EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

HAZİRAN EKİM 1989 ON

İÇİNDEKİLER

- Denemenin Haksızlıkları
  Nurdan Gürbilek
- Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi
  Ahmet Oktay
- Lenin'in Devrim Teorisinde Rusya'nın (Asyalı) Karakteri
  Taner Akçam, Michael Böttcher
- İnsan mı, Kukla mı? Bir Düşünce Modeli Olarak Yanılsama
  Önay Sözer
- Yüzey ve Şiddet
  Meltem Ahıska
- Melih Cevdet'le Söyleşi
  Melih Cevdet Anday; Haz. Orhan Koçak
- Ay Yürüyor
  Melih Cevdet Anday
- Melih Cevdet Anday'ı Okumayın
  Süreyya Berfe
- Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin - I
  Orhan Koçak
- Berlin Üzerinde Gökyüzü: Cennetten İnen Melek
  Oruç Aruoba
- Osmanlıdan Günümüz Türkiye'sine "Sanat"ta İçerik Simülasyonu - III
  Oğuz Adanır
- Ha - Ah - Bakım - Zukrum
  Hür Yumer

ŞİİR

- Şiirler; Hulki Aktunç, Atılgan Bayar, Mustafa Yücel

DENEMENİN HAKSIZLIKLARI

Nurdan Gürbilek

I.

Murat Belge 1975'te yayınlanan bir yazısında "sosyalist deneme" kavramını ortaya atmış, bu tür yazıların sosyalistler arası tartışmanın tonunu olumlu yönde etkileyebileceğinden söz etmişti. Şunu söylüyordu:

"Sosyalist düzenin üstyapısı bireyci olamayacağı için, bireyin kendini anlattığı deneme türünün de sosyalizmle bağdaşamayacağı düşünülebilir. Ben bu fikirde değilim. Denemenin değişik bir biçimi sosyalist dünya görüşüyle de yazılabilir, hatta yazılmasında fayda vardır diyorum.

Çünkü sosyalizm de yeni bir dünyanın yaratılması demek. Bunun iktisadı var, politikası var, teorisi, ideolojisi de var. Ama önemli bir sorun da, bu iktisadi düzen ve politik ortamda (ya da daha oraya geçilmezden önce) genel çizgileri bu teoriye göre çizilmiş bir geniş hayat içerisinde, gündelik hayatı yaşama konusu. Montaigne'in konuları daha geçerli: Ölüm, sevgi, kahramanlık, korku, arkadaşlık vb. Yani, genel teorik doğrularla gündelik yaşamanın gerekleri arasındaki bağlantıların kurulması deneme türünün yeni bir biçimde canlandırılmasıyla sağlanabilir."[1]

Tek tük örnekler sayılmazsa, gerçekten de sosyalistler 1970'lerde bu tür yazılar yazmadılar. Sosyalistler arası tartışmalarda kullanılan dil, herkesin kendi öznelliğinden, kendi kökeninden sıyrılarak varolduğu bir dildi. Ton ya da üslup farklılıkları hep vardı; ama sonuçta buluşulan dil, bu farklılıkların silindiği, hem herkesin olan, hem de hiç kimsenin olmayan ortalama bir dildi; kişiselliği sızdırmayacak kadar genel, soyut ve kitabîydi.

Bugün bu değişmeye başladı. Özellikle de solun geçmişi üzerine yazılmış eleştirel yazılarda, denemeye özgü bir ton giderek öne çıkıyor. Sosyalizmi bir program ya da bir toplum biçimi olarak görmekten çok, bir hayat tarzı, bir yaşantı olarak ele alma eğiliminde olan, dolayısıyla da yazının ardındaki özneyi, yazıldığı ortamın duygusunu hissettiren, politika ile ondan birşeyler umanın günlük hayatı arasında bağ kurmaya çalışan yazılar artık daha çok yazılıyor. Hatırladığım ilk örneklerden biri Bülent Somay'ın 1986'da yazdığı "Öteki Kültür, Öteki Hayat". Şöyle başlıyor: "Sizi bilmem ama, ben yaşadı-

ğım hayattan epeyce sıkıldım. Epeyce diyorsam kibarlık olsun diye. Aslında hayatımın iler tutar yanı yok. Çevreme bakıyorum, kimsenin de kendi hayatını önerecek hali yok gibi görünüyor."[2]

Yazan, sıkıntılarıyla, zaaflarıyla, hayatının yanlışlığıyla orada duruyor. Bu dolaysız dil, yakın zamana kadar yabancısı olduğumuz bir dildi. Öznel bulunabilir, kişisel bulunabilir, hatta duygusal bulunabilir ama sonuçta bütün denemelerde örtük olan, burada açıkça ifade edilmiştir: Ben şöyle bir insanım, şunları yaşadım, şunları yaşayamadım, şunları yaşasam...

Daha yeni bir örnek, İrfan Yavru'nun "Sosyalist Hareketteki Krizin Bazı Sonuçları Üzerine" adlı yazısı: "Bir kuşak direndi. Gelecek kuşaklara aktarılacak bir direniş geleneği yarattı. Mayayı tutturdu. Buna rağmen, yine de pek memnun değiliz kendimizden. İşlemeyen birşeyler olduğunu hissediyoruz; bazılarımız biliyor, bazılarımız için de her şey aşağı yukarı olması gerektiği gibi."[3] Yazıda kriz, bir programın ya da bir teorinin krizinden çok, yaşantı alanında ya da hayat tarzında ortaya çıkan bir kriz olarak tarif ediliyor. Sosyalistler arası kamplaşma, konuşulan dil, benimsenen davranış formları, ahlaki değerler, ritüeller ve ruh halleri temelinde sınıflandırılıyor; artık burada söz konusu olan farklı perspektif ya da görüşlerden çok, günlük hayatı farklılaşmış devrimci tipleridir. Nihayet yazının sonunda, sözü edilen krizi aşma potansiyeli taşıyan bir başka tipin tarifi var: Görüşlerinden çok deneyimleriyle, alışkanlıklarıyla, davranış biçimleriyle, nihayet hayat tarzıyla tasvir edilmiş bir devrimci tipi.

Burada, Taner Akçam'ın "Kendimiz -Devrimci Yol- Üzerine Düşünmek" adlı yazısını da örnek vermek mümkün. Çünkü yazıda Akçam "biz" ve "kendimiz" derken, bir "örgüt" ya da bir "topluluk"u değil, onun berisinde yattığını farzettiği "bir ruh hali, bir düşünme tarzı, belli bir anlayış"ı kastettiğini belirtmiş. Devrimciliği teorik bir çerçeve ya da ideolojik bir tercihten çok, "doğal ve kendiliğinden" varolan bir karakter olarak ele alma gerçğine inanıyor.[4]

Örnekler artırılabilir. Burada bu yazıları örnek vermemin nedeni, yazarlarının bunları birer "sosyalist deneme" örneği olarak sunmaları değil, böyle adlandırılmaya birçok başka yazıdan çok daha yatkın olmaları. Tartışmak istediğim, bu tür yazıların taşıdığı imkânlar ve barındırdığı riskler. Ya da soruyu şöyle soralım: "Sosyalist deneme" olabilir mi? Bu iki kavram yan yana geldiğinde, ortaya çıkan çelişki ne?

II.

Montaigne, hakikatin anahtarının insanın kendisinde olduğunu varsayan bir ahlaki özerklik peşindeydi. Hakikate ulaşmak için, insanın dönüp kendisine

bakması yeterliydi: "Herkesin gözü dışarıdadır, ben gözümü içime çevirir, içimde gezdiririm. Herkes önüne bakar, ben içime bakarım: Benim işim gücüm kendimledir. Hep kendimi seyreder, kendimi yoklar, kendimi tadarım."[5] *Denemeler*, Montaigne'in "hayatının kitabı"ydı; kırk yaşında yazmaya başladı, yazdıklarını uzun süre yayımlamadı, yayımladıktan sonra da hep aynı kitabı genişletti; hayatı boyunca yalnızca deneme yazdı. Okura şöyle sesleniyor: "Kendim dışımda hiçbir amaç gütmedim. Kitabımın özü benim."

Bu mütevazı projenin ardında, aslında pek de sınır tanımayan bir iddia yatıyordu: "Her insanda insanlığın bütün halleri vardır." Montaigne kendini anlamakla insanlığın bütün hallerini anlayabileceğini, kendisinin insanlığı anlamanın anahtarı olduğunu düşünüyordu: "Cicero'yu iyi anlamaktan çok, kendimi iyi anlamak isterdim..." Montaigne bu iddialı proje için son derece mütevazı bir ad buldu: Deneme.

Yazı türlerinin de, yalnızca niyetle değiştirilemeyecek bir tarihi var: Montaigne'den beri bütün denemeler, mütevazı görünümlerinin ardında tüm hayata dair düşünceleri, insanlığın bütün hallerini açıklama iddiasını içlerinde taşıyor. Ve bütün denemelerde, açık ya da örtük biçimde, Montaigne'in Terentius'tan alıntıladığı şu cümlenin izi var: "Bütün umudum kendimde."

III.

Marksizm içinde denemenin tarihi, Batı Marksizmi olarak adlandırılan teorik geleneğin tarihiyle örtüşüyor. Bu gelenek içinde, genel teorik doğrularla bireyin umutları arasında bir bağ kurmaya çalışan, denemeye ilk rağbet edenlerden biri Lukacs'tı. Denemelerini *Ruh ve Biçimler*'de bir araya getirdiğinde, "insanın bu tür yazıları yayınlamaya hakkı olup olmadığını" sorun edinmişti. Kitabın başına koyduğu "Denemenin Doğası ve Biçimi" adlı girişte şunu söylüyor: Denemeci, edebiyatçıdan farklı olarak kendinden önce yaşanmış hayatlara tabidir; bu yüzden denemecinin konusu biçimdir. "Ama bu yalnızca bir konudur; denemecinin asıl ihtiyaç duyduğu, biçimin ardındaki yaşantıdır, biçimin hayatı ve biçimde yaşayan manevi içeriktir."[6]

Sonraki birçok Marksist denemeci, teorik konumlarının bütün farklılığına rağmen, yaşantı, tecrübe ya da deneyim kavramını denemelerinin merkezine almakta birleşecek: "Öykü Anlatıcısı" başta olmak üzere birçok denemesinde tecrübe aktarımının yerini bilgi alışverişinin almasından yakınan Walter Benjamin, *Minima Moralia*'da "toplum çözümlemesi bireysel tecrübeden, Hegel'in öngördüğünden çok daha fazla şey öğrenebilir" diyen Adorno, nihayet "Köylü Deneyimi ve Modern Dünya" gibi birçok denemesiyle *Yedinci Adam*'ı "deneyim" kavramı üzerinde temellendiren John Berger... Bir deneme yazarı

sayılmasa da, "umut ilkesi"ni günlük hayatta her gün yeniden yaşanan "açlık" deneyimine dayandıran, felsefe ve teorinin dilini denemenin diline doğru zorlayan Ernst Bloch da eklenebilir.

Lukacs denemeyi hayata karşı bir jest olarak görmüştü. Ama bütün jestler gibi bu da anlık, süreklileştirilemeyecek, kendisine genel bir meşruluk atfedilemeyecek bir tavrın ifadesiydi. Denemeciyi "başkasının" gelişini bekleyen bir habercive benzetti: "Ve o başkası gelmediğinde, denemecinin varlığı da tüm anlamını kaybeder; geldiğindeyse bu kez denemeciye gerek kalmaz. Deneme yazarının kendini meşrulaştırmak için yaptığı herşey, onun varlığını daha da problematik hale getirmiştir. O tam bir habercidir aslında: Tamamen kendi başına kaldığında, gelişini müjdelediği başkasının kaderinden bağımsız bir hayat sürdüğünde, ne savunduğu değerler üzerinde hak iddia edebilir, ne de kendi varlığını meşru gösterebilir."[7]

O başkası... Lukacs bunları yazdığında henüz Marksist değildi. Marksist olduktan sonra ise deneme yazmayı bıraktı, ya da en azından böyle denemeler yazmadı. Arada, *Roman Kuramı* var. Lukacs orada, bir denemecenin sormaması gereken, denemeci kalabilmek için uzak durması gereken soruyu sordu: "Yeni bir dünyanın umutlarımızdan başka habercisi yok mu?" Soru, bireyin umutlarıyla dünya arasındaki dengeyi dünyanın lehine bozdu. Sonraki yıllarda Lukacs, "hayat felsefesi"nin alanından adım adım uzaklaştı; sonra yazdıklarına "dünya görüşü" yazıları demek daha doğru olacak.

Gene de Lukacs'ın Marksizme ilerleyişinde sistematik olmayan, denemeci bir taraf var; kendi umutlarının başkalarının umutlarıyla çakıştığına, öznelliğin kendi dışındakiyle buluşabileceğine inanarak ilerliyor. O yıllarda Max Weber'den aldığı bir uyarı var: "Ya akademik niyetlerinden vazgeç ya da sistemli düşünme disiplini edin!" Lukacs ne birini yaptı, ne de öbürünü; Parti'ye üye oldu, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni yazdı.

Bugün Ekim Devrimi'ni, çerçevesini Komintern'in çizmiş olduğu resmî yorumların ışığında algılamaya alışkın olan bizler için devrimin denemeyle paylaştığı özelliklere işaret etmek yadırgatıcı olabilir. Oysa kendi çağdaşları için, devrimin bu yönü çok daha belirgindi. O dönemde Marksizmin felsefi boyutunun ihmal edilmesine karşı çıkan, praxis kavramını düşüncelerinin merkezine alan bütün Marksistlere savaş sonrasındaki devrimci durum, teoriyi insan eyleminden ayrı bir yasallık alanı olarak değil, insan eyleminin biriktiği kolektif bir hafıza olarak tarif etme imkânı vermişti. Bu tarif, teorinin öznelleşmesi ve hayatla teori arasındaki mesafenin öznellikle doldurulması imkânını içeriyordu. *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde Lukacs teoriyle pratik, özneyle nesne arasında gerçekleşebilecek bir buluşmanın felsefesini yaptı: Bilginin öznesiyle nesnesinin birleştiği bir felsefenin... Gramsci'nin "praxis felsefesi"nin teme-

linde de bu, politikayla felsefenin buluşabileceği inancı yatar: O kadar ki, Gramsci felsefenin kendi dışına açılmasından, bireysel karakterini aşıp "hayat" olmasından söz eder. Ekim Devrimi'ni de teorinin pozitivist kabuğuna, "Karl Marx'ın *Kapital*'ine karşı devrim" olarak niteleyecektir.[8]

Ne Gramsci, ne *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukacs'ı, ne de Marsizm'in yeniden bir felsefe olarak geliştirilmesi gerektiğine inanan Korsch denemeciydi. Üçü de öznelliğin teorileşme, teorinin öznelleşme ihtimalinin, yani devrimin felsefesini yaptılar: Bu yüzden üçü için de henüz felsefe, politika, ekonomi ve ahlakın ayrı dilleri yoktu ya da en azından bunlar henüz birbirine tercümesi mümkün dillerdi. Dolayısıyla da "kolektif hakikat" olarak tanımlanmış teorinin dışında, ona yabancı, ona mesafe alan bir öznellik alanı tarif etmeye ihtiyaç duymadılar.

IV.

Marksistlerin denemeye en çok rağbet gösterdikleri dönem, Lukacs'ın deneme yazmayı bıraktığı dönem ve sonrasına rastlar. Marksist denemecilerin birçoğu —fragman, günlük ve tezleri dışında yalnızca deneme yazan Benjamin, genelleştirilemeyecek bir kişisel yaşantıyı felsefeye hatırlatmaya çalışan Adorno, teorinin dilini denemenin diline yaklaştıran Bloch, yalnızca denemelerinde değil, birer denemeye dönüştürdüğü roman ve oyunlarında da bireysel bir varoluş ahlakı oluşturmaya çalışan Sartre— bu dönemde, 1930'lardan 1960 sonlarına uzanan dönemde yazdılar.

Şöyle de bakılabilir: Denemeyi seçmekten çok, bir bakıma ona mahkûm olmuşlardı. İçinde yaşadıkları dönem, tarihsel koşulların bir zamanlar Marksist aydınlara —kişisel enerjilerini kendilerinden büyük bir mücadelenin hizmetine sunabilmiş Gramsci'ye, Korsch'a, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukacs'ına— vermiş olduğu imkânları geri almış, onları devrimsiz kalmış bir Avrupa'da sosyal demokrasiyle Stalinizm arasında tercih yapmak durumunda bırakmıştı. 1930'lardan itibaren gelişen "eleştirel teori", sosyalizmin hedefinden vazgeçmemiş ama araçlarından yoksun kalmış, onu yeniden üretebilecek politik zemini olmayan bir kuşağın eleştirel teorisiydi. Politik alanda tıkandığı an, Marksist teorinin kendini yeniden üretebilmek için yüzünü dönebileceği tek bir alan vardı: Tecrübe. 1930'lardan itibaren birçok Marksist yüzünü bu tarafa döndü, resmî Marksizmin politik ve teorik alanda yaşadığı yoksulluğu tecrübeyle zenginleştirmeye, takviye etmeye, bir bakıma telafi etmeye çalıştı. Yöneldikleri biçim, Senyör Montaigne'den devralınmış denemeydi.

Tek farkla: Montaigne denemelerini yazmak için çekildiği malikânesinde yalnız değildi. Onun için kendini incelemek, dış dünyaya açılmak, başkalarını

anlamak demekti. Hem denemeciydi, hem Bourdeaux belediye başkanıydı, istediğinde siyasal hayata karışabiliyor, kralla saray arasında arabuluculuk yapabiliyordu. Denemelerini kitaplaştırdığında, bir kopyasını da Kral'a vermişti. Her ne kadar kamu hayatındaki gösterişe karşı özel hayatın erdemlerini savunsa da, Montaigne için kamu hayatıyla özel hayat arasında aşılmaz bir uçurum yoktu.

Teorinin "kolektif hakikat" olarak tarif edildiği bir Marksizm geleneğinin uzantısı olan Benjamin, Adorno ya da Sartre içinse yalnız kalmak, aynı zamanda yanlış kalmaktı. Bu yüzden Montaigne gibi "bütün umudun kendimde" diyemezdiler. Onların yazılarının ardında, Kafka'nın şu cümlesi okunur: "Umut sonsuzdur, bizim dışımızdakiler için." Bir bakıma Montaigne'i tersine çevirmişlerdi: Umutsuzluk bizde, umut başka yerde.

V.

Eğer teorinin tek tek öznellikler ve onların oluşturduğu toplam dışında sunabileceği bir alan, kendi içinde nesnel yasalardan oluşan bir hakikat zemini yoksa, o zaman her tecrübe bir hakikat parçası taşıyordur; her deneyim kurtarılabilir, meşrulaştırılabilir. Ama aynı zamanda teori kolektif bir hafızanın ifadesiyse, yaşanmış bir birikimin kalıcılık kazanmış izleriyse, başka bir deyişle, teori her tek yaşantıyı emeğin tarihinin ortak deneyimleri ışığında aydınlatıyorsa, o zaman kendi içine kapanmış bu kolektif hafızayla olan organik bağını koparmış her tek yaşantı, aksine meşrulaştırılmaya muhtaçtır.

Benjamin hayatı boyunca, başkalarının sarfetmiş olduğu cümlelerden oluşan, yalnızca alıntılar içeren bir kitap yazmayı istemişti. Sonuç olarak, neredeyse yalnızca deneme yazdı. Kendi yaşantısından bir hayat teorisi çıkartmamaya çalışarak... "Çöküşü görmezlikten gelmeyen herkes, bu karmaşa içinde sürdürdüğü varoluşunu, bu karmaşadaki etkinliğini ve payını meşrulaştırmaya girişir hemen. Genel çöküş üzerine ne kadar açıklama varsa, herkesin kendi eylem alanı, oturduğu yer ve yaşadığı anla ilgili olarak da bir o kadar istisna vardır. Kişisel varoluşun itibarını korumaya yönelik bu kör ısrar... hemen her yerde hakim oluyor. Ortalıkta bu kadar çok hayat teorisi ve dünya görüşü olmasının nedeni bu..."[9]

Benjamin'in en kişisel yazıları, kendini teorisi yapılabilecek bir hayatın uzağına çektiği, "burjuva köken"inden sıyrılmaya, kendinden geçmeye çalıştığı yazılardır. Öznenin kısmiliğine inanmış ama kendisiyle başbaşa kalmış bir yazarın denemeleridir bunlar. Bireyin bir zamanlar kendisini sınır tanımadan ifade ettiği türü, bir had bilme sanatına dönüştürmesinin nedeni burada yatıyor: "Berlin'de hiç sokakta yatmadım. Günbatımını ve tan vaktini gör-

düm, ama ikisi arasında kendime hep gidecek bir yer buldum. Yalnızca yoksulluk ya da kötülüğün, şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar, şehrin benden esirgenmiş bilgisine sahip. Benim her zaman gidebileceğim bir yer vardı..."[10]

Benjamin, Lukacs'ı izleyen denemeciler içinde, onun "Denemenin Doğası ve Biçimi"nde tarif ettiği denemeci kimliğine en yakın olanıdır. Düşüncesini kendinden önce yaşanmış hayatlara tabi kılmaya çalışır, yazdıklarının konusu çoğu zaman biçimdir, ama asıl ihtiyaç duyduğu biçimin ardındaki yaşantı, biçimde yaşayan manevi içeriktir. Yüzünü geçmişe dönmesi, alıntılara merakı, denemeciyi geçmişin artıklarını biriktiren bir koleksiyoncuya dönüştürmesinde, biçimlerin ardında hâlâ yaşayan bir şey olduğuna, dahası bunun kurtarılabileceğine duyduğu inanç yatıyor.

Ama Benjamin için kendi hayatı da bir biçimdir ve kurtarılmaya muhtaçtır. Bu yüzden kurtuluşu kendi hayatının kurtarılmasının bir imkânı, bir mutluluk vaadi olarak gördü. Adorno, arkadaşı Benjamin öldükten sonra şöyle yazmıştı: "Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnızca akıl değil, hakikat, yalnızca hakikatin gölgesini değil kendisini vaadeder."[11] Sanki çocuktu, suç işlemişti, bağışlanmak, eve geri çağrılmak istiyordu. Ama Berlin'de içinde yetiştiği burjuva ortamla şehrin yoksul mahalleleri arasındaki sınırı farkettiğinde, bir şeyi daha farketmişti: "Berlin şehri de, daha iyi bir düzen için verilecek mücadeleden yara almadan kurtulamayacak." Bu, aynı zamanda şu demektir: Daha iyi bir düzen için verilen mücadeleden ben de yara almadan kurtulamayacağım...

Yazdıkları gücünü de, sınırlarını da burdan alıyor. Gücünü: çünkü bu dünyanın kişisel düzeyde getirdiği yoksunlaşmayı ifade ederken belki de ilk kez, aydını kurtarıcı olarak değil, kurtarılması gereken biri olarak tanımladı. Sınırlarını: çünkü kurtuluşu bir yaşantının, kendi yaşantısının imkânlarıyla sınırladı. Üstelik bunun farkındaydı; sonradan ona yöneltilen şu eleştiriyi pekâlâ kendi kaleme almış olabilirdi: "Kurtuluş tanımı gereği denemeci olamaz. Ya bütünseldir ya da yerine getirilmemiş bir vaad olarak kalır."[12]

Hayat karşısındaki bu güçsüzlüğün bir de bedeli var. Beklenen kurtarıcı, her zaman istenen kurtarıcı olmayabilir. Benjamin'in Marksistliğini arızi bir yan, bir zaaf olarak gören eleştirmen Frank Kermode, Benjamin için şunları söyleyebiliyor: "Erken yaşta ölmeseydi, bugün seksen altı yaşında pekâlâ bir Amerikan üniversitesinde seçkin bir profesör olabilirdi." Kimse, kendisini çağının hatalarına teslim etmiş Lukacs'ı böyle kurtarmaya çalışmadı.

VI.

Adorno *Minima Moralia*'ya şu alıntıyla başlar: "Hayat yaşamıyor." Kitabın alt başlığı: Tahrip Olmuş Bir Hayattan Yansımalar.[13]

Kitabın "İthaf" bölümünde Adorno, felsefenin bireyin tecrübesini yeniden içerme ihtiyacını ifade eder: Çünkü bir zamanlar felsefenin gerçek alanı olan "hayat", onun tarafından terkedilmiştir. Hayatın her alanının bir iş, bir kazanç gibi görüldüğü, üretim alanında geçerli yasaların özel hayatta kendini yeniden ürettiği bir dönemde, çözülmekte olan bireysel tecrübede yıkıcı bir yan bulmuştur Adorno. "Geçmişte, kendisini egemen kategori olarak güvenle olumladığı dönemde bireyin belirsizleştirmiş olduğu kendisi ve yaşadıkları hakkındaki yaşantısı, çözülme döneminde bir kez daha bilgiye bir şeyler katar. Farklılığın yok edilmesini kendi içinde bir amaç haline getiren totaliter teksesliliğin karşısında, kurtuluşun toplumsal gücünün bir kısmının geçici olarak bireysel alana çekildiği söylenebilir. Eleştirel teori bu alanda oyalanıyorsa, bunu yalnızca vicdan azabından ötürü yapmıyor."

Ama vicdan rahatlığıyla da yapmıyor. Şu kayıt düşülmüş: "Bütün bunlar, bu çabada tartışılabilir olan şeyi reddetmek anlamına gelmiyor. Bu kitabın büyük bölümü savaş sırasında, tefekkürü zorunlu kılan koşullarda yazıldı. Beni sürgüne yollayan vahşet, beni onun tam bilgisinden de mahrum etti. Üzerine konuşulamayan kolektif olaylar karşısında bireysel meselelerden konuşan herkesin karşı karşıya kaldığı sorunu henüz kendime itiraf etmedim."[14]

Adorno'nun vardığı noktada, artık özneyle nesnenin, teoriyle pratiğin yolu bir daha birleşmemek üzere ayrılmıştır. Düşünce kendi dışına her dönüşünde kendine ihanet edecek, adaletsizlikten payını alacak; kendi dışına kayıtsız kaldığında ise kolektif olana ihanet edecektir. Adorno öznelliğin genel bir doğruya dönüşemeyeceğini söylediğinde, denemeyi de deneme yapan umuttan yoksun bırakmıştı: "Yanlış hayat, doğru yaşanamaz."[15]

Ama deneme yazmayı sürdürdü. Bir yandan yazdı, bir yandan başka şeyler konuşulamazken tek tek her cümlenin adaletsizlikten aldığı payı görüp geri çekildi. Denemeyi, bir imkânsızlığın biçimi haline getirdi.

VII.

Bir de Lukacs'tan kesintilerle Adorno'ya uzanan geleneğin dışından gelen Sartre var. Bütün bu gelenekle karşılaştırıldığında bugün bize biraz çocuksu, hatta biraz safdil gelen, üstelik artık pek de okumadığımız Sartre.

Sartre, deneme yazmakla yetinmedi; yanlış hayatı doğru yaşamayı da denedi.

Bireyin eyleminin politik bir anlamı olduğunu, bireyin seçiminin "bütün insanlık" için yapılmış bir seçim olduğunu varsaydı. Felsefeyle politikayı, bireye bir eylem felsefesi, bir davranış etiği sunacak biçimde kaynaştırdı. Yalnızca denemelerinde ve felsefi yazılarında değil, bütün düzyazı türlerinde, incelemelerinde, roman ve oyunlarında da bunu denedi. Bunu denemesini mümkün kılan şeyin yalnızca safdillik ya da kişisel bir ahlaklılık olduğu söylenebilir mi?

"Bize bu mirası bırakan hiçbir vasiyet yoktu." Fransız Direniş hareketine katılan şair René Char, Direniş'in ona katılan yazarlar kuşağı için ne anlama geldiğini böyle özetliyor. Bu yazarlar Direniş'e herhangi bir "vasiyet", gelenek ya da hazırlık olmaksızın katılmışlar, onda yalnızca zulme karşı çıkışın değil, özel hayatlarının sınırlarını aşmanın da bir imkânını görmüşlerdi. Neydi bu miras? Hannah Arendt bu soruyu, Rene Char'ın yazdıklarına dayanarak şöyle cevaplıyor:

"Onların gözünde bu mirasın birbirine bağlı sanki iki cephesi var. 'Direniş'e katılanın kendini *bulduğunu* 'hakim olamadığı, çıplak bir doyumsuzluk içindeki benlik arayışından' kurtulacağını, artık kendisini 'samimiyetsizlik'le, 'hayatın tenkitçi, kuşkucu bir aktörü' olmakla suçlamayacağını, 'çıplak kalmayı' artık göze alabileceğini keşfetmişlerdi. Bütün maskelerin çıkarıldığı —yalnızca toplumun üyelerine sunduğu maskelerin değil, bireyin topluma karşı psikolojik tepkileri sırasında yarattığı maskelerin de çıkarıldığı— bu çıplaklıkta, onları hayatlarında ilk kez özgürlüğün hayali ziyaret etmişti. Kuşkusuz zulme ya da çok daha kötü şeylere karşı çıktıkları için değil —çünkü Müttefik ordularında çarpışan her asker bunu yapıyordu— 'meydan okuyanlar'a dönüştükleri, kendi hayatları üzerindeki insiyatifi ele geçirdikleri ve bu yüzden bilmeyerek, hatta farkında bile olmadan, kendi aralarında özgürlüğün belirebileceği kamusal bir alan yaratmayı başardıkları için... 'Birlikte yediğimiz her yemeğe özgürlük de davetli. Sandalye boş duruyor ama yeri belli.'"[16]

Sartre denemelerinde, romanlarında, oyunlarında bu boşluğun anısını; hiçbir vasiyetle devralınmamış ve hiçbir vasiyetle devredilemeyecek bu mirası dile getirmeye çalıştı.

VIII.

John Berger'ın birçok denemesinin konusu köylüler ya da göçmen işçiler. Berger bu yazılarda köylülüğü ve göçmen işçiliği ekonomik ya da siyasal bir kimlik ya da teorik bir kavram olarak değil, daha çok bir yaşantı olarak ele alır; köylülerin toprakla, zamanla, gövdeleriyle, ürettikleri ya da tükettikleri ile kurdukları ilişkiyi anlamayı, anlamlandırmayı dener. Köylülük artık bura-

da siyasal bir programda oynayacağı rolle, politik bir ittifak unsuru olarak değil, modern dünyanın tehdit ettiği bir alışkanlıklar silsilesi olarak vardır. Bu ise, ancak politikaya mesafe almış, bu imkânı bulmuş bir dilin kaydedebileceği bir bilgidir.

Bütün denemeler bir seçimi içlerinde taşır: Teori bir süre unutulur, genel ve nesnel olana ulaşma çabası tatil edilir, bütün dikkat tekil bir yaşantı üzerinde yoğunlaşır. Bu çabanın ardındaysa, bir inanç yatar: Bütün tecrübeler aktarıldığında, yaşantıların bilgisi kurtarıldığında herşey farklı olacaktır. Berger bunu şöyle söyler: "Bu özgürlüksüzlük, ancak nesnel ekonomik sistemle onun tutsak ettiği insanların öznel yaşantısı birbirine bağlandığında tam anlamıyla anlaşılabilir."[17]

Berger'ın çoğu denemesi de, 1968 sonrasının, umudun ertelenmiş olduğu bir dönemin denemeleridir. 1973'te yazdığı "İki Colmar Arasında" adlı denemede, Grünewald'ın yaptığı Mihrap resmi üzerine 1963'te ve 1973'te yazdığı yazılardaki farklılık üzerine düşünür: "Grünewald'ı ilk kez gördüğümde, derdim onu tarihe yerleştirmekti. Ortaçağ dini, veba, tıp, cüzzam evleri bağlamındaki yerine. Şimdi kendimi tarihe yerleştirmek zorunda kalıyorum.

Devrimci umutlar döneminde, varkalabilmiş bir sanat yapıtında, geçmişin umutsuzluğunun izlerini görmüştüm; tahammül edilmesi gereken bir dönemde ise aynı yapıtın, mucizevi olarak, umutsuzluğun ötesine ince bir geçit sunduğunu görüyorum."[18]

Aynı şey, diğer yazıları için de söylenebilir. Devrimci umutlar döneminde köylülüğü, belki yalnızca tarihe yerleştirmekle yetinmişti, varkalabilme mücadelesi verdiği dönemde ise, onda, umutsuzluğun ötesine ince bir geçit bulmuştur. Ama bu, teoriyle politikanın birleştiği bir yer değildir artık; Berger için politik bir seçim değil, yalnızca bir yaşantı seçimidir.

Berger halen Fransa'da, küçük bir köyde yazmayı sürdürüyor.

IX.

"Her insanda insanlığın bütün halleri vardır."

Türkiye'de de deneme bu cümleyle, bu bütünsellik iddiasıyla başladı. Montaigne Eski Yunan düşüncesinden kendine doğru düz bir çizgi çizmişti. Sabahattin Eyüboğlu da bu çizgiyi alıp kendine kadar uzattı. *Denemeler*'in çevirisinin önsözünde şöyle yazıyor: "Bir tek insan bütün insanlık serüvenini taşıyor bu kitapta. Bir tek insan hep kendisi kalarak, en değişik, kendinden en uzak insan hallerine girip çıkıyor."

Eyüboğlu denemelerini, Batı kültürünün ardındaki tecrübenin evrensel olduğuna inanarak yazdı. Montaigne'in ya da Goethe'nin ya da Shakespeare'in tecrübesini paylaştığını sanıyor, onu hakikate götürecek anahtarı —Batı kültürünü— elinde tuttuğuna inanıyordu. Bu yüzden kendi yaşantısından hiç bir şey katmadı bu yazılara; yazıları soyut ve ideolojikti, denemeden çok fikir yazılarıydı. Yaşadığı dönemde Batılı'nın tecrübesine özenmesinin ise tek bir karşılığı vardı: Kemalizm. Nitekim şöyle yazabildi: "Batı kültürü çağdaş insanlığın özlediği ve bütün eski dünya kültürlerinin emzirdiği bir kültürdür ve emperyalistlerin, para babalarının değil, bütün dünya halklarının malıdır ve de bu kültür, emperyalizmin aracısı olmak şöyle dursun, ona karşı savaşabilen, ezilenleri ezenlere, sömürülenleri sömürenlere karşı yürütebilen tek kültürdür... Yeni Türkiye Batı emperyalizmine 'Defol', Batı kültürüne 'Buyur' diyerek kurulmuştur."[19]

Montaigne böyle bir cümle yazamayacak kadar kuşkucuydu. "Her insanda insanlığın bütün halleri vardır" inancına, bu hallerin tüketilemeyeceği sezgisi eşlik ediyordu. Ama burjuva ideolojisi de bu kuşkuculuğu fazla sürdüremedi. Batı'da da denemenin bu kuşkuculuğun uzağında yazıldığı bir dönem oldu. İngiltere'de, burjuva ideolojisinin hegemonyasını yeni kurmaya başladığı dönemde Addison, Steele, Dr. Johnson gibi yazarların elinde deneme, yeni ideolojinin günlük hayata nüfuz etmesinin en önemli araçlarından biriydi. Ama gene de bu denemecilerle Eyüboğlu arasında, kendilerini hizmetine sundukları ideolojinin karakterinden kaynaklanan önemli bir fark var. Onsekizinci yüzyıl İngiliz denemecileri hegemonik bir ideolojinin, hayatın bütün alanlarını kuşatan, bireyin özel hayatını da kapsayan, evrensellik iddiası güçlü bir ideolojinin içinden konuşuyorlardı. Eyüboğlu ise denemelerini, resmî bir ideolojiyi arkasına alarak yazdı. Bu yüzden yazdıkları, soyut ilkelerden ibaret, kişisellik geçirmez birer fikir yazısı olmaktan öteye gidemedi.

Türkiye'de düşünceyle günlük hayat, düşünceyle yazarın kişisel yaşantısı arasındaki bağı Ataç kurdu. Ataç bunu, resmî ideolojiye olan uzaklığına değil, ideolojiyi üslubuna sindirmiş olmasına, nihayet üslubun ve mizacın kendisini bir ideolojiye dönüştürmüş olmasına borçlu. Aklın ya da düşüncenin ışığından değil, "benliğin ışığı"ndan bakmayı önermişti.[20] Kendini en değersiz bulduğu yazılarında bile, sonunda hep kendine getirdi sözü: "Bütün bu yapmacıkların, bütün bu yalanların arasına kendi özümü koymak istiyorum." Üslubuyla da hep aynı cümleyi haykırdı: "İşte ben!"

Ataç, Eyüboğlu'nun yapamadığını, tikel olanla ideoloji arasındaki bağı ve dolayısıyla mesafeyi bu sayede, benliğini, mizacını, zevklerini ortaya koyarak kurabildi. Ama mizaçla ideoloji hiçbir zaman tam olarak örtüşemeyeceği için, Ataç'ın denemelerinde hep bir gerginliğin, bir hırçınlığın izi var. Bugün sa-

vunduklarından çok, bunları savunuş tarzıyla, neyin kavgasını verdiğinden çok, bizzat kavgacılığıyla, hırçın kişiliğiyle takdir topluyorsa; bunu, mizacı bir ideolojiye dönüştürebilmesine borçlu. Bugün eşine belki yalnızca Yalçın Küçük'de rastlanabilecek, mizacın kendisini teorik bir tercih gibi sunabilme yeteneğine.

Eyüboğlu'nun Montaigne'in tecrübelerine dayanarak başlattığı deneme türüyse bugün Cumhuriyet gazetesinin köşe yazarlarınca sürdürülüyor.

X.

Türkiye'de ideolojiyle benlik, mizaç ya da ruh hali arasında bir üçüncü yolun imkânı, öznelliğin teorileşmesinin, teorinin öznelliğe açılmasının imkânı olmadı şimdiye kadar. Bu yüzden kurtuluşu, yasaların nesnel gelişiminin nihaî sonucu olarak kavrayan bilimci yaklaşımın karşısına tek bir anlayış çıkartılabiliyor: Sosyalizm aslında bir ahlaktır.

Murat Belge, yazının başında alıntıladığım yazısında "sosyalist deneme"nin kendisini Montaigne tarzı denemeden ayırması için şunu önermişti: "Sosyalist denemenin, Montaigne tarzına göre önemli bir farkı olur; sosyalist hayat tarzının, burjuva hayat tarzından farklı yanlarından biriyle ilgili. Burada yöntem ve ölçüt insanın kendisi, kendi bireyselliği olamaz artık. 'Ben böyleyim' ya da 'ben böyle düşünüyorum' denmez. Başvuracağımız kaynak, 'ben' değil, genel teoridir. Ama deneme, teoriden başlayarak, 'ben' değil de 'biz' demek gereken devrimci bireylerin gündelik yaşama sorunlarına yönelir."

"Biz" diyerek de bir ruh hali ya da kişisel bir tecrübe genel bir doğru düzeyine yükseltilebilir. Oysa burada bir tehlike var: tecrübe kendi başına bir hak olarak görüldüğünde, ortaya yalnızca bir ahlak, bir hayat teorisi çıkar. Adına "sosyalist hayat tarzı" dendiğinde, denemeci çoktan hayat karşısındaki güçsüzlüğünü unutmuş, kendinde kendini bütün insanlığa önerecek gücü bulmuş, haksız bir propagandanın öznesi olmuştur: Yaptığı, kendi hayatının propagandasıdır.

NOTLAR:

1. Murat Belge, "Sosyalist 'Deneme' Yazmak", *Birikim*, 5 Temmuz 1975, *Tarihten Güncelliğe*, s. 17-22.
2. Bülent Somay, "Öteki Hayat, Öteki Kültür", *Akıntıya Karşı*, Ocak 1986.
3. İrfan Yavru, "Sosyalist Hareketteki Krizin Bazı Sonuçları Üzerine", *Birikim*, Haziran 1989, s. 35-38.
4. Taner Akçam, "Kendimiz -Devrimci Yol- Üzerine Düşünmek", *Sosyalist Birlik*, Eylül

1989, s. 25-28.
5. Montaigne, *Denemeler*, Cem Yayınevi, 1976, s. 158.
6. György Lukacs, "Denemenin Biçimi ve Doğası Üzerine", *Defter*, Ekim-Kasım 1987, s. 113.
7. *a.g.e* s. 121.
8. Antonio Gramsci, "*Kapitale* Karşı Devrim", *Yeni Öncü*, Ekim-Kasım 1988,s. 66-68.
9. Walter Benjamin, *One Way Street*, Verso, 1979, s. 57-58.
10. "Berlin Günlüğü", *a.g.e.*, s. 316.
11. Adorno, "Bir Walter Benjamin Portresi", *Prisms*, MIT Press, 1981, s. 230.
12. Ferenc Feher, "Lukacs ve Benjamin: Paralellikler ve Zıtlıklar", *New German Critique*, s. 136.
13. "'Batsın bu dünyal' da diyebilirdi" diyor Hırvat filozof Vrnakovich, kitabın kenarına düştüğü notta.
14. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, NLB, 1974, s. 17-18.
15. *a.g.e.*, s. 39.
16. Hannah Arendt, *Between Past and Future*, Penguin, 1977, s. 4.
17. John Berger, *Yedinci Adam*, s. 7.
18. John Berger, "İki Colmar Arasında", *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, 1988, s. 175.
19. Sabahattin Eyüboğlu, "Emperyalizm ve Kültür", *Türk Edebiyatı*, Kasım 1968, s. 15.
20. Nurullah Ataç, "Hulyaya Davet", *Okuruma Mektuplar*, s. 87-91.

TÜRKÇE'DE LUKACS VE DÜŞÜNCESİNİN ETKİSİ

Ahmet Oktay

Çağımızın önde gelen marksist düşünürlerinden biri olan, yapıtlarının marksist söylem içinde geniş tartışmalara yol açmış olduğu bilinen György Lukacs, Türkiye'de daha çok *yazım kuramcısı* ve *estetikçi* yanıyla tanınmaktadır. Hattâ, Lukacs Türk okuru ve yazarı için yalnızca birinci yanıyla bir *anlam* ifade etmektedir. Gerçekten de, Lukacs'ın üç cildi dilimize çevrilen *Estetik*'i üzerinde, marksist ya da anti-marksist, hiç bir felsefecimiz geniş biçimde durmamış, bu kapsamlı yapıtı bir *eleştirel okuma*'nın odağına almak gereğini duymamıştır. Buna karşılık, Lukacs'ın özellikle roman kuramı, yazar ve eleştirmecilerimizin büyük ilgisini çekmiş, bu konuda ona başvurmaksızın konuşmak nerdeyse olanaksızlaşmıştır. Ancak, Lukacs'ın gerek roman sanatına ilişkin görüşleri gerekse gerçekçilik anlayışı üzerinde de uzun süre herhangi bir tartışma açılmadığını söylemek gerekir. Bunun nedenlerine ilişkin bazı saptamaları ilerde belirtmeye çalışacağım. Şimdilik, Lukacs'ın 1980'li yıllara kadar Türk eleştiri yazınında bir *doğrulayıcı/destekleyici* alıntılar yazarı olarak belirdiğini söylemekle yetineceğim.

György Lukacs'ın felsefî ve politik metinlerinin büyük bölümü dilimize çevrilmemiştir. Gerçi, bu büyük düşünür, benimsediği yöntembilimin bir gereği olarak, doğrudan yazın'ın/sanatın sorunlarını irdelediği çalışmalarında da tarihsel ve toplumsal/siyasal düzeyi vurgulamış, herhangi bir çözümlemenin ancak bu sayede mümkün olabileceğini belirtmiştir. Ne var ki, onun *Tarih ve Sınıf Bilinci, Tarihsel Roman* gibi kitapları başta olmak üzere, önemli bir çok yazısının türkçede bulunmadığını anımsatmak, bunun bir eksiklik olduğunu belirtmek gerekir. Bu arada Lukacs'ın görüşlerini açıklayan kapsamlı bir çalışmanın 1984 yılına kadar yayınlanmadığını da anımsatmalıyım. Fritz J.Raddatz'ın *Lukacs* adlı kitabı (Çev: E.Ateşman, Alan Yayıncılık) mevcut boşluğu doldurmamakla birlikte, düşünürün komünist hareketin stratejik ve taktik sorunlarınca *koşullanmış olarak* biçimlenen görüşleri hakkında okura yararlanılabilir ön-bilgi sunmaktadır. Ne var ki, bu ön-bilginin Lukacs'ın adının Türk yazınında duyulmaya başladığı 1968-1969 yıllarında oluşmadığı hemen vurgulanmalıdır. Bu yüzden gerek yazarların gerekse okurların çok büyük bölümünün o yıllarda Lukacs'ın yazınsal/siyasal tartışmalarının *tarihsel arka-planı* ve *ideolojik bağlamı* konusunda yeterli bir

düşüncesi olmadığını öne sürmek mümkün görünüyor. Bu arka-plan ve bağlam, bugün bile tam anlamıyla sergilenmiş değildir ve Lukacs'ın hem siyasal/yazınsal kavramlaştırmalarının hem de bunlara ilişkin *özeleştirilerinin* içeriğini anlamayı da eleştirmeyi de Türk yazarları açısından güçleştirmektedir.

Türk düşün yaşamının, kültürel ve siyasal koşullar dolayısıyla küçümsenemeyecek ölçüde bir yetersizlik içerdiği, bu yüzden de aydınların *uluslararası* sorunlarla düşünce hareketlerini anında izleyemediği, dahası *özümleyemediği* çok yazılıp söylendi. Lukacs'la ilgilendiğimiz için, burada yalnızca onun adının çağrıştırdığı tarihsel/siyasal ve kültürel sfer'e bağlı kalarak şunların öne sürülebileceğini sanıyorum:

Türk solu, 1960'lara kadar dünya marksist hareketinin marjinalinde yaşamış, dolayısıyla *periferi*'deki ülkeye özgü bir gelişim göstermiştir. Marksist bir felsefî ve politik *gelenek yokluğunun* kuramsal yetersizliğin başlıca nedeni olduğu bellidir. Gerçekten de, İmparatorluk dönemi aydınları marksizmle doğrudan bir ilgi kurmamış, temel yapıtların hiç birini çevirmemişlerdir. (Anımsatalım: Marx'ın *Alman İdeolojisi* 1845'te, *Felsefenin Sefaleti* 1846-1847'de, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'sı 1859'da, *Kapital*'ın birinci cildi 1867, ikinci cildi 1885'te, üçüncü cildi de 1894'te, Engels'in *Anti-Dühring*'i 1878'te, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* de 1884'te yayınlanmıştı). Marx ve Engels bir yana, ütopik sosyalistlerin kitapları bile Türk okurlarına ulaştırıl(a)mamıştır. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet yıllarında da durum değişmemiş, sosyalist mücadele daha çok propaganda ve vulgarizasyona yönelik broşür ve dergilerle sürdürülmüştür. 1925 tarihli Takrir-î Sükûn yasasıyla birlikte *illegal* bir düşünce hareketi durumuna *düşürülen* marksizmin, yasal engeller dolayısıyla uygun bir gelişme ortamı bulamadığı ve Türkiye koşullarında soyutlandığı kesindir. Kuramsal ve pratik bir *gelenek* ve *birikim* sağlanamadan yasadışı konuma itiliş, dahası dünyadan *izole* ediliş, marksist aydınların düşünce naivliğinin hiç kuşkusuz başlıca bir nedenini oluşturur. Ancak, aynı ölçüde rol oynayan bir başka nedenin, bu aydınların görece özgür dönemlerde *bile* "felsefî" ve "kuramsal" sorunları ciddiye almamaları ya da bu sorunlar üzerinde düşünmeyi *zamansız* bulmaları olduğu söylenmelidir. Gerçekten de, Türkiye'de 1970'lere kadar siyasal düzey felsefî/kuramsal düzeyi *bastırmıştır*. (Bu eğilimin bugün de varlığını sürdürdüğü söylenebilir.) Öte yandan 1955-56'lara kadar, dünya marksist hareketinin merkezi Sovyetler Birliği *de* kuramsal çoğulculuğun sansürcüsü olmuş, düşünce üretiminin tekdüzeleşmesine, kısırlaşmasına yol açmıştır. Ne var ki, bu kireçlenme yıllarında bile, Lukacs'ın da aralarında bulunduğu pek çok düşünür Marx'ın metinlerine *yeniden* dönerek, onun kimi nosyonlarını yorumlayıp *canlandırarak* dogmatizmde gedikler açmaya çalışmışlardır. Bu girişimler ve

çalışmalar, bilindiği gibi, Stalin kültünün yıkılmasından sonra uluslararası düzeyde bir kuramsal üretim patlamasına yol açmıştır. Gelgelelim hem yeraltına çekilmeye zorlanan hem de dünyadan izole edilen Türkiye solu, *birikimsizliği* dolayısıyla, 20'nci Kongre'ye kadar doğrudan doğruya Stalinci yoruma bağlı kalmış, çeşitli Avrupa partilerindeki ve aydınlardaki kuramsal kıpırdanışları gör(e)memiştir. Aydınlarımızın, yazarlarımızın yabancı dildeki marksist yapıtların çok azına *ulaşabildiğini de* göz önünde bulundurmak gerektiğine inanıyorum. Bazı ana metinleri okumuş olanlar ise, yukarda da değindiğim gibi ya zamansız buldukları ya da siyasal ortam elvermediği için, yazılarında uluslararası sorunları açımlayabilecek bir derinlik gösterememişlerdir.

Siyasal ve kuramsal sorunlarla ilgili tartışmaları anımsatmayı konuyu dağıtmamak için bir yana bırakıyorum. Ama Türkiye solu, yazın alanında bile yeterli bir *üretkenlik* gösterememiş, propagandanın *ötesine* geçmeyi bir türlü başaramamıştır. Yazın'ın/sanatın özgül sorunları Plehanovcu düzeyde dahi açımlanamamış, *populist* bir söylem egemen olmuştur yazın eleştirisine. Felsefî ve kuramsal konularda gözlemlenen naivliğin yazınsal eleştiri alanında da sürdürüldüğü söylenebilir bu noktada.

Örneğin 1938-1939 yıllarında meydana gelen *Dışavurumculuk Tartışması*, Türkiye'ye ele alındığı bağlam ve kapsam içinde yansımamıştır. Gerçi, bir çalışmamda gösterdiğim gibi (*Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, ss. 473-491) 1940 yılında Abidin Dino, Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner) ve bir anlamda Zeki Baştımar arasında *Yeni Edebiyat* dergisinde yapılan tartışmanın da *gerçekçilik sorunu* çevresinde oluştuğu söylenebilir. Fark, Dino'nun dışavurumculuktan değil gerçeküstücülük'ten söz etmesindedir. Ne var ki, bu tartışma, bugün elimize ulaşan metinlere bakarak söylemek gerekirse, Türkiye'ye dışardaki *düzeyinden* çok şey *yitirerek* yansımıştır. Tartışmaya katılanların kuramsal açıklamaları da biçemleri de, ne yazık ki, uluslararası tartışmaya katılanların çok gerisindedir. Ben Dino'nun, Reşat Fuat'ın ve Baştımar'ın o tartışmayı çok dolaylı yoldan izlediklerini, Bloch'un, Lukacs'ın, Brecht'in metinlerini oku(ya)madıklarını sanıyorum. Gerçeklik ve gerçekçilik sorununu çok kabataslak açıkladıkları görülüyor. Hele Dino'nun düşüncelerini açıklarken, yola çıktığı gerçeküstücülüğün bir tek kuramsal metnine başvurmaması, insanı eni-konu şaşırtıyor. Gerçeküstücülüğün manifestosunun bile doğru dürüst bir özetlemesini yapmıyor, Breton'un devrime ilişkin düşüncelerinden üstü kapalı şekilde de olsa söz etmiyor Dino. Bu *yüzeyselliğin*, yalnızca siyasal baskı kavramıyla açıklanabileceğini sanmıyorum. Baskının ortadan çekilir gibi olduğu kısa süreli ve görece özgür dönemlerde, hiç değilse yazın/sanat alanında daha doyurucu ve kuramsal bir dil kullanılmasının *mümkün* olduğuna inanıyorum. Ama, siyasal baskı

Türkiye'de çoğu zaman şablonculuğun, çalakalem ve basmakalıp yazmanın *gerekçesi* yapılmak istenmektedir.

Türkiye'nin düşünsel/kültürel yaşamındaki kısırlık 1960'lardan sonra aşılmaya başlamış, klasik marksist metinlerin yanısıra çağdaş düşünürlerin kitaplarının çevrilmesine girişilmiştir. Ama asıl *çeviri patlaması*'nın 12 Mart sonrasında başlayan 10 yıllık görece özgür dönemde olduğu belirtilmelidir. Bu gelişmenin yalnızca marksist literatüre özgü olmadığını, çok farklı görüşler yansıtan yapıtların da dilimize kazandırıldığını, böylece elde edilen sınama/karşılaştırma olanağı sayesinde kültür ufku'nun büyük ölçüde *genişlediğini* bu arada anımsatmak gerekir. İlgimizi çeken, konumuz dolayısıyla yalnızca marksist literatür olduğu için, bu yayınlar konusunda *uyarıcı* bir iki gözlem yapılabilir:

Türkiye'de 1960 yılından sonra girilen görece özgürleşme/demokratikleşme sürecinin, uluslararası marksist hareketin yeni bir döneminin *ardından* başladığı özellikle anımsanmalıdır. Gerçekten de, yurdumuzda sosyalizm sözcüğünün konuşma ve yazılarda kullanılabilir duruma geldiği 1960-1965'li yıllar ve sonrası, Stalinciliğin siyasal ve felsefî düzlemde *tasfiye* edildiği bir dönem olmuştur. Bu yıllarda uluslararası marksist yayınının büyük bölümünün *dogmatizmin eleştirisini* amaçladığı, bunu birincil görev saydığı söylenebilir. Avrupa'daki gelişmelere paralel olarak siyasal öğrenci olaylarının yoğunlaştığı 1968'e kadar türkçeye çevrilen yapıtların *öncelikle* vurguladığı nosyonlar *hümanizm, yabancılaşma, aşma* vb. olmuştur.[1] Gerçi, daha 1962 yılından başlayarak Plehanov, Marx, Engels ve Lenin'in bazı kitapları yayınlanmaya başlanmıştır ama, bunlar genellikle felsefî ve ekonomik içeriği ağır basan yapıtlardır ve sayılıdır. Üstelik bu yapıtların kuramsal ve siyasal *sekterizmin* karşıtında yer aldığı konusunda genel bir fikir birliği olduğu da söylenebilir. Başta Lenin olmak üzere Stalin ve Mao'nun, Troçki ve Che Guevara'nın vb. *siyasal* metinleri hep 1968 tarihinden sonra çevrilip yayınlanmıştır.

Yazın alanında günümüzde de süren *revizyonizm* ve *küçük burjuvalık* tartışmasının açılması *da* siyasal tırmanmanın hızlandığı bu tarihten *sonra* olmuştur. Böylece, 1960'lardan itibaren *İkinci Yeni* çerçevesinde yürütülen anlamlılık/anlamsızlık, açıklık/kapalılık ve toplumsallık/bireysellik çekişmesi en uç noktasına ulaşmış, toplumcu yazarlar arasında farklı görüşler belirmiştir. Sonraki yıllarda *görece özerklik, çok anlamlılık* gibi kavramlarla da desteklenecek ve sınırı genişletilecek olan yazın'ın/sanatın özgüllüğü ve bağımsızlığı ilkesi, 1968 tarihinden itibaren bazı çevrelerde büyük ölçüde gözden düşmüştür. Şiiri "bir aşma, bir keşif, bir yaşama biçimi",[2] dilsel bir arayış olarak düşünenler ağır saldırılara uğramış, şiir, acil *devrimci isteklerin*

dışa vurulduğu bir araç olarak yorumlanmaya başlanmıştır.[3] Bunu, hızlı siyasallaşmanın doğurduğu bir tepki saymak mümkün. Çünkü yukarda da değindiğim gibi, 1968'e kadar yayınlanan yazın kuramına ve estetiğe ilişkin kitaplar, hep yazın ve sanatın *kıyısız gerçekçilik* anlayışını öne çıkaran yapıtlardan oluşmuş,[4] ayrıca şair ve eleştirmecilerimiz de genellikle sanatla/siyasanın *arasına* bir mesafe, bir dolayım konulması gereğini öne çıkaran yazılar yazmışlardır. Bu yapıtlar da yazılar da hiç kuşkusuz *sosyalizm ideali*'nin *karşısında* olmak, toplum sorunlarına sırt çevrilmesini savunmak amacını gütmemişlerdir. Aynı şey *gerici* sayılan şairler için de geçerlidir elbet.[5] Eleştirici, Jdanovcu toplumcu gerçekçiliğin hâlâ korunan kimi önermelerine yöneltilmişti aslında ve yalnızca yazınsal metinlerin *farklı* bir perspektiften de okunabileceğini varsayıyor ve böyle bir okumanın daha çağdaş ve yazınsal olacağını vurgulamak istiyordu.

Lukacs'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabı, işte yazında bu tartışmaların başladığı 1969 yılında yayınlanmıştır. Gerçi Fritz J. Raddatz, ünlü kuramcıyla ilgili yapıtında onun "büyük gerçekçilik anlayışının" *dolaylı* "ama oldukça açık biçimde Jdanov'un sosyalist gerçekçiliğinin karşısında" yer aldığını belirtirse de[6] Lukacs'ın Kafka, Beckett gibi yazarlara getirdiği eleştiri, yukarda vurguladığım koşullar dolayısıyla, ister istemez Jdanovcu tezleri *destekliyormuş gibi* gözükmüş ve yenilikçi yazın'ın dışlanmasında ve kınanmasında başvurulan bir *kaynak* durumuna gelmiştir. Lukacs'ın 1977'de çevrilip yayınlanan *Avrupa Gerçekçiliği* adlı yapıtı da "hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve özel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir bireşim olan", dahası, "insanî ve toplumsal, tüm temel belirleyicilerin en yüksek düzeyi kendisinde bulunan"[6] *tip* nosyonu ile, gerçekçilik anlayışının dogmatik yorumlarına önemli bir materyal sağlamıştır. Gerçi Lukacs gerek *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*'nda gerekse *Avrupa Gerçekçiliği*'nde bir yandan devrimci romantizm" ve "olumlu tip" gibi toplumcu gerçekçiliğin bugünkü *farklılaşmış* aşamasında bile korunan iki kategoriye ve "puplisist eleştiri denen" ve yapıtı "günün yüzeysel sloganlarına göre yargılayan edebiyat-dışı, 'katkısız' toplumsal ya da politik tutuma" ilişkin kaygılarını açıkça dile getirmiştir.[7] Gelgelelim, dönemin siyasal gelişmeleri içinde Lukacs'ın kaygı ve uyarıları Türkiye'de pek çok toplumcu yazar tarafından görmezden gelinmiştir. Gerçekten de, Türkiye'nin o günkü koşulları içinde Jdanovcu bir *reinearnation* yaşanmış ve aşıldığı, terkedildiği sanılan bir söylem, çok değişik anlatım biçimleri altında savunulur olmuştur. Örneğin 1977 yılında çevrilen Jdanov'un *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine* adlı kitabı, şu sözlerle sunulmuştur okura:

"Jdanov'un düşünceleri gerek uluslararası burjuvazi gerekse ölümünden sekiz yıl sonra iktidarı gaspeden Kruşçev revizyonistleri tarafından, proletarya sanatı

şahsında slogancılıkla eş tutulmuş ve şiddetli saldırılara uğramıştır. Ama bu kitaptaki yazılar, Jdanov'un ne kadar *olgun* ve *sağlam* bir sanat anlayışına sahip olduğunu (...) göstermektedir."[8] (Vurgulamalar benim).

Hangi siyasal tezlerin hangi yazınsal tezlere *donuştugunu* belirlemek, hiç kuşkusuz çok kapsamlı bir çalışmayı gerektirir. Burada, şu kadarını söylemek mümkün: 1975'lerden sonra, bir yandan yaygınlaşan Althusserci yaklaşımın *historisist* söyleme, bir yandan da derece farklılıkları ile egemen duruma gelen neo-Jdanovcu tezlerin *kıyısız gerçekçilik* anlayışına yönelttiği eleştiriler sonunda Lukacs'ın düşünceleri ikircikli bir duruma düşürülmüştür. Hiç kuşkusuz, bazı yazarlarımız *tip kuramı*'na büyük ölçüde sadık kalmış, dönemin ve gerçekliğin *özü*'nün tip'te nesnelleştiğine ilişkin düşüncelerini korumuşlardır. Ancak, tarihin ve gerçeğin öz'üne ilişkin eleştirel yaklaşımların devreye girmesiyle Lukacs'ın tip kuramı çevresinde de, görüngü ve öz arasındaki ilişkileri içeren düşünceleri çevresinde de bir *sorgulama* yürütülebileceği anlaşılmıştır. Aynı şekilde Lukacs'ın yansıtma kuramı da gerçekçilik anlayışı da çeşitli noktalardan eleştirilmeye başlanmıştır. Örneğin Jdanovculuğa da yenilikçi yazına da *karşı* çıkan, ama bu yazını daha *anlayışlı* biçimde çözümlemeye girişen *yeni* toplumcu gerçekçi eleştiri, Lukacs'ın biçimlendirme sorununda eleştirel gerçekçiliğe tanıdığı biricikliğe[9] olduğu kadar, estetiği "insanî öznenin duyusal praksisi olarak değil, bütün bütüne bir bilinç olayı (yansıtma) olarak"[10] kavramasına da karşı çıkar. Yeri gelmişken, estetiği bir *bilim* olarak temellendirmeye çalışan M.Kagan, G.N.Pospelov, A.Ziss gibi yazarların, türkçeye çevrilen oylumlu kitaplarında Lukacs'a eleştirel amaçlı bir gönderme *bile* yapmadıklarını belirtmeliyim. Bu yazarlar için, marksist estetiğin kurulması yolunda sanki Lukacs diye biri hiç var olmamıştır. Belki de bu yazarlar, bir *bilim* kurma yolundaki çalışmaları sırasında Lukacs'ın tüm düşüncelerinin bir Çernişevski, bir Bielinski kadar bile önem taşımadığı ve aşıldığı kanısına ulaşmış bulunuyorlar.[11] Bu noktada, Lukacs'ın uluslararası ünü çevresinde, çeşitli tarihlerde yapılan *özeleştiriler* dolayısıyla bir kuşku oluştuğunu ve büyük düşünürün *Hegelcilik* ve *sağ sapma* ile suçlandığını, kendisiyle ilgili karalama/aklama/karalama kampanyaları düzenlendiğini özellikle anımsatmak gerekir.[12]

Bu kısa değinmelerin de gösterdiğini sandığım gibi, Lukacs gerek Türkiye'de gerekse dünyada oldukça ikircikli bir konuma sahip bulunmaktadır ve düşünceleri bir yandan *yaratıcı* ve *sorgulayıcı* sayılırken bir yandan *tutucu* ve *idealist* olarak yorumlanmaktadır. Buradan bakıldığında, Lukacs'ın Türk eleştiri yazını içindeki yerinin ve etkisinin ancak bundan sonra daha kapsamlı biçimde belirebileceği söylenebilir. Gerçekten de, onun gerek *yenilikçilik* gerekse *toplumcu gerçekçilik* karşısındaki durumu henüz ayrıntılı biçimde irdelenmiş değildir. Lukacs'ın kuramının "yumuşak karnını" oluşturan yansıtma

sorunu da aynı şekilde eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmamıştır. Ancak bunlar yapıldıktan sonradır ki, Lukacs'ın düşünceleri ile eleştirimiz yararlı bir ilişkiye girebilecek, öne sürdüğü tezleri sorgulayarak özgül bireşimlere ulaşabilecek ve böylece büyük düşünür bir destekleyici *alıntılar yazarı* olmaktan kurtulacaktır.

Çağımızın yenilikçi yazın ve sanatında hiç bir *olumlu* öge bulmaması, onda yalnızca yozlaşma ve çürüme görmesi, onu son kertede ve ister istemez, eleştirdiği sekterizme yaklaştırıyor olsa bile, Lukacs son derece önemli sorunlara el atmış, çözümler aramıştır. Günümüzün "maddeci estetik bilimi"ni oluşturma yolunda büyük çabalar veren yazarların Lukacs'a çok şey borçlu olduğuna inanıyorum. Onun *çelişkisiz sanat* görüşüne getirdiği eleştiri de dahil olmak üzere pek çok görüşünün günümüz Sovyet kuramcılarının gerçekleştirdiği *sıçramada* önemli bir kavramsal düzey oluşturduğunu da sanıyorum. Söylemek bile fazla: Bu kuramcılar, sibernetik, dilbilim gibi Lukacs'ınkinden çok farklı disiplinlerden yararlanıyorlar. Yine de, onun dogmatizme yönelttiği eleştirilerle yazın'ın özgüllüğüne ve varlığına ilişkin yorumlarının marksist estetikte başlı başına bir *fay* oluşturduğunu söylemekten yanayım. Sovyetler Birliği kökenli maddeci estetik biliminin sözlüğünde asal bir yer işgal eden "özgül özellik", "yaratıcı tipikleştirme", "nesnel dünyanın sanatsal yaratılışı", "gerçekliğin estetiksel olarak özümlenmesi", "sanatsal imgelerin özgül nitelikleri", "içeriğin özgül özelliği" gibi nitelemelerin doğrudan doğruya Lukacs'dan kaynaklandığı söylenebilir.

* * *

Türkçede Lukacs'ın adını ilk duyuran yazı bir konuşma: "G.Lukacs'a Sorular" başlıklı konuşmayı yapan Çekoslovak gazeteci ve eleştirmen Antonin Liehm.[13] Şöyle sunuluyor Lukacs:

"Filozof, edebiyat eleştirmeni, tarihçi G.Lukacs'ın, bu seksenini aşmış Macar asıllı düşünürün çalışmaları kendisine "Estetiğin Marx'ı" adını verdirmiştir. Yapıtlarının büyük bir bölümünü Almanca yazan Lukacs'ın *Varoluşçuluk ya da Marx'çılık, Genç Hegel, Sınıf Bilinci ve Tarihi, Goethe ve Çağı, Thomas Mann, Roman Kuramı* gibi pek çok kitabı vardır. Son olarak yayınladığı *Estetik* adlı incelemesi Marx'çı edebiyatın bu alandaki bir aşaması olarak kabul ediliyor".

Lukacs'la yapılan bu konuşmanın ardından yine *Yeni Dergi*, biri 1968'de üçü de 1970'de olmak üzere dört yazısını yayınlıyor düşünürün: "Kurtarıcı" (sayı 47), "Puşkin" (sayı 68), "Dostoyevski" (sayı 74) ve "Epik ile Tiyatro" (sayı 75). Kuramsal içeriği daha yoğun bir önemli yazısı ise 1969 yılında *Forum* dergisinde dört sayıda tefrika edilir B.Cömert'in çevirisiyle: "Marks ve En-

gels'in Estetik Yazıları". Lukacs'ın bir kuramcı olarak çapını ortaya koyan türkçedeki ilk kitabı 1969 yılında yayınlanır: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı.*

1968-1969'a kadar toplumcu yazarlarımızın bu büyük düşünüre fazla ilgi duymadığı, bu ilgiyi duymuş olsalar bile, Lukacs'ı dilimize kazandırmaya ya da yazın ve estetik üzerindeki düşüncelerine gönderme yapmaya çalışmadıkları görülüyor. Bu konudaki çekingenliğin siyasal baskıdan mı yoksa eleştirmecilerimizin Lukacs'la *tanışmamış* olmalarından mı kaynaklandığı yolundaki soruyu yanıtlamak oldukça zor. Kesin olan şu: 1950-1965 yılları arasında *etkin* olmuş üç eleştirmen, Fethi Naci, Asım Bezirci (o yıllarda Halis Acar ve Fikret Arıcl adıyla da yazmıştır) ve Atilla İlhan'ın ne kuramsal yönsemeli yazılarında ne de kitap eleştirilerinde Lukacs'ın adına hiç rastlanmıyor.

Fethi Naci 1956 yılında yayınlanan ilk kitabı *İnsan Tükenmez* de ve onu izleyen 1959 tarihli *Gerçek Saygısı*'nda daha çok bir *kuramcı* kimliğiyle sivrilmeye aday görünmektedir. Ne var ki, Naci giderek romanla sınırlamaya başlar kendini ve eleştirmeciliği *seçer. İnsan Tükenmez*'de "Gerçekten, Gerçekçilikten Yana" başlıklı yazısında *tip* ve *tipiklik* kavramları üzerinde durur Fethi Naci ama, bu sorun üzerinde derinlemesine düşünmüş bulunan Lukacs'tan ne bir alıntı yapar ne de adını anar. 1959 tarihli ikinci kitabı *Gerçek Saygısı*'nın ikici bölümüne "Roman Üstüne" başlığını verir. Bu bölümde kuramsal sayılabilecek iki yazı yer alıyor: "Kişisiz Romanlar" ve "Roman Kişisi". Gelgelelim, bu yazılarda da Lukacs adına rastlanmıyor. Fethi Naci'nin o yıllarda gönderme yaptığı yazarlar A.Cornu, R.Maublanc, R.Garaudy, J. L.Lecercle-P.Albouy, H.Lefevbre vb.dir. Tip ve tipik kavramlarını bu yazarların açıklamalarında temellendirmeye çalışır Fethi Naci. Lukacs'ın adını andığı ilk yazısı 1970 tarihini taşıyor Naci'nin: "Kimse Kimseyi Sevmiyordu".[14] Kemal Tahir'i kıyasıya eleştirdiği bu yazıda Fethi Naci, Lukacs'ı insan'dan değil kuram'dan yola çıkmanın sakatlığını ve sanat-dışılığını göstermek amacıyla alınılar.[15] Fethi Naci'nin Lukacs'a duyduğu yakınlık asıl 1981 yılında yayınladığı *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* adlı kapsamlı çalışmasında görülür. Naci, romanla gerçeğin ilişkisine, tip ve tipiklik sorununa değinir ve bu sorunları irdelerken büyük ölçüde Lukacs'ın yorumuna dayanır. (s. 26, 468, 472, 478 vb.)

Asım Bezirci'nin *Çok Kapılı Oda* adlı kitabının ikinci baskısında (1982) yer alan "Yarına Kalmak" başlıklı makalesinin "Özel Tipiklik" alt başlığını taşıyan bölümünde 31 ve 32 numaralı dipnotlarında Lukacs'ın *Avrupa Gerçekçiliği* ile *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitaplarından alıntılar yapılıyor. Ancak bu yazının 1957 yılında *Pazar Postası* dergisinde yayınlandığı anımsandığında, 1969 ve 1977 yıllarında çıkan Lukacs'ın yapıtlarından

yapılan alıntıların, bu ikinci baskıya *sonradan* eklendiği ve Bezirci'nin 1957'lerde Lukacs'tan fazla haberdar olmadığı kendiliğinden ortaya çıkıyor. "Fazla haberdar" diyorum, çünkü Bezirci 1965 yılında *Yeni Dergi*'nin Mayıs sayısında yayınlanan "Varolmanın Erdemi" başlıklı yazısında Lukacs'ın felsefi bir polemiğini, *Existentialisme ou Marxisme*'i anıyor. Ama, 1955-1965 arasında Bezirci'nin de Lukacs'ın yazınsal düşünceleriyle derinlemesine bir ilişki kuramamış bulunduğunu söylemek olası görünüyor.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı 1969 yılında yayınlandığında Türkiye'de marksist estetik kuramına ilişkin yazın'ın durumu nedir? Bu yazın'ın yaklaşık görünümü şudur:

1—U.Sinclair: *Altın Zincir* (Çev: E.T.Eliçin, Numune Matbaası, 1940),
2—Plehanov: *Sanat ve Sosyalizm* (Çev: S.Mimoğlu, Sosyal Yayınlar, 1962. Kitaba J.L.Lecercle/P.Albouy ikilisinin "Edebiyat Biliminin Problemleri" başlıklı yazıları da eklenmiştir. Bu arada, kitabın özgün adının *Sanat ve Toplumsal Yaşam* olduğunu, Türkiye'de gözlemlenen çarpıtmacılığın ve tecimselliğin bir ilk örneğini sergilediği için anımsatmak gerekir),
3—B.Brecht: *Tiyatro İçin Küçük Araç* (Çev: T.Aktürel, Çan Yayınları, 1962),
4—B.Brecht: *Epik Tiyatro Üzerine* (Çev: K.Şipal, De Yayınevi, 1964),
5—R.Garaudy: *Gerçekçilik Açısından Kafka* (Çev: M.H.Doğan, Hür Yayınevi, 1965),
6—L.Aragon: *Çağımızın Sanatı* (Çev: E.Onaran, Gerçek Yayınevi, 1966),
7—J.Billet: *Sosyal Oluşum ve Sanat* (Çev: M.H.Doğan, Kovan Yayınevi, 1966),
8—R.Garaudy: *Gerçekçilik Açısından Picasso* (Çev: M.H.Doğan, Hür Yayınevi, 1966),
9—Mao Tse Tung: *Kültür, Sanat, Edebiyat* (Çev: Ş.Hulusi, Ataç Kitabevi, 1966),
10—G.Thomson: *Marksizm ve Şiir* (Çev: C. Çapan, Uğrak Kitapevi 1966),
11—R.Garaudy: *Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse* (Çev: M.Doğan. Uğrak Kitabevi, 1967),
12—A.Gramsci: *Aydınlar ve Toplum* (Çev: V.Günyol-F.Edgü-B.Onaran, Çan Yayınları, 1967, Dolaylı yoldan yazın sorunlarına değinir),
13—E.Fischer: *Sanatın Gerekliliği* (Çev: C.Çapan, De Yayınevi, 1968),
14—M.Gorki: *Halk Kültürü* (Çev: Ş.Hulusi, Gün Yayınları, 1968),
15—J.Frevillc: *Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat* (Çev: A.Bezirci, May Yayınları, 1968),
16—V.İ.Lenin: *Sanat ve Edebiyat* (Çev: Ş.Hulusi, Payel Yayınevi, 1968),
17—M.Lifschitz: *Marx'ın Sanat Felsefesi* (Çev: M.Belge, Ararat Yayınevi, 1968)

Yenilikçi yazma yönelik eleştirileriyle Lukacs türkçeye kazandırıldığında, görüldüğü gibi marksist estetik alanında fazla yayın bulunmamaktadır. Yayınlanmış kitapların büyük bölümünü ise, Stalinciliğin tasfiyesiyle birlikte gelen özgürlük havası içinde kaleme alınan ve sürekli biçimde sanatın görece özerkliğini ve bağımsızlığını vurgulayan, dahası, yazın/sanatla politika *arasına* bir çizgi çekmeye yönelen metinlerin oluşturduğunu söylemek gerekir. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, bu yumuşama ortamı içinde, Garaudy, Fischer ve Aragon tarafından yenilikçi yazın'a tanınan hoşgörünün *karşıtında* yer alan içeriğiyle dikkati çeker elbet. Toplumcu gerçekçiliğe de yenilikçi yazma da kötümserlikle bakan Lukacs'ın ikinci kitabı 8 yıl sonra 1977'de yayınlanır: *Avrupa Gerçekçiliği*. Bu kitabın 19. yüzyılın büyük gerçekçi yazarlarına yakılmış bir *ağıt* olduğu söylenebilir.

Lukacs'ın iki kitabının yayını arasında geçen 8 yıllık sürede, marksist yazın ve estetik kuramıyla ilgili olarak yayınlanan en önemli yeni kitaplar şunlardır:

1—Marx/Engels: *Sanat ve Edebiyat* (Çev: M.Belge, De Yayınevi, 1971),
2—C.Caudwell: *Yanılsama ve Gerçekçilik* (Çev: M.H.Doğan, Payel Yayınevi, 1974),
3—J.Berger: *Sanat ve Devrim* (Çev: B.Berker, Yankı Yayınevi, 1974),
4- M.H.Doğan: *Estetik* (Gerçek Yayınevi, 1974),
5—L.Troçki: *Edebiyat ve Devrim* (Çev: H.Portakal, Köz Yayınları, 1976),
6—B.Suçkov: *Gerçekçiliğin Tarihi* (Çev: A.Çalışlar, Bilim Kitabevi, 1976),
7—*Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Derleme, Çev: S.Çağan, Yeni Dünya Yayınlar, 1976),
8—B.Brecht: *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* (Çev: A.Cemal/K.Güven, Günebakan Yayınları),
9—A.A.Jdanov: *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine* (Çev: F.Berktay, Bora Yayınları, 1977),

Görüldüğü gibi 1968-1977 yılları arasında yayınlanan marksist estetik kuramına ilişkin kitapların sayısı 50'yi bile bulmamaktadır. Bu arada Fethi Naci'den A.İlhan'a, A.Bezirci'den M.H.Doğan'a bir çok yazarın referans yazarı H.Lefevbre'in *Contribution a L'Esthétique* adlı kitabı ile İ.Asthakov'un çok önemsenmiş "The Relationship Between an Object and Aesthetic Feeling" adlı yazısı[16] ve H.Arvon'un *L'Estheetique Marxiste* başlıklı yapıtının da bir türlü dilimize kazandırılamadığını anımsatmak gerekir. P.Macherey ve Althusser'le başta T.Eagleton olmak üzere bazı İngiliz ve Amerikan marksistlerinin yazınsal yaklaşımları da aktarılmamıştır henüz ama, 1970'lerde marksist yazın/sanat kuramının değişik eğilimlerini ve yönelmelerini yansıtan yayınlara kavuşulduğu yine de söylenebilir. Sovyet estetiğindeki gelişmeleri

gösteren kitaplar ise 1980 yılından sonra çevrilip yayınlanmaya başlamıştır.

Lukacs, iki yapıtıyla, özellikle romana ilişkin görüşleriyle *ayrıcalıklı* bir konum edinmiştir hemen. Onun bu konudaki düşünceleri, daha önce de vurguladığım gibi 1980'lere kadar tartışmasız kabul edilmiştir denebilir. F.Naci ve A.Bezirci'nin yanısıra Lukacs'ın roman sanatına ve tip kavramına ilişkin görüşlerine yakınlık duyan bir yazar da Hilmi Yavuz'dur. Yavuz, *Roman Kuramı ve Türk Romanı* adlı kitabında gerçekçilik/doğalcılık ve anlatmak/betimlemek sorununa değindiği "Gerçekçi Yazar, Doğalcı Yazar" ve "Romanın Algılanması" başlıklı iki yazısı ile tarihsel malzemenin kullanılması sorununu irdelediği "Tarihsel Roman ve Nahid Sırrı Örik" adlı makalesinde, doğrudan Lukacs'a dayanır.

Lukacs'ın tip'e ve tipiklik'e tanıdığı ağırlıklı yerin ve önceliğin *tartışılabilir* ve *sorgulanabilir* olduğunu ima eden türkçedeki ilk yazının Bedrettin Cömert'e ait olduğu söylenebilir. Yukarda Cömert'in 1969 yılında Lukacs'ın "Marks ve Engels'in Estetik Yazıları" başlıklı makalesini çevirdiğini anımsatmıştım. Faşist katillerce genç yaşında öldürülen bu yetenekli marksist eleştirmeci ve sanat adamı, aynı yıl içinde, yani 1969'da yayınladığı "Nazım Hikmet'in Gerçekçilik Anlayışı" başlıklı yazısında[17], şairin tip anlayışını tartışırken Lukacs'ın görüşlerine de yer verir ve Nazım'la Lukacs arasındaki farklılıklara değinir. Cömert, Marx ve Engels'in de üzerinde durduğu tip sorununun "derin ve zeki araştırmaları gerektirdiğini"[18] belirttikten sonra, Lukacs'ın yaklaşımına ilişkin bir eleştiriyi Carlo Salinari'nin ağzından dile getirir. Özetle şunları söylemektedir Salinari:

"Lukacs 'tipik'i gerçekçiliğin evrensel bir kategorisi yapmıştır. Bunun sonucu olarak da 19. yüzyılın büyük gerçekçi anlatı sanatını bir model ve yeni romanın ulaştığı bir doruk olarak görmüştür; ondan sonra gelen edebiyatı ise doğacı ve intimist doğrultuda o modelden bir sapma olarak, bir *gerileme edebiyatı* olarak yargılamıştır. Oysa değişik bir açıdan bakıldığında, 1848'den sonra gelişen koşullarda, özellikle emperyalizm döneminde, edebiyatın ancak 'atipik' olabileceği ve böyle olmakla da gerçekçiliğinden, yani realiteyi bozmadan betimlemek ve sözünü ettiğimiz resmi değerleri yıkmaktan hiç bir şey kaybetmeyeceğini görmek güç değildir."[19]

Salinari'nin daha da uzun olan bu düşüncelerini aktardıktan sonra, Cömert, şu yargıya ulaşmaktadır:

"Daha çok 19. yüzyıl modellerinden hareket eden *'tipik'* kavramı, zamanımız sanatçısının karmakarışıklığını açıklamada yetersiz kalmaktadır. Oysa, ilk bakışta *realiteden kaçışmış* gibi görünen içe dönük davranışlar bile, daha derin incelendiklerinde, açısı değiştirildiğinde, en yüksek, en ezici noktasına emper-

yalizm döneminde varan kapitalist toplum insanının gerçek, sahici yönlerini yansıtabilirler".[20]

Prof. Berna Moran da *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabının "Marksist Eleştiri" başlıklı bölümünde[21] Lukacs'ın yazınla ilgili kimi görüşlerine *eleştirel* bir yaklaşım getirmeyi dener. Prof. Moran'ın sorusu, "yanlış bir dünya görüşüyle yazılmış bir eserin sanat değerinden de kaybedip kaybetmeyeceğidir". (s. 85) Lukacs'ın soruya "evet" yanıtını verdiğini anımsatan Moran, bu "evet"in karşısına, o yıllarda Türkiye'de geniş ve derinlemesine bir iz bırakmış olan E.Fischer'in yorumunu çıkarmayı tercih eder ve böylece bu tür sorunların marksist estetik içindeki *tartışmalı* durumunu anımsatır. Fischer'in görüşü şudur: "Çağdaş burjuva düzeni büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir ve Kafka, Beckett, Faulkner gibi yazarlar büyük sanatçılardır."[22]

Mehmet H.Doğan *Estetik* adlı kitabında Lukacs'tan çeşitli alıntılar yapar ama, bu alıntılar kitabın içeriğine daha uygun düşeceği şüphesiz olan estetik kuramına *ilişkin* değildir.[23] Örneğin Lukacs *Estetik*'in birinci cildinin sonunda ve ikinci cildinin hemen tamamında *mimemis* nosyonunu açımlayıp kuramlaştırdığı halde,[24] Doğan "Mimemis terimi neyi anlatır?" ve "Arıtma (Katharsis) kavramı neyi anlatır?" başlıklı 24 ve 25'inci sorularda filozofa hiç bir gönderme yapmaz. Zaten Doğan'ın kaynakçasında Lukacs'ın *Estetik*'i de yer almamaktadır. Bu eksikliğin hem yapıtın İngilizce ve Fransızca çevirisinin Doğan'ın çalışmasını gerçekleştirdiği yıllarda yapılmamış olmasından hem de Doğan'ın kitaba ulaşamamasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Marksist Estetik ve *Estetik* adlı iki kitabı bulunan[25] Prof. İsmail Tunalı, ilk kitabında Lukacs'ın adını 14 kez anıyor. "Bir Ontolojik Problem Olarak Sanat" başlıklı bölüm (ss. 195-229) tümüyle Lukacs'a ayrılmış bulunmaktadır ve onun gerçeklik, özellik, bireylik kategorilerini özetlemektedir. Bu özetleme sonunda Prof. Tunalı Lukacs estetiğinin Hegelci içeriğine işaret ediyor ve onun da sanatın "tinin maddede görünüşü" olduğu kanısını paylaştığını öne sürüyor ve şunları ekliyor: "Hartmann'a göre de sanat yapıtı, irreal bir arka-yapı'nın (ruh, tin) real bir ön-yapı'da (maddesel varlık) görünüşe ulaşmasıdır. Lukacs'ın söyledikleri de bu *idealist* çizginin dışında değil."[26] Bu noktada, Lukacs'daki Hegelci eğilimi saptayan Tunalı'nın onun maddeci ögelerini vurgulamayı gereksiz bulduğu anımsatılmalıdır. Bunun bir saptırma olduğu açıktır. Prof. Tunalı ikinci kitabı *Estetik*'te de "Marksist Estetik'in Obje Anlayışı" başlıklı bir bölüme yer verir (ss. 99-110). Ancak bu bölümde Lukacs'ın adına hiç rastlanmaz. Prof. Tunalı'nın kaynakları Marx-Engels ve Lenin'in bir iki tanımı dışında Hans Koch ve E.Fischer'dir. Sanatta özne-nesne ilişkisinin tartışıldığı bir bölümde, Prof. Tunalı'nın bu konuda çok önemli şeyler söylemiş bulunan Lukacs'a değinmemesi, hele marksist estetik söz konusu olduğunda, hayli ilginç görünüyor.

Estetiğin bir bilim olarak kurulabileceği yolundaki görüşleri paylaşan ve bu yolda önemli bir çeviri faaliyeti gösteren Aziz Çalışlar, "Gerçekçilikle İlgili Karşı Düşünceler" adlı yazısında "Lukacs'ın eksiklikleri" demekte, ama daha sonra da bu eksiklikleri göstermemektedir[27]. Ancak, Çalışlar "Gerçekçilik Estetiği" başlıklı bir başka yazısında, daha önce yayınlanan *Kültür Sözlüğü* adlı derleme-çevirisinden yaptığı şu alıntıyla, gerçekliğin biçimlendirilmesi konusunda Lukacs'a bir eleştiri getirmektedir:

"Klasik burjuva edebiyattaki biçimlendirme araçlarının daha önce Lukacs'ca yapıldığı gibi değişmez kural sayılması kabul edilemeyecek bir görüştür" ve "19. yüzyıl gerçekçiliğinin biçim ilkelerini kurallaştırması sonunda Lukacs da biçimciliğin bir takım yönlerinden kendini kurtaramamıştır."[28]

Kültür Sözlüğü'nde maddelerin ya da kitabın tümünün kimden (kimlerden) çevrildiği belirtilmediği için, Çalışlar'ın da paylaştığı bu eleştirinin asıl sahibini bilemiyoruz. Üstelik bu eleştiri genişletilmediğinden, yazarın ya da yazarların *ne türden biçimlendirme araçları*nı benimsediklerini de öğrenemiyoruz. Burada Lukacs'a yöneltilen eleştiride onun toplumcu gerçekçiliğin biçimlendirme araçlarına karşı duyduğu *kuşku* ve *güvensizliğin* rolü olabilir mi sorusu ister istemez akla geliyor.

Çalışlar "Edebiyat Estetiği Üstüne" adlı yazısında da "maddeci edebiyat estetiği"nin "maddeci bilgi kuramı ile maddeci değer kuramıyla sistemsel bir bütünlük oluşturduğu"nu belirtmekte, bunların ayrılmasının tek yanlılığa yol açacağını öne sürerek, Lukacs'a C.Klaus-H.Buhr ikilisinin *Felsefe Sözlüğü*'nden şu eleştiriyi getirmektedir: "G.Lukacs'ın estetiği, özgül estetiksel değer aksiyomatiğini (Hegelci anlamda) reddederek, estetiği sanat kuramıyla özdeşleştirir. Lukacs, estetiksel ilişkiyi insanî öznenin duyusal praksisi olarak değil, bütün bütüne bir bilinç olayı (yansıtma) olarak kavrar.[29] Bu eleştirilerin Lukacs'ın metinleri belirtilmeksizin yapıldığını anımsamak gerekir. Bu türden eleştirilerde, Lukacs *yargılanmışlığı* içinde sunulmakta ve özgün düşüncelerinin sergilenmesine fazla gereksinim duyulmamaktadır. Burada, Lukacs'la toplumcu gerçekçiliğin gerek yazınsal gerekse aktörel yaklaşımları arasındaki farklılığın çok üstünkörü biçimde geçiştirildiğini düşünebiliriz.

Lukacs'a yöneltilen bir takım eleştirilerin asıl *motive edici* ögelerinin, onun, Raddatz'ın nitelemesiyle söylenecek olursa, "edebiyata sınıfsal olmayan" bir bakış açısını[30] benimsediği yolundaki kaygılar çerçevesinde oluştu(ruldu)ğu da söylenebilir. Lukacs'ın 20'nci Kongre'den önce ve 20'nci Kongre'den sonra yaptığı yorumlar arasındaki farklılığa dikkati çekmekle Raddatz, marksist estetik içindeki kimi tartışma konularının aslında *siyasal* sorunlara *eklemlenmiş* olarak formüle edildiklerini yeterince ima etmektedir. Sınıfsal olanın

dışavurumu sorunu, bugün de çözümlenebilmiş değildir ve burjuva revizyonizmi tartışmalarının tabanını oluşturmaktadır.

Lukacs'ın hem gerçekçilik anlayışını sergilemeyi hem de bu anlayışı eleştirel açıdan değerlendirmeyi öngören türkçedeki önemli bir çalışma Cem Taylan'ın imzasını taşımaktadır: "György Lukacs'ın Gerçekçiliği".[31] Taylan bu yazısında öncelikle Lukacs'ın *yansıma* kategorisine verdiği öneme ilişkin *ikircikli* noktaları belirtir, daha sonra da onun tipiklik, gerçekçilik ve biçimcilik gibi nosyonlarının sorgulamasına yönelir. Lukacs-Brecht tartışmasına da değinen bu gerçekten yoğun yazıda, Cem Taylan, büyük düşünüre gerek dogmatikler gerekse Althusserciler tarafından yöneltilmiş *Hegelcilik* nitelemesini vurgulayarak, ondaki temel bir yönelimi belirtir.

Cem Taylan yazısında *nesnel* olmayı başlıca bir amaç bilmektedir hiç kuşkusuz ama, bu tutum, Lukacs'ın kuramına *eleştirel* yaklaşımını engellememektedir. Gerçekten de Taylan'ın biçemi Lukacs'la arasındaki anlaşmazlık ya da uzaklık noktalarını yeterince açığa vurmaktadır. Örneğin Taylan, Lukacs-Mann ilişkisini anlatırkan Goethe'nin bir sözünü anmısatır ve Lukacs'ın bu söze tüm ömrünce yakınlık duyduğunu ima eder: "Ben klasik eserleri sağlıklı sayarım, romantik olanlar hastalıklıdır." Cem Taylan'ın yazısının bitiş cümlesi de temelli bir anlaşmazlığı açığa vurmakta ve Lukacs'ın "ideolojinin nasıl işlediğini kavrayamadığını" öne sürmektedir.

Murat Belge de *Christopher Caudwell'in Estetik Teorisi* adlı doçentlik tezinin (Bu çalışma *Marksist Estetik* adıyla Mart 1989'da BFS yayınlarında çıktı) "Yansıtma/Yaratma Sorunsalı ve Üretim Olarak Sanat" başlıklı 3'üncü bölümünün "Epistemoloji Sorunu" adını taşıyan alt bölümünde, Lukacs'ın *historisist* eğilimine dikkati çeker ve onun "dönemin özü" kavramını eleştirir. Yansıtma/yaratma sorunsalının, gerçeğin iletilmesi konusunda önemli yetersizlikler içerdiğini de vurgulayan Belge, öz sorununa ilişkin olarak şunları yazar:

"Lukacs'ın aşırı historizmine gelindiğinde, sorun artık belirli ve tikel bir tarihin özünü temellük etmek ve yansıtmaktan da ibaret değildir, *tarih*'ın özüne temellük etmek gerekir. Sanatçının yapması gereken fenomenleri aşarak özü yakalamaktır. Bunu 'somut evrensel' olan 'tip'i yaratarak gerçekleştirir. Böylece, Aristoteles ile Lukacs'ın Descartes ile Scherbina'nın bilginin temellükü işlemini meyvanın çekirdeğini çıkarmak, topraktan altın çıkarmak şeklinde formüllendirdiklerini görüyoruz. Ortada bir ayıklama, soyma analojisi var."

Yansıtma/yaratma sorunsalına bağlı kalan yaklaşımın, dolayısıyla Lukacs'ın, bilgiyi gerçeğe içkinleştirdiğini belirten Murat Belge, tezinin ilgili bölümünde Lukacs'ın tip ve öz nosyonlarını benimsemediğini sezdirdiği gibi,

onun gerçekçiliğin tek bir biçimi olabileceği yolundaki kanısını paylaşmadığını da belirtir.

Lukacs'ın felsefî ve estetik görüşlerini eleştiren yayınlanmamış bir çalışmayı da anmak isterim: Hüsamettin Çetinkaya'nın *Sanat ve İdeoloji*'si. Çetinkaya, çalışmasının "Klasik Epistemoloji ve Sanat" başlıklı üçüncü bölümünün "Lukacscı Yaklaşım: Historisizm" adını verdiği alt bölümünde Lukacs'ın "sınıf bilinci" ve "şeyleşme" nosyonlarına ilişkin düşüncelerini özetledikten sonra bunların eleştirel bir değerlendirmesini yapmaktadır. Çetinkaya, Lukacs'ın çözümlemesinin şu önermeyle sonuçlandığını vurgular: "Şeyleşmiş bilinç yanlış bilinçtir." Lukacs'ın "tarihle, tarihin bilincini özdeşlediğini yazan Çetinkaya bölümü şu sözlerle kapatmaktadır:

"Bu indirgemeci yaklaşım içinde diğer kuram alanlarının olduğu gibi sanatın da hiç bir göreceliği yoktur. O toplumsal gerçekliğin ideolojik bir ifadesidir."

Frankfurt Okulu'nun estetik kuramına ayrılmış bir yazısında Enis Batur, Lukacs'ın "Hegelci marksizmin" bir temsilcisi olduğunu vurgulamakta ve "Düşünsel (felsefî) platformdaki kaymaları, bunların siyasal uzantıları temelde Hegel'in gölgesinden bir türlü sıyrılamamış olmasının birer sonucuydu kuşkusuz" demektir. Lukacs'ın estetik konusunda *tutarlı* olduğunu belirtmesine rağmen, onun özellikle roman sanatı konusundaki düşüncelerinin yetersiz olduğunu söylemekten kendini alamaz Batur: "Lukacs'ın gözünde XX. yüzyıl batı romanı bir çöküş kipinin üzerindedir. Hızla ufalanıp tükenen bu romansal tavır burjuvaziyle birlikte çökecek, bunun yeriniyse 'eleştirel gerçekçi' bir romansal biçim alacaktır. Açıkça söylemek gerekirse, Lukacs'ın XX. yüzyıl romanına yaklaşımı çözümleyici olmaktan, bütünsel gelişmeyi kavrayabilir olmaktan hayli uzaktır."[32]

Selahattin Hilav da *Felsefe El Kitabı* adlı yapıtının üçüncü basımına yaptığı eklerde, Lukacs hakkında kısa bilgi vermekte "bütünsellik" kavramının onun düşüncesinde temel bir yer kapladığını belirtmektedir. Hilav, çok kısa olan özetlemesinde Lukacs'ın "doğada diyalektiğin geçerliliğini kabul etmediğinin" öne sürüldüğünü "ve yabancılaşma ile genellikle nesnelleşmeyi özdeşlediği" kanısına varıldığını, bu yüzden duşunurun *özeleştiri* yapmak zorunda kaldığım anımsatmaktadır.[33]

Lukacs'ı özellikle siyasal/felsefî düşüncesiyle değerlendirmeye yönelmiş bir başka çalışmadan daha söz etmek gerekir: Orhan Koçak, Max Horkheimer'den çevirdiği *Akıl Tutulması* adlı kitaba yazdığı "Horkheimer ve Frankfurt Okulu" başlığını taşıyan "Önsöz"de Lukacs'a genişçe yer verir ve özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı kitabındaki düşüncelerini özetler.[34] Lukacs'ın sınıf bilinci nosyonunu geliştirdiği yılların tarihsel ve siyasal arka planını ve uluslara-

rası komünist hareketteki dalgalanmaları dikkatle özetleyen Koçak, Lukacs'ın siyasal konumunu sergiler.

Koçak, özetlemelerinin sonunda, Hegel'de düşünceyle varlığın özdeşliği ilkesini vurguladıktan sonra şunları yazar:

"Lukacs bu teoriyi maddeci bir temele oturtmaya çalıştı: düşünceyle varlık, varlığın önceliği temelinde özdeşti. Gerçek dünyanın bir parçası olan proletarya, tarihin hem bilen öznesiydi hem de nesnesi, maddesi. Hem parçaydı hem bütün. Bu teori tarihin değişmeyen yüzüne çarpıp parçalandıktan sonra, geriye sadece *idealist özdeşlik* düşüncesi kaldı."[35]

Ama bu yazıda Lukacs'ın yalnızca sanat/edebiyat konusundaki düşüncelerini ve yazın eleştirimize olan etkilerini özetlemeyi amaçladığımdan, onun siyasal sorunlara bakışı konusunu daha genişletmeyi gereksiz buluyorum. Zaten, Lukacs'ın siyasal görüşleri Türkiye'de hemen hemen hiç bir yazarın *doğrudan* ilgisini de henüz çekebilmişe benzemiyor.

Lukacs'ın anıtsal yapıtı *Estetik*'in üç cildini dilimize kazandıran Ahmet Cemal, düşünürün görüşlerinin *aşıldığı* yolundaki öne sürmelere katılmadığını belirtmektedir. *Estetik*'in I. cildinin "Önsöz"ünde, yapıtın Türkiye'nin düşünce yaşamına "çok yeni ve geniş boyutlar kazandırabilecek" nitelikte olduğunu söyleyen Ahmet Cemal, Lukacs'ın Aristoteles'ten Lenin'e, insanlık tarihinin bir çok büyük düşünürünün yapıtlarını özümlediğini, kendi düşünce yapısında "yoğurduğunu" belirtmekte, her türlü ön yargılı yaklaşımdan bu yüzden kaçınılması gerektiğini vurgulamakta ve dogmatik tutumlara da şu eleştiriyi getirmektedir: "Böyle bir kafanın, Hegel'e ve onun kökenlerine gereğince inilmeksizin Marx'ın anlaşılabileceğine inananların bulunduğu bir ülkeye öyle sanırız ki verebileceği epey ders vardır."

Ahmet Cemal yapıtın ikinci cildinin "Önsöz"ünde ise Lukacs'ın aşıldığı yolundaki sava yeniden dönmekte, şu kısa öne sürmede bulunmaktadır: "Günümüzde estetik alanında yapılan nesnel araştırmalar, bu ünlü Macar düşünürünün aşılması bir yana, ancak şimdilerde 'gereğince' anlaşılıp özümsenmeye başlandığı savını hızla güçlendirmektedir. Belli bir dönemde Lukacs'ın politik yanına aşırı ağırlık tanınmış olması gerçeğinin, yazarın bilimsel yanının zaman zaman bir sis perdesinin ardından yitip gitmesine yol açtığı, bilimsel görüşlerinin çizgilerinden saptırıldıkları gibi gerekçeli görüşler, yukarda sözü edilen savın başlıca temellerini oluşturmaktadır."

Raddatz'ın yapıtına "Lukacs'a Önyargısız Yaklaşmak" başlığını taşıyan bir "Giriş" de yazan Ahmet Cemal, kanılarını bir kez daha pekiştirir ve büyük kuramcının görüşlerinin Türkiye solu içinde saptırıldığını söyler.

Yeri gelmişken Lukacs'ın *politik yanına aşırı ağırlık tanınmasında* bizzat büyük düşünürün doğrudan rolü olduğu bir kez daha anımsatılmalıdır. Gerçekten de Lukacs, daima politikanın odağında bulunmayı istemiş, bu yüzden de gerek Sovyetler'de bulunduğu süre içinde gerekse Macaristan'da yaşadığı sırada, iktidardaki güç dengeleri bağlamında geliştirilmiş tezleri dolayısıyla bir sağ bir sol *sapma* ile suçlanmış, hayatta kalabilmek amacıyla yaptığı özeleştiriler ise hem kuramsal hem siyasal konumunu iyice bulanıklaştırmıştır.

Yine de Lukacs'ın *Estetik* içinde geliştirdiği yaratma/yansıtma, sanat yapıtının işlevi ve alımlanması gibi sorunlara ilişkin düşünceleri, Lukacs'a katılmasak bile önyargısız olarak irdelenmeyi, tartışılmayı gerektiren düşüncelerdir. Türkiye'de henüz böyle bir tartışmanın başlatılamadığını ve estetiğin bir *bilim* olarak temellendirilmesi yolundaki girişimlerin irdelenmediğini söylemek bir zorunluluktur. Bu bağlamda, Lukacs'ın sorunu hep *felsefenin* bağlamında ele aldığı anımsatılabilir ve bu tutumun sorgulanmasının yeni sorunlar ve yanıtlar üretmesi beklenebilir.

Lukacs'ın 1985 yılında dilimize kazandırılan *Roman Kuramı* adlı kitabı da ne yazık ki tartışılmaya değer görülmemiştir. Bunun bir nedeninin, bizzat Lukacs'ın yazdığı 1962 tarihli ve yapıtta öne sürülenleri peşinen mahkûm eden "Önsöz" olduğu söylenebilir. Roman Kuramı'nın "sol ahlâk"la "sağ bilgi kuramı"nı birleştirmeye yönelik bir dünya görüşünü yansıttığını vurgulayan Lukacs, kitabın ancak "1920-1930 yıllarındaki önemli görüşlerin öntarihini öğrenme amacıyla okunması" halinde yararlı olabileceğini belirtmektedir. Gelgelelim *Roman Kuramı* Türkiye'de bu amaçla da okunmamış, ahlâkla sanat arasındaki ilişkinin *nasıllığı* ve doğrudan böyle bir ilişkinin *gerekliliği* sorgulanmaya değer bulunmamıştır.[36]

Değinilmesi gereken son bir nokta kalıyor: Lukacs'la Ernst Bloch, Bertold Brecht, Hanns Eisler, Anna Seghers ve daha başkaları arasında 1930'larda yapılan ünlü *gerçekçilik tartışması*. Lukacs'ın faşizmin yükselişinin doğurduğu siyasal sorunların gölgesinde geliştirdiği bu tartışmada yenilikçi yazını dekadanlıkla suçladığı, Bloch, Brecht ve ötekilerin faşizme en açık biçimde karşı çıkılması gerektiği çağrısına katıldıkları, ancak yazarın ve yazın'ın özgürlüğü ve özgüllüğü konularında Lukacs'ı eleştirdikleri biliniyor.

O yıllarda dünyadan soyutlanmış olarak yaşayan Türkiye'de bu tartışmadan kimsenin doğrudan haberdar olamadığını yazımın başında vurguladım. Bu tartışmaya ilişkin ilk metinler 1976 yılında görülmüştür: Brecht'in *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*'u içinde (Çev: A.Cemal, Günebakan Yayınları). Anna Seghers'in katkısına ilişkin iki metin ise 1984'de dilimize kazandırılan *Gerçekçiliğin Evrensel Mirası* adlı kitapta yer almıştır. (Çev: A.Cemal, De

Yayınevi) Bloch/Lukacs tartışmasının yazıları ile tartışmayı yenilikçilik/gerçekçilik, öz/biçim, yaratma özgürlüğü/bağlanma gibi sorunları da içeren daha genişletilmiş bir platformda sürdüren Walter Benjamin ile Theodor Adorno'nun metinlerini içeren bir kitap ise 1985 tarihini taşımaktadır: *Estetik ve Politika*. (Çev: Ü.Oskay, Eleştiri Yayınevi) Bu yapıtta tartışmanın sonuçlarını irdeleyen Fredrick Jameson'un yazısının özgün görüşler yansıttığını da vurgulamak gerekir.

Ne yazık ki, yapıldığı yıllarda farkına varılamayan bu tartışma, tarafların temel metinleri türkçeye kazandırıldıktan sonra da ayrıntılı biçimde irdelenmemiş, eleştiri ortamımızın kısır tartışmalarının ufkunu genişletebilecek ve biçemsel yetersizliğinin kalıplarını kırabilecek kuramsal içeriği yeterince açımlanmamıştır.

György Lukacs'ın düşünceleri bağlamında bir tartışma ortamının önümüzdeki günlerde oluşmasını dilemekten başka bir şey yapmamız olanaksız bu noktada. Tümünü türkçede ulaşamasak dahi, Lukacs'ın dilimize kazandırılan kitapları, yazıları ve konuşmaları, böyle bir çalışma için gerekli malzemeyi verebilecek niteliktedir.

Okur, bizim eleştirmecilerimizin Lukacs'a ilişkin görüşleri hakkında adlarını andığım çalışmalara doğrudan başvurarak daha kapsamlı bir bakış elde edecektir hiç kuşkusuz. Benim yaptığım bir anımsatma sadece. Ulaşamadığım ve anımsayamadığım için anamadığım çalışmalar varsa, yazarlarının beni hoş göreceklerini ummak isterim.

* * *

György Lukacs'ın özellikle roman kuramının belli bir *keder* taşıdığını sanıyorum. Gerçekten de Lukacs, 19. yüzyılın büyük gerçekçilerinin ardından güçlü bir ağıt yakmaktadır. Kendi çağına böylesine olumsuz ve kötümser bir bakış sahibi olmasının nedenlerini burada aramamıza olanak yok. Ama *yaratıcı birey*'e bunca inanmış bir düşünürün, her mükemmel yapıtın geçmişte varedildiği yolundaki kanısını paylaşmak bana oldukça zor görünüyor.

Gelgelelim, düşüncelerine katılalım ya da katılmayalım, György Lukacs, marksist estetiğin *odağında* durmaya daha uzun süre devam edeceğe benziyor.

NOTLAR:

1. İlerde, bu nosyonlar bağlamında üretilmiş olan ve türkçeye çevrilen yazın ve estetikle ilgili kitapların listesini vereceğim.
2. S.Hilav: *B.Cendrars: Seçmeler* kitabının Giriş'i, s. 10, De Yayınevi, 1964.
3. Bk: *Ant* Dergisi, 2 Aralık-16 Aralık 1969, A.Behramoğlu, İ.Özel, S.Berfe ve Ö.Merİ'le

yapılan açık oturum.
Bu oturumda E.Cansever, T.Uyar, C.Süreya, İ.Berk açıkça *gerici* olarak nitelenmişlerdir. Okurun o günlerin yazınsal ürünlerindeki *siyasal havayı* daha içerden biçimde anlayabilmesi için *Halkın Dostları* ve *Yansıma* gibi dergilere bakmasında yarar vardır.
4. Bu yapıtlar, uzun süre eleştirel söylem'i biçimlendirmiştir elbet.
5. 12 Mart darbesinin *eleştirisini* içeren en güzel şiirlerden bazılarını, gerici diye nitelenen E.Cansever ve T.Uyar yazmıştır. Bk: E.Cansever: *Sonrası Kalır*, T. Uyar: *Her Pazartesi, Toplandılar.*
6. G.Lukacs: *Avrupa Gerçekçiliği*, s. 14, Çev: M.H.Doğan, Payel Yayınevi, 1977.
7. G.Lukacs: 1- *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, ss. 144-148, Çev: C.Çapan, Payel Yayınevi, 1969, 2- *Avrupa Gerçekçiliği*, s. 171.
8. A.A.Jdanov: *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*. Çev: F.Berktay, Bora Yayınları, 1977.
9. *Kültür Sözlüğü*, s. 37, Çev. ve Düz. A.Çalışlar, Altın Kitaplar, 1983.
10. G.Klaus-M.Buhr: *Felsefe Sözlüğü*, Anan A.Çalışlar: *Gerçekçilik Estetiği*, s. 143, De Yayınevi, 1986.
11. Burada H.Redeker'in önemli ve yeni çözümlemeler getiren yapıtında Lukacs'ın kimi kavramlaştırmalarına yer verdiğini ve onun sayesinde tartışılabilir olmuş kimi sorunlara değindiğini belirtmeliyim. Bk. H.Redeker: *Edebiyat Estetiği*, ss. 141-142, Çev: A. Çalışlar, Kuzey Yayınları, 1986.
12. Bk. F.J.Raddatz: *Lukacs*, ss. 47-78, Çev: E.Ateşman, Alan Yayıncılık, 1984.
13. *Yeni Dergi*, sayı 44, Mayıs 1960, Marksçı Eleştiri Özel Sayısı, Çev: F.Edgü.
14. F.Naci: *On Türk Romanı*, s. 47, Ok Yayınları, 1971.
15. Burada F.Naci'nin *Gerçek Saygısı* adlı kitabını yayınladığı 1959 yılından sonra büyük ölçüde edebiyat dışı uğraşlara kaydığını belirtmek gerekir. Türkiye'nin siyasallaşması süreci içinde *toplumcu* bir yazar olarak daha *aktif* biçimde rol oynama gereğini duymuştur Naci. Bazı yapıtlarının adlarını ve yayın tarihlerini veriyorum: *Az Gelişmiş Ülkler ve Sosyalizm* (1965), *Emperyalizm Nedir?* (1965), *Askerî Darbeler ve Demokrasi* (1966), *Kompradorsuz Türkiye* (1967), *Atatürk'ün Temel Görüşleri* (1968).
16. Asthakov'un bu yazısı bir kaç yıl önce F.Naci ile A.İlhan arasında kişisel bir çekişmeye neden olmuştur.
17. *Forum* dergisi, sayı 364, 1 Haziran 1969. Bu yazı için ayrıca bk: B.Cömert: *Eleştiriye Beş Kala* ss. 52-84, Ayko Yayınları, 1981.
18. A.g.e., s. 82.
19. A.g.e., ss. 82- 83.
20. A.g.e., s. 84. Vurgulamalar Cömert'in.
21. B.Moran: *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, ss. 88-94, Cem Yayınevi, 1974.
22. A.g.e., s.91.
23. M.H.Doğan: *Estetik*, Gerçek Yayınevi, 1985.
24. G.Lukacs: *Estetik*, Çev: A.Cemal, Payel Yayınevi, 1. Cilt 1978, 2. cilt 1981, 3. Cilt 1988.
25. İ. Tunalı: 1- *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar, 1976, 2- *Estetik*, Cem Yayınevi, 1979.
26. A.g.e., s. 219. Vurgulama benim.
27. A.Çalışlar: *Gerçekçilik Estetiği*, s. 9, De Yayınevi, 1986.
28. A.g.e., s. 116.
29. A.g.e., s. 143.
30. F.J.Raddatz: A.g.e., s. 68.
31. Yazko Felsefe Yazıları, 6. Kitap, 1983, ss. 55-73.
32. E.Batur: "Frankfurt Okulu nun Estetik Kuramına Giriş". *Oluşum* dergisi, sayı 40, 1981, s. 4.
33. S.Hilav: *Felsefe El Kitabı*, ss. 140-141, Gerçek Yayınevi, 1981.
34. M.Horkheimer: *Akıl Tutulması*, Çev. ve Önsöz: O.Koçak, Metis Yayınları, 1986.
35. A.g.e., s. 31. Vurgulama benim.
36. Daha önce yapılmış bazı çalışmaların açtığı yolu izleyerek Lukacs'ın kimi

düşüncelerine ilişkin kaygılarımı ve itirazlarımı *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (BFS Yayınları, 1986) adlı kitabımda belirtmiştim. Konuyla ilgilenecek ve kitabı henüz görmemiş okur şu bölümlere bakabilir: "Tartışmanın Odağı: Lukacs" ss. 139-147, "Öz, Gerçek, Biçim" ss. 148-176, "Prometheus'çu düş" ss. 177-196, "Tanrı Janus'un İki Yüzü: Yansıtma ve Yaratma" ss. 197-208.

TÜRKÇEDE LUKACS

A. Kitaplar:

1. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev: C.Çapan, Paycl Yayınları, 1969.
2. *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev: Mehmet H.Doğan, Paycl Yayınları, 1977.
3. *Birey ve Toplum*, Çev: V.Atayman, Günebakan Yayınları, 1978.
4. *Estetik*, Çev: A.Cemal, Paycl Yayınları, 1978.
5. *Lenin'in Düşüncesi*, Çev: M.R.Zaralı, Belge Yayınları, 1979.
6. *Estetik, II. Cilt*: Çev: A.Cemal, Paycl Yayınları, 1981.
7. *Roman Kuramı*, Çev: S.Ümran, Say Yayınları, 1985.
8. *Estetik III. Cilt*, Çev: A.Cemal, Paycl Yayınları, 1988.

B. Kitaplarından Parçalar ve Makaleler:

1. "Kurtarıcı", *Yeni Dergi*, Sayı 47, 1968.
2. "Marx ve Engels'in Estetik Yazıları", *Forum Dergisi*, sayı 357, 1969.
3. "Puşkin", *Yeni Dergi*, Sayı 68, 1970.
4. "Dostoyevski", *Yeni Dergi*, Sayı 74, 1970.
5. "Epik ile Tiyatro", *Yeni Dergi*, Sayı 75, 1970.
6. "Romanda Koşullanma ve Tarihsel-Düşünsel Anlam", *Türk Dili* Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, 1971.
7. "Taktik ve Ahlâk", *Sosyalist Duşunuş Tarihi* II. Cilt içinde, Bilgi Yayınevi, 1976.
8. "Kapalı Uygarlıklar", *Felsefe Dergisi*, Sayı 2, 1978.

C. Konuşmalar:

1. "György Lukacs'a Sorular", A.Lichm, *Yeni Dergi*, Sayı 44, 1968.
2. "Varlık ve Bilinç", Hans Heinz Holz, *Felsefe Dergisi*, Sayı 3, 1978.
3. "Bilimsel Siyaset Üzerine Belirlemeler", W.Abendroth, *Felsefe Dergisi*, Sayı 5, 1978.
4. "Birey ve Toplum", L.Kofler, *Felsefe Dergisi*, Sayı 4, 1978.
5. "Genel Değerlendirme", W. Abendroth H. H. Holz, *Felsefe Dergisi*, Sayı 8, 9 ve 10, 1979-1980.

*Bu dökümün *eksiksiz* olduğunu iddia etmiyorum. Göremediğim yazı ve konuşmalar olabilir.

LENİN'İN DEVRİM TEORİSİ'NDE RUSYA'NIN (ASYALI) KARAKTERİ

Taner Akçam • Michael Böttcher

"'Rus sorunu', devrime dayanan teorik ve pratik görüşlerin deney taşıydı ve öyle olmaya devam ediyor;... aynı zamanda da günümüz toplumunun en önemli sorunlarını kavramaya götüren, en önemli yol, en verimli damar[1]."

Önsöz

Lenin'in tarihte ve içinde yaşadığı dönemde, Rus toplumunun (ve doğu toplumlarının-orient'in) "asyatik" (despotik, barbar) niteliğini nasıl değerlendirdiğini ele alan bu makalemiz 1985 yılında kaleme alındı. Bu konuya ilişkin bir Lenin taraması yapmamızın nedeni "Asya Tipi Üretim Tarzı"nın önemi üzerine yapılan bir tartışmaydı. Bu çalışmadan da hemen görüleceği gibi, Lenin Rusya'daki köylülüğün bağımlılık, esaret ilişkisinin (knechtschaft) feodal mi yoksa Asyalılık özelliğini mi taşıdığı sorusunu görünür biçimde açık bırakmakta, cevap vermemektedir. Ve üstelik Stalin'in aksine Rus toplumunun Asyalı karakterinden söz etmektedir. Açık bir biçimde Rusya'yı kastederek:

"Moskova İmparatorluğu'nda toprağın millileştirilmesinden söz edilebildiği ölçüde, bu millileştirmenin ekonomik temeli *asya üretim tarzıydı.*"

Bu cümle Lenin'in 1906 yılında yazdığı, "Bericht über den Vereinigungsparteitag der SDAPR" adlı makalesinde yer almaktadır. (LW Bd. 10, S. 332)[2]. Ayrıca benzeri ifadeleri bolca bulmak mümkündür. Marx'ın "Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı"nın önsözünde de kullandığı bu "ASYA TİPİ ÜRETİM TARZI" kavramı[3] 20. yüzyıldaki devrimlerin kaderini anlamak ve açıklamak amacıyla da *iki türlü* kullanıldı.

Bir taraftan bu kavram sayesinde, Sovyet tipi toplumların sosyalist olmayan karakterleri —en kararlı biçimde Karl August Wittfogel[4] tarafından iyice gerici olduğu yıllarda formüle ettiği biçimde— gösterilmeye çalışılmış, "Asya Tipi Toplum ve Üretim Tarzı" sosyalist toplum olamamanın gerekçesi sayılmıştır[5]. Rusya'nın ("medeni" Avrupa karşısında) "Asyalı" geri kalmışlığı Stalinizm ve "Durgunluğun"[6] açıklanmasında sıkça başvurulan bir açıklama tarzı olmuştur.

Diğer taraftan "Asya Tipi Üretim Tarzı" kavramı, Stalin tarafından kutsal bir kural haline getirilen "tarihin tek bir çizgisel evrimi" anlayışına karşı bir ideolojik silah hizmeti görmektedir. Stalin tarafından en uçta formüle edilen bu tür bir tarih anlayışından kopuş, örneğin Rudolf Bahro gibi birçoklarına, Sovyet toplumunun "kendine özgü" tanımını yapma ve onun bir "önsosyalist toplum" olarak tanımlama şansını yaratmıştır[7].

Stalin 1938'de yazdığı "Diyalektik ve Tarihi Materyalizm" adlı kitabında 5 temel toplum biçimi sayıyor ve Asya Tipi bir Üretim Tarzı'ndan bahsetmiyordu[8]. 1930'lu yılların başlarında özellikle Çin devrimi üzerine yapılan tartışmalar[9] ekseninde, Asya Tipi Toplum üzerine uzun tartışmalar yapılmış sonra, deyim yerindeyse, bu tanımın kullanılması yasaklanmıştır.

Bu asla Stalin'in, Lenin'in Rus toplumunun Asyalı karakteri üzerine söylediklerinden ayrıldığı anlamına da yorumlanmamalı. 1940 ve 50'li yıllarda yayımlanan toplu eserlerinde Stalin'in de Asya Tipi Üretim Tarzı kavramını kullandığı görülmektedir. (Stalin'in birçok eski makalesini ideolojik nedenlerle toplu eserlerine almadığı-seçme yaptığı biliniyor. Rusya'nın Asya Tipi karakteri konusunda böyle bir seçmeye ihtiyaç duymadığı görülüyor.) Örneğin 1913'te yazdığı "Marksizm ve Ulusal Sorun" adlı eserinde Stalin, Almanya ile Rusya'yı kıyaslarken Rusya'nın yarı Asyalı özelliğini vurgulamakta, buna karşı "Almanya Avrupa'dır" demektedir[10]. (Bu tavrın aksine Gorbaçov ortak "Avrupa Evi"nden bahsederek, Sovyetler Birliği'nin Avrupa'ya dahil olduğunu vurgulamaktadır[11].)

Tüm bu söylenenlerden de açığa çıkan Rusya'nın bu "*ara yeri*"nin devrim teorileri açısından anlamı, bizi ilgilendiren ana konuydu. Ve Lenin'in eserlerinde bu anlamı bulmaya çalıştık. Lenin'in konu üzerine söylediklerini, onun Rus toplumunun karakteri üzerine fikirlerinin süreç içinde gösterdiği değişmeleri ve evrimini gösterecek biçimde gruplandırmaya çalıştık. Metni, yetersizliğini bilerek 1985'teki haliyle bıraktık. Sadece birkaç dipnot ekledik. Yeni olan bu ÖNSÖZ'le SONSÖZ'dür.

SONSÖZ'de —Lenin üzerine yaptığımız bu sınırlı çalışmanın da bir ürünü olarak— *bugüne kadarki Marksist devrim teorilerinin "Avrupa Merkezli" karakterini tartışmaya sokmak istiyoruz. Bu tür bir DEVRİM TEORİSİ'nden kopuşun kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz.* MARKSİST DEVRİM TEORİSİ ve onun AVRUPA MERKEZCİ karakteri ve ülke devriminin niteliği üzerine yapacağımız tartışmaya bir başlangıç olması ümidiyle...

Batı İle Doğu Üzerine Marx / Engels

Lenin'in Rusya'nın "Asyalı" yapısını ve sonraları Doğu toplumlarının gelişme olanakları problemini hangi açıdan ele almış olduğunu anlayabilmek

için, ilk önce Marx'la Engels'in ortaya atmış olduğu görüşlere bir bakmak yerinde olur. Problem, yalnızca Asya'nın Üretim Tarzı'nın kendisi ile değil, bu temanın içinde yer aldığı bağlamın çeşitli alanlardaki ifadesi ile de ilgilidir. "Kapital"in (1867) 1. cildinin ilk basımının önsözünde Marx şöyle der:

"Endüstriyel gelişimini başarabilmiş bir ülke daha az gelişmiş bir ülkeye kendi geleceğinin tasvirini gösterir." (MEW Bd. 23, s. 12)

"Kapital"in önsözünde, Marx bu tümceyi aslında İngiltere ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinin birbirleriyle olan ilişkilerini belirtmek amacıyla kullanmıştır. Ama yine de bu tümce Marx'ın temel tavrını açıklamaktadır*. 1853'de Hindistan'daki İngiliz koloni hakimiyeti hakkındaki değerlendirmesi, bu tavrı ifade eden iyi bir örnektir. "İngiliz hakimiyetinin Hindistan'da gelecekte yaratacağı sonuçlar" adlı makalesinde şöyle der:

"İngiltere'nin Hindistan'da yapmak zorunda olduğu iki iş vardır: Bozmak ve yeniden yapmak. Yani eski Asya toplum düzeninin yıkılması ve Batı'nın Asya'da kurmak istediği maddi temellere dayalı Batı kültürünün yerleşmesi." (MEW Bd. 9, s. 221)

Altı hafta önce yayınlanan "Hindistan'daki İngiliz Hakimiyeti" adlı makalesinde şunu der Marx:

"Sorun, insanlığın, Asya'daki toplumsal ilişkiler kökten bir devrim geçirmeksizin, kendi olanaklarını gerçekleştirebilip gerçekleştiremeyeceğidir. Eğer gerçekleştiremezse, o zaman İngiltere, işlediği bütün suçlara karşın, bu tarihsel devrimin gerçekleşmesi tarihinin bilinçsiz bir aracısı olarak anılacaktır."** (MEW Bd. 9, s. 133)

Görülüyor: Marx kapitalizmin ve koloni keşiflerinin uygarlık ve tarih açısından ilerici karakterinin üzerinde durmuştur. Bu konuda şu üç şeyin söylenmesi gerekiyor.

1. Marx'ın Asya toplumu üzerine söyledikleri bu konudaki kendi özgün araştırmalarından kaynaklanmamış, tam tersine Hegel ve klasik ekonomi ilminin temsilcilerinden (Adam Smith ve John Stuart vd.) devralınmıştır[12].

Marx'la Engels'in çıkış noktaları bir yanda durgun, tarihi olmayan ve barbar veya yarı-barbar Doğu ile diğer yanda ilerleyen, uygar Avrupa'yı birbirine zıt kutuplar olarak betimleyen bir tasarımdır[13].

2. Marx'dan bu yana süregelen tarihsel deneyimlerin ışığında Asya'nın kapitalist gelişimi üzerine iyimser açıklamalarda bulunabilmek, sermaye piya-

* Komünist Maryest'inin gösterdiği gibi (Karş.: MEW Bd.4, s. 466).
** Karş.: MEW Bd.25, s. 346 ve E.Said, Doğululaşma, 1978.
Frankfurt a.M. 1981, s. 176-179.
(Dikkat) Asya'da bir batıya özgü toplum düzeni kurmak açısından, ki bu düzen maddi temellere dayanacaktı, artık o denli iyimser değildir.

sasını elinde bulunduran güçler tarafından hayal olarak görülmektedir[14].

Bugün "Üçüncü Dünya" diye andığımız ülkeler sömürgeciler tarafından keşfi ve kapitalizm tarafından içerilmeleri, merkezdekiyle aynı ölçekte bir endüstriyel ekonominin oluşması ile sonuçlanmamış, tam tersine, az gelişmişliğin gelişmesi ve kalıcılaşması ortaya çıkmıştır. Sofri'nin de belirttiği gibi Marx'ın kendisi de görüşlerini bu doğrultuda değiştirmiş[15], Kapital'in 1. cildinde (NEW Bd. 23, s. 475) merkezle çevresi arasındaki uluslararası işbölümünü tanımlamıştır.

3. Marx'ın yukarıda sözü geçen "Hindistan'daki İngiliz Hakimiyeti" adlı makalesinden alınan bu sözler bize, onun *insanlığın misyonundan*, bir *özne*nin *tarihi*nden söz ettiğini göstermektedir[16]. Burada Marx'ın tarihi nasıl ele aldığı sorusu ortaya çıkmaktadır. Tarih determinist midir (ekonomik-doğal açıdan), yoksa ereksel midir? Brezilyalı Marxist Michael Löwy'nin yazdığına göre, Menşevik ve aynı zamanda Stalinist ekonomik toplumsal oluşumların aşamalı tarih hakkındaki tasarımları tıpkı mevsimlerin sürekliliği gibi değişmezdir[17]. Marx'la Lenin'in de bu tek doğrultulu tarihsel gelişme fikrine katılıp katılmadıkları sorusunu incelememiz gerekecektir.

1853'den beri Çin ve Hindistan gibi "geri kalmış" ülkeler de Marx'ın devrim teorisinde rol oynamaya başladılar. Marx, bu ülkelerdeki koloni hareketlerinin Avrupa'daki devrim üzerindeki etkileri üzerine düşünmeye başladı. Kapitalizmin çevresindeki devrimci hareketlere 1850'lerde duyulmaya başlayan umut, 60'lı yıllarda İrlanda olayı ile iyice belirgin bir biçim kazandı. Yine 60'lı yıllarda Marx ve Engels Kırım Savaşı ve "Serflere Özgürlük Verilmesi"nden (1861) sonra Rusya'da da devrimsel bir hareket olacağına dair ilk kez umutlandılar[18]. 70'li yıllarda da Marx bu yüzden yoğun bir şekilde Rus toplum yapısıyla, özellikle de köylerle ilgilenmeye başladı.

Rusya Üzerine Marx

Kasım 1877'de[18a] "Otéçestvennye Sapiski" (Mihaylevski) dergisinde yayınlanan bir mektubunda Marx, Rusya'nın ekonomik gelişmesi üzerine yazdığı kendi yazılarını topladı. Kapital'in (MEW Bd, 23, s. 21) 2. Almanca baskısının sonsözünde (1873) Çernişevski'den, hakkettiği bir saygı ile bahsettiğinden söz eder ve sözlerini şöyle sürdürür:

"Bu kişi kayda değer makalelerinde acaba Rusya'nın da liberal ekonomiler gibi, ilk önce köylü toplumunun yokedilmesiyle başlayıp, sonra da kapitalist rejime geçmesinin gerekli olup olmadığını, ya da tersine, bu sistemin eziyetlerine katlanmadan meyvelerini kendi tarihsel olarak verili yapılarını geliştirerek toplayıp toplamayacağını irdeliyordu. Söylemek istedikleri son yazdığı tümcenin an-

lamı üzerineydi. Ve saygıdeğer eleştirmenimin (Mihaylevski) benim bu 'büyük Rus bilgin ve eleştirmeni'ne (Çernişevski) duyduğum saygıdan ve 'edebiyatçılar'la, 'Pan slavist'lere karşı çıktığım polemikten yola çıkarak, onun bu konudaki görüşlerine katılmadığımı anlamış olması gerekirdi." (MEW Bd, 19, s. 107 f.)

"Varmış olduğum sonuç şudur: Rusya, 1861'den beri izlemekte olduğu yolu sürdürürse, tarihin şimdiye değin hiçbir ulusa bahşetmediği, kapitalist sistemin meş'um sonuçlarının hakkından gelme şansını kaçıracaktır.

"İlk birikim üzerine yazılmış olan bölüm, yalnızca Batı Avrupa'da kapitalist ekonomik düzenin nasıl feodal ekonomik düzenin kucağından çıkmış olduğunu belirtmektedir." (a.g.y., s.108)

Peki şimdi eleştirmenim bu tarihsel taslağı Rusya'ya nasıl uygulayabilir? Yalnızca şu: Rusya Batı Avrupa'yı örnek alarak kapitalist bir ulus olma çabalarını sürdürürse —ki son yıllarda bu konuda oldukça büyük çaba göstermiştir— kendi köylülerinin büyük bir kısmını proleterleştirmeden başaramayacaktır bunu; ve sonra da, kapitalist ekonominin anaforuna kapılmış olarak, bu sistemin dayanılmaz kanunlarına tahammül etmek durumunda kalacak, yani diğer dünyevi toplumların yaptığını yapacaktır. Hepsi budur. Ama eleştirmenim için bu yeterli değil. O mutlaka benim Batı Avrupa'da kapitalizmin kuruluşu adlı tarihi taslağımı genel bir gelişim süreci teoisine —bir tarih felsefesine— dönüştürmek istiyor. Böylesi bir teoriye göre de içinde bulundukları tarihi şartlar ne olursa olsun, her ulus kaçınılmaz bir biçimde toplumsal emeğin üretici gücünde büyük bir atılımla, insanın her yönden gelişimini garanti eden bu [kapitalist] ekonomik formasyona erişecektir. (Bu, bana aynı zamanda hem haketmediğim kadar saygı göstermek, hem küfür etmek anlamına geliyor.)" (a.g.y., s.111)

Söz buraya varınca, alıntılanan bu pasajlara son zamanlardaki Marksizm tartışmalarında çok kapsamlı yorumlar getirilmekte olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Carlos Franco "'Avrupa Kökenci' Marx'dan 'Latin Amerikalı Marksizme': Gelişim, Ulus, Sosyalizm"[19] adlı makalesinde Marx'ın aslında bu anlatılarında kendi eski Avrupa kökenci taslaklarını tasfiye ettiğini öne sürmektedir. Stojanovic "Tarih ve Parti Bilinci"[20] adlı kitabında, Marx'ın bu mektupta ve Rusya'dan söz ettiği diğer bölümlerde (örneğin Vera Zasuliç'e 8.3.1881'de yazdığı mektupta) öncelerı benimsemiş olduğu "ekonomik-natüralist determinizm"den uzaklaştığını belirtmiştir.

Vera Zasuliç'e yazılmış olan mektuba gelelim. O, Marx'a 1881 yılının Şubat ayında Rusya'nın tarihi açıdan gelişimi ve özellikle Rus köylüsünün kaderi hakkındaki görüşlerini belirtmesini rica etmişti. Kısa yanıtında Marx şunları yazıyordu:

"Kapitalist üretimin ortaya çıkmasının analizi üzerine söyleyeceklerim şunlardır:

'Kapitalist sistemin temelinde üreticiyle üretim araçlarının kesin ayrımı yatar...

Tüm bu gelişimin ana noktası tarım çiftçilerinin mülksüzleştirilmesidir. Bu, köklü olarak ilk kez İngiltere'de yerine getirilmiştir... Ama *Batı Avrupa'nın tüm diğer ülkeleri* de aynı harekete katılmaktadırlar.'" ("Le Capital", édit.. française, p.315)

"Bu hareketin 'tarihsel kaçınılmazlığı' belirli bir şekilde batı Avrupa ülkeleriyle sınırlanmıştır. Bu sınırlanmanın nedeni XXXII numaralı bölümün aşağıdaki pasajında belirtilmiştir:

'Kaynağı kişisel emek olan özel mülkiyetin yerini... ücretli emeğin sömürüsü üzerine kurulu kapitalist özel mülkiyet alır. Batıdaki bu hareket *özel mülkiyetin bir biçiminin yine özel mülkiyetin diğer bir biçimine dönüşümü şeklinde olmuştur.* Bunun tam tersi olarak Rus köylüsü ise kolektif mülkiyetini özel mülkiyete dönüştürmek durumundadır.

'Kapital'deki analizler köy cemaatiyle ilgili olumlu ya da olumsuz hiçbir şey kanıtlamazlar, gelgelelim üzerinde çalışmış ve orjinal kaynaklardan bilgi toplamış olduğum özel çalışmalarım beni, bu köy cemaatinin Rusya'nın yeniden doğuşunun ana dayanağı olduğu sonucuna götürdü; ama böyle bir işlevi görebilmesi için, önce her yandan üzerlerine gelen zarar verici olayları bertaraf etmeli ve sonra normal şartlar altında doğal bir gelişim sürecini garantilemelidir.'" (MEW Bd, 19, s. 242 f.)*

Bir yıl kadar sonra, Ocak 1882'de Marx —Engels'le birlikte— yeniden Rus köylüsünün durumu konusuna değindi: Komünist Manifesto'nun Rusça metninin ikinci baskısının önsözünde şunları yazdılar:

"Komünist Manifesto'nun modern burjuva mülkiyetinin kaçınılmaz bir şekilde yaklaşmakta olan çözülmesini ilan etmek gibi bir görevi vardı. Ama Rusya'da hızla yayılmakta olan kapitalist düzenbazlığa ve toprak üzerinde yeni gelişmeye başlayan burjuva mülkiyetine karşılık, toprağın büyük kısmının köylülerin kolektif mülkiyetinde olduğunu görmekteyiz. Şimdi şu sorulabilir: Rus Obşina'sı**, tarihin derinliklerinden kaynaklanan toprak üzerindeki ilkel bir kolektif mülkiyet biçimi olsa bile, acaba dolaysız bir şekilde komünist kolektif mülkiyete dönüşebilir mi? Ya da bunun tarihi gelişiminde geçmiş olduğu aynı çözülme sürecini izlemek zorunda mı kalacaktır? Günümüzde buna verilebilecek tek karşılık şudur: Rus devrimi batıdaki proleter devrimin bir sinyali olacaktır, öyle ki ikisi birbirini tamamlayacak ve böylece 'Rusya'daki bugün kolektif toprak mülkiyeti komünist, bir gelişmenin çıkış noktası olarak işlev görecektir.'" (MEW Bd, 19, s. 296)

Rusya Üzerine Engels

Engels'i ayrı olarak ele alıyoruz, çünkü onun Rusya'nın tarihi gelişimi üzerindeki görüşleri onun, Marx'ın "kapitalist üretimi önceleyen biçimler"

*Vera Zasuliç'e yazılmış olan bu mektup ve mektubun taslakları için A.G.Lewy'nin Dünyanın Öyküsü buradadır, Dünyanın Yüzü, Viyana 1969, s. 222-225 ile karşılaştır.

** Obşina: Rusya'da hem köy kolektifine, hem bu kolektifin mülkiyetindeki toprağa verilen ad. (yayın kurulunun notu)

(Politik Ekonominin Ana Hatları, 1857/58, MEW Bd. 42, s. 383 ff.) üzerindeki düşüncelerini "evrimsel açıdan" ele aldığını gösteriyor[21].

Engels, 1875'te halkçı Tkaçev'e karşı "Rusya'da Sosyal Olan" (MEW Bd. 18, s. 556 ff.) adlı makale dizisinde polemik yapmıştır. Engels, Rusya'nın devrimin arifesinde durmakta olduğuna inanıyordu. O, Tkaçev'in, bu devrim sosyalist bir devrim olacak fikrine karşı çıkıyordu.

Henüz biz daha Batı'da buna ulaşmamışken ve üstelik proletarya kadar burjuvazinin de son derecede kendiliğinden ve cılız bir şekilde gelişmiş olduğu bir yerde gerçekleşecekmiş. Ve üstelik bu, Artel'lerinden* ve toprak üzerindeki kolektif mülkiyetlerinden ötürü, sosyalizmin seçilmiş halkı olduğu için gerçekleşecekmiş. (a.g.y., s. 560)

Engels şöyle yazar: Sosyalist devrim,

"proletaryanın burjuvazi üzerindeki zaferidir ve sınıf farklarının kaldırılmasıyla toplumun yeniden organize edilmesidir. Bunun içine yalnızca bu devrimi yapan proletarya değil, ellerindeki toplumsal üretici güçleri, sınıf farklarının nihaî bir şekilde olumsuzlanmasını mümkün kılacak ölçüde geliştirmiş olan burjuvazi de girmektedir." (a.g.y. s. 556)

"Buna göre burjuvazi bu yönüyle tıpkı proletarya gibi sosyalist devrimin ön şartıdır. Eğer biri çıkıp da, bu devrimin proleter olmayan, ama burjuvaziyle de ilgisi olmayan bir ülkede daha rahat yapılabileceğini söylerse, bu kişi yalnızca sosyalizm hakkında hiçbir şey bilmediğini kanıtlamış olacaktır." (a.g.y., s. 557)

Engels şöyle sürdürür yazısını:

"Rusya'da kooperatif-toplumunun (Artel) kendiliğinden oluşmuş olmasının nedeni, Rus halkında güçlü bir ortaklık güdüsünün bulunmasıdır[21a], ama bu da sözü geçen güdünün yardımıyla, başka bir şey olmaksızın sosyalist toplum düzenine geçebilme yeteneğine sahip olduğunu kanıtlamaz." (a.g.y., s. 561)

"Rusya'daki kolektif mülkiyet anlayışı gelişme devrini çoktan tamamlamış ve verilerin gösterdiğine göre de parçalanma devrine gelmiş bulunmaktadır. Ama yine de bu toplum biçimini daha yüksek bir biçime çıkarmak olasılığı vardır, fakat bunun için bu toplum biçiminin koşullar olgunlaşıncaya kadar dayanabilmesi ve köylülerin ülkeyi artık ayrı ayrı değil de, hep birlikte kurabilecekleri ölçüde gelişmeye yetenekli olmaları gerekmektedir; yani Rus halkının, burjuvaziye özgü ara aşama olan parsel-mülkiyeti aşamasını atlayarak daha üst düzeye çıkabilmesi gereklidir. Bu da, ancak Rusya'daki kolektif mülkiyet tamamen çökmeden önce Batı Avrupa'da bir proleter devrimin gerçekleştiği ve Rus köylüsüne bu geçişin ön şartlarını aktardığı, açıkça söylemek gerekirse, toprağın işlenme tarzına dair maddi şartları da aktardığı takdirde mümkün olabilir."

"Rus kolektif mülkiyet anlayışını kurtarabilmek ve ona yeni ve yaşama imkânı

* Artel: Rusya'da köy cemaatindeki kolektif örgütlenme tarzlarından biri. Toplumsal hayatın bütünü ve özellikle toprağın bölüşümü üzerine söz sahibi olan obşina'nın aksine, *artel*'ler çoğunlukla daha sınırlı ve tanımlı amaçlarla örgütlenirlerdi. (y.k.'nun notu)

taşıyan bir olanak sağlayabilecek şey, Batı Avrupa'da yapılacak proleter bir devrimdir." (a.g.y., s. 565)

Danielson'a 24.2.1893'te, yani Marx'la birlikte yazdıkları Komünist Manifesto'ya Önsöz'den 11 yıl sonra, şunları yazmaktadır Engels:

"Biz, batı ülkeleri olarak, kendi ekonomik gelişimimizi daha çabuk tamamlamış olabilseydik, kapitalist sistemi on veya yirmi yıl kadar önce devirmiş olacaktık, böylece Rusya'da belki kendi özgün eğilimlerinin gelişimini izlemeye olanak bulacaktı." (MEW Bd, 39, s. 37)

Danielson'a yazdığı bir diğer mektupta şöyle sürdürür yazısını (17.10.1893):

"Ben daha da ileri giderek, Rusya'da veya başka herhangi bir yerde ilkel tarım komünizminin daha yüksek bir toplum biçimine evrilmesini imkânsız görüyorum, bu ancak aynı yüksek düzenin başka bir ülkede önceden varolması ve bir örnek oluşturmasıyla mümkün olabilirdi." (MEW Bd. 39, S. 149)

Engels, son olarak "Rusya'daki Sosyal Olan" adlı yazısına (1894) bir sonsöz yazdı:

"Gerçekten: Hiçbir zaman ve hiçbir yerde yüksek bir tarım komünistliğinden kaynaklanan bir toprak sahipleri toplumu, kendi çözülmesinden başka hiçbir şeyin kaynağı olmamıştır." (MEW Bd. 22, s. 427)

"Çok yüksek bir düzeyde ortaya çıkmış bulunan ve ancak öyle bir yerden çıkabilecek bilmece ve anlaşmazlıkları, daha alçak düzeyde bir ekonomik gelişim düzeyinin çözebilmesi, tarihi bir olanaksızlıktır. Yüksek düzeydeki toplumun meta üretimi ve kendi içindeki değiş tokuşundan oluşmuş bulunan biçimleriyle gelecekteki sosyalist toplumunkilerde ortak bir yön vardır: Üretim araçları gibi belirli şeyler, yani birlikte kullanılan ve herkesin gereksinimi olan maddeler. Ama bu tek ortak özellik alçak düzeydeki toplum biçiminin gelecekteki sosyalist toplumu, yani kapitalizmin kendi nihaî ürününü kendiliğinden oluşturabilecek denli güçlü kılamaz. Sözü geçen her ekonomik formasyonun kendisinden kaynaklanan problemleri çözebilme gücü vardır: ama, başka, tamamen yabancı bir formasyonu çözmeye çalışmak, tam anlamıyla delilikten başka bir şey değildir." (a.g.y., S. 428)

"Buna karşılık, Batı Avrupa ülkelerinde proletaryanın zaferinden ve üretim araçlarının kolektif mülkiyete devrinden sonra, kapitalist üretimin içine yeni düşmüş ve ortak mülkiyetçi biçimlerini veya [eski üretim biçiminin] kalıntılarını kurtarabilmiş ülkelere, bu ortak mülkiyet kalıntılarını ve buna uygun toplumsal alışkanlıklar biçiminde, bizim Batı Avrupa'da içinden geçmek zorunda olduğumuz acıların ve mücadelelerin büyük bir kısmını gereksiz kılarak sosyalist topluma giden gelişme sürecini önemli ölçüde kısaltacak bir araç sunulmuş olduğu yalnızca olası değil, kesindir. Ama bu konuda şimdiye değin kapitalist düzende yaşamış olan Batı'nın bir emsal oluşturması ve sürece aktif desteği vazgeçilmez bir koşuldur. Yalnızca kapitalist ekonomi kendi anayurdunda ve candamarı olan ülkelerde aşıldığında, yalnızca geri kalmış ülkelerin bu örneğe bakarak 'nasıl yapıldığını', modern sınaî üretici güçlerin nasıl toplumsal mülkiyet biçiminde kitlenin hizmetine sunulduğunu gördüklerinde, işte ancak o zaman bu

kısaltılmış gelişme sürecini başlatabilirler. O zaman başarı da kesin olacaktır. Bu da kapitalizm öncesi aşamasında bulunan her ülke için geçerlidir, yalnızca Rusya için değil. Ama bu Rusya'da hissedilecek şekilde daha kolay olacaktır, çünkü burada yaşayan halkın bir kısmı kapitalist gelişimin entellektüel sonuçlarına uyum sağlamıştır ve böylece de devrim zamanında burada toplumsal değişimi aşağı yukarı Batı'yla aynı zamanda sürdürebileceklerdir." (a.g.y., s. 428 f.)

"Ve bu mektubun yazılışından bu yana geçen 17 yılda, Rusya'da kapitalizm, köy cemaatinin yıkılışı örneğinde görüldüğü gibi, çok büyük ilerlemeler kaydetmiştir." (a.g.y., s. 432)

Engels, Marx'ın 1877 yılında "Otcçestvenniye Sapiski"nin yazarlar kuruluna yazmış olduğu mektubu ayrıntılı olarak irdeler ve şu sonuca varır:

"Marx'ın ve benim 1882'de hâlâ ümitvar olduğumuz bu toplumdan, acaba batı Avrupa'daki ani değişimle birleşerek komünist bir gelişmenin başlangıç noktası olup olmayacağı sorusuna karşılık vermeye cesaret edemiyorum. Ama kesin olan şudur: Eğer bu toplumdan bir kalıntı bile kalmış olsa, yapılması gereken ilk şey Rusya'daki çar yönetimine son vermek, yani devrim yapmak olurdu. Bu devrim yalnızca toplumun büyük bir kısmını, çiftçileri, köylerinin izole edilmiş güvenliğinden, 'benim' dünyamdan çıkarıp, kendi 'dünyalarını' yapmak için koparacak ve dış dünyayı ve kendilerini, kendi durumlarını ve o an içinde bulundukları zorluktan nasıl kurtulacaklarını öğretmekle kalmayıp, onu batının işçi hareketinin içinde yeni bir itici güç haline getirecek ve yeni, daha iyi mücadele şartları sağlayarak modern sanayi proletaryasının zaferini garantileyecektir; bunlar olmaksızın du bugünkü Rusya ne cemaatten ne de kapitalizmden kurtularak sosyalist bir düzen değişikliğine varabilecektir."

Marx'la Engels'in 1875'den beri Rusya'nın tarihi gelişiminin perspektifleri üzerine yapmış oldukları araştırmaların sonucu olarak yukarıdaki sorulara karşılık vermek oldukça zordur. Ama kesin olan bir şey vardır:

1. Marx ve Engels bütün halkların komünist topluma ulaşmak için yaşamak zorunda olduğu bir sürecin varolduğu yolundaki tek doğrultulu tarih düşüncesini benimsememişlerdir. Onlar —belli şartlar altında— "kapitalist sistemin kötü ve değişken durumlarından" kaçınılması gerektiğini savunmuşlardır.

2. Marx, —Carlos Franco'nun iddia ettiği gibi— 1877'de yazmış olduğu mektupla, "Merkezci Tarih"le ilgili bir taslak üzerine yönelmek istememiştir. Franco'nun "Gelişim, Ulus, Sosyalizm" adlı yazısında, Marx'ın "Batı'daki proleter devrim" düşüncesinin Rusya'nın kapitalist olmayan bir yoldan geçerek sosyalizme varmada sözü geçen şeyleri gerçeklik olarak kabul etmiş olduğu ve Rusya'nın bu olasılığı kaçırdığı düşüncesi haklı olarak eleştirilmiştir[22].

3. Marx'la Engels'in konuyu ele alışları genelde aynıdır. Ama tümceleri yazış şekilleri değişiktir. Marx köy cemaatinin yeniden doğma olasılığından söz ederken, Engels daha çok zorlukları ele alır.

taşıyan bir olanak sağlayabilecek şey, Batı Avrupa'da yapılacak proleter bir devrimdir." (a.g.y., s. 565)

Danielson'a 24.2.1893'te, yani Marx'la birlikte yazdıkları Komünist Manifesto'ya Önsöz'den 11 yıl sonra, şunları yazmaktadır Engels:

"Biz, batı ülkeleri olarak, kendi ekonomik gelişimimizi daha çabuk tamamlamış olabilseydik, kapitalist sistemi on veya yirmi yıl kadar önce devirmiş olacaktık, böylece Rusya'da belki kendi özgün eğilimlerinin gelişimini izlemeye olanak bulacaktı." (MEW Bd, 39, s. 37)

Danielson'a yazdığı bir diğer mektupta şöyle sürdürür yazısını (17.10.1893):

"Ben daha da ileri giderek, Rusya'da veya başka herhangi bir yerde ilkel tarım komünizminin daha yüksek bir toplum biçimine evrilmesini imkânsız görüyorum, bu ancak aynı yüksek düzenin başka bir ülkede önceden varolması ve bir örnek oluşturmasıyla mümkün olabilirdi." (MEW Bd. 39, S. 149)

Engels, son olarak "Rusya'daki Sosyal Olan" adlı yazısına (1894) bir sonsöz yazdı:

"Gerçekten: Hiçbir zaman ve hiçbir yerde yüksek bir tarım komünistliğinden kaynaklanan bir toprak sahipleri toplumu, kendi çözülmesinden başka hiçbir şeyin kaynağı olmamıştır." (MEW Bd. 22, s. 427)

"Çok yüksek bir düzeyde ortaya çıkmış bulunan ve ancak öyle bir yerden çıkabilecek bilmece ve anlaşmazlıkları, daha alçak düzeyde bir ekonomik gelişim düzeyinin çözebilmesi, tarihi bir olanaksızlıktır. Yüksek düzeydeki toplumun meta üretimi ve kendi içindeki değiş tokuşundan oluşmuş bulunan biçimleriyle gelecekteki sosyalist toplumunkilerde ortak bir yön vardır: Üretim araçları gibi belirli şeyler, yani birlikte kullanılan ve herkesin gereksinimi olan maddeler. Ama bu tek ortak özellik alçak düzeydeki toplum biçiminin gelecekteki sosyalist toplumu, yani kapitalizmin kendi nihaî ürününü kendiliğinden oluşturabilecek denli güçlü kılamaz. Sözü geçen her ekonomik formasyonun kendisinden kaynaklanan problemleri çözebilme gücü vardır: ama, başka, tamamen yabancı bir formasyonu çözmeye çalışmak, tam anlamıyla delilikten başka bir şey değildir." (a.g.y., S. 428)

"Buna karşılık, Batı Avrupa ülkelerinde proletaryanın zaferinden ve üretim araçlarının kolektif mülkiyete devrinden sonra, kapitalist üretimin içine yeni düşmüş ve ortak mülkiyetçi biçimlerini veya [eski üretim biçiminin] kalıntılarını kurtarabilmiş ülkelere, bu ortak mülkiyet kalıntılarını ve buna uygun toplumsal alışkanlıklar biçiminde, bizim Batı Avrupa'da içinden geçmek zorunda olduğumuz acıların ve mücadelelerin büyük bir kısmını gereksiz kılarak sosyalist topluma giden gelişme sürecini önemli ölçüde kısaltacak bir araç sunulmuş olduğu yalnızca olası değil, kesindir. Ama bu konuda şimdiye değin kapitalist düzende yaşamış olan Batı'nın bir emsal oluşturması ve sürece aktif desteği vazgeçilmez bir koşuldur. Yalnızca kapitalist ekonomi kendi anayurdunda ve candamarı olan ülkelerde aşıldığında, yalnızca geri kalmış ülkelerin bu örneğe bakarak 'nasıl yapıldığını', modern sınaî üretici güçlerin nasıl toplumsal mülkiyet biçiminde kitlenin hizmetine sunulduğunu gördüklerinde, işte ancak o zaman bu

kısaltılmış gelişme sürecini başlatabilirler. O zaman başarı da kesin olacaktır. Bu da kapitalizm öncesi aşamasında bulunan her ülke için geçerlidir, yalnızca Rusya için değil. Ama bu Rusya'da hissedilecek şekilde daha kolay olacaktır, çünkü burada yaşayan halkın bir kısmı kapitalist gelişimin entellektüel sonuçlarına uyum sağlamıştır ve böylece de devrim zamanında burada toplumsal değişimi aşağı yukarı Batı'yla aynı zamanda sürdürebileceklerdir." (a.g.y., s. 428 f.)

"Ve bu mektubun yazılışından bu yana geçen 17 yılda, Rusya'da kapitalizm, köy cemaatinin yıkılışı örneğinde görüldüğü gibi, çok büyük ilerlemeler kaydetmiştir." (a.g.y., s. 432)

Engels, Marx'ın 1877 yılında "Otecestvenniye Sapiski"nin yazarlar kuruluna yazmış olduğu mektubu ayrıntılı olarak irdeler ve şu sonuca varır:

"Marx'ın ve benim 1882'de hâlâ ümitvar olduğumuz bu toplumdan, acaba batı Avrupa'daki ani değişimle birleşerek komünist bir gelişmenin başlangıç noktası olup olmayacağı sorusuna karşılık vermeye cesaret edemiyorum. Ama kesin olan şudur: Eğer bu toplumdan bir kalıntı bile kalmış olsa, yapılması gereken ilk şey Rusya'daki çar yönetimine son vermek, yani devrim yapmak olurdu. Bu devrim yalnızca toplumun büyük bir kısmını, çiftçileri, köylerinin izole edilmiş güvenliğinden, 'benim' dünyamdan çıkarıp, kendi 'dünyalarını' yapmak için koparacak ve dış dünyayı ve kendilerini, kendi durumlarını ve o an içinde bulundukları zorluktan nasıl kurtulacaklarını öğretmekle kalmayıp, onu batının işçi hareketinin içinde yeni bir itici güç haline getirecek ve yeni, daha iyi mücadele şartları sağlayarak modern sanayi proletaryasının zaferini garantileyecektir; bunlar olmaksızın du bugünkü Rusya ne cemaatten ne de kapitalizmden kurtularak sosyalist bir düzen değişikliğine varabilecektir."

Marx'la Engels'in 1875'den beri Rusya'nın tarihi gelişiminin perspektifleri üzerine yapmış oldukları araştırmaların sonucu olarak yukarıdaki sorulara karşılık vermek oldukça zordur. Ama kesin olan bir şey vardır:

1. Marx ve Engels bütün halkların komünist topluma ulaşmak için yaşamak zorunda olduğu bir sürecin varolduğu yolundaki tek doğrultulu tarih düşüncesini benimsememişlerdir. Onlar —belli şartlar altında— "kapitalist sistemin kötü ve değişken durumlarından" kaçınılması gerektiğini savunmuşlardır.

2. Marx, —Carlos Franco'nun iddia ettiği gibi— 1877'de yazmış olduğu mektupla, "Merkezci Tarih"le ilgili bir taslak üzerine yönelmek istememiştir. Franco'nun "Gelişim, Ulus, Sosyalizm" adlı yazısında, Marx'ın "Batı'daki proleter devrim" düşüncesinin Rusya'nın kapitalist olmayan bir yoldan geçerek sosyalizme varmada sözü geçen şeyleri gereklilik olarak kabul etmiş olduğu ve Rusya'nın bu olasılığı kaçırdığı düşüncesi haklı olarak eleştirilmiştir[22].

3. Marx'la Engels'in konuyu ele alışları genelde aynıdır. Ama tümceleri yazış şekilleri değişiktir. Marx köy cemaatinin yeniden doğma olasılığından söz ederken, Engels daha çok zorlukları ele alır.

Ama Köy-cemaatinin içinde bulunan yönsemeyle ilgili bir ayrım göze çarpmaktadır. Mandelbaum[23] 1929 yılında, Marx'ın Zasuliç'e yazmış olduğu mektupta özellikle bir noktada" halkçılığının teoretik temellerine bir düzeltme getirdiğini ileri sürmüştür. Mandelbaum şöyle yazmaktadır:

"Marx'ın analizine göre, *Mir'in** *kendi içinde barındırdığı* yönsemeler onu çözülmeye götürmektedir. Narodnikler'in istediği gibi, sosyalist bir toplumu değil." (a.g.y., s. 58)

Bu, Engels'in "Rusya'da Sosyal Olan" adlı yapıtının sonsözündeki, tarım komünizminin aşılması (MEW Bd. 22, s. 427) düşüncesi ile tamamen uyuşmaktadır. Ama bu düşünce, köy cemaatinin yıkılışını iç nedenlere değil de, dış nedenlere bağlayan Marx'la uyuşmamaktadır (MEW Bd. 19, s. 389, 400). Marx 1881'de Zasuliç'e yazmış olduğu mektubun taslaklarında *iki eğilimden* söz etmektedir, bunlar köy cemaatinin *içlerinde bulunmaktadır.* (a.g.y., s. 388 f., 404)

"Herşey toplumun içinde bulunduğu tarihi yaşam şartlarına bağlıdır."

4. 90'lı yıllarda Engels'in düşüncesine göre Rusya'da kapitalist gelişim öyle ilerlemiştir ki, sonuçta kişiler "kapitalist sistemin kötü değişken durumlarından" kaçınmayı düşünmeye başlamışlardır. Bu düşünce Danielson'a yazdığı mektuplarda öylesine belirli olarak su yüzüne çıkar ki, "Rusya'daki Sosyal Olan" sonsözünün bitiş bölümündeki nisbeten çekingen ifadeler tarafından bile sorgulanmazlar.

"Rusya'nın Özellikleri"ni Karakterize Etmede Lenin'in Bilimle İlişkisi

Lenin'de görülen —gösterilmesi gereken— şey Rusya'da "Asya Tipi Üretim Tarzı" üzerine görüşleri ve Rus orta çağı ile ilgili olarak "feodalite" kavramının kullanılmasına dair şüphelerdir.

Ama Lenin, hiçbir zaman teorik olarak, Marx'ın "Politik Ekonominin Kritiğinin Önsözü" ve "Grundrisse"de belirttiği gibi, "Asya Tipi Üretim Tarzı"nın özünün ve bunun feodalite ile olan kesin ayrımının ne olduğundan söz etmedi. Wittfogel[24], "Lenin Marx'dan çok daha az ilgiliydi büyük tarihi kıyaslamalarla," diye yazarken, haklıdır. Bu doğrudur: Lenin, Marx'ın "yarım Asyalı diye tanımladığı bir toplumda ve Marx'ın, doğuya özgü ve despot diye tanımladığı bir ülkede yaşıyordu". (a.g.y., s. 469).

Ama Wittfogel'in, "Asya'nın Rusya üzerindeki etkisinin" Lenin için her za-

* Mir: Obşina yerine kullanılabilen bir terim. Mir, hem "köyün kolektif mülkiyetindeki topraklar", hem "dünya", hem de "barış" anlamına gelmektedir. (y.k.'nun notu)

man hayati önem taşıyan bir soru olduğu düşüncesi insanı yanıltabilecek niteliktedir (a.g.y., s. 469). Lenin daha çok Rusya'daki devrimin olasılığı ve gelişme yolu üzerinde duruyordu. Bu yüzden Marx'ın "Rusya'nın ayırdedici özellikleri" üzerindeki teorisi onun için "fazla hayati" bir önem taşımıyordu. Onun ilgi alanının tam ortasında ülkesinin "geri kalmışlığı" bulunmaktaydı ve onun "asyalı" veya "feodal" diye tanımlanması ikincildi. Bu sorunun onun gözündeki fonksiyonunun ne olduğunu açıklamak istiyoruz. Burada altının çizilmesi gereken şey, Lenin'in Ekim devriminden sonra, Rusya'da sosyalizmin yerleşmesi için hangi şartların gerekli olduğu problemiyle yakından ilgilenmiş olmasıdır. Problem onun için şu şekilde biçimlenmişti.

1. Rusya sosyalizm için yeterince olgunlaşamamıştır.

2. Bu olgunluğa erişebilmek için, kölelik ilişkilerinin, kültürsüzlüğün, geri kalmışlığın yokedilmesi gereklidir, bunlar kapitalizmin gelişimi için yol üzerinde duran engellerdir.

3. Çar despotizmi, halkçı-demokratik bir devrim sonucu yıkılmadan geri kalmışlığı bertaraf etmek olanaksızdır.

4. Rus burjuvazisinin böyle bir halkçı-demokratik devrimi yaratmaya ne yeteneği vardır ne de isteği.

Buna göre sorulacak soru, çiftçilerin, halkçı-demokratik bir devrimde ne derece önemlerinin olduğu ve işçi sınıfının nasıl bir rol oynaması gerektiğidir.

Problemin bu biçimde ortaya konuşu Lenin'in düşüncelerinde hep sabit kalmıştır. Wittfogel'in Lenin'e maletmek istediği "teorik tutarsızlıklar"ın bu açıdan ele alınabileceği ve buna göre düzenlenebileceği gösterilmektedir[25]. Vurgu değişmeleri verili tarihsel koşullardan ve politik cepheleşmelerden hareketle açıklanabilir. Eğer Wittfogel, Lenin'in "iktidar stratejisi"ni, bilimsel duruluğun ilkelerini ihlal etmekle suçluyorsa (a.g.y., s. 486), o zaman onu akademik bir bilim adamı için uygun olan ölçütlere vurmaktadır ki, Lenin'in yalnızca bir devrim teorisyeni olduğunu ve ilgisinin pratik devrim alanında olduğunu kendisi de bilmektedir.

Lenin'in Avrupa Merkezciliği

Rus Marxizmi'nin başlangıcında Rusya'da kapitalizmin gelişmesinin gerekli olduğu inancı yer almaktadır.

Yani, Engels'in 17.10.1893'te Danielson'a yazmış olduğu mektuptan yapılan alıntılarda, kapitalizmin Rusya'ya yeni görüşler getireceği ve yeni umutlar açacağı belirtilmektedir (MEW Bd. 39, s. 150), *Plehanov* 1884'de Narodnikler'e karşı yaptığı bir polemikte şunları yazmıştı:

"Rusya'nın kapitalizmin okulunu başarıyla tamamlayıp tamamlayamayacağı sorusunu kendimize bir kez daha sorarsak, bunu tereddüt etmeksizin yeni bir soruyla yanıtlamamız gerekecektir —içine girmiş olduğu okulu neden bitirmesin ki?... Üretim ve mal değiş tokuşu alanındaki kayda değer şeylerin yalnızca tartışılamaz ve şüpheye yer bırakmayan tek bir nedeni vardır: Onlar kapitalizmin yalnızca yolunu temizlemekle kalmayıp, onun gelişiminin gerekli ve oldukça önemli elemanlarını oluşturmaktadırlar[26]."

Plehanov, Rus sosyalistlerinin Rus toplumunun "kendi eğilimleri doğrultusunda gelişebilme konusunda müktesep bir hakkı olduğu" düşüncesine veda etmeleri gerektiğine inanmaktadır. (a.g.y)

Bu görüş Lenin için her zaman geçerli olmuştur. 1914 yılında "Sol halkçılar ve Marxizm" adlı makalesinde manidar bir şekilde şöyle yazmaktadır:

"Rusya'nın ekonomik gelişmesi, bütün dünyada olduğu gibi, kapitalizmin bağrından kopacak ve mekanik büyük kapitalizmi aşarak sosyalizme varacaktır.

"Kapitalizmi aşmadan, mekanik büyük üretim devrini geçmeden sosyalizme 'başka' yollarla ulaşılabileceğini düşünmek 'düşü', ancak ya liberal baylara, ya da geri kalmış küçük mal sahiplerine özgüdür. Sol halkçıların bugüne değin beyinleri doldurmuş olan bu düşlerde, küçük halk tabakasının geri kalmışlığı ve çaresizliği yansımaktadır.

"Tüm dünyadaki ve Rusya'daki sınıf bilincine erişmiş bütün işçiler Marxizm'in doğruluğuna gün geçtikçe daha çok güven duymaktadır, çünkü yaşamın kendisi onlara, işçinin mekanik büyük üretimini uyandıranın, onu aydınlatanın ve terletenin ve kitlesel bir hareket için objektif şartlara sağlayanın Marxizm olduğunu göstermiştir." (LW Bd. 20, s. 374 f.)

Formülasyon: "Rusya'nın tüm dünya gibi ekonomik gelişimi" deyimi, tıpkı Marx'ın hep kaçınmış olduğu, tek hatlı bir gelişim şemasını andırmaktadır. Biz şimdi Lenin'in, Rusya'da sosyalizmin gelişmesi için kapitalist olmayan bir yolu mu seçtiğini, yoksa Engels gibi yalnızca gerçek tarihi şartlara yönelerek bu yolun kapalı olduğunu mu düşündüğünü saptamayı deneyeceğiz.

1914'de Lenin, "ideal proleter demokrasiyi gerçekleştirebilmek için köy köleliğinin en çabuk bir şekilde uzaklaştırılması ve kapitalizmin çok çabuk olarak gelişiminden başka bir yol" göremediğini belirtmiştir[27].

Ekim devriminden sonra da Lenin bu ana fikirde kalmıştır. Mayıs 1918'de "sol" çocukluk ve küçük halk üzerine yazmış olduğu bir yazısında şöyle demektedir:

"Sosyalizm, en modern bilimin son sonuçlarından hareketle yapılmış büyük kapitalist teknik olmaksızın, milyonlarca insanın en sıkı bir biçimde belli bir norm çerçevesinde ve ürünlerin üretimi ve dağıtımı içinde planlı bir şekilde organizasyonu olmaksızın düşünülemez. Biz Marxistler bu konu üzerinde çok konuştuk, ama söylediklerimizden hiçbir şey anlamayan insanlarla konuşmak

için iki saniye bile harcamaya yazık oldu (anarşistler ve sol sosyal devrimcilerin büyük bir bölümü).

"Sosyalizm aynı zamanda proletaryanın devlet üzerindeki egemenliği olmadan düşünülemez: bu bir gerçektir." (LW Bd. 27, s. 332)

Görülen şudur: Lenin için sosyalizm kapitalizmin ve üstelik tekelleştirilmiş büyük kapitalizmin en doğal ürünüdür. Bu açıdan kendisini tek hatlı bir yönde giden ve evrelerden oluşmuş bir taslağın temsilcisi olarak görmektedir. Lenin'in 1917'de Rusya'nın sosyalist devrimi gerçekleştirebilmesi için henüz yeterli olgunluğa erişmediğini ileri sürmesine karşın, bu düşünceleri onayladı ve sonuna kadar ideolojik bir mücadele sürdürdü. O bunu, proleter dünya devriminin, yani sosyalist devrimin Batı'nın endüstrileşmiş ülkelerinde bir gün mutlaka başlayacağına dair kesin bir inançla yaptı. Ama, bu pozisyon Marx ve Engels'in 1882'de belirtmiş oldukları görüş açışıyla uyuşmamaktadır, onların düşüncesi ise proleter devrimin Batı'yla Rusya'da birbirini tamamlayacağı yolundaydı.

Lenin Rusya'yı kendi açısından sosyalizm için yeterli olgunluğa henüz erişmemiş buluyordu. Sosyalizme atılacak adımlar yine de mümkündü: bunun için ille de proleter dünya devriminin fiiliyat kazanması şartının gerçekleşmesi gerekmiyordu. Ona göre *bir başka şart* da Rusya'da kapitalizmin sürekli bir gelişme sağlamasıydı. Bu düşünce Buharin'in "Geçiş Döneminin Ekonomisi" (1920) adlı kitabına yapmış olduğu kritikte belirgin olarak görülür. Buharin şöyle yazıyordu:

"Bundan dolayı kapitalist dünya sisteminin çöküşü ekonomik açıdan en zayıf sistemlerinkiyle, en az gelişmiş devletçi kapitalist örgütlerinkiyle başladı."

Lenin "en zayıf" sözcüğünün altını çizmiş, yanına "yanlış" diye yazmış, onun yerine "orta derecede güçlü" ifadesini koymuş ve şöyle yorumda bulunmuştur:

"Kapitalizmin belli bir gelişme düzeyine varmışlığı olmaksızın bizde hiçbir şey ortaya çıkmazdı."

Lenin —devlette proletaryanın hâkimiyeti altında— kapitalist teknolojinin ve buna tekabül eden iş örgütlenmesinin tüm sonuçlarıyla birlikte geliştirilmesinden yanaydı. Ona göre sosyalizme giden yol bundan ibaretti. Şurası muhakkak ki 1881/82'de Marx ve Engels'te böylesi bir perspektifin sözü edilmemektedir.

Son makalelerinden birinde, 1923'te Lenin, Rusya'nın özellikleri ve bunların "dünya tarihi gelişiminin genel çizgisi" ile olan ilişkileri sorununa yeniden eğildi. Batı'da devrimin doğumu "gecikince", "başka bir geçiş olanağından", Batı Avrupa'daki gelişim yolunun yalnızca uygun değişikliklerle birlikte örnek olarak görülebileceğinden söz ediyordu. Lenin, Avrupa dışındaki ülke-

lerdeki sonsuz değişik koşulların, devrimci hareketleri ve onların perspektiflerini tek çizgili bir evrim anlayışına sığdırmayı Rusya'da olduğundan daha da fazla olanaksız hale getireceğini belirgin bir biçimde görüyordu. Buna rağmen ölümüne değin, tüm bu farklılıkların, kendine özgülüklerin dünya tarihi açısından bakıldığında tamamıyla önemsiz olduğu düşüncesine sıkı sıkıya bağlı kaldı.

Biraz önce sözü edilen 16/17 Ocak 1923 tarihli "Devrimimiz Üzerine" adlı makalesinde Lenin, dünya tarihinin Avrupa-merkezci kavranışının sınırlarını zorluyor, fakat bu sınırları aşmıyor gibi görünmektedir.

Bu yazının çok önemli olması dolayısıyla belge olarak onu bir kez daha kelimesi kelimesine aktarmak istiyoruz:

"II. Enternasyonal'in Marxistleri Bugüne kadar Batı Avrupa'da burjuva demokrasisinin ve kapitalizmin gelişimi için belli bir yol görmüşlerdir. Ve şimdi bu yolun yalnızca mutatis mutandis (uygun değişikliklerle gayet önemsiz olan belli düzeltmeler yapmak kaydıyla) bir örnek olarak görülebileceğini, (dünya tarihinin bakış açısından) kavrayamıyorlar...

"... Tüm dünya tarihinin gelişimindeki bir genel kurallara uygunluğun yanı sıra, gelişimin biçimine ya da art arda gelen evrelerine ilişkin bir kendine özgülük gösteren tek tek evrelerin varlığını varsaymak gerektiği düşüncesi onlara tamamıyla yabancıdır. Örneğin Rusya'nın uygar ülkelerle, ilk kez bu savaş yoluyla kesin olarak uygarlık yoluna girmiş ülkelerin, tüm Doğu'nun ve Avrupa dışındaki ülkelerin sınırında olan Rusya'nın bundan dolayı dünya gelişiminin genel çizgisine uyan, ancak Rus devrimini Batı Avrupa ülkelerindeki tüm önceki devrimlerden farklı kılan ve Doğu ülkelerine geçişte kısmi bazı yenilikleri beraberinde getiren kendine özgü yanlar gösterebildiği ve göstermek zorunda olduğu hiç te akıllarına gelmemiştir." (MW Bd. 33, s. 463)

"'Rusya, üretici güçlerinin gelişimi yolunda henüz sosyalizmi olası kılacak düzeye erişmemiştir.' Bu yönlendirici tümceyle II. Enternasyonal'in tüm kahramanları, ki onların arasında Suhanov da vardır, her kapıyı açan bir anahtarmış gibi böbürlenmektedirler. Tartışmasız olan bu tümceyi bin türlü yorumladılar ve devrimimizin değerlendirilmesinde en önemli şey olarak gördüler.

"Peki ya Rusya'nın kendine özgü durumu, ilk olarak onun tüm etkili Batı Avrupa ülkelerinin de karışmış olduğu emperyalist dünya savaşına girmesine yol açmış ve ikinci olarak, Doğu'da başlamakta olan ve kısmen çoktan başlamış bulunan devrimlerin komşusu olarak, onun gelişimini —Marx gibi bir "Marxist"in 1856'da Prusya bağlamında olası bir perspektif olarak bahsettiği— bir "köylü savaşı"nın işçi hareketiyle birleşmesini gerçekleştirebildiğimiz bir yola soktuysa, ne demeli?

"Peki ya durumun ümitsizliği, ki bu işçilerin ve köylülerin gücünün on misline çıkmasına yol açtı, bize, uygarlığın ana öncülerini yaratmak için başka bir geçiş olasılığı sunduysa, ne demeli? Bu sayede dünya tarihinin gelişiminin genel çizgisi değişmiş midir? Bu sayede dünya tarihinin genel gidişine katılan ve çoktan katılmış bulunan her devletteki ana sınıfların temel karşılıklı ilişkileri bir değişikliğe uğramış mıdır?

"Eğer sosyalizmin oluşabilmesi için belli bir kültür düzeyi gerekliyse (ama hiç kimse bu belli 'kültür düzeyi'nin nasıl olduğunu söyleyememektedir, çünkü bu her Batı Avrupa ülkesinde değişiktir) biz neden devrimsel yolla bu düzeyin şartlarına ulaşmak için çalışmaya başlamayalım ve işçi ve köylü iktidarını ve Sovyet düzenini esas alarak ilerleyip diğer halklara yetişemeyelim." (a.g.y., s. 464 f.)

"Bizim Avrupalı dar kafalı burjuvalarımız, halk olarak oldukça kalabalık olan ve (sosyal durumlarında) ölçülemeyecek ölçüde büyük bir çeşitlilik gösteren Doğu ülkelerindeki süregelen devrimlerin kendilerini, Rus devriminden daha fazla kendilerine özgü yanlar göstereceklerini düşünmezler.

"Kautsky tarzı yazılmış olan öğretici bir kitap elbette ki zamanı için oldukça yararlı olmuştu. Ama artık bu kitabın, dünya tarihinin kendinden sonraki gelişiminin tüm biçimlerini önceden görmüş olduğu düşüncesini bir yana bırakmak gereklidir. Bu düşünceye hâlâ sıkı sıkıya sarılmış olan kişileri budala olarak tanımlamak zamanı gelmiştir." (a.g.y., s. 466 f.)

Narodnikler'e Karşı Lenin

Yukarıda Marx'la Engels'in 1875-1894 yılları arasında Rusya'nın perspektifleriyle ilgili fikirlerinden alıntılar yaptık. Bunların içinde Marx'ın 8.3.1881'de Vera Zasuliç'e yazmış olduğu mektupla ilgili taslaklar Lenin tarafından bilinmiyordu. Bunlar 1928'de yayınlandılar. Lenin'in burada sözü edilmiş olan Marx ve Engels'in Rusya üzerindeki sözlerinden yapılmış olan alıntıları nasıl karşılamış olduğu şaşırtıcıdır. Kesin bir ilintisi olmayan belli bazı değinmeler dışında onları hiç kullanmamıştır. Marx'ın 1877'de "Otçestvenniye Sapiski" (Mihaylevski) yayın kuruluna yazmış olduğu mektup bunun dışındadır[28]. Lenin, onu 1894'de "Halkın Dostları Kimlerdir?"de kullanmıştır. (LW Bd. 1, s. 266 f.)

Ancak Lenin bunları nasıl kullanmıştır? Halkçılar Rusya'da kapitalizmin gelişiminin imkânsızlığında ya da kaçınılabilirliğinde, artık bu düşünceye tutunamayınca da, marjinalliğinde ısrar ediyorlardı. Marxistler ve özellikle Lenin güçlü bir şekilde buna karşı çıkarak, aslında gelişimin çoktan sürmekte olduğunu, kaçınılmaz olduğunu ve "Serflik" düzeniyle karşılaştırıldığında bir ilerleme anlamına geldiğini vurguladılar. Herhalde bunun için Lenin'den, Marx'ın 1877'de ve daha sonraları Rus köy yaşamının yeniden doğuşunu bir olasılık olarak gördüğü ve Rusya'nın, 1861'den beri saptığı yolda gitmeyi sürdürmezse, kapitalizmden kaçabilme şansı olduğu gibi ifadeler, hiçbir zaman duyulmamıştır. Bunlar Marx'ın bu soruna ilişkin incelemelerinin sonucudur. Lenin, Marx'ın mektupta şöyle yazdığını iddia eder:

"Bu sorunun çözümü için önemli olabilecek, Ruslarla ilgili olguları araştırmaktan kaçınarak, ilkesel bir yanıt vermemiştir." (a.g.y., s. 266)

Buna karşılık Marx 1877'de yazmış olduğu mektupta şöyle der:

"Hiçbir zaman karşımdakilerin bir şeyleri tahmin etmeye çalışmasını arzulamadığım için, samimiyetle konuşacağım. Rusya'nın ekonomik gelişimini tam anlamıyla bilgili olarak değerlendirebilmek için, Rusça öğrendim ve daha sonra da bu konuyla ilgili resmî ve diğer yazıların hepsini okudum[29]. (MEW Bd. 19, s. 108)

Lenin, Marx'ın görüşünü tarafgir bir tavırla kullanarak çarpıtmıştır. Marx'ın 1877'de, "tarihin bir halka kapitalist sistemin kötü ve değişken durumlarını aşabilmek için çok ender olarak verdiği şans" diye tanımlayarak, bu gelişimin sürmesi durumunda bu en güzel şansın yokedileceğine inanırken, Lenin tam tersine Rusya'da katipalizmin gelişmesini devrim açısından olumlu olarak görmektedir. (a.g.y., s. 108). Kapitalizmin bir yandan ilerici ve uygarlaştırıcı işlevini vurgularken, diğer yandan da kapitalizm öncesi durgunluğa değinen Lenin —Plehanov'un[30] daha önce yapmış olduğu gibi— belli bir ölçüde Marx'ın *Komünist Manifesto*'da ve Hindistan'daki İngiliz egemenliği üzerine yazmış olduğu diğer yazılarında ki konumuna geri dönmektedir. Örneğin *Rusya'da Kapitalizmin Gelişimi* (1899) adlı kitabında şunları yazmaktadır:

Batı Avrupalı romantikler ve Rus halkçılar ateşli bir şekilde bu süreçte kapitalist tarımın tek yönlülüğünü, kapitalizmin ortaya çıkarmış olduğu istikrarsızlığı ve krizleri vurgulamakta ve bu nedenle de kapitalist gelişimin kapitalizm öncesi durgunlukla karşılaştırıldığında bir ilerleme olduğunu yadsımaktadırlar. (LW Bd. 3, s. 318, Dip not)

"Solcu Halkçılar" adlı, 1914'de kaleme aldığı yazısında, Rusya'da serfliğin ortadan kalkmasının ancak kapitalizmle olabileceğini yazar. Üçüncü bir ekonomi biçiminin olasılığını yadsır ve yazısını şöyle sürdürür:

Hem serflik düzeni hem de kapitalizm emeğin sömürülmesidir ve bu bağlamda her iki biçimin anlamı da "Zincir ve Uşaklık"tır. Serflik düzenine özgü olanlar şunlardır: yüzyıllar boyu süregelmiş olan durgunluk, sinmiş olmak ve emekçilerin cehaleti, emeğin üretkenliğinin alçak düzeyde olması. Kapitalizme özgü olanlar ise şöyledir: çok çabuk ekonomik ve sosyal gelişim, emeğin üretkenliğinin son derece hızlı bir şekilde yükselmesi, çalışanların ezikliğinin sona ermesi ve birleşme yolunda ve bilinçli politik yaşam için yeteneklerinin uyanması.

Kapitalizmi zincir ve uşaklık olarak nitelemek ve aynı zamanda —halkçıların yaptığı gibi— kapitalist gelişimin *sürüncemede kalması* için *çalışmak*, aslında serfliğin kalıntılarını kurtarmak için uğraşmak, barbarlık ve durgunluk için çalışmak anlamına gelmektedir. (LW Bd. 20, s. 298)

Ama Lenin aynı zamanda sol halkçıların, Marxistlerin kapitalizmi olduğundan daha iyi gösterdikleri suçlamasına karşı kendini savundu. "Sol Halkçılar ve Marxizm" adlı daha önceden kaleme alınmış olan yazısında (1914'de), Lenin, kitlelerin serflik yoluyla boyunduruk altına alınmasının ka-

pitalizminkiyle aynı tutulmasına karşı çıkıyordu. Yani bu demekti ki,

"*yargılamakla* yetinmek ve ekonomik gelişmenin *nesnel* gidişini kavrayamamak." (LW Bd. 20, s. 375)

Lenin şöyle sürdürüyordu:

"Hem serflik hem de kapitalizm işçiyi boyunduruk altına almakta ve onu bilinçsiz tutmaya çalışmaktadırlar. Ama serflik milyonlarca köylüyü baskı altında tutabilir ve *yüzyıllar boyu* tutar da. (Örneğin 9. yüzyıldan 19. yüzyıla değin Rusya'da; çok uzun yüzyıllar boyunca da Çin'de.) Buna karşılık kapitalizm işçiyi hareketsizlikte, atalette, sinmişlikte ve bilinçsizlikte tutamaz.

"Serfliğin yüzyılları emekçilerin atalet yüzyıllarıdır. Kapitalizmin onyılları ise milyonlarca ücretli işçiyi uyandırmıştır." (Bd. 20, s. 376)

1914'de sol halkçılarla girdiği tartışmada Lenin, 1900'lerde Narodnikler'e karşı yapmış olduğu polemiğin konularını yine gündeme getirdi. Bütün çabalar, Marxist teorinin *genel anlamda geçerli* olduğunu ve dolayısıyla Rusya için de geçerli olduğunu kanıtlamağa yönelikti. Lenin bunu yaparken,[*yargılamaktan* vazgeçmiş ve liberal anlayışa ulaşmış olan] Struve'nin objektivizmiyle kendi arasına bir sınır çekti. (Karş.: Halkçı görüşün ekonomik içeriği, s. 414, cilt I.)

Lenin, Rusya ve Çin'de köylülerin yüzyıllar boyu süren atasetini, sosyalizmin milyonlarca ücretli işçi uyanmadan ve kendi aralarında sınıflaşmadan düşünülemeyeceğini belirtmek için vurgulamıştır.

Lenin'in "Rus Toplumunun Asyaya Özgü Öğeleri" konusunu halkçılarla girdiği tartışmada önemsemesinin bir başka nedeni de vardı. Bu da Rusya'nın sosyalizme ulaşabilmesi için özel bir yol olmadığını somut olarak kanıtlamaktı. Çünkü Lenin'in görüşüne göre, Rusya'ya "Kapitalizm" ve "Burjuva Toplumu" gibi kavramları uygulamak doğal bir şey değildi. (Örneğin Almanya'ya olduğu gibi.) (Karş.: Plehanov'un ikinci program taslağını değerlendirmesi.) Parti programının görevi, Lenin'e göre, Rusya'nın Asya'ya özgü-Barbar özelliklerini de kapsayan kapitalist bir gelişimin karakteristiğini verebilmesiydi. Bunu gözönünde bulundurarak "Plehanov'un İkinci Program Taslağı Üzerine Düşünceler" yazısındaki (1902) eleştiriye bakmalıyız:

"Burada sanki kastiymiş gibi, Rusya'ya en az uygulanabilir bir ifade seçilmiştir, çünkü 'feodalizm' kavramının bizim ortaçağımıza uygulanabilirliği tartışmalıdır. (LW Bd. 6, s. 31)

Lenin, "Plehanov'un İkinci Program Taslağı'nın Değerlendirilmesi" yazısında şunları belirtmektedir:

"'Kapitalizmin gelişmiş şekliyle' *genel anlamda* şu ya da bu özelliğiyle kendini ortaya koyacağı ve Rusya'da katipalizmin 'hakim olacağı'yla yetinmek kav-

ganın içinde yer alan bir parti için en büyük öneme sahip olan somut itham ve savaş ilanından kaçınmak." (LW Bd. 6, s. 44)

"Rusya'da Kapitalizmin Gelişmesi" adlı kitabında (1899) Lenin, "toprak mülkiyetinin hiçbir özelliğinin kapitalizm için aşılmaz bir engel oluşturamayacağı" tezini savunmuştur (LW Bd. 3, s. 327).

Bu bağlamda şunları açıklamıştır:

"Rus köy cemaatinin köylüleri, kapitalizmle uzlaşmaz bir çelişki içinde değildirler, tam tersine onun en derin ve en sağlam temelidirler." (a.g.y., s. 167 f.)

Bu durum —Lenin'e göre— yalnızca köylülüğün ayrımlaşmasına yol açmakla kalmayıp tamamen yıkılmasına ve varlığının sona ermesine yol açacaktır.

Köylülüğün yerine, kırsal alan nüfusunun yeni tipleri geçmektedir. Köy burjuvazisi ve tarım proletaryası (a.g.y., s. 169). Lenin, köyde "Asyalılığın" ve kültürsüzlüğün kapitalist gelişme için engel oluşturduğunu belirtir ve şunu öngörür.

"Reform'dan önce varolan düzenin kalıntıları (köylülerin toprağa bağlanması ve aynı toprak üzerindeki dengeleyici devlet mülkiyeti)... tarıma giren kapitalizm tarafından tam anlamıyla yokedilmiş olacaktır" (a.g.y., s. 70).

"Angaryacılar İş Başında" (1901) adlı yazısında Lenin, Rusya'nın Asyalı yönetiminin Asyalı büyük toprak mülkiyetinde "toprakların dağıtılmasına" dayanan Feodal Sistem'de bir dayanağa ihtiyacı olduğunu yazar (LW Bd. 5, s. 92) Böylece bir "Asyalı Satraplar Sınıfı" oluşturulmaktadır. (a.g.y., s. 93) Bu yazıdaki formülasyonlar, Lenin'in terminolojik kararsızlıklarını ortaya koymaktadır, çünkü burada "Asya", "Büyük Toprak Mülkiyeti" ve "Feodal Sistem" kavramsal olarak doğrudan birbirine bağlanmıştır. Bu kararsızlıklarda da, Lenin'in inancına göre, Rusya'nın Avrupa ile Asya'nın arasında kazandığı ve gelecekteki Rus devriminin dünya tarihinde son derece büyük bir önem kazanacağı inancı temellenmektedir.

Lenin Plehanov'a Karşı

1905'teki devrimde gördüğü köylü ayaklanmaları Lenin'i programıyla ilgili düşüncelerini değiştirmeye itmiştir. (Karş.: "Proleterya ve Köylülük", Mart 1905, LW Bd. 8, s. 222 ff.)

Stokholm'de yapılmış Bolşevik ve Menşevikler'in "Birleşik Parti Kongresi"nde tarım programı tartışması önemli bir tartışma noktası haline gelmiştir. Lenin Mart 1905'den beri "Proletaryanın ve köylülüğün devrimci-demokratik diktatörlüğü" adlı yeni bir çözüm yolunun propagandasını yapmaktaydı. "Demokratik devrimde Sosyal-demokrasinin İki Taktiği"nde, (Temmuz 1905

yenilgisi), yalnızca bir başka diktatörlüğü getirmiştir, bu sosyalist değil, kapitalizmin temellerine dokunamayacak demokratik bir diktatörlüktür diye yazmaktadır. (LW Bd. 9, s. 44)

O,

"En iyimser düşünceyle, köylülüğün yararına olabilecek şey toprağın radikal bir biçimde yeniden paylaştırılmasını ayarlayabilecek bir durum olacaktır; cumhuriyetin kurulmasına değin tutarlı ve tam bir demokrasiyi sürdürebilecek, Asya'ya özgü tüm durumları ve uşaklık ilişkilerini, yalnızca köy toplumuyla sınırlı kalmayarak fabrika çevresine de taşırarak ortadan kaldırabilecek, işçilerin durumlarında ciddi bir düzelme sağlayacak, onların yaşam durumlarının yükseltilmesi için temel atacak ve sonunda da devrim ateşini Avrupa'ya taşıyabilecektir." (a.g.y.,)

"Bugünkü sosyal demokrasinin Jakobenleri, yani Bolşevikler, halkın monarşi ve aristokrasi ile başa çıkabilmelerini, bunu da özgürlüğün düşmanlarını acımasızca yokederek yapmalarını, onların direnişi ve gücünü şiddet kullanarak kırmalarını ve serfliğin lanet olası mirasına, Asya'nın ve insanlığın utancı olan böyle şeylere hiçbir şekilde taviz vermemelerini istemektedirler." (a.g.y., s. 47)

Buna karşılık merkezileştirilmiş bir tarım devriminin gerekliliğini vurgulamaktadır. Şöyle yazar:

"Sorun yerel özyönetimi kâğıt üzerinde alınacak kararlarla merkezin müdahalelerine karşı korumak değildir. Bu ne kâğıtlarla, ne de toplarla erişilebilecek bir şeydir, çünkü kapitalist gelişim merkezleştirmenin doğrultusunda gitmekte ve merkezi burjuva devletinin elinde öyle bir güç toplanmaktadır ki, *hiçbir* 'çevre' buna *karşı duramamaktadır*. Sorun daha çok politik gücün hem merkezde hem de çevrede *tek ve aynı sınıfın* elinde bulunması heryerde bütünüyle aynı *derece* demokrasi uygulanması, böylece de halkın çoğunluğunun, yani köylülüğün *tamamıyla egemenlik* alınmasıdır. Merkezin "fazla miktarda"ki müdahalesine karşı korunmanın tek gerçek garantisi bundan ibarettir." (a.g.y., s. 340)

Lenin Plehanov'u, Moskova İmparatorluğu'ndaki "Asya tipi üretim tarzı"na dayanan ulusallaştırmayla kapitalist üretim tarzına dayanan ulusallaşurmayı aynı kefeye koymakla suçlar. (Karş.: SDAP'nin Birleşik Prati Kongresi hakkında rapor. LW Bd. 10, s. 332.) Plehanov ve yandaşları için toprağın munisipasyonu, yani yöresel özyönetimlere devredilmesi, devrim tarafından gerçekleştirilen demokratik bir düzeni yerleştirmeyi ulusallaştırmadan daha iyi ölçüde başarabilecekti. Restorasyona karşı bir garanti var mıdır?" sorusuyla Plehanov toprağın ulusallaştırılması konusuna karşı tezini savundu. Lenin, restorasyonu olası kılan ekonomik temellerin ortadan kaldırılması bağlamındaki mutlak ve tamamlanmış bir garantiyle, göreli ve bir zaman için geçerli olan garanti arasında ayrım yapıyordu.

"Rusya'daki restorasyona karşı tam bir garanti (Rusya'daki başarılı bir devrim sonucu) *yalnızca* ve *tek başına* Batı'daki sosyalist dönüşüm olabilir. Bundan

başka bir garanti yoktur ve olamaz da." (a.g.y., s. 334)

Lenin için görcli garanti, işçi sınıfıyla küçük esnafın serfliğe ve polisin hakimiyetine karşı sürdürebilecekleri kararlı ve ortak mücadelesinden ibarettir. Ama bu garanti yalnızca bir zaman için geçerlidir, çünkü küçük esnaf kaçınılmaz olarak sosyalizm için savaşan proletaryaya karşı olacaktır. (a.g.y., s. 335)

Lenin Parti Kongresi'nde şöyle demiştir:

"Küçük çapta mal üretimini Rusya'nın kapitalist toplumunun küçük mülk sahibi olan köylü kesimi temel olarak yapılacak olan restorasyon olasıdır. Üstelik *kaçınılmazdır* da, çünkü Rusya öncelikle bir küçük burjuva ülkesidir. Rus devriminin restorasyonla ilgili bölümünü, daha önceden de söylemiş olduğum gibi, şu şekilde karakterize edebiliriz: Rus devrimi kazanmak için kendi içinde yeterli güce sahiptir. Ama bu zaferin meyvelerini korumak için yeterli güce sahip değildir. Devrim zafere ulaşabilir, çünkü proletarya devrimci köylülükle birlikte yenilmez bir güç oluşturabilir. Zaferi korumayı başaramayacaktır, çünkü küçük işletmelerin hızlı bir şekilde artmakta olduğu böyle bir ülkede, küçük üretici köylüler de dahil, özgürlükten sosyalizme doğru yöneldiği an kaçınılmaz olarak proleteryaya karşı tavır takınacaklardır. Zaferi koruyabilmek ve restorasyonu engelleyebilmek için Rus devriminin Rus olmayan *yedek* bir güce, dışarıdan gelecek yardıma gereksinimi vardır. Peki, dünyada böyle bir yedek güç var mıdır? Evet, bir tane vardır: Batı'daki sosyalist proletarya." (a.g.y., s. 335)

Lenin, Plehanov'u *somut* bir tarihi sorunun yerine soyut düşünceler geçirmekle suçlar (Karş. Lenin'in, "Yoldaş Plehanov Acaba Sosyal Demokrasinin taktikleri Üzerine nasıl bir Yargılamada Bulunmaktadır", 1906 LW Bd. 10, s. 472) Plehanov aynı zamanda köylü devriminin gerici olabileceğinden ve ortaçağın köleliğine dönülebileceğinden korkmaktadır. Aslında böyle bir şey ekonomik olarak olası değildir. Ekonomik evrim, feodalizmin kılıfından daha güçlü olarak ortaya çıkmış ve bunu çoktan kapitalist içeriğiyle doldurmuştur. (LW Bd. 13, s. 331)

1917'de Lenin'in Fikren Dönüşü: Rusya'nın Özelliklerinin Saklanması

Bir köylü devrimi sonucu gelebilecek "ortaçağa özgü" despotizm korkusu, Plehanov'la Menşevikler'i liberal burjuvazinin kollarına sürükledi. Böylece RSDİP'nin programına bir ölçüde destek vermiş oldular. 1898'de Struve'nin hazırlamış olduğu Partinin Kuruluş Kongresindeki Beyanname şöyleydi: "Avrupa'nın doğusuna ne denli çok gidilirse, o denli güçsüz, korkak ve rezil olarak çıkar karşımıza politika alanındaki burjuvazi, proletaryaya da bu ölçüde daha büyük politik ve kültürel görevler düşer. Rus işçi sınıfı politik özgürlüğün fethi davasını kendi güçlü omuzlarına almalıdır ve alacaktır da.

(Kaynak: Sinojiw, Rusya'nın Komünist Partisinin Öyküsü (Bolşevikler), Hamburg In 23, s. 192.) Buna karşılık Lenin, bu konuma sıkı sıkıya bağlı kaldı ve Plehanov'la Axelrod'un 1901 yılındaki proletarya hegemonyası hakkındaki formülasyonlarından yola çıkarak (Karş.: Plehanov'un "Bir kez Daha Sosyalizm ve Politik Mücadele", alıntı: Danielson tarafından, Bolşevikliğin Kaynağı, s. 188 ve Axelrod'un Struve'ye yazmış olduğu mektup, Alıntı: Perry Anderson tarafından, *Antonio Gramsci. Tarihi Bir Değerlendirme*, Berlin 1979, s. 21 f.) kendi orjinal stratejik şiarı olan proletarya ve köylülüğün devrimci-demokratik diktatörlüğü şiarını geliştirdi. Menşevikler'le girdiği tartışmalarda Lenin her zaman köylülerin devrimci potansiyelini vurgulamıştır. Ama bunu yaparken kesin olarak burjuva-demokratik devrim çerçevesine bağlı kalmıştır. Sosyalist devrim için köylülüğün bir düşman oluşturduğu görüşündeydi. Lenin buna rağmen 1917'de —yönetimdeki diğer Bolşevikler'in direnişine karşı— çok önemli bir adım atmıştır ileriye doğru. Sosyalist devrimin Batı'da, özellikle Almanya'da gündemde olduğu kanısından hareketle, Lenin o anda Rusya'da da *sosyalizme doğru adım atmanın olası* olduğunu, daha da ileri giderek, gerekli olduğunu düşündürdü. "1905-1907 Arasındaki ilk Rus devrimindeki Sosyal-demokrasinin Tarım Programı" adlı yazısının sonsözünde Lenin 1917 Eylülü'nde şunları belirtmiştir:

"Savaş, bu savaşı sürdüren ülkelere öylesine işitilmedik bir sefalet getirmiş ve aynı zamanda, tekelci kapitalizmi devletin tekelci kapitalizmine dönüştürerek, kapitalizmin gelişimini öylesine hızlandırmıştır ki, ne devrimci küçük burjuva demokrasisini, ne de proletaryayı kapitalizmin sınırları içinde tutmak olası olmaktan çıkmıştır. Yaşam, üretimin düzenlenmesi ve tüm devlet ölçütünde bölüştürülmesi, genel çalışma zorunluluğu ve zorunlu birleşme gibi görevleri gündeme getirerek çoktan bir çerçevenin dışına taşmıştır bile. Olayların bu durumu karşısında toprağın ulusallaştırılması da tarımsal program içinde değişik bir yer almalıdır. Yani: Toprağın ulusallaştırılması burjuva devriminin 'son sözü' değildir yalnızca, tam tersine *sosyalizme atılan bir adımdır* da. İnsan böyle adımlar atmadan, savaşın sefaletiyle savaşamaz. (LW, Bd. 13, s. 436)

Burada savaş komünizmi programı ortaya çıkmaktadır. "Devletin tekelinde olan kapitalizm" Lenin için "sosyalizmin maddi açıdan tam hazırlığı, onun önünde başka engel olmayan ilk *basamağıydı*". (Lenin, Tehdit Eden Felaket ve Bununla Nasıl Savaşılacağı, Eylül 1977, LW, Bd. 25, s. 370.)

Emperyalist sistem zincirinin en zayıf halkası olarak Rusya, Batı'yı geride bırakabilirdi. Ama Lenin'in düşüncesine göre, bu ulusal çerçevede bir devrim olmaktan çok, proleter bir dünya devrimiydi. Bu arka plandan suçlamaları değerlendirmek gerekir: Bunlara göre Lenin *Devlet ve Devrim*'de Ağustos/ Eylül 1917 yılında, Rus toplumunun ve devletinin Asya'ya özgü özelliklerini küçük görmüştü (Karş.: Wittfogel, s. 492; Dutchke, *Lenin'i Ayaklarının*

Üstüne Oturtmak, Berlin 1974, s. 154 ff). Lenin, *Devlet ve Devrim*'de Rusya'daki devrim sorununu işlememektedir, tam tersine onun sözünü ettiği proleter devrimdi. Daha önceden belirtildiği üzere, kitabın 7. bölümü, 1905-1917 Rus devrimlerinin deneyimlerini işleyecekti, ancak bu yazar tarafından gerçekleştirilemedi. Bu eleştiri, ancak Lenin'in hiçbir zaman dünya tarihinin Avrupa-merkezci yorumlanışını aşmamış olduğunu da gözönünde bulundurursa haklı olabilir. O yazısını her zaman geçerli olabilecek şekilde düşünmüştü, çünkü onun için 1917-1919 arasında Rusya'nın veya diğer ülkelerin özellikleri dünya tarihi açısından önemsiz olarak görülmüştü. İlke olarak, ölümüne değin bu düşüncesinde ısrar etti, ama artık devrimin Batı'da daha uzun süre ortaya çıkmayacağına kani olduğu yirmili yıllarda kendini gitgide daha çok zorunlu duyumsadığı bir şey, Rusya'nın ve doğu ülkelerinin özellikleriyle uğraşmak oldu. Daha sonra, 1919'da "Devlet Üzerine" adlı bir konuşma yaptı (LW Bd. 29, s. 465 f), bunda Avrupa merkezci yönelimi artık en üst noktasına erişmişti. Bu —bilindiği kadarıyla— Lenin'in saf bir biçimde tek çizgide evrim kavrayışını savunduğu tek taslağıydı. 1914'de "Karl Marx" adlı (LW Bd. 21, s. 44) yazısında olduğu gibi, artık "Asya Tipi Üretim Tarzı"na değinmiyordu. Lenin'in 1919'daki konuşması, Stalin'in tarih teorisi için temel taşı olmuştu. Stalin "Dialektik ve Tarihi Materyalizm" (1938) adlı yazısında şöyle demektedir:

"Tarih üretim ilişkilerinin beş ana tipini tanımaktadır: İlkel toplumun üretim ilişkileri, kölecilik, feodalizm, kapitalizm." (KPDSU'nun (B) tarihinin kısa öğretim devresi, Hamburg, s. 156.)

Ama Lenin'le Stalin'in tek çizgi anlayışlarının oldukça değişik bağlamlarda olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Lenin, ana emperyalist ülkelerdeki doğrudan proleter devrim beklentisiyle, kapitalist dünya sisteminin devrimci bir krizi esnasında bu anlayışını ifade etmişti. Stalin ise kendi anlayışını "Tek Ülkede Sosyalizmin Kuruluşu" adlı doktrini ile bağlantılı olarak kurmuştu, bu da Sovyet Rusya'nın tecrit olduğu bir devreye rastlamakta ve Habeşistan'daki, İspanya'daki ve Çin'deki faşizmin enternasyonal saldırganlığının çoktan başlamış olduğu bir zamana rastlamaktaydı.

Sosyalizm Yolunda "Sivil Toplumun" Öğeleri mi?

Hâlâ sıkı sıkıya batıdaki yedek proleter gücü hesaba kattığı 1919 yılında bile Lenin Sovyet organlarındaki bürokrasiyle uğraşmak zorunda kalmıştır. Emekçilerin yönetim organları olmaları gereken Sovyetler, aslında işçilerin ilerlemiş tabakasının proleter kesimini yöneten organlar olarak görüldüler. Lenin tarafından talep edilen, tüm yoksul halkın yönetime katılmaya çekilmesinin önünde Lenin'e göre düşük kültür düzeyi duruyordu. (Karş.: Le-

nin'in VIII. Parti Kongresi'nin Programı Hakkında Raporu, LW Bd. 29, s. 169). Çözüm olarak yalnızca uzun vadeli bir eğitim çalışmasını görmekteydi Lenin. Nisan 1921'de Sovyet Rusya'da bürokrasinin ekonomik kökünün şunlar olduğunu savunuyordu:

"Küçük üreticilerin tek başlarına kalmaları, parçalanmaları, onların fakirliği ve kültürsüzlüğü, perspektiften yoksun olmaları, okuma yazmalarının olmaması, tarım ekonomisiyle endüstri arasında eksik olan sürüm, bu ikisinin arasındaki bağlantının ve birbirine olan etkilerinin hiç olmaması". (Doğal Vergi Üzerine, LW Bd. 32, s. 365.)

"RSFSR'nin haritasına bir bakalım. Wologda'nın kuzeyinde, Rostow'un güneydoğusunda Don ırmağı kıyısında ve Saratov'un güneydoğusunda, Orenburg ve Osmk'un güneyinde, Tomsk'un kuzeyinde, üzerlerinde düzinelerce oldukça büyük kültür devletinin yer alabileceği uçsuz bucaksız yöreler bulunmaktadır. Ve tüm bu yörelerde ataerkil ilişkiler, yarı-barbarlık ve tam barbarlık durumları. Peki, ya bunların dışında Rusya'nın tüm geri kalan diğer kırsal bölgelerinde durum nasıldı? Düzinelerce Werst (eski bir Rus uzunluk ölçüsü)lik tarla alanlarında yer alan bölgelerde durum şöyleydi: maddi yolları yoktu, köyleri tren yolundan, yani kültürle olan maddi bağlantıdan, kapitalizmle, büyük endüstriyle, büyük şehirlerle olan bağlantıdan ayırmak mı demek oluyordu peki bu? Tüm bu bölgelerde çoğunlukla ataerkil durumlar, Oblomovculuk, yarı-barbarlık yok muydu?" (a.g.y., s. 363)

Ocak 1923'de Lenin, "yarım-Asyalı kültürsüzlükten" söz etti (Günlük sayfaları, LW Bd. 33, s. 448) ve "proleter kültür" üzerine çok fazla gevezelik edilmemesini istedi:

"Başlangıç için bize gerçek anlamda bir burjuva kültürü yeterli olmalıdır. Başlangıç için bize yeterli olmalıdır bu, eğer memur veya serflik kültürüne gereksinimimiz olmadan başarmak istiyorsak elbette (Daha az olsun, ama daha iyi olsun)." (LW Bd. 33, s. 474)

Sovyet devlet işleyiş şeklini Lenin şöyle karakterize ediyordu:

"Bizim devletimizin işleyiş şekli, dış işler için kurulmuş bulunan halk komiserliği dışında, büyük ölçüde eskinin kalıntısıdır, yalnızca çok küçük bir bölümü kısmen ciddi olarak bazı değişikliklere uğramıştır. Bu işleyişin dıştan kolayca ayıbı örtülmüştür, geri kalanı ise bizim eski devlet mekanizmamızın aynısıdır." ("İşçi ve köylü denetimini nasıl yeni baştan örgütleyebiliriz", LW Bd. 33, s. 468.)

Lenin'in son yıllarında yeniden ataerkil düzenden, barbarlıktan, yarı-barbarlıktan, yarım Asyalı olmanın kültürsüzlüğünden, halkın daha önceki kültüründen vs. konuşmaya başladığını görmekteyiz. Ama bu acaba, Lenin'in politik yolunun sonunda, Rusya'nın Asya'ya özgü bir restorasyon içine girmekte olduğu düşüncesine vardığı anlamına mı gelmektedir? (Vatankah'ın belirttiği gibi, a.g.y., s. 99.) Bu soruyu kesin olarak hayır diye cevaplayabiliriz. Lenin'in, Plehanov'a karşı ortaya koymuş olduğu, "Asya Tipi Üretim

Tarzı"na dayanan bir restorasyonun temel olarak, Rusya'da o ana değin erişilmiş bulunan kapitalizmin gelişim düzeyi yüzünden olanaksız olduğu düşüncesinde ısrar etmiş olduğunu biliyoruz. Daha fazlası da vardır: Lenin, dışarıdan gelecek bir yardım olmaksızın Rusya'daki kapitalist toplumda küçük mal üretimine ve küçük mülk sahipliğine dayanan bir restorasyonun kaçınılmaz olduğu yolundaki, her zaman belirtmiş olduğu düşüncesini yeniden gözden geçirmiştir. (Krş.: Birleşik Parti Kongresi Hakkında Rapor, LW Bd. 10, s. 335.) Daha önce alıntı yaptığımız, "Devrimimiz Üzerine" adlı Ocak 1923'de yazmış olduğu makalesinde şunu sormaktadır: "Peki ya durumun ümitsizliği, ki bu işçilerin ve köylülerin gücünün on misline çıkmasına yol açtı, bize uygarlığın ana öncüllerini yaratmak için başka bir geçiş olasılığı sunduysa, ne demeli?" (LW Bd. 33, s. 462)

Plehanov 1905'ten bu yana "Jakoben örneğe dayanarak yapılabilecek bir iktidarı ele geçirme olayından" korkmakta ve bunun yerine Avrupa ölçülerinde normal olan bir burjuva toplumunun yavaş gelişimini yeğlemektedir. Lenin Ekim devriminden üç yıl sonra —daha değişik politik öncüllerin etkisi altında— belli bir ölçüde sosyalizm yolunda ilerleyebilmek için "burjuva toplumu"nun öğelerini geliştirme düşüncesine vardı. Bu arada da mutlak-devletçilik ve sendikacılık eğilimlerine karşı çıkmaya başladı. Bu bağlamda, onun 1920/21'de işçi sendikaları üzerine yapmış olduğu konuşmasında, bunların rollerinin kitlelerin örgütlenmesi olduğu, bunların da özel yetkilerinin bulunduğu olarak ele alınabilir: "İşçilerin bürokratik gelişmelerin olduğu bir işçi devletine karşı da temsil edilmeleri." (Karş.: LW Bd. 32, s. 32)

Onun, yeni ekonomik politikayla bağlantılı olarak kooperatifleri yeniden ele almış olması, onları sosyalizmi her küçük köylünün yer alabileceği bir şekilde pratik olarak bu şekilde yapabilmelerinin bir olanağı olarak görmüş olması kayda değerdir. (Karş.: Kooperatifler Üzerine, Ocak 1923 LW Bd. 33, s. 454.)

(1985)

Sonsöz (1989)

1. Marx'ın 'Endüstriyel olarak gelişkin ülke, daha az gelişmişe kendi geleceğini gösteren aynadır" sözüyle yazımıza başlamıştık, bu mantığa yeniden değinmek durumundayız. Çünkü *bugünkü koşullar* açısından bu cümle oldukça ciddi bir tehlikeli ve yanılsamayı bağrında taşımaktadır.

2. Aslında makalemizi "Asya'nın Uyanışı" adlı bir bölümle bitirmeyi planlamıştık. Zaman darlığı buna engel oldu. Fakat Bahro'nun *Alternative* kita-

bının 2. Bölümünde "Kapitalist olmayan gelişme yolunun kaynağı" başlığı ile konunun ele alınmış olduğunu hatırlatmak istiyoruz. Bu bölümde Bahro bizim de üzerinde çalışmayı düşündüğümüz Lenin'in yazılarının derli toplu bir sunumunu yapar ve şunları ekler:

"Lenin'in Asya halklarının devrimci imkânlarına bakışı, öncelikle baştan itibaren, Rusya koşullarının yarı Asyalı karakterini yaşayarak görmüş olmasıyla keskinleşmişti." (Alternative, s. 63)

Lenin'in Bahro tarafından aktarılan görüşlerini ise yine Lenin'in cümleleri ile şöyle toplamak mümkün (Bu, özet tartışmaya sokacağımız noktalar için kaçınılmaz):

"Rusya, Çin gibi 'Asyalı bir hükümetin' altında erimektedir (sararmaktadır) ve birçok ana ilişkisi itibarıyla 'Asyacı bir Devlettir'... Rus devrimi Avrupa'da (modern proletarya) ve Asya'da büyük uluslararası bağlaşıklara sahiptir (1908). 20. yüzyılda ortaya çıkan Asya'nın uyanışı ve Avrupa'nın ileri proletaryasının iktidar mücadelesinin başlaması, dünya tarihinin yeni bir aşamasının işaretleridir. 800 milyon nüfusuyla Asya'nın, Avrupa'da uğrunda savaşılan aynı idealler için mücadeleye katılması gerçeği bizi (Avrupa'da kapitalizme karşı nihaî mücadelenin sürekli ileri itilmesi konusunda —T.A., M.B.) umutsuzluğa sürüklememeli, aksine güven vermelidir."

"Ve Asya'nın bu artan önemi asla yanlış anlaşılmamalıdır. Ve 'ışığın artık mistik ve dini doğudan parladığı' fikrine kapılınmamalıdır. "Aksine bu, Doğu'nun kesin olarak Batı nın yoluna girdiği anlamına gelmektedir."

Ekim Devrimi'nden sonra Lenin, sosyalist devrimin sadece veya esas olarak her ülke proletaryasının kendi burjuvazisine karşı bir devrimi olacağı fikrinden kayma gösterir. Sosyalizm, Emperyalizm'ce baskı altında tutulan, ezilen tüm sömürgelerin ve ezilen ülkelerin uluslararası emperyalizme karşı savaşı olacaktır. "Elbetteki nihaî zaferi ancak tüm ileri ülkelerin proleterleri elde edebilir... Fakat, gördüğümüz gibi, tüm ezilmiş sömürge halklarının ve ilk başta Doğu halklarının desteği olmadan zafer kazanılmayacaktır. Öncünün tek başına komünizme geçişi sağlayamayacağını hesaba katmalıyız.

Lenin 1923'te "Devrimimiz Üzerine" makalesinde Rusya'da sosyalizmin kurulması için kaçınılmaz ön şart olarak gördüğü kültürel düzeye ulaşmak için zorunlu devrimci temellerin yaratılmasına başlamayı önermektedir. Yine bu makalede, doğu ülkelerinde egemen olan oldukça büyük sosyal farklılıkların, Rus devriminden oldukça farklı karakterler ve yeni yollar göstereceğini söylemektedir.

Bahro tarafından da özetlenen "Az olsun öz olsun-1923" makalesinde Lenin bu görüşlerini tekrar etmekte ve kuvvetlendirmektedir.

"Kavganın sonucu son tahlilde Rusya, Çin, Hindistan vb. nüfusunun dünya nüfusunun ezici bir çoğunluğunu oluşturmasına bağlı olacaktır... Bu anlamda

sosyalizmin nihaî zaferi kesin ve tamamlanmış olarak garanti altına alınmıştır."

3. Son yazılarında görüldüğü gibi, Lenin, 3. Dünya denilen ülkelerdeki devrimlerin rolünü küçümsemekten çok uzaktır. Fakat *NİHAÎ AMAÇ* açısından, bu ülke devrimlerinin farklılıkları ve çeşitliliklerinin fazla bir anlamı yoktur. Gelecek gene tek bir çizgi olarak açıklanmaktadır. Komünizm son dönemde de kapitalizmin olumsuzlanması olarak (negation) düşünülmektedir. *Devrimlerin farklı özellikleri Lenin'in, "politik vasiyetinde" (Buharin Lenin'in son yazılarını 1929'da böyle tanımlıyor) "Dünya tarihinin evriminin genel yönünü" etkilemezler.*

Lenin bir "Kültür seviyesinden" ve hem Rusya hem de tüm Asya için kaçınılmaz olan bir "Medenileşme" (uygarlaşma)dan söz ederken kastettiği, daima Avrupa Medeniyeti/kültürü idi ve özellikle bilimsel-teknik modernleşmeydi. Sınırsız gelişen Endüstrileşme Lenin için, doğal bir biçimde, komünizmin olmazsa olmazı idi. "Geri kalmış" halkların, kapitalist olmayan bir yoldan ilerlemeleri, başarı kazanmış proletaryanın maddi-teknik ve uygarlık (medeniyet) yardımına bağlıdır ve bu yardımdan ayrı düşünülemez. Bu maddi-teknik ve uygarlık yardımı yapacak olan, ya geçici olarak —Avrupa bu işi üstlenineeye kadar— Sovyet Rusya'dır ya da Avrupa'dır. Lenin için sadece "Batı'nın yolu" söz konusudur ve sadece "Avrupa'da uğruna mücadele edilen aynı idealler için mücadele" söz konusudur.

4. Marx'ın "tarihsiz halklar" karşısındaki, onları sadece tarihin nesneleri olarak ele alan ve tarihi yapan bir güç olarak ele almayan objektivizmi ve Lenin'in Avrupalı olmayan kültürleri ciddiye almayan tavırları onların Avrupa'da ortaya çıkan ve tüm ümitlerini kendisine bağladıkları sınıfa, PROLETARYA'ya olan inançlarıyla doğru orantılıdır. Tüm dünyadaki ülkelerin Avrupa'nın girmiş olduğu yola girmesi gerçeği de onların düşüncelerine denk düşüyordu.

Tarihin evrimi, ama, bugün bu Avrupa Merkezli gelişme teorisiyle, tarih felsefesiyle esastan bir kopmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Bugün milyonlarca insan için Batı'nın (ABD, Japonya, Kanada vb.) gelişmişlik düzeyi ve özellikle çalışanların maddi yaşam koşulları ulaşılmaya, elde edilmeye değer görülüyor. *FAKAT bu GELİŞME DÜZEYİ TÜM ÜLKELER İÇİN GENELLEŞTİRİLEMEZ.* Çünkü uluslararası sömürüye dayanmaktadır. Bu gelişme düzeyi tüm ülkeler çapında genelleştirilemez çünkü doğanın hesapsız ve sorumsuz sömürüsüne dayanmaktadır. Ve bunun genelleştirilmesi ekolojik katastrof anlamına gelecektir.

Ayrıca: Bugün gelişmiş ülke proletaryası insanlığın kurtarıcısı olmak dışında herşeydir. Batı işçisi, Lenin'in kısmen 1907'de de tesbit ettiği gibi, özel du-

rumlarından ciddi faydalar elde etmektedirler ve "sınıf dayanışması"nı unutmuşlardır. Bu teşhis sadece sınırlı bir kesim için (işçi aristokrasisi) değil Batı çalışanlarının tümünü kapsamaktadır ve sosyalist bir devrimde kaybedecekleri çok şey vardır.

Nihayet, dünya devriminin yedek merkezi olarak düşünülen Sovyetler de sıfırı tüketti. Lukacs'ın 1968'de hayalleri boşa çıkmış bir biçimde tesbit ettiği gibi Ekim devrimi ile başlayan proje (Komünizme geçiş) nihaî olarak iflas etmiştir. Ve yeniden bir başka yerde denenmek zorundadır.

Etaplar teorisi ve etaplarla devrim anlayışına bağlı kalmak, "endüstrileşme ve modernleşme"yi mistik bir biçimde sosyal emansipasyonla aynı şey saymak, "ayrıcalıklı bir konum" elde etmek ve "belli çıkarlar" sağlamak amacının ifadesinden başka birşey değildir. Gerçekten de Asya'nın bazı ülkeleri bugün bu ayrıcalıklı yeri elde etmişlerdir. Fakat sosyalistler olarak, Sosyalizm ve Kapitalizm gibi kavramların, "artık kapitalizmin olumsuzlanmasına indirgenmeyeceğini" kabul etmek zorundayız.

Artık, evrensel tarih şemalarına bağlanmaktan, evrensel tarihsel açıklama modellerine şartlanmaktan vazgeçmek ve sosyalizmin kaynaklarını her ülkenin kendi zengin sosyal gerçekliklerı içinde, her toplumda ve her kültür dünyasında aramalıyız. UMBERTO ECO'nun 1972'de söylediği gibi: "Dünyanın Merkezi tüm yerküreye yayıldı."

20 Ağustos 1989,

Hamburg

NOTLAR

1. C.Castoriadis, *Sozialismus oder Barbarei*, 1980, s. 14 f.
2. Karş.: "Lenin Plehanov'a Karşı-1906'daki 4. Parti Konferansı ve Tarım Programı" başlıklı bölüm.
3. (1859), *Marx-Engels Gesammelte Werke* (MEW), c. XIII, s. 9.
4. K.A.Wittfogel, *Die Orientalische Despotie: eine vergleichende Untersuchung totaler Macht*, 1957. Wittfogel (1896-1988), 1939'a kadar komünistti.
5. Eleştiri için bakınız: G.Márkus, "Ökonomische und Soziale Strukturen der Sowjet gesellschaft" içinde: Heller/Feher/Márkus, *Der sowjetische Weg-Bedurfnisdik tatur und entfremdeter Alltag*, 1983, s. 54-62.
6. Gorbaçov Brejnev dönemini bir "durgunluk çağı" diye niteliyor. Marx'ın, Engels'le Hindistan hakkındaki yazışmalarında kullandığı "Durgunluk halindeki Asya despotlukları" nitelemesi ile karşılaştırınız. Marx'ın aynı sıralarda *New York Daily Tribune*'da yazdığı Hindistan makaleleri aşağıda zikredilecek.
7. R.Bahro, *Die Alternative-Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, 1977.

8. J.W.Stalin, *Über dialektischen und historischen Materialismus* (1938), In: Geschichte der KPdSU (B)-Kurzer Lehrgang, 1971, s. 131 (156).
9. R.Kößler, *Dritte Internationale und Bauernrevolutionen*, 1982.
10. J.W.Stalin, *Marxismus uns nationale Frage* (1913).
11. Gorbaçov 1985'ten beri "ortak bir Avrupa evi"ni gündeme getiriyor. Örneğin 4. Yüksek Sovyet Konferansı (1987) delegelererine şöyle demişti: "Avrupa evi, coğrafya ve tarihin bir düzine ülke ve halkın kaderlerini sıkı sıkıya birbirine bağladığı ortak bir evdir." (Nakleden T.Parchalina "Die Konzeption des gemeinsamen europaische Hauses", *Internationale Politik*, sayı 923, 20.9.1988, s. 14.)
12. K.A.Wittfogel, Doğu Despotluğu (1957), Frankfurt/M. 1977, s. 460.
13. Karş.: Örn. F.Engels, Komünizmin Ana Hatları (1847), MEW Bd. 4, s. 367'de.
14. Karş.: S.Amin, Asya ve Afrika'da Marxizm, Komünlerde (Politika ve Ekonomi için Forum), 1. Jg., Nr. 4/1983, s. 35.
15. G.Sofri, Asya'nın Üretim Şekli (1969), Frankfurt/M. 1972, s. 31.
16. Karş.: "Kutsal Aile" (1845); orada şöyle der: "*Tarih hiçbir şey* yapmıyor, onun muazzam bir zenginliği *yoktur*, o hiçbir şeyle mücadele *etmez*'! Herşeyi yapan, sahip olan ve savaşan *insandır*, yaşayan insan; insanları amaçları için —sanki kendisi ayrı biriymiş gibi— kullanan tarih değildir, tam tersine o, kendi nedenlerini izleyen insanın bir işleminden başka bir şey *değildir*." (MEW Bd. 2, s. 98)
17. M.Lövy, Latin Amerika'da Marxizm (1979), Frankfurt/M. 1984, s. 18.
18. Karş.: L.Marmora, Ülke ve Uluslararacılık, Bremen 1983, s. 40, 42.
18a. Bu mektup yollanmadı. Engels 1884'de Zasuliç'e bilgi yolladı; karş. ME 171.
19. Mexico 1981, Almanca adı: Nedeni Özel Cilt Nr. 78 (1982), s. 63 ff.
20. S.Stojanovic, Tarih ve Parti Bilinci, Münih 1978, s. 35. Karş.: T.Guldimann, Sovyet Rusya'da Moral ve İktidar, Frankfurt/M. 1984, s. 144. Guldimann (Marxist değildir) tarihsel maddeciliğin teorilerine itiraz etmektedir.
21. M.Vatankah, Rusya ve Çin örnekleriyle endüstrileşmemiş ülkelerde tarihi maddecilik ve devrim, Berlin 1973, s. 58.
21a. Karşılaştır: Mao Zedung, "Bu toplum yoldaşlığını iki yılda yapabildi" makalesinin girişi (1955), AW Bd. V. s. 276 ("kitlelerde sosyalizm için büyük bir güç gizlidir.")
22. Karş.: Marmora, a.g.y. (Fn. 7), s. 43 f.
23. K.Mandelbaum, Marx, Engels, Lenin, Rus Devriminin Öncesi Hakkında (1929), Mandelbaum'un Sosyal Demokrasi ve Leninizm adlı yapıtında, Berlin 1974, s. 57 f.
24. a.g.y. (Fn. 1), s. 468 f.
25. Karş.: Sofri, a.g.y. (Fn. 4), s. 89.
26. G.W.Plehanov, Fikir Ayrılıklarımız (1884), yayımı: Th.Dan., Bolşevikliğin Kökeni (1946)nden sonra, Hannover 1968, s. 150 f.
27. Solcu Halkçılar Hakkında, LW Bd. 20, s. 300.
28. 1886'da Cenevre'de ilk kez yayınlandı.
29. Karş.: F.Engels, "Sermaye"nin üçüncü cildinin (1894) önsözü, MEW Bd. 25, s. 14.
30. G.W.Plehanov, Marxizmin Ana Problemleri (1908), Berlin, 1958, s.63 f.

Hulki Aktunç

ELMA

Elma izlenimlerinden çıkmıştım yola
ve elma kurallarıyla çok uzaklara

Toz ve töz üzerinde yanan ayaklarım
söylenir dururdu: Yol yakındır diyenler
hiç çıkmayanlardır yola, baksanıza
varıp varıp ulaşamıyorum yanmaya

Goru üzerinden mahvolagiden gözlerim
söylenir dururdu: Görü, işte karşımızda
diyenler bakılarla aldananlardır,
sakınırlar gözlerini bakıp yanmaktan

Avara sallanan ellerim de katılırdı
konuşmaya: Göz ve ayak, bana
hiç bir şey buyurmadılar daha,
uzayan tırnakların sabırsızlığıyla
yapayalnız kalıyorum yollarda

Tırnaklarım da büyük korkularda:
Kül eşeler de köz bulamazsam
ey elma, bulamam da yanamam da

YAĞMURUN
DERİNLİĞİNDE

Bir ayazma bir de kerevet vardır orada;
uzun yağmurlardan geçerek varıyordun;
itüzümleri dolaşırdı çevrende ve kekik.

Derin yağmurlar konmuştu orayla arana;
yol bitince anlıyordun ıslak hayatları;
yıkanıyor dirıliyordu çınar toz baskınından;
kurtuluyordu nem düş örtüsü olmaktan.

Esemeden doğurulmuş sözler parçalanıyordu;
bakıyordun su beklenmez giysileri içinde dalga;
belki desen belki değil karşındaki;
asla eğil asla.

Derin bir yağmurdan sessiz ne olabilirdi ki;
saklıyordun gövdeni de tin fahişe çıplaklığında;
ayartıcı mı? Yok;
yargılayıcı mı? Yok;
yalnızca kendin.

Salt o zaman söner işte o bitkin anımsama.

İNSAN MI, KUKLA MI?
BİR DÜŞÜNME MODELİ OLARAK YANILSAMA

Önay Sözer

Resim ve Yanılsama Arasında

Bir çok sanat yapıtına konu olan ünlü Pygmalion söylencesi hatırlardadır: Pygmalion fildişinden yonttuğu bir kadın yontusuna aşık olur. Canlı gibi gözüken bu yontu karşısında yontucu herhalde şu soruları sormaktan kendini alamamış olmalı: İnsan mı, yontu mu? Bir kadın mı, yoksa bir kadın yontusu mu? Başlangıçta olanaksız olan bu sevgiyi Venüs araya girerek olanaklı kılar, fildişi yontuyu gerçek bir kadına dönüştürür. Çeşitli yorumlara konu olmuş olan bu söylenceyi burada yeniden yorumlayacak değilim. Deyim yerindeyse tersine çevrilmiş bir Pygmalion öyküsü anlatmak, daha doğrusu anlatmadan bu öyküyü tersine çevirmek istiyorum. Pygmalion söylencesini ters çevirirken, ilkin onun tüm bildirisini varsayıyorum: Pygmalion öyle bir yontu yontmuştur ki, bu yontu her türlü benzerliğin ötesinde bir yanılsama meydana getirmektedir. Yanılsama; yani gerçek gibi. Sözlükler yanılsamayı varolan nesneyi yanlış algılama olarak tanımlıyor. Nedir Pygmalion'un yontusundaki yanlış algılamanın doğrusu? Bir insan yontusu ya da resmi, gerçeklikteki bir insanın benzeri olabilir. Öykünme, "taklit", *mimesis*, Platon'dan beri sanatın temelinde görülmüştür. Ovidius'un şiirinden Pygmalion'un erdeninin gerçekte var olabilecek hiç bir kadına benzemediğini, hayır, bu türlü benzemenin, resimselliğin, tasarımın ötesinde o erdenin tıpkısı olduğunu anlıyoruz. Ovidius: "Böylece" der, "sanattan ötürü sanat görülmemektedir". Bu yontuda görülemeyen sanat öykünme ya da *mimesis* anlamındaki sanattır. Öykünmeyi göstermeyen şey ise yanılsamadır, yani yontunun bir anda gerçek etkisi yapması, bu anlamda yanılsama sanatı. Böylece en başta şu iki kavramı ayırdetmiş oluyoruz: gerçeğe öykünme anlamında "imge", "tasarım", "resim" ve yanılsama. Ancak Ovidius'un dile getirdiği biçimiyle Pygmalion söylencesinde çoğun üzerinde durulmayan, unutulan bir nokta daha vardır: Pygmalion tanrılardan yaptığı yontunun canlandırılmasını isteyecek kadar ileri gitmemiştir, aslında bütün istediği "bu fildişi yontu gibi bir kadın"dır. Bununla önemli bir ayrım çıkar ortaya: Pygmalion kadına

* 30.4.1989 tarihinde Alman Enstitüsü'nde (İstanbul) sunulan konferansın üzerinde yeniden çalışılmış metni.

benzeyen bir yontu yerine gerçek bir kadın etkisi yapan bir yontu oymuştur. Şimdi ise, bu yontuya benzeyen bir kadın istemektedir. Eğer Venüs, yontuyu canlandıracak yerde Pygmalion'a böyle bir karı armağan etseydi ne olurdu acaba? Böyle bir kadın, yontunun yarattığı o güzel ve erden kadın yanılsamasına benzeyen bir kadın olacaktı. Bir yontunun resmi olmaktan çok, yontunun yarattığı yanılsamanın resmi, işte bu. Bu tür bir yanılsamanın resmine "bebek" diyeceğim. Ne demektir bir yanılsamanın resmi olmak? "Bebek" yanılsama ve resim ögelerini içine almakla birlikte onları üçüncü birşey olarak aşıyor. "Bebek" ne gerçek bir kadına benzeyen düpedüz bir figürdür, ne de salt yarattığı yanılsamayla tanımlanabilir (çünkü yanılsamanın resmidir, kendisi değil). Yine de her ikisinin ögelerinden oluşan bu "üçüncü"yü nasıl düşünebiliriz? Bunun salt kuramsal bir düşünüş olmayacağını hemen söyleyelim. Bebeklerle ne yapılır? Oynanır. Burada da bebeklerle oynayacağımız düşünsel bir oyuna hazır olalım.

Bir Çatışkı Olarak Yanılsama ve Estetik

İnsan mı, kukla mı? Fakat bu bize "işaret eden, güzel, yabancı bir kadın". Bebeklerin genel kavramı olarak "kukla"dan yola çıkıyoruz. Edmund Husserl'dir "yanılsama" konusuna *Mantık Araştırmaları* adlı yapıtında bir garibeler müzesinde görülen "işaret eden kadın" kuklası örneğini veren. Burada Husserl'i anmamız salt bu örneğin ilginçliğinden ötürü değil. Husserl fenomenolojik betim ve çözümlemelerine algı dediğimiz olayı tüm düşünsel, özsel yapısıyla başlıca bir model olarak almıştır. Fenomenolojik bilinç, son bir çözümlemede algının bilincidir. Fenomenolojinin algıyla birlikte ortaya çıkan yanılsama olgusuna kayıtsız kalması düşünülemezdi. Husserl, hem yanılsama ile algının hem de yanılsamanın imgeyle olan ilişkilerine eğilmiştir. İlkin yanılsama ile algının ilişkisi üzerinde duralım. Garip figürlerin doldurulduğu bir müzenin merdiveninde karşılaştığımız "işaret eden, güzel, yabancı bir kadın"ı ilkin gerçek bir kadın olarak algılıyoruz. Bunun böyle olduğuna inanıyoruz: "Bir kadın görüyoruz, yoksa bir kukla değil".[1] Yanılsamanın farkına varmamız, yani kuklayı algılamamız, yanılsamayı büsbütün ortadan kaldırmayacaktır. Husserl'e göre yanılsama etkisini sürdürdüğü ölçüde kukla algısı ile "kadın" yanılsaması çatışmaya girecektir. Yanılsama bilinci bu çatışmanın bilincidir. Fenomenolojik betim yöntemi işte ilkin bu çatışkıyı vurgular. Aynı zamanda gerek yanılsatıcı "kadın" algısında gerekse kukla algısında değişmeyen şeye, "kadın" düşüncesi, idesi, özüne dikkatimizi çeker.[2]

Yanılsama ile imgenin ilişkisine gelince: Husserl'e göre, yanılsamanın olması için bir benzerlik bilinci, imge-bilinci aranmaz; bu nedenle yanılsama etkisi yapan kuklayı müzelerde Napoleon'u, Bismarck'ı vb. temsil eden bal-

mumu figürlerle karıştırmamalıyız. Yanılsama, etkisini bir vuruşta, bizde hiç bir temsil, imge, benzerlik düşüncesi uyandırmadan yapar. Şöyle der Husserl: "Balmumu figür, gerçek giysileri, saçları vs. evet hatta bir mekanizmayla gerçekleştirilen yapay biçimde öykünülmüş devinimleriyle doğal insana o kadar benzer ki, bir an sürecek bile olsa daima yeniden bunun gerçek bir algı olduğu bilinci geri gelir. Gördüğüm şeyin bir hayal olduğu düşüncesi gider. Bir aldanma olduğunu biliriz, ama yine de orada bir insan görmekten kendimizi alamayız. Algıya eşlik eden kavramsal yargı, burada bir resmin söz konusu olduğu düşüncesi, algı aldanması karşısında etkisiz kalır ve onu gerçek sayma eğilimi o kadar ağır basar ki, zaman zaman onun öyle olduğuna inanmak bile isteriz. İçine düştüğümüz bu ikiye bölünme, besbelli kaba ve hiç de estetik olmayan bir etki yapar." Husserl ekler: "İmge olmadan görsel sanat olmaz." "Estetik etkiler panayır etkileri değildir."[3]

19. yy.da Goethe, Diderot'yu yanılsama ile sanatı karıştırmakla suçlamıştı. Kant'tan Hegel'e kadar tüm Alman idealizmi örneğin bir Mona Lisa'da yanılsamanın ne ölçüde rol oynadığını unutarak sanatta yanılsama olamayacağını iddia etmişti. Bütün bu iddialarda dinsel-ahlaksal baskıların etkisini görmek olanaklı. Ayrıca ileri sürülen mantık şu: "Yanılsama" "estetik" kavramının altına-konamaz, "estetik" kavramında içerilemez. Husserl'in de yer yer kendisini kurtaramadığı bütün bu dinsel-ahlaksal ön yargılar ve içerme mantığın bir yana koyacak olursak, şunu görürüz: İmge-bilinciyle yanılsamanın iç içe girdiği pek çok yontu ve figür örneği gösterilebilir; öyle ki imgeden yanılsamaya geçişler, göndermeler yapıldığını kabul edebiliriz. İmgenin yanılsamaya doğru derece derece kendisini bütünüyle yükseltiği, ama onunla çakışamadığı yerde kendi üzerine döndüğü durumları söylemek istiyorum. Diyelim ki, Husserl'in "işaret eden, güzel, yabancı kadın"ı, tasarımın, imgenin "sıfır" olduğu (ama bütünüyle yok olmadığı) bir örnektir, ama yanılsamanın bu derece şiddetli olmadığı bir figürde tam da yanılsamanın altından bir imge-bilinci doğacaktır. İşte o zaman yanılsamayla imgeyi aralarındaki çatışmayı abartmadan üst üste koyabiliriz.

Düş kırıklığı Estetiğine Doğru

İster çocukların oyuncak bebekleri ya da bunların daha sanatla yapılmış olanları olsun, isterse özellikle bu yüzyılda sanatçıların yaptıkları bebekler olsun, bütün bunlar ortak bir yapıyla karşımıza çıkarlar: Bu figürler —büyük boy balmumu ya da benzeri figürlerdekinin tersine— imgeyle yanılsamayı bir araya getirirler. Bebeklere bakışımız çoğun bile bile yanılsamayı sürdürür. Yanılsamanın sona ermesinden ise dörtbaşı mamur bir gerçeklik algısı doğmaz. Çünkü bebeğin yarattığı imge ile imgenin temsil ettiği gerçeklik

(Husserl'in Napoleon, Bismarck kuklaları örneğinde olduğu gibi) birbirinden kesin çizgilerle ayırdedilmemiştir. Bir resimde, boya ve üzerine yapıldığı yüzeyden oluşan resmin fizik varlığı ile bizde yarattığı imgeyi birbirinden ayırdederiz. Oysa bir bebekte bu olanaksızdır. İmge burada yine şu karşımızda duran bebeği gösterir. Şu boyalı şey kendi kendisinin hem resmi hem cismi olarak bebektir. *Yapı, malzeme, renk, bütün bunlar bebek imgesinin bir parçasıdır*, o imgenin içine akarlar. Yanılsama sürsün, ya da ortadan kalksın, onun imgesi olan bu bebeği buluyorum karşımda. Bebekler açısından yanılsamanın gerçeğe çevrilmesi söz konusu değildir. Düş kırıklığını burada bebek kendi üzerine alır, kendisi o düş kırıklığı olur. Türkçede "bebek gibi kadın", "taşbebek gibi kadın" "heykel ya da resim gibi kadın" deriz. Bununla anlatmak istediğimiz o kadının güzelliğinin belli bir soğukluğu, yapaylık derecesinde düzgün olmayı içerdiğidir. Bebeğe benzeyen böyle bir kadın aynı zamanda bebeğin yapısal belirlenimini doğrular, onun malzemesinin yarattığı yanılsamanın bir parçası olduğunu gösterir. "Taşbebek gibi kadın" cansızdır tam söylenemeyen bir düş kırıklığı bu deyimin altında yatar. Bizde uyandırdığı duygu ne olursa olsun, bebek imgesi böylece madde ile yanılsamanın sınırının kalkmasında doğuyor: Bebek yanılsamanın biçimlenmiş olağanüstü maddesidir. Fıkraya göre, Stüdyosu'nu ziyaret eden bir hanımın "Fakat bu kadının kolu biraz fazla uzun" demesine karşılık olarak Matisse: "Hanımefendi, yanılıyorsunuz. Bu bir kadın değil, bir resim" demiş. Matisse öyle sanıyorum aynı yanıtı bir bebek için veremezdi; "Evet ne yapalım onun kolu biraz uzun" derdi.[4]

Bebeği, bu açıdan yani yanılsama ile yanılsama malzemesinin sınır tanımadan iç içe girmesi açısından kardan adamla karşılaştırabiliriz. E.H.Gombrich *Sanat ve Yanılsama* adlı yapıtında kardan adamdan şöyle söz ediyor: "Bir kardan adam yapıtığımız zaman belirteyim ki, bir insan fantomu kurduğumuzu duymayız. Yalnızca kardan adam yapıyoruzdur. "Pipo içen bir adamı mı canlandıracağız? demeyiz, ama "şunun ağzına bir pipo verdim mi?" deriz. İşlemin başarıya ulaşması için gerçek bir pipo daldan yapılmış simgesel bir pipo kadar, hatta ondan daha iyi olabilir. Ancak sonradan gönderme düşüncesini getirebilir. Kardan adamın birisine benzediğinden söz edebiliriz. Fakat iddia ediyorum, daima yapmak tahminden, yaratma göndermeden önce gelecektir. Uygun olsun olmasın kardan adama bir ad verir, ona "Jimmie ya da Jeeves" der ve erimeye başladığı zaman üzülürüz".[5] Tıpkı "kardan adam" dediğimiz gibi bebekleri "bez bebek", "taş bebek" vb. diye malzemeleriyle adlandırırız. "Bebeği giydirmek"ten, "yatırmak"tan vb. söz ediyoruz. Nasıl kardan adamda "adam" ve "kar", yanılsama ve malzeme tek bir imgeyi meydana getiriyorsa, bu bebek için de geçerlidir, burada da bebek imgesi malzemeyi içine alır. Kardan adamın erimesine üzülmemiz, gerçekten "adam"ın eridiğine inan-

mamızdandır. Bunun bebekteki koşutu ya da karşılığı bebeğin kırılması, doku ve parçalarına ayrılmasıdır. Asıl ayırım da burada ortaya çıkar. Bebekte, malzemenin dayanıklılığından ötürü, onun doku ve parçalarını her zaman yeni biçimlerde bir araya getirme olanağı var. Yukarda andığım bebeğin düş kırıklığını kendi üzerine almasını, yanılsamanın hiç bir zaman tam bir gerçeklik bilincine çevrilememesini bu noktada genişletebilir ve şunu ekleyebiliriz: Bebeğin parçalara ayrılması onun yapılmasıyla birlikte gider, böylece parçalanmanın getirebileceği düş kırıklığı olumlu bir anlam kazanır. Hatta düş kırıklığının kendisi böylece estetik bir hale gelebilir.

Bu anlamdaki bir *düş kırıklığı estetiği* açısından yanılsama kavramı doğrunun, gerçeğin mutlak karşıtı olmaktan çıkıyor. Nietzsche'nin "yanılsamanın ortadan kaldırılmasının doğruyu ortaya çıkarmayacağı" savı burada *mutatis mutandis* geçerli kılınabilir. Ancak burada yanılsamanın ortadan kaldırılması bizi özel bir nedenle doğruya vardırmaz. Bebeğin varlığı, gerçekliği yanılsamadır da ondan, imgeye, kendi parçalarının imgesine dönüştürülmüş bir yanılsama. Pygmalion'un bir yanılsama yarattığı ölçüde canlanan karısını Pygmalion'a, metafiziğin yanılsama-doğruluk tartışmasını da metafiziğe bırakalım. Kendi parçalarından oluşan bebek düş kırıklığını da bize bir düş gibi yaşatarak yeni bir düşselliğin olanaklarını açmaktadır.

Rilke'nin Bebekleri, Kleist'in Kuklaları

R.M.Rilke, yaratabilecekleri düş-kırıklığının yine bebeklerin "öz"üne ait olmasını onların "bir nesneden-daha az-birşey olma"ları diye adlandırır. Bebekler düpedüz bir nesne değildirler, nesneden daha az birşeydirler, bu nedenle de gizemlidirler. "Bebeğin düşlemi yoktur ve tıpkı kukla bir nesneden ne kadar daha fazla birşeyse o da o kadar daha az birşeydir. Ama bu bir nesneden daha-az-birşey-olma, kendi umursızlığı içinde, ağırlığının gizemini taşır."[6] Rilke kendi çocukluk anılarına karışan bebeği şöyle anlatır: "Dünyaya yeni başlayan varlıklar olarak, balıklar için bir işaret olsun diye akvaryuma koydukları bir çanak kırığı gibi yanımıza verilen bu yarım nesneden başka hiç bir şeye üstün olamazdık. Kendimizi bebeğe göre yöneltirdik. Doğası gereği derinlerdeydi o, biz de böylece farkettirmeden ona doğru akabilirdik, kendimizi onda toplayabilirdik, bir parça sıkıntılı da olsa onda yeni çevreler tanıyabilirdik. Ama kısa zamanda onu ne bir nesne ne de bir insan yapamayacağımızı anlardık, böyle anlarda bir bilinmez haline gelirdi bizim için, onda bulduğumuz her türlü güvenilirlik ve yakınlık onun kendisinde bize yabancı olurdu."[7] Rilke yineler: "O, (bebek) düşlem yoksunu olarak o kadar temelsizdi ki, imge gücümüz onda tükenmek nedir bilmezdi."[8] Rilke böylece imge gücünün tüm oyunlarına eğilen, katlanan, boyun eğen bebeğin karşısına fantastik, düşlemsel olarak

gördüğü oyun kuklalarını, kukla tiyatrosunu koyar. Rilke'nin kukla tiyatrosunu düşlemsel kategorisi içersine yerleştirmesinde Heinrich von Kleist'ın "Kukla Tiyatrosu Üzerine" (Über das Narionettentheater") yazısının etkisi olmalı. Kleist'ın yazısında kuklacının parmaklarının devinimleriyle kuklanın devinimleri arasında matematiksel bağıntıların gerçekleştiği, bu bağıntılar nedeniyle yerçekiminden kurtulan kuklaların insana üstün olduğu savı geliştirilir.[9] Kleist'ın kuklaları, Paul de Man'ın da vurguladığı gibi estetik bir formalizasyonun ürünüdür, kukla tiyatrosunun yanılsaması düşlemi form oyununun yetkinliğine bağlanır[10]. Oysa Rilke'ye göre bebek bunun tam karşıtıdır: bebekle olan ilişkimizde imgegücümüz maddeyle yüzyüze kalır. İmgegücümüz normal olarak gerçekliketki biçimlerle sınırlıdır, onları gerçekte olamayan tarzlarda yeniden ve yeniden bir araya getirir; bebekler söz konusu olduğunda imgelemimiz için bu sınır da kalkıyor, bebek istediğimiz her biçimi verebileceğimiz o maddeyi sunuyor bize: imgelemimizin maddesini, bebek maddesini. Nesne ve insanlardan daima daha az olan bu şeyle oynarken imgelememiz sonsuza kadar açılır.

Parçaların Oyunu

Rilke için amorf bir doku gibi olan, hiç bir zaman ne olduğu söylenemeyecek birşey gibi duran (bu anlamda "put"la karıştırılmaması gereken, daha çok korkuluk gibi bir şey olan) bebek, gerçeküstücü ressam ve bebek-yapımcısı Hans Bellmer tarafından öncelikle parçalarıyla, parçalarının değişken düzenlemeleri içinde ele alır. Rilke'ye göre bebekler cinselliksizdir, oysa 1933'de Berlin'de yaptığı ilk bebekten başlayarak sürekli kendisine yeni anlatım biçimleri arayan bastırılmış bir cinsellik, Bellmer'in bebeklerini biçimlendirir. Bebek artık bilinçaltına, aynı zamanda yaşama ve ölüme açılan bir gerçekliktir. Akla gelebilecek "bebek mi, bir kız mı?" sorusuna Paul Eluard'ın Bellmer'in bebekleri için yazdığı şu satırlar beklenen yanıtı verir gibidir: "Bu bir kız—Nerede gözleri?—Bu bir kız—Nerede göğüsleri?—Bu bir kız—Ne diyor?—Bu bir kız—Neyle oynuyor?—Bu bir kız—benim isteğim."[11] Bellmer sürekli kendi yaptığı bebeklerin fotoğraflarını çekmiştir (bu fotoğraflar "nü" fotoğrafçılığının başlangıcı ve başyapıtlarıdır), yaptığı desenlerdeki kızlar ise çoğun bebekler gibidir. Bütün bu figürler bizde bir istek uyandırsın, ya da uyandırmasın sanatçı için bir istek oyunuyla ortaya çıkmışlardır. "İstemenin istenen şeyin imgesini biçimlendirdiği"ni söyleyen Bellmer, şu sorularla buradaki istek ve imgegücü oyununun karmaşıklığına dikkatimizi çeker: "Yalnızca onun için düşündüğümüz şeyle yaşayan bebekte, sınırsız boyun eğişine karşın kuşku duymak üzere içinden pazarlığını yapmış olan bebekte, tam da bebeksiliğin bu türlü oluşumunda, imgegücünün istek ve aşırılıkta aradığı şeyi bulmak

Hans Belmer, *Die Puppe*'den (Verlag Ulstein, 1976)

olanağı yok muydu? Bilinçli bakış bebeğin şarmını bir soyguncu gibi üzerinden soyduğu zaman, parmaklar saldırı ve biçimlendirme isteğiyle dolu olarak duyular ve beynin imbikten geçirdiği şeyi bir üyeden ötekine geçerek yavaş yavaş ortaya çıkardığı zaman, iri gözlerini bir yana devirmiş kızın üzerinde son bir zafer kazanmış olmuyor muydu?"[12]

Rilke için bebek ne bir nesne, ne de bir insandı, bir üçüncüydü, başka bir bağlamda, başka vurgularla olmak üzere Hans Bellmer için de böyledir. Bebek

üçüncü bir gerçekliğin simgesidir. Bir yanda algılarımız var, öbür yanda ise tasarımlarımız, ama bu tasarımlar algılarımızın bir kopyası olduğu sürece hiçliğe yargılıyız. Yine de Bellmer'e göre, bu hiçliği algılarla, aynada görüneni aynayla çakıştırarak kendi gerçeğimizi bulabiliriz. Bellmer *Cisimsel Bilinçsizin Küçük Anatomisi ya da Resmin Anatomisi* (Kleine Anatomie des Körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes, 1957) adlı 1942-1954 arasında bir günlük gibi geliştirdiği kuramsal yapıtında şöyle der: "Böylece gerçekle gücülden, her iki ögenin izin verilen yanıyla yasaklanan yanından yeni, alışılmadık bir karışım doğar, bu karışımda karışanlardan biri kılgınlık kazanırken öteki yitirir. 'Salt algı'yla 'salt tasarım'ın iki anlamlı bir amalgamı ortaya çıkar. İki katmanlı bir resim ama renkler içinde parlayan konturlara, çünkü örtüştürülmek istenen resimler yalnızca yaklaşık olarak birbirine benzemektedir."[13] Bir başka yerde de şöyle yazar: "NESNELERİN VAROLMALARI VE KENDİLERİNDEN ÜÇÜNCÜ BİR GERÇEKLİK OLUŞTURMALARI İÇİN KARŞITLIK ZORUNLUDUR."[14] Ancak Bellmer'in sözünü ettiği bu üçüncü gerçekliği "dialektik bir bireşim" olarak anlamamalıyız. Bellmer'in bebeklerinin çılgın, alışılmadık formları, alışılmış vücut parçalarını (kol, bacak, kafa, göz vs.) içine alarak, daha yüksek düzeyde bireşimlere varmıyor; ya da varıyor gibi gözüküyorsa, bu o denli önemli değil. Bellmer'in bebeklerinde daima bir yanılsama etkisi (örneğin oturmuş geriye doğru bakan bir genç kız) var, ama imge bütünüyle bir araya getirilmiş, "monte" edilmiş izlenimini veren doku ve mekanik parçalara kurduluyor. Bellmer yukarda andığım kitabını tanıtmak üzere arkadaşı Polly'ye yazdığı 1 Kasım 1964 tarihli bir mektupta yaptığı bebeklerin parçalarını eksik ya da tam bir araya getirirken anlamı olan hiçbir şeye rastlamadığını işaret ediyor. Hiç bir "olasılık" düşüncesi, hiç bir "istenen" işin içine karışmamaktadır. Burada parçalar "kesinlikle hiçbir şey iletmemektedir." "Anlam", "imge" ilkin Bellmer'in bir "gömüt" gibi sarıldığı bu parçaların oyunundan doğmaktadır.[15] Üçüncü gerçeklik üst düzeyde bir bireşim değil, en alttadır, parçaların ilişkileriyle kurulmaktadır. Anlamı kendi içinde olan bir anatomi, resmin kendi içinden gösterdiği anatomisi. O kadar gerçek etkisi yapan Bellmer'in "kız"ları bize sürekli kendi hüzünlü anatomilerini açarlar. Böylece yanılsama bütünüyle yitmeden kendi parçalarına geri götürülürken, yanılsamanın imgesi bu parçaları da içine alır. Kendi bebekleri karşısında seyircinin duyup düşünebileceği şeyi en iyi Bellmer'in kendisi anlatmış: "İnsanın kendisine olmadığı şey eklenince, hiçlik, hiçlik olmaktan çıkar. Asıl o zaman 'kendisi' olmuş gözükür. İnsan biricik verileriyle aynı zamanda kendi kendisinden bağımsız olarak evrende varolmaya başlar. Çözülmenin bu doruk noktalarında seyirci hiç bir korku duymaksızın aşkın bir yaşam duygusuna, yanılsamaya varır..."[1]

"Bebeği Soymak"

Bütün bu açıklamalar bebek konusuna yaklaşımda fenomenolojik yöntemin ne ölçüde yetersiz ya da eksik kalabileceğini göstermektedir sanırım. Husserl'in yanılsamayla *mimesis*'i, imge ya da tasarımı çok kesin olarak birbirinden ayırması, üstelik sanatı daha çok *mimesis* olarak gören Platon'cu geleneğe bağlı kalması, ona başka türlü bir estetiğin olanağını kapatmıştır. Ben burada böyle bir estetik için, sanat tarihi ve estetik kitaplarında pek üzerinde durulmayan bir konu olan "bebek"i örnek aldım. Göstermeye çalıştım ki, "bebeği soymak" olanağı var; gerçekten de "bebeği soymak" deyimi bir yanda "bebek" dediğimiz şeyi gerçek bir insanmış gibi kabul ettiğimizi gösteriyor. ("Bebeği soymak" elbetteki bir mecaz, yalnız burada mecazın yanılsamaya herhangi bir benzerlik tasarımından daha çok yakın olduğuna dikkati çekmek isterim: Mecaz normal sözcüğün yerine geçiyor, tıpkı yanılsamının "gerçek"in yerini alması gibi.) Öbür yandan bebeğin insan olması olanaksız, bebek imgesinin tam da buradaki olanaksızlığı bir olanak olarak değerlendirdiği ortaya çıkıyor. Soyulduğu anda bebeğin tüm parçalarında bebeğin kılığında, mekanik bebeklerde çeşitli mekanizmalarında yeniden bebeği buluyorum. Bebeğin maddesi bebeğin imgesine, formuna yansıyor, öyle ki burada form madde tarafından sürekli aşılıyor. Hiçbir şeye benzemeyen, insana benzeyen şeyi sürekli değiştiriyor. Ama bu değişme bebeğin mutlak yumuşaklığından ve boyun eğmişliğinden başka birşey değil. Bebekler küçük kızların başucuna verildiği andan başlayarak, hep hüzün bebekleri, kendi kırılganından hâlâ erişilmemiş bir düşü gösteren düş kırıklığının oyuncakları.

Bütün bebekler kırık bebektir.

Ek: Kukla Tiyatrosu Üzere Bir Not

Yukarda "bebek"lerin bize verdiği örneği göz önünde bulundurarak, sanat yapıtının yapıldığı maddeyi de "değer" olarak kendi içine alabilecek bir estetiğin taslağını çizmeye çalıştım. Bu estetiğe göre, madde forma doğrudan bir katkıda bulunuyor: yani madde yalnızca yapıtın kendisinden yapıldığı malzeme olmakla kalmıyor, aynı zamanda onun *formunun maddesi, cismi* oluyor. Formun cisimleşmesi bu yoldan yapıtın üzerinde yeni bir ilgiyle izlenebilir hale geliyor. "Bebek"ler böyle bir bakışa en çok izin veren varlıklar olarak sundular bize kendilerini. Çünkü bebeğin nesnel göndermesi (gerçek kişilere benzetilerek yapılmış bebekleri bir yana bırakacak olursak) yine kendine. Yanılsama bize gerçek bir genç-kızı gösteriyor, sonra geriye alıyor, geriye alırken yine gösteriyor, sanki açılan bir aralıktan asıl o zaman gösteriyor. Yanılsamayı kabul ediyor ve bir anda bebeğin malzemesini o genç-kızın

olağanüstü cismi olarak algılıyoruz. Yanılsama ile malzemenin birbiri içine geçmesinden bir resim doğuyor: *genç-kızın o malzeme olarak resmi, yanılsamanın cisimleştiği o anda.* Peki ama "bebek"in temsilciliğini yaptığı bu estetik yaşantı aslında daha genel değil mi, başka örneklerle genişletilemez mi? En yakın örnek olarak kukla tiyatrosuna bir göz atalım. Yaşamı boyunca bebeklerle, kuklalarla ilgilenen, *Rusya Günlüğü*'nden (1926) dostlarına, sevgilisi Asya'ya güzel rus bebeklerinden satın alıp armağan ettiğini öğrendiğimiz Walter Benjamin'in kuklalar için (Kleist'ın yukarda andığım "Kukla Tiyatrosu Üzerine" yazısından esinlenerek) söylediklerini çıkış noktası olarak alalım. Kukla tiyotrosunda, bebek bağlamında karşımıza çıkmayan yeni bir ögeyi hesaba katmak zorundayız: Kuklacı. Şöyle yazıyor W.Benjamin: "Gerçek bir kuklacı, karşısında çarın bile küçük bir jandarma gibi kaldığı bir despottur. Tasarlayınız, oyunlarını kendisi uydurur, dekorları kendi boyar, kuklalarını istediği gibi oyar, kendi sesiyle beş altı kadar, bazen de daha çok rolleri canlandırır. Hiçbir noktada karşı koymayla, durdurmayla, engelle karşılaşmaz. Beri yandan kuklacı kuklalarına adım uydurmak zorundadır da, onların canlı olmasını istiyorsa. Bütün büyük kuklacılar, bu işin sırrının, kuklaları kendi istençlerine bırakmak, onlara teslim olmak olduğunu doğrularlar."[17] Bebekle insanın ilişkisi oyunun kendiliğindeliği içinde teke tek bir ilişkidir; oysa kukla tiyatrosunda, kuklacının varlığıyla birlikte, önceden hazırlanmış bir "dram" ve dolayısıyla kuklaların birbirleriyle olan ilişkileri işin içine karışıyor. Bebeğe karşı "despot" olmaya gerek yok, çünkü o önceden boyun eğmiş, inaddesini sunmuş gözüküyor. Beri yandan her türlü "anlam"dan önceki bu kendini "sunuş" aynı zamanda onun özgürlüğü belki de. Kuklaların durumu ayrı. Kukla tiyatrosunun "öz"ü bence ne tekbaşına kuklacıyla, ne de salt kuklaların özgürlüğüyle (Kleist'ın "matematiksel bağıntılar" olarak soyutladığı ve formülleştirdiği bu özgürlükle) belirleniyor, ama bu her ikisinin ilişkisinde ortaya çıkıyor. Kuklalar kuklalıklarını dokuları, giysileri, mekanizmaları, dansları vb. ile kendileri için önceden hazırlanmış herşeye karşın ortaya koyuyorlar. Kuklacının "form", kuklanın ise "madde" olarak belirlendiği bu ilişkide de madde formu yeniden yorumluyor. Ancak buradaki madde bebekteki gibi boyalı bir doku değil, eklemlerden, mekanik devinimlerden, ama aynı zamanda devinimlere eşlik eden o olağanüstü devinimsizlikten (örneğin kukla yüzlerinin yaptığı değişmez maske etkisinden) oluşuyor. Kuklaların fantastik oyunlarının altında bir gerçek yatıyor: onulmaz kukla gerçeği. Ama belki de asıl fantastik olan bu. Yanılsama burada da bu gerçek tarafından geri çevrilecek yerde üstleniliyor. Kukla tiyatrosu, kuklalarla gerçekleştirilen bir tiyatro olmaktan çok, *kuklaların tiyatrosu* olarak, yani kuklaların kukla olarak oynadıkları, kendilerini sundukları, gösterdikleri tiyatro olarak böyle perdelerini açıyor.

NOTLAR

1. Edmund Husserl: Loqische Untersuchungen II/1, Halle: Niemeyer 1913, s. 443.
2. a.g.y., s. 444.
3. Edmund Husserl: Phantasie, Bildbeusstsein, Erinnerung. Zur Phaenomenologie der anschanlichen Vergegenwaertiqungen, Husserliana 23, The Hague: Nijhoff 1980, s. 41.
4. Karş. E.H.Gombrich: Art and İllusion. A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press 1972, s. 98.
5. a.g.y., s. 85.
6. Rainer Maria Rilke: "Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotle Pritzel", Sämtliche Werke 6, Frankfurt/M.: Insel 1966, 1063-1074, s. 1069.
7. a.g.y., s. 1069-1070.
8. a.g.y., s. 1067.
9. Heinrich von Kleist: "Über das Marionetten theater", Sämtliche Werke, Stutgart: Parkland 1975, 339-345, s. 340.
10. Paul de Man: Allegorics of Reading, New Haven: Yale University Press 1979, s. 263-290.
11. Hans Bellmer: Die Puppe, Frankfurt/M-Berlin-Wien: Ullstein 1976, s. 66.
12. a.g.y., s. 99, 12-13.
13. a.g.y., s. 75.
14. a.g.y., s .83.
15. Bellmer, Obliques Numero special, s. 118.
16. Hans Bellmer: Die Puppe..., s. 114.
17. Walter Benjamin: Aufklärung für Kinder. Rundfunkvortrage (hazırlayan: Rolf Tiedeman), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, s. 22.

YÜZEY VE ŞİDDET

Başlamak için en uygun sözcük tören. Bu yazı da bir nevi tören. Defter'in onuncu sayısı vesilesiyle göze en yakın olana, kapak resimlerine ilişkin bir hatırlama, düşünme, bölük pörçük etkileri ifadeye dönüştürme çabası.

Deniz'in resimleri aklıma bir dizi karşıtlık getiriyor. Aslında Deniz'in resimleri diye konuşmak istemiyorum çünkü burada Deniz'in Defter kapağına yerleştirdiği resimlerden ve onlar içinde de sadece birinden söz edeceğim.

Resim yüzeye ilişkin bir kurgu. Bu yüzden de mekâna ve zamana karşı zaafı var. Resim ordan oraya taşınabiliyor ve yerleştiği her yüzeyde yeni bir anlamı içermek zorunda kalıyor. Resim anlamını durağanlaştırmakta güçlük çekiyor. Bu da resme kendi içeriğinden bağımsız bir dinamik kazandırıyor. Resmin yüzeyiyle çatışması estetik, ideolojik, sınıfsal, hatta malzemeler düzeyinde bile olabilir. Sırasıyla örneklersek, gecekondu duvarında bir Degas, ders kitabının kapağında bir Escher, sosyalist parti salonunda bir Chagall, genel müdür odasında bir Picasso, duvar kâğıdı üzerinde bir Van Gogh gibi... Deniz'in resmi ile Defter kapakları arasında ise kendini kolay ele veren bir çatışma yok. Benim de bütün yapmak istediğim bu yüzeyi parçalayıp gerisine bakmak.

Tören ve dans

Tören formdur, simetridir, dış görünüştür. (Kadın aşağı bakar, hilal yukarı.) Form yüzeyi destekler, ayakta tutar. Bir canlılık çabasıdır bu. Ayakların yorgunluğunu, dilin kuruluğunu unutup ışığı yüceltmek. (Göz ay ışığına ulaşmaya çalışıyor.) Törenlere ihtiyaç duyarız, bütün adiliklerimizi hoş görmek ve omzumuzun üstünden bakışlarımızı birleştirebilmek için.

Dans şehevidir, bedeni savunur. Başka bedenlere bir saldırıdır, zamanı ve adabı hiçe sayar (bakılmaması gereken yere bakan öbür gözler). Kendi kendiyle sevişmenin utancını taşır. Dans eden ötekini kendi bedeninde erittiği için kendine artık biraz yabancıdır (kendini saran eller siyah). Kendimizi ifade etmek için dansa mecburuz.

Doğru ve hakikat

Doğru kimsesiz. Başkalarını anlamak doğru, o anda yapılması gereken doğru, ihtiyaca uygun olan doğru, aşırılıktan kaçınmak doğru. Hepsi de dışımızda tespit edilmiş. Bize düşen kendimizi geriye çekmek. Doğru böyle etkiliyor bizi (diz çöküp geriye eğilmiş bacak).

Hakikat ise başkalarının bilemeyeceği (arkaya saklanmış bir pençe), yılların etkisiyle kireçlenmiş belkemiği, diş ağrısı, annenin intiharı, kıskançlık, eziklik, açlık. Hakikati bilmek için fazla meraklı değil kimse. Saklamak da mümkün değil.

Ufuk ve ev

Uzağı görmenin simgesidir ufuk. Bize yaraşan bir heves. Kocaman bir aferin. Uzağa bakan ise ürperir. Soğukluk, bilinmezlik. Kendini uzağın düşündürdüklerine göre değiştirmek cesarettir. Ölmeyi, yalnızlığı, düpedüz yalınlığı ve hatta naifliği göze almaktır. Ufuk çizgisi insanın gözünü alır (aya ters bakış).

Ev şuracıkta. Kapıyı kapattın mı senden başkası giremez. Sen ve sana benzeyen eşyalar. Her şey seni konuşuyor, sana hak veriyor. Ve her şey senin kadar sıkıcı. Usanmadan yinelenme (noktalar). Evini terketmek en zoru.

Kadın ve canavar

Kadın, erkeğin olmadığı ve olamadığı gibi. Beğeni, kıskançlık ve suçlama. Kadın yorgun, elini uzatsa şiddete, ağzını açsa hakarete, burnunu uzatsa politikaya değecekken göz çukurunda biriktirir bütün anlamı (gözler kocaman). Kadın gözlerini süzerken, terketmek zorunda kaldığı herşeyi yalar geçer. Islak bir iz kalır.

Canavar ateş saçar. Yıkıcı ve zarif. Dilini gösterecek kadar dürüst, ateş kadar geri dönüşsüz. Olmayan bir kahraman. Kadın bir gün değişmek istese canavardan başka kim var yol gösteren (meğerse öbür gözler uzun dilli, sivri dişli bir canavarın gözleri değil miymiş?).

Çizgi ve yankı

Çizginin kendi sesi yoktur Çizgi yüzeyde açtığı yaradan ilerler. Yırtılmanın sesi belli belirsiz yankılanır.

Yankı ise sesi değil, sadece yar'ı gösterir.

Meltem Ahıska

MELİH CEVDET ANDAY'LA SÖYLEŞİ

Söyleşiyi yapan: Orhan Koçak

SORU: *2000'e Doğru*'da çıkan bir denemenizde, insanların sizi sık sık başkalarıyla karıştırdıklarını, bir gün albay, bir başka gün konsolos, sonunda emekli general sandıklarını yazmıştınız... *Akan Zaman, Duran Zaman*'da da, bir okurun, sizi Yaşar Kemal sanarak romancının bir kitabını size imzalatmak istediğini anlatıyorsunuz... Ve zaten, *Akan Zaman, Duran Zaman*'ın son bölümünde, "ben" kavramına biraz da kuşkuyla baktığınızı sezdiriyorsunuz. Ben de ilk bakışta üç ayrı Melih Cevdet Anday görebiliyorum: a. Cuma günleri *Cumhuriyet*'in 2. sayfasında yazan, okurlarıyla konuşan, onları aydınlatmak isteyen, bilgi veren, ilerleme düşüncesinin açmazlarını bilse de ileriyi göstermekten vazgeçmeyen Aydınlanmacı Anday; b. *Akan Zaman, Duran Zaman*'ın Melih Bey'i: Anonim bir okurdan çok, daha dar, daha yakın bir çevreye seslenen, daha özel bir ses; *Telgrafhane*'deki, *Yanyana*'daki biraz hırçın, "alaycı, yergici, kavgacı" (Memet Fuat) ses tonunu, hoşgörülü ve kimi zaman da kederli bir mizah içinde yumuşatarak sürdüren, ilerlemenin içindeki durma'yı gören, külyutmaz, ironik kişilik; c. Melih Cevdet, şair; ama asıl, *Göçebe Denizin Üstünde*'nin ve daha sonraki şiirlerin yazıcısı; ne inanan ne inanmayan, ne ileriye ne geriye bakan; maddenin, nesnenin sesini bulmak için kendi öznel, kişisel sesini, kişisel tavrını feda eden yazıcı; artık kimseye seslenmeyen, kimse için yazmayan.

Bu üç kişilik, üç maske arasındaki ilişki nedir? Bir etkileşim var mı aralarında, bir öncelik ya da asıllık-kopyalık ilişkisi?

Üstelik bir de oyunların, romanların Melih Cevdet Anday'ı var. Buna, takma adla ve başka kişilerle birlikte yazdığınız tefrika romanları da eklemeliyiz..

CEVAP: Beni üçe bölmüşsünüz; oyunlarımı, romanlarımı da göz önüne alırsanız dörde, beşe de bölebilirdiniz. Edebiyat türlerinden yalnızca birini değil, birkaçını deneyen her ozanın, yazarın başına gelir bu. Gerçekte her edebiyatçı böyle olmalıdır diye düşünürüm ben; çünkü böylece, yazısına şiir katmaktan, şiirini düzyazıya kaptırmaktan kurtulur. Ayrıca şiir bütün edebiyat türlerinin okuludur; ses düzeni, şiir amaçlı olmamak koşulu ile bütün türlerde geçerlidir, geçerli olmalıdır. İyi bir düzyazıda ses çatışmalarına rastlanmaz, birbiri arkasına sıralanmış vokal biteviyeliğine de. Bundan başka olarak, düzyazıyı,

benzetmeler, imgeler, süslemelerle doldurmak, bir tür vazgeçilemeyen "şairanelik"in gereksiz yere sürüp gitmesinden başka bir şey değildir. Bu tür yazı belki bizim okurumuzun hoşuna da gitmektedir. Çünkü sadece mantığın egemen olması gereken düzyazı bizde oldukça yenidir, ona daha alışılmamıştır. Beğenilen düzyazılar için "güzel" niteminin kullanılması da bunu gösterir. Bu açıdan bakılırsa, benim, düzyazıda şiirsellikten ne denli kaçınır olduğum anlaşılır sanırım. Bir düşün yazısının güzelleştirilmeğe hiç gereksemesi yoktur, açık seçik olmalıdır ve "düşün"ün gelişmesini izlemelidir; öyle ki, okur, böyle bir düzyazıda dili aklından çıkarır, konunun varağına yaklaşmağa bakar. Şiirde ise bunun tam tersi olur, konu değil dildir amaç, eksiği, fazlası olmayan, ses düzeni kusursuz bir yapıdaki şiirde, okur, bakarsınız, konuyu da yaratmıştır. Düzyazılarımda şiirin değil, düzyazının mantığına bütün dikkatimle bağlı kalmağa önem verişim, bana şiir çalışmalarımda büyük bir rahatlık sağlar. Düzyazımı şiirden, şiirimi de düzyazıdan kurtarmış olmanın rahatlığıdır bu.

Oyunlarıma gelince; burada durumun epey değişik bir görünüm kazandığını söylemeliyim. Bence modern oyun şiire yaklaşmaktadır, "absurd oyun" sözü bunu gösterir. Şiir için absurde sözünün kullanılmaması, başka türlü şiir olamayacağının bilinmesindendir. Çünkü hiç kimse şiirde mantık aramaz, imge dünyasının içinde dolaşmakla yetinir. Yeni tiyatroda da seyirci, oyunun başını, ortasını ve sonunu aramaktan vaz geçer; geçmişini geleceğini bilmediği insanlarla karşılaşır ve kendini onlarla eş kılar. Bu bakımdan oyunlarımda, şiirin dilini değilse de mantığını kullanmaktan çok mutluluk duymaktayım.

Romanın gelişmesinde de benzeri bir durum var. Romanda öykü anlatmak yavaş yavaş bırakılıyor. Bu durumda "Benim hayatım romandır" sözü artık ortadan kalkacak gibi görünmektedir. Ben de, ilk romanım "Aylaklar"dan sonra yazdıklarımda, oyunlarımda olduğu gibi, "uyumsuz" yaklaşıma önem verdim. (Bilmiyorum, bu sözcüğü roman için de kullanmak doğru mu?)

Bu yazın türlerinin her biri bir "tavır" gösterir, yazarın seçtiği bir ele alıştır bu. Sanıyorum, türe göre tavır alma, zorunlu olarak değişik yapıları gerektirse de, sanatçının çağına bakış açısından gene de bir bütünlük, bir tutarlılık vardır ortada. Kısacası, ben, bu değişik türleri denerken bölündüğüm kanısında değilim.

S.: *Akan Zaman, Duran Zaman*'ın sonunda bir vaadiniz vardı: Kitabın "ikinci bölümü(nün) daha öznel ve daha kapsamlı olacağını sanıyorum" diyordunuz, "Düşüncelerim, yargılarım daha çok yer alacak orada. (...) Kendime sorular da sorduğum olacak. Bunların başında gelen birini söyleyeyim: Şu elli yılın ekini içinde benim yerim nedir, ne olabilir? Dahası var; ben düşündüklerimin ne

kadarını gerçekleştirebildim, ne kadar gerçekleştirebilirdim?"

Vaadinizi yerine getirmeye bu söyleşide başlayabilir misiniz?

C.: "Akan zaman-Duran zaman" adlı kitabımın ikinci bölümünü bekleyen, isteyen bir çok dostum var. Bir gün bunu elbette gerçekleştireceğim. Ama sizin sorunuzda yer alan sözlerimi gözönüne alırsak, bunun birinci bölümden daha güç olacağını söylemem gerekiyor. Güçlük, vazgeçirici değil, tam tersine, kışkırtıcıdır. Ancak bugünkü söyleşimizde buna başlamanın yersiz olacağını onaylarsınız sanıyorum. Hele kendimi anlatmak, kendimi nesnel olarak ele almak, başlı başına bir tavrı zorunlu kılacaktır elbet. Gerçekte ben, bugüne değin söylediklerimde, söylediklerimden çok yaklaşımımı öne çıkarmışımdır. Örneğin şiirlerim, şiire ilişkin düşüncelerimden başka bir şey değildir dersem, aykırı sayılmamalı. Doğrusunu isterseniz, bütün yazın türleri için yerindedir bu. Biz bir ozanı, bir romancıyı, bir denemeciyi, bir oyun yazarını, hep bu bakış açısından değerlendiririz. Hiç bir iyi sanatçı güzellik avına çıkmaz, düşüncelerini uygularken yakalar onu, yakalayabilirse, yan ürün olarak. Dahası, şunu da söyleyebiliriz; bir yaratıcı, kendinden önceki sanata karşı olan tavrı ile tanınır. Güzel midir, değil midir, bir şey söyleyemem. Sanat dünyasında "güzellikler" değil, "yaklaşımlar"dır önemli olan. Ionesco, "Ben tanıdığım tiyatrodan nefret ettiğim için oyun yazarı oldum" demişti. İşte bir ozan da böyle çıkar ortaya ve halkın zevki de sürekli bir değişim içine girer. Geçmişte yaratılmış olanları silmek anlamına gelmez bu, fakat onların yinelenmesinden sanatın ortaya çıkamayacağını gösterir. Sanata hep yeniden başlanır. Ama bunu "gelişme" diye nitelemek yanlıştır. Homeros'u, Dante'yi, Cervantes'i, Shakespeare'i baştan okumak bana hep özgünlüğe giden yolu yeniden düşündürmüştür. Elbet şunu da: Özgünlük bir tür süregitmedir. Geçmiş sanatın kalıtçılarıyız. Biliyorsunuz, Karacaoğlan'ın bir şiirinden yola çıkarak uzun bir şiir yazdım. Demek o büyük ozan bana yaratma olanağı verdi. Kaynağımız ne olursa olsun, korkmayalım, gene de kendi şiirimizi yazarız.

S.: *Yanyana*'dan sonra, 1950'lerin sonunda, özellikle de *Kolları Bağlı Odysseus*'dan itibaren, şiir çizginizde bir kayma olduğu söylenir: Günün şiirsel duyarlığını "rencide" etmekle birlikte yine de açık, saydam, hatta "mantıklı" olabilen bir şiirden, çok daha yoğun, daha kıvamlı, denebilirse kendi üstüne kapanmış bir şiire, anlamı ve mantığı sorunlaştıran bir şiire (kökenleri Nietzsche'ye götürülebilecek bir kuşku ikliminin ürünü olan şu cümle, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'taki "Öğle Uykusundan Uyanırken" şiirinden: "Aldanmalar çoğaldıkça arttı bilgimiz.") evet, daha mesafeli, daha dolaylı bir şiire geçtiniz. Bu geçişte de yalnız değildiniz.

Bu dönüşümde sizin için (ve başkaları için) etkili, belirleyici olmuş bir deneyim, bir yaşantı var mıydı? Bu geçiş neden ve asıl önemlisi, *nasıl* oldu?

Toplumsal ve bireysel, kültürel ve kişisel koşulları nelerdi?

C.: Şiir, bütün sanatlar gibi, sonu gelmez bir araştırma alanıdır. Kimi yazılarımda bunu, bilimle sanat arasında bir benzerlik olarak ortaya atmışımdır. İkisinde de yaratıcıyı çeken, tutkulandıran, bıkmadan aramaktır diyebilirim. Ama sanıyorum ki, bu araştırma, gene sanatçının doğasındaki kimi gizemlilikler çevresinde dolanıp duruyor. Bunca yıldır şiir yazarım, dönüp dönüp geldiğim yerin, insanın doğadaki yabancılığı sorunu olduğunu anladım. Bunu dille insan arasındaki içinden çıkılmaz didişme, hattâ savaşım olduğunu da söyleyebiliriz. Yabancılaştıran dildir. Bunu "Kolları Bağlı Odysseus"dan önceki şiirlerimde de bulduğum oluyor. Ama ne var, burada önemli olan konu değil, şiir düşüncesidir. Konu bahanedir. Okur konuya dalar gider. Belki de o uzun şiirdeki gelişen yapının ayırdına ancak sonuna doğru varır. Beethoven'in "Ayışığı Sonatı"nı dinlerken de böyle olur, oysa o ad uydurmadır, sonradan takılmıştır, ayışığı ile bir ilişkisi yoktur. Sonattır o kadar. Ama sonatın anlamı yoktur. Bütün sorun, sanat alıcısının, sanatı anlamadan sevebilmesidir. Bunu en iyi kanıtlayan müzik sanatıdır. Evet, Kolları Bağlı Odysseus "anlamı ve mantığı sorunlaştırmıştır" sözünüze katılıyorum. Ama bu, şiiri felsefeleştirmek anlamına gelmez; sadece o güne değin duygu, betimleme, duyarlığı kışkırtma, okuru baygınlaştırma, ona duygularının soyluluğu bilincini aşılama ereğine yönelik bir şiirin yanında, ussal yetencğimizi çalıştırma yolu ile de şiirsel bir doyuma erilebileceği olasılığını tanıtma yöntemi söz konusudur. Bir çeşit felsefe oyunculuğudur bu. Son parça bir yana, o uzun şiirde öykü yoktur, son parça ise, bir mitosun öznel yorumundan başka bir şey değildir. Mitoslar başka ne işe yarar ki! Kısacası Odysseus'u yazmadım.

"Ölümsüzlük Ardında Gılgamış" şiirim için de söyleyeceklerim buna benzer. Evet, Gılgamış öyküsünden etkilendim, ama onu yazmadım, onun üzerine yazdım.

Masallar alanına girdiğimde yalnızdım. İlkçağ mitoslarını şiirde kullanmak benden sonra başlamıştır, Salih Zeki Aktay'ı ve Mustafa Seyit Sütüven'i bir yana bırakırsak.

Dünya kültürünün ortak kaynaklarından yararlanma eğilimi, hem Anadolu'nun geçmişini benimseme, hem de ulusal ile evrensel'i kavuşturma düşüncesinden doğuyordu diyebilirim. Ama işin özünde, şiirsel yapıyı alışılmışın dışında kurma tutkusu yatıyordu. Konuları ile o şiirler dünyanın çeşitli yerlerinde yankı buldu. Bu artık bilimsel araştırmaların konusudur, beni pek fazla ilgilendirmez. Ama bizim şiirimizin Troya'yı (Troya Önünde Atlar), Odysseus'u, Gılgamış'ı özümsemesi, onun kültürel sınırlarının dünyayı kapsaması anlamında bir yoruma pek elverişlidir. Benim merak alanım, şiiri, yazını oldukça aşar. Bir çağdaş ozanın kültürel ilgileri, sayılamayacak denli çeşitli ve

çekici toplumsal olguları, yaşamları içerir, Bunların içinde en önemli olanları da çalışma biçimleridir.

Sorduğunuz sorunun bir özel yanıtı da şu olabilir: Garip şiiri yapacağını yapmıştı, ardında kalabalık bir izleyici kitlesi oluşmuştu, artık başka türlü şiir yazılmıyor gibiydi. Garip'ten ilk ayrılan "Tohum" şiiri ile ben oldum. Oktay Rifat da benzeri bir hazırlık içinde imiş. Orhan Veli, "Urumeli hisarına oturmuşum" diye başlayan şiiri ile aynı şeyi yaptı. Kendimizi yinelemeğe düşemezdik. Bana uzun şiirlerimin kapısı böyle açıldı ve bir temayı alıp götürmenin coşkunluğunu böylece tattım. Gerçekte, esinlenmenin çabuk tükenmesine karşı bir başkaldırı idi bu, tema üzerinde bir çok şey yapılabileceğinin denemesi idi.

S.: Yine *Akan Zaman, Duran Zaman*'da gençlik okumalarınıza değinirken, "Sonra Nazım Hikmet'i bulunca, kendimi bulmuş gibi oldum. Okuduğum her şiirini ezberliyor, önüme gelene de dinletiyordum" demiştiniz. Nazım Hikmet'in sizin şiir serüveniniz üzerindeki etkisi nedir?

C.: Evet, Nazım Hikmet için öyle yazdım, çünkü öyle idi, başka bir şiir çıkarmıştı ortaya. Ama Nazım Hikmet'in, benim şiirim üzerinde hiç bir etkisi olmadı. Bir bakıma ben ustasız bir ozanım. Daha doğrusu ustaları sonradan bulmağa başladım. Bunlar dünya şiirinde en beğendiğim ozanlardı. Onlardan etkilendim. Hangi birini sayayım? Wallace Stevens, T.S.Eliot... Eski şiirimizi de bu arada sayabilirim.

S.: Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin daha eski kuşaktan şairleri de etkilediğini, kendi akımına çektiğini yazmıştı bir yerde. İsmet Özel'in de "Ben, benden öncekileri de etkiledim" dediğini hatırlıyorum. Peki siz, sizden sonrakilerden "etkilendiniz mi?" Şunu sormak istiyorum: Bugüne değin daha çok sizden önceki şairlerden söz ettiniz. Daha sonrakiler konusunda ne düşünürsünüz? Tabii, sadece şairler değil, genel olarak edebiyatçılar hakkında...

C.: Bizden sonra gelen şiirde zenginlikler buldum. Bu değerli ozanların şiirimizdeki etkisi büyük oldu. Her özgün şiir, hem kendinden sonrasını, hem kendinden öncesini yakalar. İkinci Yeni'nin en önemli yanlarından biri, şiirimizde canlılığın sürdüğünü göstermesidir. Onlardan sonra gelenleri de içtenlikle izledim. Ben ozanda dünya görüşü aramağa yatkınımdır, buna "şiir görüşü" de denebilir. Gerçekte "şiir görüşü" ister istemez "dünya görüşü" demektir, çünkü o kadar kapsamlıdır.

S.: Şiirinizin 1960'lardan itibaren farklı bir kanala aktığına değindik demin. Ama tersi de ileri sürülebilir: Garip dönemi şiirlerinizde, gündeliğin, sıradan olanın şaşırtıcılığını, alışılmış nesnelerin, eşyanın ve maddenin tuhaflığını, yabansılığını, yadırgılığını dile getirmiştiniz. Ama aynı izleği daha

sonraki şiirlerinizde de bulabiliyoruz. Şu cümle "Öğle Uykusundan Uyanırken" şiirinden: "Olağanüstü değildir şaşırtan". Hem sadece izlek olarak da değil, bir ses tonu olarak, bir teknik ya da biçim ilkesi olarak hep bu yadırgılığı araştırmadınız mı? Bu bakımdan bir süreklilikten söz edilemez mi?

C.: Söylediklerinize katılıyorum. İlk yazdığım şiirlerden bazıları ile son yazdığım şiirlerin bazıları arasındaki tutarlılığı, hattâ bu benzerliği saptadıkça bir ozanın dönüp dolaşıp aynı sorunun üzerine geldiğini düşünecek oluyorum. Sinan'ın son yapıtı bu bakımdan çok düşündürücüdür. Hani abartma olmasa, her ozan bir tek şiir yazıp gidiyor diyeceğim. Gerçekte onun yüzlerce şiirine bir tek şiirin bölümleri diye bakmak büyük bir yanlışlık mı olur? Sözgelişi, Ahmet Haşim'i süze süze bir renge, "kırmızı"ya indirgeyebiliriz pekâlâ.

S.: Daha teknik bir soru: Ezra Pound, kendi döneminin şairlerine, eskimiş şairanelikten kurtulmaları, tumturaklı, süslü ve rüküş sözleri bir tarafa bırakmaları için biraz düzyazı okumalarını, örneğin Flaubert okumalarını salık verir. Sizin şiirinizle anlatılarınız ve düzyazılarınız arasında bir karşılıklı beslenmeden söz edilebilir mi? *Şiirinizi* etkileyen bir düzyazı yazarı oldu mu?

C.: Ezra Pound'un önerisini çok yerinde buluyorum. Gerçi şiir ile düzyazı, öz olarak birbirine karşıttır, ama düzyazıda varılmış yetkinlik gene de çevren açıcıdır ozan için. Ben bu gerçeği, ustaların kaleminden çıkmış bilim ve felsefe kitaplarını okurken yaşarım. O zaman hattâ düzyazı ile şiir arasındaki karşıtlık bile ortadan kalkacak olur. Yetkin söz unutulmaz bir kendilik kazanır. Bilim adamları da, filosoflar da sözü harcamadıkları; tam tersine, tarta tarta kullandıkları için, ozanla bir çalışma ortaklığı içinde sayılabilirler. Bizde yazık ki düzyazı çok geç geliştiği için, işe yarar bir örnek veremiyorum. Bizim edebiyatımız şiir ağırlıklı olmuştur hep. Bilim adamı, felsefeci yetiştirememiz de bundandır, dil yüzündendir. Düzyazıyı hâlâ kurmağa çalışıyoruz.

S.: Şiirde "esinlenme" ve "yaratmaya" değil, bilince, çalışmaya, disipline ve yapmaya inandığınızı söylemiştiniz. Ama bir başka yerde de, şiiri yazdıktan sonra düşündüğünüzü, şiirin kendisinin şiir düşüncesinden önce geldiğini yazmıştınız. Bilincin ve çalışmanın önemi, şiirde rastlantının payını yok edebilir mi? Bu aslında Valery'nin de çelişkisiydi, doğurgan bir çelişki... (Ben, "Öğle Uykusundan Uyanırken" şiirinin öznesini, bir tür gerçeküstücü M.Teste'e benzetiyorum.) Son şiirlerinizde, özellikle de henüz kitaplaşmamış olanlarında, ön kapıdan kovduğunuz "esin"in, planlı, hazırlanmış rastlantı biçimine bürünerek arka kapıdan girdiğini ileri süremez miyiz? Hattâ ben bir biçim ilkesi olarak bu şiirlerde bir "uyarılmış dalgınlıktan", uzun bir hazırlığın sonucunda elde edilmiş bir dalgınlık ve plansızlıktan söz edeceğim...

C.: Esin belli bir konu üzerinde çalışana gelir. Şiir için de, bilim için de böy-

ledir bu. Yoğunlaşma sonunda, beyin, aradığını bulur da, bulamaz da. İşte burada rastlantı araya karışır, o vakte kadar tanımadığımız bir element olarak ortaya çıkar. Aradığımız o değilmiş gibi gelip kendi yerine oturur. Rastlantı, aklın bir turudur, bir işlevidir, onsuz akıl düşünülmez. Şiirde esinlenmeğe değil, çalışmağa önem verdiğimi söyleyişim, şiiri tanrıdan bekleyenlere bir uyarı olsun diyedir. Oysa bir şiir üzerinde çalışırken nerdeyse hep şaşkınlıktan şaşkınlığa düşmüşümdür, aklımın yönetimini yitirme karşısında. Şiiri, yazdıktan sonra düşündüğümü söylemem ise, işte, bilinçle rastlantının birlikte kurdukları bütünü ancak o vakit görebildiğimi belirtmek içindir. Buna bir de şunu katabiliriz: Şiire planla başlanmaz.

Melih Cevdet Anday

AY YÜRÜYOR

Ay yürüyor, yolunu tamamlamak için,
Düşüncemse durmuş zamanın ortasında,
Şiirle hiçlik arasındaki yadsıma,
Aklın başarısızlığa uğradığı içtenlik.

Geceyle ikiye böldüm tedirginliği,
Tedirginliğin zorbalığıdır sanrılar,
Ölüm yüreksizliklerin en güzelidir,
Uyuyan gerçeğin balesi.

MELİH CEVDET ANDAY'I OKUMAYIN

Süreyya Berfe

53 yıl önce *Varlık*'ta "Ukde" adlı bir şiir yayınlanmış. Yazan, M.C.Anday. Bir de Argos'ta "Yaşayabilir miydik daha" adlı bir şiir yayınlandı. Yazan, M.C.Anday.

Bu iki şiir arasındaki dönemleri, ilişkileri, farklılıkları, daha da önemlisi o müthiş gelişmeyi, zenginleşmeyi bir dergi yazısına sığdırmak imkânsız. Uzun bir inceleme gerektirir bu 53 yıl. Peki, Anday'ın şiiri üzerine bir yazı yazılamaz mı? Yazılır, ama Anday'ı yardıma çağırmak koşuluyla.

Ben birkaç ters ipucu vereyim. Sonra, şiiri, şairi kendi şiirini Anday anlatsın.

Kendinizi sıkı bir şiir eğitiminden geçirmemişseniz, toplumsal, siyasal yergileri anlayabilecek esnekliğiniz yoksa, yabancılaşma konusunda kitabi bilgilerden öte birşey bilmiyorsanız, nesneler, canlılar üzerinde düşünmemişseniz, Karacaoğlan'ı sadece bir aşık, bir halk ozanı, Timurlenk'i sadece tarihteki bir imparator olarak görüyorsanız, mitologya, size masal gibi geliyorsa, uygarlıkların içeriğini merak etmemişseniz, etmiyorsanız, şiirin duygulara, duyarlıklara seslendiğine, insan zihniyle ilgilenmediğine inanıyorsanız Melih Cevdet Anday'ı okumayın.

Nedenlerini, Anday anlatıyor:

"Yeni düşler kurmak, yeni evrenler bulmak yolunda, bugünün sanatçısı, bilim adamından çok güçsüzdür. Bugün sanatçının yeni diye ortaya atacağı bir görüş, bilimsel kuramların göz önüne getirdiği inanılmaz evrenler yanında pek sönük kalacaktır. Bilim adamının düşlerimizi doyuramadığı çağlarda sanatçı, yeryüzünü bozar, değiştirir, düşüncenin sınırlarını zorlar, bir masal evreni yaratırdı. Bugünse en şaşırtıcı evren bilim adamının bulduğu. Üstelik inadırıcı sayılara, ölçülere dayanan bu evren yanında, sönük bir uydurmanın ne güzelliği olur... Denecek ki eski çağlarda da sanatçı, gününün bilgi anlayışı ile sınırlıydı, böyle olmak sanatın yaratıcı gücünü hiç de sarsmaz. Evet, öyleydi, daha da ileri gidelim, ilk çağda sanatçı bilgindi de. Örneğin ozan Lucretius gününün fizik bilginiydi, atomu ilk ortaya atanlardan. Ama o çağın fiziği masaldan, sanattan pek başka değildi ki. Atomların havada uçuştukları, şiir gibi de okunabilirdi, bilim gibi de. Günümüzün bilimi ise inandırmak,

düşüncenin sınırlarını genişletmek, yeni acunların görütlerini çizmek... gibi işlerde sanattan yardım beklemek durumunda değildir, Bizim sanatçımız, bilimin bulduğundan daha ötesini de uyduramayacağına göre, onun sönük bir taklitçisi olacaktır. Sadece yaratıcılığa dayandığını söyleyen yeni sanat için aykırı bir sonuç...

"Belki günümüzün sanatçısına, yeryüzünün ilk sanatçıları gibi şaşmak kalıyor. Şaşmak... artık aylara, güneşlere değil de, elektronlara, bebekaylara. Bilimle kör topal yarış etmektense, bilisiz, ilkel bir davranışa dönmek belki de sanat için son çıkar yoldur."

"Sanatkâr da, tıpkı öteki insanlar gibi, duygularını, düşüncelerini çevresinden ediniyor. Onun ayırdedici özelliği bu duyguları, düşünceleri yazması, yaymasıdır. Böyle olduğu için de belli bir zamanın özelliklerini araştıran tarihçi, o zamanda yaşamış sanatçıların eserlerine başvuruyor. Yargılarını, çoğu zaman gafil avlanan bu sanatçıların sözlerine dayatıyor. Gene bunun gibi, bir sanatçının kişiliğini bütünü ile ortaya çıkarmak isteyenler, onu kavrayan, kılavuzlayan çevre ile bıraktığı eserler arasında bir bağ aramaya koyuluyor, sonunda da diyelim ki şöyle bir yargıya varıyorlar: 'Bu kişi yaşadığı toplumun şu katındandır. İşte duygularına, düşüncelerine bakın! Tam katının duyguları, düşünceleri.'

"Kazılardan ele geçen çanak çömlek için de öyle değil mi? Eviri çeviriyorlar; taşına, toprağına, işçiliğine bakıp: 'Tarihten şu kadar yıl önce yapılmış.' deyiveriyorlar.

"Demek ki yapıldıkları, yaratıldıkları yılların duygu, düşünce özellikleri eski eserlerin de, yeni eserlerin de kaçınılmaz damgalarıdır.

"Ama eski sanatçı ile yeni sanatçı arasında, bu bakımdan, önemli bir ayrılık var. O da yeni sanatçının bu kaçınılmazlığın bilincine varması, içinde bulunduğu toplumla olan alışverişini iyice kavramasıdır. Bu bilinç günümüzün sanatçısını bir çömlek parçasından ayıran başlıca özelliklerden biridir. Bugünün sanatçısı tarihçiler, toplum-bilimciler için dilsiz bir kalıntı olmak yani gafil avlanmak istemiyor. O, yaşadığı günler, içinde bulunduğu toplum üstüne verilecek yargılara karışmak, etkin bir görev gütmek isteğindedir. İşte günümüzün sanatçısını sorumlu kılan da bu istektir. Ya çevremizle olan alışverişine aldırış etmeden duygularımızı yazmakla kalır ama verilecek yargılara da katlanırız; ya da bütün sorumluluğu benimser, işe öyle girişiriz.

Demek duygularımızın, düşüncelerimizin çevremizle olan ilgisini sadece bilmek de yetmiyor. Sorumlu sanatçı çevresinden aldıklarını inceden inceye ayıklamak, seçmek, atılan bütün tohumların boy verdiği bakımsız bir toprak olmaktan kendisini kurtarmak zorundadır."

"İngiliz ressamı, ozanı Blake'in şöyle bir sözü var: 'Yunan, matematik biçimdir, Gotik ise yaşayan biçim. Matematik biçim, düşünen kafada sonsuzdur; yaşayan biçim ise sonsuz varlıktır.' Blake'in Gotik sanatı övmek için söylediği bu sözde, gerçi karşıt gibi gösterilen iki etkinin sözü ediliyor, ancak bunların anlamı bugün çok değişmiştir ve sanatçımızı şaşırtacak özellikte değildirler. Başka bir deyişle, ister matematik biçim olsun, ister yaşayan biçim olsun, günümüzün sanatçısı için ilke değişmez; o da düşüncenin ve nesnelerin ayıklanmasıdır. Sanatın eğitici yönü budur."

"...Örneğin, sevi konusu nerdeyse ozanların ortak malı olduğu halde, bunca değişik şiir anlayışı vardır. Bu anlayış ayrımları düzyazıdaki biçeme (üsluba) benzer bir ayrılık olma yanında, herhangi bir konuyu estetiğe çevirme anlayışı olarak da değerlendirilmelidir. Bir ozan, konusunu ne yoldan şiire çeviriyor? İşte bütün sorun buradadır bence. Bu alanda kimi ozan dil sevgisi ile yetinir (dil sevgisi de bütün ozanların ortak kaygısıdır); kimi dili zorlar, başka bir dil yaratmaya koyulur; kimi imge ardına düşer. Demek bir ozanın serüveni, konularındaki değişme bakımından olduğu gibi, bu konuları estetiğe çeviriş yöntemi bakımından da incelenmelidir. Ben, başka bir yerde de, bütün şiir yaşamım boyunca dört beş tema içinde dönüp dolaştığımı söylediydim. Bunlar sevi, yaşama sevinci, toplumsal sınıflar arası ilişkilerdeki haksızlıklar, siyasal yergi, yabancılaşma, zaman sorunundaki aldatıcı öz... gibi temalardır. Yabancılaşma ve zaman konuları, beni Anadolu'nun ilkçağ uygarlıklarına götürdü, ya da bu uygarlıklara karşı olan ilgimi, o iki tema açısından işledim. Kısaca diyebilirim ki kültürle duyarlık yaşantımız sürece, bana konularımı işlemede yeni açılar kazandırdı. Sözgelişi ilk sevi şiirlerimle son sevi şiirlerim arasında bir karşılaştırma yapılırsa, içtenliğin dil ile ilişkisi konusundaki, 'kültürel' diyebileceğim süreç belki anlaşılır. Ben yaşantımı, kültürümü ve duyarlığımı şiir diline nasıl çevirebilirim diye düşünmüşümdür hep; bunun deneyimleri daha çok düşüncemde geçmiştir. Uzunca bir düşünce yaşantısı, bir gün bakarsınız ki, bir şiir biçimi, hatta bir dizenin biçimi olarak ortaya çıkıvermiş. Sanatçının işi, çok şeyi kapsayan yoğun biçimleri bulmaktır."

"J.P.Sartre, 'Bütün sanat yapıtlarının özü bir mitosa çıkmalıdır' demişti. Mitosun modern tanımlarından biri, onun bir gelenek, bir etkinlik, bir tören, hatta bir alışkanlık gibi kimi insansal davranışların ilk örneği olma niteliğini taşıdığını söyler. Sözgelişi balık tutmayı bir ilkel topluma, bir Tanrı öğretip gitmiştir. Sert buğday danesinden ekmeğin, taş gibi kahve danesinden köpüklü kahvenin çıkması kolay açıklanır süreçler değildir. Dediğimiz gibi, bir çok mitosta insanı doğallaştırma, insanları birbirlerine yaklaştırma işlevi var. Mitologyalara çağdaş yaklaşım ise, ilkel toplumların sanıldığınca ilkel olmadığını göstermektedir. Biz çağımızla gereğinden çok övünmüşüzdür, kendimizi ilkel toplum insanından çok üstün görmüşüzdür. Oysa kazançlarımız

yanında kayıplarımız daha büyüktür. Başlıca konusu insan mutluluğu olan bir ozan, hiç bunca özlü bir alana boş verebilir mi? Mitosların sanat, edebiyat alanında çeşitli kullanılışları var; bana gelince ben mitoslardan 'zaman' sorusundaki şiire geçebilmek için de yararlandım. Diyebilirim ki, şiir alanında Anadolu mitoslarına, masal sevgisinden değil, daha kapsamlı bir tarih ve insan ilgisiyle ilk eğilen benim. Yahya Kemal'de böyle bir eğilim, ama eski Yunan hayranlığı olarak (ki benimkinden çok ayrı), başlangıçta vardı, çabuk geçti. Osmanlı dönemini seçti o. Kavafis ise Hellenistik çağın şiirini aramıştı. Ben İlkçağ Anadolusu'nun (yalnız İyonya değil, Hitit de) yaşamını, kişilerini estetiğe çevirmeyi denedim. Bunda Eliot'ın da etkisi oldu. Ama hepimizde bu konunun coşkunluğunu yaratan Cevat Şakir'dir kuşkusuz."

"Türk şiiri kendi diline kavuşup (onu yaratıp) dünyaya açılmakla, evrenselliğe yönelmiştir. Ozanlarımızdan yapılan çeviriler dünyanın her yanında ilgi görüyor. Burada belirtilmesi gerekli olan şudur ki, sözkonusu ilgi, geri kalmış bir ülkeden ilkel izlenimler veren bir şiirin uyandıracağı ilgiden bambaşkadır. Türk ozanları uğraşılarında dünyayı, çağdaş uygarlığı, kültürü özümsemiş yaratıcılar olarak tanıtıyorlar kendilerini. Bu, kuşkusuz, onların yerliliğini yadsımak anlamını taşımaz. Evrensel olmak, kendimiz olmaktan çıkmak demek değildir; kendi duyarlığımızın evrensel anlatımıdır bu. Ama sanıyorum ki, daha pek çok düşünsel temellere gereksinmesi var şiirimizin. Bugün çağdaş şiir sadece güzel olan, güzel olsun diye söylenen sözlerden değil, hatta hiç değil, çağımızı anlatmaya, insanı tanımaya yönelik düşünlerden kuruludur. Bizim ozanlarımız da filozof olmak zorundadırlar, bir çeşit filozof-ozan; çünkü felsefe yok bizde, ozanı değil sadece, evreni, dünyanın görünümünü anlatacak, nereye yöneldiğimizi, neyi yaşadığımızı yorumlayacak çok yanlı düşün çalışmaları yok. Bu görev de ozana, yazara düşüyor sanıyorum."

"Yalnız şiirle değil, şiirin dışında kalan düşün ve etkinlik alanları ile elden geldiğince sık ilgilenmeli ozan. Cansız maddelerden canlılara dek geniş bir alan. Bunu, doğanın gizini araştırmak diye de adlandırabiliriz. Biz bu gizle içiçe yaşıyoruz, ama onun ne olduğunu anlayamıyoruz. İnsan da bu gizin içindedir demek istiyorum. Bilimlerin ve felsefelerin, çözmek şöyle dursun yaklaşamadıkları bir şey var ki, zaman zaman şiirde yansıyor. Bu ancak, ayrıntılar içinde tüneli görebilmekle elde edilebilir. Doğa ile bilgi arasındaki ilişkiye ozanca eğilmek, ozanın ilgi alanını sonsuzca genişletir. Ozanın merakı, bilme tutkusu tükenmemelidir. Kimi zaman bir kitabın içindeki sözcükler (hatta harfler), kimi zaman bir yaprağın düşüşü, bir sesle bir düşünce arasındaki benzerlik, otlar ve bulutlar onu esinlemeye götürür. Ne yaptığını bilmek, hatta ona felsefi karşılıklar bulmak, belli yapılar kurmak, şiiri eğitim için elverişli kılar, bu ise onun ciddiye alınmasını sağlayacaktır."

MELİH CEVDET ANDAY'IN ŞİİRİNDE TEN VE TİN (1)

Orhan Koçak

Kemikten yapışık kardeşler gibi
Vurgun yemiş tinimle kutsal tenim
Ah biri kanatsız ateşböceği
Siz boğumlu deyin, ben eklemli diyeyim
Toprak yutan arısıdır öteki.

M.C.A., *Teknenin Ölümü*

1

Saklanan bir şiir değildir Melih Cevdet'in şiiri. Ne Ece Ayhan'da olduğu gibi sözcüklerin sert yüzeyinin ardına gizlenir, ne de Behçet Necatigil'in şiiri gibi dizenin kırıldığı, koptuğu, bir şeylerin söylenmeden kaldığı boşluk noktalarına çekilir. Gösterir kendini, görünür, bir yüz gibi, bir hayalet gibi; ve görüldüğü anda da yitip gider. Ama bu erinçsiz hayalet kendini unutturmayacak: Kitabı kapadığımızda yeniden belirecek, onu unuttuğumuz anda çalışmaya başlayacak, bizi uğraştıracak.

Eliot, şiirin yaptığı işi, sözcükler sona erdiği halde anlamın sürmesi diye tanımlamıştı. Biz de, Anday'ın şiirinden yola çıkarak, biraz farklı —ve elbet geçici— bir tanım öne sürebilir miyiz: Şiirin sesi, aslında müziği, ancak sözcükler bittiği için başlayabilir.

İki küçük farklılık: Bir, anlamın yerini ses ya da müzik alıyor; iki, sözün bitişi, müziğin koşulu haline geliyor, sözle ses arasına bir boşluk giriyor, müzik ancak bir ertelemeyle bize ulaşabiliyor.

İkinciden başlayalım.

2

Ertelenmiş bir ses, kendini geç ele veren bir müzikalite: Anday'ın *Yanyana*'dan sonraki şiirlerinin çoğunda, müzik, sözcüklerin gövdesinden kopmuş,

II. Bölüm 11. sayıda yayınlanacaktır. (O.K.)

uzaklaşmış gibidir. Bir yankılanmaya benzer; ama ses geri geldiğinde onu işitecek, tanıyacak kimse kalmamıştır. Şiirin "ben"i, öznesi, bir yabancıdır, dağdan dönen sesin sorumluluğunu istemez gibidir. Bu kısılmış, boğulmuş şarkıyı işitmek, nerdeyse okura bırakılmıştır. Nerdeyse —ama tam değil. *Teknenin Ölümü*'nden, ikinci kıtasını yazının başına aldığımız "Hüzünlü Bir Akşam Borusunun Ezgisi İçin Söz" şiirine bakalım. Birinci kıta:

Av bitti, titreyen borular
Akşamı kovalıyor köpeklerle
İkimiz içinse yarına kadar
Topal Hephaistos'la nar ateşte
Dövülecek üzünç namluları var.

Bu dizelerin ertelenmiş etkisine maruz kalanlardan biriyim ben. Şiiri ilk kez *Sözcükler* kitabında okumuş, sonra da unutmuştum. Yanılmışım: Bir süre sonra, bir müzik cümlesinin, müzik cümlesi bile değil, bir ses imgesinin, zihnimde kımıldamaya başladığını, kurtulmaya çabaladığını fakrettim, okuduğum bir şeyle ilgiliydi bu. Aradım, buldum ve yeniden okuyunca gördüm ki yakamı bırakmayan ses, belli bir sesten çok o sesin ertelenmesidir; sesle *birlikte*, sesin boğulması, ertelenmesidir. Şuydu olan: Belli bir sesin doğuşu, silinişi ve sonra yeniden anımsanışı, şiirin kendi söz ekonomisiyle gerçekleşiyordu; işitsel imgenin bütünü, ses ve sessizlikten oluşmuştu; ertelenme etkisi, bunu, şiirin sözcükleri arasındaki alışverişin ürünüydü; hiçbir şey okura bırakılmamıştı.

Daha yakından bakalım, ertelenmenin birkaç adımda ve farklı araçlarla gerçekleştirildiğini göreceğiz.

Önce, izleksel dönüşümler alanı: Av çoktan bitmiştir, boruların boğuk, titreşen tınısı, akşamın dağınık ışığında, sonuçsuz atılımlarla dört bir yana dağılan köpeklerin kesik, öfkeli havlayışlarının içinden geçerek ulaşmaktadır bize. Daha başlarken durdurulan, süzülüp dağılan ses, kıtanın son üç dizesinde daha da uzağa atılır: Şiirin öznesi, yeraltında çalışan topal, çirkin ve bodur demircilik tanrısı Hephaistos'un yanına inerken, avın coşkusu da yeryüzünde kalır. Boru sesinin yerini çekiç sesleri; kanlı oyunun yerini hınçlı, sabırlı ve tekdüze emek; avcıların hoyrat, aldırışsız neşesinin yerini de pişmanlığa çalan bir keder alır.

Ama şiir, anlattığı öyküye ya da betimlediği görünüye indirgenemez. Eğer sadece bu izleksel alanla sınırlı olsaydı, bu şiirin de etkisi yarım kalırdı: Başlangıçtaki coşkulu boru sesi ve bütün ifade ettikleri, kıtanın sonunda bitmiş olurdu. O zaman da bir ertelemeden değil, sadece bir bitişten söz edebilirdik. Ses, bir ertelenmeyle de olsa sürüp gitmezdi. İşitsel imgenin belli bir ertelenmeyle gerçekleşmesini, yeniden doğmasını sağlayan, şiirin asıl gövdesi,

maddesi, sözcükleri ve söz düzenidir.

"*Av bitti...*" Av, şiiri başlatan eylem, şiirin hem içindedir, hem dışında. Şiirden önce, şiirin söylenişinden önce olmuş bitmiştir. Başlık da bunun altını çizer, sesle söz arasına giren boşluğa, tenle tinin kopukluğuna dikkat çeker, sözün bir ertelenme olduğunu belirtir: "Bir Akşam Borusunun Ezgisi İçin Söz". Ama av, bütün sesleri ve bedensel devinimleriyle bu tensel yaşantı, *av* sözcüğüyle şiire de dahildir, yok olan varlığını orada bir kavram ve işitsel imge olarak sürdürmektedir. Bu varlık içinde yokluk ya da yokluk içinde varlık durumu, varla yok arasında bu gidiş geliş, şiirin daha ilk cümleciğinde bir titreşimin, uzayıp gidecek bir yankılanmanın başlamasını sağlar. *Bitti* sözcüğüyle durdurulan, boğulan av düşüncesi, bitmenin içinden süzülerek, *titreyen borular*'da bir kez daha kendi ertelenmiş tenselliğiyle buluşur, ertelenmenin, boğulmanın sesi olarak yeniden doğar.

Köpeklerle sözcüğü, aslında bir çatışma olan bu alışveriş içinde, hem ses değeri hem de anlamıyla bir odak noktadır. *Bitti* ve *titreyen* sözcüklerinin ince ünlüleri nasıl *av*'ın kalın uğultusunu süzüyor, dağıtıyorsa, *köpeklerle*'nin ünlüleri de daha sonra gelen *borular/akşamı kovalıyor*'un kalın, tok, parlak sesini bir kez daha eleyerek dağıtır. Bu dağılma, köpeklerin dört bir yana atılmasını deyimleyen *-lerle* çoğul ekiyle daha da belirginleşir. Boğulmanın, ertelenmenin başka bir dayanağı, köpeklerle sözcüğünün anlam ufkudur. Köpek: Dilsiz öfkenin yarattığı, boyun eğişin ve birikmiş hıncın gövdesi, bir sahipsizlik ve adsızlık alegorisi... Eğer şiirde "köpeklerle" yerine "tazılarla", hatta "seterlerle" sözcüğü kullanılmış olsaydı, anlatılan öyküde ve uyak düzeninde bir aksama olmazdı, ama başka bir şiir olurdu ortada, ya da belki hiç şiir olmazdı. "Köpek" genel bir addır, hayvana uzaktan bakışın ürünüdür; hayvanla insan arasında korkudan doğan bir yabancılığın, uzaklığın, ilgisizliğin ifadesidir. "Tazı" ya da "seter" ise bu genelliği daha içli dışlı bir ilişkiye doğru aşar, insanın hayvanı tanımasının, evcilleştirmesinin, kullanmasının göstergesidir. *Köpeklerle* sözcüğü, hoyrat genelliğiyle, akşamın yabancılığını, kimsesizliğini, ıssızlığını çağrıştıran bir öğedir şiirde: Şiirin öznesi olan "ikiz kardeşler", *vurgun yemiş tin* ile *kutsal ten*, Hephaistos'un mağarasına, *üzünç namluları*'nı dövmeye, bu atmosfer içinde inerler. Avın coşkusu ve vahşeti, şimdi pişmanlık ve azap halinde çökelmektedir. Ertelenme de budur: Durma *ve* devam etme, boğulma *ve* yeniden yüze çıkma, başka bir şeye dönüşerek aynı kalma: Vahşet azaba dönüşürken, insanın doğa üzerindeki egemenliğinin ilk biçimi olan avlanma da, belli belirsiz bir pişmanlık buğusu salarak, cebrî emeğe, aslında doğanın öcünden başka bir şey olmayan insanın insan üzerindeki egemenliğine dönüşür.

Aşağıda, bundan sonraki bölümlerde, bir yandan şiirde duyulara, tenselliğe

karşı aklın haklarını savunurken, bir yandan da başarılmış her şiirin öznel akla karşı yeni bir tenselliği dile getirdiğini, nesnenin mantığını temsil ettiğini öne süreceğim. Modern şiir, bu yönüyle, Aydınlanma'nın ironik tarihinin çok hızlı bir tekrarıdır: Tin, tenden kaçtığını sandığı yerde, kendisi de yeni bir tene, özerk maddeye dönüşür. Ama bunu çok daha özlü biçimde, Anday'ın şiiri üstüne yazılmış belki de en önemli yazıda, Gülten Akın söylemişti: "Sanatçı (...) doğanın bir parçası iken onun dışına çıkmak, onu yönetmek istedi. Çıktı da. Ama çıktığı yerde kendisi artık bir taş, bir kayaya denktir. Kuraktır."[1] Geleceğiz bu tartışmaya, şimdi şiire, "Hüzünlü Bir Akşam Borusunun Ezgisi İçin Söz"e dönelim. Üçüncü kıta:

İki dilli yazı bulundu taşımızda
Tapısını bire indiren Amenofis
Gizli gizli ağlar Güneş tanrıya
Hangimiz mutsuz kral Hattusilis
Hangimiz ermiş mutluluğa.

Firavun IV. Amenofis, eski Mısır'da, çok-tanrılı dini yasaklayarak yalnız Güneş tanrısı tapıncına dayalı bir din kurmak istemişti. Tek-tanrılık, çok-tanrılı inanışlar karşısında bir Aydınlanma evresini, öznel aklın gelişmesinde bir evreyi temsil eder: Doğadaki tözlerin, büyülü güçlerin çeşitliliği, çok daha kolay yönetilebilecek çünkü çok daha kolay kavranabilecek tek bir rasyonel ilke adına yadsınmaktadır. Ama mutsuzdur Amenofis, kendisine boyun eğen Hitit kralı kadar mutsuz. Çünkü dünyayı yöneten ilkeyi bire indirdiği sanırken, asıl ikiliği de yaratmıştır: Din ve büyü; akıl ve akıldışı; kültür ve doğa. Her yazı, iki dilde yazılacaktır artık: Kavramınki ve işitsel imgeninki.

Ertelenme etkisi, şiirin ilk iki dizesinde, bir boğulmayla birlikte başlayan bir titreşim biçiminde ortaya çıkmıştı; bu titreşim, daha sonraki kıtalarda, "*çıldırtan bir dumandır yaşam*" gibi dizelerde, varlığın hep dağılan birliğini duyuran bir zonklamaya dönüşür. Hephaistos'un ağır, sabırlı ve hınçlı emeğini anımsatan bir uyak düzeniyle ilerleyen şiir, her zaman bir anakronizm olarak gelen ve mutlak kavuşmayı dışarıda bırakan bir aşk düşüncesini de kendi içine sızdırarak, ilk dizelerdeki o boğulmuş müzik cümlesini, kapanmaz ikiliğin yaratığı titreşim içinde, son bir kez daha serbest bırakır.

Birdim iki oldum, iki iken bir
Ne yalnızken birim, ne de seninle iki
Sevi de yalnızlık gibidir
Var-yok eder durur kişiyi
Akşamları boru sesiyle gelir.

Şiir başladığı noktaya dönmüş, kendi üstüne kapanmış, anlam da iki ses arasında, biri avın bittiğini ötekiyse aşkın çok geç geldiğini bildiren iki boru sesi arasında kilitlenmiştir. İki ses: Bitişi anlatan başlangıç borusu ile umut-

suz aşk başlangıcını haber veren bitiş borusu. Anlam, şiirin düşünsel içeriği, bu iki ses imgesi arasında, bu iki duyusal, anlam-dışı duvar arasında gidip gelecektir: Orda sürekli yanıp sönen *kanatsız ateşböceği* gibi.

Şiir yapıdır, işitsel maddenin anlamı hapsetmek üzere biçimlenişi, çözmeye çalışmayalım. Eliot yanılıyordu, şiirin anlamı değil müziğidir sözcükler durduktan sonra da sürüp giden. Anlamın ses olarak sürdüğünü, sese dönüştüğünü söylemek bile yanlıştır, tenle tinin bir olduğunu, barışık olduğunu kabul etmek olur bu. Anlam, şairin düşleri, düşünceleri, duyguları, niyetleri, kısaca tinsel, içsel ilke, tıpkı bir üflemeli çalgıda olduğu gibi, ancak ötekine, tensel, yabancı, dışsal varlığa değdiği, sürtündüğü zaman bir şekil, bir kalıcılık kazanabilir. Şiirde ses, anlamın kelepçesidir: Çözmeye kalktığımızda, şiirdeki anlamın da insanlığın o sisli duygular ve düşünceler ufkunda silinip gittiğini görürüz: Günümüzde yazılan şiirlerin çoğunda olduğu gibi.

3

Ertelenme ve titreşim, Anday'ın başka şiirlerinde de karşımıza çıkan duyusal ve izleksel olgulardır. Bu konuyu daha genel bir çerçeveye doğru aşmadan önce, örnekleri gözden geçirmek gerekiyor. Bu şiirlerin bir bölümünde, müziksel etkinin bir gecikmeyle yerine ulaşmasının, ya da daha doğru bir deyişle, gecikmenin müziksel etkide önemli bir rol oynamasının nedeni, uyak düzeninin karmaşıklığıdır: Uyaklı dizeler birbirinden uzaktır, şiirin bu birbiriyle işaretleşen birimleri arasında azımsanamayacak bir mesafe vardır, bazen şiir uyaksız ilerlediği izlenimini verir ama bir süre sonra bir uyak düzeninin, hem de katı, insafsız bir düzenin varolduğunu görürüz. "Teknenin Ölümü" şiirine bakalım. İlk iki kıta:

Kara yakındı önce, hem çok yakın,
Elimi uzatsam tutardı.
Yıldızsız teknemdi inip çıkan gece,
Kurumuş gece, kum, kömür, aduvaz...
Kara yakındı önce, hem çok yakın
Denizleyin inip çıkan önümde
Bir tanrının atardamarı.

Açtım, yorgundum ama uykum yoktu.
Günlerce yekesiz, yelkensiz
Ne de çok kuş takılmıştı ardımıza
Ne çok harman gördüm köpükten beyaz...
Açtım, yorgundum ama uykum yoktu.
Güneşler hâlâ sağımda solumda,
Sürer gibiydi açık deniz.

Kıtaların uyak düzeni şöyle gelişmektedir: a-b-c-d-a-c-b // e-f-g-d-e-g-f... Şiir, beşinci dizeye kadar uyaksız ilerler, bu da ilkin bir açılma, hatta dağılma etkisi yaratır. Ama beşinci dize ilk dizenin tekrarıdır; sonra üçüncü dizeyle altıncının, ikinciyle de yedincinin uyakdaş olduğunu ve her kıtanın tam ortadaki dördüncü dizesinin de öbür kıtalara bağlandığını farkederiz. Bir noktaya kadar açılan, serbest kalan ses, o noktadan sonra geriye doğru kapanmaya başlar; rastlansal ses, düzenli aralıklardan oluşan bir ton haline gelir. Ton, ya da

'nota', şarkının, müziğin ilk, indirgenmez öğesidir. Ama şiir notalardan değil, sözcüklerden, anlam birimlerinden, saf duyusalı aşan bir malzemeden yapılır. Şiirde şarkıyı yaratan da, çoğu zaman ses düzeninden çok, sözdiziminin, anlamsal gelişmenin aldığı biçimdir: Sözdizimindeki hafif bir bozulma, alışılmış düşünme ve söyleme biçiminin hafifçe yerinden oynayışı, bir sözün eksik kalışı ya da tam tersine fazlalığı, sözün şarkıya dönüşmesini, Valéry'nin deyimleriyle "yürüyüşün dans haline gelmesi"ni sağlar: Sözler, hedeflilikleri ni bir yana atmış, iletişimin, kullanımın egemenliğinden bir an için kurtulmuş gibidir. "Teknenin Ölümü"nde, uyak düzeninin bir müziksel etki yaratmasını sağlayan, ses uyumları değil, bu düzenin şiirde anlatılan öykünün üzerine, çelikten bir kaburga gibi yavaşça kapanmasıdır. Müzik, anlamın bu tutuklanışı, sonra da azar azar sızdırılışıdır. Sürekli bir yanıp sönme, bir titreşim, ertelenerek yüze çıkma.

Yukarıdaki şiirde, titreşimin sadece bir dış biçim etkisi olmadığı, izleksel boyutuyla da şiire girdiği farkedilmiş olmalı: "*inip çıkan gece*"; "*denizleyin inip çıkan*"; "*tanrının atardamarı*"; "*hep o sallantı, o devinim*". Herşeyin içinde çalışan sarkaç...

Anday'ın bu karmaşık ama katı uyak düzeniyle aynı etkiyi sağladığı başka şiirler de vardır. Bir örnek, yine *Teknenin Ölmü*'ndeki "Ben Başka Dünyadan" başlıklı üç kıtalık şiirdir. Her kıtanın kendi içinde ve kıtalar arasında atılan ilmekler daha da karmaşıklaşmıştır burada; sanki egemen olunması gereken duyusal malzeme çoğaldıkça, egemenliğin yöntemi daha incelmiş, ama şiddeti de artmıştır: a-b-c-a-d-e-e // a-f-e-f-a-g-g // f-h-g-f-h-i-i. *Tanıdık Dünya*'daki dokuz bölümlük "Değiştirmeler" şiirine de bakılabilir. Bütün örneklerde, asimetrik bir çıkış noktasının, zorlu bir çabayla, bir zorlanmayla, sonuçta bir tür simetriye dönüştüğü görülecektir.

Şimdi, taramayı izleksel alanda sürdürelim. *Göçebe Denizin Üstünde*'den "Güneş Salıncağı":

Güneş salıncağı sallanır
Penceremde bulut dizerken.
Herşey aynı yerde, hiçliğin taşı,
Denizin zamansız doruğu, gömülmüş
Toprak ve bir yere gitmeyen yel.
Varlamak içinmiş gibi zamanı
Sallanır durur güneş salıncağı.

Şu parçalar da kitaba adını veren ve Anday'ın bu döneminin mimari açıdan belki de en başarılı yapıtı olan şiirden:

Ne eski ne yeni. Sanki yazgımızın
En saydam dakikası titriyor

Göçebe denizin üstünde. Farkında değiliz.
Taşın sesi insan sesine benziyor.

Balkondaki saksı, bir bakıyorsun,
Bulutun yerini almış. Bulutlar

Atlara dönüşüyor köpük içinde.
Ve seninle ben koşuyoruz, önümüzde

Demin kör bir çocuğun baktığı
Yaşlı mürver ağacını sallayan kırmızı bir kuş.

Sonra bulut gene saksı oluyor, atlar
Solumaya başlıyorlar, dinleniyoruz, kulaklarımızda

Duvarların çözülmeyen sözleri gibi
Bir mırıltı. Bugünün, bu sabahın.

Ne anımsama, ne unutuş. Bir ucucalık,
Kıyıların al rengi kokuları ile

Kötürüm bir bülbülün şakıması gibi büyüyen
Bakışlarımızın ağır simgelerinde.

Ve ben sana göçüyorum an an
Göçüp dönüyorum titreşim gibi,

Arıyorum dudaklarının taşını,
Arıyorum yağmurla yazdığım adını.

Bir yokoluyorsun sen, kendi vadinin
Yarıklarında, bir fışkırıyorsun

Yok olan vadinin üstüne.
Kaç kez yitiyorum ben kendi kendime.

İşte hepsi bu. Ne eski, ne yeni.
Yazgımızın en saydam dakikası sanki.

II

Tek başına varolamayan ve nerden ağdığı
Bilinmeyen sözcükler gibi kullanılmamış

Bir düşünüye dönüvermesi sayısız maviliğin;
Ruh bir kömür kristalidir, doğar karanlıktan

Kırmızı bir ay gibi, bekler geceyi.
Ve sayısal biçimlerin öncülüğünde

Dağılıp toplanan herşeyin üstüne
Et yiyen bir bitki gibi kapanır.

Dağılma sadece bir toplanmadır.
Kabuğunu kıran cinsel su, gerilip gevşeyen

Yayı güneşin, yıldızlı istiridyelerin
Bir yanıp, bir sönen ilk imgeleri;

Kızaran ve solan kanadı göğün;
Yeni bir sonsuzluğa çılgınca fışkırıp

Sonra dökülen, ayakları mühürlü yemişler dallarda;
Ve ayı balığı gibi soluması insanın içine

Dokunan toprak, ağarmış kemiklerle dolu.
Ne eski, ne yeni. İşte hepsi bu.

Hepsi bu. Sen, ben ve balkonda saksımız
Ağır simgelerin uçuşmasında yalnız.

Aynı kitaptan, yukarıdaki "Güneş Salıncağı" ile birlikte okunması gereken "Bu Kırlangıçlar Gitmemişler miydi?" şiiri:

Giden gelen yok. Bir titreşimdir bu.
Duragan fulyanın üstünde arı
Bir diyapazon gibi titremekte. Kırlangıç
Tarihsizdir. Belleğim sarsılıp duruyor denizde.
Martı bir uçta kanat, bir uçta ses.
Ya sabah, ya öğle. Gemici ve bulut,
Güneş ve yağmur kılpayı bir dengede.
Dolu bir boşluğu doldurup boşaltmak işimiz
Ölülerle, gecelerle, sümbüllerle.

Şu da *Teknenin Ölümü*nden, "Darı" şiirinden: "*Zamanı ölçtüm de yitirdim/Ve rüzgâr bir o yana bir bu yana /Koparır durur boşluğunu // Yoncalarla, köpüklerle, kuşlarla.*" Ve kitaplardan tarih sırasına göre seçilmiş bazı dizeler ve cümleler: "*Sonra baktım pencereme vuran dal / Görünüp görünüp yok oldu*" (K.B.O.)... "*Bir süre kanımın gelgitinde sallandığımı algıladıktan sonra, yerimde doğruldum*" (Ö.A.G.)... "*Adanacak gün yütverdi böyle*" (T.D.)... Son iki örnek, Melih Cevdet'in şiirinde yeni bir dönemi, ipuçları belki de *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'taki "Yazsonu Şiirleri"nde bulunabilecek bir yönelişin ürünü olan *Güneşte* kitabından: "Bu gece uyandırmak zorundayım işte çığlıklarla örtüşmüş bedenini, ki ateşböceğidir uçurumla tehdit arasında". Ve "Bir" başlıklı şiirin ilk dizesi: "*Kıpırtısız sarkacı duyuyorum evet*".

Sarkaç. Ateşböceği. Gelgit. Yanıp sönme. Gerilip gevşeme, dağılıp toplanma. Ve bir yere gitmeyen yel. Kendi kendilerini yokeden devinimler hepsi de. İyi ama nedir bu indirgenmez titreşim ya da salınma olgusunun işlevi, Melih Cevdet'in şiirinde? İşlevi, yeri ve anlamı?

Ve bunu sorduğumuz anda karşımıza dikilen bir başka soru: Niçin mutlu bir şiir değildir Anday'ın şiiri? Kendisi, birkaç kez, bütün iyi şiirlerin okura sevinç verdiğini söylediği halde, Anday'ın şiirinden aldığımız hazzın içinde sevincin payı niçin yok denecek kadar azdır?

Ama önce—

4

Bir tartışma.. —André Breton'un da bulunduğu bir toplantıda, Gerçeküstücülüğün öncülerinden sayılan Saint-Pol Roux'nun şiirlerinden söz edilmektedir. Bir eleştirmen. "Saint-Pol Roux bu şiirde şunu demek istiyordu" diyecek olur. Breton gürler: "Hayır efendim! Onu demek istemiyordu, çünkü onu demek isteseydi tam onu derdi!"

Şiirin özetlenemeyeceğini, düzyazıya çevrilemeyeceğini ve aslında yorumlanamayacağını öne sürenlerin çok sevdiği bir anekdottur bu. Şiirin sözcükleri, herşeyi söylemektedir zaten, ikincil bir yoruma, bir açıklamaya ne gerek vardır? Bu görüşü savunanların hepsi, şiirde (ve genel olarak sanatta) aklın, kavramsallığın hiç payı olmadığını da düşünürler. Ama ne demek istiyordu Breton? Şiirin düzyazıya çevrilemeyecek bir şey olduğunu mu? Yoksa, *tıpkı düzyazı gibi*, onun da kendi doğrusunu kendi içinde taşıyan, kendini anlatabilen, ayrıca bir tercümana ihtiyaç duymayan bir şey olduğunu mu? Eğer şiir başka bir dile çevrilebiliyorsa, bu çevrilen şey nedir? Sözcükleri mi şiirin? Sözcükleri arasındaki ilişkiler mi? Yapısı mı? Anlattığı öykü mü? Kısaca, anlamı mı?

Şiirle düzyazı arasındaki ayrımı fazlaca zorlayan bütün edebiyat teorilerinin düştüğü tuzaktır bu: Başlangıçta yadsıdıkları şeyi sonunda kendileri öne sürerler: Şiirin özetlenemeyeceğini, yorumlanamayacağını kanıtlamak için, bir tercümana ihtiyaç duymadığını söylemek zorunda kalırlar. Oysa tam da düzyazının özelliğidir bu, ya da bir görüşe göre, düzyazı böyle olmak zorundadır.

Şiirde kavramsallığın, İsmet Özel'in deyimiyle "*intellect*"in rolünü yadsıyan anlayışa göre, şiir bir özdeşliktir: İçerikle biçim özdeştir, tinle ten özdeş, yan-anlamla düz-anlam özdeş. Sanatta içsel ve dışsal öğeler arasında bir fark olduğunu kabul etmeyen bu düşünce, modernizmin ilk evresi sayılabilecek Alman romantizminde ortaya çıkmış, "biçim, tin'in dışsal görünüşüdür" diyen Hegel'in estetiğinde daha sistemli bir anlatıma kavuşmuş ve bu yüzyılın başındaki modernist "izm"lerin —pratiklerinde değilse bile— teorilerinde, "mutlak dışavurumculuk" ya da "total üslupçuluk" olarak etiketleyebileceğimiz bir uç noktaya ulaşmıştır. Varlıklarını sanatsal devrimciliğin bu kendi kendini öğüten uzlaşmazlığına borçlu olan Klasikçi, gelenekçi, tutucu ya da gerici sanat felsefeleri, total üslupçuluğun çelişkisine işaret etmekte gecikmemişlerdir: Özle biçimin özdeşliği, ikisinin de yokolması demektir. Tutucuların göremedikleri, bu çelişkinin, *sanatsal ilerlemenin* kendi çelişkisi olduğudur.

Çelişkinin terimleri şöyle açılabilir: 1. Sanat kavramsal değil, duyusaldır. Kavramsallığm, aklın ve planlamanın fazla vurgulanması, sanatı felsefeye,

daha kötüsü basit tekniğe, araçsallığa ve sonunda propagandaya indirger. Arada hangi yoldan geçerse geçsin, sanatın varış ve çıkış noktası, insanın görme, işitme, dokunma ve hareket duyularıdır. Sanatın kendine yeterli olmasının, dışarıdan ikincil bir açıklama gerektirmemesinin nedeni de bu indirgenmez duyusallıktır. Her şiir, yazıldığı kültür ortamına yabancı olmamak koşuluyla, şiire karşı önyargısız olan ve kendini serbest bırakabilen herkese, *dolaysızca* anlatabilir kendini. Çünkü özle biçim birdir, düz-anlamla çağrışım bir. Şüphesiz, bir şiir onu okuyan kişide, şiirin sözcüklerinin zorunlu kılmadığı bir çağrışım zincirinin başlamasına yol açabilir, hatta okurun duygusal, ruhsal, düşünsel eğitimine katkıda bulunabilir. Ama şiirin suçu değildir bu; bütün hepsi, şiirin dışında kalan bir alanda olup bitmektedir. Şiirse, bir *görünüş* olarak, orada durmaktadır. Böyle bir yaklaşımın, edebi metinde düz-anlam ve yan-anlam gibi ayrımlara hiç gerek duymayacağı açık olmalıdır. 2. Sanat, belki kavramsal değildir ama, duyusal da değildir: Tinseldir. Duyusallığın fazla vurgulanması, sanatı bir haz nesnesine, kaba iştahları doyuracak bir tüketim malına dönüştürür. Oysa Cezanne'ın bir ölüdoğası iştah açmaz, açmamalıdır; bu elma resmi, gerçek elmaların inkârıdır çünkü; elmaların kurulması, birer geometrik biçim olarak algılanmasıdır. Sanat, herşeyi sıfırdan başlattığına inanmak zorundadır: Dışsal olan hiçbir şey kalmamalıdır: Dış gerçeklik, duyusal uyarım, izlenimler, düşünceler, sanatçının kişisel tarihi ve eğilimleri, edebi gelenekler ve şiirin yazıldığı dil —hepsi, yapıtın kendi taleplerine boyun eğmek, T.W.Adorno'nun Goethe'ye ve Kant estetiğine dayanarak geliştirdiği bir kavramla, yapıtın *biçim yasasına* uymak zorundadır. Sanat, konstrüksiyondur: Her öğenin yapısal bütüne bağımlı kılınması, yapıtın kendi uygunluk ölçüsünün buyruğuna verilmesi. Tinsellik de bunun, bütün dışsal, *ampirik* öğelerin olumsuzlanmasının sonucudur, bu olumsuzlamanın kendisidir. Her türlü dışsal malzemenin öğütülmesi, yapıtın bütünü tarafından dolayımlanması da, içerikle biçimin birliğini sağlar. Böyle bir yaklaşımın, edebi metni değerlendirirken, öz ve biçim, düz-anlam ve yan-anlam gibi ayrımlara gerek duymayacağı, böyle ayrımları modern-öncesi estetiğin statik, sınıflandırıcı poetikasına ait, aşılmış bir düşünce sayacağı açıktır.

Biraz zorlamayla da olsa, çelişkinin bu iki teriminin farklı kişilerce temsil edildiği öne sürülebilir. Mozart'a birinci eğilimin içinde yer verirsek, Beethoven'i de ikincisine yerleştirmemiz gerekir. Resimde de Matisse ile Maleviç arasında böyle bir karşıtlık kurulabilir. Şiirdeyse, daha da zorlayarak, Oktay Rıfat'ın birinci terime, Melih Cevdet'in ikinciye yakın düştüğünü söyleyebiliriz. Yine de aynı sürecin farklı anlarıdır bu iki terim. Anılan sanatçıların hiçbiri, tek başına alındığında, sadece "duyusal" ya da sadece "tinsel" olarak nitelenemez. Gerçekte kaygan kavramlardır bunlar, sürekli yer değiştirirler. Bir Matisse resminde, herhangi bir duyusal öğeye, renge ya da renk bileşi-

mine bağlanamayacak bir hava, bir anlam fazlası vardır. Buna karşılık Melih Cevdet'in şiirlerinde de bazen kavramsal öğelerin birdenbire bir duyusal alan açtığı, şiirdeki tensel öğeleri açığa çıkardığı görülür; düzyazı şiirlerinin çoğunda, felsefe cümleleri, kendi iç anlamlarını büsbütün yitirmeksizin duyumları taklit etmeye başlar, anlamın kendisinden değilse bile ağırlığından sıyrılarak bir kımıltı, bir şekil haline gelirler.

Bu sanatçıların hiçbiri, mutlak üslup eğilimini sonuna kadar götürmez. Gerek duyusallığın gerekse tinsel soyutlamanın uç noktasında bile monizmden kaçınmayı, *öteki* ilkesini, ten-tin düalizmini (mutlak olmayan bir düalizm elbet) korumayı başarır. Yapıtları tek bir ilkeye mıhlanmadığı için, basit ve saydam da değildir. (Yorumu gereksizleştirmemelerinin bir nedeni de budur) Şüphesiz, modern sanatta, her türlü dışsallığın ve kaba rastlantının yapıttan kovulması ve öz-biçim özdeşliğinin kurulması yönünde gerçek bir *eğilim* vardır. Şehirleşen ve yalınlığını yitiren dünya, herkes gibi sanatçıyı da gittikçe yoğunlaşan, sıklaşan bir işaretler ve uyarımlar bombardımanına tutar. Öte yandan, her yeni gelen sanatçının hesaplaşması gereken yapıtların, eğilimlerin, sanatsal biçimlerin sayısı ve karmaşıklığı gittikçe artar. Sanatçı, bu iki malzemeyle de bilinçli olarak uğraşmak, uyarımlar ve biçimler arttıkça bunlar üzerinde daha da bilinçli bir denetim kurmak zorunda kalır: Yapıtın hiçbir öğesi rastlansal kalmamalı, herşey bir *içsel zorunluluk* olarak, yapıtın biçim ilkesinin gerekli kıldığı bir yasallık olarak ortaya çıkmalıdır.

Risksiz bir süreç değildir bu. Sanatçı eğer malzeme ve uyarım yığılmasının çok gerisinde kalırsa, modern hayatın karmaşıklığından, sıkışıklığından pay almamış, dolayısıyla bu hayata sadık kalmayan safdil, hafif yapıtlar çıkar ortaya. Bu türün şiirdeki örneklerinde sözcüklerin düz-anlamıyla yan-anlamı arasında bir gerilim kalmadığı görülür: Ya büsbütün kamusal, genel bir dille yazılmışlardır, ya da sözcüklerin en kolay, en hazır şiirsel çağrışımlarına yaslanırlar. Şair, hesaplaşmaya çalıştığı malzemeye yenik de düşebilir; kamusalla özel, kuralla kural-dışı arasındaki fark yine bulanıklaşır. Sözdiziminde bir sapma ya da bozulmanın gerekli olduğu yerde en kuralcı ya da en beylik deyişe bağlı kalıp da bir yan-anlamı, bir sapmayı kuralın kendisi gibi kullanan şiirler, bu yenilginin ürünüdür. Böyle şiirler yapısızdır, vişne reçeline benzerler. İçselleştirme ve konstrüksiyon sürecinin daha ileri aşamalarında da şairi bekleyen tehlikeler vardır. Kimi zaman, olamayacak kadar özel bir dünyaya ait, solipsist bir yapıt çıkar ortaya, Barthes'ın deyimiyle "okurla flört edemeyen", onu kışkırtamayan yapıt: Oyununa başkalarını çekemediği için sonuçta kendi oyununa gelen, kendi kendini kandıran, *aldanmış bir yapıt*. Okuru yine çelemeyen, sıkıcılık eşiğini aşamayan başka bazı yapıtlarsa, bütün dışsal malzemeyi sıfırladıkları için, sadece yapıdan, kuraldan ibaret, kuru, cansız protokoller olarak kalırlar.

Bütün bu ürün türlerinde, düalizm ilkesi çiğnenmiş, yapıtın içinden heterojen öğeler kovulmuştur. Saf şiiri savunduğu halde, uç noktada bunun imkânsızlığını gören Valery şöyle der: "Şiir sadece şiirden, şiirsel maddeden yapılmaz. Başka birşey gerekir. Eğer bu olmasaydı, şiir kendini üretebilseydi, zaten konstrüksiyona gerek kalmazdı. Yani şiir olmazdı." (*Analecta*) Freud da, "Yazar ve Gün Düşleri" yazısında, estetik hazzın doğabilmesi için iki farklı maddenin yan yana gelmesi gerektiğini söyler: Kişinin fazla özel, fazla yabanıl dürtüleriyle, bunları süzerek, çarpıtarak "toplumsal olarak kabul edilebilir" biçimlere dönüştüren bastırma (sansür) mekanizması. Aynı görüşü Roland Barthes, *Metnin Hazzı*'nda geliştirmiştir: Hazzın doğabilmesi için kural ve kural-dışı, dil ve dilsizlik, birbirini yoketmeden uç uca gelmelidir.

Sanatta kamusalla özel arasında, mantıkla duyum ya da düz-anlamla yan-anlam arasında bir fark vardır hep: Şiir, bu farktır. Farkın, ortadan kaldırılmaksızın, şiir içinde yönetilmesidir. Sözcükler bittiği halde anlamın sürmesi (Eliot), yani mantığın seste erimemesi, buna bağlıdır. Sözcükler bittiği için sesin sürmesi (Anday), yani duyumun mantık içinde sönmemesi, yine buna bağlıdır. Uyumsuzluk korunmuştur. Melih Cevdet'in şiiri de bu farklılaşmayı yönetebildiği, heterojen öğelerden oluşan *ele geçmez bir bütün* yaratabildiği için, önce bunun için, iyi şiirdir. *Rahatı Kaçan Ağaç*'tan *Güneşte*'ye uzanan yarım yüzyıllık şiir yolculuğunun enerjisi, bu heryeşin içindeki başkalıktır: Ötekinin gölgesi, kavrama ve kendi tanımına sığmayan, özdeşlik-dışı kalan.

Çok örnek verilebilir; "Ağaçların Yukardaki Yaprakları" ve "Faltaşı" gibi ilk dönem şiirlerinden, yukarıda aktardığımız şiirlere, *Göçebe Denizin Üstünde*'den *Güneşte* şiirlerine kadar pekçok örnek bulunabilir. Az bilindiğini sandığım bir şiiri buraya alacağım ben, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'tan, "Yaşlı Adam ve Köpek":

Elini köpeğin başına koydu,
Odasında, koltukta, zahmetsizce,
Duydu kemiği, tüyü ve kendi elini,
Sonra nabzını duydu, atardamar,
Ciğerine girip çıkan soluğu,
Bir hafiflik ruhunda, uçacakmış gibi,
Unuttu odayı, koltuğu ve köpeği,
Köpek öyle yanında duruyordu.

Anday'ın biçimsel karmaşıklık ve izleksel yoğunluk bakımından en tipik şiirlerinden biri sayılmaz. Şiirin duyusal öğeleri (el, tüy, nabız, atardamar, soluk) sözcüğün modern anlamıyla bir "imge" oluşturacak kadar bağımsızlaşmazlar öyküden. Düz-anlamla olası yan-anlamlar arasında da bir çatışmadan çok, bir farktan ya da gerilimden söz edilebilir. Ama bu daha iyi, yukardaki tartışmayı daha rahat örnekleyebileceğiz.

Şiir, nesnel karşılığı olan cümlelerden kuru bir "öykü"dür ve rahatça özetlenebilir: Yaşlı bir adam, yanında oturan köpeği okşarken hayvanın canlılığının kendisine bulaştığını hisseder, bir hafifleme duyar, çevresini ve köpeği unutur, köpek hâlâ yanındadır. Ama işte bu yalın öyküden kurtulmaya çabalayan bir şey daha vardır, bir esintinin perdeyi hafifçe kımıldatması gibi kendini düz-anlamın içinde belli eden bir şey. Nedir bu?

Son dizeye gelene kadar, bir dirilme, hafifleme duygusu egemendir şiirde; sadece son dize, o da belli belirsiz, huzursuz bir ton sızdırır. Bir ikiz-anlamlılık, şiirin saydamlığını azaltan bir bulanma belirir. Ortada bir soru cümlesi olmadığı halde, bir soru var gibidir. Çünkü, yan-anlam çalışmaya başlamıştır bu noktada. Köpek yine aynı köpektir, nabzıyla ve solumasıyla adama kendi canını geçiren hayvan; ama şimdi başka duygular ve düşünceler de kurcalamaktadır okurun içini, en basit duyumdan en ideolojik kavrama kadar bir dizi çağrışım: Köpek son dizede nabzıyla ve solumasıyla değil, kımıltısız, dilsiz, ifadesiz varlığıyla ("...yanında *öyle* duruyordu") görünmektedir okura; adam hafifleyip yükselir gibi olurken, o aşağıda taş gibi durmaktadır; her yükselişi aşağıya çeken, bir yanılsamaya dönüştüren bir yasa mı vardır; yaşlı adam (İnsan), ancak köpeği (Doğayı) suskunlaştırmak pahasına mı yükselebilmektedir; ve bu dilsiz gövde, insana hep kendi indirgenmez anlamsızlığını mı anımsatacaktır; insan projeleri, insan anlamları, yolculuklarının belli bir noktasında, köpeğin mat varlığına değerek orda sönmeye mi yargılıdırlar?

Bu biraz inanılmaz gelebilir. Ama eksik de gelebilir: Başka okurlar başka (yan-)anlamlar da bulabileceklerdir bu şiirde. Önemli olan, bu düz ve yan-anlam ayrışmasının şiirin içinde, şiirin kendi sözcükleriyle gerçekleşmesidir. Bu şiirde, bunu sağlayan, kendi başına hiçbir duyusal, duygusal ya da düşünsel bir içerik taşımayan "*öyle*" sözcüğüdür (bu sözcüğü atlayarak okumayı deneyelim, sonucu göreceğiz): "Uçacakmış gibi" olmakla, "öyle durmak" arasındaki karşıtlık.

Şiir, kendi farklı anlamları arasındaki gidiş geliştir. Rüzgâr ve perde örneğinde olduğu gibi, bir yan-anlamın gelip düz-anlamı kımıldatması ve böylece her ikisinin de daha iyi görülmesi, daha iyi duyulmasıdır. Ama bunu için, kımıldatılacak bir perde gerekir.

Şiirde akıldan söz ederek başlamıştık bu bölüme. Aklın, belli sayıda heterojen öğeyi yan yana getirmek olduğu ya da böyle başladığı söylenebilir. Ama bunun bir ön kuralı, güvencesi yoktur; şair, her şiirde sanki ilk kez yapıyormuş gibi gerçekleştirir bunu. Ya da gerçekleştiremez. Öyleyse akıl, şiir öncesi hazırlıktan çok, başarılmış şiirin kendi içindedir. Heterojen birlik, şiiri

sırf duyusal ya da duygusal bir etki olmaktan kurtarır. Ama ilk bakışta kavranacak, "görülecek" bir görünüş olmaktan da çıkarır. Bütün şiirlerde bir görünme anı vardır, ama bu geçicidir. Ve yetersiz: Şiir, göründükten sonra, kendi aklının bir parçasını, onu ancak çözerek bütünleştirebilecek olan okura devreder. Ama okur da, bütün çözme-bütünleştirme çabalarından sonra kendisine kalacak olanın daha önce de mırıldandığı o birkaç dize olacağını bilir.

5

Bir ilk envanter, bize Melih Cevdet Anday'ın şiirindeki titreşim ve ses ertelenmesi olgularını verdi. Ve Anday'ın, konstrüksiyon ilkesinden hiç ödün vermediği halde, uyumsuza, adsıza, özdeşlik-dışı olana sadık kalabildiğini öne sürdük. Bir de şu soruyla karşılaştık: Bu şiir, *Göçebe Denizin Üstünde*'deki bazı çok kısa parçalar dışında, niçin mutlu, sevinçli bir şiir değildir? *Kolları Bağlı Odysseus* ve *Teknenin Ölümü*'ndeki ağır, sert yazgısallık atmosferinin ve katı biçimsel kalıpların tam karşıtı gibi duran *Güneşte*'deki hafifleme ve çözülme duygusu bile, niçin tam sevinç değil de sevinçten fazla bir şey olarak görünüyor bize?

Ama şimdi yeni bir kavram girdi işin içine: Yazgı, yazgısallık. Bu kavramı, ikinci bir envanter içinde, titreşim ve erteleme olgusuyla yan yana getirelim şimdi. Bu eşleştirme, Anday'ın "Yazsonu Şiirleri" ile başlayıp *Tanıdık Dünya* ve *Güneşte* ile süren yeni dönemine geçmemizi sağlayabilir. Sağlamalı.

İyi edebiyatın akıllı düşmanları bazen heyecanlı dostlarından daha dişe dokunur şeyler söyleyebiliyorlar. Ömrünün son kırk yılını modern edebiyatla mücadeleye adamış olan György Lukacs da *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda şöyle der: "...modern öznelcilik, *karamsarlıkla büyülenme arasında* karasızdır"[2]. Öznelcilik nitelemesini bir yana bırakalım, parlak bir gözlemdir bu: *Kolunuk Çiçekleri*'nden bu yana, bütün büyük yapıtlarda, toptan yıkımla toptan kurtuluş arasında gidiş gelişten doğan bu başdönmesi duygusu ortaya çıkar. Ama Lukacs bir noktada yanılıyor: Başlangıcı daha eskidir, sadece "modern öznelcilikte" değil, Lukacs'ın hep bağlı kaldığı "burjuva gerçekçiliğinde" de görülür: Yalnız *Sartoris*'te ya da *Niteliksiz Adam* da değil, *Harp ve Sulh*'te, donmuş bir aldırışsızlık ve iç sıkıntısı ile nedensizce parlayan, alevlenen heyecanlar arasında salınan Pierre Bezuhov'da da vardır bu başdönmesi. (Ne tuhaf, Beckett'te yoktur! Ya da, kasıtlı olarak, bilinçli olarak vardır: Bir ayrılma ve uyanıklık yöntemi olarak.)

Lukacs'ın değindiği kararsızlık, aslında büyülenmenin kendisidir. Hayranlıkla korku, umutla iç sıkıntısı, hazla aldırışsızlık arasında salınan sarkacın kendi kendini iptal eden hareketi, aydınlık bir uyuşmaya yol açar. Bir uyku hali değildir bu. Daha çok, öznenin herşeyi görebildiği ama hiçbir şey yapamadığı berrak ve parıltılı bir durgunluk noktasıdır. Titreşen bir öğle saatinin büyüsü: Öznenin attığı her adımla aynı noktaya geri döndüğü bir tutuklanma ânı.

Bunun tarihsel bir açıklamasına girişilebilir elbet. Ama Lukacs gibi hemen burjuva dekadansına bağlamak yanlış olur: Sınıf-aşırı bir yönü vardır. Bu yüzyılın başında Rosa Luxemburg'un "ya sosyalizm ya barbarlık" sloganı, bütün bir dönemin seçeneklerini ve atmosferini özetlerken, her türlü sevincin bir felaket tadıyla eşleşerek geldiğini de sezdirir. Toplumsal ve siyasal dönüşümlerin otomatik olarak gerçekleşmediğini ama her bireysel eylemin de başka eylemler içinde eridiğini, nafileleştiğini görebilen herkes, kapitalist toplumda kişinin soyut özgürlüğüyle bu özgürlüğün hiçbir şeyi değiştiremediği gerçeği arasındaki çelişkiyi bir başdönmesi olarak yaşamış olmalıdır. Lukacs, andığımız metinde, olasılıkların sınırsızlığı ile sonuçta gerçekleşenin sınırlılığı arasındaki uyumsuzluğa değinmekle birlikte, bundan gerekli sonuçları çıkarmaktan kaçınmıştır. Bir sanat yapıtının hakikati, içinden çıktığı toplumun yapısal özelliğini, kendi biçimine kazımasından, kendi biçim ilkesine dönüştürebilmesinden gelir. Lukacs'ın karşı çıktığı büyük modernist yapıtlar da tam bunu yaptıkları, yani yalan söyleyemedikleri için önemlidirler: İyimser olmayı becerememişlerdir.

Verlaine ile Rimbaud'nun mektuplaşmalarında ortaya çıkan yeni bir kavram, kapitalizmde toplumsal yapı ile sanat biçimleri arasındaki ilişkiyi aydınlatabilir: "Belirsiz ile kesin'in birliği". Bu, en bulanık, en kaçak duyguların en kesin çizgili biçimler içinde yakalanmasıdır: Ölçülmez olanla ölçülebilir olanın yan yana gelmesi, yabanla uygarın buluşması. Marx'ın meta çözümlemesinde bunun sosyo-ekonomik bir açıklaması bulunabilir. Marx, meta üretiminin genelleşmesiyle birlikte, farklı yeteneklerin, farklı emek türlerinin ürünü olan ve farklı ihtiyaçları karşılayan nesneler arasındaki nitel ayrımın bir nicelik ayrımına dönüşmesine işaret eder: Üretilmeleri için gerekli olan ortalama soyut emek süresi arasındaki farklılık. Böylece farklı faaliyetler arasındaki ilişki de sayıların ilişkisine, yani paraya indirgenir. Herşey bir'in katsayılarından oluşmaktadır.

Ama kapitalizmde asıl işlevlerini kazanan kavramların ve olguların tarihi, bir üretim tarzı olarak kapitalizmden eskidir. Ölçülmez olanın ölçülebilir olana indirgenmesi, insan türünün doğa üzerindeki egemenliğiyle başlamıştır. Hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyen, sürekli kaçaklar veren ve hep kendi

karşıtına dönüşerek bir "ikinci doğa" (Hegel) haline gelen bu egemenlik, otomatik olarak gerçekleşmemiştir: Avcılıktan nükleer tedhişe uzanan evrensel tarih, sırf düşünsel, imgesel düzeyde bile olsa, açılmamış kapıların, sapılmamış yolların anısıyla zonklar. Klinik psikolojinin verilerinden türetilen "bastırılmış olanın geri dönüşü" kavramı, evrensel tarihin uğultusunu da açıklayacaktır.

Melih Cevdet Anday'ın şiiri, yalnız izlekleriyle, malzeme üzerinde kurduğu katı biçimsel denetimle ve böylece ulaştığı o evrensel, kişi-üstü sesle değil, dışta kalanın çağrısı olan bu zonklamayı hep duyurmasıyla da Aydınlanma tarihi devralır. Boşuna yerel renk aramayalım bu şiirde: Mikrokozmos, makrokozmostur.

6

İkinci envantere, hazır bir kavramla başlıyoruz: Anday'ın şiirindeki ütreşim olgusu, ses ertelenmesi, bir ikileşmenin de anlatımıdır: Öznenin doğadan ayrılması, hem kendi dışındaki hem de içindeki doğadan farklılaşması.

Bu izlek, Anday'ın şiirindeki en keskin dönemeçlerden biri olan "Nergis ile Yankı" şiirinde ilk kez ortaya çıkar. Narcissos miti üzerine kuruludur bu şiir. Güzel Narcissos, suda kendini görmeden önce, doğanın bilinçsiz birliğini temsil eder; bilinçsizlik, birliğin koşuludur: "*Çünkü döndüğünü bilmiyordu dünya / Büyümez gibi büyüyordu bervak otu / ... / Güzelliğini bilmeyen güzellik / Issızdı görkemi içinde / Nergis büyüsü içinde donuk donuktu*". Ama bir gün Nergis kendini suda görür ve kendi imgesine vurulur. Artık ne açlık, ne yorgunluk onu oradan ayıramayacak, kendine kavuşmak, kendi imgesini yakalamak için boşuna çabalayacaktır.

Bu şiir, mutlak ayrılığın imkânsızlığını da anlatır: İnsanla kendi doğası, kendi yüzü arasına bilinç girdiği anda, insan bu doğadan bir daha ayrılamayacak kadar tutuklanmıştır. Kendine sevdalanan insan, imkânsız bir ayrılığı yaşamaya yargılıdır.

Kolları Bağlı Odysseus, Anday'ın ikinci döneminin ilk ürünüdür. Anday, bu şiir için yazdığı notta, "kişinin doğa dilinden anlaması"ndan söz eder: Böyle bir dil, zorunlu kıldığı evrensel, kişi-üstü sesle birlikte, ilk kez bu yapıtta ortaya çıkar. Kitap, şairin kendini yine kendi yarattığı katı biçimsel kalıplara bağımlı kılmasının da ilk örneğidir: Dizelerin 9, 11 ve 13 heceden oluşması; dize sayısı giderek artan kıtalardan oluşmuş bölümler; girift ama pek şaşmayan bir uyak düzeni. Şair, insan soyunun doğaya uyguladığı düzenleyici tedhişi, şimdi kendi şiirine uygular gibidir: Şiirde dışsal, rastlan-

sal, içselleştirilmemiş hiçbir "malzeme" kalmamalıdır.

Ama *Kolları Bağlı Odysseus*'un konusu da budur. Şiir, Homeros'un destanının 12. kitabındaki "Sirenler" öyküsünü dönüştürür. Kırmızı Odysseus, ülkesine dönerken, büyücü Kirke'nin gönlünü çelerek büyüden kurtulmayı, Kirke tarafından hayvana dönüştürülmemeyi becermiştir. Şimdi İthaca yolunda Kirke'nin öğüdüne uyarak, tayfalarının kulaklarını balmumuyla tıkar, kendisini de gemi direğine bağlatır; böylece Sirenlerin "*yabansı ezgileriyle büyülenmek*"ten kurtulur. Tayfalar, Sirenlerin şarkısını işitmez, kendi de işittiği halde kolları bağlı olduğu için kıpırdayamaz. Gemi, Sirenlerin yanından geçip gider. Ama işte bu noktada Anday'ın dönüştürmesi ortaya çıkar: Destandan farklı olarak Anday'ın şiirinde, Odysseus Sirenlerin adasına geldiğinde işittiği ezginin kendi sesinden başka bir şey olmadığını görür: "*Kürekçilerin hasatsız denizi / Köpürttüler kürekleriyle, / Tez yürüyüşlü gemi gün batarken /Ulaştı Sirenlerin adasına /Yüreğim kopacak gibiydi, ama / Sirenlerin izi bile yoktu ortada. /Yalnız bir ezgi, ta derinden / Ta içerinden gelen bir ezgi /Başladı yavaş yavaş yükselmeye; /O yabansı, o büyülü türküleri ben /Söylüyordum sağır gemicilere /Yalnız ben duyuyordum Sirenleri.. / Kirke, bilge tanrıça, selam sana! / Sağ salim geçtim kendimi.*"

Her türlü aydınlanmanın modeli: Anday'ın Odysseus'u, gizle, büyüyle, doğanın *başkalığıyla* karşılaşmayı beklerken, kendi sesiyle karşılaşır; maddenin ruhu aslında insanın ruhudur; farklı, aynıdır. Çoğulun bir'e, ötekinin ben'e indirgenmesidir bu. Çocuk, gece odada kımıldayan karaltının yanılsama olduğunu, kendi korkusundan başka bir şey olmadığını anladığı anda, korkuyu yenmeyi de öğrenir. Karabasandan uyanan kişi, duyduğu tüyler ürpertici çığlığın gerçekte kendi gırtlağından çıktığını farkederek rahatlar. Hiçbir şey yoktur, benim kuruntu ve korkularımdan başka.

Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, bu ayılma ya da "büyüsüzleşme" sürecinin, 18. yy. Aydınlanması'ndan çok önce, mit'in kendi içinde başladığını söylerler: "Aydınlanma her zaman mit'in asıl ilkesinin antropomorfizm olduğunu düşünmüştür: Öznel olanın doğaya yansıtılması. Aydınlanma düşüncesine göre, bütün doğa-üstü, ruhlar ve cinler, gerçekte insanın ayna görüntüleridir; insanlar doğadan korktuğu için ortaya çıkmıştır bunlar. Öyleyse çeşitli mitik varlıklar da ortak bir paydada toplanarak insan öznesine indirgenebilir. Sfenks'in bilmecesine Oidipus'un verdiği cevap ('İnsandır!'), Aydınlanma'nın sürekli yineleyeceği klişenin ilk örneğidir (...) Xenophanes, Montaigne, Hume, Feuerbach ve Salomon Reinach gibi farklı düşünürler bile bu noktada birleşirler."[3]

Odysseus büyünün gerçekte kendi içinden geldiğini görmüş ve kendi doğasına, kendi eğilimlerine egemen olarak hedefine ulaşmıştır: "*Sağ salim*

geçtim kendimi". Gelgelelim, Odysseus gemisiyle İthaca'ya doğru geçip giderken, biz bir kere daha Sirenlerin sessiz çağrısını duyar gibi oluruz. Şiirin dramatik yükünü çeken bu son bölümün böyle kısa sürmesi ve birdenbire bitmesi de bu izlenimi uyandırmaktadır. Baştan okumayı deneyelim şiiri, kıtaların ve bölümlerin sırasını bir an için değiştirerek: İnsan-doğa ayrılığının öyle kolay gerçekleşmediğini, sorunun daha karmaşık, daha "titreşimli" olduğunu göreceğiz.

Şiirin ilk üç bölümü, başlangıçtaki insan-doğa birliğinin çözülmesi ve insanın kendini doğaya karşı bir tinsel ilke olarak kurmasıyla ilgilidir. Birlik, ilk bölümün 2. kıtasında şu dizelerle verilir: "*Evrem tostoparlak uyur böcek / Düşünde gökleyin kocaman /Gök mü yoksa böcek mi önce /Duruşur bir anda geçmişle gelecek /Geyik akarsuları özlediğince /Hem su hem geyiktir akan / Düşle gerçekleyin iç içe.*" Üçüncü kıta da şöyle başlar: "*Bildik bakışlarla süzerdi beni /Aynasında sarılaştığım nehir*". Anday, şiire sonradan eklediği notta, ilk dizenin Baudelaire'in "Correspondances" şiirinden alındığını belirtir. Bu şiir, Baudelaire'in mistik Swedenborg'dan ve Coleridge'den esinle geliştirdiği "eşduyum" düşüncesinin doğrudan şiirleştirilmesi sayılabilir. İlk dörtlüğünün düzyazı çevirisi şöyledir: "*Doğa bir tapınaktır, canlı sütunları / bulanık sözler salar bazen /orada insan geçer sembol ormanlarından / onu bildik bakışlarla süzen..*" Anday, Baudelaire'in dizesini, "*Correspondance* ile kitabın birinci bölümünün önce benzerliğini göstermek için" kendi şiirine aldığını söyler ve şunu ekler: "Kişinin doğa dilinden anlaması. Ben bunu çocukluk dönemi için düşünmüştüm." İnsanla doğanın çocuksu tanışıklığı (*Tanıdık Dünya!*), çeşitli duyuların kendi aralarındaki, duyularla zihin arasındaki ve insan ruhuyla evrensel tin arasındaki uyumu, birliği de içerir. Akılla akıl-dışı arasında henüz bir ayrım yoktur. Ancak, gerek Baudelaire'in gerekse Anday'ın şiirlerini birliğin ve ayrılığın düpedüz olumlanması olarak okumak, Amerikalı eleştirmen Monroe Beardsley'in deyimiyle bir "amaçlılık yanılgısı"na düşmek olur: Şiir, kendi yazımının şiir-öncesi niyetlerine, planlarına indirgenemez. Bu şiirde de, bir "ilksel birlik" kavramının dışına taşan ve şiirin asıl kımıltısını yaratan bir "tuhaflık", bir uyuşmazlık vardır. Bu noktaya dönmek üzere, ayrılma sürecinin evrelerini izleyelim şimdi.

İkinci bölümün 1. kıtası, ayrılmayı verir: "*Büyüdük çocukluğumuzdan / Büyüdük tarihe usulca / Biz bir yana, doğa bir yana / Doğanın yanında bir başka doğa / Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?*"" Ayrılık birdenbire, doğaya bir gözün çevrilmesi ve doğanın gözünün de kendine bakan göze bakmasıyla gerçekleşmiştir: "*Kaşla göz arasında oldu olan / Birdenbire ilk göz süreksiz ve anısız / İlk kuş kanadınca ürkek ve yalnız / Ağaçtan önceki ağaçlarla tek bir an / Tüyleri diken dikendir hayvanın / Işığın püsküllü atları şaşkın / Gözün gözü daha kocaman / Ve hiç göz değmemiş ormanın / Tembel devi boş bu-*

lundu apansız" (2. bölüm, 3. kıta). İnsanla doğanın ayrışması, kapanmaz ikileşmeyi doğanın kendi içine götürür: "*İşte o zaman bir akarsu / Geçtiği yerlerden bir daha geçti / İsteyerek ikiledi kendini / Gök bir daha, bulut bir daha / Saklı bir deniz denizin altında / Yaprağının altında yaprak / Göründü görünecek ucu / Uçan kuş gene uçuyordu / Kendi gibi olmaya çalışarak*" (2. bölüm, 4. kıta). Dokuzuncu kıtanın sonunda, bilinç-öncesi birliğe dönme isteği dile getirilir: "*Gel birliği yeniden kur ey gece!*"

Birinci bölüm birliği, ikinci bölüm ayrılığı anlatıyorsa, üçüncü bölüm de ayrılmış ve özne haline gelmiş insanın bu ayrılığı cesaretle üstlenmesini ve gerekli sonuçları çıkarmasını anlatır. Aydınlanmanın ilk büyük buluşlarından biri, sayılardır: Bir ve katsayıları: "*Us iki akımlıdır. Ben doğayı / Nesneleştirdim ve sayılarını / Buldum. Şimdi ne olacak idiyse / Her şey onun zorunu içindedir. / ... / Ey bilinç! Sevgim de, hüznüm de / Eski bir zamandan gelmedir / Şimdi saltanımda yapyalnızım*" (3. bölüm, 1. kıta). Aydınlanma, Gülten Akın'ın daha önce andığımız Melih Cevdet yazısında söylediği gibi, şairc kendi konstrüksiyon ilkesini de verecektir: "*Bulut bir biçim değildir artık, bir / Tasarı, bir entr'acte, bir istektir:;/ Olumsuz bir tanımdır gökyüzü / Boyuna ilkel ve matematiksiz / Sıkar durur tanrıları boş yere / ... / Ayıklamalı evren görütünü / Usa uygun bir düzene koymalı*" (2. kıta). Aydınlanma, kaçınılmaz olarak nominalizmi getirir: Düşünceler, kavramlar sadece birer sözcüktür; sözcüklerse rastlansaldır, isteğe, insanlar arası uzlaşmaya bağlıdır, gerçeklik içinde zorunlu bir temeli ya da karşılığı yoktur: "*Kara bastın mı üşümeli / Üşümek bir sözcüktür, üşümeye benzer. / Gecedir diye bakmalı geceye / Tıpkısıdır gecenin, bir sessiz bir sesli. / İçtenliği kökünden yok etmeli / Çünkü sen bir nesneye karşılık değilsin:;/ Yapaysın ve güçlüsün artık. Benze. / Benzet, yakıştır, doğamsı göster! / Ölümsüzlüğünü yaratmak için / Koru kendini bir gerçeğin / Yanı başında sözcüklerle*" (5. kıta). Özne, kendi kavramlarının ve sözcüklerinin doğadan ayrı bir düzen olduğunu anlamış ve bu ayrılığın sorumluluğunu ve özgürlüğünü üstlenerek belki doğaya denk ama yine de ondan ayrı ikinci bir "*doğamsı*" düzen kurmaya girişmiştir. Sanatın düzenidir bu. Kendi doğasını bastıran, "kendini geçen" Odysseus'un serüveni, bir özgürlüğün açtığı alanda gerçekleşecektir: Bir teknik, bir yöntem, bir kurnazlık olarak.

Bu okuma, sanırım yakın zamana kadar "şiir camiasının" çok büyük kısmında geçerli olan "Melih Cevdet Anday" imgesini de genel çizgileriyle vermektedir; şairin kendi yazıları ve konuşmalarıyla da desteklenen ve ancak şimdilerde, *Güneşte* kitabının yayımlanmasıyla değişmeye başlayan bu imge, şöyle özetlenebilir: Duyguları bastıran, usa önem veren, biraz soğuk, biraz uzak, fazla teknikçi ve elbet çok usta bir şair. Bu tanım, büsbütün yanlış olmasa da, Anday'ın şiirinin patlama noktalarını gözden kaçırır: Tekniğin de

kendi çılgınlıkları vardır!

İkinci okuma denemesine, ilk bölümün 9. kıtasından başlayalım. Burası, ayrılığın da ilk kez ve kuvvetle kaydedildiği yeridir şiirin: "*Şimdi ondan ne ki kaldı / Unutulmuş bir kapı belki kaldı / Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik / O zorunlu kendiliğindenlik /Anılarla gitti geldi kaldı / Duyularda bir ürperti kaldı / Artık eski bahçelerde değildik*". İlk dizede değinilen geçmişte kalmış şey, bir önceki kıtada geçen "her yanda alı al bir mutlulukla terli bir at gibi gülümseyiveren düşle gerçek arası o güz ikindisi"dir: Doğanın iyi yüzü, tükenmez cömertliği. Yukarda değindiğimiz o tuhaflık, birinci okumayı tersyüz eden o uyuşmazlık, 9. kıtada başlar: "*Anılarla geldi gitti kaldı / Duyularda bir ürperti kaldı*"... Kopma gerçekleşmiştir ama, doğa hâlâ zonklayan bir anı olarak, bir titreşim, bir ürperti olarak gelip gitmektedir. Bu izlek, bir sonraki kıtada daha da güçlü bir vurgu kazanır: "*Duyalar·eski ağaçlarım benim / ... / Unutup gidilmiş körebelerim / Bilinçsiz bir inatla yeniden / Yeniden boyuna yeniden / Kurup kaldırıyorsunuz bu sofrayı*". Bastırılmış doğa, Freud'un deyimiyle bir "yineleme zorlanması" biçimini alarak tekrar tekrar yüze çıkmaktadır, hem de en çok bastırıldığı yerde! Kopuşu anlatan ikinci bölümün 8. ve 9. kıtalarında bu gidip gelme (sarkaç) izleği yine ortaya çıkar: "*İki nokta arasında sürekli / Ve sonsuz bir koşu ki tanrım*" ve "*Esriktim artık çalkantıdan / Birlikte varolmanın rastlantısı / Aldı götürdü beni bir an / değişen biçimler içinde*..." Üçüncü bölüm, öznenin bir bütün olarak Aydınlanmayı, usu, sayıları ve sözcükleri üstlendiği yerdir; ama 4. kıtada şu dizeler yer alır: "*Gördüm denizi, ama ad verdim ona:/ Durdurdum. Unutkan kuşlariyle yarın / Deniz değildir artık o, uğultulu / Bir varsayım, arcaîque bir duyu... / Çoğul! Tekdüze tür! Sen bir kadınsın / İstediğince kendini tekrarla / Anımayın ey ölümlü anılar! / Evrenin karşı durmasıdır bu / Karşı durması usumuza*". Freud, bir yazısında[4], bilinçdışının içeriğinin hiçbir zaman yokolmayacağını ve sürekli olarak bilince çıkma eğilimi göstereceğini belirttikten sonra, bilinçdışına itilmiş düşünce ve imgelerin yüze çıkmak için tam da daha önce kendilerini bastırmada, itmede kullanılmış çağrışımlardan yararlandığını söyler; bastırma ve bastırılmış olanın geri dönüşü, birbirinin ayna-imgesi olan iki işlem gibidir: "Bastırılmış olan, sonunda, baskıyı uygulayan gücün kendi içinde ortaya çıkarak zaferi kazanır." *Kolları Bağlı Odysseus*'un bu kıtasında olan da budur. Özne doğayı görmüş, ona bir ad vererek durdurmuş, itmiş, doğa olmaktan çıkararak bir varsayım haline getirmiştir; ama işte, yine de "*uğultulu*" bir varsayımdır bu, bir zonklama gibi sürmektedir. Özne, önce doğanın çoğulluğunu kabul eder görünür, sonra bir Aydınlanma manevrasıyla bu çoğulluğu tek'e, tekdüzeliğe indirger, büyüsüzleştirir; bilincin, *ego*'nun eril ilkesi, doğanın dişil ilkesini alteder gibi olur; ama doğa, özneye karşın kendini tekrarlamaya, gidip gelmeye devam eder: Sirenlerin şarkısı, bir'e indir-

genemez çoğulluğu ve dişilliğiyle, ego'yu akıldan hazza geri çağırır gibi titreşmektedir.

Şiirin anlam potansiyelini tüketmedik henüz. Ama bu noktada, Melih Cevdet'in yapıtları içinde sürekli gezinen, hep karşımıza çıkan bir izleği de çözümlemeye katmakta yarar var. Sakat, aksayan bir bacak ve yürüyememe izleğidir bu. İlk kez bu şiirde belirir: *"Ey doğa, büyük doğa, sağır kral! /... / Kesik bacağında güneş halhal"* (1. bölüm, 6. kıta). "Göçebe Denizin Üstünde" şiirinde iki kez görünür: *"Kötürüm bir bülbülün şakıması."* ve *"ayakları mühürlü yemişler dallarda"*. *Teknenin Ölümü* kitabında, aynı başlığı taşıyan şiirde şu dizeler vardır: *"Tutunacak bir tekne arar gibiydi / Ayağı kayan meltem..."* Şunlar da aynı kitaptaki "Güvercinler" ve "Denizden Döner Gibi" şiirlerinden: *"Sağ bacağı kesik Gıyas dinlemiş bunu, / Son nefesinde dili tutulan dedesinden"* ve *"Gümüş leğene soktuğum ayağımdaki / Yara izi beni tanıtlar"*. Eğer kanatları da bir tür bacak sayacak olursak, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'tan da bir örnek verebiliriz: "Ölüp dirilen kanadı üstünde suyun". *Tanıdık Dünya*'da, imge daha da tekinsizleşir: *"Bu yürümeyen öğlenin yedeğe / Aldığı usavurma gibi"*; *"Yürümeyen geleceği üzüntümün"*; *"duraklayan sabah"*. Şunlar da *Güneşte*'den: *"duraklayan sabah"*; *"Tekleyen gece"*; "(aksak) *Timur*"; *"Ve umutsuzluk içinde bir eşik / Taşıyor duraklayan bir adımı"*.

Bütün bu sözlerin ve dizelerin, içinde yer aldıkları izleksel ve gramatik bütüne göre farklı işlevler, farklı anlamlar yüklenecekleri söylenebilir. Ama bütün bu farklı işlevlerin hep aynı imgeyle, "aksama, yürüyememe, düzgün hareket edememe" imgesiyle gerçekleştirilmesi de kendi başına dikkat çekici bir şiir olgusu değil midir? Bu inatçı imgenin, belki parçası olduğu dokudan bağımsız ama Anday'ın şiirinin bütünü açısından önemli, özerk bir anlamı da olmalıdır.

Claude Levi-Strauss'un "Mitin Yapısal İncelenişi" makalesinde bir ipucu bulunabilir. Yazar, Oidipus mitini incelerken, Oidipus soyunun erkeklerinde kuşaktan kuşağa yinelenen bir özelliğe dikkat çeker: Hepsinin adlarında, bir aksaklığı, yürüme bozukluğunu anlatabilecek bir anlam kayması vardır. Oidipus, "şiş ayakla" anlamına gelebilir; babası Laios'un adı da, "sol ayaklı ya da sola basan" olarak okunabilir. "Adların bu hipotetik anlamları, düzgün yürüme ve dik durma zorluklarına işaret eder (...) Topraktan doğmuş insanların yeraltının derinliklerinden çıktıkları anda yürümeyi becerememeleri ya da beceriksizce yürümeleri, mitolojinin evrensel bir öğesidir (...) Bunun söylediği, insanın toprak kökenli olduğudur"[5]. Levi-Strauss'a göre mitoloji, insanın topraktan doğduğunu hem yadsır hem kabullenir. Bu iki karşıt inancı bir arada tutmanın yoludur mit.

"Aksama, tekleme, duraklama" izleğinin Melih Cevdet'in şiirindeki inatçı

varlığına da böyle yaklaşabiliriz: Sürçen bacak, doğadan özgürleştiğini sanan özneye kendi nesnel bağımlılığını anımsatabilecek bir uyarıdır. Bu çerçeve içinde, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'ta karanlık gibi görünen bir pasaj da aydınlanacaktır: "Sonra dişlere benzeyen insanlar gördüm, topraktan çıkmış. Birbirlerini parçalıyorlardı. Parçalama, seviden daha güçlüdür. Çünkü akıl, doğar doğmaz ölen bir böcektir. Delilik bu böceği her gün yeniden dünyaya getirir. Bunları birbirinden ayırmak insanın erincini yok eder. Bir gün de bir insan gördüm. İnsanın bir tür olmadığını anladım. Hiç bir benzerlik yoktu. Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi. Bütün inançlarımı sorguya çektim. Yok edebilecektim kendimi. Böylece var edebilecek de." ("Öğle Uykusundan Uyanırken").

İnsan, doğadan usa geçerken sayıları bulur. Sayı, aynı zamanda katsayıdır: Doğadaki tözlerin çoğulluğu yadsınır ve herşey birtek ilkeye indirgenirken, bütün olay ve olgular da bir'in tekrarı haline gelir: "Var olanın gerçekliği, *kendi soyundan* başka gerçeklikleri gerektirir. Sayı bundan doğmuştur. Ne güç öğrendim!" ("Öğle Uykusundan..."). Aydınlanma, sayı ve sayının tekrarıdır. Ama sayı, Platon'un son metinlerinde tam da felsefi bir ağırlık yüklenecekken, Pitagoras okulunun öğretisinde tam karşıtına dönüşerek doğa-üstünün temsilcisi, habercisi haline gelir: Bastırılmış olan, kendini bastıranın içinden yükselerek bir kez daha yüze çıkmaktadır. Sayı yokken töz, öz ve nitelik de yoktu; bunlar, herşeyi bir'in tekrarına indirgemek isteyen sayıdan doğanın aldığı öçtür. Anday kaydeder: "Sayı şaşırttı bizi. Eskiden sayı yoktu, nitelikler de (...) Aldanmalar çoğaldıkça arttı bilgimiz. Ama yelkovan sadece yürümesini bilir, nereye doğru gidiyoruz, umurunda değildir. Sonra saatımın akrebi yerinde olsaydı da, diyelim beş buçuğu gösterseydi, bunun ikindi mi, sabah mı olduğunu nasıl anlayacaktım? Bu gibi delice meraklar sayıların bizi şaşırtmasından doğar. Ben sayı saymaya 'iki' ile başladım. Sağ elime 'sol elim', sol elime 'sağ elim' demeyi öğrettim kendime. Aynaya, görüntümü yitirecek gibi bakmayı buldum. Nesneleri olmayan adlar attım ortaya. Nice düşüncemi bulutlar gibi rüzgara bıraktım. Tümü eksiktir bu yüzden." ("Öğle Uykusundan...") *Güneşte* toplamının tümüne ve özellikle "Bölümlemeler" ve "Bir İki Üç Dört Beş" şiirlerine de bakılmalıdır: Hepsinde sayıların birer töz gibi davranmaya başladığı görülecektir. Düşünce sanki kendini hedefsiz, çıkarsız devinimin gelgitine bırakmış, hazza kaymış gibidir. Usun da kendi çılgınlıkları vardır!

Bastırılmış doğa, mutlak ayrılığı reddederek, öznenin, düşüncenin içinde çınlamaya, zonklamaya devam eder. Ama eğer mutlak ayrılık gerçekleşemiyorsa, mutlak birlik de hiçbir zaman olmamıştır! Birlik bir mittir: Bilincin, düşünmenin, hayale dalmanın ürünüdür. Freud'un "ertelenmiş etki" (*nachtraeglichkeit, apres-coup, deferred action*) kavramı, bunu anlatır: İnsan yavrusu-

nun bellekten önceki belleğine kaydedilen bir görüntü ("ilk cinsel sahne"), ancak daha sonra, çocuğun cinsel uyanışıyla birlikte aktifleşmeye, anlam kazanmaya, yorumlanmaya başlar, çocuğun şimdi deneylerini de toplayan, örgütleyen *eksik bir köken* haline gelir. Anday'ın şiirinde birlik ve ayrılık hep bir titreşim, bir ertelenme, bir gelgit olarak ortaya çıkar.

Gerçekte ikilik doğanın kendi içinde vardır. Nostaljik bir doğaya dönüş özleminden çok uzak olan Horkheimer ve Adorno bunu vurgularlar: "Ama cennet ve cehennem birbirine yapışıktır. Nasıl Zeus, dışlayıcı olmayan inançlarda hem bir yeraltı tanrısının hem de bir ışık tanrısının adıysa; nasıl Olimpus tanrıları ile topraktan doğmuş tanrılar arasında hep bir alışveriş sürüp gittiyse; kötü ve iyi güçler de, kurtuluş ve felaket de birbirinden kopuk değildi. Yeryüzüne çıkış ve yeryüzünden göçüş gibi birbirine bağlıydı bunlar, hayat ve ölüm gibi, yaz ve kış gibi. İnsanlığın bilinen ilk evrelerinde *mana* olarak selamlanan o kasvetli ve bulanık dinsel ilke, Grek dininin ışıklı dünyasında da varlığını korumuştur. Bilinmeyen ve yabancı olan herşey ilksel ve farklılaşmamışlır: Yaşantının sınırlarını aşan şeydir bu; eşyanın daha önce bilinen gerçekliğinin dışına taşan şey. Bu açıdan, ilkel insanın (doğa karşısında) yaşadığı deney, tinsel bir töze karşı maddesel bir tözün hissedilmesi değil, bireyin tekliğine, yalınlığına karşı Doğa'nın karmaşıklığı ve çoğulluğudur. Olağandışıyla, bilinmeyenle karşılaşan ilkelin şaşkınlık çığlığı, karşılaştığı şeyin de adı olur. Bu ad, bilinen karşısında bilinmeyenin aşkınlığını sabitleştirirken, dehşeti de kutsallık haline getirir. Doğa'nın hem miti hem de bilimi aynı anda ve ilk kez mümkün kılan ikileşmesi, görünüş ve devamlılık ya da çaba ve iktidar biçiminde ortaya çıkan bu ikileşme, insanın korkusundan doğar. Sonra bu korku, açıklama haline gelir."[6]

İkilik, insan henüz doğaya egemen olmadan önce, doğanın kendi içinde, bir korku ve hayranlık bakışması olarak, bir büyülenme olarak ortaya çıkmıştır. *Kolları Bağlı Odysseus*'un üçüncü "mesaj" katmanı da budur.

Şiirin ilksel birliği canlandıran 1. bölümünün daha ilk kıtasında, bunu ele veren bir belirsizlik, ikiz-anlamlılık görülebilir: "*Ağır bir zamandı sürekli ve anısız / Gözden önceki göz içindi yalnız / Somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla / Ağaçtan önceki ağaçlar büyürdü / Açardı hasatsız gökyüzünü / Ustan önceki sabah kanlarla / Bulut tapınağında bir yıldız*". İlk dizede beliren ve bir felaket tadına doğru kayan ağır hava, her türlü barışçıl birlik düşüncesini daha baştan dışlar. "Açardı hasatsız gökyüzünü / Ustan önceki sabah kanlarla" dizeleri de çoraklık ve vahşet imleriyle gelen bir tedhiş havası salar. "Gözden önceki göz", "somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla" ve "ağaçtan önceki ağaçlar" sözleriyse, indirgenmez bir kırılmayı, bir ikileşmeyi düşündürür. Baudelaire'in dizesiyle başlayan 3. kıta bu noktada daha açıktır: "*Bildik bakışları ile süzerdi*

beni /Aynasında sarılaştığım nehir". Bakışma, doğanın kendi içindeki kopuşun kaynağıdır. Üstelik, Anday, bunu örtük bir Narcissos izleğine bağlayarak ikileşmeyi daha da vurgular. Birinci bölümün bütünü, ilksel, farklılaşmamış birlik düşüncesini çelen imlerle, imgeler ve yan-anlamlarla doludur. 2. bölümün 2. kıtasında, birliğin özneden önce doğanın kendisince yadsınmış olabileceği söylenir: "*Belli değil biz mi, doğa mı / Kimdi bu ayrılığı istiyen? / Belki kör bir çocuk küstü ağladı / İlk karın çılgın geyiğinden; / Belki de sakar bir büyücü karı / Aşımıza tanyeri ağarırken / Ağulu, esrik bir göktaşı / Düşürdü bileziğinden / Çıldırmış evrenler artığı*".

Aydınlanma, ayrılık, kaçınılmazdır: Tıpkı büyülenme ve birlik düşü gibi. Bir geyik sıçrayıp geçti önümüzden, ilk karın çılgın geyiği, bize onu bir kere daha görme isteğini bırakarak: Bu isteğin ürünü olan dil, geyiğin yokluğunu da varlığını da içinde taşır. İlk ürkü ve büyülenişle başlar Aydınlanma; sonra dil, saydam bir cam gibi eşyayla özne arasına girer.

Belki de bu yüzden sevinçli olamaz şiir: Her şair doğaya kötülük etmiş bir ırkın son temsilcisidir: Bu ırk, konuşmayı öğrenmekle doğayı da dilsiz bırakmıştı: Şair, şimdi bu günahın kefaretini ödemekte, doğayı dillendiremese bile, buna en yakın şeyi yapmakta, dili doğalaştırmaktadır. Doğa-dil, doğanın dilinden hem eksiktir, hem fazla.

Geleceğiz bu konuya. Ama şu şiir, bu uzun ve sıkıcı bölümün ödülü olsun:

"Arama O Ağaçları"

Artık arama o ağaçları,
Yaz öğlesinde kırmızı dutlar gibi
Masaya yanıp sönerek dökülen
Işığın ve gölgenin anısını.

Artık arama o ağaçları
Altında hiç kimse yok artık
Yalnız beyaz örtüde gölge ve ışık.
Bir yanıp bir sönüyoruz.

NOTLAR:
1. Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak* (Alan Yayınları), İstanbul 1982, s. 112-13.
2. György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Payel), İstanbul 1968, s. 24.
3. Max Horkheimer, T.W.Adorno, *Dialectics of Enlightenment*, Londra 1969, s. 6-7.
4. S.Freud, *Standard Edition*, cilt 9, s. 35.
5. Claude Levi-Strauss, Structural Anthropology, Londra 1968, s.214-16.
6. Horkheimer ve Adorno, *a.g.y.*, s. 15.

Atılgan Bayar

KAPIYI ÇIKIYORUM

omuzumda yıldız taşıyarak çıkıyorum odadan.
şapkamla. ona dokunmak zevki. yani bana.
ben adamımı kapatıyorum odaya. sancı yerleştiriyorum.
şemdi içeride süren ayini düşünebilirim. rahat.
mum ışığında göz, kendiliğinden döner dışarıya kar
yağarken. dans ediyorum. ben teddy-boy;
o, hâlâ asil bir zenci gibi düşünüyor kendini.
dans ediyorum. küçük bir çırpınışım var. hep dışarı
dönüyor. kendiliğinden. kapatıyor kapıyı...

TANIŞMA

gözleri hat'la büyüyen bir erkeğin sesiyle konuşkan
izniyle zarif tereddütler taşıyan ellerinin
kendi karanlık sularına açılır çocuk
yüzü kalabalıklaşır şehir
yerleşir titrek gözlerinin kenarlarına
karanlık yerleri öpülürken bir erkeğin
sırtında ve yanağında dolaşan kendi elleridir
derinleştirir ihanet çizgilerini ihanet
siner çocuğun ve erkeğin sesine söz
uçsa da havaya çocuğun ağzından
ağırdır hep erkeğe bırakılan hatıra

Mustafa Yücel

KERVAN

Biz giderken ay da yürüyor bulutların arkasında,
Gökte beyaz bir tilki gibi kuyruğunu sürüyor.
Ne geride bıraktıklarınındır yolcu,
Ne varıp bulacaklarının;
Issız yolun, yürüyen ayın belki,
Belki bir de hurma ağaçlarının.

SÜRGÜN VE SERSERİ

Mister No Manaus Limanı'nda oturur,
Kaptan Swing'se Ontario Gölü'nde.
Ama ben serserinin biriyim soylu ay.
Ey gümüşten tepsi, elips kutu, asil fenerim,
Bu gün ve daima yol gösterin bana,
Kendime bir köşk bulana kadar.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN : CENNETTEN İNEN MELEK

Oruç Aruoba

Yıldırım'a

Himmel, gökyüzüdür : meleklerin yeri — orası, cennettir aynı zamanda : melekler oradan inerler yeryüzüne.

Melek Damiel Berlin'e iner.

Daha önce de, çok önceleri de, zamandan da önce, inmiştir oraya : bakmış, görmüştür yeryüzünün oluşumunu; doğanın, ve sonradan, insanların değişimlerini, izlemiştir. Bu kez ise, farklı olacaktır inişi.

Çocuklar karşılar onu — yalnızca çocuklar görür çünkü melekleri. Aklıbaşında, uyumlu, 'normal' birer yetişkin olmadan önceki bakışları ve görüşleriyle, çocuklar...

Çünkü 'somut' değildir melekler : bir kalemi ya da bir taşı tutmak isteseler, bunların ancak 'görünüş'lerini, 'tasarım'larını tutabilirler — renkleri ve tatları tanımazlar, tasarımlarlar yalnızca; birer kavram, birer anlamdır yalnızca onlar için, soğuk hava, sıcak kahve, elma, sigara — ve, sevgi...

Çünkü 'ölümlü' değildir melekler : sonsuz zaman içinde, yalnızca bilenler ve anlayanlar olarak 'var'dırlar — yitim yoktur onlar için; başlayan ve biten süreçler; zaman, yok. Yaşamazlar; vardırlar, yalnızca. Bu yüzden de, ölümlü renkleri ve kokuları, tatları ve hazları tanımazlar — bilirler, ama, tanımazlar.

Ölümü tanımadıkları için, yaşamı da tanımazlar.

Yaşamadıkları için de, ölmezler.

Bu yüzden yalnızca çocuklar görür onları:—

Not: Berlin'i —bir türlü; henüz; ne yazık— göremedim (yaşlandığımdandır belki...). Yıldırım, Nick Cave'in kasetini getirdiğinde, *Der Himmel über Berlin* üzerine bambaşka bir tasarım oluşturdum; yalnızca Marion'un (kasette de bulunan) son tirad'ını kendimce yorumlayarak — yani, yanlış anlayarak... Sonra, filmi gördüm, Wim Wenders ile Peter Handke'nin birlikte yap/zdıkları "Film-Kitabı"nı okudum bu 'yazı/çeviri'yi yaz/ptım, kendim dizdim ve biçimlendirdim —başlangıçtaki tasarımla ilgisi yoktur...

Çocuk çocuk oldukta,
kollarını sarkıtıp yürür,
ister, şu dere ırmak ola,
ırmak, koca bir nehir,
şu birikinti de, deniz.
Çocuk çocuk oldukta,
bilmez çocuk olduğunu,
herşey canla doludur onca,
bütün canlar da, bir.
Çocuk çocuk oldukta,
kanısı yoktur hiçbir konuda,
alışkanlıkları da,
sık sık berber tahtasına oturur,
koşup sıradan çıkar,
saçında bir kıvrım vardır,
fotografı çekilirken de poz vermez.

Çocuk çocuk oldukta,
boğazına dizilirdi ıspanak,
bezelye, lapa ve haşlanmış karnabahar,
artık hepsini yiyor,
...yalnız da mecburiyetten değil.
Çocuk çocuk oldukta,
bir gün yabancı bir yatakta
uyandı; bu artık hep oluyor,
birçok insan güzel gelirdi ona;
bu artık pek ender oluyor,
açıkça tasarımlardı cenneti;
artık ancak sezinliyor, hiçliği
hiç düşünemezdi;
bu onu artık ürpertiyor.
Çocuk çocuk oldukta,
canla başla oyun oynardı,
ve artık,
kendini birşeye öylesine vermesi, ancak
o şey işiyse oluyor.

Çocuk çocuk oldukta,
zaman, şu soruların zamanıdır :
Niye ben benim de
sen değilim?
Niye buradayım da
orada değilim?
Ne zaman başladı zaman,
nerede biter uzam?
Yalnızca bir düş mü
şu güneş altındaki yaşam?
Gördüğüm, işittiğim, kokladığım
ne varsa, görünüş mü,
dünyanın önünde duran bir dünyadan?
Var mı gerçekten kötülük
ve gerçekten kötü insanlar?
Nasıl olabilir ki, ben olan,
ben olmadan önce, yoktu,
bir gün de gelecek,
ben olan, artık
olmayacak.

Çocuk çocuk oldukta,
elma ve ekmek yese yeterdi,
bugün de hâlâ öyle.
Çocuk çocuk oldukta,
dutlar avucuna düşerdi,
bugün de öyle,
taze ceviz dilini pürterdi,
bugün de öyle,
bir dağda olsa, daha yüksek dağı özlerdi,
şehirde de, daha büyük şehri,
bugün de hâlâ öyle,
ağacın tepesindeki kirazlara uzanırken
yücelirdi
bugün de hâlâ olduğu gibi
yabancılardan ürkerdi, bugün de öyle,
ilk karın gelişini beklerdi, bugün de hâlâ öyle bekliyor.
Çocuk çocuk oldukta,
bir sopa fırlattı mızrak diye bir ağaca,
bugün hâlâ titreyip duruyor orada.

Damiel bu kez hoşnut değildir melek olmaktan : ölümsüzlük, zamansızlık; hep yalnızca *tanık* olmak, hiç eyleyememek; uzaktan bakmak; görmek ama görülememek, dokunamamak, tadamamak — yaşamamak. Anlamak ama olamamak...

Artık başka birşeyler istemektedir : Öylesine bengilik içinde süzülüp durmak istemiyorum boyuna; sınırsızlığımı kaldıracak ve beni yere bağlayacak bir ağırlık duymak istiyorum üstümde. ... Yürürken kemiklerimin de içimde, benimle birlikte devinmesini hissetmek ... masanın altında pabuçlarımı çıkarmak ve ayakparmaklarımı germek, yalınayak, öylesine.

Melek Damiel, insan olmak istemektedir.

* * *

Berlin'e inen ötcki melek, Cassiel'dir ; onunla ilgili bilgiyi film verir:—

Cassiel (Casiel, Casziel, Kafziel) —Yalnızlık ve gözyaşı meleği; "ebedi krallığın birliğini temsil eder". Satürn gezegeninin yöneticilerinden biri, aynı zamanda da yedinci göğün yönetici prenslerinden biridir; güçler düzeninin *sarim*(prensler)inden biri. Bazen ölçülülük meleği olarak görünür.

Cassiel, melek ölçülülüğünü koruyacak, insan olmak istemeyecek, ama, belki, Damiel'e imrenecektir — yalnız kalıp ağlayacağı ise, kesin...

* * *

Cassiel'in Berlin'de eşlik ettiği yaşlı şair Homer (Homeros?—tabiî ki o...) ise barışın şiirini yazmayı kurmaktadır: Daha kimseye nasip olmadı bir barış epos'unu sese dökmek. —Potsdam Meydanı'nı arar... Epos'unun kahramanlarını arar: onlar artık savaşçılar ve krallar olmayacaklar; onlar...(Homer'in) çocuklar(ı), kavramları sağlam, kaynakları anlayanlar olacaklar.

Homer vazgeçmeyecektir Potsdam Meydanı'm aramaktan — çünkü, vazgeçerse, insanlık öykücüsünü yitirir. Ve insanlık gün gelip öykücüsünü yitirirse, çocukluğunu da yitirmiş demektir.

Homer, en sonda, tutturacağı ses'i bulacak ve bize seslenecektir — Damiel ile Marion'un öyküsünün sonunda; filmin sonundan hemen önce...

* * *

İşte : Melek Damiel, insan olmak istemektedir.

Bu iş daha önce de epey olmuştur; bir sürü var bizim gibi der, Komiser Colombo oyuncusu Peter Falk'u canlandıran Peter Falk — kendisi de bir eski Melek'tir : bakan, gören, çizen, düşünen, anlayan, ve, tabiî, oynayan...

İnsan olmaya karar veren bir Melek'le ilgili olarak da Cennet'in tek yapabileceği, Melek'in altın göğüslüğünü kafasına atmaktır — bir de, onu 'Melekut Kaydı'ndan düşmek : "Damiel" adı Eski Ahit dizinlerinde bulunmamaktadır — kafası biraz kanar Melek'in; ama, göğüslüğü okutup ilk "para"sını da elde eder. (—Damiel biraz kazık yer bu konuda : Berlinli eskici/rehineci topu topu 200 Mark verir göğüslüğüne; oysa Peter Falk, otuz yıl önce, New York'da, 23. Cadde ile Lexington'un köşesindeki rehineciden tam 500 Dolar kapmıştır kendisininki karşılığında...)

Damiel'in Peter Falk'a sormak istediği daha birçok şey vardır — Bilmek istiyorum! Herşeyi! —, ama Peter Falk film setine çağırılmaktadır:—

Kendin arayıp bulmak zorundasın.

İşin eğlenceli yanı da bu zaten!

Melek Damiel, yaşamak istemektedir — ölümü de göze alarak...

İnsan olmak istemektedir.

Sonsuzluktan çıkıp, zamana girmek; birşeyi başlatmak — başı olan ve kaçınılmazca sonu olacak olan birşeye girmek — çıkacağını da bilerek girmek, tanımak, 'daha'yı 'artık'ı; başlangıcı ve sonu öğrenmek — geçici şeylerin tatlarını, kokularını bilmek

istemek

tedir.

* * *

Melek Damiel, kişi — bir, tek, o, belirli kişi — olmak istemektedir. Bunun için de, ilişki —bir kişi ilişkisi— kurabileceği bir kişi bulması gerekir — bir, tek; bir tek *bu* kişi ile *o* kişi olarak kuracağı bir ilişki...

Bulur : Marion. (Peter Falk Peki, şimdi ne yapacaksın? diye sorunca, cevap verir : Bir kız var da...) Kendisi de arayan —aranılmak isteyen— bir kişi. Olması —'varlığı'— sorunlu olan; *soran* — işte : arayan bir kişi. Yaşamaktan kaygı; ölmekten korku duyan — düşünde gördüğü erkeğine, Benimle kalmanı istiyorum diyen — yaşamın; çünkü, ölümün *eşiğinde* duran bir kişi : bir trapezci...

İnsan olarak uçan —havada devinen— bir kişi : bir melek için; insan olmak, kişi olmak isteyen bir Melek için; bunun için de bir kişi ile ilişki kurmak zorunda olan bir Melek için, kim daha uygun olabilirdi ki...

Damiel ile Marion, raslantının zorunluğuyla, buluşurlar:—

MARİON:

Artık birşey gerçek olmalı. Tek başıma kaldığım çok oldu, ama hiç yalnız yaşamadım. Birisiyle birlikte olduğumda, sevindiğim olurdu, ama hep raslantıymış gibi gelirdi herşey. Şu insanlar anne-babamdı, ama onların yerinde başkaları da olabilirdi. Niye şu kahverengi gözlü çocuk kardeşimdi de, karşı durakta duran yeşil gözlüsü değildi? Taksi şöförünün kızı arkadaşımdı, ama kollarımı bir atın boynuna da dolayabilirdim. Bir adamla birlikteydim, aşıktım, ve onu orada bırakıp, rastladığımız bir yabancıyla birlikte de gidebilirdim. Bana ister bak, ister bakma. Bana elini ister ver, ister verme. Hayır, verme elini bana, bana bakma.

Sanıyorum bugün yeniay var, gece alabildiğine dingin, kan akmayacak şehrin hiçbir yerinde. Hiçkimseyle oyun oynamadım, ama, gene, hiç, gözlerimi açıp, şimdi bu gerçek olacak, artık gerçek oldu, diye düşündüğüm de olmadı.

Böylece yıllar gelip geçti. Bir ben miydim bu denli gerçek-dışı olan?

Zaman da bu denli gerçek-dışı mı?

Hiç yalnız olmadım, ne tek başımayken ne de birisiyle birlikteyken. Oysa isterdim hep bir kez yalnız olmayı. Yalnız olmak, işte, demektir ki : artık tamamlandım.

Bugün artık bunu söyleyebilirim, çünkü bugün artık yalnızım.

Artık raslantı sona ermeli! Kararın yeniayı! Bilmiyorum, belirlenmişlik diye birşey var mı; ama, karar diye birşey var! Ver kararını! Biziz şimdi zaman.

Bütün şehir değil, bütün dünya
paylaşıyor şimdi kararımızı.

Biz ikimiz şimdi iki kişi olmanın ötesindeyiz.

Birşey beden buluyor bizimle.

Halkın meydanında duruyoruz, bütün meydan insanlarla dolu, hepsi de bizimle aynı şeyi istiyor.

Hepsi adına biz belirliyoruz oyunu!

Ben hazırım.

Sıra sende.

Oyun artık senin elinde.

Şimdi, ya da hiç.

Beni istiyorsun. Beni isteyeceksin. Bizim ikimizin, erkek ile kadının öyküsünden daha ulu bir öykü yok. Bu, bir dev öyküsü olacak, görülmemiş, aktarılmış bir öykü, yeni bir atalar öyküsü. Bak; gözlerim! Zorunluğun tasarımı var içlerinde, meydandaki herkesin geleceğinin tasarımı.

Geçen gece, düşümde, tanımadığım birisini gördüm; erkeğimi. Bir tek onunla birlikte yalnız olabilirdim, ona açık olabilirdim, tamamiyle açık, tam da onun için, onu tam olarak tamamiyle içime alabilir, onu çevreleyebilirdim kutlu birlikteliğin labirentiyle.

Biliyorum; o, sensin.

O, sensin :—

İlişki, iki kişinin, biribirlerine bunu söyleyebilmeleridir.

İnsan olmak, işte, yaşayan, tek, belirli bir insan, yani, *kişi* olmaktır : kişi olmak da, bir başka kişi ile ilişki kurmakla başlar.

İnsan olmak, ilişki kurmaktır — bu da, kişi olmaktır.

— "Olmak", ve, "kurmak"...

İnsan olmak; yaşamak ve öğrenmek; tanımak ve ölmek : "Olan"ın *daha* olmayan, *sonra* olan, ve, olduktan *sonra*, *artık* olmayan, *olması*..

İnsan olmaya temel anlamını veren varolma koşuludur kişi ilişkisi — iki insanın, *o* iki insan —o kişiler— olarak, ikisinin de katıldığı, ama ikisinden de bağımsız, ayrı, yeni bir varlık kurmaları... Bilinçle, adım adım, öğrenerek. Kendilerini de içine alan, ama bambaşka, yeni bir varoluş biçimi oluşturmaları... Oluşturdukça öğrenmeleri. Kendileri olarak, ötekine giderek, birlikte, bir üçüncüyü kurmaları, oluşturmaları : bir ölümlü çocuk değildir yaratılan; ölümsüz bir ortak tasarımdır.

Ölümsüzlüğünü terkederek ölümlü insan varlığını seçen Melek Damiel, ölümsüzlüğü —gene— yeniden bulur : Yarattığımız tasarım, ölümümde de eşlik edecek bana. Onun içinde yaşamış olacağım.

Hiçbir meleğin bilmediği birşeyi

biliyorum artık.

Homer seslenir:—

Yola çıktık! (*Nous sommes embarques.*)

Wenders yazar:—

Devamı gelecek. (*Fortseztung folgt.*)

Ve:—

Siyah arkaplan üstüne bir adama :

Bir zamanlar melek olanların hepsine; ama, öncelikle

Yazujiro, François ve Andrej'ye

adanmıştır.

OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZ TÜRKİYESİ'NE "SANAT"TA İÇERİK SİMÜLASYONU - III

Oğuz Adanır

"Bir şeyin, bir olayın, bir insanın bu dünyada var olması kendisine bir anlam yüklenmesi için yeterlidir."

Jean MİTRY,

"Sinemanın Estetik ve Psikolojisi", Cilt I, s. 119.

Önceki yazılarımızda[1] çağdaş sanatta "biçim-içerik" ilişkilerinden söz ederken bu olgunun kökeninde sosyo-kültürel ve politik-ekonomik bir sistem anlayışının yattığı düşüncesini kabul ettiğimizi söylemiştik. Sanatta bir içerik varsa bunun ancak bir dünya görüşü ürünü olabileceğini söylemiştik. Bunu Avrupa'dan transfer edilmiş bir sanat kavramını benimsemiş olan düşünceyi göz önünde tutarak ileri sürmüştük. Ardından Avrupa'da ortaya çıkmış olan "sanat" kavramıyla bu kavramın Türk toplumuna girmesi ve bugünkü durumuna geliş süreci incelenmişti. Sonuçta Çağdaş Türk Sanatı'nın "içerik"ten[2] yoksun olduğunu, bunun kökeninde yatan gerekçenin aslında Cumhuriyet Türkiyesi değil Osmanlı Despotluğu olduğunu belirtmiştik.

Şimdi yine sistem kavramına dönerek Batılı sistem(ler)le, Osmanlı sistemi arasındaki farklılıkları açıklamayı sürdürelim. Doğal olarak bu açıklamanın amacı yine sanatta "biçim-içerik" ilişkilerinin daha açık, seçik bir görünüm almasını sağlamaktır.

Anlaşıldığı kadarıyla Hıristiyanlık Avrupası içinde yaşadığı dünyayı (ister bilimsel, ister sanatsal olsun) açıklamaya çalışırken kökeninde İncil'e dayandırılabilecek bir açıklama yöntemini benimsemiş görünümündedir. En azından XV hatta XVI. yüzyıla kadar durumun böyle olduğu söylenebilir. Çünkü XVII. yüzyılda İncil'e dayandırılan açıklamaların (bu yüzyıllarda örnek bir açıklama sanatı olarak "Harmeneutique"e başvurulabilir) yetersiz kaldığı görülmektedir. İncil artık dünyanın düzenini ve mantığını yeterince inandırıcı bir şekilde açıklayamamaktadır. Örneğin bir insanın ya da hayvanın hastalanmasının kökeninde Tanrısal bir neden aramak insanlara artık inandırıcı gelmemektedir. XVII. yüzyıl insanı artık: Tanrı'nın yeryüzünü yaratıp, tüm canlı ve cansız varlıkları üstüne yerleştirdikten sonra dünyayı kendi haline bıraktığını

ve onu yukarıdan izlediğini düşünmekteydi.[3] En azından bu şekilde düşünmeye başlamış olan insanlar vardı diyebiliriz. Bundan böyle her olayın arkasında Tanrısal bir neden aramak saçmadır. Yapılması gereken şey Tanrı'nın bu düzeni yaratırken kullandığı "mantığın" açıklanmasıdır. Çünkü akıl ve mantık da insanlara yine Tanrı tarafından bağışlanmıştır. Öyleyse Tanrı'nın yarattıklarını Tanrı'nın verdiği akıl ve mantıkla çözümlemeğe çalışmak en doğru yoldur. İyi bir Hıristiyan böyle düşünür, düşünmelidir düşüncesi XVII ve XVIII. yüzyıllar boyunca yavaş yavaş egemen olmayı başarmıştır. Ancak dünyayı İncil'e dayalı (denebilecek) bir açıklama sisteminden koparıp almak aynı zamanda Tanrı'dan uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir. Ya da tam tersini söyleyebilmek mümkündür. Kitaba dayalı düşüncenin egemenliğinden kurtulabilmek için insanlar böyle bir neden uydurmak zorunda kalmışlardır. Belki de her iki düşüncenin belli ölçülerde doğru olduğunu ancak sağduyunun sonuçta akıl ve mantığa dayanan açıklama sistemini benimsediğini söylemek gerekecektir.

Öyleyse Hıristiyanlık Dogması'nın bir anlamda kendi karşıtını kendine rağmen doğurmak zorunda kaldığını söylemek gerekecektir. İnanç kendi varlığının yanı sıra akıl ve mantığı da zorunlu kılmıştır. Kapitalizm'in yerleşmesine kadar sorun inanç mı, mantık mı sorunuyken, Sosyalizm'in ortaya çıkmasıyla birlikte sorun hangi mantık biçimini almıştır? İnancın "kayboluşuyla" birlikte Batı'nın çöküşü de başlamış gibidir. Bu çöküş aynı zamanda mantığın zirveye ulaşması demektir. Ancak bu "inancı" yalnızca ve yalnızca Hıristiyanlık Dogması'na dayandırmak ne kadar sağlıklı bir iştir sorusu şimdilik yanıtsız kalacaktır.

İnsan sevgisi ve dünyayı paylaşma düşüncesinde Hıristiyanlık Batılı insanı ne kadar etkilemiştir? En azından XVII, XVIII ve XIX. yüzyıllarda Hıristiyanlık Dogması'nın parçalanarak günlük yaşam koşullarına uygun hale getirildiği (özellikle A.B.D. örneğinde görüldüğü gibi) yadsınması güç bir gerçektir. Hiçbir şeyi kabul etmesek bile yadsınması oldukça güç olan önemli gerçek Kilise'nin (Feodalite, Krallık, vs. için) hem sosyo-kültürel hem de politik-ekonomik örnek bir sistem olmayı başarmış olduğudur. Sistem ise bir mekanizma, bir güçtür. Kilise kendinden sonra gelenlere bu "sistem" kavramını armağan etmiştir. Teolojik açıklamalarda amaç gibi görünen (içerik=) Tanrı'nın varlığı gerçekte araçtır (biçimdir). Çünkü gerçek amacın iktidar (=içerik) olduğunu biliyoruz. İnandırmak içinse az da olsa inanmak gerekir. Belki de Batılı sistemler sürekli olarak bu inanmayla, inanmama arasında gidip gelebildiklerinden belli bir aşama yapabilmişlerdir. Batı'da artık biçim gerçek anlamda sistemdir, içerik ise "para"dır (bir başka deyişle yine sistemdir). Paranın, iktidarla olan ilişkileri günümüzde artık eski anlamına sahip değildir. Çünkü iktidar (Tüketim Toplumları'nda) artık anlamsızlaş(tırıl)mıştır.[4]

Osmanlı-Türk Toplumu'nda hangi aşamalardan geçilmiştir?

Osmanlı dönemindeki ekonomik ve toplumsal örgütlenme biçimini kısaca özetleyelim. Osmanlılar'ın (daha doğrusu önce Türkler'in) Anadolu'da yarı yerleşik ve yerleşik düzene geçişleriyle birlikte bir anlamda "sermaye birikimi" olgusunun da farkına varmış oldukları görülmektedir. Burada Batı'dan farklı olan, paraya tasarruf biçimidir. Ekonomik açıdan yeterince güçlü olmayan Osmanlı'nın P.Bourdieu'nün deyimiyle önce bir "prestij"i vardı. Geleneksel toplumlardaysa yine Bourdieu'ye göre "prestij" (ya da ad, ünvan, vs.) bir tür kapitaldir. Ancak Osmanlılar'ın başlangıçtaki prestiji bu kapitalin büyütülmesi için yeterli değildi. Diğer beylikleri o koşullarda egemenlikleri altına almaları oldukça güçlü. Anadolu'ya gerçek anlamda egemen olmanın yolu önce ekonomik güce sahip olmaktan geçiyordu.

Selçuklu yönetiminin de deneyimlerinden yararlanarak Anadolu'da siyasi bir otoritenin oluşmasını engelleyen iki önemli unsuru: Göçebe Türkmenler'le (bizzat kendi deneyimlerinden bunu bilmekteydiler), önemli bir kısmı işsizlerden oluşan şehirlerdeki Ahilik (mesleki) teşkilatlarıdır. Osmanlılar bu "iç" dengeyi bozan unsurları "dışa" doğru yönlendirmeyi başarmışlardır. Çünkü fetih dönemi bu şekilde açılmıştır. Başlangıçta "kapital'in birikimi" yine Osmanlı tipi denebilecek bir tür "proletarya" üstüne kurulmuştur. Şöyle ki, fetih olayını en azından tek başlarına gerçekleştiremeyeceklerini bilen Osmanlılar bu iş için Anadolu'da var olan üç ekonomik ve siyasi güce başvurmuşlardır. Bunların birincisi (kooperatifler denebilecek) Türkmen Aşiretleri, ikincisi Bizans'tan beri var olan ve Selçuklu döneminde de bilinen ve F.Köprülü'nün deyimiyle köylü aristokrasisinin (Kırsal kesim) denetimindeki sipahi ocakları ve üçüncüsü (şehirlerdeki) esnaf ve tüccarın oluşturduğu Ahilik teşkilatlarıdır.

Osmanlılar'ın Anadolu'yu egemenlikleri altına almaları için iki yüzyıl kadar bir süre gerekmiştir. Fetih olayının başlamasıyla birlikte Osmanlı başkaları (hemen tamamı Hıristiyanlar tarafından) üretilmiş "artı değere" ortak olmaktadır. Kendi insan gücü (asker) ve ekonomik gücünü (hayvancılık, vs.), diğerlerininkiyle birleştirerek, bir anlamda yatırım yaparak (işte bu noktada ortaya bir tür "proletarya" kavramı çıkabilmektedir) bir siyasi güç olmayı planlamıştır. Başlangıçta Hıristiyanlar'ı (Ortodoks), başka Hıristiyanlar'a (Katolik) karşı para mukabilinde korurken sonunda Hıristiyan, Müslüman herkese karşı koruyarak artı değere ortak olmuş, bir başka deyişle zorla almıştır. Çünkü sonuçta bizzat kendisi tehdit edici bir güce dönüşmüştür. Osmanlılar'ın önce Hıristiyan nüfus üstünde egemenlik kurmaları henüz diğer beyliklerin ya da güçlerin hakkından gelebilecek ekonomik ve askeri güce sahip olmadıklarını bilmelerinden kaynaklanıyordu. Ayrıca kendileriyle birlikte

savaşa katılan herkesle birlikte elde edilen "artı değeri" (ganimeti) bölüşmek zorunda kalıyorlardı. Osmanlı nereye yatırım yapması gerektiğini çok iyi anlamıştı. Bu yatırım alanı: Ordu'ydu.

Düzenli (profesyonel) bir ordu kurmanın birçok amacı olabilirdi. Önce düzenli bir hale sokulan haraç ve ganimetlerin (artı değerin) yitirilmemesi ve bir korku ve baskı unsuru olarak bu askeri gücün, ekonomik gücün en önemli aracı olduğunun anlaşılması. Sürekli bir ordu sürekli gelirin de garantisidir. İkincisi ekonomik bir güç olarak ortaya çıktığında bu zenginliği diğer beylikler ya da güçlerin saldırısından koruyabilmek için önemli bir askeri gücün varlığının zorunluğu. Zaten böyle bir ordu kurmayı başardıkları anda en büyük gücün, en büyük "prestij"i de beraberinde getireceğini böylelikle geleneksel sistemi benimsemiş tüm grupları denetleyebileceklerini biliyorlardı. Bu bakış açısı doğruysa Osmanlılar'ın başlangıçta neden Türkmen çocuklarını (askere ya da) Yeniçeri Ocağı'na almadıkları anlaşılmaktadır. Devşirme orduyla (yabancı işçi?) büyük ve düzenli bir güç oluşturmak isteyen Osmanlı sonunun da bu güçten olabileceğini hiç tahmin etmiş miydi? İnsan öyle bir güce sahip olduğunda bunu tahmin edemezdi, anladığındaysa iş işten geçmişti.

Görüldüğü gibi Osmanlı'da da kendine göre bir sermaye birikimi ve yatırım kavramları vardır. Ancak bunların uygulanış biçimi farklıdır. Anadolu'daki nüfus azlığı nedeniyle üretim olgusunun Osmanlı iktidarını ayakta tutabilecek bir artı değer üretebilmesi o günün koşullarında imkânsız değilse bile çok güçtü. Bu yüzden para kazanabilmek için yatırım tarım ve sanayi alanlarına değil insana (ordu'ya) yapılmıştır. İnsana yatırım yapmanın yolu (en azından ordu'dan geçmemeliydi ama olan olmuş demek gerekecek!) ise önce sermayeyi dışlamak (daha doğrusu dışlar görünmek) ve onu Tanrı'nın hesabına geçirmekten geçiyordu. Böylelikle tüm Anadolu ve fethedilen topraklar Tanrı'nın hesabına geçirilecekti. Tanrı'ya ait bu mal ve mülk varlığını korumak ve yararlanmak ancak ona iyi hizmet edenlere tanınabilecek bir haktı. Bu arada geleneksel toplumlardaki ad, ünvan (prestij) olgusunun nasıl bir sermaye birikimi anlamına geldiği görülmektedir. En zengin: en kahraman ve yiğit olandır yoksa en akıllı ve kurnaz olan değil! Doğal olarak birkaç yüzyıl süren fetih olaylarından sonra Anadolu'daki timar sahiplerinin artık belli bir doyum noktasına ulaşmış oldukları anlaşılmaktadır. Ayrıca toprağa şöyle ya da böyle bir tasarruf hakkına sahip olduklarından artık savaşmak yerine Osmanlı'ya haraç vererek bu toprakları kapatmayı yeğlemişlerdir.

Genellikle kötü olaylar hep art arda gelir. Önce kurulmuş olan bu mekanizmanın nasıl bozulduğuna bakalım. Fatih'in İstanbul'u fethinden, Kanuni'nin öldüğü tarihe kadar Osmanlı sistemi en olgun aşamasındadır. Yüzyıldan uzun süre hemen hiç aksamadan çalışmıştır. Ekonomik güç yitirildiği anda siyasi

güç de elden gitmektedir. Bu yüzden II. Viyana Kuşatması (1683) o güne kadar alınan en önemli ve büyük darbedir. Bu aynı zamanda "prestij" açısından alınan ilk önemli darbedir. Çünkü bilindiği kadarıyla geleneksel toplumlarda ekonomik gücün göstergesi "gösteriştir" (prestij'dir). "Potlatch" geleneğine sahip tüm toplumlarda da bu böyledir. En büyük şöleni ve ziyafeti çeken, en büyük hediyeleri dağıtanlar genellikle "şef" seçilir. Osmanlı'da yüzyıllar boyunca kendini zorunlu olarak bu gösteriş sistemine mahkûm etmiştir. En büyük olamadığını anladığı gün ise Halifeliğin arkasına sığınmaya çalışarak taktik değiştirmiştir.

Ekonomik açıdan sınırsız bir büyüme olamaz çünkü sınırsız büyüme belli bir optimal duruma ulaştığında durmazsa gerilemeyi ya da çökmeyi getirir. Osmanlı Hanedanı'nın gücü ise bu sınırsız büyüme kavramı üstüne kurulmuştur. Sınırsız büyüme arzusunun motoru ordudur. Ancak bu ordu iki temel unsurdan oluşmaktadır. Biri savaşan (profesyonel asker) ordu, diğeri bu orduyu besleyen, bakan, onaran ordu'dur. Bu yüzden Osmanlı ordusunu bir anlamda Batılı sanayi işçisine benzetebiliriz. Örneğin XX. yüzyılın başında Kapitalist düzen kendi arasında topyekûn savaşlara girdiğinde özellikle sanayi işçisini asker olarak kullanmıştır (koloni askerleriyse çoğunlukla tarım işçileridir). Ekonomik düzeni sürdürenlerin geride kalan kadın, çocuk ve yaşlılar olduğu görülmektedir. Osmanlı köylüsü ise hem üretip hem tüketmektedir. Artı değer söz konusu değildir ya da herhangi bir birikim ve gelişmeyi sağlayabilecek düzeyde değildir. Artı değer akınlardan, fetihlerden ve korumacılıktan elde edilenlerdir. Ekonomi'nin temel taşı "ordu"dur yoksa köylü değil. Artı değeri o üretmekte ve dağıtımını sağlamaktadır. Osmanlı Hanedanı güncel deyimle uluslararası bir hizmet Holdingi'dir.

Osmanlı'nın dünyanın en büyük gücü olmadığını (en azından artık olmadığını) anlayabilmesi için XVII. yüzyılın başına kadar beklemesi gerekmiştir. Anladığındaysa iş işten geçmiştir. Bu düzenin yıkılıp yerine bir yenisinin geçmesi gerekmektedir. Bu ise kabul edilebilecek bir koşul değildir. Mekanizma ya da motor neden bozulmuştur? Bu motor insanlardan oluşmaktadır. İnsan biyolojik yapısı gereği yaşamak isteyen ve yaşama içgüdüsüne sahip bir varlıktır. Oysa Osmanlı ekonomisi "ölüm ve ölüm sonrası (ahiret)" ideolojisi üstüne kurulmuştur. Belli bir süre bu "ölüm" ideolojisine, daha doğrusu şeflerine hizmet etmiş ve bu işin sonunun gelmediğini gören insan sonunda isyan etmiştir. Bunu anlayabilmesi için yüzyıllar geçmiştir. Oysa istemese de öleceğini bilmektedir. Öyleyse bir inanç, bir düşünce ya da bir şef uğruna bir an önce ölmek istemenin anlamı nedir? Üstelik hem Osmanlı Hanedanı hem de diğer beylikler, vs., herkes yükünü tutmuştur. Artık herkes yeterince zengindir. Ancak erkeklik, güç, kuvvet, şeref, şan vb. gibi niteliklerin ön planda tutulduğu bir toplumda sistemin

yıkılması doğal olarak zaman alacaktı. Osmanlı'yı zengin eden (çok zengin eden demek gerekecek) Yeniçeri, onu batıran güç olmuştur. "Grev"in o dönemdeki adı "kazan kaldırmadır". Yüzyıllar boyunca ilkbahar ve yazın kazandıklarını kışın yiyen insanlar yavaş yavaş akıllanmağa başlamış gibidirler. Yerleşik düzene geçmek ve artık savaşmak istemiyorlardı. Oysa sistemin var olabilmesi için ya da sürdürülebilmesi için savaşmak, ölmek gerekiyordu. Bu zorunluydu. İşte bu yüzden motorun çatlaması kaçınılmazdı.

Küçük işletmeler (Türkmen aşiretleri ve esnaf loncaları), biraz daha büyük ve büyük işletmeler (tımar sahipleri ve toprak sahipleri, vs.) bu işten en az zararlı çıkanlardı. Bu sistemin çökmesi en az onları rahatsız edecekti. Çünkü bu kesimlerin (özellikle de köy ve şehir kökenli asker, ulema sınıfının) bir ekonomik güçleri vardı. Bu sistemin çökmesi derken (daha doğrusu) ordu'nun düzeltilmesi ve farklı bir ordu (saldıran değil koruyan) oluşturularak çıkarların korunması amaçlanmaktaydı. Çünkü bu kesimler topraktan ve ticaretten kazandıkları ve sahip olduklarıyla varlıklarını sürdürebilme imkânına sahiptiler. Bu kez artı değeri birbirlerinden zorla alma savaşına gireceklerdi. Doğal olarak bu olay bizzat sistemin kendisi tarafından başlatılacaktı. Kendisine yeterince vergi ya da haraç ödemeyeni yok edip yerine haraç ya da vergiyi ödeyeni koyacaktı. Bu düzen daha sonra mahalli bir görünüm alacaktı. Sistem kendi sonunu hazırlayan sistemi hazırlamakla meşguldü.

Osmanlı'da "ekonomi politik" yoktu "maliye" vardı diyenlerin dikkatini bir noktaya çekmek istiyoruz. Sanayi ve Tarım'da devrim yaparak bugüne ulaşmış olan "Tüketim Toplumları"ndaki son durum nedir? Tarım ve sanayi'de çalışan nüfusun oranı % 25-50 arasında değişmektedir. 2000 yılında bu ülkelerin büyük çoğunluğunda "Hizmet ve İletişim sektöründe" çalışacak nüfusun oranı toplam çalışan nüfus oranına göre % 60-70'leri bulacaktır. Osmanlı'nın en gösterişli olduğu günlerde durum farklı değildi. Gelişmek kavramından anlaşılan sonuçta Hizmet ve İletişim alanında çalışan insan sayısının % 75-80'leri bulmasıysa, Osmanlı'da da bundan farklı bir şey yoktur. Öyleyse Tarım ve Sanayi'de devrim yapılmadan da gelişme imkânı olabilir. Olmalıdır. Vardır. Türkiye gerçekleştirememezse başkaları gerçekleştirecektir.

Ekonomik, toplumsal ve kültürel çöküşün kökeninde "ideolojik içeriğin" çöküşü yatmaktadır. Toplumsal düzen, ordunun düzeni tarafından belirlendiği anda geriye doğru sayma başlamıştı. "Ölüm ve ölüm sonrası" çeşitli tarikat ve dini grupların teşvik edilmesiyle yüzyıllar boyunca başarıyla sürdürülmüş olan bir ideolojiydi (bugün bile sürdürülmeye çalışılmaktadır). Sonuçta aynı ideoloji İslamiyet'le karışık geleneksel toplumda iki karşıt zihniyet (Sünni ve Alevi) şeklinde yansıyordu. Salt içeriksizliğin (ya da içerik simülasyonunun)

karşıtı "salt içeriklilik"ti. "Salt içeriklilik"teyse bir sözcük, bir nesne ya da bir şeyde tüm evrenin (Tanrı'nın kendisi) açıklamasını bulabilmek mümkündü. Sonuçta iki farklı zihniyet, farklı yollardan aynı noktaya ulaşıyordu: nedensizlik. Nedensizliğin kökenindeyse geleneklerin dünyayı açıklayış ve örgütleyiş anlayışı yatıyordu. Her iki zihniyetin gerçek kökeninin İslamiyet değil gelenekler olduğu söylenebilir.

Ancak dünya büyüktü ve sonu gelmeyen ve sınır tanımayan bir ideoloji (İslamiyet'le çok iyi karıştırılmış olduğu söylenebilir) işin sonunda ölüm olmasa belki benimsenebilirdi. Ancak sistemin yaşayabilmesi için ölmeleri istenen insanlar artık ölmekten bıkmışlardı. Yüzyıllar boyunca Anadolu öksüz, babasız, dedesiz, amcasız çocukların, kocasız ve sevgilisiz genç kız ve kadınların ülkesi olmuştur. "Şiddet, ölüm ve acı" bu insanların neredeyse genetik yapılarına işlemiş olan kavramlardır. Hıristiyan Avrupa (Kapitalist Burjuvazi) ise bu kavramlara karşılık "Barış, yaşam ve zenginlik" öneriyordu.

Çöken Osmanlı ideolojisiyle birlikte Tanrı kavramı da XVIII. yüzyılın ortasında sembolik düzeyde ölmüştür (bu açıdan Avrupa'yla bir benzerlik vardır). Çünkü bu tarihlerde Despot yeryüzünde kefili olduğu Tanrı'ya ait tüm mal, mülk ve zenginliği kendi üstüne geçirmiş durumdadır. Artık Osmanlı İmparatorluğu'nda bu tarihlerden itibaren mal, mülk ve paraya tasarruf Batı'lı anlamda gerçekleşmeye başlamıştır.

Bu durumda alternatif olarak Osmanlı düzeninin daha güzel bir içerik bulması gerekirken tam tersine toplumsal, siyasi ve ekonomik düzen değiştirilmeden yalnızca ordu değiştirilerek geçiştirilmeye çalışılacaktır. Oysa bu durum içinden büyük bir motorun sökülmüş olduğu bir araca çok küçük bir motor takmaya benziyordu. Bu mümkün değildi. 1750'li yıllarda Osmanlı Hanedanı çökmüş olduğunun bilincindedir. (Bakınız "Teokrasi ve Laiklik" N.Berkes.) Yapabilecekleri tek şey vardı o da ne pahasına olursa olsun iktidarı elden kaçırmamak. Bunun için her şeyi ama her şeyi göze almak. Çünkü Batı gözlerinin önünde onları sollayıp geçmişti.

Yüzyıllar boyunca başkalarının emek gücü ve artı değerini depolayan Osmanlılar'ın yine yüzyıllar boyunca (bir bakıma) onlarla idare ettiğini söyleyebilmek mümkün. Bu artı değeri Hıristiyanlar'dan alamadığı gün bu kez Anadolu ve diğer müslüman ülkelerden almağa çalışmıştır. Tüketim Toplumu'nda "Kapital" nasıl yalnızca ve yalnızca sistemin "yeniden üretimi" için zorunlu bir araç haline geldiyse, Osmanlı düzeninde de "para"nın sistemin yeniden üretimi için zorunlu bir araç olduğu görülmektedir. Bu düzende Batılı anlamda "sermaye" birikimini engelleyen şey Despotluk düzeninin yeniden üretilme zorunluğu ve zorluğudur (özellikle XVIII ve XIX. yüzyıllarda). Zaten bu zorunluk sona erdiği anda alaturka kapitalistleşme süreci içine girilecekti.

Ayrıca paranın araç (ya da amaç) oluş biçimi her iki toplumda farklılık gösteriyordu. Her iki durumda da para güç anlamına gelmekle birlikte birinde bu güç paranın üretilmesi ve çoğaltılması aracılığıyla gerçekleştirilirken, diğerinde bir ünvanın (çünkü gerçek güç simgesi ve gerçek anlamda güç bu ünvandır) satın alınmasına yaramaktaydı. Farklı olan paranın kullanılış biçimiydi. Bir açıdan Osmanlı Sistemi'nin XV-XIX yüzyıllar arasındaki 'Tüketim Toplumu" modelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bilindiği kadarıyla başlangıçta Batı'da da yeterli bir sermaye birikimi yoktu. Osmanlı korkusu ve var olma zorunluğu kapitalin büyütülmesini zorunlu kıldı. Kapital'in büyütülmesi bir anlamda Batı'da da önce fetihler yoluyla oldu. Ancak bu sistemin temel taşı bu kez ordu değil çalışan sınıflar (emekçiler) olmuştur. Kapitali sonsuza dek dışarıdan zorla alamayacaklarını düşündükleri ve anladıkları için önce içeride kapital üretmenin yollarını aramış ve bulmuşlardır. Sonra bu sistemi farklı bir şekilde kapital elde edebilmek amacıyla yeniden eski sömürgeler ve yeni sömürgelere uygulayacaklardı. Çalışmak ve düşünmek bu iş için yeterli olmuştur.

1789 yılında işçi ve köylüyü artık neredeyse tamamıyla denetimi altına almış olan, bir başka deyişle ekonomik gücü eline geçirmiş olan Fransız Burjuvazisi monarşiyi yıkarken, iktidarı elinde tutabilmek için köylü ve işçi sınıfına belli ödünler vermek zorunda kalmıştır: Liberté, Egalité-Fraternité (= Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik). Monarşi ve aristokrasinin tamamen saf dışı edilmesinde işçi ve köylü sınıfının büyük katkısı olmuştur. Özellikle işçi sınıfının gelişmesi ve bilinçlenmesi ekonomik gücü elinde tutan sınıfın kendine rağmen izin vermek durumunda kaldığı bir durumdur. Çünkü kendi gelişmesi ve güçlenmesinin, işçi sınıfınınkine bağlı olduğunu öğrenmiştir. Burjuvazi'nin gerçekleştirdiği ekonomik ve siyasi devrim, kültürel devrimle bütünlenmiştir.

İleri sürmüş olduğumuz gibi Osmanlı'nın işçi sınıfı "ordu"ysa ve II. Mahmut ve daha sonra Tanzimat Fermanı bu "sınıf"ta yapısal bir değişikliğin hazırlayıcısı ve uygulayıcısıysa, Osmanlı ordusunun ilk kez bu tarihlerde Türkleşmeğe başladığı söylenebilir. Artık başka bir dünyada yaşadıklarını anlamış olan Osmanlılar, iktidarlarını sürdürebilmek için yalnızca "Ordu" düzeyindeki değişiklikleri kabul etmişlerdir. Bu tarihlerde kimse gerçek anlamda bir toplumsal reformdan yana olmamıştır. O dönemin aydınları bile! Belli ödünler verilir gibi yapılmış ancak hiçbiri yaşama geçirilememiştir. Bunun en önemli nedeni eğitimsizliktir. Yabancı uzmanların eğittiği ilk Türk ordusunun belli bir bilinç düzeyine (bu yaklaşık 60 yıl alacaktır) vardıktan sonra Osmanlı düzenini yok etmeyi ilk planlayan kurum olduğu görülecektir. M.Kemal işte bu bilinçlenmenin ilk gerçek sentezidir. Görüldüğü gibi Os-

manlı Hanedanı kendini yok edecek "sınıfı" bizzat kendisi hazırlayacaktı. İleriyi göremeyiş, yapılması gerekenin toplumsal, ekonomik ve kültürel düzeyde olduğunu anlayamama ya da anlamak istememe ya da kabul etmeme onları kaçınılmaz sonuca götürmüştür.

Doğal olarak XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı Burjuvazisi'nin bu olaya katkısı hafife alınmayacak düzeydedir (N.Berkes). Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı'ya vurulacak son darbeyi kolaylaştıran bir faktör olmuştur. Bir türlü "burjuvalaşamayan", "kapitalistleşemeyen" bir sistemde ordunun bir anlamda "burjuvalaş(tırıl)ması" gerekiyordu. Tek çıkar yol buydu. Çünkü Osmanlı düzeninde yapısal değişikliği sağlayabilecek en önemli kurum orduydu. Ordu'da yapısal değişiklik sağlandığında toplumsal yapının değişiminde en önemli rolü onun oynaması kaçınılmazdı. Ancak Batı yanlış ata oynamıştı. Çünkü oyunu M.Kemal kazanmıştı.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türk Halkı nihayet eski arabayı atıp, yerine bir yenisini koymuştur. Mustafa Kemal bu aşamada farklı bir "yaşam ve ölüm" düşüncesi üstünde oynamıştır. Ya Hıristiyanlar'ın egemenliğini kabul edip müslümanlığın (ve aynı zamanda ekonomik gücün) ölümü kabul edilecek ya da yaşayabilmek için topyekûn karşı konulacaktı. Oysa bu amaç hem doğru, hem de yanlıştır. Çünkü Hıristiyanlığın egemenliğini Türk toplumuna kabul ettirmeye çalışan bizzat Padişah'ın (ve çevresinin) kendisiydi. Böylelikle çifte amaçlı bir mücadele başlayacaktı. Bir taraftan Hıristiyanlar'ı kovmak, öte yandan bu belayı yüzyıllar önce Türk toplumunun başına sarmış olan Padişahlık ve Hilafeti ortadan kaldırmak. M.Kemal doğru oyunu oynadı ve kazandı. Aksi takdirde kaybetmiş olurdu. Günümüzde bile Türk toplumuna karşı sanki bu ikisi birleşerek karşı koymaya çalışır gibidir. Çünkü N.Berkes'e göre Rusya, Fransa ve İngiltere üçlüsünün kurduğu tezgâhın içine kendi yarattığı (bir anlamda Osmanlı İmparatorluğunu yaratan en önemli güç Ortodoks Kilisesi olmuştur) Ortodoks Kilisesi aracılığıyla düşen Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı olan Türkiye Cumhuriyeti'nin günümüzde Tüketim Toplumu hastalığıyla karşı karşıya olduğu söylenebilir. Oysa bu ideoloji yine Batılı toplumlar tarafından üretilmiştir. Bu ideolojiye boyun eğişin en güzel örneği "Herşeye Rağmen" adlı Türk filmidir.

1980'li yıllarda Türk Toplumu yaklaşık 60 milyon nüfusu, % 50'yi aşan okuma-yazma oranı, belli bir tarımsal, sınai ve turistik potansiyeli ve bir bilgi birikimiyle özgün bir düzen üretebilecek aşamaya ulaşmıştır. Bu düzenin ne ve nasıl olacağına yine o karar verecektir.

Hıristiyanlık soru sorup, yanıt ararken Despotluk düzeni tüm soru ve yanıtları bildiğini düşünmektedir. Bu anlayışa göre soru sorma ve yanıt aramanın bir anlamı yoktur. Çünkü tüm sorular sorulmuş ve yanıtlar verilmiş

durumdadır. O zaman biçim ve içerik kavramları hangi anlamlara sahip olacaklardır? Bir açıdan dilbilimsel (ya da göstergebilimsel) terminolojiye başvurduğumuzda Hıristiyanlık'ta Evren-Dünya ve tüm canlı ve cansız yaratıklar gösteren Tanrı'nın varlığı gösterilirken (bu arada Kilise, Kral, Papa, vs., hepsi birer göstergedir); geleneklerle yönetilen Despotluk rejiminde Evren-Dünya ve tüm canlı ve cansız yaratıklar hem gösteren hem de gösterilendir (gösterge yine Despot'tur). Burada somut anlamda Tanrı hem gösteren hem de gösterilen olamayacağına göre Despot hem gösteren hem de gösterilendir (çünkü Despot somut bir göstergedir, Tanrı'ysa soyut bir kavramdır ve somut bir göstergeye sahip olabilmesi imkânsızdır. Kilise bu olayı çözmüştür). Bu yüzden herşey birbirine karışmış gibidir. Biçim, içerik ilişkileri nasıldır sorusunun yanıtını verebilmek oldukça güçtür ya da bu sistemde bu türden sorularla karşılaşılmamıştır demek gerekecektir. Aksi takdirde "biçim" bizzat içeriğin kendisidir ya da "içerik" bizzat biçimin kendisidir düşüncesi ister istemez kabul edilecektir. Oysa aynı ideolojiyi yansıtan iki farklı zihniyetten söz etmiştik. Salt içeriksizlik ya da salt biçimselliğin göstergesi: gösteriş'tir. Gerçekte tüm biçimler Despot'un gösterenidir. Salt içeriklilikte (ya da biçimden yoksunluk? Böyle bir şey söz konusu olamayacağına göre) herşey Tanrı'nın göstergesi ve gösterenidir. Burada soyut olan gösterendir: gösterişsizlik, sadelik ve alçakgönüllülük. Bu nitelikler ise yine insana özgü olduğuna göre Despot'un karşılığı yine insandır. Babalar, Şıhlar, vs.lerdir. Osmanlı Türk toplumu salt amaçsızlık ve anlamsızlıkla, salt amaçlılık ve anlamlılık arasında gidip gelen bir toplumdur. Bu toplumsal yapının özelliklerine günümüz Türk toplumunda da (özellikle gençler arasında) rastlayabilmek mümkündür. Batı'nın ya da Tüketim Toplumu'nun ulaşmaya çalıştığı bir aşamadan henüz yeni yeni kurtulmağa başlamış olan bir toplumun, bu kez bir başka yoldan geriye dönebilmesi mümkün müdür? Böyle bir şey gerçekleşebilir mi? Şu anda Türk toplumunu çok yakından ilgilendirmesi gereken sorulardan biri de budur.

Hıristiyan Batı bir yandan yayılım alanının büyüklüğü (önce Avrupa kıtası ve daha sonra diğer kıtalar), diğer yandan Kilise'nin bu olayı örgütlemek için harcadığı olağanüstü çaba bir Eğitim Sistemi'nin (dini eğitim de olsa oturmuş bir eğitim sistemidir. Soru ve yanıt sistemine dayanmaktadır), ortak bir kültürel referanslar bütününün, benzer bir politik ve sosyo-ekonomik sistemin oluşmasına neden olmuştur.

Günümüzde Anadolu yarımadasına indirgenmiş olan Türk toplumu için hiçbir zaman böyle bir sistem söz konusu olmamıştır. Kentleşme yoğunluğundaki azlık, nüfus artış oranındaki düşüklük (savaşlar, hastalıklar, kıtlıklar. Anadolu Tarihi'nde en yoğun nüfus artışı bu yarımadada en az savaşılan döneme, XX. yüzyılın ikinci çeyreğiyle, üçüncü çeyreğine rastlamaktadır. Yanı sıra eğitim,

üretim ve sağlık açısından gelişmeleri de göz ardı etmemek gerekir). Bu durum aynı zamanda bir burjuva sınıfının oluşmasını engellemiştir. Ayrıca yaşam biçimi ticaretten çok savaşa dayalı olduğundan zihniyetin yüzyıllar boyunca farklı kalmasına neden olacaktı. Değişmesi istenmeyen bir dünyada, herkesin olduğu yerde kalması isteniyordu. Bu kabul edilmesi imkânsız bir durumdu ve Ülgener bu zihniyeti şöyle tanımlamaktadır: Çalışarak hiçbir yere varamayacağına göre (çünkü sistemin yapısal dengesi buna engel olmaktadır) en yakınındaki başarılı adamın ayağını kaydır ve yerine geç. Buna, bir başkası senin ayağını kaydırıncaya kadarı eklemek gerekecektir. "Biçimin" (despotluğun) "içerik" olarak sunulmaya çalışılması sonuçta "kimin gücü kime yeterse" anlayışını getirmiştir. Anadolu insanının yüzyıllar boyunca despotluktan şikayet ettiğini, gerçekten inanılacak bir dünya görüşü aradığını halk edebiyatında bol miktarda görmekteyiz. Bu yüzden XIX. yüzyılda Anadolu Hıristiyan misyonların fink attığı bir bölge olabilmiştir. Bu yüzden XX. yüzyılda Türk Halkı ve özellikle gençleri önlerine çıkan her düşünceye denize düşenin yılana sarıldığı gibi sarılmış ancak bugüne kadar hep düş kırıklığına uğramıştır. Yüzyıllar boyunca gerçek anlamda oturmuş bir "içerik" kavramı olsaydı ona alternatif üretebilmek de o denli kolay olurdu. Ancak salt içeriksizlikten (ya da salt biçimsellikten) içeriğe geçebilmek kolay değildir. Bu yüzden yüzyıl boyunca pek çok aydının İslamiyet'le, Marksizm gibi iki önemli kutup arasında sürekli gidip geldikleri görülmüş ve hâlâ görülmektedir.

Batı'nın en büyük avantajlarından biri belki de metafizik ve materyalist düşünceye aynı anda yaşam hakkı tanımasıdır. Oysa Osmanlı döneminde salt metafizik düşünce zorunlu kılınmağa çalışılırken günümüz Türkiyesi tersine döndürülmüş (Tüketim Toplumu) salt bir materyalist (içeriğinden boşaltılmış bir materyalizm, biçimsel materyalizm de denebilir) topluma dönüşmüştür. Ancak bu materyalist düşünce Osmanlı toplumunda yüzyıllar boyunca var olmuştur (gösteriş adı altında). Bir kez daha Anadolu Türk toplumunun günümüze kadar neden aşırı uçlar arasında gidip geldiğini anlamış bulunuyoruz. Yüzyıllardan beri süregelen zihniyetin oluşturduğu biçim = içerik ya da içerik = biçim anlayışının tam yıkılmak üzere olduğu bir anda Tüketim Toplumunun Türk Toplumu'nun karşısına çıkması nasıl bir rastlantıdır?

Günlük yaşamın dolaylı bir şekilde bile olsa din ve inanç tarafından belirlendiği Hıristiyan-Avrupa'da sanatta biçim-içerik ilişkilerinin nasıl olduğunu ve geliştiğini az çok gördük. Dinin gelenekler ve ona bağlı günlük yaşam tarafından belirlendiği Osmanlı-Türk toplumundaysa durumun farklı olduğunu söylemiştik. Bu toplumsal yapıda biçim = içeriktir demiştik. Bu sistemde bu düşünceyi doğrulayan pek çok yapıt bulunmakla birlikte (içeriksizliğin göstergesi olan gösteriş = prestij, iktidar), bu düşüncenin en somut halini mi-

marlıkta görmekteyiz. Bir kez boyutları nedeniyle mimari yapılar hergün görülen ve karşılaşılan yapıtlardır: camiler, kervansaraylar, hamamlar, çeşmeler, vb. Görüldüğü gibi bunların hemen tamamı toplumsal açıdan işlevsel yapıtlardır. Bu yapıtların resmi ideoloji açısından en anlamlıları olan camilere baktığımızda bunların Selimiye, Süleymaniye gibi adlara sahip olduklarını görürüz. Aşağı yukarı tüm mimari yapıtlar için benzer bir durumun geçerli olduğu söylenebilir. Burada içeriğin ne olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Çünkü camiler ve diğer yapıtlar bir "amaç" değil, bir "araç"tırlar. Amaç bu yapıtı şu ya da bu kişinin yaptırmış olmasıdır. En gösterişli, en büyük olan en önemli yapıttır. En gösterişli ve en büyük yapıtı yaptıran ise en büyük adamdır. Bu zihniyetle günümüz Türkiyesi'nde bile karşılaşıyoruz. Resmi ideolojinin mimarlığın dışındaki sanat alanlarıyla ilgilenmemesinin nedeni onların toplumsal (reaya ya da sürü denen halk) düzey(in)de somut bir anlama (zenginlik, güç, iktidar) sahip olmamalarıdır. Bu alanların daha çok "muhalefete" (Alevilik) ait olduğu söylenebilir. Zengin, güçlü ve iktidar sahibi olanlar her türlü ahlaki değere de sahip olabilir. Gerçekteyse olamaz. Ancak para kimdeyse ahlak ondadır (mı?). Oysa Türk insanı "Parayla, imanın kimde olduğu belli olmaz" der. Gerçekte bu söz parası olanın imanı da vardır ancak tersi doğru değildir şeklinde yorumlanabilir. Çünkü imanı olanın paraya ihtiyacı yoktur! Muhalefete bırakılmış alanlar arasında: meddahlık, ortaoyunu, hacivat-karagöz, şiir, vs. vardır. Çünkü bu sanat dalları ekonomik gücün göstergesi olmaktan uzaktırlar.

Sistemdeki içeriksizliğin göstergesi olan gösterişin içeriği: sevgisizlik, nefretsizlik dolayısıyla duyarsızlık ve vurdumduymazlıktır. Salt içerikliliğin göstergesi olan gösterişsizlik, sadeliğin içeriğiyse: aşırı sevgi (öldüren ya da öldürebilen sevgi), aşırı nefret (öldüren nefret) dolayısıyla ya herşeyi dışlama ya da herşeyi benimsemedir.

Salt içeriksizlik ya da biçimselliğin bitmiş, tükenmiş toplumların sorunu olduğunu biliyoruz. Öyleyse hem gelişmek isteyip hem de bitmiş bir ideolojiyi (ya da ideolojisizliği) benimsemek paradoksal bir tutumdur. Oysa Batı'da "para" bir biçim (maddi gösteren) olmakla birlikte yüzyıllar boyunca birikmiş bir içeriğin (metafizik gösterilen) kalıntılarını (ahlak, insani değerler, vb.) görünüşte hâlâ beraberinde taşımaktadır. Oysa Türk Toplumu'nda para ne "geleneksel" toplumun içeriğine doğrudan uygulanabilmekte ne de Batı'ya ait değerler toptan ithal edilebilmektedir. Görüldüğü gibi yapılması gereken şey çağdaş yaşama uyan alternatif ve karşı alternatif içerik üretmektir. Bu konuda sanatçı ve sanat yapıtlarına büyük ölçüde ihtiyaç vardır. Türk toplumu gerçek anlamda bir "Kültür Devrimi" yapmak zorundadır. Dinde reformcu girişimler bir noktada senteze ulaşmak, Kültür düzeyindeyse Cumhuriyet döneminde biçimsel açıdan başlatılmış olan devrim, içerik sorununu çözmek durumundadır.

Sorun farklı bir sanat kavramı mı yoksa benzer bir sanat kavramı mı sorunu değildir. Çünkü Türk halkı bu sorunun yanıtını vermiştir. Roman, Tiyatro, Hikâye, Sinema, vb. biçim-içerik ilişkileri belli olan sanat dallarını benimsemiştir. Başka bir uygarlığa ait verileri alıp kullanmak hırsızlık değildir. Doğal olarak onları geliştirme ve dönüştürme koşuluyla. Öyleyse Çağdaş Türk Sanatı'nın kendi kendisi üstünde sorular sorup, yanıtlar arama zamanı gelmiş, geçmektedir. Bu soruları bir an önce bulup, yanıtlarını vermek zorundadır.

Günümüz toplumlarında (özellikle Gelişmiş olarak nitelenenlerde) insan ilişkileri artık en önemli konu olmaya başlamıştır ya da olmuştur. Çünkü bu toplumlarda insan ilişkileri "buzlanmıştır". Geleneksel toplumun çağdaş dünyaya verebileceği en değerli hediyelerden biri bu olabilir. Sıcak insan ilişkileri. Ancak bu ilişkinin dozu yeniden belirlenmelidir. Çünkü çok sıcak insan ilişkileri de en az soğuk insan ilişkileri kadar rahatsız edici bir duruma neden olmaktadır. Öyleyse ılık ve orta sıcaklıktaki insan ilişkileri ideal ilişki tipi olarak tanımlanabilir. İşte Türk sanatı ve dolayısıyla sinemasına bitmek tükenmek bilmeyecek bir malzeme. Geleceğe ait bir "ütopya" ya da bir "ideal" üretilecekse çağdaş insan ilişkilerinin ne türden olacağının bilinmesi en önemli konulardan biridir. Belki de en önemlisidir.

Oysa biçim-içerik ilişkilerinin Türk toplumu bağlamında en sağlıklı şekilde irdelendiği sanat dalının: mizah olduğu görülmektedir. Mizah salt anlamsızlıkla salt anlamlılığın sınır çizgisi üstünde gelişen bir sanattır. Anlamlının karşıtı "absurde"dür (saçma). İşte mizah bu saçmaya anlam yükleyen sanattır. Öyleyse mizah diğer sanat dallarına yol gösterebilecek bir sanattır. Onu daha ileriye götürmek gerekmektedir. Türk sineması hatta tüm diğer sanat dallarının henüz bu düzeye ulaşamadıkları görülmektedir. Bir anlamda saçma olanı anlamlı kılmak: yaratmaktır. Sanat yapmaktır. Türk insanı bunun için hazırdır. Kendisine uyanı hemen benimsediğini (Gırgır, Fırt, Çarşaf, vs. hatta Marko Paşa ve diğer mizah dergileriyle bunu ispat etmiştir) göstermiştir. Ancak mizahın görsel-yazınsal bir biçim alabilmesi için daha doğrusu geniş kitlelere seslenebilen bir konuma gelebilmesi için 1960'lı ve 1970'li yılların beklenmesi gerekmiştir.

"Despotluğun" Türk toplumuna miras bıraktığı en kötü kavramlardan biri de "megalomanyaklık"tır. Bu paranoid davranış biçiminden kurtulunmadığı sürece her alan ve konuda sorunlar sürüp gidecektir. Demokratik anlayış ve davranışı engelleyen en önemli faktörlerden biri budur. Eğitim, öğretim ve aile yapısındaki değişikliğin bu konuda yapılabilecek en önemli girişim olacağı söylenebilir. Bu konuda eğitim ve öğretimin çok önemli bir yeri olması gerekirken olay toplumsal düzeyde tersine döndürülmüş gibidir. Çünkü Türk

eğitim ve öğretim sistemi çağdaş ve demokrat insanlar yetiştireceğine çağdaş "megalomanyaklar" yetiştirmektedir. İlkokuldan, üniversiteye "en büyük, en akıllı kim?" sorusu megalomanyaklığın fiziksel ve politik güç alanından alınarak bilgi alanına kaydırılmaya çalışıldığını göstermektedir. Türk toplumu "normalleştiği" gün hiç kuşkusuz dünyanın en sevimli ve cana yakın toplumlarından biri olacaktır.

Özetle günümüz Türk toplumunun gelişmesini yavaşlatan en önemli sorunların başında toplumsal yapının en önemli çekirdeği olan aile, eğitim ve çalışma hayatındaki çifte standartın neden olduğu "içeriksizlik" (ya da bu kez dengesizlik) vardır. Öte yandan N.Berkes'in deyişiyle (Teokrasi ve Laiklik s. 84): "...çağdaşlaşma konusunda asıl sorun kutsal sayılan alanın ekonomik, teknolojik, siyasal, eğitsel, cinsel, bilgisel yaşam alanlarında daralması, etkisizleşmesi sorunudur. Bu alanın (hiç değilse bazı kişilerin yaşamında) hemen hemen hiçe inmesi eğilimi olduğu için buna karşı olanlar "gerici" adını hak ederler."

Anlaşıldığı kadarıyla Türk toplumu 1980'li yıllarda çok önemli bir virajı dönme aşamasındadır. Çünkü sırasıyla: para (ekonomik olan), araba ve tüketim eşyaları (teknolojik), partizanlık (siyasal), çocukların yarış atına dönüştürülmesi (eğitsel), fuhuş, zina, cinsel özgürlük (cinsel), çeşitli alanlarda uzmanlaşma (bilgisel) ve gelişme "din"sel olanın sınırlarını iyice daraltmıştır. Türk toplumu yaşamak istemektedir. Bu onun en doğal hakkıdır. Ancak yeterli eğitim düzeyi ve ekonomik özgürlüğe henüz sahip değildir. Doğru yolu sağduyusu aracılığıyla bulmaya çalışmaktadır. Kendine uyan bir düşünce ve inanç biçimini bulduğu gün gelişmesine son süratle devam edeceği kesindir. Bunun bir başka anlamı Cumhuriyet Türkiyesi'yle birlikte gelen çağdaş kavramların artık iyice yerli yerine oturmuş olmasıdır. Aksi takdirde bu noktaya ulaşabilmek mümkün olamazdı.

Türk toplumunun bunalımı "çağdaşlaşmayı özümseme ve hazmetme" bunalımıdır. Asıl tehlikenin Tüketim Toplumu kavramında bulunduğunu kesinlikle unutmamak gerekir. Türk toplumu "gelişme"nin henüz başındadır. Çağdaş dünyaya adını bu kez kaba güce dayanarak değil, beynine güvenerek duyuracaktır. Görüldüğü gibi umut, umutsuzluğun içinden çıkmaktadır. Şu anda bir egemen ideoloji söz konusuysa (ki böyle birşey söz konusu değildir; zaten siyasi ve ideolojik dengesizlik de buradan kaynaklanmaktadır) alternatif ideolojinin devirmesi gereken hedef: Tüketim Toplumu ideolojisidir. Çünkü görünmeyen gizli ideoloji odur. Daha doğrusu tüm kitle iletişim araçlarıyla kendini pazarlamaktadır, yani her yerdedir. Görüldüğü kadarıyla "Tüketim ideolojisi", Türk toplumuna "gelişme" ideolojisi şeklinde sunulmak istenmektedir. Yanlış olan da budur.

Dünyanın bilimsel açıklamasını artık Türk toplumu da kabul etmiştir. Bunu kabul etmek için Hıristiyanlığın geçtiği yoldan geçmesi gerekmemiştir. Gelişmesi için de aynı yoldan geçmesi gerekmez. Üreteceği ideolojiler (içerikler) arasından kendine en uygun olanı seçip yoluna devam edecektir.

İzmir, 23 Ocak Pazartesi 1989

NOTLAR:

1. "Türk Sineması ya da Türk Toplumsal Yaşamında "İçerik Sorunu"" (I ve II), Defter, Sayı 8 ve 9.
2. Her üç yazıda da kullanmış olduğumuz "içeriksizlik" sözcüğünün anlamı metinlerde ortaya çıkmakla birlikte bir'yanlış anlamayı önlemek için bir kez daha açıklamayı uygun görüyoruz. "İçeriksizlik" sözcüğünü gerçek değil mecaz anlamda algılamak ve anlamak gerekmektedir. Çünkü bu yazının başında J.Mitry'nin dediği gibi: "Bir şeyin, bir olayın, bir insanın bu dünyada var olması kendisine bir anlam yüklenmesi için yeterlidir." Öyleyse sanat adına üretilen her şeye bir anlam yükleyebilmek mümkündür. Oysa önemli olan biçim-içerik ilişkilerine sistematik bir düşünce aracılığıyla yaklaşabilmektir. Çağdaş Türk Sanatı'nın en büyük sorunu budur. Bu yüzden "sanat eseri" olarak adlandırılan ürünlerin "içerik" düzeyindeki belirsizlikleri, bir dünya görüşü ve ona bağlı bir estetikten yoksun oluşları (genelinde) bizi onları "içeriksiz" yapıtlar olarak tanımlamaya zorlamaktadır. "İçeriksizlik" daha çok bir içerikte belirsizlik anlamına sahiptir. Oysa bir dışavurum aracı olan sanat sistematik bir düşüncenin ürünüdür ve belirsizlik ancak bilinçli olduğu takdirde onun varlığına izin verilebilir. Genelinde sanatta rastlantıya yer yoktur.
3. Bakınız "La Logique du Vivant", François Jacob, Tel-Gallimard, Paris 1970-1981.
4. "Emret Bakanım" dizisi bunun güzel bir göstergesidir. Ancak bitmiş şeylerin öyküsü anlatılabilir!

HA AH BAKIH ZUKRUM

Hür Yumer

Efendim?

Hayır, istemiyorum; gece bitti

Anlatmak kalıyor, hep kaldığı gibi. Hem kendi adına, hem de öteki adına anlatmak: Konuşmak... Zorunluk yani.

Konuşma en az iki kişi ister. Ben teklim. Hem sonra, konuşmak için aramak ya da aranmak gerekir. Arandım; bir gece, birdenbire... Arama isteğinin bir düzeni, bir ritmi olmalı; o bunu her ne kadar böyle düşünmüş olmasa da, bir mırıltısı, inişi çıkışı olmalı... İşte, ritmi, onun karanlığın içindeki sessiz adımlarına yerleştiriyorum ve yalnız bacaklarını görüyorum: Siyah pantolonunun dizkapakları hizasındaki kıvrımlarını; bir kâğıt kadar eprimiş pantolonuna iliştirilmiş gibi duran ince ayak bileklerini; boşluğu parmakuçlarının tek bir vuruşuyla, bir taş sektirir gibi önüne katan, —ya da bilmiyorum, belki de gitgide arkasında bırakan— pamuk beyazı ayaklarını; zahmetsiz yürüyüşündeki, iniş çıkışlardan örülmüş şu hareketi, kaynağı belirsiz şu ışığı, şu dalgalanmayı...

Gerçek, suskun birinin numaramı öğrenmiş olması.

Suskunluğa kendi anlam ya da anlamsızlığı dışında bir şey katmak haddim değil. Fakat, kendi sesimin tek yönlü yolculuğu dehşete düşürüyor beni. Dayanamıyorum, diyemem; dayanmaya çalışıyorum. Bana, kimin, "Dayanacaksın" demiş olabileceğini aldırmazlıktan olacak pek düşünmedim. Bunun herhangi bir şeye, ya da yalnız benim uydurabileceğim bir şeye bağlı olması da mümkün. Yani, yolculuk uzun, demek geliyor içimden.

İnsan, her gün uzandığı yatağın, serin, rahatlatıcı temasını duyamayınca, yatağının, sanki uzaklaşmak ister gibi altından kaydığını hissedince ne yapar? Yatağına yetişmek için koşturup duran bir adam olmak istemedim. Ya da, yatağına emirler yağdıran bir adam: "Gel buraya, daha göreceğim çok düş var." "Peşinden koşturma beni, yeter artık, yoruldum." ya da "Yarın intihar ediyorum" gibi cümlelerin tekdüzeliğiyle kendinden geçebilen bir adam...

Suskun, —kişi, demeye dilim varmıyor; biri, ya da varlık demek belki daha

doğru, ya da bütün kelimeleri onu daha iyi ıskalamak için uyduruyorum— o sesi soluğu çıkmayan kimse, o, sürekli arayarak beni kof saplantılarımdan kurtardı. Yani yetişebileceğim bir yer yok; telefonu fişten çekip kendimi gündelik sonsuzluk düşlerine hazırlamıyorum artık. Evlerine hırsız gireceğinden emin, muzipçe açık bıraktıkları bahçe kapısı dışında, bütün kapı pencerelere çift kilit vurup bütün ışıkları söndüren muhteşem kurbanların eşsiz oyunlarla tükettikleri vakitler, ancak ahmak hırsızları ilgilendirebilir. Ahmak hırsızlar ve muhteşem kurbanlarla arkadaşlığım kalmadı.

Ama gene de, uzun zaman bir yer meselem olduğunu kabul etmeliyim. Biri suskun iki kişinin telefon konuşmasında, herkesin bir yeri, hatta bir duruşu olmalı: Suskunluğu sınırsızdı. Ayakta dinleyemiyor, yorulup uzanmak zorunda kalıyordum. Ne var ki, dinlemeye ayakta başlayıp da, sanki birden, olağandışı bir şey olmuş gibi, duruş değiştirmek, —mesela, bedenin yükünü, sol ayaktan sağ ayağa, sağ ayaktan sol ayağa aktarmak— acı verip gülünç gelmeye başlayınca, telefonu, o zamana kadar düşman gibi gördüğüm yatağımın yanına taşımayı denedim. Ayrılıkları sesle giderdiği sanılan, aşk mektuplarının yerine geçtiği söylenen bu garip aletin zili, günde en az üç kere beni yatağa mıhlayınca, yerimi bulmuş oldum. Duruşuma gelince... Çok geçmeden, suskunluğunu en iyi sırtüstü yatarken dinleyebildiğimi fark ettim.

Daha önemlisi, onun yeri, onun duruşuydu. Başta, onu dinlerken, gözlerimi kapıyor, saydam bir gökyüzü hayal etmeye çalışıyordum. Ama, bu bir çalışma, bir hazırlıktı gene. Tavanla sınırlı mekânımda, gözlerim açık göğü gördüğümde, yerini bulmuştu. Duruşuna gelince, bir şey hep eksik kalacak. Ya da duruşunda, benim sesimi aşan, bu söylediklerimi silen bir şey olacak.

Ama bütün bunlar onun tek oluşuna bağlı; yoksa, anlatmaktan hemen vazgeçebilirdim.

Yolculuğun başında birinin olduğunu düşünmek, yani gidilecek yolu, yalnız kendini değil, ötekini de hesaba katarak çizmek hep rastlantıya bırakılır. İlişki derken bu rastlantıdan söz ediyor olmalıyım. Onun birdenbire hayatıma girmesi, birinin birdenbire, hiçbir şey beklemeden, hiç ses çıkarmadan beni bulması, şehrin bir köşesinde, sonsuza kadar suskun kalacağını bildiğim bir varlığın beni arama ve dinleme umarsızlığını gösterebilmesi, suskunluğunu bir kurban gibi sesimin önüne bırakması, bir tılsım diye düşünürken, yoksa yanılıyor muydum? Şimdi onun kimi lafıma güldüğünü, kimine üzüldüğünü ya da dudak büktüğünü, kayıtsız kaldığını hayal ederken ne kadar yalnızım?! Yazık, ölçü bekleyen bir soru cümlesi olmaktan çok, bir pişmanlık cümlesi bu. Keşke ölçebilseydim yalnızlığımı.

Onun tek olduğunu biliyorum, kimsesiz; kendinden başka kimsesiz; ama...

Yok. Devam etmeliyim.

Zamanla onun yerine konuşmayı öğrendim. Öğrendim mi? Yoksa, alıştım mı? Yoksa, gizli bir anlaşmaya mı vardık? Yoksa, en kötüsü, bildik bir oyun mu oynadık?...

Günün birinde onun yerine konuştuğumu fark ettim: Baktım, sesi soluğu çıkmıyor, devam ettim.

Başta, gözlerimi kapadığımda, yerin altında hissediyordum kendimi. Sonradan, bunun, onun gerçek suskunluğuna bir çeşit öykünmek olduğunu da düşündüm.

Birbirimize ulaşamıyorduk. Ben kendimi olduğumdan fazla aşağılıyordum. Onu bilmiyorum: Hakkında gerçek suskunluğundan başka bir şey düşünemediğiniz birini ne kadar hayal edebilirsiniz ki?! Yani ters düzlemlerde, amansız bir ayrılığın ördüğü zamana nasıl katlanılabilir? Böyle bir zamanın, zamandışına kaydığı, duyulan kavuşma arzusunun gücüne göre, ayrıcalıklı ya da ayrıcalıksız bir zaman haline geldiği, boşlukta, kendine, özel, ancak olasılıkdışı, tek olması istenen bir yer edinebileceği nasıl görmezlikten gelinir?

Her insanın, yerçekiminden arınmışçasına, bedenini hissetmediği, sınırsız arzusundan usanarak, havaya, suya, toprağa ya da ışığa öykündüğü anlar geçicidir... Dilin yetmediğini, bütün bir ahengin gerektiğini anladığı anlar; bu anların çekimi...

Suskunluğunun berisinde, ilerisinde, üstünde ya da altında buluyordum kendimi, ama ahenk düzlemleri eşitlemekteydi belki. Bir gün, duydum. Ama, kimseyi aldatmak istemem: kendi sesimi dinliyordum. Söz verdi bana. Karşılığı, varım yoğum, her şeyim olan bir söz; sözcüklerin dışında bir uyarı, el yordamına iliştirilmiş küçük bir yüzük, diyesim geliyor. Gömleğimi, pantolonumu, kemerimi, cüzdanımı, iç çamaşırlarımı çıkardım, katlayıp başucuma koydum. "Hayır," dedi; "fırlat!" Pencereyi açıp fırlattım. "Şimdi de perdeleri aç. Bırak, göster kendini..." Gösterdim; bilmiyorum, gördü mü? Sonra, "Hâlâ örtünüyorsun sen." diye sürdürdü sözünü. Aldanıyor muydu? Yutkundum. Bütün bencilliğimle tek bana inanmasını istiyordum. Perdelerin hışırtısıyla uyandım. Baktım, alacakaranlık ve bir başkası kalktı yatağımdan, gördüm.

Aramak, aranmak ve hiç konuşmamaktan geçen bu garip yolculuğun büyüsüne karşı koyamıyordum. Bazen, kendimi, bayram ziyaretine gitmiş uzak akrabalara, iki laf etmek için belki de şeker ikramını bekledikleri düşünülen uslu çocuklara benzetiyordum. Ancak, şeker ikram edildikten sonra, suskunluğu bozanlar olduğu gibi bozmayanlar da vardır. Belki de bayramın coşkusunu, sarhoşluğunu tadan yalnız bu ikincilerdir; bayram diye ille de pay-

laşmak durumunda kalmayanlar, çekip gidebilenler, sonradan hatırlamak için olsa gerek... Bayram lafur.

Şeker diyordum: tad... Baştan çıkaran, kıvamı kaçtığında insanın yüzünü kızartan, isyan ettiren, bütün yemeklerdeki lanetli şey... Suskunluğunun tarife sığmayan tadları vardı.

Ona tek kendimi göstermenin yolu, ikimizin yolculuğuna değil, sadece benim aşabileceğim mesafeye bağlıydı. Sıfırdan başladım. Yola, alacakaranlıkta, yalnız çıkacak, bir ses edinip kendimi dinlettirecektim. Mesele belki de yalnız dost olmaktı. Aslında her şey âşık olmaktan daha kolaydı. Telefon çalmadıkça, serbesttim. Onun haberi olmadığı sürece, son isteğim diyerek, çukulatalı pasta yedikten sonra intihar bile edebilirdim.

Bir daha telefon etmedi. Ya beni bırakmış, ya da kurmaya çalıştığımız o düzeni yitirmişti artık.

Ertesi gün, akşam sokağa çıktığımda, hava soğuktu. Üşüdüm. Sokağın dönemecinde, yarısı kırık bir ayna durur. Yokuş aşağı son sürat inen sürücünün, dönemeçte ansızın karşısına çıkabilecek arabayı önceden görmesini sağlayan bu dikdörtgen levha, yol genişletilip asfaltlandıktan beri garip bir korkuluktur. Gündüz, yağmurlu günlerde, güneş çıkınca, şehrin olanca balçığı içinde, titreşimli parıltılar yansıtan dev bir çukulata kâğıdı, kış gecelerinde karı iki kere yağdırmakla oyalanan göğe tutturulmuş billur bir kepenk olur. Şehirden yükselen sesi ona bakarak dinlediğim ve artık kendimi iyiden iyiye yitirdiğimi düşündüğüm o gecenin bitiminde, alacakaranlıkta, bir hayalet gibi aşağı indim.

Belki de arayamadı, ya da sadece unuttu beni. O, uzun zaman hayalini kurduğum alacakaranlık mavisi... Yanlış hatırlamıyorsam, konuştuk da:

—Merhaba

—Merhaba

—Sigara?

—Hayır, istemiyorum; gece bitti.

—Efendim?...

—İstemiyorum, dedim; ağzım zehir gibi.

—Şu sarı ışığın içine gömülmüş gibi duran evin ön cephesinde, sırtı duvara dayalı bir adamı oturuyor. Deminden beri ona bakıyorum: Kendi kendine konuşuyor. Bazen, parmak ucuyla avucuna bir şeyler yazıp bozuyor. Çok garip.

—Affedersiniz. Ben böyle birini göremiyorum.

—Anlamadım; ne dediniz?...

—Evet, garip, dedim. Sanki birazdan bahçenin yapraklarıyla kendini de süpürecek ve bir vapura atlayıp karşı sahildeki işine gidecek.

—Evet, gerçekten öyle. Ne güzel sabah oluyor değil mi?

İsminiz?

Uzun zaman hayalini kurduğum o alacakaranlık mavisinin içinde öylece kaldığımda, rengi, "Buldun mu?" diye ona sormak istediğimi hatırlıyorum. Ama o yok. Hiçbir zaman da olmadı. Garip: Şimdi bu rengin içinden konuşuyorum ve anlatacak çok şey var diyebiliyorum, ona, ikimize dair.

O hiç konuşmadı. Suskun biri. Neresi, kim desem, bilmiyorum. Ama dudaklarım, dokunduğum zaman, şurada, kıyıda, son çınarlı kahvenin orda. İlerde göz alabildiğine deniz, bir kara kedi var; sokak lambalarının dinmeyen uğultusu; biten gece dekorları, üflesen yıkılacak kırılganlıkta... Sen...

Alacakaranlık. Yağmur sonrasının şu ot kokusu şöyle bir sarhoş edip geçerken, her şeyi önüne katıyor, siliyor, götürüyor. Beni de silsin istiyorum. Anlaşılan, uzun zaman hayalini kurduğum bu rengin işi baştan çıkarmak olan, yaramaz şeyi, sevgilisiyim ben... Onun için, bu nem yüklü mavinin dışına çıkmaya gücüm yetmeyebilir: Burada kalabilirim; dudaklarımın hizasında, böyle, hiç kıpırdamadan, hiç konuşmadan... Ah, biraz yürüyebilsem..

Yokuştan aşağı inince, ev pek seçilmiyor. Uzun zaman baktım ama, gene de; yanan bütün ışıkları, olanca mahmurluğuna rağmen, o kadar silik öyle donuk ki!...

Bütün yemekler, bütün törenler, tıpkı misafirlikler gibi, derin uykularda biter ve çağırılan ya da çağırılmayan, kendinden vazgeçilen ya da vazgeçilmeyen, seçilmiş kurban, katil ya da soytarı, ya da gecenin son numarası kimse o, gelmezse tatsız bitmeye, eksik kalmaya mahkûmdur. Sanki bir şey unutulmuştur. Tuz yoktur, ekmek, peynir... Biri bakkala gönderilir.

Nitekim, ben evin bahçe kapısından içeri girerken biri çıkıyordu dışarı. Kim bilmiyorum. Fakat mevsime göre epey kalın giyinmişti; başına doladığı yün atkıda, üzerindeki paltonun kollarında tiftiklenmiş pamuk yumakları vardı. Çok üşümüş insanların kokusu tektir: Geri çekilip yol verdim; yanımdan geçerken çarptı galiba, hatırlamıyorum; ya da çarpmadı. Ya da, üzerime bütün ağırlığıyla devrilip kalktı; beni sevip bıraktı; kalkıp yürüdü; farksızlaştı. Arkama bakmadım. Sonradan hallaç olduğunu tahmin ettiğim bu adamı bir daha görmedim; fakat giderken, yayını boynundan geçirip omuzuna astı. Koyu giysilerin içine gizlenmiş —ya da ustaca doldurulmuş— pamuktan adam gövdesini, karnı ya da sırtındaki bir konuşan bebek ipini, sadece biraz daha

hareket edebilmek, ya da yokuşu fazla teklemeden tırmanmak istercesine, bir hamlede çekip yukarı tırmandı ve yokuşun başında, yüzünü sildikten sonra durup aynaya baktı.

Bahçeler her ne kadar bakımsız görünseler de tanıdıktır. Evlerdir garipsenen. Köpeği ölmüş bir köpek kulübesi içe dokunur, ürkütmez. Dalları komşu bahçeye sarkan bir çınar ağacının ömrü uzundur, bilirsiniz; ya da şu şeftali artık kurumuştur; kesip yerine başkasını dikmek gerekir. Ama içinde oturanın ölümünü yaşamış bir ev, uzun zaman yatalak hastaya bakmış, yaşı belirsiz insanlara benzer. Bunlar bütün tedavileri denemiş, bütün ilaçları araştırmış, doktorun her çeşidini görmüş, sürgüleri, tansiyon aletlerini, çorbayı, yatağı tepsiyi, şilteyi, çarşafı, lapayı, salyayı çok iyi tanımış ve yapılması gereken şeyi, kendilerini aşan bir düzen, sabır bekleyiş içinde, hastayla olan ilişkileri dışında kimseye kulak asmadan gerçekleştirmiş, ses çıkarmamayı kusursuz biçimde öğrenmiş gerçek düş yaratıklarıdır. Boş evlerde, insanı ürküten evin sesi değil, insanın kendi adımlarının, kendi nefesinin sesidir. Çünkü ev, sesini başkalarına değil, kendine bakana dinletir; içinde ölene, ya da öleni görene. Belki bu yüzden evler ölümsüzlüğe kapalıdır, konuşmazlar; ya da kimsenin dile getiremeyeceği bir ölümsüzlükte yaşarlar.

Bahçesinden içeri girdiğim ev, boş değil, donuktu. Neredeyse bütün ışıkları yanan, tek katlı dörtgen bir yapı.

Geceyi bahçede geçirdim. Evin pencerelerinden içeriyi gözetleyerek, duvarlarına sürtünerek, kepenklerine dayanarak, eve öykünerek.

Müziği işitmedim, ama dans ediliyordu... Kâh bir laf, kâh bir lokma için açılıp kapanan ağızlar, yalpalayan bacaklar, arkalarına pamuk sıkıştırılmış birer pahalı çift ayakkabı sayesinde, dans uğruna geceye katlanan ayaklar. İlerleyen saatlerin elektrik ışığına yapıştırılmış gibi duran insanlar; tehlikesi abartılan bir halının saçaklarına takılıp düşmekten korkar gibi, bütün geceyi kandırabilecek güçte, ufak, muzip, çoğu zaman temkinli adımlarla birbirine yanaşan, ya da dokunmadan geçmeyi daha uygun bulan gövdeler. Çantasını, paltosunu, çocuğunu ya da sokak kapısını arayan bir kadının telaşlı, tombulca yüzü. Elini, bir, gözündeki kocaman sargıbezinin altından taşan pamuğa, bir, neredeyse bütün ağzını kapatan kara bıyığına götürerek, gecenin girdisini çıktısını öğrenmeye çalışan bir adam. Bir köşede fal açan bir kadın. Onun az ilerisinde, yüzünü buruşturmuş ya da yüzü buruşuk bir çocuk; parmaklarıyla kulaklarını tıkamış; benim işitmediğim müziği duyuyor olmalı. Kısa pantolon giydirmişler; ayakları yere değmiyor. Kalabalıktan yere çömelmiş bir kadın, gülerek, çocuğun önce sol, sonra sağ dizine tentürdiyot sürüp üflüyor. Çocuğun katılmadığı tuhaf bir acı yatıştırma oyunu bu. Ortada, örtüsü kaymış yuvarlak bir yemek masası. Masanın tam kenarında, gecenin belki de

başlangıcından beri yere düşecekmiş gibi duran, fakat etrafta hüküm süren umursamazlıktan yararlanarak cambazlık yapan bir tabağın içinde, etrafında, pasta artıkları, pasta boncukları; büyüklerin, çocuklardan, birbirlerine gülümseyip çocuk taklidi yaparak kaçırdıkları, ucu sivri pasta mumlukları, topaçlar, yemek artıkları, çatal bıçak...

Masayı özel günlere özgü tozlu bir ışık içinde bırakan avizenin etrafında, içerinin genleşen sıcağına dayanamayıp pörsümüş birkaç mavi uçan balon... Balonların tavana yansıyan belli belirsiz gölgeleriyle tepeleri arasındaki iki parmak boşlukta, bir köşeye oturtulmuş, dizleri tentürdiyotlu çocuğun, çok yumuşak bir çift büyük ayakkabısının tılsımlı dokusuna gizlice kaydırdığı ayakları; sonra, bu iki parmaklık boşlukta, gerek tavanda, gerek balonların tepesinde, büyük ayakkabılarına bakmaktan dizkapaklarının yukarısını unutarak, kimse görmeden sabaha kadar dans edişi...

Ve kim olduğu dört bir tarafta oturanlarca görülsün diye, alaşağı edilişi; aynı anda, birden, belden yukarısını haturlayıp iki yüzlü, iki gövdeli bir oyun valesine öykünmesi; ardından da, artık bir oyun valesi olduğu için, yumuşaklığını hisetmediği pamuğu yeni atılmış bir şiltenin üstünde, üşüyen gözlerini, gece başlarken her şeyi bütün sıcaklığıyla hazırlayarak giden hallacın yayına çevirişi bekli.

Aklımda kalanların gülünç bir taslağı da olabilir bu, dedi, anlatısını nasıl bitireceğini kestiremediğini söylemek ister gibi, hiç canı çekmediği halde, kendine rağmen konuşuyormuş gibi, gözlerini yumarak duvara dayandı. Öğle güneşine çevirdi yüzünü. Şehrin gürültüsüne kulak kabarttı. Sonra, gözlerini kapayarak, şimdiye kadar sizi katmadım, soru sormadım; söyler misiniz niçin ışığa katlanamıyorum ben? dedi.

Elini kıskıvrak yakalayarak, yüzüne vuran öğle güneşini bıçak gibi kestim. Ses çıkarmadı. Gözlerini açıp yüzüme bakmadı. Dayanabiliyordu. Onu orada bırakıp yürüdüm.

Aklımdan çıkmıyor.

DEFTER

Sayı 10, Haziran-Ekim 1989