

## Ağır Ol Roman Desinler

Yavuz DEMİR

John Barth, ‘*The Literature of Exhaustion*’ (1967) da günümüzde birçok yazarın da yaşadığı önemli bir açmazı, sıkıntıyı dile getirir. Barth, edebiyat konusunda kötümserdir; bir yandan edebiyat sahnesine bu kadar geç bir dönemde, tüm konu ve anlatım olanaklarının denendiğı bir ortamda çıkma şansızlığından yakınıırken, diğer yandan anlatma dürtüsünün hâlâ capcanlı ve yeni olduğunu, yeni bir konu bulmasa bile, yeni bir konu bulamayan bir yazarın sıkıntılarını anlatan, yazma sürecinin kendisine yoğunlaşan, eski metinleri yeniden yorumlayan öyküler yazarak edebiyata bu tükenmişlik çağında bile bir yenilik, bir soluk getirilebileceğini savunur ve örnekler. Özellikle Borges’in ‘Pierre Menard Author of the Quixote’ adlı öyküsü onun için bir başlangıç olur. Burada Barth’ı etkileyen husus Borges’in orijinal ve büyüleyici bir eser üretmek adına Cervantes’in bu eserini yeniden kullanmasıdır.

1980’de yazdığı ‘The Literature of Replenishment’ başlıklı yazısında Barth bu kez daha pozitif bir görüşe sahip ve edebiyat için mitvardır. Bu midin adı postmodernizmdir. Gelin Türkçe bir deyimle ifade edelim: *ipin ucunu kaçırmak*.

Modernizm için başlıca mevzu, problematikler idi; sadece dil değil şüphesiz; fakat aynı zamanda edebiyat vasıtası. Modernizm Barth için, Barthes’in deyi-miyle, burjuva kurmacasının reddiyesi idi. Postmodernizm ise bunun parçalı bir reddiyesidir; edebiyat sadece müzakere hareketinden/eğiliminden ibaret değildir. Bunun yerine, Barth, *benim ideal postmodernist yazarım ne sadece reddeder ne de sadece taklit eder, 20. yüzyıl ebeveynlerini ya da 19. yüzyıl premodernist büyük babalarını...* İdeal postmodernist roman, realizm ve gerçekdışılık, biçimcilik ve muhtevacılık, saf ve adanmış edebiyat, entelektüel kurmaca ve popüler kurmaca arasındaki didişme/ağız dalaşı arasında yükselecektir.

Umberto Eco’nun *Baudolino* adlı romanının 40. bölümünde karakterlerden Niketas, roman boyunca Baudolino’dan dinlediğı ‘hikyeler karşısında alacağı tavrı belirleyebilmek ve bu konuda görüşüne başvurmak için Pafnuzio’nun yanı-

na gider ve ona, Baudolino'ya Ayasofya'da rastladığı andan başlayarak, anlattığı öykü dâhil, her şeyi baştan sona anlatır. Ve sorar:

*'Ne yapmam gerekiyor?'*

*'Onun için mi? Hiçbir şey, kaderine doğru gidiyor o.'*

*'Onun için değil, benim için. Tarih yazarıyım, er geç Bizans'ın son günlerini kayıtlara geçirmem gerekecek. Baudolino'nun anlattığı öyküyü nereye koymam gerek?'*

Kurmaca karşısında insanın temel ve benzer tavrını yineleyen bir bitişidir bu. Anlatı boyunca ampirik bir tavır sergileyen Niketas, romanın sonunda sadece bu tavrı ile kendisi için bir anlam ifade edecek 'tutarsızlıklar' bütünüyle karşılaşır ki, bu aslında tüm okurlar için geçerli bir hâldir, şayet kurmaca metnin dünyasını dışardan izliyorsanız ve 'olay çıkartmaya çalışıyorsanız' onun varoluşundan.

Üç Anlatı karşısında, Hilmi Yavuz'un da anlatının yapıcı, yaratıcı unsur olarak merkeze yerleştirdiği okur ne yapacaktır? Niketas ya da diğer bütün ampirik okurların yaptığı gibi bütün bu anlatılanların nesnel bir karşılığı olmalı benim kendi yaşadığım evrende diyerek münasip bir hâl çaresi mi aramalıdır? Editörün, yazarın ve anlatıcının birlikte kotardıkları ve okur zihnini altüst ettikleri bu düzen içerisinde bunca bağlantı, ilinti nasıl dile getirilmelidir. Hilmi Yavuz'un adlandırmalarıyla; *sabırsız, saf dil, iki yüzlü, haddnaşinas, kenetlenmiş, kara bahtlı, rahatsız, düşkün, kara yazılı, bigane* okur tarafından. Neden okur bu denli önemli, hangi metinler için okur daha da önemlidir. Hilmi Yavuz'un *Kuyu* anlatısı başında Roland Barthes'dan alınan ifadelerle söylessek:

*"Bir metin birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi ve yarışma bağıntısı içerisine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır; bu da bugüne değin sanıldığı gibi yazar değil okurdur. Bir metnin tekliği onun nereden geldiğinde değil, nereye gittiğindedir. Okurun doğuşu, yazarın ölümü bahasına gerçekleşmek zorundadır."*

Yüzünü okura döndüremeyen anlatı var olamayacaktır; şayet Şehriyar kendisini dinlememiş olsaydı; ertesi sabah nazik boynunu cellada teslim etmek zorunda kalacak olan Şehrazat gibi. Özellikle postmodern anlatının dikkati bu edebî katılımcıya yöneliktir. Zira metin bir karşılaşmalar düzeneğidir. Karşı karşıya geliş anlatının var olma, devam etme sürecidir; sınır ihlalleri içerisinde geçirilerek.

### *Anlatının Dayanılmaz Hafifliği/Ozan Dili Çevik- At Ayağı Külünk Olur*

Bu noktada okur anlatı için en önemli unsurlardan olan ‘hafiflik’in var olması için en elzem figürlerden birisi hâline gelir. Dil, üslup ve yapı gibi unsurlar yardımıyla sağlanacak hafiflik, mutlak surette, sentetik metnin varlığına işaret eden göstergeleri kavrayarak karşı metni üretebilecek okura da ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla, dilin iyice süzüldüğü, anlamsal karşıtlıkları ile kendini yeni ve anlaşılmaz bir ağırlığa doğru sürüklediği yerde, ‘imge’ nin omuzlarına yüklenilmiş, bir anlatı. Kısaca Yavuz’un belirlemesiyle, ‘şeytanın ta kendisi olan imge’ nin hakim olduğu anlatı.

Hafifleştirilmemiş anlatı, belki de bu bağlamda daha iyi adlandırma ile roman, sonunda bir ikiliğin ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Bu ya gerçek ve kurmaca ayrımı şeklinde tezahür edecek ya da okurun kendi özel hâli ile örtüşme olarak sonuçlanacaktır. İşte burada, zorluklar, görünür saçmalıklar, arasözler, münasebetsizlikler gibi yüksek korumalı iş birliği prensibi ile oluşturulan edebî metin edebî yeterliliği haiz okur tarafından anlaşılmalıdır.

Hilmi Yavuz *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri’*nde bu noktayı ironik biçimde şöyle anlatır:

*“Buraya kadar anlatılanlar; bir bankada çalışmakta olan Fehmi K, bir yaz sabahı evinden çıkıp işyerine doğru gidiyordu diye özetlenebilir. Evet, özetlenebilir özetlenmesine de, ben öyle ince, pestil inceliğinde kıyırık romanlar yazıp üzerine ‘anlatı’ diyerek okura yutturmaya çalışan yazarlardan değilim. Roman dediğiniz, ‘baba’ roman olmalıdır, tuğla gibi olmalıdır ki, bir kıymet-i harbiyesi olsun... Lafı uzatıyorum sanılmasın. Tuğla gibi romanlar yazabilmek için hiç de lafı uzatmak gerekmez.”*

Her şeyin yerli yerinde olduğunu örnekleyen ‘ağır roman’ denemesi *Taormina* anlatısının içerisinde yazılır. Okur hâllerinin, karşılaşmaların ve mukabele etmenin önünün kesildiği bir anlatı:

*“Kahverengi boyası solmuş olmasına karşın, ince ve zarif biçimli kabartmalarıyla hâlâ gösterişli bahçe kapısındaki çingirağın ipini usulca çekti.”*

Metnin ulaşamadığı şey ‘anlatılabilirlik’tir. Bütün ağırlığı ve ayrıntılarıyla, bu iç anlatı bir anlamda gökyüzünü sırtında taşıyan *Atlas*’tır: ağır ve cezalı. Anlatıcı metni şöyle tanımlar: “... Neyse, sorun salt otobiyografik olup olmaması da değildi \*bir kere berbat bir anlatımı vardı ve babamın dediği gibi (sıkça yinelerdi bu sözü) şeyle, tasannu ile malüldü. Hele son tümcenin beni açıkça irrite ettiğini, tüylerimin diken diken olduğunu söylemeden geçemeyeceğim.”

Roman ‘karanlık ve derin’ mi olmalıdır, romanını yazmak için bir kuyu arayan Hilmi Yavuz’un ifadesiyle:

“Bu bir fal-i kuyu mudur, bilinmez. Ama kuyunun karanlık(skoton) olmadığı kesindi. Derin de değildi kuşkusuz. Aydınlik, ama sığ bir kuyu! Hilmi Yavuz, anlatısı için tastamam böyle bir kuyu tasarlamıştı. Aydınlik ve sığ bir kuyuda, çünkü karanlık ve derin bir anlatı yazılabilir! Anlatının karanlık ve derin olmasına daha çocukluğunda, Güneydoğu ilinin gece mavisinde, damda yatarken, yıldızların kaynaştığı ve gökyüzünün neredeyse bir mavi yorgan gibi üzerine doğru örtülmekte olduğunu duyumsadığında karar vermişti. O yıllarda anlatı sözü bilinmiyordu henüz -ve Hilmi Yavuz, roman (diye düşünmüştü), roman, derin ve karanlık olmalı. İşte öyle bir roman yazacaktı ve onunki ne Reşat Enis, ne Hüseyin Raahmi’nin ne de Balzac’ın romanları olacaktı.”

Anlatı omuzlarına gökyüzünün yüklendiğı bir metin midir yoksa mumun etrafında yok olup giden kelebek mi, bütün hafifliğı ile? Sınırların ihlal edildiğı, imgelerle anlatımın biçimlendirildiğı ve adına roman filan denilemeyecek bu kompozisyon, neyin işaretidir? Anlatıdaki büyük metafor nedir? Kim bulacak bütün bu soruların cevabını; inançsızlığını askıya alan birisi var mı aranızda? Yoksa külyutmaz kötü eleştirmenler mi bizim için anlatıyı anlaşılır kılacaklar, bütün müdahaleleriyle.

Medeniyet kriziyle başladığı ifade edilen modern Türk edebiyatının -hâlâ orda mıdır bilinmez- macerasını anlatabilirlik boyutunda, anlatıyı şarkın kurmacasına esas olan teshir ve teskin ile donatarak hikâye eden *Üç Anlatı*’ya yakışan: sorma bir saniye şüpheyle sakın: yol nereye’dir diyelim ve iksirden çok ilkaha yaklaşan bu anlatının söylediklerini büyülu aynasında şöyle anlayalım:

Metni okurken nereye bakarsınız?

Yazara, hayata, model aldıklarına mı?

Değerler, motifler, figürler...

Karşı(t)lıklarına mı?

Herkes ve her şey aynı hizada mıdır?

Okur ve metin.

Yapı ve anlam.

‘Vehm’in içine bizi dâhil edecek olan hangi ‘eşik’tir; aşılmayı bekleyen?

Yoksa ‘tavaf’ edip durmak mı estetik bütünlüğün etrafında pervaneleyin...

‘Mükâlemesiz’ kitap okumak gibidir, edebî metni insansız bir dokunuşla görmek, kura(m)l(l)ar arasında gezerken...

Her şey o anda olmalıdır:  
Taormina’ya bir imgeye girer gibi,  
Diyar-ı Kalb’e gider gibi,  
Rahibin Ülkesi’ne gider gibi,  
Uzun ince bir yolda yürür gibi...

Her metnin bir kırmızı yelekli tavşanı vardır; önemli olan onu gören/görebilen Alice olmaktır..

Oysa, üst üste gelir kura(m)l(l)ar  
‘Estetik doku(n)maya ulaşabilmek için: biçim, yapı, göstergeler, üslup...  
Tüketmek için dokuyu bütün bunlar, müdahale edebilmek...  
Nerede mukabele?  
‘Karşılıklılık’ metindeki gizli yol, sentetik varoluşa doğru.  
Sadece kulak vermekle olur mu?

Dinlemedi ki Alice, ‘mükâlemesiz’ kitaptan kaçıp, ‘Geç kalıyorum, geç kalıyorum’ diyerek acele giden Kırmızı yelekli Tavşan’ın peşinden koşarken.

Ne kadarını duyabilirdi ki zaten, kulağını dayasaydı tavşan deliğine?  
Metnin sadece;  
Yazarı yok,  
Dönemi yok, ya da teması...  
‘Mistik bir bağı da var.  
İnsani dokunuşu bekleyen