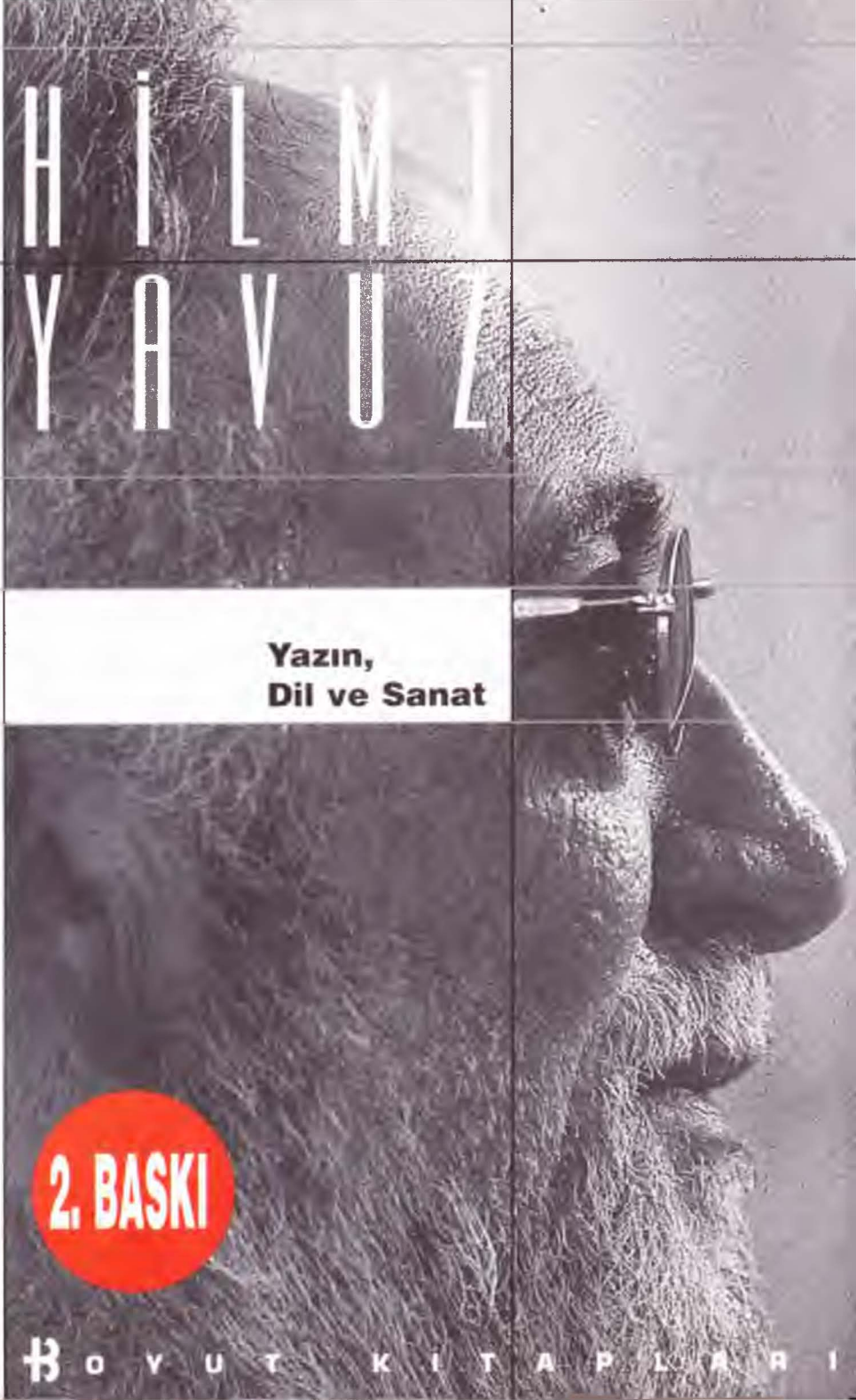
HİLMİ YAVUZ

Yazın, Dil ve Sanat



2. BASKI

BOYUT KİTAPLARI

HİLMİ YAVUZ

Yazın, Dil ve Sanat

B

Yazın, Dil ve Sanat

BOYUT KİTAPLARI / DÜŞÜN YAZILARI DİZİSİ 3

HİLMİ YAVUZ III
Yazın, Dil ve Sanat

Boyut Kitapları Yayın Yönetmeni
Uğur Büke

Sanat Yönetmeni
Murat Öneş

Tasarım
Tamer Kayaş

Düzelti
Aslı Ulusoy

Kapak Fotoğrafı
Kamil Fırat

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
Boyut Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.
Tanıtım amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında,
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

ISBN 975-521-047-4

1. Basım *Kasım 1996*
2. Basım *Mayıs 1999*

Baskı
Boyut Matbaacılık A.Ş.

Yazışma adresi: Boyut Yayıncılık A.Ş. Yüzyıl Mah. Matbaacılar Sitesi No. 115 34560 Bağcılar - İSTANBUL
Tel.: (0 212) 629 53 00 (Pbx) Faks.: (0 212) 629 05 74-75

Yazın, Dil ve Sanat

Hilmi Yavuz

BOYUT KITAPLARI
BOYUT YAYIN GRUBU

İçindekiler

Yazın, Dil ve Sanat

Roman Yazıları

Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar 15
Gerçekçilik Sorunu Üzerine 25
Betimleme ve İdeoloji 29
Romanda Tip Sorunu Üzerine, I 33
Romanda Tip Sorunu Üzerine, II 37
Romanda Tip Sorunu Üzerine, III 39
Burjuvazi ve Roman Üzerine 43
Türk Romanında Bürokrasi İle Hesaplaşma 47
Romanda Türk İnsanı Sorunu 53
Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, I 57
Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, II 61
Romanda Nesnel Tarihsel Zaman 65
Edebiyat ve Yapısalcılık 71
Postmodernizm ve Roman Geleneği 75
'Ölmeye Yatmak' ve Kadın Özgürlüğü 77
'Yüksek Gerilim' ve Diyalektik 83
'Apartman': Kentleşme ve İnsan 87
Kırsal Toplulukta Törelerin Çatlayışı: 'Beyaz Türkü' 91
İki Roman ve Bir Öykü Kitabı Üzerine Kısa Notlar 95
'Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış' Üzerine 99

Şiir Yazıları

Şiir İçin Küçük Tractatus 107
Şiir ve Logos 109
İki Şiirsel İzlek 113
Şiir ve Harfler 115
Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi? 121
Yahya Kemal ve Dil 125
Yahya Kemal ve Mehmet Akif 129
Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi 133
Oktay Rıfat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil 137
Asaf Hâlet Çelebi'nin
Semâ'-ı Mevlânâ' Şiirini Yeniden-Okuma Denemesi 141
Necatigil'in Dağ Şiirini 'Yeniden-İnşa' Denemesi 153
Necatigil'in Kareler'i: Açık Yapıt 163
Bir Dışavurumcu Şiir Temellendirmesi 169
Köpük ve Durée 175

Dil Yazıları

Dilin Dili Olsa *185*
'Estetize Edilmiş Yaşam':
Benjamin ve Oskay Çevirisi Üzerine *191*
Bir Freud Çevirisi Üzerine İyice Kısaltılmış Notlar *195*
Koptagel-İlal'e Hüzünlü Bir Yanıt *201*
Bir Goldman Çevirisi 'Kant Felsefesi Giriş' Üzerine *205*
'Tasavvufun Boyutları' Çevirisi Üzerine Notlar *211*
Roland Barthes'in Önemli Bir Metni:
'Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş' *215*

Sanat Yazıları

Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine *221*
Doğu ve Batı Sanatlarında Gelenek Sorunu *227*
'Görme Biçimleri' ve J. Berger *233*
Fotoğraf ve Kuram *237*
Bir Zenaatkâr: Mahmut Cuda *241*
Neşet Günal'ın Resimleri Üzerine Notlar *245*
Türk Resminde Düşünce Geleneği *249*
Epik Bir Ressam: Nedim Günsür *253*

İki Ölüm Yazısı

Borges: Ayna ve Labirent *259*
Aragon: Sevi ve Bağlanım *263*

Söyletir mi yok cihânda, bilmezem, söyler mi yok?

İkinci Basıma Sunuş

'*Yazın, Dil ve Sanat*', basımları çok önceleri yapılmış olan iki kitabımın, *Yazın Üzerine* (1987) ile *Dilin Dili*'ndeki (1991) yazıların toplamına, bu kitaplara girmemiş yeni yazıların eklenmesiyle oluştu.

'*Yazın Üzerine*'nin ilk basımına yazdığım '*Sunuş*'ta da belirttiğim gibi '*Roman Yazıları*' bölümünde romanın kuramsal sorunları ağırlık taşıyor. '*Şiir Yazıları*' ise, belirli bir şiir geleneğini sürdüren ve özellikle bu yönleriyle beni ilgilendiren şairlerin (Behçet Necatigil, Asaf Hâlet Çelebi, Ahmed Muhip Dıranas) öne çıktıkları bir bölüm.

'*Dil Yazıları*' ve '*Sanat Yazıları*'na gelince bunların neredeyse tümü '*Dilin Dili*'ndeki yazılardan oluşuyor. Özellikle '*Dil Yazıları*', yayımlandıklarında, biçemlerindeki ironiden dolayı büyük tepkilere neden olmuşlardı. Bu tepkilerin bir bölüğünü kitabıma almayı düşündüm, ama sonunda bunun doğru olmayacağına karar verdim. '*Yazın, Dil ve Sanat*' benim kitabımdı ve doğallıkla kitapta salt benim yazılarımın yer alması gerekirdi! Kuşkusuz dileyen, biraz merak ederse, o yazıları bulup okuyabilir.

Ayaspaşa, 1 Eylül, 1996
Hilmi Yavuz

Yazın, Dil ve Sanat

Roman Yazıları

Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar

1. Gerçekçi yazarla doğalcı yazar arasındaki ayrım, genellikle gözardı edilir; çoğu kez Doğalcılık Gerçekçilik sanılır. Lukacs'ın 'Gerçekçilik yanılsaması' diye adlandırdığı olgu bu.

Öncelikle belirtilmeli: Gerçekçi romancı, gerçekliği, belirli bir dünyagörüşü içinde 'yeniden üretmek' durumunda. XIX. yüzyıl Avrupa romanında Gerçekçilik, somut gerçekliğin burjuvazinin dünyagörüşü doğrultusunda yeniden-üretilmesi demekti. Dünyagörüşü, romancının gerçekliği yeniden-üretme biçimini belirlediğine göre, gerçekliğin kendisi, romana belirli bir dönüşüme uğratılarak girecekti elbet. Başka bir deyişle, dünyagörüşü gerçekliğin hangi dönüşüme uğratılacağını belirliyor; ama bu dönüşümün roman bağlamında nasıl gerçekleştirileceğini göstermiyor. Romancı bunu nasıl yapacak? Romanda bu dönüşümü gerçekleştirecek anlatı kipi ne olmalı? Tiplerin ve karakterlerin ortaya konulmasından betimlemelere varıncaya dek biçem özelliklerinin nasıl olması gerekiyor? Romancı bu soruların yanıtlarını bulmak zorunda.

Bir örnekle açıklamaya çalışayım. Henry James, İngiliz burjuva dünyagörüşünün tipik bir romancısı. İnsana, doğaya ve topluma ilişkin gerçeklikler, bu dünyagörüşü doğrultusunda 'yeniden-üretilir' James'in romanlarında. James, dünyagörüşünü anlatı tekniğiyle bütünleştirir. Onun romanlarında anlatı, belirli bir kişinin anlatısıdır: Dönüşüme uğratılarak romana giren somut gerçeklikler, bir tek kişinin bilincinin 'içinden' verilir. Anlatı tekniğindeki bu dolayım (gerçekliğin bir kişinin bilincinden 'verilmesi'), doğrudan doğruya

Henry James'in dünya görüşünün anlatı düzeyinde dilegeliş kipidir. İngiliz Empirisist felsefe geleneği, gerçekliği bireysel algının gerçekliğine indirger. Henry James de romanda anlatının, bir tek kişinin bilincinden 'veriliş' kipiyle tekilleştirilmesi tekniğini kullanarak, dünyagörüşünü bu teknikle bütünleştirir. Tzvetan Todorov'un dediği gibi, 'bir anlatıcı olarak, yöntemini felsefi bir kavramın içine diker' Henry James.[1] Anlatının duyumculuğu, gerçekliğin yeniden-üretilmesinde görülen Empirisist-Duyumcu dünyagörüşüyle bütünleşir.

Öyleyse şu: Henry James'in romanlarında anlatı tekniği, romancının dünyagörüşüyle çelişmiyor. James, gerçekliği yeniden-üretirken ne ölçüde duyumcuysa, yeniden-üretilen gerçekliği anlatırken de o ölçüde duyumcu bir yazar olarak çıkıyor karşımıza. Şöyle de diyebiliriz: Henry James'in romanlarında İngiliz burjuva dünyagörüşünün Empirisist-Duyumcu özelliği, anlatılanın içeriğinde bir 'tavır' olarak nasıl beliriyorsa, anlatının biçiminde de bir 'biçem' olarak öylece beliriyor.

Henry James örneği önemli. Şundan: Gerçekçi romancılarımızın çoğunda gerçeklik sorununun ya bir başına 'dünyagörüşü sorunu' ya da bir başına 'biçem sorunu' olarak ele alındığını görüyoruz. Fakir Baykurt birinciye; Oğuz Atay da, ikinciye örnek. Bu tavır, Fakir Baykurt'u Gerçekçilikten çok, *kaba* bir Doğalcılığa, Oğuz Atay'ı ise, deyim yerindeyse, *ince* bir doğalcılığa götürüyor. George Steiner, Zola'yı anlatırken şöyle der: 'Zola'nın yan ayrıntılara, vakit cetvellerine, demirbaş eşya çizelgelerine karşı doymak bilmez bir tutkusu vardı. Bir borsa fiyatını romana sokuşturmaktan kendisini alamıyordu'.[2] Atay'ın *Tutunamayanlar*'ını, ya da *Tehlikeli Oyunlar*'ını

[1] Tzvetan Todorov, The Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James (*Structuralism*'de ed. David Robey, Clarendon Press, Oxford, 1973 ('What is the origin of this idea of James's? In a sense all he has done is to erect his method as a narrator into a philosophical cencept', s. 79).

[2] George Steiner, György Lukacs ve Şeytan'la Anlaşması, *Türk Dili* Eleştiri Özel Sayısı'nda, 234, Mart 1971, s. 668

okurken onda da bu türden bir 'tutku' görmek olanaklı. Şu farkla: Zola'da nesnel olguların insansal bağlama ilişkili olsun ya da olmasın ardarda sıralanma ya da betimlenmesi, dünyagörüşüne bağımlıdır kuşkusuz. Arthur Koestler şöyle örnekliyor: 'Homeros için denizde fırtına Poseidon'un öfkesini simgeler; gündoğumunda ufukta görünen pembelik de gül parmaklı Aurora'nın gökyüzüne dokunduğunu belirtir; Vergilius ise doğayı sakin, mutlu ve esenlik içinde görür'.[3] Bu, Homeros'un da Vergilius'un da doğayı, yaşadıkları çağın egemen ideolojilerinin (dünyagörüşü) içinden betimlediklerini gösteriyor.

Gerçekçiliğin ölçütü, doğanın ve eşyanın, olduğu gibi betimlenmesi değil öyleyse. Betimleme, doğayı ve eşyayı olduğu gibi kopya etmez; betimleneni, egemen ideolojinin içinde yeniden-üretir. Vergilius doğayı, Roma İmparatorluğu'nun mutlu yükseliş çağında, sakin ve esenlik içinde görüp öyle betimlemişse, onu o yıllarda İtalya'da hiç mi fırtına olmadı, diye eleştirmek gerekmiyor: Gerçekçi betimleme, bir yansıtma değil çünkü...

Burada, bilinen bir ayırımı, roman gerçekliği ile doğa gerçekliği ayrımını bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bu ayırımın bir 'arkeolojisi' olduğu unutulmamalı: Dil'le Doğa (Foucault) ya da Yaşam'la Anlam (Lukacs) bir bütünlük içindeyken, örneğin Homeros'un yaşadığı çağda, sanatsal (?) gerçeklikle doğal gerçeklik ayırımından sözedilemiyor. Homeros'un doğa gerçekliğinin insan gerçekliği ile bütünleştiği, doğanın ve eşyanın insan'dan henüz yabancılaşmamış bir dönemde yaşadığını biliyoruz. *İlyada* ve *Odysseia*' da doğa ve eşya betimlemelerinin, kaçınılmaz olarak, insansal bir bağlamı olması bundan dolayı. Homeros'ta nesnelerin dinamizmi, onların insanı bütünleyen bir işlevi olmasındandır. Steiner de söylüyor bunu: 'İlyada'da kılıç, savaşçının kolunun bir uzantısı, bedeninin bir parçası olarak' görünür.

[3] Arthur Koestler, Literature and the Law of Diminishing Returns, *Encounter*, Mayıs, 1970.

2. Doğaya ve eşyaya, egemen ideoloji bağlamında bakma sorunu, Türk yazın geleneği içinde yeterince aydınlığa çıkarılmadı henüz. Bu konuyla ilk kez ilgilenen, Güzin Dino oldu. *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* adlı incelemesinin ilk bölümünde Dino, özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin gerçekçilik anlayışına değiniyor ve onun bir romanındaki ev ve oda betimlemelerini aktardıktan sonra şöyle diyor: 'Balzac'ın bu yolda yaptığı bina ve oda tasvirlerini hatırlayacak olursak (Grandet'nin mahallesi, evi, evinin içi; Goriot'nun pansiyonu v.s.) Ahmet Mithat'taki noksanı daha iyi sezeriz. Balzac haricî eşya veya realitenin (ev, sokak, oda, elbise, vs.) psychique veya sosyal bir ifade taşıdığını söyler ve bunu eserlerinde, bütün bir devrin maddî, manevî mânasını ifade ederek anlatmıştır. Goriot Baba, Grandet, Baron Hulot, Cousine Bette'in evleri, eşyaları, elbiseleri, tavırları, hareketleri Balzac'ın bu gayesinin ifadesidir, yani Balzac'ın eşya ve dış dünyaya verdiği önem, eserinde organik bir rol oynar'.[4] Dino'nun, 'bütün bir devrin maddî, manevî mânası' diye belirttiği olgu, yazarın (Balzac'ın), doğayı ve eşyayı çağının egemen ideolojisinin (burjuva ideolojisinin) içinden yeniden üretmiş olduğudur.

Steiner'e dönelim. Doğa'nın ve eşyanın insansal bağlamda betimlenmesinin en yetkin örneğini Tolstoy vermiştir ona göre: Anna Karenina'nın giysileri, Bezukhov'un gözlükleri, İvan İlyiç'in yatağı, betimlemelerindeki sağlamlıklarını ve varoluş gerekçelerini, hep romanın 'insansal' bağlamından almaktadır. Steiner bu anlamda Tolstoy'u Homeros'a yakın buluyor; *Savaş ve Barış*'tan örnekler vererek kanıtlamaya çalışıyor bu savını.[5] Roman tipleri ve karakterleri kadar, doğa ve eşya betimlemelerinin insansal bağlamda taşıdığı işlevi öne çıkaran örnekler bunlar. Romanda insan, doğa ve eşyayla bütünleşmedikçe gerçekçi bir yazından sözedilemiyor çünkü.

(4) Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 94, Ankara, 1954, s. 22

(5) George Steiner, *Tolstoy or Dostoievsky*, Penguin Books, Londra, 1967, s. 52

3. Roger Garaudy, 1964 yılında düzenlenen *Felsefi Maddecilik ve Artistik* Gerçekçilik konulu sempozyuma sunduğu bildiride, bir sanat yapıtında biçimle içerik arasındaki düzmece, sahte karşıtlığın aşılabilmesi için, önce, yapıtın konusunu, onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini belirtir. onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini belirtir. Gerçekten de, bir romanda ya da öyküde, konuyla içeriğin çoğu kez, özdeş sayıldığını, böylelikle de birbirine karıştırıldığını biliyoruz. Genellikle iyi okur olmayanlarda sıkça görülen bir yanılgı bu. Bu tür okur için romanın konusu, romanın kendisidir. Bu yüzden de romanın gerçekçiliğine, çoğu kez, konunun gerçekliğe uygun olup olmamasına bakılarak karar verilir. Bir örnek vereyim: Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*'sını okuyan biri şöyle demişti: 'Bir insan, salt sevgilisi ondan polis diye kuşkulandığı için intihar edebilir mi? Bu, bana gerçekçi görünmüyor.' Okuyanlar bilirler: *Bir Gün Tek Başına*'da Kenan, romanın sonunda sevgilisi Günsel'in ondan polis diye kuşkulandığını öğrendiktan sonra intihar eder. Dikkat ettiyseniz, 'Kenan sevgilisi onu polis sandığı *için* intihar etti' demedim; 'Kenan sevgilisinin onu polis sandığını öğrendikten *sonra* intihar etti', dedim. Gerçekten de, bu iki olgu (Günsel'in kuşkusu; Kenan'ın intiharı) arasında, bir nedensellik (*causalité*) bağıntısı değildir sözkonusu olan; salt zamansal bir bitişiklik (*contiguité*) sözkonusudur. Hume'un ortaya koyduğu gibi, insan zihni, zamansal bitişiklikle nedenselliği kolayca birbirine karıştırmaya yatkındır; insan zihninin, birbiri ardınca gelen iki olgudan öncekini *neden*, sonrakini de *sonuç* saymak gibi bir koşullanması vardır. *Post hoc, ergo proctor hoc*. *Bir Gün Tek Başına*'da Kenan'ın intiharıyla, Günsel'in kuşkusu arasında nedensellik bağıntısı kuran, bundan dolayı da bu intiharı inandırıcı bulmayan okur da olayların birbirini izlemesine (zamansal olarak bitişik olmalarına) bakıyor; başka bir deyişle, romanı salt konu düzeyinde kavrıyor; gerçekliği, nedenselliğe indirgiyor; Kenan'ın intiharını, Günsel'in kuşkusuna bağlayıp, 'bir insan sevgilisi onu polis sandı diye intihar eder mi? Bu, bana gerçekçi görünmüyor', diyor.

Oysa, romanı içerik düzeyinde kavramak, bu iki olay arasındaki

ilişkiyi bir nedensellik bağıntısı olarak değil, salt zamansal bitişiklik bağıntısı olarak kavramak demektir: Ne ilki sonrakinin nedeni, ne de sonraki ilkinin sonucudur. Romanın içerik olarak kavranmasında gerçeklik, bir olayın ötekinin gerçekten nedeni olup olamayacağı sorununda değil, somut 'verili' gerçekliğin yeniden-üretilmesindeki bütünselliktedir. Romanın gerçekliğini, olgular arasındaki nedenselliklerde aramak yerine, bu anlamda bir bütünsellikte kavramak gerekir.

Ne var ki, bu ikiliği romancıların felsefi tavırlarının dolaylı bir sonucu olarak görmek yanlış olmaz. Roman gerçekliğini nedenselliğe indirgemek, somut gerçekliğe *analitik*, bir bütünsellik olarak temellendirmekse *diyalektik* bir yaklaşımı içerir. Nedensellik açıklamayı (ya da betimlemeyi), bütünsellik ise anlatmayı öngörür. Nitekim, Vedat Türkali'nin, Kenan'ın intihar nedenini 'açıklamak' gibi *tikel* bir sorunu öne çıkarmak istediğini sanmıyorum; tersine, Kenan'ın intiharını, ideolojik bir bağlam içinde *tümel* bir sorun anlatmak istediğini düşünüyorum.

Lukacs, *Moskova Yazıları*'nda roman'ın Feodalizme karşı Burjuvazinin verdiği ideolojik mücadelelerden doğduğunu belirtir. Burjuva romanının bütünselliği de, bu ideolojinin kendisidir. Ama Lukacs, özellikle 1848'lerden, yani egemen bir sınıf olan burjuvazinin 'maskesini yüzünden atmasından sonra', burjuva romancılarının kendi sınıfları içinde 'tecrit' edildiklerine dikkati çeker ve romancıların, somut gerçekliği 'yaşamadıkları'nı, onu 'gözlemlemekle' yetindiklerini belirterek şöyle der: 'Burjuva romancıları, artık anlatmıyorlar, betimliyorlardı'.[6] Lukacs'ın bu iki anlatı kipi arasındaki ayırımı somutlamak için, biri Gerçekçi (Tolstoy), biri de Doğalcı (Zola) iki yazarı seçmesi önemli: Neden önemli? Bu başka bir yazının konusu.[7]

[6] Georges Lukacs, *Ecrits de Moscou*, Editions Sociales, es/ouvertures, Paris, 1974, s. 63-78

[7] Bu konuda, bu kitaptaki *Gerçekçilik Sorunu Üzerine* ve *Betimleme ve İdeoloji* adlı yazılarımıza bakılabilir.

4. Tarih'le Yazın arasındaki bağıntı nereden kaynaklanıyor? Bu, tek yanlı bir belirlenim bağıntısı mı? Tarih, yazını belirliyor mu sürekli olarak? Yoksa, çok yanlı bir belirlenim yapısı mı söz konusu burada?

Soruna, yazınsal metnin ne olduğunu saptayarak girmek gerekiyor. Nedir yazınsal metin? Bir yaratı mı, bir ürün mü?

Pierre Macherey, *Pour une Théorie de la Production Littéraire* adlı yapıtında, yazın uğraşının, tarihsel olarak önceden verilmiş gereçlerle yeni bir 'ürün' ortaya koymak olduğu kanısındadır.[8] Yazar, demeye getiriyor Macherey, üzerinde işlediği gereçleri yaratmaz; tarihsel olarak önceden belirlenmiştir o gereçler. Değerleri, mitleri, simgeleri, ya da genel deyişle, ideolojileri (ki bunlar, Macherey'e göre, yazınsal yapıtın gereçleridir.) yazar, tarih düzleminde belirlenmiş olarak 'hazır' bulur. Macherey, yazarın üzerinde çalışarak oluşturacağı yapıtın, kendisine, deyim yerindeyse önceden verilmiş olan bu gereçlerine, 'yanılsama'lar adını veriyor. Öyleyse yazarın uğraşı, bu gereçleri yapıta dönüştürmektir. Yazar, sözgelişi bir otomobil fabrikasının montaj bölümünde çalışan bir işçi gibidir: önceden hazırlanmış parçaları (gereçleri), belirli bir tasarıma göre biraraya getirir. Yazar, diyor Macherey, bu anlamda bir işçidir, yazınsal yapıtsa, bir ürün.

Yazınsal yapıtın 'ürün' olması önemli; çünkü bu Yazınla Tarih arasındaki bağıntıyı temellendirmede kuramsal bir tutamak. Terry Eagleton'ın *Marxism and Literary Criticism* adlı yapıtında da belirttiği gibi, yazınsal yapıtın bir 'ürün' olması Marx'çı sistemin bir gereği.[9] Althusser'in genelde, 'pratik' olarak adlandırdığı da bu: Belirli bir hammaddeyi (gereci), bir dönüştürme sürecinde belirli bir 'ürün' durumuna getirmek! Yazın, 'dilin ve deneyimin gereçlerini belirli bir ürüne' dönüştürmek oluyor.

[8] Pierre Macherey, A *Theory Of Literary Production*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1980, s. 66-68

[9] Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londra, 1976, s. 59 vd.

Burada, vurgulanması gereken şu: Yazınsal metnin gereçlerinin Tarih düzleminde belirlenmiş veriler olması, Yazınla Tarih arasındaki bağıntının olumsal (*contingent*) olmadığını ortaya koyuyor. Bu bağıntının zorunlu olması, yazınsal yapıtı bir 'yaratı' olmaktan çıkarıp, bir 'ürün' durumuna getiriyor.

Yazınsal yapıtın 'ürün' olması, yapıtın biçemine ve tekniğine ilişkin sorunların (Tarihsel olarak 'verilmiş' gereçlerin, yazınsal yapıta nasıl dönüştürüleceğine ilişkin sorunlardır bunlar) öne çıkmasına yol açmalıdır. Açıyor da! Gerçekten bir metni yazınsal kılan, gereçlerin dönüştürülmesindeki biçem ve tekniklerdir. Nitekim Fransız Boas, ilkel sanattan söz ederken belirli bir üretimde teknik beceri ile artistik etkinlik arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtir.[10] Demek ki yazınsal metnin *özel* oluşunu, yazınsallığını belirleyen biçem ve teknikler ('biçim'); *genel* oluşunu ise tarihselliğini belirleyen değerler, mitler, simgeler, kasaca ideolojiler ('içerik') ortaya koyuyor. Bu, yazınsal metindeki (üründeki) diyalektik birliğin, özel'le genel'i, biçim ve içerik düzleminde gerçekleştiren bir bütünsellik olduğu anlamına gelir. Bu Tarih'le Yazın'ın da diyalektik birliğidir.

5. Romanın yapısına ilişkin teknik kurgu ögelerinden biri de, kompozisyon. Kompozisyon, romanda geliştirilen durum ve eylemlerin düzenlenmesi anlamına geliyor. Bu düzenlemenin dayandığı ilke de, denge ilkesi. Şöyle de diyebiliriz: Romanda kompozisyon, belirli bir denge ya da dengesizlik durumundan, buna benzer bir duruma geçiş demek. Bu tanım, Tzvetan Todorov'un. Todorov Boccacio'nun öykülerini kompozisyon bakımından incelerken[11] bu öykülerin bir *denge* durumunun vurgulanmasıyla başladığını, bunu bir *dengesizlik* durumunun izlediğini, sonunda da öykünün yeni bir *denge* durumunu vurgulayarak bittiğini belirtir. Todorov, bu denge ve dengesizlik durumlarını, öykü kişileri arasındaki yapısal ilişkilere dayandırıyor. Örneğin, *Dekameron*'da ilk 'denge' durumunu, genel

[10] Fransız Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, New York, 1955, s. 19
[11] Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague, 1969.

olarak iki öykü kişisi (genellikle karı-koca) arasındaki evlilik ilişkisi belirler. Todorov bu dengenin, kadının kocasına ihanet etmesiyle bir 'dengesizlik' durumuna dönüştüğünü gösterdikten sonra, bu dengesizliğin iki âşığın, aldatılan kocanın öcünden kurtulmak için kaçmalarıyla sürdüğünü ortaya koyuyor. Bunu, Todorov'un deyimiyle, zinanın bir 'norm statüsü' kazanmasıyla belirlenen yeni bir denge durumu izliyor. Todorov, kompozisyonla ilgili bu yapısal çözümlemesine, Henry James'in romanlarına ve öykülerine de uyguluyor; önceki 'denge' durumunun, sonra ortaya çıkan 'denge' durumuyla özdeş olmadığını da önemle belirtiyor.

Todorov'un bu çözümlemesine bakarak, romanda kompozisyonun, genel olarak, bu tür bir 'denge/ dengesizlik/ yeni denge' çevrimiyle belirlendiği söylenebilir. Ama burada, üzerinde durulması gereken bir nokta var: Bu denge ve dengesizlik durumlarının, roman ya da öykü kişileri arasındaki özel ve tikel ilişkiler üzerine kurulmuş olması: Örneğin, *Dekameron*'da evlilik ilişkisi, zina ilişkisi. Todorov'un belirttiği gibi, bu özel ve tikel evlilik ilişkisi, son 'denge' durumunda, aile kurumunun değil, ama belirli bir aile tipinin eleştirisiyle sonuçlanır. Kuşkusuz, bu genelleme ideolojiktir. Başka bir deyişle, kompozisyonun temelinde belirli bir ahlak (ideoloji) varsaymaya dayanır. Todorov'un 'norm statüsü' dediği de bu: Özel ve tikel bir ilişkinin, sonunda, ahlaksal bir norm'la vurgulanması.

Oysa, toplumcu roman kuramı bağlamında kompozisyon, bir 'denge/ dengesizlik/ yeni denge' çevriminde okunsa bile, bu denge ya da dengesizlik durumunu belirleyen, özel ve tikel ilişkiler değil; nesnel, genel ve tarihsel ilişkilerdir. Başka bir deyişle, kompozisyonun 'denge/ dengesizlik/ yeni denge' çevriminin her evresi, 'tez/ antitez/ sentez' süreçleriyle karşılıklı-bağımlılık içindedir. Bu da, kompozisyonun diyalektikle bütünleşmesiyle, kompozisyonun diyalektik süreçlere 'tekabül etmesi'yle gerçekleşir.

Gerçekçilik Sorunu Üzerine

Sanatla gerçeklik arasındaki bağıntı, genel olarak iki ayrı düzlemde ele alınır. Biri, sanatın ister iç, ister dış gerçeklik olsun, gerçekliği doğrudan yansıttığıdır. Buna 'Yansıtma Kuramı' deniyor. İkincisi, sanatla gerçeklik arasındaki bağıntının doğrudan ve basit bir bağıntı olmadığı, karmaşık ve dolayımlı bir bağıntı olduğudur. Buna da 'Dolayım Kuramı' deniyor. Şimdi, kısaca bu düzlemleri açalım.

Yansıtma Kuramı, empirik bir yanılgıdan kaynaklanır. Bu yanılgı, 'gerçeklik, görünüştedir' önermesiyle özetlenebilir. Oysa bilim bize, görünüş'le gerçekliğin örtüşmediğini gösteriyor. Öyleyse, gerçekliğin bilgisine varabilmek için görünüşten yola çıkmak sözkonusu değil. Gerçek nesne ile bilginin nesnesi farklı (Althusser). Bu fark, sanatın nesnesi için de geçerli. Sanat alanında da görünüşün 'yansıtılması' bize gerçekliği vermiyor. Yansıtma Kuramı bu yüzden yetersiz.

Dolayım (*médiation*) Kuramı ise, somut gerçekliğin artistik olarak yeniden-üretilmesini içeriyor. Bu yüzden dolayım, dönüştürme demek. Neyi dönüştürüyor? Empirik düzeyde, ya da görünüş düzeyinde verili olanı, somutu dönüştürüyor. Nasıl dönüştürüyor? Bu dönüştürme, bir üretim (daha doğrusu, bir 'yeniden-üretim') ise, bunun belirleyicileri neler? Önümüzde duran soru, bu.

György Lukacs, Gerçekçilikle Doğalcılığı birbirinden ayırır. Ona göre, Gerçekçiliğin belirleyici kategorisi, tipiklik ya da temsilî olan'dır. Lukacs, bunu XIX. yüzyıl romanı (özellikle Tolstoy ve Bal-

zac) ile örnekliyor. Bu iki romancıda belirleyici olan, olayların, nesnelerin, durumların insansal bir bağlamda sunulmaları; bir başka deyişle, bunların roman tipleri ve karakterlerinin yaşamlarına içkin olmalarıdır. Lukacs, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sındaki at yarışı bölümünü örnek veriyor.[1] At yarışı, diyor Lukacs, Anna, Vronsky ve Karenin'in bireysel tarihlerinde büyük bir dönüşümü vurgulamaktadır. Yarışın, üçü için de, ayrı ayrı, yaşamsal anlamı vardır. Böylece bir olay (at yarışı) ile insansal olan, bir öykülemede (*narration*), at yarışının öykülenmesinde bütünleşir. Lukacs'a göre, gerçekçi yazar nesneleri, olayları, durumları sadece betimleyen, görünüşü en ince ayrıntılarına kadar sıralayan biri değildir. Bunu, doğalcı yazar yapar, diyor Lukacs. Gerçekçi yazar ise, betimlemez, öyküler. Öykülemeyi betimlemeden (*description*) ayıran, görünüşün arkasındaki insansalı, dolayısıyla da içkin anlam taşıyanı seçmektir. Kısaca, diyor Lukacs, doğalcı yazar sıralar ve betimler; gerçekçi yazarsa seçer ve öyküler. Böylece Lukacs, Gerçekçiliği, Betimleme-Öyküleme karşıtlığında temellenen bir sorunsal olarak görüyor.

Dikkat edilirse, Lukacs'ın 'artistik gerçekçilik' dediği, görünüşün arkasındaki 'anlam'ın (buna 'içkin anlam da diyebiliriz) öykülenmesidir. Gerçeklik, bir anlam sorunu olarak çıkıyor karşımıza. Ama bu, dil-içi 'metin okuma' düzleminde beliren bir anlam değildir. Lukacs'ta gerçekliğe tekabül eden anlam, günlük insan yaşamının belirlenimlerinin 'tipik' kıldığı bir toplumsal bağlam sorunudur. Şöyle de diyebiliriz: *Anna Karenina*'daki at yarışı bölümünü salt metnin içinde kalarak okumak bize bu bölümün roman kişileri için taşıdığı içkin anlamı vermez, veremez. Bu bölümün anlamı (gerçekliği) ancak insanın toplumsal pratiği içinde kavranabilir. Lukacs, bu savını pekiştirmek için, daha da ileriye giderek şöyle diyor: 'Nesnelerle onların somut insan deneyimlerindeki işlevleri arasındaki bağıntının kaybolması, artistik anlamın da kaybolması demektir' Çok

[1] George Lukacs, *Writer and Critic*, Merlin Press, Londra, 1978, s. 110-148

önemli bir nokta bu. Lukacs burada 'meta fetişizmi' gibi bir kuramsal kavramdan yola çıkarak, 'şeyleşme'nin ('réification') insanlarla nesneler arasındaki 'saydam'lığı ortadan kaldırdığını; günlük deneyimin (yaşam pratiği içinde nesnelerin insanlar için taşıdığı anlam) yok olduğunu belirtir. Hegel'in diliyle söylemek gerekirse, nesneler dolayımsız (doğrudan) verilmemişlerdir artık.

İnsanla nesneler arasındaki bu saydamlık ve bütünsellik kaybolunca yazar ya pasif bir gözlemci, bir betimleyici olarak kalmak ya da nesneye içkin olmayan simgesel anlamları dışardan vermek durumunda kalacaktır. Nesne, simge olmaktadır. İşte bu noktada Doğalcılık ile nesnelerin simgeleştirilmeleri anlamında Formalizm arasında bir fark kalmaz. Doğalcılık da nesneyi eksen yapar, Lukacs'a göre. Öyleyse, sanat yapıtıyla gerçeklik arasındaki bağıntı, ancak, Lukacs'ın 'epik yoğunluk' dediği durumlarda sahih olarak kurulabilir: Sanatçı, gerçekliği temellendirebilmek için nesneye değil, insanın dönüştürücü, bilinçli eylemlerine (praksis) öncelik vermelidir. XIX. yüzyıl romanlarının büyüklüğü ve yüceliği buradadır.

Nesne ile insan arasındaki bağıntıların yokolduğu 'saydam' olmayan toplumlarda, ideoloji sorunu birincil önem kazanıyor. Marx'ın eğretilemesini kullanırsak, 'ışık geçirmeyen' (opaque) toplumlarda saydamlığı ortadan kaldıran, ideolojilerdir. Öyleyse artistik üretimde ideoloji ne kertede belirleyicidir? Örneğin, 'Balzac kralcıydı, ama XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransız toplumundaki nesnel belirlenimler, Balzac'ı aristokratları değil, Jakobenleri daha sahih tipler olarak kurmaya götürmüştür,' demek yeterli midir? Gerçekliğin artistik üretimi sürecinde üretim araçlarının, tekniklerin, kullanılan gereçlerin ve, –asıl önemlisi– yazarın kurmacaya ilişkin tasarımının da belirleyiciliğini gözardı etmemek gerekiyor. Balzac'ın gerçekçiliği, hiç kuşkusuz, açık kralcı yönelimlerine karşın, aristokratları değil de, Jakobenleri yüceltmesi olgusuna indirgenemez. Balzac'ın betimleyici değil, öykülemeci olması; nesnelerle (bunlara, durumları, olayları da katabiliriz) insan arasındaki bağıntıları, insanın dönüştürücü etkinliğine öncelik vererek kurması: İşte onu gerçekçi kılan ögeler... Aristokrasiyi eleştiren ya da Jakoben-

leri yücelten her yazarın Balzac *olamamasının* özünde, artistik üretimin bu özgül belirlenimleri var...

Lukacs'ın savunduğu anlamda belirli bir bağlama gönderme yapan yapıtlar, roman tiplerinin, şu ya da bu ideolojiye karşın, nesnel belirlenimleri 'gösteren' tipler oldukları yapıtlar değildir. Üstelik, ideolojinin, nesnel belirlenimleri dolayımlı bir biçimde ortaya koyabilme gibi (Balzac örneği) 'olumlu' bir anlamı varsa, gerçekliği nesnel belirlenimlerden koparan ya da çarpıtan ('yanlış bilinçlilik') 'olumsuz' bir anlamı da vardır. Sanatı, ideolojik düzlemde bir yeniden-üretim olarak tanımlarken, ideolojinin bu 'olumsuz' yanını da gözardı etmemek gerekir. Bunu, ideolojik konumun zorunlu olarak nesnel belirlenimleri 'göstereceği' gibi, yanlış bir okuma anlayışına düşülmemesi için söylüyorum. Sanatın bir yeniden-üretim olmasında, ideolojinin hem olumlu hem de olumsuz belirlenimleri olacaktır. Benim vurgulamak istediğim, sanatsal üretimin, salt ideolojinin belirlenimlerin indirgenemeyeceği.

Betimleme ve İdeoloji

Betimlemenin yazınsal metin içindeki işlevine, felsefi içermeleriyle birlikte ilk değinen, sanırım Lukacs'dır. (Erzahlen oder beschreiben? *Internotionale Literatur*, 11, 1936. Dilimize, 'Öyküleme mi, Betimleme mi?' diye çevrilebilir.) Burada, sorunun felsefi içermeleri önemli: Yoksa daha önce de betimleme üzerinde durulduğunu; örneğin Balzac'ın Stendhal'in *Parma Manastın*'nı eleştirirken, bir kurmaca kipi (*mode of fiction*) olarak betimlemenin işlevini vurguladığını biliyoruz.

Oysa Lukacs betimlemenin, epik'ten sonra XIX. yüzyıl romanında yeniden işlev kazandığını belirtir. Epik'te (burada, Lukacs Homeros'u düşünmektedir) betimleme, öykülemenin kendisidir; epik öyküleme, nesneyle edim ya da daha genel bir deyişle, 'günlük yaşamla anlamlılık arasında' karşıtlığın bulunmadığı bir 'saydamlığı' imler. Jameson'un dediği gibi, bu tür toplumlara özgü sanat yapıtları, somut'tur; daha başından bütün ögeleri anlamlıdır çünkü. Yazar, kullanır bu ögeleri, ama anlamlarını önceden ortaya koyma gereğini duymadan![1] Yineleyelim: Hegel'in diliyle söylersek, bu ögelerin bir dolayıma gereksinmeleri yoktur. Bu yüzden epik öykülemede betimlemeler, zorunlu olarak, günlük yaşama içkin'dirler.

Lukacs, epik yazın'ın ayırdedici özelliğinin, nesnelerin şiirselliği

[1] Frederic Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, New Jersey, 1971, s. 165 vd.

olduğunu söyler. Nesnelerin şiirselliğiyse, insanların yaşamlarına bağlandıklarında gerçekleşir. Bu önemli noktaya, ilk kez Lessing'in değindiğini biliyoruz. *Laokoon*'da şöyle der Lessing: 'Homeros, salt edimleri betimler. Tekil nesneleri ve insanlarıysa, onların edime katıldıkları ölçüde betimlemeye değer bulur.' Lukacs'ın 'epik yoğunluk' dediği de budur.[2] Epik sanatçı betimlemez gerçekte: İşi betimlemek değil, öykülemek'tir onun. Öykülemede nesnelerin betimlenmesi, ayrıntılar, edimin somut görünüşlerini ileten araçlardır. Ama bunlar, edimden ve karakterlerden bağımsız bir anlam kazanırlarsa, karakterlerin betimlenen durum ya da nesneyle bir ilişkisi kalmaz. Böylece, diyor Lukacs, karakterlerin yaşamı, artık, salt nesnelerin bir dizi görüntüsünü birbirine bağlamaya yarayan gevşek bir ilmekten başka birşey değildir: Nesneler fetişleşmişlerdir. Bu durumda betimleme, romanın kompozisyonunda başat bir kurmaca kipi olur; betimleme, epik anlamın yerini alır.

Zeraffa, nesnelerin (meta'ların) fetişleşmesini içeren mülkiyet ilişkilerine tekabül eden kurmaca kipine, Alain Robbe-Grillet'nin romanlarını örnek gösteriyor. Buna karşılık *Goriot Baba*'da Vauquer Pansiyonu'nun betimlendiği bölüme bakalım. Zeraffa, Balzac'ın metninin toplumsal gerçekliği, pozitivist ve tarihsel düşünce kipi ile verdiğini belirtiyor. Burada insanlar, sahip oldukları (sahip olmak, yaşadıkları pansiyonun yatak ve yemek ücretini ödemek anlamına gelse bile), hattâ baktıkları nesnelerle temsil edilmektedirler. Bu insanlar ve bu nesneler, diyor Zeraffa, aslında değişim-değerinden başka birşey olmayan kullanım-değeri ile, birbirlerinden zorunlu ve kaçınılmaz olarak, uzakta durmaktadırlar.[3] Balzac romanının belir-

[2] G. Lukacs, *Writer and Critic*, Merlin Press, Londra, 1978, s. 110 -148. Bu yazının başında sözü edilen yazının İngilizcesi (Narrate or Describe?) bu kitaptadır. Lessing'in *Laokoon*'undan alıntı da içinde olmak üzere Lukacs'tan tüm alıntılar, bu yazıdan yapılmaktadır. Lessing'in Homeros'ta betimlemenin işlevi konusundaki görüşleri için ayrıca, bkz. George Steiner, *Tolstoy or Dostoievsky*, Penguin, Books Londra, 1967, s. 51

[3] Michel Zeraffa, *Fictions*, Penguin Books, Londra, 1976, s. 51

gin bir özelliğidir bu: İnsanları nesneler temsil eder. Oysa daha sonra örneğin Alain Robbe-Grillet'de ise, insanlar nesnelerle temsil edilmezler; insan, nesnenin *kendisi*'dir artık... Bu bağlamda Vauquer Pansiyonu betimlemesinin, sınıfların ve çıkarların örtüştüğü bir ara-konumu var: Goriot, Vautrin, Rastignac burada, bu pansiyonda birlikteler çünkü...

Lukacs XIX. yüzyıl romanına gelinceye değin, betimlemeden sözedilemiyeceğini söyler. Örneğin, bir yüzyıl öncesinin, XVIII. yüzyılın romanlarında (Le Sage'ın, Voltaire'in romanlarında) betimlemelere hemen hemen hiç rastlanmadığını, olanlarınsa ikincil ve önemsiz bir rol oynadıklarını belirtir. Bunun temelli nedenleri var elbet. Ama Lukacs'ın saptadığı şu: Le Sage'ın *Gil Blas*'ında olduğu gibi, karakterlerin dış görünüşüne ya da kişisel özelliklerine yapılan sıradan, yüzeysel bir gönderme, bireyin toplumsal konumunu belirlemeye yeterken, XIX. yüzyılda bu artık yetmemeye başlıyor. Roman karakterinin bireyselleştirilmesi, onun edimleriyle ya da olaylara gösterdiği tepkilerle dolayımsız belirleniyordu. Le Sage örneğindeki gibi... Lukacs şöyle der: 'Örneğin Rastignac, Gil Blas'tan çok farklı türden bir serüvencidir. Rastignac gibi özgül bir serüvenci tipini *bütün gerçekliği* ile kavrayabilmek için, onun salt edimlerini değil, ama içinde yaşadığı çevreyi de bilmek gerekiyor artık; bu yüzden Vauquer Pansiyonu'nun pisliğini, kokularını, yemeklerini ve yemek servisini inceden inceye betimlemek gerekiyor. Grandet'nin evinin ya da Gobseck'in apartmanının da, ayrıntılarıyla betimlenmesi gerekli: Birey olarak, ya da toplumsal tip olarak ikisi de, birbiriyle karşıtlaşan iki farklı tefeci tipi çünkü...'

Aslında, yazının başında belirtmeliydim, ama buraya değin söylediklerimden anlaşılmış olmalı: Lukacs'ın betimlemeye değil, betimleyici kurmaca kipine itirazı var. Romanın kompozisyonu ile ideoloji arasındaki bağıntılar sözkonusu burada. Öyküleme ve betimleme, kurmaca kipleri olarak, belirli tarihsel koşullara tekabül ederler. Öyküleme, romanda 'epik yoğunluğu', nesneyle edim arasındaki dolayımsız ilişkiyi temsil eden kurmaca kipi'dir. Lukacs şöyle der: 'Nesnelerle onların somut insan deneyimindeki işlevleri ara-

sında varolan karşılıklı bağıntıların ortadan kalkması –ki bu, öyküleme nin ortadan kalkması demektir–, sanatsal (artistik) anlamın yokolması demeye gelir. Öyküleme nesneyle edim arasındaki bağıntıyı kurarak, okuru katılımcı kılar. Oysa betimleme, edimden bağımsızlaşmış, özerk bir kurmaca kipi olarak okuru, olsa olsa, gözlemci kılabilir.'

Lukacs, betimlemeci yazar: gözlemci (edilgin) okur sorunsalını içeren kurmaca kipinin (Zola'da bu kip başattır) yazı yazma işinde özelleşmiş bir uzmanlığa tekabül ettiğini de söylüyor. Kapitalist işbölümü anlamında bir özelleştirmedir bu. Oysa öykülemeci yazar: katılımcı (etkin) okur sorunsalını içeren kurmaca kipinde (Balzac'ta bu kip başattır), bu doğrultuda bir özelleşme sözkonusu olmuyor. Öyküleme ve betimleme, bu yüzden, Kapitalizmin iki ayrı evresine (ve doğallıkla, ideolojisine) tekabül ediyor. Lukacs söylüyor: 'Yeni biçimler, gerçekliğin temsilinde yeni yollar, eski biçim ve biçemlere bağlı olsalar da, artistik biçimlerde içkin bir diyalektikten çıkmazlar. Her yeni biçim toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiştir.' Böylece öyküleme Gerçekçiliğin, betimlemeyse Doğalcılığın (ve onun bir türü olan Formalizmin) kurmaca kipi oluyor Lukacs'a göre.

İdeoloji ile betimleme bağıntısı üzerinde durmalı burada. Lukacs'ın söylediği şudur: 'Bir yazarın ideolojisi, onun deneyimlerinin bütününün belirli bir soyutlama düzlemindeki bireşimidir. İdeolojinin anlamı, öyleyse, yaşamdaki çelişkileri düzenli ve yararlı bir bağlam içinde görme olanağı vermesindedir. Doğalcı (dolayısıyla, Formalist) yazarın *bu anlamda* bir ideolojisi yoktur: Gözlem ve özerk betimleme, yaşamda düzen kavramının yerini almıştır çünkü...'

Romanda Tip Sorunu Üzerine, I

Amacım, romanda tip sonununu irdeleme alanında değişik bir yaklaşım önermek. Ama önce, tip'e dayalı roman nedir, bu soruyu açmak, tip'in 'verilmiş' ya da 'yaşanmış'lığına ilişkin bir ayırım getirerek, sorunun kuramsal bağlamını belirlemek istiyorum.

'Tip' romanını, belirli bir tip ortaya koymak, bu tipin bireysel tarihini de, 'verilmiş' değil, 'yaşanmış' bir tarih olarak sunmak anlamında kullanıyorum. Burada, 'verilmiş' ile 'yaşanmış' bireysel tarih arasında öngörülen ayrımı açmak gerekli. Bir tipin 'verilmiş' olmasından, belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırılarak anlatılmasını anlıyorum. Örneğin, kızlarına duyduğu sevgiyi en son kertesine götüren Goriot Baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tiptir. Goriot Baba, aşırı sevginin belirlenmesiyle birlikte, önceden 'verilmiş' bir tip olarak ortaya konur. Bu yüzden en son kertesine kadar sürdüreceği, bir 'veri' olarak önceden bellidir. Şunu demek istiyorum: Tipin, karakteristik insansal konumunun daha başından belirlenmiş olması, onun bireysel tarihini önceden 'verilmiş' kılar. *Goriot Baba*'yı okurken, Goriot tipinin belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden 'verilmiş'tir âdetâ. Bu yüzden de roman okurlarının 'Goriot Baba ne yapacak, nasıl davranacak?' diye değil ama 'Bakalım bundan sonra daha neler yapacak?' diye düşündüklerini sanmak yanlış olmamalı. Goriot Baba'nın insansal yönsemesinin doğrultusu, bu yönsemenin en son kerteye ulaşacağını gösterir, aradaki bireysel tarih kesiti bir tür 'dolgu' niteliğindedir. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum: Abartılmış ve karakteristik yönsemesi önceden veril-

miş bir tipin bireysel tarihinin, daha 'yaşanmadan', kaçınılmaz olarak yaşanacak bir bireysel tarih diye sunulması; – tipin 'verilmiş' olmasından bunu anlıyorum.

Tip'in 'yaşanmış' bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi (örneğin, Goriot'da 'sevgi'; Grandet'de 'cimrilik') son kertesine kadar yaşayacağının önceden 'verilmemiş' olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda, yaşanacak olanın, gerçek yaşamdaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahihlik taşımasıdır. Tipin 'verilmiş' değil, ama 'yaşanmış' olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine dönüşümler gösterdiği bu tür bir sahihlik kavrayışını içerir.[1] Tiplerin 'verilmiş' ya da 'yaşanmış' olmasındaki ölçüt, tipin *gerçeklik kavrayışı*'nı değil ama, *sahihlik kavrayışı*'nı getirmiş olmasıdır. Bu kavrayış tipin 'verildiği' değil, 'yaşandığı' romanda, anlatılan bireysel tarih kesitini, önceden varsayılan son kerteye ulaşılmayı amaçlayan bir 'dolgu' olmaktan çıkarır. Lukacs, Kafka'dan sözederken bu durumu şöyle somutlar: 'Kendisinin [Kafka'nın] özgünlüğü, herhangi, yeni bir anlatım yolu bulmasında değil, yaratmış olduğu dünyayı ve kişilerinin bu dünya karşısındaki tepkilerini son derece inandırıcı, fakat aynı zamanda da her zaman *şaşırtıcı* bir şekilde sunmasından ileri gelir'[2] (abç).

Aslında, tipin 'verilmiş' olmasının temelinde, belirli ve karakteristik insansal yönsemenin (örneğin, aşırı cimrilik, aşırı sevgi, vb.) felsefi bir kategori yanlışlığı yatıyor. Bu kategori yanlışlığı, insanın bu karakteristik yönsemesinin onun *özünü* oluşturduğu; başka bir deyişle bu yönsemenin doğrudan onun özünü belirlediği varsayı-

(1) Bu tür bir 'sahihlik' kavrayışının, bazı romanlarda nedensiz edimlerle (*actes gratuits*) öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. Nedensiz edimlerin felsefi içermeleri konusunda Sartre'ın olumsuz tavrını Maurice Cranston *Sartre*'da (Oliver and Boyd, Edinburg ve Londra, 1962, s. 70) iyice vurgular. Bu konu *Romanda Tip Sorunu*, II'de, ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

(2) G. Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, (Çev. C. Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 88

ımından yola çıkılmasındandır. Bu insansal yönseme tipin özünü belirliyorsa, bu özün son kertesine kadar yaşanacağının önceden 'verilmiş' olması doğallaşır. Daha somut bir biçimde söylemek gerekirse, bu kategori yanlışlığı şöyle konulabilir: Goriot Baba'nın kızlarına aşırı sevgi duyması, onun insansal özünü (*essence*) oluşturmaktadır; Goriot Baba, yaşamının herhangi bir kesitinde bu sevgiyi göstermezse, Goriot Baba olmaktan çıkar, o artık *başka biri*dir. Bu yüzden de başka türlü davranması olasılığı yokur.

İlk bakışta doğru gibi geliyor bu yargı. Ama Grandet Baba yaşamının bir kertesinde cimri olmamayı seçerse, ya da Goriot Baba yaşamının bir kertesinde kızlarına artık sevgi duymamaya başlarsa, Grandet ya da Goriot olmaktan çıkıp bir başka insana mı dönüşür? İnsanı değişmez, dural (statik) bir özle belirlemek, onu (insanı), yapılan bir nesneye (Sartre'ın verdiği örnekle, mektup açmaya yarayan bir bıçağa) indirgemek anlamına gelmez mi? Demek ki, en kesin anlamda içselleşmiş insan yönsemeleri bile, tipin (dolayısıyla, insanın) özünü bütünüyle belirlemiyor. Tipin özünü, bu doğrultuda bir karakteristiğe indirgemek, onu sahihlikten uzaklaştırıyor.

Roman tipini belirleyen aşırı sevgi, aşırı cimrilik, vb. gibi, içselleştirilmiş karakteristik yönsemeler, tipin özüyle mi ilgilidir, yoksa ilineksel (*accidental*) nitelikler midir? Batı romanında bu tipin felsefi temellendirilmesi nasıl yapılabilir? Şimdi bu sorunu ele almak istiyorum.

Romanda Tip Sorunu Üzerine, II

Romanda 'tip' sorununu irdelerken 'verilmiş' tiplerle, 'yaşanmış' tipler arasında bir ayırımdan sözetmiş, 'verilmiş' tipin roman içindeki bütün durum ve edimlerde önceden belirlenmiş bir konumu olduğu anlatmaya çalışmıştım. 'Verilmiş' tip, belirli bir insansal yönsemenin abartılmış bir biçimde ortaya konması olduğuna göre, bu yönsemenin, en son kertede belirleyici olması da kaçınılmaz oluyor. Örneğin, Goriot Baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tip. Goriot Baba'nın bütün durum ve edimlerini, en son kertede, onun bu abartılmış insansal yönsemesi (kızlarına karşı duyduğu aşırı sevgi) belirliyor. Goriot Baba'nın bu anlamda bir gerçeklik kavrayışı getirdiğine kuşku yok. Balzac'ın bu romanını okurken, böyle bir insan olmaz, olamaz diye düşünmüyor, bu yüzden de Goriot Baba tipini gerçeklikten uzak bulmuyoruz. Ama, Goriot Baba gibi 'verilmiş' tiplerin daha başından hangi doğrultuda davranacağını, karşı karşıya kaldığı durumlarda yapacağı seçmeyi, onun bu abartılmış insansal yönsemesinin belirleyeceğini de biliyoruz. Gerçeklik, sahihlik'ten işte bu noktada ayrılıyor. Gerçeklik düzleminde kavranan, ama sahihlik düzlemine kavranamayan bir tip Goriot Baba.

Burada, temel bir felsefi kategori yanlışlığına değinmek gerek. Bu yanlışlık, iki düzlemde gerçekleşiyor: Birincisi, insanın özünü (*essence*), belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye (Goriot Baba örneğinde olduğu gibi, aşırı sevgiye) indirgemek; ikincisi, bu abartılmış insansal yönsemeyi, bütün durum ve edimlerde, son kertede belirleyici kılmak. Bu, doğada ve insanda özün, birbirinden farklı

olmadığı düşüncesini içeren bir felsefi kategori yanlışlığı. Bir kere insan'ın özü, herhangi bir doğa nesnesi (örneğin, ağaç) gibi, belirli bir özelliğe indirgenemiyor. İkincisi, böyle bir özelliğe indirgense bile, bu özellik insanda son kertede belirleyici olmuyor. Aslında Balzac'ın yaşadığı XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da egemen olan felsefi düşünce, Katolik ögeleri içeren bir tür objektif idealizme dayandığı için, Balzac'ın, tip sorununu bu çerçevenin dışında kavraması, elbette sözkonusu olamazdı. Başka bir deyişle, Goriot Baba gibi, Grandet Baba gibi tipleri, Balzac bu düşüncenin varlık ve gerçekliği değişmez, mutlak bir öze bağlayan ideolojik bağlamı içinde kurmak durumundaydı.

Batı romanında 'verilmiş' tipten, 'yaşanmış' tipe geçiş önemlidir ve bu geçişler, felsefe düşüncesinde görülen dönüşümlerle doğrudan bağıntılıdır. Balzac, 'verilmiş' tiplerin romancısıdır. Ama Fransa'da felsefi düşünce, objektif idealizmden (özellikle, doğabilimleri ile insanbilimleri arasındaki ayırım belirginleştikçe) sezgici bir idealizme dönüşürken, 'tip' sorununu da dönüşüme uğratır. Bu dönüşüm, tip sorununu, örneğin André Gide'de ikili bir düzlemde somutlaştırır. André Gide'de tipler, Balzac'ta gözlemlediğimiz ölçüde çizgisel 'verilmiş' tipler değildir. Gide, Fransız düşüncesinin Bergson'la birlikte aldığı dönemeçtedir: Gide'de 'verilmiş' tipler (*Dar Kapı*'daki Alissa) kadar, 'yaşanmış' tipler (*Vatikan'ın Zindanları*'nda Lafcadio) gözlemlenir. Lafcadio'nun özgürlüğünü kanıtlamak için giriştiği nedensiz edimler (*actes gratuits*), onu 'verilmiş' değil, 'yaşanmış' bir tip kılar.

Bu dönüşüm, tipleme açısından Sartre'da düğümlenir: Sartre'da 'tip' sorunu, bütün bütüne ortadan kalkmıştır. Çünkü Sartre, insanın kendi özünü sürekli olarak yeniden kurduğunu düşünmektedir ve bu sürekli değişim içinde, 'verilmiş' tip şöyle dursun, 'yaşanmış' tip bile sözkonusu olamaz. Sartre'ın romanlarının *tiplerden* değil, *karakterlerden* oluşması da buna bağlıdır.

Romanda Tip Sorunu Üzerine, III

Aragon *La Mise à Mort*'da aşağı yukarı şöyle der: 'Tarihsel kişilerin bir gün olumlu kahramanlar, ertesi günse olumsuz karakterler olarak nitelendirilebilmesi olasılığı, gerçekçi roman yazımını olabildiğince güçleştirir.' Belirli bir tarihsel döneme ilişkin gerçekliğin tümüyle bilinmesinden sonra, o dönemin gerçekçi düzlemde yazınsallaştırabileceğini vurgulamak istiyordu Aragon bu sözlerle. Ama bana öyle geliyor ki, Aragon'un değindiği güçlük, roman yazımında 'tipiklik' sorununun, en azından, tarihe bağımlı olduğunu açıklıkla ortaya koymaktadır.

Öyle: Tip, gerçekçi yazının tarihselliğini içeren bir kategori. Lukacs'ı izleyerek tip'i, bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipi olarak tanımlayabiliriz; ya da Adorno'yu izleyerek belirli bir tarihsel dönemin 'diyalektik imge'si olarak... Demek ki tip, roman metnini tarihe, somut tarihe eklemleyen bir dolayım: Gerçekçi roman ancak, ürettiği tiplerle tarihsellik ediniyor. Dolayısıyla, Frederic Jameson'un belirttiği gibi, örneğin bir Balzac karakteri bir sınıfın ya da *kuramsal tarihin* tipiği değil, *belirli* bir tarihsel dönemin, *somut tarih*in tipiği'dir. Jameson, somut tarihin dışında, o tarihe aşkın bir küçük burjuva tipiğinden değil, olsa olsa belirli tarihsel süreçlere tekabül eden farklı küçük burjuva tiplerinden sözedebileceğini vurguluyor. Şöyle diyor Jameson: 'Balzac'da aşkın bir küçük burjuvadan değil, Napoleon'dan Louis-Philippe yönetiminin son günlerine kadar uzanan somut tarihin dönüşümlerine tekabül eden ve örneğin giyim kuşam stilinden evindeki mobil-

yaya, dilinden dünyaya bakışına dek farklı küçük burjuva tiplerinden sözetmek olasıdır'.[1]

Lukacs da romanda tipikliğin, belirli sınıfları temsil eden karakterler olmadığını ısrarla öne sürer. Nitekim Lukacs'tan Jameson'a kadar birçoklarının vurguladıkları gibi tipiklik, çoğu kez, aykırı karakterlerde somutlanır. Lukacs'ın sürekli olarak Balzac ile Zola'yı karşılaştırmakta niye bu denli ısrarlı olduğunu anımsamalı burada: Balzac'ın kahramanları 'romantik abartılarıyla, gerçekdışı groteskliklerivle Zola'nın şematik, ama ilk bakışta gerçekçiliğin amaçların daha uygun gibi görünen karakterlerine oranla çok daha tipiktirler'.[2] Ama abartıyı, tipiklik için her zaman geçerli bir ölçüt de saymamalı. Daha önce de yazdım: Tip'in bireysel (somut) tarihinin 'yaşanmış' bir tarih olması gerekli, 'verilmiş' bir tarih olması değil... Bir karakterin 'verilmiş' olmasından, önceden belirlenmiş olmasını anlıyorum. Belirli bir insan yönsemesi (bir sevgi, bir tutku, vb.) son kertede abartılarak sunulursa, bunun her zaman değilse de, çoğu kez 'verilmiş' bir karakter oluşturduğunu biliyoruz.[3] Bana sorarsanız, örneğin, kızlarına karşı duyduğu sevgiyi son kerteye dek vardıran Goriot Baba, bu anlamda 'verilmiş' bir karakterdir. Abartılmış, evet; grotesk, evet, ama Lukacs'çı anlamda 'tipik' değildir Goriot Baba... Bireysel (somut) tarihi önceden bilinmektedir, neredeyse Hobbes'cu bir karakter... Burada 'verilmiş' olmayı, varoluşçu anlamda, 'özünün varlığından önce gelmesi' anlamında kullandığımı belirtmeliyim. Şunu demek istiyorum: 'Tipik' olanı, salt son kerteye vardırılmış abatmalarda aramamalı. Bu abartmaların, karakteri 'verilmiş' olana dönüştürmesi sakıncası her zaman var. Abartma, karakteri somut tarihin dışına itmemeli. O zaman romanla gerçeklik arasındaki dolayım kurulmamış demektir. Genelde, Jameson'la birlikte şöyle söylenebilir kanısındayım: Örneğin, Zola'da karakterler,

(1) Frederic Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, New Jersey, 1971, s. 195

(2) *a.g.y.*, s. 194

(3) Bkz. Bu kitapta Romanda Tip Sorunu Üzerine, I, II.

önceden 'verilmiş'lerdir. Bu, roman metni ile gerçeklik arasındaki dolayımın somut tarihle değil, soyut kuramla gerçekleştiği anlamına gelir. Zola'nın Doğalcılığını soyut kuramı somut tarihe yeğlemiş olmasında aramalıdır.

Bu bağlamda, örneğin Don Quixote'nin, yıkılmakta olan Feodaliteyi temsil eden bir tip olarak tanımlanamayacağını söylemek bile gereksiz; çünkü somut tarihin dönüşüm süreci, üretim tarzlarını değişmez ve aşkın kategorilerle birebir bağıntı içine sokmaya elvermiyor. Sartre'ın da eleştirdiği budur: Tipleri toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görmek, bu kategorileri değişmez birtakım Form'lara indirgemektir. İdealizmdir bu Sartre'a göre, Platon'culuktur. Özellikle François Mauriac'ı eleştirirken Sartre'ın bunları düşündüğünü biliyoruz. Mauriac'ın *La Fin de la Nuit* romanında romancının kendini Tanrı yerine koyduğunu söyler Sartre: 'Thérèse'in [romanın kahramanı] edimleri, budalaca bir inatla duvara tırmanan bir hamamböceğinin edimlerinden daha fazla ilgilendirmiyor beni.' Mauriac'ın önyazgı (*predestination*) anlayışı, olacak olan herşeyin önceden kestirilebilir olması ilkesine dayanır Sartre'a göre. Dolayısıyla, roman metni gerçeklikten kopar, Thérèse de bir 'tip' değil, 'verilmiş' bir karakter olur. Önceden belirlenmişliğin tipiklik olamayacağını, Sartre da kesinler böylece.[4]

Tipiklik, simgecilik de değildir. Lukacs'ın simgeciliğe yönelttiği eleştirileri yinelemenin yeri değil burası. Ancak şu önemli: Bir durum simgeye indirgendiğinde de somut tarihin anlamı önceden ve dışardan 'verilmiş' olur. Bu bakımdan tip, 'verilmiş'liğin, önceden belirlenmişliğin karşısındadır.

Türk romanında tipiklik sorununu da bu bağlamda irdelemek gerek. Çoğu kez belirli abartıların son kerteye vardırıldığı karakterlerin tip sayıldığına tanık olduk. Örneğin, Orhan Kemal'in Murtaza'sı gibi; ya da Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Halit

[4] J. P. Sartre, *Critiques Littéraires* (Situations 1), Idées, Gallimard, 1947, s. 43-69

Ayarcı'sı gibi. Ama acaba Murtaza'nın ya da Halit Ayarcı'nın, yaşadıkları somut tarihsel sürecin bir dolayımı olduklarını gösteren ipuçları nerede? Oysa çok daha konvansiyonel bir karakter, örneğin *Huzur*'daki Mümtaz ve İhsan birer tiptirler. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı da bir tip romanıdır bence. Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*'sını da unutmamak gerek. İşte bir soru: *Bir Gün Tek Başına*'nın Kenan'ı, 'tipik' bir küçük burjuva mı?

Burjuvazi ve Roman Üzerine

1. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'nın toplumsal tarihi, Burjuvazinin egemen bir sınıf olmak için verdiği savaşımların tarihidir. Burjuvazi bu savaşımlardan yengiyle çıkararak, egemenliğini köklü bir biçimde gerçekleştirdikten sonra, yazında da büyük bir dönüşüm görülür. Bu dönüşüm, özellikle roman alanında ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa romanı, Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle birlikte, ona koşut bir dönüşüm izler. İnsan, Doğa ve Topluma ilişkin somut gerçekliklerin, bu toplumsal tarihin belirlediği bir bilinçlenmeyle kavranması, dönüşümün öne çıkan yanıdır. Roman, toplumsal tarihin yeniden-ürettiği somut gerçeklikleri, roman gerçekliğine dönüştürür.

Batı Avrupa yazınının en büyük romanlarının, özellikle bu dönemde, XIX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmaları rastlantı değil. XIX. yüzyılın ilk yarısı, roman alanında, nitelik açısından olduğu kadar, nicelik açısından da Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle dolaysız bir koşutluk gösterir. Raymond Williams, *The English Novel* adlı incelemesinde,[1] Dickens'in *Dombey ve Oğlu*, Emily Bronte'nin *Rüzgârlı Bayır*, Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*, Anne Bronte'nin *Wild-fell Hall Çiftçisi*, Thackeray'ın *Vanity Fair* gibi büyük romanlarının 1847-1848 yılların arasında yayımlanmış olduğu olgusu üze-

(1) Roymond Wiliams, *The English Novel*, Paladin, Londra, 1974, s. 9

rinde düşünülmesi gerektiğini belirtir. Williams, İngiliz romanının bu önemli yapıtlarının, yirmi ay gibi kısa bir süre içinde, birbiri ardınca yayımlanmış olmalarını, temelde bir 'kentsel kültür' saydığı liberal burjuva ideolojisinin yaygınlık kazanmasıyla açıklıyor. Bu yaygınlık, bir yandan kentsel örgütlenmenin yapısından doğan gereksinmelerden, öte yandan da basım teknolojisinde görülen gelişmelerden dolayı ortaya çıkan bir durum. Nitekim Williams, 1820-1860 yılları arasında İngiltere'de, bir yılda yayımlanan kitapların sayısının 580'den 2600'e yükseldiğini; bu yükselişte romanların satışında büyük bir artışın görülmesinin önemli bir payı olduğunu belirtiyor. Demek ki XIX. yüzyılın ilk yarısı, romanın hem nitelik hem de nicelik bakımından geliştiği bir tarihsel dönem.

Batı Avrupa romanının burjuvaziyle bu bağıntısı, burjuvazinin kendi içindeki dönüşümünü de izler. Alan Swingewood'un *The Sociology of Literature*'ında da belirttiği gibi,[2] XIX. yüzyıl romanının kaynaklandığı değerler, hümanist ve rasyonel değerlerdir; romanlarda insan yaşamı, anlamlı ve yaşanmaya değer olarak sunulur. Romancının yaşam karşısında 'belirsiz' bir tavır takınmasınaysa, çok seyrek rastlanır.

Burjuvazinin dönüşümüyle birlikte, genel anlamda yaşam karşısındaki bu hümanist ve rasyonel tavrı içeren Batı Avrupa romanının da köklü bir değişime uğradığı görülüyor. Artık öne çıkan, yaşamın anlamlı ve yaşanmaya değer olduğu değildir; giderek romancının yaşam karşısındaki tavrı belirsizleşir, sorunsallaşır (Bu, E. Knight'ın, A *Theory of The Classical Novel* adlı araştırmasında sözünü ettiği iki romancı, Stendhal ve Turgeniev, için geçerli; Stendhal'de bu belirsizlik, onun burjuvaziyi egemen bir sınıf olarak kabul etmek istemeyişinden; Turgeniev'de ise, Çarlık Rusyası'nda güçlü bir burjuvazinin yokluğundan; yani Stendhal'de *öznel*, Turgeniev'de *nesnel* koşullardan doğar).

[2] D. Laurenson and A. Swingewood, *The Sociology of Literature*, Paladin, Londra, 1972, s. 207 vd.

2. Klasik burjuva romanındaki dönüşümler bu kadarla kalmıyor. Giderek, romanın özgül bir tür olup olmadığı bile sorgulanıyor artık. Lukacs'ın öngörüsü (Lukacs, 'roman burjuvazinin çöküşüyle birlikte yok olacaktır' diyordu), daha önceden gerçekleşmişe benziyor.

Peki ne oluyor öyleyse romana? Sorgulamaya buradan başlamak gerekiyor.

Önce şu: Batılı romancıların birtakım deneylere giriştiklerini, bu deneyleri sonunda da romanla röportaj, romanla otobiyografi, romanla anı, romanla felsefi deneme[3] arasındaki klasik ve katı sınırların silinmeye, belirsizleşmeye başladığını görüyoruz. Sözgelimi, Oscar Lewis'in *Sançez'in Çocukları*'nı alalım: Roman mı sayacağız *Sançez'in Çocukları*'nı, röportaj mı, yoksa toplumbilimsel bir araştırma mı? Bu tip yapıtlar çoğalıyor gitgide. Doris Lessing'in *Golden Notebooks*'u yayımlandığında George Steiner şunları yazmıştı: 'Bu kitabı ne sayacağımızı bir türlü kestiremiyorum. Roman mı bu, siyasal bir deneme mi, otobiyografi mi, yoksa bir ruh hekiminin notları mı?'[4]

(3) Romanda felsefi deneme arasındaki ayrımın belirsizleşmesine ilk örnek, kuşkusuz, Hermann Broch. Onu, Milan Kundera izliyor. Özellikle *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Kundera Harmann Broch'la başlayan romanla felsefeyi bağdaştırma deneyimini, değişik bir düzlemde gerçekleştiriyor. Kundera romanla felsefe metinlerini bağdaştırmaya, romanı yer yer bir felsefe metni gibi kurmaya girişiyor. Kundera'yla birlikte ilk kez yazınsal metinler ile felsefi metinler arasındaki ayırdedici sınır çizgisi ortadan kalkıyor. Bu, büyük bir dönüşüm.

İkincisi, (aslında, birinciye bağlı) Kundera, Heidegger'den yola çıkarak, günlük yaşamda kullandığımız sıradan sözcüklerin bile, derin bir felsefi soruşturmaya konu edilebileceğini gösteriyor. Roman ilk kez, deyiş yerindeyse, günlük yaşamın felsefesini bu kitapla kavramış oluyor.

Üçüncüsü, kendisi de bir müzikçi olan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni bir tür müzik metni gibi kurmaya çalışmasıdır. Olaylar kronolojik değil, tematik bir diziye birbirlerine eklemleniyor. Bu, roman kompozisyonu açısından da büyük bir dönüşüm. (Bu konuda bkz. George Steiner, Language and Silence, Literature and Post History, Penguin Books, Londra, 1969, s. 342

(4) George Steiner, Language and Silence, Literature and Post History, Penguin Books, Londra, 1969, s. 34

Bunlar yazın'ın işlevinin ne olduğunu sorgulamaya götürüyor. Oscar Lewis, *Sançez'in Çocukları*'nda bir baba ve dört çocuktan kurulu Meksikalı bir ailenin yaşamını banda almıştı. Simone de Beauvoir, Fransa'da düzenlenen bir açık oturumda bu yapıttan sözederken şöyle diyordu: 'Kendi kendime düşündüm: Bize kentlerin, köylerin, değişik çevrelerin, dünyanın birbirinden farklı kesitlerinin gizliliklerini veren *Sançez'in Çocukları* türünden yapıtlar çoğalırsa –ki bu, teknik açıdan olasılık taşımaktadır– yazın'ın bir işlevi kalır mı?'[5]

Unutmamak gerek: Bu dönüşümler kitle iletişim araçları teknolojisinin büyük gelişmeler gösterdiği sanayi-sonrası toplumlarda, başka bir deyişle 'tüketim toplumları'nda gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçları teknolojisinin gelişmesi, klasik burjuva romancısının amaçladığı işlevin, yazındışı olanaklarla da gerçekleşebileceğini göstermiştir.

3. Türk romanının ise bu dönüşümlerden geçtiğini önesürmek zordur. Söylemek bile gereksiz: Türk romancısının yaşam karşısındaki tavrı, kendine ve Dünyaya ilişkin gerçeklikleri kavrayış tarzı, 1950'lere gelinceye değin belirli bir sınıf söyleminden uzaktır. 1950'lerden sonra görülense şudur: Türk romanı Batı'da Tarihle Roman arasındaki bağıntıların ardzamanlı dönüşümünden geçmeden, bu dönüşümleri *aktarmak*la yetinir. Balzac, belirli bir tarihsel dönemin romanını üretir, Gide bir başka tarihsel dönemin, Robbe-Grillet bir başka tarihsel dönemin... İngiltere'de burjuvazinin dönüşümü, bir tarihsel dönemde Dickens'i, bir başka tarihsel dönemde ise Joyce'u çıkarır. İngiltere'de toplumsal tarihinin dönüşümü, Dickens'ın Joyce'den *önce* Fransa'da toplumsal tarihin dönüşümü ise Gide'in Robbe-Grillet'den *önce* gelişini belirler. Oysa, Türk yazınında durum farklıdır: Yaşar Kemal'le Oğuz Atay, örneğin, eşzamanlı olarak ortaya çıkabiliyorlar, aynı tarihsel dönemde roman üretebiliyorlar. Bununsa anlamı şu: Türk romanının bir tarihi yok...

[5] Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun: *Que Peut La Littérature?* 10/18, Paris, 1965, s. 75

Türk Romanında Bürokrasi İle Hesaplaşma

Cumhuriyet tarihimizin büyük siyasal dönüşümlerini konu alan romancıların, bu dönüşümleri temellendirirken ortaya koydukları tiplerden bazıları özellikle önem taşıyor. Bunlar, büyük siyasal dönüşümlerin temelindeki gerçekliği, somut bir *bütün* olarak kavrayamayan, ya da kavramamakta direnen 'bürokrat' tiplerdir. Yaşanan somut bütünün yorumlanmasını, bu bütünün ancak bir bölümünü kavrayarak eksik, tek yanlı ve çarpık bir biçimde yapan 'bürokrat' tiplerin belirgin nitelikleri, onların ideolojik dönüşümler karşısındaki trajik durumlarıdır. Bu trajik durum, Lucien Goldmann'ın deyişi ile, 'bir yandan yaşanan gerçeği, bir yandan da bu gerçeği tarihsel olarak değiştirmeyi reddetmekten'[1] doğuyor. Başka bir deyişle, bürokrat tiplerin trajik konumları, hem siyasal dönüşümleri olumsuzlamak, hem de bu dönüşümlerin bilimsel olarak temellendirilmesine karşı koymaktan ileri geliyor.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde gözlemlenen dönüşümlerin temelindeki geçekliği bir bütün olarak kavrayamadıkları için, bu tür bir trajik konumda bulunan bürokrat tiplerin iki somut örneğini, Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı*'ndaki Ramiz Hoca'da ve Samim Kocagöz'ün *İzmirin İçinde*'sindeki emekli albay Nafiz Tınaztepe'de görüyoruz. *Yol Ayrımı*'nda Ramiz Hoca, Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmış, bu sa-

(1) Lucien Goldmanın, *The Hidden God*, Routledge, Kegan and Paul, Londra, 1975, s. 142-150

vaşta yedeksubay olarak çarpışmış, Cumhuriyetin kurulmasından sonra da yaşamını lise öğretmeni olarak sürdürmüş bir Kuva-yı Milliyecidir. *Yol Ayrımı*'nda Kemal Tahir, 1930'larda, Serbest Fırka'nın kuruluşuna ilişkin politik dönüşümü temellendirir. Ramiz Hoca 'bütün eski Kuva-yı Milliyeciler gibi' Serbest Fırka'nın kuruluşuna 'önceleri hiç önem vermemiş'tir; 'Fethi Bey de yabancı değil'dir; 'büyüklerimiz bizden iyisini bilmez mi? Bir gereği olmasa elbet kurulmaz Serbest Parti... Demek vardır yararı!' diye düşünmektedir:[2] 'Fakat günler aylar geçip İzmir'deki kanlı olaylarla işin danışıklı döğüşe sığmayacağı anlaşılınca, Ramiz Efendi de öteki Kuva-yı Milliyeciler gibi kendisini toparlamak için 'n'oluyoruz' diye davranmaya' çabalar: 'Orta halli esnafların, fukara takımının Halk Partisi'ne bu kadar düşman olmaları, Ramiz Efendi için akıl alır bir şey değildi. Bütün gerçek Kuva-yı Milliyeciler gibi, bir tek soruya sarılmıştı Ramiz Efendi de sımsıkı... 'Millet' ne istiyordu kurtarıcılarından, hem de kurtarılan gâvur İzmirliler neyi alıp veremiyordu? Anadolu'da particilik yüzünden yaralananlar, hattâ ölenler vardı. Millet ikiye bölünmüş, Cumhuriyetten sonra güçlükle kurulan devlet düzeni, iç güven, kısası, birlik, silinip süpürülmüştü (...) Delirmek işten değildi'.[3]

Ramiz Hoca'nın '*milletin ikiye bölünmüş*' olmasının altında yatan somut gerçekliği kavrayamamaktan ilerigelen bu ideolojik tavrı, gerçekte, Kemalist ideolojinin ulusun sınıf gerçekliklerine göre ayrışımını reddeden bölünmezliği ilkesine dayanır ('İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kütleyiz.') Ramiz Hoca, bir yandan Serbest Fırka'nın getirdiği politik dönüşümü kesinlikle olumsuzlarken, bir yandan da umut bağladığı Halk Fırkası'ndan yavaş yavaş kopmaktadır. Ona göre, Halk Fırkası'nda bir 'toparlanma' belirtisi yoktur; orada da sorumlular 'yalan dolanla, palavrayla işleri idareye' çalışmakta, 'gerçeği görmemek için âdeta gözlerini sımsıkı' yummaktadırlar. Kemalist ideolojinin siyasal örgütü olan Halk Fırkası'ndan da umudu kesmek üze-

[2] Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*, Sander Yayınları, İstanbul, 1971, s. 145
[3] *Ibid.*

re olan Ramiz Hoca, şaşkın ve küskündür. Eski bir Kuva-yı Milliyeci olarak, onun için, Halk Fırkası'ndan başka bir seçenek sözkonusu değildir; ama bu yozlaşmış durumuyla Halk Fırkası da bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Ramiz Hoca'nın içinde bulunduğu trajik konumu, bu ikili ve çelişik ideolojik yönseme belirler.

Serbest Fırka deneyi, gerçekte, egemen bürokrat çevrelere bağımlı olarak gelişen bir tür çarpık burjuvalaşmaya (ki Kemal Tahir, Falih Rıfkı Atay'ın *Çankaya*'sında kullandığı deyimle, bu eğilimi 'aferizm' olarak nitelendirmektedir) karşı bir tepki özelliği taşır. Bu tepki, bürokrat çevrelere bağımlı olarak kendine bir yol açmaya çalışan burjuvaziyi, bürokrasiye bağımlı olmaktan çıkarmak; bürokrasiden tikel ve somut ilişkiler kurarak yararlanmak yerine, bunu, bürokrasiye bütünüyle elkoyacak tümel ve soyut bir ilişkiye kaydırmak doğrultusundadır.[4] Kısaca söylemek gerekirse, Serbest Fırka deneyi, bürokrasiye bağımlı bir burjuvaziden (*'aferizm*'den), liberal (*'laissez-faire*'ci) bir burjuvaziye geçişin, politik düzeyde örgütlenmesi anlamını içerir. *Yol Ayrımı*'nda bu gerçekliği kavrayan gazeteci Murat olur. Ramiz Hoca'nın oğlu Kadir'le konuşurken şöyle diyecektir gazeteci Murat: 'Bana lâzım olan hürriyet, Fethi Bey'in getireceği hürriyet değil. Bu hürriyet, bırakınız yapsın, bırakınız geçsin hürriyeti'.[5] Murat konuyu biraz daha açacak ve Serbest Fırka deneyinde 'aferistler takımı'nın rolünün

(4) Bu konuda bkz. Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, SBF Yayınları, Ankara, 1969. Prof Mardin 'aferizm'i, Osmanlı 'arpalık'(prebendiel) sisteminin bir devamı saymakta ve şöyle demektedir: 'Bu devam dolayısıyladır ki, bazı yazarlar Türkiye Cumhuriyeti'nin iktisadi siyasetini yeni kurulan burjuva sınıfına yardım etmiş olarak değerlendirirler. Aslında bunu (...) üç ayrı süreçte toplamak mümkündür: 1) Devlet katında olan kimseler, devletin iktisadiyata bankalar, demiryolları yoluyla girmiş olması dolayısıyla iş hayatına kolaylıkla atılabiliyorlardı 2) İş adamları, salt iş adamı olarak, devletten bir yardım görmeden, ona kapıları açtırmadan iş yapamıyorlardı. Bundan dolayı rüşvet imkânları açıktı. Nihayet 3) Devletin kendisi memleketin iktisadi yapısının hâkim noktalarını bir müddet sonra eline almaya başladı. İş hayatının bu şekillenişi çok garip bir şekilde Osmanlı İmparatorluğu'nda gördüğümüz davranışları hatırlatmaktadır' (s. 118).

(5) Kemal Tahir, *a.g.y.*, s. 110

büyük olduğuna değinerek 'bence bu hürriyet, madrabazların devleti ele geçirmek atılımı hürriyetidir. Eşkiya hürriyeti...' diyecektir. Gerçekliği somut olarak kavramasına karşın, gazeteci Murat bunu salt empirik bir gözlem olarak değerlendirdiği, bilimsel bir çözümlemeye gidemediği için, bir *bütün* olarak kavrayamamakta, Ramiz Hoca'nın içinde bulunduğu trajik konumu o da paylaşmaktadır.

Yol Ayrımı'nda Ramiz Hoca'nın Serbest Fırka karşısındaki trajik durumunu, Samim Kocagöz'ün *İzmirin İçinde*'sinde, ondan otuz yıl sonra, ama bu kez Demokrat Parti karşısında, emekli albay Nafiz Tınaztepe yaşayacaktır. Burada dikkate değer olan, her iki tip'in (Ramiz Hoca ile Nafiz Tınaztepe'nin) Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmış dürüst ve edremli eski subaylar olmalarıdır. 1950'lerin emekli albay Nafiz Tınaztepe'si tıpkı 1930'ların Kuva-yi Milliyeci'si Ramiz Hoca gibi, siyasal bölünmenin niteliğini eksik ve tek yanlı olarak kavramakta, çözümünü bürokratik ideoloji doğrultusunda yapmaktadır. Ramiz Hoca'nın 'milletin' Serbest Fırka ile Halkçılar arasında 'ikiye bölünmüşlüğünü' kınaması gibi, albay Nazif Tınaztepe de ulusun Demokratlarla Halkçılar arasında 'ikiye bölünmüşlüğünden' yakınacaktır. Tınaztepe şöyle der: 'Osmanlı'dan beri bürokratlar, onların emrindeki küçük memurlar, halkı ezmiştir. Atatürk, elinden geldiğince halka yaklaştı, halka kendini sevdirdi. Onun ölümünden sonra Osmanlı yöneticiliği yeniden hortladı: Atatürk'ün, 'İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kütleyiz!', 'Sen, ben yokuz, bir varız!' 'Köylü memleketin efendisidir' gibi sloganlarını alaya aldılar. Yüklendiler halkın üstüne. İsmet Paşa'nın günah hanesine bunu da yazacağız... E, ne oldu sonra? Menderes, kurnaz adam, halkın bu bürokratlara karşı ezilmişliğini istismar etti. Özgürlükle, saygısızlıkla çorba edip, halkı kışkırtan esnafın önüne koydu. Halkı oy için sömürmek, özgürlüğün adına saygısızlık demekle mümkün oldu. Oysa bizim halkımız birbirini sever, sayardı. Ne oldu sonunda, köylerde Demokratların kahvesi, Halkçıların kahvesi diye insanlarımızı ikiye böldü'.[6]

[6] Samim Kocagöz, *İzmir'in İçinde*, Sinan yayınları, İstanbul, 1973 s. 223

Samim Kocagöz'ün ustalıkla sergilediği emekli albay Tınaztepe tipi, yukarıda yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı gibi, tipik bir bürokrattır. Albay Tınaztepe Osmanlı bürokrasisini eleştirirken, bürokrasiye karşıymış gibi görünen, gerçekte, politik düzlemde partilere bölünmeyi bile hoşgörüyle karşılamayan tipik, tek partici bürokrat ideolojiden yanadır. Ama o, bunun bilincinde değildir. Tınaztepe, Ramiz Hoca gibi CHP'den umudu kesmiş gibidir; o da CHP'yi Kemalist ideolojinin politik örgütü olduğu için bir *seçenek sayma*, ama Kemalist ideolojiden ödün verdiği için de *seçenek saymama* gibi trajik bir çelişkiyi sürdürür. Demokrat Parti'nin getirdiği siyasal dönüşümü kavrayamaz bu yüzden.

Oysa Demokrat Parti, 1930'larda, altyapıda Serbest Fırka'nın eksik bıraktığı dönüşümü gerçekletirmiş. DP iktidarı ile aferizmden liberal kapitalizme geçilmiştir. Prof. Şerif Mardin'in Cumhuriyet yöneticilerince 'sosyal bir tip' olarak benimsenmediğini belirttiği[7] tüccar tipi, DP yönetiminde gelişip serpilme olanağını bulmuş; liberal burjuvazi ağırlığını duyurur olmuştur. *Yol Ayrımı*'nda Ramiz Hoca 'orta halli esnafın' Halk Fırkası'na karşı Serbest Fırka'yı desteklemesini, *İzmirin İçinde*'sinde albay Tınaztepe 'esnafın' halkı kışkırtmasını olumsuz birer gelişme olarak eleştirirken, tüccarı 'sosyal bir tip' olarak benimsemeyen bürokrat ideolojiyi bir başka yönden somutlamış olurlar. Oysa Demokrat Parti ile birlikte egemen güçler arasına girmiş olan liberal burjuvazi de, 1960'lara doğru büyük ve hızlı değişimler yaşamaktadır. Bu dönem, burjuvazinin tabakalaştığı ve tekelci sermayenin hızlı oluşumunun gerçekleştiği yıllardır. *İzmirin İçinde*'de burjuvazinin bu tabakalaşmasını, iki tüccar kardeş, Hidayet ve Hamdi Koryürek tipleştirir. Hamdi Koryürek'in şirketin iç, Hidayet Koryürek'in de şirketin dış işleriyle uğraştıklarının vurgulanması, rastlantısal değildir. Hamdi Koryürek burjuvazinin 'babadan dededen nasıl gördüyse' öyle ticaret yapan Anadolu tüccarı kesimini, Hidayet Koryürek ise tekelci sermayeye dayalı batıcı, liberal kesimini tipleştirir.

[7] Şerif Mardin, *a.g.y.*, s. 116

Yol Ayrımı ile *İzmirin İçinde*, gerçekte, birbirini bütünleyen iki roman gibi görünüyor. Bu iki roman, Türkiye'de kapitalistleşmenin geçirdiği dönüşümleri (aferizm'den sanayi burjuvazisine) vurguladıkları kadar, bu dönüşümler karşısında değişmeyen ve değişmemekte direnen bürokrat ideolojiye karşı getirdikleri eleştirel tavırla da birbirlerini bütünlerler.

Romanda Türk İnsanı Sorunu

Bundan bir süre önce ünlü bir eleştirmecinin, bir toplantı sırasında şöyle bir konuşmasına tanık oldum: 'Bay X'in romanları, çağımız Türk insanının umutlarını ve korkularını dile getirdikleri için büyük romanlardır'. Doğrusunu söylemek gerekirse beni yadırgattı bu yargı; anlayamadım ünlü eleştirmecinin ne demek istediğini. Gerçi son yıllarda bazı romancılarımızın, işledikleri roman tiplerinde 'Türk insanı'na yöneldikleri, 'Türk insanı'nın araştırılması ve böyle bir tipin temellendirilmesi konusuna eğildikleri öne sürülmeye başlanmış; 'Türk insanı' tipinin öz kaynaklarımıza dönmekle yaratılabileceği söylenir olmuştu. Ama gerçekten böyle bir tip, bir 'Türk insanı' prototipi yaratmanın olasılığı var mıdır? Türk insanı korkuları, umutları, sevinçleriyle, sözgelimi bir Fransız insanından değişik nitelikler taşıyor mu? Umudun, korkunun, sevginin kaynağı ve nesnesi değişebilir ama, öz'ü, insan gerçeğine vergi olan öz'ü değişebilir mi?

Ama insanı belirli bir toplumsal sınıfa bağlı bir kişi olarak düşünürsek, elbette iş değişiyor. Gene de ben bu anlamda, bir 'Türk köylüsü', bir 'Türk emekçisi', bir 'Türk memuru' tipinden bile söz açmanın olasılık taşımadığını söyleyeceğim. İnsanın bağlı olduğu toplumsal sınıf, onun umutlarının ve korkularının kaynağını ve nesnesini belirler. Çehov'un *'Memurun Ölümü'* öyküsündeki Çerviakov tipini ele alalım. Tiyatroda aksırıp, ön sırada oturan sivil generalin üstünü başını berbat edince, özür dilemek için ne yapacağını bilemeyen ödlek 'küçük memur'un gülünç olduğu ölçüde patetik öykü-

südür bu. Çerviakov'un saplantıya dönüşen korkusunun kaynağını, katı bir bürokrasi düzeninin o düzene bağlı bir küçük memurun bilinçdışında baskılanan işleyişinde aramak gerekir. Çerviakov'un kuruntuları, bir yandan bürokrasinin akıldışı (*irrationnel*) niteliğini, öte yandan da bunun bilinçdışında baskılanmasını temsil eder. Bir tip olarak Çehov'un Çervinkov'u da, Dostoyevski'nin Yeraltı İnsanı da, Kafka'nın *Şato*'sundaki Bay K. da, bürokrasinin küçük memurun bilinçdışında baskılayarak oluşturduğu korkunun, birbirinden değişik bir biçimde ortaya çıkışını gösterirler. Çerviakov'da bu korku saçma bir kuruntu, Dostoyevski'nin *Yeraltı İnsanı*'nda güçsüz ve yılgın bir başkaldırma, Bay K. da ise –Lukacs'ın deyimiyle– 'varlığı yöneten hiçliğin bir yansıması' olarak belirlenir. Bu insan tiplerinin tümünde korkunun kaynağı, bürokrasi düzenidir. Ama gene de birbirlerine benzemezler bunlar; –herbiri ayrı tip'lerdir...

Durum böyleyken bir 'Türk insanı' tipinden söz etmek bir soyutlama olmuyor mu? Belirli bir toplumsal sınıfın kişileri bile, o sınıfın 'ideoloji'sinin bilinç düzeyine çıkabilen yanları ile ayrı birer insan tipi oluştururlarken (Çerviakov, Yeraltı İnsanı, Bay K.), nasıl oluyor da, birbirinden farklı toplumsal sınıfların dışında ve üstünde bir 'Türk insanı' tipinden söz edilebiliyor? Nitekim belirli bir toplumsal sınıfa bağlı insanların, bu sınıfın 'ideolojisi'nin bilinç düzeyine çıkabilen yanları ile bir tek tip oluşturmadıkları gerçeği Stalin'ci estetiği tedirgin etmiş ve 'olumlu tip' adı altında emekçinin dışında ve üstünde ayrı bir kategori 'icad etmek' gereği duyulmuştur.

'Olumlu tip' gibi, 'Türk insanı tipi' adı altında yeni bir insan kategorisini yapay olarak zorlamak, bana Prof. Gilbert Ryle'ın 'kategori yanlışlığı' olarak adlandırdığı durumu anımsattı.[1] Birey olarak insanların dışında ve üstünde bir 'Türk insanı', bir 'Fransız insanı' tipi önermek, –Prof. Ryle'ın verdiği örnekle– bir üniversitenin fakültelerini, sınıflarını, okuma odalarını, v.b. gezen birinin 'bütün

[1] Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Peuguin Books, 1966, s. 18 vd.

bunları gördüm ama, Üniversitenin kendisini göremedim, nerde Üniversite? Ben onu görmek istiyorum' demesine benziyor. Nasıl ki fakültelerin, sınıfların, okuma odalarının v.b. dışında ve üstünde üniversiteyi aramak boşuna bir çabaysa, birey olarak Türk insanlarının dışında ve üstünde soyut bir 'Türk insanı' tipi aramak, o ölçüde çıkmaz bir yoldur; böyle bir insan tipi yoktur çünkü.

Bir romancı için önemli olan, 'Türk insanı' tipini ya da 'olumlu insan' tipini temellendirmek değildir. Bir kategori yanlışlığının sonucu olmaktan ötede bir anlam taşımayan bir tip nasıl temellendirilir? Romancının gerçek ödevi, 'insan' tipi yaratmak olmalıdır. Homeros da, Balzac da, Tolstoy da, Dostoyevski de, Gidé de, Camus da 'Yunan insanı', 'Rus insanı', 'Fransız insanı'nı değil, sadece 'insan' tiplerini yarattıkları için süresizlik kazanmadılar mı? Burada Lukacs'ın, bilgelik dolu şu sözlerini anımsıyorum: 'Bütün insan'ın temsili ancak tip yaratmakla olur. Bu da, öznel insan ile (*l'homme privé*) ile toplumsal insan (*l'homme publique*) arasındaki kopmaz ilişkilerin var olduğunu kabullenmek demektir'.[2]

[2] Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme Français*, Pettie Collection Maspero, 1967, s. 12

Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, I

György Lukacs, *Tarihsel Roman* adlı büyük yapıtında, Sir Walter Scott'la başlayan tarihsel roman geleneğinden sözederken, bu eski ve klasik tarihsel romanların 'bugünün (şimdinin) somut tarih öncesini' gösterdikleri için 'tarihsel' sayıldıklarını belirtiyor. 'Buna karşılık çağdaş bazı romancılara gelince,' diyor Lukacs, 'bunlar, bugünün somut tarih öncesini değil, bugünkü sorunların tarihsel yansımalarını yazıyorlar'; başka bir deyişle 'bugün bizi uğraştıran problemlerin soyut tarih öncesini yazıyorlar'.[1]

Lukacs'ın bu sözleri, romanda ideolojik içeriğin hangi durumlarda tarihsellik kazanabileceğini göstermesi açısından önemli. Bu yüzden de onun eski ve yeni tarihsel roman arasındaki ayrımı ortaya koyan savı üzerinde durmak gerekiyor. İlkin, '*bugünün somut tarih öncesi*' kavramından neyin anlaşılmak istendiğini belirtmek zorunlu. Bugünün somut tarih öncesi, Lukacs'a göre, insanın pratik ve günlük yaşam içindeki etkinliğinde belirir. Bugünün somut tarih öncesi, romanda insanı bir 'nesne' olarak değil, bir 'özne' olarak, dahası, etkin bir özne olarak konumlandırmak demektir. Lukacs, Gustav Regler'in *Tohum* adlı romanını örnek gösteriyor. XVI. yüzyıl Alman köylü ayaklanmalarını işleyen bu romanda, ayaklamanın önderlerinin köylülerle kurduğu ilişkileri çözümleyen Lukacs şöyle di-

(1) György Lukacs, *The Historical Novel*, Penguin Books, Aylesbury, 1969, s. 16

yor: 'Ayaklanmanın savunucuları ve önderleri olarak, roman kişilerinin köylülerle kurdukları ilişkilerde, ezilen köylülüğün acıları da ortaya konur. Ama bu acılar sürekli olarak devrimci propagandanın *nesneleri*, ya da devrimci taktiklerin *sorunları* olarak gösterilir. [Oysa] propaganda ve taktikler, ezilen ve sömürülen köylülüğün yaşamından çıkarılamazlar'.[2]

Görülüyor ki Lukacs, günlük pratik yaşam içindeki insanın yerine, bir idea'yı koyarak tarihsel romana başlamanın, bugün bizi uğraştıran sorunların soyut tarih öncesini verdiği kanısındadır. Buna karşılık, örneğin Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının, gene Lukacs'a göre, somut tarihten, ya da insanın somut tarih öncesinden çıkarak ortaya konulmuş bir 'tarihselliği' vardır. Lukacs, bu tarihselliği, *Savaş ve Barış*'ın kişilerinin zihinsel ve pratik etkinliklerinde buluyor. Somut tarihsel bir olgunun (örneğin, Fransız Ordularının Rusya'yı işgalinin), roman karakterlerinde gerçekleştirdiği durumlar birbirinden farklıdır: İşgalin roman karakterlerinin yaşamında meydana getirdiği dönüşümler, onların duygularında dilegelir. 'Örneğin', diyor Lukacs, 'Borodino Muharebesinden önce Bolkonski ile Bezukov arasındaki konuşmada Bolkonski'nin kuramsal düşünceleri bile, onun öznel duygularının genelleştirilmesinden başka bir şey değildirler'.[3] Öyleyse şu: Tarihsel romanda, bugünün somut tarih öncesi, ancak, insanın somut ve pratik etkinliği bağlamında gerçeklik kazanıyor. Romanda, insan etkinliğinin yerine soyut kuramların konulması, bireysel etkinliğin yerini soyutlamaların alması, romanın gerçek tarihselliğini saptıran, bozan, değiştiren bir yaklaşım oluyor.

İşte bu bağlamda, Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanının, bugünün somut tarih öncesini içermesi bakımından gerçek bir tarihsel roman olduğunu söyleyebiliriz sanıyorum. *Sultan Hamid Düşerken*'in tarihselliği, onun Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü oluşturan siyasal ve toplumsal koşulların soyut ve

(2) *a.g.y.*, s. 358
(3) *a.g.y.*, s. 346

kuramsal olarak temellendirilmesinden ileri gelmiyor. Kuşkusuz, romanın tarihsel bağlamı budur. Ama Nahid Sırrı Örik, II. Meşrutiyetin ilânından Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişine kadarki dönemde yeralan toplumsal ve siyasal gelişmeleri, tıpkı Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında yaptığı gibi, roman karakterlerinin bilincinde meydana getirdiği dönüşümlerin içine yerleştiriyor; bu dönüşümlerin bireyin duygularında öznelleşmesini öneçıkarıyor. Mehmet Şahabettin Paşa'nın, bir İttihad ve Terakki hükümeti olasılığından duyduğu korku ve tedirginliğinin karşısına, Paşa'nın bu tehlike savuşturulduktan sonraki iktidar tutkusunu koyarak, bu duygusal dönüşümü ülkedeki nesnel siyasal ve tarihsel koşulların dönüşümünü temellendirmekte kullanıyor. Burada soyut bir çözümleme değil, somut bir temellendirme var. Nahid Sırrı, toplumsal ve politik dönüşümlerin çok hızlı ve dengesiz bir gelişme gösterdiği bu tarihsel dönemi Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve binbaşı Şefik Bey'in birer tarihsel özne (sujet) olarak gösterdikleri somut etkinliklerde, onların duygu, davranış ve edimlerinde ortaya koyuyor. Bu politik dönüşüm yoğunluğu içinde Mehmet Şahabettin Paşa'nın kızı Nimet'in bir *roman karakteri* olmaktan çıkıp bir *roman tipi*ne dönüşmesine tanık oluyoruz. Bu, Nahid Sırrı Örik romanının gerçekten büyük bir tarihsel roman olduğunun ayırdedici özelliği. İki Meşrutiyet arasında doğmuş, kimlik oluşumu Abdülhamid'in mutlak egemenliği süresinde tamamlanmış olan Nimet, politik olayları Abdülhamit yönetiminin getirdiği normlar bağlamırda kavramaya alışmış olan Nimet, II. Meşrutiyet'le birlikte politik yaşamın içinde etkin bir rolü benimsemeye başlıyor. İki Meşrutiyet arası politik yaşama, sadece babasının anlattıklarıyla pasif ve dolaylı olarak katılmıştır. Kuralları Abdülhamid'çe saptanmış bir politik ortamda, eski deyimle kuvve'den fiile çıkmamış, çıkmasına da olanak bulunmayan tutkuları, Nimet'i II. Meşrutiyet'in günden güne değişen politik koşullarda, özellikle de Şefik Bey'le evlenmesinden sonra, korkunç ve çılgınca bir iktidar özlemine itecektir. Nahid Sırrı Örik, kuralları belirlenmiş somut bir tarihsel dönemden sürekli değişen somut bir tarihsel döneme geçişi, Nimet'in (somut) bireysel tarihiyle temellendirir.

İki Meşrutiyet arası dönemde sıradan, âlelade ve herhangi bir paşa kızı olan Nimet, bu somut tarih içinde, akılalmaz ölçüde tutkulu ve hırslı (kocasını Abdülhamid'den sadrazamlık istemeye sevkedecek kadar) bir Balzac ya da Dostoyevski tipine dönüşür.

Birkaç hafta öncesine kadar Rumeli'de bir binbaşı olan Şefik Bey'in, Abdülhamid'den sadrazamlık istemeye varan bu cüreti, tikel bir olgu değil kuşkusuz: Nahid Sırrı Örik, binbaşı Şefik'in, gene birkaç hafta öncesine kadar hayal edilmesi bile olanaksız bu isteği gerçekleştirmeye kalkışmasıyla bugünün somut tarih öncesini verir. Bu bakımdan roman, ikinci Meşrutiyetin tarihsel bağlamını aşarak bugüne kadar gelir. *Sultan Hamid Düşerken*, Lukacs'ın deyişiyle bugünün sorunlarını, 'tarihi, dekoratif bir gereç kullanarak değil, bu sorunun somut tarih öncesini ortaya koyarak' temellendirir.

Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, II

Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*'ini çözümlerken, romanın somut bireysel tarihler üzerine kurulduğunu, belirli bir dönemde yaşanan nesnel ve toplumsal dönüşümlerin, bu somut bireysel tarihler bağlamında ortaya konulduğunu belirtmiştik. Bu somut bireysel tarihler, romanın kuşattığı tarihsel dönem (II. Meşrutiyetin ilanı ile Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişi arasındaki dönem) içindeki dönüşümlerin ideolojik temelini de ortaya koyuyor. Nahid Sırrı Örik, roman kişilerinin somut bireysel tarihlerini toplumsal dönüşümün soyut ve nesnel ideolojik yapısıyla bütünleştiriyor. Somut bireysel tarihi kuran insansal ilişkilerin, bu ideolojik yapılarla belirlendiğini gösteriyor. Böylece romanda somut olanla soyut olan bir bütünlük kazanıyor.

Bu yaklaşımın tipik örneğini romanın sonlarına doğru, II. Abdülhamid'in, Şefik Bey'e karşı takındığı tavırda görmek olanaklıdır. Karısı Nimet'in ısrarı üzerine sadrazamlık istemeye gelen Şefik Bey'e karşı II. Abdülhamid, bunun, bir yandan İttihatçılar tarafından düzenlenmiş bir 'danışıklı döğüş' olabileceğinden kuşkulanırken (çünkü Şefik Bey, eski bir İttihatçıdır.), öte yandan 'bir türedinin tahakkümü altında saltanat sürme' anlamına geleceğini düşünmektedir. Burada II. Abdülhamid, deyiş yerindeyse, bir tür *aristokratik onurluluk* bağlamında gösteriliyor. Şefik Bey gibi, 'ne idüğü belirsiz' birinin 'hakikaten samimi olup taht ve tacını muhafaza edeceğine katî bir emniyet duymuş olsaydı bile' II. Abdülhamid, 'karşısına çıkan bu son fırsatı yakalamak cesaretini' kendinde bulacak de-

ğildir; çünkü 'bir türedinin [Şefik Bey'in] tahakkümü ve minnetleri altında saltanat sürmek çok acı, altmış altı senelik bir ömürden ve otuz üç senelik bir saltanattan sonra dayanılmayacak kadar acı bir şey' olacaktır.

Nahid Sırrı Örik, II. Abdühamid'in yaptığı bir seçmeyi (Şefik Bey'e sadrazamlık vermeyi reddetmesini), aristokratik onurluluk bağlarını içinde gösterirken, sultanın ideolojik konumunu da belirlemiş oluyor. Daha doğru bir deyişle, II. Abdülhamid'in ideolojik konumu, Şefik Bey'le yaptığı konuşmada, *kendiliğinden* beliriyor. Nahid Sırrı Örik bu konuşmayı, salt diyalogla vermiyor. II. Abdülhamid'in sözleri, o sırada aklından geçen düşüncelere koşut olarak verilirken, düşünceyle söz arasındaki karşıtlık vurgulanmış oluyor. Şöyle de diyebiliriz: Nahid Sırrı, II. Abdülhamid'in, Şefik Bey'in sadrazamlık isteği karşısında duyduğu, ama söz'le dışlaştırmadığı ruhsal durumunu (öfke, kuşku, acı), bir tür betimleme gibi kullanıyor. Bu durumların bir 'betimleme' özelliği taşıması da, onların dışlaştırılmamış olmalarıyla sağlanıyor. Bu da duygulara, âdeta bir nesne işlevi yüklüyor; duygular nesneleşerek, II. Abdülhamid'i, *dışardan* betimleyen bir özellik kazanıyor. Öfkenin sözle ya da edimle dışlaştırılmamış olmasının sağladığı bir anlatım kipi bu.

II. Abdülhamid gibi, romandaki öteki tiplerin ideolojik konumları da karşı karşıya bulundukları durum ve eylemlerden kendiliğinden çıkıyor: Mehmed Şahabettin Paşa, romanda, geleneksel Osmanlı bürokrasisinin son dönemini tipleştirir. Bu dönemde 'nâzırlar ve devlet kademelerindeki yüksek mevki sahipleri büyük şirketlerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki şubelerinin idare meclislerine dahil olmadıkları zaman bile, bu şirketlerin simsarları durumundadır. Mesela Harbiye Nâzırı M. Rıza Paşa servetini Krupp'la olan ilişkilerine borçludur; Hariciye Nâzırı Noradungyan Efendi, Osmanlı Bankası'na bağlı genel sigorta şirketinin idare meclisi başkanıdır. Padişahın şahsi kâtiplerinden Nuri Bey tütün rejisinin idare meclis üyesidir. Sadrâzâmlık mevkiini işgal etmiş bir Sait Paşa, Beyazıt-Şişli arasındaki tünel inşaatının imtiyazını bir Alman şirketine vermek için, Deutsche Bank'tan 15 bin Osmanlı altını rüşvet istemektedir. Padi-

şahın bütün yakınları ve Saraya girmiş kişiler de, aynı şekilde ülkede faaliyet gösteren yabancı sermayeli şirketlerde şu ya da bu ölçüde yüksek mevkiler işgal ederler'[1] Binbaşı Şefik Bey'in ideolojik konumu, onun iradesiz ve oportünist kimliğiyle vurgulanır. Öte yandan, Şefik Bey'in Mehmet Şahabettin Paşa tarafından verilen mücevher işlemeli sigara tabakasını reddetmesi, daha sonra Nimet'le evlenerek daha büyük bir servete konma amacıyla açıklanmaktadır ki, Nahid Sırrı Örik bu sigara tabakasını, romanda bir im olarak kullanır: Talât Bey'i yemeğe çağırdıkları gece, Şefik Bey bu tabakayı cebinden çıkararak karısına sigara tutacaktır. Sigara tabakası, burada, Şefik Bey'in, artık yüksek Osmanlı bürokrasisi içinde yer aldığını imlemektedir. Okur bu sigara tabakasının Mehmet Şahabettin Paşa'ya, bir yabancı ülkeye sağlanan ayrıcalık üzerine verildiğini bilmektedir ve bununla eski İttihatçı Şefik Bey'in de Osmanlı bürokrasisinin ideolojisiyle bütünleştiği anlatılmak istenir.

Sultan Hamid Düşerken'in sorunsalı İttihad ve Terakki ile geleneksel Osmanlı bürokrasisi arasında gerçekte bir fark olmadığıdır. 'İttihad ve Terakki Cemiyeti'yle ordu, yavaş yavaş, ihtiyatla eski bürokrasinin yerini alacak ve emperyalizm karşısında selefiyle aynı bağımlılık durumuna düşecektir'.[2] Şefik Bey ve Mehmet Şahabettin Paşa, bu durumu tipikleştiren birer bireysel tarih olarak konumlanırlar.

Ama bu iki bireysel tarih arasında, önemli bir fark vardır: II. Abdülhamid'in onurluluğu, Şefik Bey'in onursuzluğu ile karşıtlaşır. aslında *Sultan Hamid Düşerken* bu iki tipin, daha başından karşı karşıya getirilmesini kaçınılmaz kılacak doğrultuda gelişir. Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve öteki karakterler, bu iki karşıt tipin arasında konumlanırlar. Mehmet Şahabettin Paşa, belirli ölçüde onurluluğu içinde taşısa da, Nahid Sırrı Örik onun yüksek bürokrat ide-

(1) Stefanos Yerasimos, *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1975, cilt: 2, s. 938

(2) *a.g.y.*, cilt: 2, s. 1065

olojisi içindeki onurluluğunun bir gösteriş olduğunu imler; bu gösterişçi soyluluk maskesi arkasında, belirli bir tarihsel ve insansal çöküşün yatmakta olduğunu da gösterir. Mehmet Şahabettin Paşa'nın köşkler, konaklar ve gözalıcı görkemlilikler içindeki soyluluğu, gerçek bir soyluluk, bir 'ruh yüceliği' değildir. O soyluluğun *metalaştığı*, onurunsa bürokratik statüye bağlandığı belirli bir tarihsel dönemi, Osmanlı bürokrasisinin çöküş dönemini tipikleştirmektedir.

Romanda Nesnel Tarihsel Zaman

Romanda 'Zaman' sorununun kuramsal olarak nasıl ortaya konabileceğini irdelerken nesnel Tarihsel zaman'ın kuramsal bağlamının Burjuva gerçekçi (Eleştirel gerçekçi) ve Sosyalist gerçekçi roman'da farklı olduğunu belirtmek gerekiyor. Burjuva gerçekçi romancı, 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalını geçmişin bugünden daha iyi, ya da bugünün geçmişten daha kötü olduğu gibi bir 'ahlâk' sorunu olarak ele alır. Söylemek gereksiz belki: Kategoriler içinde temellendirmek, Burjuva gerçekçi romancıların ideolojik tavırlarının bir gereği. Balzac gibi, Thomas Mann gibi, Eleştirel gerçekçiliğin büyük romancıları, nesnel Tarihsel zaman'ı, romanlarında ahlâk kategorileri düzeyinde temellendirmişlerdir. Türk romanındaysa bu tavrın tipik örneği, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar'a göre, Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman, 'iyi'lik, ya da 'kötü'lük gibi ahlâk kategorileri düzeyinde kavrandıkları ölçüde gerçeklik taşırlar.

Burjuva gerçekçi romancıların, romanda 'Zaman' sorununa bundan farklı bir tavırla yaklaşmaları söz konusu değil. Ama Sosyalist gerçekçi romancılarda,bunun böyle olmaması gerek. Sosyalist gerçekçi romancı için, 'Geçmiş Zaman/Şimdiki zaman' sorunsalı, geçmişin bugünden daha mı *iyi* yoksa daha mı *kötü* olduğu doğrultusunda, bir ahlâk sorununa indirgenemez. Sosyalist Gerçekçi romancı, 'geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalını, Tarih'li toplumların üretim tarzlarına göre geçirdikleri dönüşümlerin bağlamı içinde irdelemek; 'Zaman' sorunu karşısındaki tavrını, dünyagörüşünün kuramsal bağlamına ilişkin bilimsel kategoriler düzeyinde belirlemek durumunda.

Ama burada, doğallıkla, ortaya şu soru çıkıyor: Sosyalist gerçekçi romancı, 'Zaman' sorununu, Tarih'li toplumların dönüşümlerine göre temellendirerek de, ahlâkçı bir tavrı benimseyebilir. Marx'çı tarihsel dönüşüm sistematiği, bize Tarih'li toplumların değişik üretim tarzlarından geçtiklerini gösteriyor: İlkel komünal topluluk, (Asya üretim Tarzı) Antik Köleci toplum, Feodalite, Kapitalizm, Sosyalizm. Marx'çı Tarih bilimi, bu sistematik içinde Kapitalist üretim tarzının, Feodal üretim tarzına göre, diakronik olarak, *sonraki* üst evrede bir toplumun üretim tarzı olduğunu vurgular. Durum böyleyken, 'Zaman' sorununu, üretim tarzları bağlamında nesnel Tarihsel zaman olarak ele alan bir sosyalist gerçekçi romancı, Feodalizmin Kapitalizmden daha *iyi* ya da daha *kötü* olduğu doğrultusunda bir tavır alabilir mi, ya da almalı mı? Soru, budur.

Bu soruya, örneğin şöyle de bir yanıt verilebilir: 'Feodalizme göre Kapitalist üretim tarzı, Marxçı tarih sistematiğinde daha sonraki bir evreyi belirliyor, o halde Feodalizmle Kapitalizm'i romanında 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalı olarak temellendirmeye kalkan Sosyalist gerçekçi romancı, Feodalizme göre Kapitalizmi *iyi*, Kapitalizme göre de Feodalizmi *kötü* bulduğu sürece, bir sakınca yoktur' Ama, örneğin, ya bunun tersini yapar da Feodalizm'e göre Kapitalizmi *kötü*, Kapitalizme göre de Feodalizmi *iyi* bulursa? Bu durumda romancı, Sosyalist gerçekçi sayılmayacak mı? Soruyu böyle yanıtlamak Marx'çı Tarih anlayışını çok dar, sığ, mekanist bir 'bayağı sosyoloji' olarak görmek demektir. Bu neden böyledir, bir örnekle açıklamaya çalışalım.

Okuyanlarınız bilirler: Yaşar Kemal'in *Yusufçuk Yusuf* romanı, Çukurova'da Feodal üretim tarzının, yerini yavaş yavaş, Kapitalist üretim tarzına bırakmakta olduğu tarihsel süreci, 'roman zamanı' olarak seçer. Bu romanda 'geçmiş zaman', Feodal üretim tarzının başat (dominant) olduğu tarihsel süreçtir. Başka bir deyişle, *Yusufçuk Yusuf*'ta 'Zaman' sorunu, son çözümlemede, ahlâksal bir sorun olarak değil, Marx'cı Tarih biliminin çerçevesini belirleyen üretim tarzları bağlamında ele alınır. Ama *Yusufçuk Yusuf*'ta insanıyla, doğasıyla ve toplumsal ilişkileriyle bu 'geçmiş zaman'ın (Feodal üretim tarzının başat olduğu dönemin) tarımda kapitalistleşmeyle belirle-

nen 'şimdiki zaman'a göre, çok daha *iyi* olduğu izlenimi ağır basar. Feodal düzeni tipleştiren Derviş Bey, Kapitalist düzeni tipleştiren Mahir Bey'den daha onurlu, daha dürüst, daha yiğit, daha sağlam karakterli vb.'dir. Çukurova'da doğası ve insanıyla herşeye, 'maddi servet' açısından bakan Mahir Bey ise ikiyüzlü, yüreksiz, sahtekâr, onursuz ve zayıf karakterli biri olarak verilir. Böyle olunca da Feodal üretim tarzının başat olduğu 'geçmiş zaman'ın, Kapitalist üretim tarzının başat olmaya başladığı 'şimdiki zaman'dan daha 'insanî, dolayısıyla çok daha 'iyi' olduğu, anlatılmak istenir.

Bu durumda Yaşar Kemal'in *Yusufçuk Yusuf*'ta nesnel Tarihsel zaman'ı ahlâk kategorileri (*Feodalite: İyi/Kapitalizm: Kötü*) içinde temellendirerek bir tür İdealizm'e düşmüş olduğu söylenebilir mi? *Yusufçuk Yusuf*, 'Zaman' sorununu, Marxçı tarih'in yapısal (*metaforik*) bağıntıları içinde (*Feodalite: Geçmiş zaman/Kapitalizm: Şimdiki Zaman*) ele almış olmasına karşın, geçmişin bugünden daha iyi olduğu tavrıyla karşımıza çıkarak, 'Feodal düzen Kapitalist düzenden daha iyidir' demeye getirmiyor mu? Kanımca, hayır! Aslında ilk bakışta doğru görünen bir soru bu! Burada, üzerinde önemle durularak vurgulanması gereken Sosyalist gerçekçi tavır, Marxçı Tarih bilimi açısından Kapitalizmin, belirli tarihsel koşullarda aşılıncaya kadar Feodaliteden daha *devrimci* olduğunu belirtmektir. Sosyalist gerçekçi romanın 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalının (*metonimik sorunsal*) karşısındaki tavrını nesnel olarak belirleyen ölçüt budur. Sosyalist gerçeği romancı, son çözümlemede, bu tavrı vurguluyorsa, 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalını, tarihsel açıdan doğru olarak koymuş demektir. Feodal düzende insan, doğa ve toplum ilişkilerinin Kapitalist toplumdakine göre daha 'insanî', dolayısıyla da daha '*iyi*' sayılabileceğinin vurgulanması ise, romancının 'Zaman sorununa, ahlâksal kategoriler açısından yaklaştığı anlamına gelmez. Nitekim, Marx '*1844 Elyazmaları*'nda, feodal senyörle, toprağında çalışanlar arasında, doğrudan siyasal bir ilişki olduğunu, bu ilişkinin daha 'içten', dolayısıyla da daha '*insanca*' olduğuna değinir. Marx, ayrıca şöyle der: 'Toprak sahibiyle toprak arasında, toprağın sadece maddi servet sayılmasının ötesinde, daha yakın (*intimate*) bir ilişki

görünümü vardır'.[1] Feodal toplumda toprak sahibinin serfle olan ilişkilerinin (Kapitalist topluma göre) daha *'insanca'* bir yanı olduğu, Marx tarafından açıkça belirtilir. Burada Marx'ın kullandığı 'görünüm' sözcüğü çok önemli. Çünkü Marx'ın sözünü ettiği 'insanca' görünümün arkasında, sömürü gerçekliği yatıyor. Demek ki, romanın bütünselliğini oluşturan devrimci tavır, (yani bir yandan Kapitalizmin, onu da aşacak bir tarihsel dönüşümle 'gerici' bir nitelik kazanıncaya kadar insanlık tarihinde 'devrimci' bir aşama olduğu; öte yandan da feodal toplumda, ilişkilerin 'insanca' görünümleri arkasında sömürü gerçekliğinin yattığı) vurgulandığı sürece, Marx'ın söz ettiği bu 'insanca' görünümü, romanda bir tür ideolojik katman olarak kullanmak, yazarı sosyalist gerçekçi bir romancı olmaktan çıkarmaz.

Yaşar Kemal'in *Yusufçuk Yusuf*'u, bu bakımdan çok sağlam kurulmuş bir ideolojik yapıya sahip. Oysa, örneğin *'Yusufçuk Yusuf*'ta ele alınan Tarihsel/Nesnel zaman kesitini, tıpkı Yaşar Kemal gibi 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalı olarak, roman zamanına dönüştüren William Faulkner'in *'Absalom, Absalom*'u için, yukarıda söylediklerimiz geçerli değil. Michel Zeraffa'nın *Fictions*'da belirttiği gibi, *'Absalom, Absalom*', geçmiş düzene özlemi, modern topluma duyulan nefreti dile getiren' bir roman.[2] Faulkner, bu romanında, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinde tarımsal kapitalistleşme öncesi düzenin soylu yüceliği anlatırken, 'Geçmiş Zaman'ı, Tarih biliminin kuramsal çerçevesi içinde, Nesnel/Tarihsel bir zaman olarak değil, öznel bir zaman olarak, ahlâksal kategoriler içinde temellendirir. Bu yüzden de, Faulkner'in, tarımda kapitalistleşme karşısındaki tavrı, bütünüyle kötümser ve reaksiyoner'dir. Oysa Yaşar Kemal, Çukurova'da düzen değişikliğini anlatırken, 'o iyi atların, o iyi insanları' alıp gittiklerini; ama ne kadar soylu ve 'insanca'da olsa bu gidişin kaçınılmaz olduğunu, romanın sonundaki 'çürümüş, yıllanmış, kokmuş ağır suyun, yeni açılmış toprağı doldurarak akması' eğretilemesiyle ve önemle vurgular. Aynı nesnel Tarihsel za-

[1] K. Marx, *1844 Felsefe Elyazmaları*, Payel Yayınları, İstanbul, 1975, s. 59-60
[2] M. Zeraffa, *Fictions*, Penguin Books, Londra, 1976, s. 8

man karşısında Faulkner ne kadar kötümser ve ahlâksalsa, Yaşar Kemal o kadar iyimser ve tarihseldir. *Yusufçuk Yusuf*'ta feodal ilişkilerin *'insanca'* görünümün kullanılması, Yaşar Kemal'in 'geçmiş zaman' sorununa salt ahlâksal kategoriler açısından baktığı anlamına gelmez; *Yusufçuk Yusuf*'a ideolojik bir sahihlik (*authenticité*) katar.

Yaşar Kemal *Yusufçuk Yusuf*'la, Çukurova'nın toplumsal tarihini, tarımda kapitalistleşmeye kadar getirir ve orada bırakır. Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*'si ise, Çukurova'nın Nesnel/Tarihsel diyakronisini, Yaşar Kemal'in *Yusufçuk Yusuf*'unun bıraktığı zamandan başlatır. Bu iki roman, Çukurova'nın toplumsal tarihinin 'Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman' sorunsalını, Marxçı tarih tipolojisinin kurumsal bağlamı içinde bütünler gibidir.[3]

[3] İlk kez 1977 yılında *Roman Kavramı ve Türk Romanı*'nda (Bilgi Yayınevi) yayımlanan bu yazının ele aldığı soruna Prof. Dr. Berna Moran da değinmiştir. Prof. Moran, *Yaşar Kemal'de Yozlaşma Mitosu* başlıkla yazısında (B. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Yaklaşım*, Cilt II, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990) 'Yaşar Kemal ilerici bir yazar olarak köylünün sömürüldüğü despotik derebeylik düzeninin karşısında yer almak ve Marksçı tarih görüşüne göre daha ileri bir aşama olan kapitalizme geçişi olumlu bir gelişme saymak zorunda değil mi? Ama tam tersi oluyor romanda, derebeyliğin çökmesi ve yerini kapitalizme bırakması bir yozlaşma olarak değerlendiriyor. Bildiğim kadarıyla bu soruna ilk kez parmak basan Hilmi Yavuz olmuş ve 'Romanda Nesnel Tarihsel Zaman' adlı yazısında Yaşar Kemal'in zaman'ı ahlâksal kategoriler içinde değil, sosyalist gerçekçi hir romancıdan beklediği gibi üretim tarzları kategorisi içinde nesnel tarihsel zaman olarak ele aldığını söylemişti. Gerçi Yaşar Kemal'in geçmiş zamanı, şimdiki zamandan daha 'insani' olma anlamında daha 'iyi' olarak nitelendirdiği kabul ediyor Hilmi Yavuz, ama bu tutumun yapıtın sosyalist gerçekçi bir yapıt olmasına engel sayılamıyacağı kanısında. Çünkü 'insani'görünümün arkasında sömürü gerçekliğinin yattığının fakındadır Yaşar Kemal' diyor ve şunları ekliyor: 'Doğru, derebeyliğin çöküşü ve kapitalizm gelişi Yaşar Kemal'e göre kaçınılmazdır ve bir anlamda 'zaman'ı üretim tarzları kategorisi içinde ve nesnel tarihsel zaman olarak alır ele. Ama kaçınılmaz olarak gördüğü bu değişikliği iyimser bir bakışla olumlu olarak yorumladığı söylenebilir mi?' Prof. Moran romanda 'geçmiş zaman karşısında kuramsal düzeydeki tutumla, duygusal düzeydeki tutumun' aynı olmadığını, çünkü Yaşar Kemal'in 'kafasıyla derebeyliğe karşı olsa da yüreğiyle ondan yana' olduğunu belirtiyor ve şöyle diyor; 'Başka şekilde söylersek Yaşar Kemal'in sorunu, geçmiş feodal düzene özlemle, ilericiliği bağdaştırmak' (*a.g.y.*, s. 120-121). Sn. Moran'ın görüşleri için bu ilginç yazının tümünün okunması gerekir.

Edebiyat ve Yapısalcılık

Çağdaş toplumbilimin, belirli bir toplumsal olgunun temellendirilmesi alanında uyguladığı bir yöntem var: Bir olguyu toplumun bütünselliğinden bağımsız olarak ele almamak; onu, bağlı olduğu sistemin bağlamı içinde yorumlamak. İlk kez Durkheim'in önerdiği bu yöntemin, toplumsal bir olgunun irdelenmesine yapısallığa ilişkin perspektifler getirdiğini biliyoruz. Durkheim, *Les Formes Elémentaires de la Vie Religieuse* adlı yapıtında bu yöntemi şöyle saptıyor: 'Toplumsal olgular, bir bölümünü oluşturdukları sisteme göre değişirler; bu olguların bağlı oldukları sistemden bağımsız olarak anlaşılmaları olanaksızdır. Bu yüzden, birbirinden farklı iki topluma ilişkin iki olgu, salt birbirlerine benziyorlar diye karşılaştırılamazlar; bu türlü bir karşılaştırma için olguların değil, toplumların birbirine benzemesi zorunludur çünkü.'

Durkheim'in ortaya koyduğu yöntemin üzerinde durulması gereken yanı, toplumsal olguların bağlı oldukları sistemden bağımsız olarak anlaşılmalarının olanaksızlığıdır. İki toplumsal olgunun benzerliklerinin saptanması –bu olgular bağlı oldukları sistemlerin yapısından soyutlanarak ele alındıkları sürece– bir anlam taşımıyorlar demektir. Durkheim'in toplumsal olgulara ilişkin olarak önerdiği bu yöntem, giderek dilbilim aracılığı ile felsefe ve insanbilim (antropoloji) alanlarında da geçerlik kazandı. Wittgenstein, *Tractatus*'unda sözcüklerin ancak kullanıldıkları tümcenin bağlamı içinde imlemi olabileceğini belirtti; Lévi-Strauss da yabanların düşünce yapısını temellendirirken totem olgularını bağlı oldukları sistemden soyut-

layıp yorumlamanın olanaksızlığını kanıtladı bu yöntemle.

Bilim ve felsefe alanında yapısal çözümlemeyi hazırlayan bu yöntem, edebiyat alanına, özellikle karşılaştırmalı edebiyat alanına, bugüne değin geçerli olan yöntemleri tepetaklak eden perspektifler getirmiştir. Bu perspektif, edebiyat ürünlerinin karşılaştırılmasında onların birbirine benziyor olmalarını değil, bağlı oldukları sistemlerin yapısal olarak birbirine benziyor olmalarını araştırmaktır. Klasik anlamda karşılaştırmalı edebiyatın yöntemi, edebiyat ürünlerinin yapısal ilişkiler açısından değil, *tematolojik* ve *genolojik* benzeşimler açısından yorumlanması biçiminde gelişmiştir. Edebiyat ürünleri, ya edebiyatların birbirlerinden aldıkları tema'lar (tematoloji), ya da edebiyat türleri ve üsluplarının karşılıklı etkileşimleri (genoloji) perspektifinden karşılaştırılmışlardır. Bu yöntem tarihsel ilişkileri saptama yönünden yararlı olabilir; ama yapısal doğrultuda bir yorumu getirmez. Edebiyat ürünlerinin temellendirilmesi ancak yapısal yöntemle, başka bir deyişle, bu ürünlerin bağlı oldukları sistemlerin bağlamı içinde irdelendikleri sürece gerçekleştirilebilir. Lévi-Strauss'un deyişi ile bu temellendirme, dışsal benzeşimden (*external analogy*) içsel bağlaşıma (*internal homology*) geçilince sağlanabilir (*Totemism*). İçsel bağlaşım, yüzeydeki benzeşimlerin değil, tersine, yüzeydeki farkların kökenindeki yapısal ilişkileri saptamak, yorumu bu ilişkiler açısından temellendirmek demektir.

Yapısal çözümlemeye aykırı düşen karşılaştırmalar, özellikle Yunus Emre konusunda ortaya çıkıyor. Karşılaştırmacılar Yunus Emre'nin şiirlerini bu şiirlerin yapısal olarak bağlı olduğu sistemden (tasavvuf sisteminden) soyutlayıp ele alıyor, karşılaştırmalarını dışsal benzeşimlere dayanarak sürdürüyorlar. Dikkat edilirse, bu doğrultudaki karşılaştırmalarda, yoruma, sistemin yapısından çıkarılan bir sonuç olarak varılmamakta; tersine, belirli bir yorum bu karşılaştırmaya, *dışardan* ve *önceden*, yüklenmektedir. Bu aykırılığı örneklerle açıklamakta yarar vardır. Sözgelimi, Sabahattin Eyüboğlu, Yunus'un

Çıktım erik dalına anda yedim üzümü

dizesiyle başlayan şathiyye'sini batı humanizmasının belirleyici ni-

teliklerinden biri olan '*gülen düşünce*' (humour) saymakta, bu şathiyye'yi 'gülen düşüncenin, kültürlü şakanın, şaşırtarak düşündürmenin ve düşündürücü saçmalamanın en güzel örneklerinden biri' olarak yorumlamaktadır.[1] Oysa yapısal sistem çözümlemesi açısından Yunus'un şathiyye'sinin humour'u örneklendirmesi ya da bu şathiyye'nin 'gülen düşünce' doğrultusunda yorumlanması söz konusu değildir. Eyüboğlu burada, şathiyye'yi, onun 'tasavvuf rumuzuna lâyikiyle âşinâ olanlarca pek sarih bir *mânâsı*' olduğunu[2] dikkate almadan, dışsal benzeşim yoluyla yorumlamaktadır. Başka bir deyişle Yunus'un şathiyye'sine (dolayısıyla, genel olarak şathiyye'ye) tasavvuf sisteminin yapısal bağlamından soyutlanmış bir yorum, *dışardan*, ve *önceden*, adeta empoze edilmektedir. Oysa, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir edebiyat ürününün yorumu, onun içsel bağlaşım yoluyla temellendirilmesinden *sonra* ortaya çıkar. İki edebiyat ürününün karşılaştırılması, onların kendi yapısal sistemleri içinde ayrı ayrı irdelenmesinden sonra beliren anlamlarının, belirli bir yapısal bütünü oluşturup oluşturmadıkları açısından yapılabilir.

Eyüboğlu'nunkine benzer bir aykırılığa Cevdet Kudret'te de tanık oluyoruz. Kudret de Yunus'un bu şathiyye'sini Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak*'ındaki dizelerle karşılaştırıyor ve şu sonuca varıyor:

'Çıktım erik dalına anda yedim üzümü

mısraının kuruluşundaki mantık ile

Telgraf tellerinde gemi leşleri

mısraının kuruluş mantığı arasındaki yakınlığı sezmemek mümkün değildir'.[3] Burada, daha değişik bir yorum getirilmekle birlikte, gene de, dışsal benzeşimin ölçü olarak alındığı bir değerlendirme söz konusudur. Cevdet Kudret'i bu karşılaştırmaya götüren, şathiyye'deki dizelerin lojik kuruluşu ile *Perçemli Sokak*'taki dizelerin lojik kuruluşu

(1) Sabahattin Eyüboğlu, *Yunus Emre*, Cem Yayınları, 1970.
(2) Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 1966.
(3) Nevzat Yesirgil (Cevdet Kudret), *Yunus Emre*, Yeditepe Yayınları, 1958.

arasındaki 'yakınlık, ya da benzeşimdir. Yapısal çözüm yöntemi dizelerin lojik temelini oluşturan simgeler sisteminin bütünselliğine, Lévi-Strauss'un deyişi ile, bu simgelerin sistemin yapısal bağlamı içinde bulunan öteki simgelerle olan ilişkilerine bakmadan bir 'mantık yakınlığı' kurmanın olanaksızlığını ortaya koyuyor. 'Lévi-Strauss'a göre, 'ilkel toplumların bilgilerini organize etme' (ya da simgeler arasındaki ilişkileri yapısal olarak bütünleme) çabaları *'bricolage'* (çer çöp birleştirme) adını verdiği bir süreçle oluyor. 'İlkel adam tabiatın olaylarının modelini tabiat içinden çıkardığı diğer şekillenmiş 'şey'lere dayandırıyor. Örneğin, ilkel adam 'benim köyüm bir tavus kuşudur' gibi bizce anlamsız bir cümle ile ortaya çıktığı zaman köyünün tavus kuşunun *şekline benzer bir şekli* olduğunu veya kendi klânındaki aile ilişkilerinin tavus kuşlarının hayatının belirli bir yönüne benzediğini belirtmek istiyor. Bu açıdan kaplumbağa etinin yendiği bir toplumda bir yerlinin Lévi-Strauss'a söylediği şu cümle son derece anlamlıdır: 'Kaplumbağa yemek için değil, düşünmek için yararlıdır' Başka bir anlamla bu yerli için kaplumbağa kainat modelini hatırlamasını mümkün kılan şifreyi üzerinde taşımaktadır'.[4]

Bu perspektiften bakılınca Yunus'un *Şathiyye*'sini ve Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak*'ını oluşturan simgelerin dizelerin kuruluşundaki dışsal benzeşime karşın, birbiriyle uzaktan ya da yakından ilişkili olmayan sistemleri temellendirdiği kolayca anlaşılır. Yazımızın başında Durkheim'den yaptığımız alıntıyı biraz değiştirerek sözü bağlayalım: Edebiyat ürünleri, bir bölümünü oluşturdukları sisteme göre değişirler; bu ürünlerin bağlı oldukları sistemden bağımsız olarak anlaşılmaları (yorumlanmaları) olanaksızdır. Bu yüzden birbirinden farklı iki sisteme ilişkin iki edebiyat ürünü, salt birbirlerine benziyorlar diye karşılaştırılamazlar; bu türlü bir karşılaştırma için edebiyat ürünlerinin değil, sistemlerin birbirine benzemesi gerekir. Lévi-Strauss'un paradoks gibi görünen şu sözünü anımsayalım: 'Gerçekte benzeşimler değil, farklardır birbirine benzeyen.'

[4] Prof. Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, S.B.F. yayınları, 1969.

Postmodernizm ve Roman Geleneği

Önce malumu ilâm: Türk romanı geleneği, Batı romanının bir varyantından öte bir şey değil! Ve bu, yine herkesin bildiği gibi, ardzamanlı! 19. Yüzyıl Balzac'ını, 20. yüzyılda Balzac gibi yazmaya özenen Türk romancılar izliyor. Bu, klasik romanın ardzamanlılığı!.. Modern romanda da durum farklı değil. 20. Yüzyılın başında 'Ulysses'i yazan Joyce'u, neredeyse elli yıl sonra Modernist Türk romancıları izlemekte. Ardzamanlılık, evet! Bu, bizim roman geleneğimizin ayırdedici özelliği.

Ama Postmodernizm için durum böyle mi? Postmodernist anlatı (daha önce de söyledim: Postmodern roman olmaz!), kurmaca düzyazı geleneğimizi, tıpkı Klasik ve Modernist roman gibi, ardzamanlı olarak mı dönüştürüyor?

Hemen belirteyim: Postmodernizm, anlatı geleneğimizi, ardzamanlı olarak değil, tersine, eşzamanlı sayılabilecek bir düzlemde dönüştürüyor. Orhan Pamuk, Thomas Pynchon'la *aynı zamanda* yazıyor.

Peki bunun anlamı ne?

Anlamı şu: Batıya ardzamanlı değil de, eşzamanlı olarak dönüşmüş bir anlatı geleneğiyle eklemlenmek, Türk düzyazı edebiyatının, çevresel (periferik) bir edebiyat olmaktan çıkması demek...

Şöyle düşünüyorum: İmmanuel Wallerstein'in Dünya-sistemi kuramını (ya da perspektifini!), bir Roman-sistemi kuramı önererek uyarlayabiliriz. Wallerstein, genelde 16. yüzyıldan başlayarak dünya ekonomisinin ticaret aracılığıyla dönüşmesini ve buna ba-

ğımlı olarak dünyanın çeşitli yörelerinde ortaya çıkan dönüşüm biçimlerini inceler. Bu kapitalist dönüşüm, Osmanlı İmparatorluğu'nu 'Avrupa (Merkez) pazarları için hammadde üreten ve bu pazarlardan sanayi malları alan' bir çevreye dönüştürmüştür. Huricihan İslamoğlu'nun da belirttiği gibi, 'Onaltıncı yüzyıl sonrası tarihi, Osmanlı'nın dünya sistemi tarafından içerilmesi ya da çevreleşmesinin' öyküsüdür'.[1]

Roman gibi, Kapitalizmin entellektüel dilegeliş formlarından birinin, belki de en temelli olanının, Wallerstein'den yolaçıkarak bir merkez/çevre bağıntısı içerisinde temellendirilebilmesi bana pekâlâ olanaklı görünüyor. Osmanlı ekonomisi Dünya-Sistemi içerisinde nasıl çevreleşiyorsa, sanırım, Osmanlı (dolayısıyla da Türk romanı) Dünya Edebiyat-sistemi içerisinde öylece çevreleşiyor!..

Basit, hatta mekanik bir şema sunduğumu biliyorum. Ama bu basitliğin, kuşatıcı, hatta kışkırtıcı bir açıklama potansiyeli var. Türk romanının Balzac ya da Joyce dolayımındaki ardzamanlılığı, kurmaca düzyazı geleneğimizin, Merkez ya da Batı Edebiyat Sisteminin dönüşümü içerisinde çevreleşmesinden kaynaklanıyor. Postmodernizm, Frederic Jameson'un deyişiyle, geç Kapitalizmin ürünü. Geç Kapitalizmin ekonomide merkez/çevre farklılaşmasına son vermesi ne anlama geliyorsa, Postmodernizm de, anlatıda merkez/çevre farklılaşmasında tastamam o anlama geliyor. Postmodern anlatının eşzamanlılığı, Türk anlatı geleneğini, (Batı) Edebiyat sisteminde Çevre'den Merkez'e itiyor; Türk anlatı geleneği, postmodernizmle birlikte çevreleşmeden (periferileşmeden) kurtuluyor...

(1) Huricihan İslamoğlu, *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Köylü*, İletişim Yayınları, 1991.

'Ölmeye Yatmak' ve Kadın Özgürlüğü

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ı, 1930 yıllarında doğan Türk aydınlarının romanı. Batıcı cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideolojinin dönüşümleri karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam biçimlerini değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denebilir. Ağaoğlu romanın başkişisi olan Aysel tipinde, eğitim düzeyinde ortaya konan Batıcı *modern* cumhuriyet ideolojisi ile aile düzeyinde ortaya konan *geleneksel* ideolojiyi karşı karşıya getiriyor. Romancının, Türk toplumunun bu iki kurumunu (aile; eğitim) birbiriyle çelişen iki toplumsal kesit olarak seçmesi rastlantısal değil. *Ölmeye Yatmak*'ta temellendirilmek istenen kadın özgürlüğü sorunu, belirli bir tarih düzeyinde, aile ve eğitim kurumları arasındaki bu çelişkide somutlanıyor; geleneksel ideolojiyi dışavuran aile kurumu ile modern (Batılı) cumhuriyet ideolojisini dışavuran eğitim kurumu, kadın özgürlüğü sorununun trajik bir olgu olarak kavramasını olanaklı kılacak bir biçimde çelişiyor. İçeriğin dayandığı bu yapısal çelişki, Aysel'de tikelleşir. Aysel geleneksel ideoloji ile modern cumhuriyet ideolojisi arasındaki bu çelişkiyi bütünüyle yaşarken, Dündar öğretmen (Aysel'in ilkokul öğretmeni) somut gerçekliğin bir yanını, cumhuriyet ideolojisi'ni; Salim Eferdi de (Aysel'in babası) somut gerçekliğin öteki yanını, geleneksel ideoloji'yi *yaşarlar*. Bu iki çelişik ideolojinin belirlediği durumu tek yanlı olarak kavrayıp öteki yanını kesinlikle görmezlikten gelen tiplerin okul ve ailede yetkeyi (otoriteyi)

temsil eden 'öğretmen' ve 'baba' olarak belirlenmesi, daha romanın başında, içeriğin dayandığı yapısal çelişkiyi kesin çizgilerle ortaya koyar: Salim Efendinin dükkânına giden Dündar Öğretmen, 'oğlunuzdan, kızınızdan aydınlık haberler aldığınızı umarım. Sizi bu ilçede herkese güzel bir örnek olarak göstermekten en büyük sevinci duymaktayım. Sağ olun, var olun. Beni kırmadınız. Kaymakamımızı kırmadınız. Aysel'i ortaokula gönderdiniz. Bu benim alnı açık yaşamama elverir' derken, Salim Efendi'nin öğretmen gittikten sonraki ruh durumunu romancı şu sözlerle belirtecektir: 'Aysel'i başkente yollamadan da boğulmaktaydı Salim Efendi. Oğlu okur-yazar olduğundan bu yana boğulmakta. Kaymakam mahfellerde, bayramlarda, kalkınan ışıklı bir ülkeden söz ettikçe boğulmakta (...) Kimin kimden yana olduğunu çıkarmadıkça boğulmakta. Memurinin gittikçe dışına düştüğünü, hiçleştiğini görerek boğulmakta. Boğuldukça nemrutlaşmakta. Nemrutlaştıkça yenilik, uygarlık adına ne görünürse ortalıkta, topuna birden soğukluk duymakta, hatta kin toplamakta...' (s. 51). Bu perspektiften değerlendirilirse *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'den sonra iki önemli kişisi, yapısal çelişkinin iki yanını temsil eden Dündar Öğretmen ile Salim Efendi'dir. Bunları, somut gerçekliği değişik ölçütlerde kavrayarak bir uzlaşma ya da başkaldırmaya giden öteki karakterler izler. (Aydın, Bahire, İlhan vb.). *Ölmeye Yatmak*'ta okur, önceleri toplumu bu çelişkiden kurtaracak doğru çözüm yollarını Aysel'in göstereceğini sanırsa da, romanın sonlarına doğru bunun böyle olmadığını anlaşılır. Acaba doğru çözüm yolunu, Aysel'in devrimci öğrencisi Engin mi gösterecektir? *Ölmeye Yatmak*'ta bu durum, kesinlikle belirtilmez, soru yanıtsız kalır.

Ölmeye Yatmak'ın getirdiği temel sorun, Aysel'in niçin doğru çözüm yolunu gösterememiş olmasında düğümleniyor. Aysel aile düzenine egemen olan geleneksel ideolojinin, kadını kısıtlayıcı ve katı normlarından her nasılsa kendine bir yol açarak üniversite doçentliğine kadar yükselmiş aydın bir cumhuriyet kadını. Ama 40 yaşına yaklaşmışken bir gün intihara kalkıyor, 'ölmeye yatıyor'. Görünüşte Aysel'i 'ölmeye yatmak'a götürecek bir bunalım söz konusu değil:

Mutlu bir evlilik yapmış, toplumda saygın bir yeri var: Batıcı cumhuriyet ideolojisinin 'özgür kadın' ölçütlerine tıpatıp uyuyor yaşamı. Öyleyse intihar neden?

Aslında Aysel, ilkokuldan bir erkek arkadaşı ile parkta oturmayı bile bağışlanmaz bir suç sayan geleneksel ideolojinin katı normlarına karşı başkaldırmamıştır; tam tersine, bu normların içinde kapalı kalmış, yaptırımların kendisine uygulanmasını gerektirecek cezalandırıcı durumlardan uzak durmayı seçmiş, öğrenimini ancak böyle davranarak tamamlayabilmiş, dolayısıyla da özgürlüğünün başkaldırmaya bağlı olduğunu sürekli olarak gözardı etmiştir. Aysel, *özgür olmadığının bilincine* çok daha sonra varacaktır: 'Söyle bana Engin: Şimdi hayran hayran ve güvenle yüzüne baktığın kadın özgür mü? Özgürleşti mi hiç? Söyle Engin, kurtardı mı bir şeyleri? Bu mümkün mü? Tek başına kurtulmak ve kurtarmak mümkün mü?' (s. 354). Modern cumhuriyet ideolojisinin 'kadın özgürlüğü'ne ilişkin varsayımları, Aysel'in somut yaşam pratiği karşısında soyut sloganlar olarak görünür: 'Neden bu denli yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Ata'mızın ruhu üzerimizde hep kol gezip dururken, 'kadını özgür olmayan ülkenin erkeği de özgür değildir' deyip dururken ve O'na lâyık olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere, ne törelere siper etmişken, niye?' (s. 320).

Aysel geleneksel ideolojinin kadına evlenip aile kurmaya yarayan cinsel bir 'nesne' olmak dışında varoluş olanağı tanımayan normları karşısında, 'aydın' olmayı seçer. Wilhelm Reich'ı anımsamalı burada.[1] Reich, nevrozların kökeninde, geleneksel ideolojinin kadını 'cinsel bir nesne sayan' değer yargılarının bulunduğunu söyler. Aysel de, kadınlığını baskı altında tutmuş, geleneksel ahlâkın kuralları ile çatışan cinsel isteklerini, sürekli olarak bilinç dışına itmiştir. Bu itişin (*refoulement*) bir nevroz'a dönüşmesi ise, kadının

[1] Wilhelm Reich, *La Révolution Sexuelle*'den aktaran J. M. Palmier ('Wilhelm Reich'), Union Generale d'Editions: 10/1; Paris, 1969, s. 94 ve devamı.

ancak, cinsellik dışında bir başka alanda kimliğini onaylatmasıyla ertelenebilir. Aysel ise, geleneksel ideolojinin normlarına ve yasaklarına başkaldırmadan (çünkü, öğrenimini sürdürebilmesi ancak bununla sağlanabilir), kendisini bir '*kadın*' olarak değil, ama bir '*aydın*' olarak onaylatmayı başarabilmiştir.

Aysel'in 'aydın'lığı, soruna köklü bir çözüm getirmiyor oysa. Aysel 'aydın'ca konuşmalarda bile, erkeğin ona bir 'dişi' olarak baktığının bilincine varır: 'Metin'in bütün fikirlerine akıllı akıllı, bilgili bilgili; karşılıklar verebildiğim ve karşı durabildiğim bir sırada işte böyle düşüncelerimi güzel güzel savunurken; öyle işte kendi gözümde yücelip dururken, soluk soluğa şaha kalkmış bir kısrak gibi yücelirken kendi gözümde ve fikirlerimi dinlediğini, dinleyip düşüncelerimden etkilendiğini sanıp dururken 'ne güzel dudaklar!' diye birden üstüme atlayışı' (s. 320). Ağaoğlu, bununla, geleneksel ideoloji'nin öznesi olarak kadının temel niteliğinin 'dişilik' olduğu gerçeğinden kurtulamadığını imâ eder.

Geleneksel ideoloji ile cumhuriyet ideolojisi arasındaki tümel çelişki, Aysel'in bilincinde, '*kadın*' olmakla '*aydın*' olmak arasında tikel bir çelişik olarak *yaşanır*. Aysel kadın için 'aydın' olmanın, ona bireysel ve toplumsal düzeyde özgürlüğünü kazandıracak bir çözüm ya da kurtuluş yolu getirmediğini anlar.

Ağaoğlu'nun soruna yaklaşımı, bu noktada D. H. Lawrence'nin *Lady Chatterley'in Sevgilisi* romanındaki yaklaşımını anımsatıyor. Bu romanda Constance ile Mellors arasında kurulan ilişki, kadının gerçek mutluluğunun onun '*dişi*'liğinde olduğu; erkekle entellektüel düzeyde eşitlik savaşımının kadının temel niteliği olan 'dişi'liğini yitirmesiyle sonuçlanacağı savına dayandırılmıştır.[2] 'Aydın' bir kadındır Constance Chatterley (tıpkı Aysel gibi); 'aydın' olmakta onunla boy ölçüşemeyecek bir erkekle (Mellors'la) yatar; bu yatış Constance'ı bir 'dişi' olarak gövdesinin bilincine vardırır. Aysel de,

[2] D. Laurenson-a. Swingewood, *The Sociology of Literature*, Paladin books, Londra, 1972, s. 84

tıpkı Constance gibi, ondan bir aydın olarak aşağı düzeyde bulunan öğrencisi Engin'le yatacak ve şöyle düşünecektir: 'O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakıp görülür somut birşey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kılları alınırken bile kendi gözümde bir kadın gövdesi olduğu uzun yıllır unutulmuş, kocamla sevişirken bile hep bir fikir yığını haline gelmiş bu başı, boynu, bu kolları, bu bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım. Ellerimi belime, kalçalarıma koydum. Giyinirken öylece önden, arkadan seyretim kendimi. Bir an soyunup aynanın karşısında çırılçıplak durmak istedim. Bu isteğimi aynadaki görüntümü azarlayarak yendim. Yine saçlarıma sığındım. Saçlarımı yeniden ve bir dolu fırçaladım' (s. 184).

Aysel tipinin geliştirilmesinden anlaşılıyor ki, bir aydın olan kocası Ömer'e karşı Engin'le yatması, onun için bir başkaldırma girişimi, 'özgür' olduğunu kendi kendine kanıtlamayı amaçlayan bir edimdir. Constance Chatterley'in 'acılarla kıvranan modern kadın kafası'nın tedirginlikten kurtulamayışı gibi, Aysel de gövdesinin ('dişiliğinin') bilincine varmanın getirdiği kısa bir mutluluktan sonra, gene eski sıkıntılarını yaşamaya başlar. Engin'le yatması bir kurtuluş olmamıştır; 'bilmek adına, anlamak adına evin içinde çırılçıplak dolaştırdığı' delikanlı da bir çözüm yolu getirmemiştir. Aysel bir başka kurtuluş yolunu dener: İntihar. Bu da, tıpkı Engin'le yatması gibi, bir başkaldırma girişimi, özgür olduğunu kendi kendine kanıtlamayı amaçlayan bir edimdir. Aysel, tikel düzeyde 'aydın' olmakla 'kadın' olmak arasında beliren bu çelişkinin, tümel düzeyde geleneksel ideoloji ile modern cumhuriyet ideolojisi arasındaki yapısal çelişkiye bağlı olduğunu görür; bu yapısal çelişkiyi *aşabileceği* çözüm yollarını kuramdan pratiğe dönüştürecek özgürlükten yoksun olduğunu anlar. 'Özgür' olduğunu kanıtlayacak edimleri (Engin'le 'yatması'; ölmeye 'yatması'), bireysel ve köksüz birer deney, rasyonel amaçlara dayanmayan birer '*act gratuit*' olmaktan öteye gidememektedir çünkü.

Ağaoğlu'nun, '*Ölmeye Yatmak*'ta değişik roman tekniklerini (belirli bir toplumsal durumu belirginleştirmek için kullandığı 'montaj'

tekniği; iki tip arasındaki çatışmayı sergilemek için kullandığı 'mektup' tekniği; belirli bir bilinç durumunu saptamak için kullandığı 'bilinç akımı' ya da yerine göre 'günce'den yararlanma tekniği) uygulayışı, biçim olarak romana dağınık bir görünüm kazandırmamışa benziyor. Doğallıkla burada önemli olan, değişik tekniklerin içerikle olan kurgusal ilişkilerinin anlatı düzenini bozmayacak biçimde gerçekleştirilmesidir. Ağaoğlu, değişik tekniklerin romandaki bu çifte işlevini biliyor.

'Yüksek Gerilim' ve Diyalektik

Ölmeye Yatmak adlı romanıyla cumhuriyet ideolojisinin belirli toplumsal yapılardaki çelişkilerini somutlaştırarak Eleştirel gerçekçi Türk romanının, hiç kuşkusuz, en başarılı bir kaç örneğinden birini veren Adalet Ağaoğlu, *Yüksek Gerilim*'deki öyküleriyle, bu kez, eleştirel düzeyi aşan Sosyalist bir sorunsalla çıkıyor okur önüne. Ağaoğlu Gerçekliği çarpık ve tek yanlı görünüşleriyle ortaya koyan ideolojik çelişkiler karşısında eleştirel bir tavır almakla yetinmiyor; bu çelişkileri *aşarak* Gerçekliği, bütünselliği içinde kavrayan bir Dünyagörüşü doğrultusunda temellendirmeye girişiyor. Şöyle de diyebiliriz: *Ölmeye Yatmak*'ta Adalet Ağaoğlu cumhuriyet ideolojisinin çelişkilerini *yaşayan* 'tip'leri anlatmıştı; *Yüksek Gerilim*'deki öykülerinde ise, Gerçekliği bir bütün olarak kavrayan 'durum'ları anlatıyor.

Adalet Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim*'deki öykülerinde ortaya koyduğu sorunsalda tip'lerden durum'lara görünen bu aşma, Eleştirel gerçekçi düzeyden Sosyalist gerçekçi düzeye geçişi belirleyen bir kesik ('*coupure*') niteliğindedir. Tip'lerin değil, durum'ların vurgulanması, Sosyalist gerçekçi edebiyatın öne çıkan özelliklerinden biri, giderek başlıcası. Friedrich Engels, Minna Kautsky'ye yazdığı bir mektupta (26 Kasım 1885), belirli bir (ideolojik) yönsemeyi içeren edebiyatın ('*tendenzliteratur*') şematizmin tuzaklarına düşmemesi için şu yolu önerir: Yönseme (ya da yazarın 'yan tutması'), 'durumdan ve edimden kendiliğinden çıkabilmeli'dir. Ağaoğlu'nun kitabındaki öykülerin tümü, bu türden, durum'lar ve edim'ler üzerine

kurulmuştur. Tip'lerin vurgulanması, bilerek, geriye itilmiş; buna karşılık insanların karşılıklı gerçek ilişkilerini vurgulayan durum'lar ve edim'ler öne çıkarılmıştır. Başka bir deyişle, Eleştirel gerçekçi edebiyatın tip'leri temellendirmede ulaştığı en son aşama, yani insanı bir 'kendinde-son' (fin en-soi), ya da bir amaç gibi temellendirmeye yönelmiş metafizik kavrayış aşılmakta ve insan, bir durumun belirlenmesine ya da bir edimin gerçekleştirilmesine, pratik yaşam etkinliğiyle katkıda bulunan bir özne olarak çağrılmakta'dır. Adalet Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim*'deki hikâyelerinin sorunsalı buna dayanır.

'Tip-öyküsü' yerine 'durum ve edim-öyküsü'nü getiren bu sorunsal, yazarı genel olarak, anlatıyı artistik düzeyde dönüştüştürecek biçimler aramaya götürmelidir. Bu, anlatıların allegori ya da simgelerde dilegetiriliyor olmasıdır. Allegori, öyküde eğretileme ('*metaphor*') düzeyi ile, sözcük ('*literal*') düzeyi arasında bire-bir-tekabül ilişkileri kurar (Orwell'in *Hayvan Çiftliği*'nde olduğu gibi); simgeci öyküde ise bu iki düzey sürekli olarak birbiriyle bire-bir tekabül ilişkisi içinde bulunmaz. Ağaoğlu, 'Yol' öyküsünde allegoriyi, 'Duvar Öyküsü'nde ise simgeyi bir anlatım aracı olarak kullanılır. 'Yol' ile birlikte kitabin en iyi öykülerinden biri olan 'Duvar Öyküsü', sözcük düzeyinde ('literal level') yaşlı bir duvarın içine girerek onu çökerten küçük bir andız tohumunun masalsı öyküsüdür (Doğa'nın dönüşümü); eğretileme düzeyi ('*metaphorical level*') ise, Tarihin dönüşümünü imler. Burada şu noktayı önemle belirtmek gerekiyor: Doğal süreçlerle allegorik yoldan tarihsel süreçleri imlemeye (ya da Engels'in Minna Kautsky'ye yazdığı mektuptaki deyişle: 'Toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihsel çözümlerini anlatma'ya) yönelmek, büyük tuzaklar taşıyan bir anlatım biçimi. İnsan tarihindeki süreçleri, doğal süreçlere indirgenmiş (gibi) gösterme sakıncasını birlikte getiren bir yaklaşım bu. Ama Adalet Ağaoğlu, 'Duvar Öyküsü'nde, bu tuzağa düşmüyor. 'Duvar Öyküsü', 'bir tohumdan daha devingen olduğunu bilmenin' güveniyle, insanın bu etkinliğin bilincine varmasıyla bitiyor: 'Yolcu, kazmasını toprağa saplayıp bir an durdu. Ağacın tutsaklığına baktı. Düşündü. Sonra dallardaki par-

çavraları iplikleri, bez parçalarını düğümlerinden teker teker çözmeye koyuldu. Her bir parçayı birbirine dolaştırmamaya ve ağacın yeni sürgünleri ucundaki sarı çiçeklerin döl yataklarını incitmemeye özen göstererek çözmeye koyuldu. Çözüldükçe parçaları, parçaların dokundukları iplikleri daha yakından tanıdı.

Böylece, bu ipliklerin dokunduğu parçaları, bu parçaların ördüğü duvarı yıkmak için o da kendi kavgasının yollarını öğrendi. Kulağı, yuvarlak ve yumuşak yaprakların esen yelde usul usul anlattığı duvar öyküsünde ve bir tohumdan daha devingen olduğunu bilmenin güvenliğiyle eğildi toprağa; kazmasını sırtladı'.

Bu öyküde yolcu, 'ağacın tutsaklığı' ile imlenen doğanın *durallığı* karşısında, insanın pratik yaşam etkinliğiyle ortaya konulan *devingenliğini* belirtir. Ama bu devingenliğin bilincine varabilmesi için, deyim yerindeyse, uzun bir yolu izlemesi gerekir insanın: Bu 'yol' da, insan toplumlarının tarihsel dönüşümü'dür elbet...

'Duvar Öyküsü' üzerinde bu kadar uzun uzadıya durmanın nedeni, Adalet Ağaoğlu'nun bu öyküde (John Cruickshank'ın Albert Camus'nün *Veba*'sı için söylediği gibi), 'somut ile soyutu organik olarak zorunlu bir ilişki biçiminde' birleştirmiş olmasıdır. Cruickshank, Camus'nün *Veba*'sı için şöyle diyordu: 'hem sözcük düzeyi, hem de eğretileme düzeyinin birbirine iyice girmiş olması, her iki düzeyin de okuyucu tarafından hemen anlaşılmış olduğunu ve her ikisinden de ayrı ayrı haz duyduğunu gösterir. Öykünün kendisi sürekli bir allegori ile işlenerek aşırı derece gerilmemiştir. Okuyucunun simgeyi yorumlaması kesintisiz bir süreç değildir. Bir düzeyden ötekine geçiş, ancak kesik kesik olur. Öykünün sözcük anlamı dışında kalan yönü daha inandırıcıdır. Çünkü bu yön her zaman değil, ancak aralıklarla ortaya çıkar'.[1] Bu çözümleme, 'Duvar Öyküsü' için de geçerlidir.

Adalet Ağaoğlu roman, öykü ve oyunlarının devrimci bir sorun-

(1) J. Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, Oxford University Press, Londra, 1960, s. 168

salı taşımasına ne ölçüde önem veriyorsa, bu içeriğim belirli anlatım teknikleriyle uyumlanmasına da o ölçüde önem veren, sayılı birkaç yazarımızdan biri. Belirli bir durumu, anlatım temposunu yavaşlatıp çabuklaştırarak , gerilimlerden ve gevşemelerden yararlanarak veriyor. Sözgelimi, 'Gün Üç Dakika' öyküsü, sabırsızlıkla beklerken bir haberin ('af haberi'nin) getirdiği duygusal tedirginliği, kesik, *staccato* bir anlatım temposuyla işler. Ama, öte yandan da sözgelimi, 'Bileyici' öyküsündeki o ağır, kapanık ve belirli bir sonuca ('bileyicinin müteahhidi öldürmesi') doğru gittiği belli olan olayların bağlantısı, kesiksiz ve yavaş yavaş sertleşen bir tempoyla verilir.

'Apartman': Kentleşme ve İnsan

Demirtaş Ceyhun'un iki uzun öyküsünden ('Apartman' ve 'Kuranşa Ana') oluşan kitabında yazarın, belirli bir bağlam içine oturmaya çalıştığı sorunlar ve tipler öne çıkıyor: Genel anlamda 'Kentleşme olgusu (Apartman/gecekondu sorunsalı) ve bunun dönüşümü! Burada insansal ve Trajik olan'ı yakalamak ya da gecekondu ile gecekondu insanları arasında belirli yapısal koşutluklar kurmak, bu kitabın önemli özelliği gibi görünüyor. Kuşkusuz, Demirtaş Ceyhun'un ilk kez bu doğrultuda bir yaklaşım getirdiğini söylemek istemiyorum. Memduh Şevket Esendal'ın *'Ayaşlı ve Kiracıları'* ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *'Kiralık Konak'*ı, Türk Toplumunun belirli dönüşüm evrelerinde insan tipleriyle konut tipleri arasında koşutluklar kuran romanlar sayılabilir. M. Ş. E. olsun, Karaosmanoğlu olsun, salt bu doğrultuda koşutlukları saptamakla yetinmemişler; bu tarihsel olgudan bir anlatım gereci olarak yararlanabilmek için belirli bir konut tipini, yaşanan dönüşümün simgesi olarak kullanmışlardır. *'Ayaşlı ve Kiracıları'*nda oda oda kiraya verilen apartman, cumhuriyetin ilk yıllarındaki kentleşmeyi hazırlayan toplumsal tabakalaşmaların; *'Kiralık Konak'* ise, üstüste gelen değişiklikler dolayısıyla kopan aile ilişkilerinin anlatısı olur. Demirtaş Ceyhun da *'Ayaşlı ve Kiracıları'*nda olduğu gibi (ama oda oda değil, bu kez daire daire) kiraya verilen bir apartmanı Kapitalistleşmenin simgesi olarak kullanıyor: 'Apartman'ı, bir devir simgesi olarak kullandım. Apartman, bence toplumumuzun kendine özgü bir olgusu değildir. Batı emperyalizminin zorlamasıyla oluşan o bozuk (Yves

Lacoste'un deyimiyle, 'piçleşmiş') kapitalist düzenin bütün hastalıklarını bünyesinde taşıyan çok tipik bir simge (...) Apartman olgusunun toplumumuza ne denli yabancı olduğu, insanımızın bu olguya bir tepkisi diye yorumladığım gecekondu gerçeğinden de anlaşılmaktadır bence. Gecekonduyu insanlarımızın bilgisizliği, parasızlığı vb. gibi nedenler yüzünden doğmuş bir gerçek şeklinde değerlendirmemek gerekir. Çünkü sanayi toplumlarının bir eseri olan apartmanı biz, tepeden inme getirmiş ve bir çeşit çember gibi insanlarımızı cendereye sokmuşuz. Yani bir apartman ahlâki yokken kır ahlâkı ile apartmanlarda yaşamaya başlamışız. Bu nedenle de, apartman, içinde yaşadığımız ânın bence tipiğidir'.

'Apartman' öyküsü bu bağlamda gelişir: Bir solcu aydın (aktör), sınıfsızlaştırılmış bir köylü (kapıcı), (çarpık) kapitalist gelişmenin ortaya çıkardığı aracı tipi (gümrük komisyoncusu kiracı) ve bir Osmanlı paşazadesinin (ev sahibi) oluşturduğu insanlar arasındaki ilişkiler üzerine temellenen olaylar, dünyagörüşleri (daha doğru bir dilegetirişle, 'ideolojileri') açısından yorumlanır. Ancak öykünün anlıksal (zihinsel) kurgusu, bütünüyle bu şematik ilişkiler düzenine dayandığı için, insancıl ve trajik çelişkiler kesin çizgilerle belirginleşip öne çıkmaz; Ceyhun'un, kapıcının ihbarı üzerine apartmanda saklanan bir genç çiftin yakalanması olgusuyla vurgulamak istediği trajik gerilim, bu yüzden, salt yüzeysel ve betimsel bir gerilim olarak kalır.

Buna karşılık, öyküde Ceyhun'un, belki de, sorunsal yüklemek istemediği bir tip, ister istemez, öne çıkarak trajik bir kimlik kazanıyor: Ev sahibi Esat Bey! Eski bir Osmanlı paşazadesi olan Esat Bey, İmparatorluğun çöküş dönemindeki büyük kent düzenine (ve doğallıkla, bu düzeni belirleyen toplumsal yapıya), geçmişin konaklar ve köşklerde geçen büyük ve bölünmemiş aile yaşamına derin özlemlerle bağlıdır. Abdülhak Şinasi Hisar ya da Nahid Sırrı Örik'in romanlaştırdığı tipler gibi... Esat Bey, bu yüzden, apartmanlara karşı köklerinden koparılmış bir dünyaya duyduğu iğrenmeyi duyar. Buraya kadar Esat Bey tipinde bir olağanüstülük, ya da trajik bir yan yok. Ama Esat Bey, bu öykünün trajik tipi olarak (ve öykü-

nün kurgusuna karşın) öne çıkıveriyor işte... (Burada Lucien Goldmann'ın 'trajik düşünce, insanla onun toplumsal ve tinsel dünyası arasındaki derin çelişkiden doğar' sözünü anımsayalım). Aslında Demirtaş Ceyhun trajik olanı, olayların duygusal geriliminde (nicel olarak) değil, tiplerin içinde yaşadıkları derin bunalımlarda (nitel olarak) 'temellendirmeyi denese ve sözgelimi öyküyü, Esat Bey'in 'toplumsal ve tinsel dünyası' üzerine kursaydı, 'apartman'ın bir simge olarak şematik olmaktan kurtulmasını sağlardı. Nitekim, 'apartman' salt Esat Bey bağlamında (deyim yerindeyse, konak ve köşk kültürüne bağlı Osmanlı paşazadesi bağlamında) bir çelişkiyi imlediği için dinamik'tir; öteki kişiler içinse dural (statik)... Oysa Ceyhun Esat Bey bağlamında bir insan tipi ile bir konut tipi arasındaki ilişkiyi bir *çelişki* olarak ortaya koyduysa, gümrük komisyoncusu Rıza Bey bağlamında da bunu bir *bütünleşme* olarak ortaya koyabilir, böylelikle öyküye derinlikli bir zihinsel yapı kazandırabilirdi.

Kitabın öteki öyküsü 'Kuranşa Ana'da, Demirtaş Ceyhun, '*Çamasan*'daki öykülerinden başlayarak konu edindiği 'aydın sorumluluğu' problemini temellendirmeye yöneliyor. Gecekondusu yıkılmak üzere olan yaşlı bir Anadolu kadını, Kuranşa Ana, köylüsü olan bir avukata (avukat Mithat) giderek bu yıkımın durdurulmasına aracılık etmesini ister. Oysa, avukat solcu bir aydındır ve Kuranşa Ana'nın isteği 12 Mart dönemi aydın kıyımının sürdüğü bir döneme rastlamaktadır. Kuranşa Ana'nın bu isteğini yerine getirebilmesi için avukat Mithat'ın sıkı yönetime gitmesi gereklidir. Ama ya onu orada tutuklarlarsa? Öykünün duygusal içeriği, avukat Mithat'ın bu ikilemi üzerinde gelişiyor. Demirtaş Ceyhun, 'Apartman'da, Esat Bey açısından zihinsel düzeyde koyduğu trajik ikilemi, bu kez, avukat Mithat açısından duygusal düzeyde yerine oturuyor; bir kuruntuya dayansa da, korku ile sorumluluk arasındaki tinsel çelişkiyi somut bir tarihsel bağlam içinde yerine oturtabiliyor. Bir anımsatma: Ceyhun, bu çelişkinin temellerini soyut,allegorik ve genelleştirilmiş bir bağlam içinde, 'Çamur' öyküsündeki aydın tipinde de temellendirmeye çalışmıştı.

Son bir nokta: Türk edebiyatında, özellikle, köy edebiyatında

öne çıkan Türk-Anadolu insanı tiplerinden biri de, yaşlı Anadolu kadını tipi'dir. Kemal Tahir'de (Emey Ana), Yaşar Kemal'de (Meryemce Ana), Fakir Baykurt'ta (Irazca Ana) gördüğümüz yaşlı kadına, Demirtaş Ceyhun'un öykülerinde de sık rastlanır. Kuranşa Ana, (öykünün zihinsel yapısı, onun üzerinde değil de, avukat Mithat'ın temel ikilemleri üzerinde gelişse bile), torununun elinden tutup hakkını arayan bir Anadolu kadını niteliğiyle ağırlığını duyuruyor. Avukat Mithat'ta solcu bir aydın olarak sorumluluk duygusunun ağır basmasında, Kuranşa Ana'nın bu niteliğinin, tipik bir Türk insanı olmasının büyük payı vardır. Şunu da eklemek istiyorum: Eğer avukat Mithat'a başvuran Kuranşa Ana değil de, daha başka bir tip olsaydı, öykünün kurgusu bu ölçüde inandırıcı olamazdı.

Kırsal Toplulukta Törelerin Çatlayışı: 'Beyaz Türkü'

Bekir Yıldız'ın öyküleri, birbirinden ilk bakışta ayrılan, ama son çözümde bütünleşen iki ayrı düzlemde gelişir: Güneydoğu Anadolu Bölgesi insanının tinsel yaşamına katı, acımasız ve giderek şiddete (*violence*) varan bir disiplinle egemen olan törelere sıkısıkıya bağlı toplumsal yaşama biçimini irdeleyen öyküler; bu toplumsal yaşama biçiminden Almanya'ya göç ederek değişik bir toplumsal örgütlenmenin getirdiği, gene sert ve acımasız, ama başka bir düzeyde gerçekleşen kurallara ayak uydurmaya çalışan insanları işleyen öyküler. Başka bir deyişle, Bekir Yıldız'da Kırsal topluluğun töreleri ile Kapitalist toplumun kuralları, Anadolu insanının tinsel yaşamına egemen olan yaşama biçimleri olarak *eklemlenmiş* görünürler. Birinci düzlemdeki öykülerinde insanlar, edimlerinin doğrultusunu önceden belirleyen 'yaban' toplumsal örgütlenme biçimin törelerine sıkışıp kalmışlardır. 'Kara Çarşaflı Gelin'de Genzua Kız, babasının öldürdüğü adamın ailesine verilir; 'Akyavuz'da Akyavuz, kaçakçıları ele veren 'müzevir'i öldürür; 'Hamuş'ta ise kendisine cinsel saldırıda bulunmaya yeltenen, ama teslim olmamak için adamı öldüren karısını, 'lekelendi' diye vurur Şahap... Gene de Yıldız'ın insanları, tinsel yaşamlarına kuşatıcı bir biçimde egemen olan törelerin buyruklarını bilinçsizce kabullenmek durumunda değildirler. Bekir Yıldız Türk öykücülüğünde, ancak son on yıllarda belirmeye başlayan bir yaklaşımla, Anadolu insanının töreler karşısındaki tavrını çözümler. Bu törelere başkaldırmayan ya da hiç değilse değiştirilmesi doğrultusunda bir çaba göstermeyenler, kadınlardır.

Bekir Yıldız'ın öykülerinde, töre buyrukları karşısında kadın ve erkeğin farklı tavırları, son derece önemlidir. Yıldız, ataerkil ve yaban kırsal topluluklarda kadının, güvencesiz ve güçsüz kaldığını, törelerin gereğini yerine getirmekten başka bir çıkar yol bulamadığını gösterir. 'Kara Çarşaflı Gelin'de, kızını kocasının öldürdüğü adamın ailesine vererek 'kanını bağışlatan' kadın bu güvencesizliği imler. Buna karşılık, töreleri zorlayan, değiştirmeye çalışanlar, erkeklerdir. 'Barutçu Maho'da yaban kırsal topluluğun töreleri, Nalçacı Hüseyin'e, yeğenini öldüren Tayyar'ı vurmasını buyururlar; ama Hüseyin yeğenini vuranı değil, vurduranı öldürmek isteyecek, törelerin dışına çıkacaktır. 'Barutçu Maho', kırsal ve geleneksel topluluklarda üretim ilişkilerinin değişmesiyle birlikte törelerin de zorlaşının, yer yer çatlayışının bilincini imler.

Beyaz Türkü'de, bence üzerinde önemle durulması gereken iki öykü var: 'Tahir Usta' ve 'Celp'. 'Tahir Usta'da, üretim ilişkilerinin dönüşümü sürecinde insan ilişkilerinin geçirdiği dönüşüme tanık oluruz. Tahir Usta, küçük kardeşinin işvereni olduğu bir kutu atelyesinde işçi olarak çalışmaktadır. Hafta sonunda işveren kardeş bir siparişin parasını alamadığı için ağabeysi Tahir Usta'nın fazla mesai ücretini vermeyecektir. Yıldız, bu öyküde işçiyle işveren arasındaki ilişkinin yapısı ile (Kapitalist ilişkiler), iki insan (özellikle iki kardeş) arasındak ilişkinin yapısını (Akrabalık ilişkileri) birbiriyle karşıtlaştırarak öne çıkarır. Tahir Usta, işçidir; kardeşine olan töresel, saf ve karşılıksız sevgilisi azalmamıştır. Oysa işveren olan kardeşi içinde yaşadığı (yeni) ilişkiler gereği, değişmekte ve sistemin acımasız ve insansızlaştırılmış mantığına uymaktadır.

'Celp' öyküsünde ise Yıldız, Almanya'ya göç ederek yeni bir toplumsal örgütlenme düzenine geçen Anadolu insanını 'tipik' bir özelliğinden yakalar: Karısı gece mesaisine kaldığı için evdeki bebeği beslemek durumunda kalan Muş'lu işçi, biberonu kullanmasını bilmediği için çocuğunun ölümüne neden olur. Bu öyküde önemli olan, yeni toplumsal örgütlenme düzeninde aile için ataerkil işbölümünün değişmesi olgusudur. Bebeğin ölümü, erkeğin töresel toplum içinde kadına ait olan bir görevi üstlenmesinden ve bu görevin na-

sıl yerine getirilebileceğini bilememesinden ileri gelir.

Bekir Yıldız'ın Türk öykücülüğüne getirdiği, bir çoklarının sandığı gibi, Güney Anadolu'dan kesitler vermesi değildir. Bekir Yıldız'ın öykülerini, kırsal toplumun insanlarının bağlandığı törelerin betimsel bir yaklaşımla ele alındığı etnolojik bir gereç yığını saymak yanlıştır. Tam tersine, Bekir Yıldız bu gereçlerden toplumsal örgütlenme biçiminin varyantları olarak, Anadolu insanının içinde bulunduğu temel sorunları imleyen durumlar kurmakta yararlanmaktadır. Töreler, Bekir Yıldız'ın öykülerinde kendi başlarına bir *amaç* olarak değil, birer *araç* olarak vardırlar.

İki Roman ve Bir Öykü Kitabı Üzerine Kısa Notlar

1. '*Akışı Olmayan Sular*', Pınar Kür'ün öyküyle roman arasında rahatça dolaşabildiğini gösteriyor. Ama şu var: Uzun-öyküler mi bunlar, yoksa kolaylıkla romana dönüşebilecek kurgularıyla kısa-romanlar mı? Ne olursa olsun, roman bir *etki* sorunu: Öyküyle roman arasındaki ayırd edici çizgiyi, bu *etki* oluşturuyor. Althusser'in '*Lire Le Capital*'indeki kavramsal izleği yaygınlaştırarak şunu diyebiliriz: Kür'ün öykülerinde bir *l'effet roman* var. 'Bir Deli Ağaç'tan bu yana Kür'ün öyküleri, bu *etki*'leriyle okuru onları bir roman olarak alımlamaya götürüyor.

Dahası var: Kür'ün ilk metinlerinde ('*Yarın Yarın*', '*Küçük Oyuncu*') yazınsallık kadar bu yazınsallığı kuşatan (yoksa, 'sınırlayan' mı demeliydim?) somut tarihten yola çıkıyor olması ağır basıyordu. Bu, romanları biyografi ve toplumsal eleştiri özellikleriyle öne çıkarmaktaydı. Oysa Kür, öykülerindeki yazınsallıkla bu *l'effet roman*'ı vermekle kalmıyor, yazınsallığın kuşatılmasına ya da sınırlanmasına da olanak vermiyor. Goldmann'ı izleyerek şöyle diyebiliriz sanıyorum: Romanlarında, bu sınırlanmadan dolayı, karakterlerinin bilincini aşamıyordu Kür. Oysa yeni metinlerinde, öykülerinde yapıyor bunu: Karakterlerinin bilincini aşıyor. Kür'ün öykülerinin belirli bir *ironi*'yle yazılmış olması da bundan. Belki yeri değil ama, örneğin Oğuz Atay'da da, bu aşma'nın getirdiği bir ironi'den söz edilebilir. Bir farkla: Atay'ın romanlarında ya da öykülerinde ironi, kendini alabildiğine ortaya koyan, dışavuran bir ironi'ydi. Pınar Kür'de ise 'ben ironiyim' diye bağırmıyor ironi, *kurgunun kendisi* oluyor.

2. '*Sessiz Ev*', Orhan Pamuk'un ikinci romanı. Roman, karakterlerin 'anlatan' ('anlatıcı') olarak göründükleri episodlardan kurulu. Sadece devrimci torun Nilgün ve ölü dede Dr. Selahattin Darvınoğlu, 'anlatılanlar' olarak görünürler: Dr. Selahattin, karısı Fatma'nın anlatım nesnesi olmakla sınırlı; Nilgün ise, bir anlatılan olarak, neredeyse bütün metne yayılıyor. Bu düzlemde okunursa, *Sessiz Ev* Dr. Selahattin'le Nilgün'ün anlatısı sayılabilir: Dr. Selahattin roman *başladığında* çoktan ölmüştür; Nilgün'se roman *biterken* ölecektir. Bu iki anlatılan'ı birbirine bağlayan, *ölüm*'dür. (Öte yandan, Anlatanlar düzleminde Hasan 8, Fatma 7, Recep'le Faruk 6'şar, Metin'se 5 kez anlatan olarak görünürler.) Bir başka düzlemdeyse *Sessiz Ev*, Hasan'la Nilgün'ün anlatısı: Hasan, *öldüren*, Nilgün'se *öldürülen*. Burada da anlatan'la (Hasan) anlatılanı (Nilgün) *ölüm* birbirine bağlıyor. Recep (cüce) ve İsmail'le (topal), bu '*ölüm*' izleği (romanın izleği bu, bence!) bir söylen'in yapısına yerleşiyor. *Sessiz Ev*, çağdaş bir söylen. Romanda bir söylen yapısının bağıntılarını görüyoruz: Hasan, öldürdüğü Nilgün'ün üvey amcasının kızı olduğunu bilmiyor örneğin.

Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'de Henry James'in, bir karakterin öteki karakterlerin bilincinden alımlandığı anlatı tekniğini kullanıyor. Bu teknik özellikle Fatma'nın 'anlatıcı' olarak göründüğü episodlarda uygulanıyor. Fatma'nın Dr. Selahattin'den ve ona duyduğu korkunç nefretten ötede bir varoluşu olmadığını anlıyoruz. Ancak bu anlatıdaki iç konuşma çok düzenli. Okur, '90 yaşındaki bir kadın nasıl oluyor da bu kadar mantıksal düşünebiliyor' demekten kendini alamıyor. Orhan Pamuk, gecikmiş bir Aydınlanmacı'yı, Dr. Selahattin'i ve onun bilim tutkusunu öne çıkararak Batılılaşma sorunsalında farklı bir tip kuruyor. Madame Bovary'deki eczacı M. Homais'yi anımsatsa da Dr. Selahattin bu yüzyılın başındaki pozitivist tıbbiyeli Osmanlı'nın tipleştirilmiş bir örneği. Sonunda kendini alkole vurduğunu (doğallıkla Fatma'nın anlatısından) öğreniyoruz. Ama ilginç olan şu: Oğlu Doğan da alkole tutunacak, onu da oğlu Faruk izleyecektir. Orhan Pamuk, bu kez tarihsel boyutta '*ölüm*'ün romanın temel izleği olduğunu belirtiyor bize.

3. '*Berci Kristin Çöp Masalları*', Latife Tekin'in romanı. Roman-

da ilk dikkati çeken, Tekin'in dili. Bütünüyle somut bir dil anlatıya egemen. Gündelik dildeki eğretilemeli (*metaforik*) kullanımlar, somut ve düz bir kullanıma dönüşüyor. Örneğin, romanın bitimine doğru 'Çiçektepeli kadınların yüzünde derin şaşkınlık izleri kaldı'ysa, bu 'izlerin örtülmesi' için 'kadınlar gözlerinin etrafına boya sıvıyor'lar. Dilin somutlanması, Doğa olgularının insana özgü edimlerle dilegetirilmesinde de ('*Pathetic Fallacy*') kendini belli ediyor: Türkü 'yoruluyor', rüzgar 'geziyor', sabah 'haber yayıyor' Dilin somut ve antropomorfik kullanımı, anlatının temelini kuran hurafe ve bâtıl inançlar söylemini yapılanmasına olanak sağlayan bir sahihlik kazandırmış *Berci Kristin Çöp Masalları*'na. Bruno Snell, *The Discovery of Mind*'da Homeros'un dilinin de somut ve eğretilemesiz bir dil olduğunu vurgular. Tekin Homeros'a öykünüyor bir bakıma, onu çoğaltıyor. Bedeni bir bütün olarak kavratmıyor; bedenin yapıp etmelerini dışardan anlatıyor. Örneğin gözler 'gülerek uçuyor, çiçekli kumaşa konuyor' Bedene ilişkin edimler, edilgin kullanımlarıyla bu 'dışardan betimleme'yi destekliyor. Hurafe söylemini kurabilmek için dili iyice yabanıllaştırıyor Latife Tekin.

Tekin, bir gecekondu mahallesinin kuruluşunu (tıpkı Dünya'nın kuruluşuna ilişkin kozmogoniler gibi) anlatıyor. Gecekondu, bir kurmaca olarak hurafe söyleminde yeniden üretiliyor *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda... Nedensellik bağıntısını kasten zayıflatarak, çarpıtarak ya da yer yer tarihsiz toplumların örf ve âdetlerinden yararlanarak yapıyor bunu: Kara Hasan'ın grev kutlaması, bir işçiden çok bir şamanın davranışlarını andırıyor. Grevciler dileklerini beze yazıp grev yerine asıyorlar ya da sendikaya adak adıyorlar. Bu tip yerdeğiştirmelere sık sık başvuruyor Latife Tekin: Sendikayla bir yatır'a yer değiştirtiyor.

Tekin, bir anlatıcı olarak sık sık müdahale ediyor anlatıya. Hurafe söyleminin somut dile yaslanan *içerden* anlatısına karışıyor; yazarın söz'ünün hurafe söyleminin *dışında* kaldığını vurgulamak istiyor sanki.

Berci Kristin Çöp Masalları bir bakıma sosyologların 'Halk Dini' adını verdikleri, Resmi Din'in altında ikincil bir kurum olarak basit imgelere dayalı Volk İslam'ının bir anlatısı da sayılabilir.

'Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış' Üzerine

Ahmet Mithat Efendi'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar sekiz romancının 'Türk romanına hangi yönlerden katkıda bulunduklarını, geliştirdikleri teknikleri ve çoğunda ortak olan Batı-Doğu sorunsalına yaklaşımlarına roman türünü ne denli başarıyla kullandıklarını' saptamak. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın[1] Önsöz'ünde amacını böyle açıklıyor. Hemen belirteyim ki, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Türk romanını belirli bir sorunsalın dönüşümü bağlamında ele alan önemli bir yapıt. Dahası, kitap, kendi türünde şimdiye değin yapılmış incelemelerin en yetkini; buna hiç kuşku yok. Ne yazık ki burada kitabın ancak kısa bir tanıtması yapılabilecek; kitapta önesürülen düşüncelerin ayrıntılı bir irdelemesine girilmeyecek. Bu, kuşkusuz, çok daha geniş kapsamlı bir çalışmanın konusu. Şu kadarını önceden belirtmekte yarar var: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, başta edebiyat öğretmenleri olmak üzere, edebiyatla yakından ilgisi olan herkesin mutlaka okunması gereken bir başyapıt bence.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın bir başyapıt olduğunu söylemek, kuşkusuz, bu kitapta bulduğum ayrıntıya ilişkin bazı eksiklikleri vurgulamama engel değil. Bu eksikliklerden birincisi, 'Divan Edebiyatının Saray merkezli bir edebiyat' olduğu (s. 26) görüşü. Bu

(1) Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

yargı doğru, ama eksik: Divan Edebiyatı, salt 'Merkez'e (Saray'a) dayalı bir edebiyat değil çünkü. Prof. Dr. Sabri Ülgener, XVI. yüzyılda yazılmış bir *Terkib-i Bend* (Bağdadlı Ruhi'ninki) ile XIX. yüzyılda yazılmış bir *Terkib-i Bend*'i (Ziya Paşa'nınki) karşılaştırarak, bu iki yapıtın Merkez'de (Saray'da) ve Periferi'de (burada, 'Taşra' anlamında) 'radikal bir zihniyet ve norm farkı' gösterdiğini belirtir. Demek ki, Divan edebiyatının periferileşmesi de sözkonusu.[2]

İkinci eksiklik (buna eksiklik denebilir mi, bilmiyorum) Batı'da ve bizde ilk romancıların geleneksel anlatı türlerinden yararlanmalarına ilişkin. Batı'da romanstan, bizde ise âşık hikâyelerinden ilk romancıların bir kompozisyon modeli olarak yararlandıklarını biliyoruz. Romanslar Moran'ın deyişiyle, 'genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getirir; olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah beyazdırlar, ya iyi ya kötü' (s. 26). Batı'da romans, bu yapısı ile romanın kompozisyonunu nasıl belirlediyse, bizde de âşık hikayeleri ilk romanlarımız üzerinde o kertede belirleyici olmuştur. Buna kuşku yok. Ama romans türünün (dolayısıyla, âşık hikayelerinin) de indirgenebileceği; yineleme yapısının belirli bir tür anlatıya, mit'e ama onun da belirli bir kesimine özgü olduğu belirtilmeli burada. Doğallıkla mit'te, bir anlatının episodlarını kuran bağıntıların yinelenmesinden sözediliyor, yoksa romanslarda ya da âşık hikayelerinde olduğu gibi farklı anlatılarda aynı kalıpların yinelenmesinden değil! (Burada, Berna Moran'ın *ayrılık/tehlike/birleşme* biçiminde bütün romans ya da âşık hikayelerinde yinelendiğini söylediği kalıpların, Todorov'un *Grammaire du Décameron*'da daha farklı bir izlek bağlamında, *denge/dengenin bozulması/yeni denge* olarak çözümlediğini de anımsamalı).[3]

Benim sözkonusu ettiğim 'yineleme', mitlere ilişkin. Lévi-Strauss kısa çevrimli mitlerde episodların karşıtlık yapısıyla (structure d'opposition) değil, yineleme yapısıyla (structure de réduplication)

[2] Sabri F. Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar, İzmler*, Der Yayınları Ankara, 1983, s. 30-38

[3] Bu konuda bu kitaptaki 'Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar' adlı yazının 5. bölümüne bakınız.

temellendiğini belirtir. Böyle bakıldığında, kısa çevrimli mitlerle tefrika roman arasında bir eşdeğerlik olduğunu söyler Lévi-Strauss. Tefrika roman da mutlu son'u arar: 'İyinin ödüllendirilmesi ve kötünün cezalandırılması ile tefrika roman, bu tür mitin kapalı yapısının belirsiz ve karikatürsü bir eşdeğeri olur. Ahlâk düzeni, Doğa düzeninin yerine almıştır burada'.[4]

Bu sorun üzerinde bu denli durmamın nedeni şu: Görülüyor ki, burada 'yineleme yapısı' episodlar arasında değil, ama öyküler arasında anlatının konstrüksiyonunu belirliyor. Lévi-Strauss tefrika romanlarda da 'yineleme yapısı'nın belirleyici düzey olduğunu söylüyor. Bunun bizim açımızdan önemi şurada: İlk türk romancıları, romanlarını 'tefrika' edilmek üzere yazmışlardır. Dolayısıyla, ilk romanlarımızda tefrika' olgusu ile, 'yineleme' arasında bir bağıntı olabilir; bu bir. İkincisi, yine 'tefrika' ile, kişilerin iyi ya da kötü olması, kısaca Doğal düzenin yerini alan Ahlâk düzeni arasında da bağıntı olabilir. Sorun bu bağlamda ele alınınca, durum ilginçleşiyor. Örneğin, *Şıpsevdi*'de tefrika edilmiş olmasına karşın 'mutlu son' yok! Tam tersine *Şıpsevdi*, Lévi-Strauss gibi söylersek 'Lojik ve Doğal Olan'a dönüşü' imleyip Ahlâk düzenini olumsuzlamasıyla tefrika roman yapısına hiç uymuyor. Bana öyle geliyor ki, Lévi-Strauss Hüseyin Rahmi'yi okusaydı, onun büyük romancı olduğunu düşünürdü herhalde... Sadece Yasaları ve Ahlâk'ı Doğa'ya aykırı bulduğu için değil, ama aynı zamanda, Berna Moran'ın deyişiyle, 'bir bakıma tarihten soyutlanmış bir toplumun geleneklerini, örf ve âdetlerini' betimlediği için!

Söz Hüseyin Rahmi'den açılmışken, eksik bulduğum bir başka soruna da değinmem gerekiyor. Moran şöyle diyor: 'Gürpınar *Kokotlar Mektebi*'ne yazdığı önsözde de, istediği şeyleri açıkça yazamadığından, yasaların elini kolunu bağladığından acı acı şikayet eder. Bundan ötürü kendisini güvenceye alabilmek için bulduğu çare,

[4] C. Lévi-Strauss, *L'Origine Des Manières De Table* (Mythologiques), Plon, Paris, 1968, s. 70-106

'Tehlikeli' saydığı düşünceleri serserilere, olumsuz karakterlere ya da kaçıklara söyletmektir'. Moran, bu yöntemin Hüseyin Rahmi'ye özgü olmadığını elbette bilir. Shakespeare'in oyunlarında (özellikle, *Kral Lear*) kimsenin söylemeye cesaret edemediği doğrular, bu tiplere (*Fool*: Saray Soytarısı) söyletilir. Moran, nedense, sorunun bu yanına değinmiyor. Bu o kadar önemli değil! Ama önemli olan, bu yöntemin *bizim* anlatı geleneğimizin içinde de özgül bir yeri olması.(Bu, önemli; çünkü Moran âşık hikayeleri, meddahlık, ortaoyunu ve karagöz gibi geleneksel anlatı türlerinin ilk romancılarımız tarafından nasıl kullanıldığı sorunu üzerinde özellikle duruyor.) Halkın görüşlerine uymayan ileri fikirlerin 'meczub' ya ada 'divane' diye anılan kişilere söyletilmesi, bir tür anlatı olarak fıkra ve mesel geleneğinin bir parçası. Feridüddin-i Attar'ın *Uşturname*'sinde radikal ve aykırı fikirlerin niçin bu tiplere söyletildiğini Helmut Ritter gereğince açıklıyor: 'Bu divanelerin öteki insanlarla olan ilişkilerini belirleyen, bu tür kaçıklara tanınan özgürlüğün koruması altında, normal insanların söylemesine izin verilmeyen şeyleri söylemeleri ve yapmalarıdır. Bu yüzden bu divaneler, yöneticilerin, türlü dinsel safsatacıların en keskin eleştirmenleri olarak görünürler'.[5] Dolayısıyla Hüseyin Rahmi fıkra ve meselden bu tür yararlanışıyla da anlatı geleneğine bağlanmış oluyor.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış üzerine çok şey söylenebilir. Bunlardan biri de, Türk romanı üzerine olduğu kadar, romanın genel sorunlarına ilişkin, yeri geldikçe yapılan açıklamaların da Moran'ın kitabının değerini büsbütün arttırdığıdır. Nitekim okur, 'anlatma' ve 'gösterme' teknikleri arasındaki; tip, karakter ve soyut simge arasındaki; içi monolog ile bilinç akımı arasındaki farkları Moran'dan öğreniyor. Moran, yine sırası geldiğinde, daha önce yapılmış olan bazı yorumların kofluğunu da ortaya koymaktan çekinmiyor. Bence kitabın öğretici yanı, eleştirel yaklaşımı kadar önem-

[5] H. Ritter, Muslim Mystics Strife With God, *Oriens*, Cilt: 5, Sayı: 1, Leiden, 1950.

li. Dahası, kitap belirli bir sorunsalı ('Batılılaşma') izlediği için, ele alınan romanlarda bu sorunsalı taşıyan tiplerin, tarihsel gelişim doğrultusundaki dönüşümlerini kavramak mümkün. Böylelikle Moran'ın çalışması, kurmaca ile Tarih arasındaki dolayımları, Batılılaşma bağlamında gösterdiği için, çok ciddi bir edebiyat sosyolojisi çalışması kimliği kazanıyor.

Şiir Yazıları

Şiir İçin Küçük Tractatus

(Tractatus: Poetico-philosophicus)

1. Şiir Dil değildir, Söz'dür..

1.1. Şiirin tarihi Dil'den Söz'e doğrudur (Historisizm).

1.2. Şiirin tarihi, kopma'larla belirlenir. Mallarmé'nin şiiri, ondan öncesiyle *yerdeğiştirmiş* bir şiirdir.

1.3. Şiirin geleneği, onun tarihi değildir.

2. Şiir Dil iken kapalı, Söz iken 'açık yapıt'tır.

2.1. Şiir Dil'den arındıkça, anlamdan da arınır.

2.2. Şiirin gösterilen'i kavram değildir, imge'dir.

2.3. Bir tanım: Şiir, dünyanın zihinsel imgesidir.

2.4. Öyleyse, özneldir şiir: Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetlemez: '*Si duo idem faciunt non est idem*'.

2.5. 'Güneş bir altın güldür' dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir 'resmi' vardır.

3. İmgenin nasıl alımlanabileceği konusunda okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mı dır? Bu yol göstericiliğe karşın, gene de okurun şairin zihnindeki imgeyi (eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü...) alımlayıp alımlamadığı denetlenemez.

3.1. İmgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Neden?

3.2. Şair, şiirine 'ey okur bu imgeyi şöyle alımla!' diye bir yol gös-

terme eklentisi yapamaz. Oysa müziksel metinlerde bu türlü yol gösterme eklentileri (Elgar, Stravinsky) çoktur ve bu eklentiler, metni müziksel bir metin olmaktan çıkarmaz. Neden?

3.3. Müziksel metinde yol gösterme uyarıları icracıya yöneliktir. Şiirsel metin açısından böyle bir dolayım yoktur.

3.4. Müzikte icracı, deyim yerindeyse, bu tür eklentileri 'süzer'

3.5. Buna karşılık Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI*'de bir dizi müziksel yapı önerir. İcracı bu yapılardan herhangi birini, başlangıç için özgürce seçebilir (bkz. Umberto Eco). Necatigil'in *Kareler*'de yaptığı bu değil midir?

3.6. Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi 'imge' olmaktan çıkarar, 'kavram'a dönüştürür. Şiir de, Söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.

3.7. 3.1.'deki sorunun yanıtı 3.6.'dadır.

Şiir ve Logos

Anlatırlar: Rilke, uzun süre şiir yazamamaktan yakındığında, yontucu Rodin, 'azizim Rilke', demiş, 'niçin gidip nesnelere bakmıyorsunuz? Şiir de resim gibi yapılır çünkü...'[1]

Rilke'nin bu öğüde uyup Paris'in o çok ünlü hayvanat bahçesine gittiğini, orada, kafesinde dolanan bir panteri uzun uzun seyrettikten sonra, oturup *Panter* şiirini yazdığını biliyoruz. Rilke, Rodin'e hak vermiş olmalı: Demek ki, nesnelere bakılarak resim ya da yontu yapılabildiği gibi şiir de yazılabiliyor! Öyleyse, resim ya da yontu üretme eylemi için kullandığımız 'yapmak' fiilini, şiir üretme eylemini göstermek için de kullanamaz mıyız?

Edip Cansever'in eski şiirlerinden birinde, 'yapılan bir şeydir şiir'[2] diye bir dize vardır. Bugün Batı dillerinin çoğunda 'şiir'i gösteren sözcük, Grek dilinden 'poiema'dan geliyor. 'Poiema', 'yapılan şey' demek. Eski Grekçe'nin bir özelliği de, bugün bizim 'güzel sanatlar' diye adlandırdığımız artistik etkinlikleri gösteren bir sözcüğün bu dilde bulunmaması. Eski Grekçe'de hem güzel sanatları hem zenaatları hem de beceriye ilişkin etkinlikleri gösteren bir tek sözcük var: 'Techne' sözcüğü. Demek ki, Eski Grekçe'de bir şairin, bir

(1) J. B. Leisman, Rilke, *Selected Poems*, Introduction. Penguin Modern Eupean Poets dizisi, Penguin Books, Londra, 1964, s. 15

(2) Edip Cansever, *Bütün Şiirleri (Yeniden)*, Cem Yayınları, İstanbul, 1981, s. 26 (bkz. 'Kaybola' adlı şiir.)

yontucunun etkinliği ile, örneğin bir çömlek yapımcısının etkinliği, *özünde*, birbirinden ayrı sayılmıyor.[3]

Şairin yapıcı değil 'yaratıcı' olduğu düşüncesinin geçmişi ise daha eskidir. Şairin yaratıcı olduğunu düşüncesinin, onun biliciliği ya da yalvaçlığı ile bağıntısı olmalı. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* adlı yapıtında[4] bir yalvaç ya da bir bilici olarak şair imgesinin, İ. Ö. V. yüzyıldan daha da eskiye ait bir imge olduğunu belirtir. *İon*'da[5] iyi şairlerin, şiirlerini yazarken, akıllarının başında olmadığını söyleyen Platon'un da, büyük bir olasılıkla, bu imgeden yola çıktığı düşünülebilir.

Şiirle akıldışı arasındaki bağıntının İslam öncesi Arap ve Türk yazını bağlamında da kurulabildiğini görüyoruz. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde[6] 'Bahşı-Ozan'ların dinsel törenlerde kendilerinden geçerek tepinip sıçradıklarını, bu arada da şiir söylediklerini yazıyor. 'Şair' sözcüğünün, Arapça'da 'bilici', tanıtıcı' anlamına geldiğini de gene, Köprülü'den öğreniyoruz.

Dünyayı akıldışı olandan arındırma eylemini üstlenen Platon'un şiiri kentinden kovmasına şaşırmamalı. Güzel şiirler, ancak aklıbaşında olmayan şairlerce söylenebiliyorsa, güzel şiiri sokmayacağız kente!.. Ama ya aklıbaşında şairler güzel şiirler yazabiliyorsa? Platon bu olasılığı düşünmedi: Ona göre şiir'le logos bağdaşmıyor çünkü; şair söylediklerini açıklayamadığı, ne dediğini bilmediği sürece logos'un dışında kalmak durumunda: Logos, 'belirsiz imge'lerle

(3) Bir yontucu ya da bir çömlekçi, uğraşı el emeğine dayandığı için bütün bir Antik Dünya'da (özellikle de Yunanistan'da), şairden daha aşağı bir konumda sayılmıştır. Bu konuda bkz. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, I, Routledge, Kegan and Paul, Londra, 1968, s. 102-103

(4) E. R. Doods. *The Greeks and The Irrational*, Routledge, Kegan and Poul, Londra, 1957, s. 82

(5) Platon, *Ion*, 534 A. Şairler 'akılları başlarından gitmiş (*katekomenia*), esrimeye dalmış bir halde, süt ve bal çeken Bakkant'lara benzerler'. (Burada, Ion'un Marif Vekaleti, Yunan Klasikleri: 22 çevirisinden yararlandık.)

(6) M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1980, s. 67-68

(*eikasia*) gerçekleşmiyor; 'kötü imgelerle dilegetirilen' (*eikaze t'is kakos to logo*) şiirse hiçbir şeyi açıklamıyor.

Sanırım Platon bir noktada yanılıyor.[7] Şiir'le dünyanın akla dayalı açıklaması yapılamaz; ama şiirin de bir logos'u yok mu? Şair yazdıklarıyla dünyayı açıklayamasa bile, ne yazdığını açıklayabilemez mi gerçekten? *Savunma*'da Sokrates şairlerin 'bir sürü güzel şeyler söyleyip de ne demek istediklerini bilmeyen' kişiler olduğunu söyler, biliciler ya da yalvaçlar gibi. Şiirle logos bağdaşmıyor, şiirle dünyaya ilişkin akılyürütmeler olanaksız, Platon böyle düşünüyor.

Oysa dünyaya ilişkin akılyürütmeler beklenmiyor şiirden. Üstelik, şiirin işi değil bu. Dünyaya ilişkin akılyürütmeyen şiir, zorunlu olarak, şairi ne söylediğini, ne yaptığını bilmeyen biri de kılmıyor. Şairden, yalvaçlık ya da bilicilik beklenmiyor artık. Yaratıcı sayıldığı sürece biraz yalvaç, biraz bilici gözüyle bakılan şair, ne demek istediğini bilmediği için bağışlanırdı belki, ama şimdi bağışlanmıyor. Şiiriyle dünyayı açıklamasın, ama şiirini açıklasın isteniyor. Kısaca, ne yaptığını bilsin isteniyor...

Ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil, yapıcıdır. Şiir önceden tasarlanabiliyorsa, bu, şiirin *ex nihilo* yaratılan bir nesne değil, yapılan bir nesne olduğunu gösterir. 'Yapmak' eylemi, bir tasarımı içerir çünkü. Varoluşçu dille söylemek gerekirse, bir nesne olarak şiirin tasarımı ya da özü, varlığından önce gelir. Dolayısıyla, Edip Cansever haklıdır: 'Yapılan bir şeydir şiir'

Şiirde, belki de genel olarak bütün sanat alanlarında tasarımın, dolayısıyla bu tasarımı pratiğe dönüştürecek tekniklerin belirleyiciliği de buradadır ('teknik' sözcüğünün Grekçe'deki '*techne*'den geldiğini anımsayalım). Mayakovski, *Şiir Nasıl Yazılır*'da 'rastlantıyı, sa-

[7] Platon, özellikle *Devlet*'te (534b ve devamı), dünyaya ilişkin akılyürütmenin diyalektikçinin işi olduğunu belirtir. Diyalektikçi, her şeyin 'varlığının açıklaması'nı (*Logos tês ousias*) ister. Bu Logos'u veremeyenin, kavrayışı (*noûs*) eksiktir, der Platon. Ayrıca Platon'un sadece şairleri değil, matematikçileri de, önesürdükleri varsayımları 'açıklayamadıkları' (*logon didonali*) için sertçe eleştirdiğini unutmamak gerekiyor.

nata ancak bir üretim olarak yaklaştığınızda ortadan kaldırabilirsiniz' diyordu. Haklıdır. Üretimde rastlantının yeri yoktur. Şiir de bir ürün, yapılan bir nesne ise, bir Logos'u, bir tasarımı içerir. Şiirin Logos'u, onun tasarımıdır. İşte bu yüzden şairler akılları başında iken de güzel şiir yazabiliyorlar. Yaptıklarının hesabını vermek, yazdıklarını açıklayabilmek, güzel şiirler yazılmasını engellemiyor çünkü.

İki Şiirsel İzlek

Yaşama sevinci ve yaşama azabı: Bu iki izleğin Türk şiir geleneğindeki yeri gereğince irdelenmiş değil. Yaşama sevincinin Garip Şiiri ile birlikte, bir izlek olarak göründüğü belirtilir. Bir ölçüde öyledir de: Şiir, Garip'çilerle birlikte ışıkla dolar. Şair Doğa'nın yenidendoğuşu karşısında bir coşkuyu yaşamaktadır. Orhan Veli'nin

Deli eder insanı bu dünya
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku
Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç

dizeleri geceyi bile aydınlatan bu coşkunun şiiridir.

'Yaşama sevinci'nin Türk şiirindeki tarihinin mitik (mythique) bir tarih olduğunu belirtmeliyim burda. Bu, bir Yenidendoğuş miti'dir. Bir izlek olarak 'yaşama sevinci', topluluğun ortaklaşa yaşadığı bir coşkuyu ve esrimeyi imler. İzleğin taşıyıcısı olan şair, bir 'birey' değildir burada: Yenidendoğuş miti'ni yeniden-üreten bir topluluk adına konuşmaktadır. Başka türlü söylersek, 'yaşama sevinci', bir 'varlık sorunu' olarak konulmaz Türk şiirinde.

Öyleyse şunu kesinleyebiliriz: Orhan Veli'nin insanı 'deli' eden 'Dünya'sı ile, örneğin Nailî'nin 'mestane' bakılan 'Âlem'i arasında bir ontolojik ayrım vardır; Nâili

Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik

derken, Orhan Veli gibi ağaçtan, yıldızlardan, çiçeklerden, kısaca

nesnelerden (şeylerden) değil, nakışlardan ('nukuş'), ya da bir başka deyişle, nesnelerin imlerinden sözeder. Ama her iki şiirde de vurgu, *seyretme edimi*nin verdiği coşkuda, esrimededir. Evren, birini 'deli' eder, ötekiniyse 'mestâne' kendinden geçirir. Nakışlardan (imlerden) somut nesnelere geçilmişse, bu dil'in simge-dil'den im-dili'ne dönüşmesindendir. Vurgununsa edim'de (bu edimin simge-dildeki karşılığı *temâşâ* [*contemplation*], im-dilindeki karşılığıysa *bakma*'dır), ya da edim'in nesnesinde değil, ama edimin getirdiği çoşkuda olması olgusu değişmemiştir.

'Yaşama azabı' izleğiyse, sanki daha temelli bir sorunmuş gibi görünüyor. Tanpınar, Akif Paşa'nın 'Adem Kasidesi'ndeki *diltengî-i hestî* deyişini, 'yaşama azabı' ('angoisse') diye çevirir ve şiirin, 'bu kelime veya tabir gözden kaçırılmadan okunmasını' salık verir. Tanpınar'a göre *diltengî-i hestî*, öteki kavramlarda birlikte ('varlık', 'yokluk') bir felsefi sorunu imler: 'ferdî meselelerin bu tarz bir nevî felsefi azaba yol açacak kadar plan değiştirmesi, eski edebiyatımızda ilk defa görülen bir vakıadır', der Tanpınar.[1]

Hemen belirteyim: Tanpınar yanılıyor. Akif Paşa'da yaşama azabı, Tanpınar'ın sandığı gibi, 'bireysel' (ferdî) bir sorun olarak öneçıkmaz. Kaside, Akif Paşa'nın bu sorunsalı bireysel değil, dinsel bir sorun olarak kavradığını gösterir. Burada da şair, bir cemaat söyleminin içinden konuşmaktadır. Yaşama sevinci izleği ne denli *mitik* (mythique) ise, yaşama azabı o denli dinsel bir izlektir burada: Türk şiirinde birey yoktur. Şiir ister mitik, ister dinsel olsun, her iki düzlemde de, bir *cemaat* söylemi olmak konumundadır. Şiirde *birey* olmadığı için, felsefede yoktur.

(1) A. H. Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 5. baskı, İstanbul, 1982, s. 98

Şiir ve Harfler

1. Yanılmıyorsam, 'söz'ün simyası' üzerinde ilk kez ayrıntılı olarak duran, Platon'dur. 'Öyleyse 'r' harfi ile başlıyalım' der Sokrates, *Kratylos*'ta, 'bu harf bana her türlü eylemi bildirmek için kullanılan bir araç gibi geliyor. (...) Önce *rhein* (akmak) ve *rhoé* (akıntı) sözcüklerinde doğrudan doğruya bu harfle eylemi yansılıyor; sonra *tromos* (titreme), daha sonra *trakhüs*'te (sert); bunlardan başka *krouein* (çarpmak), *thrauein* (kırmak), *ereikein* (parçalamak), *thrüptein* (ufalamak), *kermetizein* (parça parça etmek), *rhümbein* (çevirmek) gibi fiiller. (...) Bu adları koyan kimse, konuşurken dilin bu harfe gelince hiç durmayıp en çok titrediğinin farkına varmış olmalı. (...) 'l' ise, herşeyin arasından kolayca geçip gidebildiğinden olacak, bütün ince şeylerde işine yarıyor. (...) Ad koyarken 's'; 'ps', 'ph' harfleriyle soğuk'u (*psükhron*), 'ıslık çalan'ı (*seon*), sallanmak'ı (*seiesthai*) ve genel olarak 'sarsıntı'yı (*seismos*) yansılıyor. Çünkü bu harflerde soluk vardır. (...) Öte yandan dili sıkıştıran ve aşağıya basan 'd' ve 't' seslerinin özelliği, ona 'bağlama' (*desmos*) ve 'durma'yı (*statis*) yansılamada yararlı görünmüş olmalı. Sonra (l) harfini söylerken dilin pek çok 'kaydığını' (*olisthanein*) gördüğünden, bu benzerlikten 'düz'ü (*leion*), asıl 'kayma'nın (*olisthaein*) kendisini, 'yağlı'yı (*liporan*), zamk gibi 'yapışkan'ı (*kollodes*) ve bütün buna benzer sözcükleri yaparken yararlanmıştır. G'nin etkisi, dilin kaymasına karşı koyduğundan, bu sesle 'yapışkan'ı (*gliskhron*), 'tatlı'yı, (*glükü*) ve 'çam sakızını andıran'ı (*gloiódes*), yansılamıştır. Öte yandan, n'nin bir iç ses çıkardığının ayırdına vararak harflerle olayları tasta-

mam ortaya koyduğu düşüncesiyle 'içte' (*endon*) ile 'içinde' sözcüklerini ona göre koydu. Sonra 'a'yı 'büyük'e (*megalo*) ve e'yi 'uzunluk'a (*mekei*) verdi; nedeni bu iki harfin uzun olmasıdır. 'Toparlak'ı (*gongülon*) anlatmak için 'o' harfine gerekseme duyduğundan, bu adın hamuruna en çok ondan karıştırdı'.[1]

2. Jakobson da, dilde seslerin duyumsal niteliklerinden dolayı belirli anlamlar iletebileceklerini belirtir; bir 'ses sembolizmi'nden söz eder. Ses sembollerinin değişik duygu türlerine, özellikle de işitim ve görmeye bağlı nesnel ilişkiler olduğunu öne sürer. Bu yüzden de, 'söz zincirindeki hiçbir parçaya indigenemeyen ve gösteren düzleminde yer alan, bürünsel (*prozodik*) nitelik taşıyan vurgu, titremleme (*entonasyon*), süre ve durak gibi parça üstü birimler (*suprasegmental units*) önem kazanır. Jakobson, bu alanda ses dokusuna ilişkin olarak yapılacak araştırmaların bileşik fonemik birimlerden değil, onların bileşenlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilmesini önerir. Tiz ve pes ünlüler arasındaki fonemik karşıolum'a dikkati çeker Jakobson, şöyle der: 'i'inin mi, yoksa u'nun mu daha koyu (*sombre*) olduğunu soralım. Bazıları bu sorunun bir anlamı olmadığını söyleyeceklerdir; ama hiçbiri 'i'nin daha koyu olduğunu söyleyemeyecektir'. Ancak, burada, önemli bir olgunun altını çizmek gerekiyor: Bu harfleri içeren sözcüklerin, dile getirdikleri anlam, kuşkusuz, çok farklıdır. Seslerin duyulara gönderme yaparak kurduğu anlam (buna, Jakobson'dan yola çıkarak '*synestezik anlam*' diyebiliriz), tıpkı müzikte olduğu gibi cılız ve belirsizdir: Sözcüklerle betimlenebilir, ama sözcüklerle çevrilemezler; sözel anlamdan (*verbal meaning*) farklı şeylerdir çünkü.[2]

3. R. Wellek-A. Warren da, Jakobson gibi bir 'ses sembolizmi'nden söz ediyorlar: 'Birkaç duyguyu birden etkileyen synestetik ve çok çağrışımlı sözcükler bütün dillerde vardır. Bunlar da, şairlerce iyice kullanılmışlardır. Rimbaud'nun ünlülerle (*wovels*) renkler

(1) Platon, *Kratylos*, Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara, 1944, s. 426-427d.
(2) R. Jacobson, *Linguistics and Poetics* (T. Sebeok'un [ed.] Style in Language'ında.

arasında birebir bağıntı kuran, o çok bilinen *'Les Voyelles'* şiirinde, 'e' ve 'i' gibi ön-ünlüler (damaksıllar) ile ince, hareketli, parlak, açık nesneler arasında; öte yandan da 'o' ve 'u' gibi art- ünlüler (art-damaksıllar) ile hantal, yavaş, cansıkıcı (donuk) ve karanlık nesneler arasında bazı bağıntılar kurulabilir'. Wellek ve Warren böyle düşünüyorlar.[3]

4. Türk yazınında, benim bilebildiğim kadarıyla 'ses sembolizmi'den ilk söz eden Mehmet Kaplan olmuştur. Kaplan, özellikle A. I. Trannoy'tan yola çıkarak Tevfik Fikret'in şiirinde 'armoni' sorununu irdeler ve şiirde armoni'nin ya alliterasyon ya da assonans yoluyla sağlandığını belirtir. Kaplan'a göre, 'alliterasyon ünsüzlerin (*consonnes*), assonans ünlülerin (*voyelles*) bir ya da birkaç dizede yinelenmesi' anlamına gelir. Kaplan, Tevfik Fikret'in ikisine de başvurduğunu söyler.[4]

Kaplan da 'r' ünsüzünü önemsiyor, şöyle diyor:

'r' konsonu, Fikret'in şiirlerinde gâh yumuşayarak,gâh sertleşerek akan, fakat hiç dinmeyen bir nehir gibidir'. Fikret'in 'r' ünsüzünü birkaç anlamda bağdaştırdığını belirtiyor Kaplan ve 'bazan devamlı bir gürültü intibaını uyandırdığı'nı; 'bazan yumuşak, kadifemsi ve kaypak hareketleri' anlattığını; 'bazen de çok yavaş, tembel ve zevkperest hareketlere refakat ettiğini söylüyor. 's'nin Fikret'in şiirlerinde 'serinlik, sükûnet, sabah tazeliği, parlaklık, dini huşu' anlamlarıyla armonize edildiğini; 'ş'nin 'şiddet, gürültü, parlaklık, neşe intibaları' verdiğini: 'n'nin 'hüzünlü veya neşeli, şiddetli veya sakin bir tannaniyet (tını) sağladığını; 'l'nın (umumiyetle hayali, geceye ait ve uzak şeylerin izlenimlerine eşlik ettiği; 't' nin, 'sertlik, şiddet, bazen de titreklik' izlenimi verdiğini belirtiyor. Ünlülere gelince, Kaplan, kalın ünlülerin, özellikleri yuvarlak olanlarının (yuvarlak olanların incesinin de), genellikle 'karanlık bir atmosfer ve ruh haleti' uyandırmak için kullanıldığını; 'u', 'ü'nün bazan 'a', 'e',

(3) R. Wellek-A. Warren, *Theory of Literature*, Penguin University Books, Londra, 1973. s. 162

(4) M. Kaplan, *Tevfik Fikret ve Şiiri*, Türkiye Yayınevi, 1946, İstanbul, s. 149-159

'i' ile 'fasıllandırılarak, bir raks, bir dalgalanma' izlenimi verdiğini; 'e' ve 'i'nin çoğunlukla 'neşeli, hafif yahut ince, gamlı' duygulara eşlik ettiğini söylüyor.

5. Dr. Hasan Çebi, Necip Fazıl üzerine yaptığı çalışmada[5] 'bilindiği gibi'diyor, 'şiirde armoniyi sağlayan, mısra örgüsündeki seslerdir. (...) Daha umumi bir söyleyişle, sesli ve sessiz harflerin mısralardan meydana getirdiği müzik ve ahenktir armoni...' Necip Fazıl şiirinin neredeyse tümünde 'b' ünsüzünün 'kendisini ilk anda belli eden' seslerden biri olduğunu belirtiyor Çebi ve 'b'nin 'd' ile birlikte şiire yumuşaklık verdiğini söylüyor. 'l'nin, yumuşak ünsüzlerden 'm' ve'n' birlikte, çoğu zaman 'daha fazla dini, metafizik konularda' yazılmış şiirlerde görüldüğünü söylüyor. 'r'nin ince ve zarif akışının, 'm' ve 'n' ünsüzü ile'şairin dilinde akıcı, lirik duyguları ifade eden bir edası' olduğunu söyledikten sonra şöyle diyor: 'Suyun akışından tutun da yalnızlığın verdiği melankolik havaya kadar her hisse bir ifade vasıtası olur' Çebi, 's' ünsüzü için de şu yargıya varıyor: 's', Necip Fazıl'ın şiirinde ses, ahenk, armoni ve müzik için başvurulan en mühim konsonlardan biridir. (p, ç, k, ş) sesleriyle birleştiği kelimeler sessizlik, serinlik, sisli duygular ifade ettiği gibi, sıkıntı ve buhranlarda da aynı derecede kullanılır.'

6. *Dilbilim*'de Nükhet Güz, *Fétes Galantes*'a ilişkin yazısında, hem 'ses sembolizmi'ne gönderme yapıyor hem de Verlaine ile örnekliyor[6] *Fétes Galantes*'daki şiirleri üç öbekte topluyor N. Güz: Karamsar, kaygı dolu, hüzün verici şiirler', 'tasasız, alay içeren şiirleri' ve 'her iki izleğin de yer aldığı, alay, özlem, giderek biraz da hüzün taşıyan şiirler'. Güz'e göre, 'birinci öbekte yer alan şiirlerin ortak niteliklerinin belki de en önemlisi, uzun ve pes seslerin, kısa ve tiz seslerden çok daha fazla yer alması'dır. Şöyle diyor: 'Ayrıca genizsi ünlüler ve ünsüzlerin işitim süresini uzatan ünlülerle pekiştirilmiş iki tür ünsüzden yararlanılmıştır: Gürültülü, uyumsuz sesler; ünlüye ya-

(5) Hasan Çebi, *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek'in Şiiri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 98 vd.

(6) N. Güz, Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme, *Dilbilim*, VII. 1987.

kın yumuşak ezgisel sesler. Ünlülerin sıklığı, şiirlerde dizemi (*ritm*) yavaşlatır. Genizsi sesler, titremleme, pes sesler üzerine düşen vurgular, hüzün taşır. (...) Seslerin karşıtlığı belirgindir. Pes, uzun, zayıf seslerin varlığı, giderek çokluğu, şiirlerdeki neşe verici, kısa tiz, güçlü sesleri, ses dizgelerini ikincil kılıp, karşıt hüzün taşıyıcı bir dizem getirir. keder havasını veren seslerin başında 'minör' sesleri (/oe:R/,/U:R/) sayabiliriz'. Tasasız, alay içeren şiirlerdeyse, kısa ve tiz seslerin çoğunlukta olduğunu söylüyor N. Güz: 'Çoğunlukla akıcı sesler göze çarpar: /R/ ve /l/. Vurgular (...) tiz sesler üzerine düşer. Tiz/Pes karşıtlığının sık sık yinelenmesi neşeli, alaycı bir ezgi havası verir şiirlere'.

Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi?

Divan yazınından sözeden yazın tarihçileri, bu yazının kuralcı, soyut, yaşamla ilişkisi neredeyse yok kertesinde olan kitabî bir yazın olduğunda birleşiyorlar. Divan yazınının, özellikle de Divan şiirinin, sürekli yinelenen bir mazmunlar sistemi olduğu da söyleniyor: Yaşamdan kopuk, kitabî ve mazmuncu... Bu eleştirilere bir de Divan şiirinin bir Saray yazını olduğu; biçemi ve söylemiyle saray ve ona bağlı seçkinler içinde, büyük halk yığınlarına kapalı kaldığı eleştirisi de eklenmiştir. Şimdiye değin sorguya çekilmemiş, verildiği biçimiyle onaylanmış yargılar... Yadırgamamak gerek: Resmi Tarih, ideolojik bir tarihtir; bütün ideolojik tarihler gibi olumsuzlayıcıdır. Yazın tarihi de, Resmi tarihin içinde yer alıyor. Osmanlıyı olumsuzlayan bir tarih, onun şiirini de olumsuzlayacaktır kuşkusuz.

Divan şiirinin yaşamdan kopuk olması ne demektir? Sormalı: Hangi yazınsal yapıt, yaşamın kendisidir? Divan şiirinin yaşamdan kopuk olduğunu öne sürenler, kuşkusuz, yazın'la yaşam arasında dolayımsız bir bağıntı var sayıyorlar. Gene sormalı: Acaba bu bağıntıların dolayımlı olabileceğini düşündüler mi? Belki sorunu bu düzlemde alırsak Divan şiirinin gerçek yaşamla bağıntılarını yüzeyde değil, ama derin yapıda ortaya koyabiliriz. Üstelik, örneğin Agâh Sırrı Levend bile, 'Mazmun ve mefhum edebiyatı' dediği bu yazının, her yazın gibi, 'kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telâkkilerini, hurafelerini, itikadlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini' taşıdığını söylüyor; 'hayatla âlâkası ne kadar az' olsa bi-

le...[1] Anlaşılır gibi değil: Hem yaşamla ilişkisi az olacak hem de kendi döneminin bütün özelliklerini taşıyacak! Yazın'ın yaşamın *kendisi olmadığı*, olamayacağı şöyle dursun (yazınsal yapıt, kurmaca'dır çünkü), bir yazın çağına tanıklık ediyorsa, onun yaşamla *ilişkili olmadığı* nasıl söylenebilir?

Divan şiiri, simgeci bir şiir (Simgeciliği, bir yazın akımı olarak değil, dilbilimsel bir terim olarak kullanıyorum burada). Evet, simgeci: mazmunlar sistemi, burada sözcükle onun gösterdiği kavram arasında *nedensel* bir bağıntı olduğunu koyuyor ortaya. Buhur-u meryem çiçeği, doğurganlığı simgeliyor örneğin. Mazmunlar sistemi, nedenli benzeşim bağıntısına dayanan terim çiftlerinden oluşuyor. Saç deyince yılan'ın, yüz deyince ay'ın, kirpik deyince ok'un terim çiftlerini oluşturmaları mazmunlar sisteminin eğretileme dolayımında kurulduğunu gösteriyor. Divan şiirinin kuralcı olduğu doğru: Sistemi değiştirmiyor; tersine sürekli yineleyerek mazmunlaştırıyor. Yineleme yoluyla, *saymaca* bir nitelik kazanıyor bu sistem. Bunda garipsenecek bir yan yok: Antropoloji bize, büyü ve mit yapılarının, eğretileme dolayımında kurulan bir simgeciliğe dayandığını gösteriyor. Bilim-öncesi toplumların dünyayı kavramada, (nesnelerin bilgisini edinmede) kurduğu simge yapısını, Divan şiiri de kullanıyor; ama temelli bir farkla: Büyü ve mit, bizim 'benzeyen' ve 'benzetilen' diye iki ayrı varlık olarak düşündüğümüz şeyler arasında ontolojik bir ayırım gözetmez. Culler'ın söylediği gibi:[2] Doğa *ile*, Doğa'ya ilişkin olarak *söylenen* arasında bir ayrışma gerçekleşmiş değildir; 'benzeyen' ve 'benzetilen', düzdeğişmece ile birbirlerine bağlanmışlardır. Büyüde olduğu gibi, resim, resmedilenin yerini alabilir. Leach'i izleyerek söylersek, büyüde bir eğretileme bağıntı-

(1) A. S. Levend, *Divan Edebiyatı*, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1980, s. 7

(2) Jonathan Culler, 'The Linguistic Basis of Structuralism' *Structuralism*'de (ed. D. Robey), Clarendon Press, Oxford, 1973, s. 27

sı olan bu bağıntı,[3] sanki bir düzdeğişmece bağıntısıymış gibi konulur. Mitlerde de böyledir bu: gökyüzünde çakan bir şimşek, bir yılanın kıvrımlı görünüşüne *benzetilmekte* kalmaz, yılan *sanılır*.[4]

Sorun burada: benzeyenle benzetilenin bir ve özdeş varlıklar olmadığının anlaşılmasından sonra (şiirle büyünün, şiirle mit'in birbirinden ayrıldığı kopma böyle gerçekleşmiştir), eğretilemenin sürmesini nasıl açıklamalı? Tanpınar, mazmunlar sistemini Saray eğretilemesi çevresinde toplar. Güneş, gül, padişah ve sevgili arasındaki eğretileme bağıntısını Osmanlı toplumsal yaşamının Saray çevresinde odaklanmasıyla açıklar. Bana öyle geliyor ki, Saray ile Doğa arasında birebir bir tekabül bağıntısından sözetmek mazmunlar sisteminin *yinelenme* özelliğini açıklamıyor. Bu sürekli yinelenmeyi, belki de, Osmanlı toplumunun kapalı ve kendi kendine yeterli köy yaşamının, üretim tarzı içindeki belirleyici konumuna bağlamak daha doğru görünüyor. Öyle sanıyorum ki, bu yapı sadece kırsal sanatı değil, Saray sanatını da belirlemiş olmalıdır. (Geleneksel köylü sanatında stilize edilmiş motiflerin sürekli yinelendiğini anımsamalı burada.) Bu varsayım doğruysa, Divan şiirini halk sanatından ayırmanın yapay ve yüzeysel, Resmi tarih doğrultusunda yapılmış bir ayrım olduğunu söylemek; Divan şiirini de formel bağıntıları açısından, derin yapıda bir kırsal sanat saymak gerekecektir. *Kırsal sanat*, motifleri yineliyordu; Divan şiiri ise eğretilemeleri yineleyerek, onları saymaca kılarak mazmunlaştırıyor. Yineleme, eğretilemenin mazmuna dönüşmesi için zorunlu bir önkoşul oluyor. Mazmunun, bir stilizasyon olması da bundan. Bir başka deyişle, geleneksel kır sanatında yinelenen motifler ile, Divan şiirinde yinelenen eğretilemeler (mazmunlar) arasında bir işlevdeşlik (*ho-*

[3] Edmund Leach, *Culture and Communication*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, s. 31

[4] Ernest Cassirer, The Power of Metaphor, *Mythology*'de (ed. P. Maranda), Penguins Books, 1972. Cassirer şöyle diyor: 'Eğer şimşek'in görünen imgesi, dilde saptandığı biçimiyle, 'yılansı'lık (kıvrımlılık) üzerinde yoğunlaşırsa, bu, şimşek'in bir *yılan* olmasına (to become a snake) neden olur'.

mology) sözkonusu: Mazmunlar ve motifler, ne doğayı çoğaltıyorlar ne de doğadan kopuyorlar. Doğa'nın ne tam anlamıyla somut bir kullanılabilir nesne ne de zihinsel bir soyutlama (bilgi nesnesi) olarak kavranmadığı bir ara-konumdadır Divan şiiri: Doğa'nın, stilize edilmiş bir temaşa (*contemplation*) nesnesi olarak kavrandığı bir ara-konumdur bu ve galiba, bunu bütün inceliğiyle Nâilî özetliyor:

Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik.

Yahya Kemal ve Dil

Türk yazınıda şiirin bir dil 'problemi' olduğunu keşfeden ilk şair Yahya Kemal'dir demek, bilmem yanlış olur mu? Hiç sanmıyorum. Daha 1905'te Paris'te genç bir öğrenciyken, şiirde bir yere varabilmenin, 'hâlis şiir'in, ancak 'hazır dil'i olumsuzlayarak gerçekleşebileceğini düşünen o değil miydi? Öyleyse, rahatlıkla şunu öne sürebiliriz: Yahya Kemal'in şiirinin tarihi, onun şiiri bir dil'e dönüştürme çabasının tarihidir...

Yahya Kemal'in 'hâlis şiir'in (*la poésie pure*), 'hazır dil'le söylenemeyeceği vurgulaması çok önemli. Sanıyorum bunun, Yahya Kemal'in yazın geleneğimizdeki konumunu ortaya koymakta belirleyici bir ağırlığı var: 'Hâlis şiir'in 'hazır dil'e uzaklığını kesinlemek, klasik Divan şiirimizin belagat (*éloquence*) geleneğini olumsuzlamak demektir. Ama o, klasik şiirimizi bu düzlemde olumsuzlarken, bir başka düzlemde de kesinleyecektir: klasik şiirimiz liriktir –ve geleneği bu düzlemde kesinler Yahya Kemal. (Lukacs, Bela Bartok üzerine yazdığı bir yazıda lirizmin, toplumsal muhalefet ya da protesto olanaklarının bastırıldığı dönemlere özgü olduğunu belirtmişti.[1] Bu doğruysa, bizim klasik Divan şiirimizin baştan sona lirik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır!). 'Şiirle müzik', der Brémond, 'aynı şeydir'.[2] Yahya Kemal de, asıl şiirin lirik şiir olduğunu söyler ve lirik

(1) G. Lukacs, Bela Bartok, *New Hungarian Quarterly*, 41.

(2) H. Brémond, *La poésie pure*, Grasset, Paris 1926, s. 23. ('Le Poéte n'est qu'un musicien entre les autres. Poésie, musique, c'est même chose'.

şiiri, tıpkı Brémond gibi, müzik olarak düşünür; 'lirik şiir eski Yunan'dan beri tekâmül ede de sazını bırakmış, yalnız nağme kesilmiştir'[3] Ne var ki, klasik Divan şiirimiz bu lirizmi ('nağme'yi) ya da Yahya Kemal'i izleyerek söylersek, 'coşkunun dile dönüşmesi'ni, kendi estetiğinin buyruğuna fazlaca girerek yitirmiş gibidir. Belagat (*éloquence*) şiirselliğin (*poétique*), mazmun da terkib'in yerini almıştır. Eski şiirimizde terkip yok, sadece mısralar, beyitler vardı. Yahya Kemal'in gerçek büyüklüğü de burada kendini gösterir: Klasik Divan şiirimizin belagat (ve mazmun) estetiğini aşacak, dizeyi büyük bir terkibin (kompozisyonun) müzik tümcesine dönüştürerek lirizmi deyiş yerindeyse, yeniden başat kılacaktır. Belagat geleneğini (özellikle Nâbi'den sonra giderek kendini daha çok duyuran bir gelenektir bu) olumsuzlayarak lirik geleneği kesinlemek! Tanpınar bunu şöyle anlatıyor: 'Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin asıl hususiyetini veren, bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır'.[4]

Yahya Kemal'in 'hâlis şiir'in ardına düşüşünün tarihinin 1905'te başladığını biliyoruz. Anılarına bakılırsa, o yıl eski Yunan şairlerinin Lecomte de Lisle tarafından Fransızca'ya yapılan çevirilerini okumuştur, hem de hayranlıkla! Syrakusalı Theokritos'u, onun izinden giden hemşehrisi Moskhos'u, İzmirli Bion'u... 'Onları okuduktan sonra kendi ana dilim, gözüme beyaz bir mermer gibi göründü' diyecektir. Sırası gelmişken söyleyelim: Yahya Kemal, dil için 'beyaz' ve 'çıplak' sıfatlarını sık sık kullanır. Türkçe'nin de, Yunan sanatı gibi, 'beyaz ve çıplak güzelliğini' belirtecek bir şiir yazmak istemektedir. Ama, onu düşündüren bir sorun vardır: bu şiir, Arap ve İran etkisinden uzaklaşıp Latin ve Yunan 'edebi terbiyesine' bağlanmakla mı gerçekleşebilir? Başlangıçta, onun böyle düşündüğünü biliyoruz. 'O zaman gençlik harareti ile, Türkçe'de

[3] Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1971, s. 38
[4] A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963, s. 124

Nev-Yunanî dediğimiz bir çeşnide, Türkçemizin güzelliğini belirtecek bir çığır tecrübe ediyorum' diyecektir.[5]

Sonra Mallarmé'yi okur. Mallarmé'nin şiir tanımı, genç Yahya Kemal'i alt üst edecektir. Mallarmé, 'şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil...' demiştir. Bu, Yahya Kemal için, dil'in artık bir fikrin, bir imge'nin, bir duygunun, kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmunun anlatımı olmaktan kurtulması demektir. Klasik Divan Şiirimizde, diye düşünür, dize içerdiği mazmunla (bir fikir, ya da bir imgeyle) o mazmunun buyruğuna verilmiş dilden kurulmuştu. Oysa aslolan, Mallarmé'nin tanımını izleyerek söylersek, ritmin ('derunî âhenk', diyor Yahya Kemal)[6] 'dil haline' gelmesi; dizenin bir 'müzik cümlesine' dönüşmesidir. (Yeri gelmişken belirteyim: Yahya Kemal, 'hâlis şiir'in tanımlarında, 'dil haline gelme'yi, ayırdedici bir ölçüt olarak kullanır: 'şevkin' dil haline gelmesi, 'hissin' dil haline gelmesi; 'ritmin' dil haline gelmesi, vb.)

Yahya Kemal, sözcüklerle kurulan ritmin dile dönüşmesini, konuşma dilinin 'eda'sında keşfeder. Bir konuşmasında 'hissettim ki' diyecektir, 'asıl Türkçeyi 900 seneden beri yaza yaza değil, söyleye söyleye yaratmışız.[7] Onun bu gerçeğe, yine Fransa'dayken, Verlaine'in *Fêtes Galantes*'ını okuyarak vardığını biliyoruz. Verlaine, bu şiirleri XVIII. yüzyıl Fransızcasıyla, hatta o yüzyılın Sarayda konuşulan soylular diliyle (Yahya Kemal, 'bir çeşit teşrifat dili' diyor) söylemektedir. O yüzyılda yaşayan, konuşulan bir dildir *Fêtes Galan-*

[5] Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 272. Ayrıca, N. S. Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1960, s. 95

[6] *a.g.y.*, s. 21. Yahya Kemal şöyle diyor: 'Derûnî âhenk terkîbinin Türkçe'de ilk defa 1912'de kullanılmış olduğunu zannederim; (...) lâkin bu terkîbe Fransızca'da, ben ancak 1920'de, yâni (...) sekiz sene sonra, Rahip Brémond'un şöhret almış olan öz şiir mubâhasesinde tesadüf ettim. Bana öyle geldi ki Rahip Brémond'la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun rythme intérieur terkîbi, bizim derûnî âhenk'den sekiz on sene sonradır' Ayrıca, N. S. Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, s. 97

[7] *a.g.y.*, s. 272

tes'ın dili. Oysa Yahya Kemal'in kendinden öncekilerden devraldığı dil, şiirde belagatin egemen olduğu bir dil'di. Düzyazıda ise, Namık Kemal'le başlayan 'edebi dil', Yahya Kemal'in deyişiyle, bir 'kitabet lehçesi'! Bütün bir Tanzimat yazını bu kurumlaşmış, resmî yazı diliyle üretilmişti. Kitabîliğin barok haşviyle, yani gereksiz ve tumturaklı yinelemelerle kurumsallığı imleyen, düpedüz bir 'kıraat' metni! Neredeyse Barthes'ın 'okumalık (*lisible*) metin' kategorisine örnek gösterilebilecek bir düzyazı tipi... Tanpınar şöyle diyor: 'Büyük edebiyatlar daima nesirle teşekkül eder. O arar, yoklar, keşfeder, insanı içinde ve dışında değiştirir. Eski şiirimiz nesrin bu yardımından mahrumdu'.[8] Klasik yazınımızın iki büyük kolunun, şiirle düzyazının, kesinkes karşıt bir doğrultuda geliştiğini vurgulamanın tam sırası: Nedim ve Şeyh Galip dışında, Klasik Divan şiirimiz, XVIII. yüzyıldan başlayarak, neredeyse özdeyiş ya da 'hikmet' söylemeye varan bir söz tutumluluğuna (belagat'e) giderek daha çok saplanırken, düzyazı sözü iyice uzatan bir laf kalabalığına (haşviyata) sürüklenmektedir: Bir yandan kurumlaşmış ve haşivli düzyazı dili, öte yandan belagate dayalı şiir dili. Şiir, tam bir çıkmaza girmiştir. Ne şiir dili ne de düzyazı dili yardım edebilir bu çıkmazdan kurtulmaya. Yahya Kemal, işte burada, bu çıkmaz dile, deyim yerindeyse *müdahale eder*. 'Yaşayan milletin canlı lehçesi'yle ritmi, ya da edâ'yı, dile dönüştürür. Dil, önceden verilmiş bir araç olmaktan çıkar Yahya Kemal'de, ritmin dönüşmesiyle varılan bir erek, bir *telos* olur.

Yahya Kemal'in geçmişe ilişkin şiirlerinin (özellikle de gazellerinin), geçmişe dönüşü öneren bir tarihsel ya da politik bildirisi olmadığını da burada kesinleyelim. Bu gazellerde Yahya Kemal, geçmiş zaman ardında, reaksiyoner bir tarih anlayışını imlemiyor. O, Tarih'in değil, Dil'in kendi kendini imlemesinin ardındadır: Tabii, o büyük ve tutkun Dionysos 'neşvesi'yle...

[8] A. H. Tanrıpınar, *Yahya Kemal*, s. 111

Yahya Kemal ve Mehmet Akif

Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal'la yaptığı *Sohbetler*'de Mehmet Akif'ten sözeder bir ara: 'Akif', der İslam ahlak ve akaidinin şairidir. İslamın şiirinin şairi değildir. İslamın şiirinin şairi olsaydı vâiz gibi değil, şair gibi şiirler yazardı'.[1]

Ölümünün 50. yıldönümünde Mehmet Akif'i anarken, Yahya Kemal'in tanıklığına mı başvurmak gerekirdi, diye sorulabilir. Yahya Kemal'in Akif'in şiirini önemsemediğini, hiç önemsemediğini biliyoruz. Akif, '*Safahat*'ımda şiir arıyorsan, arama!..' demiştir ya, Yahya Kemal, onun şair olmadığını kanıtlamak için bu söze başvurur sık sık.[2]

Ne var ki, Yahya Kemal'in Akif için söylediği 'O, İslam dogma'sının şairidir' sözü üzerinde durmak gerekiyor. Yahya Kemal'in Akif'i şair değil, vaiz saymasının gerekçesi budur çünkü. Kuşkusuz, Yahya Kemal de sözcüğün tam anlamıyla Müslüman bir şairdi. Ama o, bir şair olarak İslam'ın dogma'sını değil, estetiğini öne çıkarmaktan, İslam'ı büyük bir 'medeniyet' olarak ürettiği artistik ve 'derûnî' deneyimlerle tanımlamaktan yanaydı. Daha önce de söylemiştim, bir kez daha yineliyeyim: Yahya Kemal'le Mehmet Akif arasındaki ayrımı, İslam'a ilişkin kavramlara verdikleri farklı anlamlarda temellendirmek gerekir. Eski deyimle, 'medlûlü bir, fakat mânâsı

(1) Sermet Sami Uysal, *Yahya Kemal'le Sohbetler*, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959, s. 28
(2) *a.g.y.*

muhtelif' kavramlarda... Örnek mi istiyorsunuz? 'Cami' kavramını alalım. 'Cami', Mehmet Akif'te Müslüman cemaatin toplanıp Allah'a ibadet ettikleri bir mekândır. Yahya Kemal'de ise, İslam mimarlığının plastik yetkinliğini dile getiren bir simge. Akif'te ahlaka ve imana dayalı olan İslam, Yahya Kemal'de *estetize edilmiş bir İslam* olarak çıkar karşımıza. Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinde Molla Bey'in sözlerinde Yahya Kemal konuşur gibidir: 'Gene anladım ki, bizim şark, müslümanlık, şu bu diye tebcil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, Itrî'nin Tekbir'i, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı bir mihraptır'.[3]

Yahya Kemal'le Mehmet Akif arasındaki bu derin ayrım, öyle anlaşılıyor ki, İslam'ı birbirinden farklı söylemler, kurumlar ve pratikler (Foucault'nun deyişiyle, 'dispositif'ler) olarak ele almalarından kaynaklanıyor. İslam, Akif'le birlikte bir cemaat söylemi, Kelam'ın ve Fıkıh'ın ürettiği şeriat kurumları ve ibadete ilişkin pratikler olarak belirirken, Yahya Kemal'de kişisel ve içsel bir söylem, tasavvufun ürettiği kurumlar ve artistik pratikler olarak öne çıkar. İslam, iki ayrı *dispositif* olarak, Akif'te ve Yahya Kemal'de iki farklı anlam sistemi kurar. Denilebilir ki bu iki *dispositif*'i Yahya Kemal'le Akif'ten daha iyi temsil eden başka iki örneğe raslamak zordur.

Söylemek bile fazla: Bu durum Akif'in şiirinin epik bir şiir olmasını gerektirir. Cenab Şahabeddin'in, Akif'i bir 'destan şairi'[4] saymasında, şaşılacak bir yan yok. Cemaat söylemine, şeriat kurumlarına ve dinsel ibadet pratiklerine dayalı bir *dispositif*'in şiiri, hiç kuşkusuz, anlamın dolayımsız iletimini belirler. Süleymaniye Kürsüsü'nden cemaate seslenen şair, elbette dolayımsız bir dille konuşacaktı. Hegel'in terimiyle söylersek, bu anlatımın bir dolayıma gereksemesi yoktur. Oysa Yahya Kemal, dolayımlı bir dilin içinden ya-

[3] A. H. Tanpınar, *Mahur Beste*, Yol Yayınları, İstanbul, 1975, s. 124

[4] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983, s. 172

zar; cemaatin değil, tekil insanın; söylevin değil, iç monologun şiiridir onunkisi. Bu yüzden de, şiiri liriktir Yahya Kemal'in.

Akif'in İslam insanı, bir 'gazi' tipini betimler. Batı'nın bilim ve 'fenn'i karşısındaki tavrı da (Akif'in 'Garpçılığı' da) örtük bir gazâ ve cihad söyleminin içinden belirlenmiş gibidir. Dolayısıyla örneğin Tevfik Fikret'in bu anlamda Batıcılığından ayrılır. Fikret için 'Garbın ilmini almak' Batılılaşmanın, Akif içinse (Hıristiyan) Batı karşısında, İslam kalabilmenin önkoşulu olur böylece.[5]

Yahya Kemal'in İslam insanını ise, Tanpınar betimliyor bize. Bu, aktif savaşçı bir 'gazi' tipi değil, daha çok bir 'rind' ve derviş tipidir. Bir büyük uygarlığı, içerden yaşayan, içselleştiren ve 'din telakkisini enelhak felsefesine doğru derinleştiren'[6] bir rind...

(5) B. Ayvazoğlu, M. Akif'le T. Fikret'in 'Garbın ilmini almak' konusunda, 'aynı fikri' savunduklarını öne sürmektedir. Ona göre 'İlim söz konusu olduğu zaman, meselâ Mehmed Akif, Abdullah Cevdet, yahut Ziya Gökalp'ten farklı birşey söyleyebilecek durumda değildir. Başka bir ifâdeyle, Fikret'in oğlu Halûk ne derece Promete'yse, Akif'in Asım'ı da o derece Promete'dir; bu esâtirî kahramanın gökten 'dehâ-yı nâri' çalması gibi, gidip batıdan ilmi ve fenni getireceklerdir'. (Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, Birlik Yayınları, Ankara, 1985, s. 47) Oysa bu görüşün geçerli olmadığını rahatça söyleyebiliriz. Fikret'te batılılaşma bir *amaç*, Akif'te ise Batı karşısında İslam'ın varoluşunu sürdürebilmesi açısından bir *araç*'tır.

(6) A. H. Tanpınar, Yahya Kemal, Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963, s. 44

Ahmet Hâşim: Belleğin Şairi

Rilke, *Duino Elejileri*'nin Lehçe çevirmenine şöyle der: 'Biz, görünmeyenin arılarıyız. Görünenin balını, çılgınca devşiririz; onu görünmeyenin altın kovanına toplamak için'.[1] Rilke'nin 'biz' dediği, şairler elbet. Bu eğretilemeyle Rilke, neredeyse bir gizemciliğin, Görünen'den Görünmeyen'e (Zâhir'den Bâtın'a) ulanan bir *esoterisme*'in altını çiziyor gibidir. Gizemcilik, Görünen/Görünmeyen sorunsalının temelindeki özgül birliği vurgular. Rilke'de olsun, çok farklı bir bağlamda İslam tasavvuf şiirinde olsun, bu sorunsal şiirin derinleştiği, şiirle felsefe düşüncesinin örtüştüğü bir alan.

Abdülhak Şinasi de Ahmet Haşim'i anlatırken, 'arı' mecazını kullanır: 'Şairler dünya ve hayat içinde, bahar içine yayılmış arılar gibi, muttasıl ararlar ve buldukları, topladıklarıyla bir bal yaparlar ki biz ona şiir diyoruz. Ahmet Haşim hayatta daima bir nevi uğultu duyar, ve, buna âşık olan arı, her şeyi icmal eden bir bal yapmak isteyerek, her çiçeğe konarak, ruhuna şiirine yarayacak bir tat, bir renk, bir ahenk toplardı ve her şeyi hulasa ettiğini duyarken, kendisine hiçbir şey ifade etmediği söylenince buna şaşar ve kızardı'.[2]

(1) Eric Heller, *The Disinherited Mind* (Rilke and Nietzsche) Penguin Books, Londra, 1961, s. 148

(2) Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1963, s. 191

Şairlerin arıya, şiirin de bala benzetilmesi Platon'un *Ion*'undan[3] beri biliniyor (Sokrates söyler: 'Lirik şairler Musa'ların bahçelerinde, ağaçlı vadilerinde, arılar gibi oraya buraya uçuştuklarını, bal pınarlarından bal aldıklarını, şiirler koparıp bize getirdiklerini söylerler') Ama Rilke'nin Görünen'in balını Görünmeyen'in altın kovanında toplayan arı'sı ile Abdülhak Şinasi'nin arı'sı farklı. Haşim'in şiiri Görünen'in ötesindeki Görünmeyen'e uzanmaz. Görünen'in ötesinde bir Görünmeyen yoktur Haşim için. Şiiri, nesnelerin görünmezleştiği yerde susar. Bu yüzden gizemli ya da *esoterique* değildir onun şiiri, sadece müphem'dir. İbham ise, Görünmeyen ve aşkın (*transcendent*) olana gönderme yapmaz; görünen nesneleri belirsizleştirir sadece. Görünen'in belirsizleşmesi, onun nesnelerden kendine, kendi Tin'ine dönmesidir. İbham ya da belirsizlik, bir içedönüştür: Dünyadan Tin'e geçiştir. Nesneler, artık göründükleriyle değil, andırdıklarıyla varolurlar. Şair, *Göl Saatleri*'nin Mukaddimesi'nde söylediği gibi, 'eşkâl-i hayatı', 'bir havz-ı hayalin sularında' seyreder.

Soruna böyle bakınca, Haşim'in hangi anlamda simgeci bir şair olduğu daha kolay anlaşılıyor. Haşim'de simgeler, nesnelerin kendileridir: Gönderme yaptıkları aşkın (*transcendent*) ya da Görünmeyen bir öte-alan yoktur. Simgecilik, burada, her türlü aşkınlığın karşısında yer alır. Bu yüzden kavramsallaşmaz Haşim'in şiiri; deyiş yerindeyse, ikonlaşmaz. Herşey, Görünen ve Görünen'in bellekte anıştırdıklarıdır. Tanpınar söyler: 'Haşim gözleriyle, galiba biraz da derisiyle yaşardı'.[4]

Tanpınar, Haşim'in 'hayatını kasden darlaştırmaktan' hoşlandığını da belirtir. Doğrusuysa, Haşim'in hayatı daralttığı değil, şiirin

[3] Eflatun, *Ion* 534 A-C, Maarif Vekaleti Yayınları, Ankara, 1942, s. 11-13. Platon'un (Eflatun) *Ion*'da (534 B) sözünü ettiği şair, Simonides'tir. Suidas *Lexicon*'da, Simonides'ten 'Melikertes' diye söz ediyor. ('Biçemin tatlılığı nedeniyle o'na *Melikertes* dendi'). 'Melikertes' (Grekçe'de *meli*, 'bal') sözcüğünün değişik kullanımları var (örneğin 'Melikerton': 'bal şerbeti' için bkz. Odysseia 10.519)

[4] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1970, s. 129

matrislerini daralttığıdır. Burada, Riffaterre'i izleyerek, Haşim'in şiirindeki matrislerin 'akşamlar hüzünlüdür', 'sonbahar gamlıdır', 'çocuklar yalnızdır' gibi birkaç tümceye indirgenebileceğini söyleyebiliriz sanıyorum.[5] Yinelenen bu daraltılmış matrislere karşın, onun şiirini derinleştiren nedir? Bu soruyu yanıtlamak kolay görünmüyor. Belki de, şiirin yarıyarıya bilinçdışı bir bellek yaşantısına (Benjamin'in '*Erfahrung*' dediği) açık bir şiir olmasından... Haşim, Proust'u izleyerek söylersek,[6] belki de Türk şiirinde, istençsiz belleği (mémoire involontaire) yeniden-üreten tek şairdir (Ahmet Muhip ve Fazıl Hüsnü de Haşim'e eklenebilirdi. Ama ikisi de, Haşim ölçüsünde bellek deneyimine girişmemişlerdir); ya da, *belleğiyle yazan tek şair*...

Ek: Haşim'de simgelerin, geçmişe gömülmüş belleğin anlatımı olması, onun şiirini yer yer arketipsel de kılabiliyor. Haşim'de rastladığım bir benzetmenin ('ser-i maktuu andıran güneş'), örneğin Apollinaire'de ('Adieu, adieu, soleil cou coupé') ve Nâzım'da ('Güneşin boynunu vurup/kanını göle akıttılar') da görülmesi bana bunu düşündürtüyor.

(5) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 6 vd.

(6) Julian Roberts, Walter Benjamin, Macmillan, Londra, 1982, s. 176-177, Erfahrung şöyle tanımlanıyor: 'Proust'çu mémoîre involontaire'in içeriği; insan zihnini, kokuların ve seslerin beklenmedik ve rastlantısal çağrışımlarıyla deneyimin unutulmuş ve işlevsiz köklerine götüren anımsama.'

Oktay Rifat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil

Oktay Rifat şiirinin sürekli yeniliklerle değişen bir şiir olduğu söylenir öteden beri. Doğrudur. Gelgelelim, bu değişimin kuşatıcı ve toparlayıcı çatısı belirtilmediği için, şiirin 'yenilikçi'liğinden söz edilirken, çoğu kez düzensiz, rastgele değişen, daldan dala atlayan, neredeyse maymun iştahlı bir şairle karşı karşıya olduğumuz izlenimi ortaya çıkmıştır. Oysa Oktay Rifat şiirinin, temelli bir okumayla –ve Dil'le ilişkisine bakılarak, birbirinden farklı, *paradigmatik* üç evreden geçtiği saptanabilir. Dolayısıyla, bu evrelerin ayırdedici sınırları çizilmedikçe, Oktay Rifat şiirinin geçirdiği dönüşümlerin kavranması olanaksızdır.

1. Bu evrelerden birincisi, Oktay Rifat'ın Dil'i, Gerçeklik'in betimlenmesi için, salt onun için kullandığı Gerçekçi evre'dir. *'Garip'* dönemiyle başlayıp *Perçemli Sokak*'a (1956) kadar sürer bu evre. Şiirlerinde Gerçeklik'in betimlenmesini öne çıkarır; Dil, Gerçeklik'in edilgin bir aracıdır. Verili olan'ı standart bir dille, verili dil'in deyimleri, tekerlemeleri, söyleyim kiplikleriyle dilegetirir. *'Garip'* şiirinin, nükteli ve taşlamalı söylemi, Oktay Rifat'ın bu evredeki şiirlerinin de başat söylemidir. Bu evredeki 'Yenilikçi'liğini Oktay Rifat, 1945 yılında yayımlanan *'Gerçek Peşinde'* başlıklı bir düzyazısında ortaya koyar:[1] 'Yeniler, dünyayı karış karış fethe çıkan eski zaman

[1] Oktay Rifat, Gerçek Peşinde, *Ulus Gazetesi*, Güzel Sanatlar Sayfası, 13. 5. 1945

gemicilerine, maceracı gezginlere benziyorlar. İçlerinde tutuşan bu macera hırsı nereden geliyor bilinmez, ama bu ateşle yandıkları muhakkak. Çoğunun iddiası *gerçeği ele geçirmektir* (abç, H. Y.). (...) Yenilerin olaylar önündeki durumunu şöyle açıklayabiliriz: Yeni, elindeki bütün vasıtalara başvurarak, aklı, duyguları, duyuları, hayal kurma gücünü, şuur altını araya koyarak gerçeğin bütün belirtilerine dokunmak, gerçeğin bütün belirtilerini elden geçirmek istiyor' Jules Supervielle'in, 'vazgeçemediğimiz *şu dünyayı temsil etmek* (abç, H. Y.), şiirin ödevidir'[2] sözünü andıktan sonra şunları ekliyor Oktay Rifat: 'Şurası var ki, Baudelaire'e kadar şair duyguların, olayların, fikirlerin dışındadır. Baudelaire'den sonradır ki, şiir, kendi iç olaylarımızın ve böylelikle insanın içine vuran dış gerçeğin topyekûn ifadesi oluyor'.[3]

2. Oktay Rifat'ın bu Gerçekçi sorunsaldan kopuşu, *Perçemli Sokak*'la gerçekleşiyor; bu kitapla, Oktay Rifat şiirinin ikinci evresi başlamış oluyor. Behçet Necatigil'in dediği gibi, Oktay Rifat'ın 'kargalar, tilkiler tuzağından' kurtulmasıdır bu!.. Şair, *Perçemli Sokak*'la, Gerçeklik'ten, nesnelerin dolayımsız dilegetirilişinden İmge'ye geçiyor: Dil'in Gerçeklik'e birebir tekabül ettiği varsayımı geriye itilmiş, Dil'in imgesel kullanımı öne çıkmış, Nesnenin yerini İmge almıştır. *Perçemli Sokak*'ın önsözünde, bir anlam kuramından yola çıkarak, İmgeci sorunsalı savunur Oktay Rifat. Şöyle: 'Bir dili kullanmak, kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin (imge: hayal) yardımıyla birşey anlatmak demektir. O şeye anlam diyoruz. Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka birşey değildir. (...) Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse o söze anlamsız deriz. *Ahmet Düştü*, sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. *Lambanın saçları ıslak* sözünün bir anlamı

[2] Orhan Veli'nin, o çok ünlü *'Vazgeçemediğim'*şiirinin, Supervielle'in bu sözünden esinlenerek yazıldığını sanıyorum.

[3] Baudelaire'den önce ve sonra ayırımı, André Suares'indir: *'Il est une façon de sentir avant Baudelaire, et une façon de sentir après lui'*.

yoktur, çünkü lambanın saçı olmaz'[4] Oktay Rifat, Gerçeklik'in gündelik düzeninin değiştirilemeyeceğini, ama 'kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde' değişiklik yaparak, Gerçeklik'e bakışımızda 'yeni bir açıya' sahip olabileceğimizi savunur. Bu, ona göre 'gerçeğin unuttuğumuz yüzü'dür.

Açıkça görülüyor: Oktay Rifat, bu ikinci evrede, bir sözcüğün anlamını, imlemlediği *nesnede* değil (bu onun birinci evresinin ölçütüdür), onun *imge*sinde temellendirmeyi amaçlıyor. Bu, onun da kesinlediği gibi, Gerçeklik'ten kesin bir kopuşu değil, olsa olsa, 'Gerçeklik'in unuttuğumuz yüzü'nün ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla, birinci evreden ikinciye doğru görülen dönüşümü, bir *coupure poétique* (şiirsel kopma) saymak sözkonusu olamıyor.

Hemen kesinlemeliyim: Anlamı İmge'ye indirgeyen bu kuramın, felsefi hiçbir tutanağı yoktur. Oktay Rifat, daha sonra, Asaf Hâlet Çelebi'nin de yineleyeceği gibi, felsefi bir tutarsızlıktan bir 'poetika' üretmeye çalışıyor:[5] Bir şeyin anlıksal imgesi (*image mentale*) ile, bu imgenin anlamı (kavramı) apayrı şeyler çünkü!.. Şöyle de söylenebilir: Bir kavramın bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerine yargıda bulunulan şeyin anlıksal imgesinin bir kopyasının orada (anlıkta) bulunmasını gerektirmez.[6] Gerektirseydi, o zaman aziz Augustinus'un da belirttiği gibi, 'acı', 'hüzün' vb. sözcükleri kullanma konusunda belirli bir çekince duymamız sözkonusu olurdu. Her kullanışımızda bu sözcükler, imlemledikleri tatsız deneyimlerin soluk tasarımlarını (imgelerini) anlığımızda canlandırmış olurlardı çünkü... Böyle olmadığı içindir ki aziz Augustinus, örneğin, 'acı', 'hüzün' gibi sözcüklerin kavranmasına (anlamlandırılmalarına) ilişkin anlıksal edimler için '*notiones*' terimini kullanır; bunu da '*imagines*'ten özenle ayırır.

3. Oktay Rifat'ın İmgeci sorunsalın içinden şiir yazdığı ikinci

[4] Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956, s. 7-8

[5] Bu konuda, bu kitapta 'Asaf Hâlet Çelebi'nin *Semâ'-ı Mevlânâ* şiirini 'Yeniden Okuma Denemesi' yazısına bakılabilir.

[6] Peter Geach, *Mental Acts*, Routledge Kegan and Paul, Londra, 1964, s. 108

evre, 1969'a, o yıl yayımlanın *Şiirler* kitabına kadar sürer. Bu kitabıyla Oktay Rifat, tastamam bir *coupure poétique* gerçekleştirir: Bu evrede artık, Nesne ya da İmge değil, Dil'in kendisidir öne çıkan. Dil, kendisinden başka, kendisinin dışında bir şeyi imlemleyen bir kullanım nesnesi, bir araç olmaktan çıkmıştır. Şiirin bir Dil sorunu olduğunu, bu üçüncü evresinde kavrar Oktay Rifat. Gerçekliğin (nesne ya da imge) kullanımına bağımlı olmaktan, standart ya da verili dil'den kurtulmuştur. Behçet Necatigil bunu şöyle anlatıyor: 'Günün eğilimi bizi kolaya ayartır; gün nedir, gün, ufkun büyüklüğünde yatar. Oktay Rifat bunu anladı; şiirin uzun yüzyıllar boyu bir mecaz işi olduğunu, güncel ve gündelik yaşantılarımızın ancak mecaz potasında sonraki zamanlar için dayanıklılık kazanacağını, polat boyutlar kazanacağını biliyor. Şiir, zamana mecazla meydan okur. Mecaz denen, Türkçesi bile henüz tek sözcükle verilemeyen bu çok yönlü hazineyi Oktay Rifat cömert usta bağışlıyor. Ben onun 1969'da çıkmış son kitabı *Şiirler*'deki sırlı pitoreski, oturmuşluğu düşünerek böyle konuşuyorum'.[7]

Özetlersek, üç ayrı evresi var Oktay Rifat şiirinin. İlk evrede *nesneler*, ikincisinde *imgeler*, üçüncüsünde ise *Dil* öne çıkıyor. Unutmamalı: Oktay Rifat büyük şiirini, 1969'dan sonra yazdı. Bazı şairler gerçekten talihli oluyorlar. Hep düşünürüm: Oktay Rifat, *Şiirler*'i yayımlandığında, 1969'da 55 yaşındaydı. Eğer 50 yaşında ölseydi örneğin, *Şiirler*'i, *Yeni Şiirler*'i, *Çobanıl Şiirler*'in 'Kapı' bölümündeki şiirleri yazmamış olacak, belki de orta halli, haydi haydi iyice bir şair olarak anılacaktı. Oysa asıl, 1970'lerden sonra yazdıklarıyla, asıl onlarla yarına kalacak Oktay Rifat. Necatigil ne kadar haklı: 'Çünkü asıl şiirler bekler bazı yaşları'.

[7] Bahçet Necatigil, En Beğendiklerim, *Milliyet Sanat Dergisi*, 3 Kasım 1972.

Asaf Hâlet Çelebi'nin 'Semâ'-ı Mevlânâ' Şiirini Yeniden-Okuma Denemesi

1. Asaf Hâlet Çelebi, *İstanbul* Dergisi'nde yayımladığı bir dizi yazıda, özellikle 'mücerred şiir' (soyut şiir) ve 'müşahhas malzeme' (somut gereç) bağıntısı üzerinde durur ve şöyle söyler: 'Sanatkarın müşahhas (*concret*) malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi bizim kafamızda mücerred (*abstrait*) hayallere yol açar. Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerred bir âlem yaratır'.[1]

Bir felsefi sav bu: Çelebi soyut'a somut'tan gidileceğini, dış dünyanın somut şeylerden (eşya'dan) kurulduğunu, 'kafamızda birtakım mücerred hayaller' oluşturabilmek için, bu 'mefhum'ların (Çelebi, 'mücerred hayal' ile 'mefhum'u eşanlamlı kullanıyor) 'sayısız defalar gözlerimizin önünden geçip gitmesinin lazım geldiğini' söylüyor, 'birçok tekrarlardan sonradır ki mücerred ortaya çıkabilmiştir'[2] diyor.

Çelebi'nin burada, bilginin kaynakları konusunda İngiliz deneycileri (Locke ve özellikle Hume) gibi düşündüğünü söyleyebiliriz sonuyorum. Konu önemli: Çelebi'nin şiiriyle, öne sürdüğü felsefi savlar arasında bir bağıntı olup olmadığını gösterebilmek için, bu savların irdelenmesi gerekiyor çünkü... Sürdürelim Çelebi'den yaptığımız alıntıyı: 'Mesela 'keder' mefhumunu ele alalım', diyor Çelebi, ' Hangi neviden bir kederdir? (...) Keder lakırdısını düşündüğümüz zaman gözümüzün önüne kederli bir yüz gelecektir, ve bu yüz hitap

[1] Asaf Hâlet Çelebi, Benim Gözümle Şiir Davası, *İstanbul* dergisi, Temmuz-Aralık 1954'den aktaran Semih Güngör, *Asaf Hâlet Çelebi*, Suffe, İstanbul, 1985 (?), s. 111
[2] *a.g.y.*, s. 112

ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır'. Çelebi, geçerliliği son kertede kuşkulu bir felsefi savı dilegetiriyor: Tıpkı Hume'un yaptığı gibi, 'mefhum' (Hume'da 'idea') teriminin iki anlamını birbirine karıştırıyor. Bir şeyin zihinsel imgesi (*mental image*) ile bu imgenin kavramının bir yargı önermesi içinde kullanılması, apayrı şeyler oysa. Şöyle de söylenebilir: bir kavramın bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerinde yargıda bulunan şeyin zihinsel imgesinin bir kopyasının orada (zihinde) bulunmasını gerektirmez.[3] Gerektirseydi, o zaman Aziz Augustinus'un da belirttiği gibi, 'acı', 'hüzün' ve benzeri sözcükleri kullanım konusunda belirli bir çekince duymamız sözkonusu olurdu. Her kullanışımızda bu sözcükler, imledikleri tatsız deneyimlerin soluk tasarımlarını (imgelerini) zihnimizde canlandırmış olurlardı çünkü...

Aziz Augustinus, örneğin, 'acı', 'hüzün' gibi sözcüklerin kavranmasına ilişkin zihinsel edimler için '*notiones*' terimini kullanır, bunu da '*imagines*'ten ayırır.[4] Öyleyse Çelebi'nin: 'Sanatkârın müşahhas malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi, bizim kafamızda mücerred hayallere yol açar. Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi, müşahhas malzeme ile mücerred bir âlem yaratır' sözünün bir felsefi geçerliliği yoktur. Çelebi, şiirinin semantik yapısını, geçersiz ya da yanlış temellendirilmiş bir deneyci felsefe sorunsalından çıkarsamaya kalkıyor.

Şiirin semantik yapısının, Çelebi'nin önerdiği sorunsaldan yola çıkılarak temellendirilemiyeceğini söyledik. Semantik yapı, zihinsel imgelerle (Çelebi'nin deyişiyle 'mefhumlar'la ya da 'mücerred hayaller'le) değil, im'lerle kurulur çünkü.

Evet ama, hangi imlerle?

2. Riffaterre, şiirin semiyotik birliğinin bir matrisin varyantı olduğunu söyler. Bu matris, bir sözcük ya da bir tümce'dir. Şiir, bu matrisin bir metne dönüşmesidir ona göre. Bu dönüşme sürecinde birtakım temsilî imler üretilir; bunlardan bir bölüğü de şiirsel ım'lerdir. Riffaterre'in deyişiyle im'ler, 'daha önce varolan bir söz

[3] Peter Geach, *Mental Acts*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1964, s. 108
[4] *Ibid.*

öbeğine gönderme yaptıklarında' şiirsel im'e dönüşürler. Önceden varolan bu söz öbeklerine Riffaterre 'hipogram' adını veriyor. Hipogram bir klişe, bir alıntı ya da dilde konvansiyonel olarak birarada bulunan benzetmeler olabilir.[5]

Şimdi, Çelebi'nin bize önerdiği gibi zihinsel imge'lerden değil, şiirsel im'lerden yola çıkarak onun *Semâ'-ı Mevlânâ* şiirinin semantik bir çözümlemesine girişeceğiz.

Semâ'-ı Mevlânâ
tennure giymiş ağaçlar
aşk niyâz eder
mevlânâ

içimdeki nigâr
başka bir nigârdır
içimdeki semâ'a
nece yıldızlar akar
ben dönerim
gökler döner
benzimde güller açar

güneşli bağçelerde ağaçlar
halaka-ssemâvâti-vel'ard'h
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda

çemen çocukları mahmûr
câaan
seni çağırıyorlar
yolunu gaybeden güneşlere
bırakıp gülümserim
ben uçarım
gökler uçar[6]

(5) Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 2-23

(6) Asaf Hâlet Çelebi, *Om Mani Padme Hum*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983, s. 40.

3. Önce şu: Asaf Hâlet Çelebi: 'Şimdiye kadar hakkımda yapılan birçok tenkidlere ve itirazlara rağmen', diyor, 'hiç korkmadan ve çekinmeden şiirlerimde mistisizmin büyük bir rol aldığını itiraf ediyorum'. Bir çok şiirinde 'var olmak şuurunun eridiğini' ve 'sonsuz bir temâşâdan ibaret' kaldığını söylüyor Çelebi, 'tabii', diyor, 'bu mertebeye eren ruh için zaman ve mekan bahis mevzuu değildir'.[7] Çelebi'nin 'sonsuz bir temâşâdan ibaret' kaldığını belirttiği şiirlerinden biri de *Semâ'-ı Mevlânâ*. *Semâ-ı Mevlânâ*'yı Çelebi bu hâl'e örnek gösteriyor.[8]

Çelebi, *Semâ-ı Mevlânâ* şiirine bir başka yazısında da gönderme yapıyor. Bu yazıda Çelebi, mevlevî semâ'ını anlatırken şöyle diyor: 'Semâ edenin başı hafifçe sağ tarafa eğilir ve yüzü sola çevrilir. Gözleri geçirdiği vecd ve hâletin tesiriyle süzülür. Yüzüne âdeta gülümseyen bir hâl gelir, artık onun 'benzinde güller açar', çünkü 'içindeki nigâr başka bir nigârdır', o cân artık başka bir âlemden 'çağrıldığını duyar', 'yalnız kendisinin uçtuğunu değil, yıldızları ve güneşleriyle göklerin uçtuklarını'görür'.[9]

Semâ'-ı Mevlânâ şiirini çözümlemeden önce, bu çözümlemeye yardımcı olarak bazı tasavvuf terimlerinin açıklanması gerekiyor: 'Temâşâ', 'semâ', 'vecd' ve 'fenâ',[10] Bu açıklama, şiirin semantik yapısının çözümlenebilmesi açısından önemli çünkü.

Ancak biz burada, *şiirin* He'deki (1942) yazımına uyduk. Çelebi He'de 'bahçe' sözcüğünü 'bağçe', 'kaybeden' sözcüğünü de 'gaybeden' biçiminde yazmıştır. *Om Mani Padme Hum*'un ilk basımındaysa (Yeditepe Yayınları, 1953), bu sözcükler Adam Yayıncılık basımındaki gibidir.

[7] Semih Güngör, *Asaf Hâlet Çelebi*, s. 121-123. Çelebi, burada, Goldziher'den yararlanmış olmalıdır. Goldziher, Mevlânâ'nın bir beytini anarak şöyle diyor: 'L'espace et le temps eux-mêmes cessent d'être pour sa conscience les categories de l'existence'. (Ignaz Goldziher, *Le Dogme et La Loi de l'Islam*, Librarie Paul Geuther, Paris, 1920, s. 128)

[8] Semih Güngör, *a.g.y.*, s. 124

[9] Asaf Hâlet Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, Turgut Atasoy ve Ortağı Matbaacılık Şti., İstanbul, 1957, s. 191

[10] R. A. Nicholson, *İslam Sufileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1978, s. 51.: 'Sufilerce az çok 'extase' karşılığı olarak yaygın bir şekilde kullanılan mecazi terimleri arasında *fenâ, vecd, semâ*' (...) ve *hâl* deyimleri'nin bulunduğuna dikkati çekiyor.

Önce 'semâ'ı alalım. Semâ'ın birçok anlamı var. 'Mevlânâ döneminde ise özellikle yarı dinî mahiyette sazlı ve şarkılı ziyafet'[11] anlamına geliyor. Biz burada semâ'ı, 'güzel ses dinleme ile bunun neticesinde elde edilen vecd ile vücudun uzuvlarını harekete getirme (raks) anlamında[12] ele alacağız. Her ne kadar Arapça'da (müzik) dinleme ve dans anlamına gelen 'semâ' ile 'gökyüzü' anlamına gelen 'semâ' ayrı biçimlerde yazılıyor iseler de, sözcüğün bu anlamını da gözardı etmemek gerekiyor.

4. Burada bir ayraç açarak şunu da belirtelim. Semâ'da (Mevlevî dansı anlamında) gövdenin devinimi Barthes'ın, çağdaş danslar konusunda söylediği gibi, 'bireyin, çevresindeki gövdelere aldırmadan kendi içselliğini coşturmaya' yönelmiştir:[13] eşlerle yapılan ikili danslarda (çiftlerin dansı) olduğu gibi, gövde 'dışsal bir etki' yaratmak durumunda değildir. Barthes sürdürüyor sözlerini: 'Örneğin bugünkü danslarda gövdenin sergilendiği söylenemez. Yüzlerce delikanlıyla genç kızın toplandığı bir dans salonunu düşünün: herkes yalnız kendisi için dans eder gibidir. İki kişi arasında bir olay değil artık dans; herkes kendi başına, gövdesini içinden yaşıyor sanki (...). Bunu bir tür esrime, kendinden geçme de (*un option extatique*) sayabiliriz. Eski topluluklardaki âyinlerin havasına girerek kendi kişiliğinden sıyrılmaya çalışıyor birey'.[14] Barthes'ın çağdaş kitle-dansları (*danse-foule*) için söyledikleri, semâ' ile önemli benzeşimler gösteriyor. Kitle-danslarında kişi, 'birey olarak büsbütün yalnız kalmış, kaybolmuş kitlesel bir biz (*une sorte de nous massif*) içinde, bir 'dans-biz' (*danse-nous*) içinde eriyip gitmiştir'.[15] Barthes bu olguya dayana-

(11) Tahsin Yazıcı, Mevlânâ Devrinde Semâ', *Şarkiyat Mecmuası*, V, İstanbul, 1964, s. 135

(12) *a.g.y.*, s. 138

(13) *Critique*, 423 - 424, Août-Septembre 1982. Un Texte Inédit de Roland Barthes, Encore Le Corps, s. 652. (Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz. *Çağdaş Eleştiri*, yıl 3 Ocak 1984)

(14) *Ibid.*

(15) *Ibid.*

rak gövdenin yalnızlığını kazandığını, ama bir kollektivitenin (Barthes, buna 'bir tür biz' diyor) içinde kendini yitirdiğini belirtiyor.

5. Semâ', bir kollektivite içinde yitmek anlamında değilse bile, yine de bir yitişi imler. Semâ'da özne, öteki özneler yığını içinde değil, Allah'ta yitmeye (onda son bulmaya: Fenâ'ya) yönelmektedir. Ziya Şakir'in söylediği gibi 'Semâ' esnasında mâsivâyı tamamen unutarak lâhutî âlemin cezbesine garkolmak şarttır'.[16] Bir başka deyişle, 'hareket halinde (Semâ'da) olan insanın kainatta Allah'ın cemâlinden başka birşey görmemesi lazım'dır. Semâ', 'semâ' edenin Allah'a olan aşkını, kuvvetli arzusunu, şevkini harekete getirir, pekiştirir ki, bundan da hâller doğar. Bu hâller ateşleri ile kalbi yakar, onu pisliklerden temizler. Bu temizlikten sonra insanda müşahade ve mükâşefe hâsıl olur' [17] Semâ' sırasında semâzenlerin edimlerinin tasavvuf simgeciliğinde ayrı birer anlamı vardır: 'Dönmek, Tevhid'i gösterir' Tevhid (Allah'ın birliğini onaylamak) makamında 'ârifler her cihette mahbub ve matlub'u (Allah'ı) görür ve döndükleri her tarafta bir feyze nail olurlar. Semâ'da 'sıçramak ve oynamak, (...) Allah'tan gayrı herşeyi alt ettiğini' gösterir. El sallamak ise 'visâlin husulünden hasıl olan sevince, kemal mertebesine yönelmeyi' simgeler.[18] Birey, 'kendi kişiliğinden sıyrılır', bir vecd (esrime, *extase*) içinde Allah'ın kendisini yakîn (kesin bir bilgi olarak, H. Y.) gözüyle müşahede eden'[19] gerçek bir mü'min olur. Mevlânâ'nın semâ' sırasında büyük bir vecd içinde herşeyde Allah'ı gördüğünü söylediğini, çevresindekilere gözlerindeki Allah nurunu seyretmelerini buyurduğunu Eflaki'den öğreniyoruz.[20] 'Temâşâ' ise, 'Allah'tan başka hiçbir şeyi görmemek'tir. Çelebi'nin 'var olmak şuurunun erimesi' olarak nitelediği 'Fenâ', 'Fenâ'nın son mertebesi de varlığını Ai-

(16) Ziya Şakir'den aktaran A. H. Çelebi, *Mevlâna ve Mevlevilik*, s. 191
(17) Tahsin Yazıcı, *Mevlânâ'dan Sonra Semâ'*, s. 138-139
(18) *a.g.y.*, s. 142
(19) R. A. Nicholson, *İslam Sufileri*, s. 51
(20) Ahmed Eflaki, *Manakıb el - Ârifîn* (Âriflerin Menkıbeleri). Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1959-1961, s. 104

lah'ta sürdürme, 'Beka'dır. Prof, Annemarie Schimmel'in belirttiği gibi, 'Fenâ' ve 'Bekâ' (Allah'ta hiçleşme ve Allah'ta ebedi yaşam), 'Mevlânâ ve onu izleyenlerce anlaşıldığı anlamda, mistik dans (semâ') devinimlerinde temsil edilmektedir'.[21]

6. Şimdi Çelebi'nin şiirlerindeki imleri şiirsel im'e dönüştüren hipogramları görebiliriz. Çelebi'nin Mevlânâ'dan çevirdiği

An mutrib-i nağme-i şîrin-dehen âmed

diye başlayan gazeldeki[22]

'Arz denilen bu kuyuya düşmüş bir çok ruhlar, evvelce yollarını kaybetmiş oldukları halde şimdi vatanlarına geldiklerini sanıyorlar' dizesi, *Semâ'-ı Mevlânâ*'daki 'yolunu gaybeden güneşler' imini şiirsel bir ime dönüştürür. 'Yolunu gaybeden güneşler', Semâ'da, Prof. Dr. Schimmel'in deyişiyle 'doğmayan ve batmayan güneş (burada, Allah, H. Y.) çevresinde dönen özgür ruhları' imler. Yine bu gazelde,

'Bütün ağaçlar sabrettiler, ayrılık bir kuyu, sabır da ip gibi idi' dizesi, Çelebi'nin çevirdiği bir başka gazelin[23]

'Karanlık suyun dibinden güneş kuyuya doğuyor', ve

'Yusuf gibi yüzlerce güneş kuyuya döndüler'

dizeleriyle birlikte okunduğunda, henüz vecd ile 'Allah'ın kendisini yakîn gözüyle müşahede etme' durumuna gelmemiş, Allah'tan (Lâhût Evreni'nden) ayrı düşmüş, Nâsût'taki (İnsanlık Evrenî) mü'minleri imler.

Mevlânâ'nın, Çelebi tarafından çevrilen,

Biyâ biyâ ki tui cân-ı cân-ı cân-ı semâ'

matla'lı gazelindeki[24]

(21) Annemarie Schimmel, *Mystical Dimansions of Islam*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1975, s. 184. (Bu bölümün Türkçesi için bkz. A. Schimmel, *Tasavvufun Boyutları*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, s. 164)

(22) A. H. Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, 87, XXXIII. Gazel.

(23) *a.g.y.*, s. 72, IV. Gazel.

(24) *a.g.y.*, s. 71, II. Gazel.

'Yüzbin yıldız seninle gönlünü aydınlatır' dizesi, Çelebi'nin

'içimdeki semâ'a
nece yıldızlar akar'

dizelerini şiirsel ime dönüştüren bir hipogram görevini yerine getirir. Öte yandan, Çelebi'nin çevirdiği

Mestî ve âşıkî vu cîvânî vu cins-i în

matla'lı gazelinde[25] Mevlânâ'nın
'Gönüller, içlerindeki çin dilberlerini gösterdiler' dizesi, *Semâ'ı-ı Mevlânâ*'daki

'İçimdeki nigâr
Bir başka nigârdır'

dizelerini şiirsel ime dönüştürür.[26]

Semâ'-ı Mevlânâ'da geçen 'çemen çocukları' imi ise, Divan yazınımızın mazmunlarından biri. Mevlânâ'dan Çelebi'nin çevirdiği

Ey bağban ey bağban âmed hazan ender hazan

matla'lı gazelinde[27]
'serviler, lale ve yasemenler nerede
Çemenlerin yeşil giyinen çocukları nerede?'
dizeleri var. Bâki'nin

Çemen etfalinün uyhuların uçurdı yine
Subhdem gulgule-i fahte gülbank-ı hezar

beytinde 'çemen etfalü' ('çimen çocukları') geçiyor. Çimen çocuk-

[25] *a.g.y.*, s. 84. XXIX. Gazel.
[26] Ahmet Cafer Çelebiler, Asaf Halet Çelebi üzerine Robert Kolej'de yazdığı bir term-paper'de (A. H. Çelebi: *An Alienated Mystic*, Robert College Library, Basılmamış Tez, 1968), 'nigâr-ı Çin'in Çelebi'nin 'Ayna' şiirinde Aşık'ı, ölümlü insandan ayıran büyük uzaklığı simgelediğini söylemektedir.
[27] A. H. Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, s. 192

ları' mazmunu, eğretileme yoluyla 'çiçekler'i imliyor.[28]

Yukarıda sözünü ettiğimiz

An mutrib-i hoş nağme-i şîrin-dehen âmed

matla'lı gazelde geçen

'Çiçeklerin ruhları sonbaharın verdiği uyuşukluktan uyanıyordu' dizesi de 'çemen çocukları'nın niçin 'mahmur' olduklarını gösteriyor bize: İlkyaz gelmiştir çünkü; –çiçekler, yeni uyanmışlardır!..

7. Şimdi bu hipogramlar (Tasavvuf metinleri ve Mevlânâ'nın gazelleri) bağlamında *Semâ'-ı Mevlânâ*'daki şiirsel imleri, belirli bir semiyotik birliği oluşturmak üzere eklemleyebiliriz artık. *Semâ'-ı Mevlânâ*, ilk bakışta, hem ilk yazı (Doğa'nın Yenidendoğuşu'nu) hem de 'vecd', 'temâşâ', 'fenâ' ve 'bekâ' bağlamında ruhların Allah'ta Yenidendoğuşu'nu (fenâ'dan hekâ'ya) gösteren iki düzeyden oluşmaktadır. Hemen belirtmeli: Bu düzeylerin ikisi de allegorik düzeyler. Bir başka deyişle, Çelebi bize semâ'ı anlatırken ilkyazı (ya da, ilkyazı anlatırken semâ'ı) anlatmak istemiş değil. *Semâ'-ı Mevlânâ*, bu iki düzey birbirleriyle yer değiştirebilecek biçimde kurulmuş.

Bu iki düzeye ilişkin şiirsel imleri

'yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda'

dizeleri eklemliyor. Çelebi'nin *Mevlânâ ve Mevlevilik* adlı kitabında tennurelerin açılışı ile ilgili sözleri bu bağlamda çok önemli. Şöyle diyor Çelebi: 'Sima' eden sol ayağının başparmağının mihveri etrafında sağ ayağıyla tam yüz seksen derecede bir çarh atarken *geniş tennurelerin etekleri* de o zaman hakikaten *çiçekler gibi açılır*' (altını hen çizdim: H. Y.).[29] Semazenlerin dönüş'ü ile ilkyazda çiçeklerin yeniden yaşama dönüşü'nü (Yenidendoğuş'u) imleyen 'tennure giymiş ağaçlar', Türk yazın'ının gerçekten benzersiz şiirsel imlerinden biri.

[28] Haluk İpekten, *Bâki*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bölümleri Ders Notları, Teksir, Erzurum, 1984, s. 61

[29] A. H. Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevîlik*, s. 192

'Tennure giymiş ağaçlar'ı, şiirsel ime dönüştüren hipogramlar neler? Bunun için *Sema'-ı Mevlânâ*'daki bir önceki dizeye

'yılanlar ney havalarını dinler'

dizisine bakmak gerekiyor. Ney taksimi, Mevlevilik'te İsrafil'in sur'unu temsil eder: 'Taksimin sonuna doğru hafifleyen ney sesine başka bir ney, yahud başka neyler dem tutarlar. Dervişler birden şiddetle ellerini zemine vurup ayağa kalkarlar. Bu hareket sur'u duyan cânların kıyamet gününde dirilmelerini temsil etmektedir'.[30] Demek ki ney sesi, İsrafil'in sur'u dolayımında 'cânların Kıyamet Günü'nde (yeniden) dirilmeleri'ni imliyor. Yenidendoğuş ya da Yenidendiriliş... Çelebi'nin deyişiyle 'cân'ların yeniden tenlere girişi (Kıyamet Günü'nde), Mevlânâ'nın ilkyazda ruhların tenlere girdiğini söyleyen

'Baharlarda bütün ruhlar tenlere giriyorlar'.[31]

dizesi dolayımında, İlkyaza eklemleniyor: ruhlar tenlere, ağaçlar tennurelere giriyorlar.[32]

Şimdi, Sultan Veled'in *Maarif*'inden şu bölümü alıntılayabiliriz: 'Fakat o Peygamber 'Bildir!' surunu ağzına koyup çağırdığı vakit, İsrafil'in surunun nefesi gibi bu dağılmış olan parçalar, mezar gibi olan bedenlerde, canlanıp başgösterdiler. (...) Sen görmüyor musun? Bu cansız, donmuş toprakta, bu ölmüş ve fenâ bulmuş taneler, İsrafil gibi olan bahar, Hamel burcundan, bu yok olmuş mezar gibi olan tanelere, veyahud tabut gibi olan ağaç dallarına (...) eriştiği zaman, hepsi kazmasız, küreksiz ve kimsenin yardımı olmadan başgösterip çıkarlar ve o mahpesten kurtulurlar'.[33] Öyleyse İsrafil'in sur'u ile canların Yenidendoğuş'u ve ilkyazda çiçeklerin açması (Doğa'nın Yenidendoğuş'u), Sultan Veled'in metni bir hipogram

(30) *a.g.y.*, s. 188

(31) *a.g.y.*, s. 87. XXXIII. Gazel.

(32) Burada, ten/tennure sesbenzeşimini gözardı etmemek gerekiyor.

(33) Sultan Veled, *Maarif*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1984, s. 139. Ayrıca İsrafil'in Sur'u için bkz. *Kur'an* Taha, 62; Yasin, 56; Zümer, 110.

olarak alındığında, 'tennure giymiş ağaçlar' imini, şiirsel bir ime dönüştürmüş oluyor. Kuşkusuz, Bekâ (Allah'ta yenidendoğuş), bu dolayımda şiire eklemleniyor.

Öyleyse *Sema'-ı Mevlânâ*'da iki değil, üç düzey olduğunu söyleyebiliriz:

	Şiirsel imler	
Hipogramlar	*İmleyen*	*İmlenen*
Kur'an, Maarif (Sultan Veled)	*'Ney'*	*Can'ların yeniden dirilişi (Kıyamet Günü)*
Gazeller (Mevlânâ)	*'Semâ'*	*Allah'ta yeniden diriliş (Bekâ')*
Gazeller (Mevlânâ)	*'Tennure giymiş ağaçlar'*	*Doğa'nın yeniden dirilişi (İlkyaz)*

Ney, Tasavvuf'ta İsrafil'in sur'unu temsil eder, ama İnsan-ı Kâmil'in de simgesidir.[34] Özellikle Mevlânâ'da böyledir bu. Kâmil insan ise, seyr-i sülûk'ta yedi nefs mertebelerinden geçerek arınan kişidir. Bu mertebelerden ilki, sürekli kötülüğe eğilimli olan nefs-i emmare'dir. Mevlânâ, *Mecâlis-i Seb'a*'da nefs-i emmare'yi 'yılan' diye adlandırır.[35] Yılanların (nefs-i emmare'nin) ney sesini (İnsan-ı Kâmil'i) dinlemesi, Tasavvuf'taki nefs mücadelesini, doğrudan ya da dolaylı yoldan Müşahede makamına gidişi imler. Bu da, Mevlevîlik'te Semâ' ile sağlanır.

Şimdi *Sema'-ı Mevlânâ*'nın matrisine gelebiliriz. Bu şiirin matrisini Tasavvuf'taki Devir öğretisi oluşturur: Âlem-i Gayb'dan Âlem-i Şuhud'a inen varlık, önce cemâd (cansızlar), sonra nebat (bitkiler), sonra hayvan, en sonra da insan suretinde tecelli eder. Öyleyse insanın cesedi, bu suret'e bürünmeden önce 'Âlemde dağınık bir halde idi. Onlardan önce de dört unsurda (anasır-ı erbaa), toprak, hava, su ve ateşte ve dört tabiatta (soğukluk, sıcaklık, yaşlık, kuru-

(34) A. Gölpınarlı, *Mesnevî Şerhi*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, cilt: I, s. 33

(35) Mevlânâ, *Mecâlis-i Seb'a*'dan aktaran, A. H. Çelebi, *Mevlânâ ve Mevlevilik*, s. 136

luk) idi. Bu dört unsur ve dört tabiat ise göklerin dönmesinden meydana gelmektedir. İnsan bütün bu evrelerden geçtikten, insan mertebesine yükseldikten sonra 'asıl hakikatinden haberdar olmak ve aslına dönmek'[36] gereksemesini duyar. Ondan sonra da derece derece yükselerek Hakk'a ulaşır. *Semâ'ı Mevlânâ* şiirinde,

'Ben dönerim
gökler döner'

dizeleri, Semâ'daki dönüş dolayımında insanın yaradılışını (Seyr-i Nüzul: İniş),

'Ben uçarım
gökler uçar'

dizeleri ise, insanın unsurlarından yükselerek aslına kavuşmasını (Seyr-i Uruc: Yükseliş) imler. Dolayısıyla, *Semâ'-ı Mevlânâ* şiirinin matrisi, 'Herşey aslına döner' tümcesidir. Böylece şiir, bu matristen yolaçıkarak, hem Tasavvuf'un Devir (Dönüş) öğretisini, hem Bekâ öğretisini, hem İslam eskatolojisini (Kıyamet Öğretisi), hem de Doğa'nın Sürekli Yenidendoğuş öğretisini (ki bu çok bilinen, *Eternel Retour* Miti'dir) kuşatan büyük bir şiirdir.

[36] Sultan Veled, *Maarif*: bkz. M. Ambarcıoğlu'nun 'Açıklamalar' bölümü.

Necatigil'in Dağ Şiirini 'Yeniden-İnşa' Denemesi

1. Necatigil'in şiirini iki dönemde düşünmek gerekiyor. İlk dönem, *Kapalıçarşı*, *Çevre*, *Evler* ve *Eski Toprak*'tan oluşuyor. İkinci dönemi ise, (bana göre) *Yaz Dönemi* ile başlıyor. Arada ise, *Dar Çağ* ile birlikte, bir ara-dönem, Necatigil şiirinde bir arakesittir. Bu iki kitabı birarada düşünürsek (ki düşünmememiz için bir neden yok) *Arada*, gerçekten arada bir kitaptır ve Necatigil şiirinde bir geçiş'i belirler.

Şiirinin dönemselleştirilmesini Necatigil de onaylıyor. *En/Cam*'ın yayımlanmasından sonra Kamuran Şipal ile yaptığı bir konuşmada (bu konuşma 28 Temmuz 1970 günkü *Yeni Gazete*'dedir) Necatigil, 'eleştirmen ve okuyucu sizin şiir serüveninizi izleyebiliyor mu? *Eski Toprak*'tan sonra hikayeyi bıraktınız. Neden?' sorusuna şu yanıtı veriyor:

'Şiirimde hikayeyi, narration'u asgariye indiriyorum. Hikayeyi nasıl soyutladığımı anlatacağım. Hikayeyi frenlemek için kendimizi zorluyoruz. Ama Divan şiirinde olduğu gibi, şiirde de gizlemeler, saklamalar, kendini bir kelime ile ele verir. Bugünkü şiirim *Eski Toprak*'tan sonra başladı.'

Şipal Sorar:

'Eski şiirlerinizi inkâr mı ediyorsunuz?'

Necatigil yanıtlar:

'Evet'

Necatigil'in deyişiyle, 'şiirde hikayeyi, *narration*'u asgariye indirmek', onun şiirinin *Yaz Dönemi* öncesi ve sonrası olarak dönemsel-

leştirilmesinde ayırdedici bir sınır çizer. Şiiri hikaye'nin, öykülemenin ötesinde kurmak, Necatigil'de pratik bir sorundur. Bunu belirleyen ise, kuramsal bir sorun: Şiirde anlam. Necatigil, öykülemeyi en az'a indirgemeyi, şiirde anlam sorununu çözümleyebilmenin bir önkoşulu olarak görmüştür.

2. Bu yazı, işte bu savı kanıtlamayı öngörüyor. Öyleyse yapılacak olan, Necatigil'in *Yaz Dönemi*'nden önce ve sonra yazdığı iki şiiri örnek olarak almak, bu iki şiirde (ya da, daha geniş düzlemde, iki dönemde) 'anlam' sorununu nasıl temellendirdiğini ortaya koymak olacak.

Bu şiirlerden ilki, *Yaz Dönemi* öncesinde yazılmış 'Gizli Sevda' şiiridir.

Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce
Dün yolda rasladım
Sevindi beni görünce

Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan

Seni sordu
Hiç değişmedi, dedim,
Bildiğin gibi..
Anlıyordu.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş
Kendilerininmiş evleri..
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.

'Gizli Sevda' daha ilk okuyuşta belli ki, anlamı verili, standart dil ('standart dil' terimi, Mukarovsky'nin) düzleminde kuruyor. Şiiri, gerçekliğe yaptığı göndermelerle anlamlandırmaya bağımlı kılı-

yor okuru. Buysa, şiirin bildirişim amacıyla gönderme işlevini öneçıkarıyor: şiirdeki im'leri, gerçeklikte gönderme yaptıklarıyla özdeş kılıyor. Dil, konvansiyonel bağlamından uzaklaşmış değil. Okur, bu şiir karşısında, kurallarını *bildiği* bir oyunu izliyor gibi. Bir belirsizlik (Empson'un '*ambiguity*', Riffaterre'in '*ungrammaticality*' dediği) sözkonusu değil bu şiirde. Kısaca, bir öyküleme bu şiir; hikaye anlatıyor. Şiirde dil'in kendisi, söz-ediminin kendisi değil, gerçeklik öneçıkıyor ('öneçıkma' terimi, Mukarovsky'nin: Çekce '*actualisace*'yi, İngilizce'de '*foregrounding*'i karşılıyor).

3. Şimdi de *Yaz Dönemi* sonrasında yazılmış bir şiiri alalım: '*Dağ*' şiirini:

Ette cızırtı keyy
Bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği
Bizi hep o aşağılar--
Bağrında her dakika keyy

Bu hangi ocaktır tav, akşam ezâ
Sürdürür hastalığı iyi etmez
Tahta perde sevgililer
Yaslanır bakarız özlemle uzaklara

Ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe
Boşluk--açıkta şey
Düşünce midir kırılır dal ince
Akşam en/cam ve keyy

İlk okuyuşta ayırdına varıyoruz: 'Dağ', 'Gizli Sevda'ya benzemiyor-hiç benzemiyor! Belli ki anlamı verili, standart dil düzleminde kurmuyor. Şiiri, gerçekliğe yaptığı göndermelerle anlamlandırmak öneçıkmıyor bu şiirde. Dolayısıyla, bildirişimin gerçekleştiği bir gönderme işlevi bulamıyoruz. Şiirdeki im'ler, onların gerçeklikte gönderme yaptıklarıyla özdeş değiller çünkü. Dil, konvansiyonel bağlamından uzaklaşmış 'Dağ' şiirinde. Şiirde dil'in kendisi, söz-ediminin kendisi öneçıkıyor –gerçeklik değil... Okur bu kez, bu şiir karşısında kurallarını *bilmediği* bir oyunu izliyor gibi, Şiirde belirsiz-

likler var. Kısaca, bir öyküleme, bir *narration* değil bu şiir; hikaye anlatmıyor.

'Dağ', Jakobson'un deyişiyle, dilin gönderme işlevinin değil, şiirsel işlevin (ya da, Mukarovsky'nin deyişiyle, 'şiirsel dilin işlevi'nin) öneçıktığı bir şiir. Şiirsel işlev ise, dilin bildirişim amacıyla kullanımını dışta bırakıyor. Dolayısıyla şiirin 'yazınsal'lığı (terim Jakobson'un) onun öykü anlatmamasından, Necatigil'in deyişiyle, 'hikayeyi, *narration*'u asgariye' indirmesinden ileri geliyor. Şiirsel ya da estetik işlevin öncçıkmasıyla da şiir, günlük (standart) dili bozuyor, 'günlük dile örgütlü bir şiddetle'[1] yöneliyor.

Burada önemli bir soru var: Şiir bildirişim düzeyinde gönderme işlevinin öneçıktığı durumlarda mı anlam iletir sadece? Eğer öyleyse, estetik işlevin, şiirsel işlevin öne çıktığı metinlerde ('Dağ' şiirinde olduğu gibi) anlamsız mıdır şiir?

4. Michel Riffaterre *Semiotics of Poetry*'de okuma bağlamında iki anlam düzeyi ayırdeder: *mimetik anlam* ve *hermeneutik anlam*.[2] Mimetik anlam düzleminde okur, dilsel imleri, birincil olarak, göndermeleri ile kavrar. Jakobson'un şiirde gönderme işlevinin öneçıktığını söylediği durumdur bu: Okur, göndermeler düzleminde kavrayabildiği sürece sorun yoktur. Ama, ya birtakım belirsizlikler sözkonusuysa? Ya, bildirişim gerçekleşmiyorsa? Daha somut söylersek: ya, im'lerden bir bölüğü, göndermeler düzleminde anlamlandırıldıklarında, garip ya da çelişik sonuçlar veriyorlarsa? Dahası, şiir gönderme işlevini ne kertede gerçekleştirirse gerçekleştirsin mimetik okuma (anlam) düzeyinin bazı sorunları olacaktır. Şiirin bir ses (uyak, ritm) düzeni, bir ölçüsü ya da bazı retorik ögeleri vardır –kuşkusuz, bunları birer im olarak, gönderme düzleminde anlamlandırma sözkonusu değildir. Dolayısıyla, şiiri *öte* bir düzeyde, hermeneutik düzeyde okumak ve anlamlandırmak gerekiyor.

(1) Victor Erlich, *Russian Formalism: History- Doctrine*, The Hague, Mouton, 1965, s. 214

(2) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, (Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 6

Riffaterre, yazınsal olgunun metin ile okur arasında bir diyalektik bağıntı kurduğu düşüncesindedir. Okur, şiirde anlamın doğrudan değil, dolaylı olduğunu bilecek, şiirin bir 'bütünlüğü' olduğunu kavrayacaktır. Okuma, şiirde bu bütünlüğün araştırılmasıdır. Öyleyse, diyor Riffaterre, okur bu bütünlüğü kavrayabilmek için gönderme düzlemindeki açık anlamı bir yana bırakmalı, şiirdeki im'lerin dolaylı olarak dile getirdikleri bütünleştirici etmeni kavrayabilmelidir.[3]

5. Burada bir ayraç açarak, Necatigil'in yukarıda sözünü ettiğim konuşmasına dönmek istiyorum. Şipal soruyor:

'Bir eleştirmen *En/Cam*'ı okuyucuya açıklayacak, onu sevdirecek mi? Yeterince sizi onlara iletecek mi?'

Necatigil yanıtlıyor:

'İyi niyetliyse, angaje tarafı yoksa, bu kitap üzerine düşünürse, bir eskizaman hayvanını kemiklerinden inşa eder gibi, onu yeniden kuracaktır.'

Şimdi, Necatigil'in deyişiyle, şiiri 'yeniden kurmak' ya da 'Dağ'ı Riffaterre'in hermeneutik düzleminde anlamlandırabilmek için, bir yeniden-okuma deneyimine girişmek istiyorum. Bu amaçla da Riffaterre'in kuramsal kavramlarından yola çıkacağım: *matris, hipogram, betimleme öbeği, şiirsel im.*[4]

6. Riffaterre'e göre şiir, bir sözcüğün ya da bir cümlenin bir metne dönüşmesidir. Bir metne dönüşen sözcük ya da cümle ise, o şiirin (metnin) matrisi'dir (Matris, eğer bir sözcük ise, Riffaterre o sözcüğün şiirde görünmeyeceğini belirtiyor). Demek ki şiir, matris'in dönüşümüdür. Matris bu dönüşüm sırasında bazı temsili im'ler üretir –ki, bu im'lerden bir bölüğü, 'şiirsel im'lerdir. Öte yandan, bir sözcük ya da tümce (*phrase*), daha önceden varolan bir sözcük öbeğine gönderme yapıyorsa şiirsel im'e dönüşür. Daha önceden varolan bu sözcük öbeğine Riffaterre *'hipogram'* diyor. Hipogram bir alıntı, bir

[3] *a.g.y.*

[4] *a.g.y.* Ayrıca J. Culler, *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s. 80-99

slogan, bir klişe-söz, ya da konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olabilir. Riffaterre, konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olarak hipograma 'betimleme öbeği' adını veriyor. Hangisi olursa olsun hipogram, geçmişteki yazınsal ve semiotik pratiğin ürünüdür. Bir im'in daha önceden varolan bu tümceye ya da öbeğe yaptığı göndermeyi kavrayan okur, bu im'i bir 'şiirsel im'e' dönüştürmüş olur. Riffaterre'e göre, metinde şiirsellik öneçıkacaksa bir hipograma gönderme yapan im'in (şiirsel im'in), metnin matrisinin bir varyantı olması gerekir.[5]

7. Şimdi , bu kuramsal bağlamda 'Dağ'ı, 'bir eskizaman hayvanını kemiklerinden inşa eder gibi' yeniden kurabiliz.

'Ette cızırtı': Şiirin adındaki 'Dağ' imi'nin bir yüzey şekli olarak dağ'a değil 'dağlamak'a gönderme yaptığını ortaya koyuyor. 'Cızırtı', dağlamanın ette çıkardığı sesin yansılaması.

'Keyy': Belirsizlik, bu sözcükle başlıyor. Önemli: Çünkü şiirde üç kez geçiyor 'Keyy' Sözlük-anlamları bir tutamak vermiyor. 'Keyy'i bu şiir bağlamında bir şiirsel im'e dönüştüren metin, bir tıp incelemesi: Akil Muhtar Özden'in 'İbni Sina Tıbbına bir Bakış'ı.[6] Bu metinde şöyle deniyor: 'Key, pek faideli bir usuldür. Kızgın bir aletle yakmaya denir. Hastalığın dağılmasına menfaati olur.' Böylece 'Keyy' 'Dağ(lama)': 'Ette cızırtı'dan oluşan betimleme öbeği'ne gönderme yaparak şiirsel im'e dönüşüyor.

'Kuzgun' Bu sözcük, sessel olarak 'Kızgın' sözcüğünü çağrıştırıyor. Jakobson'un da belirttiği gibi,[7] şiirde eğretileme salt analoji alanında (örn.: kuzgun, kartal) değil, ses alanında (örn Kuzgun, Kızgın) benzerliklere dayanabiliyor. Öyleyse 'Kuzgun'u da, 'kızgın' sözcüğü dolayımında, betimleme öbeği'ne katabiliriz:

---

(5) *a.g.y.*

(6) Türk Tarih Kurumu, *Büyük Türk Filozof ve Tıb Üstadı İbni Sina*, TTK Yayını, İstanbul 1937, s. 35

(7) Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956, s. 95-96 Ayrıca, Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Methuen, London, 1977, s. 80-81

Ette cızırtı: Dağ(lamak): Keyy: Kızgın (Kuzgun) } Hipogram

'*Bağrında her dakika*': Bu tümce, Tevfik Fikret'in *Promete* şiirine gönderme yapıyor. Fikret'in şiiri

Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün
Minkar-ı âteşînini duy, daimâ düşün

diye başlıyordu. Necatigil, 'Kalbinde her dakika'yı 'bağrında her dakika'ya çeviriyor. Fikret'in 'minkar-ı âteşîn'i ('ateşten gaga') ile betimleme öbeği daha da genişliyor. 'Ateşten gaga' hem 'Kalbinde her dakika'yı betimleme öbeğine eklemliyor, hem de 'kuzgun'la bir düzdeğişmece bağıntısı kuruyor.

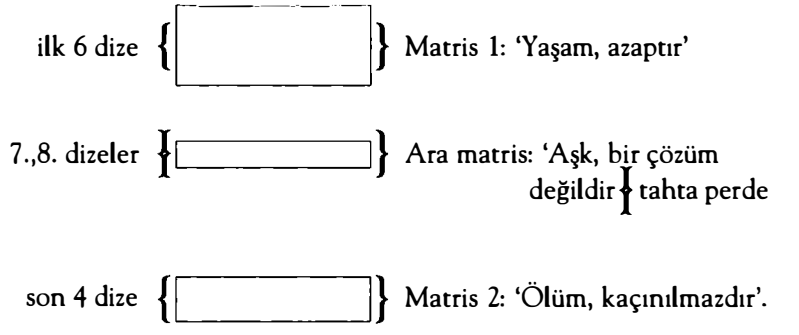
'*Bu hangi ocaktır tav*': Bu tümceyi de betimleme öbeği içinde düşünmek gerekiyor: Dağ(lama) işleminde kullanılan madeni aletin, bir ocakta kızgın akkor durumuna gelip tavını bulması sözkonusu burada.

'*Sürdürür hastalığı iyi etmez*': Necatigil, sonunda şiirin matrisine gönderir bizi: *Yaşam, bir azaptır*. Kaygı, korku, üzüntü ile yaşamı, kızgın bir demirle dağlanmış gibi, bağrımızda duyarız. Gerçekten Necatigil, 1941 yılında yazdığı bir şiirin ('Yeldeğirmenleri') ilk dizesini ('Yaşamak azaptır çok zaman'), 'Dağ' şiirine bir matris olarak almıştır.[8] Tevfik Fikret'in *Promete*'sine gönderme yaparak da Promete'yi yenidenüretir. Fikret'in Promete'si bir mit kişisi'dir: Ülküleştirilmiş, yüceltilmiş bir kahraman simgesi. Necatigil'in Promete'si ise,

(8) Necatigil, *Bilel Yazdı*'da (s. 113) 'yaşamak azaptır çok zaman' başlığı altında şöyle diyor: 'Bu bir ruh yapısı sorunudur, sonucudur. Ben ilk kitabıma o mısrayla başlarken, elbet bilemezdim değişmez doğrultunun bu olacağını, olduğunu. Belki bir tesadüfün yüze çıkardığı, demek ki bilinç altında vardı, yeşerdi, kök saldı. 'Yaşama azabı', klasik Divan şiirimizin de matrislerinden biri. A. H. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde (s. 96) Akif Paşa'dan söz ederken, onun *Adem Kasidesi*'ndeki '*diltengî-i hesti*' terkibine dikkati çeker ve kasidenin, felsefi bir bağlam kurabilmesi Necatigil'in bu şiiriyledir. 'Dağ'ı kaçırılmadan' okunmasında ısrar eder. Ancak yaşama azabının felsefi bir bağlam kurabilmesi Necatigil'in bu şiiriyledir. 'Dağ' geleneksel bir matrisin, üst-dil düzeyinde nasıl yeniden-üretildiğini de gösterir.

yiğit ve soylu bir edimden dolayı değil, salt yaşadığı için azap çeken, sıradan bir insandır. Fikret'in *ülküleştirdiğini*, Necatigil, *herkes*'leştirir. Kaygıları, tasaları ve üzüntüleri ile yaşama azabı çeken 'herkes'ten biri. Bu anlamda Necatigil'in insanı, Heidegger'in 'herkes'idir ('*Das Man*'). Herkes, ya da gerçek olmayan bir varoluş...

'*Tahta perde sevgililer*': 'Tahta perde' bir dermeçatmalığı imler. (Jakobson, 'şiirde gösterenler, birer gösterilen olmuşlardır' diyordu). Necatigil, tasa ve azaptan, aşk gibi dermeçatma, bölük pörçük yaşam deneyimleriyle kurtulunamayacağını vurguluyor. Gerçekten 'tahtaperde', salt bir gösterilen de değil, şiiri ikiye bölen bir im. Şiirin anlam uzamını da ikiye bölerek birbirinden ayırıyor: Birinci dörtlük, *yaşam azaptır* matrisinin şiirsel metne dönüşmesiydi; son dörtlük ise *ölüm kaçınılmazdır* matrisini şiirsel metne dönüştürüyor. Aşkın dermeçatmalığının imlendiği ara-matris ise, 'tahta perde' imiyle, şiiri ikiye bölüyor:



'*Ağaçlara dönülür...*': 3. dörtlük bu tümceyle başlıyor. Bu dörtlük, biri yine bir betimleme öbeği, ötekiyse bir alıntı olan iki hipograma gönderme yapıyor. Betimleme dizgesi: {bahçe, ağaç, dal}; alıntı ise Yahya Kemal'in bir rübaisidir:

Her rind bu bezmin nedir encâmı bilir
Dünyamızı nâgâh zâlâm örtebilir
Bir bitmeyecek şevk verirken beste
Bir tel kopar, âhenk ebediyyen kesilir

Yahya Kemal'in rühaisinde *encâm: zâlâm* (karanlık) telin kopması ile, Necatigil'de ise *en/cam:* karanlık, dalın kırılması ile eklemlenir. Ölüm, Yahya Kemal'de 'bir telin kopması' ile imleniyordu; Necatigil'de ise bir 'dalın kırılması' ile imleniyor. Ama *kırılma, en/cam*'ın *cam*'ıyla eklemlenerek, şiiri anlamca daha da yoğunlaştırıyor:

Yahya Kemal: *encam*: karanlık: tel'in kopması.

Necatigil: *en/cam:* karanlık: dal'ın kırılması.

'*Boşluk*': hem yaşamın boş'luğuna hem de gömütün boşluğuna gönderiyor bizi. 'Açıkta her şey' ise, ölümün kaçınılmazlığı kavrandığında herşeyin apaçık anlaşılacağına! Necatigil, 1. matris ('yaşam azaptır') bağlamında Heidegger'in *Das Man* ('herkes') kategorisini yenidenüretiyorsa, 2. matris ('ölüm kaçınılmazdır') bağlamında da Heidegger'in *Sein zum Tode* ('Ölüme kendinden önde yürüme') kategorisini yenidenüretiyor. *Sein zum Tode*, bireyin ('*Dasein*') ölümle hep gözgöze olduğunun bilincinde olursa, gerçek bir varoluşa sahip olabileceği anlamına gelir Heidegger'de.[9]

Böylece '*Dağ*' şiiri, iki ayrı matris bağlamında bir üst-dile, felsefe diline de gönderme yapıyor. '*Dağ*' derin bir felsefi içerik de kazanıyor.

[9] Joseph P. Fell, *Heidegger and Sartre*, Columbia University Press, New York, 1979, s. 341-351. Ayrıca, Lucien Goldmann, *Lukacs and Heidegger*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1977, (Glossary bölümü); yine ayrıca, Macit Gökberk, '*İnsanın Gerçekliği*', Cumhuriyet, 12 Haziran 1976.

Necatigil'in Kareler'i: Açık Yapıt

'Da doble luz a tu verso,
Para leido de frente
Y al sesgo' [1]

Antonio Machado

Behçet Necatigil'in *Kareler*'i, Türk yazınında tekil bir yapıt olma özelliğini koruyor. Gerçekten benzersiz bir yapıt *Kareler* ('benzersiz', tekilliği vurguluyor burada, yüceltmeyi değil). Tekilliği, şiirde anlam sorununa özgül bir çözüm getirme deneyimi olmasından. Hemen söylemeli: Necatigil şiiri, zihinsel içermeleri olan bir şiirdir. Bu da, onun şiirini, felsefi bir şiir kılıyor. Özellikle de *Kareler*'de belirgin bu zihinsel içermeler. Anlam sorununun nasıl çözümlendiğine ilişkin bir yaklaşım, bu içermeleri gözardı etmemek zorunda.

Kareler'e ilişkin ilk içerme şu: *Kareler*'deki şiirlerin tümü, birer açık yapıt'tır. Nedir 'açık yapıt'? Umberto Eco'yu izleyerek, bunun okura belirli bir yorumu kabul ettirmeye çalışmayan yapıt olduğunu söyleyebiliriz. 'Tıpkı' diyor Eco, 'çağdaş atonal müzikte olduğu gibi... İcracıya özgürlükler tanıyan çalgısal kompozisyonlardır bunlar' Eco, Karlheinz Stockhausen'in *Klavierstück XI*'ini örnek veriyor. Bestecinin, önceden verilmiş direktifleri yoktur bu müzikte: Stockhausen, salt bir dizi müzikal yapı önerir. İcracı, başlangıç için

(1) Şiirine çifte anlam ver
Hem önden okunsun (soldan sağa)
Hem çapraz
The Poem Itself, (ed. Stanley Burnshaw, Penguin Books, Londra, 1964, s. 173

bu yapıtlardan dilediğini, sonrakilerin ardışıklığını belirlemek üzere seçebilmektedir. Kısaca, bitmiş kesin bildiriler, önceden belirlenmiş formlar içermiyor 'açık yapıt'lar.[2]

Atonal müzik, gerçekten açık yapıt'ın betimlenebilmesi için iyi bir örnekçe. Kuşkusuz, tonal müzikte de icracıyı bir ölçüde özgür bıraktığı düşünülebilen besteciler var. Örneğin, Handel. *Ode on St. Cecilia's Day*'ın bir yerinde *organ ad lib* diye yazar Handel, icracıyı (orgcuyu) o bölümü değiştirmek ya da atlamakta özgür bırakır. (Bu durumun tersi de var elbet: Elgar ve Stravinsky gibi bestecilerin yapıtlarıysa, bu yapıtların nasıl çalınması gerektiği konusunda, icraya ilişkin direktiflerle doludur). Gelgelelim, Handel'in müziği çizgiseldir; soldan sağa okuma'da boşluklar bırakan, ya da boşlukları değerlendiren bir yorum özgürlüğüdür icracıya bırakılan. Atonal müzikteyse, icracının başlangıç için bir dizi müzikal yapıdan dilediğini seçebildiği kompozisyonlar, okumanın (burada, elbet, nota okuma'nın) düzeyi (yukarı-aşağı, aşağı-yukarı) ve konumu (sağ-sol, sol-sağ) ile bağıntılıdır. Webern, Hildegarde Jone'a yazdığı bir mektupta atonal notalandırmayı, ünlü bir antik formülden yola çıkarak bulduğunu belirtir. Bu *Kareler*'in semantik yapısını kavramamız açısından önemli: Webern'in sözünü ettiği antik formül, yukardan aşağı-aşağıdan yukarı; sağdan sola-soldan sağa okunduğunda değişmeyen sözcük dizilerinden kurulmuştur:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

'Bir dizi (12 ses dizisi) buldum', der Webern bu mektupta, '12 sesin kendi aralarında içsel bağıntıları olan bir dizi bu: önce yatay olarak (soldan sağa-sağdan sola), sonra da dikey olarak (yukardan aşa-

[2] Umberto Eco, *L'Oeuvre Ouverte*, Seuil, Paris, 1965, s. 15-37

ğıya-aşağıya yukarıya).' Eco gibi söylersek, 'kendini, içinde hiçbir ayrıcalıklı yönün bulunmadığı bir küme olarak sunan ses dizisi'.[3]

Necatigil'in, Webern'i ve atonal müziği izlememiş olsa da, şiir için tastamam böyle düşündüğünü biliyoruz. Rauf Mutluay'la bir konuşmasında *Kareler* için şöyle diyecektir: 'Bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başlı değil, üç-dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukardan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı; okunmak istenişleri'.[4] Necatigil, bu okuma kipini 'yolculuk' eğretilemesiyle anlatır; şiiri de 'tren tarifeleri' eğretilemesiyle:

Kaç yönde trenler — *istasyon nerde*
yukardan aşağı — *aşağıdan yukarı*
hangisi — *sağa sola*
hangi saatlerde — *doğru yolcu katarları*[5]

Stockhausen, *Klavierstück XI*'de başlangıç için icracıyı özgür bırakıyorsa, Necatigil de yolcuyu ('okur'u) tarifenin ('şiir'in) nasıl okunması gerektiği konusunda özgür bırakır. *Karışık Tarife* şiiri şöyle biter:

Şimdi siz söyleyin — *gideceğiniz yeri*
ne zaman ve nasıl — *nerelerde olmalı*
kolay mı görmek — *yönleri aynı anda*
önce bazı şeyleri — *okumasını bilmeli*[6]

Öyleyse şimdi soruyu sorabiliriz: Necatigil, 'bu şiirlere beni öz zorladı' derken ne demek istemişti? Yanıtı yine Necatigil veriyor. Şöyle: 'Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim. Bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görü-

(3) *a.g.y.*, s. 90
(4) Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri* 6 (*Düzyazılar 2*), Cem Yayınevi, İstanbul, 1983, s. 520
(5) Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri* 3 (*Şiirler* 3), Cem Yayınevi İstanbul, 1982 s. 12
(6) *a.g.y.*, s. 13.

nümlerini gösteren ışın demetleri gibiydi bunlar'.[7] İlginç bir homoloji: Webern için (Eco'nun deyimiyle), 'tonal bir merkez'in bulunmadığı bir ses dizisi neyse, Necatigil için de semantik bir merkez'in bulunmadığı bir anlam dizisi, o! Demek ki, öz'ün zorlaması, Necatigil'de metafizik değil, semantik bir problem olarak, anlam sorununa değişik bir çözüm önerme zorunluluğu olarak beliriyor.

Burada bir ayraz açmalıyım: Hiç kuşkusuz, Necatigil, Henri Brémond'un *La Poésie Puré*'ündeki savları (ki bu savlar, Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar*'ında da yeralır), yani bir şiiri, okunması gerektiği gibi okumak (şiirsel okuma) için, onun anlamını kavramanın gerekli olmadığını; üstelik, zor bir olasılıkla kavransa bile, bunun şiirsel 'okuma' için yeterli olmadığını biliyordu. Öyleyse niçin anlam sorununu öne çıkarıyor Necatigil, niçin 'anlam dizileri' çıkarmak istiyor?[8] Sanırım, sorunun düğümü de buradadır: Necatigil, ne denli söz'e dayansa da, şiirin, dil'in imleyici karakterinin dışında kalabilmek gibi bir sorunu olduğunu da biliyordu. Bunu biraz açmak gerekli: 'imlemleme', sözcükle onun gösterdiği *nesne* arasındaki bağıntıdır, 'imleme' ise, sözcükle onun *anlamı* arasındaki bağıntı.[9] Barthes de be-

(7) Bahçet Necatigil, *Bütün Eserleri 5 (Düzyazılar 1)*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983, s. 57

(8) Tahsin Yücel de, *Kareler*'den sözeden bir yazısında, Necatigil'in bu şiirlerinin 'eski biçimlere karşıtlıklarıyla birer öte-şiir' sayılabileceklerini belirttikten sonra 'ama düzyazıya karşıtlıkları daha da kesindir, çünkü, belirttiğimiz gibi, düzyazıda düşünülmesi bile olanaksız olan birtakım şiirsel kuralları içerirler' diyor. Yücel, şunları da ekliyor: 'Necatigil, bir düzyazıda tasarlanması bile zor olan bu özgün okuma biçimini getirirken, düzyazı diline karşıt bir şiir dilini kesinlemekle kalmaz, şiirsel anlamın özünü de gün ışığına çıkarır, onun tekil değil çoğul, çizgisel değil bütünsel olduğunu bir kez daha kanıtlar' Tahsin Yücel, *Yazın ve Yaşam*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 100-101

(9) Bu ayırım Wittgenstein'dan. Wittgenstein *Tractatus*'ta 'imlemek'i (*bedeuten*) 'imlemek'ten (*bezeichnen*) ayırır. Bu, bir ölçüde Frege'nin *sinn* (anlam) ve *bedeutung* (imlem) ayırımı üzerinde temellenir. *Tractatus*: 3.3. Jakobson'da ise *denatation*'un (dolaysız anlam) imlem'e *connotation*'un ise (yananlam) anlam'a tekabül ettiği düşünülebilir. İngilizce felsefe metinlerinde de imlem için *reference*, anlam içinse *sense* terimleri kullanılmaktadır.

lirtir: yazınsal metinler imlemleyici değil, söylemsel'dirler.[10] Bu, yazınsal yapıtlarda bir düzey olarak, imleme'nin başat olduğunu gösterir, imlemleme düzeyinin ortadan kalktığını göstermez. Bu durumda dilin imlemleyici karakteri, Iris Murdoch'un Sartre'a dayanarak söylediği gibi, 'şaire tedirginlik verici bir engel gibi görünmeye' başlayabilir.[11] Şair imlemeyi nasıl başat kılacak, söylemselliği nasıl öneçıkaracaktır?

'Kullanırız bir sözü ama hangi anlamda?' İşte Necatigil'in şiir siyasası... Necatigil, sözcükle imlemlediği nesne arasındaki dolaysız bağıntı ortadan kalkmasa bile, imleme düzeyinin başat kılınmasının ardına düşmüştü. Bu da Jakobson'u izleyerek söylersek, 'sanatın işlevinin iletişim işlevine üstünlüğü' demektir. Bu üstünlük 'iletişimi (yani, dolaysız anlamı, *denotation*'u) ortadan kaldırmaz; ancak onu birçok anlama gelebilecek (*ambigu*) bir biçime sokar'[12] Necatigil'in istediği buydu!

Sartre'ın da Jakobson gibi düşündüğünü biliyoruz: imlemleme düzeyinin ortadan kaldırılması olanaksızdır; Mallarmé denemiştir bunu: 'Mallarmé, dili, hiçbir şeyi imlemlemeyen bir varlık kılmayı başaracak, olanaksız ve gözüpek bir eylemin ardındaydı. Rimbaud ise, tersine, dil'i imlemlere tıkabasa doldurarak, onun imlemleyici karakterini zayıflatmaktan yana olmuş'tu.[13] Oysa hemen belirtilmeli: Necatigil'in sorunu, imlemleme düzeyiyle değildir. Mallarmé ya da Rimbaud gibi, sözcüğü 'im' olmaktan çıkarıp, onu Sartre'ın deyişiyle bir 'nesne'ye dönüştürmek istemez Necatigil. *Kareler* sanki, dilin imlemleme düzlemi yokmuş gibi, imleme düzeyini çoğaltmaya koyulur. Sözcükleri ne imlemlerle tıkabasa yükler, ne de imlemlerden arındırmaya girişir: anlamı, *gönderme*'ye değil, *okuma*'ya bağlar.

Kareler'i Türk yazınında tekil kılan da budur.

(10) Roland Barthes, 'L'effet de reel', *Littérature et Realité*'de, Seuil, Paris, 1982, s. 81 vd. Barthes gerçeklik bağlamında référentiel (imlemleyici) olanı, discursive'den (söylemsel) ayırır.

(11) Iris Murdoch, *Sartre*, Collins, Londra, 1967, s. 36 vd.

(12) Roman Jakobson, 'Qu'est ce que la poésie', *Poétique*'de sayı: 7, s. 277

(13) Iris Murdoch, *a.g.y.*, s. 36 vd.

Bir Dışavurumcu Şiir Temellendirmesi

1. Felsefe ile resim arasında, görece özerk alanlar olsalar da, belirli birtakım koşutluklar kurulabiliyor. Bu, bilinen bir olgu. Felsefe, Dünya'yı kavramsal olarak yeniden-kurma'nın; resim ise, öteki Görsel sanatlarla birlikte Dünya'yı resimsel olarak yeniden kurma'nın alanı. Felsefe, Dünya'yı kavramsal olarak yeniden-kurarken, bu işlemin temel-koyucu ögesinin ne olduğunu (olması gerektiğini) sorgulayarak işe başlar. Ya da, en azından, Dünya'yı yeniden-kurma'ya bu sonıyla başlayan dizgeler var... Bu temel-koyucu öge, Dış Dünya'da varolduklarını kesinlediğimiz, onayladığımız şey'ler olabilir; şey'lerin olguya dayanan duyumları olabilir; ya da şey'lerin ve duyumların dışında, bir öz (*eidos; essentia*) olabilir. Başka biçimde söylersek: Gerçeklik *şey*'lerde midir, *duyum*'larda mıdır, yoksa saltık *öz*'lerde mi? Aristoteles dizgesinin temel-koyucu ögesi, tek tek *şey*ler; Mach ve Avenarius dizgesinin temel-koyucu ögesi, *duyum*lar; Husserl dizgesinin temel-koyucu ögesiyse, öz, *eidos*...

Felsefe tarihini bu doğrultuda okuduğumuzda, Ortega'nın deyişiyle,[1] 'garip bir koşutluk' görüyoruz felsefe ile resim arasında. Resim tarihi de, resmin Dünya'yı resimsel olarak yeniden-kurarken, bu işlemin temel-koyucu ögesinin ne olduğunu (olması gerektiğini) sorgulayarak işe başladığını gösteriyor. 'Garip koşutluk' burada işte:

(1) Jose Ortega Y Gasset, *The Dehumanisation of Art*, A Doubleday Anchor Book, New York, 1956, s. 117 vd.

Resimde de bu temel koyucu öge, Dış Dünya'da varolduklarını kesinlediğimiz, onayladığımız *şey*'ler, *duyum*lar, ya da bir *eidos* (essentia) oluyor. Natüralist resim geleneği için Gerçeklik, Dış Dünya'daki şey'lerdedir. İzlenimci resim geleneği Gerçeklik'i duyumlar'da temellendiriyor. Dışavurumcu resim geleneğiyse Gerçeklik'i eidos'ta, öz'de arıyor. Bu bağlamda bir 'paralel metin' olarak okunduğunda Felsefe tarihi ile Resim tarihi arasındaki birebir bağıntılar açık-seçik görülebiliyor. Aristoteles'le Giotto Naiv Realizm'de ve Natüralizm'de; Mach'la Manet Duyumculuk ve İzlenimcilik'te; Husserl'le Kokoschka ise Fenomenoloji ve Dışavurumculuk'ta, öne çıkardıkları Gerçeklik bağlamında ilişkilendirilebiliyorlar.

2. Husserl'in Fenomenolojisi ile Dışavurumcu sanat arasındaki bağıntı, öteden beri biliniyor.[2] Ama önce şu: Dışavurumcu sanat, şey'lerin Dünyası'nı (Dış Gerçeklik) yadsımıyor; Dış Gerçeklik'ten kopuk bir mistisizmi imlemiyor. Husserl'in Fenomenolojisi de öyle, Fenomenolojinin de, şeyler dünyasını olumsuzlamak gibi bir sorunu yok! Şeyleri yadsımıyor; ama onların Gerçeklik'le bir ilişkisi olduğunu da düşünmüyor. Dışavurumculuk, şeylerin 'en asıl özü'ne ulaşabilmek için onları içinde bulundukları sahte gerçeklik'in üzerine çıkarmakta; onu gereksiz ayrıntılardan ayıklamaktadır.[3] Şeylerin 'rastlantısal özelliklerini paranteze almak, onu empirik gerçekliğin üzerine çıkarmak için' Dışavurumcu sanat, 'fenomenolojik indirgeme'ye başvurur. Böylece Fenomenoloji ile Dışavurumcu sanat arasında bir koşutluk kurulmuş olur.[4]

3. Felsefeyle resim arasında kurulan koşutluk, felsefe ile şiir arasında da kurulabiliyor. Türk şiirinin, belki de tek Dışavurumcu şairi, bu anlamda Behçet Necatigil olsa gerek. Necatigil'in şiiri, Husserl'in deyişiyle, içinde yaşadığımız 'hergünkü yaşam dünyamız'ı

(2) Bu konuda Türkçe'de bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981, s. 149-161

(3) K. Süha Ergand, *Ekspresyonist Edebiyatta İki Farklı Tavır*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1988, s. 34-45

(4) *Ibid.*

(*unsere alltagliche Lebenswelt*) bütün şeyleriyle paranteze alan ve onları bağlı göründükleri rastlantısal (ilineksel) bağlardan sıyırtmayı deneyen bir şiirdir çünkü... Necatigil, şiirlerinde (özellikle de *Kareler Aklar*, *Beyler* ve *Söyleriz*'de) kendi gündelik yaşam dünyasını kuran şeyleri, empirik ve işlevsel bağlamlarından, bu bağlamları paranteze alarak kendi asıl öz'lerine, *eidos*'larına indirger. Örneğin: Bir dosya, bir ilaç kutusu, bir su deposu, bir saat, bir yürür merdiven, bir yol çantası, bir tren tarifesi vb., paranteze alındıktan sonra kendi *eidos*'larını, asıl öz'lerini imlemeye başlarlar. Hergünkü yaşam dünyamız, natüralist ya da empirik gerçekliğin *dönüştüğü* bir dünyayı temellendirir.

4. Şimdi bu dönüşümü Necatigil'in bir şiiri bağlamında izleyelim:

Yazı Gerçeği

Yarımdır tam kaç yan
Yazın –ne demeye geldiği
Hüznün keyfini sür!

Sizi tutuyorlar bırakırlar bıkarlar
Acımasızdır uzak
Yakın, gecikme, kendini sür!

İncelikler ne isterler
Bilmezden gelelim gelelim
Gerçek çok zaman örtülüdür

Bazan da yakın kollar uzak anlar
Vakit, sürüncemede dosya
Bağlanır, al götür![5]

Necatigil, bu şiirde bir dosya imi'nden yola çıkıyor. Çünkü şey-

[5] Bahçet Necatigil, *Bütün Eserleri 3 (Şiirler 3)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1982, s. 66

ler Dünyası'yla, hergünkü yaşam dünyamız'la ilgili tek im, 'dosya' bu şiirde. Öte yandan, 'dosya' imi ile de ilişkilendirilebilecek bir tek im var: Şiirin adında geçen 'yazı' imi... Önce bu imle imlemlenen dosyanın, günlük yaşam-dünyamızda tanıdığımız dosya ile bir bağıntısının olmadığı görülüyor. Bu bağıntısızlık, hergünkü yaşam-dünyamızdan tanıdığımız dosyanın, bir 'şey' olarak paranteze alınmasından ileri geliyor. Şiir, dosya'nın, içinde yer alabileceği bağlamlardan (işlevsel, empirik) hiçbirine bir göndermede bulunmuyor. Dosyanın, 'sürüncemede', olduğunu ve bağlanarak alınıp götürüleceğini biliyoruz; o kadar! Bu yüzden 'dosya', şeyler dünyasına ait özelliklerinden sıyrılır sıyrılmaz, fenomenolojik indirgeme yoluyla, neredeyse *Kafkaesque* diyebileceğimiz bir Dünya'nın şiirsel imlerinden birine dönüşüyor. 'Dosya', bir karabasan gibi ölüm'ü, hiçlik'i imlemeye başlıyor. 'İşi bitmiş' kağıtların, 'yazı'ların sürüncemede bırakılmadan bağlanıp götürülmesi, o herşeyin ayırdında olduğunun ayırdında olan Transandantal Ego'yu, bu dosya'nın *eidos*'uyla yüzyüze getiriyor; dünyasal içeriğinden arındırılmış Dosya, hiçlik'in imi oluyor: 'Dosya', burada, 'tabut'la, dosyanın içindeki yazılar da, 'ölü beden'le yerdeğiştiriyor. Bu, gerçekten müthiş bir yerdeğiştirmedir. Hiçlik gibi, Yaşam ve Ölüm gibi insanı kuşatan kavramlar, Bürokratik bir Dünya'nın sıradan ve gündelik şeyleriyle eğretilenerek dilegetirilmiş oluyor.

5. Burada bir ayraç açarak Yaşam/Ölüm sorunsalının Dışavurumcu sanatta önemli bir yer kapladığını da belirtmek gerekiyor. Örneğin, ünlü bir Dışavurumcu şair, Georg Trakl, birçok şiirinde 'güz' ve 'akşam' imlerinden yolaçıkarak Ben'in acılarının, yalnızlığının, hüznünün temellendirmesini yapar; bu iki im aracılığıyla doğrudan doğruya insan varoluşuyla bir bağıntı kurar. Bu iki im, Trakl'ın şiirlerinde yıkılışı, yok oluşu ve ölüm'ü dilegetirir.[6] Şöyle de denebilir sanıyorum: Dünyasızlaştırılmış şeyler, Transandantal

[6] K. Süha Ergand, *a.g.y.*, s. 66

Ego'ya bir Yaşama Azabı yükler. Dışavurumcu Alman şiirinin temel izleklerinden biridir Yaşama Azabı. Necatigil'in, bazı şiirlerini Türkçe'ye çevirdiği Trakl'da bu izleğin öne çıktığını biliyoruz. Onun 'Akşama Dalış' (*Abendgang*) şiirinde şu iki dize, bu bağlamda özellikle dikkati çeker:

Vergiss, vergiss, was die Seele der trübt
Das Werdende sei dein Schmerz...
(Unut, unut nesi donuklaştırdığını ruhunun
Bir ızdırab olduğunu varoloşunun)[7]

Necatigil de *Bile/Yazdı*'da 'Yaşamak Azaptır çok Zaman' başlığı altında şöyle der: 'Bu, bir ruh yapısı sorunudur, sonucudur. Ben ilk kitabıma o mısrayla başlarken, elbet bilemezdim değişmez doğrultunun bu olacağını, olduğunu'.[8]

6. Fenomenolojik indirgemeyle paranteze alınan dosya'nın *eidos*'una ilişkin bir öte-yorum daha var burada; –Dosya'nın ve Tabut'un soyut Geometrisi: Dosya'nın ve Tabut'un dikdörtgen biçimliliği, Fenomenolojinin geometrik biçimlerle *eidos* arasında kurduğu ilişkiyi de düşündürtür. 'Yazı Gerçeği' şiirinin, Necatigil'in *Kareler Aklar* kitabında yer aldığını anımsamalı burada: Kitabın adındaki 'Kareler' imi'nin bu bağlamda da okunabilmesi sözkonusu olabilir elbette. Necatigil, şey'lerden uzaklaşmayı, ya da şeyler Dünyası karşısında benimsenebilecek (Husserl'in deyişiyle) bütün 'doğal tavırlar'dan (*natürliche Einstellung*) vazgeçmeyi dile getirmek istemiş olabilir, 'Kareler' imini seçerek!

7. Necatigil, 'Yazı Gerçeği' şiirinde

Gerçek çok zaman örtülüdür

dizesiyle neredeyse bir fenomenolojik program sunuyor bize. Gerçek'in 'örtülü' olması, onun ancak 'paranteze alındıktan' sonra, bir

[7] *Ibid.*
[8] Bahçet Necatigil, *Bile/Yazdı*, Ada Yayınları, İstanbul, 1978, s. 113

eidos olarak ortaya çıkması demektir. Paranteze alma, Necatigil'de 'örtünün kaldırılması' anlamına geliyor. Kuşkusuz, burada Necatigil'in başvurduğu şiirsel imlere de bakmak gerekiyor: 'İşi bitmiş' bir dosyanın kapağı nasıl kapatılırsa, bir tabutun kapağı nasıl kapatılırsa, ya da bir gömütün üstü nasıl örtülürse, Gerçeklik de onlar gibi 'örtü'lüdür. 'Örtü' kaldırılınca da Gerçek, olanca çıplaklığıyla ortaya çıkacaktır: 'Peki, biz insanlar da dahil, bütün dünya işin içinden çıkarıldıktan sonra geriye ne kalıyor? Dünya-bütünü genel olarak varolan şeylerin bütünü değil midir? Geriye ne kalıyor diye sormanın bir anlamı var mıdır? Tabii-normal hayatta sağlamca bastığım varlığı olduğu gibi aparan *epoche*, bizleri 'hiçliğe' mi götürdü?'[9] Husserl'in de onayladığı gibi Fenomenolojinin canalıcı sorularından biridir bu ve Necatigil *'Yazı Gerçeği*'nde bu durumun altını çiziyor.

8. *'Yazı Gerçeği'* Fenomenoloji ile Dışavurumcu Sanatın örtüştüğü bir kesiti daha ortaya çıkarıyor: Dünyada yaşanan trajedilerin, bireye ilişkin özel trajediler olmadığı, Yaşamın kendisinin, yukarıda belirttiğim gibi, bir 'ızdırap', bir 'azap' olduğu... Edschmidt'in, Dışavurumcu sanatçının 'belli bir zihniyetin, fikrin, acının, öznel trajedinin tutsağı olmadığını' belirtirken dilegetirmek isteği de, tastamam, budur.[10]

[9] Nermi Uygur, *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Problemi*, İÜ Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1958, s. 15 vd.

[10] K. Süha Ergand, *a.g.y.*, s. 41

Köpük ve Durée
(A. M. Dıranas'ın Bir Şiiri Üzerine Yeniden-Okuma Denemesi)

1. Türk düşüncesinde şiirle bağıntı kurma'dan, ne yazık ki, kolay kolay söz edemiyoruz. Ya da, söz edilse bile, dizgeli bir bağıntının temellendirilmesi sözkonusu olamıyor. Açıkçası, Türk şiiri, felsefi düşüncenin kuşatıcı, yolaçıcı ve temellendirici desteğinden yoksun. Bir temellendirme şöyle dursun, şiirin felsefi söylemin içinde 'okunması' olanaklarının bile, gereğince kurcalanmadığı, irdelenmediği, sorgulanmadığı apaçık. Hölderlin, Trakl ve Rilke'nin, Heidegger'in okumalarıyla felsefi bir içerik kazandıklarını kim yadsıyabilir? Ya da, Sartre'ın Mallarmé okumalarıyla? Türkiye'de felsefecilerin (filozof zaten yok!), bir iki istisna dışında, şiirle, özellikle de Türk şiiriyle ilgilendiklerini söyleyemiyoruz kısacası. İstisna, Hilmi Ziya Ülken. Ülken'in Asaf Hâlet Çelebi'nin ve Rıfkı Melûl Meriç'in şiirlerini belirli bir felsefi söylemin içinden 'okumaya' çalıştığını biliyoruz. Meriç'in rübailerini 'şerh' ettiği bir de küçücük kitabı var Ülken'in. Halil Vehbi Eralp, Yahya Kemal'in onca yakınında bulunmuş olmasına karşın, onun şiirinin felsefi içerlemelerine ilişkin hiçbir şey yazmamış. Yinelemekte yarar var: Türkiye'de şiir, düşüncenin (burada elbette, felsefi düşünce sözkonusu) desteğinden yoksun...

2. Bununla birlikte Türk yazınında genel anlamda felsefeyle yazın arasında dizgeli denilebilecek bir ilişkiden, *Dergâh* dergisi dolayımında sözedilebilir sanıyorum. Bu bakımdan *Dergâh*, tekil bir örnek. Felsefi düşünce, *Dergâh*'çılar için, (derginin ilk sayısı 16 Nisan 1921'de yayımlanmış; 42 sayı çıkmış) dünyayı anlıksal düzlemde so-

yut ve tümel bir kavrayış olmaktan çok, yaşama yön verecek bir dünyagörüşü olarak gündeme geliyor. *Dergâh*, Kurtuluş Savaşı'nı Bergson'cu bir *élan vital* olarak kavrıyor; bu da, felsefenin bir dünyagörüşü, bir *praxis* olarak kullanımını imliyor. Bu, kuşkusuz, önemli. Ama, belki de daha da önemlisi, Yahya Kemal'de, Ahmet Hamdi Tanpınar'da –ve hiç sözü edilmediği halde Ahmet Muhip Dıranas'ta Bergson düşüncesinin Durée kavramının bir felsefi matris olarak kullanılmasıdır. Bu yazı, sözkonusu kullanımı Ahmet Muhip Dıranas'ın *'Köpük'* şiirinden yolaçıkarak göstermeyi amaçlıyor.

3. Bergson, *Durée*'nin temel ayırdedici özelliğinin, değişmek ve yenilenmek olduğunu söyler: 'Ne kadar yalın olursa olsun her saniye değişmeyen hiç bir ruh durumu yoktur; çünkü belleksiz bir bilinç olmadığı gibi, şimdi'nin duyumsanmasına geçmiş ânların anısını eklemeksizin de hiç bir devam olamaz. İşte *Durée* budur (...) *Durée*, geçmişi, şimdi içinde uzatan bir belleğin kesiksiz yaşamıdır; (...) Geçmişin şimdi'nin içinde bu devamı olmaksızın *Durée* olamaz, sadece eşzamanlılık olur'.[1]

*Dergâh*çılar, bu kavramdan yolaçıkıyor (Yahya Kemal, *Durée*'yi 'imtidâd' sözcüğü ile karşılıyordu), ve *Durée*'yi bir kültürel kimliğin temellendirilmesi için kullanıyorlardı. Geçmiş'le hesaplaşmak mı, geçmişin bir devamı olmak mı türünden sorular, *Dergâh*çıları bu kavrama göndermekteydi. Yahya Kemal'in *'Kökü mâzide olan âtiyim'* dizesinin, ya da Tanpınar'ın *'Bugünün rüzgarında yıkanan mâzi gülü'* dizesinin *Durée*'yi (imtidâd'ı) imlediği biliniyor. Tanpınar'ın,

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

dizeleri, Bergson'un *Bilincin Dolayımsız Verileri* (Les Données İmme-

[1] Ziya Somar, *Bergson*, Semih Lütfi Kitapevi, İstanbul, 1939, s. 133. Somar'ın, Bergson'un *La Pensée et Le Mouvant*'ından yaptığı çeviriden sadeleştirilerek.

diats de la Conscience) adlı ünlü çalışmasındaki Ben ve *Durée* arasındaki bağıntılar üzerine söylediklerini, neredeyse sözcüğü sözcüğüne yineler gibidir: 'Ben'in kendi kendisini yaşamaya bıraktığı zamanlar, geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrılık açmaksızın, olduğu gibi, zamanın bütünlüğü içinde, parçalanmaz bir akışla aktığı ânlardaki o *Durée*'dir.[2]

4. Ahmet Muhip Dıranas da *'Köpük'* şiirinde *Durée*'yi temellendirmeye girişir; ama Tanpınar gibi, Bergson'u sözcüğü sözcüğüne aktararak değil!.. *Durée*'yi bir felsefi matris olarak alır Dıranas, ve bu matrisi betimleme öbekleriyle dönüştürerek şiirsel imlerle yeniden kurar.[3] *'Köpük'* şiiri, bir sözcüğün, Bergson'un *Durée*'sinin, bir metne dönüşmesidir. Dolayısıyla, *Durée*, bu şiirin hermeneutik anlamını kavrayabilmek için bir (felsefi) matris oluşturur. Riffaterre'nin belirttiği gibi, matris bazı temsilî imler üretir ki bunlar, ancak bir hipograma (burada betimleme öbeği) gönderme yaparak şiirsel imlere dönüşürler. Riffaterre, altını çizerek söyler: 'Şiirin matrisi bir sözcükse, o sözcük şiirde asla görünmez!'

Şimdi *'Köpük'*ü okuyalım:

Oyun bitti ve her şey yerini buldu
Akşamla ebedi kızlar anne oldu
Aynalara bakma, aynalar fenalık
Denizi, sonsuz olanı düşün artık
Bir gün beni hatırlayabilirsin ancak
Güzelsem soyabilirsin çırılçıplak
Oradayım hep ben, orada derinde,
Gemilerin ihtiyar köpüklerinde

5. *'Köpük'*ü bir matrisin dönüşümü olarak okuyabilmek için betimleme öbeklerini (konvansiyonel olarak biraraya getirilmiş sözler)

(2) *a.g.y.*, s. 128. Somar'ın Bergson'un *Les Données Immédiats de la Conscience*'ından yaptığı çeviriden sadeleştirilerek.
(3) Bu konuda bu kitapta bkz. s. 158-159

ayırdetmemiz gerekiyor. Betimleme öbeklerini, bu şiirde ikili karşıolumlar (*binary oppositions*) olarak ele alacağız ve bu ikili karşıolumlardan oluşan betimleme öbeklerinin, matrisin ürettiği temsilî imleri şiirsel imlere nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaya çalışacağız.

İlk bakışta, şiirde üç temel anlıksal edim'i (*mental act*) ayırdetmek gerekiyor: Bakmak, Düşünmek, Hatırlamak. Bakmak'ın nesnesi ayna, Düşünmek'in nesnesi deniz, Hatırlamak'ın nesnesi de Ben (=Köpük)

Bakmak	Ayna
Düşünmek	Deniz
Hatırlamak	Ben (=Köpük)

Öte yandan 3. dizede Riffaterre'in deyişiyle 'gramere aykırılık' (*ungrammaticality*) var: 'Aynalar fenalık'. Fenalık' sözcüğünün bu dizedeki konumu, Türkçe sözdizimini zorlayan bir kullanımı imliyor. 'Fenalık' sözcüğü, genellikle 'yapmak', 'etmek' gibi yardımcı fiillerle kullanılır Türkçe'de. Burada böyle bir kullanım yok; dolayısıyla 'fenalık' bir belirsizliği içeriyor.

Bu belirsizlik, 'fenalık' sözcüğü 'kötülük' anlamında değil de, Arapça'daki *fenâ* (son) anlamında alınırsa ortadan kalkıyor [kuşkusuz, *fenâ* sözcüğünün tasavvuf söylemiyle Osmanlıca'ya da girdiğini unutmuyorum]. Böylece 'fenâlık', bir sonraki dizede geçen 'deniz'le, 'sonsuz olan'la karşıtlaştırılabiliyor:

Ayna	Sonlu
Deniz	Sonsuz

Dikkat edilirse, bu ikili karşıolumlar, bize metonimik bağıntılar olarak verilmiş durumda. Şimdi bu iki bağıntıyı dönüştürerek metaforik bağıntıya çevirelim:

Bakmak	Düşünmek	Hatırlamak
Ayna	Deniz	Ben (=Köpük)

ve

Ayna	Deniz
Sonlu	Sonsuz

Bu dönüşümler, *Hatırlamak* (ya da, Bellek) ile *Durée* arasında, Bergson'un koyutladığı kurala götürür: 'Ben denilen gerçekliği, algıyla kavrayamayız; çünkü algı sürekli değişen niteliklerden yapılma, sürekli bir ilerlemeden ve yön birliğinden ibaret olan bir iç yaşamı temsil edemez. Bu, kavramlarla da olmaz'. Burada Bergson 'Ben'in algıyla (A. M. Dıranas'ta: 'Bakmak') ya da kavramlarla (A. M. Dıranas'ta: 'Düşünmek') kavranamayacağını belirtiyor. Öyleyse 'Ben'i nerede temellendirebiliriz? Bergson *Durée*'nin, 'geçmişi geçen içinde geçeceğe devam ettiren ve bizzat değişmeden ibaret olan' Bellek'ten başka bir şey olmadığını belirttikten sonra şöyle diyor: 'Gerçeği söyleyecek olursak, ne kadar kısa olursa olsun iki ân'ı birbirinden ayıran *Durée* ile bunları birbirine bağlayacak olan belleği birbirinden ayırdetmek olanaksızdır; çünkü *Durée*, artık varolmayanın var olan içinde devam etmesinden başka birşey değildir. İşte reel, yani kavranmış ve yaşanmış zaman budur. Öyleyse, *Durée* demek, bilinç demektir' [4]

Açıkça görülüyor: '*Köpük*' şiirinde Ben (ya da 'Bilinç'), *Durée* dolayımında *Bellek*'le özdeşleşmektedir. Öyleyse;

Bilinç ←=	Ben	Ayna: Deniz: Köpük	
↓ (Durée) →		Sonlu: Sonsuz: (↓)	(Durée)
↓ Bellek →=	Hatırlamak	Bakmak: Düşünmek: Hatırlamak	

(4) *a.g.y.*, s. 168-169. Somar'ın, Bergson'un *Durée et Simultaneité*'sinden yaptığı çeviriden sadeleştirerek.

Bu durumda Ayna: Deniz: Köpük/Sonlu: Sonsuz: ( )/Bakmak: Düşünmek: Hatırlamak, bir metaforik öbek; Ben (=Bilinç): ( ): Hatırlamak (=Bellek) ise bir metonimik öbek oluştururlar. Böylece Durée'yi bir felsefi matris olarak içeren '*Köpük*' şiiri, bu matrisin ürettiği temsilî imleri (bu şiirde: '*Ben*', '*Hatırlamak*'), bir betimleme öbeğine (burada: metonimik öbek) gönderme yaparak şiirsel imlere (burada: metaforik öbek)dönüştürür. Bu dönüştürmenin lojiği de, parantez içindeki boşlukların Bergson'cu bağlamda *Durée* ile doldurulmasını içerir. Ama, Lévi-Strauss'u izleyerek söylersek, bu şiirin anlamının kavranması, salt bu dönüştürmeyle tamamlanmaz. Bundan sonra yeniden verili öbeğe, metonimik düzeye, dönmek ve verili öbeği bu dönüştürmenin ışığı altında yeniden okumak gerekir. İmler, ancak bundan sonra, verili oldukları ilk (metonimik) düzeyden çok daha farklı olarak kavranabilirler.

Dil Yazıları

Dilin Dili Olsa

1. Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinden Dr. Arda Denkel'in, Boğaziçi Üniversitesi'nce bir kitabı yayınlandı: *Anlaşma: Anlatma ve Anlama*. Kitap, 'İletişim Üzerine Bir Felsefe Araştırması'dır. Dr. Denkel'in bu kitabındaki temel savlardan biri de, 'dilin iletişim amacıyla ortaya çıktığını ve ana işlevin de iletişim olduğunu' ortaya koymak...

Dr. Denkel bir felsefeci, hem de uzmanlık alanı dil felsefesi olan bir felsefeci!.. Sözünü ettiğimiz kitap, Türkçe yazılmıştır. Bunu, *özellikle* belirtmekte yarar var. Çünkü bir dil felsefecisinin, hele kitabının 'Önsöz'ünde felsefe dili olarak Türkçe'nin 'kavramsal fakirliğinin yol açtığı çıkmazlar'dan söz eden bir felsefecinin, iletişim ve anlam bağıntıları konusundaki felsefi bir araştırmanın üstesinden nasıl geldiğini merak ediyorsunuz. Bu yüzden de dil felsefesi uzmanı, özellikle anlamın nasıl iletildiği sorunu üzerine bir doktora çalışması yapmış olan Arda Denkel, bize Türkçe'de nasıl felsefe yapıldığını gösterecek herhalde, diye düşünüyorsunuz. Önsöz'de 'Türkçe mevcut sözlük karşılıkları kaypaklık veya belirsizlik yönünden uygun bulunmadığından', yeni sözcükler önerme yolunu tuttuğunu belirttiğine göre, Dr. Denkel'den Türkçe'nin 'kavramsal fakirliği'nin ortadan kaldırılması yolunda büyük ve önemli katkılar bekliyorsunuz.

Dr. Denkel de sizi hayal kırıklığına uğratmıyor, Türk felsefe diline 'yönletim' terimini armağan ediyor. Dr. Denkel 'yönletim' terimini armağan ediyor. Dr. Denkel 'yönletim'i dil felsefesinde (özellikle Frege, Russell, ve Wittgenstein'da çok temel bir terim olan '*re-*

ference'ın karşılığı olarak öneriyor. Ama bir nokta var: Türk dilbilgisinde '–im' ekiyle ad üretmek, bu ekin fiil köküne bitiştirilmesiyle yapılır: 'Girişmek'ten 'giriş+ım', 'ulaşmak'tan 'ulaş+ım' gibi... Dr. Denkel ya Türkçe'de 'yönletmek' diye bir fiil olmadığından haberli değil, ya da Türkçe'de ad üretmenin belli kuralları bağlı olduğunu bilmiyor. Önemli değil, diyorsunuz, ama bunu demeye kalmadan Dr. Denkel'in Türkçe'de fiilerin nasıl kullanıdığından haberli olmadığını görüyorsunuz. Örneğin, yine 'Önsöz'de, sözcüğü sözcüğüne şöyle diyor Dr. Denkel: 'Bu sözcüğü bu anlamda kullanırken TDK Sözlüğü'nün 1974, altıncı baskısını izledim.' İzlemek', Türkçe'de 'seyretmek' ya da 'takip etmek' anlamında kullanılır. Dr. Denkel 'yararlandım' diyebilirdi; demiyor tabii, dilimizin 'kavramsal fakirliği' karar vermiş bir kere, yeni sözcükler türetmek için sözlük 'izliyor' Sözlük önde Dr. Denkel arkada, onu izlerken bırakalım, diyorsunuz, ama ne mümkün! Hemen 'bazı sözcüklerin Türkçelerinin iyi tanınmadığını' söyleyerek sizi büsbütün şaşırtıyor Dr. Denkel. Bunu okuyunca Dr. Denkel'in, kendisini iyiden iyiye dil hafiyeliğine vurduğunu, 'iyi tanınmayan', yani kötü şöhretli sözcüklerin ardına düştüğünü anlıyorsunuz. Dilimizin 'kavramsal fakirliği'nin nedenlerinden birini de, gene 'Önsöz'de 'toplumumuzda felsefenin az yapılıyor olması, az felsefeci bulunması'na bağlıyor Dr. Denkel, 'Az felsefeci'olmaz kuşkusuz; 'az sayıda felsefeci' demeliydi, diye düşünüyorsunuz, demiyor! Ama bakın başka birşey söylüyor Dr. Denkel: 'İletişim sözcüğünün bazı ilgilenmediğimiz anlatımlarını yolumuzdan sıyırmalıyız'. Hangi birini düzeltmeli? 'Bazı ilgilenmediğimiz anlamlar' değil, 'ilgilenmediğimiz bazı anlamları' ya da, daha iyisi 'bizi ilgilendirmeyen bazı anlamları' demeliydi, diyorsunuz. O bir yana, Dr. Denkel, 'kavramsal açıdan fakir' zavallı Türkçe'ye dehşetli katkılarda bulunmayı sürdürüyor ve bize 'yoldan sıyırmak' deyimini (s. 1) armağan ediyor!

Dr. Denkel'in Türkçe'ye önemli(!) katkılarından biri de, İngilizce'deki '*to satisfy the criteria*' deyimini 'ölçütleri başarıyla doyurmak' biçiminde çevirmesi oluyor. Dr. Denkel şöyle diyor: 'Anlamlılık burada, doğal anlamlılık anlamında kullanılmış olmakta ve Grice'ın

ölçütlerini başarıyla doyurmaktadır' (s. 14). Sözkonusu olan, aşevinde pilav üstü kuru'yla karın doyurmak değil; güçlükle anlaşıldığı gibi, anlamlılığın Grice'ın ölçütlerine uygun olduğunu belirtmek'tir. Neden 'başarıyla doyurmak'? Çünkü, '*to satisfy the criteria*'yı olduğu gibi Türkçe'ye çeviriyor Dr. Denkel; hani 'sabah sabah nereye gidiyorsun'u '*Morning morning where are you going*' diye çevirmek gibi!..

2. Dil felsefesi uzmanı Dr. Denkel, Türk dilinin 'kavramsal fakirliği'ne karar verdi ya, yeni fiiller türetme işini sürdürüyor; tıpkı bu kitabını İngilizce olarak yazdığı doktora tezinden 'türetmesi' gibi! *To intend* fiilini 'niyetlemek' (s. 43) diye çeviriyor. Düşüncenin bir senteze vardığından mı söz edecek Dr. Denkel, 'sentez edilen düşünce' (s. 55) diyor. 'Düşünceyi sentez ettirerek' dile ettiği yetmiyormuş gibi, kitabın bir başka yerinde 'sentezlemek' (s. 50) fiilini kullanıyor. 'Düşünceyi sentezlemek'le düşünceyi 'sentez etmek' arasında bocalarken, bir bakıyorsunuz Dr. Denkel 'yaratıcı birleşim (sentez)'den (s. 46) söz ediyor! Bu kez ne yapacağını iyice şaşırıyorsunuz. Türkçe'ye 'sentezlemek' fiilini armağan eden Dr. Denkel, bu arada 'birleşim' sözcüğünü kullanıyor. Bunun da 'birleşim' değil, 'bireşim' olduğunu söylemek üzereyken, 'sembol' sözcüğü giriyor devreye. Kitabın 8. sayfasında 'simgesel'i 'ikonik' anlamında kullandığını belirten dil felsefesi uzmanı Dr. Arda Denkel, 'sembolik'i, 'temsilî' anlamında (s. 18) kullanıyor. Tabii, kitabının 'Önsöz'ünde belirttiği gibi, Türkçe'nin 'yalnızca arıtılmış, dolayısıyla da fakirleştirilmiş bir dil' olduğuna inandığı için yapıyor bunu! Oysa daha ilkokulda öğretirler: 'Milletvekilleri bizi temsil eder, bayrak ise ulusumuzun simgesidir', İlkokul çocukları, 'simge' (*symbol*) ile 'temsil' (*representation*) arasındaki ayrımı nasıl biliyorlar dersiniz? Dr. Denkel'e bakarak, bu soruyu 'dil felsefesi uzmanı olmadıkları için!' diye yanıtlamak gerekiyor. Şimdi 'sembol' hangisi?: 'İkon' mu, 'simge' mi, yoksa 'temsil' mi? Sürdürelim Dr. Denkel'in Türkçe'sini 'izleme'yi. Örneğin, 'elektriğin yandığını düğmeyi çevirerek öğreniriz' mi deriz, yoksa Dr. Denkel'in dediği gibi 'düğmeyi çevirerek lambaların yanacağı bilgisini öğreniriz' mi? (s. 45). 'Bu tanımı kullanma-

ya gerek yoksa da salt soruna yeterli açıklık getirmek için belirtmeyi yararlı gördük' mü deriz, yoksa Dr. Denkel'in dediği gibi 'her ne kadar bu tanımı kullanmaya gerek olmayacaksa da tam bir doyum sağlaması amacıyla bildiriyoruz' mu? (s. 41). 'Bu bağlamda önemli bir ayrım gerekiyor' mu deriz, yoksa Dr. Denkel'in dediği gibi, 'Bu ilişikte önemli bir ayırım gerekiyor' mu? (s. 5) 'Ryle ile bir alıp veremediğimizin olmaması gerekir' mi deriz, yoksa Dr. Denkel'in dediği gibi, 'Ryle ile bir alıp vermediğimizin olmaması gerekeceği düşünülebilir' mi? (s. 59). Örnekler çoğalıyor, çoğaldıkça da Wittgenstein'in deyişiyle 'zihinsel kramplar' başlıyor okuyucuda. Ama sabır, ey okuyucu! Sıra, dil felsefesi uzmanı Dr. Denkel'in, –dilinden geçtik– felsefeciliğine, felsefi kavramlar arasındaki ince ayrımlara nasıl yaklaştığına geliyor. Kitabının 'Önsöz'ünde Türkçe'nin, 'kavramsal fakirliği'nden dolayı örneğin, İngilizce'deki *to think* ile *to consider* arasındaki ince 'semantik ayrımı' vermediğinden yakınan Dr. Denkel'in, İngiliz felsefecilerinden yaptığı alıntılarda bu tür kavramsal incelikleri Türkçe'ye nasıl aktardığını merak ediyorsunuz.

3. Bir de bakıyorsunuz ki, Grice'den yaptığı bir alıntıda Dr. Denkel 'içerme' terimini kullanmış (s. 10). Bir mantık terimi olarak 'içerme', İngilizce'deki *implication* teriminin karşılığıdır; oysa Grice, sözü edilen alıntıda *entailment* terimini kullanıyor. Dr. Denkel'in daha önce de *implication*'u 'içerme' diye aktardığını bildiğiniz için duraksıyorsunuz: 'İçerme' *implication* mu, *entailment* mi? Mantıksal anlamları açısından birbirinden çok farklı olan bu iki kavramı ('*implication*' ve '*entailment*') tek bir terimle ('içerme' ile) karşılayan Denkel'in, kavramsal incelikten söz etmeye hakkı olup olmadığını düşünmeye başlıyorsunuz. İş bu kadarla kalsa, İyi! Dil felsefesi uzmanı Dr. Denkel'in Geach'ten yaptığı bir alıntıda 'Düşünce ile tümceler arasında önemli bir ayrılık'tan (s. 23) da söz ediliyor. 'Tümce', Türkçe'de, *sentence* karşılığıdır; oysa Geach, İngilizce metinde *speech* diyor. Dil felsefesi uzmanı Dr. Denkel, *speech* ile *sentence* arasındaki 'semantik ayrıma', herhalde, dilinin ve gönlünün zenginliğinden dolayı yüz vermiyor! Dahası da mı var demeyin. Geach'ten yaptığı o ufacık alıntıyı, dil felsefesi uzmanı Dr. Denkel, 'Bir

düşüncenin arka arkaya gelmiş kavramların toplamı olarak görülmesi olanaksızdır' diye çeviriyor (s. 23). Oysa, İngilizce metinde 'kavram' demiyor Geach, '*idea*' diyor, burada da 'kavram'la 'düşün', '*concept*'le '*idea*' arasındaki ayrım, düpedüz güme gidiyor...

4. *Negation*'un karşılığı Dr. Denkel'in dediği gibi, 'yadsıma' mıdır, yoksa 'değilleme' mi? *Denial*'ın karşılığı 'yadsıma' mı, yoksa Dr. Denkel'in dediği gibi 'yokumsama' mı? Grice'ın *belief* dediğini, Dr. Denkel 'düşünce' diye çevirmekte bir sakınca görmediği gibi, *intention*'u da bir çırpıda 'amaç' yapıveriyor (s. 34). *Stimulus*'u 'veri' sözcüğüyle karşılarken (s. 50), *datum* ne oluyor diye düşünüyorsunuz? Üstelik Dr. Denkel, felsefi terimler konusunda tutarlı da değil: 'Neden' terimini '*reason*' karşılığında kullanırken (s. 70), birkaç sayfa sonra *cause* ve *reason* arasındaki farktan söz edebiliyor (s. 74). Sonunda yeniden 'zihinsel kramp'larınız başlıyorken şu tümceleri okuyor ve artık ne yapacağınızı bilmiyorsunuz. 'İletişim amacının sergilenmesinin tanınması olgusunun bir tanımını geliştirdikten sonra, şimdi, söylenimin anlaşılmasının üzerinde yoğunlaşabiliriz' (s. 53); 'Bir davranışın, duruma, önceden karşılıklı konuşma olmuş olup olmadığına, ve kişinin ne ölçüde konuşkan ve yardımcı (*cooperative*) oluşuyla koşut biçimde, değişik görünümleri olabilecektir' (s. 39); 'Söyleyenin, uyandırdığı düşünceyi dinleyene yöneltmiş olması, bunu açıkça aktarıyor, iletiyor olarak görülmesini istiyor olması da gerekmektedir' (s. 35). O noktadan sonra ipin ucunu kaçırıyor, kitaba dişlerinizi geçirip garip sesler çıkarmaya başlıyorsunuz.

Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümünün Dil Felsefesi Uzmanı Dr. Arda Denkel'in, *Anlaşma: Anlatma ve Anlama* adlı bu yapıtının 'başarılı' olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Dr. Denkel, kitabının 49. sayfasında sözcüğü sözcüğüne, şöyle diyor: 'Söyleyen birey meramını doğru dürüst anlatamasa bile, onun, doğru dürüst anlatamadığı dinleyence anlaşılabilmişse iletişim başarılmıştır.'

'Estetize Edilmiş Yaşam': Benjamin ve Oskay Çevirisi Üzerine

Walter Benjamin, pek bilinmiyor ülkemizde; savaş öncesi Avrupası aydınları arasında –oysa, yapıtları 1950'lerden sonra yayınlanabildi– belirgin bir konumu var; yazınsal metinle Tarih arasındaki özgül bağıntılara ilişkin çalışmaları (Alman Barok tragedyası Trauerspiel'in kökenleri üzerine; Fransa'da İkinci İmparatorluk ve Baudelaire üzerine çalışmalar) buna tanıklık ediyor. Yeni-Kantçılığın yorumsamacı (hermeneutic) yönteminden yola çıkarak Siyonizme, oradan da Marx'çılığa varan dolambaçlı bir yolun temel izleğidir Tarih. *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler* de Benjamin'in geçtiği bütün bu entellektüel uğraklardan izler taşıyan bir son yapıt...

Benjamin'in, özellikle estetiğin İdeolojiye eklemlenmesine ilişkin kuramsal düşüncelerinin Tarih'le olan bağıntıları da belirtilmeli burada. Bu eklemlenmede, dolayım (*mediation*) sorunu, Adorno ile olan yazışmalarında somutlanıyor. (Üstyapıya ilişkin tekil özellikleri, Benjamin'in dolayımsız olarak altyapıya bağlamasını 'metodolojik bir talihsizlik' sayıyordu Adorno). 19. yüzyıl Paris'inin egzotik eşya satan dükkânlarının bulunduğu büyük pasajların (*Arcades*) Bonapartizmle; Paris'in büyük caddelerinde amaçsız dolaşan düşünürgezerin (*flâneur*) küçük burjuvaziyle; teknolojinin baskıcı devletle olan ilişkileri, özellikle 1930'lardan sonra, Benjamin'in temel izlekleri. Estetik, Perry Anderson'un da belirttiği gibi, Aydınlanma çağından beri, 'felsefenin somut dünyayla en yakın köprüyü kurduğu' alan. Gelgelelim, Benjamin'in, estetiği, önce allegorik, sonra da

politik bir sorunsal olarak aldığı vurgulanmalı burada. Barok dramın (*Trauerspiel*) melankolik yazarı ya da İkinci İmparatorluğun Paris'inin caddeleri dolaşan düşünürgezeri Benjamin için allegorik bir sorunsal. Düşünürgezer, meta üretiminin yok ettiği '*aura*'yı, bakışlarıyla yakalamanın ardındadır. *Aura*, nesneleri Benjamin'in deyişiyle, 'Kullanım azabından' kurtarmakta, nesneyi estetik bir nesne kılmaktadır. (Terry Eagleton, düşünürgezerin, kenti, *bakışıyla* estetize ettiğini söylüyor). Ayrıntılara girmeye gerek yok: Benjamin'in Tarih anlayışı, belirli kopmadan önce, 17. yüzyıl Barok dramından, Baudelaire'e uzanan allegorik bir Tarihtir. Bu Tarih, bir yandan Kapitalizmin soyut ve saymaca kıldığı nesnelerin büyülü bir anlam kazandırılarak *estetize* edilmesinde *Erfahrung* nosyonuna; öte yandan da meta üretiminin somut ve empirik sürecine (teorik bir kavram olarak 'meta fetişizmi'ne değil!) dayandığı için Adorno tarafından eleştirilen Tarih'tir. Nitekim Adorno, 'Büyü ile Pozitivizm arasında' sıkışıp kalmış olmakla suçlar Benjamin'i. Bu eleştiriler, onu sorunlara daha temelli bakmaya yöneltecek; Benjamin faşizmin, estetiği politik yaşamın tâ içine soktuğunu görecektir. Benjamin, nesnelerin *aura* ile estetize edildiği *allegorik sorunsal*'dan, Faşizmin siyaseti estetize ettiği *politik sorunsal*'a geçer böylece. Yukarıda da belirttim: Benjamin'in düşüncesinde temelli bir kopma bu: Allegoriden politikaya doğru görülen bu kopma, 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı' adlı denemesinde belirgindir. Marinetti'nin Fütürist Manifestosu'ndan 'Savaş Güzeldir!' sloganını alarak, faşizmin siyaseti 'estetize' ettiğini söyleyecektir Benjamin; –ya da, daha genel anlamda Art Nouveau'nun, yaşamı estetize ettiğini!..

Oskay'ın, *Estetize Edilmiş Yaşam*'ı, kendi yazılarını ('Walter Benjamin üzerine; Walter Benjamin'de Tarih, Kültür, Fantazya'), Benjamin'in bazı yazılarını ('Alman Faşizminin Kuramları; Tarih Felsefesi üzerine Tezler') ve Ansgar Hillach'ın 'Siyaset Estetiği' adlı yazısını kapsıyor. Hemen belirtilmesi gereken şu: Oskay, bu yazı ve çevirilerde dil açısından eşine az rastlanır bir sorumsuzluk örneği veriyor; savruk ve aburcubur bir sözdağarıyla okuru, deyim yerindeyse, bir *dil fesadı*'na uğratıyor! '*Katastrof*', '*impotans*', '*projekte edilmiş erek*',

'*partener*', '*konfigürasyon*', '*trans figüre*', '*enerjistik ilişkiler syndrome*'u, '*sekanslar topluntusu*' gibi, özensiz bir dağarın yanısıra '*iştial*', '*tereddi*', '*telâfi*', '*ikame*', '*istinad*', '*münezzeh*', '*kefalet*', '*mürur-u zaman*', '*meftuniyet*' gibi Osmanlıca sözcüklere; '*filolojist*', '*mozelyum*', hele hele '*kotasyon*' (bu ne idüğü belirsiz sözcük, kitap boyunca sık sık yineleniyor '*alıntı*' karşılığında. Ne idüğü belirsiz; çünkü İngilizce'si '*quotation*'dir ve 'koteyşın' okunur; Fransızca'sı ise '*citation*'dur, 'sitasyon' okunur. Oskay'ınki İngilizce sözcüğü Fransızca gibi okumak oluyor!) gibi yabancı sözcüklere yer veriliyor.

Oskay'ın öztürkçe konusunda da kuraldışı türetmelerini örneklemek gereksiz. Bir bilim adamı için bağışlanması olanaksız savrukluk örneklerini, özellikle alıntılarda sergiliyor Oskay. Gerek kendisinin, gerekse Anslach'ın yazılarındaki *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'den yapılan alıntılarla yine kitapta yer alan *Tez*'lerde bunları karşılayan tümceler, birbirini tutmuyor (örnek: s. 16'daki alıntı ile s. 169'daki metin; s. 136'daki alıntı ile s. 170'deki metin; s. 138'deki alıntı ile s. 168'deki metin; s. 140'daki alıntı ile s. 179'daki metin; s. 143'deki alıntı ile s. 171'deki metin), sanki ayrı metinlermiş gibi okunuyor; aynı İngilizce tümce, bir sayfadaki alıntıda başka, metnin kendisinde başka bir biçimde çevriliyor. Tümceden geçtik, sözcükler de birbirini tutmuyor çoğu kez (Bir örnek: s. 140'ta *XVI. Tez*'den yapılan alıntıda 'laf dağarcığı' diye çevrilen sözcük, s. 179'daki *Tez*'in kendisinde 'umumhane' diye çevriliyor!.. Olur şey değil! Yine s. 140'ta 'Tarihin devamlılığını iştiale uğratabilmek' diye çevrilen ifade, s. 179'da 'Tarihin sürenginliğini (?) içinden infilak ettirmek' oluyor'...) Oskay, alıntıyla asıl metindeki bölümün *aynı* olduğunun farkında değil!

Çevirideki tutarsızlıklar, metinde alıntı dışında da göze çapmakta. Terim yanlışlıkları, üzerinde durulmaya değer boyutlara varmış. '*Correlate*' 'koşut' değildir; '*Cycle*', 'dönem' değil, 'çevrim'dir; '*need*', 'tutku' değil, 'gerekseme'; '*wisdom*', 'basiret' değil, 'bilgelik'tir. Uzatmak gereksiz. Salt terimler değil, anlamı bozan, tepetaklak eden vahim yanlışlıklardan da geçilmiyor. (Örneğin s. 40'ta *Schriften* s. 416'dan yapılan alıntıda; ya da s. 158'deki alıntıda olduğu gibi). Tu-

tarsızlık, savrukluk ve yanlışlıklarla yüklü bir kitap bu; Benjamin'e yazık oluyor!..

Kitabın ilk makalesine özel olarak değinmek gerekli. Oskay, '*Walter Benjamin Üzerine*' adlı bu yazıyı yazarken, Hannah Arendt'ın *Illuminations*'daki 'Giriş' yazısından 'yararlandığını' belirtiyor bir dipnotta. Oysa bu, bütünlüğü bozan 'takdim ve tehirlerin' dışında, neredeyse *bütünüyle* Arendt'ın 'Giriş'ine sadık kalan bir yazı: Ne çeviri ne telif ne de derleme olarak nitelendirilmesine olanak bulunmayan bir 'yararlanma' bu!

Bir Freud Çevirisi Üzerine İyice Kısaltılmış Notlar

Sigmund Freud'un *Psikanalize Giriş*'i[1] (*'Vorlesungen Zur Einführung in die Psychoanalyse'*), Prof. Dr. Günsel Koptagel-İlal tarafından dilimize çevrildi. Prof. Dr. Koptagel-İlal'in, uzun yıllar öğretim üyeliği de yapmış bir Freud uzmanı olduğu biliniyor. Öyleyken, çeviride teknik terim ve deyimler (Koptagel-İlal, Önsöz'de, birinci basımdan bu yana geçen on yıl içinde 'psikanaliz dilinde yerine oturmuş olan teknik terim ve deyimlerin' düzeltilmiş olduğunu vurguluyor) açısından olduğu kadar dil, anlatım ve çeviri açısından da ciddi, giderek vahim bozukluk ve yanlışlıklardan geçilmiyor.[2] O kadar ki, teknik terimler ya da Freud'un kuramsal kavramlarına ilişkin yanlışlıklar ve savrukluklar, çevirinin bir uzmanca yapıldığı konusunda ciddi kuşkular yaratıyor okurda.

1. Söylemek bile fazla: Freud'un dizgesi, kuramsal kavramlar arasındaki bağıntılarla temellenen bir dizge. Bu kavramların ya da onların eklemlenmelerinin yapısı kavranamazsa, Freud'un anlaşılabilmesi güçleşir giderek –olanaksızlaşır... Koptagel-İlal'ınsa bu konuda özenli ve dikkatli olma çabası yok: Kuramsal kavramları, daha önce nasıl bir karşılık bulduğunu hesaba katmaksızın, dilediği gi-

(1) S. Freud, *Psikanalize Giriş*, Altın Kitaplar Yayınevi, 3. basım, Ocak 1984.

(2) Bu çeviriyi, Freud'un, İngilizce (The Standard Edition'dan The Pelican Freud Library'ye alınan 1. *Introductory Lectures On Psychoanalysis* adlı yapıt; çeviren: James Strachey) ve Fransızca (*Introduction à la Psychoanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1967, çeviren: Dr. S. Jankelevitch) çevirileri ile karşılaştırdık.

bi çeviriyor. Okurun sabrını taşırmadan örnekler vermeye başlayalım. *Displacement*, Freud dizgesinde bilinçdışının temel süreçlerinden birini imleyen kuramsal bir kavram. Koptagel-İlal bu kavramı, önce 'kaydırma' (s. 34 ve 42) ile karşılamışken, daha sonra 'yer değiştirme' (s. 87) yapıveriyor. Dil bilmeyen bir okur, her iki sözcüğün de *displacement*'i karşıladığını nereden bilecek? *Phantasy*'yi bir yerde 'düşünce' (s. 34) diye, bir başka yerde 'düş' (s. 97) diye çevirdiği gibi, *mental*'i de 'düşünce' (s. 61) ile karşılıyor. Koptagel-İlal için *psychical*, 'düşünsel' (s. 114-125); *parapraxis*, 'yanlışlık' (s. 23) anlamına geliyor! Dahası var: Koptagel-İlal 'hezeyan' (*delusion*) ile 'sanrı'yı (*hallucination*) eşanlamlı sanıyor! (s. 31) inanılır gibi değil! Haydi, *instict*'i bir yerde 'içgüdü' (s. 104), bir başka yerde 'dürtü' (s. 117) olarak çevirmesini Freud'un *trieb* sözcüğüne yüklediği anlamın belirsizliğine verelim;[3] *fixation*'un bazen 'saplanma' (s. 59), bazen de 'takılma' (s. 61, 139) ile karşılanmasına da göz yumduk diyelim; *symptom*'un arasıra 'belirti' (s. 66), ya da 'semptom' (s. 65) olmasını çevirmenin dikkatsizliğiyle açıklayalım; peki *component-instincts*'in hem 'bileşik içgüdüler' (s. 109), hem 'bölümsel içgüdüler' (s. 122) hem de 'bölümsel dürtüler' (s. 123-124) diye çevrilmesine ne demeli? İnsan, gerçekten çok şaşırıyor!..

2. Kavramsal savrukluk, salt Psikanalize ilişkin kuramsal kavramların çevirisinde değil... Örnekler çok: Koptagel-İlal *function* sözcüğünü, sık sık 'çalışma' (s. 123-137) diye çevirdiği gibi, *process* sözcüğünü de yer yer (s. 66) 'çalışma' diye çevirmekte bir sakınca görmüyor! *Experience* sözcüğü, bir yerde 'açınlar' (s. 24) ile karşılanırken (?), başka bir yerde 'deneyim' (s. 34) oluyor. 'Niteliksel' (s. 85) ne zamandan beri *descriptive*'i karşılamakta? *Distinction* ne zamandır 'ayrıcalık' (s. 83, 102) diye çevriliyor? Asıl önemlisi, 'ensest' (*incest*), ne zamandan beri 'akraba sevgisi' (s. 133) anlamına geliyor? İnanılır gibi değil! Koptagel-İlal 'ensest' için, akraba sevgisi'nin

[3] Gerçekten de Freud'un kullandığı *trieb* sözcüğü İngilizce'ye *instinct* diye çevrilmiştir. Oysa *drive*, dürtü'ye daha yakındır. Bu konuda bk. Prof. Dr. Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Maya Yayınları, s. 19

yanısıra, 'akraba arası bir sevgi' (s. 131), 'akraba-arası cinsel ilişki' (s. 134) karşılıklarını da, hiç çekinmeden kullanıyor. Koptagel-İlal'ın antropolojiye katkıları (!) bu kadarla da kalmıyor: Freud, düğün gecelerinde bardak, tabak gibi nesnelerin kırılması geleneğinden söz ederken, erkeklerin kırılan parçalardan birini aldıklarını, bunun da simgesel olarak, gelin üzerindeki haklarından vazgeçtikleri anlamına geldiğini söyler. Koptagel-İlal'da 'erkekler', 'herkes' oluyor: Bu durumda gelin üzerindeki haklarından herkes, dolayısıyla kadınlar da (!) vazgeçmiş oluyorlar! (s. 51) Dahası var: Freud, bu geleneğin tekeşlilik öncesi ('*before the establishment of monogamy*') bir gelenek olduğunu belirtir; Kaptagel-İlal, bunu 'tek kişiyle evlenme (monogami) töresiyle *birlikte* doğmuş bir alışkanlık' diye çevirmekte bir sakınca görmüyor!

3. Örnekleri sürdürelim: Freud 'Zedelenmelerde Saplanma: Bilinçdışı' adlı konferansında, adını vermeden, ünlü hastası Anna O.'dan sözederken, onun sağlıklı olmasına karşın 'bir kadının normal kadınlık işlevlerini' yerine getirmediğini belirtir. Koptagel-İlal, İngilizce metinde, '*she remained healthy and efficient, but avoided the normal course of a woman's life*' (Fransızca metinde: '*tout en ayant recouvré la santé et l'accomplissement normal de toutes ses fonctionnes, elle s'est soustraite au sort normal de la femme*') diye geçen cümleyi, inanılır gibi değil, tastamam şöyle çeviriyor: 'Bu kez iyileştikten sonra da yaşamdan bir dereceye kadar uzak kalmış, sağlıklı ve hareketli olduğu halde bir kadının normal *iş görevlerini* yüklenmemişti' (s. 60). 'Normal kadınlık işlevleri', Koptagel-İlal'de 'normal iş görevleri' (ne demekse?) oluyor... Freud, Psikiyatri ile psikanaliz arasındaki ayrımlardan sözederken Psikiyatri için, '*it omits to make any inferences from the content of the delusions*' diyor: Koptagel-İlal ise bunu 'Psikiyatri, hezeyanın içindeki kapsamına önem vermez' (s. 36) diye çeviriyor. 'İçindeki kapsam' deyişinin ne anlama geldiğini düşünüyorsunuz ve çevirmen Koptagel-İlal'in Freud'u anladığından iyice kuşkulanmaya başlıyorsunuz. Çünkü Freud, 'Ego'nun bastırma amacına yönelimi' derken, Koptagel-İlal, 'bastırılmış Ben eğilimi' (s. 186) diyor. Freud, 'olupbiten herşey, kaygı duyulmasaydı da nasılsa olacak,

belki de çok daha iyi olacaktı' diyor; Koptagel-İlal, 'eğer korku oluşmazsa yapılması gereken herşey daha güzel ve kuşkusuz ki daha iyi yapılacaktır' diyor (s. 199). Ama en güzeli şu: Freud, Oidipus kompleksinden sözederken, Tanrılar arasındaki ilişkilerde ensest'e izin verildiğine dikkat çeker. Koptagel-İlal ise bunu, Tanrıların insanlar arasında ensest'e 'hiç düşünmeden izin verdikleri' biçiminde anlıyor (s. 131)! Hangi birini söylemeli: Freud'un *devout* (fr. *croyant*) dediğine, Koptagel-İlal 'saygıdeğer'i yapıştırıyor. Freud 'zooloji' diyor; Koptagel-İlal bumu 'hayvanat bahçesi' diye Türkçeleştiriyor(!) (s. 266). Yetmez mi?

Hayır! Bu konuyu kapatmadan önce iki örnek daha vermek gerekli. Koptagel-İlal, Almanca *angst* (ing. *anxiety*; fr. *anxiété*) terimi için 'kaygı'yı öneriyor. Buna bir diyecek yok. Bu adı taşıyan konferansın çevirisine düştüğü dipnotta (s. 197), Koptagel-İlal *angst*'ın Almanca'da 'korku' anlamına geldiğini söylüyor. Dolayısıyla, metinde de *angst* karşılığında bazen 'kaygı', bazen de 'korku' kullanılıyor. Gelgelelim, Freud'un kendisi bu kanıda değil. Koptagel-İlal'ın çevirisiyle Freud, tastamam şöyle diyor:

'Kanımca kaygı (*anksiyete*) bir duruma ait olup nesneyle bir ilişkisi yoktur, oysa 'korku' (Freud, Almanca metinde 'korku'yu *angst*'la değil, *Furcht* sözcüğü ile karşılıyor) sözcüğünde dikkatler doğrudan doğruya nesneye yönelmiştir' (s. 200). Aslında Freud'un İngilizce çevirmenlerinin düştüğü bir hata bu: Koptagel-İlal da aynı yanlışlığı yapıyor.

İkincisi, Freud'un İngilizce çevirmeni James Strachey'in *besetzung*'u karşılamak üzere önerdiği *cathexis* terimi ile ilgili. Freud'un bu çeviriye bazı itirazlar yönelttiğini biliyoruz.[4] *Cathexis*, 'bir nesne-tasarımına ya da bir anlıksal yapıya bağlanan enerji niceliği' diye tanımlanabilir.[5] Koptagel-İlal, herhalde, Almanca'da *besetzung*'un

[4] Bu konuda özellikle bkz. Octave Mannomi, *Freud: The Theory of Unconscious*, New Left Review Editions, Londra, 1971, s. 138

[5] Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Pyschoanalysis*, Londra, 1972. (Bk. *Cathexis* maddesi)

sözlük anlamıyla 'yatırım' demek olmasından yola çıkarak, *cathexis*'i 'yatırım' diye çeviriyor (s. 229). Bu kadarla kalsa iyi: İngilizce metinde '*object-cathexis*' diye geçen terimi ne hikmetse, 'nesne kaplamları' diye çevirmekte (s. 229) bir sakınca görmüyor!

4. İnanılmaz çeviri yanlışlarıyla (biz sadece çok az bir bölümünü aktardık) dolu olan *Psikanalize Giriş*'te bozuk ve düşük cümlelerden de geçilmiyor. (s. 101'de 2. paragrafın 3. ve 5. cümleleri; 103. sayfanın 6. cümlesi; 110. sayfada 2. paragrafın 2. cümlesi; 107. sayfada ilk paragrafta sondan bir önceki cümle vb. vb...). Ya şu anlamsız cümleye ne demeli: 'Bunun gibi, başarı da çöllere verilen adla ölçülmez' (s. 39). Koptagel-İlal'in dilbilgisi dehşet verici: 'Okşamaları kendi bedeninde kullanmak' (s. 225); 'suça atamak' (s. 127); 'uygunluğun kararlaştırıcı olması' (s. 113) gibi inanılmaz deyişlerden geçilmiyor. Söz, dilden açılmışken çevirmenin sözdağarına da bakalım. Koptagel-İlal, 'yastamak' (s. 99, 100, 113, 132); 'sayınma' (s. 40); 'abay' ve 'abaylamak' (s. 24) 'kanım' ve 'kanımlamak' (s. 24); 'yoğ edilmek' (s. 71) gibi sözcükler kullanıyor. Bu sözcüklerin karşılıklarını *Türkçe Sözlük*'lerin hiçbirinde bulamadık. Ancak, 1935'te Türk Dili Araştırma Kurumu'nca hazırlanan ve 'Türkçe'den başka denilen dillerin de aynen Türk kaynağından olduğu'nu savunan *Cep Kılavuzu* imdadımıza yetişti. Hani şu 'belediye'nin 'uray', 'toplama'nın 'cumlama', 'dayanışma'nın 'cusundaşlık', 'Meclis'in 'Kamutay' olduğu dönemden kalma *Cep Kılavuzu*... Dileyen, bu *Kılavuz*'a bakabilir.[6]

Peki ya atlamalara ne demeli? Koptagel-İlal, sıkıştığı yerde atlıyor. Örnekler verelim: s. 61'de 3. satırdan sonra; s. 65'te 11. satırın sonunda, s. 110'da 2. paragrafın 1. cümlesinden sonra...

[6] *Yazko Edebiyat* Dergisi'nin Ocak-Şubat 1984 tarihli 39-40 sayısında Ece Ayhan'ın 'Yine Gümüşlük mü' başlıklı günlüklerinden tastamam şöyle deniyor: 'Günseli'den de 'yastamak' sözcüğünün anlamını, Almanca'sını soruver. Günseli, Freud'dan çevirdiği '*Psikanalize Giriş*' kitabında iki-üç yerde bu 'yastamak' sözcüğünü kullunmış' Ece, Koptagel-İlal'den bu konuda bir yanıt aldı mı, bilmiyoruz, ama sözünü ettiğim Güneş- Dil Teorisi artığı *Cep Kılavuzu*'nun 319. sayfasına bir bakıversin!..

5. Son olarak da rastladığımız dizgi yanlışlarını düzeltelim: s. 31'de 'gerekmektedir', 'gerekmemektedir'; s. 47'de 'güzel', 'özel'; s. 64'te 'kuram', 'kural'; s. 98'de 'dolgunluk', 'doygunluk'; s. 103'de 'öndeki', 'yöndeki'; s. 110'da 'yayıldığını', 'yapıldığını'; s. 113'te 'evrime', 'evrimle'; s. 124'te 'belirti', 'belirli'; s. 125'te 'özdeşir', 'özdeşleşir'; s. 132'de 'olmakta', 'olmaktan'; s. 22'de 'birimlerin', 'biçimlerin'; s. 198'de 'sinirler', 'sinirliler'; s. 114'te 21-23, 21-28; s. 101'de 'çağrışma', 'çağrışım' olacak.

Koptagel-İlal'e Hüzünlü Bir Yanıt

Bu yazıyı istemeye istemeye ve, ne yalan söylemeli, biraz da hüzünle yazıyorum. Sayın Koptagel-İlal'in yanıtını okuduktan sonra, çevirinin doğru mu yoksa yanlış mı olduğu ikincil, önemsiz bir soruya dönüşüyor çünkü; çok daha başka soruların sorulması gerekiyor. Sayın Koptagel-İlal'e şimdi söyleyeceklerimi söylemek durumunda kalmak!.. Bu, bana gerçekten hüzün veriyor.

Burada tartışılan, bir Freud çevirisidir. Koptagel-İlal vahim, ciddi, özellikle de uzmanlığından kuşkuya düşürtecek kertede önemli yanlışlar yapmıştır. Üstelik bunlar, bırakınız bir psikiyatrı, yabancı dil bilen herhangi birinin kolaylıkla –evet kolaylıkla!– saptayabileceği türden yanlışlıklardır. Sayın Koptagel-İlal'ın anlayabileceğini düşünerek, salt sormakla yetindiğim bazı soruları, bu kez burada daha açık ve seçik bir biçimde dile getirmeye çalışacağım.

Hemen belirtilmesi gereken şu: Sayın Koptagel-İlal'in çevirisini karşılaştırırken, özgün metinden değil, ama özellikle Dr. S. Jankelevitch tarafından yapılan Fransızca çeviriden (ve James Strachey'in *Standard Edition* diye bilinen basımından) yararlandım. Dr. Jankelevitch'in çevirisi, Freud tarafından *onaylanmış* bir çeviridir ve kitabın ilk sayfasında bu nokta önemle belirtilir. Dolayısıyla, çevirinin özgün dille, Almanca ile karşılaştırılması zorunlu olmuyor.

İmdi, Sayın Koptagel-İlal'in dediklerine bakalım. Önce *displacement* konusundaki sözleri. Şöyle diyor sayın çevirmen: 'İngilizce'de *displacement* olarak geçtiğini söyledikleri 'kaydırma' sözcüğü Almanca orijinalde *verchiebung*'dur. Ancak kimi yerde de olayın nite-

liği açısından 'yer değiştirme' deyimi uygun düşmüştür.' Bense *displacement*'in Freud dizgesinin temel kuramsal kavramlarından biri olduğunu belirtmiş; bundan dolayı da bu kavramın *bir tek terimle* karşılanmasının zorunlu olduğundan söz etmiştim. Dahası, şunu da vurgulamıştım: Freud dizgesinin kavranması, bu kuramsal kavramların bir biçimde korunmasına bağlıdır. Bu tutarlılık titizlikle korunmadan, Freud'u kavramak olanaksızdır. Sayın Koptagel-İlal'e bunu açıklamak zorunda kaldığım için gerçekten üzgünüm. Bilimsel metinlerin çevirisi ile yazınsal metinlerin çevirisi arasındaki ayırdedici çizgi de burada çizilebilir. Kısaca Freud'u, örneğin bir Hemingway çevirir gibi çeviremezsiniz! Dizgenin kuramsallığı çevirmene terimlerin olduğu gibi korunmasını, deyim yerindeyse, *empoze eder*. Bu yüzden de Freud dizgesinin temel kuramsal kavramlarından birinin, *displacement*'in, bir yerde 'yer değiştirme', bir yerde 'kaydırma' olarak kullanılması sözkonusu olamaz. 'Uygun düştü', ya da 'ben öyle uygun gördüm' demek, çevirmenin bu vahim savrukluğunu bağışlamamıza yetmiyor. Kaldı ki, sayın Koptagel-İlal, Freud'un İngilizce ve Fransızca çevirmenlerinin de 'uygun düştü' diye *verschiebung*'u niçin farklı sözcüklerle *karşılamadıklarını* düşünmek zorunda. Onlar (yani, Dr. Jankelevitch ve James Strachey), sayın Koptagel-İlal kadar konunun gerçekten yetkili uzmanları değiller mi yoksa?

Sayın Koptagel-İlal, *parapraxis* teriminin de Almanca metinde olmadığını belirttikten sonra (sanki ben, bu sözcük Almanca metinde geçiyor, demişim gibi!..) 'yanlışlık' diye çevrilmesinde ısrar ediyor. Ne yazık ki, psikiyatri uzmanı olduğu savında olan çevirmenin bu konuda öne sürdüğü gerekçelerini kesinlemek olanaksız. Freud, *fehlleistung* terimini (Fr. *actes manqués*; İng. *parapraxis*) Türkçe'de 'sürçme' diye karşılayabileceğimiz (dil sürçmesi, kalem sürçmesi) edimleri de içine alan, ad unutma, eşya yitirme, yanlış okuma vb. gibi bilinçdışı süreçlerin tümü için kullanır. Dolayısıyla, 'yanlışlık'ın, *fehlleistung*'u karşılaması söz konusu değil! Üstelik 'yanlışlık', bilinçli de olabilir: Yani, yanlışlığı yapan, bunu niçin yaptığını kendi kendine bulgulayabilir (örneğin, bir matematik probleminin çö-

zümünde olduğu gibi). Oysa, Freud'da *fehlleistung*, bütünüyle, bilinçdışı süreçleri imler.

Phantasy sözcüğüne gelince, sayın Koptagel-İlal beni kastederek şöyle diyor: ' Bu sözcüğün ille 'düş' diye çevrilmesini istemeleri oldukça gariptir' Benim eleştiriyi okuyanlar göreceklerdir: 'İlle düş diye çevrilsin' diyen yok! Sadece, *phantasy*'nin bir yerde 'düş', bir yerde 'düşünce' diye çevrildiğini; öte yandan *mental*'i de 'düşünce' ile karşıladığını belirterek, bunun bir kavram kargaşası yaratacağını anlatmaya çalışmıştım. Sayın Koptagel-İlal anlamamış görünüyor. Doğaldır. Mantık söylemlerimiz farklı çünkü! Sayın Koptagel-İlal'e göre *phantasy* söcüğü, 'kişinin o olayı kimi yerde kafasında düşünerek yarattığı gerekçesiyle, 'düşünce' sözcüğü ile karşılanabilir'! Bu eşsiz mantığından (!) dolayı sayın Koptagel-İlal'i yürekten kutlamak gerek: Çünkü bu mantığa göre, kişi kimi yerde kafasında düşünerek yarattığı için, örneğin 'simge' yerine 'düşünce', 'anı' yerine 'düşünce', 'inanç' yerine 'düşünce' vb. dememiz gerekecek... Gerçekten inanılır gibi değil!..

Sayın Koptagel-İlal'in *incest*'i akraba sevgisi' diye çevirdiğini belirtmiştim. Bu durumda, örneğin insanın dayısını sevmesi, Koptagel-İlal mantığına göre, 'ensest' oluyor! Sayın uzman psikiyatr çevirmen, artık beni gerçekten şaşırtmayan bir mantıkla 'ne deseydik yani? Kızılbaşlık mı deseydik?' karşılığını veriyor! Bunu sayın Koptagel-İlal'e anımsatmak zorunda kaldığım için gerçekten üzgünüm: Burada tartışılan, neyin söylendiği'dir; neyin söylenmediği değil!.. Ben *incest*, 'akrabalık sevgisi' diye çevrilmiştir; bu, kargaları bile güldürür, diyorum; Sayın Koptagel-İlal 'kızılbaşlık mı deseydim?' yanıtını veriyor! Sayın psikiyatr çevirmen, *incest*'i 'akrabalık sevgisi' diye çevirdiği için (ya da, 'kızılbaşlık' diye çevirmediği için!) neredeyse, bizden kendisini kutlamamızı istiyor! Bu, bir kişiyi öldürdüğü için yargılanan suçlunun, kendini 'ama iki kişiyi öldürebilirdim, öldürmedim!' diye savunmasına benziyor. Kaldı ki, *incest*'i karşılayan bir çok sözcük var. Ama sayın çevirmen, araştırma zahmetine katlanmıyor. Dedim ya, doğaldır. Sayın Koptagel-İlal'le mantık söylemlerimiz farklıdır çünkü.

Sayın Koptagel-İlal'in 'sanrı' ile 'hezeyan'ın 'psikoloji ile psikiyatride hayli zamandır' eşanlamlı olarak kullanıldıkları konusundaki açıklamalarına teşekkür ederim. Ama şunu da hemen ekleyerek: Acaba hangi psikiyatri sözlüğü, 'kadınlık fonksiyonları'nı 'normal iş görevleri' diye karşılıyor? Acaba hangi sözlük, 'erkekler'in 'herkes' diye çevrilmesine izin veriyor? Bir de şunu: Acaba niye, örneğin Prof. Dr. Gökçe Cansever gibi, Prof. Dr. Engin Geçtan gibi konunun gerçek uzmanları, 'hezeyan' yerine 'sanrı' demiyorlar?

Son bir nokta: Sayın Koptagel-İlal, *Psikanalize Giriş* çevirisi için şimdi eleştiri yazmamı nedense anlamlı buluyor. Galiba, benim bu eleştiriyi özel amaçlarla, örtük kötü niyetlerle yazdığımı sanıyor! Yanıtım basit: Çeviriyi *yeni okudum*, o kadar!.. (Bir de, 'aşırı motivasyon içinde olduğumdan söz ediyor sayın Koptagel-İlal. Doğrudur. Bu eleştiriyi yazarken, gerçekten aşırı bir 'motivasyon' sözkonusuydu benim için: Türk okurunu, özellikle de tıp öğrencilerini, sayın Koptagel-İlal türünden çevirmenlerin *tasallutundan* kurtarmak!..) Peki ama bu aşırı evhamın nedeni ne ola? 'Doğru ve gerçek olmayan, fakat kişinin öyle sandığı durumların' Psikiyatride bir adı vardır sanıyorum; ama ben *uzman* olmadığım için elbette bilemem bunun ne olduğunu. Onun için yanıtı bir *bilene* bırakıyorum.

Bir Goldmann Çevirisi 'Kant Felsefesine Giriş' Üzerine

Lucien Goldmann'ın *Kant Felsefesine Giriş* adlı yapıtı, Afşar Timuçin tarafından çevrilerek yayınlandı.[1] Timuçin, daha önce de Goldmann'ın iki yapıtını (*'İnsan Bilimleri ve Felsefe'*, *'Diyalektik Araştırmalar'*) çevirmişti. Bu yazı, sözkonusu çeviriler bağlamında Goldmann'ın düşüncesine genel bir yaklaşımı içermediği gibi, *Kant Felsefesine Giriş* bağlamında bir tanıtma yazısı olma savını da içermiyor. Bu yazı, adı geçen çevirideki tutarsızlıkları, yanlışlıkları ve eksiklikleri sözkonusu ediyor.

1. Hemen belirtmeli: Bir felsefeci, felsefî metinlerin kavranmasında terimlerin ne kertede önemli olduğunu bilmek zorunda. Ama, *Kant Felsefesine Giriş*, salt çeviri bir metin olma düzleminde incelenince, açıkça anlaşılan şu: Timuçin, terim tutarlılığının –özellikle bir felsefî metin sözkonusu olduğunda– öneminin farkında görünmüyor! Bir dediği ötekini tutmuyor! Dolayısıyla, çevirmenin bir 'felsefeci' olduğunu dikkate alarak, terimlerdeki tutarsızlığın gösterilmesine öncelik vermek gerekiyor.

Terim tutarsızlıkları, neredeyse savrukluğa varıyor Timuçin'in çevirisinde. Örneğin, şu talihsiz 'belirleme' terimini alalım. Bu te-

(1) Lucien Goldmann, *Kant Felsefesine Giriş*, çeviren: Afşar Timuçin; Metis Yayınları, Mayıs, 1983. Bu kitabın Fransızcası, önce, *La Communauté Humaine et L'Univers Chez Kant* adıyla (Presses Universitaires de France, Paris, 1948), sonra da *Introduction à La Philosophie de Kant* adıyla yayımlanmıştır. Biz, çeviri metni, özgün metnin ilk basımıyla karşılaştırdık.

rim 100. sayfada hem *affirmation* hem *détermination* (*affirmation* ise, 111. ve 183. sayfada bu kez, 'varsama' ile karşılanacak), 112. sayfada *développement*, 118. sayfada *indication*, 126. sayfada ise *démonstration* karşılığında kullanılıyor. *Détermination* ise 100. sayfada 'belirleme' ile karşılanmışken, 67. sayfada 'gerekirlik'le karşılanıyor. Dahası var: 111. ve 183. sayfalarda '*varsama*' diye çevrilen *affirmation*, 100. ve 164. sayfalarda 'belirleme' ile karşılanmışken, 141. sayfada bu kez, 'belirlenim' diye çevriliyor. Timuçin, işi tam arapsaçına çevirmek istercesine 'belirlenim'i, 181. sayfada *indication*'u, 193. sayfada *appréciation*'u ve –sıkı durun!– 194. sayfada *détermination*'u karşılamak üzere kullanıyor! Bu yetmiyormuş gibi, Timuçin 204. ve 224. sayfada da *remarque*'ı 'belirleme' diye çeviriyor!

Tutarsızlıklar salt bunlarla bitmiyor: *Communauté* 29., 31. ve 91. sayfalarda 'topluluk'; yine 29. ve 129. sayfalarda 'toplum' diye çevriliyor. 70. sayfada 'uzam', *espace* karşılığında kullanılırken, bu sözcük 119. sayfada bu kez, *étendue*'yü karşılıyor. *Antinomi*, Kant dizgesinin temel lojik kavramlarından biri. 'Çatışkı' terimi, 204. sayfada *antinomi*'yi karşılamak üzere kullanılmış. 'Ne iyi!' diyorsunuz; ama sevinciniz kursağınızda kalıyor: Timurçin'in 'çatışkı'yı 131. ve 170. sayfalarda, *antagonisme*; 76. sayfada ise *conflit*'yi karşılamak üzere kullandığını anımsıyorsunuz çünkü... Örnekleri sürdürelim: *Raison*, 67. sayfada 'neden', 71. sayfada 'us' diye çevriliyor. Timuçin'e göre *épistemologie* bir yerde 'bilgibilim' (s. 70), bir başka yerde (s. 55, 56, 60) 'bilgi kuramı'dır. *Action*, hem 'edim'dir (s. 132) hem de 'eylem' (s. 177)... *Visionnaire* hem 'hayalci'dir (s. 92, 93) hem de 'öngörür kişi' (s. 92, 93)... Ama asıl eğlencelisi şu: 'Ülküsel' 98. sayfada *idéologique*'i, 101. sayfada ise *idéal*'i karşılıyor. *Fait*'yi 'olgu' diye çeviren (s. 125) Timuçin, daha önce 'olgu'yu *phénomène* karşılığında kullandığını (s. 72) unutuyor! Savrukluk saymakla bitmiyor: 'Erek' 143. sayfada *fin*'i, 145. sayfada *but*'ü karşılıyor. (*Fin* ise 150. sayfada 'amaç'la karşılanıyor. Aynı sayfada *final* ise, 'sonuçsal' oluyor!..) *Forme categorical* 130. sayfada 'en genel biçim', hemen bir sayfa sonra ise 'kavramsal biçim' oluyor. Önemli bir felsefe terimi, *occasion*, 45. sayfada, –ne hikmettir bilinmez!– 'raslantı' diye çevrilmişken, 'ras-

tlantı', daha sonra (s. 64) *accident* karşılığında kullanılıyor. (Timuçin'in neresini düzeltmeli? Rastlantı' ile karşıladığı *accident*, aslında 'ilinek' demek'), *Existence brisé* 47. sayfada 'gönlü kırık', 48. sayfada 'yaralı kişi' oluyor. Timuçin'in felsefe dağarına diyecek yok: 'Özerk' anlamında *autonome*'u, 'ayrı' (s. 7, 39); 'kesinlemek' anlamında *affirmer*'i 'önermek' (s. 50) ve 'varsama' (s. 163); 'yanılsama' anlamında *illusion*'u, 'yanlış' (s. 50) ve 'yanılgı' (s. 162) diye çeviriyor! 'Bilgelik' anlamında *sagesse*'i, 'erdem' (s. 80); 'Özel' anlamında *special*'i, 'özgül' (s. 81) diye çevirmekte sakınca görmeyen Timuçin, *biographie*'ye 'yapıt'ı (s. 47), *théologie*'ye (tanrıbilim) 'dinbilim'i, *impossibilité*'ye, 'olası olmayış'ı (s. 139) yakıştırıveriyor! Bütün metin boyunca Timuçin'in *possibilité* ve *probabilité* arasındaki farkın farkında olmadığını görüyorsunuz. Timuçin *possible*'i, sürekli olarak, 'olasılık' diye çeviriyor (s. 147 dışında) çünkü... *Déplacement*, Timuçin'e göre, 'dağılım' (144); *éternité*, 'ölümsüzlük' (s. 198); *existence* 'yaşam' (s. 37); *existante* ise 'varoluş' (s. 55)... Felsefeden biraz nasibi olan biri, *hypostase*'ı, 'nitelik' (s. 125) diye çevirmez! –Timuçin bunu da yapıyor... 'Esin', aynı sayfada (s. 125), hem *illumination*'u hem de *inspiration*'u karşılıyor. 'Kökel', Timuçin'de hem *radikal*'in (s. 151) hem de *originaire*'in (s. 149) karşılığı oluyor. Haydi *contemplative*'i, 'gözlemci' (s. 46); *clair*'i, 'kesin' (s. 77); *contestable*'i, 'benimsenebilir' (s. 84) diye çevirmesine göz yumduk diyelim; ama bir felsefeci için şunu bağışlamak olanağı yok: Timuçin, Empirisist felsefenin temel kavramlarından biri olan *association des images*'ı 'imge ortaklığı' (s. 42) diye çeviriyor!.. Dehşete düşüyorsunuz! Timuçin, bu tamlamadaki *association*'u, bir hukuk terimi sanmış olmalı!.. Çevirmenimiz, burada *association*'un 'çağrışım' anlamına geldiğinin farkında görünmüyor. Haydi, bir iki eğlenceli örnek verelim: Fransızca'ya yeni başlayanlar bile *table*'ın 'masa' anlamına geldiğini bilir. Timuçin o kadar savruk ki, *table*'ı 'tablo' diye çeviriyor (s. 128). Fransızca'da *'trivial'* 'kaba', 'bayağı' anlamına gelir, Timuçin, sözcüğün başındaki 'tri'yi gördü ya, *trivial*'i 'üçlü' diye çeviriyor (s. 59). Hele, *teorik*'in, herhalde *teolojik* diye okunduğu için 'dinbilimsel' diye çevrilmesi (s. 107) savrukluktan başka nedir? *La lettre de la loi*, hukuksal bir deyim

olarak, 'yasanın lafzı' demektir; Timuçin, 'yasanın yazısı' (s. 153) diye çevirmekte bir sakınca görmüyor!..

2. Gelelim çeviri yanlışlarına: İki eğlenceli örnekle başlayalım. Fransızca metinde '*le romantisme du sentiment protestant au nom de la liberté de 'l'individu*', diye geçen cümle-parçasını Timuçin, buradaki *protestant* sözcüğünü 'Kalvinci' anlamında 'protestan' sanıyor olmalı ki, 'prostestan duygusuna dayalı duyguculuk, bireyin özgürlüğü adına... karşı çıkarak' (s. 118) diye çeviriyor! Oysa, buradaki *protestant* sözcüğünün, protestanlık'la ilgisi yok; 'protesto eden', 'karşı çıkan' anlamına geliyor. Timuçin, *protestant*'ı iki anlamda da çevirerek, içinden çıkılmaz bir savrukluk örneği veriyor. Timuçin'in Goldmann'ın çanına nasıl ot tıkadığının bir örneği de, Fransızca metindeki '*Si les visions individualistes du monde ont mis l'homme en tant que tel au centre de 'l'intérêt*' cümle-parçasını, 'bireyci dünya görüşleri insanı insan olarak çıkarın ortasına yerleştirdiler' diye çevirmesi (s. 157)! 'Çıkarın ortasına yerleştirmek' ne demeye geliyor, diye sormayın. Çok basit: Timuçin, *centre de l'intérêt* sözcüğünü, 'çıkar' sanıyor; –oysa 'ilgi' demek! Cümle-parçası 'ilginin merkezi yaptılar' (ilginin odağı yaptılar), diyor, Timuçin'se 'çıkarın ortası'!.. 'Ben diyorum bayram haftası, sen diyorsun mangal tahtası' dedikleri bu olsa gerek!..

Örnekler çoğaltılabilir: Fransızca metinde '*ce qui est nouveau c'est l'idée exprimée dans le passage suivant*' cümlesi, 'Bu yazıda yeni olan deneysel fikirdir ve şu parçada açıklanır' (s. 110) diye çevriliyor. 'Deneysel fikir' de ne oluyor, demeyin! Timuçin, *exprimée*'yi *experience* sanmış olmalı... Dolayısıyla, 'deneysel fikir' gülünçlüğünün kaynağı anlaşılıyor. Oysa *l'idée exprimée*, 'ifade edilen', 'ifadesini bulan fikir' demektir; ve cümlenin doğrusu şudur: 'Bu yazıda yeni olan, şu parçada ifâdesini bulan fikirdir'. Yanlışlar o kadar çok ki, insan hangisini aktarayım diye düşünüyor. Örnekleri sürdürelim. Fransızca metinde '*sur ce point Goethe semble être la seule exception véritable, mais si l'on pense à sa fuite en Italie et à la manière dont il nous a décrit dans le Tasse la vie du poète génial à la Cour, cette exception même devient tout à la fait problématique*' cümlesinin Timuçin çevirisi

şöyle: 'Bu noktada Goethe tek gerçek ayrıcalılık gibidir, ama bu dâhi şairin İtalya'ya kaçışı ve Tasse'de sarayda yaşayışını anlatış biçimi düşünülünce bu ayrıcalılık da iyice sorunlu duruma gelir' (s. 47). Hangisini düzeltmeli? Timuçin 'dâhi şair' (*'le poète génial'*) nitelemesini Goethe için kullanılmış sanıyor. Oysa metinden kolayca anlaşılacağı gibi, bu, *Tasso*'yu (Tımuçin, Tasse diye yazıyor) niteliyor. Timuçin çevirisinden, Tasso'da (Goethe'nin ünlü oyunu) saraydaki, yaşayışı anlatılanın Goethe olduğu anlamı çıkıyor. Oysa bu oyunda anlatılan, *Tasso*'nun saraydaki yaşayışıdır. Fransızca metinde *'cette peine ne devait pas être perdue'* ifadesi, Timuçin'de 'zahmete değmezdi' oluyor (s. 93); oysa, 'bu çaba boşa gitmemeliydi' denmek isteniyor. Fransızca metinde, *'Kant est enfin devenu professeur et échappe ainsi aux soucis materiels les plus pressants'* cümlesi, Tımuçin çevirisinde, 'Kant çok geç profesör olmuş, en ağır maddi güçlüklerle karşı karşıya gelmişti' (s. 106) oluyor. Çevirmenin Fransızca bilgisinden ciddi biçimde kuşkulanmaya başlıyorsunuz. Çünkü *enfin* burada, 'çok geç' değil, 'nihayet', ya da 'önünde sonunda' demektir. Hadi buna göz yumduk diyelim, *'échappe ainsi aux soucis materiels les plus pressants'*ın 'en ağır maddi güçlüklerle karşı karşıya gelmişti' diye çevrilmesine ne demeli? Goldmann, 'Kant profesör oldu ve böylece en ağır maddi güçlüklerden (kaygılardan) kurtuldu' diyor; Timuçin ise, 'Kant'ı maddi güçlüklerle karşı karşıya' bırakıyor. Fransızca metinde, *'mais ce caractère pathologique du corps social permit justement au éléments progressifs de la bourgeoisie allemande d'accéder à une connaissance philosophique beaucoup plus claire et plus profonde que dans le reste de l'Europe'* cümlesini Timuçin, 'Ama toplumsal yapının bu hastalıklı özelliği Alman burjuvazisine öbür Avrupa ülkelerinden daha aydınlık ve daha derin bir felsefi bilgiye ulaşma yolunda ilerletici ögeler kazandırmıştı' diye çeviriyor (s. 114). 'Toplumsal yapının hastalıklı özelliği' Alman burjuvazisine 'ilerletici ögeler' kazandırtmıyor oysa; 'Alman burjuvazisinin ilerici ögelerine' 'daha derin ve daha aydınlık bir felsefi bilgiye ulaşma olanağı' kazandırıyor. Son bir örnek verelim: Fransızca metinde *'Kant visiblement tient la deuxième eventualité pour la plus probable et croit que les*

espoirs ne sont que des rêveries' cümlesi, Timuçin'de 'Kant bu iki olasılık arasında düşten başka birşey olmadığına inanır' (s. 97) oluyor. Oysa doğrusu şöyle olmalı: 'Kant, açıkça ikinciyi en olası sayar ve umutların düşten başka birşey olmadıklarına inanır'.

3. Timuçin çevirisinde birçok atlamalar ya da çevrilmeden geçiştirilmiş bölümler de var. 65. sayfadaki dipnotun son cümlesindeki 'atomcu' sözcüğü; 76. sayfanın 2. paragrafındaki sondan bir önceki cümlenin '*pantheiste*' sözcüğü; 77. sayfanın 3. paragrafının son cümlesindeki 'soyut' sözcüğü atlanmış. Öte yandan sayfa 98'in sondan ikinci satırındaki 'elli yıldaki', 'yüz elli yıldaki'; sayfa 107'nin 16. satırındaki 'bir düşünür üzerindeki'; 'bir düşünürün öteki üzerindeki'; sayfa 127'nin 6. satırındaki 'kuramsal bir yeti', 'kuramsal bir bilme yetisi'; sayfa 177'nin 7-8. satırındaki 'bu sorunu ortaya koyduğu zamanki kadar açık olmadı', 'bu sorunu ortaya koyduğu zamanki kadar açık bir biçimde trajik olmadı' olacak. 194. sayfanın son paragrafındaki 'çünkü' diye başlayan bölümde de ayrıca önemli bir atlama var.

4. Son olarak çevirmen kadar, yayınevinin savrukluğuna da değinmek gerek. *Kant Felsefesine Giriş*, dizgi yanlışlarından (yoksa değil mi?) geçilmiyor. Önemli bulduklarımı, bu kitabı alan okurlara duyduğum saygı gereği, belirtmek istiyorum. Sayfa 60, 22. satırdaki 'yana', 'yola'; sayfa 77 sondan ikinci satırdaki 'nitelik', 'nicelik'; sayfa 90, 22. satırdaki 'bağdaşır', 'bağdaşmaz'; sayfa 92 dipnottaki 'düşünülmemeli', 'düşünülmeli'; sayfa 93 satır 8'deki 'yetinmemek', 'yetinmek'; sayfa 106, 11. satırdaki '1881', '1781'; sayfa 119, 29. satırdaki 'dramatik', 'dogmatik'; sayfa 120, 20. satırdaki 'nitelikse!'. 'niceliksel'; sayfa 128, 31. satırdaki 'bağımsız', 'bağımlı'; sayfa 144, 14. satırdaki 'nicelik', 'nitelik'; sayfa 149, 13. satırdaki 'söyleşme', 'şeyleşme'; sayfa 155, 25. satırdaki 'bilmeleri' ise, 'bilmemeleri' olacak.

'Tasavvufun Boyutları' Çevirisi Üzerine Notlar

Annemarie Schimmel'in *Mystical Dimensions of Islam* (The University of North Carolina Press, 1969) adlı yapıtı, *Tasavvufun Boyutları* adıyla yayımlandı. Yazar, Türkoloji ile uğraşanların yabancısı değil; özellikle tasavvufa ilişkin çalışmaları biliniyor. Prof. Schimmel'in bu alandaki Türkçe ve Almanca çalışmalarını burada saymak gereksiz: Bunlar, *Tasavvufun Boyutları*'nın arkasına konulmuş olan geniş bibliyografyada yer alıyor. Burada bibliyografyada yer almayan bir yapıtını analım: *Dinler Tarihine Giriş*. Bu kitap, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları arasında çıkmış (1955). Prof. Schimmel'in, 1950'lerde, *İstanbul* dergisinde Cemile Kıratlı adıyla edebiyat yazıları yazdığını da anımsayanlar olabilir.

Prof. Schimmel, bu yüzyılın ilk çeyreğinde ürün veren Nicholson, Massignon, Horten gibi ünlü müsteşrikler kuşağının ardından, onların bıraktığı büyük kalıtı değerlendirmeye yönelenlerden biri. Batı düşüncesi, İslam mistisizmini özellikle Nicholson, Massignon, Horten ve Ritter'in incelemelerinden tanımıştır. Nicholson'un Mevlânâ'ya, Massignon'un Hallac'a, Ritter'in Attar'a yönelik çalışmalarının bugün bile aşıldığı söylenemez. Prof. Annemarie Schimmel de *Tasavvufun Boyutları*'nda, ana kaynaklardan olduğu kadar, bir önceki müsteşrikler kuşağının monografilerinden yararlanıyor.

Tasavvufun Boyutları'nı Türkçe'ye Ender Gürol çevirmiştir. Çevirmenin büyüt iyiniyetine karşın, çevirinin yer yer oldukça savruk ve dikkatsizce yapıldığı izlenimini edinmemek olanaksız. Dikkatsizlikler, çevirmenin tasavvuf terminolojisini yeterince bilmemesin-

den kaynaklanıyor büyük ölçüde. Bunlardan önemli gördüklerimizi sıralayalım: Gürol, yazarın *intimacy* ve *respect* sözcüklerini 'üns' ve 'huşu' diye çeviriyor (s. 19); oysa *respect*'in tasavvuf terminolojisindeki karşılığı, 'heybet'tir. Terim tutarsızlığı, çevirmenin *respect*'i bu kez 'saygı' sözcüğüyle karşılamasında (s. 94) görülüyor. Dahası, yazarın İngilizce metinde italikle '*hayba*' biçiminde yazdığı sözcük, Türkçe metinde 'heybe' oluvermiş (s. 122). Oysa doğrusu, yukarıda da belirttiğimiz gibi, 'heybet'tir. *Blame*, terim olarak 'melâmet' ile karşılanmak gerekirken, 'taksirat' (s. 48) oluyor. Türkçe metinde İngilizce yazımla '*Isharat*' diye bırakılmış olan sözcük (s. 60), bildiğimiz 'işaret'; '*rida*' olarak bırakılmış sözcük (s. 115 vd.) 'rıza'; '*hazal*' olarak bırakılmış sözcük (s. 275), 'hezl' olacaktır. Çevirmen, İngilizce metinde '*majdhub*' biçiminde yazılmış olan sözcüğü, ısrarla (s. 29, 263), 'mecnun' diye yazıyor. Tasavvuf terminolojisini yeterince bilmemezlik bu: '*Majdhub*', 'mecnun' değil, 'meczub'dur. Türkçe metinde 'Rumeli Selçukluları' diye geçen tamlama (s. 268), hiç kuşkusuz 'Anadolu Selçukluları' olacaktır. 'Kaj Külah' (s. 29) 'kec külah'; 'rukh' (s. 259), 'ruh' (yanak anlamında) olmalıdır. Hucviri'den yapılan bir alıntıdaki (s. 93) *law* sözcüğü 'buyruk'; *truth* sözcüğü ise 'gerçek' olarak çevrilmiştir. Doğrusu *law* karşılığı 'şeriat', *truth* karşılığı da 'hakikat'tir. Aynı alıntıda *infidel*, çevirmenin sandığı gibi 'münkir' değil, 'kâfir'; *heretic* ise 'kâfir' değil 'mülhid' olacaktır. *Hagiography*, 'evliya tezkeresi' (s. 162) değil, olsa olsa 'menâkıb' diye çevrilebilir.

Ender Gürol, çeviride oldukça savruk davranıyor, demiştik. Şöyle: *Ascetic* sözcüğü bazen 'çileci', bazen 'zâhid' (s. 42); *predestination* sözcüğü bazen 'yazgı', bazen 'kader' (s. 175); *truth* sözcüğü bazen 'gerçek', bazen 'hakikat' (s. 93, 94) olarak karşılanıyor. Hallac'ın ünlü 'Enelhak' sözü ise, bir yerde 'Ben Mutlak Doğru olan'ım' (s. 73), bir başka yerde 'Ben mutlak Hakkın kendiyim' (s. 66) diye çevrilmiştir. Çeviride çok eğlenceli iki yanlışa da dikkati çekelim. Karatay Medresesi'nden söz edilirken (s. 269), duvarın üzerinde, 'üstünde Kur'an'dan ayetler bulunan bir davulun' yükselmekte olduğu belirtiliyor. Çevirmen *tambour* sözcüğünü 'davul' diye çevirmiş; oy-

sa *tambour*, burada bir mimarlık terimi olarak kullanılıyor; dolayısıyla, 'kubbe kaidesi' ya da 'kubbe kasnağı' diye çevrilmeliydi. Öteki de şu: İngilizce'de, *in a nutshell*, 'kısaca', 'Özetle' anlamına gelir. Çevirmen, onu 'fındık kabuğunun içinde' diye çeviriyor (s. 65) ve şöyle bir tümceyle karşı karşıya bırakıyor okuru: 'Attar tarafından anlatılan bu hikâye, bir fındık kabuğu içinde Hallac'ın hayatını, akışını ve ölümünü çiziyor.

Gerçekten önemli bir yanlışlık da şu: '(Allah) 'Ben sizin rabbiniz değil miyim?' diye sormuş onlar (insanlar) da 'Elestü bi Rabbikum' diye cevaplamışlar: 'Evet tanığız (Rabbimiz olduğuna) (*balâ şâhidnâ*)' (s. 34). Kur'an'ın Araf Suresi'nin 172. ayetinde yer alan bu tümcede 'Elestu bi Rabbiküm', çeviride olduğu gibi, insanların Allah'a verdikleri yanıt değil, Allah'ın insanlara sorduğu sorudur. Dolayısıyla, doğru tümce şöyle olacaktır: 'Allah 'Ben sizin Rabbiniz değil miyim?', 'Elestu bi Rabbiküm' diye sormuş, onlar da 'evet tanığız (rabbimiz olduğuna) ('*balâ şâhidnâ*') diye cevaplamışlardır.'

Alıntılarda da dikkatsizlikler görülüyor. Nizami'den yapılan alıntıda (s. 253) 'kehribar arar mıydı samanı?' sorusu, tam tersine 'saman arar mıydı kehribarı?' olacaktır. Azmî'nin şiirinde de (s. 286) önemli bir yanlışlık var. Metinde, cehennem ateşinden yakınan şairin, Allah'a 'Hamamcı mısın, külhanbeyi mi?' diye seslendiği belirtiliyor. Oysa şiirin aslında bu dize, 'Hamamın mı var, külhancı mısın?' biçimindedir. Çevirmen 'külhancı'yı 'külhanbeyi' yapıvermiş! Dizgi yanlışlarını (örnek: A. Hâlet Çelebi'nin s. 166'daki *Semâ'-ı Mevlânâ* şiirinde, inanılmaz dizgi yanlışları var!), atlamaları (örnek: s. 182'de son paragrafın ilk tümcesi çevrilmemiştir); özel adların yazımındaki yanlışlıkları (örnek: Sari es-Sakati değil, Seriyy'üs Sekati) ayrıntılı biçimde söz konusu etmiyoruz; ayrıca burada aldığımız yanlışlıklar önemli gördüklerimizden sadece bir bölümü.

Roland Barthes'ın Önemli Bir Metni: 'Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş'

Gerçek Yayınevi'nin başlattığı Yeni Dizi'nin ikinci kitabını Ronald Barthes'ın *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (*'Introduction à L'analyse Structurale des Récits'*) adlı metni oluşturuyor. Çevirenlerin Önsüzü'nde de belirtildiği gibi, Barthes'ın bu metni, ilk kez *Communications* Dergisi'nin 8. sayısında (1966) yayınlanmıştır. (Belirtmekte yarar var: *Communications* Dergisi, Paris'teki ünlü Ecole Pratique des Hautes Etudes'e bağlı Kitle İletişimi İncelemeleri Merkezi'nin yayın organıdır). İlk yayın tarihine bakılırsa, oldukça eski bir metin! Gene de, bu metnin Barthes'ın, daha sonra yayınlanan iki kitabında yer aldığı da belirtmek gerekiyor.

Öncelikle şunu söylemeliyim: *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, anlatı incelemelerinin (deyiş yerindeyse) tekniğine ilişkin bir çalışma. Dolayısıyla Barthes'ın, örneğin *Mythologies*'i (1957) gibi, daha çok deneme türüne girebilecek 'popüler' metinlerinden değil; –özellikle uzmanları ilgilendirecek bir inceleme... Bir de şu: Bence bu metin, ilk kez yayımlandığı *Communications* Dergisi'nin o sayısında yer alan öteki çalışmalarla, (özellikle de Greimas'ın, Brémond'un, Umberto Eco'nun, Todorov'un ve Gérard Genette'in yazılarıyla) birlikte okunursa, daha temelden kavranabilir. Dahası, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, *Communications* 8'in içindeki ilk yazı. Bunun büyük önemi var. Bu, Barthes'ın söz konusu metni, belirli bir izlek, *Anlatının Yapısal Çözümlemesi* çevresinde biraraya getirilen yazılara, editörün 'sunuş' yazısı gibi kurmuş olduğunu gösteriyor. Yazı da zaten, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* adı-

nı taşıyor. Üstelik Barthes'ın bu metinde sık sık *Communications* 8'de yayımlanan öteki metinlere göndermeler (örneğin, s. 17, 29, 36, 46, 50, 58 vd.) yaptığını da hesaba katarsak, bu metnin bir 'sunuş' ya da 'giriş' yazısı olarak kurulduğunu açıkça görebiliyoruz. Gene de, çok özgün ve çok önemli bir metin *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*... Ama doğrusu, *Communications* 8'de yer alan öteki 'semiyolojik araştırmalar' bağlamında, yani Greimas'ın, Genette'in, Todorov'un ve Brémond'un yazılarıyla birlikte çevrilip yayımlansaydı çok daha iyi olurdu, diye düşünmeden edemiyor insan.

Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, çok özgün ve çok önemli bir metin, dedim. Barthes, önce anlatı çözümlemesinin yöntemi üzerinde duruyor: Anlatıların sonsuz çokluğu karşısında tümevarımın, bir 'ütopya' olduğunu, bu yüzden de tümdengelim yönteminin seçilmesi gerektiğini belirtiyor. Tümdengelim içinse, bir 'Kuram' gerekli: Ancak bir 'Kuram'dan yola çıkılarak tümden gelinebiliyor... Öyleyse Kuram ne olacak? Barthes'a göre, bu 'Kuram', Dilbilim olacak...

Dilbilim ise, bir 'Kuram' olarak, anlatının yapısal çözümlemesine kuramsal bir kavram sunuyor: Betimleme düzeyi (*Niveau de description*). Gerçi 'düzey', özellikle söylem çözümlemesi alanında, öteden beri bilinen bir kavram: Retorik, bir söylem dilbilimi olarak, *elocutio* (söyleyiş) ve *dispositio* (düzenleyiş) gibi iki betimleme düzeyi belirlemişti (Barthes bu metinde, Todorov'un *Communications* 8'deki *Les Categories du Récit Littéraire* adlı yazısında yaptığı yanlışı, 15 nolu dipnotta, ad vermeden düzeltir: Todorov, bu düzeyleri *dispositio* ve *inventio* olarak belirler çünkü). Aslında, ortaçağ retorik'inden de önce, kökleri Platon'a ve Aristoteles'e kadar uzanan bir düzey ayrıştırmasından sözedilebiliyor: Örneğin, Platon'un *lexis* (söyleyiş biçimi) ve *logos* (söylenen, söz) ayrımı gibi...

'*Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*'te ise Barthes, üç ayrı betimleme düzeyi ayırt ediyor: 'İşlevler' (*Functions*) Düzeyi, 'Eylemler' (*Actions*) Düzeyi ve 'Anlatma' (*Narration*) Düzeyi. Böylelikle de Barthes, Todorov'un (ve daha sonra da ondan esinlenen Genette'in), Benveniste'den aldığı 'Öykü' (*Histoire*) ve 'Söylem' (*Disco-*

urs) düzeylerinden yola çıkılarak yapılan çözümlemelere de bir alternatif getirmiş oluyor. Bu alternatif arayışının 'Kuram'ın Dilbilgisi mi, yoksa Dilbilim mi olması gerektiği konusundaki anlaşmazlıkla ilgili olduğunu sanıyorum. Todorov ve Genette'in çözümlemeleri, Dilbilim (*Linguistique*) değil, Dilbilgisi (*Grammaire*) kökenli çözümlemelerdir. Dolayısıyla, Barthes'ın üç betimleme düzeyli çözümleme örnekçesi, kendi alanında tekil bir örnekçe olma ayrıcalığını koruyor. Sadece 'tekil' değil, aynı zamanda 'bütünleyici' de: Çünkü bu üç betimleme düzeyi, Barthes'a göre, 'Kendi aralarında giderek artan bir bütünleşme (*un mode d'intégration progressive*) biçimine göre bağlantı' kuruyor: Anlatısal yapıttaki 'işlevler' düzeyi, Propp ve Brémond'un benimsedikleri anlamda; 'eylemler' düzeyi Greimas'ın eyleyenler'i (*actants*) anlamında; 'anlatma' düzeyi ise, Todorov'un 'söylem'i anlamında öteki dizgeleri de kuşatan bir nitelik kazanmış oluyor.

'*Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*'te bazı çeviri ve dizgi yanlışlıklarına değinmeden geçemeyeceğim: Çevirmenlerin '*narration*' karşılığında niçin 'öyküleme'yi seçmediklerini anlamak güç. Sadece s. 19'daki bir dipnotta, 'öyküleme de denebilir'; denmiş. Oysa, 'öyküleme', '*narration*'un karşılığı olarak yerleşmiş bir terimdir. *Homologie*, bir yerde 'eşişlevlilik' bir yerde 'işlevdeşlik', olarak verilmiş. Sayfa 44'ün sondan ikinci satırındaki 'yardım', 'yardımcı' olmalıydı. Aynı sayfada yine alttan 12. satırda 'için' ile 'onun' arasına, 'bile olsa' eklenmeliydi. Ama, bence asıl önemlisi, çevirmenlerin Barthes'ın metnine, özellikle *Communications* 8'deki öteki metinlerle ilişkili olarak açıklayıcı dipnotları koymamış olmaları... Bu o kadar gerekli ki... Örneğin Barthes, Todorov'un anlatı kişilerinin girebilecekleri üç büyük bağıntıya ikişkin temel yüklemleri (*Les prédicates de base*) 'sevgi', 'bildirişim', 'yardım' olarak gösterir. Aslında Barthes yanılmaktadır; çünkü bu 'temel yüklemler' Todorov'da 'istek', 'bildirişim' ve 'katılım'dır. Bir dipnotla, Barthes'ın yanlış anımsadığı belirtilebilirdi, örneğin.

Sanat Yazıları

Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine

'Sanat yapıtlarında yetkin düzeyde bulunan bu yanıltıcı kopyaların örnekleri çoktur. Zeuxis'in resmetmiş olduğu üzümler. Antikite'den bu yana bir sanat şaheseri olarak anılmış ve doğanın öykünülmesinin bir zaferi olarak kabul edilmiştir; çünkü pek çok güvercin bu üzümleri yemeğe gelmişlerdir (...) Genel olarak öykünmeden doğan ve onunla yetinen bir sanatın doğayla yarışamayacağını ve bunun tersinin bir kurtçuğun sürünerek bir fili öykünmesine benzediğini söylememiz gerekir.'

G. W. F. Hegel
(*Aesthetik*, I, s. 71-74'den aktaran N. Bozkurt,
Seçme Metinler, Remzi Kitapevi, 141-142)

'Senatör (Pokokürante):
–O iki tablo, Rafaello'nundur. Birkaç yıl oluyor, salt öğüneyim diye, çok yüksek bir fiyata aldım onları. İtalya'da en güzel şeylerin bunlar olduklarını söylerler, ancak hiç hoşuma gitmiyorlar: Renkler pek karanlık, çehreler gereği kadar değirmi olmayıp iyice ortaya çıkmıyorlar; giysilerin kumaşa benzer hiçbir yanı yok. Tek kelimeyle, ne derlerse desinler, bu tablolarda doğa'nın gerçekbir yansıtılışını göremiyorum. Bir tabloda gerçek doğayı görebildiğimde seveceğim o tabloyu (...) dedi.

Voltaire
(*Kandid ya da İyimserlik Üstüne*,
Çev. Server Tanilli, Say Yayınları, s. 120)

1. Claude Lévi-Strauss, resim sanatı bağlamında sanat yapıtının konumu nedir? sorusunu, sanat yapıtının nesne (Doğa) ile dil arasında, bir ara-konum'da olduğunu belirterek yanıtlar 'Sanat yapıtı', der Lévi-Strauss, 'Doğa'nın tam bir yansılaması olamaz: Modelle yapıt özdeş iseler, Sanatçı Doğa'yı (mekanik biçimde) yeniden-çoğaltmıştır. Bir başka deyişle, üretilen şey, sanat yapıtı değil, bir nesne'dir'.[1] Öte yandan bir sanat yapıtının, bir Dil gibi yapılanması da sözkonusu değildir. Dil, Ferdinand De Saussure'ün belirttiği gibi, 'göstermeye çalıştığı şeylere hiçbir maddi ilişkisi olmayan bir göstergeler sistemi'dir. Gösterdiği şeylerle maddi illişkisi olmayan (De Saussure, bu durumu gösteren'le gösterilen arasındaki ilişkinin 'nedensiz' olduğu biçiminde dile getiriyor) bir şey, sanat yapıtı değil, dilbilimsel bir gösterge olurdu. Böylece doğrudan doğruya şu sonuca varıyor Lévi-Strauss: Sanat yapıtı, ne Doğa'yı yeniden-çoğaltır ne de Dil'i yeniden-çoğaltır!.. Sanat yapıtı, ne bir nesne üretir (ortaya koyar) ne de dilbilimsel bir gösterge!.. Öyleyse sanat yapıtı, nesne (Doğa) ile Dil arasında ara-yerde'dir.

2. Sanat yapıtının Dil ve nesne (Doğa) arasında konumlandırılmasının, sorunun kuramsal düzlemde kavranması bağlamında büyük önemi var. Lévi-Strauss'un bu temellendirmesi, bir yandan Doğalcı (*Natüralist*) sanatın, bir başka deyişle, Doğa'yı yansılayan sanatın (*Mimetik sanat*), niçin sanat olmadığını gösteriyor: Üretilen (çoğaltılan) şey, nesne'dir; sanat yapıtı değil!..

Kuşkusuz, Doğalcı Sanat'ı, nesneyi kopya ettiği, onu yeniden çoğalttığı için sanat saymamak anlaşılabilir bir konumdur. Ama, Sanatın bir Dil olmadığına ilişkin olarak Lévi-Strauss'un öne sürdüğü düşünceleri açımlamak gerekiyor.

Sanatı Dil'in alanı içinde konumlandırmaktan, acaba soyut sanat mı anlaşılmalı? Soyut sanat, Lévi-Strauss için, bir süsleme'dir. Şöyle diyor: 'Soyut resmin bana çekici gelen yönleri var; ama ne

[1] G. Charbonnier, *Conversations With Claude Lévi-Strauss*, Cape Editions, Londra, 1969, s. 108

yapsam, onun süslemeci yönünü aklımdan çıkaramıyorum. Bence sanat yapıtının en önemli özelliği yoktur onda: Semantik (anlambilimsel) bir tür gerçeklik sunmak'.[2]

3. Görülüyor: Lévi-Strauss'un soyut sanata yönelttiği eleştiri, soyut sanatın anlam iletmeyişinden kaynaklanmakta. Soyut sanatın ortaya koyduğu semantik sorun da, tastamam burada beliriyor: Sanat yapıtı, Gerçeklik'le olan bağıntılarını tümüyle koparmış (De Saussure'ün deyişiyle, 'gösterdiği şeylerle maddi ilişkisi olmayan') biçimler ve simgelerle kurulmaz. Gerçeklikle bağıntılarını koparmış bu biçimler ve simgeler, 'kendi başlarına anlamlı ögeler' değillerdir çünkü... Bu açıdan bakıldığında, soyut sanat hem gösterdiği seylerle maddi ilişkisi bulunmayan (De Saussure'ün deyimiyle, 'nedensiz') hem de saymaca (verili ve herkesin onaylayıp kabul ettiği) olmayan bir gösterge (?) üretmiş olmaktadır. Öyleyse, burada Lévi-Strauss'un söylediğini bir kez daha yineleyebiliriz: Soyut sanat, semantik (anlambilimsel) bir gerçeklik sunmaz bize. Ya da şöyle: Soyut sanat, hem bir dilbilimsel gösterge gibidir (gösterdiği şeyle maddi ilişkisi olmaması açısından: Kısaca, *nedensiz*'dir) hem de ilişkinin, verili ve herkesçe bilinen bir ilişki olmaması açısından: Kısaca, *saymaca değil*'dir). Dolayısıyla, soyut sanat, tastamam bir dilbilimsel gösterge üretmiyor.

Lévi-Strauss, sanat yapıtlarında semantik işlevin (anlam iletme işlevinin) azalmasının (i) bireyselleşmenin arttığı ve (ii) yansılamanın (mimesis'in; taklidin) anlamın yerini aldığı durumlarda ortaya çıktığını söylemektedir. 'Bireyselleşmede, diyor Lévi-Strauss, 'dilegetirme işlevi, semantik işlevi geride bırakır'. Somut müzik ya da soyut resim gibi aşırı durumlarda, yapıtın tümü, Lévi-Strauss gibi söylersek, 'herhangi bir semantik kuralın dışında, gerçekleşir. 'Bir anlam sözkonusuysa', diyor Lévi-Strauss, 'bu, raslantısaldır'

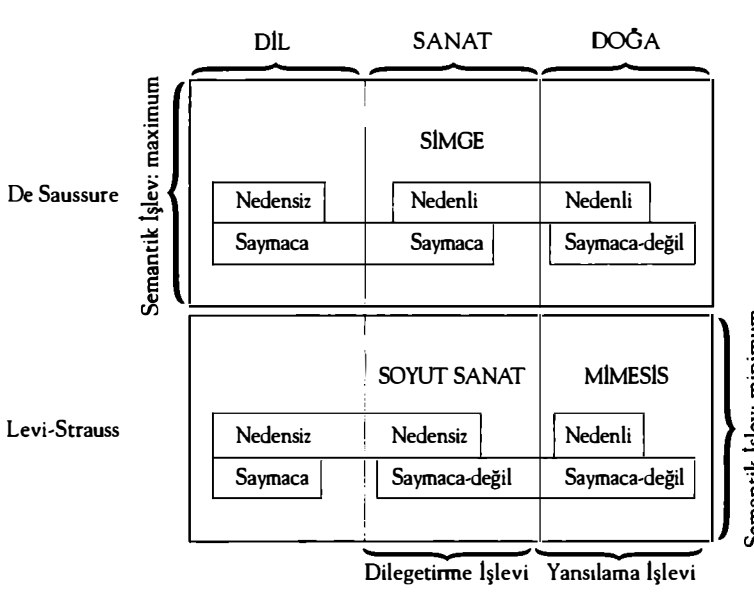
Dil'de ve (dolayısıyla) sanatta bir ögenin, belli bir semantik değeri vardır. Başka bir deyişle, bir dizgedeki ayırdedilebilir birimleri

[2] *a.g.y.*, s. 100

bağlayarak (ilişkilendirerek) bir semantik düzlem kurabiliriz. Lévi-Strauss, salt yansılamanın (mimesis; taklit) hiçbir anlam iletmediğini (*non-semantic*) belirtir: Çünkü, bir nesnenin ya da kavramın temsili (*representation*), o nesnenin (ya da kavramın) kendisi olacaktır. Yansılamada, o nesnenin ya da kavramın başka birimlerle kodlanması sözkonusu değildir. Bunun gibi, salt dilegetirme de (*expression*) hiç bir anlam iletmez (soyut sanatta olduğu gibi)... Yani, salt dilegetirme, tıpkı salt yansılama gibi, anlam iletmez. Burada da, gösteren'in başka birimlerle kodlanması sözkonusu olmuyor. James Boon, salt dilegetirmenin anlam iletmeyişini şöyle anlatıyor: 'Kod'la kodlanan arasında bazı içsel ilişkiler (sanatta bir ölçüde duyumlanabilir bir ilişki olsa da) zorunlu ya da mümkün olduğu için değil, ama herhangi bir anlamın ortaya çıkabilmesi için değişik düzlemdeki çoğul gösterge dizgeleri (ses-imgeleri, grafik, kavramlar) üzerinde önceden toplumsal olarak bir uzlaşıma varılmış olmak gerekir. Salt dilegetirmeyle, böyle bir uzlaşım (saymaca bir ilişki) kurulmuş olmaz'.[3] Öyleyse, sanatta anlam iletme, nesneyi yeniden-çoğaltma (mimetik sanat) ile rastlantı (soyut sanat) arasındadır. Bu alan da, De Saussure'ün simge alanı'dır. Yani, simge soyut sanat gibi, Dil'le nesne (Doğa) arasında yeralır; ama önemli bir ayırımla: Simge, nedenli olduğu için nesneye (Doğa'ya), soyut sanat nedensiz olduğu için Dil'e; yine simge, saymaca olduğu için Dil'e, soyut sanat saymaca olmadığı için nesneye (Doğa'ya) yakındır.

4. Bu açıklamalardan Lévi-Strauss'un, sanatı, De Saussure'ün simge alanı olarak (Dil'le Doğa arasında) belirlediği bölgede konumlandırdığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, Lévi-Strauss'ta Dil ve nesne, mimesis'le süsleme arasında konumlandırılan sanat, De Saussure'ün Simge alanı ile örtüşür.

[3] James Boon, *From Symbolism to Structuralism*, Basil Blackwell, Oxford, 1972, s. 84



Görülüyor ki, Lévi-Srauss, burada: Doğa, Dil ve Sanat, ya da başka türlü söylersek: Doğal, uzlaşımsal (*conventionnel*) ve sanatsal (*artistique*) imler arasındaki bağıntılardan kurulan bir strüktürü betimlemiş oluyor. Bir formel strüktür koyuyor ortaya.

Bu strüktüre bir felsefi temellendirme yapılabilir mi? Şimdi kısaca bunu irdeleyelim.

5. Varsayalım ki, artistik imlerin ontolojik alanını belirleyip sınırlarını çizebilmek için, Lévi-Strauss'un başvurduğu işlem, bir fenomenolojik indirgeme olsun. Unutmayalım, bu sadece bir varsayımdır.

Bu varsayım doğruysa, bu indirgeme, yani, Doğa'yı ve Dil'i 'paranteze alma', bizi strüktür düzleminde bırakmayacak, strüktürün bilgisini temellendirecek, ya da strüktürün anlamını onu oluşturan bağıntıları aşan, transandantal bir temele oturacaktır. Oysa Lévi-Strauss'un yaptığı işlem, aslında bağıntıları yeniden-tanımlayarak gerçekleştirilen bir dönüştürmedir. Uygulanan işlem bizi, strüktürü temellendirmeye götürmediğine göre, fenomenolojik bağlamda bir

'paranteze alma' işlemi olamaz. Başka türlü söylersek, Levi-Strauss'un yukarıda dilegetirdiğimiz işlevi, sanatsal/artistik im'i kuran strüktürü, bağıntılar ağını ortaya çıkarmaktadır. Yoksa, bu strüktürü semantik düzlemde temellendirecek bir transandantal özne'yi değil!.. Ricoeur'ün, Lévi-Strauss'un strüktüralizmini nitelemek için kullandığı şu deyiş, bu bağlamda tastamam geçerli: Strüktüralizm, yani transandantal öznesi olmayan bir Kant'çılık!..

Özetle söylemeli: Lévi-Strauss için bir temellendirme sorunu yoktur; bir strüktür ve onun dönüşümleri vardır. Bağıntıların nasıl dizildiklerine, düzenlendiklerine bakar o, anlamın nasıl üretildiğine, strüktürün bilgisinin hangisi derin düzlemde doğrulanabilir olduğuna değil!.. Kendi de söyler bunu: 'Benim yöntemim' der, 'bir sözcükle karakterize edebilir: Semantiğe karşı sentaksın seçilmesi...' (*'Je characterise un mot la methode: c'est un choix la syntaxe contre la semantique'*).

Söylemek bile fazla: Lévi-Strauss için anlam, her zaman ikincil ve indirgenebilir bir fenomendir. Dolayısıyla, Lévi-Strauss önceliği strüktüre, yani indirgenemez olana verir.

Bu açıdan bakılırsa Lévi-Strauss'un dizgesinin, bir felsefi temellendirmeye açık olmayan bir dizge olarak kurulmuş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yukarıdaki analizde de görüldüğü gibi strüktürü betimlemek, ögeler arasındaki bağıntıları göstermek yetecektir. Daha derin bir düzlem, bir felsefi düzlem içermez Lévi-Strauss'un dizgesi. Öyleyse bir temellendirme de yapılamaz.

Doğu ve Batı Sanatlarında Gelenek Sorunu

1. Sanatta Gelenek sorunu ve bu sorunun temeli olan dönüşüm sürecinin bütünlüğünü ortaya koyacak dizgeleştirme, öncelikle soyut ve anlıksal (zihinsel) bir 'yeniden-üretim' sorunudur. Batı sanatının ikonografik çözümlemesi, resim alanında simgesel (*symbolique*) olandan temsilî (*representative*) olana doğru dönüşümü gösteren bir şema sunar ve şemanın hangi somut tarihsel koşullarla belirlendiğini ortaya çıkarmak ise, elbette, ikonografik çözümlemeden farklı, soyut ve anlıksal bir dizgeleştirmeyi öngörür.

Demek ki bu dizgeleştirme, figürle simge arasındaki ilişkinin bulgulanması anlamına gelmiyor. (Bu bulgulama, ikonografinin alanına girer). Dizgeleştirme, figürle simge arasındaki saymaca (*conventionnel*) ilişkiyi, ya da Panofsky'nin deyişiyle, 'belirli tarihsel koşullarda belirli temaların ya da kavramların nesneler ve olaylarla ifadelendirilmiş biçimi'ni çıkış noktası olarak ele alan ikonografik çözümlemeden öte bir temellendirme demektir.

Panofsky'ye göre ikonografi, bir çözümleme yöntemi. Oysa, somut bir kültür verisi olarak resmin anlıksal ve soyut 'yeniden-üretim'i, ikonografiden bütünüyle farklı bir yöntemi gerektiriyor. Bu yönteme Panofsky, 'ikonolojik yorumlama yöntemi' adını veriyor. Ona göre, 'ikonografi, salt betimsel (*descriptif*), çoğu kez de, istatistik bir yöntem ya da yaklaşımdır. Dolayısıyla, nasıl etnoloji insan ırklarının betimlenmesi ve sınıflandırılması ise, ikonografi de imgelerin betimlenmesi ve sınıflandırılmasıdır; sınırlıdır, ve belirli temaların hangi belirli motiflerle nerede ve nasıl görselleştirildiği konu-

sunda bizi aydınlatan ikincil bir incelemedir. Bize, sözgelimi, İsa'nın nerede ve nasıl dört çiviyle, nerede ve nasıl üç çiviyle çarmıha gerildiğini bildirir. Buna karşılık ikonoloji, belirli tema'ların ve kavramların nesneler ve olaylarla anlatılışı değil, insan anlığının (zihnirtin) temel yönsemelerinin, değişik tarihsel koşullarda belirli tema'lar ve kavramlarla anlatılışıdır.[1] Görülüyor: İkonografik çözümleme yönteminde kavramlar ve tema'lar birer amaç, ikonolojik yorumlama yönteminde ise birer araç'tırlar. Birincisinde, kavramların ve tema'ların nesneler ve olaylarla nasıl dilegetirildikleri araştırılırken, ikincisinde insan anlığının temel yönsemelerinin kavramlar ve tema'larla nasıl dilegetirildiklerine bakılmaktadır.

Kavramların birer araç niteliği kazanması 'somutun anlıksal ve soyut olarak yeniden-üretilmesi' demek olan dizgeleştirmenin bir gereği. Bu dizgeleştirme, kavramlar ve temalar aracılığıyla ve yaşanan değişik tarihsel koşullarının özgüllüğü içinde siyasal, dinsel ve felsefi düşüncelerin kısaca, 'ideoloji'nin, (ya da, Panofsky'nin deyişiyle, 'kültürel semptomlar'ın) ulaştığı bütünlüğün kavranması demektir. Panofsky'ye göre, ancak bu bütünlüğün kavranmasıyla sanat yapıtının 'içsel anlam'ı (*intrinsic meaning*) bulgulanmış olacaktır. Sanatçı, yapıtının taşıdığı içsel anlam'ın bilincinde olmayabilir (Panofsky, 'içsel anlam'ın, sanatçının bilinçli olarak amaçladığı anlamdan kesinlikle farklı olabileceğine dikkati çekiyor); bu düşünce, yapıların dışsal benzeşimlerde değil, içsel eşişlevlerde (*internal homology*) aranması gerektiği konusunda Lévi-Strauss'un öne sürdüğü görüşlerin bir türevi gibidir.

Simgeyle figür arasında saymaca (*conventionnel*) ilişkide –ki bu, dilbilimsel (*linguistique*) bir ilişkidir– anlam, dışsal bir olgu niteliğiyle kavranır. De Saussure'ün dediği gibi, simgenin özelliği, onun hiç bir zaman bütünüyle 'keyfî' olmamasıdır: 'Simge, boş değildir; gösteren ile gösterilen arasında (burada, simge ile figür arasında) doğal bir bağ izine rastlanır: 'Haç' figürünün Hıristiyanlığın; 'terazi' figü-

(1) Ervin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Londra, 1970, s. 51-67

rünün Adaletin simgesi olması gibi'.[2] Batı Hıristiyan sanatında dinsel tasvirler, bu anlamda, bütünüyle saymaca bir özellik taşırlar: Belirli *kavramlar* (Tanrısallık, Erdemlilik, vb.) ya da *temalar* (İsa'nın göğe çıkışı, vb.) aracılığıyla görselleştirilmişlerdir. Rönesans sanatına gelinceye kadar Batı Hıristiyan sanatı, 'saymaca anlam' düzeyinde, Simgesel bir sanat olarak kalır.

Yukarıda sözünü ettiğim, Simgesel olandan Temsilî olana doğru dönüşüm, Batı Hıristiyan sanatında 'saymaca anlam'dan 'içsel anlam'a doğru bir dönüşümü imler. Genel olarak toplumsal, siyasal ve felsefi yaşamı son kertede belirleyen maddi yaşamın üretim tarzı değişikliğe uğramış, yeni ve daha ileri üretim ilişkileri ortaya çıkmıştır. Feodal üretim tarzının, yerini, Kapitalist üretim tarzına bırakmasıyla değişen tarihsel koşulların biçimlendirdiği insan tipi (Birey) ve topluluk tipi (Ulus), bu değişmenin özgüllüğüne dayalı anlıksal yapıları oluşturmaya başlamıştır. Bu dönüşüm, Batı Hıristiyan sanatında Gerçekçilik'i temellendirir. Saymaca anlamdan içsel anlama, Simgesel olandan Temsilî olana doğru dönüşümün Gerçekçilik ile olan bağlantısını Herbert Read'in verdiği şu örnekte bulabiliriz: 'Vincenzo Foppa'nın National Gallery'de bulunan (...) resmini ele alalım. Meryem çok asil ve ağırbaşlı ideal bir kadın olarak canlandırılıyor; krallar hürmet, yiğitlik ve kahramanlık örneğidirler; seyis ve uşaklar bile kendilerine göre sevimli veya asildirler. Şimdi, Flaman okulunun aynı konuyu nasıl ele aldığını görelim: National Gallery'de Mabuse'nin tanınmış altar resminde lükse düşkün bir devrin aradığı bütün zenginlik ve taşkınlık vardır. Fakat buna rağmen Meryem, artık ideal bir tip olmaktan çıkıp bir Flaman ev kadını halini almıştır; krallar asildir; fakat modelden çalışıldığını gösteren hatlarda gündelik hayat kayguları görülür; mukaddes grubun üzerinde tapınan melekler uçuşurken aşağıda tam önde, döşeme kırığı ve birisi bir kemik dişleyen iki köpek görülür'.[3]

[2] Berke Vardar, *Ferdinand de Saussure ve Dilbilim Kavramları*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul, 1971, s. 66

[3] Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, s. 69

Söylemek bile fazla belki: Sözgelimi Meryem, Feodal Batı Ortaçağı'nın dinsel tasvirlerinde Erdemliliğin *simgesi* iken, değişen tarihsel koşullarla birlikte, erdemli bir kadını (bir Flaman kadınını) *temsil etmeye* başlamıştır. Batı Hıristiyan sanatında resmin 'içsel anlamı' temsilî düzlemde temellenir. Batı resminde Geleneğin yapısı, ancak, bu ilişkilerin bütünlüğüyle açıklanabilir.

2. Doğu sanatında ise bu doğrultuda bir dönüşüm görülmüyor. Doğu sanatında Simgesel olanla Temsilî olan, tarihsel koşullar gereği bir süreçte birbirini izlemezler. Simgesel olanla Temsilî olan arasında bir *diakroni*'den söz edilemez. Tersine belirli bir tarihsel kesitte, birbirinden bağımsız olarak bir arada bulunurlar (*senkroniktirler*) Doğu sanatında, çok daha dikkat çekici ve kendine özgü bir dönüşüm görülür: Burada simge ile figür arasındaki ikonografik ilişki, Batı sanatında olduğu gibi, önceden belirlenmiş ve saymaca bir ilişki değildir. Bir figür, bir toplumdan öteki topluma, salt kompozisyon açısından belirli üsluplaştırma farklarıyla, öncekinden bütünüyle ayrılan bir başka düşünceyi simgelemek üzere, aktarılır. Sözgelimi, 'Boğa'yla Döğüşen Arslan' figürünü ele alalım. Willy Hartner ve Richard Ettinghausen, bu figürün 3000 yıllık geçmişi süresince, bir toplumdan ötekine, değişik simgesel anlamlar kazanarak geçtiğini belirtirler;[4] ilk Pers, Elam ve Mezopotamya uygarlıklarında Boğa'yla Döğüşen Arslan figürünün, yılın dönemlerini belirten *gökbilimsel bir simge* olduğunu; milattan sonra XII. yüzyıl Anadolu'sunda, Diyarbakır'daki Ulu Camiin girişinde görülen bu figürün, bu kez Selçuklu Imparatorluğu'ndaki feodal beyler arasındaki mücadeleleri belirten *siyasal/askeri bir simge* niteliği kazandığını; ve sonunda XVIII. yüzyıla ait bir resim-yazıda ise aynı figürün *dinsel bir simge* olarak ortaya çıktığını gösterirler. Doğu sanatında Simgenin, Batı'da olduğu gibi, belirli bir tarihsel dönemde işlevini yerine getirdikten sonra ortadan kaybolması, Geleneğin yapısının temellendirilmesi açısından

(4) W. Hartner, R. Ettinghausen, The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol, *Oriens* Dergisi, cilt 17, 1964.

büyük önem taşır. Figür, birbirinden değişik (simgesel) bağlamlarda süregider; sonunda simgesel bağlamdan da sıyrılıp salt artistik bir biçim olarak *süsleme* niteliği kazanır. Marshall G. S. Hodgson'un dediği gibi, simgesel figürler, 'tarihin gelişimi içinde yaşar ve değişirler; bir bağlamdan ötekine kayar, değişik amaçlar için kullanılabilirler'.[5] Burada, Hodgson'un simgesel figürün bağlam değiştirmesini, Doğu sanatı açısından ele aldığını unutmamak gerekir.

Doğu sanatında Temsilî resim (örneğin, minyatür), Batılı anlamda temsilî resim değildir; 'insan anlığının temel yönsemelerini' *kavram*lar ve *tema*larla, görsel olarak dilegetirmekten yoksundur. Doğu sanatında minyatürün temel özelliği onun kavramsal değil, anıtsal oluşudur. Simgesel Doğu resminde olduğu gibi Temsilî Doğu resminde de içsel anlamdan yoksunluk, Gelenek açısından ister istemez içerikten çok, biçim sorunlarını öne çıkarır. Doğu sanatında Geleneğin yapısı, içeriğe bağlı bir dönüşümde değil, ama kompozisyon ve üsluplaştırma gibi biçime bağlı bir dönüşümde aranmalıdır: Öyleyse, şunu kesinleyebiliriz: Doğu sanatının ikonografisi olabilir, ama ikonolojisi olamaz![6]

(5) G. S. Hodgson, Islam and Image, *History of Religions*, III, 1964.

(6) Bu yazı üzerine Bedreddin Cömert bir eleştiri yayınladı ve benim Panofsky'ye dayanarak öne sürdüğüm bazı savları eleştirdi. Cömert şöyle dedi: 'Panofsky, bir yapıtın bilimsel araştırma yöntemleriyle gerçek bir yorumunu yapmak anlamına gelen ikonolojiye varabilmek için, ön-ikonografik betimleme ve ikonografik çözümleme evrelerini hem gerekli hem de ikonolojiyle içiçe görmüştür. Böyle bir anlayışa karşı çıkan görüşler de vardır. Ama şu gerçek ki, Panofsky bir resim yapıtının tam olarak algılanıp tadılabilmesi için, bu üç evre'nin 'doğru' bir biçimde aşılmasını şart koşar ve ön-ikonografiye 'betimleme', ikonografiye 'çözümleme' dedikten sonra sezgi gücünü de gerektiren, birleştirici bir işlem olan ikonolojiye 'yorum'

adını verir. Amaç, ikonolojidir. Yapıtın tüm verilerin ışığında yorumudur; bunun için de ön-ikonografi denilen betimleyici bir evreyle, ikonografi denilen çözümleyici bir evre gereklidir. (...) Eğer bir ürün sanatsal nitelikte bir yapıtsa, ikonolojik yorumu kesinlikle vardır, yoksa ne sanatın tarihinden en de eleştiriden söz edilebilir. Örneğin, Canaletto'nun Venedik manzaralarının ön-ikonografik betimlemesi vardır, ikonografisi yoktur; fakat ikonolojik yoromu mutlaka olmak zorundadır. El Greco'nun *Laocoon* tablosunun hem ön-ikonografik betimlemesi hem ikonografik çözümlemesi hem de ikonolojik yorumu yapılmak gerekir; çünkü ikonolojik yorum Panofsky'ye göre, ikonografik çözümleme yapılmadan gerçekleştirilemez, yani çözümleme yapılmadan bireşime varılamaz.' (*Yeni Halkçı*, 21 Ocak 1976)

Cömert'i, bu katkısından dolayı, bir kez daha özlemle anıyorum.

'Görme Biçimleri' ve J. Berger

1. *Görme Biçimleri*'nde John Berger'ın, sanat yapıtının içinde üretildiği toplumsal ve tarihsel koşullarla belirlenmesine ilişkin sınırlı bir sanat sosyolojisi ile *yetinmediği* anlaşılıyor. Bir yanlış anlamayı önlemek için hemen belirteyim: *Görme Biçimleri*'nde başat olan yöntem, elbette, sanat yapıtını nesnel belirlenimleriyle öne çıkaran bir yöntem. 'Berger bununla yetinmiyor' derken, şunu söylemek istiyorum: Sanat yapıtını bir nesne, deyim yerindeyse, *salt* sınıfsal bir nesne olarak konumlandıran *sınırlı* bir sanat sosyolojisi, bu nesneyi alımlayan 'özne'yi, bu öznenin edimini söylem dışı bırakır. Berger özneyi, sanat yapıtı üzerine üretilebilecek bir sosyolojik söylemin kurucu ögelerinden biri olarak görüyor; 'düşündüklerimiz, ya da inandıklarımız, nesneleri görüşümüzü etkiler' diyor. Öyleyse, sanat yapıtını hem tarihsel belirlenimleriyle bir *nesne* hem de bu nesneyi alımlayan bir *özne* olarak kuşatan bir söylem sözkonusu burada. Pierre Bourdieu, sanat yapıtını salt sanıfsal bir nesne olarak kavrayan 'Sanat sosyolojisi,'yerine, 'Algının Sosyolojisi', ya da 'Gözün Sosyolojisi' (*Sociologie de l'oeil*) terimini kullanıyor. John Berger'ın da *Görme Biçimleri*'nde böyle bir söylemi temellendirmeyi amaçladığını sanıyorum. Frederic Jameson'ın Benjamin için kullandığı bir deyimle söylersek, bir tür 'Marksist yorumsamacı' (*hermeneutic*) bir söylemdir bu! Berger, bu söylemin felsefi temellerini açıklıkla belirtiyor: 'Dünyanın bugünkü durumu salt nesnel bir gerçeklik değildir, buna bilinçlilik de katılmıştır'

2. *Görme Biçimleri*, yedi ayrı denemeden oluşuyor. Yedi deneme,

diyorum; Berger, salt resimlerin eklemlenmesine dayanan, yazısız iki bölümün de *okunabilirliğini* savunuyor çünkü. Bir anlamda da bir protestoyu da içeriyor bu yazısız denemeler: Günümüzde resmin 'söylenen sözleri, sözsel yetkeleri doğrulamak için bir alıntı olarak' kullanılmasına karşı çıkıyor Berger.

Berger'a göre 'her imgede bir görme biçimi yatar' Bir imgeyi algılayışımız, 'görme biçimimize' bağlıdır. Görme biçimleri nasıl ya da neye göre değişiyor öyleyse? Berger, ilk olarak perspektifin imgeyi ya da görme biçimini değiştirdiğini belirtiyor. 'Perspektif' diyor, 'bir tek gözü, görünenler dünyasının merkezi yapar'. Başka bir deyişle, nesnelerin kendilerini insana (seyreden Tek'e) görülmek üzere sundukları bir dünyayı betimler perspektif. Bu, anamalcılığın (Kapitalizmin) dünyasıdır. Bu dünyada nesneler salt *görülmek* için değil, *satın alınmak* için de sunarlar kendilerini. 'Mülke ve alışverişe karşı edinilen yeni durumlarla belirlenilen dünyayı görme biçimleri, görsel anlatımlarını' yağlıboyada bulurlar. 'Anamalın toplumsal ilişkilerde yaptığı etkiyi, yağlıboya, resim görüntülerinde yapar' diyor Berger.

3. Perspektif ve yağlıboya, resim sanatında Kapitalizmin belirlenimleri olarak değişik 'görme biçimleri' üretirler. Berger'ın yağlıboya üzerine söyledikleri burada anılmaya değer: 'Yağlıboya resimde nesneler, çoğu kez oldukları gibi gösterilir, gerçekte bunlar, satın alınabilir nesnelerdir' Burada benim çok önemli bulduğum bir ilişkiye de değiniyor: Bir nesneye sahip olmakla, o nesnenin (yağlıboya resimde) görüntüsüne sahip olmak arasındaki benzerliğe! Bu benzerlik, nesnenin *kendisi* ile onun resimdeki *görüntüsü* arasındaki *metafor* (eğretileme) bağıntısını kurar. Resmi satın alansa, nesneyle görüntüsü arasındaki bu bağıntıyı, sanki birbirleriyle yer değişebilirlermiş gibi tasarladığından, bir *metonimi* (düzdeğişmece) olarak kavramaktadır. Tıpkı büyü nesnesi ile, büyülenmek istenen kişi arasındaki bağıntının kavranması gibi!.. Leach'in büyü bağlamında ortaya çıktığını söylediği bu yanılgı (metafor bağıntısının, bir metonimi bağıntısı olarak kavranması), yağlıboya resimde nesneyle onun görüntüsü bağlamında da geçerlidir. Berger pek üzerinde durmuyor ama, resmin özellikle Quattrocento'da, yani Berger'ın yağlıboya ge-

leneğinin başlangıç tarihi olduğunu söylediği 1500 yılından önce, ressamla resmi ısmarlayan kişi arasında yapılan sözleşmelerden de bu yanılgıyı çıkarsamak mümkündür. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* adlı yapıtında bu tür sözleşmelerin metinlerini yayımlamıştır. İlginç olan şudur: Resmi ısmarlayan kişi, sözleşmeye ressamın hangi renk boyayı, hangi kalitede boyayı, nerede kullanması gerektiği konusunda maddeler koydurmaktadır. örneğin Ghirlandaio'nun *L'Adoration des Mages* adlı yapıtını ısmarlayan resim sahibi, bu tabloda açık mavi boyanın 'ons'u 4 florin olanından kullanılması' gerektiğini sözleşmeye koydurmuştur.[1] Burada resmin sahibi görüntüyü nesnenin *kendisiymiş gibi* görüyor kuşkusuz. Belki de, yağlıboya resmin, deyiş yerindeyse *büyü*'sü buradadır. Kuşkusuz, Berger'ın Benjamin'den yola çıkarak belirttiği gibi, yeniden-canlandırma'dan önce, (çevirmen, bu sözcüğü, 'röprodüksiyon' karşılığında kullanıyor) yağlıboya resmin *aura*'sı, onun anlamının biricikliğinde ya da 'biricik olarak söylediğinde'dir. Yeniden-canlandırma ile resim, '*aura*'sını yitirmiş, onun yerini, resmin değişim-değerinin getirdiği yalancı '*aura*' almıştır. Ama şunu da unutmamak gerekiyor: Resimdeki nesnelerle, onları istenilir (arzu edilir) kılan görüntüleri arasındaki bağıntının, tıpkı büyüde olduğu gibi bir metonimi olarak kavranması (yani, görüntünün, nesnenin yerini alması) da *aura*'sı olan bir görme biçimi'dir.

4. Söylemesi bile fazla: Berger'a göre, perspektif ve yağlıboya, resim sanatında Kapitalizmin belirlenimleri olarak ortaya çıkarlar. Berger burada, deyiş yerindeyse, bir tür Kapitalizm fenomenolojisi yapıyor ve bize, Kapitalizmin dönüşmesiyle bu belirlenimlerin de dönüştüğünü söylüyor. Fotoğraf makinasının icadı, perspektifin getirdiği tek bakışaçısı diye bir şeyin bulunmadığını gösterir. Fotoğraf, resmin imgelerinin biricikliğini yok etmiş, resmin anlamını değiştirmiştir. Berger, 'fotoğraf makinası yüzünden, şimdi resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil' diyor.

(1) M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Londra, 1985.

5. *Görme Biçimleri*, sanat tarihinde 'kadın' imgesinin görünme biçimi üzerinde de duruyor. Burada özellikle 'görünme biçimi' deyimini kullanıyorum; çünkü Berger'a göre kadın, kendini bir nesneye, 'özellikle de görsel bir nesneye –seyirlik bir şeye' döndürmektedir. Dolayısıyla erkek-egemen bir toplumda kadın, hiç durmadan 'kendini seyretmek zorunda'dır. 'Her zaman', diyor Berger, 'kadın, kendi imgesiyle birlikte dolaşır'; kendini istenir kılmaya yönelik bir görme biçimi değil, görünme biçimi edinir. Kadının nesneleşmesi bundandır. Berger, nesneyle kadın arasındaki Kapitalist bağıntılara girmiyor. Oysa çok ilginç sonuçlar üretilebilirdi, diye düşünüyorum... Bunun yerine Berger, nü ile çıplaklık arasındaki ayırım üzerine derinleştiriyor söylemini. Ve önemli yerlere varıyor.

Fotoğraf ve Kuram

Roland Barthes'ın, ünlü *Le Photographe*'da Angelo Schwarz ile, fotoğraf üzerine bir konuşması yayımlandı. Schwarz, fotoğrafın bir 'dil' olduğu konusunda yaygın bir kanının bulunduğunu söylüyor, 'bu tanım biraz bulanık bir tanım değil mi?' diye soruyordu. Barthes'in yanıtıysa aşağı yukarı şöyleydi: 'Fotoğrafın bir dil olduğu hem doğru, hem de yanlıştır. Yanlıştır; çünkü fotoğraf imgesi, gerçekliğin analojik bir çoğaltmasıdır; bu yüzden de fotoğraf imgesinde, im sayabileceğimiz herhangi birşey yoktur. (Dil, bir imler dizgesi olduğuna göre, fotoğrafın ürettiği imgede im yoksa, fotoğraf bir dil olamaz, demek istiyor Barthes. H. Y.) Başka bir deyişle, fotoğrafta sözcük ya da harf'e tekabül eden bir eşdeğer yoktur. Doğrudur; çünkü bir fotoğrafın kompozisyonu ve stili, betimlenen gerçeklik ve fotoğrafçının kendisine ilişkin birşeyler söyleyen ikincil bir mesaj gibi işlev görür: İşte bu, yananlam'dır (*connotation*), ki dil'dir. Fotoğraf, her zaman düzanlam (*denotation*) düzleminde gösterdiğinden çok daha farklı birşeylere, yananlam olarak gönderme yapar. Kısaca fotoğraf, stil olarak, salt stil aracılığıyla bir 'dil' olarak kendini gösterir.'

Barthes, fotoğrafın resim gibi bir 'sanat' olamayacağını da belirttiği bu konuşmasında, fotoğrafla resmin farklılığını şöyle temellendiriyordu: 'Fotoğraf, sanatı yansılayabilir, ya da kopya edilebilir. (Sanat, kültürün kodlanmış biçimlerinden biridir.) Sanatı kopya edebilir, ama sanat gibi iyi kopya edemez; çünkü imlem'i, yani, fotoğrafını çektiği obje, o fotoğrafa bakanlar tarafından gerçeklik olarak alımlanır; (bir im olarak değil! H. Y.) Öte yandan, bu objenin

fotoğrafçı tarafından seçildiğini de unutmamak gerekir. Kameranın optik dizgesi, Rönesans'ın getirdiği perspektifin kalıtı olan, olası dizgelerin arasından seçilmiştir. Bütün bunlar, temsil edilen objeyle bağıntılı olarak, ideolojik bir tercihi içerir. Kısaca, fotoğraf, kendini doğal birşey olarak sunan objenin saf ve yalın bir transkripsiyonu olamaz. (...) Ayrıca, mekanik olarak kopya ettiği için de, bir sanat değildir fotoğraf. Dolayısıyla, herhangi bir fotoğraf kuramı, bu zorlu çelişkiden yola çıkmak zorundadır'.[1]

Barthes'ın açıklamaları, bir Fotoğraf Kuramının *postulat*'larını dilegetirme savını değil ama, fotoğrafın kuramsal alanını sınırlayıcı bir yaklaşımı içeriyor. Sınırlayıcı; çünkü Barthes, fotoğrafçının objeye müdahalesinin, ancak o objeyi seçmekle (Barthes'ın deyişiyle: *'ideolojik tercih'*) sınırlı olduğunu belirtiyor. Doğallıkla seçme, salt fotoğraf objesinin ne olacağını değil, onun (objenin) hangi bakışaçısından sunulacağını da içerir. Daha doğrusu, fotoğrafçı zorunlu olarak, obje karşısındaki yerini, konumunu da belirlemek durumundadır. Objeye müdahale, objenin uzamsal konumuna müdahale biçiminde de gerçekleşebilir ayrıca: Fotoğrafçı, örneğin, ışık vb. koşullar gereği, objenin yerini değiştirebilir. Ama bunun ötesinde, objenin gerçeklik olarak alımlanmasını engelleyebilecek bir müdahale, Barthes'a göre, objenin *obje* olarak değil de bir *im* olarak alımlanmasına neden olacaktır. Buysa fotoğrafı, fotoğraf olmaktan çıkaracak, onu, gerçekliğin imlerle kodlanmış dizgelerinden birine (örneğin, resme) dönüştürecektir. Sanırım, Barthes'ın söylemek istediği budur.

Öyle görünüyor ki, Barthes fotoğrafı çekenin objeye müdahalesini kısıtlayarak objenin im'e dönüşmesini önlemenin, fotoğrafın kuramsal sınırlarını çizdiği kanısındadır. Objeyi im'e dönüştürmek, bir kez daha yineleyelim, objeye dışardan müdahaleyle değil, salt objenin seçimiyle ('ideolojik tercih') gerçekleşir. Dolayısıyla, fotoğraf objesi düzanlam olarak Gerçeklik, yananlam olarak da İm'dir. Ya

[1] Le Photographe, Şubat, 1980. Bu konuşmanın İngilizce'si için bkz: *The Grain of the Voice*, Hill and Wang, New York, 1985, s. 353-354

da Lévi-Strauss'un sanat yapıtı için söylediğini fotoğrafa uyarlarsak, fotoğraf, gerçeklikle Dil arasında, ara-konum'dadır, diyebiliriz.

Kuşkusuz, bu görüşün kendi içinde tutarlı olup olmadığını tartışmak gerekiyor. Fotoğrafın Barthes'ın belirlediği bu ara-konum'u, ne kertede *kesin* bir arakonumudur? Fotoğrafçı, objesini seçmek ve ona nereden bakacağını belirlemekle yetinmeyip, daha radikal müdahalelerde bulunmaya kalkarsa, o zaman ne olacaktır? Örneğin fotoğrafçı, objesini (diyelim ki bu obje, bir insandır), kendi dilediği gibi giydirmiş olsun. Giyim, hiç kuşkusuz, kültürün kodlanmış biçimlerinden biridir. Öyleyse objeye, belirli bir giyim stili *empoze* ederek, onun simgeselliği daha da belirginleştirmek ya da vurgulamak isteyemez mi fotoğrafçı? Şahin Kaygun'un portrelerini anımsıyorum burada. Bu tür bir müdahale, objenin Gerçeklik olarak alımlanmasını engellemediği varsayıldığı için mi onaylanabiliyor?

Barthes, bu soruya 'kuşkusuz, evet!' yanıtını verecektir. Diyelim ki, varsayım doğrudur. Ama fotoğrafçılıkta, objeye müdahalenin dışında, başka müdahale tarzları da vardır elbette. Örneğin, fotoğrafçının, verili fotoğraf teknolojisine müdahalesi de sözkonusu olabiliyor. Burada da sınır, gerçeklik duygusu ile belirlenmiş oluyor. Ama asıl sorgulanması gereken, kuşkusuz, verili teknolojinin gerçekliği belirlediği konusundaki saymaca (*conventionnel*) yaklaşım... Bunu gözardı etmemek gerekiyor.

Galiba sorun da burada düğümleniyor. Gerçekten, Fotoğraf Kuramının sınırlarını Barthes'ın önerdiği kesin çizgilerle mi çizmeli? Barthes, sanırım, koyduğu bu kuramsal sınırların *a priori* değil, saymaca olduğunu, birtakım önkabullere bağlı olduğunu düşünmüyor. Bilimle ideoloji arasındaki sınırların kuram-bağımlı olduklarını anlaşılmışken, niçin fotoğrafla resim arasındaki ayırdedici sınır çizgilerinde, bu çizgileri korumada diretelim?

Ayrıca bir de şu var: Niçin bir 'Fotoğraf Kuramı'? Barthes, arabayı atın önüne koşuyor burada: Önce sınırları koyuyor, sonra da bunların bir kuramın (?) sınırları olduğunu söylüyor. Sınırları kuramları belirlemez oysa; tersine, kuramlar sınırları belirler; doğru olan da budur.

Bir Zanaatkâr: Mahmut Cuda

Franz Boas, *Primitive Art* adlı yapıtında, sanatta formel ögeleri incelerken özellikle bir olguyu dikkatimizi çeker: İlkellerin sanat üretiminde teknik virtüosite ile artistik düzey arasında karşılıklı bir bağıntı vardır: 'Kaliforniyalı kızılderili kadınların hasır örmecilikte ya da Pueblo Kızılderilileri'nin çömlek yapımında gösterdikleri büyük ustalık derinlemesine incelenirse görülecektir ki', diyor Boas, 'teknik beceri yetkinliği, artistik faaliyetin gerçekleştirilme sürecinden bağımsızlaşmış değildir.' İlkel sanatçının form ve yüzey örüntülerinde (*pattern*) görülen uyumlu yapılanma, Boas'a göre, teknik bilgi ve beceri olmadan gerçekleştirilemez.[1]

Boas'ın gösterdiği doğrultuda bir karşılıklı bağıntı söz konusuysa bu, bizi şu varsayıma götürecektir: Zenaatkârlık olmadan sanatçı olunamaz! Buna öyle geliyor ki, artistik etkinlik alanlarının tümü için geçerli olan bir bağıntıdır bu. Artistik uğraş alanının tekniklerindeki incelikleri yeterince öğrenmemiş bir sanatçıdan büyük yapıtlar beklenebilir mi? Doğrusu hiç sanmıyorum. Kuşkusuz, burada söz konusu edilen, benzetme ustalığı, ya da kaba yansılamacı (*mimetik*) yaklaşım değildir. Herkes bilir ki, Michelangelo, Mantegna, Raffeallo insan bedeninin doğal formuyla dilediklerince oynamışlardır; Giotto'nun figürlerinin doğal gerçekilğe uydukları da söyle-

(1) F. Boas, *Primitive Art*, Dover Publications Inc., New York, 1955. s. 16-22

nemez. Öyleyse şu saptamayı yapabiliriz sanıyorum: Form'un bilgisi olmadan, form'u yeniden-üretebilme olanağı yok! Artistik alanda ise formun bilgisi, tekniğe ilişkin pratik bilgi ve beceriden ayrı düşünülemez.

Mahmut Cuda, çağdaş Türk resminde teknik bilgi ve becerisini form anlayışına en açık ve en etkin biçimde geçirmiş ressamlarımızdan biri. Bir zenaatkâr Mahmut Cuda; –gerçek anlamda bir zenaatkâr!.. Şöyle de diyebiliriz: Mahmut Cuda, sınırlı bir nesneler evreninde, sürekli olarak sınırsız yüzey örüntüleri kurmaya çalışıyor. Sınırlı nesnelerle sınırsız örüntüler kurmak! İşte Mahmut Cuda'nın zenaatkâr sanatçılığı... Bir kilim ustasının bir ya da birkaç motifi kullanarak gerçekleştirdiği örüntülerde yeni anlam düzeyleri üretebilmesi gibi, Mahmut Cuda da özellikle son natürmortlarında, sayıca çok sınırlı nesnelerle değişik yüzey örüntüleri kurmakta direniyor.

Niye natürmort? Cuda 'adım natürmortçuya çıktı. Çıkar ya, en çok işlediğim konudur. Peyzajla portre az' diyor, ama niçin natürmort yaptığını açıklamıyor. Öyleyse biz soralım bu soruyu: Niçin natürmort? Bana kalırsa Cuda, natürmortun nesnelerine (portakallara, çiçeklere vb.) birer *nesne* olarak değil, birer *motif* olarak bakıyor. Bir kilimdeki örneğin, stilize edilmiş motifler örüntüsü, Cuda'nın natürmortlarında stilize edilmemiş nesneler örüntüsüne tekabül ediyor. Nesneler, Cuda'nın natürmortlarında birer motif simgeselliği kazanıyor. Cuda bu simgeselliği, natürmortun düzenlemesine alışılmadık nesneler yerleştirerek vurguluyor: Bir gönye, bir taşbebek, bir oyuncak eşek! Bu nesneler, klasik natürmort nesnelerinin (çiçeklerin, meyvelerin vb.) de simgesel bağlamda kavranması için yol gösteriyor.

Teknik beceri/teknik virtüosite, dedik. Cuda'nın natürmortta direnmesi bundan. Sürekli olarak aynı sözcüklerle aynı kalıplar içinde yeni anlam olasılıkları araştıran bir şair gibi davranıyor da denebilir. Ahmet Hâşim gibi örneğin... Cuda'ya niçin natürmort diye sormak, aslında Hâşim'e niçin *gül*, *karanfil* ve *akşam* diye sormak gibi... Cuda, simgeciliği Haşim'in yolundan giderek, 'teksif'

yoluyla gerçekleştiriyor: Somut'ta soyut olanı, nesnede im'i araştırıyor. Bu da, değişmeyen nesnelerle değişik yüzey örüntüleri kurmaya götürüyor onu. Teknik virtüosite, derken söylemek istediğim, bu...

Cuda'nın teknik virtüositesini somutta görmek isteyenler, onun, alfabe çalışmasını incelemelidirler. Bu çalışmada bir zenaatkârın, büyük bir incelikler ustasının dünyayı '*bir özge temâşâ*' ile seyreden, kendi halinde bir fütüvvet erinin sabır ve titizlik dehâsı, öylesine apaçık görünüyor ki...

(1980)

Neşet Günal'ın Resimleri Üzerine Notlar

Georges Charbonnier ile yaptığı ünlü konuşmalar dizisinde Lévi-Strauss, sanat yapıtının ontolojik konumunu, 'sanat yapıtı Dil ile Doğa arasında ara yerdedir' diye belirliyor.[1] Gerçekten de Doğa'yı yansıladığı, Doğa'yı çoğalttığı ölçüde nesneye yaklaşan sanat yapıtı, Doğa'dan koptuğu ölçüde de Dil'e yaklaşır. Bu, Doğalcılık (Natüralizm) sanat yapıtını nesneye ne kertede yaklaştırıyorsa, soyut sanat da yapıtı Dil'e o kertede yaklaştırıyor anlamına gelir gibi görünüyor. Ama, öyle değil! Sanat yapıtı, ne nesnenin kendisidir, diyor Lévi-Strauss, 'ne de gönderme yaptığı nesneyle saymaca olmanın ötesinde hiçbir bağıntısı olmayan bir şey...'

Bu, bize sanat yapıtını sanat yapıtı olmayandan ayırdetme bağlamında kesin bir ölçüt sağlamalıdır. Çünkü, Voltaire'nin *Candide*'indeki senatör Pococurante gibi, Doğa'yı birebir yansılayan kaba bir Doğalcılığı resmin anlam iletmesi için biricik ölçüt sayanlar kadar, resmin Doğa'dan bütünüyle koptuğu ölçüde anlam iletebildiğini savunanlar da vardır. Bu tavır, sanat yapıtını ya Doğa'dan bütün bütüne koptuğu ya da bütün bütüne Doğayı yansıladığı bir ontolojik konumda görmek demek oluyor. Lévi-Strauss'un karşı çıktığı tavır, bu tavırdır...

[1] Bkz. Bu kitapta, 'Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine' başlıklı yazımız. Günal'ın, alıntılanan düşünceleri için Sezer Tansuğ'un, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*'ndan (Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975) yararlanılmıştır.

Neşet Günal, Akademi'de resim öğrenmeye başladığı yıllarda doğanın en büyük öğretici olduğu formülünden yola çıktıklarını belirtir ve şöyle der: 'Bu, bizi Doğayı taklid yolu ile resim öğrenmeye götürdü. Doğayla bilinçli bir ilişki kurmadım. Doğanın gerçeği ile resmin gerçeği arasındaki ayrımı sonraları anlamaya başladım.'

Günal'ın, Léopold Lévy'den öğrendiği 'Doğayı taklid et, yeter!' ilkesinden yola çıkarak resme başladığını biliyoruz. Kaba bir Doğalcılık genç Neşet Günal'ı, nesne ürettiğinin ve sanat yapıtı üretmediğinin bilincine vardırmıştır. Ama bu durum Günal'da soyuta doğru bir açılımı da getirmemiştir. Oysa, Günal kuşağı Türk resminde görülen eğilim, Ressamların genellikle Doğa'yı yansılamayla işe başladıkları; ama, ortaya koydukları yapıtın, Doğanın dönüştürülmemiş bir uzanımdan başka birşey olmadığını anladıktan sonra, soyut resme yöneldikleridir. Sanki soyutla Doğalcı figüratif resim arasında, ara yerde bir 'resimsel alan' yokmuş gibi davranılmış, soyut resimle Doğalcı figüratif resim, birbirini dıştalayan karşıtlık biçiminde konulmuştur. (Bunda, kuşkusuz, Worringer türünden idealist sanat düşünürlerinin büyük payı var. Gelgelelim, Batı resmini bu tür ikili karşıtlık bağlamı içinde görmek gibi bir mistifikasyon, sorunun özelde Türkiye'ye aktarılışı ile ilgilidir. Yoksa, Batı'da İdealist sanat tarihi geleneğinin dışında, resmin ontolojik konumunu bu iki karşıtlık bağlamında görmeyenler de vardır.)

Günal, kendi kuşağının resim anlayışında görülen bu mistifikasyonun tuzağına düşmemiş ender ressamlarımızdan biri. Resmin bir anlatım sorunu olduğu ilkesi (bu ilke tartışma götürse bile!), biçime ilişkin problemleri ikincil problemler durumuna getirmez. Günal biliyor bunu ve söylüyor: 'Resim sanatının bir anlatım sanatı olduğu temel ilkesinden hareket ederken amaçladığım anlatımın biçim zorunluğunu da beraber getireceğini, anlatımın somut niteliğinin ancak biçim yolu ile belirlenebileceğini bildiğimi söylemek isterim.' Ama biçim sorunu nasıl çözümlenecektir? Ne soyut ne doğalcı olmanın formel çözümü, stilizasyondan mı geçiyor? Günal'ın bu soruya verdiği yanıt, bana öyle geliyor ki, daha çok Dali'nin, bir kertede de Léger'nin yanıtıdır. Dali, düşlemi deforme ediyordu; Günal nesnel

Dünyayı deforme ediyor. Deformasyon, Günal'da gizli bir deformasyondur; kendini açıkça belli etmez ve bir stil (üslûp) sorunu değil, bir kompozisyon sorunu olarak görselleşir. 'Toprak Adamları' dizisinden bir resmi alalım: Elinde yabasıyla bir toprak insanı, ayakta durmakta, ağaç kovuğu ile desteklenerek derme çatma bir çadıra benzetilmiş örtünün altında, biri hamakta. biri yerde, iki çocuğa bakmaktadır. Çocukların üzerinde çadır görevi gören örtünün biçimi, Dali'nin düşlemsel bir uzamda, sıcaktan gevşemiş saatlerine benzer. Günal'daki hünerli, sanki yokmuş gibi görünen deformasyon, belli ki, gönderme yapılan nesnelerle ilgili: Resim, Düşlem'i değil, Gerçekliği temsil etsin istiyor Neşet Günal! Ama resim yapısı, nesneler farklı bile olsa, Dali'nin resminin yapısıdır. Altında biri iri karınlı ve oturan, öteki yatmış iki küçük çocuğun bulunduğu korkuluk, hem gövdesi, hem de üzerindeki kumaşı ile neredeyse düşlemselin sınırlarını zorlar; sanki Günal, bu resminden sonra düşlemsel, Dali'sel resimler yapacakmış gibi bir izlenim bırakır. (Günal'ın resminde örtüler ya da kumaşların, ikonografik ögeler olduğunu, bu arada, belirtmek gerek).

Günal'ın resminde insanların, zaman zaman, bir fotoğraf makinası önünde poz verirmiş gibi istiflenmiş olmaları da dikkati çekiyor. Bu resimlerde insan figürleri, doğrudan ressama bakmaktadırlar. Ressam figürlerin *baktığı yerde* duruyor. Ama sadece ressam mı? Seyirciler de bu dural (*statik*) çerçeve içinde onların baktıkları yerde değil mi? Dolayısıyla, ressamla seyirci, resmin dışında, eşzamanlı olarak birbirlerinin yerini alması olanaksız bir dizge oluştururken; ardzamanlı (*diakronik*) olarak birbirlerinin yerini alabilen bir dizgeye dönüşüyorlar. Seyircinin ya da ressamın, aradaki uzaklıktan ötürü, resimdeki figürlerle yer değiştirebilen, *metonimik* ögeler olarak bir dizge oluşturmaları olanaksız. Ressamla seyirci ardzamanlı olarak yer değiştirebilirler, ama her iki durumda da insan figürleriyle karşı kaşıyadırlar. Bu karşıtlıktan nereye gidilebilir? Resmin durallığı, bize karşıtlığın aşılmaz olduğunu imliyor. Seyirciyle insan figürleri arasındaki karşıtlık ('karşı karşıya'lık) figürlerin, cepheden, âdetâ poz verircesine istiflenmelerini gerektiriyor. Kompozisyona ilişkin bu gereklilik ise, resmi dural kılıyor.

Bana öyle geliyor ki, Günal insan figürlerinin durallığını, giysilerin (metaların) devingenliğiyle 'örtmek' istemiş olmalıdır. Çünkü, çorak doğa ve yoksul insan dışında, Günal'ın bütün resimlerinde görselleştiriler tek meta, kumaştır. Bazı resimlerde ayakkabı, tencere vb. gibi ilineksel (arızi) ögeler de bulunabilir. Ama kumaş, Günal'ın hemen hemen bütün resimlerinde vardır ve kendine özgü bir devinimi imler (Yukarıda kumaşın ikonografisi derken, kastettiğim buydu). Resim, Günal'da (*dural*) insanla (*devingen*) meta arasındaki karşıtlık üzerinde temellenir. Asıl ilginç, bir anlamda da yadırgatıcı olan, bu temellenmenin alanı olarak, kırsal'ın seçilmiş olmasıdır. Neşet Günal resminde dural/devingen; insan/meta; kır/kent sorunsallarının birbirine nasıl eklemlendiği ise, ayrı bir araştırma konusudur.

Türk Resminde Düşünce Geleneği ve Nuri İyem

Resim sanatının tarihini, betimleyici düzlemde, Soyut'la Figür arasındaki ikiliğe (buna, dilerseniz, stilizasyon ile mimesis arasındaki ikilik de diyebilirsiniz) dayanılarak belirleme yönsemesi ağır basar. Bu betimleyici tarih, soyutla somut arasında, çevrimsel (*cyclique*) bir tarih olarak sunulur bize. Belirli dönemlerde bu stillerden biri ya da ötekinin, nesnenin görselleştirilmesini belirlediği söylenir. Böylece, soyut'la figür, nesnenin görünümü ile onun form'u (kavramı, *idea*'sı) arasında bir karşıtlık olarak çıkar karşımıza: Birbirini *bütünleyen* bir *sorunsal* değil, birbirini dıştalayan, çevrimsel bir *karşıtlık*!

Hemen belirtilmeli: Bu çevrimsel karşıtlık, belirli bir felsefi yönsemeden kaynaklanıyor: Gerçekliğin bilgisi nesnede mi, yoksa onun formunda (kavramında, *idea*'sında) mı? Karşıtlığı yaratan bu epistemolojik ikilemdir işte: Nesnenin gerçekliği ya onun görünümüne indirgenecek ya da bu gerçeklik nesneyi *aşan* kavramında aranacaktır. Epistemelojik bağlam, nesneye karşı alınacak artistik yönsemeyi de belirliyor. Lukacs'ın hakkı var: Artistik yönsemeyi, epistemolojiye dayanmadan temellendirmek olanaksız...

Lukacs bize birşey daha öğretiyor: Soyut resimle figüratif resim arasındaki bu çevrimsel karşıtlığı ortaya çıkaran felsefi yönsemenin, İdealizm olduğunu gösteriyor. Nesneyle kavramı birbirinden koparan bu yönsemede ister soyuta (kavram'a), ister figüre (nesne'ye) dayanılsın, nesneyle kavram birbirlerini dıştaladıkları sürece, bu, İdealist bir epistemolojidir, demeye getiriyor. Oysa, Gerçekliğin bil-

gisi ne nesnenin görünümünde, ne de onu aşan kavramındadır; onların diyalektik birliğindedir! Böylece soyutla figür, nesneyle form arasındaki bağıntı, bir stil sorunu olmaktan çıkıyor, bir epistemolojik sorunsala dönüşüyor.

Batı resim tarihi, dönemsel olarak, bu İdealist epistemoloji üzerinde temellenmiş stillerin tarihi. Türk resim tarihi ise, epistemolojik temellerle stiller arasındaki bağıntının kurulamadığı bir tarih! Daha doğrusu, tarihsiz bir tarih. İşte tastamam bu yüzden soyut resimle figüratif resim yönsemeleri, Türk resim geleneğinde, epistemolojik dayanaklarından yoksun, kısır ve çevrimsel çekişmeye dönüşüyor. Nesnenin epistemolojik konumuna ilişkin dizgeleştirilmiş düşünce geleneği eksikliğinden kaynaklanan bir çekişme bu! Bir stil çekişmesi! Batı'da, örneğin İzlenimci resim Duyumculukla, Dışavurumculuk Fenomenoloji ile olan bağıntıları kavranmadan temellendirilemiyor. Ortega Y Gasset, örneğin, Velasquez'in Descartes'çı düşünceye, Dışavurumcuların ise Husserl'e neler borçlu olduklarını anlatır uzun uzun. Ama bu stiller, –burası çok önemli– dizgeleştirilmiş bir Felsefe geleneği olmayan Türk toplumuna, epistemolojik karşılıkları olmadan aktarıldı; –aktarılmaya devam ediyor?

Demek ki, soyut resim/figüratif resim ikilemi, gerçekte, yüzeysel bir ikilem. Yapısını temelde, hep o değişmeyen epistemoloji belirliyor. Üstelik, Batılı stiller, onları karşılayan epistemolojik bağlamdan yoksun bir düşünce geleneğine aktarılıyor. Bu, soyut resim/figüratif resim karşıtlığını daha da yoğunlaştıran, daha da uzlaşmaz gösteren, bir 'stil karşıtlığı'na dönüşüyor. Türk resim tarihinin bu açmazına nasıl bir çözüm getirilecek? Sorun bu!

Nuri İyem'in resmi, işte burada büyük önem kazanıyor. İyem, uzun yıllar soyut resimle figüratif resmi, birbirini dıştalayan bir karşıtlık olarak, bir stil sorunu olarak ele almışken, son yıllarda bu karşıtlığın yapaylığını kavramış bir resme yöneldi. İyem giderek, bu iki stili bütünleştiren bir düşünce geleneğinin resmini yapıyor. Bunu yaparken de, bir stil yanlışlığına düşmüyor: Örneği, minyatürü Türk resminin düşünce geleneğiyle bağıntı kurabilmek için bir model olarak almıyor. İyem, burada, stil geleneğine değil, nesneyle for-

mun, soyutla figür'ün örtüştüğü bir düşünce geleneğine yaslanıyor. Minyatür, nesnenin aşkın ve kavramsal yanını öne çıkarır; İslam düşünce geleneğini içerden belirleyen bir varlıkbilimsel (ontolojik) tavra tekabül eder. Bunu reddediyor İyem. Figürü yineleyerek ve yüzeyde büyülterek motifleştiriyor. Böylece figür, belirli bir zaman ve uzam bağıntısı içinde, bir *ikon*'a dönüşüyor. İyem'in figürleri, deyim yerindeyse, varlıkbilimsel ve aşkın bağlamlarından arındırılmış, din dışı ikon'lardır (*madonnalar*). İyem, böylece simgesel olanla temsili olanı, figürle kavramsal'ı bütünleştiriyor. Soyutla somutu eşzamanlı olarak dolaysız bir biçimde kavratıyor: Ne figürün kavramsallığı ne de salt görünümü! Türk resminde âdeta bir epistemolojiyi yapılandırıyor İyem. Soyutla somutun diyalektik birliğini temellendiren bir epistemolojiyi...

(1981)

Epik Bir Ressam: Nedim Günsür

Nedim Günsür, bir konuşmasında, simgeyi bir anlatım aracı olarak kullanmaya karşı olduğunu belirttikten sonra şöyle diyor: 'Oysa sanatın kendi doğasında simge ögesi vardır. (...) Benim yapıtlarımda kendi gerçekliklerini aşan biçimler olduğunu söylüyorsunuz. Bundan doğal ne olabilir? Bu durum, yaşantının, gerçekten sanatsal düzleme geçtiğini açıklamaz mı?'

Günsür, bu sözleriyle, kendi resmi bağlamında önemli bir olguyu vurguluyor: Bir nesneye, dışardan kendi geçekliğini *aşan*, simgesel bir anlamın eklemlenmesine karşı olduğunu belirtiyor. Günsür'e göre, nesneye dışardan bir anlam yüklemek, sanatın 'kendi doğasındaki' simge ögesinin dışta bırakılması oluyor. Günsür'ün simge anlayışı nesnenin, resmin *bütünü* içinde kazandığı anlam üzerine kurulu: Bir nesnenin, resmin anlattığı yapıyı oluşturan bağıntılar içinde içkin bir anlam taşıması başka, o nesneye önceden belirlenmiş bir simgesel anlamın *dışardan* eklemlenmesi ise başka!..

Böyle bakıldığında, Nedim Günsür epik bir ressam... Günsür'ün 'görsel ideolojisi'nin epik kurgusunu ise, Hadjinicolaou'nun, bir tanımından yola çıkarak 'insanların içinde yaşadıkları koşullarla, kendi yaşamları arasındaki ilişkiyi açıkladıkları biçimsel ve tematik ögelerin özgül bileşiminde' aramak gerek.

Günsür'ün resimlerinde önce üsluba (Hadjinicolaou, üslup yerine, 'görsel ideoloji' diyor), yani resmin 'biçimsel ve tematik ögelerin özgül bileşimine'[1] bakalım. Nedim Günsür neleri resmediyor? Gecekondular, kırdan kente göçler, bayram yerleri... Mehmet Er-

güven'in de belirttiği gibi, bunlar Günsür'ün değişik dönemlerde yeniden işleme gereğini duyduğu konular... Bu tematik alan içinde ilk dikkati çeken renk, hacim, ışık vb. gibi biçimsel ögeleri yapılandırmakta Günsür'ün 'devinim' (hareket) ilkesini temel aldığı. Örneğin, bir tepenin üzerine serpiştirilmiş küçük noktalar halindeki gecekondular, Mondrian'ın bazı resimlerindeki küçük geometrik lekelerde olduğu gibi, devinimin neredeyse *öz*'üne, soyut ve derin yapısına kadar uzanıyor ve orada, figüratif özelliklerinden kopmadan, sürekli bir kımıldanış içinde görünüyorlar. Bu, devinimin Günsür resminin temel ilkesi olduğunu gösteriyor. Günsür'de biçimsel ögelerin düzenlenişi, bu ögelerin soyut geometrisine (Mondrian'da olduğu gibi) indirgenmeden, figüratifle soyut arasındaki sınır bölgede kalıyor; devinim somutla soyut arasında belirleyici sınır çizgisi oluyor.

Günsür'ün, resmin konusuna ilişkin tematik nesneleri seçerken de, soyutla figür arasındaki bu sınır bölgede kaldığını, sürekli olarak bu bölgenin olanaklarını araştırdığını görüyoruz: Bayram yerlerinin dönme dolapları, uçurtmalar, balık ağları, trenler, bayraklar... Bu nesnelerle, devinimin somut görüntülerini veren düzenlemeler (insan figürlerinin sıralanışı; gecekonduların sıralanışı) arasında derin bir yapı birliği görülüyor. Günsür, bize, görünüşteki duyumsanır devinimin arkasında empirik olarak algılayamadığımız, kavramsal devinimin yapısını veriyor.

Devinim, epik yoğunluğun temel ilkesi. Günsür'ün resimlerindeki biçimler ve temalar, bize devinimin belirlediği bir anlatımın özgül bileşimini veriyor. Başka bir deyişle, Günsür'de biçimsel ve tematik ögeler öyle bir düzenleme içindeler ki, anlam devinimin bir işlevi olarak ortaya çıkıyor. Böylece de, anlam ve devinim, gerçek bir *epik yoğunluk* oluşturacak bir bütünlük kazanıyor. Günsür'ün resimlerinde anlamla devinim (ya da eylem) arasında dolaylı değil, ancak doğrudan bir belirlenim bağıntısından söz edilebiliyor.

[1] N. Hadijinicolaou: *Histoire de L'Art et Lutte des Classes*, François Maspero, Paris, 1978, s. 105 vd.

Anlamla devinim arasındaki bu bağıntı, Günsür'ü epik kılan temel özelliklerden biri. Nitekim, ancak bu bağıntıya dayanarak nesnelerin Günsür'de içkin bir anlam kazandıkları söylenebilir. Sanırım, Günsür'ün sanatın 'kendi doğasında' bir simgecilikten söz etmesinin gerçek anlamı da budur.

Devinim ilkesi, Günsür'ün görsel ideolojisinin de temelinde yatar. Burada, yine Hadjinikolaou'dan yola çıkarak, Günsür'ün görsel ideolojisinin özelliklerine bakacağız. Önce devinimin Günsür'de 'kavramsal' bir nitelik taşıdığını bir kez daha vurgulayalım. Onun resminde devinim, belirsiz bir 'fikir', bir *nosyon* değil, birçok belirlenim ve bağıntılardan oluşan bir kavram! Bu devinim, Günsür'ün resminde, bilinçli ve dönüştürücü bir eylem, bir *praksis* olarak beliriyor. Günsür'ün görsel ideolojisinin ayırdedici özelliği de, bu dönüştürücü eyleme en uygun plastik anlatım oluyor: Dışavurumculuk... Ama, klasik anlamda bir Dışavurumculuk değil bu: Renk, ışık, hacim gibi biçim ögeleri ile Günsür resminin özgül tematik ögeleri, ne İzlenimcilikte olduğu gibi, birincilerin (biçim ögelerinin) belirlediği, *nesnenin* kendi içindeki deviniminin ritmini; ne de klasik Dışavurumculuk'ta olduğu gibi, ikincilerin (tematik ögelerin) belirlediği, öznenin kendi içindeki deviniminin ritmini vermektedir. Yineleyeyim: Günsür'ün Dışavurumculuğunda devinim nesne ile öznenin karşılıklı etkileşiminden doğan dönüştürücü bir eylem, bir *praksis* niteliği taşır: Nesne, ancak insan figürü ile karşılıklı bir etkileşim içindeyse, anlam kazanır.

Günsür'le, bir resmini gerçekleştirme süreci içinde yaptığımız bir konuşmayı anımsıyorum. Resimde, bir sahil kasabasında denize inen bir sokak, evleri, ağaçları ve bütün ayrıntılarıyla işlenmiş, ancak resme henüz insan figürleri yerleştirilmemişti. Günsür, resminin 'insansız' *bitmiş sayılmayacağını* söyledi, Günsür'ün resmi bağlamında bu, önemli bir açıklama.. Çünkü evler, sokak, kapı önüne bırakılmış bir sandalye, ya da penceredeki saksı ne kendi başlarına ne de düzenleniş biçimleri gereği, bir anlam iletmezler. Anlam, ancak insanla ve onun eylemiyle bütünleşince ortaya çıkar Günsür'ün resminde. Onu *epik* kılan da budur!

İki Ölüm Yazısı

Borges: Ayna ve Labirent

Umberto Eco'nun o artık çok ünlü *Il nome della rosa* (Gülün Adı) romanında Baskerville'li İngiliz keşiş William ile yardımcısı Melk'li Adso'nun (Sherlock Holmes ile Dr. Watson mu yoksa?) bir İtalyan manastırında işlenen bir dizi cinayetin gizini nasıl çözdükleri anlatılır. Anlatıcı, bu olayın latince yazılmış bir ortaçağ yazmasının XVIII. yüzyılda Fransızca'ya, ondan da İtalyanca'ya yapılmış çevirisine dayandığını söyler. Melk'li Adso'nun ağzından öykülenen bu elyazmasını doğrulayacak kanıtlar gerekir anlatıcıya. O da bu kanıtları içeren bir kitabı, Buenos Aires'in Corrientes caddesindeki bir sahafta bulduğunu söyler. Corrientes caddesindeki sahaf!.. Bu sahaf, Borges'in *Tlön, Uqbar ve Orbis Tertius* öyküsünde, Carlos Mastronardi'nin 'Uqbar' maddesini içeren *Anglo-Amerikan Ansiklopedisi*'nin 'kara ve altın renkli ciltlerini' bulduğu sahaf olmasın sakın? Az kalsın unutuyordum: Eco'nun romanındaki İtalyan manastırının bir de kitaplığı vardır (Ortaçağın en büyük kitaplığıdır bu) ve bu kitaplığın yöneticisinin adı, Jorge'dir –Jorge de Burgos!..

Söylemek bile gerekmez belki: Ne Ortaçağdan kalma bir Latince elyazması vardır aslında, ne de çevirileri!.. Buenos Aires'in Corrientes caddesindeki sahaf da gerçeklikte olmayabilir – olabilir de! Ama bütün bunların gerçelikte varolması (ya da olmaması) değildir ki sorun– önemli olan, metinlerarası bir bağıntının kurulmasıdır. Eco'nun metniyle, o *ürkütücü* yazarın, Buenos Aires'teki *Biblioteca Nacional*'ı (Ulusal Kitaplık) uzun süre yönetmiş olan Jorge Luis Bor-

ges'in metinleri arasında kurulur bu bağıntı. Bu bağıntıyla da gerçeklik, nesnel gerçeklik olmaktan çıkar, yazınsal gerçekliğe dönüşür.

Yazınsal gerçeklik, ya da kurmaca! Jorge Luis Borges, hiç kuşku yok, gelmiş geçmiş en büyük kurmaca ustalarından biri. Bütün öteki söylemler gibi, kurmaca söylemi de, kendi gerçekliğini kendisi üretir: Düşsel ya da imgesel olanın nesnel gerçeklikle yerdeğiştirdiği bir söylemdir bu. Borges'in *Tlön, Uqbar ve Orbis Tertius* öyküsünde bir kâfire söylettiği şu söz ne kadar anlamlıdır: 'Aynalar ve babalık tiksinçtir; çünkü her ikisi de bu evreni çoğaltıp dağıtırlar!' Kurmaca söyleminin ürettiği gerçeklik, bundan daha açık seçik betimlenemezdi sanırım. Aynaların çoğalttığı *imge*lerle, babalığın (çiftleşmenin) çoğalttığı *gerçeklik* arasındaki ayırımı kaldırıyor Borges, aynalar ve çiftleşmeden, sanki çoğalttıkları arasında ontolojik bir ayırım yokmuş gibi sözediyor. Elbette öyle sözedecek! Kurmaca söyleminde böyle bir ayırım yok çünkü...

Jorge Luis Borges, kurmaca söyleminin sınırlarını son kertesine dek zorladığından olmalı, ancak altmışından sonra, çoktan haketti-ği üne kavuşabilmişti. 'Tıpkı körlük gibi, ün de başıma yavaş yavaş çöktü' diyor, *Dopdolu Yıllar* adlı otobiyografik denemesinde.[1] Steiner'in *Extraterritorial*'da aktardığına göre[2] Borges, 1932'de yayımladığı bir kitabının, topu topu 37 tane satılabilmiş olmasından yakınmak şöyle dursun, tersine sevinmiş gibi durur. 'Bu kitapları satınalan insanlar gerçekti' demiş Borges, 'herbirinin bir yüzü, bir ailesi vardır, oturduğu bir sokağı vardır.' Peki, ama 37 değil de, örneğin 2000 tane satsaydı ne olurdu? 'Sanki hiç satılmamış gibi olurdu' diye ekliyor Borges, '2000 çok büyük bir rakam, imgelemin kavrayabileceğinden çok daha büyük... Örneğin, 17 tane satabilirdi, hatta belki, en iyisi 7 tane...' Sonunda Samuel Beckett'le birlikte Formentor Ödülü'nü kazanıyor, 1961 yılında. Bunu (dolayısıyla, ünlenmesini), kitaplarının Fransızca'ya çevrilmiş olmasına bağlıyor.

(1) Jorge Luis Borges, Dopdolu Yıllar (deneme), çev. Bertan Onaran, *Yazko Çeviri*, *1* (Temmuz-Ağustos 1981), s. 31

(2) George Steiner, *Extraterritorial*, Penguin Books, Londra, 1972, s. 33

'Çünkü', diyor, 'yapıtlarımın Fransızca yayımlanmasından önce hemen hemen hiç bilinmeyen bir yazardım –yalnız yabancı ülkelerde değil, kendi yurdumda, Buenos Aires'te bile. Bu ödülün ardından kitaplarım bir gün içinde Batı dünyasına yayılıverdi.'

Borges'in kurmaca söyleminin yinelenen nesneleri, aynalar ve labirentler. Angelo Rinaldi'nin söylediğine göre,[3] Marguerite Yourcenar, ölümünden kısa bir süre önce onu Cenevre'de görmeye gittiğinde şöyle demişti: 'Borges, labirentinizden ne zaman çıkacaksınız?' Niçin labirent?[4] Kurmacanın anlatısı bir labirenttir de ondan... Borges'in o benzersiz *Ölüm ve Pusula* öyküsünü anımsayalım. Bir dedektif öyküsüdür bu: Pierre Macherey'in dediği gibi, Lonnrot'un (dedektifin adı budur) çözüme doğru attığı her adım, bir üstsorun'un varlığını bildirir bize: Giz'i çözmek, giz'in bir parçasıdır; tuzağa düşmemek için gerçekleştirilen her edim, tuzağın kendisine görütür Lonnrot'u. Anlatının bir labirent gibi kurulduğuna, dilimize *Yuvarlak Tapınağın Kalıntıları* adıyla çevrilen öyküsünde de tanık oluruz. Bu öyküde bir insanı düşleyen biri, kendisinin düşlendiğini anlar: 'Rahatlayarak, aşağılanarak, korkarak anladı ki, kendisi de bir imgedir; kendisini de başka biri düşlemektedir.' (Bence bu öykü, 'Döngüsel Kalıntılar' adıyla çevrilmeydi!)

Peki ya ayna? Ayna da, anlatının kendi kendini yansıtan bir kur-

(3) Angelo Rinaldi, La première vie de ,Jorge Luis Borges, *L'Express* Dergisi, 27 Haziran 1986.

(4) Niçin labirent? sorusunu, belki de en iyi Terry Eagleton yanıtlamıştır. Eagleton'un Benjamin üzerine yazdığı *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (Verso Editions, Londra, 1981) adlı kitabının Önsöz'ü şöyle başlar: 'Bir öğleden sonra, Walter Benjamin, Saint Germain des Pres'deki Deux Magots kahvesinde otururken, birden yaşamının bir şemasını çizme konusunda, önüne geçilmez bir istek duydu. Bunu isterken, nasıl çizilmesi gerektiğini de tastamam biliyordu. Bir şema çizdi ve her zamanki kötü rastlantılardan biri sonunda, bir ya da iki yıl sonra bu şemayı kaybetti: Şema, hiç şaşmamak gerek, bir labirent'ti...' Şunu da eklemeli: Roland Barthes'ın 1978 - 1979 ders yılında, Collége de France'da düzenlediği bir seminer 'La métaphore du Labyrinthe' (Labirent eğretilemesi) konusundaydı (*Critique*, Aout-Septembre 1982, 423-424, s. 793).

gu olduğunu gösterir bize. *Kılıcın izi* öyküsünde bir ihanet ya da ele verme olayı anlatılır: Ama ele veren, ele verildiğini söyleyen kişidir: 'Ben' derken 'O'nu, 'O' derken de 'Ben'i gösterir anlatıcı. Ya da *Don Quixote Yazarı Pirre Menard* öyküsündeki gibi: 'O (Pierre Menard), başka bir *Quixote* yazmak değil –bunu yapmak kolaydır– *Don Quixote* kitabının *kendisini* yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu; onun amacı kopya etmek değildi. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes'inkilerle –kelime kelime satır satır– *örtüşecek* birkaç sayfa yazabilmekti.' Hem kendisi hem de öteki olan bir anlatıdır Pierre Menard'ın *Don Quixote*'u: Tıpkı aynadaki görüntünün, hem görüntülenenin kendisi hem de öteki olması gibi... *Borges ve Ben* adlı kısacık öyküsünde de söylüyor: 'Ben kum saatlerini, haritaları, onsekizinci yüzyıl baskılarını, kahvenin tadını ve Stevenson'ın düzyazılarını seviyorum. Öteki (Borges) bu beğenileri benimle paylaşıyor, ama (...) sahtekarlıkla yapıyor bunu.'

Böylece, Borges'te okuma sorunsalına gelinmiş oluyor. Okuma, yazan öznenin bir yansısından öte birşey olabilir mi? Yine *Borges ve Ben* öyküsünü analım. Şöyle diyor Borges: 'İşte Borges böyle yaratıyor yazınını ve bu yazın benim (Borges'in) varoluşumu doğruluyor.' Onun o çok ünlü, 'Ben yaşamadım, okudum' özdeyişini de, bu bağlamda anlamalı bence. Borges'in tutkunu olduğu Kabbala gizemciliği de Dünya'nın bir kitap (ya da 'başkalarının deyişiyle, Kitaplık') olduğunu söylemiyor muydu? Öyleyse okumak, varolmaktır ona göre. Borges, neredeyse Descartes'in formülasyonunu değiştirerek şu bildiriyi sunar gibidir: 'Okuyorum, öyleyse varım!

Uzun yaşamında edindiği bu büyük ve sınırsız bilgi dağarıyla *ürkütür* bizi Borges, ama bir yanıyla da gülümsetir. Steiner'in aktardığına göre bir Fransız eleştirmen şöyle demiştir Borges için: 'Cehaletin kol gezdiği bir çağda, çok iyi bir eğitimden geçmiş olanların bile üstünkörü bir klasik ve felsefi bilgiye sahip oldukları düşünülürse, bu sınırsız bilgi, gerçekten bir fantezi gibi durmaktadır.'

İşte bir fantezi: Borges öldü! Bu, 'Borges, artık okumuyor' demektir... (1985)

Aragon: Sevi ve Bağlanım

Son kitabının adı, *Les Adieux*. Sanırım, 'bu dünyadan gider' olan büyük şairler, 'kalanlara selam olsun' demeden edemiyorlar. Aragon da öyle. Gariptir, Sartre'ın da ölümünden önce Simone de Beauvoir ile yaptığı konuşmaların yayımlandığı kitabın adı *La Cérémonie des Adieux* idi. Sartre'la Aragon arasındaki yakınlık salt bu rastlantıya bağlı değil. Bu yazıda, yeri geldikçe farklı bağlamlarda bu yakınlıklara değinilecek.

Aragon'u Türk okuru önce şair olarak *Elsa'nın Gözleri* (çeviren: Orhan Veli) adlı ünlü şiiriyle biliyor. Bu doğal; Aragon önce şair çünkü. Dada'cı, sonra Gerçeküstücü, sonra da Gerçekçi şair. Tzara'nın Dada'sı herşeyi olumsuzlayan yıkıcı bir başkaldırıydı. Genç Aragon da, ilk şiirlerini Tzara'nın *Littérature* dergisinde yayımladı: Derginin adı *Littérature* (Edebiyat) idi ama, amaç edebiyatı yerle bir etmekti. Bu olumsuz başkaldırıyı Gerçeküstücülük izledi. Aragon'un bu dönemi 1918-1931 yıllarını kapsar. Gerçeküstücülük, yeni bir gerçeğin araştırılmasıydı. Bunun için de yeni bir yazma yöntemi gerekiyordu, bulundu da: *L'Ecriture Automatique*, ya da bilinçdışını yazmak. Bu, Gerçeküstücüleri dünyayı betimlemekten kurtaracak, onları bilinçdışı düşlemlerine götürecekti: 'Yalana karşı düşten öte neye güvenilirdi ki?' (Aragon, daha sonra, Gerçeküstücü dönemine, *Le Roman Inachevé*'de böyle gönderme yapacaktı.)

Unutmamak gerek: Aragon Gerçeküstücülerle birlikteyken tam bir bağlanım içinde değildi. Gerçeküstücülerin düzyazıyı, dolayısıyla romanı bir tür olarak tutmadıkları, gerçekçi betimlemelerin *L'Ec-*

riture Automatique ile bağdaşmadığı gerekçesiyle romanı küçümsedikleri bir dönemde, 1921'de Aragon ilk romanını yazacaktı: *Anicet*. İkinci romanı *Le Paysan de Paris* ise 1926 yılında yayımlandı. Romanın izleği, Aragon'un yaşadığı kentti: Paris. Betimlenen gerçek bir kentti, ama anlatım lirik ve gerçeküstücüydü. Gerçekle gerçeküstünün birlikteliği, Aragon'un, 1931 yılındaki kesin bağlanımına değin sürecek bir ikiliktir. Ama Aragon'un izleklerini (bağlanımlı bir yazar olarak) imlemesi bakımından, onun gelecekteki yazarlık yaşamını belirleyecek bir yapıttır bu. Roger Garaudy, –ki Aragon'un yakın arkadaşıdır– Aragon üzerine yazdığı kitabında *Le Paysan de Paris*'i, idealizmin, idealist yöntemler kullanılarak aşıldığı bir roman olarak niteliyecektir.

Aragon'un sosyalizme geçişi kolay olmadı. Tours Kongresi'nden sona bir grup sosyalist, partiden ayrılarak Fransız Komünist Partisi'ni kurmuştu. Aragon, arkadaşı André Breton'la birlikte yeni partinin merkezine gidecek, orada karşılaştığı parti görevlilerinin 'bayağılığı' Aragon'u ürkütecektir. Aragon, partiye girişini 'altı yıl erteleyen' bu ürküyü nasıl aştığını *Les Yeux et la Mémoire* adlı şiir kitabında anlatır. 1927'de partiye girer; ama Gerçeküstücülerle ilişkileri sürmektedir. 1927-29 yılları arasında yazdığı *La Grande Gaieté*, Aragon'un yaşamını, Adereth'in de belirttiği gibi,[1] siyasal ve şiirsel iki ayrı 'bölme'ye ayıracaktır. Aslında, yukarıda değindiğimiz ikiliğin süregitmesidir bu: 'Bağlanım, tüm kimliğini kuşatmamıştır henüz.' Tam bir bağlanım, varoluşun gerçek anlamının kavranması savaşımıdır.

Varoluşun gerçek anlamı!.. Aragon, Sartre ve Camus'den 20 yıl önce, dünyanın 'saçma'lığını vurgulayacak ve bireyin salt bir kez yaşayacağını, başka bir yaşamı olamayacağını anladığı andaki durumunu, yine garip bir rastlantıyla, Sartre'ın yıllar sonra kullanacağı 'bulantı' sözcüğüyle anlatacaktır. Tıpkı Sartre gibi Aragon da, çok

(1) M. Adereth, *Commitment in Modern French Literature*, Schocken Books, New York, 1968, s. 88

farklı koşullarda aynı şeyi bulgular: *Traité du Style*'de bu 'saçmalık' karşısında intiharın bir çözüm yolu olmadığı sonucuna varır. Ama Venedik'te gezideyken Aragon'un intihar girişiminde bulunduğunu çok az kişi bilmektedir. Bu olaydan iki ay sonra da Paris'te Rus asıllı bir genç kızla karşılaşır Aragon. Elsa Triolet'dir bu; Mayakovski'nin eşi Lili Brik'in kızkardeşidir. Elsa'nın Aragon'un yaşamına girişini fazla abartmamak gerekir. Jean Sur'e göre Aragon 'umutsuzluğa gömülü' değildir Elsa'yla tanıştığında;[2] 'tanışmasaydım susardım' (*je me serais tu*) demiştir; ama gerçekte, 'tu'den sonraki 'é'yi yazmak istemediği için, 'kendimi öldürürdüm' (*je me serais tué*) mi demek istemiştir? Bu, bilinmiyor; ama Sur'ün belirttiği gibi Elsa, öteki insanların varoluşunu kabul etmesini sağlayacak gerçek sevgiyi, *tam zamanında* sunmuştur Aragon'a.

1930'da Sovyetler Birliği'ne gider. 1935'de yayınlanan *Pour une Réalisme Socialiste*'de, bu geziyi coşkuyla anlatacaktır. Rusya dönüşü tam bağlanımlı bir yazardır artık. Yazın'la siyasetin ayrı tutulmasında direten Gerçeküstücülerden kopmuştur Aragon. 1932'de başı belâya girer. *Front Rouge* adlı şiirinden dolayı 'anarşizm propagandası' yaptığı, 'ordunun ve ulusun moralini bozduğu' gerekçesiyle suçlanır. 'L' Affaire Aragon' diye bilinen bu olayı Aragon'un Gerçeküstücü bir arkadaşı protesto edecektir: Breton, 'şiir yasaların dışındadır' der; yazın ayrı, siyaset ayrıdır... Bu savunuyu reddeder Aragon; Gerçeküstücülerle yol ayrımına gelinmiştir.

Bağlanımlı bir yazardır artık; propaganda işlerine verir kendini; *L'Humanité*'de yazar, *Commune* dergisini yönetir. Bağlanımı, roman düzleminde de sürdürücektir bundan böyle. *Le Monde Réel* başlığı altında bir dizi romana başlar. Bu dizinin üçüncü kitabı, *Les Voyageurs de L'Impériale* (1943), adının yaptığı göndermeden de anlaşılacağı gibi, toplumsal olayların dışında durmayı yeğleyen bağlanımsız yazarların 'yukarıdan bakışını' eleştirir. Romanın başkişisi Pierre

[2] Jean Sur, *Aragon, Le Réalisme de L'Amour*'dan aktaran M. Adereth. *a.g.y.*, s. 91

Mercadier, –ki Aragon, François Cremieux ile yaptığı konuşmalarda[3] Mercadier'i yazarken gerçek yaşamdan bir kişiyi, büyükbabasını örnek aldığını belirtecektir– özgürlük adına bağlanımı olumsuzlar. Tıpkı, daha sonra Sartre'ın *Les Chemins de La Liberté*'sindeki Mathieu Delarue'nün yapacağı gibi!.. *Le Monde Réel* dizisi siyasal bir bağlanımın kaçınılmazlığına karşın, bireysel özerkliği yüceltir; Tarih'e karşı bireyin özerkliğini... Jean Sur, Tin'in gizleriyle Tarih arasındaki bağıntıları ortaya koyduğu için Aragon'u Aziz Augustinus'a benzetecektir.[4]

Les Cloches de Bâle, *Le Monde Réel* dizisinin ilk kitabıdır (1934), bildirisi ise şu: Anamal evreninde gerçek sevi yoktur!.. Aragon bu romanı Elsa'ya okuyacak, Elsa beğenmeyecek ve soracaktır ona: 'Kimin için yazıyorsun?' Sartre da, çok sonra *Edebiyat Nedir*'de bu soruyu sorar. (Aragon, *Commune* dergisinde bir anket konusu yapar Elsa'nın sorusunu; ama kendi yanıtını romanlarında verecektir.) Bu romanın ikinci bölümünde Aragon, 'kadın sorunu'na eğilir. Yazın tarihinde ilk feminist romandır bu ve Clara Zetkin'in kadının gerçek kurtuluşuna ilişkin söyleviyle biter.

Les Beaux Quartiers sıkıcı taşra çevresinde, tipik bir 3. cumhuriyet politikacısı olan babaya başkaldıran iki kardeşin romanıdır; bu dizinin en önemli yapıtı ise, kuşkusuz, *Aurélien*. Romanın başkişisi Aurélien Leurtillois, Aragon'un deyişiyle, 'kendisi olmaksızın değişen bir dünyaya atılmış'tır; sivil yaşama ayak uyduramayan bir eski askerdir Aurélien. Gündelik yaşamın dışında, onu bir boşgezer olarak izleyen biri. Yaşamla arasındaki 'açıklığı' bir seviyle kapatmayı umut etmektedir. Bérenice'e tutulur, ama bu kez yaşama ilişkin görüşlerinin ortaya çıkardığı 'açıklık'lar girer araya. Bérenice, bir 'bulantı'yı yaşamaktadır. *Aurélien*, Aragon'un neredeyse arketipsel izleği olan sevi'yi yeniden gündeme getirir. (Aragon, Jean Sur'e 'her roman bir çözüm önerir; bu çözüm, sevidir' diyecektir). *Les Communistes* ile *Le Monde Réel* dizisi sona erer.

[3] L. Aragon, *Entretiens arec Francis Crémieux*'dan aktaran M. Adereth, *a.g.y.*, s. 95
[4] Jean Sur, *a.g.y.*'dan aktaran M. Adereth, s. 91

Savaş ve nazi işgali, Aragon'u yeniden şiir yaşmaya yöneltir. Ulus bilinci'dir artık Aragon'un izleği; bu bilinç gerçek bir yurtseverin şiirlerinde anlatımını bulur. 1939-1945 yılları arasında yayımlanan şiir kitapları, işgalci nazilere karşı verdiği savaşımın şiirleridir. *Le Créve Coeur* (1941) için şöyle diyecektir: 'İnanıyorum ki polis korkusuyla bu şiirleri yazmasaydım, insanlık onurundan vazgeçmeyi kabullenseydim, yaşayamazdım; evet, yaşayamazdım!' *Le Créve Coeur*'un en güzel şiirlerinden bir *Les Lilas et Les Roses*'dur ('Güller ve Leylaklar' adıyla Türkçe'ye İlhan Berk çevirmiştir bu şiiri):

İşte tıs yok, düşman karanlıkta dinleniyor
Birden bire Paris düştü diyorlar bu akşam
Dünyada ne o yitirdiğimiz aşkı bir daha
Ne o güller ne de o leylakları unutamam

Le Yeux D'Elsa'da yurdu ve Elsa'dır anlatılan. *Le Musée Grevin* işbirlikçi Pétain rejimiyle *Brocéliande* ve *En Français Dans Le Texte*'de işgalci nazilerle alay eder. *La Diane Française* ise zaferin şiiridir. Şiir kitapları ya gizlice 'yeraltı' baskısı olarak çıkacak ya da tarafsız İsviçre'de basılacaktır. *En Français Dans Le Texte*'in adı anlamlıdır: Aragon, işgalci Vichy propagandasının resmi diliyle (Fransa'nın gerçek ve ulusal çıkarlarına karşı kullanılan Fransızca'yla), yurdunun bağımsızlığını savunan şiirlerinin dilinin (Aragon'un 'gerçek Fransızca' dediği Fransızca'nın) ayrımını belirtmek ister.

Burada, Aragon'un şiir diline ilişkin düşüncelerini söylemenin tam sırası: Aragon'a göre şiir, kendi deyimiyle, bir 'bel canto'dur. Şair, şarkı söyleyendir, dolayısıyla müzik, şiirin içeriğinden ayrılmaz. *Chroniques du Bel Canto*'da (1947), Goethe'yi izleyerek, şiiri 'koşullar'ın belirlediğini söyler. Bu, şiirin gerçekliğin bir yanıyla bağıntılı olması demektir: Koşulları bilmiyorsanız, şiirin anlamını kavrayamazsınız, demek ister Aragon. Bu yüzden de şiir kitaplarını açıklayıcı notlarla donatır, şiirin bir *yapım* olduğunda da diretir.[5] Bir zenaat-

[5] L. Aragon, *Les Yeux D'Elsa*, Collection des Chahiers du Rhône, Neuchâtel, 1942'de, şöyle der: 'L'histoire d'une poésie est celle de sa technique...' (Bir şiirin tarihi, onun tekniğinin tarihidir). Bu konuda, ayrıca bkz. bu kitapta *Şiir ve Logos* adlı yazı.

çının araçlarını, bir ressamın fırçalarını kullandığı gibi, şairin de kendine özgü araçlarını kullanmasını ister. Ama şiirin büyüklüğü, ona verilen emekle belirlenmemiştir: büyük şair yapıtında bu emeği duyurtmayandır. Adereth, bunun diyalektik süreç olduğunu belirtiyor: Şair, şiirinin formunu seçmekte özgürdür (bu, ilk evre'dir); ikinci evre, iyi şiirin belirli bir emekle yazılmasıdır ki bu özgürlüğün olumsuzlanmasıdır. Üçüncü evre, seçme özgürlüğüyle üstün işçiliği birleştiren, daha üst düzlemde bir özgürlüktür. 'Aragon'un şiir kitaplarında, rastlantıyla yazılmış bir tek dize bulamazsınız', diyor Adareth.[6]

Savaş sonrası yapıtlarında Aragon, geçmiş zaman ardındadır, o yüzden de bu yapıtların çoğu otobiyografiktir. *Les Yeux et La Mémoire* (1951), *Le Roman Inachavé* (1956), *Elsa* (1959) adlı şiir kitapları bu bağlamda ele alınmalıdır. 1960'da yayımlanan *Les Poétes* de, kendinin ve öteki şairlerin deneyimlerinden yararlanarak şiirsel yaratımın 'gizlerini' bulgulama işlemine girişir. 'Gerçek tutkum' der Aragon, 'bu serüvenler, bu yıkımlar, bu çatışmalar çağında şiirsel imgeleri sözcüklere, sözcükleri şiirsel imgelere dönüştürmenin büyüsüdür, dilin büyüsüdür.'

Garaudy'nin 'çağımızın epiği' dediği *Le Fou D'Elsa* (1961), 1492 yılında Granada'nın İspanyollar'ın eline geçişi sırasında geçer. Burada Granada, insan yaşamının simgesi olur. Kitabın adındaki 'Fou' sözcüğü, aslında 'Mecnun' diye çevrilmeli: Bu büyük epik şiirinin kişilerinden biri, Mecnun'dur çünkü... Aragon'un Mecnun'u, dörtbuçuk yüzyıl sonra doğacak olan Elsa'ya tutulmuştur. Mecnun, bu derin tutkusundan dolayı *küfr* ile suçlanır: Çünkü Allah yerine, doğmamış bir kadına tapmaktadır. *Le Fou D'Elsa*, Aragon'un temel izleği olan 'sevi' sorununa, kadınla erkeğin bir 'çift' olarak birlikteliğini vurgulayan bir çözüm getirir. Kadınla erkeğin birlikteliğinin yüceliği... Marx, 'insan, insanın geleceğidir' demişti; Aragon 'kadın, erkeğin geleceğidir' demektedir.

[6] M. Adereth, *a.g.y.*, s. 218: 'From *Le Crève coeur to le Fou d'Elsa*, there is hardly a line of his left to chance.'

1958'de yeniden romana döner. *La Semaine Sainte*, 1815 yenilgisini ele alır. Amacı, 1940'larda Fransa'nın durumunu irdelemektir. Roman, bir yurtseverlik belgesi olarak, başta Fransız Akademisi üyesi Emile Henriot olmak üzere, sağcı yazarlarca göklere çıkarılır. Bu övgülerden tedirgin olur Aragon; romanın 'toplumcu gerçekçi' bir roman olduğunu belirtmek gereğini duyar. *La Semaine Sainte*'i yazmaktaki amacını belirten yazısını, öteki denemeleriyle birlikte, *J'Abats Mon Jeu*'de (1959) toplar. *La Mise à Mort* (1965) adlı romanıysa, Aragon'un kendi geçmişiyle hesaplaşmasını, eleştirel düzlemde yeniden gündeme getirir. (Aragon'un, bu hesaplaşmayı savaş sonrasında, şiir kitaplarıyla yaptığı anımsanmalı). Roman, 'aynadaki imgesini yitirmiş bir adam'a ilişkindir; konusunu aktarmakta yarar var: Anthoine Célèbre, karısı Ingeborg d'Usher'in etkisiyle gerçekçi yazarlığa soyunmuştur. (Burada, Elsa'nın Aragon üzerindeki etkisine yapılan gönderme çok açık). Anthoine, ünlü bir şarkıcı olan karısına 'Fougère' demektedir. Bir gün, şarkı söyleyen karısını dinlerken Anthoine, ilk kez başkalarının varlığının bilincine varır. Roman okuru, bir süre sonra Anthoine'ın gerçekten varoluşundan sözedilemiyeceğini, çünkü onun aslında Alfred adında birinin takma adı olduğunu öğrenir. Fougère'in sevdiği ise, Alfred değil, bu takma ad ya da daha doğrusu *takma imge*'dir. Alfred, öteki ben'ini çılgınca kıskanır. Aragon, burada da, öteki romanlarında sık sık başvurduğu bir taktiğe başvurur, anlatıyı keser ve okura sorar: 'Kitabımın gerçek konusu ne? Aynada imgesini yitiren biri mi? Anthoine Célèbre ve Ingeborg D'Usher'in yaşamöyküleri mi? Şarkı mı, gerçeklik ya da kıskançlık mı? İnsanın çoğulluğuna ilişkin bir roman da olabilir bu, ya da romancıya ilişkin bir roman... Seçin dilediğinizi!..' Oysa Alfred'e inanırsak, o şöyle diyecektir: 'Ne yazdıysam şimdiğe değin, Fougère'e yazılmış uzun ve sonsuz bir sevi mektubudur.'

Son yapıtları o denli önemli değildi Aragon'un. *Blanche ou L'Oubli* (1966), *Elégie à Pablo Neruda* (1966), onun büyüklüğüne ne birşey kattı, ne de eksiltebildi. Eski arkadaşı Philippe Soupault, Aragon için bir Mezar Taşı yazmıştı. O 'Mezar Taşı' yazısı, Ara-

gon'un mezar taşına yazılır mı, bilemeyiz, ama bu yazıyı, o 'yazı' ile bitirelim (çeviri: Orhan Veli):

'Dostların küçük kızlar halka oldular
Sana çelenkler ördüler
Ufacık yalanlarınla
Sana kağıt getirdim
Ve çok iyi bir kalem
Ebediyette şiirler yazacaksın
Koruyucu melek seni teselli eder
Kıravatını bağlar
Ve sana gülmesini öğretir
Artık beni unuttun
Allah benden çok daha güzeldir.'