

# Konserde Patlayan Tabanca: Edebiyattaki Politika

Ramazan Kaya

*“Çöp kamyonu gibi gerçekliği boca etme üzerimize.  
İmgelemeni kullan, yaratıcı ol, uydur, sonuna kadar götür.”  
(Etgar Keret, Kapı Birden Vuruldu)*

Ralph Fox, *Roman ve Halk* kitabında “burjuva ya da kapitalist medeniyetin dünya yaratıcı ya da muhayyel kültürüne verdiği en önemli hediye roman” olduğunu belirtir (Fox, 2019: 44). Çünkü romanın keşfi bir anlamda insanın keşfidir. Romanın bize ne yaptığı veya ne kattığı konusunda en çok vurgulanan özellik sanırım yarattığı *büyü* olmuştur. Romanın büyü, bizimkinden daha zengin, daha derine nüfuz edebilen ve daha sarsıcı bir hayal gücünün elimizden tutup daha önce hiç gitmediğimiz o yerlere ve o insanlara götüren bir deneyim olmasında yatmaktadır. Roman sanatının tarihi, kendimizi bir başkasının yerine koyup, hayal gücümüzle kendimizi değiştirmenin, özgürleştirmenin tarihi olarak da yazılabilir. Hayatın ne olduğuna yönelik boğucu derecede dar bakış açımızdan kurtulmak ve farklı bir anlatım biçimiyle hayali bir empati kurmak için kurgu okuruz. Kurguya yönelik ilginin altında yatan temel sebep sanırım “deneyim susuzluğu”dur. Yani modern uygarlıkla birlikte deneyimin şiddetle fakirleşmesi. Roman okumak, bir nevi bu boğucu ve umut kırıcı bildik, tanıdık dünyadan daha derin daha karmaşık ve daha zengin bir ikinci dünyaya sığınma isteğidir. Dolayısıyla edebiyat sıklıkla bir tür duygusal protez veya deneyimin dolaylı biçimi olarak da görülmüştür. Hatta edebiyatın “vekâleten” yaşanan deneyim olduğunu söyleyenler de vardır. En hayranlık uyandırıcı özelliği insan ilişkilerinin karmaşıklığını, muğlaklığını ve kırılğanlığını sergilemekteki eşsiz başarısıdır. Mi-

lan Kundera'dan hareketle romanın yegâne varoluş nedeninin *sadece* romanın söyleyebileceği şeyi söylemek olduğuna inandığımız için belki de bu anlatı türü hâlâ varlığını korumaktadır. İnsana dair şeylerin göreceliği ve belirsizliği üzerine kurulu roman hiçbir doktrinle bağdaşamaz. “Romanın ruhu karmaşıklıkların ruhudur. Her roman, okuyucusuna şöyle der; “durumlar senin düşündüğünden karışık.” Bu, romanın ezeli gerçeğidir. Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise olmuş bitmiş bir şey değildir; varoluş, insani olabirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir. Romancı ne tarihçidir, ne de peygamber: O varoluşun kâşifidir” (Kundera, Roman Sanatı, Can Yay., s.50-51). Varoluşun kâşifi romancı elbette tarih canavarının karşısına çoğu zaman dikilir, hayatın ve adaletin tarafını tutar. Geçmişini yeniden inşa eder. Çantada keklik görünen değerleri yeniden görünür kılar, onları eleştiriye ve değişikliğe açar. Tanrısız çağın fanatizmleriyle, ideolojik keskinliklerle kavgasını yürütür. Hüküm süren toplumsal aklı dağıtmakta ya da saptırmakta hünerlidir. Tüm değerli edebi metinlerin ortak özelliği bir anlamda radikal veya huzur bozucu olmalarıdır. İşkence ve soykırımı öven ya da merhamet, cesaret ve sevgi dolu bir insanı gösterişli bir laf kalabalığı olarak görüp reddeden büyük bir edebi eser yoktur. Adalet tutkusu insan türünde ve onun metinlerinde bir yerden diğerine ne tür farklı biçimler alırsa alsın sürekli arz eder. Belki de romanlar adaletin hâlâ mümkün olabildiği birkaç alandan biridir. Bu bağlamda her romanın “hakiki gerçekliği düzeltme, değiştirme ya da ortadan kaldırma teşebbüsü” olduğunu yazan Vargas Llose elbette haklıdır. Ancak roman, bir gerçek hayat raporu veya eksiksiz bir tarih belgesi değildir. Tarihsel romanın görevi geçmişin kusursuz bir kopyasını üretmek değil, tarihi yeniden kurgulayarak anlatmak, onu zenginleştirmek, kişisel deneyimin hayal gücü ve ihtirasıyla onu değiştirmektir. Anlatılaştırmak, saptırmak demektir. Aslında yazmanın da saptırmak demek olduğu iddia edilebilir. Yani en sahici edebi eser, bir nevi bu saptırmanın bilincinde olan ve hikâyeyi bu saptırmayı da hesaba katarak anlatmaya çalışandır. Edebi dediğimiz metinlerin amacı bize gerçekleri vermek değildir. Daha ziyade, okurlar o gerçekleri “hayal etmeye” yani bunlardan hayali bir dünya kurmaya çağılır. Milan Kundera daha da ileri giderek, roman tarihinin, renksiz, kişisiz insanlık tarihinden alınmış bir intikam olduğunu belirtir. Ona göre “Roman tarihinin Hegel’in insandışı akıyla hiçbir ilişkisi yoktur; ne önceden saptanmıştır ne de ilerleme düşüncesiyle özdeştir; tamamen insanidir, insanlar tarafından yapılmıştır, bazı insanlar tarafından oluşturulmuştur, tıpkı kimi zaman sıradan, daha sonra önceden kestirilemez biçimde davranan, kimi zaman dâhice, daha sonra da dehadan uzak işler yapan ve çoğu zaman eline geçen fırsatlardan yararlanamayan tek bir sanatçının gelişimi gibi” (Kundera, Saptırılmış Vasiyetler, Can Yay., 2003: 26). İnsana ait olmayan, bir yabancı güç olarak insana kendini zorla kabul ettiren, insanın iradesini hükümsüzleştiren büyük tarihe karşı şüphesiz roman tarihinin tarafını tu-

tar, çünkü roman tarihi, insanın özgürlüğünden, seçimlerinden, yaratılarından doğmuştur. Fitzgerald, öndeyiş olarak Novaİis'in bir dizesini kullanır; "Romanlar tarihin yetersizliklerinden doğar." Edebiyatın politik avantajı bir şeyi iptal edebilmesi, böylece onun yerine başka bir şey, daha iyi bir şey hayal edebilmemizi sağlamasıdır. Kısacası bir tür olarak insanlığın ayırt edici niteliği bu dünya içinde yeni dünyalar kurmasıdır.

### Politik Edebiyat Nedir?

*"Edebi bir eserin siyasi işlevi, belediye binasında öfkeli bir tiyatro seyircisine yol göstermek değil, onun içindeki faşistten bizi korumaktır."*

(Terry Eagleton, Edebiyat Olayı)

Aslında her edebi metin politik bir metindir, kimi metinler söyledikleriyle, kimileri de söylemedikleriyle politik bir nitelik taşır. Bir metnin ideolojisini açığa çıkarırken söylemediği, bastırıldığı, susturduğu ve görünmez kıldığı şeye odaklanmak da edebiyat eleştirisinin her zaman vazgeçilmez yöntemlerinden biri olmuştur. Metnin söylemediği şeyleri boşluklarda, sessizlik noktalarında buluruz çoğu zaman. Bu boşluk ve sessizlik yerlerinde söylenmemiş, atlanmış, üstü çizilmiş, yok sayılmış her şey 'bir anlam çatışmasına işaret eden uyumsuzluklar' şeklinde metnin içinde varlığını korur. Pierre Macherey'in dediği gibi edebiyat ideolojinin kırılabilirliğini açığa çıkarır. Macherey'e göre bir yapıt ne söylediği kadar ne söylemediği bakımından da ideolojiyle bağlantılıdır. Bu, bir metnin anlamlı sessizlikleridir; metnin boşluk ve eksikliklerinde bulunur ve ideolojinin varlığı en keskin biçimde buralarda hissedilir. Yani metin bir bakıma kimi şeyleri söylemeyi rafa kaldırır, çünkü her metin, yazarın, doğruyu kendi tarzına ve ideolojisine uygun bir biçimde söyleme pratiğidir (Macherey, Edebi Üretim Teorisi, İletişim Yayınları, s.117). Her söylenen, söylenmiş olabilmek için, bir söylenmeyen tabakasıyla kuşatılmıştır. Dolayısıyla her metin ya üretilmiş gerçekliğe bir saldırı biçimi olarak ya da üretilmiş gerçekliği yeniden üreten veya gizleyen özelliğiyle politiktir ve içinde yıkıldığı ideolojinin ve tarihin izlerini, kokusunu taşır. Tarih ve ideoloji mutlaka metne girer, bazen doğrudan bazen de ölçülmüş, sınırlandırılmış yokluğuyla veya çarpıtılmış bir mevcudiyet olarak girer. Gerçeğin hayali üretimi olarak edebiyat, belli anlamlar, algılamalar ve cevaplardan örülü bir ağdır. Çoğu zaman ve çoğu edebi eserde ideolojik kategoriler 'yaşanmış olanın' kendiliğindenliği içinde eritilerek gizlenir ve doğallaştırılır. Terry Eagleton'ın isabetli vurgusuyla; "Anaokulundan üniversiteye dek, edebiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyi katmak bakımından cananlık bir araçtır; bu işlevi başka hiçbir ideolojik pratiğe nasip olmayan bir "doğallık", kendiliğindenlik ve yaşantısal dolaysızlıkla yerine getirmeye muktedirdir"

(Eagleton, Eleştiri ve İdeoloji-Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma, İletişim Yayınları, s.63). Edebiyatı ideolojilerden ve tarihten bağımsız ele almayı imkânsız kılan faktörlerden biri de şüphesiz dildir. Dil ideoloji ve tarihin anlam ve değer örüntüleri içerisinde yapılandırılmış bir araçtır. Dilsel olan, her zaman aslında siyasal-dilseldir. Ulusların, bölgelerin, ırkların, sınıfların, cinsel kimliklerin savaştığı bir alandır. Edebi bir metin ilk elde bir yazarın bireysel ürünü değil, yazar aracılığıyla konuşan daha geniş bir kültürün ürünü olarak belirir ve yazarın kendisinin de bihaber olduğu politik mesajlar taşır. O halde edebiyat metni daima daha geniş bir politik, toplumsal ve ekonomik yayılımın bir parçası ya da parselidir. Yaratımının tarihsel uğrağı tarafından dokunulmamış olmaktan bir hayli uzak olan edebiyat metni doğrudan doğruya tarihin içindedir. Geleneksel Anglo-Amerikan eleştirisinin ileri sürdüğü gibi kendi zamanını ve mekânını aşmak bir kenara, edebi bir metin zamanla ve mekânla belirlenmiş sözel bir inşadır. Edebiyat yalnızca basitçe tarihin bir ürünü değildir; tarihi etkin bir biçimde yapar da. İnsan elbette dünyayı dil ve ideoloji aracılığıyla tanır. Ancak ideoloji, insanî ve tarihi bir yapıtı olarak gerçekliğin katıksız bir resmi değildir. İnsanlar hayatı içine gömülü oldukları toplumsal ilişkileri gözlemleyerek, inceleyerek tanımaya çalışırlar. Dolayısıyla baktığımız ‘nesne’nin gerçek tarihiyle bizim onun hakkındaki ‘bilgi’mizin tarihi özdeş değildir. Sanatçı (edebiyatçı) insanların anlam ve değer dünyalarında olup bitenleri verili ideolojinin verili örtülerini sıyırarak keşfeder. Peki, politikanın edebiyattaki temsili nasıl bir evrim göstermiştir ve geldiği noktanın ayırt edici özellikleri nelerdir?

Edebiyatla politika arasındaki ilişkiye dair en meşhur metaforlardan biri Stendhal’in *Parma Manastırı*’ndaki ‘konserin ortasında patlayan tabanca’ metaforudur. Ona göre, “Bir edebi eserin içindeki politika bir konserin ortasında patlayan tabanca gibi kaba ve görmezden gelemeyeceğimiz bir şeydir.” Politika, edebiyatta ve sanatta özel bir yaratıcılıkla kullanılmadığında absürt, uyumsuz bir cila olarak sırtır. Politik sanatın gücü politik olmasında değil, politikayı eserin ruhuna nasıl zerk ettiğinde saklı hâlâ. Romancı, Juan Gabriel Vâsquez’in tabiriyle “Politakaya yandan yaklaşılandır, karşıdan değil; politikaya yansımaları üzerinden bakandır, doğrudan değil. Romancılar bilirler ki politika gözlerine bakarak taşa dönüştüren bir Gorgon’dur” (Stendhal, Çarpıtma Sanatı, Everest Yayınları, s.108). Sanata ve edebiyata yönelik her türlü araçsal yaklaşım eseri önemsiz bir ilaveye, politik yapıların bir tür aksesuarına, kısacası bir eserde bayağı olan her şeye dönüştürür. Çünkü edebiyatta, tikellikler genelleme çabalarına direnir. Edebiyat, genel geçer doğruların, toplumsal ahlakın, siyasal propagandanın pürüzsüz yolundan yürümez. Verili tarihin topraklarını eşeler, yan sokaklara dalar, kıyıda köşede kalmış olayların çetelerini tutar. İktidara meydan okuyan örgütlerin haklılığını görünür kıldığı gibi gönül ilişkileri, muhalif fikirleri için infaz

edilen militanı da unutmaz, sesi olur. İnsan denilen varlığın karanlık labirentlerinde cesurca gezinir. Bir yönüyle edebiyat insan varlığının olumsuz bilgisidir. Roman bizi seçim yapmaya çağırır. Aksine, gerçekliğin birbiriyle çelişen farklı versiyonlarını bu gerilim içinde tutmamıza olanak tanır. Edebi eserlerin işlevi kenara itilen vurgulamaktır. Kundera, “Tarih yazarlığı toplumun tarihini yazar, insanınkini değil. Bu yüzden benim romanlarımda sözü edilen tarihsel olaylar çoğu zaman tarih yazarlığının unuttuğu olaylardır” (2002, s. 44). derken tam da bunu kasteder. Örneğin ‘Ayrılık Valsi’ romanında, 1968’de Çekoslovakya’nın Rusya tarafından işgalini izleyen yıllarda, halka karşı yürütülen terör, önce resmî köpek katliamlarıyla başlar. Bir tarihinin, bir siyaset bilimcinin tamamen aklından sildiği, önemsiz bulduğu bu ayrıntı Kundera tarafından kayıt altına alınır. Yine ‘Yaşam Başka Yerde’ romanının en can alıcı yerinde, tarih kaba saba bir don biçiminde araya girer, o dönemin sosyalist rejiminde donun başka türlü yoktur; Jaromil hayatının en güzel erotik fırsatı karşısında, donu yüzünden komik duruma düşmekten korktuğu için soyunmaya cesaret edemez ve kaçır. Roman, karakterin şahsında kırılan veya müdahale eden tarihle ilgilenir.

## **Marksizm ve Edebiyat**

*“Çağın paradokslarından biri ve pek de önemsiz olmayanı,  
biz aydın ve sanatçıların belki de artık bizim için  
barınılabilir olmayacak bir dünya için savaşmamızdır.»*

(Juan Goytisolo)

Edebiyatı en ham formülasyonu içerisinde gerçekliğin yansıtıldığı bir “ayna” olarak gören, edebi eserin özerkliğini ve estetik değerini ikinci plana atan ‘sosyalist gerçekçilik’ akımı, edebiyat dünyasında bir üretim modeli olarak hükmünü yitirmiş durumdadır. Bu vasat gelenek yıllarca tüm dünyada ve bu topraklarda da yazılan, yüzeysel toplumsal tiplere dayalı, derin edebi karakterlerden yoksun, propagandist özelliği ön plana çıkan, abartılı mağduriyet ya da kahramanlık anlatılarına yaslanan ve kendi özgül tarihsel koşullarının ötesine geçemeyen ‘politik romanlara’ model teşkil etmiştir. Bir zamanlar, romanı salt proleter ideolojisinin bir laboratuvarı olarak değerlendiren, yazardan sanatını proletaryanın amacına adanmasını isteyen, parti-yönelimli, iyimser ve kahramanca edebiyat akımı altında Stalinizm olarak bildiğimiz dönemin bıraktığı bir mirastır. Bolşevik Parti Merkez Komite’sinin 1928 yılında aldığı karara göre edebiyat, yazarları inşaat alanlarını ziyaret etmeye gönderen ve sistemi göklere çıkaran romanlar üretmelerini isteyen partinin çıkarlarına hizmet etmeliydi. “Stalin’in kültürel haydutu Jdanov tarafından ilan edilen sosyalist gerçekçilik görüşünün resmî olarak benimsendiği, 1934’deki Sovyet Yazarları Kongresi’yle zirve noktasına ulaştı. Bu

görüş, yazarın görevini ‘devrimci gelişimi içerisinde gerçekliğin tarihsel-somut, hakiki bir çözümlemesini yapmak’, ‘sosyalizm ruhu içerisindeki işçilerin eğitimi ve ideolojik dönüşümleri sorununa’ çözüm bulmak olarak belirlemiştir” (Eagleton, Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi, İletişim Yayınları, s.54). Bir zamanlar sanatsal özgürlüğün kararlı bir savunucusu olan Maksim Gorki’nin sesi, aynı kongrede artık Stalinist bir uşak olarak çıkıyordu ve dünya edebiyatında burjuvazinin rolünün çok abartıldığını, çünkü dünya kültürünün aslında Rönesans’tan bu yana çöküş içinde olduğunu ilan etmişti. Aynı tavır, James Joyce’un eserini bir avuç pislik olarak betimlemiş ve 1904’te geçen Ulysses’i İrlanda’nın Paskalya’daki ayaklanmalarına (1916) hiçbir gönderme yapmadığı için güvenilmezlikle suçlamıştı. Lenin açık bir biçimde sınıf-partizan edebiyatına çağrı yapıyordu; “Edebiyat, devasa toplumsal demokratik makinedeki bir çark ve çizik olmalıdır” diyordu. Lenin daha 1905’de yazdığı ‘Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı’ adlı makalesinde edebiyata ilişkin gerçek beklentisini ortaya koymuştu. “Bir parti edebiyatı ilkesi neye dayanacaktır? Sosyalist işçi sınıfı açısından edebiyat belirli insanların ya da toplulukların tekelinde bir zenginleşme aracı olmamalı demekle yetinmeliyiz. Aynı zamanda edebiyatın proletaryanın davasından bağımsız kişisel bir iş olmaktan çıkmasını da savunmalıyız. Kahrolsun partisiz edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat işçi sınıfının genel davasının bir parçası haline gelmelidir.”

Edebiyatı bir propaganda aracı olarak kullanmak geçmişteki tüm sosyalist parti ve iktidarların siyasal hedefi hatta resmi programıydı diyebiliriz. Bu resmi dogmaya göre, “Proletaryanın zaferine ve gelişmesine yardımcı olan her şey iyidir, buna zarar veren her şey kötüdür.” Kurulan yeni toplum yapısında, bütün toplumsal etkinlik komünist partilerin tekelinde toplandı. Jdanov gibi parti yetkililerince denetlenen ve sansürlenlen sanatçılar, edebiyatçılar her konuda parti gibi düşünmek, partinin düşündüklerini kitlelere sanat yoluyla duyurmak zorunda kaldılar. Bu sadece sanatçının özerkliğini değil, aynı zamanda sanatın özerkliğini de ortadan kaldırdı. Aydın ve sanatçı tabirleri adeta bir aşağılanma sıfatına dönüştü. Kendisi de edebiyatçı olan, aynı zamanda aktif bir politik hayat sürdürmüş olan Mario Benedetti, *Edebiyat ve Devrim* kitabında sosyalist davanın ve partinin hizmetinde olmayan edebiyatçıları resmen aşağılıyordu ve o dönemin hâkim sol ideolojilerinin, angaje olmayan edebiyatçılara yönelik bakışını özetliyordu; “Onlar yalnızlığın ideologları, klasik *derin acıları*, yenilgiye yatkınlıklarıyla ve korkak bir karamsarlıkla sisteme katkıda bulunurlar. Onlar her zaman yazarın özgürlüğünün (devrimci bir toplumda bile) kısıtlanacağını önceden bilirler. Çünkü onlar yeni niteliklerinin yanı sıra eski öykülerin, köstelerinin ve boş inançların da koleksiyoncularıdır. Onlar sığınma ve kaçamakların koleksiyoncularıdır” (Benedetti, Belge Yay., s.60). Sonuç, sosyalist ülkeler-

deki büyük sanat yoksulluğu oldu. Sanat cendereye alınınca, temalar kalıplaştı, dil ve ilettiği her şey klişeleşti, sanatçı bir devlet memuruna dönüştü. Böylelikle Belinski ve Plehanov geleneğiyle birlikte tipleştirme ve toplumsal yansıtma olarak edebiyat düşüncesi farklı bir yön kazandı. Sosyalist gerçekçilik, edebiyatın anlatım aracı olarak 'tipe' büyük önem verdi. 'Olumlu tip', tarihin, geleceğin, yani komünist toplumun sanatta gösterilmesinin temel aracıdır. Plehanov'dan başlayarak, aşağı yukarı bütün belli başlı Marksist estetikçiler sanatın özünde bir 'yanstma' işlemi olduğunu savundular.

Jdanov ve sosyalist gerçekçilik akımıyla birlikte, Marksizm 'yansıtma' teorisine Rönesans döneminde katılan yeni boyutu da tekrarlamış oldu; yani sadece hayatın özünü değil, ideal olanı yansıtmak. Sanat eserinde gelecek toplumun ve bu toplumun yeni insanının yansıtılması gereğini, idealin resmedilmesi olarak değil, bilim aracılığıyla gelecek hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz bir estetik perspektif olarak açıklayacaklardır. Ne var ki somut tarih hiçbir zaman insanların zihnindeki cetvellerle ölçülemez. Tarih, geleceğe açık bir perspektif bırakmasını başarmış yazarları haklı çıkarmıştır, onu şematik formlara indirgemeye çalışanlara verdiği cevap her zaman sert olmuştur. Murat Belge'nin dediği gibi; "Sosyalist gerçekçi romanlarda gördüğümüz 'olumlu tipler'in olumluluklarının hangi ölçüye dayandığını sormak bir yana, var olan toplumda ve bunca yıl sonra herhangi bir benzerini görmüyoruz. Onun için bunun bilimsel araçlarla önceden görülen bir geleceğin resmedilmesi değil kurgusal bir idealin şemalaştırılması olduğunu söyleye biliriz. Sorunun terimleri ne kadar değişmiş olursa olsun, olay özünde, Rönesans döneminin didaktik ahlâkçılığının paralelidir. Dolayısıyla Marksist estetik geleneğinin bir kolu, tarihi 'yansıtma' sorunsalının bir boyutunu da içerir" (Belge, Marksist Estetik, BFS Yayınları, s.184). Ayrıca sanatın hayatın yüzeyini mi, yoksa özünü mü yansıttığı sorusuna verilen cevap genellikle 'özü' olduğuna göre, bu özün varolan gerçeklik mi yoksa olması gereken ya da ideal gerçeklik mi olduğu sorunu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla gerçekliğin ne olduğu sorusu hâlâ tartışılmalıyken, sanatın yansıttığı gerçeklik tam olarak ne oluyor? Bilim ve felsefe düzeyinde kesinleşmemiş gerçekliğin sanatta yansıtılabileceğini iddia etmek büyük bir çelişki doğurmaktadır. Oysa ki gerçekliğin bir bütün olarak kavranması hiçbir zaman mümkün değildir. İnsanlar belirli toplum biçimleri içinde örgütlenerek ve kendi örgütlenme ilişkilerinden de etkilenecek gerçekliğe değişen bilinçlilik düzeylerinde bakarlar. Maddî hayattaki her değişiklik gerçekliğin insanlar tarafından algılanmasına etkiler. Sınıf ilkesi temeli üzerinde örgütlenmiş toplumlar kadar böyle bir ilkedan bağımsız biçimde örgütlenmiş toplumlarda da genel olarak gerçeklik ile yaşanan gerçeklik arasında her daim fark vardır. Dolayısıyla hayat insanları genel gerçeklikle farklı bir konuma getirdiğinde, bu farklılığın sonuçları bilimde olduğu gibi sanatta da karşılığını bulacaktır.

Böylece var olan algılama kalıplarıyla yeni algılama biçimleri arasındaki makas hiçbir zaman kapanmayacaktır. İktidardaki Marksizmle, muhalif Marksizmin edebiyat serüveni elbette farklı olmuştur. Bu bölüm bir tarihsel döneme ışık tutmaktadır sadece. Marksist ütopyaya inancını koruyan farklı coğrafyalardaki edebiyatçıların ürettiği ‘sınıf edebiyatı’ durmadan gelişerek, derinleşerek, farklı sorunlarla, eşitsizlik ve ayrımcılık türleriyle yaratıcı estetik bağlar kuran eserlerle bu sahadaki hegemonyasını korumaktadır.

### Kanonlara Meydan Okuyan Edebiyat Akımları

*“Metin, bir baskı sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır;  
habis kurumların, kötücül devlet aygıtlarının, yanlış bilincin emrindedir;  
baskıların, bastırmaların, boyun eğdirmelerin failidir.  
Dikkatle polis tarzı bir gözetlemeye tabi tutulmaya  
ve doğal olarak psikanalitik muameleye gereksinimi vardır.”*  
(Valentine Cunningham)

1960’ların sonlarından itibaren dünyadaki isyan dalgalarına ve tarih sahnesinde boy gösteren yeni toplumsal hareketlere bağlı olarak edebiyat da yeni siyasal öznelerin dertlerinin ve itirazlarının karşılık bulduğu bir alan olmuştur. Edebiyat kanonları keskin eleştirilere hedef olmuş, sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelimler temelinde gelişen yeni toplumsal hareketler ve sömürgelerden yükselen anti-kolonyal öfke, o güne dek edebi metinlerin kendilerini yapılandırmak ve istikrarlı kılmak için yaslandıkları karşıtlık dizilerinin altını derin bir şekilde oymuştur. Özellikle özcülük karşıtı post-yapısalcı felsefe, edebiyat eleştirisini ve edebi metinleri fazlasıyla etkilemiştir. Batı kültüründeki kötü şöhretli tüm ikilikler yapısöküme uğratarak edebiyat merkezleştirilmeye çalışılmıştır. “Çünkü bu karşıtlıklar çoğunlukla negatif stereotipleştirmelerle, baskıyla, ayrımcılıkla, toplumsal adaletsizlikle ve diğer istenmedik pratiklerle genellikle yakından bağlantılıdır ve bunları aktif bir biçimde kalıcılaştırdıklarını söylemek mümkündür - en nihayetinde bu karşıtlıklar bizim aracılığımızla konuşurlar” (Hans Bertens, Edebi Teori, Sel Yayıncılık, s.140). Yapısökümcü eleştiri, Batı’nın kültürel tarihi ve siyaset felsefesi içinde merkezi bir yer tutan, bu kültüre ve belli kimliklere üstünlük, ayrıcalık tanıyan ikili karşıtlıkların yapısını söker. Bu karşıtlıkların yapısını sökerken aynı zamanda sahte hiyerarşileri, yapay sınırları, temelsiz bilgi iddialarını ve gayrimeşru iktidar gasplarını ifşa eder. Ayrıca Foucault’nun geliştirdiği söylem analizi de kültüre, dile, bilimsel iddialara kök salan iktidar biçimlerini görünür kılmakta işlevsel bir rol oynamıştır. İktidar her durumda söylemler ve söylemsel biçimler aracılığıyla işler. Ekonomi, klinik, psikiyatri, tarih ve doğa bilimleri alanında üretilen ve belli bir uzmanlık iddiası-



na dayanan bu söylemler, başkalarını tanımlama, kategorize etme, anormal ilan etme şeklinde bir iktidar kipine dönüşür ve zamanla toplumsal pratikler aracılığıyla yayılır. Genel olarak dilin durumunda olduğu gibi söylemler de bireysel niyetlerden bağımsız işlemektedir. Hepimiz, içselleştirdiğimiz bu söylemler aracılığıyla 'söylemlerin iktidarı'nı tüm toplumsal ilişkilerimizde yeniden üretiriz. Söylemler dünyayı görme biçimimizi organize eder. Söylemleri yaşar ve soluruz, bu söylemleri içselleştirip kullanarak pek çok iktidar zinciri içindeki bağlantılar biçiminde işlev görürüz.

Bu eleştirel pratiğin hedeflerinden biri de dil ve kimliktir. Kendimizi daima yürürlükte olan kültürel yapılar bağlamında ifade ederiz. Derrida ile özdeşleştirilen yapısökümcü eleştiri haliyle dile odaklanır ve dilin istikrarsız ve güvenilmez bir iletişim aracı olduğunu vurgular. Dolayısıyla gerçeklik algımız ve gerçekliğe ulaşma biçimlerimiz dile dayandığı için insan algısı ve bilgisi köklü bir biçimde kusurludur. Bununla ilişkili olarak post-yapısalcı eleştirel geleneklere göre 'kendimiz' dediğimiz şeye ilişkin sahih bir bilgimiz mümkün değildir, kimliğimiz dilin belirsizliğinin tutsağı durumundadır. 'Öznelliğimiz' dediğimiz şey, ötekiyle olan karşılıklı etkileşimlerimizin bir toplamıdır. Haliyle kimlik sabit ve durağan ve tutarlı bir şey değil, asla tamamlanmayacak bir süreçtir. Kimlik dilsel bir inşadır ve bu dil bizim dilimiz değildir.

Önemli edebi eleştiri geleneklerinden biri de post-kolonyal eleştirisi ve edebiyat geleneğidir. Kimi eleştirmenler post-kolonyal edebiyatı; direniş edebiyatı, ulusal konsolidasyon edebiyatı, diaspora edebiyatı olarak da kategorilere ayırmışlardır. Hâkim beyaz kültür tarafından ırk, kültür ve kıta temelinde tanımlanmayı reddeden Afro-Amerikalı, Fransızca konuşan Afrikalı ve Karayipli yazarlar ve İngilizce konuşan Hindistanlı, Nijeryalı yazarlar, kendilerini ve kendi kültürlerini kendi terimleriyle tanımlamaya başladılar. Bu kültürel öz-tanımlama projesi, ABD'de ırkçılık karşıtı hareketlerde, Asya, Afrika ve Karayipler'de beliren bağımsızlık hareketlerinde görülen self-determinasyon hedefleriyle yakından bağlantılıdır. Kültürel öz-tanımlama ve politik self-determinasyon aynı madalyonun iki yüzü gibiydi. Kültürel self-determinasyona yani kültürel bağımsızlığa yönelik dirençli arzu, eskiden sömürge olan ülkelerde 1960'larda ve 1970'lerde fişkıran edebiyatların arkasındaki itici güç olmuştur. Ulusal özgürleşme, ulusal inşa süreçleriyle irtibatlı bir yeniden diriliş edebiyatı olarak da görülebilir. Wilson Harris (Guyana), Yambo Ouologuem (Mali), Chinua Achebe (Nijerya), Wole Soyinka (Nijerya), Derek Walcott (Santa Lucia), Ngũgĩ wa Thiong'o (Kenya) gibi pek çok yazar bu politik hedef doğrultusunda edebi üretimlerde bulunmuşlardır. Post-kolonyal çalışmalar olarak bilinen bu gelenek, Batı'nın sömürgeciliğinin sonuçlarını ve etkilerini edebi, kültürel, antropolojik, politik, ekonomik ve tarihsel alanlarda görünür kılmaya çalışmıştır. Aynı zamanda edebi metinlerde

sömürgeciliği meşrulaştıran stereotiplerin ve temsillerin radikal bir eleştirisini içermektedir. Sömürgeci söylem analizi aracılığıyla bütün kanonik eserlerin (Shakespeare'nin *Fırtına*'sı ve Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* gibi) yeniden okunmasını ve kanonun revize edilerek genişletilmesini sağlamıştır.

Edebi bir metnin tek bir anlamının olduğu görüşü uzun zaman önce terk edilmiş ve büyük metinler sayısız farklı perspektiften okunmuş ve sayısız eleştirel stratejiye tabi tutulmuştur. Bu stratejilerden biri de şüphesiz Feminizm ve Queer Teori olmuştur. “Edebi feminizm dikkatlerimizi Batı tarihi boyunca rastladığımız yaygın eril önyargılara yönlendirdi. Unutulmuş ya da kıyıya itilmiş kadın yazarları yeniden keşfetti ve kadınların yazının bir tarihini oluşturdu; mektuplarda, günlüklerde ve seyahat yazılarında rastladığımız kişisel yazı türünü ilgi alanını alarak edebi alanı genişletti ve kadınların yazma uğraşının nasıl da kadın yazarların tarihsel bakımdan zorlu koşulları tarafından tematik bir biçimde damgalanmış olduğunu gösterdi” (Hans Berths, s.121). 1960'ların ortalarından beri kadın yazarlar, kendi kişisel deneyimlerine yaslanarak kadın cinselliğini, kadın acılarını, doğum yapmayı, anneliği, tecavüzü ve kadınlığa özgü başka temaları gittikçe artan biçimde çalışmalarına taşıdılar. Feminist eleştirmenler kadınların edebi temsillerinin tanıdık kültürel stereotipleri sıklıkla tekrarladıklarını gösterdiler. Bu stereotipler şunları içeriyordu: ahlaksız ve tehlikeli bir baştan çıkarıcı olarak kadın, asla tatmin bulmayan bir cadaloz olarak kadın, sevimli fakat çaresiz bir çocuk olarak kadın, bu dünyayla ilgisi olmayan, kendisini feda eden bir melek olarak kadın vs. Cinsiyetçi temsillere odaklanmanın yanı sıra, genellikle nötr görünen gönderimlerin, betimlemelerin ya da tanımların gerçekte cinsiyetlendirilmiş olduklarını gösterdi. Feminizm kanonu genişletti, ‘duygulu’ veya evcil roman gibi unutulmuş veya değersizleştirilmiş türlerin haklarını iade etti ve daha geniş edebi gelenek içerisinde kadınların yazılarının oluşturduğu dinamik bir kanon oluşturdu.

1980'lerden itibaren sınıf, ırk, cinsiyet kategorilerine dördüncü bir fark alanı olarak cinsel yönelim de önemli bir toplumsal ve kültürel örgütlenme ilkesi olarak her sahada görünür olmaya, varlığını hissettirmeye başladı. 1970'ler boyunca ana akım feminist hareket içinde örgütlenen ancak bu hareketin zamanla beyaz, orta sınıf, eğitilmiş heteroseksüel kadınların sorunlarıyla özdeşleşmesi ve bütün kadınlar adına konuşmasının yarattığı hayal kırıklıkları, görünmez hale gelen bu grupların kolektif feminizmden kopuşunu hızlandırdı. 1980'lerde lezbiyen ve gey çalışmaları, edebi ve kültürel çalışmalarda ırkın, toplumsal cinsiyetin ve sınıfın yanında yer alan dördüncü bir büyük kategori haline getirdi. Daha güvenceli bir sese sahip olan lezbiyen eleştiri ana akım metinlerde lezbiyenlerin nasıl temsil edildikleri konusuna dikkat çektiler. Terry Castle'a göre lezbiyen kurgu yazını asla düz bir gerçeklik olarak okunmamalıdır: “Gerisingeri, insani deneyimin ta-

mindik olduğu varsayılan alanına işaret ettiğinde bile o dünyayı neredeyse daima stilize eder ve yabancılaştırır, parodik olarak, örtmece yoluyla ya da başka retorik abartma, tahrif etme, parçalama yordamlarıyla veya fantazmagorik bir biçimde” (Hans Bartens, s.240). Queer teori, eşcinselliği aşağılamak, küçük düşürmek için kullanılan queer sözcüğünü bir gurur sancağına dönüştürmüştür. ‘Doğal’ kategoriler gibi görünen tüm cinsel kimlikleri ve arzuları sorgulamıştır. Tasnifleri aşındırılmış, merkezi cinsel kategorileri tersyüz etmiş, konforlu yalanları teşhir etmiştir. Cinselliğin geleneksel inşalarını sorgulayan queer teori, cinselliğin heteroseksüel olmayan biçimlerini hegemonik iktidarın atını oyacak enerjiler olarak görür. Queer teorisinin edebi ve kültürel çalışmalara katkısı bütün cinsel kategorileri doğa-dışlaştırma ve istikrarsızlaştırma yönündeki çabalarında yatmaktadır. Batı kültürünün ve diğer kültürlerin kendilerini hangi dereceye kadar homoseksüelliğin ve heteroseksüel norma uymayan diğer cinsellik biçimlerinin bastırılması ve hatta inkârı etrafında organize ettiklerini açığa çıkarmaya çalışmaktadır.

Son yıllarda post hümanizm ve ekolojik eleştiri, edebi çalışmalara yeryüzü-merkezli bir yaklaşımı da taşımıştır. Doğal dünya karşısında insanın biricikliği ve üstünlüğü inancına dayanan ve uzun bir eşitsizlik tarihine yaslanan dinlerin, felsefelerin, siyasetlerin adaletsizliğine ve yarattıkları yıkıma dikkat çekmişlerdir. İnsan/hayvan ve insan/doğa ikiliklerini sökme yönünde güçlü bir ilgiye sahiptirler. Eko-eleştiri ve hayvan çalışmaları doğal dünyanın (yabani ve evcil hayvanların, toprak parçalarının, yaban dünyanın) ve bu dünyayla ilişkimizin kültürümüzde nasıl temsil edildiğine odaklanır.

### **‘Bir Dil Yaratmak’ Pratiği Olarak Kürt Edebiyatı**

*“Eğer ezenle ezilenin dini aynıysa  
o vakit elde tek bir silah ve rabita kahr, dil.”*  
(Celadet Bedirxan)

Pascale Casanova, küçük edebiyatların iki çeşit bağımsızlık kazanması gerektiğini vurgular; “Ulusa varlık kazandırmak için siyasi bağımsızlık ve yazınsal zenginleşmeye yapıtlarla iştirak eden bütünüyle yazınsal bir bağımsızlık” (Casanova, 1999: 277). Bu iki bağımsızlık türünden de yoksun bir ulus olarak modern siyaset sahnesine çıkan Kürtler, iki hedefin iç içe örüldüğü bir estetik politika izlemek zorunda kalmışlardır. Sömürgecilik bağlamında dil, haliyle siyasal bağımsızlığın önemli bir parçası olarak görülmüştür. Sınırları belirgin bir siyasal statüden ve sistematik bir tarih kurgusundan yoksun bir coğrafyada, dil, haliyle toplumsal varoluşun en dirençli kaynağı haline gelmiştir. Yani bir anlamda Kürt-

çe, ulusal farklılaşmanın elle tutulur tek göstergesi veya kanıtı konumundaydı. Kürdistan'ın belki de dünyadaki sömürge deneyimlerinden ayrılan en özgün tarafı, kimi nüfuzlu aile bireyleri dışında hiçbir Kürdün yazılı bir Kürtlük dünyasının içine doğmamış olmasıdır. Hatta çoğunluğun evlerinde bulabildikleri tek yazılı kitap, Kur'an-ı Kerim'dir. Dolayısıyla doğuştan bir *Kürtlük* yoktur, Kürtlük politik bir bilincin dolayımından geçerek yaratılan veya keşfedilen bir *kimliktir*. Şüphesiz içine doğulan ve konuşulan bir anadil vardır, ancak bu dilin bir ulusal tahayyülün, bir siyasal hedefin, bir kültürel benlik inşasının taşıyıcısı haline gelmesi, yazılıp okunan bir dile dönüşmesi politik örgütlenme tarihiyle birlikte mümkün olmuştur. Denilebilir ki bir dizi ulusal inşa deneyimi bu tarihsel süreçlerden geçmiştir. Ancak Kürtler bağlamında iki özgün nokta varlığını koruyor. Birincisi anadil bir ulusal özdeşleşme, bir ulusal ayrışma aracı şeklinde öğrenilmemiş, özel alanla sınırlı bir kültürel kalıntı olarak kalmıştır. İkincisi uluslaşma mücadelesinin devraldığı yazılı metin mirasının sıfır noktası olmasıdır. Benedict Anderson'ın çalışmalarını hatırlayacak olursak, burada arzu edilenin bir yazı dili, topluluğun her parçasına yayılacak bir karşılıklı anlaşma ve bilgi dili olduğu söylenebilir. Çünkü modern Kürt öncülerine göre çağdaş bir ulus statüsüne kavuşmanın bir göstergesi de edebi ve bilimsel yapıtlar veren bir yazılı dile sahip olmaktan geçmektedir. Dil, bir yandan medeniyete kurulan ilk köprü olan eğitim için, diğer yandan ulusun inşası için elzem bir araçtır. Daha 1900'lerin başında Hêvî ve Kürdistan Teali Cemiyetleri, tüm Kürt köylerinde kızlar dahil tüm çocuklar için Kürtçe eğitim verecek bağımsız bir eğitim ihtiyacının gerekliliğini vurguluyorlardı. Çünkü yazılı bir kültürün varlığı ve yazıyla tasdik edilmiş bir tarih ile ulus statüsü iddiası temellendirilebilirdi ancak. Özetle Kürtçenin yazılı bir dil haline gelmesi başından itibaren politik bir mesele olmuştur, anti-kolonyal kuruluş söyleminin bir parçasıdır, siyasal motivasyondan azade bir *kültür dili* olma ayrıcalığına hâlâ kavuşamamıştır.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde yetişmiş Kürt aydın ve siyasetçilerinin büyük bir kısmı Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde ülke sınırlarını terk ederek yurtdışına çıktı. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren son bulan Kürt yayıncılığı için en önemli merkez Suriye'nin başkenti Şam oldu. 15 Mayıs 1932'de yayınlanmaya başlanan Hawar dergisi, Kürtçenin ve Kürt edebiyatının gelişimi açısından bir milattır. Latin harfleriyle yayınlanan ilk Kürt dergisi olan Hawar'da birçok önemli Kürt aydını ve siyasetçisi yazmıştır (Osman Sabri, Cegerxwîn, Nurettin Zaza, Kadrican, Kamuran Ali Bedirxan, Rewşen Bedirxan, Kadri Cemil Paşa). Kapanış tarihi olan 1943 yılına kadar 57 sayı yayınlayan Hawar, Kürt dili, kültürü ve sanatı konusunda önemli bir miras bırakmıştır. Kürt dili aynı zamanda Kürtlüğün ana ögesi olarak ortaya konmuştur. Celadet Bedirxan'ın alfabe çalışmalarından bağımsız olarak Latin harflerine dayalı bir çalışma da Sovyet

Ermenistan'ında gerçekleşmiştir. İlk Latin harfli Kürtçe alfabe 1910'lu yıllarda I.A. Orbeli tarafından geliştirilmiş Latince alfabeden geniş ilham alan bir Süryani olan, K.I. Marogulov ile Erebe Şemo'nun Şivanê Kurd adlı eseri olacaktır. Ayrıca 1959 yılında 1. Kürt Eğitimciler Kongresinde Güney Kurdistan'da İngilizlerin baskısıyla Soranîce resmi dil haline getirilmiş, bu da Kürdistan parçaları arasındaki dil ve kültürel birliği zorlaştırmıştır.

1970'lerden itibaren ortaya çıkan Marksist Kürt parti, dernek ve örgütleriyle birlikte dile, kimliğe ve kültüre bakış ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. O güne dek genel itibarıyla olumlanmış Kürt kültürü sınıfsal temelde yeniden analiz edilmiş, kültürel mirasın 'ilerici' unsurlarının ne olduğu konusu önemli bir yer tutmuştur. Ayrıca her türlü üretimin özgürleşme davasına bağlanması ve ona hizmet etmesi gerektiği aciliyeti ön plana çıkmıştır. Abdullah Öcalan, bu gerekliliği şöyle ifa etmiştir; "Bizde savaşa bağlanmayan hiçbir kültür değerimiz olamaz. Bu bağ olmadan kültürel değerlerin bir manası olmayacaktır" (Akt. Müslüm Yücel, Sanat ve Devrim, Rewşen, 13. Sayı). Sanatsal ve yazınsal alanda yapılan her şeyin tek bir amacı vardır, siyasal kurtuluş. Böylelikle dil, kültür ve edebiyat ancak direnişle ilişkilendirilirse anlam kazanır. Bu dönemde Kürtçe hem ulusal asimilasyona karşı bir panzehir hem de bir ulusal inşa harcı olarak kimi yayınlarda kendine yer bulmuştur. "Tamamı Kürtçe olan ilk edebiyat dergisi olan *Tîrêj* (Güneş Işığı) dergisi 1979 yılında DDKD çevresinde yayınlandı. O dönem Türkiye'de hiçbir oluşum bu boyutta bir çalışma gerçekleştirmemiş, kültürün ve dilin muhafazasına veya gelişmesine bu denli önem vermemiştir" (Clèmence Scalbert Yücel, Kürt Edebiyatının Anatomisi, Ayrıntı Yay., s.116).

1990'lardan itibaren İstanbul, Kürt dili ve kültürü açısından önemli bir kurumsallaşma merkezi olacaktır. PKK'nin Kürt siyasetinde baskın bir güç haline geldiği bu yıllar, Kürt entelijansiyasının eski ve yeni birçok figürünü de kendine çekmiştir. 28 Eylül 1991'de Mezopotamya Kültür Merkezi (Navenda Çanda Mezopotamya) kurulmuştur. 18 Nisan 1992 yılında da İstanbul Kürt Enstitüsü açılmıştır. NÇM'nin çalışmaları daha ziyade sanatsal yaratıma dönükken, Enstitünlükler daha çok araştırma, derleme ve bilgiye yöneliktir. *Welat* gazetesi de bu geniş hareket etrafında, 1992'den itibaren yayınlanan ilk Kürtçe gazetedir. Özellikle 1992-1996 yılları arasında çıkan *Rewşen* ve 1996-2000 yılları arasında yayınlanan *Jiyana Rewşen* dergileri, bir yazarlar kuşağının yetiştirilmesi ve Kürdistan'ın kuzeyinde modern Kürt edebiyatının temellerini atma özelliğiyle önemli bir yere sahiptirler. *Jiyana Rewşen*, Kürtçe kullanımı artık siyasal mücadeleye destek olarak değil, tarihin, Kürt edebiyatının bilinmesi gibi başka unsurların içinde Kürtlüğünü yaşamının ve boyunduruk altından çıkmanın bir şekli olarak algılanmaktaydı. *Jiyana Rewşen* kuşağı kendini kısmen edebiyata adanmıştı. O dönem İstanbul'da İngiliz dili ve edebiyatı okuyan Kawa Nemir,

çevirmen ve şair kimliğiyle İngilizce metinleri Kürtçeye kazandırmakla dergiye önemli katkılarda bulunmuştur. Ayrıca M. Zahir Kayan, Dilawer Zeraq, İbrahim Aydoğan, Cihan Roj, Yaqop Tilermenî, Rênas Jiyan, Çiya Mazi 26. sayıya kadar düzenli olarak yazmışlardır. Belli bir sayıdan sonra Berken Bereh, Salih Kevirbirî, Serkeft Botan, Roşan Lezgin, Lal Laleş, Arjen Arî, Remezan Alan, Osman Mehmet, Dost Çiyayî ve Evdilê Koçer de dahil olmuştur. Birkaç istisna hariç çoğu genç erkeklerden oluşan bu isimler, Kürtçe yazmayı 90'lı yıllarda öğrenmiş, 90'lı yılların ortasında yazmaya başlamış ve ilk eserlerini yüzyıl dönümünde vermiş bir kuşaktır. Bu dergiler yeni nesil Kürt edebiyatçıları için bir okul, Kürtçeyi diriltten bir can suyu işlevi görmüştür. Bu dönemdeki Kürt edebiyatının yayın dünyası, sadece sol hareketlerden gelen insanların emeklerinden ibaret değildir. 1992 yılından itibaren yalnızca Kürtçe olarak yayınlanan ve geçenlerde 30. yılını kutlayan *Nûbihar* dergisi, en uzun süreli Kürtçe yayın olarak önemli bir tarihe sahiptir. Derginin ilk amacı Kürt dilini korumaktır. Bir yayınevi olarak da varlığını sürdüren *Nûbihar*, Kürtçe klasiklerin önemli bir bölümünü de basmıştır. Said-î Nursî'nin Kürtlüğünü ön plana çıkaran, Kürt ve İslamcı öğeler arasındaki bağı yeniden kurmaya çalışan ve Türk-İslamcı cemaatlerin Risale-î Nur külliyyatının içeriğini ve anlamını saptıran çabalarını teşhir eden bu Kürt çevresi, Zehra Eğitim ve Kültür Vakfı adıyla, eğitim ve yayıncılık dünyasında Kürt dili ve kültürüne yatırım yapan faaliyetlerine devam etmektedir.

Modern Kürtçe edebiyatın doğuşunu sağlayan en önemli ekollerden biri de şüphesiz 'sürgün ekolü'dür. 12 Eylül darbesi sonrasında Türkiye ve Kürdistan'ı terk etmek zorunda kalan farklı fraksiyonlara mensup siyasi kadroların özellikle İsveç'te bir araya gelerek yarattığı bir edebiyattır. Bu yönüyle Güney Amerika ülkelerindeki askeri darbelerden kaçan edebiyatçıların diasporada yarattıkları edebiyata ve etkiye benzemektedir. Kuzey Kürdistan'dan ilk roman İsveç'te yayımlanır (Mehmet Uzun, *Tu*, 1984). İlk hikâye yazarları *Baran* (1981) ve *Bavê Nazê* (1986) kitaplarıyla Lokman Polat ve 1991 yılında *Smîrnoff* derlemesiyle Hesenê Metê'dir. Ayrıca edebiyat dergisi *Nûdem*'in ortaya çıkışı birçok sürgün Kürt yazarın biraraya gelmesini sağlamıştır. *Nûdem*, modern Kürt edebiyatının bir yuvası olmuştur. Fırat Ceweri, Mehmet Uzun, Mahmut Lewendî, Xelîl Dihokî, Hesenê Metê, Lokman Polat, Laleş Qaso, Zeynelabidin Zinar, Mehmet Emin Bozarslan hem yazar hem editör hem de yayınevi sahibi kimlikleriyle sürgündeki üretime damga vurmuşlardır. Sürgünü Kürt edebiyatının anavatanı haline getirmişlerdir. Siyaset karşısında özerk kalmaya çalışan bu gelenek tüm enerjisini Kürt dilini yaratmaya adanmıştır. Sürgün, bu eski siyasi kadroların politikayı kelimenin tam anlamıyla Kürtçe yazmak için bıraktığı yerdî. Okumak yazmak için gerekli olan özgürlük, zaman, kültürel kaynaklar ve maddi koşulların varlığı bu edebiyatı ziyadesiyle teşvik etmiştir.

Siyasal baskılardan kaynaklı olarak Kuzey Kürdistan'daki edebiyat dünyasının yolu Şam, İstanbul ve İsveç'ten geçtikten sonra Kürdistan kentlerine ulaşmıştır. 2000'lerden itibaren Kürt belediyelerinin düzenlediği festivaller, belediye bünyesindeki kültür, sanat birimleri ve Kürdistan'da faaliyet gösteren yayınevleri sayesinde Kürt edebiyatı artık Kürdistan sathına yayılmış, kayda değer bir okuyucu kitlesi yaratmıştır. Kürtçe yazan yazarlar gittikçe tanınan ve benimsenen isimlere dönüşmüştür. Geniş bir mümkünler evreninde yer alıyor olmasa da, tarihi şahsiyetlerin hayatı, güncel politik meseleler, ulusal travmalar ve bölgesel aşk hikâyeleri gibi temalar doğrultusunda üretilen eserlerle, anti-kolonyal bir mevzi olma direnişini sürdürmektedir. Bu bölüm elbette sadece Kuzey Kürdistan'da ve Kurmancî lehçesine dayalı sınırlı bir girizgahtır. Sınırlı olması, yazının bağlamından ve çok kapsamlı bir mesele olmasından kaynaklanmaktadır.

## Felaketi Anlatmak Mümkün mü?

### Temsilin İmkânsızlığı ve Krizi Olarak Edebiyat

*“Garip bir tezat vardır temsil eyleminin şiddetiyle  
temsilin verdiği huzur arasında.”*

(Jean-Luc Godard)

Edebiyatın alt edilmişler, boyun eğdirilmişler, felaketlerin gölgesi altında yaşamak zorunda kalanlar açısından önemi ‘huzurlu ve unutkan şimdiye’ musallat olan bir hayalet olmayı başarmasıdır. Mağlup olanların ağzından veya artık yok olmuş, var-olamamış olanlar adına konuşan bir edebiyattır. Ezilenlerin ‘kısık seslerini’ dinleyen, mağluplara ses veren bir edebiyattır. Temel motivasyonu ölümleri, ölüm belgesinin üstündeki bir addan, mezar taşına kazılı bir rakamdan, topraktaki bir tümsekten ibaret kalmasını önlemektir. Tarihin gazabına uğrayan bu ulusların, toplulukların ve ülkelerin yazdığı her sözcük bu yıkımın ve umutsuzluğun bir yankısıdır. Tepeden tırnağa politik bir edebiyattır. Kimi zaman bir ulusal restorasyon harcı, kimi zaman bir direniş kaydı, kimi zaman sağ kalmış olanların *kurban anlatıları*, kimi zaman da ceset yığınları üzerine kurulmuş felaket-sonrası kültür ve uygarlıkla bir hesaplaşma şerhi olmuştur. Ancak acının, dehşetin, felaketin ve örgütlü kötülüğün bu edebiyat türündeki temsilinin nasıl olması veya olmaması gerektiği mevzusu her zaman netameli bir mevzu olmuştur. Anlattığımız kötülüğü ‘başkalarının acısının manzarası’ olmaktan nasıl çıkarabiliriz sorusu, etik önemini her daim korumuştur. Modern roman şüphesiz düş kırıklığının ironik burcunda doğmuştur. Son yirmi-otuz yılda bir bellek çalışması patlaması yaşandı. Bireysel anlatılar ve mikro tarihler yaygınlaştı. Hatta bireysel anlatılar ve kişisel görüşler çoğu kez tarihsel çözümlemenin yerini aldı, hakikate

ulaşma araçları olarak görülmeye başlandı. Sözün geri dönüşü, sözün zaferi olarak adlandırılan bu tarihsel süreç, toplumsal ve kişisel bellek aracılığıyla kimliği ‘sağaltma’ ideolojisi şeklinde katlanarak yaygınlaşıyor. Kültürel modernitenin son evresine nasıl güvensizlik ve deneyimin yitirilmesi damgasını vurduysa, postmodernitenin rengine de öznellik damgasını vuruyor. Bu kişisel anlatılar ve hatırlama çalışmaları; çoğul tarihlerin oluşması, tarihin demokratikleştirilmesi, adı ve sesi olmayanlara söz hakkı tanımak, diktatörlüklerden kurtulan toplumlarda egemenlerden hesap sorma ve yok edilen toplumsal bağları yeniden canlandırma gibi konularda çok önemli kazanımlar sağladı. Ancak bu söz patlaması, kişisel ayrıntılara boğulmuş bu anlatıların önemli bir bölümü bugünü askıya almayan, geçmiş bir manzara haline getiren çalışmalardır. Yani okura, sadece ‘öfkenin hammaddesini veren’, duygulara yatırım yapan çalışmalardır. Kültür endüstrisinin teşvikiyle edebiyatta da karşılığını bulan bu eğilim, mağduriyet anlatılarına dayalı, her sayfasından oluk oluk kan akan, kurbanların çığlıklarının arşa yükseldiği, politik sorumluların bu dünyaya ait olmayacak derecede şeytallaştırıldığı, okuyucunun “okudum ve ruhumu kurtardım” türünde vasat romanlara dönüştü. Bu tür eserlerde o günlerin canlı politik yaşamının ideolojik sesi pek duyulmaz. Fikirlerle dolu bir devrim ütopyası, özellikle duygulardan türetilmiş postmodern bir dram olarak ele alınır. Kısacası bugünün cellatlarıyla savaşmak için değil, geçmişin kurbanlarını anmak için harekete geçirilen *zararsız* bir bellektir. *Kurbanların* anısını kutsallaştıran ama davalarını çoğunlukla görmezden gelen, tarihi salt bir yıkım ve acı manzarasına dönüştüren bu anlatıların ve romanların geniş bir pazar yarattığını söylemek mümkün. Tüm bunlara rağmen Beatriz Sarlo, geçmişin dehşetini ve tüm felaket deneyimlerini anlatmaya, betimlemeye ve temsil etmeye en muktedir dilin edebiyat olduğunda ısrar eder: “Kendi adıma konuşmam gerekirse, yakın geçmişin dehşetinin ve fikirleriyle deneyimlerinin dokusunun en kesin betimlemelerini edebiyatta (kendisine hakikat sınırları konmasına onca karşı olan edebiyatta) buldum” (Sarlo, *Geçmiş Zaman*, Metis Yayınları, s.102). Sarlo, hikâyeyi müstehcenleştiren kişisel anlatılara karşı, belli bir mesafeyi koruyan ve hayal gücünün dışsallaştırma özelliğinden yararlanan kurguyu savunur. Ona göre: “Edebiyat hiç kuşkusuz masaya yatırılan tüm sorunları çözmez, onları açıklamaya da yetmez, ama edebiyattaki anlatıcı deneyimi her zaman *dışarıdan* düşünmeyi sürdürür; insanlığın karabasanlara sadece maruz kalmak zorunda olmadığı, onu denetim altına da alabileceği izlenimini verir bize” (Sarlo, s.104). Kendisini temsil etme, öyküsünü anlatma imkânı ortadan kaldırılmış olanların yankısı olabilir mi edebiyat? Korkutmaya, yok etmeye, aşağılamaya, susturmaya hizmet etmiş, kirletilmiş bu sözcüklerle aynı insanların öyküsünü anlatmak ne kadar mümkün? Nihayetinde her anlatım çabası, onları bu dünyanın kabalığına, cümlelerimizin sahteliğine bulaştırmaktır. *Söz ya çok eksik ya da çok fazladır*. Çünkü Adorno’nun tabiriyle “felaketin en uç, en keskin



bilinci bile yozlaşmış gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir.” Nurdan Gürbilek’e göre, Adorno’nun “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” cümlesinin bir şiir yasağı olarak değerlendirilemeyeceğini derinlemesine açar. Felaketten sonra şiir yazılamayacağını değil, şiirin (edebiyatın, düşüncenin, kültürün) çözümü imkânsız bir problemle baş etmek zorunda olduğunu söylüyordu Adorno. Kültürün dehşet hiç yaşanmamış gibi yoluna devam etmesinin, dehşete anlam kazandırmasının kurbanlara yapılmış bir haksızlık olduğunu vurguluyordu. “İnsanların hayatını solduran bir felaket üzerine anlam üretmek anlamsız bir dehşete anlam kazandırmaktır. Çekilen acının sanki bir anlamı varmış gibi davranmaktır. Ölüm acısının çekildiği yerde bunun estetik bir estetik imgeye, bir haz kaynağına, kurbanları yıkıp yok eden dünyanın tüketimine sunulmuş bir sanat yapıtına dönüştürülmesinde kurbanlara yapılmış bir haksızlık vardır” (Gürbilek, Sessizin Payı, s.124). Felaket hakkında sanki özerk bir kültür varmış ya da biz bu kültürün dışındaymışız gibi yazmanın ve felaketi estetize etmenin suç ortaklığına dikkat çekiyordu Adorno. Kültür, dehşetin izlerini sakladığı sürece insana yaraşan bir toplumda yaşandığı yanılsamasını yaratır; bu da onu dehşetin tamamlayıcısı kılar. Ona göre, Auschwitz’i anlatmak da, anlatmamak da barbarlıktır. Bir konuşma yasağı değil, konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görev veriyordu Adorno yazıya. Dehşeti unutmayan ama ona anlam kazandırmaya da çalışmayan, teselli sunmayan bir şiir. Dünyayı kurtarılmanın bakış açısından ‘bütün çatlakları, kırışıklıkları, yara izleriyle’ gören ama bunun imkânsız olduğunu bilen, kendisinin de kaçmaya çalıştığı çarpıklığın izlerini taşıdığını fark eden bir sanat” (Minima Moralia, s. 259). Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez. Bu can alıcı meselede anılmayı hak eden isimlerden biri de şüphesiz Marc Nichanian’dır. *Edebiyat ve Felaket* kitabında, Ermeni soykırımının üzerinden uzun yıllar geçmesine, hayatta kalanlar ve yazarlar Felaket’i anlatmaktan hiç vazgeçmemiş olmalarına rağmen kurbanların acılarına tanıklık etme çabasının “başdöndürücü bir paradoksa sürüklendiğini” söyler. Felaket’e romanın imkânlarıyla nüfuz edilemiyordur; edebiyat kenara çekilmeli, yerini tanıklığa bırakmalıdır. Ama hayatta kalanların tanıklığın utancından kurtulmak, Felaket’ten söz edebilmek için buldukları tek yol da edebiyattır. Ama Felaket’i edebiyatın konusu olarak görmek ona ihanet etmek demektir. Öyleyse tanıklığa yer açılmalıdır; ama tanıklık edilemez; çünkü Felaket tanığın ölümüdür. Kurbanın mahremiyetini hiçe sayan bir soykırım edebiyatının, korkunç anıları estetize eden öykülerin, “Felaket’i siyasi tanınma talebinin aracına dönüştürmenin, hatta Felaket’in anlatılabileceğine duyulan naif-iyimser inancın bile Felaket’i anlatma çabasını engellediğini, Felaket’in tek muhtemel tarihçisinin edebiyatçılar olduğunu” belirtir Nichanian. Edebiyatı, yıkımı anlatabilecek kadar güçlü gördüğü için değil, politikanın onaramayacağı şeyi edebiyatın onarabileceğini düşündüğü için de değil,

aksine “çaresizliği ve imkânsızlığı kendi bünyesinde deneyimleyen” tek dilsel edim edebiyat olduğu için. “Felaket’le karşı karşıya kalındığında muhtemel tek başarı, edebiyatın başarısızlığıdır” (Nichanian, Edebiyat ve Felaket, s.156). Muhtemel tek tanıklık, tanıklığın imkânsızlığına tanıklık etmektir.

Umut Tümay Arslan’ın *Kat: Sinema ve Etik, Metis Yayınları* kitabında, sinemanın acıyı ve felaketleri temsil etmekteki klasik yöntemlerinin etkisizliğine ve başarısızlığına yönelik çarpıcı tespitleri de edebiyat bağlamında önemli bir analiz çerçevesi sunmaktadır. Arslan’a göre sanatta “başkasının acısının manzarası olarak kalan bir temsil politikasının günümüzde beklenen sarsıntıyı, hesaplasmayı ve sorgulamayı yaratması artık zor görünmektedir.” Susan Sontag, vahşet, katliam, işkence fotoğraflarına bakan, başkalarının acısının manzarasına dalan bu seyircinin duygusallığına, empatisine, yüreğinin dağlanmasına da, “içim acıyor” serzenişlerine de pek güvenmeyelim, hele de bu kendimizsek, hele de seyrettiğimiz dehşet sert bir iç huzursuzluk uyandırmayacak kadar uzağımızdaysa, kötülüğün kaynağının burada, yakınıımızda yattığını kabullenmeye zorlanıyorsa, hiç güvenmeyelim diyordu” (Arslan, 2019: 267). Çünkü yasa ve etiğin rafa kaldırıldığı *olağanüstü* bir dünya apayrı bir dünya değildir; güncel kültürün içine derin bir biçimde kök salmıştır. Soykırımlar, katliamlar, kamplar ve sınırsız işkence yöntemleri ahlaki ve dini ilkelerimizle sadece uyumlu değil, aynı zamanda onlarla aynı tarihsel ve kültürel dokunun parçasıdır. Bauman’ın da hatırlattığı gibi modern toplumun vahşet deneyimleri, Aydınlanma projesinden ve modern örgütlenme modelinden bir sapma değil, ona derinden bağlıdır. Dolayısıyla her sanat dalı, ‘en huzurlu manzarada bile’ işleyen dehşeti, şimdinin içindeki tarihi görünür kılabildiği oranda bir kudrete sahip olacaktır. Arslan’ın ısrarla vurguladığı gibi, felaketleri anlatılamaz, ifade edilemez, temsil edilemez olarak kavramak ve kapanmış tarihi sayfalar olarak ele almak, felaketin insana ait oluşunu görmemizi engellediği gibi, benzeri felaketleri üreten koşulların halihazırda ortadan kalkmadığını unutturmaya yaramaktadır. Felaket, artık metnin dışında bir olgu değil, metnin içinde, metinle bileşik bir *yaşanan* gerçekliktir. Mladen Dolar’ın Kafka edebiyatı için söyledikleri, insanlığın yarısını bir böceğe çevirmiş ve sürekli felaket bilinciyle şekillenen bu çağ, bu dünya için de fazlasıyla geçerlidir: “Kafka edebiyatı, daimi olağanüstü halin edebiyatıdır. Özne, tamamen savunmasız bir şekilde, bütün yasaların ötesindeki yasanın insafına kalmıştır; yalın yaşamı dahil sahip olduğu her şey sebepsiz yere elinden alınabilir. Yasa kendi kendisinin daimi ihlali olarak işler. Kafka’nın kahramanları her zaman Homo Sacer’dır, yasanın zıddı olarak kendini gösteren katıksız geçerliliğine maruz kalırlar. Kafka, Homo Sacer’i merkezi edebi figür haline getirmiş, böylece yasanın işleyişinde yirminci yüzyıl başında meydana gelen ve o yüzyılı tanımlayacak birçok olağanüstü sonuçla birlikte yeni bir çağ başlatmış olan belli bir değişimi sergilemiştir” (Akt.Umut Tümay Arslan, s.260).

Hiçbir edebi metnin veya sinema perdesinin gözümüzdeki ideolojik gözlüğü bir anda çıkarma, hakikate çıplak gözlerle bakmayı sağlama, keskin bir aydınlanma anı yaratma gücü yoktur. Tarihi felaketleri, tekrarı imkânsız müzelik olaylara indirgeyen, faillerini de şeytanlaştırılmış figürler olarak yansıtan anlatıların, romanların ve filmlerin suç ortaklığımızı fark ettirmesi mümkün değildir. Bu tür eserler; seyircisini ve okuyucusunu güvenli bir ahlaki pozisyonda sabitleyen, onu suçluluk ve sorumluluk yüklemeyen, ithamla karşı karşıya bırakmayan, kısacası ona saldırmayan eserlerdir. ‘Kötülüğü ya da aşırılığı belirli bir bakışa, belirli bir bedene, belirli bir neden-sonuç ilişkisine bağlayıp güvenli bir ahlaki alan’ yaratmaktadır. Kendi masumiyetimize duyduğumuz sarsılmaz inanç yerli yerinde kalmaktadır. Keskin bir iyiler kötüler ayırımına sırtını dayayan ve bugünle bağlantılar kuran bakıştan yoksun bu tür eserler, şiddeti, ayrımcılığı, değersizleşmesi üreten toplumsal yapıları ve bu yapılarla olan ilişkimizi anlamayı zorlaştırmaktadır. Oysa ki geçmiş, hem şimdinin kurucu bir parçası hem de sürekli bir çatışma ve müzakere alanıdır. Bugünün başarısızlıklarını somutlaştıran bir geçmişe bakışa ihtiyacımız var. «Ezcümle, eşitlik imkânının şiddet vasıtasıyla ortadan kaldırdığı bir Felaket topluluğu içinde yaşıyoruz. Küstah ve kibirli duyarlılıkları terk etmenin yollarını aramamız gerekiyor. Kurbanların mirasını taşıyan kuşakaların dostluk, kardeşlik, insanlık mesajlarıyla etik semalarda beklemeye hakkımız yok. Gururlu bir kenetlenmeye de» (Arslan, s.337). Özgürleşmek ideali, kusursuz bir ütopya alemine kanat açmak değil, kurtuluşun hep trajediyle birlikte deneyimlendiğini görmek ve bizi bekleyen felaketlere örgütlü şekilde hazırlanmaktır. Peki, edebiyatta, sinemada, bilumum sanat dalında ‘bizim’ ve ötekinin geçmiş ve şimdide temsil biçimi ve sınırları ne olmalıdır? Cevap olarak, Umut Tümay Arslan’ın dünyevi bir dua gibi okuduğum bu uyarısıyla bitirmek istiyorum; “Dikkatli bir ilgi. Ulusu ve topluluğun ortaklığını sevgi nesnesi yapan her tür duygusal yatırımdan uzakta. Bu dünyadaki başka İklara, onların kırılğan zaferlerine, *çirkin* uzlaşmazlıklarına yakın.”

Edebiyatın ve sinemanın dünyevi mucizesi böyle bir bakışta saklıdır.

### Yararlanılan Kaynaklar:

- ✓ Roman ve Halk, Ralph Fox, Ayrıntı Yayınları
- ✓ Roman Sanatı, Milan Kundura, Can Yayınları
- ✓ Saptırılmış Vasiyetler, Milan Kundera, Can Yayınları
- ✓ Edebiyat Olayı, Terry Eagleton, Sel Yayıncılık
- ✓ Edebi Üretim Teorisi, Pierre Macherey, İletişim Yayınları

- ✓ arpıtma Sanatı, Juan Gabriel Vásquez, Everest Yayınları
- ✓ Eleştiri ve İdeoloji - Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir alışma, Terry Eagleton, İletişim Yayınları
- ✓ Terry Eagleton, Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi, İletişim Yayınları
- ✓ Edebiyat ve Devrim, Mario Benedetti, Belge Yayınları
- ✓ Marksist Estetik, Murat Belge, BFS Yayınları
- ✓ Edebi Teori, Hans Bertens, Sel Yayıncılık
- ✓ Geçmiş Zaman, Beatriz Sarlo, Metis Yayınları
- ✓ Kat: Sinema ve Etik, Umut Tümay Arslan, Metis Yayınları
- ✓ Sessizin Payı, Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları
- ✓ Edebiyat ve Felaket, Marc Nichanian, İletişim Yayınları
- ✓ Kürd Edebiyatının Anatomisi, Clémence Scalbert Yücel, Ayrıntı Yayınları