

“BİREY”DEN MİSTİK RUHLARA DOĞRU TÜRK ROMANI

Canan Olpak Koç

■ 1889’da yayımlanan *Sergüzeşt* ve 1892’de yayınlanan *Küçük Şeyler*’i okurken, her iki eserin de dönemin diğer roman ve hikâyelerinden ayrıldığı fark edilir. Öncelikle dili yahut teknik becerisi değildir bu farklılaşmanın sebebi. Yazar, insanın trajedisini bambaşka bir yön-
de ele almaktadır. *Sergüzeşt*’in sonunda Dilber, kendini Nil Nehri’ne atarak canına kıyar. Oysa Dilber’i böylesi bir sona mahkûm edecek herhangi bir toplumsal baskı yoktur. Fakat bireyin yok oluşu seçme-
sinde başka bir itirazın olduğunu düşünmek hata değildir. Yazar bu kurgusal seçimle “kamu vicdanı”nı uyandırmaya çalışır. *Küçük Şey-
ler*’deki “Pantomima” öyküsü de benzer bir sonla bitecektir. Fiziksel özellikleri sayesinde sahnede çok iyi taklalar atan, taklitler yapan Pascal, seyirci tarafından sevilir, alkışa boğulur. Oysa hayat sahne-
sinde ötekileştirilmiş biri olmaktan kurtulamaz. Seyirci hâlâ az ön-
ceki temsili nedeniyle onu alkışlarken Pascal’ın, sahnenin gerisinde ağlıyor oluşu, toplumun ikiyüzlülüğüne maruz kalan bireyin yalnız-
lığını gösterir. Pascal da intihar edecektir ve her iki karakterin hazin sonu, toplumun sahteliğine olduğu kadar kendi kaderlerine yönelik de bir eleştiri, eleştiriden öte isyandır. Hâliyle Dilber ve Pascal, top-
lumsal baskıyla hazin sona sürüklenmeleri kadar varoluşçu bir tep-
kinin de Türk anlatısında ilk örnekleridir. Eylem seçimleriyle, fırla-
tılmışlık başta olmak üzere yirminci yüzyılda daha da yaygınlaşacak birçok varoluşçu argümana yorum şansı tanırırlar.

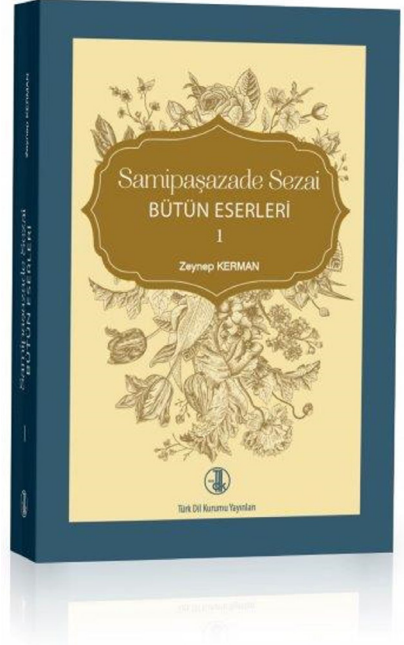
Servet-i Fünun Kuşağı romancıları, gerçi bir tarafta Flaubert etkisi de vardır ama büyük oranda Sezai mirasından beslendiler. Halid Zi-
ya’nın ustalık dönemi romanlarında teknik yönden de başarı kaza-
nacak içsel eğilimleri, görünenin ötesindeki asıl bireyin hikâyesini arayışı, bir anlamda *Sergüzeşt*’in açtığı kapının eseri idi. Üstelik dö-
nemin şartları, bir edebiyatçıya hiç de dilediğini yazabileceği özgür bir ortak vaat etmiyordu. Kaldı ki Sezai, *Sergüzeşt* romanı yüzünden

göz hapsindeydi, en azından kendisi bunun böyle olduğunu düşünüyordu, bu nedenle 1901'de Paris'e kaçmak zorunda kaldı. 1924 yılında Paris'i anlatırken kullandığı cümleler çok da gönüllü bir gidiş olmadığının ispatı olarak kabul edilebilir.¹ Öte yandan siyasi iradenin aşırı sansürcü yönetimine rağmen bir defa Türk romanında benliğe giden yol açılmıştı ve şimdilik, daha özgür bir ortama kavuşulduğunda yöneliş derinlik ve nitelik kazanacaktı.

Fakat öyle olmadı. Çünkü Spencer'in *Tenkit Sanatı*'nda söylediği "*Her çağ yazabildiği şekilde yazmalıdır; zaten başka türlü de yazamaz.*"² yargısı işlevini yerine getirdi. Yirminci yüzyılın ilk yirmi yılına baktığımızda, Türk romanında bireyin kurgusal unsur olarak ön plana alınmasında ciddi bir gerilemenin olduğunu görürüz. Hatta *Çalılıkuşu* gibi güncelin durumundan uzak başarılı örneklerle rağmen, durağanlığın, 1930'lara dek varlığını sürdürdüğü de bir gerçek. Oysa Meşrutiyet ilan edilmişti, baskıcı olduğu iddia edilen idare tahttan indirilmişti; gelişim, durağanlığın aksine ivme kazanmalıydı. Acaba romanın doldurması gereken boşluğu, kutsallık mertebesine yükseltilmiş hangi insani kutsal almıştı?

Lukács, romanı, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın destanı kabul eder. Mitle hayatın iç içe olduğu, anlamlandırma sorununun efsaneleştirmeyle çözüldüğü, ilahi olanın aynı zamanda pratiğin bir parçası sayıldığı zamanlar geride kalmıştı; Tanrısız, yükseklerdeki yerine iade edilmişti artık, insanla ilahi olan arasında sınır çizgisi belirgin biçimde çizilmişti. Hâliyle destanlar, Tanrı'nın terkiyle insanileşen dünyanın ihtiyaçlarına cevap veremezdi. Bu yersiz yurtsuzluğun yeni anlatısı, modern insanın destanı şu durumda romandı.

Lukács'ın *Roman Kuramı*'nı yazdığı 1914-1915 yıllarında Marksist ideoloji henüz bir söylemden ibaretti. 1848'lerin işçi sınıfına sunduğu vaat, bir rüyaya, imkânsız hayale dönüşmek üzeriydi. Dolayısıyla Lukács'ın destan zamanlarına –tıpkı Marks gibi– mutlu bir geçmiş gözüyle bakması için haklı nedenler



1 Yazının tamamı için bk. Samipaşazade Sezâi, "1901'den İtibaren Paris'te Geçen Seneler", *Servet-i Fünun*, S 1486, 12, 5 Şubat 1340/1924, s. 182—185.

2 Spencer, Terence, *Tenkit Sanatı*, çev.: Mete Ergin, Gani Yener, Kaynak Yay., İstanbul 1962, s. 29.

vardı. Ne var ki iki yıl sonra söylem, bir iktidar mekanizmasına dönüşecekti. Lukács da Tanrı tarafından terk edilmiş dünyanın, en azından benimsediği dünya görüşüne göre, ilahî olan dışında insani bir “eyleme dönüşmüş idoloji”yle doldurulduğunu görecekti. Tabii Stalin vakasının ardından bu defa particiliğin kutsandığına, insandaki kutsal olana yönelik ilginin baskıcı bir iktidar erkiyle doldurulmaya çalışıldığına, kutsalın çekilişiyle beraber oluşan boşluğun boş kalmayıp oraya eleştirilmesi mümkün gözükmeyen bir siyasi figürün gelip yerleşeceğini de görecekti. Tüm bunların ardından Lukács –Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle- *Roman Kuramı* ve *Sınıf Bilinci*’ndeki görüşlerini idealist ve mistik kabul edip unutmayı seçecektir.

Oysa Lukács, en baştaki yaklaşımında büyük oranda haklıdır. Romanla kutsallaştırılan arasında bir ters orantının varlığından söz edebiliriz. Hatta sosyolojik analizlere çok da gerek kalmadan, dünya romanında isim yapmış büyük isimlerin özel hayatlarında kutsalla olan ilişkilerine bakmak bile bize, romanın, yazarın hayat merkezine yaklaşmasıyla birlikte kutsalın ikinci plana düştüğü sonucuna ulaşabiliriz. Ama diğer taraftan da kutsalın varlığı, daha doğrusu var olup olmama şüphesi, romanın beslendiği en önemli kaynaklardan biri. İnkârla kabullenişin arasındaki bocalayış, o eşik hâli, Tolstoy’dan Tanpınar’a birçok roman yazarının imkânları arasında.

Şunu söyleyebiliriz sanırım: Roman, modern dünyanın kutsal kitabıdır.

Burada kutsalı sadece dinle özdeşleştirmek yanlış olacaktır. Dinin dışında, inanç mertebesinde kutsallık verilmiş her şeydir kutsal. Kimi zaman millî hisler, kimi zaman partiler hatta taraftarı olunan kulüpler... Yani insan, elinden kutsal alınsa bile, Sartre Tanrı’sını öldürse bile, bir bilgisayar oyununun sanal karakterini kutsayacak, yine içindeki kutsala duyulan ihtiyaç boşluğunu dolduracaktır. Mesela bir yanda intiharı günah sayan dinsel yaptırımlar varken diğer yanda *Mavi Balina* oyunundan etkilenererek intihar edenleri olduğunu görüyoruz. Bugünse yapay rahimlerde üretilecek insan ordusunu konuşuyoruz. Belki de romanın en önemli özelliği, insani olanla kutsal olan arasında keskin bir kopuşu engellemesi, daha temkinli bir mesafe belirlemesidir ve belki de köprü ve ilgi kurmasıdır.

Türk toplumunda romanın ortaya çıkışının 1970’lere denk gelmesini; Batı’ya gönderilen öğrencilerin dönüşü, yenilikçi eğitim kurumları, gazetelerin yaygınlaşması, kadının okur olarak keşfi dışında bir başka nedene daha dayanabiliriz: Uyguladığı yenilikçi politika yüzünden halk tarafından “Gâvur Padişah” şeklinde adlandırılan II. Mahmut’la birlikte oluşan boşluğu, halkın, roman ve tiyatroyla doldurması... Padişahın kut iddiasına gölge düşmüştür artık, padişahlık kurumunun ve İslam halifesinin ismi önüne “gâvur”luk sıfatı eklenmiştir. Gerçi din hâlâ toplumsal olanı ve bireyi yönlendiren başlıca yaptırımdır. Zaten II. Mahmut’a yönelik tepkinin nedeni de dinî duygulardır. Fakat dinin yanı başında kutsallık mertebesine yükseltilmiş idari figür zedelenmiştir. Aynı durumu, kilise-şövalyelik kurumları gibi yüceltilmiş

figürlerin otoritesinin sarsılmasıyla oluşan boşlukta *Don Kişot*'un kendine yer bulmasında da görüyoruz. Yine, onca baskıya rağmen Türk romanının “İstibdat” yıllarında nitelik kazanmasında da benzer bir ilgi bulabiliriz.

En başa dönecek olursak...

Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte oluşan özgürlük ortamında, Türk romanının ilerleme gösteren gelişiminin artarak sürmesi olasıydı. Ne var ki dünyanın gidişatı, bu yönde hiç de iyimser değildi. Yeni yönetimin baskıcı otoriteyle eskiyi aratmayarak kutsallık mertebesine yüceltilmiş partici anlayış yanında, patlak veren Balkan Savaşları yeni bir kutsalı uyandırdı: Millî hisler... Bu hepsinden lüzumlu ve geciktirilmemesi gereken bir duyguydı.

1910'dan itibaren giderek bilinç kazanan Türkçü düşüncenin, başta dilin halk diline yaklaştırılması olmak üzere edebiyata yaptığı katkı yadsınamaz. Hecenin aruz karşısında öne çıkması, gerçek sorunların kısmen de olsa edebî kalemlerde yer bulması, hikâye türünün bağımsızlığını ilan etmesi de diğer olumlu gelişmeler. Fakat işin içine roman girdiğinde, yeni kutsalın, özellikle benliğin keşfine yönelik Türk romanında açılan kapıyı geri kapadığını söyleyebiliriz. Bu bir eleştiri yahut suçlama değildir. Sadece bir tespittir. O dönemin yaşayanlarından, başka bir seçim yapmalarını da bekleyemeyiz. Toplumu tehdit eden dış unsur, bireyi şimdilik kendini unutmaya mecbur etmiştir. Samipaşazade ile başlayıp Halid Ziya ve dönemin diğer kalemleriyle devam eden bireyin keşfi, -aradaki *Amak-ı Hayal* gibi birkaç örnek dışında- toplumu derinden sarsan gelişmeler sonucu gerilemiştir. Kaldı ki Samipaşazade Sezai de bu dönemin ruhuna uzaktan bakmaz. “Türk Milletinin Dehası” yazısında Kuva-yımilliye ruhunun doğuşunu anlatır. Ululaştırmanın nesnesi onun için de değişir. Mistik bağlanma birçok yazarda olduğu gibi en azından denemelerinde onda da vardır. Balkan Savaşları'nın peşinden gelen Dünya Savaşı ve nihayet Millî Mücadele... Sezai'nin dediği gibi “*Her şeyi alınmış Türkün kendisinde kalan yegâne amil ruhu idi. Bu, ona kâfi idi.*”³ (s.32) Benlik, tedavülden büyük oranda kaldırılmak zorundadır böylesi bir dönemde. Yerini, olması gerektiği gibi, yüceleştirilmiş mücadele almıştır.

Şu durumda, Millî Mücadele Dönemi romanlarını Türk romanının gelişiminde bir merhale görmek zor görünüyor. Dönemin gerekliliklerinden kaynaklanan sebeplerle, bir duraklamanın işaretidir. Hatta bazı yazarlarda, zorunluluğun örnekleridir. Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*'yi pek de zevk alarak yazmadığı, yazarın başta *Çalıkuşu* olmak üzere *Miskinler Tekkesi* ve *Damga* gibi romanlarındaki o ince mizahi anlatıma bakıldığında, rahatlıkla anlaşılabılır. Reşat Nuri, şayet Millî Mücadele konulu bir roman yazmazsa ötekileştirileceğinden, akıllara, “Acaba saltanat sevdalı mı?” şüphesini düşüreceğinden çekiniyordu. Biraz da memur olmasının etkisiyle ve ismi önündeki ihtimale dayalı şüphelerden kurtulmak amacıyla *Yeşil Gece*'yi yazdı.

3 Yazının tamamı için bk. Samipaşazade Sezai, *İclâl, Âsitâne Kitabevi*, 1923, s. 28-32.

Aslında Millî Mücadele'yi daha yetkin anlatan romanların, artık Millî Mücadele Dönemi izlerinin geride kaldığı yıllarda yazıldığı da bir gerçektir. Kaynayan bir kazana atılmış kurbağanın, kaynayan bir kazandaki kurbağaya dair roman yazması beklenmez. O, ya dışarıdan bakanın ya da sonrakilerin işidir. Dönemlerin şartları ancak o dönem geride kaldıktan, geçmişe nesnel bir şekilde bakıldıktan, tüm bilgiler öğrenildikten sonra daha iyi anlaşılabilir. Millî Mücadele izleğinde de öyle olacaktır. Kemal Tahir, 1965'te yayınlanan *Yorgun Savaşçı*'yı herhangi bir “*ilahi olan dışındaki kutsallaştırma*” etkisinin uzağında yazacaktır. Bu yüzden *Yorgun Savaşçı*, gerek analizleri gerekse kurgusuyla başat bir örnek olarak öne çıkacaktır.

Türk romanının 1940'lı yıllardan itibaren benliğin keşfi noktasında yeniden atağa geçmesi rastlantı değildir. Elbette öncelikli etkiler, birçok yazarın iki dünya savaşı arasındaki öncü modernist yazarlarla tanışması, çok geç kalınmış bir keşifle nihayet Rus romancıların keşfi, dönemin genel eğilimleri doğrultusunda psikanalizm okumaları gibi daha nesnel nedenlerde aranmalıdır. Fakat bu arada şu gerçek de unutulmamalıdır: Şayet Türkiye fiilî olarak İkinci Dünya Savaşı'na girmiş olsaydı, Türk romanı bireye yönelmek yerine yine kutlanmış mücadelenin savunusunu yapmak durumunda kalacaktı.