktır, bu da insanın en özündeki gizli kalan yönlerinin ortaya çıkmasını engelleyecektir.

Coşkunluk akımında da aynı değerler ön plana çıkartılıyordu. Goethe 1770'de hukuk eğitimini tamamlamak üzere Strasbourg'a gidip orada kaldığı iki yıl içinde edebiyat çevreleriyle tanışma fırsatı buldu. Rousseau'nun felsefesinden etkilenen düşünür Johann Gottfried von Herder'le (Rousseau'ya yakın felsefesiyle tanınan Johann Georg Hamann'ın öğrencisi) kurduğu dostluk, düşüncelerinin ve edebî kişiliğinin gelişmesinde büyük bir rol oynadı. Aynı zamanda bir papazın kızına duyduğu aşk ve Alsace yöresinin doğal güzelliği, duygularını dile getirmesi için belirleyici nedenler oldu. O dönemde yazdığı ilk şiirleri, aşk ve doğa sevgisinin bütünleştiği, şairin kişisel deneyimlerinden kaynaklanan, gerçek

duygularını dile getiren *Erlebnislyrik* adı verilen yaşantı şiirin en güzel örnekleri olarak kabul edildi.

Goethe bu yıllarda, doğayı incelemeye başladı: Doğayı organik bir varlık olarak algılıyordu. Doğa ile yakınlığı çok genç yaşlarda başladı ama tüm ömrü boyunca Goethe doğa bilimlerine büyük ilgi duydu. Yaşamının sonlarına doğru bitkiler üzerinde yaptığı araştırmalar, bu bilimlerin gelişmesi açısından çok önemlidir. İnsanların da bitkiler gibi sürekli bir değişim içinde olduklarını savunuyordu yaşlı Goethe. Bitkilerin tümünün kökenini nasıl bir ana bitki oluşturuyorsa, insanların değişme ve gelişmesi de her bireyin içinde bulunan ana ilkeye bağlıydı. Doğa gibi insan da sürekli değişim içinde yaşıyordu. Ama bu sürekli değişimin içinde de yine kendi olarak kalacak özelliklere sahipti.

Shakespeare'in eserlerini incelemeye başlaması da yine bu yıllara rastlar. Almanya'da fazla tanınmayan Shakespeare'in eserleri Goethe'nin yazıları sayesinde ilgi görmeye başlamıştır. Bu yıllardan sonra Shakespeare çevirilerinin arttığını ve oyunlarının daha sık sahnelendiğini görürüz. İlk kez doğru olarak anlaşılmaya başlanmış, daha özenli çevirilerle izleyici karşısında çıkmıştır. Ayrıca Shakespeare'in yeniden keşfedilmesi, yeni bir edebiyat tartışmasına da yol açmıştır.

Goethe bir yandan bu çalışmalarını sürdürürken, diğer tarafta ilk romanını yazmaya hazırlanıyordu. 1772'de Wetzlar'a gittiğinde, burada bir arkadaşının nişanlısı olan Charlotte Buff'a âşık oldu ve bu umutsuz aşkın sonucunda ilk şaheseri sayılan *Genç Werther'in Acıları*'nı (çev. Celal Öner, Oda Yayınları, 2001) yazdı. Bu roman Coşkunluk akımının zirvesini belirleyen eser olmuştur. Yazarın kişi olarak ön plana çıkması, duygularına gem vurmaktan dile getirmesi, doğadan ve güzelliklerden aldığı coşku, akımın tüm özelliklerini ortaya koyar.

Romanın konusu, Goethe'nin Charlotte'a beslediği aşk ile Jerusalem adlı bir genç dostunun aşkı uğruna intihar etmesi öykülerini birleştirir. Mektup-roman tarzında yazılmış olması akla hemen Samuel Richardson'ın *Pamela* eserini getirir de, edebî değer açısından çok daha olgun bir eserdir. Goethe romanında, aklın yerine duyguyu ve düş gücünü koyar. İnsan, Tanrı'nın bir yansıması olarak yüceltilir. Tanrı kendi imajında yarattığı için insan da bu yüce özelliklere sahiptir.

Goethe'nin romanda ele aldığı bir başka olgu da panteizmdir. Onun bu görüşüne göre, doğanın her zerresi Tanrı tarafından yaratılmış olmanın verdiği kusursuzlukla işlenmiştir. Bir çiçek veya bir taş aynı kusursuzlukla yaratılmıştır, bunun nedeni Tanrı'nın kusursuz bir doğa yaratmış olması değil, kendisini doğanın her ögesinde saklamış olmasıdır. Doğanın her parçası canlı ve birbiriyle organik bağ içinde var olur. Bu düşüncesi Goethe'yi neredeyse Doğu dinlerinin benimsediği felsefelerle yakınlaştırır, Hristiyanlıkta ve Batı'da o güne kadar çok sözü edilmeyen bir bütünün parçası olma olgusunu akla getirir.

Coşkunluk akımının Aydınlanma Çağı'nda gelişen fikirlerden ne denli uzak olduğunu belki en iyi görmemizi sağlayan düşünce Tanrı tanımıdır. İnsan, doğa, Tanrı, hepsi bir bütünün farklı yaratılmış parçalarıdır ve özde aynı dokudan işlenmiş varlıklardır. İnsanlar, hayvanlar ve bitki örtüsü kadar dağlar, nehirler ve deniz de yaşayan ve bütünün oluşmasını sağlayan öğelerdir Goethe'ye göre. Bu bütünlük, yaşama sevincinin önemli kaynağıdır. Schiller'in de şiirinde görüldüğü gibi, sevinç, yaşama coşkusu olarak kendini gösterir.

30. Friedrich Schiller, *Dünya Yazınından Seçilmiş Çeviri Şiirler*, “Sevinç Türküsü”, derleyen Mehmet Fuat, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Adam Yayınları, 1992.

ROMANTİZM

Bilir misin Daphné, o eski şarkıyı
Taflanın dibinde, beyaz defnelerin altında
Zeytin ağacının, mersinin yahut salkımsöğütlerin
O bitip bitip başlayan aşk türküsünü.

Hatırlıyor musun büyük sütunlu eski mabedi
Dişlerini batırdığın acı limonları
İnsanı cehenneme götüren mağarayı
Mağlup ejderhadan kalan tohum oradadır.

O hep ağladığın tanrılar dönecek bir gün
Zaman getirecek düzenini eski günlerin
Bir peygamber nefesiyle ürpermede toprak.

Latinleşen Sibel, toprak tanrıçası
Uyur hâlâ Konstantin'in takı altında
Hiçbir şey değiştirmemiş muhteşem kemeri.³¹

XVIII. yüzyılın ortasında âni denilecek bir değişim yaşandı: Aydınlanma Çağı'nın, tartışmasız doğru kabul edilen politik, felsefi ve kültürel önermeleri önce tartışıldı, sonra eleştirildi ve sonunda tamamen bir kenara bırakıldı. Bir kez daha insanın, tarihin kısa denecek bir zaman dilimi içinde fikirlerini ne denli hızla değiştirdiğini görüyorduk. Değişen fikirlerin içinde özellikle iki yaklaşım dikkat çekiyordu: Birincisi insanın doğa ile ilişkisi, ikincisi de duygu ve tutkuların ön plana çıkmasıydı. Romantizm akımı daha çok bu ikincisinin gölgesinde günümüze ulaştı.

Sorulan sorular aslında pek farklı değildi. Bakır çağı kadar eskilere dayanan Eyub'un Tevrat'ta anlatılan hikâyesindeki sorular yeniden gündeme gelmişti. Evrende neden kötülük var? Neden iyi insan da acı çeker? Sonsuz güce sahip Tanrı, neden kötülüğe izin verir? Şeytan ne denli güce sahiptir? İnsanın Tanrı ile ilişkisi ne düzeydedir? Ve romantikleri en ilgilendiren soruların başında bir de "evrenin insan aklı tarafından anlaşılabilir bir düzeni var mıdır?" sorusu geliyordu.

Aydınlanma Çağı'nın en temel önermelerinden biri evrenin insan aklı tarafından anlaşılabilir (ya da çözülebilir) bir mekanizma olmasıdır. Bilimlerin gelişmesini bu yaklaşım sağlamıştı. Sanki doğanın tüm gizleri bilimler tarafından incelenirse, evrenin sırrı çözülebilir gibi optimist bir düşünce hâkimdi. Romantikler de evrenin sırrını çözmeye niyetleniyorlardı fakat bunun sadece akıl ve bilimlerle olmayacağını sezmişlerdi. Evrenin gizemlerinin insan duyguları incelenmeden anlaşılamayacağı sonucunu çıkartmışlardı.

Elbette o dönemin sanatçı ve düşünürlerinin bir anda düşünmeyi kesip kendilerini sadece kalplerinin sesine bıraktıklarını sanmak çok saçma olur. XVIII. yüzyılın başlarında

yazılan eserlerde bol gözyaşı ve yürek parçalayan duygusal sahneler bulmak da mümkündür fakat Aydınlanma Çağı'nda duyguların sömürülmesine ve bunların tutku şeklinde verilmesine yine de az rastlanır. Sanat, toplum, yasalar gibi konular eserlerin temel ağırlığını oluşturur. Spinoza'nın "İnsanoğlu tutkularının esiri olduğu müddetçe doğa ile uyum içinde olması beklenemez" sözleri Aydınlanma Çağı'nın belirleyici yaklaşımıydı. Tutkulardan kurtulan insan doğayı ve evreni akıl yoluyla anlamaya başlayabilirdi.

Bu dönemin içinden hayallerle süslü, melankolik bir romantizm modası çıkmasının nedenini şimdi pek iyi anlayamadığımızdan şaşırtıcı geliyor. Fakat sanat tarihi boyunca karşıt akımların peşpeşe doğması, sanatçıların bir önceki dönemin eserlerine tepki duymaları sık rastladığımız bir olay. Ortaçağ romanslarına tepki duyarak başlayan neoklasik dönem gibi, neoklasik döneme de tepki duyan romantizm ve daha sonra romantiklere tepki duyarak başlayan gerçekçilik ve simgecilik akımları hep birbirleri üzerinde duran tuğlalar gibi bir yapı oluşturur. Katı bilimsel yaklaşım sonucunda insan duygularına özlem duyan bir nesil çıkması da bu bağlamda bakıldığında anlaşılabilir. Romantik dönemin başlarında Jean-Jacques Rousseau'nun yazdığı *İtiraflar* (1781-1788) duyguların ilk planda yer almasını, zaten buna hazır bekleyen topluma sunuyordu. Aydınlanma Çağı'nın nesnel yaklaşımı yerine, kişinin merkeze konduğu öznel, tanımlanamaz, sezgisel insan bakışı geçiyordu.

Romantizm dendiğinde bugün aklımıza ilk duygu olarak "aşk" gelse de, romantik dönemde yazılan eserlerin çok azı doğrudan aşk üzerine yazılmış yapıtlardır. Romantik yazarların tepki duydukları şeylerin başında aşkın yanlış tanımlanmış olması geliyordu. Yüzyılın başlarında yazılan eserlerde karşı cinslerin dünyevi birliktelikleri –XVIII. yüzyıl ahlak kurallarının elverdiğince– oldukça açık bir dille anlatılıyordu, aşk diye anlatılan genelde erkeğin kadını baştan çıkarmasıyla sonuçlanan psikolojik çatışmalardı adeta. Romantik yazarların aşkı algılamaları ise daha metafizik bir boyutta kadınla erkeğin birleşmesine dayanıyordu. Goethe'nin kahramanları Faust ve Margarete gibi karşı cinslerin birleşmesi, ruhsal bütünleşme şeklinde, cinsellik ötesinde gerçekleşiyordu. Romantiklerin yeniden tanımladıkları aşkın boyutu, insanı ulvi güzelliklere yaklaştıran, içindeki en saf ve neredeyse çocuksu duyguları tatmasını sağlayan bir güçtü.

Aşka getirilen bu yeni tanım, ilk bakışta romantik edebiyatın en belirleyici özelliği gibi görünür, günlük dile de "romantik" sözcüğü bu anlamıyla yerleşmiştir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki, romantik edebiyatın diğerlerinden ayırıcı en önemli unsuru doğaya yaklaşımıdır. Antik çağlardan beri "doğa" dendiğinde var olmanın tüm boyutları, organik ve inorganik tüm öğeleriyle evren ve yasaları anlaşılırdı. Bu anlamından biraz eksik olarak kullanıldığında da insan doğasının anlaşılması beklenirdi ama romantik akımın esin kaynağı olarak doğa, çok daha sınırlı bir tanımla kullanılmaya başlandı: Artık kast edilen insanın doğası ya da evren değil, dağlar, deniz, geniş yeşil alanlar ve pastoral kır görüntüsüydü. Günlük dile de romantiklerin kullandığı anlamıyla girmiştir, bugün doğayı sevdiğini söyleyen biri, bataklığı ya da fareleri kast etmez, bataklık doğanın tam anlamıyla bir parçası olmasına rağmen, sevdiğini söylediği doğa bozulmamış kır görüntülerinden oluşur. Bu anlamıyla doğa, kusursuzlaştırılmış ve ideal hale sokulmuştur. İnsanın doğayla ilişkisi de doğayı incelemek yerine, doğanın keyfine varmak, sunduğu güzellikleri tatmak şeklindedir. Öznenin doğayla ilişkisi de, doğadan aldığı rahatlama ile kendi çocuksu doğasını ve heveslerini yeniden bulmaya götürür.

Konu açısından bakıldığında, ağaç, çiçek, güzel sevgili gibi konular bugünün okuru için sığ görünebilir, fakat edebiyat tarihinin büyük başyapıtlarının bu dönemde yazıldığını da unutmamak gerekir. Rousseau, Goethe, Puşkin, romantik akımın önde gelen yazarlarıdır. Eserlerinde pastoral zevkler hissedilir, doğaya karşı tavırları bilgece olmaktan çok uzak hep çocuksu heyecan taşır.

Son olarak, romantizmin bir de insana bakışından söz etmek gerekir. Romantik edebiyat örneklerinde insan psikolojik açıdan tek ve benzersizdir, ne şimdi yaşayan ne de daha önce yaşamış bir başka kişiye benzer; her insan diğerlerinden farklıdır. Bu durum insanı bazen yabancılaşmaya bazen de çevresi tarafından anlaşılmamaya itse de, kişinin kendi benliğinde bulacağı duygular ona yetecektir. Aydınlanma Çağı'nın filozof ve bilge kişisi, romantik eserlerde çocukluğunun hazlarını saflıkta bulmaya çalışan kişiye dönüşür. Romantizmin felsefi boyutunda da edebiyat, gerçekleri öğrenmek için bir araç olarak kullanılır. Doğa bu gizleri insandan saklamaz, ona tanrısal özveriyle sunar.

31. Gérard de Nerval, *Daphné*, çev. Orhan Veli Kanık, Varlık Yayınları, 1954.

SİMGEÇİLİK

İkiyüzlü okur – benzerim – kardeşim, sen!³²

20 yaşındaki Baudelaire'i, varlıklı diplomat, yüksek rütbeli asker olan üvey babası, sürdürdüğü serseri yaşamdan uzaklaşması için 9 Haziran 1841'de bir gemiye bindirerek Hindistan'a yolladı. Oysa genç Baudelaire *Quartier Latin*'de bohem hayatın keyfini sürmek, şair olmak istiyordu. Paris'te başladığı hukuk eğitimini yarıda bırakmış, esrar ve afyona alışmış, büyük bir olasılıkla daha sonra ölümüne neden olacak zührevi hastalığı da o yıllarda kapmıştı. Geminin yakalandığı büyük bir fırtına sonrasında Fransa'ya dönmeye karar verdi, zaten gemide çıkardığı rezaletlerle herkesi bezdirmişti. Sonunda Mauritius Takımadaları'nda gemiden indi ve başka bir gemiyle Fransa'ya döndü.

İki gemi yolculuğu arasında tropik adalarda kaldığı üç hafta, düş gücünü zenginleştirmesine yetti. Baudelaire Doğu'da edindiği bu ilk ve son deneyimi yaşamı boyunca hiç unutmadı. Mistik bir özlemle hatırladığı bu gezi, şiirlerinde kullanacağı derin imge birikimine neden olmuştu. Yolculuğa çıkan güvensiz çocuk, geriye kararlı bir şair olarak dönüyordu.

Kararlı şair, lüks yaşama duyduğu özlemle, kendisine kalan mirası kısa zamanda tüketti. Mali konulardan hiç anlamıyordu, dolandırıcıların eline düşmesi kaçınılmazdı. Güzel giysilere düşküncü ve pahalı bir otel dairesinde yaşıyordu. O dönemde, yeteneğinden çok, ahlaksız yaşamı ile dikkatleri üzerine çekti. Yine bu yıllarda, Jeanne Duval adında melez bir kadınla, ilerde büyük mutsuzluk nedeni olacak bir aşk yaşıyordu. Benliğini tüketen bu ilişki, "Kara Venüs" adını verdiği ilk dönem şiirlerine esin kaynağı oldu. Bunlar, bu güne kadar yazılmış en güzel erotik şiirlerin başında gelir.

Baudelaire'e daha sonra ün kazandıran 1857'de *Kötülük Çiçekleri* adıyla yayımlanan şiir kitabı oldu. Bugün Fransız dilinin en yetkin şiirleri sayılmalarına rağmen, yayımlandığı yıl şiirler müstehcen bulunmuş, Baudelaire ve yayımcısı hakkında Tanrı'ya hakaret ettiği gerekçesiyle dava açılmıştı. Dava sonucunda altı şiir yasaklandı ve şair para cezasına çarptırıldı (ve bu yasaklama XX. yüzyılın ortalarına dek sürdü.)

Onun şiir anlayışını çok az okur anlıyordu, buna rağmen uzun yıllar boyunca ahlaksız ve şeytanca şiirler yazdığı düşünülürdü. Aslında Baudelaire'in yapmak istediği okuyucuyu sarsmaktı ve bunu bir ölçüde başarmıştı. Dar görüşlü burjuva sınıfın değer yargılarındaki ikiyüzlülüğü ortaya çıkarıyordu.

Elisikilik, sersemlik, günah, yanılgı
Gövdemizi işler, yer tutar içimizde,
Besleriz o cânım pişmanlıkları biz de
Bit beslediğince dilencilerin tıpkı.

Baudelaire, kitabın başında okura hitaben yazdığı bu şiirde "gövdemiz, içimiz, biz" gibi sözcüklerle okuru da kendi duygularının ve düşüncelerinin içine alır. İlk satırlardan itibaren

okurla şair aynı gövdeyi paylaşır; benzer günahların suç ortaklığında birleşir.

Amaç, okuru sarsarak kendinin farkına varması, şiire bağlanarak kendini tanıma çabasına girmesiydi. Tabii bu da, şair gibi günahını kabul eden okur tarafından anlaşılabilirdi ancak. Baudelaire'in sanat anlayışına göre, edebiyatta bağlılık olmadan estetik duygunun gelişmesi beklenemezdi. Salt tüketen okur, bu bağlılığı duymayacağı için sanatın zevkine de varamazdı. "Okur'a" başlıklı şiirin son dizesi, "İkiyüzlü okur, – benzerim – kardeşim, sen!" okuyucudan tam katılım beklentisini dile getirir. Burada bahsedilen "ikiyüzlü," hem okur hem de şairin kendisidir. Okur, duygularını bastırarak yaşadığı için; şair, benzer duyguları paylaştığı için. (Bu ünlü dize T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'si [çev. Yaşar Günenç, Yaba Yayınları, 2000] gibi çok sayıda esere ilham vermiştir.)

Romantizme tepki

Neredeyse bir yüzyıldır Fransız romantik akımı etkisi altındaki edebiyat, Baudelaire ile ilk değişimlerini göstermeye başlıyordu. İlk başta şiirlerin manzarası değişmişti: romantiklerin çok sevdiği göl ve dağ manzaraları, yerlerini Paris'in arka sokaklarının bohem yaşamına bırakmıştı. Şiir kahramanları ise suçlular ve yoksullardı. Çürümüşlük ise Baudelaire'in en sevdiği konuların başında geliyordu.

"Bir Leş", romantiklere duyduğu tepkiyi en iyi dile getiren şiirlerinden biridir.

Bacaklarını dikmiş bir kadınca, azgın,
Ateşli, zehir dökerek,
Açıyordu buğular kaynaşan bir karın
Öyle edepsizce, gevşek.

Büyük bir okuyucu kitlesi tarafından tiksindirici bulunmuş olsa da, bu şiir özünde Shakespeare'in Hamleti'nin Yorick'in kafatasını elinde tutarak dile getirdiği düşüncelerle aynıdır:

Sizi öper gibi yiyen kurtçuğa, canım!
O zaman şunu söyleyin:
Tanrısal özünü, biçimini sakladım
Dağılan sevgilerimin!

Öte yandan, yine bu aynı şiir, hayal kırıklığı yaşadığı dönemde Cézanne'a sanatında devam etmesi için cesaret vermiş; Rainer Maria Rilke'ye aşırı duyarlılığını yitirmeden nasıl pervasız olunur göstermişti.

Şiirin ilgi alanı sadece dış dünya ile sınırlı değildi. Baudelaire kendi içini de neredeyse cerrahi titizlikle inceliyordu. En az övgüye değer özelliklerini, gözüpek bir cesaretle psikanaliz için sunuyordu. Ölümünden (1867) sonra giderek artan bir ilgiyle kuşaklar boyunca şiirlerinin sevilmesinin tek nedeni büyümlü dizeleri değildi. Aynı zamanda okurun, kendine benzer, umutsuzluk, tiksinti ve çocukça isteklerle dolu bir insanı, şiir ötesinde

hissetmesiydi. Kendi varlığını düzene koymaya çalışan şairin inanılmaz açık sözlülüğü, dünyanın her yerinden insanlara çekici geliyordu.

Baudelaire, dış dünya ile içselleştirdiği dünyayı –ne gerçek yaşamında, ne de teorik düzeyde– birbirlerinden hiç ayırmadı. Sanat ve sanat kuramının iç içe sunulmasından yanaydı. Bu yüzden şiir, edebiyat eleştirileri ve sanat kuramları bir bütün olarak bir kitapta toplansın çok istedi fakat bunun gerçekleştiğini göremedi. Ona göre sanatçı, sanatın gideceğe yola yön veren kişiydi; bu kimliği tamamıyla benimsemişti. “Eşduyumlar” adlı şiirinde edebiyatın geleceğini dile getirir:

Doğa bir tapınak, canlı direklerinden
Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer;
İnsan orda simgeler ormanından geçer
Bildik bakışlarla gözlenirken derinden.

Şiirin sadece bu dörtlüsünün simgecilik akımına yol açmaya yettiği söylenir. İlk satırlarda söz edilen sinestezi ya da duyum ikiliği (beş duyudan biriyle algılanan bir nesnenin başka bir duyu ile hissedilmesi), eşsiz bir önem taşır. Burada Baudelaire, doğadaki her şeyin bir düzeyde birbirine bağlı olduğunu vurgular. Evrensel benzerlik içinde her şey bütünün bir parçası olarak algılanır.

XIX. yüzyılın ortalarında pozitif bilim, dinlerin yerine konulmaya başlanmış, hatta bir din gibi etkiler yaratmaya başlamıştı. Baudelaire, bilime tüm insanlık sorunlarının çözümünü içinde barındıran bir otorite olarak bakmayı reddediyordu. Ona göre, bireyin bilinci tek ve başka bir şeyle değiştirilemeyecek denli merkezdeydi. Bilimler yaşam deneyiminin tüm etkilerini içlerinde barındıramazlardı. Ve işte tam bu nokta, Baudelaire için çok önemliydi, çünkü bu sanatçının göreviydi: bireysel bilincin deneyimlerini uyandırmak ve netleştirmek.

Kendine bakmak

Baudelaire’i düşündüğümde, ısrarlı bakışı gelir aklıma. Görünenden daha fazlasını anlamak ister gibi dikkatli bakan birinin gözleridir bunlar. Bakışında içe dönüklük hissedilir. Kendi üzerine eğilmiş, sorgulayan biridir. Adeta bilincini soyar, hatta belki kendine beyin ameliyatı yapan bir cerrahdır. Şair ve kişi, yüz yüze, her ikisi de diğerini anlamaya çalışan, gözlerini diğerinin üzerinden hiç ayırmayan, her hareketi yakalamaya çalışan iki başlı bir varlıktır.

Bu durum, şairin salt aynaya bakmasından çok farklıdır, Baudelaire’in baktığı ayna, *Pamuk Prenses* masalındaki doğruları söyleyen ayna gibi, kendi bilincine (ve estetik değerlerine) sahip, yansıttığı kişinin istemi dışında kalanları da gören bir nesnedir. Ayrıca aynada görülen yansıma da bildik değil, bir yabancıнын yüzüdür, daha önce fark edilmeyen, saklı özellikleri gizler.

Bıçak ve yara

İkilem Baudelaire’de yeni bir biçim bulur. Şiirlerinde çok sık bundan söz eder:

Karanlık ve berrak birlikteliği
Bir ruhun, kendine ayna olarak!

şairin sözünü ettiği karanlık ve berrak gibi zıtlıklar, varlığın doğal iki ağırlığıdır, biri olmadan diğeri dengesini kaybeder. Varlığın tamamlayıcı zıt nitelikleridir. Ulvi yükselmeler ve kara umutsuzluk, baştan çıkaran yıkım ve huzura duyulan hasret, ayrılmaz bir bütündür. İnsan, şefkat istemesine rağmen, şiddete de gereksinim duyar, hatta bazen bu ikisi eşzamanlı var olabilir. Varlık içinde kötü ve güzel nasıl barınıyorsa, yaşam içinde de Şeytan ile melek birbirlerinin bütünleyici unsuru olarak vardır. Kitabın başlığı *Kötülük Çiçekleri* de iki karşıt öğeyi aynı anlayışla bir araya getirir, yine güzel ile kötülük iç içedir. Ozanın sözünü ettiği ikilemler karanlık-berrak gibi, zıtlıklardan oluşur: günahkar-yargıç, Şeytan-melek, bıçak-yara, ölü-öldüren... gibi, karşıt olsalar da aynı varlığın parçalarıdır, birlikte var olmayı bilirler. Bıçak ile yara gibi hem neden hem de sonuçturlar.

Estetik teorileri

Aynı tavrı, şiir (ve genelde sanat) üzerine yazdıklarında da görürüz. Bir yandan şiir yazarken, şiirin nesnel olarak nasıl olması gerektiğini de anlatan bir ozan vardır karşımızda. Burada da, eleştirmen ve ozan iç içedir. Büyük sanatçıların yapıtlarını da bu gözle inceler: Richard Wagner’in müziğine, Rembrandt’ın resimlerine, Michelangelo’nun heykellerine bakarken hem ozan hem de eleştirmendir. Yaratıcı güç, ilgisini çeken konuların başında gelmiştir. Bunun için de en yakın araştırma laboratuvarı olarak kendi yaratma eylemini inceler. Eleştirmen yönüyle, sanatçı yönünün nasıl yarattığına bakar, nelerden etkilendiğini anlamaya çalışır. İlgisini çeken salt kendi eylemi değil, sanatçının yaratıcı gücüdür. “Bütün büyük ozanlar kendiliğinden, ister istemez eleştirmendir. Yalnız içgüdülerinin kılavuzluk ettiği ozanlara acıyorum, eksik buluyorum onları... Bir eleştirmenin ozan olması akıl alır şey değil, ama bir ozanın içinde bir eleştirmen bulunmaması da düşünülemez” diyordu bir yazısında.

“Sanat Felsefesi” adlı yazısında da saf sanatın çağdaş kavramı nasıl olmalı sorusuna yöneldiğinde, içinde hem sanatın nesnesini, hem de özneyi barındıran bir yapı düşünüyordu; sanatçının dışında kalan dünya ile sanatçının kendisi, sanatın içinde (kendi benliklerini koruyarak) birleşmeliydi. Sanatçı sadece duygularını dile getiren biri olmanın dışında nasıl sanat yaptığına ve –en önemlisi– neden yaptığına dikkat çekmeliydi. Bu görüşe göre, bir sanatçıyı anlamak için, onun doğa ve sanatla ilgili görüşlerini anlamak gerekirdi çünkü sanat anlayışı en yoğun ifadesini yine sanatın içinde bulabilirdi.

Baudelaire’in genel anlamda XX. yüzyıl sanatına, özellikle de simgeci ozanlara yön vermesi, şiirlerinden çok bu görüşlerinden kaynaklanıyordu. “Eşduyumlar” ve “Fenerler” gibi bazı şiirlerinde doğrudan estetik teorilerini dile getirmesi, ve bunu yaparken şiirsellikten hiç uzaklaşmaması, onun şiirindeki gücü gösterir. Şiirin kendi içinde eleştirisini taşıması, şiiri de salt duygu ifade eden söylemden çıkarıp, edebiyata yön veren konuma sokar. Biçem ve dil açısından başlattığı yeniliğin yanı sıra kendinden sonra gelecek bir kuşak sanatçıya yol açar.

Fransız şiirinin Baudelaire'den sonra gelen en önemli isimlerinden biri, simgecilik akımının öncülerinden, Arthur Rimbaud'nun "Baudelaire ilk göreğendir, ozanların kralı, gerçek bir tanrı!" demesi de geride bıraktığı izi gösterir.

Kendi içinde sanatçı ve eleştirmeni bir tek yazar olarak gördüğü için Baudelaire, şiirleri ile sanat üzerine yazdığı denemelerin birlikte basılmalarını çok istemişti, fakat bunu gerçekleştiremedi. *Kötülük Çiçekleri*'nin uğradığı başarısızlık ona kötü bir darbe olmuştu. Kadınlarla kötü giden ilişkileri de hayatında hep huzursuzluk kaynağı olarak kaldı. 1866'da felç geçirdiğinde Belçika'da kitaplarının yeni basımını gerçekleştirmeye çalışıyordu fakat hastalığı ağırlaşınca Paris'e geri götürüldü ve burada yıllardır küs yaşadığı annesinin kollarında öldü. Öldüğünde pek tanınmıyordu ve yazdıklarının çoğu henüz yayımlanmamıştı. Ama kısa zaman sonra hakkındaki görüşler değişti: Bazıları onun eserlerinde büyücülük öğeleri buldu, diğerleri Katolik Kilisesi'ni yücelttiğini söyledi, fakat o belki de estetik duyarlılığı fazla olanlara "tüm yüreğini" açmaktan başka bir şey yapmadı.

32. Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, Çekirdek Yayınları, 1996.

GERÇEKÇİLİK

Artık, eskisi gibi Emma'yı ağlatan o tatlı sözleri ve onu çılgına çeviren ateşli okşamaları yoktu. Öyle ki Emma'nın içine gömülmüş olduğu o büyük aşkları, tükeniyormuş gibi geldi Emma'ya, yatağında kendi kendini tüketen bir ırmağın suyu gibi... ve Emma dipte kalan çamuru fark etti.³³

XIX. yüzyıl, Avrupa için büyük değişimlerin yaşandığı dönem oldu. Burjuva sınıfı ilk kez güç sahibi olmaya başladı ve aristokratlar nominal güç konumuna girdi, yine ilk kez bağımsız bir orta sınıftan söz edilir oldu. XVIII. yüzyılda başlayan ve tüm kıtaya yayılan sanayi devrimi sayesinde işçi sınıfı politik güç kazandı ve yaşam kalitesi arttı.

Yaşam koşullarının değişmesiyle, XIX. yüzyılda Avrupa nüfusu üç katına çıktı; demiryolu ve yolların yapılmasıyla ulaşım kolaylaştı ve buna bağlı olarak sağlık ve eğitim koşulları gelişip yaygınlaştı. Artık eğitim Kilise'nin tekelinden çıkmış, nüfusun her kesimi için ulaşılır olmuştu. Yine bu dönemde parlamenter rejimler gerçek anlamda demokrasi, özgürlük ve eşitlik ilkelerini benimsediler. Kendini ifade etme ve konuşma özgürlükleri demokrasilerin başta gelen ilkesi oldu. İşçi ve orta sınıf ilk kez geleceğe umutla bakıyorlardı. Bilim ve sanatların sadece saraylarda üretilip tüketilmeleri yerine, kent merkezlerinde inşa edilen büyük opera binaları, konser salonları ve tiyatrolar, kentlilerin buluşma ve sosyalleşme yerleri olarak önem kazanıyordu.

Bütün bu değişimler düşünce bazında, felsefe ile bir yüzyıl önce başlamış olsa da, sanatta ve özellikle de edebiyatta ancak ses buluyordu. XIX. yüzyılın en etkin sanat akımı da bu gelişmelerin ışığında "gerçekçilik" oldu. Daha önceki edebiyat örneklerinde elbette gerçekçi anlatımlar vardı fakat aşağı sınıfların tanınması, bu sınıfların sorunlarına ve yaşamına giriş yapılması açısından kazanılmış bir zaferdi gerçekçilik.

Fransa'da ilk kez bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikten 1826'da söz edildi. Hâlâ Victor Hugo gibi romantik yazarların etkisi büyüktü fakat yeni akımın yazarları, gerçeğin anlatılmasının peşindeydi. Anlatım daha gözlemci, daha nesnel, daha sıradan, yaşama bağlı olarak yeniden geliyordu. Yazarın kişiliği özellikle baskı altında tutuluyor, öykü ile okur arasına yazarın önyargıları mümkün olduğunca girmiyordu; kendini geri planda tutan yazar, gerçeğin olduğu gibi anlatılmasında kişisel yaklaşımdan uzaklaşıyordu.

Bu dönemde Henrik Ibsen gibi birçok sanatçı, doğal olmayan hiçbir öğeyi eserlerine sokmamaya özen gösterdiler. Sanat gerçek yaşamın anlatıldığı bir sahne olarak düşünülüyordu. Gerçekçilik akımı öncüleri ilk başlarda romantizme bir tepki duyarak yaratmaya başladılar. Romantizme başkaldırı olduğunu söylese de, bugün ilk gerçekçi eserleri değerlendirirken, aslında duyduklarının romantik bir başkaldırı olduğunu söyleyebiliriz: Gerçekçiliği savunmalarında romantik ve idealist bir yön vardır.

Gustave Flaubert, gerçekçilik akımının öncüsü sayılır. Ondan önce sıradan insanları, sıradan mekânlarda büyük bir ciddiyetle ve yaratıcılıkla ele alan sanatçı hiç olmamıştı. Madam Bovary'nin konusu da çok sıradan bir kadının, sıradan yaşamını inanılmaz gerçekçi bir dille anlatır. Sıradanlığı kıran yöntemlerden biri, doğru bilgilerle, hatta bazen uzman bilgisiyle donatılmış olmasından kaynaklanır. Kasabanın yerleşimi, evlerin içi, eczane, katedral, ırmakve belirli şeylerin sesleri (örneğin tahta bacağın sesi) ile şekilleri, hepsi

okurun adeta zihnine kazınır.

Tatmin olmamış yaşamı içinde Madam Bovary, Don Kişot'un yüzyıllar sonra yeniden canlanması gibi de görülebilir. Aynı Don Kişot'un şövalye romansları okuyup kendini şövalye sanması gibi Emma Bovary de romantik aşk romanları okuyup kendi yaşam gerçekliğinden kopar ve acınacak bir tuzağın içine düşer. Flaubert özellikle romanın ana temasını belirsiz tutarak okuyucunun Emma'nın yaşamı hakkında bir yargıda bulunmasını engeller.

Flaubert, *Madam Bovary* romanını yazmadan önce heykeltıraş James Pradier'nin karısı Louise'in yazdığı belgeleri incelemişti. Louise Pradier daha sonra yaşadıkları yüzünden toplum dışına itildiğinde Flaubert, hem bir yazar merakıyla hem de insancıl düşüncelerinden dolayı onunla görüşmeyi sürdürmüş ve kadına destek olmuştu. Dedikodu meraklısı küçük burjuva çevresi sık sık Flaubert'i, Madam Bovary'nin gerçekte kim olduğu merakıyla sorguladı, Flaubert de bu soruya, "Madam Bovary benim," yanıtını verdi. Bu sözleri, toplum dışına itilenlere karşı duyduğu hoşgörölü ve yargıdan uzak tavrı dile getirir. Ayrıca yazar, hayalleri doğrultusunda yaşamak isteyen birinin çevresinin kalıplaşmış beklentilerini kırmak istemesini de kendisine yakın hissetmiş olabilir.

Madam Bovary anlatım açısından da çok ilginç özelliklere sahip bir romandır. Giriş bölümü bir sınıf arkadaşının ağzından Charles Bovary'nin yeni öğrenci olarak geldiği okuldaki şapşal tavırlarını anlatarak başlar. Roman daha sonra her şeyi bilen anlatıcının ağzından devam eder. Genelde Emma'nın yaşamı odak noktası sayılsa da okur hiçbir zaman Emma'ya yakınlık duymaz, hatta bazı bölümlerde aptallıklarına ve duyarsızlığına (özellikle çocuğuna karşı tavrına) sinirlenir. Yazarın başkahramana olan mesafeli tavrı roman boyunca sürer; ayrıca Emma'nın göremeyeceği detaylar da (eli sıkı köylü doğası veya aşığı Rodolphe'un ikiyüzlülüğü) geniş bir açıdan verilir ve roman çok farklı bir şekilde şimdiki zamanda son bulur.

Emma'nın yaşamı, determinist bir tavrıla, insanın doğası ve durumundan kurtulamadığı izlenimiyle anlatılır. Kadercilikle birlikte hem umutsuzluğa hem de dargörölü burjuva çevreye kızgınlık duyulur. Sonunda okuyucu ilk başlarda kızdığı Emma'ya neredeyse acır.

Emma'nın gerçek mutsuzluk kaynağı, yaşadığı evlilik dışı aşklardan çok, borçlarını karşılayamadığı için girdiği maddi sıkıntıdır. Gerçek bunalıma aşk yüzünden değil, parasızlık yüzünden girmesi, Flaubert'in romantizme duyduğu tepkinin de bir parçası olarak yer alır romanda. Aşk, romanın başlıca gövdesi olmasına rağmen, asıl önemli olan, Emma ve kocasının kendi yaşam gerçeklerinden koparak, küçük burjuva hırslara kapılmaları sonucunda uğradıkları başarısızlıklardır. Tıp faköltesini bitirmediği halde kendini doktor sanarak yaptığı bir bacak ameliyatı sonucunda, hastanın bacağının kangren olması ve kesilmesiyle uğradığı başarısızlık, Charles Bovary'yi kendi hakkında gerçekleri görmeye iter. Bacağı kesilen hastanın kent sokaklarında yürüdükçe tahta bacağının çıkardığı ses, Charles'ın başarısızlığını haykırıyordur her seferinde.

Charles ve Emma Bovary'nin evlilikleri de başarısızlık örneğidir. Sevgisiz bir ortamda sürdürölen birliktelik, Emma'yı kocasına karşı her geçen gün daha hırçınlaştırır. Charles ise sıradanlığını ve yeteneksizliğini kabul etmeye hazırdır fakat etrafındaki kadınlar, annesi ve karısı kendi çıkarları için bunu istemezler.

Emma, köylü bir ailenin kızı olarak bir doktorla evlenerek bir kez sınıf atlamıştır. Onu

içten içe küçümseyen züppe bir adamla yaşadığı aşk ise hep özlem duyduğu pahalı giysiler ve lüks yaşam hayalleri kurmasına neden olur, bir kez daha sınıf atlama hevesine kapılır, ancak bu yaşamı sürdürecektir maddi güce sahip olmadığına farkında değildir.

Flaubert, tüketim toplumunun yarattığı hırsıyla gözü dönmüş burjuva tipini çok erken görmüştür. Emma bir yandan Walter Scott'un romanlarını okur, ama bunları tam anlayamaz, gerçekte anladığı romantik hikâyelerdir ancak. Bir seferinde de, Donizetti'nin *Lucia di Lamermoor* operasını dinlemeye gider, fakat yakışıklı tenor daha çok ilgisini çeker, ikinci perdede canı sıkılmaya başlar. Flaubert bu detaylarla yeni gelişen burjuva sınıfının aristokralara özenerek sanata ilgi duyduğunu anlatırken, bir yandan da bu ilginin altında gelişmemiş zevkin yattığına dikkat çeker. Ekonomik ve politik güç olarak orta sınıf gelişmiş olsa da, gerçekçi bakıldığında, kendi zevklerine ve daha önemlisi kendi gerçekliğine kavuşmamıştır henüz.

33. Gustave Flaubert, *Madam Bovary*, çev. İsmail Yerguz, Oğlak Yayınları, 2001.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ve VIAN

“Güzel buluyor musun beni?”

Chloé, içinde kırmızı balığın sıkılmadan oynadığı, kumlu gümüş havuzun suyunda kendini seyreliyordu. Siyah bıyıklı gri fare omzuna oturmuş, ayaklarıyla burnunu kaşıyor ve suda kıpırdayan yansımaları bakıyordu.

Chloé, derisinin beyazlığında ve buhar dumanı kadar ince çoraplarını geçirmiş, yüksek topuklu beyaz deri ayakkabılarını giymişti. Bileğinin inceliğini daha da belli eden mavi altın bileziğinden başka her yanı çıplaktı.

“Ne dersin giyinelim mi?”

Fare Chloé'nin uzun yuvarlak boynundan kaydı ve memelerine yaslandı. Kıza aşağıdan yukarı bir baktı ve düşüncesini onaylar göründü.³⁴

Gerçeküstücülük, Avrupa'da akılcılığa karşı bir karşı sanat hareketi olarak başladı. Geçmişte Avrupa sanatını ve politik yaşamını yönlendiren akılcılığın I. Dünya Savaşı gibi bir felaketle doruğa ulaşan bir yıkıma yol açtığına inanıyor ve bu tür akılcılığa karşı tavır alınıyordu. Gerçeküstücü akımın sözcüsü ve öncülerinden şair André Breton, aynı zamanda Boris Vian'ın yakın dostu, bilinçdışı ile bilinci bütünleştiren bir yol olarak görüyordu yeni sanat akımını. Bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçekler iç içe geçiyor, kişisel fanteziler boşalma noktasında inceleniyordu.

Boris Vian, gerçeküstücü sanat ansiklopedilerine giren yazarlardan biri olmadı. Bunun başlıca nedeni, 1920' lerde Fransa'da başlayan akımın dışında kalmasıydı. Gerçeküstücülük, asıl ifadesini resimde ve şiirde bulmuştu; roman ise –bazılarına göre– her zaman gerçeküstünü anlatıyordu. Vian için bilinçaltından daha önemli olan, dili hayal gücünün götüreceği en uzak noktaya ulaştırmaktı.

Vian'ın romanlarında düş gücünün sınırları zorlanır: içkiler başka hazırlanır, yemekler başka yapılır, alışveriş bile tersine döner, alıcı ile satıcı arasındaki pazarlık tersine gelişir, satıcı fiyatı düşürürken, alıcı yükseltmeye çalışır. Evde yaşayan fareler evin en sevilen kişiliklerinden biri olur; ev, mobilyalar, arabalar ruhları olan varlıklar gibi durumlardan etkilenir, roman kahramanlarının ruh hallerini yansıtır. Gerçeküstücü romanın belki de en ayırt edici özelliği abartılmış anlatımında yatar. Varlıklılar içinde atların koşturacağı aşırı büyük evlerde, yoksullar da kafeslerde yaşarlar; güzeller olağanüstü güzel, çirkinlerse mutlaka tüm simetri kurallarını altüst ederler.

Boris Vian'ın yazdıklarında da abartılmış ifadeler romanın tonunu anlamamız için birinci sıradan etkisini gösterir. *Günlerin Köpüğü* romanı, başkahraman Colin'in banyoda güne hazırlanmasıyla başlar. Colin, sabah tıraş olduktan sonra aynaya bakar ve gözlerindeki bakışı derinleştirmek için göz kapaklarının kenarlarını biraz keser. Saçlar gibi gözkapakları da uzuyordur, onların da sık sık kesilmesi gerekir. Roman boyunca öykü abartılarla süslenir ve renk bulur. Romanın bir başka yerinde buz pistinde meydana gelen kazalar anlatılır, ölenleri toplayan iki görevli ortalıkta şarkı söyleyerek dolaşır ve cesetleri toplarlar. Bunlar romana komik öge kattığı gibi gerçeklikten de koparır.

Boris Vian'ın romanlarında karşılaştığımız bir başka gerçeküstü öge de, metaforların,

klişelerin, benzetme ve deyimlerin gerçeğe dönüşmesidir. Bu tekniği gerçeküstücü ressamalar da çok sık kullanırlar: Zamanın erimesi, kan ağlayan kadınlar, neşelenmiş güneş gibi bir ruh halini anlatan deyimler, gerçek görüntü kazanır. Vian'ın romanlarında metafor yoktur, onun yerine hayal gücünün düşüneceği her olasılık gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Örneğin bir yemek tarifinde yemeğe bir “sivri diş” sarmısak konması söylenir, ama evdeki kalemtırış köreltiği için yeterince sivri yontulmaz sarmısak. Burada “diş” sözcüğünden bir oyun başlar: “Diş”, “sivri diş”, “yontma”, “kalemtırış” gibi bağlantılar kurularak yemeğe konacak bir diş sarmısaktan neredeyse kendi başına bir öykü çıkar.

Gerçeküstücülük kuramını geliştiren André Breton'a göre, gerçeküstücü romanın kullandığı bir başka öge de animizmdir. Mekânların, caddelerin, kentlerin, evlerin, arabaların ruhları vardır. Canlarının istekleri doğrultusunda hareket ederler, üzüldüklerinde büzülüp, sevindiklerinde genişlerler. Animizm derken, sadece nesnelerin ruh bulması değil, evrendeki her şeyin aynı bilinci paylaşması anlaşılır. Güneş canı istediğinde parlar ya da birkaç tane güneş birden belirir ve her biri bir pencereden odaya dolarlar. Nesneler bilincin bir uzantısı olarak varlığını bulur. Her şey bir bilincin bölünmez parçasının içinde bir bütün olarak yer alır. Uzayda var olan her şey birbirine derinden bağlı bir bilinçle hareket eder, birinin hissettiğini herkes (ve her şey) aynı anda hisseder. Gerçeküstücü romanda birey, evrenden kopuk bir varlık değildir, bilinci evrenin tam merkezindedir. Doğada var olan her şey ile bağlantısı vardır ve onların ruh bulmasına neden olur.

Caz

Boris Vian (1920-1959) aynı zamanda iyi bir caz müzisyeniydi. Caz barlarda trompet çalar, müzik eleştirileri yazardı; romanlarında da müzik önemli yer tutar. Cazın bilinen şarkıları neredeyse beden bulur. Colin'in âşık olduğu Chloé, Duke Ellington'ın bir şarkısının adıdır aynı zamanda. Colin, Chloé ile tanışmadan önce *Chloé* şarkısını dinler, Chloé karşısına sonra çıkar. Böylece Vian, müziği de bir şekilde animizm dünyasına dahil eder. Notalar görünür olur, müzik canlanır. Buna en iyi örnek, romanda yer alan “piyanokokteyl” adını verdiği cihazdır: bu piyanoda basılan her nota bir içkinin karşılığı olduğu için, çalınan melodi sonrasında piyanodan bir içki çıkar. Notalar çaldıkça buz, su, süt, yumurta akı, rom gibi tatlar biraraya gelir ve her melodinin kendine has içkisi oluşur.

Günlerin Köpüğü, başka bir açıdan bakıldığında güzel bir aşk romanıdır. Fransız yazar Raymond Queneau “çağdaş aşk romanlarının en güçlüsü” olarak tanımlar romanı. Colin ve Chloé'nin aşk öyküsü aslında bilinen kalıplar içinde gelişir ve Chloé'nin hastalanmasının yarattığı mutsuzlukla son bulur. Chloé'nin hastalığı gerçeküstücü romanın bir başka özelliğini ortaya çıkarır: Gerçeküstü dünyada her şey tersine gelişir, Chloé'nin içinde gittikçe büyüyen bir nilüfer çiçeği onu yavaş yavaş öldürüyordur. İçinde çürüyen hücreler yerine gelişen bir çiçek imgesi, Vian'ın ölüme çocuksu yaklaşımının yanı sıra masalsı bir hava ekler.

Politik olarak da romanda bir terslik göze çarpar; sosyal sınıflar tersine işler. Evde çalışan hizmetkâr, çok daha yüksek bir sınıfın üyesidir ve bu nedenle yanında çalıştığı insanlara karşı küçümseyici tavrı vardır. Hizmetkârın kızkardeşi ise felsefe okuyup, akademi üyesi bir matematikçiyle evlendiği için ailenin utanç kaynağı olmuştur.

34. Boris Vian, *Günlerin Köpüğü*, çev. Bahir Güran, E Yayınları, 1984.

ABSÜRD EDEBİYAT

Bayan Dew şimdi yeni bir taktik deniyordu. Sunduğu marulu yere bırakıp belli bir uzaklığa çekiliyordu. Böylece marullar ile marulları sunan kişi koyunların usunda birbirinden ayrılacaktı. İsteklerinin bu olduğunu sanıyordu Bayan Dew. Kendisi Aşk olmadığından verdiği şeyle bütünleşemiyordu, belki de işleri karıştıran şey koyunların karanlık bilincindeki Bayan Dew'in marul olmadığı gerçeğiydi. Ama bir koyunun psikolojisi Bayan Dew'in sandığından daha az yalındı ve parkın doğal bir ürünü görüntüsü verilmeye çalışılan marul da, egzotik bir çeşni gibi dürüstçe uzatılardan daha çok başarı sağlamamıştı.³⁵

Hayatımızın bir anlamı olduğunu düşünmek, sürekli anlam arayan zihinlerimiz için zorunludur. Bize sorulmadan dünyaya gelmiş olmamız ve kendi verdiğimiz bir kararla değil, başkalarının tercihleriyle yaşama başlamamız, bu anlamı bulmamızı zorlaştırır. Kurduğumuz ilişkilerde, edindiğimiz rütbe ve mevkilerde, ideallerimizde ve sevdiğimiz insanlarda, yaşamın anlamını ararız, halbuki bunların hepsi varoluşla ilgili arayışı kolaylaştıracağı yerde zorlaştırır, neden bugün, burada olduğumuzla ilgili anlamı, maskeler ve görünmez kılar.

Birinci soru, kendi yaşamımızın bir anlamı olup olmadığıdır, ikinci ve daha önemli soru ise genel anlamda yaşamın bir anlamı var mıdır? Düşünürler ve sanatçılar yüzyıllardır bu iki soruya yanıt arayan yapıtlar vermişlerdir. Amaçları yanıt bulmaktan çok, yanıt arayışını – hepimizin yaptığı gibi– anlamlı kılmaktır.

Anlamsızlık

Yaşamın anlamı –ya da anlamsızlığı– üzerine edebiyat tarihinin en ilginç tezlerinden birini Samuel Beckett sunar. Beckett'ın gözünde rütbe, mevki, cinsellik arayışı, varoluşun dış süsleridir; insanlığın temel sancılarını anlamamızı engelleyen yüzeyselliklerdir. *Mutlu Günler* adlı eserinde, bataklıkta sürekli batmakta olan bir kadının hiç susmadan önemsiz şeyler konusunda gevezelik yapması, insanlık durumuna bakışını çok iyi yansıtır. İnsanlar aynı bu kadın gibi, ölüm karşısında çaresizlik hissiyle önemsiz detaylarla yaşamlarını doldurmaya çalışırlar.

Beckett'a göre anlamsızlığın ilk nedeni insanın ölüm yazgısıdır. Fakat sorunu belirginleştiren asıl öge, insanın varoluş halinin öze ilişkin yönlerini incelemekten yaşamını sürdürmesidir. Kendi yaşamının anlamını sorgulamakla kalan, daha ötesinde yaşamın anlamını anlayamayan ruh halidir. Kişi kendi hayatını anlamlı bulduğunda, insanlık için aynı soruyu sormayı gerekli bulmaz.

Bütün bunları dedikten sonra, edebiyat tarihine başka bir açıdan da bakmak gerekir. İnsanlık durumunu anlatan roman ve oyunlarda başarı, sevgi, huzur ve iktidar elde eden edebiyat kahramanlarının yaşamları amacına ulaşmış olur mu sorusu ortaya çıkar. Edebiyat eserlerini bir kenara bırakırsak, bizler bütün bunlardan birine ulaşamadığımızda yaşamımızda bir eksiklik hissetmez miyiz? Yaşam anlamını bulmadığımız hissiyle sürmez mi? Öte yandan, diyelim ki bir birey başarı, huzur, sevgi ve iktidar elde etti, o kişi yaşamın

amacına ulaşır mı? Yaşamın anlamı, bir yaşamın anlamlı kılınmasıyla bulunur mu?

İşte bunlar Beckett'ın kendine yönelttiği soruların başında gelir. Beckett'ın Fransız düşünür René Descartes' ın felsefesini yakından incelemiş olması da konuya değişik bir açıdan yaklaşmasını sağlar. Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım," deyişini ele alarak, benliği sorgular. Düşünen ve düşündüğünü fark eden iki benlik söz konusudur burada. Düşünen mi, yoksa düşündüğünü fark eden mi, "ben"dir? Benliğin düalist ikiye bölünmüşlüğünde biri düşünen, diğeri gözlemci olarak ayrılırlar.

Gözlemleyen "ben"e ağırlık verildiğinde, kişi kendi yaşamında etkin rol oynamayı bırakır ve gözlemci olur; oysa düşünen "ben"e ağırlık verildiğinde yaşamdan kopmamıştır. Beckett'a göre, bu ikisini aynı benlik altında bir bütün olarak düşünmek gerekir. İnsanın varoluşu ve varoluşunun bilinci iç içedir. Düşünen ile gözlemleyen ikiye bölündüğünde de bir tek bilinç her ikisinin kaynağındadır. Beckett'a göre bilinç sorunu benliğin içine bakarak çözülür. İnsanın kendi bilincini gözlemlemesi, benliğin özünün anlaşılması için başlangıç noktasıdır.

Beckett'ın roman ve oyunlarındaki anti kahramanlar sürekli bu iki bilinç halini aynı anda yaşarlar. Bir yandan yaşam içinde amaçsızca sürüklenirlerken, diğeryandan yaşamı gözlemlerler. En önemli anlarda bile bilinçakışları çevrede gözlemledikleri önemsiz detaylarla dolu olabilir. İnsan zihni sürekli çalışan bir makine olduğu için, insanlık kaderini etkileyecek düşüncelerle, günlük saçma fikirler birbirlerini izleyebilir. Örneğin, Beckett kahramanlarından biri, önemli bir savaş arifesinde, peynir almayı unuttuğunu düşünebilir, ve bunu düşündüğü anda, peynir de en az savaş kadar önemli görünür.

Samuel Beckett'ın yaşamı da eserlerinin izlerini taşır adeta. XX. yüzyılın neredeyse tamamına tanıklık eden yaşamı (1906-1989) sayesinde iki dünya savaşı görmüş, dönemin James Joyce gibi ünlü yazarlarını tanımış, Paris'in entelektüel çevresine girmiş, ayrıca Fransız direniş hareketine katılmıştır. Marcel Proust ve Joyce gibi o da, sanatı tehdit eden unsurların başında tanındık ve sıradan kalıpların kullanılması olduğunu düşünmüştür.

Beckett, ilk romanı *Murphy*'nin yayımlandığı 1938 yılında, Paris'te bir sokak serserisi tarafından bıçaklanmıştı. Bisikletiyle oradan geçen genç bir piyanist kadının onu hastaneye zamanında yetiştirmesiyle ölümden kurtuldu. Yıllarca birlikte yaşadıktan sonra bu kadınla 1961' de evlendi. Yaşamındaki bu tür rastlantılar, romanlarındaki rastlantısal ve amaçsız birliktelikleri çağırıştırır.

Murphy, Beckett'ın yaratıcılığını anlamak için çok önemlidir. Bu romanında betimleyici ayrıntılar, daha sonraki yazdıklarında giderek silinmiştir. Yıllar içinde yazar olarak geliştikçe son derece soyut ve gerçekdışı bir dünya anlatmaya başlamıştır. Daha sonraki yazdığı eserlerinden biri olan *Sözsüz Oyun*, tam da adından anlaşılacağı gibi içinde sözcüklerin bulunmadığı bir piyestir. *Murphy* ile *Sözsüz Oyun* arasında geçen yazarlık serüveni, insanın yabancılaştığı bir evrende sürdürdüğü geçici ve anlamsız varoluşu anlatır. Yaşı ilerledikçe, yazdıklarında duygunun tam özüne inme isteğiyle giderek daha az sözcük kullanmış ve anlatımı olabilecek en yalın halini almıştır.

Edebiyatta absürd ya da uyumsuz olarak adlandırılan eserlerin ortak özelliği yaşamın temelde saçma ve amaçtan yoksun olduğu görüşü çevresinde gelişir. Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* denemesi ve Eugène Ionesco'nun oyunları, Beckett'ın öncüsü sayılacağı bu anlayışı dile getirirler. Bunu ifade etmek için Beckett özellikle sözcük oyunları, yinelemeler ve ilgisiz konuşmalarla dolu eserler yazmıştır. Amaçsızlık çoğu kez acıklı görünse de, Beckett'ın eserlerinde gülünç yön ağırlık kazanır. Çizdiği portreler, var olmak ile yok olmak arasında bocalayan insan tipleridir. Yaşamı sanki onlara verilen belirli bir zamanı doldururcasına yaşarlar. Beckett'ın eserlerini üstün kılan bir özelliği de, tüm bu saçma ve absürd yaşamın, okur ya da tiyatro izleyicisinin zihninde derin bir metafizik sorgulama şekline dönüşmesini sağlamasıdır.

35. Samuel Beckett, *Murphy*, çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1994.

VAROLUŞÇU KAHRAMAN

Öyleyse şu son haftalar içinde bir değişiklik ortaya çıktı. Ama nerede? Hiçbir şeye bağlanılamayan soyut bir değişme bu. Değişen ben miyim? Ben değilsem, şu oda, şu kent, şu doğa; seçmek gerek.

Değişen benim sanıyorum. En kolay çözüm yolu bu. En tatsız da bu. Ansızın ortaya çıkan bu dönüşümlere uğramış olduğumu kabul etmek zorundayım. Sık sık düşünen bir kimse olmadığım için, ben farkında olmadan, içimde bir yığın ufacak başkalaşım birikir, sonra da günün birinde gerçek bir devrim ortaya çıkar. Hayatıma tutarsız, çelişik bir görünüş veren de budur.³⁶

Ağlayan yeni doğmuş bir bebek, 20 yaşında sınavlara hazırlanan üniversite öğrencisi ve 80 yaşında parkta oturan yaşlı bir adam düşünün; bu, yaşamın farklı devrelerinde aynı kişi olsun. Şimdi de, bebek, genç ve yaşlı adam arasında öylesine bir özellik bulun ki, bu yaşamı boyunca hiç değişmemiş olsun. Bir bebeğin hiçbir fiziksel özelliğini taşımayan genç adam; bir gencin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin çoğunu taşımayan yaşlı adam, fakat yine de hep aynı kişi. Nedir kişinin aynı kişi olarak kalmasını sağlayan? Kimlik kartı gibi yaşam boyu sahip olunan bir özden bahsetmek olası mı?

Jean-Paul Sartre'ın 1938 yılında yayımlanan *Bulantı* romanında başkahraman Roquentin, bir tarihçidir. Marquis de Rollebon adında XVIII. yüzyılda yaşamış politik bir kişi üzerine inceleme yapıyordur. Araştırma konusu Rollebon hakkında farklı insanların tanıklığı toplandığında, ortaya bir bütün çıkmaz, aksine çelişkili sonuçlar çıkar. Rollebon'un mektupları ve tanıklıklarda eksik olan şey sağlamlık ve kesinliktir. Birbirlerini tam olarak yalanlamasalar da, büyük bir uyuşmazlık göze batır. Bahsedilen kişinin yaratılış özelliği olarak (genetik yapı türünde) bir özden bahsetmek olanaksızdır.

Sartre, “öz” ve “varlık” terimlerini kendinden önce gelen filozoflardan farklı bir boyuta taşır. Ünlü sözü “varlık, özden önce gelir,” felsefesinin en iyi ifade bulmuş şeklidir. Bu sözden de anlaşılacağı gibi Sartre, Tanrı tarafından tam (bitmiş) bir varlık olarak yaratılmış olmayı reddeder, çünkü insanın kesinleşmiş doğası olsa, özgürlükten hiç söz edilemez. Her şeyi, geçmiş olduğu kadar geleceği de bilen Varlık (Tanrı,) geleceğin olanaksızlığını ortaya koyar. İnsanın yaşamı boyunca yapacağı seçimleri de anlamsız kılar. Tanrı, çok önceden yapılacak tüm seçimleri belirlemiş ve hiçbir güç geleceği değiştiremeyecek ise, hiçbir konuda karar vermenin, hatta ahlaki bir yaşam sürdürmeye çalışmanın anlamı kalmaz. Bir güç tarafından çok önceden karar verilmiş bir seçim, seçim değildir; sadece göstermelik yaşamdır. Buna göre insan, önceden belirlenmiş bir senaryonun oyuncusundan başka bir şey değildir. Halbuki Sartre'a göre insan, yaşamı boyunca yaptığı seçimlerle kendi doğasını belirler ve bu doğa sürekli değişim içindedir.

Roquentin, Albert Camus'nün *Yabancı'sı*, André Gide'in *Ahlaksız'ı* gibi, var olmanın sıradanlığını ve boşluğunu anlayan biridir. Tarih araştırmalarını yarıda bırakır ve dostlarını kaybeder; tam bir “kayıtsızlık” içinde yaşamaya başlar. Bu ruh hali, varoluşçu romanlarda çok sık karşımıza çıkar. Varoluşçu kahraman, Roquentin gibi, kendini aşksız, sevgisiz, dostsuz yeniden oluşturmaya çabalar. Kendi varlığı içinde anlam ve değer bulmaya çalışır.

Varoluşçuluğun felsefeye getirdiği en önemli düşüncelerden biri, kişinin kendi değer yargılarını oluşturmasıdır. Doğduğu günden başlayarak öğretilen tüm ahlak yargılarını

yeniden değerlendirip kendi ahlakını kurarak, yaşamına anlam kazandırır. Bunu da ancak var olmanın “farkındalığı”nı artırarak gerçekleştirebilir. Parçalanma, yabancılaşma ve hayal kırıklıkları sonucunda duyguların yoğunlaşması ve kendi ruh hallerinin ortaya çıkması gerekir. Farkındalık, içgözlem ve bilinçaltının karanlık korkuları ve içgüdülerin çözülmesi, hatta açığa çıkmasını sağlar.

Büyümenin anlamı, çevremizin bize yüklediği değer yargılarının içinden geçer. Bazı insanlar bu değer yargılarını sorgularken, diğerleri bunların sorgulanmadan yaşanmasından yanadır. Böylece yüzyıllardır süre giden değerler, rahat bir koltuk gibi yaşamı kolaylaştırır. Tabii, mutlu bir yaşam için hangisi daha doğru seçimdir bilinmez fakat varoluşçu roman kahramanları kolay mutluluk peşinde değildirler. Mutluluk bir amaç bile değildir. Varoluşun nedenini sorgulamak (anlamak bile değil) tek amaç olarak karşımıza çıkar.

Diyelim ki, genç bir adam bir yandan hasta ve yaşlı annesine bakmakla yükümlü, diğer yandan ülkesinin yabancı işgaline karşı direnme isteği içinde. Bu durumda hangisi daha doğru bir seçim olabilir? Elbette aynı kişi güney kutbundaki penguenlerin yaşam koşullarını inceleme isteği ya da vücut güzelliği yarışmasına katılmak için haltere başlamayı düşünüyor olabilir, fakat nedense bu ikinci türdeki seçimler ahlaki sorumlulukları açısından bakıldığında önemsiz görünür. Böyle ikilemler içinde yapılacak ahlaki seçimler tartışıldığında kişinin vereceği kararlar yaşamın içinde özünün oluşmasına neden olur.

XX. yüzyılda varoluşçuluk iki dünya savaşının yarattığı maddi ve manevi çöküntü içinde yeni bir arayış olarak ortaya çıktı. İnsan, bu filozoflara göre “dünyaya atılmış” ve çelişkilerle dolu bu dünyada yaşamak zorunda bırakılmış bir varlıktı. Yaşam XIX. yüzyılın iyimser bakışından uzaklaşarak acı, hastalık ve ölüm sunan bir yaklaşımla yeniden değerlendirildi ve insan varlığının büyük bir tehlike içinde görülmesine neden oldu. Sartre için insanın varoluşu, olanakların sınırları içinde geleceğe dönük bir tasarımdır. Sartre’a göre insana sunulan olanaklar sonsuz ve eşitti; ve herhangi birini seçmenin bir değişim yaratmayacağı görüşündeydi. Buna rağmen olanaklar içinde yapılacak seçim –buna varoluş tasarımı da denebilir– her tür tehlikeyi içerir. Bunların başında, insanın nesneye dönüşerek özgün varoluşunu yitirmesi ve kendine yabancılaşması gelir.

Varoluşçu romanları, bir felsefe kitabı gibi okumak bazen edebiyat değerlerini görmemizi engeller. Oysa Camus, Gide, Nietzsche ya da Sartre’ın roman ve tiyatro eserlerini okurken varoluşçu felsefe, bir altyapı olarak sunulur. Felsefe öğrenimi görmemiş biri tarafından da zevkle okunabilir. İlk başta kahramanın çevresine duyarlılığını görmek açısından önemlidir. Ayrıca yapılan seçimleri ve sonrasında yüklenilen sorumlulukları anlamamız açısından yol göstericidir. *Bulantı*’nın bir dönem gençliğini etkilemiş olmasının nedeni, okura yaşamını ve değer yargılarını gözden geçirme isteği vermiş olmasıdır.

YENİ ROMAN

“Yeni roman” deyimini ilk kez Jean Paul Sartre, Natalie Sarraute’un *Portrait d’un Inconnu* (Bilinmeyen Birinin Portresi) romanına yazdığı önsözde kullandı ve ardından deyim yerleşerek XX. yüzyılın önemli edebiyat akımlarından birini tanımlamak için kullanılır oldu. Aslında Yeni Roman’ın öncülerinden sayılan Alain Robbe-Grillet’e göre böyle bir akımdan söz etmek doğru değildi, çünkü Yeni Roman tarzında yazanlar ortak bir felsefe paylaşmıyorlardı. Oysa romana getirdikleri yenilik açısından, Marguerite Duras, Natalie Sarraute gibi yazarların ortak bir inancı vardı. Bu yenilikler her yazar açısından farklı olsa da, benzerlikler dikkat çekecek kadar fazlaydı.

1950’li yıllarda savaş sonrası nesil olarak adlandırılan yazarlar, romanın geleneksel gerçekçi yönüne duydukları tepkiyle edebî gelenekleri kırma yoluna gittiler. Roman türünde o güne kadar her şeyin yapıldığı düşünülüyordu, farklı roman yazmak yerine, romanın kalıplarını kırma yolunu seçtiler. Romandaki en önemli öğelere saldırarak roman yazmaya başladılar. Romanın önemli öğeleri olarak sıraladıkları şeylerin başında dramatik yapı ve olay örgüsü geliyordu. Bunlar olmadan roman yazılabilir mi –ya da yazılan bu şeye roman denilir mi?– sorusu ortaya çıktı. Sonuçta yapıt doğal olarak o güne kadar yazılan romanlardan çok farklı bir yapıya sahip oldu ve okurların olumsuz tepkisiyle karşılaştı.

Belki de artık bu yeni yazılanları “roman” olarak adlandırmak yanlış olacaktı, yeni bir isim altında toplandığında da Yeni Roman’dan daha uygun bir isim bulunamazdı. Yeni Roman yazarları olay örgüsünden vazgeçtikleri gibi, karakter betimlemesi, diyalog ve romanın sürükleyiciliği gibi özellikleri de kullanmaktan kaçındılar. Yazarın kimliğini, eğilimlerini ve değerlerini tamamen okurdan gizli tutan bir stilde yazılıyordu bu romanlar. Alain Robbe-Grillet 1963’de yayımlanan kitabı *Yeni Roman*’da (çev. Asım Bezirci, Kelepir Yayınları) romancının ideolojik ve psikolojik yorumdan sakınması gerektiğini savunuyordu.

Yeni Roman kitabında kullandığı “yeni roman” deyiminden de rahatsızlık duyduğunu dile getiriyordu Robbe-Grillet:

Bu deyim sıklıkla kullanılmadan, bunun bir akım ya da belirli bir grubu tanımlamak için söylendiği sanılmamalıdır. Bu deyim sadece romanda yeni ifade ya da yaratıcılık arayışı içine girenleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bu çaba yeni baştan romanı –ve dolayısıyla insanı– yaratma çabasıdır.

Yeni Romancıların edebiyat geleneğine en ters düşen (ve şaşırtan) yanları belki de metafor ve benzetme kullanmayı reddetmeleriydi. Başta şiirde ve bir ölçüde de romanda en önemli ifade gücü olarak kullanılan metaforları reddeden bir yazı tarzı geliştirdiler. Bunun altında, Yeni Romancıların en önemle üzerinde durdukları düşünce yatıyordu: Metaforlar, nesneleri yapay bir şekilde insanlaştırıyordu. Nesneler sadece kendilerini simgeleyerek var olabiliyordu, onları benzetmelerle “insanlaştırmak” nesnenin doğasına aykırı bir durum yaratıyordu ve yeni romanda bu gereksiz bulunmuştu. Bunun yerine en ince ayrıntısına varana kadar nesnenin kendisi ve içinde bulunduğu durum birçok açıdan veriliyor ve nesne kendi olarak kalabiliyordu.

Robbe-Grillet'nin yayımlanan ilk romanı *Les Gammes* (Silgiler) (1953) o güne kadar yazılan romanların izini silme eylemine girişmiş gibiydi. Yeni bir şey yaratmak için nasıl geleneklerin yıkılması gerekiyorsa, o yıkılanların da toplum belleğinden silinmesi gerekirdi. Burada, belleğin fiziksel bir öge olarak ele alındığı ve dünya gerçeğinin de fiziksel gerçek üzerine kurulduğu açıktır.

Yeni Roman bazı okur ve eleştirmenlere kısıtlayıcı gelmiştir. Belki kendi koyduğu kurallara uyma çabasından romanın akışı ve güzelliği kaybettiği düşünülüyordu. Gerçekten de XIX. yüzyıl roman geleneğine alışkın okurlar fazla katı bir anlatım bulurlar. Tek gerçekliğin fiziksel dünyayla sınırlandırılması da sanal dünyadan, yapay zekâdan bahsedilen günümüz için fazla tek boyutlu kalabilir. Fakat tüm bunların yanında Yeni Roman'ın getirdiği yenilikler de göz ardı edilemez. Daha sonra post-modern romanda sık gördüğümüz karmaşık anlatım, zamanı bölme, biçem karşıtlığı Yeni Roman'da çok başarıyla kullanılmıştır.

EDEBİYATTA KÜBİZM

Bir elbise provası için terzideki çok yüzlü aynanın karşısında otururken şöyle dediğini anımsıyorum. “Bak aynı öznenin beş ayrı görüntüsü. Yazar olsaydım kişilerimde çok boyutluluğu amaçlardım, prizmasal denebilecek bir görünümü. Neden sanki bir insan aynı anda birden çok resim vermesin?”³⁷

Afrika’da bir sanat biçimi olarak varlığını sürdüren kübizm, XX. yüzyıl başlarında Avrupa’da Paul Cézanne aracılığıyla tanınmaya başlandı. Cézanne, dostu Emile Bernard’a 1907’de yazdığı bir mektupta tüm doğanın geometrik biçimlerle resme aktarılabilirliğini anlatmıştı. Bu sanat anlayışına yakın düşünceler üzerinde yoğunlaşan Pablo Picasso da aynı yıl *Avignonlu Kızlar* tablosunu tamamladı.

Kübizm doğayı temel alır, ama klasik sanat gibi, doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmez. Doğadaki nesneleri parçalara ayırır ve farklı yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirir. Örneğin bir kemanı kübist ressam konu olarak ele aldığı anda, o kemanın donmuş bir zaman içinde, bir tek açıdan görünen görüntüsüyle yetinmez, aynı nesneyi farklı yönlerden verir; kemanın sapı yandan görüldüğü halde, başka kısımları önden ya da arkadan, deforme edilmiş biçimlerde görülebilir. Ortaya keman resmi yerine neredeyse keman heykeli çıkar.

Pablo Picasso ve Georges Braque’in resimleri ilk yıllarda ne sanat çevrelerinden ne de sanatseverlerden ilgi gördü, hatta *Figaro* gazetesinin sanat yazarı şarlatanlık, delilik gibi suçlamalarda bile bulundu. 1913 yılında, o dönemin çok saygın şairlerinden Guillaume Apollinaire *Kübist Ressamlar* (çev. Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları, 1996) kitabını yazdığı anda, önceleri kimse neden bu yeni resme ilgi duyduğunu anlamadı, fakat çok geçmeden sanat çevrelerinde kübizm konuşulmaya başlandı. Apollinaire sadece kübizmi değil, yeni gelişen modern sanatı savunuyordu kitabında:

Eskiden olduğu gibi bugün de resmin amacı hep göze zevk vermekse, bu durumda sanatla ilgilenen kişiden doğada varolan şeyleri seyrederken alabileceği zevkten daha başka bir zevk araması istenebilir pekâlâ.

Apollinaire’in *Kübist Ressamlar* kitabından etkilenenler arasında yazarlar da vardı. Çağdaş sanatın artık insan gözünün gördüğünden çok fazlasını verdiğini, müzik ve edebiyat gibi sanatın diğer alanlarında da sürekli bir değişim rüzgârı içinde yaşandığını fark ediyordu sanatçılar. Plastik sanatlar, fotoğrafın gelişmesiyle değişiyordu, sosyal yaşam, teknoloji ve yaşam şartlarının değişmesi ise bütün sanatları etkiliyordu.

Edebiyatta kesin bir kübizm akımından söz etmek olanaksız olsa da Pär Lagerkvist (1951 Nobel Edebiyat Ödülü) gibi genç yazarlar Yeni Resim akımının ve Apollinaire’in etkisini, fazla zaman geçmeden, romanlarına taşıdılar. Lagerkvist *Sybil* romanında (ne yazık ki yıllar önce okuduğum bu romanın Melih Cevdet Anday tarafından yapılan eşsiz güzellikteki çevirisini bulamadığım için sadece aklımda bu kitaptan kalanlarla yetinmek zorundayım) Tanrı’nın farklı yüzleriyle tanışan iki kişinin gözünden yaptığı Tanrı

tasvirleriyle kübist bir anlatıma ulaşır. Dinlerin sunduğu iyiliksever, bağışlayıcı tanrı yerine, yaratıcının karanlık yüzünü gösterir; ayrıca Tanrı ile yüzleşen iki karakter, din tarihindeki gibi peygamber ya da aziz olacaklarına lanetlenmiş kişilerdir. Amacı yaratan gücün görünmeyen yüzlerini ortaya çıkarmaktır.

Aynı kübist tavır, Lawrence Durrell'in *İskenderiye Dörtlüsü* adlı dört ciltten oluşan romanında da belirgindir. Erotizm ve duygu yüklü dörtlü, *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* ve *Clea*, 1940'ların İskenderiyesi'nde geçer. Üçüncü tekil şahıs ağzından anlatılan *Mountolive* dışında kalan üç kitap, birinci tekil şahısta yazılmıştır. İlk üç ciltte yazar, II. Dünya Savaşı öncesi yaşanan olayları üç kişinin ağzından ve dolayısıyla farklı açılardan –ve farklı yaklaşımlarla– anlatır; dördüncü kitapta savaş yılları ve sonrası anlatılır, bir çeşit yaşanmışlığın bütüncül sonuçları ve sorgulaması gibidir.

Farklı açılardan anlatılsa da roman boyunca İngiliz L.C. Darley'in yaşamı etrafında dönen olaylar temel alınır, zaten *Justine*'de anlatıcı Darley'in kendisidir. Bu ciltte en içten açıklamaların olmasının nedeni de kuşkusuz başkahramanın duygularını yansıtmamasından kaynaklanır. Darley, yabancı olduğu İskenderiye'de sevgilileri, dostları ve tanıdıkları arasında geçen yıllarını, hem şehrin yabancı hem de herkesin bir nebze yabancı olduğu bir ortama tam uyum sağlamış biri olarak sunar. İçinde bulunduğu küçük topluluk içinde Kıpti, Yahudi, Hristiyan, Müslüman, kentin en varlıklıları, önde gelenleri, tüccarları, sokak kadınları, yabancılaşmış dünyaları içinde varlıklarını sürdürür. Yabancılaşmalarını birbirleriyle oluşturdukları zıtlık içinde abartarak yaşarlar.

Durrell, ilk başta İskenderiye kentini anlatırken kübist yöntem kullanır: Bir kentin çok farklı kesimlerinden insanları aynı tablo içinde sunar. Picasso'nun son dönem kübist tablolarındaki gibi kolaj tekniği kullanır. Yapıştırma resim de denilen bu teknikle Picasso, gazete kâğıdı, kumaş ve duvar kâğıdı gibi buluntu nesneleri bir pano ya da tuval üzerinde, çoğunlukla da boyanmış yüzeylerde kullanırdı. Çeşitli malzemenin bir kompozisyon oluşturmasını sağlardı. Durrell da kolaj tekniğiyle Fransızca, İngilizce, Arapça konuşan bu insanların biraraya gelmesiyle bir kent kompozisyonu kurar. Bir yandan Batı kültürü ile Doğu-Arap-Afrika kültürlerinin karışımı, ortaya köklerinden kopuk insanlar çıkarır, bu sayede roman kahramanlarının hepsi birey olarak, köklerinden bağımsız, en çıplak hallerinde var olurlar. Her biri kendi tarihini, geçmişini geride bırakıp, uygarlığın beşiği kentte yeni kimlik bulur.

Justine'de Darley, Justine Hosnani ile yaşadığı tutkulu aşk ilişkisinin nasıl bittiğini anlamaya ve bu ilişkiden aldığı yaraları nasıl sarması gerektiğini çözmeye çalışır. İlişkisi boyunca yazdığı metinleri, anılarını, yakın geçmişinin duygusal yoğunluğunu anlatmak ve sanki kendisi de anlamak için kullanır. Dörtlünün ikinci cildi *Balthazar*'da, Darley'in yakın dostu tüm yaşananlara felsefi açıdan yorum getirir. Üçüncü cilt aynı olayların fazla yorum verilmeden, kişilerin nesnel bakışla nasıl görüldüğünü anlatan ve özellikle de olayların akışına dikkat çeken kitaptır. Son kitap *Clea*'da Darley'in iyileşmesi, olgunlaşması ve ressam Clea Montis'i sevmeyi öğrenmesi anlatılır. Bütün yaşadıkları sanki onu Clea'ya getirir, sonunda *Justine*'den çok farklı şekilde sevdiği bu kadın kaderidir.

Durrell romanda çokseslilik kullanarak yukarda alıntı yaptığımız bölümde *Justine*'nin söylediği gibi karakterlere çok boyutluluk kazandırır. *Justine* ilk romanda onu seven ama asla tam olarak elde edemeyen bir adamın ağzından anlatıldığında, aşırı güzel, kaprisli

femme fatale olarak belirir, fakat daha sonraki kitaplarda sönükleşip sıradanlaşır. Justine'i anlatan farklı insanlar hep ona farklı açılardan baktığı için, hiçbiri için aynı insan olamaz. Kişileri tanıtmak açısından kuşkusuz en gerçekçi yaklaşımdır çok boyutluluk: Bir kadın, kocasına, yakın dostlarına, onu az tanıyanlara ve nihayet sevgilisine, kişiliğinin hep farklı yönlerini gösterir. Gerçek tanıma için farklı öznel bakışların birleşip nesnel bir bakış yaratması gerekir. Kübist ressamın tekniğiyle sadece ön yüzeyde göze takılan değil, karanlıkta kalan yüzeylerin de öne çıkmasıyla kişilik bir bütünlük kazanır. Çok yüzlü bir aynada yansıyan suratı gibi her açıdan görülür, her açıdan görüldüğü için de asla tek boyutlu ya da kusursuz olamaz. Bazı bakış açıları örtüşse de mutlaka bir noktada deformasyon ya da tekrar olmak zorundadır. Her açıdan bakmanın, dolayısıyla kübizmin, en önemli avantajı budur, bir tek açının yüzeyselliği ile sınırlandırılmamıştır bakış.

37. Lawrence Durrell, *İskenderiye Dörtlüsü: Justine*, çev. Ülker İnce, Can Yayınları, 1984.

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

1918’de Doktor Aziz’in, kuşlarından mahrum kalan babası uykusunda öldü; Aziz’in mesleği sayesinde mücevher dükkânını satmış olan ve kocasının ölümünü sorumluluklarla dolu bir hayattan acısız bir kurtuluş olarak gören annesi hemen ölüm döşeğine çekilip daha adamın kırkı çıkmadan kocasının arkasından gitti. Bu arada savaş bittiğinden Hint birlikleri geri dönmüştü, Doktor Aziz yetim ve özgürdü – on beş santimlik bir delikten içeri düşmüş olan kalbini saymazsak.³⁸

1950’li yıllarda Kübalı yazar Alejo Carpentier, gelişen Latin Amerika edebiyatı için “büyülü gerçekçilik” (büyüsel gerçekçilik ya da büyümlü realizm de denir) deyimini ilk kez kullandığında, bunun ilerleyen yıllarda tüm dünya edebiyatını etkileyecek ve XX. yüzyılın ikinci yarısını belirleyen edebiyat tarzlarından biri olacağını herhalde tahmin etmiyordu. Carpentier hem kendi öykü ve romanları için, hem de Brezilyalı Jorge Amado, Arjantinli Jorge Luis Borges, Kolombiyalı Gabriel García Márquez’in eserleri için bu deyimii uygun bulmuştu; fakat büyümlü gerçekçilik bugün Latin Amerika dışına taşıp günümüz romanının en belirgin özelliği haline gelmiştir.

Genelde edebiyat –ya da genel anlamıyla sanat– akımları birbirlerini tanıyan, tartışmaya giren sanatçıların ortamında doğar: romantikler, sembolistler, Garip akımı gibi. Büyümlü gerçekçilik, bu anlamda bir akım sayılmaz, onun için bir edebiyat tarzı demek daha uygun olur. Bu türe girecek romanları bir çatı altında toplamak ilk bakışta olanaksız görünür, çünkü farklı dillerde yazılmış, farklı kültürlerin mitleriyle doludurlar.

Anlam olarak “büyümlü gerçekçilik”, gerçek bir anlatımın içine yerleştirilmiş olağanüstü, hatta olanaksız olayları bir metafor haline sokarak inandırıcı kılar. Fantastik ve mistik öğeler çok olağan bir dille anlatılır. Bu fantastik anlatım romanın realist dokusuna zarar vermez, arka planda halk ayaklanmaları, devrimler, cinayetler temanın fonunu yaratırken, bazen folklorik, bazen de masalsı bir anlatım, sanki atalarından duyduğu abartılmış kahramanlık öykülerini anlatır gibi romana yerleşir.

Latin Amerika edebiyatına özgü bir anlatım olarak başlayan ama bugün Günter Grass, Salman Rushdie, Milan Kundera, Arundhati Roy, Orhan Pamuk, Toni Morrison gibi birçok yazarın anlatımını içine alan bir edebiyat tarzı olduğunu söyleyebiliriz. Batı Avrupa edebiyat geleneğinde pek görülmeyen ama Doğu Avrupalı ve Asyalı yazarların Batı’ya göçmesiyle roman geleneğinin içine yerleşmiş, yeni bir karakter bulmuştur. Bu yazarların çoğunun büyük tarihsel sarsıntılar yaşamış olmaları buna neden gösterilebilir. Yine belki tam da bu yüzden dünyalarını katıksız bir gerçekçiliğin anlatamayacağı bir konumda hissetmişlerdir kendilerini.

Bu tür romanlarda çok sık efsaneler, kehanetler, büyüler, ölü çocukların hayaletleri, yerçekimine karşı koyma gibi düşler, bir sisin içinden çıkar gibi konuya girerler. Márquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında bir karakter çamaşır asarken Cennet’e uçar. Rushdie’nin *The Satanic Verses*’da (Şeytan Ayetleri) romanın iki karakteri havada infilak etmiş bir yolcu uçağından birbirlerine tutunarak ve şarkı söyleyerek aşağıya, İngiltere’de karlarla kaplı bir

plaja hiç yaralanmadan düşerler. Kundera'nın *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda (çev. Erhan Bener, Can Yayınları, 1991) ise yazar, daire halinde dans eden bir grubun göğsüne doğru yükseldiğini ve dans ederek uçtuğunu anlatır.

Fanteziler, yaşanan olayları hafifletmek yerine, neredeyse ağırlaştırır. Kundera'nın anlattığı Prag üzerinde uçan öğrenciler, parti tarafından örgütlenmiş bir şenliğin kutlamasında uçarken, altlarında “şairlerle dolu Prag kafeleri ve hainlerle dolu hapishaneleriyle” bir şehir kalır. Krematoryumdan, bir gün önce idam edilen sosyalist bir düşünür ile sürrealist bir sanatçının cesetlerinin dumanı yükseliyordur. Dans eden öğrencilerin göğsüne saflıkla yükselmesiyle birlikte, onların farkına varmadıkları dumanın yükselmesi acı bir benzetmedir. Kundera'nın fantezi olarak anlattığı olay, Haziran 1950'de sürrealist sanatçı Závěš Kalandra'nın ihanetle suçlanarak idam edilmesi gerçeğine dayanır. Burada yazar, grupla birlikte kendi uçamamasını da acı bir gerçek olarak fark eder; kendisi uçan gençlerin taşıdığı saflığı taşımadığından “bir taş gibi yere düşer.” Gerçek ile fantezinin en güçlü bileşimlerinden birini dile getiriyordur Kundera; büyülü gerçekçiliğin, hem “büyülü”, hem de “gerçekçi” dengesinde nasıl durduğunu görmemizi sağlar.

Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları* romanı, fantastik roman kalıplarını zorlasa da, 15 Ağustos 1947'de Hindistan'ın bağımsızlığına kavuştuğu ve Müslümanlarla Hinduların çatıştıkları yılları anlatır. Romandaki tarihsel verilerin hepsi doğrudur. Modern Hindistan'ın tarihî kaydı şeklinde, Hindistan'ın bağımsızlığını kazandığı günün geceyarısında Bombay'da doğan iki çocuğun öyküsünü anlatır. Hastanedeki hemşire Müslüman ve Hindu iki bebeğin yerlerini değiştirerek, diğerinin hayatını yaşamasına neden olur. Saleem Sinai, varlıklı Müslüman aile tarafından büyütülür ama aslında aşağı kasttan Hindu bir kadının, ülkeyi terk eden Britanyalı bir adamdan doğma gayrimeşru çocuğudur. Diğer bebek Şiva ise, kendisine sadık olmayan karısının doğum sırasında ölmesiyle, sokak göstericisine verilir.

Saleem çağdaş Hindistan'ı temsil eder. 30 yaşına geldiğinde *Geceyarısı Çocukları* adını verdiği anılarını yazar. (Başkahramanının roman yazması, roman içinde roman yaratır ve kitaba farklı katmanlarda gerçeklik ekler.) Şiva da Hindistan'ın en saygıdeğer savaş gazilerinden biri olmasına rağmen, Saleem'in baş düşmanıdır. Saleem hikâyesine, kendi doğumundan önce –dedesinin yaşamıyla– başladığı için kendi bilinci ötesinde gerçekliklerle donanmış öyküleri anlatır. Bir çocuğun gözünde abartılmış portrelerle dedesini ve ninesini çizer. Yüzyıllardır süregelen efsanelere bir halka eklediği izlenimi verir. Gerçekleşmesi fiziksel olarak imkânsız olan olayları anlattığında da okuyucu anlatılanlardan kuşku duymaz, çünkü bunları kabul etmeye, efsanenin bir parçası olarak hazırlanmıştır.

Adem Aziz, namaz kılmaya çalışırken bununu kırıktan sertleşmiş bir toprak çıkıntısına çarptı. Sol burun deliğinden çıkan üç damla kan, sabah ayazında ânında sertleşip seccadenin üzerine dökülerek gözlerinin önünde yakuta dönüştü. Kafasını tekrar dikleştirecek kadar doğrulduğunda gözlerine dolan yaşların da donduğunu fark etti ve kibirle gözlerindeki elmasları sildi...

Son bir nokta olarak, büyülü gerçekçilik tarzını sürrealizmden çok kesin çizgilerle

ayırmak gerekir. Birincisi öykünün gerçekliğine katkıda bulanacak imgeler ve duygular taşır, oysa sürrealizm, anlatılan öyküye inanılmasını beklemez okurdan. Büyülü gerçekçilik, olayların gerçekten *yaşanmış* olduğuna inanmamızı sağlamadığında bile, bunların *anlatıldığına* inandırır bizi. Yaşanmamış olması bir öykünün anlatılmamış olmasını gerektirmez, büyülü gerçekçilikte de bu öykülerin hep anlatılageldiği izlenimi kalır geride, aynı destanlar ve masallar gibi.

38. Salman Rushdie, *Geceyarısı Çocukları*, çev. Aslı Biçen, Metis Yayınları, 2000.

POST-MODERNİZM

Kesin gözüyle bakılan bir şey varsa o da sanatı ilgilendiren hiçbir şeye kesin gözüyle bakılamayacağıdır. Ne sanatın kendisine, ne sanatın bütünle ilişkisine, ne de sanatın varolma hakkına.³⁹

Edebiyatta post-modern akımı anlamak, özelliklerini fark etmek, bir bütün olarak farklı sanatçıların eserlerindeki ortak özellikleri bulmak hiç kolay değildir. Ben edebiyattaki bu yeni gelişmeyi, mimarının post-moderne yaklaşımını anladıktan sonra daha iyi yerine oturtmuştum, bu yüzden de konu hakkında yazarken aynı yola başvurmaya karar verdim. Yapıların üç boyutlu kesin çizgileri gözönüne geldiğinde, edebiyat eserlerinin de yapıları daha kolay bütün hatlarıyla anlaşılır olmuştu benim için.

Önce modernizm

Modernizm, mimaride, çağdaş yapım malzemelerini açıkça kullanmaktan yanaydı. Ahlakça da belli bir dürüstlük ve yalınlık doğru davranış sayılıyordu; bu ahlak anlayışı mimaride, yapıların dış görünümünde sadelik olarak algılanıyordu, gereksiz süslemeler, işlevi olmayan fazlalıklar tamamen silinmişti yapılardan. Fazlalıkların gereksizliğini anlatmak için “*Less is more*” (Az, daha fazladır) deymi kabul edilmiş, hatta “*More is bore*” (Fazlalık sıkıcıdır) anlayışına kadar götürmüştü modern mimarları.

İşlevci yanı ağır basan yalın ve süssüz malzemeleri doğal biçimlerinde ve durumlarında gösteren mimarlık anlayışı yerleşmişti. Mimarlıktaki bu yalınlık, felsefedeki pozitivizm akımının da etkisiyle ivme kazanmıştı. Bilimsel olarak en doğru olanın bulunması tüm sanatçı ve bilim adamlarını etkisini altına almış, tüm insanlık için doğru olacak tek doğrular aranır olmuştu. XIX. yüzyılın sonlarında başlayan bu yeni felsefi yaklaşım, iki korkunç dünya savaşının da karanlık dünyasında iyice gelişti. Teknolojik olarak her şeyin çözülebileceği, bilimin her şeye yanıt bulacağı anlayışına sosyolojik olarak da gerek vardı belki.

Fakat bu yapılar, kısa zaman sonra fazla uluslararası, katı, gerilimsiz hatta duygusuz bulunmaya başladı. Tarihin ve kültürün hiçbir ögesini barındırmıyorlardı içlerinde. Modernizmin öncüleri dahil herkes insanlığın doğasına aykırı bulmaya başladı bu yapıları. Neredeyse hiç karakter yansıtmayan, işlevselliği ön planda tutan modernizmin ömrü fazla uzun sürmedi. Ardından modernizmin ikinci evresi olarak değerlendirilebilecek yeni bir akım hız kazandı: post-modernizm.

Post-modern yapı

1970’lerde bu gelişmenin öncüleri yapılardaki teknolojik olanaklardan yararlanıp, beklenmedik ilginç biçimler yarattılar. Daire, yarım daire pencereler, üstü örtülü avlular, piramit formları, konsol çıkmalar üstüne taşma yapan yapılar gündeme geldi. Bu yapılar,

insanlık tarihiyle daha barışık, tüm kültürlerin mirasını kendisininmiş gibi hazmetmiş bir formdaydı. Post modernin en ünlü mimarlarından Robert Venturi'nin "*More is more*" sözleri (Fazla, daha fazladır) süsten kaçınan modern mimarların aksini iddia ediyordu. Bu yeni atılımla tarihsel biçimleri kullanmak tabu olmaktan çıktı, hatta zevkle ya da oyun gibi yapıları süslemeye başladı.

Bu oyun unsuru mimarları göz yanıltmalarıyla oynamaya kadar götürdü. Kaplama malzemesini dökülmüş gibi göstermek, tek yapı köşesi üzerinde duruyormuş izlenimi veren yanılsamalar, sanatta da *trompe l'oeil* denilen, doğa yasalarını hiçe sayan, aykırı yapılar olarak öne çıktı.

Post-modern bilim

Bilimde de aynı yıllarda fazlasıyla değişimler yaşanıyordu. Bilimlerin birbirleriyle alışveriş yapmaları yeni çıkan disiplinleri güçlendirdi. Bilim insanları da, sanattan ve özellikle psikolojiden yararlanmanın faydalarını görüyorlardı. Evrensel çözümler yerine kişisel çözümlere yönelme, her sorunu kendi içinde çözmeye çalışma, pozitivismden artakalan düşünceleri tamamen yok sayarak ancak gerçekleştirebildi. Tıpta bile, her ilacın her hastaya iyi gelmediği, birini iyileştiren ilacın bir diğersinin ölümüne neden olabileceği, bu yüzden de her beden için yeniden tıp yaratma gereği sık konuşulan konular arasına girdi.

Bilim ve sanatta mükemmellik yerine gelişme içinde olduğunu varsaymak, tüm yapıtlara bir bitmemişlik duygusunu da beraberinde getirdi. Bu, pozitivismde eksik olan hoşgörüyü de devreye soktu. Modern düşüncenin baş tacı ettiği açık seçiklik yerini, fazla anlamlılığa verdi. Simgesel formlarda boyut aramak ise yeni bir çok yönlülük getirmişti bilim ve sanatta.

Modernizmin seçkin ve toplumdan kopuk yapısı da zedelenmişti; bugün baktığımızda, insanın doğasına yakın yeni bir halkçılık gibi görülebilir. Post-modernizmin çıkış noktası modernizmin sosyal başarısızlığı olarak değerlendirilebilir bugün. Modern mimarideki ucuz prefabrikasyon, kişisiz, insanları psikolojik yönden olumsuz etkiliyordu. Modernizmin yarattığı katı doktrinlerden, katı psikanaliz yöntemin yaklaşımına duyulan tepkiyle daha kişisel olan, daha yerel olan yaratıldı.

Post-modern durum bir bilgi patlaması sonucu meydana çıktı. Disiplinler arası iletişim ve kültürler arası yaklaşımın bunda büyük bir rolü olmuştur. İnsanlar belki de yeni bir çağa girdiklerinin farkına varıyorlardı, evrensel olanı aramak hem tüm sanat dallarında hem de mimaride artık yanlış bir arayış olarak nitelendiriliyordu. Kişinin kendi içinde evrenseli bulabilmesi, yerel olandan simgesel olarak her kültürün ortak duygularına gönderme yapmak daha doğru geliyordu. Bu anlayışla, Çin asıllı I.M. Pei adlı bir mimarın, Paris'in orta yerinde XII. yüzyılda II. Philippe'in inşa ettirdiği, daha sonra XVII. yüzyılda eklemeler yapılan tarihî Louvre Müzesi'nin avlusuna, Mısır' dan esinlenerek cam ve metalden bir piramit kondurması, çok kültürlülükle barışmayı temsil eder gibidir. Kültürler artık kendi doğdukları toprakların dışında da insanlar tarafından miras olarak kabul ediliyordu. Sanki tüm dünya kültürleri her insanın geçmişine aitti.

Edebiyatta modernizm

Modern edebiyat, mimariden daha sonraki yıllarda, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişti. Yine aynı mimarideki gibi ahlak olarak yalınlık ve evrensellik ön plandaydı. Modern edebiyat eserlerinde özne kendi yaşantısını kurmak ve yeni biçimler yaratmak peşindedir. Özne, neredeyse tüm eserlerde, yalnız kahramandan oluşur. Yalnız, bireysel ama hep evrensel doğrularla hareket edip düşünen ve çoğunlukla bir erkektir. Toplum dışına itilmiş (ya da çekilmiş) ama toplumun ulaşması gereken değerleri temsil eder.

Modern edebiyatın en iyi örnekleri varoluşçu yazarlar tarafından yazılmıştır. Franz Kafka'yla başlayan, Andre Gide'in *Ahlaksız*'ı, Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı*'sı, Albert Camus'nün *Yabancı*'sı gibi. Her biri toplumdan kopmuş, kendi varlık sorunuyla başbaşa kalmış kahramanları anlatır.

Ve nihayet post-modern edebiyat

Post-modernizm, modernist arayışın canlılığını yitirmesinden sonra çeşitli tarzları anlatmak için kullanılan çok genel bir deyimdir edebiyatta. Günümüzde bu akımın en önemli temsilcileri arasında, Umberto Eco, John Berger, Italo Calvino gibi yazarlar vardır. Mimarideki gibi, modernizme karşı bir akım değil, modernizmin sunduğu eski biçimler içinde dönüşümler yaparak, kendine anlatım yolları bulur. Post-modern akım, modernizmin ikinci evresi olarak da görülebilir.

Post-modern edebiyat eserlerinde, evrensellik yerine her özne, her değer, tarihin bir dönemi içinde sınırlı olarak ele alınır. Tümel bir öznenin bakışı yerine parçalanmış toplumdaki kısmi özellikler yüceltilir. Yerelsellik, kadınlar, azınlıklar, toplum dışında yaşayan mahalleler, belli tarihten kalmış gruplar, kendi bakış açılarından anlatılır. Böylece edebiyat eserlerinde daha önce pek var olmayan yeni bakış açıları gelir.

Şimdi mimariyle bazı benzetmeler yaparsak, aynı post-modern mimari gibi edebiyatta da süslemeler sanatın aracı olarak yeniden yerini bulur. Anlatım daha simgeselleşmiştir. Ağır ruh çözülmeleri yerine kahramanlar kendi ruh yansımalarını yaşarlar, çözülmeler çok daha simgesel ve kişi içinde hapsolmuştur.

Mimariyle bir başka benzetme, pastiş kullanımındır. Post-modern yapıların yüzeylerinde modern yapılarda olan sadelik yoktur. Edebiyat eserlerinde de modern romanın dokusundaki yalınlık, yerini iç içe geçmiş, karmaşık bir anlatıma bırakır. Kullanılan dil sade değildir, aksine, yerel sözcüklerle süslenmiştir. Toplumun farklı kesitleri aynı mimari yapıdaki gibi pastiş yapıştırmalar gibi üstüste konarak sunulur.

Modern yapıtlardaki mutlak doğrular ardındaki erkek özne ise terk edilmiştir; post-modern evrensellik savını ilk başta terk ederek başlar. Mutlak doğruların olduğu bir dünya arayışı da yoktur. Kahramanları hiçbirinin tümel, evrensel, olmazsa olmaz değerleri savunma gibi bir amaçları da yoktur, ayrıca temsil ettikleri evrensel insan değil, bazen toplumun ufak bir kesitinin örneği, bazen de sadece kendisidir.

39. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, İng. çev. Robert Hullot-Kentor. (University of Minnesota Press, 1997)

DİZİN

A

absürd 196, 200

Anday, Melih Cevdet / Ölümsüzlük Ardında Gılgamış 62, 103, 105, 106, 210

Adivar, Halide Edib 153

Adorno, W. Theodor 218

Afganistan 89, 90, 92

Agamemnon 47

Ağaoğlu, Adalet / Romantik Bir Viyana Yazı 65, 67, 68

Alexandrian 111, 112

Amado, Jorge 213

Apollinaire, Guillaume 209

Aquino'lu Aziz Tommaso 164

Aristoteles 164

Austen, Jane 116, 117, 122

Aydınlanma Çağı 171, 173, 174, 175, 176, 178

B

Balzac, Honoré de 27

Bandello, Matteo 23

Baricco, Alessandro / Kent (City) 43, 44, 45

barok 67, 68

Baudelaire, Charles 113, 179-184, 186

Beatles 69

Beckett, Samuel 44, 196, 197,

198, 199, 200

Berger, John 222

Bernard, Emile 208

bilinçakışı 65, 67, 68

Binbir Gece Masalları 124

Boccaccio / Decameron 113, 124, 125, 126

Borges, Jorge Luis / Gölgeye Övgü 55, 56, 57, 58, 59, 213

Bozkurt, Bülent 153

Braque, Georges 209

Breton, André 193, 194

Broke, Arthur 23

Brontë 116, 117

Burgess, Anthony 136
Burroughs, William 121
Bushnell, Candace / *Sex and the City* 115-118
büyülü gerçekçilik 213

C

Calvino, Italo 126, 127, 222
Camus, Albert / *Yabancı* 99, 100, 101, 102, 200, 202, 204, 222
Carpentier, Alejo 213
Cervantes, Miguel de / *Don Quijote* 37, 38, 39, 40, 41, 189
Cézanne, Paul 182, 208
Chanson de Roland 163
Chaucer, Geoffrey / *Canterbury Hikâyeleri* 113, 123-126
CIA 143
Coşkunluk akımı 170
Crane, Stephen 91
Cumartesi Anneleri 50

D

Dante 62, 168
De Nerval, Gérard 174
Descartes, René 198
Dick, Philip K. 81
Dickens, Charles / *David Copperfield* 71, 131
Diderot, Denis 171
Dionysos 72
dokuma tekniği 64
Donizetti, Gaetano / *Lucia di Lamermoor* 191
Dostoyevski, Fyodor / *Karamazov Kardeşler, Yeraltından Notlar* 78, 134, 135, 136
Dulcinea del Toboso 38, 39, 40
Duras, Marguerite 205
Durrell, Lawrence 208, 210-212

E

Eco, Umberto 222
Eliot, T.S. 153, 181
Eliot, George 75, 131
Ellington, Duke 195
Erbil, Leyla 46, 47, 49, 50

erotizm 111-113

eşcinsellik 119

F

Faulkner, William 67

FBI 143, 145

Fielding, Helen / *Bridget Jones’un Günlüğü* 116, 117

Flaubert, Gustave / *Madam Bovary* 187-191

Forster, E.M. 120, 121

Fowles, John / *Fransız Teğmenin Kadını* 117, 129, 131, 132

Freud, Sigmund 66

Fuentes, Carlos 142, 143, 144, 145

G

García Márquez, Gabriel / *Kolera Günlerinde Aşk, Kırmızı Pazartesi, Yüzyıllık Yalnızlık* 27-30, 70, 72-75, 78, 79, 213, 215

Garip akımı 214

gerçekçilik 138, 166, 176, 188, 189, 213, 214, 217

gerçeküstücülük 192-195

Gilgamiş 103, 104, 105, 106

Gide, André 121, 122, 203, 204, 222

Goethe, Johann Wolfgang von 113, 170, 171, 172, 173, 177, 178

Grass, Günter 214

Graves, Robert 128, 132

H

Hardy, Thomas 131

Hektor 14

Herder, Johann Gottfried von 171

Hitchcock, Alfred 108

Homeros / *İlyada, Odysseia* 14, 158

Hugo, Victor 188

Huxley, Aldous 136

i

İbn-Rüşd 164

Ibsen, Henrik 188

İdomeneus 14, 15

İnebahtı Körfezi 38

I

Isherwood, Christopher 121

J

James, Henry 67, 120

James, William 67

Joyce, James 67, 199

K

Kant, Immanuel 57

Kierkegaard, Søren 99

King, Stephen 109

Kleopatra 130

Kral Oidipus 72

Kundera, Milan 157, 158, 159, 160, 161, 214, 215

kübizm 208

Küçük Prens

Kür, Pınar 142, 146

L

labirent 55, 56, 57, 58, 59

Laclos, Choderlos de / Tehlikeli İlişkiler 137, 140

Lagerkvist, Pär 209, 210

Lawrence, D.H. / Bir Dostluk Şiiri 119, 120

Leibniz, Gottfried Wilhelm 57

Leonardo, Da Vinci 153

Lichtenstein, Alfred 90

Louvre Müzesi 221

M

Machiavelli, Niccoló / Prens 165, 166, 167, 168, 169

Mann, Thomas / Buddenbrooklar, Venedik'te Ölüm 71, 78, 120

mektup-roman 137, 138, 141

Michelangelo 185

Molière 153

Morrison, Toni 214

Mozart, Wolfgang Amadeus 128, 147

N

Nabokov, Vladimir / *Lolita* 60- 64

Nietzsche, Friedrich 99, 134, 204

Nobel Edebiyat Ödülü 51

Nooteboom, Cees / *Ritüeller* 51, 53, 54

O

Ortaçağ 56, 113, 117, 125, 162, 163, 164, 176

Orwell, George / *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* 80, 81, 82, 83

P

Pamuk, Orhan / *Benim Adım Kırmızı* 32, 34-36, 84-87, 214

pastiş 61, 64, 223

Pei, I.M. 221

Perec, Georges

Petrarca 147, 148, 149, 150, 151

Picasso, Pablo 208, 209, 211

Platon 57, 120, 133, 143, 164

Plutarkhos 143

Poe, Edgar Allan / *Annabel Lee, Kızıl Ölümün Maskesi* 61, 62, 63, 107, 108

Poseidon 14, 158

post-modernizm 219, 221, 222

Potemkin Zırhlısı 46, 48

Proust, Marcel 199

Q

Queneau, Raymond 195

R

Reed, John / *Dünyayı Sarsan On Gün* 89, 92

Rembrandt 185

Richardson, Samuel 138, 173

Rilke, Rainer Maria 182

Rimbaud, Arthur 186

Robbe-Grillet, Alain 205, 206, 207

roman à thèse 133, 135

romantizm 176, 190

Rosinante 38

Rousseau, Jean-Jacques 170, 171, 176, 178

Roy, Arundhati 214

Rönesans 113, 124, 125, 126, 165, 166, 168, 169

Rushdie, Salman 213, 214, 215

S

Sade, Marquis de 113, 114

Sağlam, Tolga 153

Salinger, J.D. 71

Sancho Panza 38, 40, 41

Saramago, José / Körlük 17-21

Sarraute, Natalie 205

Sartre, Jean-Paul 52, 99, 134, 201, 202, 204, 205, 222

savaş 14, 15, 38, 39, 46-48, 61, 77, 81, 86, 89-92, 100, 104, 105, 129, 140, 149, 158, 164, 192, 199, 204, 205, 210, 213, 216, 219, 221

Schiller, Friedrich von 170, 173

Scott, Walter 191

Seberg, Jean 142, 144, 145

Shakespeare, William / Romeo ve Juliet, Fırtına, Hamlet 22-25, 67, 109, 113, 130, 152, 153, 154, 155, 156, 170, 172, 182

simgecilik 176, 183, 186

Soljenitsin, Aleksandr 14

Spielberg, Steven / Schindler’in Listesi 85, 86

Spinoza, Benedictus 57-59, 176

Stendhal 85

Sturm und Drang 170

Ş

şövalye romansları 39, 189

T

tarihî roman 82, 128, 129

Tevrat 175

Tolstoy, Lev / Anna Karenina, İvan İlyiç’in Ölümü, Savaş ve Barış, İtiraf 14, 71, 77, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 122, 128

trompe l’oeil 220

Troya 14

Turhan, Vahit 153

U

Updike, John 139

V

varoluşçuluk 52, 204

Venturi, Robert 220

Vian, Boris / *Günlerin Köpüğü* 192, 193, 194, 195

Vidal, Gore 121, 128

W

Wilde, Oscar 122

Woolf, Virginia 28

Y

yabancılaşma 44, 49, 98, 99, 101, 178, 203, 204, 211

Yeni Roman 206, 207

Yücel, Can 152, 153, 155

Yaşar Kemal / *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, İnce Memed* 13-16, 29

Z

Zen 54