

Bir Romanın İlk Okunması Ya da Sağa Kayan Estetik

«İnsan mutlu olabilir mi?» ve «sanat bir yeterlilik midir?» soruları sizi ilgilendiriyorsa, daha da ötesinde bu sorulara cevabınızın *olumsuz* yanı ağır basacağı benziyorsa, *Ölüm İlişkileri*'ni' apaçık bir gerçeklik düzeyinde algılayabilirsiniz. Bu bakış açısına yerleştiğinizde anlatının ya da romanın başarısı tamdır. Sorulara *olumlu* bir cevap verilebileceğini sanıyorsanız, size (bize) sunulan metin *apaçık* bir metin olmak kimliğini yitirecektir. Ancak bu ikinci bakış açısına yerleştiğinizde de başarının *anlatım* düzeyinde sürdüğünü göreceksiniz. Öyleyse, anlatı ya da romanın başlıca *içerek* sorunlarından birini oluşturan *iletişim*, hangi nedenlerle nerede kopmaktadır? Çünkü bu metin kendisiyle *en azından* solcu çevreler arasında bir uzaklık olduğunu varsaymaktadır. Hiç değilse Emre'nin söylemi açısından böyle bu: «Bu romanı yadsıyacak olanların da, yaşamayı göze almış kişilerle uzak yakın hiç bir *ilintisi* yoktur.» (s. 97) Böyle bir konuma geçildiğinde şu sorunun yöneltilmesini —metne, dolayısıyla yazar'a— ne engelleyebilir: Birbirini *dıştalan* iki söylem arasında ideolojik düzeyde bir iletişim *olması mıdır?* Bu soruların cevaplarını *inanç* planında değil *bilinç* planında araştırmaya çalışacağım. Ama ilkin açıklanması, betimlenmesi gereken bir asal soru var: Nasıl bir metindir *Ölüm İlişkileri*?

«MAZİ KALBİMDE BİR YARADIR»

Bu anlatı ya da roman, kendi içeriğinin özeti niteliğindeki birer seçilmiş metin-çeki cümleyle sunulan ya da açılan dört bölümden oluşuyor. Yazarın kimi betimleyici/açıklayıcı araya girmelerini bir yana bırakırsak, ilk üç bölümün *anlatıcıları* sırasıyla şunlar: Ressam Belkis, Çevirmen Cemal, Öykücü Emre. Romana apaçık bir *süreklilik* yükleyen ve bütün düşünce-edimler yarın'a ertelenmiş için hiç değilse politik düzeyde bir eleştirinin önlenmesini öngörülmüş duygusunu veren «Ve içlerinde kimse bilmiyor ne vakte kadar» cümlesiyle sunulan/açılan dördüncü bölüm ise Belkis-Emre-Cemal v.b. tarafından anlatılıyor.

Birinci bölümde Belkis mutfakta içki takımlarını yıkamaktadır, ikinci bölümde Cemal bir mektup —bir *başka* anlatı— yazmakta, üçüncü bölümde Emre meyhaneye ulaşmak üzere sokakta yürümektedir. Ama anlatının *gerçekleştiği* yer *geçmiş zaman*'dır. Anlatıcılar buldukları somut

mekân zaman'dan durmaksızın Bergson/Proust'un gerçek zamanına, yani geçmiş'e sızarak, varoluşlarını orada algılamaya çalışmaktadırlar. *Şimdi* zamana geçen, ama yine de *dün'e* gönderme yapmaktan geri kalmayan dördüncü bölüm ise bir üçlü —Belkis, Emre, Cemal— tarafından «icra edilen» bir *intermezzo*'dur: Kusurlu da olsa bizi yaratmış, varetmiş olan geçmiş işte bu *çağrıldığı* *şimdi*'de bozulmaktadır ve gelecek anlatının/romanın kışkırtıcı sorusu şudur: Baharlar açmış ağaç, yoksa *o geçmişte miydi?* Son bölümü bir *intermezzo* gibi görmekten yana değilseniz, anlatının yapısına uygun olarak bitişe şu başlığı da verebilirsiniz: Requiem.

İlişkilerini geçmişte algılayan anlatıcılar, bu ilişkileri irdelemeye de çalışıyorlar elbet ve irdelemelerini iki düzeyde, birbirini *içeren* iki düzeyde yürüyorlar: Estetik ve politika. Bu iki düzey aracılığıyla anlatıcılar *bireyi* oldukları toplumu daha genel planda değerlendirmeye çalışıyor, yaşanmış ve yaşanan gerçeğe eleştirel açıdan bakmaya uğraşıyorlar. Bu iki düzeyde gerçekleştirilen kavrayıcı/eleştirici söylem, anlatıcılarının kimliklerinin zorunlu bir yanı nerdeyse: Bir ressam, bir öykücü, bir çevirmen, üstelik bir Lukacs ve Hegel çevirmeni gündeme getirmeyecek de o sorunları, kim getirecek?

YAZINSAL METİN KURMACA'DIR ELBET

Romanın olay örgüsü, kişiliklerin betimlenme biçimi, *Ölüm İlişkileri*'nin geliştiği toplumsal çevre, okuru zaman zaman gerçeğin kimi yanlarına göndermiyor değil, ama bu gönderme metnin *kurmaca* (fictive) yapısı içinde yer aldığından, sadece dış gerçeğin belirtisi olarak kalmamayı başarıyor. Özellikle roman kahramanlarının toplumsal çevrelerinde bulunmuş kimi uzman okurların çetleli *tanıdık*'larla karşılaşması oluyor şüphesiz, ancak o çevrelerin yabancı olan okurlar, metnin kurmaca niteliğinden ötürü, elbetteki yalnızca *okudukları* olaylar çerçevesinde algılamak durumundalar kişileri de, düşünceleri de. Bize sunulan bir gün'dür, olayların bu süre içinde yer aldığı, geçmişin bu süre içinde yeniden algılandığını unutmamalıyız. Zeynep'in gerçeğe benzerini aramanın hiç mi hiç anlamı yok, onun gerçeği önümüzdeki *metinde* yatmaktadır. Şüphesiz hiçbir metin yazıldığı/yaratıldığı toplumsal/tarihi koşul-

lardan, kültürel biçimlerinden, ötekî metinlerden koparılamaz ve anlamı ancak böylesine geniş bir taban üzerinde kavranabilir, ama *önce* böyle bir irdelemeyi gerekli kılacak metin-içi bir *gerçekçilik* yaratılması zorunludur. Ve bu gerçekçilik, son kertede kurmaca'dır. Cemal şu ya da bu kişiyi hatırlatabilir, okuru bildik bir kimliğe gönderebilir ama bu gönderme, her okurda başka bir düzeyde gerçekleşir ve gerçeğini kendi dışında arama eğilimini sürdürdüğümüz zaman birçok Cemal elde edebiliriz.

«Kurmaca» kelimesinin belirleyici ve asal bir önemi varsa, *Ölüm İlişkileri*'nin başarılı bir metin olduğunu hemen anlayacaktır okur. Cemal'in bütün geçmişi önümüzdedir. kişiliğinin analizini mümkün kılan bütün öğeler verilmiştir anlatıda: Kırmızı bir kurdele, bir cümle: «una petite putaine», terkedilmişlik, yoksullaşma. Nesnel gerçeklik, analizin bu düzeyinde bir *gereklilik* değildir.

Ölüm İlişkileri'nde kurmacanın başarılı bir örneği ikinci bölümde verilmektedir. Cemal, Uğur'a bir mektup yazmaktadır aslında. Anımsama ve düşünce süreci böylece doğrudan doğruya *yazma* olgusuna belirlenir. Bu belirleyicidir ki, Cemal'in kafasında yazılmış ya da yazılmıyormuş izlenimi veren bir oyun yaratır ve babaanesi ve annesiyle ilgili geçmişinin bir bölümünü bu biçimde hatırlar.

Kurmaca olduğu apaçık bir edebî başarı da, birinci bölümde verilmiştir: Belkis kocasının evine gittiğinde Doğan'ı kendi kullandığı kokuyu sürmüş olarak koltukta otururken bulur. Bu edim, ikili bir anlam düzeyine gönderir okuru: Onulmaz bir aşka ya da düpedüz bir kadımlaşma eğilimine. Elbet, apaçık görülen fetişist eğilimi de bu arada unutmamak gerekiyor.

Romanın anlamsal düzeyiyle ilişkili böylesine *ayrıntılara* —bir roman belki de ayrıntıların bileşimidir— hemen her sayfada raslanıyor ama bu noktada ilginizi çeken soru şu olmalı: Kimdir bu ressam, bu öykücü, bu çevirmen?

«NÖTR BİR BEDEN» YA DA TEN'E KARŞI TIN

Geçmişin, özellikle çocukluğunun yeterli bilgisine sahip olmasak bile şurası kesin: Bir *frigid* Belkis. Nefret ettiği *cinsellik*'in hangi koşullarda ve geçmişinin hangi döneminde bastırıldığını bulgularımızı sağlayacak herhangi bir ipucu vermiyor kendi anlatımında. Ama cinsel ilişkinin düşüncesi bile iğrenç geliyor Belkis'a: «Asıl korkunç olan, cinsel ilişki için soyunmaktır. Bunu imgelemek bile cıldırtıyordu. Cinselliği özgürce yaşayan *herkesi* (ben çiziyorum altını A.O.) çok çirkin bulmuştu. O sovunma anı, o dakika yaşanmamalıydı.» (S. 39-40) Gövdesele olandan, kendisine *dokunulmasından* ürküyor Belkis. Resimlerinin insana yer vermesi, *üreme* olgusunu hiç mi hiç çağrıştırmayan *bölinmiş* bir ekmek, *karılmış* bir soğan, *koparılmış* bir incir, *kurumuş* bir dal'in estetik nesne olarak seçilmesi bu soğukluk'un göstergeleri sayı-

lırsa, okur/eleştirmeci zorlama bir yorum mu yapmış olacak? Kendisini «soylu, devrilmiş bir prenses gibi» (s. 129) hissedene, siyahlar içinde «dul kalmış bir kontes» (s. 170) diye niteleyen Cemal'i yalnızca dostluk ve sevgi arayan bir *estet* gibi görmez, açıkça edilgin *eşcinsel* eğilimleri olduğunu öne sürerek Mösyö Proust mu cevaplayacak bizi: «Bana homosexual muamelesi yapma, beni çok üzüyor bu.» Belkis'a aşkı bir türlü itiraf edemeyen, Zeynep'le cinsel ilişkisini bir *düşkünlük* belirtisi sayan, «kadınlara ve *erkek*lere bir arada aşık olma duygusunu» (s. 190) taşıdığını söyleyen, «kadınlara yatabildiğini ispatlama» (s. 198) zorunluluğunu duyan Emre'yi cinsiyet dışı terimlerle mi anlamaya çalışmalıyız? Belkis, Cemal ve Emre'nin konuları, söylemlerinde istedikleri kadar reddetsinler, ancak cinsellik düzeyinde algılanabilir. Erkek kişilerdeki *mazohist* eğilim kadınlığın bir göstergesi sayılabilir mi? sorusu, cinsellikten ve cinsel ilişkiden duyulan nefretle birlikte yoruma açıldığında, olumlu biçimde cevaplandırılabileceğe benziyor. İçdökmeler, yakınmalar, gös-terişçilik, güzellik ve incelik tutkunluğuyla dışavurulan bu kadınlığa *açıklık*, Belkis'in konumunu da yeniden yorumlamayı bile göze aldırılmıdır. Betimlemelerinde katı ve gerçekçi, değerlendirmelerinde aşağılayıcı bir dil kullanan Belkis'in soğukluğunun arka-planını ne oluşturuyor acaba? Romanın ta sonlarında söylediği cümleyi okuyalım: «Derinin isteği: şiddetlenmişti, çağırıyordu, *kim olursa olsun* —Altını ben çiziyorum A.O.)» (s. 307) Daha önceleri de olduğu gibi hemen baskı altına alınan, geri çekilmek zorunda bırakılan bu istek, Cemal ve Emre'nin söylemlerine eklenerek okunduğunda eşcinsel bir içerik taşıyorsa benzemektedir. «Kim olursa olsun.» Her hangi bir erkek olabilir bu; şüphesiz, ama *kadın da* olabilir. Belkis açık bir gönderme yapmıyor/yapamıyor, belki de gelecekteki bir anlatıda bu ruhsal/bedensel kilitlenmişliği yüzünden bir şizofren ya da melankolik olarak çıkacak karşımıza. Ama «kadın da, erkek de, eşcinsel de olamayan» Emre ile Cemal, Mösyö Proust'un deyimleriyle «yalnızca nötr bir beden» olmanın acı-ımkânsızlığını sezdiklerinden cinsel deneye açık görünüyorlar. Bu durum, henüz böylesine ilişkiler için yeterince olgunlaşmamış toplumla olumsuz anlamdaki karşılaşmalarının galiba *ilkini* oluşturuyor. Ayrıca tensel olandan duyulan ürküntü tin'in yüceltilmesini gerektiriyor: Ten'e karşı Tin. Artık estetik düzeydeyiz.

ESTETİZM VE KİTLE

Hayatlarını «ölüm ilişkileri» biçiminde sürdüren, daha doğrusu ilişkilerine böyle bir bilinç içeriği veren kahramanların toplumla olumsuz anlamda ikinci karşılaşmaları, sanatsal düzeyde gerçekleşir. Belkis da, Emre de, Cemal de kendi uğraş alanlarının kapsamı açısından değerlendirmeye çalışırlar güzel'i ve genel'i resmin, öykünün ya da —Gökmen dolayısıyla— şiirin özgül alanında irdelemeye uğraşırlar ama, son analizde *sanat* üçü i-

çin de bir aşkınlık sorunudur. Hatta okuyucu, seyirci, dinleyici biçiminde nesneleşen *ötekiyle* ilişkisi açısından ele alındığında bir *imkânsızlık* olduğu bile söylenebilir. Çünkü «sanat aydınlarla konuşulduğunda çirkin bir eylem» (s. 58) olup çıkmaktadır. Çünkü sanat örneğin kadınlıktan, insanlıktan önce gelmektedir: «Herkesin kendini bir kadın gibi —sanatçı gibi değil, insan gibi değil— görmesinden» (s. 71) nefret eder Belkis. Çünkü sanat, *halkın* zaten hiçbir iletişim kurmadığı sanat, Türkiye somutunda burjuvanın bile anlamadığı, gizemine varamadığı «mutlak ruhun kapsamı içinde ele alınması» (s. 145) gereken bir olgudur. Ve bu yüzden «kentsoyluların gözü doymaz mal tutkuları kültürle güzelliğin buyruğunda iyileştirilecektir —Ben çiziyorum A.O.—» (s. 240) Güzelliğin bu iyileştirici yanının ideolojik içeriğini aydınlatmayı siyasal düzey analizine bırakarak şunu söyleyelim: Cinsiyetleri arasında bir *geçişimlilik* sağlanabileceği izlenimini veren —kendilerini ve birbirlerini betimlemelerinde kadınlığa yönelik eğilimin çeşitli belirtmelerine raslanabilir: ürkeklik, incelik, korunma/beğenilme isteği vb.— Belkis, Emre ve Cemal için sanat, Hegel'in deyimiyle «tinin tene karşı mücadelesinin» özgül bir alanıdır.

«Sağlıklı, duyarlı, gelişmemiş bir insandı Korkut» (s. 16) Belkis'in bu cümlesini nasıl anlamalıyız? Düşünülmeden söylenmiş bir değerlendirmeye benziyor ilkin. Ama örtük içeriği doğallıkla sağlıklı duyarlılık arasında, Belkis'in bu bölümdeki iç monologunun bağlamında özellikle *estetik duvarlık* arasında bir uzlaşmazlığı, karşıtlığı ön görüyor gibi geliyor bana: «Sanatla uğraşmamış incelememiş bütün o kaba yaratıklar gibi, kadın ve erkek —altlarını ben çiziyorum—» (s. 16) Bedenin, cinselliğin «işvasından» hem ödün kopan hem de alttan alta cinsellikten başka bir şey düşünmeyen üç anlatıcı da dünyanın ve insanın çirkinliğinden sanat yoluyla kurtulmayı amaçlar. Gelgelelim Uğur'un Cemal'i koruduğu o «asağı tabakanın, vani halkın» (s. 132) —bir *lansus* mu bu yoksa doğrudan doğruya Cemal'in anlatımı içinde gerçekleştirildiğinden edebî bir ustalık mı?— hiç mi hiç anlamadığı sanat, burjuva için de bir eğlence aracıdır. Bu yüzden yaratıcı olarak acı çeker Belkis da, Emre de ve anlatıcılardan dinlediğimiz kadarıyla Gökmen de. Üstelik yakın çevreleriyle de iletişim kuramamaktadırlar, bu çevreler de —genellikle solcu çevrelerdir— sanata *kapalıdır*: çünkü kitleyle ilişki kurmayı istemekte ve yarar beklemektedirler: «Brecht, Brecht diye tutturun yarı *manyak* —ben çiziyorum A.O.— gençler» Hatta sanatın bir olumsuzluğa ve imkânsızlığa göndermesinden başka bir ortak yanı, «oba»nın bireyleri arasında bile yoktur denebilir. *Estetik* bir kopmanın, bir yalnızlaşmanın —kitleyle arasında her zaman kapatılmaz bir ayrılık vardır— kısaca ve özel terimiyle söylersek *seçkinliğin* ürünüdür. Çünkü ancak seçkinlik bilimine varabilir ruhsal değerini, yitirilenin ve elde e-

dilmesi gerekenin. Ancak seçkinlik maddesel'e karşı ülküsel'i her düzeyde savunabilir: «parayı ortadan kaldıracak için komünizme saygısı vardı, proletarya diktatörlüğüne değil» (s. 117) Çünkü ancak seçkinlik hor görebilir dünyayı. Gelgelelim bu seçkin konumundan ötürü de doyum değildir sanatın verdiği, *acıdır*. Bu estet'lerin ve bu estetiğin arka-planını metinde sık-sık *gönderildiğimiz* Hegel'den daha iyi kim aydınlatabilir bize:

«Tinsel kültür, modern anlık, insanda onu bir *çift-yasamli*'ya döndüren şu karşıtlığı doğurmuştur: İnsan birbiriyle çelişen iki dünyada yaşamak zorundadır, öyleki bu çelişkide bilinç de çırpınır durur, bir yandan öbür yana itilip çekilerek, şurada ya da burada doyuma ulaşma gücünü bulamaz. Gerçekten de, insanı bir yandan günlük edimselliğe ve dünyanın zamansallığına kapılmış, *ihtiyacı ve sefillik* altında ezilmiş, *doğanın* tehdidiyle yüzyüze kalmış, maddeye, duyulur *amaçlara* ve *zevke* saptanmış, doğal içgüdülerinin ve tutkularının egemenliği altında sürüklenir durumda görürüz. Öteyandan insan, *ehedi İde*'lere, bir düşünce ve özgürlük ülkesine yönelir; kendisine irade olarak yasalar ve tümel belirlenimler verir, dünyayı yavaşan, yeshirip serpilten edimselliğinden *soyar* ve soyutlamalar halinde eritip çözer. *Tin*, doğanın kargaşası ve hoyratlığı karşısında hakkı ve onuru olanlar, doğanın kendisine çektiği sefillik ve zorbalığı doğaya geri yollar.»³

Bu metnin bağlavıcı terimi *çift-yasamli*'liktir şüphesiz ve *Ölüm İlişkileri*'nin üç anlatıcısının durumuna son derece uygun düşmektedir. Ten'e karşı tin, toplumsala karşı bireysel, maddesele karşı ülküsel bir «geçiş dönemindeki» (s. 200) bu toplumda oluşturulmaya çalışılan bir estetiğin egemen öğeleri. Gelgelelim Belkis'in, Emre'nin, Cemal'in ve Gökmen'in yaşamak *zorunda* oldukları toplumsal formasyon bu öğelerin dolaysız biçimde gerçekleşmesine imkân vermiyor. Bir yandan devrimci sövlem estetik düzeyi zorlayıp sanata sınıfsal/siyasal bir içerik kazandırılması yolunda sınıftılara yol açıyor çünkü, öbür yandan yalnızca kendisi için üretilen bir sanatı anlamanın destekleyecek bir burjuvazi oluşmuyor. Yıttından tiksinen bu sanat, bir seçkinler topluluğundan da voksun olduğundan caresizlik içinde kahvor. Belkis da, Emre de, Cemal de, Gökmen de birer yalnız-bilinc olmaya yarılmışlar: Horlavarak çevreyi, tiksiniyerek, sevgi aradığını sanarken sevgiden nefret ederek: «insanların birbirlerini sevmesine tahammül edemem ben.» (s. 90)

«Galiba her romanı asıl kendimiz için yazarız, her öyküyü, her şiiri, iletişim kuramamışızdır» (s. 308) İletişimsizlik bir engel olarak mı görülüyor, bir *gereklilik* olarak mı? yeterince anlaşılıyor. Ancak edebiyatın, genel anlamda da sanatın önkoşulu gibi görüldüğü şeklindeki bir yorum olasılığını ortadan kaldıracak bir belirtiyi bulamıyoruz metinde.

ESTETİK DÜZEYDEN SİYASAL DÜZEYE

Cinsel ve sanatsal hayatlarında somut bir iletişimsizliği —bu soruna birazdan döneceğiz— yaşayan, üstelik bilincinde olarak yaşayan roman kahramanları, söylemlerinin büyük bir bölümünde siyasal düzeyi de içermek zorunda kalıyorlar elbet. Çünkü, özellikle estetiğin dolaysız biçimde dışlaşmasını engelliyor siyasa onların gözünde. Siyasal düzey, daha *başlangıçta* yaralı olan birey/kahramanların marksizm ve devrimcilik sorununu irdeliyor görünerek içlerindeki öfkeyi ve nefreti ortaya dökmelerini sağlayıcı bir taban oluşturuyor. Kahramanların tavır-alışlarında şu ön-yargı mı bulunuyor acaba: Marksizm estetiğe de, eşcinselliğe de karşıdır.

Belki de bu yüzden, bir kurmaca metin olarak *Ölüm İlişkileri* ayrıntılar, bireysel tarihçe ve kişilerarası bağlamlık düzeyinde gösterdiği başarıyı siyasal düzeyde gösteremiyor, dolayısıyla da edebî bir gerçekliğe ulaşamıyor. Kişi/bireylerin *eylemleri* sırasında oluşmuyor romanın siyasal söylemi, tam tersine: daha roman başlarken Belkis, Cemal ve özellikle Emre için *tamamlanmış* durumda bu söylem: Nerdeyse doğal bir afetir marksizm/komünizm. «Marksizm, devrim ve ilerilik adına konuşan bir takım küçük *canavarlar* türemiştir, adı zorbalar, *Henüz* adı zorba olmamış genç kızları, delikanlıları sorguya çekiyorlarmış. (...) Sonra kurt gibi uluyan bir gençlik kesimi. Karşıtlık değil, *özdeşlik*, *insanlığı* yıkımlara sürükleyen bir *özdeşlik*» (s. 233) Romanın başlıca *eylemleri*'lerinden biri olarak Emre, yaşamadığı, sadece *dinlediği* (çünkü miş'li geçmişle anlatılıyor bize) ve tarihî/düşünsel pratik düzeyleri arasında hiçbir ortaklık bulunmayan kökenlerden kaynaklanması gereken iki *güncel* olayı, *insanlık* adına konuşmanın verdiği bir rahatlıkla *özdeşliyor*. Kelimenin altını bu amaçla çiziyoruz elbet. Alıntının ikinci cümlesinin altı tarafımdan çizilmiş «henüz» kelimesi de peşin yargılılığın bir başka göstergesi sayılırsa, Emre'nin edebî kişiliğine *te-cavüz* mü edilmiş olacak? Aldığı edebiyat ödülüne karşı çıkan ipe sapa gelmez bir örgütün güllünc iddiaları, Emre'ye dünyayı dönüştürmeyi amaçlayan bir *teoriyi* aynı güllüncülikle karalamak hakkını verir mi dersiniz? Elbette Emre özel konumu dolayısıyla ve hiçbir teorik/eleştirel analiz girişiminde bulunmadan Thierry Maulnier'in ağzından şu cevabı yöneltebilir: «Haksız olmak hakkı, öbür yaratıkları kuşatan insanı yaratığın temel hakkıdır.»⁴ Durmadan kendi ben'i, kendi iç'iyle uğraşan, bireyselliğini gerçekliğin vazgeçilmez ölçütü durumuna getiren Emre, marksizmle ne pratik, ne teori düzeyinde hiçbir *diyalog'a* girmeden ama girmiş gibi görünerek kendine eleştirel bir açıdan bakmaya çalışıyor sanki. Ama bu göstermelik ve *kötü-niyetli* özeleştirisinin alt katmanında anti-marksist bir tavır ve bencil bir *pasifizmin* geliştirildiği görülüyor: «Vıdıvıdıclıktan vazgeçeme-

yen yazarçizer takımı —yapıtlarıyla yaşamları çok farklıydı tabii— ikide birde devrimden, işçilerden söz açıyorlardı. Lokavtların, grevlerin ardı arkası kesilmiyordu. Yürüyüşler, mitingler, *yüzye* —ben çiziyorum A.O.— bir devrim. Durmaksızın eylem. Ama *sonuçta* faşizm tırmanıyordu. Bu bir *gerçeklikti* —ben çiziyorum A.O.— (s. 202) Yazar kimliğine yapılan bir eleştiriyi, üstelik işçi sınıfının herhangi bir, *örgüt*'ünce bile değil, bir edebiyat kurumunca yapılan eleştiriyi, bir takıntı-düşünce biçimine getiren Emre'nin bu tutumu, kendi söylemindeki hoyratlığı benimseyen bir üslupla konuşacak olursak, ancak *mürailikle* nitelenebilir. Çevresinde tek bir namuslu, özverili devrimci bulunmayan, hep alçaklara raslayan, ama genç çocukların kurtlar gibi uluduğu günlerde faşizmin ve marksizmin *simgelediklerini* aynı kefeye koyan bu yaralı-seçkin, bu *biseksüel* estet, somut belirlenimlerini bile betimlemediği eylemleri faşizme yaramakla suçlamaktadır. Bu konum, metin-içi ilişkilerce doğrulanamamakta ve Emre'nin kendi söyleminin sınırlarını aşmışa benzemektedir.

Düşkün Prenses Cemal de, zaman zaman siyasal düzeye gönderme yapmaktan kendini alamıyor elbet: «Lenin'in para konusundaki görüşleri çoktan batkıya uğramıştır, komünizme hâlâ parayla *döndürmektedir* —ben çiziyorum A.O.— çarkını.» (s. 139) Paraya içinde bulunduğu somut koşullar dolayısıyla sadece *kendisinde* bulunmadığı için düşman olan Cemal, Lenin'in sözlerini tarihî boyutundan ve içeriğinden soyutluyor ve bir kınayıcı çıkarımın öncülü durumuna getiriyor. Bir *lumpen* aristokrat'ın para ve komünizm konusundaki *bu* anlayışı bir yanlış-bilme'nin ötesine uzanıyor, çünkü bu ecir-estet tutumundaki kasıtlığın bal gibi farkında sanyorum: «Biz aristokratlar, daima çarlığı savunmak zorundayız, tarih bunu istiyor» (s. 125) Altını çizdiğim döndürmek kelimesinin küçültücü ve horlayıcı yan-anlamlarını da unutmayalım.

Şu erdenliğe (bekârete) ve erdenliğine vurgun —bir ayrıca izin verilsin: Belkis'in birinci bölümde bir yandan nicedir *kullanılmayan* bardakları yıkaması, bir yandan da durmaksızın *cinsellik* üzerinde düşünmesi, başlı başına bir kurmaca başarısıdır ve Freudgil yorumlamaya açıktır: Lady Macbeth'in cinayetini, yani *yaşamın* hemen ardından durmaksızın ellerini yıkaması hatırlansın— Belkis bile katılır bu anti-marksist kervana: «Ekonomik resim yaptığını ileri süren ressamlar vardı, karşılıklı konuşmak bile olanaksızdı, hep bir devrim *sanısıyla* yaşıyordu 'ekonomik' resimden vana olanlar» (s. 77) Ama Belkis'a devrimin herhangi bir sanıyla ilgisi olmadığını anlatmanın gereği yok: çünkü bu «ekonomik» ressamların eserleri hakkında *metinde* herhangi bir betimleme yapılmadığı ve Belkis onlardan biriyle karşılıklı konuşmadığı için, olgunun bütünü hakkında bilgiye sahip değiliz. Belkis'in benzeri bir kişisel yargısı da şu: «Ne korkunç kitaplar yayımlanıyordu toplumcu edebiyat adına. Birtakım küçük burjuva ya-

zarlar böbürlene böbürlene geziniyorlardı ortalıkta.» (s. 78)

Üç anlatıcının da marksizmle bir *diyalog* kurmadıkları, sadece suçladıkları, kınadıkları ve mahkum ettikleri yeterince görülüyor sanırım. Bireysel başarısızlıklarını ve düğümlemelerini toplumsal/siyasal düzeyde irdelemek zorunda kalan—çünkü metnin yaratıldığı *nesnel* gerçeklikte kendini teorik pratik bir somutluk olarak duyurmaktadır marksizm—roman kişilerinin estetik planında *seçkinciliği* vurgulayan monologu, siyasal planda gitgide *sağcı* bir kimlik kazanıyor.

«ÖLÜM İLİŞKİLERİ» KİMLİNLE İLETİŞİMDE

Marksizm/komünizme bu açık düşmanlık, bu sağcı *yönseme*, ister istemez, okur/eleştirmeciye yeniden iletişim sorununa döndürüyor. *Okuduğum* metinde, iç ilişkiler açısından asıl iletişim dışı kalanlar, kendileriyle bir kez bile karşılaşılmayan, bir kez bile *kişi/birey* olarak belirmesine izin verilmeyen devrimciler. Yoksa son kertede, aralarındaki kişisel geçimsizliklere rağmen Belkıs da, Emre de, Cemal de, Uğur da, Korkut da bal gibi iletişim kuruyorlar. Elbet herkes kendi konumunda. Özellikle üç anlatıcının aralarında iletişim kuramadıkları söylenemez. En azından Drieu La Rochelle'nin şu özdeyişinin altını imzalayabilirler:

«İnsanlık çirkindir.»⁶ Burjuva/kapitalist düzeni yıkmayı değil, burjuva/kapitalisti kültür ve güzellikle *iyileştirmeyi* ve kendisinin *estet-alcısı* durumuna getirmeyi amaçlayan bu «geçiş toplumunun» geçiş sürecinden uzağa düşmeyi seçmiş üyeleri, bu «obahılar», ötekilerle zaten iletişim kurmayı amaçlamıyorlar ki. Ötekiler bireyliklerinin zorunlu dıştalanmış. İletişimin kiminle kurulduğunu, kurulmak istendiğini bir kez daha okuyalım: «İşte sol adı altındaki kabagücüümüz. sizi yönetecek, çığlıklarınız hiç dinmeyecektir.» (s. 285)

Peki ama burada konuşan *yalnızca* Emre midir? Edebî metin böylesine *açık* bir siyasal söylem geliştiriyorsa, kurmacalığın arkasındaki *gerçek yazar*'ı sonuna kadar nasıl görmezden geleceğiz? En ince ayrıntıları hesaplayan yazar, bir anda nasıl buharlaşabilir? Gazetedeği günlük yazılarında *kamplaşmanın* zorunluluğuna değinen, «islamcılarla, sağcılarla» diyalog *kurulabileceğinden* söz eden, bunun en «kibar» örneklerini de veren Selim İleri ile azgın anti-marksist Emre-Cemal'i kesinlikle mi ayırmalıyız birbirinden? Sanatsal düzeydeki ustalığı ne olursa olsun *Ölüm İlişkileri*'nin ideolojik söylemi ile marksist ideolojinin söylemi arasında bu konumda hiçbir *iletişim* olamaz.

Faşizmin tırmandığı bu günlerde «yaşamayı göze alanların» bu romanın siyasal/sanatsal içeriğiyle «hiç bir ilintisi yoktur.»⁶

¹ Selim İleri *Ölüm İlişkileri*, Bilgi Yayınevi.

² Ayşe Kıran: Mektuplarında Marcel Proust, FDE sayı 3. Burada bir noktanın belirtilmesinde yarar var: *Ölüm İlişkileri*'nin erkek kahramanları genellikle kadınsı eğilimler ve davranış biçimleri gösteriyorlar şüphesiz, ancak tümünün edilgin eşcinsel olduğunu söylemek *açık* bir haksızlık olur. Hatta *etkin* eşcinsel bir kişi de çizilmiş değil metinde. Örneğin Uğur'un Oya ile de ilişkisi gözönünde bulundurulursa, cinsel açıdan hayli ikircikli bir konumu olduğu söylenmelidir. Belki *biseksüel* terimi, analize daha uygun bir taban sağlayabilir. Konuyu *yalnızca* bu açıdan ele alacak bir okuma, bu noktayı herhalde daha ciddiye almalıdır. Ama, böylesine bir okumada *bile* eşcinsel ögenin ağır basacağını sanıyorum.

³ Hegel, *Seçmeler* - Çev: Hüseyin Demirhan, s. 12-13 Onur Yayınları, İtallikler benim.

⁴ Anan Simone de Beauvoir, *Günümüzde Sağcı Fikirler* - Çev: Cemal Süreya, s. 79, Dönem Yayınları.

⁵ A.g.e., s. 64.

⁶ Kısa bir vurgulama gerekiyor: Son zamanlarda, romanlar, *yeniden* 12 Mart'ı, öncesini ve sonrasını konu edinmeye başladı. Balyoz rejiminin hemen ardından altelecele yayınlanan metinlerde, uygulanan baskı ki-

niliyor, işkenceler önplana çıkarılıyor, dolayısıyla genelinde devrimci süreç *aktarıyor*du. Şimdilerde ise dalganın tersinden geldiğini sanıyorum: Yargılanan devrimci süreç ve soldular. Küçük burjuva *yine* insancil giysisiyle dolaşıyor ortalıkta, ama bu kez kolunuzu atmaya görün omzuna, kan içinde kalıyor eliniz: Çünkü giysinin altında demir dikenli bir zirh var. «İnsanlık durumunu» içlerinde bir yara gibi taşıyan *roman kahramanları* solcuları küçük düşürmek için gerekeni yapıyorlar elbet: Budalalık, alkoliklik, kültür-sanat düşmanlığı, çıkarıcılık, hainlik, kısaca ne kadar *olumsuz* nitelik varsa, tümü, kendisinden başka hiçbir şeye *indirgenemez* metinde solculara yapıştırılıyor. Örtülü ya da açık biçimde. Burada bir haksızlığa karşı çıkmıyorum, çünkü sözkonusu olan edebî düzeyde bir yanlış-anlaşma değil, siyasal düzeyde bir *düşmanlık*. Uzlaşmacı bir kelime seçersem: açık muhalefet. Toplumun dönüştürülmesi sorunsaliyle ilgilenen küçük burjuva kahraman/yazar, acaba siyasal ve estetik ideolojisindeki gitgide sağa açılan yönsemeyi görecektir ve çuvaldızı kendine batırarak mı? sorusu, asal bir önem taşıyor. Egemen sınıfların yeni bir saldırısı karşısında, *yalnızca insanlık*'nin yanında yer almanın imkânı yok. Şu da bilinmeli: Edebî Kirke'nin bakışı *korut*muyor.