

MURAT BELGE • Edebiyat Üstüne Yazılar

Yapı Kredi Yayınları, 1994 (1 baskı)

İletişim Yayınları 490 • Murat Belge Toplu Eserleri 7

ISBN-13: 978-975-470-691-8

© 1998 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1-5. BASKI 1998-2014, İstanbul

6. BASKI 2016, İstanbul

KAPAK Suat Aysu

KAPAK DESENİ Selçuk Demirel

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Sait Kızılırmak

DİZİN Murat Bozluolcay

BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Deve Kaldırım Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MURAT BELGE

Edebiyat Üstüne Yazılar



MURAT BELGE 1943'te doğdu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 12 Mart döneminde iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra 1974'te üniversiteye döndü. 1981'de doçentken istifa etti. *Halkın Dostları, Birikim, Yeni Dergi, Yeni Gündem, Milliyet Sanat, Papirüs* dergilerinde ve *Cumhuriyet, Demokrat, Milliyet, Radikal* gazetelerinde yazdı. 1983'te İletişim Yayınları'nı kurdu. 1997'de profesör olan Murat Belge, Bilgi Üniversitesi'nde öğretim üyesi ve *Tarafta* yazıyor. Kitapları: *Tarihten Güncelliğe* (Alan, 1983; İletişim, 1997), *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* (Birikim, 1989), *Marksist Estetik* (BFS, 1989; Birikim, 1997), *The Blue Cruise* (Boyut, 1991), *Türkiye Dünyanın Neresinde?* (Birikim, 1992), *12 Yıl Sonra 12 Eylül* (Birikim, 1992), *İstanbul Gezi Rehberi* (Tarih Vakfı, 1993; İletişim, 2007), *Boğaziçi'nde Yalılar ve İnsanlar* (İletişim, 1997), *Edebiyat Üstüne Yazılar* (YKY, 1994; İletişim, 1998), *Tarih Boyunca Yemek Kültürü* (İletişim, 2001), *Başka Kentler, Başka Denizler 1* (İletişim, 2002), *Yaklaştıkça Uzaklaşıyor mu?* (Birikim, 2003), *Osmanlı: Kurumlar ve Kültür* (Bilgi Üniversitesi, 2006), *Başka Kentler, Başka Denizler 2* (İletişim, 2007), *Genesis: "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni* (İletişim, 2008), *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (İletişim, 2009), *Başka Kentler, Başka Denizler 3* (İletişim, 2011), *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye* (İletişim, 2012), *Edebiyat Ermeniler* (İletişim, 2013), *Başka Kentler, Başka Denizler 4* (İletişim, 2014), *Step ve Bozkır* (2016). Yazarın ayrıca William Faulkner, James Joyce ve John Berger'dan çevirileri yayımlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	9
Roman Üstüne	15
Türk Romanında Tıp.....	17
Çeşitli Açılardan Roman Kişisi.....	22
Hikâye ya da Roman Kişisinin Adı.....	34
Birey ve Roman.....	37
Polis Romanları.....	40
"P.S.".....	43
Dünya Romanında Son Durum	45
Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar.....	47
Eski Eserlerden Yenilerini Üretmek.....	53
Marquez ve Romanda Yenilik.....	59
Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış.....	65
Sanat ve Politika	75
Giriş.....	77
"Politik Roman" Üstüne.....	79
27 Mayıs'ın Edebiyatımıza Yansıması.....	95
12 Mart Romanları.....	114
Bir "Edebiyat Malzemesi" Olarak 12 Mart Yaşantısı.....	135
12 Eylül Filmleri.....	151

Bir Afiş Dolayısıyla Devrimci Resim Üstüne.....	165
İşçi Sanatı	169
Sanatçılar ve Sorunsallar	173
Kemal Tahir	175
<i>Devlet Ana</i>	178
<i>Osmancık</i>	184
“Osmanlı Devletinin Kuruluşu”na İlişkin Yaklaşımlar	187
Köprülü ve Tarihçilik.....	189
Kemal Tahir ve Tarık Buğra’da Osmanlı Devletinin Kuruluşu	191
<i>Cemo - Memo ve Gelenekten Yararlanma</i>	194
<i>Tutunamayanlar</i>	203
<i>Tutunamayanlar’a Ek</i>	211
<i>Şafak Üstüne</i>	212
Yaşar Kemal’in Üçlüsü Üzerine.....	230
Türk Roman Geleneği ve <i>Sevgili Arsız Ölüm</i>	233
<i>Sevgili Arsız Ölüm’e Ek</i>	243
Yahya Kemal ve Osmanlı’da Siyasi Gelenek.....	245
Ömer Seyfettin	267
Halikarnas Balıkcısı ve Mavi Anadolu	274
Mavi Anadolu Hümanizmi.....	280
Behçet Necatigil	288
Hem Savaşçı, Hem Derviş	300
<i>Arkadaş Üstüne</i>	305
<i>Duvar</i>	309
Mütercim-i Eşgal Latif Bey	316
Eski Edebiyattan	321
Namık Kemal: Aşk ve Evlilik Üzerine.....	323
<i>Mai ve Siyah</i>	330
<i>Eylül</i>	344
<i>Fahim Bey ve Biz</i>	354
Metin İncelemeleri	363
Giriş.....	365
T.S. Eliot’ın “Prufrock” Şiiri Üstüne.....	367
Sabahattin Ali’nin “Asfalt Yol” Hikâyesi Üstüne	382
<i>Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi</i>	388
Epik Üstüne	403
Epik	405

Denemeler/Değınmeler	431
Brueghel ve Brecht.....	433
Savaş ve Edebiyat	440
Eşcinsellik.....	446
Attila İlhan'ın Halk Edebiyatı Deđerlendirmeleri.....	453
Türkçe'de Düzyazının Gelişmesi.....	455
Geçmiş Sanata Nasıl Bakıyoruz	460
"Edisyon Kritik" Sorunu.....	463
Kötü TV Dizilerinin Akla Getirdiği Bir Estetik Boyut	466
Romanda Demokrasi.....	469
Kitap Tanıtma Kurumu.....	472
Ucuzdur, Vardır İleti.....	476
Orhan Pamuk.....	480
Değerşik Düzeylerde ve Kültürde "Dışa Açılma"	483
Edebiyat ve "Tenzil-i Rütbe"	488
İki Konuşma	491
Bir Sanatçının Günlüđünden: Murat Belge	493
"Sosyalist Ahmet Mithat Olduđumu Kendim Söylemiştim"	502
Dizin	517

ÖNSÖZ

Hayata bir edebiyatçı olarak başlamıştım. Böyle bir ilk cümle paragrafın geri kalanının oldukça *kitsch* bir üslûpla devam edeceğini akla getiriyor: "... ama kader beni..." tarzında. Doğrusu, zaman zaman böyle bir ruh haline yaklaşıyor değilim. Edebiyattan uzaklaştım; bu, politikaya yaklaştığım anlamına geliyor. Şüphesiz "aktif politika" dediğimiz şeye değil, ama teorik dünyanın edebî alanlarından politik alanlarına kaydım. Başka ülkeler için iddialı bir söz söyleyecek durumda değilim, ama Türkiye’de bu alan (politika) ne çok sevimli, ne de çok verimli. Türkiye’nin politikasında, sanki değişim, her şeyin daha beter olması biçiminde gerçekleşiyor. Ya da, özellikle bugünlerin görünüşü böyle. Onun için, "keşke edebiyatta kalsaydım..." gibi sözler dilimin ucuna geliyor. Ama, hele ilerleyen yaşlarda, bu "keşke"li hayıflanmalar da bir hayli banal ve bir hayli *kitsch*’tir.

"Edebiyatçı olarak başlamıştım," ama ilişkimiz başından beri biraz karıştı. Liseyi bitirince yalnız İngiliz Filolojisi’nin sınavına girdim. Niyetim orada kalmaktı. İngiliz edebiyatını zaten epeyce okumuştum. Ama zaman içinde daha çok Türkiye’deki edebiyatla uğraşacağım da belliydi. Buna rağmen Türkoloji’ye değil de Filoloji’ye girmemin başlıca nedeni pragmatikti: o günlerin "milliyetçi-mukad-desatçı" Türkolojiler’inde barınamayacağımı biliyordum. Filoloji yoluyla dünya edebiyatıyla ilişkiyi sürdürmek de işime geliyordu.

Ama bu arada bir “gençlik dikbaşlılığı” daha yaptım: edebiyatı yardımcı sertifika olarak alıp dil kısmından mezun oldum. Bunun da -o zamanki aklımla- iki gerekçesi vardı: birincisi, böylelikle, edebiyatla ilişkimi profesyonelleştirmeyecektim; edebiyat üstüne konuşarak maaş almayacaktım. İkincisi, sonunda asıl ilgim nasıl olsa edebiyatta yoğunlaşacağına göre, bir başka alan üstüne biraz daha derinlemesine bilgi edinebilecektim. Böylece eski (Anglo-Sakson) ve Orta İngilizce’yi de öğrendim. Epeyce de dilbilim çalıştım. Eski İngilizce bilerek okunacak başlıca eser *Beowulf* epiğiydi. Bunu çalışırken, başka epiklerle uğraşabilirdim. Sonunda çağdaş edebiyata gelecektim, bu da belliydi. Ama yolu kasten uzatıyordum.

Doçentlik tezimi “modern romanın doğuşu” üstüne yazmaya karar verdim. 1969-70 arasında İngiltere’ye gittiğimde bu konuda çok malzeme topladım. Ama döndükten bir süre sonra konudan vazgeçtiğim için o malzeme de bir anlamda kullanılmadan kaldı. Bu sefer de Marksist estetiğe, o tür bir genel alana yöneldim.

Bütün bunlar epeyce ironik; o uzun yolları yürüyüp, artık gelmem gereken yere yönelecek noktaya vardığımda, başka kaygılarla oraya gitmekten vazgeçtiğim için. Benzer şeyleri doğrudan Türk edebiyatında da yaptım bir ölçüde. Eski edebiyatı çok okudum. Bunlar halen de yazıya yansımış değil; yüzlerce kart üstünde notlar olarak duruyorlar.

Edebiyat sevgisi ile siyaset ilgisi sanata yaklaşımında bir çeşit uzlaşma noktasında karar kıldı. Sanata genel ideoloji içinde bakmayı, bana hayat hakkında önemli bir şey söyleyen bir yapı gibi görmeyi tercih etmiştim hep. Bu tavrım estetist değildi, ama işlevselci veya indirgemeci de değildi. Çünkü ancak sanat olduğu, sanata özgü estetik gerekleri yerine getirdiği zaman o “önemli şeyi” söylediğine inanıyorum. En çok roman üstüne yazmam da, sanırım, bu uzlaşmanın bir sonucuydu. Ve galiba böylece şiiri “özel” hayatıma sakladım.

“Edebiyatçı” sayıyordum kendimi, ama yalnız edebiyat tarihçisi ve belki eleştirmen olarak; şiir, hikâye yazmaya niyetim yoktu, tersine yazmamaya kararlıydım. Bunu kendi yeteneklerimin ötesinde görüyordum - içimden de gelmediğine göre, zorlamanın bir anlamı yoktu. O çerçevede, sevdiğim bir yazarı çevirmek, ona Türkçe’de bir ses bulmak yeterliydi.

Altmışlı yıllarda Türkiye’nin genel düşünce hayatında sosyalizm

kısa sürede egemen olmuştu. Bu egemenlik sanat ve düşünce alanında da belirgindi. Nerdeyse hepimiz sosyalistlik ve ötekilerden daha iyi sosyalist olmaya çalışıyorduk. Yılların yasaklarından sonra, sosyalizm, çoğumuz için, yeni bir düşünceydi. Özellikle Marksizm, Türkiye’de aydınların nicedir yokluğunu hissettiği “sistematik düşünce” imkânını veriyordu. Bu sistemle bakarak, dünyayı açıklamak mümkündü ve Marx’ın ünlü tezinde dediği gibi, daha önemlisi, dünya üstünde anlamlı eylemde bulunmak mümkündü.

Bunları yapmaya çalışırken aslında tek bir Marksist düşünce yöntemi olmadığını anlamamız da uzun sürmedi. Marksizm bize, “Bir altyapı, bir de üstyapı vardır,” der; bunu bellemek kolay. Ama “düşünce” denen şeyin de altyapısı var. Düşünce, kurum ve pratiklerle, genel kültürel çerçeveye ve zihnî sorunsallarla, kültürel-entelektüel ortamın söylemleriyle belirleniyor. Yeni bir düşünce, pastanın üstüne dökülen eritilmiş çikolata gibi, bu karmaşanın üzerine yayılıyor, ama onun biçimini de alıyor. Bu karmaşa sonucunda sosyalizm kimisi için bir “millî kalkınma yöntemi”, kimisi için elitist bir yöneticilik özleminin kamuflajı, kimisi için eski “her şey toplum için” işlevselciliğinin daha şık bir formülü ve daha neler neler haline gelebiliyor. Bu, yerli düşünce kalıpları ve alışkanlıklarından yeni bir -dogma’ya değil- düşünce tarzına (modalite) geçmenin zorluklarıyla ilgili kısım. Öte yandan, dünyadaki geçerli Marksizm’in de, gene benzer koşullarda oluşmuş, bir hayli farklı anlayış ve formülasyonları vardı.

Bunların içinde oldukça yalın ve fakat önemli bir tanesi vardı ki Marksizm’e vurulan devletçi Stalinist damganın devamıydı: SSCB’de geliştirilen ve Jdanov’da en yetkili sözcüsünü bulan tarz bir “sosyalist gerçekçilik” anlayışı. Önemi teorik inceliğinden ya da felsefî derinliğinden gelmiyordu, yoktu böyle özellikleri. Resmî olduğu için önemliydi. Türkiye’nin şematik düşünce alışkanlıklarına olsun, otoriterlik eğilimlerine olsun, son derece uygundu ayrıca. Nitekim bütün bu yıllar boyunca, göze çarpan temsilcileri değişse de, bu akım hep kaldı ve tahmin ediyorum sosyalist bireylerin çoğunun sanat sorunlarına bakışını belirledi. İşin tuhafı, o “göze çarpan temsilciler”in çoğu sosyalizm alanına arızî olarak gelip biraz gönül eğlendiren, sonra çekip giden ve bambaşka işlerle uğraşan kimselerdi. Ama orada buldukları sürece “proletaryanın yüksek çıkarları” adına konuşmanın tartışılmaz otorite

tesiyile ülkenin en seçkin yazarlarını, sanatçıları horlayıp azarlamış, buruşturup atmışlardı.

Benim düşüncemin altyapısı liberal olduğu için, bu tavra yakınlık duymam imkânsızdı; ama “liberal altyapı” bir yana, bunun Marksizm’le de ilgisi olduğuna inanmıyorum. Marx’da polemğin, eleştirinin, istihzanın âlâsı vardır; ama bu tarz temelsiz küstahlık yoktur. Ayrıca, bu bayağı akıl yürütme tarzı hiç yoktur.

Ama sorun, zorunlu olarak aynı kampta bulduklarımın bir kesiminin benimsediği bu kabalıktan ibaret değildi. Örneğin, geniş bilgisi, uzun sofistike argümanlarıyla Lukacs’a nasıl bakacaktım? Plekhanov’u nereye koyacaktım v.b.? Çünkü onlarla da, sonunda, anlaşamıyordum. Uzun süren bu teorik didişmenin sonuçlarına biraz sonra geleyim.

Pratik didişmede ise, yakın arkadaşlarım, sosyalist gerçekçilerin boy hedefi olan “İkinci Yeni”nin önde gelen şairleriydi. Aslında sosyalistti bu insanlar, ama şiirlerini kendi anladıkları şiirsellik ölçüleri içinde yazmakta kararlıydılar, birtakım düzayak sol mesajlar vermek uğruna ince ve karmaşık metaforlarından vazgeçmek istemiyorlardı. Benim ölçülerime göre de, şiirleri, son analizde, sosyalistti.

Onların, bu arada eleştiride yakın değerleri ve yaklaşımları savunduğumuz Fethi Naci gibi eleştirmenlerin yanısıra, bir süre sonra *Halkın Dostları*’nı birlikte çıkaracağımız, daha doğrudan ve bağıtlı bir politik şiir yazaran görece genç kuşakla da arkadaşım. Ben kendi hesabıma şu mesajı bu mesajı veren değil, nitelikli ürün veren ölçütünden hareket ediyordum. Bugün de böyle düşünüyorum.

Bu sıralarda süregiden polemiklere karışmaktan hep kaçındım. İstedğim, daha uzun soluklu işlere girişerek, o polemiklerin zeminini değiştirmekti. *Halkın Dostları*’nda yayımladığım, Namık Kemal, Mehmet Rauf gibi eski dönem yazarları üstüne incelemelerde, Batılılaşma dönemi edebiyatının oluşumunun estetik arayışlarının yanısıra, hattâ onlardan önce, dönemin edebiyata yansıyan ideolojik yapılanmasını saptamaya çalışıyordum. Bunun deşilmesinin, çağdaş tartışmaların birçoğunun altında yatani ortaya çıkaracağına inanıyordum, hâlâ da inanıyorum. Onun için bu tarzı sonraki yıllarda da devam ettirdim, ama bir bütünlük haline (henüz) getiremedim. Benim yapamadığımı Berna Moran (*Türk*

Romanına Eleştirel Bir Bakış I,II,III) ve Jale Parla (*Babalar ve Oğullar*) yaptılar. Bir de, “polemik roman” üstünde çalışarak, önceki dönemin ideolojik yapısının yaşadığımız günlerdeki estetik biçimlenmelerine yansısını incelemek istiyordum. Bunu da ancak kısmen yapabildim.

Yetmişlerde, Althusser-sonrası Marksizm’de ortaya çıkan yeni estetik teorileri, yukarıda değindiğim teorik sıkıntıma önemli ölçüde ferahlama getirdi. Ama Balibar ve Eagleton gibi yeni dönemin yazarlarının açtığı ufukta da bazı sorunlarım vardı ve o zamana kadar hiç üstünde durmadığım Della Volpe o sorunlara da bazı önemli cevaplar getirdi. İnsan hayatında her zaman cevaplar geçici, sorular kalıcı. İlerde, bu alanda da yeni düzeltmelere girebilirim, ama şimdilik bu teorik alanda durduğum nokta bu.

Bütün bu tavır alışlarda, katı ve dogmatik olmayan bir konum oluşturmak istedim. Ayrıca, ele aldığım eserin yakınına sokulmaya, birtakım kuşbakışı yargılarla değerlendirmeler yapmaktan kaçınmaya çalıştım. Bu, Marksist eleştiri geleneğinde beni tedirgin eden bir üsluptur: Son analizde sanata dışsal bir yükseltide durup, “falanca iyi, filanca kötü” diye genellemeler yapmak. Ama sanat ürününe istediğim yakınlıktan bakmanın yöntemini Marksist gelenekte bulamadım doğrusu. Örneğin düşüncesi bir hayli kıvrıntılı ve esnek olan Eagleton bile, yaklaşık yüz elli yıllık bir İngiltere tarihi diliminde, egemen ideolojik formasyon olarak “korporatizm”i tesbit ediyor ve George Eliot’dan V.B. Yeats’e herkesi bunun içinde değerlendiriyor. Korporatizm tesbiti genel ideoloji düzeyinde haklı olabilir, ama edebiyatçının özgüllüğünün ortaya çıkarılmasına biraz daha özen gösterilmeli bence.

Dolayısıyla başka eleştirel disiplin ve okullar içinde aradım metne yaklaşma yöntemlerini. Örneğin, Anglo-Sakson eleştiri geleneğinin, “yazar-anlatıcı-anlatı-metin” ilişkilerinden yola çıkan yöntemleri. Bunda bir sakınca olduğuna inanmıyorum. İnsan aklının üretken olmasının tek bir kanalı yoktur; yöntem düzeyindeki eklektizm, bütünü eklektik olmasını da gerektirmez; neyi ne için ve nasıl kullandığını bilmektir sorun.

Sanıyorum, eleştirmen olarak tanıdığım kadarıyla, değindiğim “dogmatik olmama” çabasıydı beni tanımlayan. Bu çerçevede, kendimi “derdini anlatabilmiş” saymam mümkün. Ama şimdi bir kitapta toplamak üzere bu yazıları yeniden okurken, bir yığın

“devrimci basmakalıplık” ettiğimi de görüyorum. Bu herhalde, “ortodoksi” dışı bir iş yapmaya çalışırken, büsbütün yanlış anlaşılma ihtimaline karşı geliştirilmiş yarı bilinçdışı bir strateji olması ve böyleyse, düşünce ortamımızın genel dogmatizminin hepimiz üstünde ne kadar ciddi bir terör yarattığının kanıtı.

“Kader beni edebiyattan uzaklaştırdı” sözü de çok doğru değil aslında; çünkü gittiğim yer neresiyse, sanattan edindiğimi oraya taşıdım.

Roman Üstüne

TÜRK ROMANINDA TİP

Roman, dünya edebiyatına burjuva sınıfının getirdiği bir türdür. Bütün sanatların bir anlamda sınıflarüstü oldukları söylenebilir; gene de, sanatsal türleri yaratan toplumsal oluşumlar, damgalarını vururlar o türlere.

Burjuvazi dünyaya bireyciliği, öznelciliği, insan tekinin yüceliği görüşünü getirdi. Toplumun altyapısını da, üstyapısını da buna göre değiştirdi. Örneğin, klasik dünya felsefesi evrensellerden, genellemelerden başlıyor, mantıkta da, özelliğinin sonucu olarak, tündengeli (dedüksiyon) kullanıyordu. İlk büyük burjuva düşünürlerinden Bacon'ın öncülüğünü yaptığı ve modern bilimin temel ilkesi olan tümevarım (endüksiyon), burjuva bireyciliğinin, felsefe ve mantığa yansımından başka bir şey değildir.

Romanla burjuvazi arasındaki bağlantıları, Ian Watt'ın değerli çalışmasına dayanarak kısaca sıralamak istiyorum asıl konuma geçmeden önce.

1. Descartes'ın büyük yeniliği, kendi gözlemiyle kanıtlamadığı hiçbir şeye inanmamasıdır. Bu açıdan, "doğru" nun aranması, geleneksel düşünce tarzlarından kopmuş, bireysel bir sorundur.

Eski edebiyat türleri de "doğru"luklarını, geleneksel kalıplara uygunluklarıyla kanıtlamak çabasında idiler. Oysa roman, "her zaman benzersiz, dolayısıyla yeni" olan bireysel yaşantıyı vermeye çalışır. En büyük değeri, "özgün" (orijinal) olmasıdır.

2. Eski edebî türlerde, edebî göreneklerin belirlediği bir atmosferde, genel insan tiplerinin hikâyeleri anlatılırdı. Burjuva romanında ise belirli bir konuma yerleşmiş belirli insan tekleri gerekliydi.

3. Önceleri, anlatı türünde kişiler, ya mitolojik ya da alegorik olurlardı. Bu iki çeşit tip de zorunlukla genel ve evrensel. Oysa roman için belirli bireyler gerekliydi. Bunun da ilk koşulu, kişilerin gerçek hayattaki insanlar gibi adları olmasıydı.

4. Burjuva filozofu Locke'a göre kişisel kimlik, zaman içinde süren bilinçliliğin kimliği. Birey, geçmiş yaşantısı yoluyla kendi süren kimliğiyle temas ederdi. Roman da, insan kişiliğini, geçmişteki ve şimdiki bilinçliliği yoluyla yorumlar. Eski edebiyat zamandışı evrenselliklerle uğraşırken, burjuva roman, zamanı da bireyselleştirdi. Mitolojik veya dinî zamanı bırakıp, tarihî ve maddecî zamana doğru bir adım attı.

5. Mekân da zaman kadar önemliydi. Örneğin Boccacio veya Homeros'da kişilerin dolaştığı yerler "stilize" edilmiştir. Arasına -gektığı zaman- yerle ilgili ayrıntılar görürüz ama, çoğu zaman belirsizdir kahramanların nereye bastıkları. Romanın tanımlayıcı özelliklerinden biri ise, mekânı ince ayrıntılarına kadar vermesidir.

6. Roman, üslûp bakımından da bağları kopardı eski edebiyatla. Amacı, güzel, şiirsel üslûp değil, gerçek yaşantıyı vermeye yatkın, esnek, güzelden önce gerçekçi bir düzyazıydı. Romanın kullandığı dil, bütün öbür edebî türlerdekinden daha gösterebilir (referential). Bu yüzden roman, çevirisi en kolay yapılabilen türdür ve gene bu yüzden bazı büyük romancıların -Dostoyevski gibi- üslûbu bayağı kötü olabilir.

Ian Watt'dan özetleyerek aktardığım bu bilgilerden de anlaşılıyor ki roman, öncelikle somut, özel insan tekinin bireysel yaşantısını, bireysel zamanı ve konumu içinde veren bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. Bundan başka pek çok şeyi de amaçlayabilir romancı. Hayat görüşünü, felsefesini sunabilir, toplumu eleştirebilir, yeni bir dünyanın peygamberliğini yapabilir. Ama bütün bu amaçları gerçekleştirmek için ilkin romanındaki insanları yatamalıdır. İnsanları yaşamayan bir roman, başarısız bir romandır. Ne inançlarının yüceliği, ne felsefesinin doğruluğu, ne üslûbunun güzelliği, hiçbir şey kurtaramaz insanlarına soluk aldırmayan romanı. Bu saydığım şeyleri de arayabiliriz; içinde onları bulama-

dığımız için herhangi bir romanı kınayabiliriz. Gene de, kişilerin yaşarlığından sonra gelir bu kaygılar.

Şiir veya deneme gibi edebiyat türlerinin konuları herhangi bir şey olabilir. Sanatlardan resim ve heykel için de durum böyledir. Musikinın hemen hemen hiç konusu olmadığını söyleyebiliriz. Oysa roman (tiyatro gibi) konu olarak insanı almalıdır. Birtakım kişilerin üzerinde durup onların bireyselliklerini verme yolunu seçmeyen, olay örgüsüne öncelik tanıyan romanlar da vardır elbette. Ama bu çeşit romanların da değeri, son çözümlemede, kişilerinin olayı taşıyabilme gücüne bağlıdır.

Roman türü İngiltere’de doğmuş, Fransa’da ise uzun süre gelişmemişti. Orada da büyük ustaları olan önemli bir sanat türü olması için burjuva devriminin tamamlanması gerekmişti. Türkiye için de böyle bir durum sözkonusudur. Tanzimat’la birlikte Türkiye burjuva düzenine bilinçli şekilde yönelinceye kadar roman yazılmadı. Bu düzene yöneldikten sonra da kolay olmadı roman yazılması, çünkü birçok koşullar henüz hazır değildi. Türkiye’de Batılılaşma akımının kendine özgü yapısı dolayısıyla, roman, belirli bir okur kitlesinin beğenisine ve gereksinmelerine cevap vermek üzere değil, Batı’da yazıldığı için yazıldı.

Yazar için büyük zorlukları vardı bu işin. Yepyeni bir türde yazmak zaten yeterince güç bir işti. Ayrıca, Türk edebiyatında herhangi bir gerçekçi gelenek oluşmamıştı. Örneğin, ilk Avrupa romancıları eserlerinde insan yaratırken, büyük bir tiyatro geleneğinin “insan yaratma” sanatından yararlanabiliyorlardı. Oysa bizde romanı yeni bir tür diye yazarlar için tiyatro da eşit derecede yeni bir türdü. Batı’da, asıl romana gelinceye kadar, romanstan başlayarak, yaygın bir anlatı edebiyatı gelişmişti. Pikaresk tarzı, tam roman sayılmasa da, gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara faydalıydı. Bizde ise, Batı’yla karşılaştırılabilecek kadar zengin bir gerçekçi anlatı edebiyatı oluşmamıştı.

Böylece, gerek gerçekçi anlatım, gerekse insan yaratma bakımından yararlanacağı yerli kaynaklar olmayan Türk romancısı, Batı’dan edindiği bilgiyi, olabildiği kadar, Türkiye’ye uygulamaya başladı. Ama edebiyat tarihi bilgisi çok yetersiz, çok yüzeysel olduğu için tam anlayamadı, değerlendiremedi yaptığı işi.

Öyle bir durumdaydı ki Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce o insanı ta-

nımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal'in *İntihab*'ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelisi Evliya Çelebi'de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır.

Öncülüğün kaderidir bu. Kusuru yalnız Namık Kemal'lerde değil, genel ortamda da aramalıyız. Nitekim Halit Ziya gibi iyice incelmış, ustalaşmış bir romancıda bile, "İşte bir Türk" diyebileceğimiz kişilere az rastlıyoruz. Romancı, romanı öğrenmek için Fransız edebiyatına dönmek zorunda kalınca, yarattığı insanlara da o yabancı edebiyatın özelliklerinden pek çok şey sınıyor.

Sonraki kuşakların yazarları, romanda Türk tiplerini yaratmakta daha başarılı olabilmişlerdir. Örneğin Hüseyin Rahmi belli bir toplumsal çevrede ilgisini deriştirerek (temerküz ettirerek), yerleşme yolunda bir başarıya ulaşabilmiş, ondan çok daha sanatsal (artistik) olan A. Şinasi Hisar da Türk toplumunda bir başka çevrenin insanlarını ustaca yansıtmıştır.

Inandırıcı, yerli, gerçek kişilerin romanını yazma çabası öylece, bir "tip yaratma" çabasına dönüşmüştür. Bu dönüşüme yol açan başlıca etmenlerin (faktör) az önce sözünü ettiğim güçlükler olduğuna inanıyorum: yani, kişi yaratırken, kişinin kim olduğunu bilme sorunu. Romanda prototip olacak kimsenin, toplumun birçok özellikleri kişiliğinde taşıması gerektiğine inanan romancılarımız, roman kişisinde bireysel, kişisel olan özellikleri değil, genel, toplumsal olan özellikleri aramışlardır. Yani "karakter" değil, "tip" yaratmışlardır. A. Şinasi Hisar'ın protagonistleri, Gürpınar'ın bütün insanları, Yakup Kadri'nin Seniha'sı, Naim Efendi'si, hepsi birer toplumsal tiptir.

Bu sözlerimde ne bir övgü, ne de bir yergi var. Zaten övmek ya da yermek için "tip" ve "karakter" kavramlarını iyice incelemek gerekiyor ki, buna bir başka yazımda girişmek istiyorum. Şimdilik şunu söyleyeyim: Türk romancısının "tip" e yönelmesi kaçınılmaz bir süreçti.

Nitekim Cumhuriyet kuşağının romancıları da aynı yolda yürüdüler. Ama bir önemli fark vardı arada. Hisar'lar, Uşaklıgil'ler