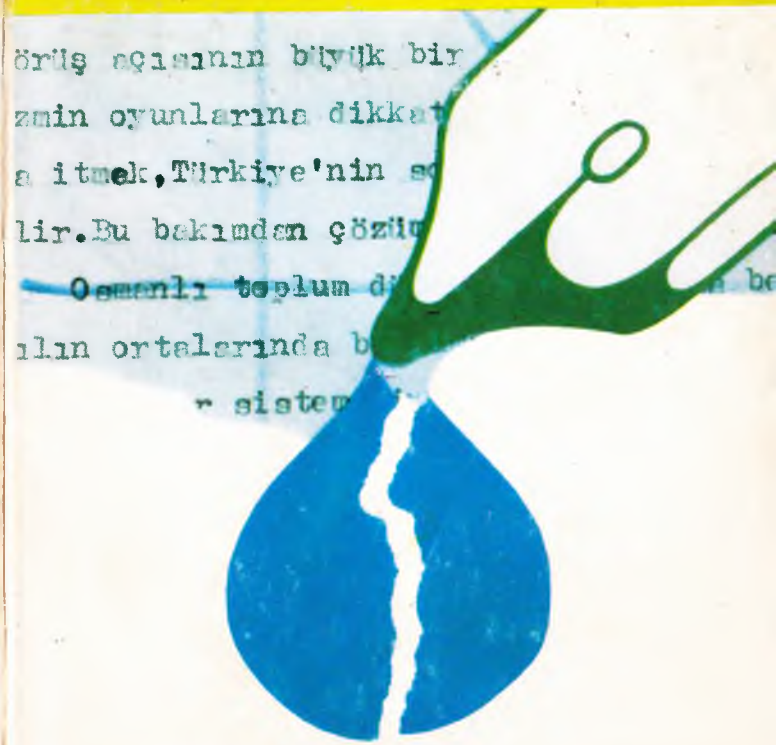
38

BİR ARAYIŞ'IN YAZILARI BİR YAZI'NIN ARAYIŞLARI

AHMET OKTAY

deneme



BİR ARAYIŞ'IN YAZILARI ...
AHMET OKTAY

YAZKO
Türkocağı C.
No: 17, Kat: 1
Cağaloğlu - İstanbul

Yazarın öteki yapıtları :
GÖLGELERİ KULLANMAK, şiir
HERYÜZ BİR ÖYKÜ YAZAR, şiir (Yeditepe Şiir Ödülü)
DR. KALİGARİ'NİN DÖNÜŞÜ
SÜRGÜN

Bu kitap Ağaoğlu Yayınevi Tesislerinde
dizildi, basıldı, ciltlendi 27 73 37
Kapak: Seçkin Yasar
İstanbul, 1981

BİR ARAYIŞ'IN YAZILARI
BİR YAZI'NIN ARAYIŞLARI

AHMET OKTAY

Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim
Kooperatifi

Toray Ile

Eray'a

BU KİTAP DOLAYISİYLE VE BU KİTAP ÜZERİNE

Hilmi Ziya Ülken «Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi'ni «orijinal ve dünya için yeni görüşlerin tarihi değildir» diye niteliyor. Çeşitli kişilern oluşturduğu bir tarihte *bulunmayanın* bu kitapta olmaması çok dana doğal karşılanmalı.

Kanıtlanması kolay iki gözlem: 1 — *Genellikle* dünyayı etkilemiş düşünce akımlarıyla Türk aydınının arasındaki en yakın «mesafe» yirmi beş yıl olmuş ve 2 — Türk aydını özgün, kendince üretimde bulunmaktan adeta korkmuştur. Budur işte benim kuşağımın doğduğu *ortam.* Çok kişi Sartre ve Heidegger'i bilmeden varoluşçu oldu, çok kişi de Marx ve Engels'i bilmeden toplumcu.

Benzerime ve *karşıtıma* sunduğum bu kitap, yasaklar, baskılar, yanılmalar altında düşe-kalka ve yara-bere içinde sürdürülen bir *arayış*'ın kimi parçalarını topluyor. Her şeyden önce benim sorularıma cevap olmayı istiyorlar. Benim kendimi *bilme, bütünleme* girişimimin ürünleri hepsi.

Bir boş-inan değil elbet: Aynı soruları üreten ve cevap arayan başkaları da var: önce, benzerlerim. Başka başka uğraklardan geçmiş ve geçiyor olsak da, en azından soruların varlığı ve soruluş biçimi, aramızda bir söyleşi'yi olanaklı kılıyor. Karşıtımla *da* kuşkusuz.

Ne doğruyu söylemekten, ne de yanılmaktan korkuyor bu yazılar. Hangi arayan yanılmadı ve hangi *kişisel* söz zaman zaman yalpalamadı? Bir süreçtir bilginin edinilmesi. Bu süreçte başlangıç ilkeleri-

me, tarihî ve diyalektik maddeciliğe bağlı kalmaya, bu bağlam içinde tutarlı bir bütünlük edinmeye çalıştım (çalışıyorum).

Meslekten bilim adamı olmadığımdan, denemeyi de, eleştiriyi de hep *yazı*(n)ın bağlamında düşündüm son kertede. Bu yüzden yazı'nın biçem ve biçimi sürekli sorunum oldu. Hep arayış'ımı yazdım ve yazımı araştırdım.

Kitabın son üç yazısı 1966-1967 ve 1970 yıllarına ait. Görüleceği gibi hümanizm ve yabancılaşma kavramları çerçevesinde geliştirilmişlerdir bu yazılar. Bugün özellikle «yabancılaşma kuramı»nın yetersiz ve yanıltıcı olduğuna, «hümanizmin» ise aldatıcı ve güçten-düşürücü olduğuna inanıyorum. Yine de bu üç yazı, yayınlandıkları yıllarda konularına yöneliş-lerindeki *öncelikleri,* sunuşlarındaki *dizgesel* olma çabaları, donmuş bakış açılarını *zorlayıcı* eğilimleri dolayısiyle çok da değersiz sayılmamalıdır.

Ve son olarak: Bu arayış yazıları, hiçbir işe yaramasa bile, beni iki büyük ölümcül tehlikeden korudu: *Umutsuzluk* ve *sinizm.*

Az şey değil.

I

YAZI BİR KURTULUŞTUR

Bir olumsuzlamadan çok bir ayrımı belirliyor: Yazmak değil, *yazı*. Nerede üretilmiş olursa olsun, hangi amacı öngörürse görsün, yazı daima «tek başına»nın karşıtında yer alır. Daha doğrusu yazı-söz. Tanıklık edebiliyor, onaylıyabiliyor ve hayırlıyabiliyorsa söz; bu tanıklık, onaylama ve hayırlama yenilgi ya da yengiye, felâket ya da mutluluğa, tutsaklık ya da özgürlüğe neden olabiliyorsa şundan: Hep bir başkasını *kolluyor* yazı-söz ve hep o bir başkası tarafından *kollanıyor*. Varlığı, en ılımlısından en kışkırtıcısına, en sevdalısından en düşmancasına, bu ilişkiye bağlı. Altıncı Gün'ün «olsun»u bölüyor sözü ikiye: ben ve sen. Gelgelelim bu bölme bir bütünü de imliyor elbet: biz. Böylece daha doğar doğmaz «kitaba» düşen, hep orada kalan, kimileri için nerdeyse bir yazgı kesilen yazı-söz, o gün bu gündür benim olduğu kadar da öteki'nin. Yazı benimle öteki'nin konumunun, yani bu dünyada/toplumda oluşumuzun, acılara katlanışımızın ve onları yenişimizin, ölümü bilişimizin ve ona karşı savaşımızın ortak paydasıdır. Ne var ki ister raslantı olsun, ister zorunluluk, dünyada oluş bu dünyayı *hak etmeyi* gerektirir. Çünkü kendi başına bir katılıktan, imlemsizlikten başka bir şey değil dünya. İmlem insanın edimiyle belirir, doğada ve toplumda. İntihar bile bu hak ediş girişiminin ürünüdür, olumsuz bir cevap olsa da. Ama kuşku yok: acılı yüzünü çevirdiği kesinlikle öteki'dir. Doğaya /

topluma karşı girişilen bu olumsuz protesto, öteki'ne bir olumlamanın araştırıcı imini sunar. Husserl'i bu doğrultuda kısa bir süre izlersek: Her ben kendini bilmek için öteki-ben'i gereksinir. Bu yüzden gerçekten varolabilmek için yazı-söz'ü öngörür insan, öngereksinir daha doğrusu: Bu dünyada/toplumda oluşunu, ona katıldığını ya da reddettiğini *bildirecek* ve bu bildiriş öteki'nce *bilinecektir*. Besbelli: yazmak bir'i, yazı iki'yi açığa vurur. Bu açığa vuruş ikili bir «evet» ve «hayır» ilişkisini yansıtır: Yazıyorum: dünyada varoluşuma tanıklık ediyorum, evetliyor ya da hayırlıyorum bu yer'i. Gelgelelim ne bu evet, ne bu hayır gerçekleşebilir öteki bu yazı-söz'e *katılmadıkça*. Hatta evet'e «hayır», hayır'a «evet» demedikçe. Böylece dünyada oluşu hak ederken yazar, söz'ünün doğal ve toplumsal varoluşa ilişkin bütün sorumluluğunu da üstlenmek zorunda kalır. Çünkü yazı ötekini benim sözümü katılmaya, bağlanmaya çağırır. Kuşku yok: son kertede bu söz'ü ben de ötekine bağlandığım için söylüyorum. Öteki'nin dışlaşamamış, «tanığım» diyememiş, yaşamsal değerler için «olumluyorum», yaşamı horlayanlar için «yadsıyorum» diyememiş sözüdür bu. Ve üstelik yazı - söz, bana verilmiş (doğmadan önce, doğarken, doğduktan sonra) olan konumu ve ödevi bana - aitlik, usallık, doğruluk, törellik açısından *sorgulayabilen* tek edimdir. Hiç kuşku duymayalım: Yazı, benim ve öteki'nin dünyada oluşu üzerine sürekli bir sorgulamadır. Gerçeği arama, zorunluluktan kurtulma yolunda kışkırtır ve bu yüzden kovalanır yazı-söz. Kur'anda şuara suresinde şaire uygun görülen *kargış*, Eflatun'un Devlet»in'de *sürgün*'dür. Şöyle denebilir mi öyleyse: yazı-söz hiç bir zaman «muvafık» olmayacaktır.

Bu *muhalif* kimlik, yazı'nın ötekine dönüklüğünden kaynaklanır. «Kendisine verilmiş olan

dili *kullanabilen*», kendini üstlendiği kadar, hatta ondan da çok, dilini kullanamayan yoksun ve yoksul bırakılmışı üstlenir. Tanrılar katında yaşarken «ateş hırsızı» olur, toprak-köle sahibi bir soylu iken başkaldıran ve köle iken efendi. Her yazan'ın kendi düşlenmiş ölümünün karşısına ötekinin, Baudelaire'in vurgulamasıyla «benzerinin, kardeşinin» bir konak ya da izbelikteki gerçek ölümü dikilir. Kısaca: yazı ötekinden *doğar*, ötekine *yönelir*. Ölümü, maddi-manevi her türlü yoksulluğu, her türlü baskıyı yadsır, her türlü sevgiyi, paylaşılmış bolluğu, adalet ve mutluluğu olumlarken hem ben, hem o adına konuşur. Olumsuzladığı da o'dur aslında, olumladığı da. Sekiz yaşında aç bir çocuğun tramvay ardındaki koşusunu betimledikten sonra amansız bir eleştiriye dönüşen Lautréamont'un sesi hem çocuğa, hem yazarın da içine düştüğü «kahrolası yüzyıl»ın taş yüreklilerine yönelir: birine «evet», ötekine «hayır» biçiminde: «Yemeyip içmeyip gece gündüz şiirlerimde insan denen bu yırtıcı hayvanla, marifet yapmış gibi onu yaratan tanrıyı yerin dibine batıracağım. Şiir üstüne şiir, kitap üstüne kitap, son nefesime dek işim gücüm bu olacak. Burnundan getireceğim senin.»

Lautréamont sınır durumdaki bir örnek kuşkusuz, ama metni yazı-söz'ün tarihsel yönsemesini göstermekten de geri kalmıyor: Olumsuzu olumsuzlamak. Bu olumsuzlayıcı *üretim* insanın toplumsal/tarihsel gerçekliğinin içinde bir yeniden-üretim ve dıştaladığı da şu: Tanrısaldan siyasala dönüşen ya da birlikte varolan yetke, özgürlüğe karşı baskı, bolluğa karşı kıtlık, eşitliğe karşı sömürü. Ben'le sen'i, kısaca *biz*'i yazıda görünür kılan bu. Doğal ve toplumsal dünyada oluşun ortak paydası dedik yazı'ya. Şimdi de yazı - söz'ün varlık nedeninin «olumsuzu olumsuzlamak» olduğu belirdi. İnsana yabancılaştırılmış, şeyleştirilmiş bu dünyanın ele geçirilmesi, şim-

diye kadar yalnızca yoksulluklardan, tutsaklıklardan oluşan tarihin dönüştürülmesi gerek. Bu temel gereklilik besbelli ki dilini kullanamayanın, emeğin sömürülme sürecinde yoksullaştırıldığı için kullanamayanın isteğidir ve dilini kullanmayı bilenin dışa vurduğu *bu* istektir yazı'yı ötekilerin de kılan. Öyleyse *okunabilirliği* seçmek zorunda yazı. Giderek sınıf konumunu değiştirmek. Okunamayan, okunamamayı özellikle *seçen*, kendini öteki'nden özsel olarak ayıran ya da olumsuzu olumlayan, yaşama karşı ölümü savunan bir yazı, tarihin *içinde* kurtarıcılığa ya da kurtuluşa karşıt bir işlev yüklenir. Emeğin sömürülmesi sürecinde örgütlenen bir toplumsal formasyonda, yazı ancak yetkenin karşıtında yer alarak *mission*'una uygun biçimde varolabilir ve kendini de ancak öteki'nin dilinde varedebildiği oranda gerçekleştirebilir. Herhangi bir sanatsal dil kendisinden doğduğu ve kendisine yöneldiği «benzerini» de dıştalıyor, yetke gibi sonuna kadar ona da *muhalif* kalıyorsa, kuşkulanmak gerekir o yazı'dan. Yoksul ve yoksun bırakılmışların dünyasına yerleşmekten ürken, orada *okunabilmeyi* düşkünlük sayan, sadece dilini kullanabilen seçkinler arasında *söyleşi* olmayı isteyen, kısaca: «sürü-halk»a karşı «önder-aydın»ı öne süren her yazı, istediği kadar aksi söylensin, son kertede kurulu düzenin yanında yer alır. İnsan varoldukça acının, sömürünün, eşitsizliğin, kötülüğün varolacağını öne süren her yazı da. Çünkü pek çok yazarda (Beckett, Mailer, Ionesco vb.) örneği görüldüğü gibi, gergin, hatta saldırgan diline rağmen bu yazı, sömürü ve baskıyı doğuran üretim ilişkilerinin yeniden-üretiminin *özgül* koşullarını yaratır: korku, içe-kapanma ve elbet boyun eğme. Çağdaş bir bilim adamı, «hem yaşamı, hem ölümü evetleyen» Rilke'nin karşıtında yer alan Serge Moscovici şöyle diyor: «Ölüm'e hayır demek yetmez,

yaşam'a evet demek gerekir.» Dönüştürerek söylüyorum: Burjuvazinin, kapitalizmin eleştirilmesi yetmez, işçi sınıfının olumlanması gerekir. Burada öne sürülebilecek «Ne o, Ne o» eleştirisinin küçük burjuva içeriğini Roland Barthes'ın yetkinlikle açığa çıkardığını anımsatmakla yetinelim. Salt burjuva değerler dünyasına kapanıp o değerlerin sürekli eleştirisiyle yetinmek, o değerlerden umudunu kestiğini söylemek ne anlama gelir? Bağlanacak hiç bir değer olmadığı anlamına. Yaşamın olumlanamayacağı anlamına. Toplumun değiştirilemeyeceği anlamına.

Sonrası: Yazı, giderek öteki'ne ait olan içeriği boşaltır. Yazan mahzene çekilip keşiş olur. Dilini kullanamayan «benzerini, kardeşini» değil, dilini kullanabilen, gelgelelim kardeşini gecenin karanlığında terkeden kendisinin bölünmüş imgesini arar. İşte bu yüzden de *kurtuluş* çabası gerçekleşmez. Çünkü yazan ve okuyan *birlikte* kurtulabildikleri anda gerçekleşir yazı. Ve ancak yazı açabilir kitlelere yazarın da içinde bulunacağı «büyük kurtuluş»un kapısını. Dilini kullanamayan kullanabilenin yazı-söz'ün de dünyada oluşunun gerçek anlamını ve bu anlamın yeniden ele geçirilmesinin yoluna ait imi bulur. Yazı, öteki'nin, okurun mutlak katılmasını ve onun kendisini yeniden-üretmesini ister, bu yüzden.

Bu kurtuluş dolayısiyle ve bu kurtuluş için Dolaysız siyasal söylem kipini kullanmasa da son kertede siyasal bir söylemdir yazının geliştirdiği. Çünkü yazınsal söylem ancak bir *ideoloji* içinde üretilebilir ve yazı yalnızca ideoloji üretir. Ama, Laclau'yu izleyerek söyleyelim: «İdeolojik eklemlenmeler ancak sınıf söylemleri içinde mümkün olur.» Ve bu yüzden de ancak insanlar özgürce örgütlenebildiği, her türlü şeyleşme aşıldığı gün, yazı'nın yetke karşısındaki «muhalif» kimliği sona erer, ama *doğal* koşullara karşı sonsuza kadar sürer. (YAZKO 2, Aralık 1980)

ÖZGÜRLÜKTÜR ŞİİRİN İMLEDİĞİ

İnsanın doğal ve toplumsal varlığını öncelikle göz önünde bulunduran her büyük şair yalnızca dolaysız *özgürlüğü* ister ve yapıtı yalnızca onu vadeder. Bireyci ya da toplumcu, yapıtın nesnelleştirdiği yadsımanın ve başkaldırmanın yöneldiği tek amaç tüm kuralların, sınırlamaların, yasaklamaların ve elbet yoksunlukların kaldırılmasıdır. Bu *kurtarıcı* kimliğin *bilici* bir kimliği gerektirdiğini de unutmamak gerekiyor: Şarkısıyla ölümü bile yenen Orpheus yetinemez sevgilisini geri almakla, yeraltı ülkesinin «gizini» öğrenmek ister. Dönüp bakacaktır: yitirse de. Özgürlük yitirmeyi göze almayı *gerektirir* çünkü. Şiirin bu temel yönsemesi, insanın ilk çağ tanrılarının dünyasından kopup kendi dünyasına yerleştiği yeni zamanlarda da değişmez. Daha gelişir tam tersine, dizgeselleşir: Her türlü yetkenin baskısından, horgörüsünden arıtılmalıdır ruhsal ve toplumsal varlık, yoksulluktan kurtarılmalıdır. Doğanın efendisi olmak yetmez, kendi kendisinin efendisi olmalıdır insan. Shelley'i analım: «Dünyanın kabullenilmeyen yasa koyucularıdır ozanlar.» Kabullenilmeyen: çünkü karşı-yasalardır önerdiği: Eşitsizliğe karşı eşitlik, açlığa karşı tokluk, zorbalığa karşı özgürlük. Bu istekler şairin «kargışlanmışlığının» nereden kaynaklandığını yeterince açıklar. Yine bu istekler, son kertede, şiirin tarihine başkaldırmanın tarihi olarak bakmamıza da izin verir. Çünkü şairin özgürlük isteği ve vaadi, içeriğini dış-

laştırış biçimi ne olursa olsun, verilmiş'in, kurumlaşmış'ın *yadsınmasını* öngördüğünden siyasal bir istektir. Milton «Yitik Cennet» de dinsel eleştiriden siyasal eleştiriye geçiyorsa, boşuna değil. Çünkü özgürlüğün mümkün olduğu tek yer var: dünya. Dünya *dönüştürülmeden* insanca yaşama olanağı yoktur. Budur şiirin imlediği. «Korkudan dili bağlandığı»nda bile: «Değil mi ki ayaklar altında insan onuru — O kızoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış — Ezilmiş, hor görülmüş el emeği, göz nuru — Ödlekler başa geçmiş, derken mertlik bozulmuş — Değil mi ki korkudan dili bağlı sanatın»[1] Shakespeare'in sonesi doğrudan bir başkaldırmayı öngörmez, kuşku yok, ama bu eleştirinin, imlediği düzey konusunda herhangi bir yorum gerektirmediği de açık. Horgörü, yetke, sömürüdür «dark lady» ve «sevgili dost»la arasında duran ve onbeşinci sonede değinilen «zamanın çöküş'le söyleşmesi» ancak bu somut koşullarda insanal içeriğine kavuşabilir. Çünkü, Marcuse'yi izleyerek: «zamanın akışını durdurma çabalarını harekete geçiren, zaman ile baskı düzeni arasındaki *anlaşmadır*.»[2] Bu anlaşmanın kuramsal içeriğini Walter Benjamin'in yorumlaması yeterince yansıtır. «Tarihin sürekliliğini kırmak konusundaki bilinçli istek, eylem anında *devrimci* sınıflara özgüdür. Bu bilinç Temmuz devrimi sırasında kendini göstermiştir. Savaşın birinci gününün akşamında, bir kaç yerde aynı anda, fakat birbirine bağlı olmaksızın Paris kulelerinin saatlerine ateş edilmiştir.»[3] Zamana ateş açılır, çünkü şunlardır *bu* zamanın imlediği: açlık, baskı, zorlayıcı çalışma. Hiç kuşkulanmayalım: «Yitik cennet» düşü, bütünüyle bu dünyada gerçekleştirilmek istenen bir düştür.

Şiirin «özgür oyun» olarak da büyük ölçüde bu siyasal yönsemeye eklemlendiği söylenebilir. Çünkü oyun, özü gereği kuralları bozar ve ku-

rumlaşmaya izin vermez. Her dakika yeni bir öge bulucu yanıyla, oyun doğrudan doğruya imgelemin buyruğundadır ve her türlü *kurgusallığı* öngerektirir. Zorlayıcı çalışma ve yasa dünyası kalıplaştırıcıdır, orada kullanılan dil de. Bireye ya boyun eğdirir bu dil, ya uyumlandırır. Oysa şiir büyük bölümüyle imgesel düzeye özgü bir üretim olarak her türlü «fantaziye» açıktır. Bu fantazi tanrılara bağışlayıcı/cezalandırıcı bir güç yükleyebildiği gibi, onları öldürebilir de. Oyun kurumsal gerçekliği ve hiyerarşik düzenlenişi bozar. Şiirsel dil, en amaçsız göründüğü anda bile «yitik cennet»e, yani *yasaklanmış* olana gönderir. Özgürlüğün imlenmesi, egemen sınıf söyleminin dıştalanması anlamına gelir. Budur faşizmin büyük bir şair yetiştirememesinin nedeni. Hemen akla gelebileceği için burada Ezra Pound'la ilgili bir ayraç gerekiyor: Pound'u doğrudan ve katıksız bir faşist sayamayız. Çünkü Pound, faşizmin bir ideoloji olarak gelişip serpilmesi ve iktidarı ele geçirmek üzere örgütlenmesi sırasında ortaya çıkmamış, dolaysız bir faşist söylem geliştirilmesine katkıda bulunmamıştır. Bir sonradan katılmadır Pound'inki. Şairin *seçkinci* tutumu faşist öğretide kendisini kolaylıkla dışlaştırabileceği ögeler bulmuş, zaten mevcut olan «entellektüel» horgörüsü baskıcı yönetimin doğal bağlaşığı olmuştur.[4]

Bu örnek, bizi benimsenebilecek bir önermeye getirir: Her özgürlük arayışı özgürlükle sonuçlanmaz. Çünkü, eğer özgürlük her türlü yabancılaşmanın/şeyleşmenin dıştalanarak aşılmasını gerektiriyorsa, yetkenin siyasal/toplumsal baskı ve horgörüsü kadar, bireyin (şairin) entellektüel baskı ve horgörüsü de özgürlüğü engeller. Böylesi bir durumda dilin ve imgelemin kullanımı da «özgür oyun»a, yani *hazza* değil acı çekmeye bağlanır. Son kertede, ölüme *göre* bir yazınsal söylem özgürlüğün ötesinde değil *gerisin-*

de kalır ve kendi kendisinin yadsımasına yönelir, doğal olarak. İnsanlığın dünyasından ayrılan, onu hor gören dil önünde sonunda işlevini yitirir. Bu noktada, Hölderlin'in şiirini yorumlayan Heidegger'i izleyebiliriz, kuşkusuz yorumunun varoluşçu yönsemesini göz önünde bulundurarak: «Kimdir insan? Ne olduğuna tanıklık etmesi gerekendir. Peki neye tanıklık edecektir insan? Kendisinin yeryüzüne *ait* olduğuna. Bu aitliğe tanıklık etme, bir dünyanın *yaratılması* ve yükselmesiyle ve yine bir dünyanın *yıkılması* ve batmasiyle olur.»[5] İnsanın dünyaya ait oluşu ve yıkılışla yükselişe hem tanıklık etme, hem bunu gerçekleştirme zorunluluğu, şiirin doğrudan doğruya tarihsel süreç içinde yer aldığını ve bu özgürlüğün gerçekleştirilişini öngerektirdiğini gösterir. Şair bu yabancı, şeyleşmiş dünyada bu şeyleşmeyi açığa vurduğu ve yadsıdığı *için* ilk bakışta halktan kopar, ama özgürlüğün gerçekleşme süreci içinde ona döner yeniden: «Ozan, yazgısının üstün ayrılmışlığında, böyle tek başına kalırken, halkı *adına* ve dolayısiyle gerçekten, halkı *için* sağlar gerçekliği.»[6] Başka bir söyleyişle: Kendi kişisel özgürlüğünü yitirir gerekirse ama halkın özgürlüğünü imler, kendi acı çeker ama halka umud verir. Gelgelelim şiirle siyasal/toplumsal eleştiri arasındaki özgürlüğün ele geçirilmesine yönelik bu ilişki, çok kişiye tedirginlik vermekten de geri kalmaz. Örneğin doğrudan *gerici* bir yazar olarak görünmeyi istemeyen Camus, sanatçının başkaldırmasını siyasaya değil yaratıcılığa bağlamak ve sanatın siyasayı dıştaladığını onaylatmk ister. Bu çabasında Camus, bir yüzyıl öncesinin «liberal» Benjamin Constant'ı ile buluşur ve onun kuşku verici özgürlük tanımıyla bütünleşir ister istemez: «Ben, özgürlüğü, bireyin gerek ülkeyi zorbaca yöneten iktidar üzerinde, gerekse azınlığı çoğunluğun iradesi altına sokma hakkı is-

teyen kitleler üzerinde kazandığı zafer olarak anlıyorum.»[7]

Bu ikircikli tanım, bizi, özellikle şiirin *gizlenmek* durumunda kaldığı/kalacağı dönemlerde özgürlük isteğinin dışlaştırılış biçimi sorusuna getirir. Böyle dönemlerde «yitik zamanı», bir başka söyleyişle «mutluluk vaadini» imleyen söylencel ve tarihsel ögeler, özgürlüğün kendini dışa vuruşuna ilişkin bir görev üstlenebilirler. Kimi alegoriler de. «Romantik kahraman» bugün bile mutluluğun, yasaklanmış özgürlüğün simgesi gibi görülebilir. «Karanlık» bir şair olan Blake'in yığınla *muhalif* gönderme yaptığı biliniyor artık. Çünkü baskı karşısında gerilemez şiir, biçemini değiştirir sadece. Ya da değiştirebilir. Yaşamsal önemi var bu biçemin sorgulanmasının. Nedenini daha önce söyledik: Her özgürlük arayışı özgürlükle sonuçlanmaz. Şiir siyasal programı imgeler düzeyinde yeniden kurar, dolayısiyle özgürlük imgelerini açığa vuran dil, doğrudan ideolojinin *taşıyıcısı* olarak, dıştalamak istediğini dıştalayamaz her zaman. Yadsırken yadsıdığına bağlanır. Özgürlük imgelerinin *mazmunlaştırılması* özgürlüğün somut içeriğinin boşaltılmasına yol açabilir: «Sonsuz mavilikler», «dağlarda yanan ateşler», «ellerin tapılası hüneri» türünden söyleyişler hiçbir şey imlemezler bir belirsizlikten başka, besbelli. Şair gizlendiğinde, gizlenmek gereğini duyduğunda dilini de, imgelerini de ayrıldığı ama kendisine döneceği halkın özlemlerine bağlamayı bilebilmelidir. Burada gereken, işçi sınıfının söylemi içinde yeralabilmektir. Belirttim: *ikirciklidir* romantik kahraman. Kitleler adına konuşur ama aslında kendi adına konuşmaktadır. Goethe, romantik kahramanın en yetkin örneği olan Byron için şöyle diyor: «Dünya onun için bir hapisaneydi.»[8] Byron kendisinin kurtuluşunu öngörür, dolayısiyle bütün özgürlükçü atılımlarına rağmen yığınları

küçümsemekten geri kalmaz. Onun Yunan savaşına katılmasında «gerici» ve «göstermeci» bir içerik bile bulunabilir. Byron özgürlük isteğini dile getirirken halkın *yukarsından* konuşur ve şiirini insanal bir içtenlikten, bir çok kişinin söylediği gibi belki de bu yüzden yoksun kılar. Goethe'yi izlersek, bu şiir büyük bölümüyle «söylenememiş parlamento söylevleri»dir.[9] Shelley'e bakarsak tersidir: Sadece ateşi çalandan yana değildir, daha da çok ateşin götürüldüğünden yanadır. Dünya bir hapisanedir, kendisi için değil ama, ötekiler için. İmgelemin ve bedenin dolaysız özgürlüğünü isterken ve yalnızca bunu vadederken, kendisini yoksun bırakılmışların doğal kardeşi, topluluğun üyesi sayar sadece. Prometheus toplumsal bir imgedir, bireysel değil. Özgürlük imgesini dile getiren bu iki çağdaşın durumunu yetkinlikle vurgular Marx: «Byron ile Shelley arasındaki gerçek ayrım şudur: onları anlayan ve sevenler, Byron'un otuzaltı yaşındayken ölmesini iyi talihine yorarlar, çünkü daha çok yaşasa gerici bir burjuva olurdu. Öteyandan, Shelley'in yirmi dokuz yaşında ölmesine üzülürler, çünkü sapına kadar devrimciydi ve her zaman sosyalizme öncü olacaktı.»[10]

Kurcaladığı sorunlar, geliştirdiği sorular açısından daha kapsamlı bir çalışmayı gerektirdiği açık olan bu yazıyı bağlamak gerekirse: Şiirin imlediği özgürlük ve kurtuluş yoksun bırakılmışları ve onlarla birlikteliği öngörür ve bu öngörüş, Hölderlin'in «Neye yarar ozanlar yoksunluk zamanında?» biçimindeki sorusunun cevabını oluşturur. Gerçekten de: şair tecim ve yasa dünyasının hayırlanmasından cayıp Harrar'a yerleştiğinde şiir de ölür. Bir «kuğu şarkısı» bile bırakmaz ardında. Son kertede Rimbaud'nun ihanet ettiği, şiirin özgürlük imgesi değil midir?[11]

(Yazko 1, Kasım 1980)

DİP NOTLAR

(1) Shakespeare. 66. *Sone*, ev: C. Yücel «Her Boydan» s. 39, SHD yayınları. Aynı sonenin bir başka çevirisi için bak: W. Shakespeare: «Soneler» s. 79, Çev: S. Bozkurt — B. Bozkurt.

Alıntıladığım mısralar bu kitapta şöyle çevrilmiş: «Hayasızca yerinden edilmesinden pırıl pırıl kişinin — Tertemiz genç kızın hoyratça kötü yola itilmesinden — Gerçek yetkinliğin haksızca çarpıtılmasından — Aksayan yöneticilerin yönetimi güçten düşürmesinden — Sanatın dilinin bağlanmasından yetkili kişilerce.»

Kuşku yok: İngilizcesine uygundur bu çeviri. Ama uygun olmadığıdır önemli olan: şiir.

(2) H. Marcuse: *Aşk ve Uygarlık* s. 262, Çev: S. Çağan, May yayınları.

(3) a.g.e., Vurgulama benim.

(4) Drieu la Rochelle ve Celine gibi yazarlarla faşizmin ilişkileri araştırılmalı, yazınsal uyumun ne ölçüde sağlanabildiği açıklığa kavuşturulmalıdır.

(5) M. Heidegger: «Hölderlin ve Şiirin Özü» Çev: T. Oflazoğlu, Çeviri Dergisi s. 3, Eylül 1979.

(6) a.g.e., s. 11, Vurgulama benim.

(7) B. Constant, «Devrimler ve Kültür Tarihi Ansiklopedisi» sayı 1, s. 15.

(8) Camus «Balkaldıran İnsan» da sanatın siyasa ve tarih dışı niteliğini vurgulamaya, sanatın tarihe katılmasının sakıncasını göstermeye çalışır. Ve Sartre ünlü tartışmalarında Camus'ye «Galapagos» adalarına gitmesini bu özgürlük anlayışı dolayısıyle tavsiye eder. Bak: «Sartre-Camus Tartışması» Çev: B. Onaran, İzlem Yayınları.

(8) J. P. Eckermann: *Goethe İle Konuşmalar* s. 178, Çev: L. Ay — S. Baytın MEB yainları.

(9) a.g.e., s 205.

(10) K. Marx: *Sanat ve Edebiyat* s. 126, Çev: M. Belge, De yayınevi.

(11) Rimbaud'nun şiiri bırakması tek nedene bağlanamaz kuşkusuz. Ama şurası da kesin: «tüccar» ve «burjuva» olarak artık şiirle birarada yaşayamamaktadır Rimbaud. Kemerine doldurduğu *altın* «vadedilmiş ülkeyi» gaspeder. Şair Illuminations'da vurgulanan «caniler çağı»nın yadsıyan tanığıdır, tüccar onaylayan yaratıcısı.

ÖZEL OLARAK TANPINAR'DA, GENEL OLARAK KARŞI-YAZIN'DA ÜSLUP SORUNU ÜZERİNE

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitaplarını uzun bir zaman aralığından sonra yeniden *okuduğumda,* tam bir çözümleme getirilememiş ve üzerinde görüş birliğine varılamamış olmasına rağmen, çeşitli katmanları ayrıştırılan bu yapıtın[1] bütününde, daha önce irdelenen doğu-batı sorunsalından[2] kaynaklanan önemli bir konuyla karşılaştım: Üslup.

Ahmet Haşim düzyazılarından birinde Süleyman Nazif'in üslubunu bir «kabile reisine» benzetir ve ayrıntılarıyla betimler. Hiç kuşkusuz Haşim'in yaptığı basit bir retorik uygulaması, bir «kişileştirme» olayı gibi görülemez, görülmemelidir. Uslup'un yazınsal bir nesnellik, hatta Osmanlı devlet yazışmaları gözönünde bulundurulacak olursa kültürel bir *gerçeklik* oluşu, *yazınsal eylem*'in egemen konumu dışında kavranılmasının bir zorunluluk olduğu bugünkü Türkiye somutunda büyük ölçüde ilgimizi çekmelidir.[3]

Üzerinde düşünmeye çalışacağım, varsayımlar geliştirmeyi deneyeceğim soru alanını üslupla ideoloji arasındaki bağlantıların bir bölümünü kapsayıcı nitelikte sayıyorum. Bu soru alanına yönelişimi zorunlu kılan araştırıcı-kavratıcı iki önerme var: İdeoloji ancak söylem'in ayrıştırılmasıyla gerçekten anlaşılabilir ve marksist bir yazar üslubunu ancak kavramlarının

tutarlı bir görünüşe kavuştuğu kültürel bir *altyapısı* varsa kurabilir. Bu iki önerme, üslup sorununu elbetteki edinilmiş yazınsal bilgilerin dışında irdelememizi, yazar ve çevresi, yazar ve dil, yazar ve kültür ilişkilerini kendi kuramsal dizgemiz içinde yeniden kurmamızı gerektiriyor. Bu kurma işlemine şu yargı-gözlem'den girmeyi deneyeceğim: Tanpınar gibi üslupçulara çok raslanmıyor şimdilerde. Çünkü Tanpınar'ın yazısını oluşturan kültür dünyasının bütünlüğüne sahip pek az yazar var.[4]

Tanpınar ve döneminin benzeri yazarlarında, üslubun kişisel olmanın *ötesinde* bir nitelik taşıdığı, bu yazının kuramsal içeriğinin belli başlı belirleyicilerinden olduğu için hemen söylenmelidir. Gerçekten de duygusal-düşünsel açıdan iyice farklılaşmalarına, sözlüklerinin kilit-sözcükleri dışındaki bambaşkalığına rağmen, Tanpınar'ın ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın üsluplarının ortak ve belirleyici özellikleri vardır: Bir uygarlık *bütününden* kaynaklanmaktadır bu iki ayrı yazı. Cümle yapılarından yükselen tını'da alttan alta yinelenip duran bir leit-motiv'in dokusunu bulursunuz:[5] Kimi zaman kös'lerin temposunda Mehter Takımı ağır-aksak görkemli bir dalgalanmayla ilerlemekte, kimi zaman bir şehzadenin ya da paşazadenin sünnet düğünü şenlikleri yapılmakta, kimi zaman şerefelerden yükselen ikindi ezanı dalga dalga «payitaht»ın arnavut kaldırımlı sokaklarına dağılmaktadır. Ya da yakamozlanmış denizin üzerinde incecik bir sandal bir düş izlenimiyle kaymakta, cumbasını bir sevgili kolu gibi mavi-yeşil sulara uzatmış bir yalının açık penceresinden, görmediğimiz yüzü bütün çizgileriyle «hülyamıza» bırakılmış bir kadın sesi yükselmektedir. Ya da ağarmaya başlayan sofalarda bir bayram sabahının telaşlı terlikleri koşuşmaya başlamaktadır. Cümlelerin kurgusunda ve tını-

sının ardında *içerilen* ve anlığa yükselen görüntüler bunlardır işte. Yitik Osmanlı'nın *gerçekçi* sunumudur söz konusu olan. Somut-maddî dünyada yıkılmış, yürürlükten kaldırılmış olan, *yazıda geri dönmektedir*. Tavanlarının tahta oymacılığı küçük çapta birer «şaheser» olarak nitelenen konaklar yıkılmış, yerlerine «aparthan»lar[6] yapılmış, lalalar, halayıklar, beslemeler ölmüş, bazıları yaşamlarının son bölümünü lumpen proetaryanın[7] saflarında geçirmiş olabilirler. Ama yazınsal metinde onlar hep eski durumlarında vardırlar, yazı'nın *oluştuğu* şimdiki zamandaki somut gerçeklikleri *dıştalanmıştır*.

Burada söz konusu edilen geçmişe özlem duyulup duyulmaması değil, bir toplumsal formasyonun üst-yapısı içinde başlı-başına bir ideolojik görev üstlenen kültürel biçimlenmenin işlerliğidir. İster anlatı kişilerince geliştirilen söylemlerde olsun, ister doğrudan doğruya yazarın düşün yazılarında açığa vurulan söylemlerde olsun, Tanpınar hep Osmanlı uygarlık-bütünü'nün içinden konuşmaktadır. Cumhuriyet döneminin olguları üzerinde düşünürken *bile* yazarın bağlı kaldığı sorunsal, okura iletmeyi amaçladığı metnin kurucu ögesi olarak bu kültürel biçimlenmedir. Bu kültürel biçimlenmenin dirençliliği konusunda yandaşlarının ve karşıtlarının çoğundan daha bilinçlidir Tanpınar ve yapıtının dün-bugün-yarın boyutunda *kuşatıcı* olma girişimi, bu bilinçlilikten kaynaklanmaktadır. Bu yazının kuramsal çerçevesini belirginleştirecek bir noktayı vurgulamanın tam yeri sanıyorum: Tanpınar'ın anlatılarındaki ve bakış-açıları getiren önemli düşün yazılarındaki söylem *sorgulayıcı* bir söylemdir ve Osmanlı olan, bu sorgulayıcı söylemin öznesidir.[8] Kuşkusuz bu Osmanlı, toplumsal formasyondaki yapısal değişikliğin bilincinde olan bir öznedir. Bu özne ya da Tanpınar direnmez değişime karşı,

ama gerilemez de. Burada söz konusu olan, kendi dizgesi içinde en yetkin biçimde gerçekleştirilen bir *soğurma*'dır.[9] Bu yüzden de kültürel alt-yapısı çok geniş bir tabana sahiptir Tanpınar'ın. Altı özellikle çizilen Osmanlı teriminin kavramsal içeriği şudur: Üretim biçimini ve devletin yapılanışını değiştirmeyi öngören ve öngerektiren Cumhuriyeti ve bu öngerektirişin zorlayıcı yanını açığa vuran Atatürk devrimlerini köktenci biçimde almamak ve değişimi bir sürekliliğin *yeniden düzenlenmesi* olarak görmek.[10] Egemen sınıfın/sınıfların ve egemen ideolojinin bir yandaşı, hatta bizzat oluşturucusu olarak Tanpınar, içinde yetiştiği «maddi-manevî iklimin» dıştalanamayacağı, dıştalanmaması gerektiği inancındadır. Ekonomik-toplumsal düzeyde meydana gelen kopmanın ideolojik düzeye sıçramaması, kültürel yapılanmayı etkilememesi için bilinçli bir direnç gösterir:

«Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim. Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanıbaşımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir *cennet*, ruh *bütünlüğümüzü* saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendine çağırması, bunu yapamadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi *şüphe* ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı. (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu.)»[11]

Tanpınar'ın yapıtında önemli bir yer tutan bu «şüphe ve tereddüt» durumu, okuyucuyu zaman zaman anlıksal şaşkınlığa uğratabilir şu soruya cevap arayacağı için: Şimdi mi geçmişi, geçmiş mi şimdiyi sorgulamaktadır? Çözümleme düzlemine geçildiğinde bu zamansal iç-içeliğin, bu iç-içelikten kaynaklanan anlatı kişilerindeki duygusal-anlıksal karmaşanın anlaşılması, en

yüzeyden bir yaklaşımla bile olası olbot: Tanın nar üretim biçiminin evrildiği, dolayısıyla ideolojik yapıdaki *yırtığın* iyice büyüdüğü bir dönemin yazarı. Cumhuriyetle birlikte üretim ilişkilerinde ve kurumsal yapılarda gözlemlenen dönüşüm, üst-yapı'ya bütünüyle yansıyamamış, kültürel yaşamdaki eskiye özgü ilişki biçimleri arıtılamamıştır. Alt-yapı'da devletin *baskıcı* aygıtınca denetime alınan, alınmış görünen çatışma, ideolojik alanda çok kapsamlı, ama çok daha *örtük* biçimde sürüp gitmektedir. Saray ve Bab-ı Alî çevresinde bütünleşen eski egemen ideoloji, kültürel yaşamı büyük ölçüde denetim ve güdüm altında tutmaktadır henüz.[12] Egemen ideoloji 1839 Tanzimat Fermanı ile zaten açıktan saldırıya uğramış, ancak içsel ve dışsal baskıyı göğüsleyerek ve belli oranda özümleyerek 1923'e ulaşmıştır. Cumhuriyettir trajik dönemeç: Değişim süreci bütün toplumsal formasyonu içermektedir çünkü. Egemen ideolojiye eklemlenen bir alt-bölge ideolojisi birbirini kapsamında bulunduran iki alanda kavga vermektedir artık: Batı'ya ve Anadolu'ya karşı. Bu «*alt-bölge ideolojisi*» deyimini az ötede somutlaştırmaya çalışacağım. Bu noktada şu gözlemle yetiniyorum: Yürürlükten kalkma tehlikesiyle karşılaşan yalnızca geleneksel yazın biçimleri olsa, egemen ideoloji soğurucu rolünü çok daha rahatlıkla oynayabilir, en azından bir denge durumu yaratabilirdi kuşkusuz, ama bu olguda kendini açığa vuran bir başka yan var: Bastırılmış sınıflar ve bunların işlevsellik kazanmak isteyen ideolojileri kendi içeriklerini ve biçimlerini *önermektedirler* durmadan. Bu isteğin ele geçirilen devlet aygıtlarınca desteklendiğini de unutmamak gerekiyor. Bu destek, bir yandan baskı aygıtı olan polis, hükümet vb., bir yandan da ideolojik aygıt olan kültür, eğitim vb. yoluyla sağlanıyordu elbet.

Burada iyice bilindiğinden ve kavrandığından emin olmadığım bir gerçeği vurgulamalıyım: İktidarın ele geçirilmesi ve üretim ilişkilerinin değişim sürecine girmesi, ideolojinin de bütünüyle *ele geçirildiği* ve *dönüştürüldüğü* anlamına gelmez. Sanıldığından daha dayanıklıdır ideoloji. Uzun süre yürürlükte kalabilir. Engelleyici bir rol oynayabilir en azından. Konuya ilericilik-gericilik çifti açısından bakılabilir ama, bu bakış açısının sağlıklı bir çözüme yeterli olduğunu sanmamak koşuluyla. Yeterli değildir: İlerici gibi görünen bir kültürel tavır alış son çözümlemede ideolojik bir içerikle dolu olabilir çünkü. Sadece Narodnikleri ve Türkiye'deki uzantısı sayılması gereken folklorcu girişimi anımsatmakla yetinelim.[13] Tanpınar bu gerçeğin iyiden iyiye farkındadır bambaşka bir felsefi düzlemde olmasına rağmen. Görece özerkliği içinde yazın'ın, daha genelleyici bir çerçeve çizilmesi gerektiğinde de kültürün belirleyiciliğinin küçümsenmemesi gerektiğini bilir ve bir oluşturucusu olduğunu söylediğim ideolojiye önemli katkılarda bulunur. Bu katkılardan başlıcasının, yukarda değindiğim yetkin soğurma olduğunu hemen belirtmeliyim. Tanpınar, bir Osmanlı-özne olarak kültürel yaşamda gözlemlediği Oedipus kompleksini, değişimi ne reddederek, ne de karşısında gerileyerek önler ve yeni içerikleri kendi düşünsel-yazınsal alanına çekerek özümler:

«Dedelerimizin büyük meziyetlerini, hayatlarının kendilerine *has* ve *gerçek* oluşu yapıyordu. Garp medeniyetinin büyük meziyeti *de* bir realitenin mahsulü olmasında ve inkişafını da onunla birlikte yapmasmdadır. Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde *çözülmemiş* bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz,

bu meseleleri fikir fikir hayatımızın zarurî yol uğrakları *gibi değil*, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususî coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman «devam»ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve biz muasır dünyada, *birleştirici* çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize lâyık yeri alacağız.»[14]

Paragrafta örtük olarak içerilen Cumhuriyetin bir yaşama gerçekliği yaratamadığı, «dedelerimizden» kalanın yadsındığı ve yaşamın çözülmeden kaldığıdır. Tanpınar'ın burada önemle değindiği «haslığının» bilincine varılması gereken yaşanan gerçeklik, «çözülmemiş bir yumak gibi duran hayat», hiç kuşkusuz yapıtında durmadan vurgulanan o devam ilkesinin kuramsal içeriğince aydınlatılmaktadır: 1923'ün kültürel alanda ve pratikte ortadan kaldırdığı, kaldırmaya *yöneldiği* ve yeniden *önerdiği* her şey zaman içinde gözden geçirilecek, «esaslarında Garp'la ölçüşebilecek bir medeniyetten, bir insan ve hayat üstünlüğünden»[15] gelindiği inancı o büyük uygarlık bütününden kaynaklanan Osmanlı-Türk bir *yorum biçimi* yaratacaktır.

Gerçek ve yetkin bir soğurmanın önkoşulu olarak görülen bu yorum girişimi, elbetteki Tanpınar metinlerinde doğrudan bir siyasal-kültürel *gericiliği* kışkırtmıyor, ancak üzerinde biçimleneceği sosyo-ekonomik temele gereğince denk düşmeyen bu bir tür rönesansçı eğilim, yedeğine ister istemez doğal bağlaşıklarını almaktan geri kalmıyor: Burjuva bireyciliğini ve idealizmi. Gerçekten de Tanpınar, yukarda değindiğim Cumhuriyetle birlikte işlevsellik kazanmak isteyen bastırılmış sınıfların ideolojileri karşısında estetik boyutun arkasına mevzilenen örtük bir *muhalefet* sürdürmüş, ekonomik-teknolojik alanda çok fazla esirgemediği çağdaş tavır-alışları ve katılımları, kültürel-sanatsal

içerikler alanında göstermemiştir. Bütün *aşmacı* girişimlerine rağmen yaşadığı olgunun köktenci özyapısını anlıyamadığı için son çözümlemede bir Osmanlı-özne olmaktan kurtulamayan Tanpınar,[16] toplumsal ve bireysel yaşamı kavrayışında siyasal açıdan liberal burjuva, felsefi açıdan mistik-romantik kalmıştır. «Olmak ya da olmamak» sorusuna cevap arayan, sanatsal alanda bir çözüm sağlamaya uğraşan, bu önörneklerinin tümünden daha yetkin soğurma girişiminin hangi nedenlerle yukarda değinilen geniş tabana dayandığı şimdi kolaylıkla anlaşılabilir sanıyorum. Burada Tanpınar'ı siyasal-ideolojik açıdan değerlendirmeyi amaçlamadığımı, bu konudaki *dıştalayıcı* bakış açımı saklı tuttuğumu belirtmeliyim. Bu yazıda izlenen amaç, bir kere daha açıklayalım ki Tanpınar'ın üslubundan hareketle karşı-yazın'da üslup sorununa ilişkin varsayımlar geliştirmek, yazınsal alanda ideolojinin bir kipliğini örneklemektir. Ancak Tanpınar'ın üslubunun anlaşılmasını sağlayacak bir tanımsal-betimsel çerçeve çizilmesi de gerekiyor. İşte bu çerçeve içersinde Osmanlı, burjuva, idalist terimleri Tanpınar'da *aynı* kavramsal ilişkileri farklı düzeylerde dile getirici terimler olarak düşünülmelidir. Bu kavramsal alan gereğince önemsenmedikçe, Tanpınar'ın yazısı «gerçekliğin dışında», «tamlamalara düşkün» vb. gibi değerlendirme-anlama girişimlerine yol açabilir ve kurgu tekniğine özgü kusurlar öze aitmiş gibi sunulabilir.[17] Oysa o öz ancak o üslupla anlatılabilmekte, daha doğrusu ancak *öyle* gerçekleşebilmektedir.

Tanpınar da ustası Yahya Kemal ve çağdaşı Hisar gibi çöken bir dünyanın temsilcisidir. Bu çöküştür irdelediği/irdeledikleri. Geleneksel retorik'in parçalandığı, unutulmaya başladığı bir dönemde bu retoriğe sarılırlar, canlı tutmaya çalışırlar, hakçasını söylemek gerekirse de

anlatım alanında zaman zaman Cumhuriyet dönemi yazarlarına fark yaparlar. Nedeni açıktır: Kendisinden çıkış yaptığımız örneğimize dönersek, Tanpınar, metinlerinin *kurulduğu* kültür dünyasından kopmamış, her sorunu bu bütünlüğün kapsamında düşünmüş, buna karşılık metinlerinin yer-aldığı, okunduğu dünyayı *yazınsal nesne* olarak *görmemiştir*. Örneğin Nuri İyem'in resmini bir tepki, alışılmış resimsel-düşünsel değerlerin yadsınması olarak almaz, tam tersine: Bu resim kendi kültür ortamının sanki tam belirmesi gereken zamanda belirmiş bir gerçekleşmesidir. Müzik alanında Osmanlı teriminin kapsamına giren tutumu plastik sanatlar alanında idealist terimiyle karşılanır ve iki terim son çözümlemede de örtüşürler elbet.

Üstelik Tanpınar *yazdığını* bilmektedir. Düşünme biçimiyle eyleme biçimi örtüşmüştür. Sözcük'ün dil içindeki saymacalığının söylem'de yittiğini, *koşullandırıcı-güdülendirici* bir gösterge kimliği kazandığını bilir Tanpınar. Yazınsal metinde seçilmiş her sözcüğün bağlamıyla belirlenen tarihsel-düşünsel-duygusal bir *arka-planı* vardır. Bu noktada şu varsayımdan yola çıkıyorum: Genel anlamda yazar eyleminde seçmez sözcükleri, o sözcükleri seçtiği için öyle yazar. Yazarken bir kavramsal-sessel çağrışım olduğu açıktır elbet, ama yazıyı kuran temel ve belirleyici sözcükler çok önceden *seçilmiştir*. Yazıda hiç kullanılmasalar bile. Dışarda varlıkları, yazının bağlayıcı ögeleri olmayı başarır. Dışardan bağlayıcı bu sözcükler, son kertede *ideolojinin genel* önermelerinin terimleridir elbet.

Tanpınar metinlerinin sözcük yönünden dökümünü yapmak bu yazının amacını da, oylumunu da aşar ama en yüzeyden bir bakış ta bağlamsal anlamlarından soyutlanmış tek tek sözcüklerin bile tarihsel-düşünsel-duygusal yüklemleri, arka-planları yönünden yaşanan değil

yitirilen gerçekliğe yönelik olduğunu gözlemleyebilir. Seçilmiş sözcüklerin her biri, Osmanlı, burjuva ve idealist terimlerinin birbirleriyle örtüşen kavramsal alanına yerleşir ve durmadan yeni düzeni sorgular. Her üslubun içinde tarihsellik kazanacağı/kazandığı bir maddî-manevî coğrafyası vardır, o coğrafyanın ürünüdür. Yaşar Kemal'de bu coğrafyayı Çukurova ile göçerlik ve köylülüğün oluşturduğu söylenebilir. Örneğin betimleyici olmanın ötesinde simgesel bir kimlik verilmek istenen İnce Memet'teki «çakır dikeni» ile Yusufçuk Yusuf'taki «sarı yağmur» doğrudan doğruya doğal coğrafyadan kaynaklanırlar. Metinlerin bütününe yayılan o söylence atmosferi ve anlatımı ise «beşerî coğrafya»dan. Orhan Kemal ise kentli ve memur-işçidir. Üslubunun ayrıştırılması bu iki sözcüğün içeriğinin Türkiye koşullarında ayrıştırılmasını da gerektirir. Geçerken belirtelim: Bu kentlilik oluşmuş değil oluşan bir kentliliktir; yani nüfusu gibi kültürü de karmadır ve bir geçmiş'e değil günlük pratiklere yaslanmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında Tanpınar'ın üslubundaki ayırdedici özelliklerin İstanbulluluk, soyluluk, içedönüklük olduğunu hemen vurgulamak gerekiyor. Yukarda değinilen yapmacıklık sözü ile eleştiriye açılmak istenen Tanpınar'ın üslubu, bu ayırdedici özelliklerin en doğal ve sanatsal *nesnelleşmesi* olarak görülmelidir. Toplumsal ve bireysel yaşamı nerdeyse yalnızca «manevî» sözcüğüne indirgemeyi amaçlayan bir içerik, ister istemez biçimlendiği coğrafyanın sözcükleri ve cümleleriyle dile gelecekti: Ruh, hulya, mukaddes, meçhul, mana, eridisyon, tapınma, huzur, mazi, kâinat.. Bu üslub içedönük kimliğiyle, son çözümlemede, ideolojinin ancak sınıf mücadelesi açısından anlaşılabilecek işlevini yerine getirir: Okuyucu-bireye üretim ve

yeniden üretim ilişkilerini onaylatmayı. Bu işlevin kanıtlanması fazla ayrıntıya girilmesini bile gerektirmez:

«Şark. Dışardan miskin, budala, çaresiz, fakir. Fakat içinden hiç aldanmamaya karar vermiş. Bir medeniyet için bundan daha güzel ne olabilir? İnsanları *içlerinden* tatmin etmeyi ne zaman öğreneceğiz? Ne zaman bu «*hoşça bak zatına*»nın mânasını anlayacaklar?»[18]

Tanpınar'ın kısaca vurgulanan yeni düzen'e muhalif estetik boyutu, metnin okuyucu-birey karşısında geçmiş düzeyinde somutlaştırılmasını, içeriğin ise aşkınlaştırılmasını öngörür gibidir. Bir Osmanlı-özne olarak Tanpınar, üslubunu, giderek yürürlükten kaldırılan, her türlü güdülendirici göstergeleri geçersizleştirilen bir kültür dünyasını[19] *geri çağıran,* okuru durmadan yitirilenin bir yanına *yollayan* sözcükler, cümle biçimleri, tanımlamalar ve betimlemelerle kurar. Üslubunun dışsal yapısı burada ne kadar *somutsa,* içsel yapısı o ölçüde *soyut* ve *aşkındır.* Üslubun dışsal yanının somutluğu zorunludur: Metinlerin yeraldığı tarihsel dönemin kültürel dönüştürme girişimlerinin *dışta-lanmasından* kaynaklanır çünkü. Yenilikçi yazın'ın yükselen egemen sınıfın/sınıfların ve karşıtlarının ideolojilerini yansıtan özüne olduğu kadar, bu özü nesnelleştiriş biçimine *de* karşıdır Tanpınar. Birincinin yalınlaştığı yerde o geleneksel retoriğe, arılaştığı yerde Osmanlıcaya, gerçekçileştiği yerde gizemciliğe yönelir. Yenilikçi yazın kent ve köy gerçeğine, günlük yaşama ve küçük adam'a döner.[20] Tanpınar'ı sırtından izleriz: Konağa, alaturkaya, entellektüalizme, aristokrattan kırma burjuva bireye yürür. Burada «kendimize dönülmesi», «ulusallık», «geçmişten yararlanma» gibi sorunları araştırma düzeyimize karıştırtmamakta yarar görelim ve Tanpınar'ın üslubunun başka bir planda tar-

tışılmasını sağlayacak bir yargı öne sürelim: İmparatorluktan kalan sınıf ve tabakalarla Cumhuriyetle birlikte yükselen sınıf ve tabakalar arasında ekonominin belirlediği ideolojik bir kavga olması, genel anlamda eski ve yeni egemen sınıfların içinde birlikte yer aldıkları büyük harfle yazılan Egemen İdeoloji'yi yürürlükten *kaldırmaz*. Bu, sömürüyü doğuran üretim ilişkilerinin yeniden üretimini özgül bir alanda sağlayan Egemen İdeoloji içinde, daha önce kısaca değinilen alt-bölge'de olan bir kavgadır.[21] Tanpmar'ın estetik boyutunun ve üslubunun muhalif niteliği, egemen ideolojiyi konuşan, ama alt-bölgede farklı bir ideolojik içerik geliştiren Ataç'ın tutumunun karşıya alınmasıyla daha kolay anlatılabilir sanıyorum:

Ataç, Cumhuriyet'in isteklerine, amaçlarına uygun usçu ve lâik bir söylem yaratılabilmesinin ilk koşulunun Dil'in önemsenmesi, arılaştırılması, kendine yeterli duruma getirilmesi olduğunu görebilmiş, kültürel biçimlenmenin ancak *dolaşımdaki dilin* hayırlanmasıyla sağlanabileceğini anlamıştır. Dil devrimi konusundaki ödün vermezliği inatçılığından değil, burjuva usçuluğuna dayanan yöntem tutarlılığından gelir. Şudur Ataç'ın bakış açısı: Öz türkçecilik ya da arılaştırmacılık bir sözcüğün bırakılıp yerine çevrilmiş ve türetilmiş bir sözcük koymak değildir. Gözönünde tutulan dilin *bütünüdür*. Bu bağlamda bırakılan, bırakılması gereken, sözcüğün bütün tarihsel-düşünsel-duygusal *arka-planı*'dır. Dil ile toplumsal yapı arasında bir eşdeğişirlik vardır. Toplumun dili bireylerce kullanılabildiği gibi bu bireyleri güdülendirir de. Bu yüzden toplumun belirli evrilme dönemlerinde sınıflar ve tabakalar arası ilişkilerle kurumsal yapılarda gözlemlenen değişimler dile de yansır ve dolaşımdaki —bu dolaşım sürecine yazınsal ve bilimsel düzeyleri de katıyorum elbet— Sözlük'te

de dönüşümlere yol açar. Kullanım alanına giren her sözcük, yaşanılan-kurulan yeni toplumsal düzenin/dönemin bir yanına gönderir ve o güne kadar *gündem-dışı* olanı anlamlandırır. Hemen belirtilmelidir: Sözcükler, anlambirimler tek başlarına olsalar iyi, ama bir bütünün parçaları olduklarından kendileriyle birlikte oluşturdukları öteki birimleri de etkilerler. Böylece *bütün* dolaşım alanında yeni yönsemelere, yadsımalara, onaylamalara yol açarlar. Örneğin Kârhane (işlik) sözcüğü giderek kerhane (genelev) biçimine dönüşmüş, böylece kârhane'nin bitişiğinde yeralan çeşitli sözcükler ve kullanım biçimleri de yürürlükten kalkmış, buna karşılık kerhane ve genelev sözcükleriyle yeni kullanım biçimleri, yananlamlar türemiş, dolaşımdaki kimi sözcüklerin de *kaplamsal/işlevsel* alanlarında genişlemeler olmuştur.[22] Ataç'ın yönlendirici ilkeleri bunlardır denebilir. Devletin baskı aygıtını bütünüyle ele geçiren ve yönetici sınıf durumuna gelen ticaret ve sanayi burjuvazinin —çözümleme düzeyinde büyük önemi olduğundan bürokrasinin de zaman içinde burjuvaziyle bütünleştiğini hemen vurgulayalım— o dönem koşullarında alt-bölge ideolojisi durumunda kalan ideolojisini savunan Ataç,[23] geleneksel düzeni *pekiştirebilecek*, destekleyebilecek, okuru bu yönde güdülendirebilecek her girişime karşı çıkar. Tanpınar'ın o kadar sevdiği hissî, hayalî ve esrarlı» ya işte bu yüzden düşmandır, «çalgı» dediği alaturkaya da. Alaturka yerine bir anda önerdiği bu çalgı sözcüğünde bile bütün bir kültürel dönemin içsel ve dışsal *horlanması* gizlidir. Şuna dikkat edelim: Bu öneri-sözcük, Tanpınar'ın çağrıştırıp durduğu, okuru sürekli *gönderdiği* İtri'yi, Dede'yi, konakları, «mehtap sefalarını», iyi ve boş zamanları bir anda dıştalamaktadır. Bir sözcük bütün bir çağrışım dizgesinin içeriğini boşaltmaktadır. Çalgı: Hiç bir şey

anımsamaz kişi, tatsız-tuzsuz bir gürültüden başka. Gelgelelim Tanpınar çok başka boyutlardan bakmaktadır konusuna:

«Dede'nin Ferahfeza âyini sadece bir dua, inanan *ruhun* Allahını aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti hiç kaybetmeden eski musikinin belki en ünlü eserlerinden biriydi. (...) Böylece bütün âyin ilk cümlelerde —yahut beyitlerde— dinlenilen o berrak ve muhteşem Ferahfezanın hasreti içinde bir çeşit kozmik seyahat oluyor, kulak tattığı hazzı —veya ruh bir lahza kendisini kamaştıran mâvera şevkini— daima hatırlıyor, her cümlede ona yaklaştığını *sanıyor*, seviniyor, fakat bu sevinci duyar duymaz, ebedi hasret ve yolculuk —Neva'nın veya Rast'ın veya Acem'in daha hafif veya sadece değişik bir perdesinde— *yeniden başlıyordu.*»[24]

Türkiye'de konservatuar açıldığı, çok sesli müziğe yönelindiği bir dönemde, Tanpınar alaturkanın mistik yanını alabildiğine vurgulamakta, okuru bambaşka toplumsal ve kişisel ilişkilere gönderen sözcükler seçmektedir. Alıntıladığım ve beş sayfa süren bölümde Tanpınar *yargı* cümleleriyle konuşmakta, söylemini kurmak için seçtiği sözcükler Osmanlı, burjuva, idealist terimlerinin birbirleriyle örtüşerek oluşturdukları *kavramsal* alanı iyice açığa çıkarmaktadır. Müslüman ve litürji, masivâ ve kozmik sözcükleri metinde boş yere yanyana gelmemektedir.

Tanpınar'm anlatılarının geçtiği toplumsal çevre ve kişilerinin eğitim-öğretim düzeyleri de üslubunun gerçekliğini sağlamaktadır. Paşazadelerin, Darülfunun üyelerinin, «musikişinâs»ların ilişkiye geldikleri bir *konak* çevresidir bu, kadınların da katıldığı bir *seçkinler* toplumudur. Bireyler günlük yaşamın bütün somut-maddi ilişki biçimlerinden soyutlanmışlardır

nerdeyse, bu soyutlanmışlık yüzünden de Sözlüklerindeki alış-veriş dünyasına ilişkin sözcükler en aza inmiştir. Ya gerçekten *üretim* sürecinin dışındadırlar, yani ekonomik bağlamında rantiyedirler ya da iş-güç alanında kalmayı düşkünlük sayan bir yanılsamanın içindedirler anlatı kişileri. Dış çevre, seçkin kişiliklerin ötesinde yaşayanlar, ancak betimleyici amaçlar *için* anlatının kapsamına alınmaktadır. Gelgelelim bu betimlemeyi de kendi ağızlarıyla yapamazlar. Onları gerek anlatının düzlemine, gerekse okurun görüş alanına çıkaran olaylar değil seçkinlerden birinin *belleğidir*. Bu seçkinler toplumunda kullanılan dilin bir tür çevresel dil olmasının, ikinci dereceden kişilere uymamasının hiç önemi yok, çünkü anlatının nesneleri bu *kapanmışlığı* öngörüyor zaten. *Bildirişim*, bu bireyler ve kavramlar çerçevesinde oluşmaktadır. Bu yüzden de, anlatı kişileri açısından bildirişime katkıda bulunabilmek, onu sürdürebilmek için dolaşımdaki dilin aşkınlaştırılması gerekmektedir. Bireyler kullanım ve düşünce alanlarının ortak nesnelerini her dakika yeniden betimlemekte, tanımlamakta, bu süreç boyunca da artan bir soyutlamayı gerçekleştirmektedirler. Kendilerine *huzur* arayan anlatı kişileri, dolaşımdaki dili kullanarak *haberleşememektedirler*. Kendi ruhsal-düşünsel süreçleri açısından bu dil yeni bir öge taşımamaktadır çünkü. Tam tersine: Dolaşımdaki dil, anlatı kişilerini de, birey-okuru da sürekli olarak *somut* olgulara gönderebilir. Yani son çözümlemede *ekonomik-siyasal düzeye*. Dolaşımdaki dilin çağrıştıracağı, ama metinde hiç mi hiç içerilmeyen, üstü örtülen içerikler tepki yaratabilir. Buysa, söylemin içeriğinin şimdi açısından sorguya çekilmesini *gerektirebilir*. Oysa bu söylem şimdinin sorgusunu amaçladığından, dilsel-anlamsal düzeyde böyle bir tersine çevirme işlemine izin veremez

elbet. Aranan huzur, daha başlangıçta somut-maddî temellerinden koparıldığı, *içselleştirildiği* için, araya sokulması, duruma el koyması gereken, «estetik boyut»un dilidir.

Bu estetik kendini yalnızca geçmişte gerçekleştirir, bir bumerang'dır. Geçmiş, Tanpınar metinlerinde toplumsal formasyonu dönüştürücü girişimlerin üzerine çevrilmiş bir Tanrı-göz değil, «kaçacak bir yer»[25] olarak estetik boyutun *içsel* nedenidir de. Bu yüzden «Firarî zaman, hâlsiz zaman, adeta sanat için bir metod»[26] gibi görünür. Anlatı, «Sahnenin Dışındakiler»in geçmiş zamanı anımsayışlarının toplamıdır. Burada önemli bir noktayı vurgulamak gerekiyor: Tanpınar'ın kullandığı flash-back tekniği *geçmiş zamanda* gerçekleşir, şimdiki zamanda değil. Anlatı zaten geçmişte başlar ve her bellek öteki-bireyde üzerinde yoğunlaştığı geçmişin bir başka katmanına indirecek bir çağrışım imgesi bulur. Yapmacık sanılan üslup, bu katmanları delip geçen sondadır. Estetik boyut huzur'u, zaman zaman yanılsatıcı niteliğinin bilincine varılır gibi olmasına rağmen orada, geçmişte algılar: «Eskilik ayrı bir şeydi, o zamanın takdisi idi, insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, adetâ insanileşirdi.»[27]

Burada «takdis» sözcüğünün ayrıştırılması bile, Tanpınar'ın cümlelerindeki kimi kilit-sözcük'lerin, tamlamaların geleneksel retorikten kaynaklanmalarına rağmen içerdiği aşkınlaştırıcı yüklemini açığa çıkarabilir: Takdis sözcüğü temel anlamı açısından bir kutsal saymayı, bağlamsal anlamı açısından bir yüceltmeyi dile getirir; toplumsal bağlamlı değer açısından dinsel-törensel bir durumu, anlatımsal değer açısından ise kırık-dökük, yıpranmış, yürürlükten kalkmış gibi görünen şeylerin, geçmişin özsel bir nitelik olduğunu çağrıştırır. Eski ve takdis

kilit sözcükleriyle kurulan bu cümle, anlığı, belleğe açılan bütün geçmişin çağrışımlarını algılamaya çağırmaktadır.

Tanpınar'ın anlatıları, tek anlatının —geçmişin— cümleleri gibi görülebilir. Sahnenin Dışındakiler'in, Huzur'un, Mahur Beste'nin önemli kişileri hep aynı değil midir? Birinde anlatının alt tabakalarında şöyle bir dokunulup geçilen biri, örneğin Mümtaz, öbüründe baş kişi olarak belirmekte, anlatının başka bir öznesi olarak, okura sunulmuş geçmişi yeniden algılamaktadır, hem de aynı bağlamda. Anlatı kişilerinin üslubu farklılaşmaz, çünkü *tek* söylemin, Tanpınar Söylemi'nin üslubudur. Tanpınar'ın yapıtını «roman» denen türün kurgu ve anlatı teknikleri açısından çözümlemediğimiz için, yazarın kullandığı yöntemlerin yetersizliği, kimi zaman nesnesine uymazlığı üzerinde durmuyorum. İlgi alanımız şudur: Anlatının gelişme düzeyi, ortamı, kişileri, kavramsal çerçevesi arasındaki uyum'un üslup yardımıyla sağlanması.

Üsluptaki tek söyleme ait oluş yüzünden, Tanpınar'ın kişileri doğu-batı sorunsalı içinde kavranmak ve somutlanmak istemelerine rağmen, tipik ve özgül bir *yabancılaşma* sürecini yaşamazlar. Kişilikler, çağdaş yazında çokça görüldüğü gibi parçalanmış değildir. Söylemlerinde görülmez bu. Suat gibi psiko-patolojik, fazla tasarlanmış bir Dostoyevski kişisinde bile dil duyusu yitirilmemiştir. Mümtaz çıldırmak üzeredir ama düşünsel-dilsel açıdan ön ve ard tutarlılığını korur. Anlatı kişileri arasındaki *iletişim* kopmamıştır. Geçmişte kökleşmeye çalışan bu kişiler amaçları, tasarıları, kendilerini açığa vuruşları yönünden ters düşmezler birbirlerine, bu yüzden *anlaşma dünyası da* sona ermez. İletişimi belirleyen *olumsuzluk* değildir burada. Joseph K.'nın ya da K'nın yetkili ile bir türlü konuşamamaları gibi bir durum söz konusu

edilmez. Varoluşlarını kişiselliklerinin karşıya alınışında değil geçmişin ortak değerler dünyasında algılar anlatının bireyleri. Bu ortak değerlerin başında dil gelmektedir. Buradaki dil sözcüğü en genel anlamda bir «göstergeler dizgesi» olarak kullanılıyor ve Boğaziçi'den musikiye kadar genişleyen bir alanı kapsıyor. Bu ortak dil dünyasında kişiler arası bildirişim nerdeyse her türlü yoksayışı ve olanaksızlığı aşıyor, her monolog tek söylemin cümleleri biçimine dönüşüyor. Kişilerin konuşmaları birbirleri için anlaşılmaz ve okunulmaz değildir bu yüzden. Dil de, bildirişim de umutsuz bir girişim, çağdaş yazın'ın vurguladığı bir *yanlı* değildir.

Anlatı kişilerinin ilişkilerinde yürürlükte olan bu *olumlu* nitelik, metnin dışsal konumunda da, yani okur karşısında da geçerlidir. Tanpınar'ın yapıtı okunaksızlığı *seçmediği* gibi okunamaz da *olmamıştır*. Kuşkusuz bu yazınsal metin, içinde üretildiği tarihsel dönemi sorguladığından bu dönemi olumlayan, onun içinde gerçekten yeralan öteki metinleri dıştalar ama okunabilirliği sağlayacak ortak göstergelerden de kopmaz' Tam tersine: Yapmacık sanılan üslup durmadan onları açığa çıkarır, yeniden anımsatır, birey-okura «yitik cennet»i sunar. Tanpınar'ın anlatısı tek yanlı da olsa, bir araştırma değil bir onaylama *da* olsa, okuruyla söyleşidedir. Onu bir yanından yakalayabileceği, kendisini okutabileceği umudunu hiç yitirmez. Bundan emindir bile denebilir. Örneğin Fethi Naci şunları yazar:

«Tevfik Fikret'in 'facire-i dehr'i, üzerindeki *yüzeysel* çirkinlikleri, sefillikleri Tanpınar'ın romanında birer birer soyunarak *özündeki* güzelliği, tarihle tabiatın sarmaş dolaş olduğu o erişilmez uyumu gözler önüne serer.»[28]

Apaçık görülüyor: Eleştirmeci Tanpınar'ı Tanpınar'ca okumaktadır. Bambaşka tarihsel-top-

lumsal koşullarda yazılmış ayrı amaçlı iki metin, karşıt içeriklerine rağmen bir *ortak-özne'de* —İstanbul'da— ele alınmakta, birincideki *çirkinlik* yüzeysel, ikincideki *güzellik* özsel varsayılmaktadır. Kullanılan olumsuz niteleme sıfatı —yüzeysel— bir anda Sis'in retoriğinden içeriğine, hem de sonuna kadar siyasal olan içeriğine yönelmiyor mu dersiniz? O siyasal içerik ancak o çirkinliklerle nesnelleşmiyor mu? Eleştiride *abartıdan* değil yüzeysel'den söz ediliyor bize, Abdülhamit terörü çözümleme düzeyi dışında bırakılıyor ve şiir yalnızca İstanbul'un betimlenmesiymiş *gibi* sunuluyor. İstanbul Osmanlı köylüsüne, reayasına da artık-ürün'ün *yağaltıldığı* merkez olarak erişilmez bir *uyum* içinde mi görünüyordu acaba Bu erişilmez uyum tamlaması, sanatlı bir söyleyiş olmanın ötesinde bir anlam içerir gibidir: Tanpınar'ın geçmişte temellenen estetik boyutunun onanmasıdır bu. Bu onamayı sağlayanın, o yapmacık olduğu sanılan *yanılsatıcı* üslup olduğunu söylemeye gerek kalıyor mu acaba? Bu Tanpınar'ca okuma eğilimi, romanın «aşk romanı» olarak ele alınmasında da görülebilir. Bu tavrın, romanın siyasal-toplumsal söylemini daha başlangıçta yadsıyıcı bir amaç içerdiği söylenebilir ama şu ikircikli sorular akla gelmese: O siyasal-toplumsal koşullar dışında bir Mümtaz-Nurten aşkı *nasıl* tasarlanabilir? kavranabilir? O koşullar *dışında* olunarak aşkın yalnızca bir uyumsuzluk ya da başarısızlık düzeyinde gerçekleşebileceği ve ancak böylelikle yazınsal-sanatsal olabileceği *nasıl* söylenebilir? Romanın toplumsal görüşlerinin ayrı bir bölümde sunulan eleştirel özetlenmesi, bana kalırsa Fethi Naci'nin «yeniden okuması»nın Tanpınar'dan yansıyan özünü ortadan kaldırmıyor. Tam tersine: Gerek metiniçi, gerek metin-dışı ilişkilerin ayrıştırılmasını bir yana bırakan eleştirel söylem bir İç dökme-

ye dönüşüyor. Daha da ötesinde, eleştirmeci *aydın* romanını özlediğini vurguluyorsa, «içinde yaşadığımız huzursuz dönemde»[29] «farkında olmak istemediğimiz»[30] i *farkettiğimiz* kaçışlardan söz ediyorsa, üzerinde durulması gereken bir olguyla karşı karşıyayız demektir. Bu olgu, giderek ideoloji tarafından soğurulmaktır. Yıllarca karşı çıkılan, savaşılan siyasal-felsefî içerikler, estetik boyutun arkasında kurama sızmaktadır. Türkiye somutunda *nesnelleştirilebilen* proleter yazınsal söylem, siyasal-ideolojik mücadeleden uzaklaşan, estetik değerle işçi-köylü sınıfı arasında *engeller* gören, işçileri yalnızca aydın yazınsal kahraman'ın *betimlenmesine* yarayacak bir dış öge gibi almaya başlayan yazar-eleştirmeciye yeterli ve aşkın gelmemektedir artık. Aşkın sözü bilerek kullanılıyor. Çünkü yazın da aşk gibi «ölümsüz», birey gibi «kutsal» sayılmaktadır ve yazınsal değer *sınıf ilişkilerinin üstünde* gerçekleşebilen olaylara, durumlara ve olgulara yapışmıştır.

Fethi Naci açısından en azından bir tutarsızlık belirtisi sayılması gereken bu yaklaşım ve kavrayış biçimi, Tanpınar'ın konumu açısından neredeyse bir ön-gerekliliktir. Tanpınar metinlerinde gözlemlenen üslup olgusu, okura bir «erişilmez uyum», bir yitik cennet, bir sanata «kaçış» sunulmak istendiğinden ötürü bir yapmacıklık olarak yorumlanmamalıdır. İçinde oluştuğu tarihsel dönemi dıştalayan bir bakış-açısı kendini başka bir üslupla nesnelleştirmiş olsaydı kendi içinde tutarsızlaşırdı. Sözcüklerin kaplamsal/işlevsel alanının yaşanılan olguları *belirtmemesine* özen göstermektedir Tanpınar. Güncel ekonomik sorunlara değindiği zaman bile. Bu konuda, hemen *Osmanlı'nın* ekonomik düzenine gönderme yapmakta, mutlu lonca sistemini çağrıştırmaktadır. Kuşkusuz Tanpınar'a sözcüğün köktenci anlamında gerici denemeye-

ceğini belirttim daha önce, ancak bir tutucu kimlik de gözümüzün önünde durmaktadır. Bir karşılaştırma yapmamız gerekirse, örneğimize dönerek, Tanpınar'ın ideoloji içinde Osmanlılıktan kalıntı sınıfların çıkarlarını temsil ettiği, Ataç'ın ise ticaret ve sanayi burjuvazisinin çıkarları doğrultusunda evrildiği söylenebilir. Bu sınıfsal kökenler ve eğilimler dolayısıyle iki yazar eğitim-öğretim ortaklıklarına rağmen bambaşka kültürel ilişki biçimlerine yönelmişler, yanında ve içinde oldukları ideolojiyi farklı çizgilerde oluşturmuşlardır. Çok daha fazla soyluluk ve Osmanlı düşkünü olan Hisar'ın üslubu ile işte bu yüzden *yapısal* benzerlikler gösterir Tanpınar. İki yazarın kimi metinlerinin nesneleri karşılaştırılarak rahatlıkla ortaya konabilir ve örneklendirilebilir bu benzerlikler: Örneğin Boğaziçi, alaturka musiki vb..

Tanpınar'ın özgün bir Sözlük'ü ve üslubu olduğu yadsınamayacağından, bölümü bu Sözlük'ün kaynağını olanca açıklığıyla vurgulayabilen A. Meillet'nin bir cümlesiyle bağlıyorum: «Her Sözlük bir uygarlığı dile getirir.»

II

Brecht «Hurda Alımı» ile hiç kuşkusuz *to kalon*'un bilgisi olarak Estetik'i küçümsemiyordu. Söz konusu olan, yazma olgusunun da, sahneleme olgusunun da *başka* bir düzeyde ele alınması, dünyanın dönüştürülmesini *öngören* bir sorunsal çerçevesinde irdelenmesidir. Hurda Alımı'nın okuru götürdüğü anlamsal/içeriksel düzeyle Estetik'in tarihsel arka-plânı'nın en ufak bir yakınlığı yoktur. Bu noktada olsa olsa dıştalayıcı, karşıt bir bakışımlılıktan söz edilebilir. Julius Caesar'da bir soylu yurtdaş, sadık bir eş, ihanete uğrayan bir «konsül» ve «dost»

bulabilirsiniz. Bu, son çözümlemede estetiği de oluşturan bir okuma biçimidir, egemen sınıfın okuma biçimidir. Oysa Brecht, bir başka bakış-açısı'na yerleşir ve okurun dikkatini şunlara çeker: Arsa spekülasyonu, borsa oyunları, eş-cinsellik. Shakespeare'in metninde doğrudan *içerilmeyen* bu olgular, öykünün gelişim ve anlatım düzeylerini beklenmedik biçimde değiştirir. Ortaya çıkan yazınsal metin, aşkınlaştırıcı ve *insanal* okuma tarafından dıştalandığı ölçüde *anlamlanır* ve *anlamlandırır*. Bu anlam düzeylerinin karşıt olduklarını söylemeye gerek kalmıyor sanırım. Brecht «Bay Julius Caesar'ın İşleri» başlığında bile uyarıcıdır: Tragedya ya da yazgı beklemeyin, sizlerden üstün bir varlıktan değil, üstlüğünü *tecimsel* ilişkileriyle sağlayan bir «bay»dan söz ediyorum. Derdemez de öykünün yazgısal/bireysel değil tecimsel/siyasal ilişkilerle katmanlaşacağı anlaşılır ve bu ilişkilerin yazınsal metinde nesnelleştirilmesi *apayrı* bir Sözlük gerektirir. Böyle bir sözlükle kurulacak metnin gösterge düzeyinin de burjuvazinin sınıf ilişkilerini perdelemede kullandığı *kurumlaşmış insanal*'a gönderemeyeceği kendiliğinden anlaşılır. Uzlaşmaz iki sınıf bakış-açısının oluşturduğu karşıt söylemlerdir bunlar. Karşı-yazın'ın geliştireceği söylem, üzerinde yükseldiği-kurulduğu kuramsal temel dolayısıyle *dıştalayıcı/sorgulayıcı* olacaktır, onaylayıcı-betimleyici değil.

Artı-değer yaratan üretim ilişkilerinin özgül koşullarını oluşturan ve yeniden üreten ideolojinin aşılması, son çözümlemede yalnızca ileri-ci ya da toplumcu olduğu varsayılan/söylenen bir siyasal tavır alışla sağlanamaz. En soldan bir yaklaşım bile söyleminin katmanlarında barındırdığı motiflerin, eğilimlerin, yönelişlerin güdülendirici özü açısından verilmiş ilişkilerin ve önkabullerin sürdürülmesine yarayabilir.

Genel dil kotası ve belirli bir tarihsellik içinde kurulan yazınsal metin, ideolojik içeriğini elbetteki *sınıfların durumu* açısından sınamak/denetlemek zorundadır. Söylem, kendini gerçek anlamda *ancak orada* açığa çıkarır. Kuramın bütünlüğünün (tarihsel maddecilik-diyalektik maddecilik) parçalanması, —bu parçalama kitle-birey, yazınsal-siyasal gibi çiftler oluşturularak sağlanır— bu söylemin yapısını karmaşıklaştırdığı, çağdaş toplumun kültürel düzenlenişi de *bildirişimi* özellikle işçi ve yazar açısından *en sınır çizgide* denge durumuna getirdiği için iyiniyet ya da inanç yeterli görülemez. Söylemin kuşatıcı ve belirleyici önermesi şudur: Dünya kendiliğinden değil emekçiler *tarafından* dönüştürülecektir. İşte bu yüzden bir karşı-yazın metni, son çözümlemede kendini çevreleyen somut ilişkileri, yani bir parçası olduğu toplumsal formasyonu sorgulayıcı bir metin olmak zorundadır. Eğer Feuerbach Üzerine Tezler'in onbirincisinin *bağlayıcı* terimi «yorum» değil «dönüştürme» ise ve bu bağlayıcılığın *kuramsal* bir önemi varsa, yazınsal metin, kendinden öncesinin ve zamanının öteki metinleriyle olduğu kadar her türlü toplumsal-insanal ilişkiyle açıktan bir hesaplaşmaya girecektir. Çoğul-konuşma diye tanımlanabilecek olan bu hesaplaşıcı tavrı almadıkça, yazın bütün dıştalayıcı olma isteğine ve özlemine rağmen egemen ideolojinin kapsamında bulunmaya devam edebilir. Çünkü yalnızca *betimleyici* bir tavır-metin, verilmiş içeriklerin düzleminde kalabilir. Hatta bu ilişkileri pekiştirebilir. Yazınsal metinde anlatı ve söylem düzeylerinde oluşan ilişkiler, gönderdikleri anlamsal/kavramsal alan açısından çözümlenmek ve değerlendirilmek zorundadır. Gerek anlatıyı, gerekse söylem'i anlamlayan kimi göstergeler —bazıları *asal* bir görev üstlenmiş olabilir— yazarın ön tasarımının tam karşıtını oluşturabilir

ve ideolojik bir işlev yüklenebilirler. Örneğin Yılanların Öcü'nde tekrarlanan ev göstergesinin *küçük mülkiyet* duygusunu kışkırtıp kışkırtmadığı, bu duygunun açık bir *tutuculuğu* besleyip beslemediği iyice düşünülmelidir.

Bu bağlamda hemen bir ayraç gerekiyor: Tanpınar'da amaçlanmış bir kapalılık olmadığı gibi karşıt anlam düzeylerine *yanlış* gönderme yapılmadığı da söylenebilir. Tanpınar'ın anlatılarında çağının öteki metinleriyle hemen hiç ilişkiye girişmemesi, örtük-açık hısımlık kurmaması, bu açıdan değerlendirilmesi gereken bir gözlem gibi görünüyor. «Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar»[32] diye bir alt başlık kullanan Tanpınar'ın bu metinlerin içeriğiyle de, biçimiyle de diyalogu yoktur. Bu metinlerin sorunsalları *yaratıcı* eyleminde ilgilendirmez Tanpınar'ı, *eleştirmeci* olarak değindiğinde de sadece yetersizlik görür. Kuşkusuz, Tanpınar yaşadığı dönemi öncesi-sonrası açısından kavramaya yönelmiş bir yazar-düşünür olarak çağının yerli-yabancı düşünsel/yazınsal ürünleriyle ilişkideydi, gerçekleştirdiği kendine özgü soğurma ve bireşim de bu ilişkinin ürünüydü ama okuru gönderdiği başka düzeylerdir, metinler değil: Alaturka musiki, doğal ve mimarî çevre, aile ve elbetteki zaman. *Metinsel zaman*, ideolojik işlev açısından dikkatle çözümlenmesi gereken bir göstergedir. Hep geçmiş zamanda oluşan ve bu geçmiş zamanın gerçeğini kuran bir üslup, içsele ve yitirilmişe çevrik kalır. Tanpınar, uygarlık bunalımının tepe noktasında kısa bir duruklamadan sonra, şimdinin sorgulamasını bir tür «zaman aracı» gibi kullanarak bunalım öncesine, yani *bütünlenmiş* uzam-zaman'a yerleşir. Söylem hep onun üzerinedir. Anlığın kavradığı ve çözümlediği gerçek, *yaşanmıştır*. Yaşanan ve yaşanacak olan adeta *metin* ve *dil* dışıdır. Bilinçli ya da bilinçsiz, gördüğü

ideolojik işlev açısından Tanpınar'ın yazarlığının büyüklüğü buradan kaynaklanır. Üslubu (biçemi) yalnızca söysel/anlamsal sanatların toplamı olarak alan bir yaklaşım, bu konunun Tanpınar'daki kurucu ve asal önemini açıklayamaz ve onda yalnızca «aşkı» ya da İstanbul'un «özündeki güzellikleri» okuduğunu sanır. Nazım'da sanki *yalnızca* «Kurtuluş Savaşını» okuyabilirmişiz gibi.

İdeoloji, işçiler *yöneten* durumuna geldiğinde bile bir anda arıtılamayacağına göre, burjuvazinin egemenliği döneminde etkinliğini haydi haydi koruyabilir. Burjuva değerleri, bakış açıları, ideolojinin tanımı gereği, yalnızca burjuvaziyi kapsamaz, emekçilere de, ara tabakalara da doğrudan doğruya *uzantı* verir. Bu yüzden karşı-yazın emekçilerin ideolojisi içinde gerçekten yer alabilmek, hayırlayıcı-evetleyici bir birlikteliği metinde nesnelleştirebilmek için, toplumsal formasyonun bütün ilişki biçimleriyle soruşturma durumunda olmalıdır. Hayırlayıcı yan, ideolojinin bütün görünümlerine çevriktir ve burada, yazınsal olgular kadar düşünsel olguları da kapsamaktadır. Bu hayırlamada üslup başlı başına bir görev üstlenir.

Karşı-yazın, antagonizmaların yürürlükte olduğu bu *toplumda* oluşturulacaktır. İşte bu yüzden de işin daha başında büyük bir açmazla karşılaşmaktadır: Üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlayan bütün ideolojik aygıtlar burjuvazinin elindedir. Gerek yazınsal üretime sınıf konumlarını değiştirerek katılan aydınlar, gerek doğrudan doğruya çok az sayıda işçi, günün yirmi dört saatinde ideoloji üreten teknikleri son derece gelişmiş bir mass media'nın biricik hedefidir. Bu mass media'nın aydınları sıkıştırdığı alan şudur: Yazınsal, görsel ya da şiirsel, bütün sanat bir *seçkinlik* durumudur, Malraux'nun deyimiyle söylersek bir «karşı-

yazgı» olarak ancak her türlü yarar'ın ve mutlu-insanlık'ın *ötesinde* gerçekleşebilir. Kitlesel değer estetik dışıdır. Törel değer de. Bu yaklaşımın düşünsel temelini Montherlant olabildiğince açık vurguluyor: «Herkes her zaman haklı. Faslı'nın da, onu kurşuna dizen hükümetin de hakkı var. Avcının da ceylanın da. Yasanın da yasadışı adamın da. Ben ki bunu soğukkanlılıkla yazıyorum, benim de hakkım var. Öfke içinde bu durumu kötüleseydim yine hakkım olacaktı.» Her şeyin kendisine feda edileceği tek değer, estetik değerdir. Ve seçkin kişi estetiği ancak bir *sınır-durum*'da algılayabilir. Bu söylem, kuşkusuz doğrudan işçilerin ya da köylülerin içinden gelen az sayıda yazara da yöneliktir. İşçi-köylü kökenli yazar da, bir süre sonra egemen ideoloji tarafından özümlenir, radyoyla, televizyonla, yüksek tirajlı basınla, özel ve ödenekli tiyatrolarla girdiği diyalog sonunda sınıf bilinci belki de daha *oluşamadan* bulanıklaşmaya başlar ve uzlaşmacılıkta noktalanır. Söylemini, karşısında ezildiği, ustalıklarının bütününü hiç bir zaman *edinemediği* burjuva yazınının üslubuna dayanarak kurmak istedikçe onun tarafından özümlenir ve tatsızlaşır. Verilmiş dilin dıştalanmasının büyük önemini vurgulamaya çalışıyorsak, bunun içindir.

Karşı-yazın, kendini kuşatan kültür dünyası ile ancak dıştalayıcı bir diyalog kurabildiği takdirde özgün ve işlevsel bir söylem geliştirebilir. Üslüp emekçileri doğrudan kendi somut konumuna, bu konumun *nedenselliğine* göndermelidir. Yazınsal metinde o *kendini* algılayacaktır, karşıtını değil. Metinde çelişkinin zorunlu yapısı dolayısiyle içerilecek karşıt söylemin görevi, uzlaşmazlığı somutlamaktır. Hiç bir yazınsal kaygı, elbetteki Murtaza'yı Fahim Bey'leştirmemelidir. Dil, eylem dünyasıdır. Söyleme dönüşürken somutladığı bir bakıma bu eylemdir.

Son 25 yılın en özgün ve yıkıcı şiirini kuran Ece Ayhan, egemen sınıfın değer yargılarını yaşamında olduğu kadar dilinde de hayırlar. Burjuva ilişkileri *üreten* şiirsel dilin yadsınması yalnızca biçimsel kaygılardan gerekçelenmez, doğrudan *felsefî-siyasal* bir tavırdır. Bu noktada aynı kuramsal dizge içinde yapılanmalarına rağmen yazınsalla şiirseli *özdeşlemediğimi* ve Ece Ayhan'ın şiirselini ayrıştırmayı amaçladığımı hemen belirtmeliyim, ama şunu da eklemeliyim: Ece Ayhan'ın şiirinin ulaştığı çözüm, Oğuz Demiralp'in de vurguladığı gibi kuramsal bir aykırılık taşırsa da burjuvaziye *karşıt* yanını görmezden gelmemizi gerektirmez. Nesnelleştirdiği karşı-burjuva içerik kişisel olduğu ölçüde olmasa *bile* küçümsenmeyecek ölçüde sınıfsal'dır. Üsküdarlıların, başkent Sirkecililerin, devlet dersinde sınıfta kalanlar'ın *dilini* konuşmaktadır. Egemen ilişkilerin hemen hiç birine *göndermemektedir* bu dil, hiç bir düzeyde *onaylamamaktadır* onları. Karşı-yazın'ın bu yaklaşımdan çıkaracağı dersler olmalıdır elbet. Rilke'nin ya da Proust'un, Tanpınar ya da Hisar'ın üslubuyla emekçilerin bakış-açısı nesnelleştirilemez. Ama bu, daha önce değindiğim gibi bir *kültürel-travma*'yı gerektirmektedir. Şimdiye kadar içinde yer alınan yazınsal düzeyin tersine çevrilmesi demektir bu. Üslubun, bu bağlamda ayrışmasının bir örneği olarak Sevgi Soysal'ın yapıtı gösterilebilir. Tutkulu Perçem'de içe dönük olan bu üslub, Tante Rosa'dan başlayarak *nesnel, kışkırtıcı* ve *sınıfsal* olmaya başlar. Özellikle Barış Adlı Çocuk ile Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, bu açıdan okunmalıdır. Soysal, artık «aşk» dediğinde bambaşka bir içerikle doldurulmuş bir anlamlama yapmaktadır.

Tıpkı Tanpınar gibi.

(Yazı 4-5, 1979)

DİP NOTLAR

(1) Yapıt deyince yazarın ürünlerinin bütününü anlıyorum. Bu yazıda söz konusu olan, Tanpınar'ın üslûbunun yapıtındaki bütünleyici önemini vurgulamak ve bu üslubun doğrudan doğruya ideolojinin ürünü olduğunu göstermektir.

(2) Bu konuya dikkati ilkin, zaman zaman edebiyat konusunda önemli gözlemler getiren Selahattin Hilav çekti Yeni Ortam Gazetesi'nde. Hilav'ın görüşleriyle ilgili eleştirel bir cevabı okur Hilmi Yavuz'un «Felsefe ve Ulusal Kültür» adlı kitabında bulabilir.

(3) Kuşkusuz «Türkiye somutu» belirlemesi, yazınsal eylem'in *uluslararası* planda ele alınamayacağı gibi bir örtük önerme içermiyor. Ancak, irdeleme alanının daraltılmasının zorunluluğu da açık.

(4) Bu dünya, bir doğu-batı sorunsalını barındırmasına rağmen sonuna kadar *tutarlı* bir dünya gibi görünüyor bana. Müziği, tiyatrosu, eğlencesi ve doğasiyle. Tanpınar'ın anlatısal düzlemi ve üslubu bu yüzden parçalanmaz.

(5) Okur, sorun'un niteliğini kavratıcı bir örnek olarak İsmail Habib (Sevük)in *Edebî Yeniliğimiz* adlı iki ciltlik kitabına bakmalıdır. Oradaki üslubla Tanpınar, Hisar vb. arasında rahatlıkla bağlantı kuracaktır.

(6) Sözcüğü E. Ayhan'dan alıyorum. İçine yerleşilen kültür dünyası ile söylem arasındaki özümleyici/dıştalayıcı ilişkiye ilerde yeniden döneceğim. Ancak dilin *verilmişi* dıştalayıcı niteliği konusunda O. Domiralp'in «Yaklaşık Olarak E. Ayhan Şiiri» başlıklı çalışmasına (Yazı, Kış 1975) bakılabilir. Bu yazı, şiirsel dilin dönüştürücü karakteri ve bu dönüştürücülüğün karşı-ideolojik bir *zorunluluk* oluşu açısından ilginç ipuçları taşımaktadır

(7) Burada terimi elbetteki kapitalist toplumdaki bağlamında kullanmıyorum. Ancak, yönetici ve artık-değer'e el koyucu sınıfla törel bütünleşmeye girmiş bu en genel anlamdaki emekçilerin düşkünlüklerini ve ayrı kalışlarını da vurgulamak gerekiyor.

(8) Tanpınar'ın sayısız düz yazısı olduğundan bu sınıflandırmanın burada gerekli olduğuna inanıyorum. Bu yazıların arasında özellikle «19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin önsözü» «Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar», «Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan», «Yahya Kemal ve Türk Musikisi» başlıklı yazılar hemen anılmalıdır.

(9) Bu soğurma girişiminde, Tanpınar'ın eklektizm'den hiç rahatsız olmadığı görülüyor. Dede ve Itrî, Bach ve Beethoven medrese ve Darülfunun aynı genel estetik-felsefî boyuta yerleşir ve Tanpınar'ın «manevî ikliminî» oluştururlar.

(10) Konuyu bu biçimde koyan yetkili bir kalem Yahya Kemal'dir: «Teceddüd ve milliyet gibi iki rûhdan teşekkül eden *Türk inkılâbı* Sultan Selim-i Salis devrinden beri, bir çok irtica fasılaları ile ayrılmakla beraber, yine bir silsiledir. Bu silsilenin

devrelerini, zamandan *aldıkları* isimlerle temsiye etmek doğru olur. (...) Sekizinci hamle sarahatle Türk ve merkezi Anadolu'nun ortasında Hareket-i milliye'dir, dokuzuncu hamle Cumhuriyet'tir» (Hatıralarım — s. 202-203)

Türk İnkilabı ve aldıkları sözcüklerinin altını ben çizdim. Öteki yazarın.

(11) *Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan* (Yaşadığım Gibi — Dergah Yayınları — S. 29-30)

(12) Kuşkusuz, bu yargının daha geniş planda irdelenmesi, en azından 40 yıl boccalayan Cumhuriyet dönemi ideolojisini anlayabilmek açısından son derece gereklidir. Ancak bu yazının sınırlı kapsamı dolayısıyle bir vurgulamadan öteye gidemiyoruz.

(13) Folklorculuk tek parti döneminde bizzat CHP tarafından organize edilmiş ve denetlenmiştir. Ülkü dergisi ile Halkevleri'nin organı olan çeşitli dergilerde bu konuda yoğun çaba harcanmış, kitlelerin açıkça *siyasal* nitelikli kültürel/yazınsal istekleri halk şiiri biçimleri içinde eritilmeye çalışılmıştır. Bu konuda ilk uyarıcı çıkışın, folklorculuğun etkisinde kalan A. İlhan'dan geldiğini de burada belirtelim.

(14) «Asıl Kaynak» (Yaşadığım Gibi — S. 34-35) Devam sözcüğünün altını ben çizdim. Tanpınar özgün metinde sözcüğü sadece «tırnak» içine almakla yetiniyor. Birleştirici sözcüğündeki vurgulama da bana ait.

(15) Aynı yazı.

(16) Son çözümlemede vurgulaması önemlidir. Çünkü Tanpınar, kültür adamının Tanzimat'tan beri yaşadığı bir parçalanışı en derin biçimde duyan ve kavrayan bir yazar-düşünür:

«En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız? Hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir «olmak veya olmamak» dâvası içinde yaşıyoruz.» (İstanbul — *Beş Şehir İçinde* — Dergah Yayınları — S. 112)

(17) Ş. Kurdakul Tanpınar'ın öykü ve romanlarına ilişkin bir çalışmasında nedense bu konuda derinleşmeyi seçmiyor ve çok bilinen nitelemelerle yetiniyor. (Ş. Kurdakul — A. H. Tanpınar'ın Öykü ve Romanları — Toplum ve Bilim, Sayı. 4)

(18) *Huzur* (Tercüman Yayınları — S. 345) İtalikler benim.

(19) Burada kültür sözcüğünü kuramsal anlamında, yani bir yaşama biçiminin bütünü olarak kullanıyorum.

Tanpınar metinleri doğmatik anlamda bir Osmanlıcayı içermez elbet. Tarihsel evrilmesi içinde bu üslupta da sezilir bir aydınlanma görülür. Ama bu gözlem, Tanpınar'ın dilinin Osmanlı olmadığını kanıtlamaya yetmez. Dildeki bu sezilebilir aydınlanma, daha önce değinilen soğurma sürecinin/çabasının *bu* düzeydeki gerçekleşmesi olarak yorumlanmalıdır.

(20) Bu yönelmeyi siyasal-felsefî açıdan bütünüyle toplumcu sanmamalıyız. Çünkü burjuvazi ile proletarya ideolojisi

aynı anda vardır ve birbirlerini dıştaladıkları ya da dıştalamak zorunda oldukları açıktır. Aynı somut olguları ideoloji ve karşı-ideoloji başka türlü görürler. Örneklemek gerekirse Reşat Nuri ile Sabahattin Ali, Sait Faik ile Orhan Kemal çiftleri ele alınabilir. S. Faik siyasal-ideolojik «araf»ta kalmasına rağmen.

(21) Bu süreç içinde aynı *sömürücü* kimlik altında çatışan sınıf ve tabakaların ideolojilerinin tarihsel açıdan ilerici ya da gerici bir nitelik taşıyabilecekleri, taşımaları *gerektiği* açıktır. Tanpınar'ın açık bir gerici kimliği temsil etmediği söylenmelidir. Ancak, Tanpınar'ın yazar-düşünür olarak CHP ile ilişkilerinin giderek zayıfladığı, özellikle de partinin *devrimcilik* ve *halkçılık* ilkelerini hemen hemen hiç bir zaman gündeme *getirmediği* de gözden ırak tutulmamalıdır.

(22) Bu paragrafta yazının kapsamı dolayısiyle çok genellenerek sunulan varsayımı esinlendirici ve yol gösterici bir deneme için Berke Vardar'ın «Toplumsal ve Dilsel Yapılar Açısından Yeni Sözcükler» başlıklı yazısına bakılmalı (Dilbilim, Sayı I 1976, S. 154-171-İÜT).

(23) Ataç'ın yazılarında bu yargıyı destekleyecek hayli kanıt bulunabilir. Hiç bir zaman sosyalizmden yana olmadı, bunu da gizlemedi Ataç. Meraklısı «Prospero ile Caliban»ı yeniden okumalı.

(24) *Huzur* (Tercüman Yayınları S. 241) İtalikler benim.

(25) a.g.e., S. 246.

(26) A. H. Tanpınar *Mahur Beste* (Yol Yayınları — S. 201) Talât Bey'i tanımlarken bu deyimi kullanır Tanpınar

(27) A.g.e. S. 199

(28) A.g.e, S. 19. İtalik benim.

(29) F. Naci — *Edebiyat Yazıları* (Gerçek Yayınları — S. 81) İtalikler benim.

(30) A.g.e., — S. 93

(31) A.g.e., — S. 93

(32) A. H. Tanpınar — *Türk Edebiyatında Cereyanlar* (Edebiyat Üzerine Makaleler'de — MEB Yayınları S. 102 ve devamı) Şu gözlemi alıntılayalım: «Bu noksanların içinde bizce en mühimi, bize anahtar vazifesini görecek olanı, dışardan bakılınca o kadar çeşitli bir manzara arzeden bu çalışmaların arkasında hakikî bir tefekkür *yokluğudur*. Sembolizmden existencialisme'e veya populizm yahut içtimai realizme kadar bugünün edebî mahsullerini sınıflandırabileceğimiz cereyanların hemen hepsi edebiyatımızda garplı yol açıcıların dili ile, onların yaptıkları münakaşalarla girmiş bulunuyor. Daha müsait şartlar içinde yetişen ve bir çeşit *entellektüel kudrete sahip* olan evvelki nesillerin asıl tecrübelerini Millî Mücadele devirlerinde yapmış olmaları ve sadece *millî* davalara kapanmış olmaları belki de bunun sebebidir.» (S.130) İtalikler benim.

KÜLTÜRÜN DAĞILIMI

İletişim/bildirişim araçlarının çoğu egemen sınıf(lar)ın elinde bulunduğundan, ileti'nin *içeriği* son kertede onlarca denetlendiğinden, kitle kültürü genellikle olumsuz yanıyla ele alınıyor. Sinema, radyo-televizyon, basın, plak gibi iletişim dizgelerinin *yalnızca* egemen ideolojiyi ürettiği ve emekçi sınıfların boş zamanını sömürdüğü gerçeği üzerinde takılıp kalıyor aydınlar. Şurası açık: Düzenin yeniden-üretimini sağlayan iletişim araçlarının mülkiyeti de, yönetimi de el değiştirmedikçe, kültürün kitlelere dağılımı sorunu bütünüyle çözümlenemez. Ne var ki bu gerçek, bir başka gerçeği görmemizi engellememeli: Teknolojik gelişme, iletişim/bildirişim açısından inanılmaz olanaklar sunmuş, emekçi sınıflar *gözden geçirilmiş* biçimde olsa *bile* gerçekleri seyredebilecek, okuyabilecek, duyabilecek duruma gelmiştir. Gerçeğin *bütünü* saklanamamaktadır artık. Türkiye somutunda, devlet tekelinde bulunan kitle iletişim araçlarında yer alan yapımlarda bile işçi sınıfının ideolojik söylemine eklemlenebilecek, o söylemden bilerek ya da bilmeyerek esinlenmiş ögelerin yer aldığı görülüyor. Radyo-televizyonun, sinemanın, plak ve kasetin, baskı resmin günde sekiz saat çalışmak zorunda olan işçilere ve öteki emekçi yığınlara kültürel açıdan sağladığı kolaylık, daha da ötesinde *yarar*, tartışılmamalı. Şöyle diyelim: Kitle iletişim araçları yalnızca uyutmaz. Ama burada zorunlu bir soru beliri-

yor: Teknolojinin sanata sağladığı olanaklardan gereğince yararlanılıyor mu, sanat kitlelere dağıtılıyor mu?

Türkiye'de her alanda olduğu gibi sanat alanında da egemen güçlerin siyasal/ideolojik uyumlandırmasına karşı savaşılıyor. Gelgelelim üretilen sanat yapıtlarının kitlelere ulaştırılması, kitlelerle sanat arasında bir bildirişim ağı dokunması konusunda genel bir yetersizlik, hatta terslik var. Örneğin baskı-resim ve «kaset» tecimsel amaçlarla, yani kapitalizme *uygun* biçimde kullanılıyor. Satış olgusunu küçümsemiyorum elbet, en azından işin sürdürülebilmesi yönünden gerekli bir koşul. Ama görmemek de elde değil: Resim sanatının en iyi örneklerine *öncelik* verileceğine önderlerin ya da ünlü kişilerin posterleri seçiliyor. Kaset'e doldurulan en iyi şairlerin şiirleri ya da en iyi operalar, senfoniler, konçertolar, halk türküleri değil; marşlar, günü birlik şarkılar. Söylemekten, sormaktan korkmayalım: İşçiler önderlerin resimlerinden, marşlardan mı öğrenecek *kuracağı* dünyanın kültürel/sanatsal içeriğini, bu dünyanın önüne koyacağı düşünsel gereksinimleri? İşçilerin yapması gereken de önderlerinin yaptığıdır oysa: Da Vinci ya da Rembrandt'ı seyretmek, Sophokles ya da Shakespeare'i okumak, Mozart ya da Bach'ı dinlemek. Nedeni de şu: Üstüne oynadığı yönetim değildir sadece, sanatsal üretimi *de* doğrudan üstlenecektir. Bu yüzden işçi sınıfının kültürel öğrenimi, atılımı şimdi'nin sorunu olarak görülmeli. İşçilerin yönetici olabilmesinin önkoşulu, *yönetilirken* kazanmaktır *kurucu, yaratıcı* niteliklerini. Soralım şimdi: Okuyup öğrenen bir işçinin evinin duvarına asacağı bir Michelangelo ya da Goya, bir Delacroix ya da Van Gogh, bir Siqueros ya da Rivera nerde? Teybinde Pir Sultan'ın, Yunus Emre'nin, Nazım Hikmet'in, Melih Cevdet'in,

Oktay Rıfat'ın, Behçet Necatigil'in şiirini dinleyebiliyor mu? Ahmet Arif'i, Hasan Hüseyin'i, Turgut Uyar'ı dinleyebiliyor mu? Beethoven'i, Bartok'u, Şoştakoviç'i ulaştırıyor muyuz eline? Nazım'ın «ajitatif» şiirlerinden bir ikisiyle oluşturulmuş kasetleri, Ruhi Su'nun iki plağını, bunlardan doldurulmuş «korsan» kasetleri görmezden gelmiyorum elbet. Ama, Ruhi Su'nun plakları dışında, bunlar da olumsuz örnekler. Teknolojinin kapitalizme özgü biçimde, kâr amacıyla kullanılmasının örnekleri.

İşçi sınıfı için marş da üretilecek elbet, önderlerin posterleri de çoğaltılacak. Ama bunlar *ikincil* iştir, öncelikle kitlelere sanat ürünleri iletilmelidir. Sürdürülen uygulamanın sonucu şu: Başta işçi sınıfı olmak üzere emekçi kitlelerle kültürün, sanatın arası açılıyor, devrimci bir siyasa izlediklerini sananlar proletarya için bir *başka,* onlara *göre* bir sanat oluşturuyorlar. İşçilerin bilincini yoksullaştırmayı sürdürüyor onlar da.. Bilerek ya da bilmeyerek.

Bu yargı-gözlem tartışılmaya değmez mi dersiniz?

(Doğu-Batı 1, Haziran 1980)

MYTHOS ÜZERİNE

Dünyayı anlamayı/yorumlamayı yetersiz bulan, onun değiştirilmesi/dönüştürülmesi gerektiğini söyleyen bir felsefe her türlü inancın, her türlü sanı'nın *ötesinde* yer almak, doğanın da toplumun da bilinebilirliğini öne sürmek zorundadır. Temel sorundur inanç ve giz dünyasına *son* vermek. Marx her türlü eleştirinin önkoşulunu dinin eleştirilmesinde buluyorsa boşuna değil. Din, her türden inancın kaynaklandığı inanç olarak, tersine çevrilmiş bir dünyanın bilinçliliğini yansıtır. Dünyanın eleştirisine geçilemez dinin ve aynı biçimde yapılanan inançların eleştirisi gerçekleştirilmeden. Bu eleştiriyi izlersek «İnsanın kendi kendini yabancılaştırmasının *kutsal biçimi* bir kez açığa çıkarıldıktan sonra, *kutsal olmayan biçimlerde* kendi kendini yabancılaştırmanın maskesini indirmek ilkin tarihin hizmetinde olan felsefenin görevidir.» Burada, «epos» ve «logos»un karşısında yer alarak, insana dünyasıyla ilişkisini yabancılaşmış biçimiyle *yansıtan* «mythos»un özellikle irdelenmesi gerekir. Çünkü tarihin derinliklerinde yitip gitmiş değil myhtos, çağımız burjuva dünyası yeni mitler üretiyor her gün. Daha önce ürettiklerinin kitlelerin bilincinden tümüyle arıtıldığı da söylenemez. İşte en göz alıcılarından biri: Zamandışı ve sınıfaşırı sanat. Ama üzerinde düşünmek istediğim sorun bu değil. Ne var ki öne süreceğim tanım, bu sorun'un da tartışılabileceği düzeyi oluşturur gibime geliyor: Myt-

hos bilincine varılamamışı, gerçek yapısı örtülmüş olanı, sezgiseli açığa vurur. Mitoloji Yunan Tanrılar dünyasını yansıtmaz yalnızca, tanrılar yarı-tanrılar aracılığıyla asıl yansıttığı Yunanlıların gerçek dünyalarıyla hayali ilişkileridir. İşlevi de bu ilişkilerin bilincine varılması, içinde yaşanılan dünyanın değiştirilmesiyle *sona erer* Bu açıdan bakıldığında, Nietzsche'nin Euripides'in tragedyalarını gizemsel ve sezgisel olanı sorguya çekici niteliğinden ötürü bir *gerileme* olarak görmesine şaşmamak gerekiyor. Söylencel (mythique) ögenin ussallığa kavuşturulmasını, gizemli dünyanın açığa çıkarılmasını onaylamaz, *içmiş* ozanı alkışlar Nietzsche ayık ozanı değil. Bilinçlenmede «tragedyanın ölüsü»nü görür.

Bir yanılsama olmasıdır mythos'un gerçekliği. Dolayısiyle: Giz dünyasının, sezgiselin savunulması, yanılsamanın savunulması anlamına gelir. Akıldışı olanla ilişkisini başlangıçta koparan bir felsefenin, daha da ötesinde: bir bilimin, gerçekliği ideolojik görünüşü altında algılamasına olanak bulunamayacağı yöntembiliminin bir gereğidir. Öyleyse sormamız gerekiyor: Başta dinsel kimlikli olanı gelmek üzere her türlü mythos'a karşı çıkmak *asgari* ve *zorunlu* koşul değil midir? Aynı şekilde: Bilime yaslanan bir sanat kuramı şairin ya da romancının mit yaratması gereğinden nasıl söz edebilir ve mit yaratma girişimini hangi gerekçelerle olumlu karşılayabilir?

Bu soruların tarihsel gelişim içinde irdelenmesi gerekir, kuşkusuz. Amacım, bu değinmenin yazılma nedenine getirmek sözü: Öne sürdüğüm kaygı ve kuşkulardan mı yola çıktı bilmiyorum ama Yılmaz Gruda'nın mitolojiyi açığa çıkarmaya çalıştığı görülüyor. «Bir Mitoloji Denemesine Giriş» üst başlığı ile yayınladığı iki şiirde, yazınsal üretimde çok kullanılmış iki söy-

lenceyi *güncel* bir okumaya açıyor Gruda. Şiirin başına alıntılanan Mircea Eliade'nin «mit yalnızca gerçek olanı anlatır» sözü, bu okumanın içeriğini belirtmiyor değil. En azından dıştalayıcı bir yönsemeyi gösteriyor. Kesinleme yapmıyorsam şu sorular yüzünden: Söylencel yapıyı aynen koruyarak bu güncelleştirme, içeriği arıtma çabasında başarı sağlanabilir mi? İşçi sınıfının Atlas'a, kapitalistin Titan'a dönüştürülmesi, mülkiyet ilişkilerinin açığa vurulmasından çok bu ilişkilerin *yeniden* gizemleştirilmesine yol açmaz mı? Söylencel bir kimliğin tek tek bireylere, Corc'a, Andre ve Memet'e yerleştirilmesi ve bu Atlas-Memet'in «yetti be» demesinde çözümün görülmesi, *sınıf* gerçeğinin perdelenmesine yaramaz mı? İhbar insanın *özüne* aitse ve muhbir-Sisyphos Tanrı-Zeus'a yakınıp cezasını az buluyorsa «kaya»nın yerine «ihbar»ın getirilmesiyle söylencel olan kırılmış sayılabilir mi? Şair soruna başka bir söylen'in, ahlakın içinden yanaşmıyor mu?

Üzerinde düşünülmeye değer diyorum.

(Doğu-Batı 2, Temmuz 1980)

YAPAY CENNET'TEN DÜNYAYA

I

«Afyon Kilisesinin Alpha ve Omegası'yım» diye yazan De quincey'den çok daha önce biliniyordu kuşkusuz «yapay cennet.» Sumerler'in «neşe bitkisi» adını verdiği haşhaşın Demeter'ce bulunduğunu yazar mitoloji: Uyuyamazmış çünkü tanrıça. Tanrı Budhha'nın gözkapakları ise heykellerinde iyice düşüktür, kestiriyormuşcasına. Bu iç-evren'e çekilmeyle ilgili yorumlayıcı bakış-açılarından biri afyona büyük öncelik tanır. Ama hiç kimse afyonun hem iyileştirici, hem de imgelemi uyarıcı etkisini tanımlamada hermetik hekimliğin babası Paracelsus kadar atılgan değil: «Ölümsüzlük taşı» diyor. Paracelsus'un atılganlığının yalnızca sağaltıcı etkinlikten kaynaklanmadığı söylenebilir. Simya ile ilgilenen bir hekimin olgunun imgesel yanını görmezden gelmesi, herhalde beklenmemeli. Soruna bu açıdan yanaşıldığında örnekler daha da kışkırtıcı olacak elbet, ama şu anda bir nokta kesin: İnsanoğlu, tarihi boyunca uyarıcı/uyuşturucu nitelikteki doğal ve yapay maddeleri kullanırken verilmişin *ötesi*'ne geçebilmeyi istiyordu. Öteden konuşmaktı umudu. Örneğin, yapıtı özlemini gerçekleştirip doğrulayacak nitelikte değildir ama, Claude Farrare «yaşam bir düş, afyon gerçeğin ta kendisi» derken, herhalde bu öteyi-bilme'yi amaçlıyordu yalnızca. İçlerinde Aztek'lerin de bulunduğu büyük uygar-

lıklar yaratmış kimi toplumların kitlesel törenlerde ilâç kullanmaları gerçeği de, bu maddelere *bildirtici* ya da *aşkınlaştırıcı* özellikleri dolayısiyle yaklaşıldığını kanıtlıyor. Uzak doğu ve doğu kültürlerinin alt-katmanında afyon olgusuna raslanması boşuna değil. Belki de doğu insanı bu yoldan dünyayı «paranteze» alıyordu, buradan öte'ye, görünüşten asıl'a ulaştırıcı içsıçrama'nın ön koşuluydu bu, kimbilir? Yin mi Yan'ı, Yan mı Yin'i tanıyıp biliyordu bu süreçte? Daha da ötesinde: Peer Gynt'ün soğanı çoktan soyulmuş muydu?

Batı dünyası «yapay cennet»in ham maddesini önce iyileştirici, yani tıbbi yanıyla tanıdı: ağrı kesiyor, kusmayı önlüyordu, vb.. Fuzuli'nin «Benk ü Bade»si ile Avrupa, özellikle de Fransız yazın çevrelerini etkileyen Thomas De quincey'in «Bir İngiliz Afyonkeşinin İtirafları» arasında tam 300 yıl fark var. Gelgelelim yazınsal uğraşı, daha genelde sanatı doğu toplumlarından değişik biçimde algılayan, onu varoluşunun nedeni. uğrunda her şeyin tüketilmesi gereken özsel amaç olarak gören batılı sanatçı yapay cennet»i ürkütücü ve geniş içerikli biçimde yaşamışa benziyor. Örneğin Neyzen Tevfik gibi müzikte «mistik» bir kimliğin, «tımarhane» gerçeğini onlarca kez tanıyacak kadar *authentique* bir «zehir tutkunu»nun yazınsal üretiminde çerçeveyi niçin kıramadığı, «Azab-ı Mukaddes»in düşünsel/şiirsel boyutunun niçin bunca cılız kaldığı, üzerinde düşünülmesi gereken bir olgu. Burada kurumsal yapıların örgütlenişini olduğu kadar düşünsel yapıların örgütlenişini de gözden kaçırmamak gerekiyor hiç kuşkusuz. Şöyle diyebilir miyiz: Doğu'nun *tersidir* batı'da izlenen: Tanrı'yla birleşme değil ayrılma, toplumla bütünleşme değil tekilleşme. Baudelaire ya da Rimbaud'nun uyuşturucu/uyarıcılara yanaşışlarında «ya hep, ya hiç» diyen bir köktencilik gözlenebilir.

Fuzulî ya da Nef'î de tad verici bir alışkanlık, daha da önemlisi *mazmun* olan, onlarda gerçek'i ve öte-gerçek'i bilme/duyma çabasının *dolayımı* olur. Artaud'nun kullandığı başlık bile ilâçtan beklenenin dünya ve öte-dünya içi niteliğini açığa vurur sanki: «Jesus Christ-Peyotl». Kaktüs'ten elde edilen «peyotl» uyarıcısını üretici/araştırıcı bilincin doğal bir ögesi, örgeni kılmak ister Artaud; gerçeği söyleyen/söyleten İsa'dır o. Bir Karşı-İsa elbet. İslam düşüncesinde böyle bir açılım gözlenmez. Afyon ya da esrar kullandıkları sanılan ve bilinen örneğin Şems-i Tebrizî gibi pek çok «tasavvuf ehli»nin öte-gerçekle ilgilerinde *dıştalayıcı/hayırlayıcı* nitelik aranmamalıdır. Hallac-ı Mansur «Enelhak» dediğinde, sadece Tanrı'ya erdiğini vurgular, bu deney-gerçek'le *yaralanmamıştır* bilinci. Günahlılık, cezalandırma ve yadsıma, hıristiyanca bir «Baba/oğul» sorunsalını içermediğinden yabancıdır islam düşüncesine. Ayrımın kaynağına keşiş Paramo'nun Karamazoflar'a da yansıyan şu düşüncesi götürebilir bizi: İlk engizisyoncu Tanrı'dır.

Burada bir ayraç gerekli: Dinsel nitelikli olsun ya da olmasın, İslam-Türk şair/yazarlarının «yapay cennet» adına giriştikleri deneyleri ayrıntılarıyla yazmamaları, genelinde mazmunla sınırlı kaldıklarından bulucu/betimleyici ögeleri belirtmemeleri ve bugün için yabancı dilde yazdıklarından gereğince okunamamaları, başlı başına bir engel yaratıyor. Edebiyat tarihçilerinin bu konuda aydınlatıcı çalışmalar yapmadığı, bu yolda bir *okumaya* girişmedikleri de belirtilmeli. Çıkar yol, konuyu sınırlamak.

Yazınsal alanda uyarıcı/uyuşturucuların asıl işlevinin 18'nci yüzyıldan sonra başladığı söylenebilir. Yalnızca yazarlar arasında kalmıyor, başta Delacroix olmak üzere ressamlar arasında da yayılıyor. Çeşitleniyor da yapay cennet mad-

dolori: eter, eroin, kokain; günümüze doğru gelirsek de inanılmaz uyarıcılar: mescalin, LSD. Bu yayılmanın gözlendiği somut tarihsel süreci gözönünde bulundurursak, «yapay cennet» deneylerinin ikili bir işlev yüklendiği öne sürülebilir: Yaşanılan dünyayı olumsuzlamak, bu dünyanın biricik olası karşıtı sanatı olumlamak. Tutumlarının kökeninde hiç bir benzerlik yoktur ama son kertede Artaud da, Lautrec de sanatı olumlarlar. Ne var ki Artaud bu dünyanın kendisinden de, varolan dilden de, biçimlerden de nefret eder, biricik amacı elde edilmesi gereken öteki-gerçek'tir. Dili yeniden *bulmayı* bu yüzden ister herhalde, ilaç da buradan *çıkış*'ın tek sağlayıcısıdır. Yabancılığını bilir o, konuştuğu öteki-insanlık'tır hep. Lautrec ise alkol sayesinde burada *kalır*. Kendi sınıfını değilse de Paris'in gece lumpenlerini ilgili gözlerle izler ama asıl olumladığı resimdir. Gelgelelim bu fotoğrafın arabı yitmiştir sanki, bize sevecen renkleriyle görünür, ılımlıdır. Bir adım daha atarak gerçek anlamda nesnelerin ötesine geçmeyi Mondrian düşleyecek, başaracaktır da.

Burada insanal dünyanın sona erdirilip erdirilmediği sorusu gündemde bulunan bir sorudur ama anlamaya çalıştığımız söylenmemişi *söylemek*, görülmemişi *görmek*, duyulmamışı *duymak* olgusunu da, özlemini de yeterince açıklayabilecek gibi değildir. Sorunu hemen çözümleyici bir yaklaşım seçilebilir elbet: Uyarıcı kullanılmasının kökeninde pazar ekonomisine dayalı burjuva toplumunun yazarı yabancılaştırıcı, yapıtı da metalaştırıcı fetişist özelliği yatar. İlâç sanayii yüzyıl içinde, algı alanını da kapsayan büyük gelişmelere yol açtı. Havelock Ellis, deneysel hekimliğinin sonuçlarını içeren kitabını yayınladığında yıl 1897 idi: «Meskal: Yeni Bir Yapay Cennet.» Farmakoloji dünyasından yazınsal/sanatsal alana yayılan uygulama sonuçları, pazar

ekonomisi koşullarında etki-tepki ilişkisiyle beklenmedik gelişmeler gösterdi: Sağaltıcı amaçla üretilen ilaç «uyuşturucu»ya dönüştü. Sonuç şudur: «Çokuluslu-Mafia» ortaklığının denetimindeki dünya uyuşturucu madde pazarı. Bu pazarda yılda milyarlarca doların ciro ettiğini artık yalnız Paracelsus bilmeyebilir. Hippy de, antenleri çok daha gergin olarak yaşayan sanatçı da burjuva toplumunun insanlık ve us dışılığını bilir. Yapay cennete ya da cehenneme çekilerek dizgeyi yadsıyabileceğini varsayar. Oysa son kertede içindedir dizgenin, *geçicidir* çünkü yapay cennet, sürekli olduğunda da sanatçı ve okur işlevini tamamlamıştır zaten: Ya delidir, ya ölü. Dil de başlangıcına aşırı öznelliği, dolayısiyle de iletişimsizliği koyduğundan, yapıt doğuşunda donuklaşır. İçerilen öfkeli bildirinin, karşı-koyan içerik'in, o büyük kargışın gerçek bir bilinç-alanı'na ulaşamaması için kapitalist toplumun yedeğindeki önlemler şaşırtıcıdır üstelik: örneğin Amerika'da «merihuana»yı serbest bırakarak —LSD'nin uygulama kapsamına alınmasına çalışılmaktadır— bildiriyi etkisizleştirir. Bu gelişimin ortaya koyduğu bir başka toplumsal sonuç: Anlığı *yalıtılan* birey ya uyumlanır, ya ölür. Sistemin boş zamanı da *emen* işleyişinin doğal sonucudur bu. Bütünüyle katılacağım bu çözümleme, imgesel düzeyle ilgili kimi soruları yine de ortadan kaldıramıyor gibime geliyor. İşte bazı nedenler:

Aldous Huxley'in 1953 yılında doktor gözetiminde «mescalin» aldığı biliniyor. Yazar bu deneyle ilgili izlenimlerini ve düşüncelerini «Sezgi Kapıları» adlı kitabında anlatır. Kitabın önerdiği felsefî sorunları, bu sorunlardan çıkarılan sonuçları tartışmak değil amacım. Burada önemli olan şu: Huxley'in deneyi anlığın başka türlü işleyebileceğini, görmenin nicel ve nitel değişime uğrayabileceğini, bir kere daha kanıtlamış-

tır. Öteyandan çeşitli doğal ve yapay «uyarıcıyı» psikosomatik alanda kullanmaya çalışan pek çok bilim adamı var bugün. İlacı kendinde deneyen de. Bunlardan biri, bitkibilimci Gordon Vasson, şunları yazıyor: «Düşünce, dünyanın varolduğu günlere kadar geri gidebiliyor.» Genellikle LSD diye tanınan «Lysergic Acid Dietnylamide»in görme ve algılama olgusunu bütünüyle değiştirdiği biliniyor. Dahası var: Doğrudan doğruya beyin benzer uyarıcılar üretiyor. Kimi ruh ve akıl hastalıklarının kimyasal bozukluklardan ileri geldiği yolundaki varsayımlar güçleniyor. Uyarıcıların şizofreni gibi hastalıkların iyileştirilmesinde kullanılmasını öngören çalışmalar da sürüyor aralıksız. Bu deneylerin, araştırmaların ortaya koyduğu gözardı edilemeyecek en önemli gerçek şu: İnsan beyin yetilerinin tümünü *kullanamıyor* henüz, algılama yolları da sadece bildiklerimiz değil. Böylece, daha önce vurguladığım söylenmemişi söylemek, görülmemişi görmek, duyulmamışı duymak için «uyarıcı» mı gerekli? sorusuna geldik. LSD'nin serbest bırakılmasını isteyen, meslekten de çıkarılan Amerikalı psikolog Timothy Leary'nin «LSD'nin onu kullanmayan tek ressamı dediği Dali yanıtlayabilir soruyu: «Hiç 'uyuşturucu' kullanmadım, yine de uyuşturucuyum. Sanrılardan söz etmedim hiç, *yarattım* —vurgulama benim A.O— onları. Alın beni, uyuşturucuyum, alın beni, sanrısalım.» Görülüyor: Dali gibi *olumsuz* bir örnekle bile sanatsal düş'ün ilaçsız da yaratılabileceği kanıtlanabilir. Bu düş'ün uyutucu olduğu gibi, belki ondan da güçlü biçimde *uyarıcı* olabileceği de.. Soru, öneminden, kurcalanması gerekliliğinden yitirmez. Çünkü:

Son kuşak şairleri, yazarları arasında uyarıcı kullananlar olduğu anlaşılıyor. Kimi şiirlerde açık betimlemeler var. Türkiye'de, uzun süre kullanmayan bir iki kişi dışında ilaç alan

şair/yazara raslanmaz genellikle, alkol yürürlükte olmuştur hep. Üstelik şunu da unutmayalım: «Ya alkol olmasaydı, ya alkol olmasaydı» diyen Cansever bile *yazabilmek* amacıyla içmemiştir. Bizim yazarlarımızda yazma süreci ile içme süreci çoğunlukla örtüşmez sanıyorum. Sürekli içen, zaman zaman uyarıcı da kullanan kimi yaşlı ve orta kuşak şairlerinin somut durumları ise *deney* — görmenin, duymanın, bilmenin deneyi — sözcüğüyle de karşılanamaz pek. Bu sözcüğün gerektirdiği yığınla öge eksiktir çünkü. Ama sorun, giderek bu düzlemde ele alınıyorsa benzemektedir. Yapay cennete özenen, buradaki ile ötedeki'ni birlikte kavramayı amaçlayan, dilin açığa çıkaran değil *saklayan* yanıyla konuşarak bir yeni-gerçek kurmayı isteyen şair, yarı gizemli bir bölgeye mi çekiliyor yeniden? Tanıtma notlarında bile *sorgulayıcı* ve yetkin bir yazar olduğunu kanıtlayan Enis Batur'un benim bu yazımı da esinleyen iki denemesi, çok başka sorunsalları imlemesine rağmen, bu eğilimlerin kuramsal tabanını da oluşturabilecek nitelikte görünüyor. Denemelerin taşıdığı kuramsal tuzaklar yeterince farkediliyor mu diye sormamak ise elimde değil. Simyacının iç-deneyi'nin, bu deneye kaynaklık eden *içrek* (esoteric) tavrın özü yeterince anlaşılacak mı acaba? Çünkü bu noktada bir *çeviri* işleminin gerekli olduğunu sanıyorum: Simya ve simyacı ile din ve kral-kilise arasındaki karşıtlık, yazarın da vurguladığı gibi, bugünkü koşullarda çok daha fazla siyasal/ideolojik düzeyi çıkarır karşımıza, imgesel düzeyi değil. Ve bu noktada aşağıdaki soruların gündeme getirilip tartışılması olası mıdır:

Bilinç her türlü *fetişist* koşullarından, yani ideolojik içeriğinden arındığında, imgelem de verilmişi aşmayacak mıdır kendiliğinden? «Herkesten yeteneğine göre, herkese gereksinmesi-

ne göre» ilkesinin egemen olacağı ve üretimin bu ilkeye göre örgütleneceği bir toplumsal formasyonun «haz ilkesi» ile «gerçeklik ilkesi» arasındaki bütünüyle özel mülkiyet ve işbölümünden doğan sözde-karşıtlığı ortadan kaldırması gerekmeyecek midir? Gerekecekse, özgür kalacaklar önceden belirlenmiştir: Beden ve imgelem. Dünyanın değiştirilmesi gerektiğini savunan, bu uğurda döğüşen şair verilmiş, benimsenmiş algılama ve anlatım biçimleriyle yetinmek zorunda mıdır? Okuru *çağırıcı, kışkırtıcı, değiştirici* yepyeni bir imgesel düzey oluşturulabilir mi? Ya da şöyle bağlayalım: Siyasal boyutlu böyle bir imgesel düzey oluşturulmamalı mıdır?

(Oluşum 29, Mart 980)

YAPAY CENNET'TEN DÜNYAYA

II

«Herkesten yeteneğine göre, herkese gereksinmesine göre» ilkesi *doğrultusunda* örgütlenecek bir toplumsal formasyonda haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki karşıtlığın giderilmesi gerektiğini düşünmek, kültürel düzeydeki bazı önkabulleri ve «reel» uygulamaları gözden geçirmeyi, pratik amaçlar dolayısiyle kuramsal çalışma alanı dışında bırakılmış bazı sorunları yeniden gündeme getirmeyi zorunlu kılar kuşkusuz. Sınıfsız toplumda bilinç ideolojinin bütün aldatıcı görünüşünden kurtulacak, doğa ve toplumla yalnızca yaratıcı bir ilişki durumunda kalacaksa ve iş'in düzenlenmesi bireye eşit olarak dağıtılmış bir *özgür zaman* bırakacaksa, imgelemin de daha özgür, daha dolaysız ve insanal oyun'a yönelik bir içerik yükleneceği, işlevsellik kazanacağı söylenebilir. Bu bağlamda şu soru öne çıkıyor: İmgelem, dolayısiyle düşlem kişiliğin dışavurumunun araçlarından biri olabilir, insanın parçalanmamış, şeyleşmemiş bir dünya kurmasına yardım edebilir mi? Uygarlıkların tümünce düşlenen doğa-insan birliği, özel mülkiyetin ve devletin aşıldığı bir toplumda olanaklı duruma gelebilecek mi? Gelecekse: Baskı altına alınmış, *kurumsallaşmış* bilincin «yapay cennet»te ele geçirmeyi umduğu/amaçladığı özgürlük ve kişisel doyumun, düşlemsel düzeyde engellenmeksizin sağlanması gerektiği söylen-

meli. Bu betimsel çerçevenin zorunlu sonucu: Sanatla siyasa yine birlikte düşünülecektir. Yalnız, ilişkinin sanatın siyasayı ya da siyasanın sanatı *içermesi* biçiminde irdelenmesinin söz konusu olmadığı hemen belirtilmeli. İnsanın değiştirici etkinliği açısından bu ilişkinin *bağıl* (relativ) olabileceği, olması gerektiği açık. İnsanın (sanatçının) yapay cennete sığınma isteği, bir «cehennemi» öngerektirir. Dünyadır, *bu* dünyadır cehennem. Öte-gerçek'i aramanın bir nedeni bilme isteğidir elbet, ama aynı ağırlıkta bir başka neden de var: mutlu olmak. Buyüzden birey siyasa ve sanat yoluyla verili-gerçeği *dönüştürmeyi* denerken yalnızca özgürlüğü (özgürlük bilmeyi de kapsar) ve mutluluğu amaçlar. Son kertede, siyasanın da sanatın da aynı özneye yöneldiği söylenebilir: Bütünsel insan.

Adorno şunları yazıyor: «Sanat baskı *altına alınanın* belki en belirgin geri dönüş biçimidir. Sanatsal imgelem, yenik düşmüş kurtuluşun, ihanete uğramış vaadin 'bilinçsiz anısına' biçim verir. Sanat, edim ilkesinin yönetimi altında kurumlaşmış baskının karşısına 'özgür özne' durumundaki insan imgesini çıkarır. Ancak, sanat özgürsüzlüğün *egemen* olduğu bir durumda özgürlük imgesini, sadece özgürsüzlüğün *yadsıması* kalıbından sürdürebilir.»[1] Bu alıntıdaki «geri dönüş» ve «özgür özne» terimlerinin ayrıca çözümlenmesi gereklidir ama sanatın işlevi apaçık görünüyor: bastırılmış, engellenmiş, yasaklanmış olanın *olumlanması*, özgürlüğü kısıtlayan her olguya karşı çıkılması. Gelgelelim bu süreç yalnızca sanatsal düzeyde kalınarak anlaşılamaz ve gerçekleştirilemez gibi görünüyor. Çünkü genellikle egemen ideolojinin söylem kiplerine eklemlenerek, onlara bağıntılı olarak nesnelleşebilen sanat, olumsuzlamasına sınıfsal/siyasal boyutu ekleyemediği an, genellikle özgürsüzlüğün mantığı, «*reel politik*»i tarafından rahatlıkla özüm-

lenebilir. Bu yüzden okurun ya da seyircinin *de* bu olumsuzlayıcı tavra *katılması*, onu *araması* gerekir. Okuma'nın ve görme'nin önkoşulu budur çünkü. Bu dönüşümü farklı bir alanda irdeleyip çözümleyen John Berger'in resim tarihini amaçlayarak yazdıklarına katılmamak bunun için elde değil: «Geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır.»[2]

Haz ilkesi ile gerçeklik ilkesinin, yani oyunla görevin, düşselle ussalın diyalektik birlikteliği sanatsal düzeyde de dönüştürücü bir kimlik gerektirir, sadece siyasal düzeyde değil. Çünkü sanatın gerçekten algılanabileceği ve üretilebileceği özgür zaman son kertede ticaretin ve siyasanın *emrinde* olmamak anlamına gelir ve imgesel dünyanın kurumlaşmamasını, eleştirel / hayırlayıcı boyutun elden çıkarılmamasını öngerektirir. Nedeni de şu: Bilme'nin *özel* bir biçimi olarak sanat, sınıf antagonizmalarının aşıldığı toplumsal formasyonda yaşamın *öteki* somut çelişkilerini algılamayı sürdürecektir. Okurun, seyircinin, başka bir deyişle «alımlayıcı»nın düş ve gerçekle ilgili *beklentilerini* bulgulamayı, imgesel gereksinimin içeriğini öncelemeyi de. Sanatçı yaşamsal bir gereksinmenin karşılayıcısıdır bir bakıma. Hem kendisinindir karşılayacağı gereksinim, hem öteki'nin. Bu önerme, bütünsel insanın bir ön-tanımını verir nerdeyse: «*Zengin* insan, insanca hayat etkinlikleri toplamına *gerekseme duyan* insandır.»[3] Görülüyor: Bir amacı da gereksinimleri dönüştürmek sanatın, kendisi için de, öteki için de gereksinimleri çoğaltıp *üretmek*. Çünkü özgür zaman sonsuz bir alan açar insana. Hemen belirtelim: Çizilen çerçeve, sanatın bu eğilimini henüz sınıflı toplumda yaşadığımız gerekçesiyle yarına erteletmez, olsa olsa siyasal ve imgesel düzeylerin birlikteliğinin daha şimdiden sağlanması gerektiğini anımsatır. Ele geçirilmesi zorunlu olan sa-

dece siyasal iktidar değildir, doğasal iktidardır da. Geçiş toplumunun başlıca sorunlarından biri, ekonomizmi aşmak ve insanı gerçek anlamda dönüştürmektir. Tartışmaya *açmak* istediğim konuya bir taban hazırlamak amacını güden bu irdelemeyi bir soruyla bağlıyorum: Özgürlük ve mutluluk isteyen, bu istek doğrultusunda toplumu değiştirebileceğini *de*, yaşadığımız çağın bütün karışıklık ve tutarsızlıklarına rağmen özellikle kapitalizmin karşısında kanıtlayan toplumculuk, özgürlük ve mutluluk isteyerek sanatsal düzeyde ayaklanan gerçeküstücülük'le belki de yeterince geliştirilemeden kesilen diyalogu yeniden kurabilir mi?

Bu sorunun, gerçeküstücülüğün de katılarak kuramın *zenginleştirilmesini* kesinlikle amaçlamadığını belirtelim. Freud'culuğun ve varoluşçuluğun zenginleştirme girişimlerinin sonuçlarıyla birlikte herkesin gözü önünde olması bir yana, tarihsel gelişimin böylesi bir «katkı»yı gereksizleştirdiği söylenebilir. 'Ama yıkıcı/dönüştürücü kimliklerini öncelikle açığa vuran iki düşünce biçiminin kimi kuramsal önermelerinin ortak bir bağlam içinde yeniden okunmaları ve çözümlenmeleri, bütünüyle yararsız olmayabilir. Çünkü bazı temel ilkeleri belirlenmiş olsa bile tamamlanmış, bütünleşmiş bir bilimsel sanat ve edebiyat kuramından henüz uzakta olduğumuz açık. Çünkü marksçılık ve gerçeküstücülük arasındaki konuşmanın *doğal* biçimde kesilmediği, taktik ve stratejik saldırı ve geri çekilmelerle dolu bir siyasal dönemde —ki dönemin olayları kullanılan askerî terimleri bağışlatır— koptuğu, hatta *koparıldığı* izlenimini verebilecek yığınla öge var. Daha doğrusu, var görünüyor. Şunları yazıyor Yvonne Duplesis: «İlk başkaldırıları gerçeküstücüleri *ötelerde ne olduğunu*, araştırmaya yöneltmişse de, her şey, gerçekte *bu* yaşama göre düşünülmüştü. Çünkü, gerçeküstü, doğa-dışı

demek değildi.»[5] Bu bakış açısına yerleşerek şunlar söylenemez mi: Gerçeküstücülük «saltık»ı arayış ve özleyişten dünyada özgürlüğü ve mutluluğu arayışa yönelerek düşünsel/sanatsal başkaldırmayı siyasal başkaldırmaya, yani devrim'e bağlamayı öngörür. Sanatsal eylem bu dünyanın, bu verilmiş estetiğin ve gerçeğin kendi özgül düzeyinde dıştalanmasıdır. Sanatsal »rezalet»in bazı gerçeküstücülerce günlük yaşamın içinde uygulamaya sokulması, devrimci süreçle bütünleşme girişiminin bir belirtisi olarak yorumlanabilir. Duplesis'in vurguladığı «doğa-dışı» olmayış doğa-içi, yani insanal/toplumsal olanı ele geçirmeye dönüşebilir. Aragon'un ünlü gerçeküstücü romanına adını veren kahramanı Anicet, kitabın sonunda cinayet suçlamasına karşı savunmasını yaparken şöyle der: «Burada düpedüz hayatın davası görülmektedir.»[6] Gerçekten: Yalnızca yaşamdır sorguya çekilen, yalnızca yaşamdır değiştirilmesi istenen. Başarıya ulaşamamasının nedenlerini bilmek olguyu değiştirmiyor: Kesinlikle düzene karşı ayaklanmıştı gerçeküstücülük. Burjuva kültürünün çökertilmesi, buydu başlıca amaç. Gerçeküstücülük'ün Papa'sı Breton alabildiğine coşkundur Kral Übü'yü överken: «Shakespeare'in ve Rabelais'nin bütün eserlerini verebilirim bu yüce eser için.»[7] Sanatın sistemin yeniden-üretimini sağlayan başlıca araçlardan olduğunun iyice bilincindedir ayaklanmışlar. Gerçeküstücülerin «estetizm»den tiksintilerini Jacques Vaché açıklık ve yetkinlikle dile getirir, ötesine geçer hatta tiksintinin: «Bir budalalıktır sanat.» Çağdaş dünya şiirini hâlâ etkileyen Rimbaud, ilk «tiksinen»lerden biri olarak şöyle konuşur daha önce: «Görülmeyenleri inceleyen, işitilmeyenleri duyan, ölü nesnelere yeniden ruh kazandırmaktan da öte bir şey yapan Baudelaire, ilk *voyant*'tır (gören)... Ne yazık ki aşırı sanatsal bir *mi-*

lieu'de (ortamda) yaşamıştır ve şiirlerinin her zaman övülen biçimleri de önemsizdir. Bilinmeyen, yepyeni buluşlar için yeni edebiyat biçimleri yaratmak gerekir.»[8] Rimbaud'nun özlemini nerdeyse gerçekleştirdiklerine inanır gerçeküstücüler. Geliştirdikleri *teknikler* imgelemi ve bilinçaltını alabildiğine serbest bırakır ve dil bütün kayıtlayıcı ilişkilerinden kurtulur. Şiir bir yandan verilmiş biçimleri kırarken, burjuvanın kutsallaştırdığına saldırırken, bir yandan da çocuğun nerdeyse *amaçsız* oyununu ya da amacı sadece *doyumunda* olan oyununu günlük yaşamın, *çalışma* dünyasının içinde gerçekleştirmeye uğraşır. Gerçeküstücülük, hiç değilse burjuvazi tarafından özümlenmeden, herhangi bir ilerici/yenilikçi sanat okulu biçimine sokulmadan *önce*, devrimci bir hareket olabilmeyi istemiştir. Anarşist bireyciyi toplumcu bir kimlikle değiştirmek: Bu mudur acaba gerçeküstücülüğün özlemi? Bizzat Breeton'un şu cümleleri evrimin yönünü belirlediği gibi, eğilimin yaşamsal önemini de kanıtlıyor: «En basit gerçeküstücü davranış, elde silah sokağa çıkıp kalabalığa rasgele ateş etmektir» ve «Düşünce özgürlüğünün ilk koşulu insanın özgürleştirilmesi olduğundan, buna ancak devrimle erişilebilir.»[9]

Bu satırlar yazıldıktan sonra, hatta önce, neler oldu? Bu soruya en az, yeterlikte bir cevap getirilebilmesi için bile işe Harkov Yazarlar Kongresi'nden, Aragon'un gürültülü kopuşunu hazırlayan ünlü kongreden başlamak gerekir. Dahası: Çözümleme, uluslararası hareketin o günlerdeki kuramsal ve kılgısal (pratik) sorunlarını özenle dikkate almalıdır. Elbet bu günküleri de. Breton'un Troçkizme kaymasının, «tek ülkede sosyalizm» uygulamasının yol açtığı *çekingenliklerin*, faşizmin tırmanışının zorladığı *içe-kapanma*'nın markçılıkla gerçeküstücülük arasındaki konuşmanın koparılmasında belirle-

yici etkileri olduğu gözardı edilemez. Gelgelelim bu yazı böylesine bir görev üstlenemiyor. Çok daha sınırlı amacı: Kimi gerçeküstücü önermeler yeniden okunamaz mı? sorusu üzerinde düşünmek, imgesel ve düşsel'in siyasal boyutu da içeren bir söylemsel formasyona eklemlenip eklemlenemeyeceğini sorgulamak. Ve *özellikle* şiir alanında.

*

Yvonne Duplesis gerçeküstücülüğü irdelediği kitabında şöyle diyor bir ara: «Her insan, gerçekte, kendini tanıyamamış bir ozandır» Önerme, doğrudan bastırılmış imgeleme gönderir: Bu iş - güç dünyasında, bu *şeyleymiş* dünyada kendi öz değerlerinin bilincine varamamakta, yeteneklerini geliştirememektedir insan. Düşünceyi izlersek: Her insan şair olamıyorsa, suç, ona zaman bırakmayan, bıraktığı boş zamanı da ideoloji *kanalıyla* yeniden *emen* düzendedir. Burada Marx'ın devreye girdiği açık: Ressamlardan değil, «boş» zamanlarında resim de yapan insanlardan söz eder Alman İdeolojisinde. Yaratıcılık için, insanal çalışma için boş zamanı öngereklilik olarak belirtir, aynı görüşü yıllar sonra Kapital'de yeniden vurgular: «Gerçek özgürlük alemi, yalnızca emeğin zorunluluk ve günlük kaygılarla *belirlendiği* yerde fiilen başlamış olur, demek ki bu alem, eşyanın doğası gereği, fiili maddi üretim alanının *ötesinde* bulunur.»[10] ve «kendi başına bir amaç olan insan enerjisinin gelişmesi, gerçek özgürlük alemi başlar, ama bu da, ancak temelinde bu zorunuluk alemi ile serpilip gelişebilir. İş gününün *kısaltılması* onun temel önkoşuludur.»[11] Boş zamanın, daha doğrusu bireyin dilediğini arayabileceği, kurabileceği, düşleyebileceği «özgür zaman»ın kavramsal içeriği dolayısiyle *zorlayıcı* çalışmanın ve siyasanın emrinde olmaması gerekeceğine değin-

dik daha önce; özgür zaman başka gereksinimleri karşılamaya ayrılacaktır öyleyse. Şunları yazıyor René Crevel: «Şiir bir yerden bir yere, eşyadan imgeye, imgeden düşünceye, düşünceden gerçek olaya köprü kurar. Çalışmanın geçici gereksinmeleri *yüzünden* bir kenara bırakılmış bir *başka* dünyanın ögeleri arasındaki yoldur.»[12] Bir «başka» dünya: Yani «fiili maddî üretim alanının ötesinde» yeralan, o alanla ilişkisini hep *eleştirel* bir ilişki biçiminde tutan, çıkar ve yarar gözetmez bir dünya. Bu dünyada şiir «nesnelerle, dilin karanlık bir biçimde dile getirmeye çalıştığı şeylerle yapılan bir *temsil etme*, yeniden canlandırma denemesi»[13] olarak görür kendini. Vurgulanan sözcüklerden belli: Şiire yüklenen görev, fiili maddî üretim alanı ile onun ötesinde yeralan imgesel dünya arasındaki ilişkilerin, iç ve dış doğanın en gerçek anlamda «mülk edinilmesini» sağlamak üzere dönüştürücü bir kimlik altında insana kültürel düzeyde temsil edilmesidir. Yeniden canlandırma nesneler dünyasını, somut insanal ilişkileri ortadan kaldırmaz, tam tersine: Dil'in dönüştürücü, imgelemin haber verici, sezdirici niteliği *öngerektirir* gerçek dünyayı. İnsanı günlük yaşamın ötesine *geçiren* her görüntü, sağladığı düşünsel / imgesel doyum ya da uyandırdığı açlık dolayısiyle bireyi temsil edici yeni ögeler bulmak üzere dünyaya *döndürür*. Gerçeküstücülük'ün belli başlı amacı gerçeği diyalektik bütünlüğü içinde, yani ussalla düşselin, yararla yararsızlığın, zorunlulukla raslansallığın birliği olarak yakalamaktı. Doğrudan yaşamın ortasında, insanın gündelik faaliyetinde gerçekleşmek istiyordu şiir. «Şiir, edebiyattan ve denebilir ki kâğıttan, gerçeküstücülüğün yardımıyla yaşamın tam ortasına kaymıştır. Artık bir sanat, bir ruh hali değil, ruhun ta kendisi, yaşamın kendisidir.»[14] Şunları söylemek olası görünüyor: Bilinçaltını

deşerken, bastırılmış olanı açığa vururken yalnızca bu dünyanın *olumsuz* yanından kurtulmak, insanda kendisinden yana bir dünya kurma özlemini kışkırtmak ister gerçeküstücülük. Çıkışındaki ilkelere dikkatli bir yaklaşım, gizemciliği amaçlamadığını ortaya koyabilir. İçeriğinde kesinlikle böyle bir *eğilim* olmadığı öne sürülemez elbet, ne var ki bu eğiliminden kurtulunmak istendiği de görmezden gelinmemeli. Olumsuzlamanın bir pratiği olarak görür düşseli gerçeküstücülük, kaçış'ın pratiği olarak değil. İdeoloik düzeyde ele alındığında, verili gerçeğin ussallaştırılmasını sağlayan *geri-besleme* dizgesini bütünüyle bozar düş, toplumsal örgütlenmenin eleştiriye açılmasını gerçekleştiren ögelerden biri olmak görevini yüklenir böylece. Açık görüşlü olalım: Dizge, denetim kitlelerin (işçi sınıfının) elinden kaçtığı ya da alındığı zaman *baskıcı* bir kimlik kazanır. Şiir verilmiş ölçütlerin, resmî görüşlerin, hazır değer yargılarının dışavurumu olarak algılanmaya başlar ve büyük olasılıkla olumsuz anlamında ideolojik bir görev üstlenir: Uyarlar yalnızca. Seçtiği söylem kipleri de *baskıcı, görevci, hazcı* ya da *yazgıcı* olur. Gerçeküstücülük düşlemi ve imgelemi özgür bırakan yöntemler geliştirirken, olaganüstü'nün kalıplaşmaya karşı uyarıcı, hatta kışkırtıcı yanmdan yararlanmayı gözetir gibidir. İmgelemi sürekli öne çıkarırken hemen bütün gerçeküstücülerde tekrarlanan «leitmotiv» somut durumdur: «Gerçeküstücülerin karşısına çıkan sorun, düşüncenin o anda hangi koşullarda yaşadığı, eğer boğuluyorsa da, ölüyorsa da, kurtuluşunun hangi *gerçek* koşullara bağlı olduğudur.»[15] Burada düşlere *çekilmeyi* öneren en ufak bir anıştırma bulunamayacağını söylemek bile fazla. «Kurtuluş gerçek koşullara bağlıdır» cümlesi doğrudan ekonomik/politik düzeye gönderir. Yukarda da vurguladım: Bütünüyle «gizem-

ci» gözüyle bakılmamalı gerçeküstücülere, kuşkusuz imgeleme geleceği *bildirici* bir işlev vermek istiyorlardı, ama bu isteğin az sonra değineceğim çok farklı bir içeriği vara benziyor. Bu yüzden, büyük bölümü *dünyalı*'dır gerçeküstücülerin.*Seçkin* bir azınlığın ağzından konuşmadıklarını sezdirirler sık sık: «Kişi kendini keşfettiğinde, kendini tanıdığında, tümünden yoksun olduğu farklılığı, maddî olduğu kadar da tinsel olan hazineleri ele geçirebilecek güçte duyar kendini. Bu hazineler insanlığın çok eski çağlardan beri insanın büyüklüğünü yapan her şeye karşı sağır ve kör olan küçük bir mutlu azınlık için biriktirdiği şeylerdir.»[6] Eluard'ın toplumculuğu seçişinden önce yazdığı bu satırların benzerleri «1844 El Yazmaları»ndan başlayarak Kapital'e uzanan bir dizi kitapta *da* rahatlıkla bulunabilir elbet. Ve bu alıntıdaki *ele geçirme* sözünün şiirsel düzeyin ötesinde çok daha derin bir boyutu vardır.

Gizemci ve salt yadsıyıcı eğiliminden arındırılmış, dünyanın değiştirilmesi ve yeniden kurulması sürecine katılmış bir imgelem, Roland Barthes'ın betimlemesinin karşıtında olanaklı kılabilir mi kendisini acaba?: «Modernlikte şiirsel hümanizma yoktur. Bu öfkeli düşünce, insanları insanlara değil, fakat doğanın, cennet ve cehennemin, kutsalm, çocukluğun deliliğin, öz maddenin en gayrî insanî imgelerine bağlayan bir terörle doludur.» Gerçeküstücülerin tümüyle terörü, insansızlaştırılmış bir dünyayı *amaçladıkları* söylenemez, kimi imgeleri ve düşünceleri açık ya da örtük bir şiddet içerir belki, ama bu yaşamasının bir gerekliliği değildir. En azından *humour*'a inanır gerçeküstücüler, *ötekini* kesinlikle sevmedikleri de öne sürülemez. Dil'in *birlikte* kullanılabileceğine bile inançları olduğunu ortak kitaplar yazarak sezdirirler. Ne var ki *yıkıcı* yanları, uzlaşmazlıkları, dizgesel bir

hareket olmak istediği için kimi çevrelerde kuşku uyandırmaktan geri kalmaz. Özellikle marksçılıkla gerçeküstücülük arasında *olası* bir ilişki çok kişiye tedirginlik vermiştir. Örneğin Camus: İkisini de yoksayıcı (nihilist) diye niteleyip kötüler ama gerçeküstücülüğün «gizemci» yanını kurtarıcı bir öge olarak vurgulamaktan da alamaz kendini ve devrimci amacından her uzaklaşış eğilimine alkış tutar. Tek yanlı bile değildir Camus: açıkça «hasım»dır. «İnsanlık Durumu»na son vermeyi amaçlayan her girişime karşıdır çünkü: Kavramsal içeriği belirsiz, kuramsal olmaktan çok kurgusal bir «başkaldırma» terimine bağlanarak René Char'ın mısraında huzura erer: «Yayımın bir ucu harman saplantısı, bir ucu tarihe *ilgisizlik.*»[17] Gelgelelim gerçeküstücülüğün kalkış noktası galiba tam buradadır: Tarihte.

Tarihin sürekliliğini kırmak istediklerinden ötürü bir yandan belleği, bir yandan imgelemi kışkırtır gerçeküstücüler. Bellek anımsama yoluyla geçmişi, bastırılmış özü geri getirir, imgeleme bu geçmişi şimdi'nin, hatta geleceğin içinde yeniden kurmayı başarmayı umar. İmgelem, sanatsal içeriğin yalnızca geçmişe bağlanarak *gerici* bir kimliğe bürünmesini önleyebilecek başlıca ögedir çünkü: «İmgelemin gerçek değeri, sadece geçmişe değil *geleceğe de* bağlıdır. İmgelemin uyandırdığı özgürlük ve mutluluk kalıbı, tarihsel gerçeği *iletme* isteğinde bulunur. İmgelemin gerçeklik ilkesi tarafından özgürlük ve mutluluk üzerine konulan sınırlamaları kabul etmeyişinde, hayalin *eleştirici* fonksiyonu gizlidir.[18] Kuşkusuz kuramsal çerçevede: Belleğin son kertede anımsadığı çok eski bir zamandır, somut tarihin, yani sınıf mücadelesinin evrimi içinde bastırılmış bir zaman. Bireyin ya da toplumun mutlu çocukluğunu anımsama bir doyum sağlar elbet, ama özgür olunmadığının

bilincini *de* verebilir. İmgelem, mutlu geçmişin gerçek içeriğini ortaya koyarak, mutluluğun yeniden elde edilebileceğini sezdirerek anımsamayı eleştiriye çevirebilir. Bu, imgelemin hangi ideolojik söyleme ve hangi biçimde eklemleneceğine bağlıdır ama, burada önemli olan imgelemin öneminin belirtilmesi. Nedeni açık: Şiire özgü bir sorun üzerinde düşünüyoruz. «Şiir alanındaysa, dünyayı imgelerle *yoklama* ve *duyma* sürecidir sözkonusu olan, dünyanın bilimsel olarak bilinmesi değil.»[19] İmgelemdir olmayan'ı, görülmeyen'i, duyulmayan'ı sanatsal düzeyde etekemiğe büründüren. Besbelli: İmge her şeyi açıklamaz, açıklayamaz. Çözümleyici düşünceyi harekete geçiren ögelerden biridir sadece. Zaten doğal ve toplumsal yasaları sergilemez sanat, hele şiir *hiç* sergilemez; bu yasalar içinde biçimlenen, bu yasalarca belirlenen *ilişkileri* dile getirir. İmgeselin dünyayı «yoklaması», «duyması» bilinçsizliği öngörmez, tam tersine: Bilinç imgenin *özgüllüğünü* tanıyarak, sanatsal içeriğin ve aynı zamanda biçimin (son kertede içerik biçim, biçim de içeriktir çünkü) bozulmasını önler. Bilimin dilini sanatınkine, sanatın dilini biliminkine çevirmeye çalışmak ilginç bir girişim olabilir, ama şimdilik ikisi de kendi dilleriyle konuşmaktan yanalar. Sürdürürsek: İmgelem verili gerçeğin ötesini arayarak, merak ve şaşkınlık yaratan görüntüler sunarak çalışma dünyasının kalıplaştırıcı, kısırlaştırıcı etkilerini giderebilir, daha da ilersinde: İnsanın kendi yarattığı ilişkilerin kurumlaşıp kurumlaşmadığı yolundaki eleştiri duygusunu canlı tutabilir,-en önemlisi de kültürel ve düşünsel *yeni yaşam gereksinimleri üretebilir*. Bu biricik görev her zaman siyasal bir içerikle doludur: olumsuzlayıcı ve olumlayıcı yanların diyalektik birliği halinde. Olumsuzlama yalnızca sınıflı topluma özgü bir ulam değil çünkü. Sanat, yaşamın temel nitelikleri kısıtlan-

maya, baskı altına alınmaya başladığı an *muhalefete* çekilir. Her zaman. Sanatın olumlayabileceği yalnızca özgürlük ve mutluluktur. Bu yüzden gerçeküstücülüğün imge düzeninin yalnızca «akıldışını» çağrıştırdığını, insanı küçülttüğünü söylemekte çok acele etmemeli. Bu «tuhaflıklar albümü'nün daha derin boyutları vara benziyor: «Sürrealist resimler, *fonksiyonalizmin gerçeği bir şeyleşme* olarak göstermesi ve usdışı olanı ussallığı *içinde* yansıtması yüzünden, tabularla engellenmiş ne varsa hepsini bir araya getirmiştir. Fonksiyonalizmin insanlardan *esirgediği* her şeyi sürrealizm ele geçirmiştir. Böylece sürrealizm bir kenara itilip kullanılmayan ne varsa bunları *kurtarmış*, bir tuhaflıklar (idiosyncrasy) albümünde toplamıştır. Bu albümün içinde teknikleşmiş dünyanın insanlardan esirgediği her şey, mutluluk isteği tarafından buharlaştırılıp yitirilir.»[20]

Yineleyelim: Özgürlük ve mutluluk isteği her zaman siyasal bir içerikle doludur. Sanatsal imgelem de ister örtük, ister açık biçimde olsun, bu içeriği dışlaştırmadan edemez. Ne var ki şiir de son kertede sadece mutluluğu vadeder insana. Şurdan kaynaklanır siyasal bilinci pekiştirmenin zorunluluğu: Dünya değiştirilmeden mutluluk elde edilemez: «Brecht'in yapıtları, mutluluk vaadini siyasal mayalanma yoluyla sürdürür. (...) Söyledikleri şarkı zalimliği, hırsı, tamahı, istismarı, aldatmacaları ve yalanları dile getirir. Aldatılmışlar, kendi aldanışlarının türküsünü söylerler. Ama bunun *nedenlerini öğrenirler* (ya da daha önce öğrenmişlerdir) ve ancak bu nedenleri (ve onlarla nasıl *başa çıkılacağını*) öğrenerek düşlerinin gerçekliğini *kazanabilirler*.»[21]

Toplum dönüştürüldüğü an kazanılacaklar çok fazladır, elbet korunacaklar da. Şiirin siyasal bilinçlendirme işlevi üzerinde sürekli düşünül-

melidir bu yüzden. Devrimci bir sanat kuramı her şeyi dıştalayamayacağı gibi sadece mantık düzleminde gelişen *betimleyici* bir biçemin tek geçerli biçem olduğunu da savunamaz, şiir yansıttığı kadar *hayal de* eder. Fütüristlerle romantikler arasındaki kimi göbek bağlarına dikkati çeken Troçki, şiirin işlevi konusunda küçümsenmemesi gereken düşüncelerin sahibi bir aydın olduğundan şunları yazmayı da ihmal etmez: «Rusya'da işçilerin devrimi, fütürizm (...) politik açıdan zararsız ve üslubu kabul edilebilir bir sanat okuluna dönüştürülmeden patlak verdi.»[22] Daha sonra yazar fütürizmin devrimci sanata «*kurucu* bir parça olarak *katılma* olanağı»ndan söz eder ve şiirin imgeselliğine, örgenselliğine gönderme yaparak kimi devrimci *görünüşlerin* altını araştırır. «150 Milyon»un çözümlemesi yalnızca Mayakovsky'nin kusurlarını sergilemekle kalmaz. İşte gün ışığına çıkarılanlar: Romantiklik, gösterişçilik, ülkücülük.

Bunlar, Türkiye somutunda, pek çok şiirin ortak, ama üzerinde hiç düşünülmeyen özellikleri. Şair kendi olanaklarının bilincine varmadan, somutun yeterli bir betimlemesini yapmadan, ilişkilerin bilimsel algılanışını göstermeden, propaganda bröşürlerinden daha değişik ve yeni bir şey söylemeden, kitlelerin *önünde* ve kağıt üzerinde yürüyüşe geçiyor, imanıyla tuttuğunu deviriyor, sürekli acıya *katlanıyor*. Kimse darılmasın: Sanki kendini feda ediyor şair. Ama tavrındaki *dinsel* ögeyi, Mesih ya da zahit kimliğini görmezden geliyor, gerçekten görmüyor ya da. Oysa işçi sınıfı için dönüştürme, kendisini bir sınıf olarak ortadan kaldırmasının, yani kurtuluşunun zorunlu önkoşuludur. Bu önkoşul her türlü zahitliği ve *çileciliği* kesinlikle dıştalar.

«Yapay cennet» araç-sorununun yolu çıkarak gerçeküstücülüğün kimi yanları üzerinde düşünmeye, üstelik örneğin «teknikler» konumunu hemen hiç ele almadığını bilerek düşünmeye çalışan bu yazının sonunda *kesin* bir şey söylenebilir mi? Ne var ki, kesinleme hiç gözönüne alınmadı, bu yüzden de yine sorularla bağlanıyor yazı: Şiirin imgesel düzeyi dıştalaması bir olanaksızlık olarak görünüyorsa, imgede eleştirel olduğu kadar oyunsal bir yan da bulan gerçeküstücülük devrimci bir sanat kuramında «kurucu bir parça» olma şansını asla onarılmazcasına yitirmiş midir? Sınıfsız toplumda haz ilkesi ile gerçeklik ilkesinin birliği sağlandığında, şiirsel üretim hangi düzeyde gerçekleştirilebilecektir? Ve son olarak: Bukharin'in şu sözleri, hiç bir şekilde gündeme alınmamasına yol açacak kadar çok, çok uzak bir geleceğin bağlamında mı okunmalıdır?: «Yeni ideolojilerin, yeni düşüncelerin ortaya çıkışına «kültür'ün ve uygarlığın gelişmesine bağlı olan toplumsal gelişmeye uyan» bir hızla, sanatın yeni ögeleri özümlemesi ve dolayısıyla da, günlük yaşamdaki *yalnızca* maddesel üretimin belirtilerini çok yakından ve günü gününe izlemeye sırt çevirmesi kadar doğal bir şey olamaz.»[23]

(Oluşum 30, Nisan 1980)

DİP NOTLAR

(1) T. W. Adorno — Anan H. Marcuse: *Aşk ve Uygarlık* S. 169, May Yayınları Çev: S. Çağan (Vurgulama benim)

(2) J. Berger: *Görme Biçimleri* S. 34, Yangı Yayınları, Çev. Y. Salmon — M. Gülcley.

(3) K. Marx: *1844 El Yazmaları* S. 113, Payel Yayınları, Çev: M. Belge (İlk vurgulama benim, öteki Marx'ın) Aynı cümleyi Kenan Somer şöyle çeviriyor: «Zengin insan, aynı zamanda bir insanal dirimsel belirti bütünselliği gereksinmesi bulunan insandır da.» Sol Yayınları, S. 202

(4) Üstelik, doğrudan bir «revizyonu» öngören bu girişimlerin bile söylemin kimi alt katmanlarında yararlı olmadığı öne sürülemez. Çünkü savunma konumunda olmayan bir kuram, karşı-çıkan görüşü kendi söylemiyle kuşatıp yeni terimler üretebilir ve bu terimler dıştalayıcı/aşıcı bir kavramsal taban oluşturabilir. Oluşturmaktadır da. Kuramsal körlük, sonunda genel felce yol açabilir ancak.

(5) Y. Duplesis: *Gerçeküstücülük* S. 100, Gelişim Yayınları, Çev: Y. Karatay.

(6) L. Aragon: *Anicet* S. 245, Cem Yayınları, Çev: A. Tokatlı.

(7) *Gerçeküstücülük (Örnekler)* S. 36, De Yayınlar, Haz: S. Hilav, E. Ertem, S. Maden.

(8) A. Rimbaud, anan S. Rodman: «Modern Şiir», Yeni Dergi Sayı 57, Çev: Y. Salman (Vurgulamalar yazarın)

(9) Anan Y. Duplesis, a.g.e., s. 119 ve 120.

(10) *Kapital, Cilt 3* S. 858, Sol Yayınları, Çev: A. Bilgi (Vurgulamalar benim)

(11) A.g.e., S. 859.

(12) Anan Y Duplesis a.g.e,, S, 53

(13) A. Breton — P. Eluard, anan Duplesis, S. 59 (Vurgulama benim)

(14) G. Hugnet, anan Duplesis, S. 58

(15) P. Naville, a.g.e., S. 122

(16) P. Eluard, a.g.e., S. 122

(17) A. Camus: *Başkaldıran İnsan* S. 313, Varlık Yayınları, Çev: T. Yücel (Vurgulama benim) Bu kitabın «Gerçeküstücülük ve Devrim» başlıklı bölümü konumuzu doğrudan ilgilendirir.

(18) H. Marcuse: *Aşk ve Uygarlık* S. 173

(19) L. Troçki: *Edebiyat ve Devrim* S. 135, Köz Yayınları, Çev: H. Portakal (Vurgulama benim)

(20) T. W. Adorno, anan Marcuse: *Tek Boyutlu İnsan* S. 108, May Yayınları. Çev: S. Çağan

(21) H. Marcuse, a.g.e., S. 108-109 (Vurgulamalar benim)

(22) L. Troçki, a.g.e., S. 118

(23) N. Bukharin: «Tarihsel Maddecilik Kuramı Açısından Sanat», Yeni Dergi Sayı 44, 1968, Çev: Ö. Evrener. (Vurgulama benim)

GÖRME'NİN OKUMASI

Bildirişim (information) dizgelerinin çeşitliliği, başlığı bir olanaksızlık olmaktan çıkarıyor. *Okuma* sözcüğü ya da uğraşı sadece yazıyla ilgili değil artık. Kalp uzmanının aygıtın kâğıda çıkardığı çizgileri değerlendirmesi de okuma, beynin ya da akciğerin «rontgenine» bakılarak hastalığa «teşhiş» konması da. Trafik belirtgelerini okuyamayan sürücü canıyla oynuyor demektir. Andre Gide «Günlük»ünde Chopin'i notadan okumakla övünür. Apayrı ilgi ve uğraş alanlarına özgü bu gözlemlerin sergilediği gerçek şu: «Okuma», bilincin yöneldiği olguyu ya da nesneyi bütünüyle ve ilişkileri içinde kavramasını gerektiriyor. Bu tanımlama çerçevesinde, şöylesi bir yaklaşımı doğal karşılamalı: Kimi zaman metinler okunduklarında *bile* okunamayabilirler. Çünkü özellikle yazınsal metin anlamını, ancak içinde yeraldığı tarihsel/kültürel bağlam ve öteki metinlerle ilişkisinde ele verir. Zorunlu soru kendiliğinden belirdi: Apayrı bir uğraş mı okuma? Öyle Anlama/çözümleme yetilerini olduğu kadar eleştirme/hayırlama yetilerini de istiyor okurdan. Bağıntılılık (relativity) kuramının gizi nerdedir dersiniz? Einstein'ın «Lorentz dönüşümleri» diye bilinen matematik denklemlerini *başka* türlü okumasında.

«Görme» ile «okuma»nın ilişkisi Sanat Tarihi'nin varoluş nedeni değil mi? Yunan vazoları, Phidias'ın heykelleri, Da Vinci'nin, Bosch'un resimleri sürekli okunmakta. John Berger BBC'de

yayınlanan, sonradan da «Görme Biçimleri» adıyla kitaplaştırılan dizi programında nerdeyse bütün resim tarihini *yeniden* okur. Şurası apaçık: Bu türden «okumalar» ilkin bir kültürel altyapı gerektirir, sonra da yorum gücü. Televizyon gibi görselliği önde gelen iletişim araçlarında gösterilen'in okunması, seyirci açısından yaşamsal önemde bir sorun. Çünkü seyirciye gösterilen, yapımcı, metin yazarı ve yönetmence daha *önce* okunmuş/yorumlanmış bir gerçek. Kimi zaman bu gerçek, ikinci ya da üçüncü dile çevrilen şiir anadilindekine ne kadar benzerse o kadar benzer nesnel-somuta. Çoğu ülkede televizyonun eğitsel amaçlardan uzaklaştığı, eğlendirici, oyalayıcı bir kimlik kazandığı biliniyor. Bu eğilimi yaygınlaştıran «teorik/ampirik» gerekçe de şu: *Bilgi* yükü arttıkça seyircinin *katılım* oranı düşüyor. Bu yüzden, özellikle özel sektörün yönetim/denetiminde olan Amerikan TV şirketleri vakit geçirici, eğlendirici, katılımı arttırıcı yapımlara öncelik veriyor. BBC gibi büyük ölçüde özerk kuruluşlar bile bu yönsemenin dışına çıkamıyor, *iş-günü* sonunda zihnen/bedenen örselenmiş seyirciyi oyalayacak ögelere öncelik vermeden edemiyor. Kuşkusuz: «Rosenbergler» türünden diziler de var yerleşik görme/algılama biçimlerini zorlayan. İster eğlendirici, ister uyarıcı olsun sunulan, asal soru değişmiyor: Nasıl seyretmeli TV'yi, görüleni nasıl okumalı? Türkiye özelinde, ekonominin felç olduğu 1978'de bile milyarlarca liralık reklam harcamasının malını *pazarlayabilen* bir aracın insanların bilinç-altı'na yerleştirdiğinin açımlanması, özgür bireyler yetiştirmenin ve sağlıklı bir toplum yaratmanın ön-koşulu gibi görünüyor.

Vurgulamanın tam sırası: Gelgelelim bir yöntem sorunu okumayı öğrenmek. Verici ya da alıcıdan biri «mors» alfabesini bilmiyorsa, telgrafla iletişim gerçekleştirilemez. TV'nin nasıl bir ileti-

şim/bildirişim dizgesi oluşturduğunu düşünelim öyleyse: *Görüyoruz* ve *işitiyoruz*. Bu, TV'de algılama hem görüntü, hem söz düzeyinde oluşur demek. Daha kesinlenirse: TV'de *mesaj*, ancak görüntü ve söz düzeylerinin birlikte algılanmasıyla kavranabilir. Örnekleyelim: «Rosenbergler» dizisinde yönetmen sık sık karı-kocanın Sovyet casusu olmadıkları yolundaki açıklamalarına yer verir, seyirci sorgulamada ve duruşmada izler onları: tanıktır her şeye. Bu bölümlerin hemen ardın dan dramatize edilmemiş çekimler gelir:düpedüz saptırılmış gerçekleri *bildirmektedir* basılan gazetelerin başlıkları. İçerikleri açısından birbiriyle çelişen söz ve görüntü düzlemleri seyircide eleştirici bir anlam katmanı oluşturur böylece. Uygulanan bu kurgu (montaj), duygusal boyut'ta Rosenbergler'den yanalığı sağlamak ister. Buna karşılık, Kennedy cinayetiyle ilgili yapımda ise Osvald'ı aile ve iş çevresinde betimleyen bütün çekimler ve sözler, seyircide en azından sanığın «komünist bir suçlu» olduğu konusunda bir ön-duygu oluşturur.

Görüleni okumanın bir başka yönteminin, önermelerin niteliğini ayırmak olduğu hemen belirtilmeli. Seyirci böylelikle arayıp bulabilir genel önermelerin tikel önermelere dönüştürülmesinin nedenini. Hem söz, hem görüntü düzeyinde. Kısaca açıklıyalım: «Ücretler düşük» işçi sınıfının ya da bir işyerindeki bütün işçilerin durumunu belirten bir önermedir, ancak bu önerme «Richard'ın ya da Ali'nin ücreti düşük» biçimine dönüştürülebilir kolaylıkla, görüntülenen de fabrikanın koşullarından «ev»in koşullarına çevrilebilir. Richard'ın ya da Ali'nin ücreti arttırılınca da, aslında sınıflararası nitelikte olduğu için *tarihsel* düzlemde ortada duran sorun, seyircinin *gözünde* çözümlenir. Şunları da ekleyelim: Emek sözcüğü hem işverene, hem işçiye aynı ideolojik/siyasal içerikleri anım-

satabilir mi? «Emek değerini bulmalıdır» biçimindeki bir cümlenin grev yerinde başka, patronun işçi temsilcileriyle konuşmasında başka bir işlev yükleneceği açık değil midir? «Hayırlayıcı» olan bir anda «uzlaşmacı» olana dönüşmüştür. Çünkü sözcüklerin tek başlarına hiç bir anlamları yok. Kullanıldığı bağlam içinde anlamlanır sözcük. «Saksı» çiçek yetiştirilen kap anlamına da gelir «kafa» anlamına da. Bir TV izlencesinin anlamı da kendisinin dışına, görülen'in ötesine uzanır ve somut tarihsel/toplumsal bağlamda belirebilir ancak.

İzlenceyi «okuma»nın ele-verici nitelikteki iki önemli göstergesine daha değinelim: Zaman ve uzam (mekan). Kimi sorunların *geçmişe* taşınarak gösterilmesinin belli bir nedeni olabilir mi? Herhalde: Çünkü her türlü siyasal/toplumsal olay geçmişte rahatlıkla irdelenebilir. İkilidir geçmişin yüzü: Genellikle kaçış sağlar, güncel sorunları *unutturur;* ama bu günün *sorgulamasını da* yapabilir. Arthur Miller «Cadı Kazanı»nda 1692 yılındaki Salem köyünde Mc Carty'ciliği yargılıyordu. Bu yüzden seyirci *niçin* geçmişe götürüldüğünü araştırmalıdır hep, geçmişin olayı ile günün olayları arasında hangi siyasal ve törel anlam düzeylerinde paralellik kurulduğunu soruşturmalıdır. Nedeni şu: «Ah güzel geçmiş» ya da «Dünya ne kadar güzeldi» demek yaşanılan koşulları *olumlamak,* bugüne şükretmek demektir. Bu bakış-açısı ise *önleyemez:* Arturo Ui'yi de, yoksulluğu da, bilgisizliği de. İzlencenin uzamı, bu uzamda yaşayan/eyleyen kişilere gelince: Sorunların *kime* ait olduğunu, kimlerce ortaya atıldığını gösterir bunlar. Karşımıza çıkan *rafine* suçluların imlediği ne? Banaçek, Mc Millan, Columbo gibi yapımların öyküleri iki açıdan okunabilir: Amaçsız zenginlerin eleştirilmesi biçiminde ya da tam tersi: düşgücü gelişmemiş, kültürsüz yığınların ilgi çekici bir cina-

yet bile işleyemeyeceğinin gösterilmesi biçiminde. Yani suçun *yüceltilmesi, estetiğe eklenmesi* olarak. O saraylar, köşkler, frak-tuvaletler, kristal takımlar, otomobiller, güzel kadınlar-erkekler seyirciyi *çağırıyor mu, eziyor mu,* yoksa ikisini birden mi yapıyor? Burada «okunması» gerekenin pazar ekonomisinin «orman yasaları» olduğunu anımsatmak gerekiyor mu?

Görme'nin okuması başlı başına bir alan. Çünkü görüntü doğrudan *ideoloji* yansıtıyor.

(Cumhuriyet — 23 Şubat 980)

II

TOPLUMCULUK YABANCILAŞMA VE ŞİİR

Ekonomik ve siyasal sorunlar, somut koşulların sonucunda öylesine ön plâna geçti ki, edebiyat fazla önemsenmeyen bir girişim haline geldi. Söz konusu edildiğinde ise daha çok, siyasal görüşün bir *yansıması* gibi ele alınıyor. Bu siyasal görüş adına özveri isteniyor yazardan. Yaratılan ikilem şudur: Ya toplumcu hümanizmanın nesnelleşmesi olarak düpedüz edebiyat yapmak, ya da toplumcu siyasanın dileklerini edebiyat yoluyla yansıtmak. Hiç de aynı anlama gelmeyen, aralarında çatışma olan şeylerdir bunlar. Bu çatışma bir anlamda öylesine derindir ki, insani olanın elden çıkarılmasına ve edebiyatın şematizme düşürülmesine yol açabilir. Siyasa, önünde sonunda önceden belirlenmiş bir program demektir. Edebiyatsa insanî durumlara dayanır. Bir *tikel* davranış uyuşmayabilir bu programla. Zihinsel bir uygunlaştırma ise edebiyat olarak görülemez.

Gelişen toplumcu akım yanlış varsayımlar ve içeriğin yorumlanmasındaki sakatlıklar yüzünden, *tekçi* bir edebiyat yaratıyor. Bu yargının, kendini toplumcu sayan ve on beş yıldır yolundan ayrılmadığına inanan bir şair olarak, hiç değilse kendi açımdan önemi var. Bu *edebiyatın* içinde yaşıyorum çünkü, yoğruluyorum onunla.

Toplumcu siyasa adına bizlerden özveri isteyen bazı toplumcuların bilmediği, görmek istemediği bir gerçek var: Bu özveriyi bizim daha

başlangıçta kabul ettiğimiz. Camus gibi tarih'e *sokulmadık* biz, kendi isteğimizle *seçtik* onu, Tarihsel durum içinde özveri zamanının seçimini de sanatçıya bırakalım ama. Toplumcu eyleme geçilmedikçe özveriden söz edilmesinin ne önemi olabilir ki? Edebiyat ya da şiir yoluyla uygulanmıyor programlar.

Bugün Türkiyeli yazar, yaşanmış deneyleri gözden uzak tutamaz. Hepimiz biliyoruz bu deneyleri. Kafka'nın yarattığı dünyanın «bu dünya» olduğu daha yeni anlaşılıyor. Hattâ Türkiye' de tam anlamıyla anlaşıldığı bile söylenemez. Toplumbilim diline çevrilemeyen bir mit, bütünleyici bir imge, hemencecik topluma sırt çevirmekle suçlandırılıyor hâlâ. Nedense edebiyatın ve şiirin, dil ve imge yoluyla somutlaştırılan bir *gerçeği* olduğu görmezden geliniyor. En insanî bir tavır-alış, nesnelliğe bağlı bir *gölge - olay* sayılıyor. Özellikle şiiri toplumsal nesnelliğin bir yansıması gibi kabullenmek, tikelliği anlamsızlıkla özdeşleştirmek ve dili, somut eylemin hizmetine vermek... Budur yaygın olan anlayış. Böylesine duruklaştırılmış bir toplumcu gerçekçilik, şairi kendi olanaklarına karşı yabancılaştırmıyor mu acaba? Şair hiç bir kez doğallıktan, toplumsal gerçeklikten yola koyulmaz. Şairi harekete getiren dildir, imgedir. Şiirsel dilin, insanî içerik'i çevreleyen imgenin son çözümlemede nesnel gerçekliğe bağlı olması, şiirin o gerçekliğin dolaysız bir yansıması olduğu anlamına gelmez. Aksi halde *yapılan* bir şey olurdu şiir, *yaratılan* bir şey değil.

Yaratma *tek*'dir, yapma ise *benzer*'dir. Şiirde birincisi kavratıcı somutluğa, ikincisi zihinsel soyutluğa bağlanır. İnsanlar özgür olmalıdır sözü, soyut bir doğrudur; ilgilendirmez şairi bu yüzden. Özgürlük sorununun somut durumlarını araştırır o. Elbette kendi bütününe bağlıdır ama, siyasal özgürlük, cinsel özgürlük gibi tür-

lü görünümleri vardır bu sorun'un. Bu görünümlerden birinin içinde somut olgulara bağlanarak dile getirilecek bir tikelliğin, «özel» olanın altını çizmesinden doğal ne vardır ki? Bu «özel» durum, hemencecik ve dolaysız biçimde bağlanamaz elbette «insan özgür olmalıdır» doğrusuna. Çünkü şiirin mantığı ne tümevarım, ne de tümdengelim yoluyla kavranabilir. Dilin ve imgenin önce *duyulması*, sonra da kendi bütünselliği içinde *çözümlenmesi* gerekir. Bu arada, dilin bir yandan iç'e, öbür yandan dış'a çevrilmiş diyalektik birliğini de unutmamak gerekiyor.

Orhan Veli ve arkadaşları yanlış bir halkçılık anlayışı yüzünden imgeyi kovalamış ve şiirimizin gerilemesine yol açmıştı.[1] Şimdiyse yanlış bir toplumculuk adına somutluk ve tikellik kovalanmaya çalışılıyor. Soyut bir şiir yaratır bu tutum. Nasıl bir zamanlar «kızıl akşamlar» ve «yaşama sevinci» şiirleri varsa şimdi de bir örnek «haksızlık, sömürülme ve özveri» şiirleri olacak. Olmaya başladı bile. Şiirsel dil ve imge, tarihsel *doğrular*'ın altında eziliyor. İstenildiği kadar kızılsın, yine de söyliyeceğim: Şiirde nesnelleştirilen insanî olan değil ama, toplumculuğun hayata katılmamış *bilimsel* doğruları.

Açık ve örneklerle konuşalım: Türkiye'nin sömürülmesi, emeğin çalınması, köylünün topraksızlığı, emperyalizm; kutsal sorunlar hepsi, kabul. Ama şu da kabul edilmeli: Şiirin biricik içerik'i haline getirilemez hiç biri bunların. Bu sorunları dile getiren şiir olamaz demiyorum. Bırakın toplumcuyu, biçimci bir şair bile uzağında kalamaz bu sorunların. Ne var ki, bu sorunların dışındaymış gibi görünen bir şiirin varolabileceği de dikkate alınmalıdır. Somut durumlara yaslanan, kendini dolaysız biçimde ekonomik olana değil, ekonomik temelin yarattığı *felsefi* sorunlara çeviren bir şiir, genelgeçer top-

lumcu ölçülerle yargılanmamalıdır.

Benim için de, sanırım bir çokları için de «ellerini yüzümden çek Vietnam» gibi mısraların çoktandır şiirsel bir işlevi kalmadı. Gerçekliği de diye eklemek gerekiyor. Çünkü burada *yaşanan* bir durum değildir Vietnam, zihin yoluyla tasarlanmaktadır. Duyulmamıştır, *duyulabilir sayılmıştır.* Dile ve imgeye bağlı bir etkinlik söz konusu değildir burada. Örneğimizin etkinliği, toplumcu düşüncenin *apaçıklığından* gelmektedir. Şiir hiçbir şey eklemez ona, hiçbir şey çıkarmaz da.

Ben, anlamsızlıkla özdeşleştirilen, soysuzlaşmayla nitelenen bir başka türlü şiirin varlığı üzerinde durmak istiyorum. Bu şiir beşeri olandan yola çıkıyor, siyasal bir programdan değil. Son çözümlemeye bırakıyor sınıfsal olanı; sevginin, korkunun, ölümün, isteğin, dehşetin, elden kaçırılanın kaynağında yeşermeğe çalışıyor. Eğer *beşeri* sözcüğüne, bu sözcüğün taşıdığı içerik'in elden çıkarılamayacak *biricik* içerik olduğuna inanıyorsak, bu şiire vurmadan önce anlamaya çalışmalıyız onu.

Çünkü bu şiir bugün yazıldığı gibi yarın da yazılacak. Beşeri olmayan'ın gösterilmesi yoluyla beşeriye dikkati çeken bir şiirdir bu. *Beşerilik* «önce gayrı-beşeriliğe karışmış olarak, daha sonra bir çatışma boyunca ondan çözülüp ayrılmak ve çatışma bir çözümle son bulduğunda onu hükmü altına almak üzere, *ancak gayri-beşerîlik boyunca meydana gelebilir.*»[2] Yükseliş'in olduğu kadar çürüme'nin, kopma'nın somutlaştırılması da *güçlüdür,* yücedir. Bir şiiri toplumcu ve *güzel kılan,* yalnızca «aydınlık gelecekler»e yönelmesi değildir. Önemli olan insan ilişkilerine bakış, çürümenin sunuluş biçimi, belirlenen işaret ve kullanılan *dil*'dir. Yozlaşmayı göstermek, yozlaşmadan yana olmak anlamına gelmez.

Şiir dile ve imgeye bağlı kaldığı sürece — görevi de budur onun — bilinci ve duyarlığı zaman zaman *kapalı*'nın sınırına getirecektir. Nesnelliği değil, nesnelleşmekte olanı dışlatıracaktır ve kendi bütününe bağlı kalacaktır. Böyle olacaktır, çünkü epeydir toplumcu düzende de çelişmelerin süreceği biliniyor. Çelişme olmadan ilerleme olamaz. Her şeye «son» demez toplumcu düzen. Çelişmeler orada da başka biçimlerle sürüp gidecek. Çelişmenin sınıfsal niteliği kalkacak hiç kuşkusuz, ama bu, çelişmenin yok olması anlamına gelmez. *İşbölümü ve devlet* yürürlükte kaldıkça yabancılaşma biçimleri de sürecek.[3]

Evet, *yabancılaşma.*

Budur anahtar sözcüğümüz. Yabancılaşma kavramı bilinmeden Türkiye'nin bugün yaşayan en iyi şairlerinin hiç biri anlaşılamaz. Sırt çevrilir onlara. Şiirin eğilimleri, imgenin somutluğu, dilin gücü bir anlaşılmazlık olarak kalır. Açıklayıcı *betimsellik* kaçınılması gereken biçimci retorik'le eş tutulabilir. Yabancılaşma kavramı, bazı eleştirmecilere anlamsız gelen, yalnızca şöyle bir «ürperti» uyandıran[4] şiirlerin aslında anlamlı, yoğun bir özle dolu olduğunu açıklayabilir. Bakışı somutluğa çevirir. Böylece şairin özel durumunun, toplumun genel durumuna bağlı olduğu ve o durumu dile getirdiği açığa çıkar; suçlayarak değil, severek bakarız şaire.

Bunaltı edebiyatı, anlamsızlık, kapalılık denen şeylerin yaşanan somut gerçeğin belirlenimi olduğunun anlaşılması, eleştiriyi de, toplumcu düşünceyi de yasaklar koyan bir yargıç olma durumundan kurtarır. Genel olarak edebiyat, özel olarak da şiir, özgürlük içinde gelişme olanağına kavuşur. *Yaratılacak* ileri, toplumcu Türkiye'de *yasak kitap listeleri düzenlemeyi, sonra da onları* bağışlamak gibi tuhaf ve utan-

dırıcı bir duruma düşmeyi istemiyorsak elbette. Çünkü, Attilâ İlhan'ın dediği gibi başlangıçta daima şairler vardı.

II

Anlamsızlıkla nitelenen söz konusu ettiğim şiirin yeri iyice belirlenmesi gereken bir insanı var. Bu insan özelleştirilmiş bir dilin aracılığıyla deviniyor, soluk alıyor, bir köprü kurmaya çalışıyor okuruyla kendisi arasında. Öyle bir insan ki *imlem*'iyle im'i birbirinden ayrılamaz. Daha açık bir söyleyişle hangi durum'u yaşıyorsa o durum'u gösterir. Yani bir çözümleyici olarak açıklanabilir bir *istiare*'ye ya da *imgeleştirmeye* bel bağlayamayız burada. Böylesine bir yöntem bu insanı yalnızca yanlış bir yoruma uğratmakla kalmaz, özgün imgenin dile bağlı canlılığını da öldürür. Bu türden bir açıklanabilirlik ancak düşünceye öncelik tanınmasıyla sağlanabilir. Örneğin *Bedreddin Destanı* Bedreddin'i değil bir düşünceyi, daha genel bir söyleyişle tarihin *çağdağ yorumunu* somutlaştırır.[5]

Bedreddin Destanı'nın gücünü ve değerini küçümsemek değil amacım. Çok iyi biliyorum ki bir yerden sonra şiir gerek içeriksel, gerekse teknik her türlü çözümlemeyi aşar. Belki insanı sarsan, ürperten şey de bu bilenemeyen, büyülü yanıdır şiirin. Şairle dil arasındaki gizli alışveriş anlaşılmaz kalacak galiba. Benim amacım tek düze ilgilerin sakmcasından kaçınmak, yürürlükteki bir şiirin anlayışla karşılanmasını sağlamaya çalışmak.

Örneğin Turgut Uyar'ın «İncil»i ya da Edip Cansever'in «Dökümcü Niko ve Arkadaşları»nda düşünceyle dolaysız bir ilgi kuramazsınız. İkinci dereceden bir sıra imge bir «ana imge»yi

geliştirir şiir boyunca. Henüz bilincine varılmamış bir durum'un araştırımı yapılmaktadır. Belki, yalnızca duygu'yu geliştiren bir belirsizlikten söz edilebilir. Açıklama yoktur; açıklayıcı düşüncenin üzerinde gelişeceği *niceliksel, niteliksel* ayrıntılar betimlenmektedir. Dil, düzyazıdaki gibi dışlaştırdığı konu üzerinde kararlı değildir henüz. Uzaktan gözlememektedir onu, konusuyla birlikte nesnelleşmektedir. Zaman zaman yalnızca kendisinin konu olduğu bile söylenebilir.[6]

Bu dilin niteliklerini araştırmaya girmeden, onu *kullanan* insanı belirlemeliyiz. Bu belirlemeyi düpedüz *sınıf* açısından yapacağım. İşçi sınıfından gelmiyor bu insan. İşçi sınıfını şöyle tanımlıyor Marx: «Yalnız iş bulmak şartıyla yaşayan, bu işi de, emekleri sermayeyi çoğaltırsa bulabilenler.»[7] Bu tanımın dışındadır sözünü ettiğim insan. Sermayeye dönüştürülecek bir şey üretmez. Sonunda işçi sınıfına katılacaktır belki. Ama *şu anda* daha çok *üretici olmayan ücretli* ya da *küçük tüccar ve zanaatkârdır*. Kısaca ve daha kullanışlı bir deyimle, orta sınıflardandır. Belirlememizi biraz daha genişletirsek, bu insana memur, devlet memuru, kunduracı, bakkal, dökümcü öğrenci gibi adlar vermemiz gerekir.

Bu ayırımın ortaya koyduğu ve üzerinde durulması gereken gerçek şudur: bu insanın emeği *üretici* değildir. Dolayısiyle toplumsal ilişkileri ve pozisyonu işçininkinden farklıdır. Kendi emeğine karşı durumu gerek nitelik gerek nicelik yönünden işçininkine benzemez. Elbette ki bilimsel açıdan bu farklılık, üretici olmayan ücretlinin ya da zanaatkârın da kapitalist tarafından istismar edildiği gerçeğini kaldırmaz ortadan. İşçi sınıfının rakibi olduğu anlamına da gelmez. Özgürlüğü işçi sınıfının özgürlüğüne bağlıdır sıkısıkıya.[8] Konumuz yönünden şunu be-

lirtmek istiyorum ben: Bu farklılık, toplumsal bir tabaka içinde yeralan ve *tekil aile* içinde yetişen bu insanın duygu, düşünce ve dil dünyasını, kısaca bireysel varlığını da farklılaştırır. Dünya tablosu karşısındaki tavıralışı, işçinin tavıralışıyla özdeşleştirilemez.

Hiç kuşkusuz ara tabakalardan gelen bu insanın yabancılaşması da bilimsel yönden işçi sınıfının somut yabancılaşmasına bağlıdır. Ama bu bağlılık, onun yabancılaşma biçimindeki özellikleri ortadan kaldırmıyor.

İşçi, emeği ürün halinde *pazar*'a çıktığı anda, biricik öz değerine yabancılaşır. Üretim sürecinin çerçevelediği her şey; mal, para ve insanî ilişkiler bir değişmezlik biçiminde görünür ona. İşçinin bilincinde toplumbilimsel kanunlar *insansızlaştırılmıştır.*' İşçinin yabancılaşmayı aşmasının biricik koşulu, emeğinin bütün ürünlerin ve değerlerin yaratıcısı olduğunu kavraması ve emeği mal haline dönüştüren süreci olumsuzlamasıdır. Zihinsel biçimlerinin geçerliği söz götürmez elbette, ama işçinin yabancılaşması son çözümlemede dolaysız ve pratik bir yabancılaşmadır. O bu yabancılaşmayı yine pratik yoldan, yani sömürme düzenine son vererek aşabilir.

Ara tabakalar insanının sınıfsal karakteri kesin değildir böylesine. Mülkiyet düzeni içinde bilimsel yönden ne işçidir, ne de kapitalist. Sömürme düzeni içinde kapitalist tarafından kullanılmaktadır elbet, ama bu kullanılma doğrudan, doğruya emeğine ilişkin değildir. Yani «yeni orta tabakalar kimi yerde kapitalist üretim münasebetleri içersinde âmir durumda bulunduklarından — ki, bunun için nezaretçi ücreti almaktadırlar —, kimi yerde ise — devlet ve işletmeler memurlarının maaşları, üretim faaliyetleri içersinde bulunmayışlarından ötürü, bir işçinin ücretinden düşük olsa bile — işçi sınıfının ka-

rakteristik yabancılaşması hükmüne girmedik-lerinden, yıldızı yükselen işçi sınıfı onlardan ayrılır»[10] Yabancılaşma sorunu kaldırılmıyor burada. Yalnızca *karakteristik* yönden başkalaşıma uğradığı belirtiliyor.

Açıktır ki orta tabakalar insanının içinde bulunduğu yabancılaşma şiir yoluyla nesnelleştirilirken, niceliksel ve niteliksel belirlenimleri çok daha karmaşık ve özgül bir görünüm kazanır. Bu insan bir yandan kendi toplumsal tabakasının iç çelişmelerinin, öbür yandan genel sömürme düzeninin bilincine doğru yol *almaktadır*. İkisi arasında *henüz* kesin bir bağlantı ve ilişki *kuramaması* tedirgin etmektedir onu. İçinde yetiştiği aile düzeninin kalıntılarını da hesaba katmak gerekiyor. Bir insan böylesine ilişkilerinden koparılarak, soyutlaştırılarak ele alınamaz. Dondurulmuş, toplumculuğun temel ilkelerine, yasalarına göre arıklaştırılmış bir durum içinde yabancılaşmıyor insan. Söz konusu olan, bilimsel gerçeklerin şiirsel yönden yeniden ortaya konulması değildir. Şair, dilin *özgüllüğü* dolayısiyle bir *kendilik* (zatiyet) araştırması yapar. Bu araştırmanın toplumcu olup olmadığı nicel ve nitel özelliklerin sunuluş biçiminden anlaşılabilir ancak. Toplumcu içerik yönünden gayri beşeriliğin gösterilmesinde *devrimci* bir yan olabileceğinin kabul edilmesi gereklidir. İnsan bu süreç içinde bütünselliğine doğru yol alıyor.

Üzerinde durulması gereken bir nokta daha var: Yabancılaşma yalnızca mülkiyet düzeninin ortaya çıkardığı bir sorun değildir. Marx bu konuda *işbölümü*'ne de büyük bir önem veriyor. Üzerinde düşünülmesi ve geliştirilmesi gereken bu varsayım, yabancılaşmaya daha evrensel bir nitelik kazandırır. Marx'ın işaret ettiği durum şudur: Mülkiyet düzeninin olmadığı ama *işbölümü*'nün sürdüğü toplumlarda da yabancılaşma

biçimlerine rastlanabilir. «İşbölümü ve özel mülkiyet sözleri, birbirine özdeş olan şeyleri dile getiren sözlerdir. İşbölümü denince faaliyete olan ilişkisi bakımından dile getirilmiş olan şey, özel mülkiyet denince, bu faaliyetin ürününe olan ilişkisi bakımından dile getirilmiş olur,» diyor Marx.[11] Demek ki bilimsel açıdan keskin çizgili bir işbölümü de, özel mülkiyet kadar yabancılaşmayı doğuracaktır. Başka bir söyleyişle, özel mülkiyetin olmadığı bir düzende de *bütünsel insan*'ın eleçirilmesi, yani *aşma* söz konusu edilecektir. Marx bu konuda da şunları yazıyor: «Filozofların insan adı altında, bir ideal olarak kurtulmuş insan olarak düşündükleri şey, işbölümüne boyun eğmek zorunda olmayan bireydir.»[12]

Şiirle birinci dereceden ilgisi yokmuş gibi görünen bu açıklamaların ortaya koyduğu gerçek şudur: Yabancılaşma yalnızca işçi sınıfına özgü bir durum değildir. Bu bakımdan toplumsal tabakaların yaşadıkları somut yabancılaşma biçimlerinin araştırılması ve bunların düşüncede temellendirilmesi gerekir. Kapitalist ekonominin hüküm sürdüğü bir düzende sadece işçi sınıfı ve orta tabakalar değil, hâkim sınıflar da bu yabancılaşmanın içindedir. Onlar da bir anlamda insanlıktan çıkmaktadırlar. Aradaki ayrım nicelikseldir, o kadar.[13]

Yabancılaşmaya toplumcu insancılığın temel ve vazgeçilmez bir ilkesi olarak bakıldığında, ister orta tabaka, ister hâkim sınıf insanına özgü olsun, bir *olumsuzluğun*, yani *gayri beşeri* bir durumun sanat yoluyla somutlanmasının *bireyci* ve *biçimci* bir eğilim olamayacağı ortaya çıkar. Yaratıcı ve aşıcı insan praxis'inin özel bir biçimi, hem de en yüksek biçimi olarak şiirin karmaşık yapısı, toplumbilimsel yasalarla kavranamaz. Şiirin *hakikati* daha derinlerdedir ve yüzeysel sınıf açıklamalarıyla çözümlenemez. Türkiyede bu konuda dergi sayfalarında yeralan

açıklamaların bilimsel düşünce içinde doğrulanıp doğrulanamıyacağı da ayrı bir konudur. Görülen odur ki, bir bölük toplumcu eleştirmeci ve yazar, şiiri siyasal bir eylem *aracı* olarak ele almaktadır. Nihayet kişisel bir seçimdir bu; kimsenin bir diyeceği olamaz. Ama toplumculuk adına suçlamalara girişildiği ve tekçi bir sanat anlayışı egemen kılınmak istendiği zaman, üzerinde durulmak gerekir.

Toplumcu insancılık sırt çevirmez insana, belirli bir sınıfa bağlı olduğu için mahkûm etmez onu. Sistemdir mahkûm ettiği, insan değil. Bu bakımdan insanî her durum ilginçtir toplumcu sanatçı için. Çöküş içinde olduğundan değişme içinde de olan bir toplumda, insanı insanlığından çıkaran her özel durum sanatın konusu olur. Tikellik büyük önem kazanır. Bundan ötesi, Mc Carty'cilikle özdeş olan Jhdanovculuktur.

III

Artık, yabancılaşmasının *bilincini* değil de *somutluğunu* kavrayan bir insandan söz ettiğimiz anlaşılmış bulunuyor. Bu somutluk, adlandırılmış yabancılaşmanın somutluğu değil. Deneniyor daha çok. Her insan kendi bireysel özelliklerine göre başka bir «durum»da ve başka bir «biçim« de deniyor bunu. Bu yüzden bireyliklerini, kendiliklerini dışlatırış yolları da ayrı. Sezinliyorlar ki, eşyalar, aletler gibi birer *şey*'dirler. Yüce bir güçtür kendilerini yöneten. Sabahtan akşama kadar, hattâ uykularında bile dönenip duruyorlar. Ama *öteki*'yle, *başka*'yla olan ilişkilerinde bir eksiklik var. Adım başında *duyuyorlar* bunu. Dairelerin labirente benzeyen koridorları, evraklar, hesap makinaları, meyhaneler, otobüs ve dolmuş kuyrukları, gazete ve radyo haberleri siyasal partiler, aile ilişkileri için-

de eksilip gidiyorlar. Sevilen kadın nefret edilir hale geliyor, dostluklar kopuyor. Bir de ölüm, şuralarda bir yerlerde beklediğini anımsatıyor durmadan. Doğumun ölümü kendinde taşıdığını söylemenin önemi yok. Çözümleyici bilinç faaliyette değildir. Şartlandırılmıştır çünkü, emek gibi şeyleştirilmiştir. Algıladığı bir tek gerçek vardır: Ötekiler gibi yaşayıp gittiği. Bütün *bilgisi* budur.

Ama bu belirsizliği bile dile getiren *kendisi* değil. Şairdir onu *konuşturan*. Önümüze dikilen soru şudur şimdi: Şair durumu *açıklayacak* mı onlara, yoksa *betimlemek*'le mi yetinecek? İşlevsel bir önemi var bu sorunun. Ancak burada şiirin *özgüllüğü* üzerinde durmamız gerekiyor. Birincisi kadar önemli şu sorunun cevabını alabilmek için: Şiir açıklamaya olanak verir mi?

İki şey arasında zorunlu bir ilintiyi gerekli kılar açıklama. Bu ilintiyi somutlayan *fiil* (verb) düşünceye özgüdür. Fiil bu durumda genel-geçer bir açıklık elde etmeye çalışır. Günlük hayatta da yararlanılabilecek bir *bağlantı* kurar. Sözcük değildir dünya tablosunu çevreleyen; tam tersine, dünya tablosu şartlandırır sözcüğü, niteliğini sınırlandırır. Olur fiili çocuk ve otomobil sözcükleri arasında genellikle kaza ile bağlantı kurar. Derdemez artık düzyazının alanındayızdır. Kullanışlılığı ve yararı birinci plânda tutmaktadır dil. Henüz seçilmemiş — kaza yerine elbet — sözcüğün istemli bir kullanımı, cümleyi günlük dil bakımından saçma ya da anlamsız kılar. Bir başkasına iletilmeye çalışılan şey yitirmiştir genel-geçerliğini. Düzyazı dili de günlük dil gibi, *aktarıcı*'dır. Bir ilişkiler dizisi içinde dolaştırır okuru, en kapalı bir düşünceyi bile kapalı olduğunu belirterek öne sürer. Bir romanda en azından iki kişi bulunur. Hangi özel duygular dile getirilirse getirilsin, bu kişiler arasında *diyalog* gereklidir. Karşılıklı konuşmaları

gerekmez ille de. Romancı da kurabilir bu diyalogu. Hangi yoldan olursa olsun, bu diyalog aydınlatır bizi, bilgi verir. Düzyazının görevidir bu.

Şiirsel dil, bu görevin tükendiği yerde başlar. Aktarıcı ve bilgi verici değildir. Günlük hayatta yararlanabilecek bir yanı yoktur. «Şiir gibi konuşuyor» diye bir deyim vardır. Karşılıklı konuşmada bir tutarsızlığı, *aykırılığı* gösterir bu. Şiir, günlük hayatın dışına taşınmaktadır. Hiç bir işlevi yoktur orada. Halkın bu pratik bilgeliğini nedense eleştirmecilerin çoğunluğu gösteremiyor. Düzyazının kurallarını arıyorlar şiirsel dilde. Toplumbilimsel bir yasanın, bir doğrunun nesnelleştirilmesi söz konusu ediliyorsa niye şiire başvuruluyor? Hattâ daha da genelleştirilerek niye sanata başvuruluyor diye sorulabilir? Bir doğruyu imge yoluyla vermeye kalktığınızda ister istemez anlam kaymaları olur. Düşüncenin somutlanması en iyi makaleler yoluyla yapılabilir. Ama imge'nin sanat için gerekliliği kabullenilirse, *imgelemin* de kendine özgü yasaları, daha yerinde bir deyimle, bir işleyiş biçimi olduğu kabul edilmek gerekir: İmgeyi bir benzetme gibi parçalarına ayırmaya, çözümlemeye çalışanlar, şiirin örgensel bütününü önünde sonunda hadım ederler. Plehanov'un deyişiyle söylersek «artistik dilin sosyolojik dile çevrilmesi» sanıldığı kadar kolay değildir. Hele şiirde...

Şiir, düzyazı gibi bir düşünceyi anlatarak nesnelleşmez, doğrudan doğruya dilde tenleşir. Destan ya da dramatik şiir için de geçerlidir bu. Hangi türden olursa olsun, şiir, *kendisi için* bir dilin somutlanmasıdır. Varoluş nedeniyle varoluş biçimini ayıramazsınız birbirinden. Turgut Uyar'ın «Çok Üşümek» ya da «Kurtarmak Bütün Kaygıları» adlı şiirlerinde, dil ve içerik arasındaki bağlantı eklemsel değildir. Ne içerikle dili, ne de dille içeriği açıklıyabilirsiniz. Her ikisi bir-

den *vardır*, düzyazıdaki gibi düşüncenin *kalıbı* değildir dil. İlk bakışta «bedehat» gibi görünebilir söylediklerim. Değil ama. Örneğin Orhan Veli'nin «Dalgacı Mahmut»unda bir güzel anlatabilirsiniz konuyu. Bağımsızdır bir bakıma, kendi başınadır. Dil için de uygulanabilir aynı işlem. Sanki bütün şiir, virgüller, noktalı virgüller, ayraçlarla kurulmuş bir uzun cümledir. Her mısraı ayrı ayrı çözümliyebilirisiniz. İmgesel bir birlik yoktur aralarında, bağlantıları işlevseldir. Konu tarafından *seçilmiştir* her sözcük. «Deniz yırtılır kimi zaman, / Bilmezsiniz kim diker / Ben dikerim.» Bir olgu üzerinde bir soru sorulmuz ve cevabı verilmiştir.[14]

Oysa, «Sularsa akmak birgün birgün birgün» diye başlar Uyar, öyle gider sonuna kadar da. Her sözcük öbürünü seçer, konu değil. Önceden yoktur çünkü. Dilin somutladığı imgeyle birlikte olacaktır, oluşmaktadır ya da. Öyle ki kişi ve zaman belirleyen «*dır*» kaldırılmıştır. Mastar kullanılmıştır yalnızca. Şiirin içeriği hakkında bu dilden başka, bu dille birlikte nesnelleşen imgeden başka hiçbir şey aydınlatamaz bizi.

Şunu demek istiyorum: Şiirin «artistik dili» ancak artistik ve felsefî bir yöntemle kavranabilir. Bir elmayla bir armudu toplayıp bir ayva elde edemiyeceğiniz gibi şiiri de şiirden başka bir yolla çözümliyemezsiniz. Artistik olmak zorundadır şiirsel içeriği çözümleyici yöntem. Ancak bundan sonra «sosyolojik dil»e çevirebilirsiniz onu.

Çünkü herhangi bir nesnenin simgesi değildir şiir. Kendisi bir *nesne*'dir. Bu nesne'nin nicel ve nitel özellikleri, kendi *bütünü* içinde bulunmaktadır. Bu nesneyi tanımadan bir ilişkiler düzeni içinde yorumlayamazsınız. Böylesine bir yorumsa şematik kalır ister istemez. Şematizmin şiir için bir sakınca olup olmadığını sormayı bile gereksiz buluyorum.

İmge sorunu var bir de. Benzetme gibi nesneler düzeninden *çıkarsanmış* değildir, onun gibi soyut genel hakkında bilgi vermez imge. Ayrı türden iki şeyin karşılaştırılması yoluyla bir üçüncünün elde edilmesi söz konusu edilemez. Çoğu kere kullanıldığı görülen «gibi», genel anlamda bir benzetme edatı değildir. «Gece kurşun gibi ağır» mısraında nicesel bir karşıtlık konmaktadır ortaya. Şiirsel güç, fizik duyuma yönelmiştir. Bir de Cansever'den şu örneğe bakalım: «Sonra o geçitte, aşağıda / Bir kırizantem soyunup yapraklarından / Ağıyor sanki işitilmedik bir güçle / Bir gündoğrusu hafifliğiyle, sabahsı, ıslak / Ve tedirgin bir yolcu biçiminde. Atışı duyulmaya / Başlayan bir yürekle gün iskeletinin / O garip efsanesine, geceye / Bitişik bir sabah gibi ağıyor.» Karşılaştırma yoluyla elde edilmiş bir üçüncü yoktur burada. İmge *kendisidir*, doğrudan doğruya nesneye değil, özel bir duyarlığa bağlıdır. Benzetme gibi donmuş bir zamanda gelişmiyor; imgelem de, düşünce de dalgalanmadadır, hareket halindedir, birbirine dönüşmededir her an. İmge, yabancılaşmış dünyada özgürlüğünü arayan bireyin aracısız somutlanmasıdır. Benzerlik koymaz ortaya, tikel bir *işarettir*. Burada imgenin bize bir ilişkiyi *açıklamadığı, bilgi vermediği* bellidir.

Şiirsel dilin ve imgenin bu özgünlüğü yüzündendir ki şiir, *hakikatin* açıklamasını yapamaz bize. O kendi olanakları içinde insanın savaşına katılmak *zorundadır*. Bu olanakları, bilimin ve düşüncenin olanaklarıyla karıştırmamak gerekiyor. Yabancılaşmanın ekonomik nedenleri üzerinde tartışmaya girişmez şiir, bu nedenlerin somut belirlenişlerini ortaya koyar, gayri beşeriyi sezdirir bize. Yaşanılan durumun boğuculuğunu, dayanılmazlığını dilde tenleştirir. Özgürlük olanağını *duyurur*.

Türkiye'nin bugün geçirdiği siyasal dalgalan-

ma içinde hor görülen, küçümsenen şiir toplumsal görevinden kaçmıyor, tam tersine; en somut biçimde yapmaya çalışıyor bu görevi. Ama toplumcu insancılığın yüceliğine, durmadan geliştiğine inandığından şiirsel değeri *doğrular* adına elden çıkarmak istemiyor. Çünkü biliyor ki o doğrular gerçekleştirildiğinde yeniden dönülecektir o değerlere. Biz yıllar sonra ardımıza baktığımızda bir hiçlik bulmak istemiyoruz. İnsanî durumu şema'ya fedâ eden bir şiir başka bir şey yaratabilir mi ama? Bugün yerilen şiirin bir aydınlık gelecekler şiiri olmadığı doğrudur. Şimdisi olmayan bir gelecek neye yarar ki? Karanlıktır, pistir, çürümedir yazdığımız şiir. Ama yaşadıklarımız bunlar. Hayatımızdan çıkaracağımız başka doğrular yok ki. Bilimsel düşünce denecek biliyorum. Hep biliyoruz. Eğer bilimsel düşünce olmasaydı *durumumuzu* böylesine kesinlikle, böylesine acılıkla kavrayamazdık zaten. Ama şiir bilim değil.

Ernst Fischer şöyle diyor: «Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.»[15] Şiirimiz çürümeyi gösterirken savunmuyor onu, tam tersine; yıkılmasını diliyor.

Selâhattin Hilâv'dan bir alıntı ile bağlıyorum:

«Şiirin içinde oluştuğu nesnel şartları yine şiirle ve şiirde aşmak, bir kendinin-bilincine ulaşarak, görünmeyeni görünür, bilinmiyeni bilinir kılmak, maddi gelişmenin getireceği köklü değişimleri daha önceden şiirsel gerçeklikte sağlamak kabildir. Felsefe gibi şiir de hem içinde bulunduğumuz gerçekliğin yansısı ve sonucu, hem de özgürlüğe doğru atılmış bir adımdır; daha doğrusu bir adım olmak zorundadır. Şiirsel çaba, insan duygusunun, imgeleminin ve dolaylı olarak düşüncesinin belli sınırlardan kurtul-

masını ve özgürleşmesini amaç edinen bir savaş haline her gün biraz daha dönüşmektedir. Şiir insanî olmayanın ve yabancılaşmışın maddi temelini değişime uğratmasa da, bu değişimin manevî şartlarını hazırlar. Çağdaş şiirin, verilmiş-dünya'yı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki birleşmeyi sağlayan eski şiire karşılık, kişiyi verilmişten koparan, onun ötesine ileten bir serüven, bir keşif, bir yaşama biçimi niteliği taşıması bundan ötürüdür.»[16]

(Papirüs, — 1966)

(1) Bu konuya en son Blaise Cendrars'dan «Seçmeler»e yazdığı önemli «Giriş»te Selâhattin Hilâv dokundu. Yıllar önce Mavi dergisinde aynı görüşü ileri sürdüğümü anımsıyorum.

(2) Henri Lefebvre, *Sosyalist Dünya Görüşü* Hür Yayınevi, s. 48

(3) Çelişmenin devamlılığı için bak. Oskar Lange, *Ekonomi Politik*, Ataç Kitabevi, s. 102, 50 nolu dip notu.

(4) Samih Emre, Elleri Var Özgürlüğün ve Çağrılmayan Yakup için yazdığı tanıtmada dokundu kapalılığa. Yön.

(5) Ancak bu yargı Nâzım Hikmet'in bütün şiirlerine uygulanamaz. «İnsan Manzaraları»nda tikelin araştırımını yaptığı görülmektedir. Hasan Şevket, Nuri Cemil ve Doktor Faik'e ilgili bölümlerde apaçıktır bu. Ne yazık ki hiç bir eleştirmeci Nâzım Hikmet'in bu yönüyle ilgilenmedi.

(6) Özellikle Ece Ayban ve Kemal Özer'de. Cemal Süreya'nın bazı şiirlerinde de dilin bu türden kullanımına rastlanıyor. Ses'in keyfini çıkarır o. Dizin, Güzin ve burjuvazinin sözcükleri için bir şiir yazabilir.

(7) M. Bouvier-Ajam ve Gilbert Mury, *Kapitalist Toplumda Sınıflar,* Sosyal Yayınlar, s. 42.

(8) Aynı eser, s. 126 ve devamı.

(9) Oskar Lange, *Ekonomi Politik,* s. 94, 42 nolu dip notu. Ayrıca bak K. Marx, *Kapital,* C. I, IV. Kesim s. 76-94. Sol yayınları.

(10) *Kapitalist Toplumda Sınıflar.* s. 139.

(11) Selâhattin Hilâv, *Yabancılaşma Kavramı,* Yön Sayı 153, Mart 1966.

(12) Aynı yazı.

(13) Aynı yazı ve Roger Garaudy, *Sosyalizm ve Ahlâk,* Gerçek Yayınları, s. 28-41.

(14) Kuşkusuz, bu çözümleme Orhan Veli'nin önemini azaltmak ya da küçümsemek gibi bir amaç taşımıyor.

(15) E. Fischer, *Sanat ve Sınıflı Toplum,* Yeni Ufuklar, Sayı 166, Mart 1966

(16) *Blaise Cendrars,* Seçmeler, De Yayınevi, Giriş

MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI ÜSTÜNE NOTLAR

Geleneksel şiirin ilkelerini bir yana bırakalım. Yürürlükte olan imgeci şiirinkini de. Nâzım Hikmet bambaşka bir şiir sunuyor çünkü: Tarih'e, olgu'ya, gözlem'e bağlı bir şiir. Tarih sözcüğünü, içerikte *görünen* nesnelliğin bilinci olarak kullanıyorum yalnızca. En basit anlamında, kronolojiye bağlı bir tarihtir bu: Doğum 1310, Ölüm 1929.

«Memleketimden İnsan Manzaraları», bu heyecanlandırıcı doruk *poetika*'nın dışında temelleniyor bir bakıma. Dil burada kendisi için değildir. Dışlaşmıştır şüphesiz, ama bir nesneye dönüşmemiştir. Çift yanlıdır: *Açıklar* bir yandan, sıralar, bağlantı kurar; öbür yandan açıkladığının *yalnızca* işareti olmamayı bilir, *aşar* görünüşü. Hem anlamın ve apaçık olanın içindeyizdir, hem duyulur ve sezilir olanın.

İnsana yapışıktır bu dil, *imgeye* değil: Üretimde bulunan ve haberleşen insana. Bu yüzden alabildiğine somuttur. Alışılmış anlamda içsellik sözkonusu edilmiyor çünkü: İlkin duyarlığımıza, sonra da bilincimize çarpan, *baskası*'dır. Nâzım Hikmet'te dil, tikel olanı başkasının aracılığıyle nesnelleştirir. Kendimizi nerde mi algılıyoruz? *Başka-ben*'de. Dil betimleyicidir: Dış yapıyı, bedeni gösterir önce, duyular bedenle ulaşır bize; *içsellik* böylece görünür.

Plehanov'u anımsıyalım: «Ben kendi kendim için ben'im aynı zamanda başka biri için 'sen' im. Ben gerçek bir varlığım; cismim *mahiyet*'i-

me aittir, hattâ bir bütün olarak mütalâa edildiğinde, cismim bizzat benim 'ben'im, hakiki antite'mdir.»[1]

Bu kısa metin Nâzım Hikmet'in beden ve yüz betimlerine verdiği önemin nedenini açıklar. Algı, başkası yoluyla kendi diline çevirir gerçeği, *özümler*, sen'in sorunu ben'in sorunu haline gelir.

Bir sonda gibidir Nâzım Hikmet'in şiiri: İçe doğru işler. Bellidir dış çizgilerin görevi: Başka-içselliği somutlamak. Ancak bu somutlayışta yapay bir nedensellik aramamak gerekiyor. *Görünüş* içselliğin belirleyicisi değildir her zaman. Yalnızca temas sağlar. Bakış, görünüşten geçerek dokunur ötekine. İnsandan *insan-bireyi*'ne yöneldikçe, dil ayırdedici betimlemeler yapar. Betimlenen dışsallığın da, açıklanan içselliğin de şudur ortaya koyduğu *bütün:* İnsan-bireyi. Bir insan-bireyi ise *kendi* bütününden başka bir şey değildir.

Manzaralar'ın şiirin dışına taşmasının başlıca nedeni bu sanıyorum. Nâzım Hikmet, bütün kitap boyunca bireyler sunar bize, ancak *tasarı-bireyler* değildir hiç biri. Somut dünyanın içindedirler, etkilenirler bu dünyadan ve etkilerler onu. Ne diyordu Marx: «İnsan fikirlerinin, kavramlarının vb. üreticileri insanlardır, ama, üretici güçlerinin bu üretici güçlere en ufak biçimlerine kadar uygun düşen ilişkilerin gelişmesiyle belirlenen insanlardır. Bilinçlilik, bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz ve insanların varlığı onların gerçek hayat sürecidir.»[2]

Bu yüzden, küçük el sanatlarıyla makina üretimi arasındaki ilişki kavranılmadan ve bu *geçiş*'in *zorunlu* olduğu bilinmeden, «Baskıcı Ömer»in *bireysel dramı* anlaşılmaz ve okur, yanlış sonuçlara vardırıcı yığınla «mistification»a sürüklenebilir.

Nâzım Hikmet'in bize sunduğu bir durum, bir

izlenim değil, bir *tarihs el an*'dır. Geçmişi özümlemiş, geleceği bağrında saklayan bir an.

«İnsan Manzaraları» adı boşuna değildir. İnsanlığın dünyası insanlarla kavranabilir ancak. Onlardır bu dünyayı yaratan ve oluşuna katılan. Nâzım Hikmet, bilinçli ve büyük bir şairin yolunu izleyerek somut tikelden soyut genele doğru açılan bir hareketin şiirini kurar. «Manzaralar» bu yüzden yalnızca anlatılan bir *hikâye* olmaktan kurtulur. Bir *im*'dir bu şiirin bütünü: İnsanoğlu sensin dünyayı *değiştirecek*.

Kuşkusuz, bir felsefe sorunu olduğu kadar bir siyasa sorunudur bu. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirini *yalnızca* siyasal bir bildiri sanmamalı. Böyle bir koyuş biçimi özünü boşaltmak olur şiirin. Yanşıtmaz Nâzım Hikmet, yaratır. Edinilmiş bilginin çevrilmesi, bir yeniden konuş'u değildir içerik; kuramsal desteğini son çözümlemede bulur. Halil bir militandır elbette, ama bu militanda dile gelen, *somutlanan;* genel insanlığın isteğidir, siyasal program değil. Militan savaşında hiç şaşırmaz: Siyasa, siyasal iktidarı ele geçirmeden dünyayı değiştirmek mümkün olmadığı için gereklidir. Şair de şaşırmaz: İnsanlıktır kendisini bekleyen. Böylece «Militan Halil»le «Gangster Hasan» *insan dostluğu*'nda birleşirler.

Bu yüzden siyasanın kökten ya da taktik nefretleri yoktur Nâzım Hikmet'in bakışında. İki pencere vardır Manzaralar'a açılan: Sevgi ve acıma. Bir uçta, diyelim Kambur Kerim, öbür uçta da Nuri Cemil duruyor.

Derdemez de tikelin alanına giriyoruz.

*

«Manzaralar» tikel olan yoluyla hayatın somut belirlenimlerine yönelir; bireysel öznellikten sözedemeyiz, yani alıştığımız ve sözcüklerle gerçeği aşmaya çalışan şair, aradan çekilmiştir. Işıldayan ve kavrayan şey, *romancının gözü*'dür. Öyleyse

salt şiirselle Nâzım Hikmet kınanamaz; aynı biçimde Nâzım Hikmet'le de salt şiirsel.[3]

Hem nitelik farkı var çünkü, hem nicelik. Nitelik farkı şu: Nâzım Hikmet'in *öncelikle* kullandığı olaydır, *sözcük* değil. Bu yüzden mısrada ya da kıtada karşımıza çıkan, genellikle duyulabilir imge yerine çözümlenebilir olgu'dur. Ancak bu ayrımlamada *öncelik* sözcüğü üzerinde önemle durmak gerekiyor. Elbetteki imge yokedilmiş değildir. Nicelik farkını belirtmek daha kolay: «Manzaralar» elimizdeki haliyle 500 sayfayı buluyor. En uzunundan da olsa bir şiirin kapsamını aşıyor bu yüzden.

Tek şiirde tarihsel an'ı ve içinde yeralan bireyleri nesnelleştiremezsiniz. Bir *birim* ya da *kesit* almak zorundasınızdır. İki şey şairin peşini bırakmaz çünkü: Şiirsel yapı ve psikolojik zaman. Bu yüzden, örneğin Eliot «Yitik Ülke» de, Turgut Uyar «Akçaburgazlı Yekta» da, Cansever «Tragedyalar V» de bütünü değil, kesiti sunmakla yetinirler.

Oysa Nâzım Hikmet bir romancı gibi davranır. Ya da senarist. Değişik zamanlar ve mekânlar kullanır, «découpage» yapar. «Manzaralar»ın biçimsel çözümlemesi bu kanıyı pekiştirir sanıyorum.

Şunu görüyoruz ilkin: Nâzım Hikmet iki tren alıyor, yani iki ayrı mekân ve zaman. Ama «Manzaralar» doğrudan doğruya trenlerle başlamıyor. Şair, bu iki ayrı mekânı kendinde barındıran bir «genel mekân» kullanıyor: Haydarpaşa Garı. Ve Galip Usta bu genel mekânı çerçeveleyen bir kamera gibi merdivenlerin üzerinde duruyor. O, bizi mahkûm Fuat ve Halil'le tanıştırarak, halkın arasına götürecektir. Yani 15:45 katarına. Ama geriye çekilmiş bir ikinci kamera daha var: Hasan Şevket. Nuri Cemil'i yakalıyor ve hemen halkı sömürenlerin arasına giriyoruz. Yani «Anadolu Sürat Katarı»na. Ne var ki iki katar arasındaki ilinti kesilmez hiç.

Gizli bir bağ vardır aralarında: *Tarihsel* ve *toplumsal* an.

Vagon Restoran'da Ahçıbaşı Mahmut Aşer ve Garson Mustafa «Kurtuluş Savaşı Destanı»na eğilerek burjuvaziyi Anadolu'ya, 15.45 katarında da Nuri Öztürk ve Basri Şener, orta sınıf ve «mütegallibe» çıkarcılığıyle Anadolu'yu burjuvaziye bağlarlar. Bununla da yetinmez Nâzım Hikmet: Dünyaya doğru açılır ve okuru, yurdun geleceğini dünyanın geleceğine bağlayan bir noktaya getirir: İkinci Dünya Savaşı. İnsanların adları da değişir, Hans Müller'dir artık, Thomson'dur, Gabriel Peri'dir.

Son derece güçlü ve inandırıcı bir tekniktir bu, ama şiirden de başka bir şeydir. Korkmamak gerekiyor bu yargıyı verirken. Gerçekten de «Manzaralar», gelmiş geçmiş şiir tekniklerini şiirin *dışında* kırar. Dil ve ses de farklılaşır bu *kavrayıcı* teknik dolayısiyle. Dil iyiden iyiye betimlemeye, ses de düzyazıya yaslanır. Karşılaştırarak okuyun örneğin «Bedreddin Destanı»yla «Manzaralar»ı, şunu göreceksiniz: Azalmıştır şiir payı. Manzaralarda daha az duyar, ama daha çok anlarsınız. Bir yürek-durumu değildir sözkonusu edilen, bir bilinç-durumu'dur.

Nâzım Hikmet'in tikel olan'a eğilmesinin nedeni de budur sanıyorum. Çünkü *yürek* duyar ve başkaldırır daha çok, *bilinçse* algılar ve örgütler. «Manzaralar»ın apaçıktır ikinciyi seçtiği.

Ayracı kapamak gerekiyor: Nâzım Hikmet'tir bu yolu *başarıya* çıkaran. «Manzaralar» öz deneyidir O'nun. Aynı tekniğin ve aynı tutumun bir başka şair elinde de aynı sonucu sağlayacağını sanmak en azından «safdillik» olur. Bir edebiyatta iki tane Nâzım Hikmet olmaz. Geçen yüzyıllara rağmen bütün dünyada iki Shakespeare olmadığı gibi.

Güçlü bir sanat eseridir «Manzaralar», başvurulacak bir el-kitabı, bir yol gösterici değil.

Yaşayan her şair heyecan duyabilir ondan, esinlenebilir; oraya varamayacağını iyi bilmelidir ama. Elbet şair olmayanlar da. André Malraux «ilk örnek, her zaman için, bir başka sanat eseridir» diyor; doğru. Ama sonunda elde edilen de her zaman için bir *başka* sanat eseridir.

*

«Manzaralar»da üzerinde önemle durulması gereken bir tip var: Doktor Faik. Bir yandan destanın başlıca taşıyıcılarından biri olarak: Vagon Restorandaki açıklayıcı hikâyeleriyle burjuvaziyi, bir Anadolu hastanesi doktoru kimliğiyle de köylüyü çerçeveler o. Öbür yandan ölümü seçen bir birey olarak: Eylemiyle düşüncesi arasındaki büyük boşluğu *kavramış* bir aydındır çünkü. Seçtiği çözümün doğruluğu tartışılabilir elbet, ama bu çözümün kendinde barındırdığı yanlışlık, Doktor Faik'in durumundaki *somutluğu* ortadan kaldırmaz.

Nâzım Hikmet'in somuta ve *doğruluğa* olan bağlılığı, bireysel bir durumun *her zaman* yüzeysel sınıf açıklamalarıyla ortaya konamıyacağını görmesini sağlar. Şiir, sınıfsal olanı içerikte barındırarak *beşeri* olana yükselir. Birine iyice severek, ötekine acıyarak bakar ama, Nâzım Hikmet'in «Bethoven Hasan»la «Doktor Faik»i birer insan-bireyi olarak ele alışında bir *ayrım* görülemez. Marxist insancılığın aşırı *idealleştirmelerden* kaçınması gerektiğini en iyi ve en önce gören sanatçılarımızdan biridir Nâzım.

Doktor Faik'in çözümlemesine girişirken, elbette ilkin toplumsal durumunu araştıracağız: Bir orta sınıf aydını. Bu sözsel bağlantıyı açmak gerekiyor: Doktor Faik ekonomik kökeniyle küçük burjuvaziye bağlıdır; emekçinin somut koşulları kapsamaz onu. Emek dünyasının *dışındadır*. Aynı zamanda o dünyada yürürlükte olan somut sömürülme biçiminin de.

Ama bir aydındır da O: *Dışında* bulunduğu dünyanın *nasıl* ve *niçin* sömürüldüğünü bilir. Dış ticaret dalaverelerini, yabancı sermayeyle ideolojiler arasındaki ilgiyi anlatır karşısındakine güzelce. Edası, Doktor Faik'in kişiliğini açıklar: Bir sinik.

Bu yüzden, aydınca davranışı gösterip *emekçilerin* safına katılacağına, *iğrendiği* ortamdan kaçmayı, kendini bir Anadolu hastanesine «mahkûm etmeği» seçer.

Doktor Faik acıyı etinde duymak ister gibidir. Sarp dağlar, kendisini sevmeyen yüzler içinin *boşluğunu* yansıtır hep, yalnızlığını arttırır. Siyasal alanda sunamadığı beraberliği, *kardeşliği* bir bilim adamı, bir *doktor* olarak sunmaya çalışır. Horgörülen, kuşkuyla karşılanan bir çabadır bu. Kişisel dramının *olduğu gibi* durduğunu bilir Doktor Faik: Nesnel koşullar aynı kaldıkça değişemez bu durum: Anadolu, maddeleşmiş «vicdan azabıdır» onun.

Olumsuz ama yadsınamaz biricik edim kalmıştır geriye: Kendini öldürmek. Siyasal mücadeleyi horlayan, geleceğe inanmayan bir *umutsuzluk* değildir bu ölümle nesnelleştirilen. Tam karşıtı, Doktor Faik, insanın sonsuz olanaklarını, yüceliğini duyurur bize: Her şey elimizdedir.

Nâzım Hikmet, öyle sanıyorum ki, Doktor Faik'in intiharıyla bir doruğa erişir. Ancak, intiharın öncesi ve sonrasını gözönünde bulunduralım: Doktor Faik, insanların arasında ve toprağın üstünde yapayalnızdır, yitmiştir imlemi. Oysa yerleşmek, kök salmak ister O, bir ağaç gibi. Bedenini, *bireyliğini* duymaya çalışır, eti sesleniyordur sanki: Üre, çoğal yerleş bu *toprağa* ve *insanların* arasına. Doktor Faik son bir umutla hastane hemşiresine sarılır: Hayatın çağrısı.

Ama yine de öldürür kendini. Bütün iyi niyetine rağmen çürümüştür çünkü: Gelişen güçlere katılamayacaktır, kavganın uzağına düşmüştür bir defa. Nâzım Hikmet doruğa bu noktadan son-

ra ulaşır: Halil bir insan-bireyi'nin ölümünü düşünürken, hastanenin kadınlar kısmında bir kadın doğuma hazırlanmaktadır. Halil gözler herşeyi: Doktor Faik'in gerçekleştiremediği hayat, köylü kadının karanlığından dünyaya doğru gelmektedir. Bir zafer çığlığıymış gibi duyulur yavrunun sesi: Dünyayı değiştirecek *olan* insanoğlu bütün ölümleri yenmiştir.

Eyleme geçemeyen aydın'ın yenildiği yerde ve başka bir sınıftan doğmaktadır hayat. *Anadolu'da ve halktan.*

*

Masasının başında büyük bir kararlılıkla şöyle yazıyordu Erostrate: «İnsanlık kaynıyor kanınızda: Alınyazınızın cilvesi.» Az sonra, biraz da *sevinçle* ekliyor: «İnsanları sevmek *elimden gelmiyor.*»[4] Şahende Hanım'ın kanında «insanlık kaynamadığına» eminimi ben. 510 numaralı üçüncü mevki vagonda taştanmış gibi oturuyor o: Bir kötülük anıtı. Onun da elinden gelmez insanları sevmek. Ancak bu sevgisizlikten ötürü sevinçli değildir. Alın yazısının farkında değildir çünkü, *ona bile yabancı*'dır. Erostrate ağır ağır, bilinçli şekilde uzağına düşer insanların, ne yapacağının da bilincindedir bu yüzden: Bir kaç kişiyi öldürmek. Oysa Şahende Hanım, adeta *tarafsız* bir şekilde kopar her şeyden, sanki olup bitenlerin içinde *yoktur*. Gören, edimde bulunan bir nesnedir. Bir nesne gibi *duygusuz*: En tutarlı özetleme budur sanıyorum. Şahende Hanım'da sevgi bulunmadığından bir *duygu* olarak «nefret» de bulunmaz. *Öyledir O.* Kıpırdar, kalkar, «çok uzun boyludur», «beyaz ve kaşsızdır.» *Görünüşüne* bakmayın, bir *kadın* bile değildir hattâ: Çünkü «sıcak bir rahatlıkla açılmadı bir gece olsun beyaz kansız eti aşka.»

Şu kompartımandaki herkese *yabancıdır*: Konuşmaları ve *gebelikleri* ilgilendirmez onu. Belki de özellikle gebelikleri ilgilendirmez demek

gerekiyor: Kendi öz oğlu üvey oğlunca öldürülmüştür. Gerçi sevmemiştir onu da, ne var ki, kendinden olan, etine acı verebilen tek şeydir. Gebelik yitirilmiş olanın, *umudun* ve *cennetin*, bölünmemiş *mülkiyetin* simgesi gibidir.

Şahende Hanım, kirazları pencereden döktüğünde nefret duymaz. Aslında kendisiyle ilinti kurmaya çalışan, gözünün önünde duran bu *simgeyi* geri çeviriyordur. Masanın üstünden bir eşya kaldırmak gibi basit, olagan bir işlem. Bütün istediği, şu *insanlığın dünyası*'yla ilgisini kesmektir. Nedenini bilmeden, bir *refleks* olarak.

Çünkü beşerî dünyanın değil, *mal* dünyasının bir ürünüdür Şahende Hanım. Şerif Ağa'nın karısı olduğunda kendisini öncelikle çevreleyen *tarla, mandıra* ve *değirmen*'dir. İnsanî *birleşme*, sözkonusu olmamıştır hiç bir zaman. Vakit yoktur buna. Tarla, mandıra ve değirmenle uğraşılacak ve *emek paraya* dönüştürülecektir. Şahende Hanım'ın bilincine yansıyan, onu bir insan-bireyi olarak koşullayan amansız yasa budur. Marx'ı anımsıyalım: «Burjuva sınıfı... insanlar arasında öz-çıkarmdan ve paranın katı yasasından başka ilişki tanımadı. Dinsel coşkunluğun kutsal titreşimlerini, yiğitçe davranışları, küçük insan *duyguluğunu* (ben çizdim A.O) bencil bir hesapçılığın soğuk sularında boğdu.»[5]

Şahende Hanım, bu dünyanın bir parçasıdır, ayrılmaz bir parçası. Her şeyi bu dünyanın yasalarınca şartlandırılır, *oluşturulur*: Öz oğlu Ratip'e «elleri kadın ellerine benzediğinden» düşmandır ama aynı zamanda «*sığırtmaçları kamçılayamadığından*» ötürü de düşmandır. Üvey oğlu Yakup'a düşmanlığının nedeni apaçıktır: «öteki doğurmuş diye ve değirmen ona kaldığından.»

Bu kadar değil insan dünyasından kopuş: Şahende Hanım, Ratip'i Yakup'un «kızıl saçlı karısı»nın üzerine iter. Kötülüğün gelişimini izle-

yelim: «Yakup ya kahreder gider - Ya öldürür Ratip'i - Yakup'u asarlar Ratip'i öldürdüğü gibi - Tarla, mandıra, değirmen - Şerif Ağa zadelik - her iki ihtimalde kalır bölüşülmeden.»

Mülkiyet içine işlemiştir Şahende Hanım'ın Koparmış, kendine mal etmiştir. Hiç farkına varmadan, adeta tarafsız bir şekilde kopmuştur Şahende Hanım insanlıktan. Ve giderek *amacını* da yitirmiştir: Yakup, mülkiyeti bölen bir nesne, bir rakip olmaktan çıkmıştır artık. Bir *düşman-nesne*. Yalnızca onu yoketmeye çalışır. Tek şey kalmıştır kendisini bu dünyaya bağlayan: Yakup'un ölümü. Ödü kopar bu biricik nesneyi elden kaçırmaktan. Hapisanede ölmediğini duyunca yeniden plânlar kurmaya başlar. Böylece *salt kötülük*'ü somutlaştırır. Gayrî insanilik, bireysel bir tavra dönüşür. Daha doğrusu *bireyselliğin* yokedilmesine.

*

Doktor Faik'inki *umutsuz*, Şahende Hanım'ınki *olumsuz* bir durumdur. Üstelik «ilk bakışta» da ele vermezler kendilerini. Ancak marksçı bir çözümleme bizi önümüzdeki gerçeğin *hakikatine* ulaştırabilir. Burada en genel biçimde çözümlediğim durumlar, ister istemez şuraya ulaştırıyor beni: Sosyalist sanat[6] ille de olumluğu *öngörmez*. Sınıflı bir toplumun yansıtılmasında, hele bu toplum çöküş dönemindeyse, olumluluk kadar olumsuzluk ta sanatın konusu olur; hakikati duyurabilir bize. Hakikat hemen şuracıkta, elimizin altında duran, önceden hazırlanmış formüllerle kavranabilen bir apaçıklık değildir. Şunu da eklemek gerek: Sanat eserinde dile getirilen hakikat, bütün umutsuzluğuna rağmen geleceğin ve insanî olanın izini taşıyabilir. Ya da tam karşıtı: Geleceğe ait hiç bir yan bulunmamakla birlikte sanat eserinin hakikati, bütün *olumsuzluğuna* rağmen bize *şimdinin bilincini* verebilir.

Nâzım Hikmet'in önümüze koyduğu şey budur. O, bir şair olarak, daima insana ve somut duruma bağlı kalır; hiçbirşeyi zorlamaz kuram uğruna. Bu yargıyı destekleyen örnekler yalnızca Doktor Faik ve Şahende Hanım değildir. «Manzaralar»daki hemen her insan, bir örnek olabilir. Örneğin sermaye kızlardan Necla, arkadaşının «frengili» olduğunu söyler. Bu küçük olayda tanık olduğumuz şey, insanca duyguların yokluğudur. Düşmüş insanlar bile mal dünyasının yasalarına uymuşlardır, dayanışma yoktur aralarında. Ama Nâzım Hikmet olumsuz tip diye kaldırıp atmaz onları.

Bu yüzden, öyle sanıyorum ki, «Manzaralar» çok derinlemesine incelenmeden Nâzım Hikmet'in sanatı üzerine kesinlemeler yapılamaz. O bize, sosyalist bir sanatın içeği konusunda son derece yararlı bilgiler verebilir. Yeter ki yalnızca siyasal değerlendirmelere kapılmayalım. Devrimci bir sanat gücünü insana bakışından alır, şu ya da bu programa uygunluğundan değil. Bir de şu var: Sanat bütün *insanlığın malıdır*. Sanat eserinde yalnızca bir sınıfın isteklerini ya da yıkılışını görmeyi dilemek, ondan hiçbir şey anlamamaktır.

*

«Manzaralar»ın elimizdeki dört kitabından en *şairce* başlayanı, sanırım üçüncüsü. Beni bu sanıya ulaştıran ne? Önce şu: Nigâr belirli bir *trajikliği* içeriyor. Önünü ardını düşünmeden bir insanın umutsuzluğu, onulmazlığı sunuluyor bize. «Biber gibi acı» bozkır da, yasalar da, hattâ hattâ *sevda da* bu insanı aynı amansızlıkla çevreliyor.[7] Sonra da şu: *İmgeler* var ilkin:

Toprak gözalabildiğine
dümdüz
çırılçıplak

ve kırmızı biber gibi acı.
Batıda bir tek, uzun
kavak ağacı.

Henüz bir *apaçıklıkla* karşı karşıya değiliz. Toprak ve «bir tek» kavak ağacı şunu ya da bunu simgeliyecek elbet: Ama *henüz* neyi olduğunu bilmiyorum ben. Onları istediğim gibi tasarlıyabilirim. Bu «acı»yla bu «ağaç» arasında sonsuz olasılıklar var. Buysa *kaygılandırıyor* insanı.

Bir de şu başlangıçları görelim:

Haydarpaşa garında
1941 baharında
saat on beş.
Merdivenlerin üstünde güneş
yorgunluk
ve telaş

Gülden güzel kokan Arnavutköy çileği
ve asma yaprağına sarılı barbunya ızgarasıyla
gelir
Haydarpaşa garının
büfesinde bahar.
Buna rağmen
Hasan Şevket
rakıyı bir tek dilim beyaz peynirle içiyordu.

Günlerden Pazardı.
Ve canım ciğerim
on üç yaşındaki işçi Kerim
hapisaneye gidiyordu
ziyaretine Halil Amcanın.

Aşağı yukarı aynı uzunluktaki bu parçalarda hemen göze çarpan bir özellik var: Tamamlanmışlık. Bilinç nesnesini kavrıyor hemen, izlemeye hazırlanıyor onu: Merdivenlerde yorgunluk

ve telâş var, Hasan Şevket bir tek dilim beyaz peynirle içiyor rakısını ve işçi Kerim Halil Amca'yı ziyarete gidiyor hapisaneye. Oysa, öbür yanda sadece toprak ve kavak ağacı görülüyor. Bir boşluk duygusu. Üstelik vahşi ve yalnız.

Nâzım Hikmet, çok güçlü biçimde kullanır bu *boşluk* içinde sunduğu nesneleri, kısa ve kesin bağlantılar yaparak sona yaklaşır:

bakıyor bulutların arasından geçen bir çaylağa

Kuyunun başındaydı kavak

Kundakta düğmeler dikili

bir tanesi cam

Bir tilki geçti yolun alt ucundan

Çaylak yırtıcıdır.
Tilki kurnaz.
Kuyu derin

Devrildi cam düğmenin içinde
bir küçücük
kavak ağacı.

yalın ve *etkili* anlatım, ayrı ayrı sunulmuş olanları bir araya getiriyor, *olayı* sarsıcı bir görüntüde noktalıyor. Öyleki, son üç mısraın ardından gelen «Nigâr'ın kucağından - bebek düştü kuyuya» dizeleri son derece gereksiz görünüyor bana.

«Manzaralar»da Nâzım Hikmet, belki de bilinçli olarak, düzyazının kenar çizgisinde yürür. Öyle ki, insan şaşırabilir zaman zaman şiir mi, hikâye mi okuduğunu. Tanımlar, betimlemeler ve açıklamalar yapılmaktadır. Hâtta yer yer kanıtlar öne sürmektedir Nâzım Hikmet:

«Diyordu ki ona:
'— Bir düşün Anna,
yepyeni bir manevra kayışı takacağım,
pırıl pırıl çizmeler giyeceğim ben.
Sen beyaz ve uzun bir entari giyeceksin,
balmumundan çiçekler takacaksın başına.
Tepemizde çatılmış kılıçların altından geçeceğiz

Ve mutlak
hepsi erkek 12 çocuğumuz olacak.
Bir düşün Anna,
tereyağı, yumurta yiyeceğiz diye
top tüfek yapmazsak eğer
yarın 12 oğlumuz nasıl muharebe eder?'

Kuşkusuz inanıyorum: Düzyazıya aittir bu *yapı*. Hattâ bazı *teorik* metinlerden daha çok aittir. Burada yapılan, bize *başka-ben*'i sunan bir betimleme de değildir. *Romancıya* özgü *ayrıntıdır* bu. Devam ediyorum bir yanılgıya düşmemek için:

«Münihli'nin 12 oğlu muharebe edemediler
çünkü doğmadılar,
çünkü henüz, efendim, Anna'yla zifaf vaki
olmadan önce
bizzat harbe gitti Hans Müller.»

Hele ikinci kitap, çok *güçlü* bölümlerine rağmen, baştan aşağı düzyazıdır. Bunda *genellikle* diyalog'a dayanmasının rolünü araştırmayı bir yana bırakarak bir kaç alıntıyla yetineceğim:

«Mahkûmların bölmesindeydi Üniversiteli.
Son harbin ekonomiko - sosyal sebeplerini
anlatıyordu Halil.
Yuvarlak sayılar ve kupkuru kelimelerle
konuştuğu halde
kavga ediyormuş gibi heyecanlı.

Ve miyop gözleri gözlüklerini yenmişti.
Ve ölen insan sayıları yıkılan şehir isimlerine
rağmen
umutlu iki el gibi bu gözleri alnının üstünde
duyuyordu Üniversiteli.»

Hakkı Ustanın aklından geçenler
gözüküp kayboluyor yumuşak yüzünde.
Dört yıl önce karısını boşadı usta.
Kadın vardı kunduracı Rifat'a.
Fakat şimdi usta tekrar istiyordu eski karısını.
Bir ay önce rüyasında göründü kadın
divaneye döndü usta.
Nihayet kadınla sözleştiler.
Bu gece yatağında urganla boğup kunduracı
Rıfat'ı
kuyuya atacaklar
ve çekip gidecek kendileri Balıkesir tarafına.

Etimesut'da durdu tiren.
Etimesut bir numune köyüdür galiba.
Ve bundan dolayı
numune mekteplerinden kanaviçe örneklerine
kadar
bütün numune örnek ve modeller gibi yalancı
ve ölüydü.
Muharrir mahkûm Halil'in böyle düşünmesine
rağmen
tesviyeci mahkûm Fuat beğendi Etimesut'u.

Bir gazete *haberi* ya da *makalesi* de bunca *saptayıcı* ve *kanıtlayıcı* olabilir. İstenildiği kadar çoğaltılabilir bu örnekler. En baştaki bir sözüme dönüyorum şimdi: Manzaralar bir anlamda poetika'nın dışında temelleniyor. Ama yalnızca *bir anlamda*. Bu konu üzerinde özellikle durmanın nedeni şu: «Manzaralar», bazı marxistlerimizin sandığı gibi şiirin *biricik* yolunu sunmaz bize. Çünkü, sık sık, yüzyıllardır edinilen ve

marxizmce de *özümlenmesi* gereken şiirin dışına düşer.[8] *Özel ve şiirsel* bir deneyi, edebiyat dışı kurallarla bir yöntem haline getirmiyelim. Aynı dünya görüşüne bağlı iki şairin apayrı kaygıları olabilir. Şiir doğrudan doğruya *maddi* yapıyı değiştiremediğine göre, *dil*'e ve *kişilik*'e bağlı kalacaktır. Örneğin bir şair *Müzik*'i şiirin ayrılmaz bir parçası sayabilir. Ritmi diyelim isterseniz. Derdemez de Nâzım Hikmet'le ve «Manzaralar»la çatışmaya düşebilir:

«Manzaralar»da *müzik* ya da *iç ritm* hemen hemen *yokolmuştur*. Kulağa çarpan *ses*, mısraın kuruluşuna uygun olarak (doğruluk derecesini bilmiyorum ama, bir sözcük uydurmama izin verilsin) *düzyazısal*'dır:

«Çanakkale, Soğanlıdere.
Basri bir gece yarısı girdi sipere.
Bombardıman.
Gökte yıldızdan çok mermi yanıyor.
Kapandı yüzükoyun yere.
Yumdu gözlerini..»

«Halil göz resimleri çizmiş kıyılarına haritanın
Gözlerin kimi önden, kimi yandan.
İnat ve ısrarla bakan
bir gözün yarılmış kaşı ve
pınarlarından sızmakta
kan.

Şimdi de *bölerek* Kemal Tahir'den bir alıntı yapıyorum:[9]

Şoseye çıkınca beygirler
kulaklarını dikip
tırısa kalktılar.
Sıcak ve sakin
gecenin içinde yol
dümdüz uzanıyordu.»

İkinci örneği de aynı işlemi kullanarak bir çeviriden alıyorum:[10]

«O zaman
üç ufak, karamtırak
yuvarlak gördü.
Bir çarşaf kıvrımına sokuldular çabucak
Onlardı.»

Burada karşımıza çıkan sorun *kafiye*'dir. Gerçekten de Nâzım Hikmet *şiirsel ses*'i genellikle kafiye yoluyla sağlar. Son derece ustadır bu konuda. Bu yanı, onun geleneksel şiirden tam anlamıyla kopmadığını ve kafiyeyi *devrimci* şiirin yararlı bir ögesi biçimine getirmeye çalıştığını da gösterir. Kafiye, Nâzım Hikmet'in şiirinin en belirgin yanıdır, öyleki; kimi zaman *imge* ve *içerik*'ten daha çok önem kazanır. Kafiye yoluyla ne aradığı bellidir Nâzım'ın: Güçlü ve özgün bir *ses*. Ne var ki, bazan elde ettiği yalnızca kafiye yoluyla sağlanmış *mekanik* bir sestir, bir *iç* ses değil:

«Memedin ayağında yarım çarıklar.
Memet yüzükoyun yatmış sayıklar.
Memet beygir fışkısında arpa ayıklar.
Arpayı götürüp derede yıkar.
Güneşte kurutup yiyecek Memet.
Dağ taş Memet dolu, dağ taş sevkiyat
Ölüm Allahın emri, açlık olmasa fakat.
Memetçik, Memet
Memetçik, Memet.
Arpayı en fazla bir avuç verir
beygir fışkısında yoktur merhamet.»

Bu parçada, halk şiirinden gelen *esintiyi* duymuyor değilim. Ama beni kaygılandıran şey, sesin tekdüzeliği ve mekanikliği. Beş sayfa boyunca *tam* ve *yarım* kafiyelerle çalışır Nâzım Hik-

met. Öte yandan kimi yerde altı-beş'i, kimi yerde yedi-yedi'yi yakalıyabilirsiniz. Bazan da duraksız ve *türetilmiş* vezinler kullanır Nâzım.

Ama, Nâzım Hikmet'in şiirinde çok başka bir ses te var:

«Sonra göz alabildiğine yol
sılaya gittiğimiz
gurbette göründüğümüz
ve neden
ve niçin olduğunu sormadan
çöle, Çanakkale'ye.
ölüme gittiğimiz yol.»

«Demir
kömür
ve şeker
ve kırmızı bakır
ve mensucat
ve sevda ve zulüm ve hayat
ve bilcümle sanayi kollarının
ve gökyüzü
ve sahra
ve mavi okyanus
ve kederli nehir yollarının
sürülmüş toprağın ve şehirlerin bahtı
bir şafak vakti değişmiş olur
bir şafak vakti, karanlığın kenarından
onlar ağır ellerini toprağa basıp
doğruldukları zaman.

Gözleri hayretle yandılar
önünde sırt üstü, yan yana yatan postalları
her seferkinden daha kocamandılar
ve bu postallar daha bir hayli zaman
üzerlerinden atlayıp geçen arkadaşların
arkasından
seyredip güneşli gökyüzünü
ihtiyar bir muhacir karısını düşündüler

Sonra.
Sonra sarsılıp ayrıldılar birbirinden
ve Deli Erzurumlu ölürken kederinden
yüzlerini toprağa döndüler.

*

Nâzım Hikmet'in imge düzeni hakkında ne söylenebilir? Herşeyden önce *dışa* ve gerçeğe *uygun* olduğunu sanıyorum. Bu yüzden imge düzeni yerine, görüntü düzeni sözünü kullanmak daha doğru. Çünkü imge bir *kendindenlikle* tek başınalığı içerir, karanlıkta bir kıpırtıdır, *ansızın* gerçeklik kazanır. Bir yansıma vardır görüntüdeyse: Bir gerçeklik *varetmez*, varolan bir gerçekliği sunar bize.

«Cenupta
ve cenubu şarkîde
yapraksız ve hazin
geniş ve uzun
ve insana bıraktığı hiçbir şeye acımadan
ölmek arzusu veren
Cihanbeyli ovası:
çöl.

«Orda, ey demir çarıklı ruhum
orda tepişmeden çiftleşmeler, çığlıksız doğum
orda dünyamızın ilk kımıldanan eti,
orda bir hamam tasının mahrem şehveti,
mahrem şehveti, efendim,
gümüş kuşlu bir hamam tasının
ve koynuna ilk girdiğim kadının kızıl saçları

Artistik bir işlem var elbette, ama bu işlemin ortaya koyduğu bir imge olarak görülebilir mi? Yalnızca verilmiş örnekleri kapsamıyor soru. «Manzaralar»ın bütünü için koyuyorum. Herhalde iyice düşünmek gerekiyor.

Bana öyle geliyor ki, Nâzım Hikmet, daha çok

benzetmeye bağlı kalmıştır. Çağdaş dünya şiirinin imge anlayışıyla pek ilintisi yoktur. Halk ve divan şiirinin yüzyıllarca yürürlükte kalmış yapısına bağlıdır bence. Kurduğu şiirin de, başka bir anlayışla bağdaşmasına imkân olamazdı zaten. Olguya bağlı somut bir içerik, somut ve dolaysız bir artistik anlatımı gerektirir.

Bazı alıntılarla yetiniyorum:

«Vahşi bir tapınış gibi içiyordu cigarayı.
«Hava kan gibi ılık

Ümitli bir çift söz gibi güldü mahzun siyah gözleri

Ve günler karşıda, uzak
uzak turnalar gibi geçer

kirli, ıslak bir ten fanilası gibi taşıyordu
garsonluğu sırtında

bir anda bütün ipleri bıçakla kesilmiş gibi düştü

Örnekler çoğaltılabilir. Ancak hepsinde gözlemlenebilecek yan şudur: Nâzım Hikmet, benzetme ya da görüntü yoluyla bir *arka-plan*'ı sunmaz okura, tam karşıtı, *olanın, görünenin* içine katar onu. Hep *nesnelerle*'dir. Halıheybe nın sahibi yırtıcı bir «Kuş» gibidir, teller «Lâstik gibi uzar, yün çoraplar «Kuzu» okşanır gibi okşanmaktadır, bir çeşit insan vardır ki memlekette, «Balık» gibidir, «Ağaç» ya da «Maden» gibidir.

Nâzım Hikmet, nesneyi ve nesnelliği yine nesne ve nesnellik yardımıyla verir. Tek nesnenin kullanımı yetmiyordur sanki, pekiştirmek ister ille de. Duygunun, düşüncenin altını çizer durmadan, benzetmelerinde dip notu düşer gibidir kimi zaman. Bu yanı, ister istemez onu çağdaş şiirin imge kavramından koparır. Zaten, çağdaş şiir de fazla düşündürmemiştir Nâzım Hikmet'i.

Yalnızca *kendi* şiiriyle, *bildirisiyle* uğraşır o.

Tutarlı kalmasının nedeni de budur. Nâzım Hikmet, dünya görüşüne, bu dünya görüşüne katılış biçimine, artistik yeteneklerine ve *kaygılarına* en uygun gelen şiiri yaratmıştır. Bu şiirin hataları ve sevapları, ancak kendi içinde değerlendirilmelidir diyorum. «Manzaralar»da yalnızca sevap hanesi görmek, sanat dışı bir yanılmadır, zararlı bir «mistification»dur.

*

Nâzım Hikmet'in şiirine bir *İlk-yaklaşım denemesi* olan bu çalışmayı bağlamak istiyorum: Amacım sadece Nâzım Hikmet'in belirli yanları üzerinde durmak, şimdiye kadar değinilmemiş ögelerine dikkati çekmekti. Sanırım, bu görevi yerine getirdim. Doğruluk ölçüsü nedir, bilemem. Çünkü marxist yönteme inanmakla birlikte, *herkes için* genelgeçer bir *edebiyat bilimine* inanmıyorum. Toplumcu da, yaptığı çözümlemeler nice bilimsel olursa olsun, önünde sonunda bir sanatçı hakkında yargıda bulunurken, kendi *öznelliğini* kullanır. Aksi halde, sanata da, denemeci'ye de gereksinim duyulmazdı. Sanat alanında herşey, sonunda *öznelliğe* dönüşür.

Nâzım Hikmet de bir öznelliktir, unutmayalım. İstekleriyle şiirine koyabildikleri arasındaki *uygunluk* derecesini bilmemiz olanaksız. Eseri, artık zamanda yerini almış bir *nesne*'dir. Bu nesne araştırılacak, nitelikleri ortaya çıkarılacaktır elbette. Eğer bir sanat eserinde, ayrı ayrı kuşaklar yücelten ve *yoruma* açık bir yan bulamazlarsa, kalıcı yanından sözedilemez o eserin. Böylesine yaratılar için verilecek başka bir ad var: *Belge*.

Ben, Nâzım Hikmet de daha uzun yıllar birşeyler bulacağımız inancındayım. Eleştirici bir sevgiyle yaklaşıldığında, eserinden farkına varılmamış nice parıltılar fışkıracak kimbilir. Ama

bu parıltılar köreltmesin gözlerimizi. Gelişmekte olan bir sanatın asıl dikkat etmesi gereken şey, esere yayılmış bulunan *donukluk* ve bu donukluğun *nedeni*'dir. Parıltıların bilincinden çok, donukluğun bilinci yeni bir sanatı hazırlar.

Öyle sanıyorum ki, biz de yeni bir sanatın yaratılma dönemine girmiş bulunuyoruz. Bütün şiirler ve teknikler gibi, Nâzım Hikmet'in şiiri ve tekniği de önümüzdedir, *açıktır* bize.

(Papirus, 1967)

(1) Plehanov *Marksist Düşüncenin Temel Meseleleri*. Sosyal Yayınlar, S. 29

(2) K. Marx - F. Engels *Din Üzerine* Gerçek Yayınları S. 28

(3) Salt şiir deyimiyle, idealist düşüncenin bir ürünü olan «saf şiir» birbirine karıştırılmamalıdır. Ben, olay ve hikâye yoluyla değil de, sözcük yoluyla bir bütün koymaya işaret etmek istiyorum. Çünkü burada sözcüğün *kullanımı* bakımından temeldeo bir ayrılık vardır.

(4) J. P. Sartre *Duvar*, Ataç Yayınları, S. 66

(5) G. Thomson *Marksizm ve Şiir*, Uğrak Yayınları, S. 67' de alıntı.

(6) E. Fischer, sosyalist gerçekçiliğin sakıncalarını dikkate alarak, sosyalist sanat'ı öneriyor. Bu deyim, sosyalizmin geçmiş uygarlıkları özümleme çabası gözönünde bulundurulursa elbetteki daha doğru ve kullanışlıdır. E. Fischer, «The Necessity Of Art.», P. 107 ve devamı.

(7) Doktor Faik ve Şahende Hanım'a uyguladığımız çözümleme burada da geçerlidir sanıyorum.

(8) G. Thomson, aynı eser, S. 89, Şöyle yazıyor: Burjuva mirasını burjuvalardan kurtarmak, bu irası ele geçirdikten sonra onu yeniden yorumlamak, kendi gereklerimize uydurmak her yanıyla kendimizin bir parçası yaparak ona yeni bir canlılık katmak...»

(9) K. Tahir *Göl İnsanları*, Martı Yayınları, S. 190

(10) A. Gide, *Vatikan'ın Zindanları*, Varlık Yayınları, S. 94

Bu yazının ilk beş bölümü Nedim Gürsel'in çevirisiyle 1974 yılında Europe Dergisinin N. Hikmet özel sayısında yayınlanmıştır.

OSMANLI TOPLUMU VE EDEBİYAT

GİRİŞ

Genel anlamda sanat, özel anlamda edebiyat' sınıflı bir toplumda bir yandan bozulmuşun ve yabancılaşmışın, bir yandan da yabancılaşmamışın, yani *bütünsel insan*'a özgü olanın araştırılmasıdır. Yazar, her iki durumda da, yani yabancılaşmışı nesnelleştirirken de, yabancılaşmamışın simgesini sunarken de toplumun ve kendisinin hem şimdi'sini, hem de gelecek'ini kapsayan bir imgeden yola çıkar. Ancak tarihsel ve zamansal tarafından doğrulanır ya da yalanlanır bu imge. Varsayım doğruysa, şudur çıkarsanabilecek sonuç: Bir edebiyat yapıtı ya da şiir, kendi içsel değerleri yönünden hem tarihsel an'a, hem de gelecek'e göre değerlendirilmek zorundadır. Çünkü tarihsel an geleceği kapsadığı gibi, gelecek de gelişme süreci içindeki o henüz belirsiz tarihsel an'ı kapsar. Bu birbirine dönüşen anlardır hem toplumsal, hem artistik değerlerin bütünlüğünü dile getiren.

Cumhuriyet dönemi edebiyatı ile şiirini değerlendirebilmek, başka bir söyleyişle Cumhuriyet dönemi edebiyat ve şiirinin *içsel dinamik*'ini anlayabilmek için tarihsel bir yaklaşım zorunludur. Praxis'in en yüksek biçimlerinden olan yaratıcı artistik eylem ve ürünü, gerçek yüzünü ancak böylesi bir görüş açısından ele verebilir. Kendini edebiyat ve şiirle sınırlayan bir denemenin tarihsel çözümlemeyle işe başlamasının nedeni budur.

Konuya girmeden önce üzerinde önemli durulması gereken bir nokta var: Özellikle son yıllarda bugünü düne bağlamak, edebî duyarlığın ve içeriğin *sürekliliğini* saptamak amacıyla bazı çabalara girişildi. Sağlıklı bir edebiyat ve şiirin *onsuz olunamaz*'ı gibi görülüyor geçmiş, eleştirinin biçimsel ve içeriksel değerlendirme çabalarında biricik ölçüt yapılmak isteniyor. Yayılma eğilimindeki bu görüşün gerekçeleriyle ilgili kuşkularım olduğunu saklamıyacağım: Kapitalizmin o *yüksek aşaması*, bize bu aşamanın bilincine ulaşmamızı sağlayan *kültür* alanına biraz fazla üstünkörü, biraz fazla cesaretle uygulanmıyor mu acaba? Yüzyılların biriktirdiği bir *ortak* kültür deneyinden yararlanma çabalarına yozlaşmanın ürünü olarak rahatlıkla nasıl bakılabilir? Yalnızca kendi geçmişimiz ve geleneklerimizle yetinmek, *kapalı* bir Türklük alanı yaratmak, büyük toplumcu Hümanizma ile nasıl bağdaştırılabilir?

Geçmişin değerlerinin çağdaş bir *yorumu* her zaman yapılabilir. Kimi zaman gerekli bile olabilir böylesi bir tutum. Ama geçmişin her türlü ürünü bugüne aktarılamaz. Geleneğin *yeniden* yaratılmasından, yaşatılmasından, ona dönülmesinden söz edilemez. Geleneğin *zaten* yaşıyor olması gerekir de ondan. Siyasal «restorasyon» gibi edebî «restorasyon» da gericiliğe varır sonunda.

Tezelden cevaplandırılması gereken soru şudur: Gerçek anlamda *edebî* geçmişimiz var mıdır?[3] Yani bu geçmiş, bugünün duyarlığına ve yaratıcı artistik eylemine uzantı verebilir mi? Bir yandan çağdaş *duyarlık* ve *teknik*, bir yandan yaşanılan ve yaratılan zamanın *somut* özleri bu geçmiş üzerinde temellendirilebilir mi?

Denememizde bu sorunun cevabını, bir başka sorunun üzerinde araştırmaya çalışacağız: Osmanlı İmparatorluğu'nda *nasıl* bir edebiyat var-

dı? Bu sorunun cevabı Cumhuriyet döneminin içsel dinamiğini, tematik ilgi ve yönsemelerini açığa çıkaracak, geçmişle bugün arasındaki bağıntının ve örgensel birliğin sağlığını ortaya koyacaktır.

Bağlayıcı soru şimdiden belirdi: Osmanlılar, bugüne uzantı vermiş bir edebiyat ve şiir yaratabilecek kadar *normal çocuklar* mıydı?

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA EDEBİYATI BİÇİMLENDİREN TEMEL (*)

Edebiyat ve şiir, *son çözümlemede* alt yapı'nın, yani ekonomik ilişkilerin biçimlendirdiği toplumsal kuruluşun bir yansısı ise[4] her belirli dönem kendi *tarihselliği* içinde kavranmak zorundadır. Kısaca söyleyelim: Her türlü yan etki saklı kalmak şartıyla, edebiyatsal içerik, önünde-sonunda toplumsal bir içeriktir. Öyleyse nedir Osmanlı toplumunun içeriği?

Bir ilk-yaklaşım olarak şu varsayımı öne sürüyoruz: Osmanlı toplumu klasik evrim şemasına uymamaktadır. Yani ilkel komün, köleci, feodal ve kapitalist toplum gibi bir evrimleşme süreci[5] Osmanlı toplumuna uygulanamamaktadır. Şudur şemayı bozan ya da genellikle uymayan: Toprakta *özel mülkiyet*'in yokluğu. Batı toplumları yönünden bugünkü *sınıflı* toplumu belirleyen dönem feodal toplumdur ve feodalitenin tanımlamayıcı özelliği, elden çıkarılamayacak ölçütü, kırsal bölgelerde çözülmeyi sağlayarak emeği pazarda *meta*'ya dönüştüren özel toprak mülkiyetidir.[6] Oysaki Osmanlı toplumunda;

«Tarım topraklarının rekabesi (çıplak, kuru mülkiyeti) Beytülmale (Devlete) aitti. Dirlik sahipleri bu toprakların mülkiyetine sahip değildi. Hattâ, kural olarak, toprakta tasarruf hakları bile kendilerine değil, çiftçilere aitti.»[7]

Osmanlı toplumunda toprak, onaltıncı yüzyılın başlarına kadar bu özelliğini korumuş, daima Devlet'in tekelinde olmuştur:

«Timar sahibi ancak devletin bir memuru, bir temsilcisidir. Devlet adına topraktan yaratılan rant üzerinden vergi toplar ve devlet adına asker cemeder. Osmanlı toplumunda i) Timar sahibi ne toprağın mülkiyetine, ne de tasarruf hakkına sahiptir. ii) Timar verasetle geçmez.»[9]

Özel toprak mülkiyetinin yokluğu dolayısiyle meydana gelen özel yabancılaşma biçiminin, edebiyatın *ana* maddesi olan insan üzerindeki etkilerini, bu durumun içeriksel ve biçimsel sorunlara nasıl yansıdığını araştırmadan önce, Osmanlı toplumunun belirleyici niteliklerini görmeye devam edelim:

Osmanlı toplumu gelişmiş meta üretimine dayanan ve bu temel üzerinde *gelişme* eğiliminde olan bir yapıdan yoksun görünüyor. Toprağın devlet elinde bulunuşu, köy ekonomisinin çözülmesine ve emeğin özgürleşerek pazara çıkmasına engel olduğundan, toplum kendi içsel gelişmesiyle meta üretimine geçememiştir:

«Ekonomide asıl üretici kesim olan tarım kesiminde köylü ekonomilerinin mevcudiyeti, yaratılan toplam ürünün belirli bir seviyeyi aşmamasını gerektirmektedir (...)

Köy ekonomisi içinde yaratılan artık ürün, miri toprak sisteminden dolayı köy toplulukları içinde kalmadığından, artık-ürün'ün o bölgede meta'ya dönüşmesi sözkonusu olamaz.»[9]

Bir başka iktisatçı, İdris Küçükömer de buna yakın bir görüş öne sürüyor:

«Pazarların, panayırların ve uluslararası ticaretin varlığı, ticaret sermayesinin varlığını gösteriyor. Yani bir miktar *meta üretimi* muhakkak ki vardı. *Yalnız kırsal bölgelerle şehirler arasında birbirini tamamlayan bir işbölümü ve mübadele herhalde önemli değildi.*»[10]

Merkezî otoritenin güçlülüğü ve mirî toprak düzeni, Osmanlı toplumunun evrimleşme sürecini kösteklemiş ve ekonomi, *talan* dönemine dayandığı sürece yeterli görünmesine rağmen *durallaşmıştır*. Üretim belirleyici özelliği değildir Osmanlı toplumunun.

«Gücünün temeli, ekonomik üretim değil, ekonomik üretim sınıflarının üstüne kendini savaş ve fetihten edinilmiş güçle oturtan bir devlet.»[11]

Osmanlı toplumunun temelinde yatan bu eğilim, yani üretici olmamak, bütün düşünce yapısını etkilemiş ve islâmiyetin de etkisiyle kalıplaştırmıştır. Tasavvuf'un ön plâna çıkardığı olanla yetinmek, toplumun ekonomik yapısının yansımasından başka bir şey değildir. Profesör Sabri Ülgener'in şu gözlemi son derece ilginçtir:

«Tasavvuf ahlâkı hakikatte *basit el işçiliğine* dayanan dünya görüşünün biraz daha kuvvetli çizgilerle ifadesinden başka bir şey değildir. (...)

Cemiyet hayatı, iktisadî faaliyetlere en fazla bağlı olması gereken san'at ve ticaret erbabı da dahil olmak üzere, kıymet ölçülerini henüz *maddeleşmemiş* bir dünya görüşünden alıyor. Bu temel düşünceyi bir cümle ile hülâsa edebiliriz: maddenin ve maddî hayatın icapları dışında kalabilmek.»[12]

Dünyanın *maddeleşmemesi* nerden geliyor? Her şeyden önce miri toprak düzeni dolayısiyle emeğin meta'ya dönüşmemesinden. Gelişmemiş bir işbölümü içinde *üretici emek*, bütünüyle insanın kendine özgü bir faaliyet gibi görünür. Kendini bir meta olarak pazara çıkarmadığı için Osmanlı üretici insanı yarattığı maddede ve üründe kendi *billûrlaşmış* emeğini görmez. Ürün de, madde de *kendiliğinden* şeylerdir. Bu yüzden aşkınlaşırlar. Yaratılmazlar yeniden. Böylece insan da, iktisadî hayat da, daha ileri bir aşamaya geçemezler.

«Osmanlı toplumunda üretim güçlerinin örgütlenme biçimidir ki, feodalizm içinde oluşan kapitalizmin ön koşullarının en temelini, yalnız feodalizm aşamasına özgü olanın doğuşunu engellemiştir. Bu en temel ve yalnız feodalizme özgü koşul, emeğin objektif çalışma koşullarından ayrılarak özgürleşmesidir.»[13]

Burada Marx'ı anmamız gerekiyor:

«Ücretli emeğin ön şartlarından biri ve sermayenin tarihi şartlarından biri, özgür emektir, para tarafından tüketilmek üzere, özgür emeğin paraya değişimidir. Bu, ilk önce işçinin, onun doğal çalışma yeri fonksiyonunu yerine getiren topraktan ayrılması gerekir demektir.»[14]

Ayrıntılarından ayıklanmış bu kısa açıklamalar, Osmanlı toplumunun, hiç değilse 16. yüzyıl başına kadar Batı toplumlarından farklı bir çizgide geliştiğini ortaya koyuyor. Bu yüzden de Osmanlı toplumu, sözcüğün *mutlak* anlamıyla olmasa bile «doğu despotlukları» çerçevesinde görülebilir. Ya da daha moda deyimiyle Asya Üretim Biçimi çerçevesinde.[15] Bu *varsayım*, edebiyatın ana maddesi olan insan *sorunsallığı* açısından önemli ip uçları verebilecek nitelikte görünüyor bize. Çünkü Asya Üretim Biçimi

«Tarihsel olarak, üretim güçlerinin henüz oldukça düşük bir gelişme seviyesinde bulundukları ve açıkça belirlenmiş, birbirleriyle çatışan sınıfları içeren toplumun ortaya çıkmakta olduğu sıralarda yer alır.»[16]

Ve bu kanıyı pekiştirmek amacıyla analım:

«Asya tipi toplumun, bölünmez mülkiyet ve köy topluluğunu (komünotesini) içermesi itibariyle sınıfsız toplumun sonlarında; bir üst-topluluk şeklinde ortaya çıkıp devlet iktidarını elinde tutan bir azınlık tarafından yönetilmesi dolayısiyle de sınıflı toplumun başlangıç devirlerinde yer alması gerekir.»[17]

Şunu demek istiyoruz: Osmanlı toplumu, bir

geçiş döneminin ürünüdür. Ne normal bir çocukluktan, ne de bozulmuş bir çocukluktan söz edebiliriz yani. Ekonomik-toplumsal örgütlenme dolayısiyle *madde dünyasına* giremeyen Osmanlı insanı, edebiyatı ne bir *algılayış-yorumlayış* biçimi olarak görür, ne de bir *değiştirim* biçimi olarak. Nedeni de son derece açık görünüyor: Çünkü edebiyat oluşmaktadır henüz. Edebiyatı yaratacak birey-insan'ı biçimlendiren alt-yapı'nın doğal sonucudur bu. İzin verilsin yeniden Marx'a başvurmamıza:

«Tasavvurlarının, fikirlerinin vb.. yaratıcısı olanlar, insanların kendileridir. Ama bunlar, üretici güçlerin gösterdiği belirli gelişme ve bu gelişmeye tekabül eden ilişkiler tarafından şartlanmış olan gerçek etkin insanlardır. Bilinç, bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz ve insanların varlığı, onların gerçek yaşama sürecidir.»[18]

Bu yorumlayıcı tanımı edebiyatın özel varlık alanına aktardığımızda daha sade, ama aynı tematik ilgiyi dile getiren bir başka tanım elde edebiliriz ki, yapıtla toplumsal gerçeklik arasındaki bağlantıyı saydamlaştırmamıza yarar:

«İnsan yaradılışı, aslında, toplumsal gerçeklikten ayrılamayacağına göre, anlatımdaki her ayrıntı, birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındki diyalektiği dile getirdiği ölçüde önemli olacak demektir.»[19]

Lukacs'tan yaptığımız bu alıntı, şöyle bir düşünceye götürüyor: Osmanlı toplumunun genel karakteristiği gibi gözüken ve doğrudan doğruya alt-yapı'nın ürünü olan *durallık*, bu temel üzerinde gelişmek zorunda olan insanı da durallaştırmış ve *içselliğin* bilincine ulaşmasını engellemiştir. Bu yüzden de edebiyatsal içerik gerçekliğin boyutlarını yitirmiş, soyut ve şematik bir niteliğe bürünmüştür. Ancak, bu konuda derinleşmeden Osmanlı toplumunun *dolaysız* bir ürünü olan Osmanlı insanının bazı belirleyici ni-

teliklerini saptamamız gerekiyor.

Osmanlı insanı, dolayısiyle Osmanlı edebiyatçısı içinde yaşadığı toplumu tamamlanmış bir *mükemmeliyet* gibi görür. Hiç bir zaman farkında değildir çelişkilerin, kendini toplumla *özdeşleştirmiştir*. Alış-verişi yoktur karşıtlarla, bireyselliğini bile oluşturmaz, oluşturamaz; *hazır* bulur önceden verilmiş bir örnekte. Genellikle *talana* dayanan üretici olmayan ekonomi, kendi kendine yeterli görünüşüyle bir insan bireyi olarak edebiyatçıyı da zihnî olanda *dondurulmuş* yetkin bir örnekle yetinmeye zorlar. Hiçbir şey üretmez, üretilenle yetinir sadece. Nesneyle, nesnel olanla ilişkisi, *değişikliğe uğratma* sözkonusu olmadığı için içkin ve insanî değildir. Gizleri olan, keşfedilebilecek bir şey değildir eşya. Bir katılıktır: Verilmiş örnekle yetinen zihnin formlarına açık bir katılık. Kendini nasıl olduğu gibi ya da kabul ettirildiği gibi tanıyorsa, nesneyi de öyle tanır. Nesneye işlemez, nesne de ona. Hakim üretim biçimi bir değer yaratılmasını, meta üretilmesini önler de ondan.

Osmanlı insanı, birey olarak kendisiyle toplum arasında hiç bir çatışkı görmez. Yutulmuştur toplumca. Merkezi otoritede doruğuna erişen, billûrlaşan toplumsal kuruluş eritmiştir onu. Merkezi otoritenin güçlendirilmesi için anonimleştirilen *verilmiş*'de kendisinin eksiksiz bir yansısını bulur. Anonimleştirilen verilmiş, biçimde donup kalan bu *tamamlanmışlık* duygusu sünger gibi siler içselliği. Osmanlı insanını daha doğuştan temel bir bozulmaya uğratan, edilgin duruma düşüren açmaz şu noktada gözlemlenebilir: Özel toprak mülkiyetinin yokluğuna rağmen, Osmanlı toplumu *sınıflı* bir toplumdu. Ama gelişmesi sınıflı toplumların çizgisini *izlemediği* için, insanî gelişme de ters yönde oldu.[20] Birey somutlaşacağına soyutlaştı, karşı koyacağına kabullendi ve *yaratacağı* yerde *mazmun*'da taşıl-

laştı.

Bu ikircikli sorun'un çözümlenmesine girişmeden, sınıfın tanımını yapalım:

«Sınıflar muayyen bir sosyal ekonomi rejimi içinde işgal ettikleri yerin farklı oluşu dolayısiyle biri diğerinin emeğine sahip çıkabilen insan gruplarıdır.»[21]

Bu tanımın ışığında Osmanlı toplumunun sınıfsal yapısı kolaylıkla ortaya konabilir: Toprak üzerinde *tasarruf* hakkına sahip olan reaya bir artık-ürün yaratmaktadır ve bu artık-ürün devlete geçmektedir. Oysaki *soyut* devlet,

«Sultan, ulema ve asker üçlüsünden müteşekkil hakim bir sınıf tarafından temsil edilmektedir. Toprağın mülkiyetinden yoksun üretici sınıf ise reayadır. Öyle ise reaya tabi sınıftır. Bundan dolayı da Osmanlı toplumu sınıflı bir toplumdur.»[22]

Profesör Berkes de biraz karışık bir anlatım biçimiyle olmasına rağmen aynı noktaya işaret ediyor:

«Toplum bölüklü ve tabakalı ve statik. Tabakalı dedik, doğrusu sınıf demek olacak. Gerçekte de bunlar sınıf, ama tepedeki devlet onları «sınıf» olmaktan alakoyuyor.»[23]

Osmanlı toplumunda reaya bir artık-ürün yaratması dolayısiyle topraktan da önemli bir üretim aracı olma özelliğini korumuş ve emek, *ücretli emeğe* dönüşmemesine rağmen *daima* sömürülmüştür. Ancak, miri toprak düzeni dolayısiyle reaya sömürünün farkına varmamış ve kendini toplumun özgür bir üyesi görmüştür. Burdadır Osmanlı insanının temel açmazı.

«Toprakla kendisi arasındaki ilişkiden dolayı hür olan insan, devletle ilişkisinde, sömürülen sınıfın bir üyesi olarak sömürülen sürüye dahildir. Böyle olunca, insan sömürmeyi içkin bir olay olarak göremez. Osmanlı insanının *yabancılaşması* buradadır. Bireysel hürlük ve sınıfsal

sömürülme, Osmanlı insanının aslî karakteridir. Kendisi anonim sömürülürken, bireysel olarak bu sömürme olayını idrak etmesine imkân yoktur. Sömürme, onun için dışkın, yaşanılmayan bir olaydır. Bundan dolayıdır ki, Osmanlı toplumunda sömüren devlet her zaman meşru olmuştur.»[24]

Tarihsel süreç içinde ileri bir üretim aşamasına geçilemediği, artık-ürün'ün yaratıcısı reaya da toprak düzeninden ötürü raiye-birey olarak kendini özgür gördüğü için, Osmanlı toplumu edebiyatçının bilincine, gerçeğin tam tersi bir biçimde yansımıştır: *Çelişmesiz, durgun* ve *bütünleşmiş*. Çelişmesiz bir toplum sanısının sonucu ne olabilirdi? *Çelişmesiz bilinç*. Bu yüzden, Osmanlı edebiyatçısı nesnel bir dünyada yaşamasına rağmen nesnelliğin çelişmeli yapısını görememiş, giderek maddî hayatın biricik kaynağı olan kendisini *de* soyut genel'e dönüştürmüş, sistemin *rationel*'i gereği eriyip gitmiştir orada. Devletin ayrılmaz bir parçasıdır, onunla vardır yalnızca, onunla tamamlanmaktadır:

«O, devletin yüce otoritesi ve sultanın ulu kişiliği altında reaya denilen insan sürüsünün bir üyesidir. Devlet, din ve töre ile yabancılaşan Osmanlı insanının gerçek iktisadî hayatı görmesine imkân yoktur. Osmanlı insanının *fetişizmi* maddi iktisadî hayattan devlet ve müslümanlığa doğru kaymıştır.»

Devletin, başka bir söyleyişle toplumsal kuruluşun bu aşkınlaştırılışında İslamî dünya görüşünün birinci derecede etkin olduğu açıktır Çünkü,

«Daha başlangıçtan teokratik bir monarşi niteliğini kazanan Osmanlı İmparatorluğu'nda, islâmlığın ana kurallarına uygun olarak din ve devlet işleri birleştirilmiştir.»[25]

Böylece, Osmanlı insanı ekonomik-toplumsal yapıya sıkı sıkıya bağlı olan hukuksal yapıyı

Tanrı'nın bir emri olarak görmek zorunda kalmış ve maddî hayata büsbütün yabancılaşmıştır. Osmanlı toplumunun hukuksal yapısının dayandığı «Şeriat» sözcüğünün etimolojisi bile durumu açıklıkla ortaya koymaya yeterlidir: Şeriat «Şari'nin Kitabı» anlamına geliyor ve «Şari», «İslâm kanununun koyucusu anlamında Tanrı ve onun bildirmeyle görevlendirdiği resulü Muhammed'dir.»[26] Şer'i yargıların çıkarılmasında başvurulan dört temelin Kuran, Sünnet (Hadis), İcma ve Kıyas olması, hukuksal yapının Osmanlı insanının gözünde nasıl aşkanlaştırıldığının bir başka kanıtıdır.

Üstelik islâmiyet genel esasları bakımından kuşkuya, başka bir söyleyişle bilgi ve varlık sorunlarının tartışılmasına imkân vermez. Bu yüzden dışsal olarak gelişemiyen bilinç, içsel olarak da gelişemez. Kuşkusuz bilgi ve varlık sorunu gibi batı dünyasının malı olan sorunların, bambaşka koşullarda doğan, gelişen ve devlet haline gelen islâmiyetin dışında kalması doğaldır. Ancak şunu unutmamak gerekiyor: Osmanlı insanının dinsel yabancılaşması, ekonomik yabancılaşmasının tamamlayıcısı, daha doğrusu bütünleyicisi'dir:

«Din, henüz kendini bulamayan ya da kendini yeniden kaybetmiş olan insanın bilincinde olması ve kendini duymasıdır. Ama insan dünyanın dışında duran soyut bir varlık değildir. İnsan, *insanın dünyasıdır*, devlettir, toplumdur. Bu devlet, bu toplum *ters çevrilmiş bir dünya* oldukları için, *ters çevrilmiş bir dünya bilinçliliği* olan dini doğururlar.»[27]

Böylece sınıfsal olarak sömürüldüğü halde birey olarak yalnızca toprağa tasarruf edebildiğinden ötürü kendini özgür gören Osmanlı insanı, ekonomik-toplumsal gerçekliği elden kaçırır. Bu bir. Din yoluyla da düzeni mutlak bir kategori olarak görür. Bu iki. Dolayısıyle Os-

manlı insanı gerçek hayatı tasarruf edemez, aşkınlaşır her şey.

Gerçekliğin *bilincine* ulaşamamak değildir söz konusu edilen. Osmanlı insanı bilinçlenmenin biricik koşulundan yoksundur çünkü: *Gerçek hayatı yaşamak.* Toplumsal yapı, bilinçte de pratikte de tersine çevirir her şeyi: Dışlaştırır. Toprağı eken, ürünü devşiren, sevişen ve ölen insan değildir sanki. *Teklik* olarak yaşamaz hiç bir şeyi Osmanlı insanı. Her zaman *çokluk*'tur.[28]

Türklerin islâmiyet öncesi sanatında büyük yer tutan stilize hayvan figürleri islâmiyetin kabulüyle nasıl kaybolarak yerini bitkisel ve geometrik figürasyona bırakmışsa[29], toplumun nesnel koşullarına yabancılaşan Osmanlı insanı da maddî ve gerçek hayatla diyalektik ilgisini ve birliğini yitirmiş, üretim süreci içinde edilgin bir varlık durumuna gelmiştir.

«Bir iktisadî fonksiyon üzerine kurulan reayanın ve devletin *anonim* varlığı, toplum içinde birey-İnsanın yetişmesini *engellemiştir*. Osmanlı toplumunun devlet ve reaya arasında birlik yaratan iktisadi rationel'i, bireyin toplum içinde özel ve bağımsız olarak ortaya çıkmasını *önlemiştir*.»[30]

Osmanlı toplumunda yukardan beri açıklamaya ve örneklemeye çalıştığımız nedenlerle birey-insan'ın *ortaya çıkamayışı*, her şeyden önce bir *dil* ürünü olan edebiyatsal ve şiirsel içeriği daha başından sakatlamıştır. Çünkü, üretim süreci içinde nesneler dünyasını *değişikliğe* uğratabilecek, nesnel ilişkileri bağımsız bir dil ürünü'ne dönüştürebilecek biricik varlık, birey-insan'dır.

«Şeyler dünyasının sanatsal biçimlendirilişi, doğayı benzeştirmenin (asimile etmenin) yollarından biridir. Yaratıcı etkinlik, madde dünyasında bir fikri ya da amacı gerçekleştirmenin bir yoludur, bir nesneleşme sürecidir. (...)

Sanat, kuramsal bir etkinliğin temelinde genel bir ölçünün bulunduğu yerde ya da daha basit bir söyleyişle, nesnelerin ve bunların insan beynindeki imgelerinin dış güçlerin araya girmesiyle bozulmadığı, sanatçının kendi vasatını, kendi iç doğruluğunu ortaya çıkarmak üzere *kendi diliyle* konuşturduğu yerde başlar.»[31]

İşte Osmanlı insanı *gerçek* bir edebiyat yaratabilmek[32] için, bu biricik ölçütten, kendi dil'inden yoksundu. Hiç kuşkusuz bu durum, bir suç gibi yüklenemez Osmanlı insanının omzuna. Kendini yaratan somut koşullar bunu gerektiriyordu da ondan.

EKONOMİK-TOPLUMSAL TEMELİN BİÇİMLENDİRDİĞİ EDEBİYAT

Genel karakteristiği üreticilik değil, *talan* ve *durallık* olan bir toplumda nasıl biçimlenebilirdi edebiyat? Cevabı kendindedir bu sorunun: Dural biçimde.

Edebiyatın bilginin özel bir biçimi olduğu herkesce biliniyor. Bu özellik bir yandan insan-doğa, bir yandan insan-toplum ilişkilerinin sunuluş biçiminden geliyor elbette. Bir anlamda, dünyanın genel biçimde kavranışıdır edebiyat. Ama bu genel kavrayış hiç bir zaman öznelliği ortadan kaldırmaz. Tam tersine: Bir kavrayış biçimi, ancak ve ancak öznel bir tavırdan sonra gerçekleşebilir. Somut koşul ve ilişkilere öznel açıdan bakamayan insan, nesnelliği çözümleme olanağını da elinden kaçırır. Nesnellik *değişmezlik* olarak görülmeye başlar. Sözcüğün gerçek anlamıyla Osmanlı dönemi yazınına edebiyat denememesinin nedeni budur. Sömürülen sınıf ve bu sınıfın bireyleri kendilerini devletle özdeşleştirdiklerinden, hakim sınıf bireyleri de doğ-

rudan doğruya soyut devlet'i *oluşturduklarından* ötürü, daha doğru bir söyleyişle bu özdeşleştirmeyi amaçladıklarından ötürü, gerçek asla algılanmaz. Derdemez, kendine sahte-gerçek'i amaç edinir edebiyat da.

Somut gerçek karşısında, Osmanlı dönemi edebiyatı[3] bir anlamda *kendinde bilinç* döneminin ürünüdür. Verilmiş olanla yetinir. Bir romancının, oyun yazarının, şairin ya da hikâyecinin yaptığı nedir son çözümlemede? Dış dünyanın önce *özümlenmesi*, sonra da *değiştirimi*. Üretim ve toplumsal örgütlenme dolayısiyle yabancılaşan insanliği yeniden bulmanın biricik yoludur bu değiştirim. İnsanî duyusallığın iki ucu, *komik* ve *trajik*, birbirlerine dönüşmek üzere yalnızca somut duruma katılındığı, maddi hayat gerçek anlamda yaşanıldığı zaman yakalanabilir. İnsanın kendini nesnelleştirme yollarından biridir edebiyat. Buysa özel bir tavrı, başka bir söyleyişle *kendisi için bilinci* gerektirir. Osmanlı toplumu birey-insan'ın ortaya çıkışını önlediğinden, edebiyatçı kendisi için bilinçten yoksun kalmıştır. Dolayısiyle, kendini nesnelleştirerek gerçek bir edebiyat yaratma olanağından.

Bu durumun nedeni şudur: Kendi *rationel*'ine bağlı olarak öylesine örgütlenmiştir ki Osmanlı toplumu, içinde özgür bireylerin yetişeceği, filizleneceği *toplumsal sınıflar*, bir karşılıklı mücadele düzeyinde ortaya çıkamamıştır. Osmanlı toplumu sınıflı bir toplum olmasına rağmen.

«Bu toplumda kendinde sınıflar söz konusudur. Kendisi için sınıflar, yani kendi bilincine vararak kendi mücadelesini yürüten ve ölüm kalım savaşına giren sınıflar söz konusu değildir. Toplumun birlik ve bütünlük olarak ağır basması ve sınıf mücadelesinin iktidara yönelmiş bir ölüm kalım meselesi haline gelmemiş olması, Anadolu Türk toplumuna mensup ferdin de Batıdaki gibi bir fert haline gelmemesi

sonucunu doğurmuştur.»[34]

Toplumun *birlik* ve *bütünlük* halinde görülüşü ve daha önce açıklandığı üzere bu bütünle özdeşleşme, edebiyatçının gerçeği bütün boyutlarıyla kavramasına engel olmuştur. İnsani ve maddi gerçek *çelişmeyle* varolabilir ancak. Bu temel ilke, edebiyat için de geçerlidir hiç kuşkusuz. İçsel ve dışsal çatışkıların silindiği, daha doğrusu görülemediği yerde, duyusallık da yok olur. Osmanlı dönemi düzyazısının *tarih* ve *seyahatname* çerçevesinde donup kalmasını nedeni budur. Kendini sürekli bir durallık içinde gören insan, doğayı da aynı biçimde görür. Osmanlı toplumunda gelişmiş bir *mitoloji* bulunmayışının, masal ya da halk hikâyelerindeki basit çatışkı düzeninin somuttan çok soyuta yaslanışının nedeni de bu noktadan yorumlanabilir. Osmanlı insanı somut ve nesnel olanla çatışmadığı gibi, soyut ve öznel olanla da çatışmaz. Bu yüzdendir Osmanlı yazınında bireysel sorun yokluğu. Bireysel sorun, bir tek şeyin kavranmasıyla ortaya çıkabilir: *Somut tikelin.*

En eski edebiyat biçimlerinden tiyatro yazarlığının Osmanlı toplumunda görülmeyişinin nedeni de budur. Tiyatronun söz konusu ettiği, gündemine aldığı tek sorun vardır çünkü: Tikellik. Bilincin taşıyıcısı beden ele geçirir tiyatroda, karşı koyar yazgıya ya da ezilir karşısında. Ama her hal-ü kârda devinen bir tikellik söz konusudur. Üstelik bu tikellik zamansaldır da. Zamansal ise her şeyden önce içinde yaşanılan, insanı biçimlendiren somut koşulların kavranmasını gerektirir. Yani kendisi için bilinci. Tragedyada ya da öteki tiyatro biçimlerinde insan - birey'i bir yandan yazgısıyla, bir yandan da öteki insanlarla mücadele halindedir. Bütün edebiyat için söylenebilir aynı şey.

Genel anlamda bütün sanat *sorunsal*'dır. Yine genel anlamda bu sorunsallık, kendi gelişim sü-

reci içinde tanrısal, bireysel-ruhsal ve nihayet tarihsel'dir. Oysaki sorunsallığın farkında değildir Osmanlı insanı. Doğa güçlerinde de, toplum güçlerinde de sorunsallık görmez. Olup bitmiştir sanki her şey. Bu yüzden, bir *çatışkı düzeni* isteyen tiyatro, roman ve destan gelişmemiş, daha doğrusu ortaya çıkmamıştır. Yoksa çeşitli kültürlerle temasa gelen Osmanlı düşünce dünyasının bu türlerle karşılaşmamış olması düşünülemez. Ancak, toplumu bütünlük ve tamamlanmışlık içinde gören Osmanlı insanı, çatışkıyı gerekli kılan bu türleri benimsemekte bir yarar görmemiştir. Yabancı kılmıştır kendisine. Hiç bir insanî ve bireysel sorun yoktur bu türlerde nesnelleştireceği. Çünkü *ideoloji*, yani yabancılaşmış dünyanın görünümü ve resmî sunuluş biçimi, her şeyi yutmuştur. Oysaki ideolojinin aşılması, gerçek yüzünün anlaşılarak felsefeye son verilmesi, başka bir söyleyişle *felsefenin dünyalaşması*, somut gerçeği çözümleyebilen, onu etkileyebilen bireyleri gerekli kılar. Sanat ve edebiyatın da önünde-sonunda bir felsefe sorunu olduğunu hesaba katarsak, felsefe yapan insanın önemi iyice belirginleşir. Gelgelelim Osmanlı toplumunda,

«Toplumun henüz tam ve kesin anlamıyla sınıflaşmamış olmasından ötürü ortaya çıkan ve Batıda görülenden bir hayli farklı olan bir yabancılaşma söz konusudur. İdeoloji, yani din, gelenek ve alışılagelmiş yaygın düşünce tarzları, felsefenin ve felsefe ihtiyacının yerini tutmaktadır. Üstelik bu ideoloji, her yerde görüldüğü gibi, hakim sınıfların yararına çalışan bir dünya görüşüdür.

Sınıf mücadelelerinin Anadolu Türk toplumunda ortaya çıkmamış olması, ideolojilerin ve dünya görüşlerinin kökten eleştirilerek (felsefe) yapılmasını da gereksiz kılmış ve Batı'da gördüğümüz anlamda felsefe bu toplum içinde or-

taya çıkamamıştır.»[35]

Birey-insanın ortaya çıkmadığı, çıkamadığı bir toplumda sınıf bilincinden *de* söz edilemez elbette. Ama bunun suçu, Osmanlı insanına yüklenilemez. İnsan, kendi somut koşullarının ürünüdür de ondan. Osmanlı toplum yapısı ise, öylesine örgütlenmişti ki, ne bireyin, ne de sınıf bilincinin ortaya çıkmasına ve gelişmesine imkân veriyordu.

«Osmanlı toplumuna hakim islamî dünya görüşü, toplum yapısını statik bir veri kabul ettiği ve farklı ideolojik gelişmelere yer bırakmadığı için bir sınıf bilincini de imkânsız kılmıştır.»[36]

Sınıfların keskin çizgilerle ortaya çıkmayışı sonunda felsefe yapan birey-insan'ın belirmeyişi, sadece sınıf mücadelesi açısından önem taşımıyor. Bu önem, bazı temel sorunların kavranması yönünden de geliyor. Felsefeyi değil ideolojiyi *benimseyen* Osmanlı edebiyatçısı, eserini de ister istemez *tersine çevrilmiş bir dünya bilinçliliği* üzerinde kuruyordu. Daha doğrusu, eserini dünyasızlaştırıyordu. Dünyasızlaştırma, her şeyden önce pratik-duyusal (pratico sensible) faaliyeti gözden kaçırır ve bu yüzden de, önce nesneleri, sonra da dünyayı değiştirecek olan pratik-eleştirici (pratico-critique) faaliyetin dışına düşer. Başka bir söyleyişle, insanın *çevresindeki* ve *kendindeki* doğayı kendinin kılmasını önler.[37]

Pratik-duyusal'la pratik-eleştirisel tavrın kayboldüğü yerde, insan etkin bir varlık haline gelemez. Her şeyden önce doğayla insan, nesneyle bilinç arasındaki ilişki ve edim demek olan *praksis*,[38] biricik kavratıcı faaliyetdir de ondan. İndirgersek: Pratik-duyusal'ın bulunmadığı yerde, sanat eseri yapısal bir bütünlük taşımadığı gibi, insanî bir içerik de taşımaz. Bu sorunları, doğrudan doğruya ilgi alanımız olan Osmanlı

edebiyatının kendi varlık-alanı'nda incelemeye çalışalım.

Mazmun = Kavram — İmge

Pratik-duyusaldır insanı nesneyle içli-dışlı kılan. Bir başına ele alındığında bir katılık, hareketsiz bir biçimdir (form) nesne. İnsandan bağımsızdır, dışarda *kendiliğinden* bir *şey*'dir. Göze de, bilince de yansıyan yanı, bu «hareketsiz biçim»dir ilkin. Oysaki doğal nesneler *değişirler*. Hem nicelikce, hem nitelikçe. Su buz haline geldiğinde hem sudur, hem de başka bir şey. Bir ağacı kesip masa yaptığınızda, ağaç özsuyla beslenen niteliklerini koruyamaz artık. Ama yine de «ağaç»tır. Bu nicelik ve nitelik değişmesini, bu sürekli dönüşmeyi, çözümlemeden önce algılar insan. Nasıl? Pratik-duyusal'la. Çünkü nesne dıştan, hareketsiz bir biçim değildir yalnızca. Önce ihtiyaçtır; kullanılabildiği için; sonra da bir imkândır: üretilebildiği ve değiştirilebildiği için. Demek ki nesne hem kendiliğinden-olan'dır, hem kendiliğinden-olmayan. Nesnenin bu *çift-değerliliği*, biçimin değişebilirliğini, donmazlığını ve imkânlılığını da ortaya koyar. Yani hiç bir doğasal biçim *yetkin* değildir.

Oysaki Osmanlı insanı, nesneyle yaratıcı-değiştirici pratik bir faaliyet içinde değildir. Madde dünyasına girmemiştir daha, bu yüzden göremez onun imkânlılığını. Maddilik tiksindirici bir şeydir onun için. Bırakın üretmeyi, kimi zaman kullanmaktan bile tiksinir. Nesneler dünyasıyla ilişki, bozucu etkiler bile taşır bir bakıma. Çünkü bu üretme, biriktirme, kısaca söylemek gerekirse *bu dünyada* olmak demektir. Oysaki bu dünyada olmak, dünyanın bilincine doğru yönelmektir. Emeğin soyutlanmış içyüzünü değilse bile ürününü görmek ve onun varlığı dolayısiyle *şeyleşme* (reification) sürecine girmektir. Çünkü,

«Diyalektik hareket ve muhteva olarak emekten bir form doğar. Bu kol emeğinin büründüğü formdur, yani (meta'dır.)[39]

Ama insan bir defa *meta* dünyasına girdi mi, önünde sonunda kendinin de bir meta olduğunu keşfeder. Gelgelelim, Osmanlı toplumu kendi rationel'i gereği bu süreci önler. İnsanı önce iktisadi kuruluş, sonra da din yoluyla bir yandan kendi - başına, bir yandan da öteki-dünya ile karşı karşıya bırakır. Madde dünyasından uzaklaştırır onu.

«İnsan-ı kâmil madde dünyasıyla devamlı temasların doğuracağı her türlü ihtiras taşkınlığından, hattâ gelecek kuşkusundan uzak, iç âlemine çekilmiş, telâşsız ve rızkından emin insandır.»[40]

Madde dünyasıyla ilginin böylesine kısıtlanması, o dünyanın hor görülmesi, Osmanlı edebiyatçısında pratik-duyusal'ı ortadan kaldırır. Daha doğrusu asgariye indirir. Bu yüzden de maddede hiç bir nicelik ve nitelik değişmesi görmez. Ordadır yalnızca, her biri tek başlarına ele alındığında birer yetkinliktir. En az kullanımıyla yetinir nesnelerin, içine girmeye çalışmaz.

«Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. Şark eşyaya ancak umumi şeklinde tasarruf eder.»[41]

Nesnelerin pratik-duyusal'la değil, kendiliğindenlikle kavranması, Osmanlı edebiyatçısını biçim sorunu yönünden iyice yanlış yola sürüklemiştir. Daha doğrusu, biçimi *de* nesne gibi yalnızca bir katılık, dıştan bir şey gibi görmüştür. Yani eserin yapısal bütünlüğünü, içerik ve biçim'in diyalektik birliğini bozmuş, onu yalnızca biçime indirgemiştir. Üstelik yeniden yaratılan, nesnelerin ve duyuların *tikel* plânda algılandığı bir biçim değildir bu. Sözcükler de, imgeler de üretilmezler. Bireysel ve yaşanmış değillerdir.

Tıpkı toplum düzeni, tıpkı kendiliğinden nesne gibi *verilmişler*dir. *Yetkin-örnek*'e ulaşabilmek için bir başka örnekten yola çıkan tekrarlamalardır. Sonunda kendisi de bir örnek, bir *model* olacak tekrarlar. Sözcüğün tam anlamıyla mimetik'tir Divan şiiri.[42] Bu *mimesis* kavram-imge' de, yani mazmun'da temellenir. Bir tekrarlatıcı ilk-örnek olması yüzünden, mazmun, tikelde değil genelde, somutta değil soyutta temellenir. Yaşanmışın, denenmişin biçimleri (formları) yokolur ortadan. İçeriğe bağlı olan dil yitirir boyutlarını. Düzleme dönüşür adeta. Arabeske açık bir düzlem. Lirik ya da dramatik değildir dil, *süsleyici*'dir. Bu süsleyici niteliğinden ötürü, ilerde göreceğimiz gibi, çıkar bir dil olmaktan, bir *çevresel-dil*'e (jargon'a) dönüşür. Şu önemli gözleme dikkati çekmek istiyoruz:

«Maddî hayatının ağırlık noktası üretimde bulunmayan bir toplumun edebiyatı somuttan, tikelden ve zamanlılıktan yüzçevirmek, canlı insandan ayrı düşmek zorundadır. Talanda ve haraçta verilmiş ve değişikliğe uğratılmamış dışgerçek nasıl ağır basıyorsa, şiirde de *kavram - imge*, yani mazmun, çeşitli dolayımlardan geçtikten sonra *somut insana göre ağır basmakta ve böylece somut tikele karşılık soyut genelin egemenliğinde bulunan yabancılaşmış bir şiir dünyası ortaya çıkmaktadır.*»[43]

Divan şiirinin başlıca temalarından olan aşk sorunu üzerinde duralım. Bu şiirde kadın, erkekle duygusal ve bedensel ilişki kuran canlı ve etken bir varlık değil, düşüncede dondurulmuş bir nesne-imge'dir. Erkeğin bütünleyicisi olmaktan çıkarılmıştır kadın, zaman dışı bir zihinselliğe dönüştürülmüştür. Nefes alıp vermez. Hiç yaşamamıştır sanki. Bir retorik konusudur aslında. Kendini insan-birey'i olarak göremeyen kimse, kadını da etkin bir varlık olarak göremezdi elbette. Nedir ki kadın? Bir *selvi*, bir *hok-*

ka ağız... Divan şiiri hiç kuşkusuz mazmunda eşsizdir. Ama sadece mazmunda, somut insanda değil. Bu yüzden, Divan şiirinin tarihi içinde bir «aşk ahlâkı»nın gelişiminden söz edilemez." Çünkü aşk pratik-duyusal yoluyla dönüşmez içeriğe, şair önceden verilmiş kavram-imge'de hazır bulur onu. Amacı kendi duyusallığını nesnelleştirmek değil, sadece bu kavram-imge'yi yeni bir yetkinliğe ulaştırmak, başkalarının izleyeceği, öyküneceği bir modele çevirmektir. Osmanlı insanı, nasıl islâmî düşünce sistemi içinde yalnızca Tanrı otoritesinde eriyor, onunla yetiniyor ve onunla tamamlanıyor idiyse, şair *de* kavram-imge'de tamamlanır. Ya da tasavvufun yükseldiği yıllarda nasıl Tanrısal varlık'da erimeyi amaçladıysa, şair de mazmunda erimeye, kendini ortadan silmeye çalışır.

Bu aşırı biçim düşkünlüğü, modele *dönüşmek* isteği, giderek en kenar çizgiye uzanır ve şiirin bütünlüğü umursanmaz olur. Söz konusu olan, beyit ya da «mısra-ı berceste» dir. İçsellik bir sorun değildir, var olan yalnızca biçimdir, karşıda duran ve olduğu gibi kabul edilen katılıktır.

«Şairine göre şu veya bu kudrette bir duygu, bir yığın sosyal etkinin ve mutlak bir entellekt inkârının olan bir coşkunluk, çok sağlam kaidelere dayandığı için daima usta bir işçilik, eşyanın arasında ilk bakışta yakalanan uygunluklar ve benzerlikler, oyunlar, bir çeşit «örneğine göre»nin ötesine geçmeyen bu çalışmaya kifayet ederdi.

Bu o kadar öyledir ki, Şark'ta muhayyile yoktur demek pek de yersiz bir iddia olmaz.

Filhakika muhayyile, bir his veya fikri yahut bir imajı nesiller boyunca tekrara düşmeden bütün imkânları ile yoklamak, mahiyetini değiştirene kadar onunla derinden uğraşmak, bu suretle dili herhangi bir kalıplaşmağa imkân ver-

meden zenginleştirmek ise, buna Şark şairinin uzun tarihinde pek az rastlanır.»[45]

Şurasını özellikle belirtmek gerekiyor: Bu imgelem yoksunluğu biyolojik bir eksiklikten değil, Osmanlı toplumunun organizasyonundan geliyordu, hiç kuşkusuz. Sınıflı bir toplumun bilince sınıfsız toplum gibi yansıdığı ve her şeyin değişmezlik halinde görüldüğü bir dönemde, imgelem verilmiş'in arka-plânı'nı *araştıramazdı.* Tanrı'da ve Devlet'te kendisinin eksiksiz bir yansısını buluyordu Osmanlı insanı. Edebiyatta da ilk örnek, aynı görevi yerine getirmiştir. Ekonomik-toplumsal plânda Tanrı ve Devlet ne ise, şiirde mazmun o'dur.

Zamansallık

Osmanlı insanı Devlet'i Tanrıyla birleştirerek aşkınlaştırıyor ve ölümsüzleştiriyordu. Eklemek gerek, bütün devletleri değil, yalnızca İmparatorluğu. Edebiyatta da biçimi aşkınlaştırdı. Bu aşkınlaştırışın asıl belirlendiği yer, zaman-dışılıktır. Aslında, mazmun bu noktada ortaya çıkar. Çünkü *yetkin biçim* zaman dışıdır. Daha da ötesi «mekân» dışı. Tıpkı Tanrı gibi. Yalnızca Tanrı'ya özgüdür kalıcılık. Yani kalıcı olan, mekânın ve zamanın ötesindedir. Bu yetkin-biçim özlemi, Osmanlı edebiyatçısını *bugün*'ün ve *burada*'nın dışına düşürür, zaman-dışı bir soyutlamayla başbaşa bırakır. Bir anlamda *içeriksiz* kılar kendi kendini. Çünkü zaman-dışı bir içerik yalnızca zaman-dışı varlık'a özgü olabilir. Ama Osmanlı edebiyatçısı da bunun peşindedir zaten. Söz, beşerî varlığı ortaya koyan, somutlayan, onu *ötekiyle* kaynaştıran, bütünleyen bir araç değil, doğrudan doğruya yaradılışa özgü ilk-kelâm'dır. Soruna bu yönden bakıldı mı, sözcük bir somutlaşma aracı olmaktan çıkar; tam tersine, biricik soyutlama yoludur sözcük. Os-

manlı edebiyatçısı giderek, zamansal olanla her türlü ilgisini keser, konuşulan dilden kopar. Kendine özgü bir çevresel dil yaratmasının biricik nedeni budur sanıyorum. Herhalde, daha o zamandan yaşayan bir dilin aşılacağını, yetkin-biçim'in değiştirileceğini ve yeni bir görünüm kazanacağını biliyordu. Zamandışı dilin olanaksızlığı kavrandığında ise elde kalacak biricik ölçüt, elbetteki içerik olacaktı. Zamansal dil ve içerik. Osmanlı edebiyatçısı kaçar ikisinden de. Ne şimdiki zamanın peşindedir, ne «geçmiş zamanın.» O bu düşünceye ne Yunan estetiğinin, ne de felsefesinin yardımıyla ulaşmadı elbet. Bu zaman-dışılık, doğrudan doğruya somut koşullarından geliyordu. Ama, Osmanlı edebiyatçısı bu yabancılaşmayı yaşamadı hiç bir zaman. Yaşasaydı hiç değilse yüksek tabaka kültüründe bazı dramatik gerilimler yaratabilirdi. Olduğu gibi kabullenmek zorundaydı durumu. Daha doğrusu bu zaman-dışılık doğrudan doğruya kendi zaman-dışılığıydı. Birey olarak beliremedikçe, zamansal da olamazdı. Saray kültürü de, halk kültürü de bu açmazdan kurtulamadı. Örnekleri günümüze ulaşan halk hikâyeciliğinin ürünleri de, Saray edebiyatı gibi, toplumu zamansallığı içinde kavramaz.

«Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve mübhem zamanda macerasını anlatır, kaçışını temin eder veya hikmet dersini verir. (...) Başlangıçta çok zengin temalarını olduğu gibi harcar, sonunda ise sadece kendini tekrar eder. Şahısların kendilerini aşan hiç bir zemini yoktur. Teferruata girmeği bilmediği için esaslıyı daima kaybeder.»[46]

Halk şiirinde de gözlemlenebilecek bu zamandışılık, hakim ideolojinin sömüren ve sömürülen kitlelerin istek ve duygularını bütünleştirmesinden (integration) geliyor elbet. Onaltıncı yüzyıl

sonuna kadar, tıpkı Divan şiiri gibi halk şiiri *de* tasavvuf üzerinde biçimlenen bir mazmun'u sürdürür. Bu bütünleşme süreci öylesine belirgindir ki, onsekizinci yüzyıldan sonra, ayrı ayrı sınıfların ürünü olan Divan şiiri de Halk şiiri de toplumsal-ekonomik organizasyonun çökmesiyle tarih sahnesinden çekilirler:

«Halk edebiyatı Divan edebiyatı gibi yabancı etkilere açılmış, yaşanan hayattan ve geçirilen ruh hallerine ait canlı gözlemlerden uzaklaşmıştır. O da klasik edebiyat gibi mazmunculuğa dönmüştür.

Gerçekte her ikisi de aynı duruk topluma bağlıdırlar. İkisinin birden aynı zamanda yıkılması... bundan dolayıdır.»[47]

Osmanlı edebiyatında sorun yokluğuna değinmiştik. Bu, hiç kuşkusuz zaman-dışılıktan geliyor. Çünkü eşya da, insan da ancak zaman içinde kavrandıklarında sorunsal olurlar. Her aşkınlaştırma, duyusalın gerçek boyutunu kaldırır ortadan. Örneğin, Hasan'ın ya da Ali'nin ölümünden değil, kavram olarak ölümden söz edilmektedir. Öte-dünya korkusu, belirli koşullar içinde yaşayan somut bireyin korkusu değil, *kendiliğinden,* verilmiş korkudur. Bu durumda şair ya da edebiyatçı, somuttan kopar ister istemez, *tikellik* anlamsızlaşır; gözlemlenmesi gereksiz bir şey olur daha doğrusu. İdeoloji, bireyi de anonimleştirmiştir. Hiç bir olaya ve nesneye *kendisinin* olarak bakmaz Osmanlı edebiyatçısı. Geneldir her şey. Hiç bir şeyi pratikte denemez. Aslında bir çeşit din eleştirisi olarak görülmesi gereken tasavvuf *bile,* işte bu yüzden bir süre sonra dinin içinde erir, belirgin bir inanç bunalımı yaratmaz. Tasavvufun din duygusunun ya da Tanrı'nın gerçekliği üzerinde kuşkusu yoktur, karşı çıktığı, eleştirdiği gerçeğin kendisi değil, *biçimidir.* Bu yüzden gerçek eleştiri katına yükselemez. İnanç da dış gerçek ve olaylarla sınanmak

ister çünkü. Ama Osmanlı edebiyatçısı toplumun rationel'i gereği, soruna ters açıdan bakar. Zamansızlaştırmaya çalışır her şeyi. Somutluk, dış gerçek: uğraşılmaya değmeyen şeylerdir bunlar. «Maddiyat»tır. Zaman-dışı, maddî ve pratik olanın reddini gerekli kılar da ondan. Toplumsal organizasyonun zaman-dışılığı inancı, somut gerçeği değersizleştirir. Edebiyatçı aşkınlaştırılmış soyuta yönelir.

Divan edebiyatının onca önemsediği aşk teması nasıl *tarihselliğe* sahip değilse, öteki temalarının da tarihselliği yoktur. Bir bakıma, Divan edebiyatı *tematik* değildir bile denebilir. biçimini bulduğuna inandığından, tema gereksinimi duymaz. Biricik teması, ilk-örnek'tir. Her şey kurtarılmıştır tarihten. Onca yetkin olan dil bile, zaman-dışına kaydırılmaya çalışılır. Bir iki büyük şairin dışında, dilin *gelişiminden, aşılmasından* söz edilemez. Donup kalmıştır dil. Kıpırdadığı bile sezilmeyen bir buzuldur.

Dilin bu buzullaşması, yalnızca onun sınıfsal niteliğinden gelmiyor. Divan edebiyatının Saray çevresinde gelişmesi, dilin halktan kopmasına yolaçmıştır hiç kuşkusuz, ama bunda Osmanlı edebiyatçısının dil olgusunu gerçek yanıyla anlamamasının da büyük payı vardır. Yaşayan, değişen bir şey değildir dil onun gözünde. Sözcüklerin insanlar için genel-geçer bir «hakikati» yoktur. Zamanla değişmeyen birer kendiliğinden işaret'tirler. Dil, bu işaretlerin toplamından ibarettir. Bir içeriği dışlaştırmak için yanyana gelmezler, «mısra-ı berceste» kurmaktır görevleri. Her türlü formalizm gibi, Divan edebiyatı da dille düşüncenin birliğini bozar, «*dilin hakikatini çalar.*»[46] Düşüncenin dolaysız gerçeği olması gereken dil, içeriğinden ayıklanır, zaman-dışı bir işaretler dizgesine dönüştürülür. Bu dil, zaman-dışı, soyut ve yüce Devlet'in ayrılmaz bir parçasıdır. Bu durum, Osmanlı devlet

belgeleriyle Divan edebiyatının karşılaştırmasında herhalde açıklıkla görülebilir.

Bu yüzden de, Divan edebiyatının dili, bir anlamda ilerlemez, onu kullanan ölümlü insanoğluna rağmen ölümsüzmüş gibi ele alınır. Bir hakikati ortaya koymaz, kendisi edebiyatçının önüne dikilen, aşılması imkânsız bir *hakikat* olur. Sadece zaman-dışılığı değil bu mutlaklığı da Divan edebiyatının dilini, bugünkü kuşaklar için geçersiz kılar. Çünkü o işaretlerin yalnızca kendileri değil, içerikleri de değişmiş bulunuyor.[49]

İki Kültür

Daha önce Osmanlı toplumunun sınıfsal niteliğini göstermeye çalışmıştık. Bu sınıfsallık, toplumda iki ayrı kültür biçiminin varlığını gerekli kılıyordu elbette. Divan edebiyatının yanısıra halk edebiyatının da varlığını sürdürmesi, başka bir dil ve konular kullanmaya çalışması, bu kanıyı doğrular niteliktedir. Ancak, Osmanlı toplumunun bir geçiş döneminde bulunması, sınıfların kesinlikle belirmesini önlüyordu. Bu somut koşullanmaya Devlet'in yüceliği ve aracılık rolü de eklenince —özel toprak mülkiyetinin bulunmadığını bir kere daha hatırlayalım— sınıf bilinci gelişemedi. Kendisi-için sınıfların yokluğu, az önce söz konusu ettiğimiz bütünleşme sürecini kolaylaştırdı. Bu yüzden halk edebiyatı, Saray kültürünün uzantısı haline geldi. Koşullar normal şekilde gelişebilseydi, hiç kuşkusuz, halk edebiyatı başka bir kültürün yükselmesine yolaçacak, kendisi-için sınıf doğabilecekti. Ancak, toplumsal organizasyon, bütün potansiyeline rağmen, halk edebiyatının yeni bir kültür *yaratmasını* önledi.

«Şehirde kökleri bulunan mahalli eşraf, kültürün köylü kaynaklarını küçümsüyordu, zira eşraf olarak bir ayakları seçkinler sınıfındaydı.

Aracılık görevini yüklenebilecek diğer bir zümre, zengin tüccarlar da aynı şekilde ilgisizdiler. Tüccarların seçkinler kültürünün çekiciliğine meydan okuyacak güçleri yoktu, zira Batılı şehirlilerinkine benzer siyasal ayrıcalıkları yoktu. Sarayın dilini konuşmak, talih elverirse, onun temsilcilerinin nüfusunu paylaşmaya yol açabilirdi, zira *sınıf ayrımı yoktu.*»[05]

Sınıfların kesin şekilde belirmeyişi ve söz konusu ettiğimiz bütünleştirme süreci, böylece iki kültür kavramını bir anlamda geçersiz kılmaktadır. Çünkü gelişmiş kültürün kenar çizgisinde boy atmaya çalışan halk kültürü, kendi mitolojisini, temalarını ve duyarlığını yaratmak şansından yoksundu. Her şeyin önüne geçmişti Devlet.

«Yeni bir sınıf kimliği yaratırken, mahallî kültür temalarını geliştirebilecek grupların önüne devlet *geçtiği* için, «aşağı» kültür durgun bir halde kaldı. Ne eşraf, ne de esnaf «aşağı» kültürü dönüştürebilecek yeni edebi biçimler ortaya çıkaramadı. Şehrin kültür aracılığı yapma imkânı güdük kaldı ve tasavvufa yöneldi. Mahallî yapıların çerçevesinde yeniden bir kümelenme genelleştiği sırada — âyanların üstlerine aldıkları yeni rol bunun bir işaretiydi — artık çok geçti. Aşağı kültür, burjuva Osmanlı kültürünün bir aşaması olamadı.»[51]

Aslında, bütün ayrılığına rağmen, halk edebiyatı Divan edebiyatının başka bir plânda yansımasıdır. Kendisini onun etkisinden koruyamamıştır. Raiye-birey sömürülen sürü içinde kendini özgür gördükçe, Devlet'in ayrılmaz bir parçası olduğuna inandıkça koruması da olanaksızdı. Bu yüzden gelişmiş kültür tarafından emildi ve onsekizinci yüzyıldan sonra iyice yozlaşarak ortadan silindi. İki kültür kavramının kuramsal olarak geçerliği bulunmadığını söylemek, halk edebiyatının değerini ve olanaklarını küçümse-

diğimiz anlamına gelmez.

Halk edebiyatı Osmanlı toplumunun rationel'i gereği yükselen sınıfların edebiyatı ve kültür biçimi olamazdı. Hakim kültür biçiminin zamandışılığı, mazmunculuğu onda da vardır. Saz şairi de, reaya *gibi* kendinin-bilinci'nde değildir. Bu yüzden, genellikle somut koşullarının dışına düşer. Tikeli yakalayamaz. Çayır-çimende, Tanrı anlamına gelen hak sevgisinde takılıp kalır. Aşiretlerin yerleştirilmesi sırasında görülen bazı başkaldırma ve bireyleşme hareketleri, bu yöntemin yedirilmesi ve aşiretlerin yerli toplumsal gruplarla kaynaştırılmasından sonra, daha doğrusu *sayesinde,* iyice durgunlaşır.

Öteyandan, din eleştirisinden *dünya-eleştirisi*'ne dönüşebilecek gibi olan tarikat şiiri de, tekke ve zaviyelerin yozlaşmasıyla gerçek niteliğini yitirir ve Cumhuriyet'ten sonra, Osmanlı İmparatorluğunda görülen bütünleştirme sürecinin bir devamı olarak tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla, tarih sahnesinden silinir. Bu silinip gitmede, hiç kuşkusuz, Osmanlı döneminde halk kültürünün güçlü biçimde yaratılamamış olmasının da rolü vardır. Ancak, daha doğru bir yaklaşım yapabilmek için şunu söyliyeceğiz: Osmanlı toplumunda görülen ve hakim ideoloji tarafından kabul ettirilen sınıfsızlık sanısı Cumhuriyet döneminde de sürdürülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında üzerinde titizlikle durulan bir konudur bu: «İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz.»

Kitleler bu sloganı Osmanoğullarından buyana kabullenmiştir. Bu yüzden de erimişlerdir hakim kültürde, kendi isteklerini egemen kültürün istekleriyle *özdeşleştirmişlerdir.* İster soyut, ister somut plânda alınsın, sömürülenler sömürenlere katılabilecekleri sanısını taşımışlardır her zaman. Devlet'in daima ön plâna çıkan aracılık rolüdür bu sanıyı yaratan. Şehir kültürü,

köylerden göç hareketleri genişledikçe daha etkin biçimde halk kültürüne sızmış, onu yozlaştırmış, haslığını (otanticity) bozmuş, şiirini piyasa şarkılarına dönüştürmüştür. Toplumda gerçek anlamda biricik üretici sınıf olan köylü ve işçi, üretim süreci içindeki gerçek durumunu görememiş, kabullenmemiş, daima *egemen sınıf temalarıyla kendisinden kurtulmaya çalışmıştır.* Açıktır bu «mistification»un yanlışlığı.

Bu yüzden iki kültür kavramı *ancak* bugünden başlayarak geliştirilebilir ve halk kültürünün kaynakları *gerçek anlamda* ancak bugünden sonra yeniden yaratılabilir.

— Yeni Dergi 1970 —

DİP NOTLAR

(1) Dil'e dayanmasına rağmen, şiiri her zaman edebiyattan ayrı düşünmeden yanayım.

(2) Terminoloji açısından, klasik felsefeye özgü hümanizm sözünün oldukça sakıncalı olduğunu belirtmek gerekiyor. Tıpkı yabancılaşma sözcüğünün Kapital yazarından çok Hegel'e ait olması gibi, bu sözcük de olduğu biçimde ele alındığında, ikircikli kavram yüküyle doludur. Teorik olmaktan çok, ideolojiktir. (Bak: Jesus İbarrola: Ekonomi Politik — Çev. K. Somer — Ser Yayımları.)

(3) Bu geçmişin plastik sanatlarla ilgili yanı konumuz dışı. Ancak, ekonomik-toplumsal içeriğin değişmesiyle birlikte gerek dilsel-biçimsel, gerekse duygusal içerikte değişme olduğu inancındayız.

(*) Bu konuda, son yıllarda yayınlanan bazı araştırmaların verimlerine dayanıyor ve kendimizce yorumluyoruz. Olguların değerlendirilmesinde her yanlışlık bizimdir.

(4) Son çözümlemede. Çünkü: «Tarihî maddecilik kavramına göre tarihte belirleyici öğe, nihaî olarak üretim ile gerçek hayatın yeniden üretimidir.» F. Engels — J. Bloch'a mektup.

(5) Son aşamayı, yani sosyalizmi konumuz dolayısiyle anmıyoruz.

(6) Profesör Niyazi Berkes, Osmanlı toplumunda siyasal anlamda feodalizmi kesinlikle reddediyor. Ekonomik anlamda ise kısmen var, kısmen yok diyor. Hakim görüşü, feodalizmin olmadığı. (Bak: *Türkiye İktisat Tarihi*, S. 25-26 — Gerçek Yayınevi)

(7) Doç. Suat Aksoy — Türkiye'de Toprak Meselesi s. 22 — Gerçek Yayınevi)

(8) Sencer Divitçioğlu — *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu* — İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayını.

(9) S. Divitçioğlu — a.g.e..

(10) İ. Küçükömer — *Düzenin Yabancılaşması* — Ant Yayınları

(11) N. Berkes — a.g.e.,

(12) Anan İsmail Cem — *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi* — Cem Yayınevi

(13) Muzaffer Sencer — *Osmanlı Toplum Yapısı* — Ant Yayınları

(14) K. Marx — *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Şekilleri* — Sol Yayınları

(15) Doğan Avcıoğlu bu kanıya katılmıyor. Bak: *Türkiye'nin Düzeni.*

(16) J. Suret-Canale — Tropikal Afrika'daki Geleneksel Toplumlar ve Asya Tipi Üretim Tarzı Kavramı — ATÜT — Ant Yayınları

(17) H. Antoniadis-Bibicou — Bizans ve Asya Üretim Tarzı — A.g.e.

(18) K. Marx — *Alman İdeolojisi* — Sosyal Yayınlar

(19) G. Lukacs — *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* — Payel Yayınevi

(20) Yukarda Asya Üretim biçiminin sınıflı toplumun başlangıcında yeraldığını gördük.

(21) M. B. Ajam — G. Mury — *Kapitalist Toplumda Sınıflar* Sosyal Yayınlar

(22) S. Divitçioğlu — A.g.e.

(23) N. Berkes — A.g.e.

(23) S. Divitçioğlu — A.g.e.

(24) S. Divitçioğlu — A.g.e.

(25) Recai Okandan — Bak: Muzaffer Sencer: *Dinin Türk Toplumuna Etkileri.*

(26) M. Sencer — A.g.e. Sabri Şakir Ansay'a atıf

(27) K. Marx — *Din Üzerine* — Gerçek Yayınevi

(28) Özgür toplumda, yani sömürme'nin, dolayısiyle her türlü fetişizmin ortadan kalktığı bir toplumda, bu çokluk duygusu bütünsel insan'ın belirgin bir özelliği olacaktır, kuşkusuz. Ama, Osmanlı toplumu sınıflı bir toplumdu.

(29) C. Esat Arseven — *Türk Sanatı* — Cem Yayınevi

(30) S. Divitçioğlu — A.g.e. — İtalikler bizim.

(31) M. Lifshitz — *Marx'ın Sanat Felsefesi* — Ararat Yayınevi

(32) Gerçek sözüne özellikle dikkat edilmesini dilerim.

(33) Sadece onaltıncı yüzyıl başına, bilemediniz sonuna kadar olan dönemden söz ettiğimizi bir daha ve özellikle belirtelim.

(34) Selahattin Hilâv — *Felsefe El Kitabı* — Gerçek Yayınevi

(35) S. Hilâv — A.g.e.

(36) Taner Timur — *Türk Devrimi «Tarihi Anlamı ve Felsefi Temeli* — Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını

(37) Bak: H. Lefebre — *Marx'ın Sosyolojisi* — Öncü Kitabevi

(38) Marx'da geniş bir yer tutan praksis kavramı için bakınız: K. Marx — *1844 El Yazmaları* —, H. Lefebre — *Marx'ın Sosyolojisi*, R. Garaudy — *J. Paul Sartre ve Marksizm* —

(39) H. Lefebvre — A.g.e.

(40) Prof. S. Ülgener — Anan İ. Cem A.g.e.

(41) A. Hamdi Tanpınar — *Edebiyat Üzerine Makaleler* — M. E. Bakanlığı

(42) «Mimetik praksis modelleri gözönünde tutar, kimi zaman taklit yoluyla bir şeyler yaratır; çoğu zaman da, yaratmadan taklit eder.» H. Lefebvre — A.g.e.

(43) S. Hilâv — *Blaise Candrars* — Önsöz — De Yayınevi

(44) Mazmun, bugün bile yürürlüktedir sanıyorum. Bu durum yalnızca aşk şiirlerinde değil, gelişme ve beğenilme olasılığı olan her çıkışta gözlemlenebilir. Orhan Veli şiirinin yaygınlaştırdığı yaşama sevinci de, bugün herkesin peşine düştüğü devrimcilik de mazmundan başka bir şey değildir. Çünkü her iki eğilim de somut tikelden değil, soyut genelden yola çıkıyor.

(45) A. H. Tanpınar — A.g.e.

(46) A. H. Tanpınar — A.g.e.

(47) Konur Ertop — Divan Edebiyatının Halk Edebiyatına Etkisi — Türk Dili Halk Edebiyatı Özel Sayısı

(48) J. L. Lecercle — P. Albouy — Edebiyat İlminin Problemleri — Plehanov *Sanat ve Sosyalizm'e* ek. Sosyal Yayınlar.

(49) Bir ayraç gerekli: Divan şiirinin büyük ustalar yetiştirdiği kuşkusuzdur. Necati, Fuzuli, Baki, Şeyh Galip, Nalli gibi şairler birer doruktur. Ama sadece bir uzmanlar grubu arasında. Nice usta olurlarsa olsunlar, şiirlerinin bugün sürüp gitmesi olanaksızdır. Divan edebiyatını yok saymayı amaçlamıyoruz. Böylesine bir girişimi yıllar önce A. Gölpınarlı denemişti. Talihsiz bir girişim. Bir edebiyat bütünüyle yıkılamaz. Kişisel istekleri aşan bir şeydir bu. Her tarihsel dönemin edebiyatı, bir yanıyla, okunsa da, okunmasa da yaşamaya devam eder.

Bizim bu denemedeki amacımız, Osmanlı edebiyatının hangi koşullar altında biçimlendiğini araştırmaktır. Çünkü yapısal değişiklikler, edebiyatlar arasındaki ilişkileri de değiştirir ister istemez. Divan edebiyatının ölümlü oluşu, kendisini yaratan yapıdan geliyordu. Çözümlemeye, anlamaya çalıştığımız bu yapısal değişimdir.

(50) Şerif Mardin — *Din ve İdeoloji* — SBF Yayını. Sabri Ülgener'in «14. Asırdanberi Esnaf Ahlâkı ve Şikâyeti Mucip Bazı Haller» makalesine atıf

(51) Ş. Mardin — A.g.e. — Yazarın «aşağı» sözcüğünü küçümseme amacıyla değil, terminolojik zorunlulukla kullandığını belirtelim. (İtalik bizim.)

İÇİNDEKİLER

BU KİTAP DOLAYISIYLE VE BU KİTAP ÜZERİNE 7

I

YAZI BİR KURULUŞTUR 9
ÖZGÜRLÜKTÜR ŞİİRİN İMGELİĞİ 14
ÖZEL OLARAK TANPINAR'DA, GENEL OLARAK KARŞI-YAZIN'DA ÜSLUP SORUNU ÜZERİNE 21
KÜLTÜRÜN DAĞILIMI 51
MYTHOS ÜZERİNE 54
YAPAY CENNET'TEN DÜNYAYA I 57
YAPAY CENNET'TEN DÜNYAYA II 65
GÖRME'NİN OKUMASI 81

II

TOPLUMCULUK, YABANCILAŞMA VE ŞİİR 87
MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZALARI ÜSTÜNE NOTLAR 105
OSMANLI TOPLUMU VE EDEBİYAT 127

BİR ARAYIŞ'IN YAZILARI
BİR YAZI'NIN ARAYIŞLARI

AHMET OKTAY

deneme

Ne doğruyu söylemekten ne de yanılmaktan korkuyor bu yazılar. Hangi arayan yanılmadı ve hangi kişisel söz zaman zaman yalpalamadı? Bir süreçtir bilginin edinilmesi. Bu süreçte başlangıç ilkelerime, tarihi ve diyalektik maddeciliğe bağlı kalmaya, bu bağlam içinde tutarlı bir bütünlük edinmeye çalıştım (çalışıyorum).
Meslekten bilim adamı olmadığımdan, denemeyi de eleştiriyi de hep yazı(n)ın bağlamında düşündüm son kertede.

ONEMLİ NOT

Bu kitap basılı fiyatının üzerinde satılamaz.

100 Lira