MURAT BELGE

Sanat ve Edebiyat Yazıları



İLETİŞİM

MURAT BELGE

Sanat ve Edebiyat Yazıları

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

İletişim Yayınları 1426 • Murat Belge Toplu Eserleri 14
ISBN-13: 978-975-05-0713-7
© 2009 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2009, İstanbul

EDİTÖR Aylin Aydın - Kerem Ünüvar
DİZİ KAPAK TASARIMI Suat Aysu
KAPAK Suat Aysu
KAPAK RESMİ Victor Brauner, "Le Surréaliste"
© 2009 ADAGP, Paris
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DİZİN Özgür Yıldız
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MURAT BELGE

Sanat ve Edebiyat Yazıları



iletişim

İçindekiler

Önsöz *7*

BİRİNCİ BÖLÜM

DİL TARTIŞMALARI *9*

Türk Dilinde Gelişmeler *11*

1980'ler Sonrası Türkçe *55*

Babil'den Sonra Dil *69*

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKÇE'DE ROMAN, YAZARLAR VE TARTIŞMALAR *79*

Türkiye'de Kanon *81*

Türk Edebiyatında "Doğu-Batı Sorunsalı" *94*

Edebiyatta Nedensellik *111*

Metin İncelemesi Üstüne *119*

Alegori *125*

Eski Edebiyattan *129*

Felatun Bey ile Rakım Efendi *132*

Ahmet Mithat'tan Tevfik Fikret'e *142*

Nâzım Hikmet *150*

Nâzım Hikmet ve Sabiha Sertel'den "Hint Masalları" *154*

Sait Faik'in Bir Hikâyesinden *173*

Sait Faik'in "Sinagrit Baba"sı *182*

"Yol Türküleri" ile "Han Duvarları" *189*

Orhan Veli: Değişmemek *224*

Safiye Erol'u Tanır mısınız? *228*

Müfide Ferit Tek'in *Aydemir* Romanı *232*

Bir Kasaba Doktoru *248*

Vüs'at O. Bener *250*

Memet Fuat *252*
Mehmed Uzun *257*
Kültüren Derin Katmanları *260*
Küçük Prens Nasıl Okunur? *267*
"Ya Sev Ya Terk Et" mi?: Orhan Pamuk'un Tuhaf Davası *272*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİVAN EDEBİYATI ÜZERİNE *281*
Divan Edebiyatı ve Metin Eleştirisinde Yöntem *283*
Divan Şiiri Üstüne *295*
Lisede Divan Edebiyatı *298*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT SÖYLEŞİLERİ *301*
Roman Tartışması *303*
"Biz Bunlara Bakıp Hayıflanırken Dipte Kimbilir Ne Fırtınalar Kopuyordur" *313*
İslâm, Edebiyat ve Estetik *329*
"Tarihî Roman Yazmanın Tuzakları Var..." *340*
"Ezberle Edebiyat Olmaz" *349*

BEŞİNCİ BÖLÜM

DÜNYA EDEBİYATININ YAZARLARI VE ROMAN KAHRAMANLARI *355*
Don Kişot'luk Nedir? *357*
Türkiye Aydınları ve Roman Kahramanları *363*
Oscar Wilde *370*
Ulysses *375*
John Berger *379*
Kazuo Ishiguro *385*

ALTINCI BÖLÜM

SANAT, KÜLTÜR, ESTETİK *391*
Victor Brauner'in Bir Resmi *393*
Savaşa Direnen Sanat *400*
Fotoğraf *408*
Alaturka *411*
Kantolar *418*
Müzik Hayatımız Üzerine *423*

DİZİN *435*

ÖNSÖZ

Edebiyat ve sanat konularında "makale" dediğimiz boyda bosta bir yazı, oldukça temel sayılabilecek bir biçimdir. Bir kitap okur, üstüne bir yazı yazarsınız; bir yazarın bir özelliğine dikkat eder, yalnız onu işleyen bir yazı yazarsınız vb. Böyle olunca, bunların çoğalması sonucu şu elinizdeki "yazı derlemesi" tipi kitap sadece "normal" değil, "kaçınılmaz" da olur. Ben her kitabımda, daha önce yayımlanmamış yazılar bulundurmaya özenen bir yazarım, ama bu ciltte bunların sayısı bir hayli az.

"Edebiyat üstüne yazılar"ımı toplamak benim değil de Enis Batur'un aklına gelmişti. *Edebiyat Üstüne Yazılar*, 1994'te, onun yönettiği Yapı Kredi Yayınları'ndan çıktı, ama sonraki baskıları İletişim'de yapıldı. Ağırlıkla edebiyat üstüne yazmakla birlikte, güzel sanatların başka dallarıyla da elimden geldiği kadar yakından ilgilenmeye çalışıyor ve zaman zaman yazıyorum. Bu ciltte de böyle yazılar olduğu için adını biraz genişletip "Sanat ve Edebiyat Üstüne Yazılar" yapmanın daha isabetli olacağını düşündüm. Bunu düşünmek, hemen sorun çıkardı! Çünkü bu kitap, her bakımdan, önceki derlemenin devamı; öyleyse adı da "Edebiyat Üstüne Yazılar II" olmalı. Dediğim adla (ki bunu tercih ediyorum) yayımlayacak olursam, o halde önce çıkanın adı "Sanat ve Edebiyat Üstüne Yazılar I" diye değiştirilmeli. Ama adını değiştirmek okuru şaşırtmak olur mu – bu "yeni", farklı bir kitapmış izlenimini vererek?

Ayrıca önceki kitaba verilmiş referanslar var, tezlerde, kitaplarda. Dolayısıyla bu cildin adı *Sanat ve Edebiyat Yazıları* oldu.

Neyse ki, o birincinin de mevcudu bitmiş, yeniden basılacakmış. O zaman "bir" ve "iki" gibi yanyana dururlar ve sorun çıkmaz. Gene böyle tek tek yazılar yazmaya devam edeceğime göre bu dizi bana lazım. Üçüncüsü, ne bileyim, belki dördüncüsü de gelebilir.

Birinci derlemenin tarihinin 1994 olduğunu söylemiştim. Şimdi 2009'un sonuna yaklaştığımıza göre aradan on beş yıl geçmiş. Hayata "Ben edebiyatçıyım," diyerek başlamış bir kişi olarak epey uzun bir ara bu. Yukarıki cümleye döneyim: bu gidişle, bırak dördü, üçüncüsü de bayağı şüpheli!

Ama gene de durum o kadar kötü değil. Geçen yıl *Genesis*'i çıkarmıştım. Şimdi, orada ele alınan kitaplarda ne kadar "edebiyat", ne kadar "estetik" var, diye sorabilirsiniz. Haklısınız, çok bir şey yok. Ne var ki, eleştirinin yalnız "iyi" olanı ele alması gerektiğini düşünmüyorum. "Ben edebiyatçıyım" derken de, hayattan kopuk ya da yalnızca estetik bir edebiyat anlayışım yoktu; tersine, hayatın her köşe bucağında yeri olduğu için seviyorum edebiyatı. Görünce bayıldığımız o güzel çiçeklerin *hangi toprakta* yetiştiğini görmek de önemli bence – güzelliklerinin değerini daha iyi bilmek için.

Bu nedenle, benim geliştirmeye çalıştığım eleştiri tarzının birçok toplumsal bilim alanıyla, özellikle tarih ve sosyolojiyle yakın ilgisi var. Yeni sayılır disiplinlerden "kültürel incelemeler"le de öyle. *Genesis* belki edebiyattan çok ideoloji taraması ve analizi örneğiydi. Onun gibi başka çalışmalar da var elimde, tamamlanmayı bekleyen: edebiyatta Ermeni sorununun ele alınışı gibi, devam ettireceğim "milli edebiyat" teması gibi. Ama bunun tersi de olacak. Örneğin, Oğuz Atay ve *Tutunamayanlar* için neredeyse kırk yıl önce kendime verdiğim sözü de tutacağım.

Yakamı ve aklımı yakalayan çeşitli edebiyat-dışı konular var; bunlarla ilgili kendime biçtiğim çalışmalar var ve bunların olmasından memnunum. Ama şimdilerde edebiyatın benim için "kürkçü dükkânı" olduğunu ve bu gibi çalışmalarda dahi oradan fazla uzaklaşmadığımı, dolayısıyla oraya istediğim anda kolayca dönebileceğimi görüyor ve biliyorum.

birinci bölüm

dil tartışmaları

TÜRK DİLİNDE GELİŞMELER

Türkiye tarihi boyunca "dil" konusu özel bir önem taşımıştır. Bir "sorun" olarak algılanmadığı zamanlarda bile bir sorun olma potansiyeline sahipti. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra aydınların önemle üzerinde durduğu başlıca konulardan biri haline geldi. Cumhuriyet döneminde de hâlâ tartışılan temel sorunlardan biri olma özelliğini korudu.

Dilin böyle bir sorun haline gelmesinin başlıca nedeni, Anadolu içlerine yerleşen atalarımızın çevrelerindeki dillere ve etkilere kendilerini bir hayli açmış olmalarıdır. O dönemin ve koşulların mantığı içinde Türklerin bu davranışlarında yadırganacak bir taraf yoktu. Hele imparatorluk kuran askerî güç olarak, bu konuda bir eksiklik duymaları da gerekmiyordu. Ancak modern anlamda "milliyetçi" bir bakış açısının doğmasından sonra, "ulusal dilin arılığı" gibi bir kavram önem kazandı. Bu yeni bakış pek çok nedenden ötürü eski Türklerinkinden bir hayli farklı bir yaklaşım gerektiriyordu.

Dillerin gelişmesi

Türklerin Ortadoğu'da İslâm uygarlığıyla karşılaşmaları sonucu Türk dilinin de Arap ve Fars etkisine girmesi kaçınılmazdı.

Ama sorun yalnızca İslâm uygarlığı da değildi: Göçebe bir topluluk, yüzyıllar boyunca "sofistike" bir uygarlık yaratmış, yerleşik toplumlarla yüz yüze geliyor, sonra da iç içe geçiyordu. Türkler, kendi yaratmadıkları bir hayat tarzına girerken, bu hayat tarzının kendi yaratmadıkları kelimelerini de almak zorundaydılar. Daha sonra birkaç örnekle göstermeye çalışacağım gibi, gündelik hayata ilişkin en basit kavramların bile yabancı dillerden (yalnız Arapça ve Farsça değil, başta Yunanca ve Latince olmak üzere bu yörede konuşulan bütün diller) alınmış olması, bu büyük çaplı uygarlık değişiminin başlı başına bir kanıtıdır.

Türklerin bu kadar çok kelimeyi başkalarından ödünç almalarının nedeni "dilsel bir yetersizlik" değildir. Dilbilim, bize bir dilin kendi başına "zengin" veya "yoksul" olmayacağını söyler. Dil bir iletişim aracıdır ve her dil, kendisini konuşan topluluğun iletmek ihtiyacında olduğu anlamları iletmeye yeter. İletilecek yeni anlamlar belirirse, dil de, kendi bünyesi içinde, bu anlamları taşıyacak yeni biçimler bulabilir. Bütün diller gelişmeye açıktır. Dili konuşan topluluğun ihtiyaçlarına göre dil alabildiğine zenginleşebilir, incelebilir. Dilbilimcilerin bu yapısal özelliği kanıtlamak için sık sık verdikleri bir örnekle, Eskimolarda karın ve buzun çeşitli durumlarını anlatan kelimelerin sayısı başka hiçbir dildekiyle karşılaştırılamayacak kadar çoktur. Öte yandan, elbette Eskimoların "otomobil" anlamına gelecek bir kelimeleri yoktu. Ama bunun olmaması da Eskimo dilinin "yoksul" olduğunu değil, sadece otomobil gibi bir nesnenin o dili konuşan insanların hayatına girmemiş olduğunu gösterir. Başka bir söyleyişle, bu nesneyle Eskimolar karşılaşır ve ona kendi dillerinde bir karşılık bulmak isterlerse, dillerinin yapısı buna imkân verecektir.

Şu halde, "yoksul" dil veya "ilkel" dil diye bir şey olamaz. Her dil, hiç değilse potansiyel olarak, en karmaşık ilişkileri anlatmaya yeter. Tabii bu arada, "ilkel" diye bilinen bir dilde bir anda anlatılan nüansları, "gelişmiş" diye bilinen dillerde ancak uzun cümlelerle anlatabildiğimizi de ekleyebiliriz.

Diller bu anlamda "eşit"tir, ama kültürler eşit değildir. Karşı karşıya gelen diller, soyut yapılarıyla, ne kadar "eşit" olurlar-

sa olsunlar, o dilleri konuşan topluluklar aynı şekilde eşit olmadıkları için, aralarındaki alışveriş de her zaman eşit olmaz. Hele ulusçuluk bilincinin gelişmediği bir dönemde olup bitmiş bir karşılaşmada, X dilini konuşan insanların gördükleri yeni nesnelere kendi dillerinde yeni karşılık türetmektense, Y dilini konuşan insanların bu nesnelere önceden vermiş olduğu adları kullanmaları doğaldır. Örneğin, deniz kıyısına inen Türkler burada gördükleri ve ilk olarak tanımaya başladıkları balıklar arasında, bildikleri şeylere çok benzeyenlere kendi dillerinden ad takabilmişlerdir: "Kılıç", "kalkan" gibi. Ama yüzlerce başka çeşit söz konusu olduğunda, "kefal", "ahtapot", "melanur", "sinagrit" gibi Rumca adları benimsemişlerdir.

Öte yandan, Amerika'ya giden beyazlar kültürel bakımdan da, her bakımdan da, kendilerini üstün görüyorlardı. Ama oraya özgün canlı, nesne veya yer adlarını yerli dillerinden almakta bir sakınca görmediler. Demek kural, sonradan görenin eski adı öğrenmesi.

Gündelik hayatta bu gibi alışverişler olması çok doğaldır. Ama seçkinlerin Türkçe'den çok Arapça'ya ve Farsça'ya yaslanan yepyeni bir dil oluşturmaya giriştikleri, bunun sonucunda ortaya yapay bir dil çıktığı da doğrudur. Dünyada karma dili olan tek toplum biz değiliz. Bugün konuşulan İngilizce'nin yüzde ellisinden fazlası, yerli Anglo-Sakson kaynağından gelmeyen kelimelerden (Norman istilası yoluyla gelen Fransızca, Hıristiyanlık yoluyla gelen Latince, İskandinav işgali yoluyla gelen İskandinavca) oluşur.

Ancak Osmanlıca içinde yabancı öğelerin oranı çok daha fazlaydı. Türkçe, Arapça ve Farsça'dan oluşan karma Osmanlı dilinin ortaya çıkması ve gelişmesi, çağdaş dünyada alıştığımız birçok belirleyici kavramın henüz bilinmediği bir çağda gerçekleşmişti. Bu dili oluşturan yönetici sınıf için, Osmanlıca'nın karma olması ya da olmaması fazlaca önemli değildi. Gerçi bu dönemlerde de daha sade bir Türkçe'yi savunanlar çıktı: Osmanlı olmayan Karamanlı Mehmet Bey ya da Âşıkpaşazade gibi. Ancak, bu türden çıkışları, kendi dünyamızın mantık çerçevesine oturtarak bunları erken ulusçu tepkiler gibi görmek yanlış olur.

Bu tepkilerin ardında, etnik sorunlarla içiçe geçmiş durumda sınıfsal sorunlar yatıyordu. Örneğin Âşıkpaşazade, dönemin yeniliği olan "devşirme"liğe karşı çıkıyordu. Yani, Osmanlı Devleti'nin ilk kurucuları olan Türkmen beylerinden yanaydı. Buna bakarak, Âşıkpaşazade'nin bir milliyetçi olduğu söylenemez. Onun istediği, Osmanlı'nın merkeziyetçi tutumuna karşı uç beylerine ağırlık tanıyan, daha "feodal" bir yapıydı. Padişahın merkeziyetçiliği sağlama almak için kullandığı güç, devşirmelerden değil Türklerden oluşsa da, Âşıkpaşazade kendini yakın bulduğu Türkmen beyleri adına gene itiraz edecekti. Yazarken kullandığı dil daha Türkçe'ydi, çünkü bağlı olduğu beylerin dili böyleydi. Padişahların kurma yolunda olduğu merkezî devlet ise, kozmopolitleşmek zorunluğunu duyuyordu; Türk değil, İslâm temelini benimsemesi gerekti. Bunun keyfî değil, tarihe de uygun bir seçim olduğu, Osmanlı Devleti'nin birkaç yüzyıl süren başarılarından da bellidir.

Dolayısıyla Osmanlıca, Osmanlıların İslâm uygarlığı içinde kurmaya çalıştığı sentezi olduğu gibi yansıtır. Osmanlı Devleti'nin kendi uyruklarıyla kurduğu ilişkilerin mantığına uygun bir biçimde, halkın bütününe "aşağı yukarı eşit derecelerde" uzaktır. Kendini toplumdan tamamen ayrı, toplumun tepesinde gören devlet için, bu karma dil son derece uygundur. Hatta, ulusallık bakımından Selçuklulara göre biraz daha ileri sayılabilir. Çünkü orada askerlik dışında yöneticilik görevlerini yerine getiren ulema tamamen Farsça eğitimden geçer ve resmen Farsça kullanırdı.

Seçkin kültürü / halk kültürü

Cumhuriyet ilericiliği, Osmanlı tarihinde bulduğu bütün kusurları saraya yükleyerek halkı da bunlardan "tenzih" etme eğilimindedir. Bu önyargılı bakış yüzünden seçkin kültürle halk kültürü arasında kesin ayrımlar, uçurumlar olduğu varsayılmıştır. Böylece halk dili ve saray dili, halk müziği ve saray müziği, halk edebiyatı ve divan edebiyatı, aralarında hiç benzerlik bulunmayan apayrı yapılar gibi görülür. Gerçekten de Osman-

lı tarihi, halkla seçkinlerin kültürleri arasında büyük ve çok önemli kopukluklar görülen bir tarihtir. Ama iki kültür birbirini bütünüyle dıştalamamış, daha çok birbirine paralel bir şekilde ilerlemiş ve arada pek çok karşılıklı geçiş olmuştur. Sözün kısası, seçkinlerin dillerini Arapça ve Farsça ile tıkabasa doldurmalarına karşılık halkın ulusçu bir içgüdüyle buna tepki gösterdiğini ve dilsel arılığını korumaya çalıştığını düşünmek yanlış olur. Halkın konuştuğu dile daha çok yabancı öge sızmamışsa, bunun nedeni böyle bir tepki değil, halkın eğitim aygıtlarından uzak olmasıdır. Böyle olduğu halde, yalnız Arapça ve Farsça'dan değil, Anadolu' da yaşayan bütün etnik topluluklardan öğeler halkın konuştuğu dile girmiş ve yüzlerce yıl içinde yerleşmiştir.

Osmanlıca'nın yapaylığında bir sağlıksızlık potansiyeli vardır, ama halkın dilinin karışması aynı şekilde sağlıksız görülmemeli. Seçkinlerin dili, ister bürokratik, ister edebi, ister başka nedenlerle olsun, yapmacıklığa her zaman açıktır. Ama halk dilinde iletişimsel bir işlevsellik her zaman için uzun vadede belirleyicidir. İşlevsiz olan, yaşamaz.

Osmanlı Devleti'nin Osmanlı toplumuyla ilişkisi uzun süre değişmediği için varolan dilsel yapı bir sorun çıkarmadı. Bunun bir sorun halinde görülmesi, Osmanlı Devleti'nin yeniden uygarlık değiştirme zorunluluğunu duymasıyla başlar. Tanzimat, geniş kapsamlı dil tartışmalarının başladığı ilk dönemdir. Bu dönemde birçok yenilik yapılmakla birlikte, sorunun ele alınışı bir "özleşme" değil, bir "sadeleşme" biçimindedir. Değişimin nasıl bir tarihî bağlamda yer aldığı Tanpınar'ın şu özetinde açıkça görülür:

> Türk nesrinde değişiklik daha ziyade resmî dilde ve onun bir kolu gibi görünen gazete dilinde başlar... Devletin içinde bulunduğu siyasi güçlük, yabancı devletlerle olan münasebetleri artırdığı gibi, hükümeti efkârı umumiyeden müzaheret istemeye de sevkediyordu.

Zorunluluk

Türkiye tarihinde hemen hemen her yenilik konusunda olduğu gibi burada da ilk itki tepeden, "resmî" kanaldan gelmiştir. Değişiklik gereğini duyan yazar, edebiyatçı ve düşünürler belki vardı ama onlar da ancak devletin inisiyatifiyle ortaya çıktılar. Tanpınar yukarıdaki kısa paragrafta iki can alıcı noktaya da değiniyor, ilkin, Osmanlı Devleti tarihinde ilk kez olmak üzere, devlet kendi dışında birileriyle bir "iletişim kurmak" ihtiyacını duymuştur. Bu kamuoyu elbette Anadolu'daki köylüler değil (bugün bile öyle olduğu söylenemez), İstanbul'da ve bir iki büyük merkezde bir avuç insandır. Eğitimleri –eğitimsiz olsalar zaten gazete okuru olamazlar– Osmanlı mantığı çerçevesinde olmuştur. Gene de, devlet resmî dilinden taviz vermedikçe bu kamuoyu ile anlaşamamaktadır. Dolayısıyla resmî dil sadeleştirilmekte, bu da doğal olarak genel düzyazı diline yansımaktadır. Yeni bir dil oluşturmak söz konusu değildir. Sadece, bir zorunluluk yüzünden, devlet, her zamanki alışkanlığından vazgeçerek, "resmen" olanı "fiilen" olana yaklaştırmakta, yani konuşulduğu gibi yazmaktadır (Namık Kemal'in padişaha yazdığı bir mektupla arkadaşına yazdığı bir mektubu karşılaştırınca, iki dilin farkı hemen ortaya çıkar).

Batı'ya açılma

İkinci olay ise Batı'ya açılmadır. O zamana kadar zorla kapı dışında tutulan Batı uygarlığını daha fazla bekletme imkânı kalmamıştır artık. Ama açılınca da, içeri seller akmak durumundadır. İlk belirleyici karşılaşmalar gene pratik alanlarda olur. Örneğin, tıp terimleri, hukuk terimleri gibi sorunlar çıkmıştır Osmanlı Devleti'nin karşısına. (Agâh Sırrı Levend, bu konuda bilgi veriyor.) Uygarlık, hele bilim, "terimsiz" alınamaz. Bunları almak zorunlu olduğuna göre, ne yapılacaktır? Osmanlı uygarlığı, bu noktada, asıl eksikliğinin bilincine varmalıydı: Kelimelerin yetersizliği, dilin yetersizliği değildi söz konusu olan. Birkaç yüzyıldır bu biçimde düşünmemişti Osmanlı uygarlığı.

Dolayısıyla eksik olan bir kavramın adı, kelimesi değil, kavramın kendisiydi. Bu tarihlerde, "kavram" kavramını karşılayacak bir kelime bile bulunmadığını hatırlayalım – ya da, Muallim Naci'nin *"tenkid"* mi demeli, *"intikad"* mı tartışmasını. Ne deneceği o kadar önemli değildi. O kavramın kendisi oluşmamıştı henüz. Bu yeni "ıstılah"lar Arapça'dan mı bulunmalıydı? Yoksa Ali Suavi'nin dediği gibi Batı dillerinden Türkçe telâffuza uydurularak mı alınmalıydı? Tanzimat döneminde, bu gibi kavramlara Türkçe karşılık aranmasının pek akla gelmediği görülüyor. Bu sorun karşısında da, en önemli iş yapan, resmî bir kuruluş, *"Terceme Odası"* oldu. Pek çok Osmanlı aydını bu kuruluşta yetişip "aydın" olmuştur. Türkçe'nin söz konusu durumunda, yabancı dil bilmek aydın olmanın ilk ve zorunlu koşulu haline gelmişti.

Tanzimat'ta edebiyatçılar da devlet gibi, "kamuoyu" ile karşı karşıya geliyorlardı. Dolayısıyla dil konusunda onlar da benzer bir tutum benimsediler. Hele tiyatro ve roman gibi, sayısı göreçe çok alıcılara hitap etmesi gereken türlerde, konuşma dilinin söyleyişini egemen kılmaya çalıştılar. Gene de, gerek romanda, gerek *tiyatroda* sık sık başvurulan "tirad"larda, dil hemen ağdalanıyor, yapaylaşıyordu ("resmî duygulara" hitap eden "resmî duygu dili"). Bu dönemde yapılanlar, daha sonrakilere göre çok küçük çaplı diye küçümsenebilir; ama atılan adımlar önemli ve belirleyiciydi. Tarihî doğrultuya uygundu. Latin alfabesinin alınıp alınmaması bile bu dönemde tartışıldı.

Tarihe ve edebiyata, Türkçe'nin Özleşmesi perspektifinden bakanlar, bu dönemi izleyen Edebiyat-ı Cedide hakkında olumsuz yargılara varırlar. Gerçekten de, bu akımın başlıca temsilcilerinin kimsenin bilmediği sözlüklere bakarak ölü kelimeler bulmaları, bunları estetik bir zenginlik olarak şiirlerine katmaları onaylanacak bir şey değildir. Ama, uygulamadaki yanlışlarına rağmen, teoride doğru bir şeyi savunuyordu *Servet-i Fünun*'cular. Özellikle şiirde, kelimenin önemine işaret ediyor, kelimenin çağrışımsal sıcaklığının tür için vazgeçilmezliğini öne sürüyorlardı. Bu iddiaları bugün şöyle özetleyebiliriz: Temelde toplumsal bir dava olan dilsel "özleşme" edebi-

yat anlatımına yatkın olmayan bir dil yaratabilir; yani, dilin anlatım imkânlarını yoksullaştırabilir. Gelgelelim, bu edebiyat ve şiir akımının, herhangi bir dışsal zorlamaya aldırmadan dili istediği gibi kullanmasına rağmen, ortaya parlak bir estetik nesne çıkaramamış olması da ilginçtir.

Necib Asım'ın Türkçeciliği, olayın Tanzimat döneminde aldığı boyutları aklı başında bir biçimde özetler:

> Yalnız istediğim, özendiğim şey Türkçemizin *mütemeddin* bir kavm lisanı olduğunu ve terakkiyatına himmet olunursa bugünkü Avrupa lisanlarından aşağı kalmayacağını ispattı. Hatta safî Türkçe birkaç makale yazışım da o maksada mebni idi. Bunu görenler lisanımızdan, bütün Arabiden, Farisiden, Avrupa dillerinden aldığımız kelimeleri çıkarıp yerine Çağataycadan, Kıpçakçadan, Özbekçeden, Azerbaycandan vesaire kelime koymak istiyorum sandılar. Hatta o fikri de beğenerek münasib görenler ve "mektup" yerine "bitik" yazanlar da bulundu. Yine tekrar ederim, fikr ü nazarım hiç de öyle değildir. Özendiğim şey, bugün Osmanlıların, amma haniya terbiye ve malumatı orta halli olanlarının hepsine yazdığımızı anlatacak bir lisan kullanmaktır. Arabi ve Farisi'den aldığımız kelimelerin lüzumlularını, taammüm edenlerini çıkarmak lisanı züğürtleştirir. Bunlardan fakat makûl bir surette iktibas etmemek öyledir. Hatta Avrupa lisanlarından da almamakta taassub göstermek yine öyledir. Şimdiye kadar, yani edebiyat-ı cedidemizin teşekkül tarihinden bu ana kadar lisanımızda kullandığımız bu kelimeleri ibkaya mecburuz: bunların da içinde şu son zamanlarda kullanılmaz derecesine kadar gelenler vardır, onları da artık kaale almamak lazım. Arabi, Farisi terkiblerden mümkün mertebe sakınılabilir. Yahut İranlılar gibi mutabakat filan kaideleri atılır, Türkçenin hakimiyeti gösterilir. Avrupa lisanlarından da kelime almaya mecburuz – Bugün posta ve telgraf, telefon, fotoğraf, kronometre gibi ulum ü fununa sanayi ü bedayia ait kelimelere mukabil Arabca veya Farisi'den karşılık arayacağımıza, o suretle kamuslar ferhenkler karıştırarak kıymetli vakitlerimizi geçireceğimize bunları olduğu gibi kabul etmeliyiz.

Meşrutiyet döneminde

Meşrutiyet ise, yüzeysel bir bakışla, Tanzimat'ta başlayan sadeleşmenin daha ileri bir aşaması olarak görülebilirse de, aslında bu dönemde yeni bir öge soruna eklemlenmiştir. Bu, yeni bir biçimde tanımlanan ulusçuluk öğesidir. Gerçi Necib Asım da, Türkçe'nin Avrupa dillerinden aşağı kalmayacağını kanıtlamak isterken ulusçu denebilecek bir tavır gösteriyor. Ama Necib Asım ulusu ırk temeline göre tanımlamıyor. Dildeki yabancı kökenli kelimelere karşı aldığı "liberal" tavır da buradan kaynaklanıyor. Oysa II. Meşrutiyet ulusçuluğu, artık "ırk" öğesini de içermektedir. Dolayısıyla dilin arılığı, dilin yetkinliğini karara bağlamada başvurulacak ana ölçüt olmaya başlamaktadır. Aradan geçen zaman içinde toplam ideolojik atmosfer değiştiği için Tevfik Fikret ve Halit Ziya gibi, ağdalı Osmanlıcalarıyla ünlü eski *Servet-i Fünun*'cular bile sözgelişi Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerini övmekte (kullanılan dille şiirsel değer arasında bir ayrım yapmayı da unutarak) ve akımın daha da genişlemesini dilemektedirler.

Bu yeni ulusçuluğun olumlu bir yanı, Türkçe kökenlerin yeniden canlandırılması gereğini hatırlatmış olmasıdır, örneğin, yukarıdaki alıntıda "fotoğraf" gibi kelimeler için Arapça ve Farsça sözlük karıştırmanın gereksizliğine değinen Necib Asım, bu dönemde, "Bize kalırsa gerek kelime, gerek ıstılah bulmak içün ibtida Türkçe lehçeleri karıştırmalıyız," diyor. "Sergi" dururken "meşher" demenin anlamsızlığını vurguluyor. Öte yandan, bugünkü özleşmecilerin "Osmanlı uzlaşmacılığı" diyeceği ılımlı tutumundan da vazgeçmiyor. Örneğin, "... 'kongre' sözü cümlenin bildiği bir kelimedir. Bunun yerine 'mü'lemer' kelimesini sokuşturmakta bir mânâ tasavvur edemiyoruz."

Irk kavramını o güne kadar görülmemiş bir biçimde vurgulayan yeni milliyetçilik akımı, başlangıçta çok belirgin değildi. Daha çok Selanik çevresine uyarlı bir ideoloji görünümü almaya başlıyordu. Ziya Gökalp'le birlikte Ömer Seyfettin de bu anlayışın ilk bilinçli sözcülerindendi. *Genç Kalemler* çeşitli alan-

larda ve bu arada dil alanında yapılan tartışmalarda bu kimliğini zaman içinde ortaya koydu. Bu kimliğin bundan sonraki tartışmalarda ağırlık kazanmasında politik-tarihî gelişmelerin de payı oldu. Özellikle Balkan Savaşı, Türklük kökenine bağlı bir milliyetçiliğin Osmanlı ufku içinde daha gerçekçi ve daha sağlam temele dayanan bir ideal gibi görünmesini kolaylaştırmıştı. Osmanlı aydınları, dil sorununu, darda kalmış Osmanlı devletinin başka sorunlarından ayıramıyorlardı ve böyle olması herhalde anlaşılır bir şeydi. Dolayısıyla özellikle Meşrutiyet döneminden sonra Türkçe, Türkiye'yi ilgilendiren çeşitli sorunların, bunların ideolojik yansımaları olan çeşitli "sorunsal"ların bir parçası oldu. Uluslaşma, uygarlaşma gibi temel sorunsallar dil konusunda belirli tavırları da zorunlu olarak içermeye başladılar. Örneğin Balkan Savaşı öncesinde kurulan Türk Derneği'nin tüzüğünün ikinci maddesi, dil sorunuyla uyanmaya başlayan ulusçuluk bilinci ve ayrıca öteden beri süregelen "uygarlaşma" özlemi arasındaki bağlantıyı gösterir:

> Cemiyetin maksadı Türk diye anılan bütün kavimlerin mazi ve haldeki âsâr, ef'âl, ahvâl ve muhitini öğrenmeğe ve öğretmeğe çalışmak, yani Türklerin âsâr-ı *atikasını*, *tarihini*, *lisan*larını, avam ve havas edebiyatını, etnografya ve etnolocyasını, ahval-i ictimaiyye ve medeniyyat-ı hâzıralarını, Türk memleketlerinin eski ve yeni coğrafyasını araştırup taraştırup ortaya çıkararak bütün dünyaya yayıp dağıtmak ve dilimizin açık, sade, güzel, ilim lisanı olabilecek surette geniş ve medeniyyete elverişli bir dereceye gelmesine çalışmak, imlâsını ona göre tetkik etmektir.

O gün yaşayan Osmanlı aydınının dolaysızca gördüğü durum, eski imparatorluğun "elden gidişi"dir. Yüzyıllardır yüzü Batı'ya dönük duran Osmanlı Devleti'nin bu konumu ile Batı'ya üstün gelme umudu kalmamıştır. Ancak, bu ezikliği duymakta olan bu aydın, aynı zamanda bir vakitlerin güçlü bir imparatorluğunun gururlu mirasını da varlığında yaşatmaktadır. Bu nedenle, Batı karşısında yenilmeye karşılık yeni bir alanda büyümeyi düşlemektedir (imparatorluk geçmişi olmayan bir başka

yoksul ülke, örneğin bir Nijerya ya da Kongo, ezikliğine karşı tepkisini bir imparatorluk kurma özlemiyle dengeleyemezdi). Bu yeni alan belli ki Doğu'dur. Yani, ya İslâm, ya da Türklük temeline bağlı olarak büyümek ve Batı'nın gücüne karşı böyle bir yeni güç kazanmak, o günün aydınlarına çekici bir hedef gibi görünmeye başlamıştır. Dil de, işte bu çok kendine özgü "sorunsal"ın bir parçası haline gelmektedir. Doğal olarak, İslâmcı büyümeden yana olanlar Osmanlıca'nın bileşiminden çok şikâyetçi değillerdir. Türklüğü temel alanlar ise bu dilsel yapıyı uzun vadeli amaçlarına bir engel gibi görme durumundadırlar.

Tartışmalar ilerledikçe, bütün bu ütopyaların gerçekleşmesinde dilin çok büyük bir payı olacağı inancı da derinleşti. Dili bir "iletişim aracı" olmaktan çıkarıp bir büyük sosyo-politik ütopyanın aracı haline getiren Osmanlı aydınları, istedikleri dilsel değişimin gerçekleşmesiyle birlikte hedeflerine çok yaklaşacaklarını sandılar. Örneğin bir İzmir gazetesine yazı gönderen Mehmet Şükrü adlı biri, bu özlemleri net bir şekilde dile getiriyor (daha sonra, Ankara'daki ilk TBMM'de "ikinci grup" üyeleri arasında yer alan Mehmet Şükrü olabilir):

> Yeni lisan muarızları bilsinler ki yazıları, fikirleri, Türklük muhitinin bir milimetre ilerisine bile geçemiyor. Onun için iktiza ederdi ki lisanlarında ve duygularında bir asalet; Türklük asaleti bulunsun. (...)
>
> Ölü mezarları önünde huzu ve huşu ile eğilen, harbin tehlikeli meydanlarında telaşsız atlar oynatan, en büyük birkaç milleti mahvedecek kadar cesim felaketlere cesur ve müteahammil göğüs gererek büyük Türklüğü şimdiye kadar, kısmen olsun, niçün ifade edemediler? Niçün neslimizin bu büyük seciyyeleri kalemlerinden bir türlü akmak istemiyor? Teganniyle milleti harekete getirecek şarkılar nerede? Cenk meydanlarına, düğüne gider gibi, şen ve beşuş koşan erlere şimdiye kadar hangi türküleri terfik edebildiler? Edemediler; çünki yazıları bizim ruhumuzu, Türklük hissimizi okşamıyor, lisanlarını samimi bulmuyoruz.

Bu mantık çizgisi bir hayli ilginçtir. Epey abartılmış gibi görünse de, sözü edilen çeşitli içiçe geçmiş sorunsalların iyi bir özetini veriyor. Görüldüğü gibi, yazar, Türklüğe özgü duyguları anlatacak bir Türk dili istiyor. Osmanlı yazarları bu duyguları bulamamış ve anlatamamışlar, çünkü ellerindeki dil buna elverişsizmiş. Böyle bir düşünce çizgisinin, dilin "özleşmesi"ni nasıl önemli bir hedef gibi göreceği, bu özleşmeden ne kadar büyük toplumsal sonuçlar bekleyeceği bellidir. Herhalde yaşasaydı, 1981'de dil adamakıllı özleştiği halde örneğin dünya futbol kupası maçlarının hepsinde yenildiğimizi görseydi, buna inanamayacaktı. Çünkü Osmanlı aydının bütüncü zihniyetinde, dilin özleşmesiyle iyi futbol oynama arasında da bir ilişki olmalıdır.

İkinci derecede ilginç bir nokta da yazarın hamasî duygusal retoriği. "Düğüne gider gibi savaşa giden erler", "aziz şehitler" vb. bilinen klişelerle örülen bu retorik, söylemi kullananı dokunulmaz bir noktaya koyuyor. Buradan, kendisi gibi düşünmeyenlere yönelteceği suçlama, "hiyaneti vataniye"den aşağı değildir. Osmanlı aydınının aynı bütüncü zihniyeti, farklılığa bir açıklama bulamadığı için, kendi haklılığına inandığı ölçüde muhalifinin ihanetine de içtenlikle inanır.

Balkan Savaşı ve Türkçecilik

Balkan Savaşı'nın Türkçeciliğe hız verdiğine değinmiştik. Bu da, daha karmaşık bir gelişmenin içinde bir öğeydi. Örneğin bu dönemde İttihat ve Terakki halkın milliyetçiliğini körükleyecek bir edebiyat yaratılmasını istemiş ve yazarlara bolca para vererek böyle bir edebiyatın kurulmasını sağlamıştı. Savaş sırasında görece bağımsız denecek birçok dergi kapanmış, buna karşılık devletin çıkardığı dergilerde devletin istediği edebiyat yapılmıştı. Bu durum, Türkiye tarihinde politik yapının genel kültürel yapıya müdahale ve onu belirleme biçimlerini göstermesi bakımından ilginçtir.

Balkan Savaşı'ndan sonra yayımlanmaya başlayan *Türk Yurdu* ve *Türk Sözü* gibi dergilerde, oldukça doğal bir gelişmenin

sonuçlarıyla karşılaşırız. Savaş milliyetçilikle birlikte bir tür popülizm de yaratmıştır – savaşta halk gerekli olduğuna göre, böyle olması doğal. Popülizm ise, dilde de sadeleşmeye gitmek zorundadır. Nitekim *Türk Yurdu'nun* çıkış gerekçesi olarak yazılan yazı, Türk halkının ağzından yazılmıştır ve aydınları suçlamaktadır:

> İbtida bana bir dil, bir edebiyyat lazım. (...) Eski yıpranmış aletlerimi atarak yeni makinalar kullanacağım. Toprak sürmeyi, hayvan beslemeyi, köy idare etmeyi, yol yapmayı, mekteb açmayı öğreneceğim. Gizli duygularımı, şuursuz mefkurelerimi kalbimden çıkararak ortaya koyacağım. Dinimin esaslarını bularak gerçekten İslâm ümmeti olacağım.
>
> Bu işi yapmak için bu gördüğünüz aç, çıplak, sıtmalı oğullarımla, zavallı, yoksul kızlarımla çalışmaya niyyet ettim. Siz de benim evladlarım değil misiniz? Siz de yapma dilinizi, yalancı bilgilerinizi, boş ve faidesiz gururlarınızı bırakarak bana gelir, benimle beraber çalışır mısınız?

Bu tipik "Jakoben" söylemde, aydın, halk adına konuşup halkın ihtiyaçlarını dile getiriyor. Halk şu anda "gizli duygular" ve "şuursuz mefkûreler"le dolu. Bu sözleri onun ağzından söyleyen aydınlar her nasılsa o "söylenememiş" mefkurelerin ne olduğunu biliyorlar. Böylece, bu potansiyelin gerçekliğe dönüşmesi, o aydınların dediklerinin olmasıyla mümkün.

Yukarıdaki metinde, bir kez daha, dil sorunu ile genel kalkınma sorununun kesin bir şekilde özdeşlendiğini görüyoruz. Dilin sadeleşmesi, hem uygarlaşma, hem ulusallaşma için zorunlu görülmektedir. Kapitalizm-öncesi üretim ilişkilerine dayanan despotik ve bürokratik toplumlarda, halkınkinden ayrı, ağdalı bir seçkin dilinin bulunması, sonra da, modernleşme sürecinde bu dilin "anakronik"leşmesi doğaldır. Ancak, dil değiştirerek bir toplumu kalkındırma ülküsü, o dönemin Osmanlı aydınına özgü bir şey olmalıdır. *Türk Yurdu*'nda yazan aydınlar köylünün makine kullanması ile halkın dilinin değişmesi arasında çok dolaysız bir ilişki kurabiliyorlardı.

Politik bir araç olarak dil

Hüseyin Kâzım Kadri, büyük bir Turan sorunu çerçevesinde ırk diline şöyle bir gelecek tasarlıyor:

> Türkistan-ı Çinî'den Avusturya hudutlarına kadar uzanan kıtaat-ı vesi'ada mütemekkin akvam-ı Turaniyye arasında münasebeti siyasiye husulünü temin etmek üzere Türk lisanının muhtelif lehçelerini birleştirmek lüzumunu bu gün değilse bile yarın bütün şiddetiyle hissedeceğiz: çünkü her kavim ve millet günün birinde kendi lisanı etrafında toplanmağa mecburdur. (...) bu muhtelif lehçeler arasında daha ziyade rikkat ve nezaket kesbeden Osmanlı Türkçesini Türkistan'ın her tarafında umumi bir lisan-ı edebî ve fennî ve millî olmak üzere kabul etmek daha muvafık olur sanırım.

Burada da dil, Türk ırkının politik birleşmesinin sağlanması için gerekli bir araç. Yazar, olayı biraz da kendinden yana yontup, kendi bildiği Osmanlı Türkçesi'ni böyle bir birleşmenin temeli olarak kabul ettirmek istiyor. Türkçe'nin özleştirilmesinin bugünkü aşamasına vardığımızda, Asya'daki Türklerin dillerinden daha uzaklaşmış durumdayız oysa.

Aynı dönemde *İkbal* gazetesinde çıkan bir yazıda, Türkçe'nin sadeleşmesi konusunda ağırlığın, bir iletişim aracı olarak dil anlayışından, ulusallığın asli öğesi olarak dil anlayışına doğru kaydığı açıkça görülmektedir:

> Bir dilin avam tarafından anlaşılıp anlaşılmaması meselesi bizce gayet mühim olmakla beraber, ikinci derecededir. Birinci derecede 'milliyet' hususu gösterilebilir, zannederiz. Bu 'milliyet' ise 'Türklüktür'. Madem ki bir millet Türktür. Öyle ise anın Türkçe öz dili olmalıdır. Bu anın varlığına, namusuna tealluk eden birinci hassasıdır.

Bu kayma, stratejik bir öneme sahiptir. Bundan sonra, dilsel "kullanım", dilciler için bir ölçüt olmaktan çıkacaktır. Bunun yerine, halktan ve halkın dili kullanımından bağımsız, şu veya bu biçimde tanımlanmış bir "dilsel doğruluk", dil ça-

lışmalarında kılavuz durumuna gelebilir. Bu "doğruluk", kitle kullanımından kaynaklanmadığına göre, küçük bir uzman grubunun saptadığı bir şey olacaktır. Eğer ortada birden fazla uzman grubunca temsil edilen ayrı görüşler varsa, bunlardan hangisinin akademik dil çalışmasına yön vereceği –Türkiye gibi bir ülkede– bir politik denge sorunudur. Nitekim, Balkan Savaşı'ndan sonra kurulan, Maarif Nezaretine bağlı *"Istılahat-ı İlmiyye Encümeni"*, dilsel doğruluğun bir ölçütünü vurgulamıştır; Ziya Gökalp'in alaylı bir şekilde aktardığı bu anlayış, ortodoks gramerciliğin, Osmanlıca gibi karma bir dille karşılaşması nedeniyle saçmalık derecesi artmış, "absürd" bir biçimidir; Türkçe'nin serüveni içinde daha sonra başka "dilsel doğruluk" ölçütleri de dile uygulanacaktır, ama temeldeki tavırda değişen fazla bir şey yoktur. Gökalp hikâyeyi şöyle anlatıyor:

> Bir zamanlar Darülfünun'da, felsefî ıstılahları tayin ve tesbit etmek üzere ilmî bir encümen teşekkül etmişti. Bu encümende fesahatçılardan biri 'dikkat' kelimesinin 'attention' mukabili olamayacağını ileri sürdü; Güya 'dikkat' kelimesi, 'dakikince' sıfatından iştikak ettiği içtin 'incelik' manasına imiş. Bu iddiaya karşı 'incelik' kelimesi lisanımızda varken, bu manaya delalet eden 'dikkat' kelimesine ihtiyacımız yoktur. Fakat, halkın kullandığı manada olmak üzere, bu kelime lisanımızın atılması mümkin olmayan elzem bir unsuru olmuştur, denildi. Fakat, mu 'tariz kabul etmedi: 'Dikkat' kelimesi daima 'incelik' manasına kalacaktır. Halkın kullandığı tabirleri, ilim kabul edemez. Doğru olan kelimeler, kelimelerin eski şekilleridir. Kelimelerin hakiki manaları, isti'mal ile değil, iştikakla bilinir. Binaenaleyh 'attention' kelimesine başka bir mukabil aramalıdır, cevabını verdi. Bu esasa istinaden, fesahatçılar 'attention' kelimesine mukabil aramağa başladılar. Birisi 'tahdik' kelimesini ileri sürdü, bir diğeri 'iltifat' kelimesini teklif etti. Güya 'tahdik' kelimesi, 'gözbebeği' manasına olan 'hadeka'dan gelirmiş. Dikkatte bilhassa âmil olan gözbebeği imiş. 'İltifat'ın Arabcadaki manası da 'göz ucu ile bakmak'mış, 'iltifat'ın lisanımızdaki manası başkadır denildi. 'Öyle şey olmaz, Arabca,

> Acemce kelimeler bizim lisanımızda kadim asaletlerini ve fesahatlarını muhafaza edeceklerdir. Avamın cehaletle yaptığı tahriflere galatat denilir. Bunların hepsini terkederek, kelimelerin kadim ve fasih şekillerine rücu etmek lazımdır' diye cevap verildi.

Bu anıda "doğruluk" ölçütünün kullanım (istimal) değil de etimoloji (iştikak) olduğunu görüyoruz. Öz Türkçecilerin tersine bu encümenin bazı üyeleri dilimizdeki Arapça ve Farsça kelimelerin kendi eski özlerine (kadîm asaletlerine) uygun kullanılmasını istiyor. "Halkın kullandığı kelimeleri ilim kabul edemez." Temel felsefe bu.

İttihat ve Terakki'nin politikalarını belirleyen önde gelen kişilerin çoğu "Türkçü" akıma öncelik tanıyordu. Ama Osmanlı Devleti'nin gerçeklikleri onları da daha uzlaşmacı olmak zorunda bırakmıştı. Bu yüzden, dil konusunda devlet katından başlayan çok radikal bir girişim olmadı. Kısa süre sonra Birinci Dünya Savaşı'na katıldığımız için zaten yığınla acil iş çıkmıştı. Savaştan sonra, ülkeyi bu felakete sürükleyen İttihatçılar kaçarken, onların temsil ettiği ideoloji de gözden düşmüştü. Bundan sonra dil sorunu gene tartışıldı, ama Atatürk'ün kesin bir hareketi başlattığı ana kadar görece durgun bir dönem geçti. Bu ana gelmeden önce, Türkçe konusunda oldukça derli toplu bir görüş sunabilen Ziya Gökalp'in önerilerine kısaca bir göz atalım.

Gökalp, "ay", "kamer", "mah" gibi aynı anlama gelen kelimelerin fazlalık olduğunu, bunlardan Türkçe olanların saklanıp ötekilerden vazgeçmek gerektiğini söyler. Bu gibi kelimeler arasında bir nüans oluşmadıkça, gerçekten de varlıkları dil açısından bir zenginlik değil, sadece bir yığılmadır, öte yandan, "kameriye" veya "mehtap" gibi, bu kelimelerden türemiş başka kelimeler Türkçe'de hâlâ var, "tasfiyeci" bir anlayışla bunları da silip atmak istemiyorsak, kalacak da. Ama bir dili konuşan herkes, kullandığı kelimelerin etimolojisini bilmek zorunda olmadığı için, bu da büyük bir sorun değildir.

Gökalp, eskiden Türkçe'de varken unutulmuş, canlılığını yitirmiş kelimelerin diriltilmesine çalışmayı anlamsız ve gerek-

siz bulur. Oysa bu gibi kelimelerden canlanabilenleri (hatta Gökalp'ın örnek diye verdiklerinden bazıları) olmuştur. Gökalp bunu bir zorlamaya karşı söylediği halde, bir kural formülasyonu yaptığı ölçüde belki kendisi de bir zorlama içindeydi. Bu tür kelimelerin önerilmesinde –olay bir öneriyi aşıp bir dikte etme biçimine dönüşmüyorsa– herhalde bir sakınca yoktur. Nitekim yeni Türkçe bu yoldan önemli ölçüde zenginleşmiştir.

Arapça ve Farsça kuralların da atılmasını savunur Gökalp. Gerçekten, her uygarlıkta ve dilde ödünç kelime almak doğal, hatta kaçınılmaz olduğu halde, bir dilin öbüründen gramer kuralı alması oldukça tuhaf bir durumdur ve Osmanlıca'da buna fazlasıyla sık raslanır. Bazı kalıntılarını hâlâ yaşıyoruz: "Camisi" mi demeli, yoksa "camii" mi, gibi. Çağdaş dilbilim bu konuda kullanıma ağırlık verir – az önce çalışmalarına göz attığımız "ilmî encümen"in tersine. Bu durumda, "camisi" demek herhalde daha doğru olacaktır.

Gökalp, haklı olarak, karşılığı bulunmadıkça Arapça ve Farsça kelimelerin dilden atılmamasını ister.

Bütün bu dil tartışması içinde Gökalp'in özgül önemi, bilim diline daha çok ağırlık vermesindedir. Özellikle Gökalp'e kadar Osmanlı toplumunda evrensel anlamda bir bilim nosyonu gelişmediği için, Türkçe konusundaki tartışmalarda da bu alan cılız kalmıştı. Gökalp belki de ilk bu alandaki sıkıntısından ötürü Türkçe üzerine derinlemesine düşünmek zorunda kaldı: Çünkü Batılılardan öğrendiği pozitivizmi Türkiye'de anlatacak dil bulamıyordu. Bu yüzden Gökalp kendisi birçok kelime, kavram türetmek zorunda kaldı: *"Mefkure"* gibi. Ancak, Gökalp'in pratiğindeki tuhaflık, bu yeni kavramları Arapça kökenlerden türetmesidir. Böylece, Arapça'da olmayan yeni Arapça kelimeler türüyor ve bunlar yalnız Türkçe'de bulunuyordu!

Öte yandan Gökalp, uluslararası bilim sözlerinin Türkçe'ye bu biçimde alınmasına da karşı değildi. Bütün bunlar onun dediği gibi yapılınca ortaya oldukça eklektik bir dil çıkıyordu. Nitekim, dilin arılaşmasından yana olanlar bugün Gökalp'ı yetersiz bularak eleştiriyorlar. Ancak Gökalp'ın sorunu dilin arılaşmasından çok, dünya uygarlığının ortaya çıkardığı anlamlar

iletmeye yeterli kelimelere sahip bir dilin oluşmasıydı. Turancılığına rağmen, ırkçılığı dile uygulamanın yararına inanmıyordu. Bu açıdan bakınca savunduğu görüş anlamlıdır, kolayca yabana atılmaması da gerekir.

Dilin arılaşmasına en sert tepki gösteren yazarlardan olduğu için öz Türkçecilerin en kızdığı kimselerden biri Cenap Şahabettin'dir. Fakat Birinci Dünya Savaşı sonrasında Cenap Şahabettin de fazlalık bazı yabancı kelimelerden vazgeçmeye razı olur. Cenap Şahabettin de, bir şair olarak, nüansların korunmasını, dolayısıyla yabancı da olsa bazı kelimelerin kalmasını istemektedir: "mükedder mağmum, mahzun, münkesir, me'yus' gibi. Bu görüş de arılaşmacıların göstermeye çalıştığı kadar saçma değildir, çünkü bir dil, gerçekten, nüanslarının fazlalığıyla zenginleşir. Cenap Şahabettin Arapça kurallara göre yapılmış kelimeleri ileri sürüyor, ama bunların bazılarını bugün de "kederli, gamlı, hüzünlü' şeklinde kullanıyoruz. Şahabettin'in bir tuhaf talebi yabancı sözlüklerde rastlanan her kelimeye Türkçe'de bir karşılık bulmak istemesidir. Şüphesiz yalnız Cenap Şahabettin'e özgü bir istek değildir bu. Türkiye'de yabancı dil bilen her aydın Türkçe'nin eksiklerini veya ihtiyaçlarını bildiği o dile göre formüle eder. Örneğin İngilizce'de *"sensual"* ve *"sensuous"* kelimeleri var; ikisi de, yeni türeme kavramlarımızdan *"duyusal"* ile karşılanıyor. Oysa İngilizce'de ikinci kelimenin *"şehvet"e* daha yakın çağrışımları var. Acaba biz de Türkçe bir başka kelime türetsek, örneğin *"duymal"* desek, bunu *"sensuous"* yerine kullansak, gibi. Oysa İngilizce'deki bu ayrım başka Avrupa dillerinde bile olmayabilir. Bir dilin kendi gelişmesi içinde böyle nüanslar çıkabilir, ama bunlar vazgeçilmez şeyler değildir. Dil, anlamlarını bir kültürün içsel yaşayışıyla elde ettiği için her dilin kendine özgü olan ve başka dillere pek çevrilemeyen kelimeleri vardır. Cenap Şahabettin gibileri böyle bir öneride bulunurken, akıllarında Fransızca, İngilizce, Almanca gibi birkaç Avrupa dili vardır; yani, bakışları Avrupa-merkezlidir. Aynı şeyi bütün dünya dilleri için düşündüğümüzde, önerinin imkânsızlığı ortaya çıkar.

Cumhuriyet dönemi

Alfabe tartışmaları

Cumhuriyet döneminde dil tartışmaları sürüyordu. Bu sırada, alfabe sorunu tartışmanın can alıcı noktalarından biri haline gelmişti. Türkiye'de Tanzimat döneminden beri Latin alfabesinin alınmasını savunanlar olmuştu, ama böyle bir değişiklik muhafazakârlığın can damarlarından birini hedef aldığı için Latince'yi isteyenler azınlıkta kalmış, özellikle de devlet otoritesi, sorunu ele almaya hiç yanaşmamıştı. Bunun istisnasını Meşrutiyet'te Enver gösterdi ve yalnız ordu içinde kullanılacak bir "Türkçe" alfabe hazırlattı. Arap alfabesi, Türkiye'yi İslâm dünyasına bağlayan önemli köprülerden biriydi. Böylece, onun kalmasını savunanlar da dilsel gerekçelerden çok toplumsal, politik, ideolojik nedenlerle bu alfabeye bağlıydılar. Latin alfabesini isteyenler arasında da iki eğilim saptanabilir (ama bunlar çoğu zaman içiçe geçmiştir). Bunların bir tanesi, Arapça'yı savunanlarla aynı ideolojik zemine oturuyordu. Türk ulusallığına aykırı olduğu için karşı çıkıyorlardı Arap yazısına. Aynı zamanda, İslâmiyet'in ve genel olarak dinin bu ulusal kimliği boğduğu ve böylece kalkınmayı durdurduğu düşünülüyordu. Bu görüşte olanlar, daha önce başka konularda gördüğümüz tavırlara yakın bir biçimde, alfabe değişikliğine neredeyse büyülü bir anlam yüklüyor, alfabe değişince bütün sorunlarımızın ortadan kalkacağına inanıyorlardı. Öteki kamp ise, ulusallığı başka türlü anlamakta ve yorumlamaktaydı. Cumhuriyet tarihi boyunca gördüğümüz bu kutupsallıkta Doğuculuğu temsil edenlere göre, asıl Batı'nın Latin alfabesi alındığında ulusal kimlik elden giderdi. İzmir İktisat Kongresi'nden sonra Kâzım Karabekir, Latin harflerine sertçe karşı çıkmış, bunu isteyenleri "vatana ihanet"le suçlar gibi konuşmuştur.

Daha önceleri de dilin sadeleşmesinden yana olan Hüseyin Cahit, şimdi Latin alfabesinin kabulünden yanadır. Bunu, birinci kümedeki yazarların yaptığı gibi bir "ulusallık" gereği olarak değil de, pratik yararı için savunmaktadır:

> Biz memlekette ümmîliği azaltamayız. Çünki harflerimiz buna manidir. Çocuklarımız mekteblerde üç sene, dört sene çalıştıktan sonra da doğru okuyamazlar. Çocuklarımız değil, hiçbirimiz her kelimeyi doğru telaffuz ettiğimizi iddia edemeyiz. Böyle lisan, böyle tahsil olur mu?
>
> Bizi şimdiki harflere rabteden şey nedir? Bu harfleri kullanmak için hiçbir mecburiyyet-i diniyye yoktur. Millî harflerimiz de değildir. Bu halde Latin harflerini kabul ederek bir an içinde herkese okuyup yazma öğretmek suretiyle elde edebileceğimiz namütenahi faideleri neden istihfaf ediyoruz?

Bu sıralarda Fuat Köprülü Latin alfabesinin alınmasına karşıdır:

> Latin harflerinin kabulüne taraftar olanlar, zannediyorlar ki Garb medeniyyetine bu suretle daha çabuk ve daha kolay temessül edebiliriz. Halbuki Garb medeniyyetine temessül harflerimizin tebdili ve Latin harflerinin kabuliyle kabil olamaz.

Köprülü'nün müdahalesinde de, dilin bir parçasının, dille ilgisi olmayan bir amaç için değiştirilmesi tutumundan söz ediliyor. Bu çerçevede şüphesiz Köprülü haklıdır. Alfabe değiştirmekle bir toplumun uygarlık anlayışı değişmez. Eğer Latin alfabesini böyle bir amaçla isteyenler vardıysa, beklediklerini bulamamış olmalılar.

Öte yandan, Arap alfabesinin kalmasını savunanlar da, buna dil-üstü bir anlam vermekteydi. Tarihimizle ve İslâm dünyası ile bağımızın kopacağını düşünüyor, bundan ürküyorlardı. Böylece iki taraf da alfabeye neredeyse büyülü bir anlam yüklüyor, şu veya bu alfabenin davayı kazanması sonucunda birtakım mucizelerin gerçekleşmesini bekliyordu.

Arap alfabesinin Türkçe'nin yapısına çok uygun olmadığı açıktır. Vokallerin Türkçe'de önemli rol oynamasına karşılık Arapça'da sadece üç vokal işareti vardı ve örneğin "u", "ü", "o" ve "ö" yalnız "vav"la karşılanabiliyordu. Ayrıca, Arapça'daki fonem işlevi gören bazı sesler Türkçe'de böyle olmadığı için, Arapça'daki üç "s", iki "z" vb. Türkçe'de fazlalık oluyordu. La-

tin alfabesinin okumayı kolaylaştıracağı inancı da yerindeydi (ancak, Arap alfabesini öğrenmekte o sıralar karşılaşılan güçlüklerin yalnızca bu alfabeye özgü bir şey olmadığı, öğretme yönteminin ilkelliğinden de kaynaklandığı unutulmamalı).

1928'de Atatürk'ün Sarayburnu konuşması ile Latin alfabesinin kabul edileceği kesinleşmiş oldu. Atatürk bu konuşmada, "En nihayet bir sene, iki sene içinde bütün Türk hey'et-i ictimaiyyesi yeni harfleri öğrenecektir. Milletimiz yazısiyle kafasiyle bütün âlem-i medeniyyetin yanında olduğunu gösterecektir," diyordu.

Hüseyin Cahit gibi Atatürk'ün de, yeni harflerle okuma yazmanın kolaylaşacağına aşırı bir iyimserlikle baktığı bu sözlerden anlaşılıyor. 1980'lerde hâlâ okuma yazma seferberlikleri yaptığımıza göre, yalnız alfabenin sadeleşmesi, bütün halkın okur yazar olmasını sağlayacak bir değişim değildir. Ayrıca, bu yeni alfabe ile daha yukarı bir uygarlık âlemine girmenin amaçlandığı da görülüyor ki, söz konusu uygarlık Batı ise, bu yönde de okur-yazarlıktakinden çok ilerlemiş değiliz.

Cumhuriyet döneminde ve Atatürk'ün görüşlerinde "dil" sorunu, "ulusal" sorunsalın çok önemli, belirleyici bir parçası olarak ele alındı. Osmanlı Devleti'nin son demlerinde tartışılan ihtimaller artık kurgusal gelecek perspektifleri olmaktan çıkmış, tarih Osmanlı Devleti'nin kaderini somut bir şekilde belirlemişti. Birinci Dünya Savaşı'na Osmanlı İmparatorluğu olarak girilmiş, ama Türkiye Cumhuriyeti olarak çıkılmıştı. Buna karşılık, geniş halk kitlelerinde ulusal bir kimlik bilinci gelişmiş, hatta yeterince uyanmış değildi. Bu durumda Cumhuriyet'i kuran kadrolar ulusal bir dilin oluşmasını genel ulusal birliğin kurulmasının belirleyici adımı olarak gördüler. İlk eğilim olan "öz Türkçe" de, onu izleyen "Güneş Dil Teorisi" aşaması da, kendi aralarındaki karşıtlığa rağmen, bu noktada özdeştir. Dili ulusallığın aracı olarak kullanmanın iki ayrı yöntemini temsil ederler.

İlk dil kurultayı

Alfabe, Cumhuriyet yöneticilerinin Türk dili üzerinde yapmayı tasarladıkları geniş kapsamlı değişikliklerin yalnızca bir parçasıydı. Bu değişikliklerde 1932'de kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin (yani daha sonraki Türk Dil Kurumu'nun) önemli bir rolü olacaktı. İlk dil kurultayında, o zaman muhafazakâr sayılan görüşler Hüseyin Cahit'ten geldi. Daha önce dilin sadeleşmesinden yana olan, Cumhuriyet döneminde de Latin alfabesini savunan Hüseyin Cahit'in bu tavrı şaşırtıcı görünebilir; genellikle muhalif olmayı seçen bir mizaca sahip olduğu için, sırf karşı çıkma amacıyla böyle konuştuğu sanılabilir. Ama aslında önceden söyledikleriyle çelişen bir yanı yoktur Kurultay'da söylediklerinin. Şöyle diyor:

> Son yirmi beş sene içinde gittikçe kuvvetlenen sade lisan cereyanı bugün Arapça ve Acemce terkipleri dilimizden söküp götürmüştür denilebilir. Yakın bir zamanda, ecnebi dillere ait kaidelerin tamamen maziye karışacağından şüphe edilemez. Bunun için bir şey yapmağa da lüzum yoktur, Çünki zaten kendiliğinden olmaktadır ve olacaktır. Cereyan o kadar kuvvetli ve tabiidir ki koca bir akademi olsa ve aksini temin için uğraşsa bile muvaffak olamaz. 'Sevkıtabii' ve 'aksül-amel' gibi bazı ıstılahlar birer terkip değildirler. Bunlar, yerlerine daha sade ve ruha daha sokulgan Türkçe tabirler kaim oluncaya kadar yaşayacak birer kelimedirler. Türk alfabesinin bu noktada yapabileceği hizmet pek büyüktür. Eski yabancı yazı ile kalsa idik bu birleştirme ameliyesi yapılamazdı. Bugünkü yazımız bize bu sahada da hürriyet ve muvaffakiyet temin ediyor.

Hüseyin Cahit burada, zorla yapma bir dil kurma girişimine karşı olduğunu belirtiyor. Dilin doğal akışından, bu doğal akış içinde sadeliğin nasıl olsa sağlanacağından söz ediyor. "Doğal" akış, dil bağlamında, son analizde, "halkın kullanımı" demektir. Yani Hüseyin Cahit halkın kullanarak bizzat onayladığı bir dil anlayışını savunuyor. Irkçı bir anlayışla dilden kelime tasfiyesine karşı çıkıyor:

İtiraf ederim ki dilimize karışmış yabancı kelimelerden dolayı edilen şikâyetleri biraz mübalâğalı buluyorum. Bir lisanın şahsiyeti sarfında nahvındadır. Yabancı dillerden alınan kelimeler bu şahsiyeti bozamaz. Ecnebi kavimlerle münasebette bulunup da onlardan kelime almamak imkân haricindedir. Bir dile yabancı kelimeler filan veya filan şahsın arzusu ile suni olarak doldurulamaz. Onlar tarihî bir zaruret ve icabın neticesinde, bir tekâmül ameliyesi olarak dile girerler. Dünyada, her sahada olduğu gibi dilde de bir şey olmuşsa onun öyle olması zarurî idi de onun için olmuş demektir.

Bir toplumun yaşadığı tarih, dilinde yansır. Bu onun gerçek tarihidir. Ve tarih elbette, Hüseyin Cahit'in de söylediği gibi, raslantılardan oluşmaz. Bu tarih, belirli bir anda, bazı bireylerin ya da isterseniz bütün toplumun hoşuna gitmeyebilir. Ama o tarihten hoşlanılmaması, o tarihi yaşanılmamış hale getiremez. O tarih, bir yandan yaşayanlar üzerinde etkilerini sürdürmeye de devam eder. Beğenilmeyen bir tarih, dilin değişmesiyle de silinemez ve değiştirilemez. Hüseyin Cahit'in yukarıdaki paragrafta söyledikleri arasında en önemli kısım bu. Yabancı dillerden kelime almanın kaçınılmazlığı ve ayrıca bu durumun bir dilin karakterini bozmayacağı da doğru. Gerçi Osmanlıca'da yabancı kelime o kadar boldu ki, bunun verdiği sıkıntının bir haklılığı vardı; ama Hüseyin Cahit "zorlama olmayan" süreçlerle bu yabancı kelimelerden kurtulmaya karşı değil zaten. Türkçe'nin gelişmesini sadece "doğal" diye nitelediği sürece bırakmayı önermiyor:

Bütün bunlarla beraber, hiçbir şey yapmayalım, ellerimizi kavuşturarak, kaza ve kaderin hükmünü bekleyerek dil işleriyle alâkadar olmayalım, demek istemiyorum. Israr ettiğim nokta dil bahsinde her şeyin bizim, irademize tâbi olmadığını, tabii kuvvetler karşısında beşerî mücadele için bir had bulunduğunu unutmamak lüzumudur. Yoksa, daimî olan tekâmül ameliyesinin umumî seyrini kolaylaştıracak ve hızlandıracak surette bazı âmiller vücuda getirebilmek imkânı teslim olunabilir.

> Bu bahiste yapabileceğimiz şey, yapmamız icab eden şey bir kere *Türkçenin muhtelif lehçelerinin* mükemmel bir lügatini vücuda getirmek, kelime teşkil yolundaki kabiliyetini tesbit etmek, hiç olmazsa bundan sonra ecnebi kelimelerin lüzumsuz yere dilimize girmelerine mümkün olduğu kadar meydan vermemektir.
>
> Bugün alışkın olduğumuz Türkçeden alışkın olduğumuz tarz ve şekilde ıstılah bulmak kabilse onları kabul etmeli. Bulamadıklarımızı da Avrupa'nın filan veya filan dilinden değil, Latin ve Yunan köklerinden kendi telaffuz ahengimize göre almalıdır. Istılahlar kararlaştığı gün fikrî anarşi tehlikesi bitmiş demektir.

Hüseyin Cahit'in bu sözleriyle daha önce söyledikleri arasında bir tutarsızlık yoktur. Düşüncesini belirleyen etmen, dilin bütün bir halkın anlaşmak için kullanacağı bir nesne olduğu olgusudur. Son paragrafta, bilim dili için gerekli kelimelerin öncelikle Türkçe'den türetîlmesi imkânlarının araştırılmasını istiyor Hüseyin Cahit. Bu olmadığı zaman Yunanca ve Latince köklerin alınması görüşü de doğru. Örneğin Fransızca bilen bir Türk yazar "trajedi", İngilizce bilen bir başka aydın da "trecıdi" mi demeli? Bunların yerine "tragedya" demek herhalde daha doğru (tabii o zaman da sıfat sorunu çıkıyor: "trajik" ne olacak?).

Hüseyin Cahit'in ılımlı *tutumu sert tepkilerle karşılaştı.* Karşı çıkanlardan biri, devrimin her alanda radikal dönüşümler gerçekleştirmesini isteyen Hasan Âli Yücel'di. Hasan Âli, devrimci volontarizmin kültürlü bir tanımını yapar; ama kültürlü retoriğinin ötesinde, somut bir önerisi yoktur. Hüseyin Cahit'in tutumunu "determinist olmaktan ziyade fatalist" diye nitelemekle, "fatalist" (kaderci) olmayan bir determinizmin varlığını kabul etmiş gibidir. Ama bunu tanımlamaz. Konuşmasının en doğru parçasını aşağıya alıyorum, ama bu da aslında Hüseyin Cahit'in söylemiş olduklarıyla çelişmiyor:

> Türk halkı iş kelimesini bilir mi? ("bilir" sesleri) Bölüm, bölme tabirini de bilir mi? ("bilir" sesleri) O halde iş bölümü ta-

birini de bilir demektir. Bilmediği varsa o ancak iş bölümü tabirinin ilmî tarifidir...

Hüseyin Cahit'e karşı çıkan çeşitli kişilerden biri de Fuat Köprülü. Daha sonra DP döneminde Anayasa dilinin eskileştirilmesi için Meclis'e önerge verecek olan (daha önce de Latin alfabesine karşı olan) Köprülü bu sırada nedense (o nedeni anlamak çok güç olmasa gerek) öz Türkçe'den yanadır. "Determinizm" ve "irade" üstüne bilgiç bir konuşma yapan Köprülü, dile iletişim açısından bakan Hüseyin Cahit'e karşı, o dönemde devletin resmî onayını alan ulusçu bir perspektif getirir:

> Millî şuura ve millî imana dayanan insan iradesinin, şu son asırda millî lisanların inkişafına, hattâ bazı ölü sanılan dillerin bile yeniden yaradılışına nasıl muvaffak olduğunu bütün dünya gibi siz de bilirsiniz... İnkılap ruhiyle meşbu olan bugünkü Türk nesli pek iyi bilir ki, Türk ruhunu ve muazzam Türk tarihinin tabiî akışını herkesten daha evvel, daha derin sezen ve millî temayüllere her zaman en vazıh ve en doğru şeklini veren Gazi, millî şuurun ve millî irfanın bu eşsiz mihrakı, milletine hediye ettiği büyük inkılaplar zincirinin yeni bir halkası olan muazzam dil inkılabını da ilmin sağlam esasları üzerine kuruyor.

Derleme-tarama çalışmaları

Türk Dil Kurumu'nun derleme ve tarama çalışmaları bundan sonra başladı. Devlet, Halk Partisi ve Halkevleri bu çabayı oldukça enerjik bir şekilde destekledi. Gazeteler her gün değişmesi istenen yabancı kökenli kelimelerin listesini yayımlıyor, bunlara halkın karşılıklar bulması isteniyordu. O sıralar *Hakimiyeti Milliye*'de yayımlanan bir yazıda ise halk arasında yayılmış kelimelerin kaynağına bakılmaksızın Türkçe sayılacağı söyleniyor.

Bu dönemin dil çalışmalarında şöyle bir ilginç özellik var: Bir yandan Türkçe'nin "öz"ü bulunmaya çalışılıyor, bunun için en

eski kaynaklar taranıyor; bir yandan da, Türkçe'yi Batı dillerine benzetme kaygısı ağır basıyor. Örneğin "okul" gibi bir yeni kelime ne kadar Türkçe "okumak" kökünden türetilse de, kelimenin Fransızca *"école"e* benzetilmek istendiği çok açık. Denk düşen durumlarda, *"isteri/hysteria"* gibi karşılıklar bulunuyor. Bu arada, Besim Atalay da Türkçe'de "önek" olduğunu ispatlamaya çalışıyor ve bunun için "aşmak, şaşmak, taşmak" gibi örnekler getiriyor. Bunun bilimsel bir yanı bulunmadığını tartışmak bile gereksiz, ama böyle bir başlangıçtan sonra Kurum genel sekreteri İbrahim Necmi, *"anti"*-yerine *"yantı"* gibi örnekler önermeye başlar. "Yantı", anlaşıldığı kadarıyla, "yad" kelimesinden bozularak yapılmıştır. Bozma gerekçesi de yeterince saydam: Batı dillerindeki "anti"ye ses olarak benzetme isteği. Böylece, *"antilimitaire"* gibi bir kavram *"yantısüel"* olacaktır. Bir zamanların benzer yapıdaki *"arsulusal"*ı da aynı kaygının ürünüdür.

Tarama ve derleme çalışmaları birtakım sonuçlar vermeye başlar. Bu yollardan çeşitli kelimeler bulunmuştur. Ama bunların büyük çoğunluğu yadırgatıcı niteliktedir. Öz Türkçe kullanımını yaygınlaştırmak için, Türkiye tarihinde her zaman olduğu gibi, en yukarıdan bir tavır göstermenin yararı olacağını düşünen Atatürk, görece dar bir çevrede yapacağı bir konuşmayı öz Türkçe olarak hazırlar. Bu, İsveç veliahtına verilen yemeğin resmî konuşmasıdır ve gazetelerde yayımlanacağı bellidir:

> Altes Ruvayâl,
> Bu gece, ulu konuklarımıza, Türkiye'ye uğur getirdiklerini söylerken, duygum tükel özgü bir kıvançtır.
>
> Burada kaldığınız uzca sizi sarmaktan hiç durmıyacak ılık sevgi içinde, bu yurtta, yurdunuz için beslenmiş duyguların bir yankusunu bulacaksınız.
>
> İsveç, Türk uluslarının kazanmış oldukları utkuların silinmez damgalarını tarih taşımaktadır. Süerdemliği onu, bu iki ulus, ünlü, sanlı özlerinin derinliğinde sonsuz tutmaktadır.
>
> Ancak, daha başka bir alanda da onlar erdemlerini o denlü

yaltırıklı yöndemle göstermişlerdir. Bu yolda kazandıkları utkular, gerçekten daha az özence değer değildir.

Avrupa'nın iki bitim ucunda yerlerini berkiten uluslarımız, ataç özlüklerinin tüm ıssıları olarak baysak, önürme, uygunluk kıldacılart olmuş bulunuyorlar onlar; bugün, en güzel utkuyu kazanmıya anıklanıyorlar: baysal utkusu.

Altes Ruvayâl; Yetmiş beşinci doğum yılında babanız bütün acunda saygılı bir sevginin söyüncü ile çevrelendi. Genlik, baysal, içinde erksürmenin gücü işte bundadır.

Ünlü babanız yüksek kıralınız Beşine Gustav'ın gönenci için en ısı dileklerimi sunarken, Altes Ruvayâl sizin, Altes Ruvayâl Prenses Luiz'in, sevimli kızınız Altes Ruvayâl Prenses İngrid'in esenliğine; tüzün İsveç ulusunun gönencine, genliğine içiyorum.

Bu konuşmanın, dil sorunuyla her düzeyde ilgilenen insanlara öz Türkçe'yi yaymaları için bir mesaj olduğu açıktır. Türkiye'de bu gibi durumlarda aydınların nasıl davranacağı da bilinir. Nitekim Agâh Sırrı, bu konuşmadan sonra olanları da şöyle anlatıyor:

> Yabancı kelimelere karşılık bulma gayreti 1935 yılı sonuna kadar devam eder. Fakat iş o hale gelmişti ki, herkes gelişigüzel bulduğu kelimelerle yazı yazıyor ve yazılar, sahibinden başkasının anlamasına imkân olmıyan bir şekil alıyordu. Daha tuhafı, Türkçe kelimelere bile karşılık arayıp bulanlar vardı. İş yolundan çıkmış, üzücü bir hal almıştı.

Gerçekten de bu dönemde Türkçe'yi özleştirmek için yapılanların hikâyeleri ünlüdür. Konuya bilimsel bir bakışla değil, devlet büyüklerinin hoşuna gitme isteğiyle yaklaşıldığı için, sonuçta Türkçe'nin başına ne geldiği o kadar önemli değildir. Bu uğraşlar, Türkçe'yi bir iletişim aracı olarak görme gereğini büsbütün ortadan kaldırıp (çünkü iletişimi fiilen önlemişti) birtakım toplumsal amaçlar için laboratuvarda kesilip biçilen bir nesne haline getirmiştir.

Bir başka eğilim

İşte bu sırada yeni ve tamamen tersine bir eğilim, Türkçe'yi özleştirme çabalarını gevşetti. Cumhuriyet döneminin radikal Özleşmeciliği, zaten daha geniş bir tarih arayışının sonucuydu. Bu arayışın başlangıcı da Osmanlı İmparatorluğu'nun son on yıllarına uzatılabilir. Osmanlı Devleti'nin maddi dayanaklarının çökmesiyle, genel ideolojisinin de işlemez hale geldiğine değinmiştik. Bu dönemde, yeni bir devlete yeni bir temel arama çabaları Pan-Türkizm ve Pan-İslâmizm akımlarının oluşmasıyla sonuçlanmıştı. Bunlardan birincisi, aydın seçkinlere daha çekici geliyor, kendini Müslüman olarak tanımlamaya alışmış halk kitleleri arasında ikincisi kadar kolay kabul görmüyordu. Ancak, İttihat ve Terakki hareketiyle başlayan "yukarıdan aşağı" reform kalıbı, kitle desteği olmayan seçkinci ideolojilere niceliksel gücünün ötesinde bir etkililik kazandırabiliyordu.

Atatürk, Osmanlı İmparatorluğu'nun kalıntılarından Türkiye Cumhuriyeti'ni çıkarma çabasında, gene bir çeşit Osmanlı mirası olan "fütuhatçılık"tan vazgeçmişti. Dünyanın yeni dengesinde zaten başka türlüsü düşünülemezdi. Rumeli'de Osmanlı toprak iddialarının bir yana bırakılması kadar, Enver Paşa gibilerin Doğu'daki hayalci fütuhat projelerinin de kesinlikle terk edilmesi, Cumhuriyet'in kurulmasının zorunlu koşullarındandı. Öte yandan, Cumhuriyet rejimi içinde halkın "ümmet" değil de, "millet" olarak tanımlanması gereği, Pan-Türkizm'in politik düzeyde değilse de ideolojik düzeyde etkinliğini sürdürmesi anlamına geliyordu. Yeni ulus, yalnız Batılılarla değil, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin kalıntıları ve Osmanlı zihniyetiyle de çarpışarak kurulduğu için, Osmanlı tarihini aşan bir "ulusal tarih" ihtiyacı duyuluyordu. Nitekim, 1930 yılında basılmış, *Türk Tarihinin Ana Hatları* adlı bir kitap vardır; yazarları "Türk Ocağı 'Türk Tarih Heyeti' azalarından Afet Hf. ile Mehmet Tevfik, Samih Rıfat, Akçura Yusuf, Dr. Reşit Galip, Hasan Cemil, Sadri Maksudi, Şemsettin, Vasıf ve Yusuf Ziya Beyler..." Kitap piyasaya çıkmamıştır: "'Türk Tarih Heyetinin' başka âzalarının ve mevzu ile alâkalı zatlerin mütalea ve tenkit nazarla-

rına arzolunmak üzere yalnız yüz nüsha basılmıştır." Bu kitabın ilginç yanı, 605 sayfasından yalnızca 50 kadarının Osmanlı tarihine ayrılmış olmasıdır. Geri kalanı, Sümerler, Etiler, Etrüskler vb. de aralarında olmak üzere, çeşitli "Türk" devletleri üzerinedir. Dönemin bu yeni tarih arayışı Agâh Sırrı'nın kitabında da şöyle yansır:

> Türk diliyle Türk tarihine karşı yüzyıllardır devam eden kayıtsızlık, eski bilginleri Türk varlığını inkâra kadar götürmüştü. Bilim softalığı, onları Türkçe kelimeleri Arapça veya başka bir dille açıklamağa, Türk uygarlık eserlerinde yabancı izler aramağa alıştırmıştı. Üzerinde durulan bir kelimenin Türk kökünden gelebileceği, yahut aslı araştırılan bir maddenin Türk aslından olabileceği hatıra gelmiyordu. Meselâ 'Maraş' kelimesi onlara göre Arapçadır ve aslı 'Mer'aş'tır. 'Malatya' kelimesi Yunancadan gelmiştir ve aslı 'Melitene'dir.
>
> Halbuki Türkler, Anadolu toprakları üzerinde Yunanlılardan ve başka milletlerden çok daha önce yaşamış eski bir millettir. Bu kelimeler pekâlâ Türk asıllı olabilir. Bu gerçeği meydana çıkarmak, bunun için de daha alt tabakalara kadar inerek eski Türk medeniyetinin kalıntılarını araştırmak lâzımdır.

Tarihin ulus (ya da "ırk") temelinden açıklanması, yeryüzündeki rakip ulusların kendilerini "ilk" görmeleri isteğini doğurur. Herodotus bile, dünyanın ilk dilini anlamak için yeni doğmuş bir çocuğu bir odada hiç insan sesi işitmeden yaşattıklarını, çocuğun ağzından çıkan ilk ses Mısırca bir kelimeyi andırdığı için ilk dilin Mısırca olduğuna karar verildiğini anlatır. Daha modern ulusların kendilerini en eski olarak tanımak için giriştikleri deneyler de aslında bu ilk deney örneğinden daha "bilimsel" olmadı. Ama özellikle 19. yüzyıl, ulusların eskilik yarışları ile geçmişti. Türkler arasında ulus bilincinin geç gelişmiş olması da, ulusal tarihin incelenmesinde benzer bir "militanlık" yaratmakta gecikmedi. Yukarıdaki alıntıda Agâh Sırrı'nın "Bilim softalığı" diye bir söz kullanması ilginç; dünyada bilinen bilime karşı bir "Türk bilimi" çıkarma isteğini yansıtır gibi. Onun dediği gibi, Maraş'ın aslında Hititçe'de "Ma-

raşanda" ve Asurca'da "Margasi" olduğu bulundu. Aynı şekilde Malatya Hititçe'de "Melitaş", Asurca'da ise "Miliddu" idi. Ama bunlar, bu durumda, bu adların "Türkçe" olduğunu kanıtlamaya yetmiyordu. Bunun için, daha önce, Hititlerin ve Asurluların Türk olduğunun ispatlanması gerekiyordu. İşte otuzlarda yapılan tarih çalışmalarının ana doğrultusu da bu oldu.

Daha önceki özleştirme akımı nasıl bilimsel bir temele oturmuyor idiyse, bu yeni anlayışa dayanan araştırmalar da bilimselleşemedi. O günlerle ilgili, mizah amacıyla uydurulmuş fıkralarda gördüğümüz, "Niagara"nın "neyaygara"dan, "Amazon"un "amma uzun"dan gelmesi gibi yakıştırmalarla, zamanın "dilci ve tarihçi bilim adamları"nın ciddiyetle yaptığı yakıştırmalar arasında fazla bir fark yoktur. Gene Agâh Sırrı'ya bakalım:

> Esas doğru idi. Fakat tanık olarak verilen örneklerin çoğu yanlıştı. Birer uydurma ve yakıştırmadan ibaretti. Ona göre [Yusuf Ziya Özer'i kastediyor], meselâ 'Aphrodite', Türkçe 'avrat' veya 'arvat'dan çıkmıştır. Deniz ilâhı olan 'Poseidon' Türkçe gemi anlamına gelen 'bostagen' kelimesinden gelmedir. 'Vulcanus' kelimesinin aslı Türkçe bulanık demek olan 'bulkanığ'dır.

A.S. Levend'in kitabında ima ettiği bazı sözlere bakılırsa, ona göre de "esas doğru" değildir. Ama resmî teze karşı ihtiyatlı bir dil kullanmaktan geri kalmaz. Hititlerin Hint-Avrupa, Asurluların Sami kökenli oldukları bugün ispatlanmış olgular. Yapılan bütün bu incelemelerde, Levend'in "birer uydurma ve yakıştırma" dediği örneklerden başka bir şey zaten çıkmadı.

Avrupa ile sıkı komşuluk ilişkisi içinde yaşayan Türkler birtakım önemli ihtiyaç anlarında kendilerine Avrupalı yardımcılar bulmuşlardır. Fatih'in topçu ustası Urban'dan, Osmanlı Devleti'ne Batı tarzında okul açan Hıristiyan adlı paşalardan sonra, dil sorununda da bir yabancı imdada yetişti:

> Yine tarih tezinin ışığı altında ve ona paralel olarak, dil üzerinde çalışanlarda, dilin felsefesini yapmak merak ve hevesi uyanmıştı. 1935'de Dr. Phii. H.F. Kvergic tarafından *La psychologie de quelques elements des langues turques* adlı Viyana'dan

Atatürk'e gönderilen basılmamış bir esercik, yeni bir düşünceye yol açmış oldu.

Güneş-Dil Teorisi

Bu Kvergic, "Güneş-Dil Teorisi"nin mucididir. Avrupa'da bastıramadığı tezinin dilbilimle uzaktan yakından ilgisi yoktur. İlk insanın güneşe bakıp "A" demesi gibi tuhaf spekülasyonları bir yana, çoğu zaman iki önermesi arasında bir mantık dizisi kurmak da imkânsızdır. Ama bu teori, bilimle ilgisi bulunmayan bir ihtiyaca karşılık verdiği ölçüde, belirli bir süre rağbet gördü, hemen hemen bütün dil çalışmalarını yönlendirdi. Türkçe üzerindeki etkilerini görmek için gene Levend'in kitabına bakalım:

> Güneş-Dil teorisi, Türk tarih tezine uygun olarak şu hükmü kapsıyordu:
>
> Türk dili, taş ve maden devrinde, kültür kelimelerini göç yolu ile yeryüzündeki dillere yayan eski ve büyük bir kültür dilidir. Etimoloji lügatlerinde 'kaynağı karanlık' olarak gösterilen birçok Fransızca, Almanca ve İngilizce kelimenin Türkçe ile kolaylıkla açıklanabilmesi bunu göstermektedir.
>
> Atatürk, tezdeki bu hükümle, Türk dilinin tarihten önceki çağlara kadar uzanan eskiliğini belirterek, bu konu üzerinde yapılacak araştırmaların ufkunu genişletiyordu. Nasıl ki, tarih teziyle de, Türklerin tarihin en eski uygarlığını kurmuş bir millet olduğunu belirtmek, gençlere, kendilerine güvenmeyi, tarihleriyle övünmeyi aşılamak istemiştir.
>
> Bu teoriden şu sonucu çıkaranlar oldu:
>
> Dilimize yabancı saydığımız birçok kelimeleri feda etmek gerekmez. Çünkü bunların esasta Türkçe olması mümkündür. Hatta, Güneş-Dil teorisine uyularak Türkçe ile açıklanabilen birçok yabancı kültür kelimeleri de Türk kelimesi olarak kabul edilebilir. Meselâ botanik kelimesi bitki ile, sosyal kelimesi soy ile, termal kelimesi ter ile, elektrik kelimesi ıltırık, yıltırık, yaltırık ile açıklanabilir.

> Çıkarılan bu sonuç, Osmanlıcaya dönmek isteyenlerin çok işine yaradı. Aşırı *gayretler birden durdu*; fakat yabancı kelimelere karşılık bulma işi de durmuş oldu. Dil çalışmaları yeni bir evreye girdi.

Levend'in sıkıntılı satırlarından sezildiği gibi, Güneş-Dil Teorisi'ne inanmamakta, bunun özleşmeyi durdurmasını onaylamamakta, öte yandan bu teorinin dayanaklarına eleştiri yöneltmekten kaçınmaktadır. "Çıkarılan bu sonuç" sözü, sanki bir zorlama olduğunu ima eder gibi. Oysa, gerçekten de böyle bir tezden çıkarılacak başka bir sonuç yoktur, çünkü tez zaten bu sonucu çıkarmak için oluşturulmuştur. Her ulusun tarihinde övünülecek şeyler, üzülecek şeylerle birlikte bulunur. Ama övünmek için yeni bir tarih yaratmak mümkün değildir.

O dönemde tarih konusuna başka gözle bakanlar vardı. Bunların içinde en anlamlı sözlerden birini söyleyen, "ölü tarih" ile "canlı tarih" arasında bir ayrım yapan Yahya Kemal'di. Şiirin yanı sıra tarihe de ciddi bir ilgi duyan Yahya Kemal, bir toplumun belirli bir anda yaşadığı hayat üzerinde etkisi kalmamış uzak tarihi "ölü tarih" saymak gerektiğini söylüyordu. Türkiye tarihine de bu açıdan bakıldığında, "canlı" olan tarih Osmanlı tarihiydi. Gerçekten de, Gaznelilerin veya Samanoğullarının tarihi, Türkiye'de yaşayan Türkleri hiçbir şekilde etkilemiyor, belirlemiyordu.

Ama biz başlı başına muazzam bir alan olan tarih konusunu bırakarak dil sorunumuza dönelim. Güneş-Dil Teorisi, Levend'in dediği gibi, özleştirmeyi durdurdu (amacı da buydu). Günümüzde öz Türkçe akımına karşı çıkanlar, bunun Atatürk'ün iradesiyle böyle olduğunu söyleyerek Dil Kurumu'nun yaptıklarını eleştiriyorlar. Gerçekten, öz Türkçecilik de, Güneş-Dil Teorisi de, kendi canlılık dönemlerinde Atatürk'ün onayını almışlardır. Ancak, Türkçe sorununu tartışmanın, hiç değilse bugün, hangi eğilimin Atatürk'ün gerçek niyetlerini yansıttığı bağlamından çıkarılması gerekir. Sorun ortadadır ve kendi olanca gerçekliği ile karşımızda durmaktadır. Bu tür skolastik tartışmalara ve bir politik otoritenin yardımı-

na sığınmaya gerek olmadan, bilimsel bir tutumla ele alınabilecek bir sorundur üstelik. Ayrıca, Türkçe'nin özleştirilmesine karşı olanlar, kendileri, Güneş-Dil Teorisi'ni bunun gerekçesi gibi görmeye hazırlar mı? Öyle ise, dünyada bilinen herhangi bir kelimenin Türkçe'de kullanılmasını ve Türkçe sayılmasını doğru buluyor olmalılar. Son olarak, Türkçe'nin gelişmesinde Özleştirme ve Güneş-Dil Teorisi mümkün olan iki alternatif ise, Güneş-Dil Teorisi'nin bilimsel doğruluğu kanıtlanamadığı zaman (ki kanıtlanamamıştır), bundan çıkacak sonuç, öbür alternatife dönülmesidir. Dolayısıyla, bu iki tutumun da bilimdışı dayanaklarını görmek ve bilimsel olan alternatifi düşünmek herhalde gereklidir.

Nurullah Ataç ve özleşme

1940'lar ve 50'ler boyunca, "Türkçe" der demez akla gelen adlardan biri, Nurullah Ataç'tır. Ataç, Türkçe'nin özleşmesine, tek başına, belki kurumlardan fazla katkıda bulundu. Sert eleştirileriyle genç edebiyatçılar üstünde kurduğu otorite, Ataç'ın hışmına uğrama korkusu, dönemin birçok yazarını daha öz Türkçeci olmaya itti. Böylece, özellikle edebiyat alanında kullanılan dil özleşti, aynı zamanda da dilin genel kullanımına göre farklılaştı. Ataç'ın bu alanda yaptıklarına büsbütün yararsız demek de, tamamen yararlı demek de güçtür.

Sürecin kendisinin çelişikliği, onun kişiliğinde de yansır. Ataç genellikle değiştirdiği, yenisini bulduğu kelimelerle tanınır ve bu çerçevede tartışılır. Ancak, dil üstüne düşünen, radikal ve militan tavır alan bir kişi olmanın ötesinde, usta bir yazardı Ataç ve asıl olumlu katkıları bu noktada aranmalıdır. İlkin, genel anlamda dil titizliğini birçok yazara kabul ettirmiş bir yazardır. Gelişigüzel ve hamasi laflar söylemeye karşı, daha öz Türkçeci olmadan önce de savaş açmıştı. Noktalama işaretlerinin kullanımında bile dikkatli olmak gerektiğini birçok yazar Ataç sayesinde öğrendi. İkinci olarak, Ataç usta bir üslupçuydu. Türkçe'nin kullanımı sorununa da yalnız kelimelerin "arı" özü çerçevesinde değil, aynı zamanda sözdizimi çerçeve-

sinde bakmıştı. Bu yanı hiç öne çıkarılmadığı halde, Türkçe'nin yapısını araştırmış ve yazılarıyla örneklendirmiş bir yazardır Ataç.

Eski bir dilsel ayrımı kullanarak, Türkçe'nin "analitik" değil, "sentetik" bir dil olduğunu söyleyelim. Bu, kısaca, sözdiziminde anlamın kelime yerine değil, takılara bağlı olması demektir. Analitik bir dil olan İngilizce'de *"Brutus killed Caesar"* derseniz, Brutus Sezar'ı öldürmüş olur. İki adın yerini değiştirdiğiniz zaman, özne ile nesne bu niteliklerini yerlerinden aldıkları için, Sezar Brutus'u öldürmüş olur. Türkçe'de ise özne, nesne, tümleç vb. bu işlevlerini takılarla edindikleri İçin, cümle içinde yerlerinin değişmesi anlamı değiştirmez. (Sezar'ı öldürdü Brutus, öldürdü Brutus Sezar'ı, öldürdü Sezar'ı Brutus vb.) Bu durumu iyi sezen Ataç, Türkçe cümle yapısı ile mümkün olabilecek çeşitlemeleri bir estet titizliğiyle sergiledi. Öteki konularda olduğu gibi burada da eleştiriye uğradı. "Devrik cümle" düşmanları belirdi. Oysa özellikle konuşulan dilde "devrik" denilen cümle tipi Türkçe'nin asli bir yapısal öğesidir. Ayrıca da Ataç, sözdiziminde çeşitleme yaparken hiçbir zaman mekanik olmamış, "devrik" cümle yaparken bununla her zaman özel bir nüans katmayı başarmıştır. Ama bunu mekanik bir biçimde çoğaltan birçok yazar, yıkmaya çalıştıkları sözdizimi kadar monoton, tatsız, taklitçi ve anonim bir üslup çıkardılar.

Son olarak bir de şu söylenebilir: Birçok yazar, eski sözdizimini, eski kelimelerle düşünüp yazıyor, sonra da moda olduğu için sözlükte yeni karşılıklar bulup bu eski kelimenin üstünü karalıyorlardı. Ataç, sözdizimini yeni kelimelerin çağrışımlarına, mantıklarına göre düzenleyebilen bir yazardı. Bu yüzden, en bilinmedik yeni kelimeler kullandığı zaman bile, yazının gelişme mantığından, tanımadığınız kelimenin hangi eski kelimenin yerini aldığını tahmin edebilirsiniz. Çoğu öz Türkçeci ise sırf kelimelerinin yadırgandığından değil, cümle kurmaktaki hantallıkları yüzünden anlaşılmaz oldular.

Seçkinci tutum

Öte yandan, özleşme konusundaki tavrı bilimsel temellere oturamamıştır:

> Ben öteden beri, konuşmalarımda olsun, yazılarımda olsun hep bunu söyledim, Türkçe'nin latinleştirilmesi, yunancalaştırılması gerektiğine inandığım içindir ki öztürkçeci oldum, ona inandığım içindir ki öztürkçeyi bırakmıyorum, bu toplumun çocuklarına latince ile yunancanın öğretileceği, şöyle iyice, gereğince belletileceği güne değin de bırakmayacağım.

Gerçekten de Ataç'ın öz Türkçeciliğinin altında bu Yunan-Latin hayranlığı yatar. O, uygarlığın yarattığına inandığı hümanizme sıkı sıkı bağlıdır. Bu gibi görüşler günümüzde öyle "Doğululuk", "Batılılık", "kültürel değişimin toplumsal mekanizmaları" gibi kavramlarla bile eleştirilmeyecek kadar *"naif"* görünüyor. Yunanca ve Latince öğrenme ve öğretme saplantısını Cambridge'de, Oxford'da bile terk ettiler – bundan da kimsenin kaybı olmadı. Ataç'ın tasarısının ilk adımdaki imkânsızlığı, eğitimle bir toplum kurulamayacağı olgusudur. Ataç, kuşağındaki çoğu radikal-pozitivist-hümanist gibi, iyi bir eğitimle, evrensel bir kültür verilip evrensel insan bireyleri yetişeceğine inanmıştı. Evrenselliğin temelini de Greko-Latin kültürü sağlayacaktı. Ancak, bu gibi eğitim sistemiyle yeni bir toplum kurma tasarıları, kaynaklarının bütün hümanizmiyle birlikte "jakoben" (çünkü belirli bir aygıt ve dar bir yetişmiş kadro yoluyla bütün bir topluma yön vermeyi düşlüyor) ve son analizde anti-demokratiktir.

Öz Türkçe'nin zorunluluğunun nihai gerekçesi olarak bu Greko-Latin kültür "asimilasyonu" ile karşılaştığımızda, bu gerekçe adına yapılanlardan kuşkuya düşmemek elde değil. Şüphesiz Ataç'ın düşünceleri az çok kendine özgü, ama büsbütün kendine özgü de değil. Nitekim onun gibi Yunan ve Latin köklerine inmeyi isteyen istemeyen, daha birçok Batılaşmacı, öz Türkçe'yi de savunmuştur.

Ataç bir dilbilimci değildi. Ya da, modern anlamda bir dil-

bilimci değildi. Onun dille ilgisi, daha çok Batı'nın 19. yüzyılda yetişen dilcilerinkine benzer. Bu bakış bütünüyle tarihîdir ve aynı zamanda dili seçkinci bir tutumla tanımlanmış, büyük harfle yazılan bir kültürün aracı olarak görür. Böyle anlaşılan dilde bir iletişim işlevi varsa, o da seçkin bir düzeyde yapılan bir iletişim olmalıdır. Ayrıca, Türkiye'nin gelişmesi içinde dile nasıl dil-dışı ölçütlerle bakıldığını önceki sayfalarda birlikte izlemiştik. Bu da, Ataç'ın entelektüel mirasının bir parçası oldu.

Türkçe sorununa böyle karmaşık bir sorunsal içinden bakan Ataç'a göre, sözgelişi "demokrasi" kelimesini kullanmak, Yunan kültürünü almak değildir. Çünkü Yunanlar ve onların mirasını alan Batılılar bu kelimeye baktıklarında bunun "halk" ve "yönetim" kökleri ile kurulmuş bir kavram olduğunu hemen anlarlar. Biz Türkler ise bu yabancı kökleri anlayamayız. Dolayısıyla "demokrasi" kelimesini gerçekten içimizde yaşatamayız. Gerçekten Greko-Latin kültürü içinde olmak istiyorsak, aynı kavramı Türkçe köklerle kurmamız gerekir: "budun-buyrumculuk" veya "budun-erki" gibi yeni karşılıklar önerir Ataç.

Ataç burada Batı'yı yüceltmekten kendini alamıyor; oysa sıradan Batılı insan, "demokrasi" ve benzer kavramları kullanırken, bunların Yunanca ve Latince köklerini bilmez. Sözgelişi, İngilizce'de *"trans-"* önekiyle başlayan yığınla kelimeden birkaçına bakalım (bunların bir kısmı bizde benzer biçimde biliniyor): *"Transatlantic"*, *"transcend"*, *"transcript"*, *"transfer"*, *"transform"*, *"transgress"*, *"transient"*, *"transit"*, *"transition"*, *"translate"*, *"transmission"*, *"transparent"*, *"transpire"*, *"transport"*, *"transpose"*, *"transversal"*. Şimdi, Oxford mezunu olmayan bir İngiliz, tam olmayan bu listedeki kelimelerin bir kısmıyla hayatı boyunca bir ilişkisi olmaksızın yaşar. Kullandıklarına göre, bu *"trans-"* ekinde, öteye geçmek, bir şeyin üstünden aşmak gibi genel bir anlam olabileceğini tahmin eder ancak. Ama, o listedeki kelimelerden yalnızca birkaçını kullanmaya alışık olan bir Türk de bu soruyu sormak aklına gelirse aynı şeyi tahmin edebilir: "transatlantik", "transfer" ve "transit" kelimeleri üstüne düşündüğü zaman aklında kalan yaklaşık anlam, örneğin "transfüzyon" gibi yeni bir kelimeyle karşı-

laştığı zaman, bunun bir "aktarma" olayı olduğunu anlamasına yetebilir. Bunu anlamak için ille Latince bilmesi gerekmez.

Şüphesiz bu *"trans-"* önekli kelimelerin hepsinin Türkçe'ye alınması gerektiği anlamına gelmez. Ama "transatlantik" ve "transit" gibi uluslararası nitelik kazanmış kelimelerin bizde kullanılması, Türkçe'yi kimsenin tutsağı yapmaz. Ayrıca bu konu bizi ikinci bir güçlüğe getiriyor. Bir dili konuşan bir topluluk, kendi mantığı içinde yeni kavramlara eski ekler ve köklerden yeni adlar bulur. (Nitekim, sayılan İngilizce kelimelerin pek çoğu "Roma-sonrası" kelimelerdir.) Bu kavramları başka bir dile çevirirken, ekler ve kökler arasında aynı mantıki bağlantıların kurulmasını bekleyemeyiz. Gene yukarıdaki *"trans"*lı kelimeler listesine bakarsak, örneğin *"transcendental"* gibi bir kavram Türkçe'de "aşkınlıkçılık" olurken *"translate"* için "çevirmek", *"transparent"* için "saydam", *"transform"* için ise "dönüştürmek" diyoruz. Yani, aynı kökü her zaman aynı şekilde, Türkçe'nin tekabül eden köklerine çeviremiyoruz. Böylece, Ataç'ın ortak köklere bağladığı "düşünce disiplini" zaten mümkün değil. Daha önce, Cenap Şahabettin'in özlemine ilişkin olarak söylediğim gibi, bunu büyük bir sakınca saymamızın da nedeni yok. Çünkü Greko-Latin kültürü de bu kelimeleri ya da kökleri, *evrensel mantığın* temeli olarak değil, gelişigüzel kullanmıştı; İngilizce'de ortak *"trans"* var diye çeviriye, sözgelişi, "dil-aşırı-aktarım" ve saydam için de "ara-nesne-aşırı-görüm" filan dememize gerek yok.

Son olarak, "klasik" eğitime verilen abartılmış öneme bir kere daha değinelim. Ataç, *"demos"* ile *"kratia"* bilinmezse, "demokrasi"nin anlaşılamayacağından korkuyor. Toplumda gördükleri eğitimden ötürü her iki kökü de bilen insanlar, "demokrasi"nin gerçekten ne olduğunu bilmiyorlar oysa. Buna karşılık, kelimenin etimolojisini hiç bilmeyen insanlar, bunun ne olduğunu *yaşayarak* öğenebilirler. Türkiye, bunun dersini almak için ideal toplum aslında.

Üç ayrı eğilim

Agâh Sırrı, kitabının sonlarında Türkçe'nin durumu karşısında ya da ne olması gerektiği konusunda alınan tutumları üçe ayırır. Cumhuriyet öncesinde netleşen ayrımlar şunlardı:

> 1. Türk dilinden yabancı kurallarla birlikte yabancı kelimeleri de atmak. Bu fikrin başlıca temsilcisi Fuad Köseraif'ti. Bunlar 'tasfiyeciler'di.
>
> 2. Hiçbir 'müdahale'yi kabul etmeyerek, dili yabancı kurallarla birlikte olduğu gibi bırakmak. Bu fikrin en son temsilcisi de Süleyman Nazif'ti. Bunlar da 'muhafazakârlar'di.
>
> 3. Dilden yabancı kuralları atmak, fakat kelimelere dokunmamak. 'Yeni lisancılar' *Genç Kalemler*'de bu grubu temsil ediyordu. Bu grup, daha sonraları, kurallarla birlikte yabancılığını duyuran kelimeleri de atmak, fakat halk arasında yaşayanlara dokunmamak ilkesini kabul etmiştir.

Yazarın bu bölümde özetlediği 1949 yılında ise aynı gruplar sürmektedir:

> 1. Bütün yabancı kelimeleri dilden atmak.
> 2. Dile hiç dokunmamak.
> 3. Yabancı kurallarla birlikte yabancı kelimeleri de atmak, fakat halk arasında yaşayanlara dokunmamak.

Agâh Sırrı, biraz da haklı olarak, ilk İki grupta yer alanların hiç değilse belirli programları olduğunu, üçüncü grubunsa belirsizlikten kurtulamadığını söylüyor:

> Ancak, bugünün tasfiyecileriyle muhafazakarlarının fikirleri açık ve kesin olduğu halde, bu sonuncular fikirlerine kesinlik verememişlerdir. Tasfiyeciler, bütün yabancı asıllı kelimeleri atmak, muhafazakârlar ise hiçbirine dokunmamak fikrindedirler. 'Mutedil' diyebileceğimiz bu gruptakiler ancak esasta birleşmişler, düşüncelerinin ve isteklerinin sınırını çizmemişlerdir. Kelime almak ve atmakta ölçüleri nedir, yabancı kurallar derken neyi kastetmektedirler, terimler için ne düşünüyorlar? Bütün bu noktalarda fikir birliği yapmış değillerdir. Bu-

nun içindir ki, bir yandan tasfiyecilerin, öte yandan da muhafazakârların hücumuna uğramakta ve bu yüzden çalışmalarına bir doğrultu verememektedirler. Bu durumun dil devrimi için bir tehlike olduğuna şüphe yoktur.

Bütün toplumsal olaylarda "ılımlılığın" böyle bir kaderi vardır. Ancak, burada anlatılan bu ılımlı tutumun, ötekilerden farklı bir bakış açısı da getirmediği söylenebilir. Osmanlıca'nın olduğu gibi kalmasını savunanlar da, Türkçe'nin bütünüyle arılaşmasını savunanlar da, dili politik, kültürel, toplumsal ve tarihî bir bütünlüğün bir parçası olarak görüyorlar, dille ilgili tezlerini buna göre biçimlendiriyorlar. "Ilımlı" grup da, aynı sorunsal içinde, iki tarafa da aşırı gitmemeyi salık veriyor. Bu sorunsalı paylaştığı ölçüde, teorik düzeyde öbürleri kadar gösterişli olamıyor; ama pratikte, dilin toplumca kullanımına daha yakın düştüğü için, ana akışa daha uyumlu bir yer tutmuş oluyor.

Ataç'ın ölümünden sonra arı Türkçe davasının aynı çapta bir avukatı yetişmedi. Buna karşılık, öz Türkçe'yi konuşan ve yazanların sayısı arttı. Aşağı yukarı bütün önemli edebiyatçılar, öz Türkçe kullanmaya özen gösterdiler. Dil Kurumu da, kurum olarak dilin özleşmesine, terimlerin öz Türkçe karşılıklarının bulunmasına çeşitli katkılarda bulundu. Basının büyük bir bölümü de dildeki yenileşme eğilimini izledi. Basınla birlikte 1960'tan sonra TRT'nin dilini özleştirmesi, yeni kelimelerin kullanımını yaygınlaştırmış oldu. Böylece, bugünlere geldik. Bugünlere kadar, dilin nasıl olması gerektiği tartışması hiç bitmedi. Bu sıralarda yeniden alevleneceği de muhtemel görünüyor. Dolayısıyla, şimdiye kadar gerçekleşen dilsel değişikliğin ne kazandırdığını, ne kaybettirdiğini, bir kere daha, ama serinkanlılıkla düşünmenin zamanıdır.

Dilde değişim ne kazandırdı, ne kaybettirdi?

İlkin özellikle önemli bir nokta üstünde duralım: Dili toplumun iletişim aracı olmanın ötesinde tarihî, politik ve kültürel bir yönlendirmenin de vazgeçilmez parçası olarak görmek alış-

kanlığı, ister istemez dile politik müdahale kurumunu doğurmuştu. Buna Türkiye'nin geleneksel bürokratik yapısının özellikleri eklenince, dilsel kullanım politik iktidarların tutumuna göre değişebilen, zaman zaman yasayla değiştirilebilen bir şey oldu.

Bir toplumun kendi dilini nasıl kullanacağı konusunun yasayla düzenlenmesi, dünyanın başka ülkelerinde sık raslanan bir durum değildir. *Academie française* gibi kuruluşlar, devletten çok kendi prestijleriyle dil konusunda otorite olmuşlar, ayrıca, dilbilgisi bakımından en doğru görünen kullanımı saptamak gibi, bir anlamda tutucu bir işlev görmüş, dili değiştirme çabasına girmemişlerdir. Türkiye'dekine benzeyen bir dilsel arılaşma akımı, ulusal birliğin sağlanması güçlük çıkaran, dolayısıyla şoven-milliyetçi birçok ideolojinin doğduğu Almanya'da görece kısa bir dönemde görülür. Benzer sıkıntıları olan Macaristan'da da görülür. İngilizler baştan beri, Fransa'dakine benzer bir dil akademisi kurulmasına yanaşmamış, genelde benimsedikleri liberal tavrı dil alanında da sürdürmüşlerdi. Türkiye'de ise Meşrutiyet döneminden sonra devletin dile çeşitli düzeylerde müdahale ettiği görülür. Bu özellik, Cumhuriyet döneminde iyice belirginleşir. Bütün arılaşma hareketleri, bu dönemde, politik otoritenin yönlendirmesiyle ortaya çıkmıştır. Alfabe bile, bir yasa konusu olmuştur. Levend'e göre, her gün ilan edilecek yabancı kelimelere karşılık bulunması kampanyasında *"Başvekâlet, Halk Partisi, Halkevleri bu iş için seferber edilmiş, ajans, radyo ve bütün gazeteler işbirliğine çağrılmıştır."* 1944'te Anayasa dilinin değişmesi için gene CHP Meclis Grubu bir komisyon kurar. Demokrat Parti iktidara gelip, Eğitim Bakanı Tevfik İleri bu maddenin değişmesini isteyinceye kadar, Türk Dil Kurumu'nun tabii başkanı Milli Eğitim Bakanı'dır. Bu da, kurumla devlet arasında kurulan ilişkinin niteliğini gösterir. DP zamanında hükümetler Dil Kurumu'na karşı tavır almış, 1945'te CHP'nin değiştirdiği Anayasa dili 1952'de Fuat Köprülü'nün ilk imzayı attığı bir önergeyle yeniden eskileştirilmiştir. Bundan sonra her politik iktidar, Türkçe'nin nasıl olması gerektiği konusunda farklı bir görüşe sahip olacak, dü-

güncesi doğrultusunda dilsel kullanımı etkilemeye çalışacaktır. Özellikle radyo ya da devletin çıkardığı ders kitapları gibi etkili araçlarda kullanılan Türkçe sürekli değişecektir. Bir toplumun kendi dilini nasıl kullanacağına politik iktidarın karar vermesi ve gereğinde resmî denebilecek müdahalelerle yürürlükte olan dili değiştirmesi, Türkiye'ye özgü bir durumdur.

Ancak, resmî olan ve olmayan türlü müdahelelerden sonra Türkçe'nin bugün varmış olduğu nokta zaten yeterince karışık. Buraya kadar konuya tarihî gelişmesi çerçevesinde baktık. Şimdi, varılan bu noktada elimizde dil olarak ne gibi bir araç bulunduğuna bakalım.

Bütün bu olup bitenlerden Türkçe istendiği, umulduğu gibi "özleşebildi" mi? Gerçi pek çok kelime değişti, ama dilin gerçekten özleştiğini söyleyemeyiz. Gündelik dilde kullandığımız yüzlerce ve binlerce kelime, biz bunların çoğunu Türkçe sandığımız halde başka dillerden alınma. "Dam" gibi sıradan bir kelime Latince *"domus"*dan geliyor örneğin. Yerleşik konutların çeşitli parçalarının adları, doğal olarak o düzeni kurmuş olanların verdiği adlara bağlı kalacak, ama örneğin "çadır" da Farsça *"çader"*den geliyor. "Sokak" ile "cadde" de Arapça. Haftanın günlerinin adları Türkçe değil. "Davul" ile "zurna" da öyle. Bedenin dıştan, gözle görülür organlarının çoğu Türkçe, ama iç organların çoğu Türkçe değil: mide, ciğer, beyin, böbrek, işkembe, kalp (sonuncusunun Türkçesi de yaşıyor, ama örneğin "yürek hastalığı" diyemiyoruz). "Pencere" de başka dilden, "perde" de. "Sofra", "leğen", "cep", "parça", "çarşaf" *(çarşeb)*, hatta "hoşaf" da yabancı kökenli. "Çoban", "çarık" gibi Anadolu yaşayışına özgü kelimelerin de Farsça'dan gelmesi şaşırtıcı değil mi? "Serçe", "sincap", "tazı" ve daha nice basit, sıradan hayvan adları da Türkçe değil. "Akasya" ve "fesleğen" Yunanca'dan, "fındık" Arapça'dan, "nar", "çınar", "fıstık", "armut" *(emrud)* Farsça'dan. Gemicilikle ilgili terimlerin çoğu, "sintine"den"iskele"ye kadar, İtalyanca'dan. "İstimbot", "tornistan" gibi buhar-sonrası terimler ise İngilizce'den. "Hedef"i, "maksat"ı kovalayarak benimsediğimiz "amaç" da Farsça. "Hudud" yerine koyduğumuz "sınır" ise Yunanca. "Fener" gibi.

"Peynir" Farsça'dan geliyor, "susam" Arapça'dan. Sebzelerin pek azının adı Türkçe. "Rende" ve "testere" gibi sıradan aletler Farsça. "Kahkaha" veya "esmer" gibi akla gelmeyecek kelimeler de Arapça çıkıyor. "Orospu" Arapça; "dara düşmek"teki *"darr"* Arapça, "püf" de Farsça, "söndürülmüş" anlamına gelen *"püfkerde"*den. Anadolu yemeği diye bildiğimiz "kaygana", Arapça *"haygene"*den; "paça", Farsça *"paçe"*den. "Yağma" kelimesi bile Farsça. Bu listeyi daha fazla uzatmayalım. Şu bir avuç örnekten, öyle ciddi bir arınmanın pek mümkün olmadığı görülüyor. Kaldı ki, hepsi yerleşebileceği kadar yerleşmiş, kendi malımız olmuş. Bir dili konuşan geniş kitleler kullandıkları kelimelere etimoloji uzmanı gibi bakmazlar zaten.

Öte yandan çağdaş teknoloji de bir yığın kelimeyi ardından sürükleyerek geliyor Türkiye'ye. Teyp, pikap, radyo, telefon, televizyon gibi herkesin dilinde olanlar, "aks", "rot", "şanzıman" gibi görece daha dar alanlarda kullanılanlar – ama bunların da ötesinde, neredeyse her yeni makine kendi kelime haznesiyle geliyor. Bir gazetenin spor sayfasında şöyle bir cümle: *"Mithatpaşa stadının pilonlarına projektörler monte edildi."*

Bütün bunlar, dilin özleşmesini isteyenlere çok acı gelebilir, ama çaresiz. "Tasfiye" yolunu tutmaya kalkıştığımızda ortada Türkçe kalmayacağı açıkça görülüyor. Türkçe'ye böylesine fazla yabancı kelime doldurmuş olan tarihi de değiştirmemize imkân yok – Brecht'in toplumlarından hoşnut olmadıkları için başka halk edinmeye niyetlenen yöneticileri gibi bizde de yöneticiler tarihlerini beğenmeyip yeni bir tarih sahibi olmaya karar verseler bile.

Bir başka sorun da nüanslar alanında çıkıyor. Çok zaman birden fazla kelimeyi sözlüklerden kovup onların yerine bir tane öz Türkçe karşılık bulundu. Türkçeleştirmenin gerekliliğine, yararlılığına, sonuçta ortaya çıkan kelimenin kullanışlılığına itiraz edilemeyecek durumlarda bile bu yoksullaşma düşündürücü olmalıdır. İlkin Gökalp söylemişti, daha sonra Ataç iyice perçinledi, bir nüans iletmeden eşanlamlı kelimeler dil açısından zenginlik sayılmaz. Ama özleşme uğruna varolan nüansların harcanması çok-yanlı bir zarardır, edebiyat dilinde de, bilim di-

linde de. "Cemiyet" yerine "toplum" tutunmuştur, ama "cemaat" için "topluluk" her zaman yeterli olmuyor, hele dinî çağrışımı hiç veremiyor. Ayrıca "toplum"un türevlerini kullanamadığımız alanlar var ki, o zaman da birtakım tutarsızlıklar oluyor. "Toplumsal kalkınma", "toplumsal düşünce" ve daha birçokları rahatça kullanılıyor, ama "toplumsal demokrat" diyemiyoruz.

"Neden" kelimesi de iyi bulunmuştu ve yerleşti. Gelgelelim örneğin Hegel, *"bir açıklama ilkesi olarak* 'cause' *yeterli değildir, önemli olan* 'raison'dur," deyince ne yapacağız. Yalnız "neden" yetmiyor demek ki. Dilin arılığı için daha az kavramla düşünmeyi seçme ya da seçmeme durumuyla sık sık karşılaşıyoruz böylece.

Ataç gibi yazarlar, öz Türkçe'yi Yunan-Latin temeline geçmek için istiyorlardı. Türkçe köklerden türetildiği için anlaşılır olan ve aralarında bağlantı kurulabilen kelimelere sahip olmamız gerektiğini savunuyorlardı. Gelgelelim, özellikle yabancı dillerde varolan terimlere öz Türkçe karşılık bulma çabasında birçok yanıltıcı kelime de çıktı. Örneğin psikolojideki "anal evre" için "dışkısal" denmesi gibi; bu terimin anlattığı şeyin "dışkı" ile hiçbir ilgisi yoktur oysa – "kıçsal" demeyi deneyin, isterseniz!

Kelimelerin kökenlerinin tanınabilir olmasının birtakım yararları olabilir. Ama düşünce dilinde fazlasıyla somut kelimeler sakınca da yaratabilir. Batı dillerinde bu kökenlerin çoğu unutulmuştur. İngilizce'de *"concatenation"* gibi az kullanılan bir soyut kelimeyi kullananlar, bunun Latince "zincir" demek olan *"catena"*dan geldiğini artık hatırlamazlar. Kelimenin anlamı, "zincir" kavramına yakındır, ama alabildiğine soyutlaşmış, o kökenden uzaklaşmıştır. Yeni bir dil yaratmaya çalışmakta bu sakınca hep var: Kelimeler eskimediği için yeterince soyutlaşamıyor. Örneğin Türkçe'de "ekin" derken, bunun somut anlamı ağır basıyor, beklenen "kültür" anlamını veremiyor.

Bir başka sorun da, Batı dillerinde karşılaştığımız kavramların eşdeğerlerini türetmeye çalışırken, az sayıda kökle yetinmek zorunda kalmamız. Böylece, tek bir kökten çok fazla sayıda ve çoğu da birbiriyle ilgisiz kavramlar türetiyoruz. Bu da,

Ataç'ın istediği sonucu vermekten uzak kalıyor. Çünkü ortak bir köken üzerinde, pek ortaklığı olmayan çok sayıda kelime ortaya çıkıyor. "Olmak" fiilinden türettiğimiz yeni kavramları düşünelim.

Çok zaman, özellikle çeviri yaparken, belirli bir aktarma güçlüğü ile karşılaşıp bir yeni kavram türetebiliyoruz. Ama bundan daha sistemli düşünemiyoruz. Kavramların akrabalarını gözetmiyoruz. Sözgelişi "komedya" için "güldürü" deniyor; bunun kendi başına uygunluğu ayrıca tartışılabilir, ama "tragedya" karşılığı "ağlatı" denemiyor. "İhracat", zamanla gerekli soyutluk kıvamına gelmiş bir kelimeydi. Şimdi "dışsatım" diyoruz. Bunu fiil olarak kullanmak imkânsız gibi bir şey. Ama ayrıca, "emperyalizm azgelişmiş ülkelere işsizlik ihraç eder" gibi bir cümle nasıl kurulacak bu yeni kavramla? "İşsizlik dışsatar" mı diyeceğiz?

Bazen bir kelime üstüne çok fazla anlam yüklüyoruz. Her dilde böyle birkaç anlama gelen kelimeler vardır, ama bizde bazı kelimeler kimsenin kaldıramayacağı bir yük altına giriyorlar. Sözgelişi "kurgu". Eskiden bunun "saat kurgusu" gibi basit bir anlamı vardı. Şimdi "bilim-kurgu" diyoruz ve sonra da "*fiction*" ile türevlerinin karşılığı olacak şekilde geliştiriyoruz kurguyu. Derken "spekülatif düşünce" için de "kurgu" diyoruz. Ayrıca sinemada "montaj" anlamına da "kurgu" kullanılıyor. Bu kadar çok anlamlı olan kelimeler zamanla anlamsızlaşabilir.

Sonuç olarak, 1980'lere geldiğimiz zaman bile Türk dilinin sorun olma özelliğinin pek fazla değişmediğini görüyoruz. Dilin politik bir tutumla "milliyetçi" bir anlayışla ele alınması, "ulusallığın aracı" olarak görülmesi ve ayrıca "yukarıdan aşağı" politik müdahalelere uğraması, Türkçe'nin oluşumuna yarardan çok zarar getirmiştir denebilir. Dilin organik olma özelliğinin kabul edilmesi, Türkçe'nin bundan sonra daha sağlıklı gelişmesini sağlamakta önemli bir ilk adım olabilir.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt 10,
İletişim Yayınları, 1983, s. 2588-2606

1980'LER SONRASI TÜRKÇE

1980'lerde, 12 Eylül darbesinin yeniden düzenlediği Türkiye'de, Türk dilinin gelişme (veya değişme) sürecinde önemli bir değişiklik olabileceğini hissettiğim için o zamana kadarki gelişmeler hakkında bir yazı yazmıştım. Bu uzunca yazı daha sonra ufak tefek değişikliklerle *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi'nde* yayımlandı ("Türk Dili" Bölümü, 10. cilt). Sezgimi güçlü ifadelerle kesin bir şekilde koymak için vakit henüz erken olduğundan, epey ihtiyatlı bir "son paragraf" yazmıştım. Şöyle diyordum: "... 1980'lere geldiğimiz zaman bile Türk dilinin sorun olma özelliğinin pek fazla değişmediğini görüyoruz. Dilin politik bir tutumla 'milliyetçi' bir anlayışla ele alınması, 'ulusallığın aracı' olarak görülmesi ve ayrıca 'yukarıdan aşağıya' politik müdahalelere uğraması, Türkçe'nin oluşumuna yarardan çok zarar getirmiştir denebilir. Dilin organik olma özelliğinin kabul edilmesi Türkçe'nin bundan sonra daha sağlıklı gelişmesini sağlamakta önemli bir ilk adım olabilir."

Bu son cümledeki beklenti bakımından beni umutlandıran kısa vadeli olgu, 12 Eylül'ü ilan eden askerî yönetimin Türk Dil Kurumu üzerine politikasıydı. Türkiye'de "sağ"a ve "sol"a ilişkin birçok konunun niçin "olduğu gibi" olduğuna cevap bulmak her zaman kolay değildir. Dili yabancı kelimelerden arın-

dırma çabası ırkçı düşünce ile yakın akraba bir girişimdir. "Irkçı" olmasa da, milliyetçilik her zaman bu gibi projelerle içiçe olmuş ve onlardan beslenmiştir. Bu bakımdan "dil devrimi"nin kendisi şaşırtıcı değil, normal bir olaydır. Ama bu arındırma çabasını solun niçin böyle sahiplendiği sorusuna kolay bir cevap bulunmaz. Öte yandan, milliyetçiliği sağlam, ama ırkçılıkla da sıkı bağlantı içinde olan sağ, bu arınmaya karşı çıkmış ve oldukça ağdalı bir Arapça (örneğin "ayın"ları da gözeten bir imla) kullanmayı tercih etmiştir. Açıklaması gerçekten zor.

Zor veya kolay, 12 Eylül darbesini gerçekleştiren koyu milliyetçi ve sağcı generaller de, sağın sivil kesimleri gibi, "dil devrimi"nin, onlara artık "aşırı" görünen devamına karşıydılar. Bu nedenle de Türk Dil Kurumu'nun işlevini değiştirdiler. Onun kardeşi olan Türk Tarih Kurumu'nda da değişiklik yaptılar (iki kurum birleştirildi) ama buradaki değişim aynı derece radikal olmadı. 12 Eylül, Dil Kurumu uygulamasıyla, "dil devrimi"ni fiilen durdurmuş oldu.

Ama durdurmakta başarılı olması daha uzun vadeli bir nedene bağlıydı. Bu da, yukarıdaki alıntı paragrafta anlatmaya çalıştığım gibi, dilin gerçekten organik denebilir bir yapı olması ve fazla müdahale kaldırmamasıdır. "Özleştirme", "arındırma" gibi olaylar dilin kendi içinden türeyen bir "rasyonel" ihtiyacın sonucu değil, dilin dışında, kendine özgü mantığı olan bir düşüncenin (çeşitli dozlarda milliyetçilik) ürünüdür. Bütün bu "özleştirme", "arındırma" çabaları epey bir süredir rasyonalitenin sınırına varmış, kendisiyle uğraşanları bile iyice yormuştu. Bu nedenle, Dil Kurumunun kelime türeten bir kurum olmaktan çıkarılması gibi aslında son derece yüzeysel bir uygulama, yıllardır devam edegelmiş bir süreci durduruverdi, durdurmaya yetti.

"Öz Türkçe"ye dayalı bir yazı dili oluşturma çabaları 1960'lardan itibaren öncelikle "sol"un kültürel gündeminde yer almıştı. Gerçi bu alanda "kural dışı" görünen tavır almalar vardı: "Ağır" denebilecek bir Osmanlıca'yı tercih eden "solcu" Sosyal Yayınlar ile değme solcunun yetişemeyeceği bir "öz Türkçe" ile dergiler çıkaran "İslâmcı" Nuri Pakdil gibi. Ama genel görü-

nûm solun özleştirilmiş, sağın ise Osmanlıca'dan hiç kopmamış bir dili tercih ettiğiydi. Burada "milliyetçi-mukaddesatçı" sağın niçin öyle davrandığında şaşılacak bir durum yoktu ama solun bu ırkçı anlayışta ısrarını çözmek kolay değildi.

Altmışlar ve yetmişlerde solun politikleşmeye başlaması bu tutumunu törpülemiş olabilir. Çünkü "politikleşme", kitlelerle daha çok temas demektir. Bu da, ortak bir dil tutturmayı gerektirir. Bu durum, solcuları, *Genç Kalemler*'in çıktığı yılların sorunsalına, yani en geniş kesimle anlaşmayı sağlayacak bir dil ihtiyacına getirmiş olabilir. "Özleşme"nin eleştirisinden çok bu somut ihtiyaç nedeniyle sol gruplar yetmişlerde dilin "öz"lüğü konusunda titizlenmekten vazgeçmişlerdi. Dolayısıyla seksenlerde Dil Kurumu'nun kapatılmasının simgelediği, "öz Türkçecilik" akımının bitmesine karşı direnç gösterecek, bu davaya "baş koymuş" aydınlar dışında, kimse kalmamıştı.

O dönemden bu yana, toplumun dil konusunda rahatladığı söylenebilir – hatta belki biraz fazla rahatladığı da söylenebilir. Buna bir neden bulmak kolay değil, zorlama da olabilir, ama daha önceki müdahalelerin bireylerin dilleriyle ilişkilerinde bir soğuma ve bir kopukluk yaratmış olması, bu sonraki savrukluğun nedenlerinden biri olabilir. Çünkü bugünkü ortama egemen olan böyle bir bilgisizlik ve aldırışsızlık kendini belli ediyor.

Türkiye toplumu "yazılı"dan çok "sözlü" kültürün belirleyici olduğu bir toplumdur. "Alfabeyi bilen"in ötesinde, gerçek anlamda "okur-yazar" bir toplum olduğu bugün bile söylenemez. Televizyon ve genel olarak "audio-visual" kültür, okuma alışkanlığı yerleşmeden ve yaygınlaşmadan önce toplumda hegemonyasını kurmuştur. Toplumun ezici çoğunluğunun genel olarak hayatla ve dolayısıyla kültürle ilişki kurduğu tek "vasat" da, halen, televizyondur. Doksanlardan bu yana Türkçe'nin üzerindeki, tek değilse de başlıca etkinin televizyon olduğunu düşünmemek için bir neden yok. Örneğin, niteliği gün geçtikçe düşen eğitim kurumlarının dili etkilemekte, "daha doğru" dilsel kullanımı öğretmekte, yaygınlaştırmakta rolleri "yok" denecek kadar azaldı. Bu durumda zaten başka bir etki kaynağı kalmıyor.

Doksanlarda önemli bir genel gelişme, devletin yayın üzerindeki tekelinin kalkması oldu. Böylece, "kısa" denebilecek bir zaman içinde pek çok yeni televizyon kanalı kuruldu. Yerel yayın yapanların sayısı iyice çoğalmış olmalı ama ülke çapında veya büyük kentlerde izlenebilen özel televizyon kanallarının sayısı da hiç az sayılmaz. Televizyonun yanı sıra açılan yerel ve ulusal radyolar da adamakıllı kalabalık. Bilinen anlamda "çokseslilik" olmasa da, tekellerin kalkmasıyla Türkiye'de eskisine oranla çok daha fazla ses çıkmaya başladığını söylemek yanlış olmaz. Bu yeni seslerin sahipleri, kanallarında ve radyolarında çıkacak seslerin devlet normlarına uygunluğu konusunda TRT kadroları kadar titiz değildi (politika dışında kalan konularda – çünkü politik denetim her durumda güçlüdür). Aslında işin içine çeviri girdiğinde TRT'nin titizliği de pek ileri derecelere gidemiyor, özellikle dizilerin çevirilerinde her türlü "çeviri yanlışları"nın yanında "Türkçe yanlışları" da gırla gidiyordu. Ama kanalların çoğalması bu türden denetimleri iyiden iyiye zayıflattı. Bütün kanallar, "yanlış"ta eşitlendi.

Bununla birlikte, bu konuda muhafazakâr bir hayıflanma tavrını benimsemek çok doğru değildir. Bürokratik ve göreneksel bir "kurala uygunluk" tutkusu, her türlü yaratıcılık üzerinde çok daha olumsuz etkiler yaratır. "Serbestleşme"den "özgürleşme"ye giden yol, yola çıkılan anın kültürel birikimi ve benzer koşullar yüzünden bir hayli uzayabilir; ama yola çıkılmış olması başlı başına kazançtır.

J.D. Salinger gençler, kimi zaman da yirmi yaşın altındaki gençler üstüne yazmış bir yazardı. Eserlerinin baş alıcısı da gençlik kitlesiydi. Roman ve hikâyelerinde, Salinger'in, gençliğin konuşma sesini çok iyi kaydeden bir kulağı olduğu görülür. İngilizce'de vurgulu olmak üzere yazılan ya da konuşulan kelimeler italikle yazılır. Salinger, günlük konuşmanın akışına göre kelimeleri değil, kelimeler içindeki heceleri italikle yazarak konuşma dilinin musikisini, renklerini ve nüanslarını, vurgularla birlikte duyguları vermenin yolunu bulmuştu (tabii kelimeleri italikleştirmekten de geri durmuyordu). Örneğin, "... to get in the living room im*me*diately..." der; veya "... strictly Eng-

lish Department and *pa*tronizing and campusy..." der. Konuşmayı, konuşmayı yönlendiren duyguyu bu gibi vurgularla aktarmakta Salinger çığır açmıştır.

Seksenlerin sonlarında ve doksanlarda Türkiye'nin belirli kesimlerinde (genel olarak sol ve liberal arasında uzayan yelpazede) önceki birtakım katı kuralların parçalanmasıyla "bireysel hayat", "kişiselleşme" gibi eğilimler çıkmıştı. İnsanların konuşmaları da buna uygun değişimler geçiriyordu. Özellikle kadın konuşmaları Salinger romanındakileri andıran tınılar edinmeye başlamıştı.

Tekelleşmenin ortadan kalkmasından sonra pıtırak gibi açılan TV kanalları ve özellikle radyolarda da, çoğu genç, bu gibi iniş-çıkışlar sergileyen sesler işitiliyordu. Bunlar, muhafazakâr kesimlerin keyfini kaçırdı tabii; "argolaşma"dan söz edenler çoğaldı. Ama bütün bu dilsel renkler toplumda oluşmaya başlamıştı ve bu gibi tonlamalar, en azından seçilen kelimeler kadar, radyoların kendi dinleyicilerini bulmalarına yarıyordu.

Gelecekte olumlu sonuçlar verecek başlangıçlara yazının sonunda geri gelmek üzere, şimdi, son yirmi, yirmi beş yıllık dönemde dil konusunda neler olduğunu görmeye çalışalım.

12 Eylül yönetiminin politikası, Atatürk'ün kurduğu Dil ve Tarih Kurumları'nı, bu adı taşıyan tek bir kurum olarak birleştirmek oldu. Bu yönetimin genel üslûbunun sonucu olarak, yeni kurum da "muhafazakâr" bir karakter edindi. Türk Tarih Kurumu zaten epey bir süredir böyle bir konuma çekilmişti çünkü Atatürk'ün ondan beklediği "atılım"ları yapması, sözgelişi "Göç Yolları" teorisini yeni bulgularla sürdürmesi vb., dünyanın bilimsel anlayışı çerçevesinde mümkün değildi. Buna karşılık, Türk Dil Kurumu'nun dili arındırma ve özleştirme çabaları devam etmişti. Ancak orada da, dilbilimsel veya kültürel bazı olguları dikkate alma zorunluğu başlangıçtaki enerjiyi biraz soğutmuştu. Aslında ikisi de "miadını doldurmuş" ve muhtemelen hiç kurulmaması gereken kurumlardı. Bu bakımdan burada yapılan değişim, 12 Eylül'ün toplumun başka düzeylerinde yaptığı gibi, varolan ve gelişme umudu veren bir hayatiyetin çiğnenmesi, yok edilmesi anlamına gelmez.

Kurum'un "devrimci" ateşini kaybedip daha "akademik muhafazakâr" denilecek alanlara yönelmesi, yaşayan Türkçe üzerindeki olumlu veya olumsuz etkilerini de sona erdirdi. Bugün orada çalışan kadroların amacı dili yenilemek veya yeni bir dil yaratmak değil, bugünkü dilin genel kullanımında "gramatik" bir doğruluk sağlamak olarak özetlenebilir. Gecikmiş ve kimsenin takmadığı bir *Academie française!* Ne var ki, bu çabanın da toplumda yarattığı bir etki yok, çünkü yukarıda belirtildiği gibi dili yönlendiren dinamikler artık toplumun başka düzeylerinde çalışıyor.

Bunların başında, gene belirtildiği gibi, televizyon geliyor. Doğal olarak, televizyonda en çok seyredilen programlar, bu bakımdan da en etkili oluyorlar. Bu çerçevede "haberler" veya "entelektüel doz"u daha yüksek başka programlar (örneğin, zaten çok az olan "belgeseller") değil; a) diziler, b) eğlence programları ve c) reklamlar etkili. Arada bir yerlerde kalan "kültür" programlarının seyircisi muhtemelen az, ama bunun yanı sıra böyle programların da topluma şimdi olduğundan daha gelişkin bir "dil bilinci" verdiğini söylemek zor.

"Reklam", TV seyircisinin her an karşısına çıkan, seyretmek zorunda olduğu bir şeydir. Ama TV ile görece yeni tanışan ve bunun heyecanını hâlâ taşıyan Türkiyeli seyirci bunu bir "maruz kalma" durumu olarak değerlendirmiyor, onu da genel eğlencenin bir parçası kabul ediyor. Reklamcılar da seyircinin bu eğilimini kolluyorlar.

Reklamcılık, bir yandan sosyoloğun, bir yandan psikoloğun, bir yandan sanatçı ve edebiyatçının birtakım becerilerini kendi yaptığı iş içinde ve amacına yönelik seferber eden ve bunları çeşitli düzeylerde uygulamaya koyan bir iş dalıdır. Dolayısıyla "politikacı" veya "toplum bilimci" veya yardımcı olduğu "iş adamı"nın kendisi gibi toplumun nabzını tutmak, toplumun ve kendi hitap etmek durumunda olduğu toplumsal kesimlerin eğilimlerini her an algılamak, başarısı üzerinde en doğrudan etkiyi yaratacaktır. Rekabetin bir hayli yoğunlaştığı bir alan olduğu için, bu konuda azami derecede duyarlı olmak gerekir. "Dili duymak", bu işin en önemli yanlarından biridir.

Şüphesiz reklamlar, vaktiyle Dil Kurumu'nun ya da bazı dergiler ve çevrelerin amaçladığı gibi "yeni bir dil" yaratmak türünden bir "ulusal" hedefi benimseyemez; çünkü o zaman amacına en ters biçimde anlaşılmaz olur. Asıl işlevi, olanı yansıtmaktır; ama bunu da baştan sona "muhafazakâr" bir etkinlik olarak değerlendirmek doğru olmaz. Örneğin birtakım yabancı (neredeyse kural olarak İngilizce) kelime ve deyimlerin topluma öğretilmesi ve benimsetilmesinde reklamlar, TV'lerin bütün "dil öğretme" programlarından daha etkili olmuştur. Bunun nedeni, toplumun hiç değilse bazı kesimlerinde böyle konuşma eğilimini keşfetmiş ve onu kullanmış olmasıdır. Ama bir reklam programı, sözgelişi, Göztepe'deki bir okullu genç kıza bu şekilde bir mesaj vermeye çalışırken Balat'taki bir kız da aynı şeyi görüp etkilenebilmektedir. Toplum da (yetmişlerde, "Benim balıklarım Schaub-Lorenz" diye "reklam" yapan balıkçı gibi) böyle şeyleri kapmaya hazırdır.

Reklam programları, dilin bütün nüanslarıyla, toplumda dikkat çekmek, hoş bir duygu yaratmak vb. amaçlarla oynarlar. Bu bakımdan da sektörün dille ilişkisinin temelde "yaratıcı" bir yanı olduğunu kabul etmek gerekir. Örneğin gene yetmişlerde *Son Havadis* gibi sağda bir gazetenin, "Haydi, haydi, köşeyi dönüyorsunuz" türü sözlerle verdiği mesajlarından, bunun temsil ettiği ilişki biçimlerinden vb. nefret edebilirsiniz; ama bütün topluma bu "köşeyi dönmek" deyimini (o zaman bir "neologism"di) benimsetmişse, bunun nesnel olarak "yaratıcı" bir işlevi var demektir. Toplumda bir yeri de var demektir.

Genel kabullerin tersine, diziler ve eğlence programlarında dilin çok daha hoyratça ele alındığını söyleyebiliriz. Bu, büyük ölçüde Türkiye'nin kültürel yapılanmasının bir sonucu. TV serüveninin başından beri yabancı diziler doğal olarak en çok seyredilen programlar arasında. Ama o zamandan bu zamana bunların daha iyi çevrilmesi için "sorunu çözecek" bir tedbir alınamadı. Çünkü "sorun" televizyon kanallarını da aşarak Türkiye'nin genel "yabancı dil öğretimi" sorununa, bu gibi "kültürel" konulara ayrılabilen fon sorununa, tabii son analizde genel eğitim düzeyine ve bu düzeyde olabilecek "kül-

türel nitelik beklentisi"nin düşüklüğüne bağlanıyor. İşi yapanlar ya İngilizce'yi ya da Türkçe'yi, ama çoğu zaman ikisini de iyi bilmiyor ve zaten hızlı yapılması gereği gibi kendine özgü güçlükleri olan bu iş olabilecek en kötü biçimde yapılıyor (daha iyi bir "performans" beklenen *History Channel* vb. "belgesel" yayını yapan kanallarda çeviri düzeyi birkaç kat daha bozuk). Anlam büsbütün yanlış olabiliyor. Özellikle deyimler (İngilizce'nin ünlü *idiom*'ları) anlaşılamıyor. Ama bundan önemlisi Türkçe'nin yapısını bozan tuhaf tuhaf cümleler. Bu tuhaf cümlelerle konuşan biri Türkiye'de birkaç yıl başbakanlık bile yapabildi.

İngilizce'nin bazı kalıpları olduğu gibi çevriliyor. En yaygınlarından birkaç örnek vereyim: "Why don't you come with us?" gibi bir klişenin Türkçe'de aynı rahatlıktaki karşılığı "Niçin bizimle gelmiyorsun?" değildir; bu, gelmemesinin ciddi bir nedeni olduğu düşünüldüğü zaman kurulacak bir cümledir. Normali "Sen de bizimle gelsene"dir. Veya, "You'd better come with us" için "Bizimle gelirsen [senin için] daha iyi olur" denmez. "Gelmezsen fena olur" veya "Gelmezsen sen bilirsin" gibi cümleler kurarız. Televizyon Türkçesi; yabancı kalıpların Türkçe'ye "damping"ini yapmakla kalmıyor; Türkçe'de varolan yüzyılların söyleyiş biçimlerini de –kullanmaya kullanmaya– unutturuyor.

Hey, sen'leri, *Hey, bak*'ları, *kendine iyi bak*'ları, *üzgünüm*'leri biliyoruz. Bunlar hakkında çok şey söylendi. *Serial Killer*'ın Türkçe'ye işini çabuk bitiren *seri katil* olarak girmesi karşısında da havlu attık. Bunlarla ilgili "kontra" bir şey söylemeden önce, bu "fasıl"daki üçüncü alan, yani "eğlence programları" hakkında da bir iki kısa değerlendirme yapayım.

Başta "Televole", bu çeşit programlar ağırlıkla "ortalama"ya hitap eder; Türkiye'de "ortalama" dediğimiz düzeyin kültürel donanımı zaten yüksek veya zengin değil ve temelde politik koşullar nedeniyle sürekli bir düşme eğiliminde. Ancak, bütün dünyada bu çeşit "popüler" programların "yaratıcıları", "sağlam kazık" olarak "ortalama"ya tutunur, tutunmaya çalışırlar. Ama bir gözleri hep ortalamanın altındakilerdedir. Çünkü yap-

tıkları işin "pazar"ı yukarıya doğru değil, oraya doğru genişleyebilir ancak.

Bu durumda, böyle programların her alanda olduğu gibi dilsel alanda da yarattıkları sonuçlar olumlu değil, olumsuzdur. Kelime haznesini geniş değil dar tutmaktan, "galat-ı meşhur" olmaya aday yanlış kuruluşları fütursuzca kullanmaya, dille sundukları içerik arasındaki "banalite" uyumunu korumaya, "dil" onlar için bir "yaratıcılık" alanı değil, bir "koloni"dir. Bugünkü aşamada bunlar "Beni hatamla sev" sloganını "Çünkü ben hatalarımı çok seviyorum"la tamamlayan programlar – dil dahil, her düzeyde.

Şimdi, bütün bu yanlışların da bir "zenginleşme" imkânı yaratıp yaratmayacağı sorusuna gelebiliriz. Evet, şüphesiz mümkün.

Her alanda, dolayısıyla kültürel alanda da sıkı inzibat tedbirleri altında yaşayan bir toplum, bu tedbirler gevşediğinde, eriştiği serbestliği başlangıçta çok iyi kullanamayabilir. Yukarıda da söylediğim gibi "serbest"ten "özgür"e giden yol uzayabilir. Ama serbestleşme, kuralların gevşemesi kendi başına iyidir. Bir dönemin kargaşasının sonraki dönemlere yeni yeni imkân kapıları açması görülmemiş bir şey değildir.

Şüphesiz, bu "kargaşa" varken, bunu estetik bir "dikkat"in kaydetmesi, eğip bükmesi, üzerinde oynaması etkinliği de devam ediyorsa, böyle bir ortamdan çok verim alınabilir. Bugünün Türkiye'sinde bu ikinci yapı da var. Edebiyatta yeni üslup imkânları arayan yazarlara birtakım muhafazakâr çevrelerin "Türkçe bilmiyor" yollu klasik "gramerci" saldırıları bu bakımdan ciddiye alınmaması gereken şeylerdir ("niteliği düşük" diye arabeske saldırmak ama "Türk Sanat Musikisi" denilen tarz hakkında ağzını açmamak gibi bir şey).

TV kanalıyla bugünkü Türkçe'ye akan ağırlıkla İngilizce bir yığın kelime, kalıp ve deyim şüphesiz yalnız bu topluma özgü bir fenomen değil. İngilizce bütün dünyada böyle bir yer ediniyor; bazı idealistlerin dünyanın "tek devlet"e gidişini sezerek "icat" ettikleri dünya dili Esperanto tutmadı ve muhtemelen hiçbir zaman tutmayacak, çünkü gerçek bir dil değil. Ama onun alması gereken yeri İngilizce dolduracak gibi görünüyor.

Bugün Alman toplumu Almanca ve Çin toplumu Çince konuşuyor ama bütün dünyada "sivil toplum" İngilizce konuşuyor (şüphesiz aksanı ve grameri bozuk bir İngilizce). Buna yol açan etkenler şüphesiz dilsel değil ve şüphesiz yalnızca kültürel de değil. Bu bakımdan dünya halkları bunun ekonomik ve politik nedenlerle "empoze edilmiş bir hegemonya" olduğunu düşünerek hınç duymuyorlarsa, dili bozarak ve bir bakıma Ortaçağ'ın *vulgate* Latince'sine benzeterek intikam aldıklarını düşünebilir ve biraz ferahlayabilirler. Türkler de özellikle "bozma" kısmında kendi katkılarıyla temayüz edebilir.

Bundan yüzyıl kadar önce Türkiye'de hegemonik yabancı dil Fransızca'ydı; ikinci Almanca, epey arayla üçüncü İngilizce'ydi. Eskaza İngilizce öğrenmiş olanlara "İngiliz" diye lakap takılırdı. Bu alışkanlıkların bugün de devam eden ilginç kalıntıları var: Örneğin, *sansasyon, sosyalizasyon, otomasyon* gibi pek çok kelimeye Türk ağzı alışmıştır; bugünkü İngilizce hegemonyasına rağmen bunlarda *-eyşın* gibi telaffuza kaymaz (bu belki de bir "züppelik" işareti olarak yorumlanacaktır). O kadar ki, *kombinasyon* diye de bir kelime icat edilmiştir. "İcat", çünkü Fransızlar böyle bir kelime kullanmaz, *kombinezon* derler. Türkler herhalde bunu bir "kadın çamaşırı" olarak tanıyor ve "ciddi" konuşmalara karıştırmak istemiyorlar.

Fransa'da olmayan Fransızca başka türlü kelimeler de icat etmişizdir: *sosyetik* bunlardan biridir. Mizahi bir amaçla türetildiği bellidir. Ama *atmasyon*'da bu amaç iyice belirgindir. Bu arada, yurt dışında yaşayan birkaç milyon Türk'ün de, dillerini, başta Almanca, birçok Avrupa diliyle iyice karışmış bir biçimde kullanageldiklerini hatırlamak yerinde olur. Bu kargaşalıkta neyin "yerli", neyin "yabancı" olduğu da karıştığı için *direct*'in Türkçe *direk* olduğu sanılıyor ("düz" ve "uzun" çağrışımları da var). *Regülatör, garantör* gibi kelimeler zaten epey yerleştiğine göre *direk*'ten *direktör*'e geçip hatta bunun Vedat Nedim Tör gibi bir şey olduğunu sananlar da çıkabilir. Gene *isteri*'nin "çok istemek"ten geldiğini düşünenler, öyle öğrenenler var.

Bunlara *gardolap* veya *neskahve* gibi bileşik biçimler de eklenir. Aslında kelimeleri yanlış kullanmak yalnız yabancı dilden

gelenlerle sınırlı değil. Örneğin, *şok açıklama* gibi, medya erbabının bayıldığı bileşimlerde bu kelime türlü biçimlere giriyor; insanlar *şoke* değil *şok* oluyorlar vb.; ama dilden dile geçen kelimelerde böyle şeyler olabilir, fazla şok olmamalı. Herkes kelimenin geldiği dilin kurallarını bilmek zorunda değil. Şüphesiz, kendi dilinin kuralları hakkında biraz daha bilgi beklenebilir ve o zaman "mühendisi gasp ettiler" veya "avukatı infaz ettiler" gibi kullanımların olmaması gerekir. Ama son analizde bunlar da Türkçe kelimeler değil ve bütün bir "dil *devrimi*", "arılaşma/özleşme" sürecinden sonra doğru kullanımın unutulmuş olması normal karşılanabilir (en kötü yanlışları yapanların gazeteci, yazar gibi, "eğitimli" olduğu varsayılan kesim olması da). Ama daha eskinin yanlışları olan "neden olma" ile "tanık olma" ya da "umut etme" bugün standart Türkçe haline geldiler bile. Ve bunlar tamamen "Türkçe". Zaten "eskiyen yanlış" doğru oluyor. Altmışlarda Fahri Celâl "aynı"yı "i" ile telaffuz edenlere, "ayriyeten" diyenlere kızıyordu. Şimdi böyle şeyler kimin dikkatini çekebilir.

Eski dille hem mesafe açılmış, hem de o dilin birçok kelimesi silinip gitmemiş, durduğu yerde kalmıştı. Ama pek çoğu, eğitim görmemiş kesimlerin ağzında farklı telaffuz biçimleri edindi. Özellikle *a*'nın nerede uzun, nerede kısa telaffuz edileceği konusu içinden çıkılınayacak bir hale gelmiştir. *Hakem* veya *avize* derken kısa olması gerekenler uzuyor (çok yaygın olduğu için düzeltilmesi herhalde mümkün değil); *dava* gibi ikisinin de uzun olması gerekenlerde, özellikle Doğu şivelerinde, ikinci *a* birden kısalıyor; *saniye* veya *rami* gibi örneklerde de *a* kısalıveriyor. Kısacası tam bir keşmekeş.

Bu arada *akl-ı selim,* yani "sağduyu" bir isim olmaktan çıkıp bir sıfata dönüştü: "Çok aklı selim adam" gibi cümleler işitiyoruz. *Sükût* ile *sukut* habire karışırdı eskiden beri. *Katl-ı âm* şimdi *katliyam* diye telaffuz ediyoruz. Zaten *katl* ile *katil*'i de karşılıklı yerlerine oturtmak iyice güçleşti.

Özellikle değişen alfabenin etkisiyle bu eski kelimelerin aralarındaki akrabalıkları artık kimse bilmiyor: *hafız* ve *mahfaza,* hatta *hıfzetme* ve *mahfuz* kelimelerini aynı kişi hâlâ kullanıyor

olabilir, ama aynı kökten geldiklerini bilme ihtimali çok azdır. *Sabit, tesbit,* sübut, sebat* ve hele *ispat* için de aynı. Belki kaçınılmaz, ama üzücü.

Bu kayıpları gidermenin tek yolu, bir Osmanlı "diriliş"inin artık mümkün olmayacağını kabul ederek okullara seçmeli Eski Türkçe yazı okuma ve anlama dersleri (ama tabii tamamen seküler bir eğitim anlayışı içinde) koymak olabilir. Genç Cumhuriyet'in bugün artık uzun boylu tartışmamız gerekmeyen nedenlerle verdiği "Ortadoğu'dan kopma" kararı, sonuçlarını verebileceği kadar vermiş, varabileceği yere varmıştır. Bugünün dünyasında böyle "kopma" ya da "sırt çevirme" gibi politikalar revaçta değil; herkesin bulunduğu bölgeyle ve komşularıyla iyi ilişki içinde olmasına değer verilen bir çağda yaşıyoruz. Dolayısıyla, "bağ kurma"nın aslında el altında –hâlâ– duran araçlarını görmeyi ve geliştirmeyi reddederek yaşamanın yararı da, anlamı da, kalmadı.

Eski dille bağ kopar ve çeşitli düzeylerde kural koyucu "galat" olurken, Türkçe olduğu tartışılmaz kelimelerle de kurduğumuz yeni dilsel biçimler en azından tuhaf. Yakup Kadri kuşağı *konuşma yapmak* gibi bize Batıcı gelmeyen "neologism"lerden tedirgin olurlar, *konuştu* densin isterlerdi. Bugünün "polis dili"nde *bekleme yapmak* diye bir terim çıktı. Örneğin, kendi hesabıma ben, *tebliğ verme* anlamında, *sunuş yapma* deyiminden hoşlanmıyorum. Geçen gün televizyonda profesyonel bir otomobil sürücüsünün yeni arabasına ısınmak için bir *sürüş* yaptığını işittim.

Türkçe'de rastlanan her yenilik karşısında "argo" diyerek fenalık geçirenler vardır. Oysa argo hiçbir dil için kötü değildir. Her zaman içinde bir mizahı öğesi barındırır; ironiktir. Zenginleştirici ve yaratıcı bir etkisi vardır. Bu *yapmak* veya *olmak* gibi zaten her durumda –mecburen– başvurduğumuz kelimelerle oynayan "öğrenci gençlik" argosu da böyle (buna tam "argo" da denemez elbette). Örneğin *-mış gibi yapmak* deyimi oldukça yeni; ama özellikle bugün çok yaygınlaşan bir davranış biçi-

(*) Metni dizen yeni imlâya uyarak "tespit" yazmıştı. Düzelttim. Bense, kelimenin üç konsonu, "s-b-t" üstüne varyantları göstermeye çalışıyordum.

mini gayet güzel açıklıyor. *Bekleme yapmak* gibi her türlü hoşluktan uzak, cahilce bir laf değil. Aynı şekilde, *Bana biraz şefkat yap* veya *öğğ oldum, oha falan oldum, sıkıldım, 'gidicem' oldum* gibi yaygınlaşan biçimler de bir zekâ ve bir mizah (bir "serbestleştirme" dürtüsüyle birlikte) yansıtıyor.

Orhan Şaik Gökyay seksenlerde geçen bir öğretmen sınavı hikâyesi anlatmıştı: "ki" edatının bitişik ve ayrı yazılması gereken durumları sormuşlar: Cevap, "tilki"nin bitişik yazıldığı olmuş. Bu, bir öğretmen adayının cevabı.

Dilbilimsel bakışta aslolan yazılandan çok konuşulan dildir, ama yazıyı bitirirken Türkçe'nin imlası konusunda da kaotik bir durum yaşandığını eklemek gerekir. Bu da her zaman, ama bir ölçüde, olmuştu. Sol, genellikle TDK imla kılavuzlarını izlerdi. Sağ ise, kullandıkları ağdalı Osmanlıca'nın ayınlarını, çeşitli Türkçe'ye uymaz biçimlerini doğru yazabilmek için karmaşık sistemler geliştirmişti. Ama şimdi "otorite boşluğu" doğması, tek bir otoriteyi zaten kabul etmeyenleri de şaşırttı. "Falancalar A sistemini, filancalar B sistemini kullanıyor" demek mümkün olmadığı gibi çok zaman aynı yazar dahi aynı sistemi kullanmıyor, kullanamıyor.

Bitişik yazılan ve yazılmaması gereken *de* ve *da*'lar konusunda kuralsızlık ve yanlışlık iyice yaygınlaştı. Ama bu "bitişiklik" sorunu zaten genel bir sorun. *Hiçbir* bitişik mi değil mi? O bitişikse *her şey* niye ayrı – yoksa değil mi? *Yanyana* gibi artık tek bir kavram olmuş deyişleri *yan yana* diye ayırmak anlamlı mı? O zaman *gide gide'yi* de bitişik mi yazmalıyız?

Ve tabii "şapka" sorunu. İmladaki şapka sorununun çözülmesi "kıyafet devrimi"ndeki şapkadan da çetin çıktı gibi görünüyor. Bir kere, "imla" şapka giyiyor mu, giymiyor mu? Hepsini fonetiğe göre geri getirelim mi? Yalnız anlam ayırdığı yerde mi kullanalım? Yoksa hepsini tasfiye edelim mi? İşin tuhafı, bu alternatifler bile çok zaman birbirine karıştırılarak kullanılıyor; "hepsini atalım" diyen de bir yerlerde kıyamayabiliyor.

Sonuçta bu yazı boyunca Türkçe'nin yanlış kullanılması veya kuralların işlemezliği üstüne konuşmuş oldum ama böyle katı bir "gramerci" bakışıyla bakmadığını göstermeye de dikkat

ettim. Dile şimdiye kadar egemen olan yaklaşımlar dil ve insan (dilin kullanıcısı) arasındaki doğal ilişkiyi zedelemişti çünkü bu ilişkinin içine "dil dışı" ölçütler sokmuştu. Bu bozulmayı genel eğitim bozukluğuyla birlikte ele aldığımızda dil dışı zorlamaların kesilmesiyle birlikte bütün toplumun diliyle "Yüksek Kültür" düzeyinde ve "yaratıcı" bir ilişki kurması beklenemez. Bu süreç içinde dilin estetik kullanımının ölçütlerinin unutulması, daha doğrusu, karışması, kolaydır. Bir de, "özleştirme" çabasının ırkçı niteliği, dili (yalnız düşünce dilini, kavram ve terim haznesini değil, duygu dilinin nüanslı renklerini de) zenginleştirmedi, yoksullaştırdı. Bütün bu olumsuzlukların çok kısa bir zamanda giderilmesi beklenemez. Gene de, dile dil dışı müdahalelerin kesilmesi ve toplumda genel olarak kuralcı-otoriter değil özgürleştirici bir atmosferin egemen olması durumunda her türlü bayağılaşmanın yanı sıra anlam ve anlatım imkânı zenginleşmesi de gerçekleşebilecektir.

Türkiye'de Dil Tartışmaları, der. Astrid Menz, Christoph Schroeder, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 11-23

BABİL'DEN SONRA DİL

Dilbilim en genç bilimlerden biri. Dilbilim kelimesi ilk defa 1855 civarında kullanılmış. Saussure'den beri, sosyal antropolojiden psikolojiye bütün sosyal bilim dallarını etkileyen, en heyecan ve esin verici alanlardan biri oldu. Gelgelelim, dilbilim belki son otuz-kırk yıldır biraz "içine kapandı." Yapısal dilbilimin gelişmesiyle dilbilimciler kendilerini matematik formüllerine gömdüler, uzman olmayan kişinin anlayamayacağı ifadelerle yazar oldular.

Profesör de Swaan'ın kitabını okurken, kendisinin önce iktisatçı, sonra dil araştırmacısı olduğunu öğrendim. Böylece, dilbilimi bizim gibi sıradan ölümlüler açısından ilginç hale getirmek için başka disiplinlerden gelen kişilere ihtiyaç duyduğumuz yolundaki gayet karamsar yaklaşımımı bir kez daha doğrulandı. "Political Economy of Language Constellations" (Dil Kümelerinin Ekonomi Politiği) başlıklı bölümde Profesör de Swaan'ın ortaya koyduğu formüllerle başa çıkınam gerekti – dilbilim ile ekonomi politiğin bir arada olduğu bir metnin matematiksiz olması da sanırım düşünülemezdi. Ama bu işi göze aldığım ve kitabı sonuna kadar okuduğum için memnunum. Çünkü okuması çok zevkli bir kitaptı. Dilden bahsederken hem anlaşılır hem de ilgi çekici olunabileceğini gösteren bir kitap.

Abram de Swaan, *Words of the World* adlı kitabında tarihleri, kültürleri ve yapıları çok farklı olan ülkelerdeki koşulların nasıl olup da İngilizce'nin geleceğin, hatta belki bugünün "dünya dili" haline gelmesine şu ya da bu ölçüde katkıda bulunduğunu inceliyor.

Dilin kökeni hâlâ çok spekülatif bir konu. Abram de Swaan, bu konuyu enine boyuna irdelemiyor, ama yalnızca bütün dillerin tek bir kökeni olduğu yolundaki teoriye karşı olmadığını bildirmekle yetiniyor. Bu teoriye göre, bu köken dilden, iki, üç ya da daha çok sayıda dil doğmuş, insan gruplarının dünyadaki sürekli hareketlerinin ve karşılıklı ilişkilerinin damgasını vurduğu insanlık tarihinde günümüze kadar gelen diller oluşmuş.

Kitab-ı Mukaddes'e göre, Tufan sonrasına dek insanlık tek bir dil konuşuyormuş. Nefislerine mağlup olan insanlar, "boyu göklere erişecek bir kule ve şehir" inşa etmeye karar vermişler. Yehova bunu görmüş, insanları farklı diller konuşmaya mahküm ederek bu teşebbüslerini akim bırakmış. Dolayısıyla "bütün insanların konuştuğu tek dil" muhtemelen insanlığın son yitik cennetiydi.

Nefsin kibri ise her zaman bizimle beraber varlığını korudu.

Dil bize çok "doğal" görünür, oysa insanları doğadan ayıran ve kültür dünyasına koyan dildir. Doğadan bağımsızlığımızı dile borçluyuz.

Ama buna rağmen dil doğaldır. Ana dilimizi çok doğal bir şekilde öğreniriz. "Tek dili" kaybettikten sonra yüzyıllar boyunca, bu doğallık kaybolmadı. İnsanlar normalde bir dil öğreniyordu, bir de başka diller konuşan gruplarla hayatı paylaşanlar başka bir dilden (veya dillerden) belki bazı kelime ve ibareler öğreniyorlardı. Farklı dil gruplarının birlikte yaşama biçimlerine pek çok örnek vardır. Ama gerçek anlamda çokdilli (*polyglot*) olmak, ancak çok küçük bir azınlığın ayrıcalığıydı. Söz konusu azınlık bu sayede mevcut toplumsal yapıdaki hiyerarşinin üst basamaklarında yer alıyordu. Dünyanın her yerinde elitlerin ana dilleri kitlelerin dillerinden kıyaslanmayacak ölçüde daha zengindi. Farklılık ve hiyerarşiyi yaratan faktör normalde dil değildi, tersine dil hiyerarşiden büyük ölçüde etkile-

niyordu. Toplumsal konum bireyin dil(ler)ini kullanma biçimlerini belirliyordu.

Dünya tarihinde çok daha ileri bir aşamada ulus-devletin doğuşu, dillerin hayatında ve evriminde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Bu süreç, dili konuşan kişinin konuştuğu dille ilişkisinin 'doğal niteliği'ni ortadan kaldırmıştır.

Bir ulus-devlet, başka şeylerin yanı sıra, ama her şeyden önce diliyle tanımlanmıştır. Birden fazla dilin konuşulduğu ülkelerde, bir dil "resmî dil" haline gelmiş, diğerleri genellikle bastırılmıştır. Değişik derecelerde işleyen bu bastırma sürecinde çeşitli zorlama yöntemleri kullanılmıştır. Aynı dil içinde en merkezî lehçe standart olarak seçilmiş, diğer lehçeler bastırılmamış ya da yasaklanmamış, bazı 'farklı' diller gibi, 'farklılıkları' ile öne çıkarılmış ve küçümsenmiştir. Lehçe ve ağız taklidi, 18. yüzyıldan beri romanın ve genel olarak edebiyatın yaygın mizalı malzemelerinden biri olagelmiştir.

Ulus-devletin ortaya çıkışı, "ulusal dil"i bu şekilde vurgulamayı niçin gerekli kılmıştı? Bunun nedeni, yeni devlet tipinin kaçınılmaz ideolojisi miydi? Ernest Gellner daha işlevsel bir açıklama önermişti. Ulus-devletin doğuşu, Sanayi Devrimi'yle, yani yeni, daha yüksek bir sosyal üretim organizasyonuyla aynı zamana denk düşüyordu. Bu yeni örgütlenme biçiminin beraberinde getirdiği çok önemli bir semantik boyut vardı. Önceki çağların sanayi öncesi toplumunda böyle bir şey gerekli değildi. Bunun nedeni, muhtemelen, o toplumun temelini oluşturan tarım üretiminin üreticiler arasında çok fazla iletişim ihtiyacı doğurmamasıydı. Tohumları saçmanın veya mahsulü kaldırmanın bir Bulgar veya Sırp tarzı yoktu. O toplumun ezici çoğunluğunun yaşadığı köyler dış dünyayla minimum iletişim kurarak hayatlarını sürdürebiliyordu. Toplumsal ilişkiler karmaşık değildi. Bir Hırvat köylüsü açısından, at sırtında vergi toplamaya gelenin Osmanlı tahsildarı veya Habsburg İmparatorluğu'nun memuru olması pek fark etmiyordu. O adamın niçin geldiğini biliyordu, ama bu yıl ötekinin değil de bunun gelmesine yol açan olayları bilmesi gerekmiyordu. Karşısındaki adamla ister Almanca isterse Osmanlıca konuşsun, kendisine vereceği mik-

tar aşağı yukarı aynıydı. Aynı koşullarda, imparator da, tebaasından bir kısmı Sırpça konuşuyormuş, bir kısmı Macarca konuşuyormuş, pek umursamıyordu.

Oysa ulus-devlet ve ulus-devletin kuruluş aşamasında dünyadaki (ya da bu dönemde Avrupa'daki) koşullar, çok farklıydı. Modern veya modernleşme yolundaki bir devlette işleri yürütmek için ne kadar büyük bir bürokratik aygıta, ne kadar çok yazılı iletişime ve muhafaza edilmesi gereken ne kadar çok yazılı malzemeye ihtiyaç duyulduğunu aklımıza getirirsek, sanayi öncesi çağın esas itibarıyla tarımsal ve kırsal olan toplumuyla ne derin bir uçurumdan söz ettiğimizi kolayca anlarız.

İletişimin artan önemi tek bir dilin vurgulanmasını zorunlu kıldı. Bu, tabii ki, ulus-devletle birlikte şekillenen "milliyetçi ideoloji"nin de çok önemli bir talebiydi. Ama başlangıçta tek bir iletişim diline duyulan maddî gereksinim, milliyetçilerin, tek bir dil konuşarak birliğini ifade eden bir toplum görmekten duydukları manevî tatminden çok daha ağır basıyordu.

İlk ulus-devletler, Atlantik Okyanusu'na kıyısı bulunan ülkelerde kurulmuştu: Britanya, Fransa, İspanya, Portekiz ve Hollanda. Bu bir rastlantı değildi, çünkü coğrafî konumları sayesinde söz konusu ülkelerde yaşayanlar, yeni gemicilik teknolojisini kullanarak bu aşamada belirli ölçüde keşif ve kolonize etme imkânına kavuşmuşlardı. Bu "ilk nesil" ulus-devletlerin çoğu, Keltler, Basklılar, Katalanlar, Brötonlar gibi gruplar bir yana bırakılırsa, aslında homojendi; dil konusu, ikinci veya üçüncü nesil ulus-devletler konuyu sorunsallaştırana dek bir sorun haline gelmemişti.

Fransızlar, İngilizler, İspanyollar, sürecin erken aşamalarında başka etnik grupların dillerini bastırmaktan ziyade, belki de, yeni doğmakta olan ve birçok lehçe konuşan "uluslarına" ana dilin 'en doğru' dil biçimlerini dayatmakla daha fazla ilgileniyorlardı. "Standart İngilizce"yi anlatmak için kullanılan "Kral'ın İngilizcesi" (King's English) bu sürecin nasıl işlediğini çok açık bir şekilde gösterir.

19. yüzyılın ortalarında Avrupa'nın ortasında iki büyük ulusal ve kültürel grup görüyoruz: Almanlar ve İtalyanlar. Bu çok

geniş coğrafyada, kıtanın batısına kıyasla çok daha sınırlı bir etnik çeşitlilikten bahsedebiliriz. Almanlar Almanca konuşuyordu ve Alman kültürünü paylaşıyordu, aynı şey İtalyanlar için de geçerliydi. Ama Alman ve İtalyan ulus-devletleri henüz birer ideal olmaktan öteye geçememişti, 1870'ten önce kurulamayacaktı.

Buna karşılık, daha küçük bazı Doğu Avrupa halkları, örneğin Macarlar, Yunanlılar, Sırplar ve Bulgarlar için, daha erken bir aşamada milliyetçilik ve bir ulus-devlet kurma arzusu somut bir politik program ve gerçeklik haline gelmişti. Bunda 'yabancı' bir imparatorluğun hegemonyası altında yaşamalarının da payı vardı.

Bu bölgelerde dil konusu Batı modellerinden bazen çok farklı biçimlerde problematikti, hâlâ da öyledir. Örneğin Yunanistan bağımsızlığını kazandığında, bağımsızlık hareketinin liderleri, Yunan dilinin o sırada en yaygın kullanılan biçimi olan "dimotiki"den hoşnut değildiler. Homeros veya Sokrates Yunanistan'ının kültürünü kucaklamak amacıyla "katharevusa"yı dayatmaya çalıştılar. Bu girişim, bugüne kadar etkisi süren sorunlar yarattı. Bulgarca köylerde muhafaza edilmişti, dolayısıyla işlenecek yeterli hammadde vardı, ama rafine, edebî veya ulusal bir dil yoktu. Başka Doğu Avrupa ülkelerinde de benzer durumlarla karşılaşıyoruz. Romanya'da Romen edebî dili, Eminescu gibi geç bir tarihte yaşamış bir şaire çok şey borçludur. Ukrayna'da Shevchenko, ülkede Hıristiyanlığın girişinden beri yaygın olarak kullanılan antik ibadet dili ile kırsal lehçeleri bir araya getirerek yeni Ukrayna dilini fiilen yaratmıştır.

Sırpça-Hırvatça diye bildiğimiz dil uzun zaman Yugoslavya'yı birleştiren bir güç olmuştu. Oysa şimdi milliyetçiler Sırpça, Hırvatça ve Boşnakça'nın hiçbir ortak noktası olmadığını iddia ediyorlar ve kendilerini haklı çıkarmak için de ellerinden geleni yapıyorlar. Meciar zamanında Slovaklar, Slovakça'nın dört antik ve klasik dilden biri olduğunu iddia etmişti (diğer üçü Yunanca, Latince ve İbranice).

19. yüzyıl başlarında bazı Macarlar Âdem ile Havva'nın aslında Macar olduğunu öne sürmüştü. Türkçe Güneş-Dil Teorisi de pek farklı bir şey değildir.

Bu örneklerden bazıları dile takıntının zaman zaman patoloji sınırına dayanabileceğini göstermektedir. Ama bu örneklerin hepsi ulusal bir dilin yaratılması ve arıtılması, bu dilin öteki dillerden ayrılması, böylece o dili kullanan ulusun aynı zamanda benzersiz ve yüce olduğunun gösterilmesi vb. hakkındadır. Bu, Profesör de Swaan'ın eski sömürgelerde yaşananlara ilişkin, son derece çarpıcı anlatısından gayet farklı. Afrika ve Asya'da bazı yeni ulus-devletlerin (!) etnik ve dilsel açıdan çoğulluk ve rekabet nedeniyle, İngilizce'nin, yani nefret edilen sömürgecinin dilinin toplumda nasıl hâlâ çok saygın bir yer işgal ettiğini, bazen resmî dillerden biri olduğunu (eski Fransız sömürgelerinde Fransızca'nın benzer bir konumda olduğunu) de Swaan'dan okuyoruz.

Words of the World'de İngilizce'nin kesin adımlarla, ama hiç de yavaş denemeyecek bir şekilde yeni dünya dili olmaya doğru ilerlediğini görüyoruz, ama dünyanın çeşitli yerlerinde çok farklı mekanizmalar ve motivasyonlar bu sürece katkıda bulunuyor.

Hindistan'da İngilizce'nin üstünlüğünün tercih edilmesinde *yerel diller arasındaki rekabet rol oynamış* olabilir. Avrupa'da esas itibarıyla Fransızca ile Almanca arasındaki rekabet bu yönde bir etki yaratmış olabilir. Profesör de Swaan'ın konuşmasında açıkladığı üzere, İngilizce'nin başka herhangi bir dile kıyasla çok daha büyük Q değerine sahip olması, yani, "en fazla iletişim imkânına sahip olma"sı, bu dili öncelikler listesinde en üst sıraya yerleştirmektedir.

Alman toplumu Almanca konuşur, İsveç toplumu ise İsveçce. Ama "sivil" toplum kötü İngilizce konuşuyor, zaman zaman grameri bozuk ve telaffuzu berbat bir İngilizce. Yine de İngilizce, iş hayatında, diplomaside, bilimsel yayınlarda vb. olduğu gibi "sivil" toplumda da yaygın ya da egemen dil konumunda.

İngilizce, daha evrensel bir kullanıma kavuştukça, değişime daha yatkın olacak. Bu, izlemesi çok ilginç –ve yeni– bir fenomen olacak. Diller her zaman değişir. Sesler değişir, anlamlar değişir, her şey değişir. Ama değişime iten güç, çoğu zaman o dili ana dil olarak konuşanlardır. Bugün İngilizce, ana dili İngilizce olmayan milyonlarca insanın iletişimde kullandığı te-

mel dil haline geldikçe, dil, fonoloji, morfoloji, sözdizim ve semantik açıdan öngörülemeyen değişikliklerin yaşanması kaçınılmaz. Aslında bu yeni "İngilizce"ler, Hint-Avrupa veya Türk dilleri gibi bir dil ailesine mensup diller arasındaki değişimler kadar birbirinden farklı olabilir.

Latince evrensel eğitim diliyken benzer şeyler meydana gelmiş olabilir. Belki de gelecekte "Vulgate İngilizce"den söz etmek zorunda kalacağız. Ama eğitim ve bilim dili olarak Latince kullanılırken daima daha muhafazakâr bir tutumla karşı karşıya kalınıyordu ve toplumdaki eğitimli kesimler "klasikçi" bir tarzda "kuralları" öğrenme ve uygulama eğilimindeydiler. Bu, Kuran Arapçası'na bağlı kalmaya bir ölçüde benzeyen bir eğilimdi. Kuran Arapçası'na bağlılık, Arap dünyasında –en azından eğitimli sınıflar arasında– az çok standart bir Arapça'nın oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu yeni süreç ise böyle olmayacak, çünkü yeni "Vulgate"nin ayrılmaması gereken bir standardı bulunmuyor.

İngilizce'nin "dünya dili" olacağı argümanı benim için ikna edici. Burada, ulus-devletin doğuşuyla aynı zamana denk düşen maddî üretim koşullarındaki değişim hakkında söylediklerime döneceğim. Bugün de muhtemelen benzer bir durumdayız – gelgelelim iki durumun bileşenlerinden bazıları da kimi açılardan birbirine taban tabana zıt görünüyor.

Çünkü artık ulus-devletin küreselleşme koşullarına yerini bıraktığı bir çağda yaşıyoruz. Ama temel olarak aynı durumla karşı karşıyayız: Maddî üretim koşulları yine öyle bir şekilde değişiyor ki, semantik uyum ve iletişim, gerek üretim sürecinde gerekse mübadele ve tüketimde bilgi ve planlamanın rolü ulus-devletin ortaya çıktığı döneme kıyasla çok daha önemli bir hale geliyor. Bence bu esas olarak ekonomik zorunluluk, evrensel iletişim için tek bir dilin benimsenmesine yönelik temel itici güç.

Ama bunun yanı sıra politik ve ideolojik faktörler de var. Bir "dünya devleti" hakkında spekülasyon yapmak veya Birleşmiş Milletler'in bir "evrensel devlet" olarak işlev görecek şekilde evrim geçirmesini beklemek için erken olabilir. Yine de biz geçmişteki herhangi bir döneme kıyasla bugün bu ideallere daha yakınız.

Bütün koşullar mevcut dillerden birinin deyim yerindeyse "resmî dil" olmasına elverişli. Esperanto gibi yapay dillerle deneme yapmanın faydasızlığını zaman gösterdi. Geleceğin dilinin bir geçmişi olması gerekiyor. Çeşitli nedenlerle İngilizce bu konum için en güçlü aday.

Bu tabii ki başka diller için ölüm çanlarının çalması anlamına gelmiyor.

Bu gelişmelerden dolayı, zaten ölmek üzere olanlar dışında (böyle diller var mı, ya da nerede var bilmiyorum) hiçbir dilin ortadan kalkacağını sanmıyorum.

Öngörülebilir gelecek hakkında diyebiliriz ki, bu değişimden en fazla etkilenecek dil İngilizce olacak, çünkü İngilizce yeni durumunda yerini pekiştirdikçe çok çeşitli etkilere maruz kalacak. Profesör de Swaan'ın AB'de boş vakitlerde ortaya çıktığını söylediği türde dil oyunları, insanların dille nasıl oynayabileceklerinin küçük bir örneği. Bu düzeyde şaka olan bir şey, başka düzeylerde muhtemelen büyük bir ciddiyetle sürecek.

Genellikle tek bir ulus olarak tanımlanan bir halkı birleştiren Çince gibi milyonlarca insanın temel iletişim aracı olan bölgesel diller veya Rusça gibi çok geniş bir coğrafyada çeşitli milliyetlerden insanların iletişim aracı olan diller işlevlerini ve rollerini yitirmeyecektir. İngilizce'nin bu işlevi onlardan alması hiç de kolay değil, bir başka dilin İngilizce'nin yerine geçmesi daha da zor. Öngörülebilir bir gelecekte İspanyolca, Fransızca, Almanca, Arapça ve benzer bir rol oynayan başka bir dilin uzun zaman bu konumlarını muhafaza etmemeleri için de herhangi bir neden göremiyorum.

Türkçe, özellikle Türkiye'de konuşulan Türkçe, Profesör de Swaan'ın terimiyle bu "dil küme"lerinden biri haline gelebilir mi? Bu konuda ben Profesör de Swaan kadar "iyimser" değilim. Her şeyden önce, Türkiye'de ve Azerbaycan'da konuşulan ve birbirine yakın olan diller hariç, Profesör de Swaan'ın andığı kaynaklardan doğan izlenimin tersine, farklar o kadar basit değil. Uzmanlar bu farkları deşifre etmeyi kolay bir iş sayabilir, ama normal insanlar için bunlar gayet büyük engeller olabilir. Bu engellerin kalkması için, bütün tarafların bir dilin ku-

rallarına göre aralarındaki farkları silmeye razı olması gerekir. Böyle bir durumda, Profesör de Swaan'ın Hindistan'da ve bazı Afrika ülkelerinde gözlemlediği türde zorluklar ortaya çıkacaktır. Dünyanın bu bölgesinde Rusça birleştirici dildi ve bugün politik hafızada bıraktığı izler nedeniyle bu işlevini yitirmiş görünüyor. Muhtemelen bir "geri dönüş" yapacaktır, ama bu kez eskisi gibi kibirli bir tavır sergilenmeyecektir; buna karşılık bütün bu halkların Türkiye Türkçesi'ni kabul etmek uğruna kendi Türkik dillerini terk etmeye karar vermeleri çok zayıf bir ihtimaldir.

Eğer tek bir dil dünya dili haline gelirse, o dil ne ölçüde "standart" olacak? Bence, İngilizce evrensel iletişim dili olarak benimsenirse, bu sürecin kaçınılmaz sonucu "birçok İngilizce"nin doğması olacaktır. Yani bir düzeyde, insanlığın Tekvin'e göre Yehova'nın engellemesi yüzünden yitirdiği hedefine ulaşmasına kesin gözüyle bakıyorum. Bu başarı bu sefer bir "kule" olmayacak; insanlığın bütün kültürel çoğulluğunu koruyarak politik, ekonomik ve hukukî birliğine ulaşması anlamına gelecek. Bu idealin hayal edebileceğim bütün kulelerden daha yüksek olduğuna hep inanmışımdır. Böyle bir ideal de evrensel bir dil gerektirir. Ama "Babil Kulesi" gibi güçlü bir simge kalıcı özellik taşır: Tasavvur etmeye çalıştığım bu dünyadaki merkezîlik ve adem-i merkeziyet dengesi gibi, ("resmî" veya "işlevsel") dilin tekliğine karşı onu çeşitli yönlerde değiştirmeye yönelik pek çok eğilim ortaya çıkacaktır – umarım hiç biri iletişimi yeniden imkânsız kılacak kadar güçlü olmaz.

"The Language after Babylon", *The Haga Lectures 1*,
çev. Tansel Güney, 2002

ikinci bölüm

türkçe'de roman, yazarlar ve tartışmalar

TÜRKİYE'DE KANON

Edebi "kanon" konusu son zamanlarda dünyada araştırılan ve tartışılan bir konu haline geldi. Türkçe'de henüz bir karşılığı yok. Yunanca'dan Arapça'ya oradan da bize "Kanun" olarak geldi ama tabii "kanon"un anlamı bambaşka. Ortaçağ'da "Kilise Yasası" olarak kullanıldığı için şimdi de "kutsanmış" çağrışımını taşıyor. Bildiğim kadarıyla şimdiye Türkçe'de "kanon" kelimesi kullanıldı. "Millî Edebiyat" (ya da, tabii, "ulusal yazın") varolanlar içinde buna en yakın olanı ve zaten bir zamanlar bu adla bir soruşturma yapılmış ve yayımlanmıştı.

Konuyla ilgili yayınlardan bildiğim, Jusdanis'in 1991'de ilk kez yayımlanan, burada da, Tuncay Birkan'ın çevirisiyle, Metis Yayınları'ndan 1998'de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi* adıyla çıkan kitabı var. Bu kitap şimdiden kanonun bir "klasiği" oldu, denebilir. Yazar Yunanistan'da kanonun nasıl oluştuğunu anlatıyor. Bu ülke örneğinde temel *dil* olmuştur. Seçkinlerin ülke için en iyi dil olduğuna karar verdikleri *katharavusa*, millî edebiyatın temelini oluşturur. Halkın konuştuğu *dimotika* ise "kanon"a girmeyi hak edecek kadar soylu değildir. Jusdanis, temel olarak, bu gerilimi ve mücadeleyi anlatır.

Bir de Harold Bloom'un kocaman kitabı var: *The Making of*

the English Canon. Jusdanis'in "gecikmiş" sıfatı belki de bu bağlamda çok şey anlatıyor ve çok şey değiştiriyor. "Uluslaşma"da gecikme, en hafif deyimle bir "kompleks"e yol açıyor. Dolayısıyla kurulan ulus-devlet gerilimlerle kuruluyor ve kuruluş gerilimlerini kuruluştan sonra da üretiyor. Jusdanis'in Yunanistan örneğinde anlattığı "dilsel uygunluk" hikâyesi bu gerilimlerin alabileceği sayısız biçimlerden bir tanesi. Her türlüsü olabilir, vardır da.

Oysa Bloom, ulus-devletlerin en eskisi olan İngiltere'de "kanon"un nasıl oluştuğunu tartışıyor. Böyle ülkelerde böyle sorunlar yok. Bazen uzun vadede, çok zaman vadenin uzununa da gerek kalmaksızın, edebî değer tesbit ediliyor, kabul ediliyor, konması gereken yere konuyor. Neyin iyi ve değerli edebiyat olduğunun, edebiyat dışında belirlenmiş bir ölçütü yok.

Aslında oralarda da, önemsenmesi gerekirken önemsenmeyen, unutulan yazarlar vardır. Ama böylelerinde, en azından, *siyasî* ölçütlerin çok belirleyici olduğunu düşündürecek bir durum yok. Tersine, belki siyasî eğilim, unutturmakta değil de hatırlatmakta etkili. Örneğin 17. yüzyılın, hayatıyla da ilginç bir kadın yazarı var İngiltere'de: Aphra Benn. 20. yüzyılda, "hatırlandı" denemez pek, ama "keşfedildi". Çünkü feminizm vardı ve feministler harıl harıl Aphra Benn gibi kadın yazarlar arıyorlardı.

Böyle yeni bir perspektif dolayısıyla "keşfolunan" bir yazarın zamanında şu ya da bu nedenle "kanon"a alınmadığını iddia etmek her zaman doğru olmayabilir.

Üniversiteye başladığım yıl satın aldığım *Oxford Companion to English Literature* hâlâ rafımda duruyor. Benimki 1962 baskısı, ama ilk baskı 1932'de yapılmış. Bunu hazırlayan Sir Paul Harvey. Belli ki zamanına göre de muhafazakâr biri. Bram Stoker adında bir yazar veya *Dracula* adında bir roman bu esere nüfuz edememiş. Buna karşılık *Frankenstein* var, ama bunu yazan Godwin'in kızı ve Shelley'nin karısı Mary Shelley olmasa (yani Sir Paul Harvey'ye bu kartvizitleri göstermese) onun da burada yer alacağından şüphe ederdim. Tabiî *Companion*'ın ilk baskısından bir yıl önce Boris Karloff'un filmi piyasaya çık-

mış ve ortalığı kırıp geçirmişti. Mrs. Shelley'nin akrabalarının yanı sıra bunun da bir rolü olmuş olabilir. Ama ona bakılırsa Lugosi'nin *Dracula*'sı da 1931'den! Hiç anlaşılmıyor, Sir Paul Harvey'in neyi niçin yaptığı (Aphra Benn'i de almamış tabiî)!

Gevezelik bir yana, bunlardan ciddi bir "kanon" formülü çıkacağı yok. Her an, hayata yeni bir bakışın etkisiyle geçmişi yeniden araştırıp orada bu yeni bakışa uyan bir şeyi keşfedebiliriz. Ama kimse o keşfettiğimizi *unutturmak* için kasıtlı davranmamıştır.

İngiltere'de ve ulus-devletini görece sükûnet içinde, kendisiyle barışık olarak kurmuş ülkelerde (aslında bunların sayısı çok kabarık değil) "kanon" yoktur, çünkü "bu kanondur" diyecek bir otorite yoktur.

İngiltere'de bir "poet-laureate" geleneği vardır ve herhalde gelenek olduğu için hâlâ vardır. "Saray şairi" diye çevirebiliriz ancak. Varolan şairlerden biri seçilir ve bu onur ona bahşedilir. Saray'ın bir şairi "benimdir" diye seçebilmesi için, o şairin Saray'ı mahcup edecek hiçbir dize yazmamış olması ve gelecekte de asla yazmayacağına dair güven vermesi gerek. Bu da, "kötü şair olması gerek" anlamına gelir. Gerçekten iyi bir şair, kendine bu unvan lâyık görülse, neye uğradığını şaşırır, herhalde kendini hakarete uğramış sayardı.

"Devlet sanatçısı" gibi sıfatların geçer akça olduğu toplumlar başkadır; bizimki gibi toplumlardır bunlar. Devlettir, partidir, dindir, böyle yüce ve yüksek, tam ya da yarı kutsal bir aygıt vardır ortada. Bu aygıt her şeyi herkesten iyi bildiği için romancının, sinemacının, şarkıcının, bestecinin en iyisini de o bilir. "En iyi"ye verilecek unvan da, olsa olsa, bu unvanı dağıtan kurumun sıfatı olabilir. Onun için "devlet sanatçısı", "parti sanatçısı" vb. olunur.

"Kanon" da böyle toplumlarda önemli sorun haline gelir ve oraya kimin gireceğinin, kimin girmeyeceğinin gerekçesi, sanatsal/edebî bir gerekçe olmaktan çıkar.

Bunları dedikten sonra, "Dolayısıyla edebî kanonun en haşin biçimde biçimlendiği ülke Türkiye'dir" diyerek söze devam edilebilirdi. Çünkü Türkiye yukarıda değinilen özellikle-

rin hepsine fazlasıyla sahip. Gelgelelim, burada öyle kesin, net, hele "haşin" denecek bir "kanon"da görünmüyor. Acaba yanılıyor muyum?

Benim Türkiye'de bu konuyu ciddi ciddi düşünmeme yol açan olay Safiye Erol oldu. Adını bile bilmediğim bu yazarın bir kitabını tamamen bir rastlantı sonucu okuyunca şaşırıp kaldım. Ben kitabı bir zamanın piyasa romanlarından biri sanarak okumuştum; oysa karşıma yazarlık yeteneği sözgelişi Halide Edip'ten aşağıda olmayan biri çıkmıştı.

İlk tepki olarak, Safiye Erol'un oldukça bilinçli bir şekilde "kanon"un dışında tutulduğunu düşündüm. Aslında bunu gene de düşünebiliriz. Ama düşündükçe, Türkiye'de neye "kanon" deneceği sorusu kafamda iyice karmaşıklaştı, içinden çıkılmaz bir hale geldi. Bir "kanon" oluşturma çabası yoktur, denilemez herhalde; ama ortada çok başarılı olmuş bir çaba da yok herhalde.

Safiye Erol gibi, "başarıyla dışlanmış" yeteneklerin çok az olduğunu sanıyorum. Bizde olduğu kadarıyla "kanon" şu ya da bu nedenle yeteneği dışlamaktan çok, yeteneksizliği içeri almak şeklinde tecelli etmiş olabilir.

Velhasıl, epey karışık bir konu bu. Onun için biraz mekanikleştirme, biraz şematize olma tehlikesi olsa da, şöyle ağırdan, adım adım ilerlemeye, biraz analitik davranmaya çalışalım.

İlkin, bu "kanon" denen nesne varsa dünyada ya da dünyanın bazı yerlerinde, bunu kim yapar? Ya da kimler yapar?

Öncelikle üç "merci" düşünebiliyorum. Birinci "merci" söz konusu olan alanın, yani toplumdaki "edebiyat işleri" dairesinin normal "personel"i, yani her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler vb. Aralarında eleştirmen gibi, edebiyat tarihçisi gibi, değerlendirmeyle doğrudan doğruya ilgili olanları var, ama olmayanları da var. Akademik olanları, az ve etkili; olmayanları, çok ve gene etkili. Bunlar, mezatçı gibi, mücevhere fiyat biçen kuyumcu, arsaya fiyat biçen simsar gibi, işin ehli, işin profesyoneli adamlar. Onun için neyin "kanon" olacağına, neyin olmayacağına önce bunlar karar verirler.

Bu hakkı onlara teslim ederiz. İkinci "merci", biz hak teslim

etmesek de gelip bunu icabında gaspeden bir öznedir: en genel adıyla "siyaset", biraz daha somutlarsak belki "devlet" denen tüzel kişilik. Biz bu hakkı teslim etmiyoruz ama, tartıştığımız konu "kanon yaratmak" olduğuna göre, oynanan oyun buysa, onun karakterlerinden biri de o. O da kendine özgü değerler, tercihler, kaygılarla işin içine karışıyor ve "Ahmet değil, Mehmet olsun" diyor.

DİSK'te "1 Mayıs afişi yarışması"nda jüri üyeliği yaptığım zamanlar aklıma geliyor. Biz "jüri üyeleri", *birinci* kategorinin adamlarıydık. Ama Başkanlar gelir gider, hiçbir estetiği olmayan afişleri "bu mesaj benim işime yarar" diye seçtirmeye çalışırlardı. Bunlar *ikinci* grubu temsil ediyordu. Tavsiyelerine kulak asmamaya çalışırdık; ama onlar olmasa zaten yarışma da olamazdı bir bakıma.

Peki, "üçüncü" kim? Bunu söylemek hem kolay hem de zor. Çünkü bu üçüncüsü "halk"tır ya da "toplum"dur. Ama onun tamamı mıdır, yoksa yalnız okuyan kesimi mi, buna cevap vermek de göründüğü kadar kolay değil. Ayrıca, belirli bir zaman kesitinde verili bir "halk" veya "toplum"dan da söz etmiyoruz. Bir kuşağın adam yerine koymadığı veya hiç tanımadığı birini başka kuşaklar baş tacı edebilir. Bunun tersi de olabilir: bir dönemde birilerinin yere göğe koyamadığı birini sonraki kuşaklar sessizce unutabilir.

Halkın da "kanon"a kimin gireceğine karar verme "yetki"si yoktur. Ama etkileri nedeniyle ikinci grubu nasıl yok sayamazsak, başka hiçbir neden olmasa bile sırf kalabalıklığı nedeniyle olsun, bu "üçüncü merci"i de hesaba katmamız gerekiyor. Uzun vadeli, nihaî hakem o, –uzman olmasa da– ve kendisini tanımlayamasak da.

Evet, bu üçünden başka bir merci düşünemiyorum. Sanırım, Bloom'un incelediği sınıfa giren toplumlarda, benim ikinci kategorim yok ya da bu gibi konularda yok denecek kadar marjinal bir rol oynuyor. Ama biz şimdi "kanon" konusunu Türkiye'de incelemeye çalışıyoruz ve Türkiye'de o ikinci kategorinin bulunmadığı bir köşe bucak yoktur.

Demin, yukarıda, buna rağmen Türkiye'de "devlet yapısı" bir

kanon göremediğimi söylemiş ve "acaba yanılıyor muyum?" diye sormuştum.

En baştan başlayalım; yani, modernleşmenin (dolayısıyla, "modernizm"e ilişkin her şeyin) başlangıcından. Yeni edebiyat denince aklımıza ilkin Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi yazarlar gelecektir. Ders itabında, "kanon" denebilecek her yerde bunlar var. Peki, bunların, yaşadıkları günlerde bizim "ikinci merci"i meydana getiren siyasî otoriteyle araları iyi miydi?

İyi olduğu söylenemez (bazen anlatıldığı kadar kötü olmasa da). Abdülaziz Namık Kemal'i sürdü. Abdülhamid bir daha sürdü ve Namık Kemal sürgünde öldü. Şinasi görevinden alınınca kendini sürgün edip dört yıl Paris'te yaşadı. Dönüp etliye sütlüye karışmadan iki yıl daha yaşayıp öldü. İçlerinde en uzlaşmacı Ziya Paşa bile sürgün valiliğinde öldü.

Demek ki bunlar, otoriteye kendilerini sevdiremedikleri halde "kanon"a girmişler.

"Olabilir," diyebilirsiniz, "sonraki çağlar onları hak ettikleri yere getirdi." Yoo, pek de böyle değil. Aydın ve edebiyatçı olarak hep oradaydılar. Abdülhamid'in elbette daha çok tuttuğu Ahmed Midhat, "birinci merci" dediğim takım arasında hiçbir zaman Namık Kemal'den daha fazla prestij sahibi olmadı.

Tevfik Fikret'e bakalım. Abdülhamid'e de düşmandı ("Avcı" şiirini yazacak kadar); sonra İttihad ve Terakki'ye düşman oldu ("Han-ı İştiha"yı yazacak kadar). Ayrıca, muhafazakâr kesim adına Âkif onu zangoç ilân etmişti. Ama kimse, "kanon"da kendine önemli bir yer edinmesini engelleyemedi.

Daha yakın bir zamana ve daha tartışmalı bir konuya, Nâzım Hikmet'e, gelelim. Bu durumda siyasî otorite Nâzım Hikmet'in kendisini sittin sene hapiste yatırma kararlılığının üstüne, onu "kanon"dan da kesinlikle silmeyi aklına koymuştu. Bunun gerçekleşmesinin gerekli bir adımı olarak, birinci ve üçüncü grupların üzerine de hiç hafife alınmayacak dozda tehlike getirip yığmıştı. Kitabı yayımlanamıyor, sözü edilemiyordu. Buna rağmen, bilen biliyordu, Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatındaki yerinin çok tepelerde olduğunu.

O zamandan bu zamana da, siyasî iktidarla barışık olmamak,

"kanon"dan dışlanmaktan çok "kanon"a girmenin yolu oldu. Bunlara dayanarak Türkiye'de bir "kanon" varsa bunun oluşmasında siyasî otoritenin payının asgarîde kaldığını ileri sürüyorum.

Bunun nedeni, "siyasi otorite"nin böyle bir şey yapmaya kalkışmaması değildir; çünkü çeşitli dönemlerde otorite bunu yapmaya çalışmıştır – kısmen başarılı olduğu durumlar da vardır. Gelgelelim, ne siyasî otoritenin kendi içinde sürekli bir ideolojik tutarlılık vardır, ne de, daha önemlisi "edebiyat erbabı"nın tamamı, siyasî otoritenin önerdiği değerleri kabul etmiştir. Yukarıda "birinci merci" diye ayırdığım bu grubun görece özerkliği (içinde her zaman muhalif bir çoğunluğu barındırma başarısı) "kanon" konusunda da etkili olmuştur. Çok zaman, birinci ve üçüncü merci (yani "toplum") birlikte saf tutarak siyasî otoritenin hamlelerini boşa çıkarabilmiştir. Sonuçta, bu üç grubun değişken yaklaşma ve uzaklaşmalarıyla, bugün bildiğimiz haliyle bir "kanon" ortaya çıkmıştır ve bunun "meritokratik bir kanon" olmadığı doğrusu iddia edilemez.

Kanonun tamamı şimdiye kadar bu açıdan incelenmedi. İncelenmesi de çok iyi olur. Ben, "ilk girişim" olarak, dolayısıyla bütün söyleyeceklerimi yeniden gözden geçirmeye hazır, ayrıca, değişik dönemlere ilişkin yargılarım arasında incelenmediği, araştırılmadığı için büyük boşluklar olduğunun da bilincinde olarak, birtakım önermelerde bulunayım.

19. yüzyılda, bir dönem (1860'lardan başlayarak) dil üstüne, dilin ne olması gerektiği üstüne tartışmaların, edebiyat tartışmalarına göre de öncelik kazandığı bir dönem olduğunu biliyoruz. Bu tabii Şemseddin Sami'nin *Kamus*'una hazırlandığı dönemdir bir yandan. Servet-i Fünûn edebiyatı bu tartışmalarla varılmaya çalışılan "sade dil" anlayışının tam tersi yönde gelişecek, bu da, 20. yüzyıl başında *Genç Kalemler* ve "Yeni Lisan" akımını getirecektir. Dil, Cumhuriyet sonrasının da önemli sorunudur. Atatürk'ün başlattığı "Öz Türkçe" hareketini, gene Atatürk, "Güneş-Dil Teorisi" ile durdurmaya çalışır. Ama bir kere başlayan Öz Türkçe, Ataç gibi yazarların ısrarla devam ettirdiği bir dava olarak kalır. Jusdanis'in Yunan "kanon"una iliş-

kin anlattıklarına benzer bir şekilde, yazarın kullanmayı seçtiği dil, yazdığının değerlendirilmesinin de bir ölçütü haline getirilebilir. Ama nerede? Okul kitapları, az çok "resmî" nitelik taşıyan antolojiler vb. aynı yıllarda tam tersi tutumun hegemonyası altındadır. Yani Türkiye'de dil konusu da "kanon"a geçmenin şaşmaz ölçüsü haline gelmemiştir.

Abdülhamid döneminde veya bunun öncesinde, "kanon" oluşturma kapsamına sokulacak herhangi bir olay aklıma gelmiyor. Ama tabiî yanılıyor olabilirim. Bu açıdan hiç bakmadım.

O yıllar için sonradan oluşturulmuş "kanon" örneği olarak ise, hemen Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni düşünüyorum. Ama bu kitap zaten benzeri olmayan, birinci sınıf bir edebiyat tarihi. İçinde sanat ve estetik dışından gelip de edebî değerlendirmenin yolunu şaşırtan, gidişini bozan hiçbir şey yok. Bir edebiyat tarihi için sanırım en önemli erdem, ele alınan çeşitli temsilcilerinin sanatsal değerlerinin kendi aralarındaki oranlaması, bana bu kitapta bir hayli kusursuz görünür. Yani, diyelim Fikret'in fiziksel değil, edebî boyu ve kilosu ve bunların Muallim Naci'nin boyu ve kilosuyla oranı. Bunlar harikadır. Dolayısıyla, "kanon"u, edebiyat dışı ölçütlerin belirlediği bir "kademelendirme" olarak görüyorsak, Tanpınar'ın kitabı bunun tam karşıtı olarak tanımlanınalıdır.

"Kanon" fikrine uygun bir edebiyat *fikri* de, bu yolda atılmış ilk somut adımlar da, bence, İttihad ve Terakki ile başlıyor. Osmanlı tarihinde *ideoloji* denilebilir türden düşünce akımları bu dönemde, bu insanlarla başlamıştır (genel anlamıyla değil de, "Milliyetçi İdeoloji" vb. özgül biçimleriyle). İlk önemli organ da Selanik'te yayımlanan Ali Canip, Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin'in başlıca yazarları olduğu *Genç Kalemler* dergisidir. 1911'de Selanik'te bu dergi yayına başlarken İstanbul'da da Türk Yurdu Cemiyeti kurulmuş ve aynı adla dergisini çıkarmıştır. *Türk Yurdu* daha da uzun dönemlidir; ilk dönemi 1918'de sona erer (*Genç Kalemler* 1912'de kapanır). 1912'de Türk Ocağı açılır.

Bu hareketleri ve dergileri oluşturanların edebiyattan bekledikleri öncelikle –ve belki de sadece– *millî ve milliyetçi* olma-

sıdır. Bunun estetik bakımdan da yeterli olduğuna inanılır. Bu şiirler, bu hikâyeler, Türk edebiyatının nasıl bir edebiyat olması gerektiğini göstermektedir. Bu anlamda, istenen "kanon"un nasıl bir şey olduğunu da tanımlamaktadır.

Bu akımlar başlar başlamaz, Osmanlı devleti savaşlarla karşılaşır. Dolayısıyla bu "kültür ve edebiyat" tartışmaları kaçınılmaz bir şekilde askerîleşen bir ortamda yapılmaya başlanır.

Dünya Savaşı yıllarında yayına giren askerî dergi *Harb Mecmuası* bu havayı iyi yansıtır.* Çok fotoğraf kullanılan bu dergide, her sayıda, "mübarek şehitlerimiz"in de vesikalık fotoğrafları yayımlanır. Bunun dışında savaş haberleri, milliyetçi ve militarist edebiyat örnekleri, özellikle "hamasi" denebilecek şiirler vardır. Yani, dergi baştan sonra hamasettir. Buna verdikleri edebî ürünler için edebiyatçılara dolgun telif ücreti ödendiği bilinir. Dolayısıyla bu dergi de bir "milli edebiyat kanonu" yaratma yolunda kaydedilmesi gereken bir kaynak olmuştur.

Bu çabaların sonucunda milliyetçi bir edebiyat ve bir milliyetçi yazarlar kadrosu oluşmuştur. Oluştuğu ölçüde, bu çabaların ("siyasi otorite" tercihlerinin) bir "kanon" meydana getirmeyi başardığını söyleyebiliriz. Hatta belki daha ötesini de söylememiz gerekir: İttihad ve Terakki'nin kendi ömrüyle sınırlı olmayan, çok yakın zamanlara kadar (ya da belki bugün bile) devam eden bir "milliyetçi edebiyat tarzı" yaratmış olduğu doğrudur. Ama o günün "kanon"unu meydana getiren yazarlara uzun vadede baktığımızda, ortada "kanon" filan kalmıyor. Bugün adını hatırladıklarımız Mehmed Emin Yurdakul, Faik Âli, Aka Gündüz, Celâl Sahir, Hüseyin Siret, Kâzım Nami gibi yazarlar. Ötekilerin adını da hatırlamıyoruz.

Gerçi Mehmed Emin'i "şiir yazmış" biri olarak hatırlıyor olmamız bile, edebiyata edebiyat-dışının müdahalesinin bir örneği olarak değerlendirilebilir; ama Türkiye kadar milliyetçiliğin kesin ve rakipsiz hegemonyası altında yaşamış bir toplumun edebiyat tarihinde Mehmed Emin gibi birinin yeri olma-

(*) Bu dergiden bir "seçme" Ali Fuat Bilkan ve Ömer Çakır eliyle bugünkü alfabeye aktarıldı, 2004'te yayımlandı (Kaynak Kitaplığı, İstanbul).

ması daha anormal olurdu. Ayrıca, "yeri" olmak, sanatçı olarak "varlığı" olmakla eşanlamlı değildir (ayrıca, adı geçen ötekiler onun kadar da yetenekli değildi).

"Uzun-vade" deyince nihaî değerlendirmede toplumun koyduğu ağırlık artıyor. Bu durumda da olan bu. Ancak, "birinci merci" içinde de çoğunluk bu uzmanların bu "edebiyat"ını bir an önce unutmaktan yana olmuştur.

Cumhuriyet, İttihad ve Terakki'nin dağdağalı ve serüvenci gidişine oranla çok daha istikrarlı, kurumlaşan bir yapı yarattı. Bu yapıda bir "kanon"un biçimlenmesi de belki daha kolay başarılabilir bir iş olarak görünüyordu. Ama gene de böyle bir gelişme pek fazla göze çarpmıyor.

Şiirdeki iki "Kemal"lere bakalım. Behçet Kemal yeni rejimin bülbülü rolünü iyice benimsemiştir. Bütün duygularıyla Osmanlı'ya bağlılığı süren Yahya Kemal ise rejimin seveceği edebiyatçı tipi değildir. Yayın kanalları, her türlü "resmî" imkân, Behçet Kemal için seferberdir. Gene de, üstelik kendileri de rejime yakın ve bağlı edebiyat erbabı arasında, Yakup Kadri, Hasan Âli, Falih Rıfkı, Ruşen Eşref vb. arasında, bu iki Kemal'den hangisinin daha iyi şair olduğu gibi bir konu bile yoktur.

Nâzım Hikmet de bu tek-parti döneminin "siyasi" sorunu haline gelmiştir. Bir "baş belâsı" olarak görülür ve sonunda çok ağır bir cezayla hapse de atılır. Ama bu dönemde "edebî değer"i tartışma konusu değildir. Herkes, bu büyük yeteneğin komünizm gibi zararlı bir illete saplanıp kendini heba etmesinden ötürü üzülmektedir.

"Kanon"un erken aşamalarında kimlerin yer alacağı da bu zamana kadar belli olmuştur. Namık Kemal kuşağı, Abdülhak Hamid ve Recaizade kuşağı, Fikret ve Âkif, bundan böyle oturacakları koltuklara oturtulmuştur. Hepsinin "şair", "sanatçı" olarak değerinin abartıldığı söylenebilir; ama bu bir "siyasî görüş"ü onlar benimsediği ve görüş onları benimsediği için böyledir. Sonuçta, o evrelerde yazmış herkese baktığımızda, evet, herhangi bir "dış" müdahale olmadan, o günlerden bugünlere taşınacak yazarlar bunlardır. Üstelik "hümanist" Fik-

ret ile "İslâmcı" Âkif ve "milliyetçi" Ömer Seyfettin'le "kozmopolit" Halid Ziya veya hayli "dekadan" Mehmed Rauf hep birlikte eşikten içeri buyur edilmiştir.

Tek-parti döneminin çoğu gene "Millî Edebiyat"la devam edecek, şiirde gene "Hececilik" rağbet görecektir. Ama bunlar da "tek-tip" bir edebiyat oluşmasına yol açmadığı gibi, akımlar dışında kalan edebiyatçılar saygı görmeye devam eder. Örneğin Dıranas ya da Asaf Hâlet. Ama Ercümend Behzad'ın herkese fazla geldiğini de unutmamalı.

Atatürk'ün ölümünden sonra İnönü, Milli Mücadele'ye birlikte başlamış kuşağın süreç içinde tasfiye olunmuş üyelerine barış ilân edip onları geri çağırdı. Bir yandan Adıvar'lar ve Rauf Orbay'ın geri gelmesi, Karabekir'in Meclis Başkanı seçilmesi bu yeni ortamın olaylarıdır.

Bu yıllarda CHP'nin bir roman yarışması açması da "kanon"a müdahale sayılabilir mi? Pek sanmıyorum. 1942'deki bu yarışmada *Sinekli Bakkal* birinci, *Yaban* ikinci, *Ayaşlı ile Kiracıları* da üçüncü seçilmişlerdi. Yarışma 1937'de yapılsa sonuçların böyle olması mümkün olur muydu? Hayır. Ama bu da "kanon"a müdahaleden, yani "edebî zevk"i biçimlendirecek bir girişimden çok değindiğim "barışma"nın parçasıydı. Zaten topu topu bir kere böyle bir ödül verildi.

Kırklar tabii şiirde *Garip*'in tartışılmaz üstünlüğünü getirdi. Düzyazıda Saik Faik'le birlikte bence Türk edebiyatı "demokratik devrim"ini yapmış oldu ama bu yazıda bu konulara hiç girmeyelim. "Kanon" açısından bakıldığında, o zamana kadar olagelmiş "kanon"lar da tahribata uğramaktaydı bu yeni adamların edebiyata getirdiği anlayışla. Gerçekten de, biraz da yokluktan orada durabilen birçok yazar, kırklar ve ellilerde yavaş yavaş iyice unutulmaya başlandı.

Bu da "siyasi otorite"nin tercihi değildi. Öte yandan, "edebiyat adamları" çevresinde de ilginç sonuçlar verecek gelişmeler yaşanıyordu. Özellikle ellilerde, Demokrat Parti iktidarında, Eğitim Bakanlığı gibi "kanon"a daha doğrudan müdahale edebilecek kurumlarda, "tek-parti" tipolojisine de uymayan, daha geleneksel sağcı kadrolar doluşmuştu. Ders kitaplarında

yeni edebiyatın her türlüsüne karşı bir "reddiye" politikası uygulanıyordu. Divan edebiyatı, "klasik" olduğu iddiasıyla, "tekparti" döneminde pek uygun görülmeyecek bir prestij edindi. Siyasî otorite de edebiyat "müfredat'ının böyle biçimlenmesini destekledi.

Ama bunların uzun-vadeli sonucu, "edebiyat erbabı" arasında muhafazakâr çizgiyi benimsemiş olanların resmî çevre dışında hiçbir etki, inandırıcılık ve saygıdeğerliğinin kalmaması oldu. Dolayısıyla onların önerdiği herhangi bir "kanon" adayı, "halk jürisi"nin onayını kazanamadı.

Sonuç olarak, toplumun üzerinde iyi kötü anlaşılmış tek bir "kanon"u olmadı. Altmış sonrası dünya görüşleri, ideolojiler çeşitlenirken, her çevre kendi "kanon"unu oluşturmaya başladı. Siyasî bağıtlılığın derecesine ve aynı zamanda kültürel tüketim alışkanlıklarına göre, kendi cephesinden olmayan kimseyi okumayan ve okusa da önyargı gereği hoşlanmamaya kararlı olanların sayısının bir hayli yüksek olduğunu tahmin ediyorum.

Ancak, tamamen edebiyat-dışı ölçütlere göre belirlenen bu siyasî "kanon"lara rağmen, edebiyatla edebiyat olarak ilgili insanların gene yalnız edebî zevk anlayışlarıyla oluşturdukları bir "karma" yazarlar kadrosu olduğunu düşünüyorum. Solcu bir okur, çok bayılmasa da, Peyami Safa, Necip Fazıl, Sezai Karakoç veya Tarık Buğra gibi yazarların edebiyat içinde yerleri olduğunu tartışmaz. İsmet Özel İslâmcı olduktan sonra da onu en çok "takdir"le okuyanlar, soldaki eski okurlarıydı. Aynı okurlar, solun daha radikal kulvarlarında bağıtlı bir şeyler yazanlardan muhtemelen büsbütün habersizdirler.

Dolayısıyla Türkiye'de, bu terimler yakın zamana kadar kullanılmış olmasa da, "kanon" oluşturmaya çalışanlar ve neyin "kanon"da yer alması gerektiğine dair çeşitli tartışmalar vardı. Ancak, sanırım son analizde tartışan tarafların *çoğulluğu* nedeniyle genel kabul gören bir "kanon" ortaya çıkmamış, böyle bir "hegemonya" olamamıştır. Bu koşullarda, olduğu kadarıyla varlığından söz edebileceğimiz "kanon"da, her şeyden çok, *edebî* değerlendirmenin ölçütleri rol oynamıştır.

Türkiye gibi, pek çok şeyin "yukarıdan aşağıya" belirlendiği bir toplumda bu bir paradoks, şaşırtıcı bir durum. Ancak, girişimde bulunulmadığı için değil, girişim başarılı olamadığı için böyle.

Kitaplık, Sayı 68, Ocak 2004, s. 54-59

TÜRK EDEBİYATINDA "DOĞU-BATI SORUNSALI"

"Doğu-Batı Sorunsalı" gibi bir tarihî fon, "modern" dediğimiz Türk edebiyatının içine doğduğu beşik gibi bir şeydir. Bu beşik, doğan bu çocuğu büyüme süreci boyunca çok–yanlı bir biçimde etkilemiş ve belirlemiş, bu etkiler, çocuk büyüdükten sonra bile önemli ölçüde devam etmiştir.

Ancak "Batı" olarak tanımladığımız dünyanın sınırlarını çizdiğimizde (bu da her zaman kolay değil; örneğin Güney Amerika sahiden Batı'da mı?), bu sınırların dışında kalan aşağı yukarı bütün ülkelerin edebî/sanatsal tarihlerinin biçimlenişini incelediğimiz zaman, yukarıdaki cümlelerin içinden "Türk" sıfatını çekip yerine incelediğimiz ülkenin adını yazarsak, durumun pek fazla değişmediğini görürüz.

Çünkü Batı herkesten önce belirgin bir değişim geçirmiş, bundan sonra da bütün dünyayı değişime zorlamıştır. Bunun niçin böyle olduğunu bu yazı çerçevesi içinde araştırmaya ne zaman ne de gerek var. Ama bunu bir olgu, bir veri olarak kabul edebiliriz. Belirli bir denge içinde, bir bölgesi öbürlerinden çok fazla farklılaşmadan, ağır aksak yürüyen dünyanın temposunu Batı değiştirdi. O gün bu gündür, dünyanın geri kalan kısmı, gitgide hızlanan bu yarışta altta kalıp ezilmemek için, "Batılılaşıyor" – ya da, öteki adıyla, "modernleşiyor"! O yöntemle,

bu yöntemle, şu ya da bu "başarı" derecesinde, isteyerek ya da metazori, ama sonuçta temellerini Batı'nın attığı ve sınırlarını şimdiye kadar büyük ölçüde Batı'nın çizdiği sanayi ve sanayi-sonrası toplumun kurumlarını kurmak yolunda kararlı bir çaba var, dünyanın her yerinde.

"Batılılaşma" ve "modernleşme"nin aynı anlama geldiğini söyledim. Evet, ilk "modern"leşen Batı olduğu ve hâlâ "modern" dediğimiz şeylerin "en çoğu", "en iyisi", "en gelişkini" vb. Batı'da bulunduğu için bu örtüşme de hâlâ devam ediyor. Ama herhalde insanlar bu "Batılılaşma" çabasını sürdürürken bir yanda böyle bir yükümlülük kabul etmekten bir sıkıntı duyuyorlar ki, epey bir süredir yapılan işe "modernleşme" demek tercih edildi. Böylece, hiç değilse "kelimeler" düzeyinde, dünya habire Batı'ya şapka çıkarmaktan kurtuldu. Şimdi, "modernleşme" gibi, içinde dünyanın herhangi bir somut bölgesinin adı olmayan görece soyut bir kavrama saygılarımızı sunuyoruz.

Şimdi "modernleşme" gibi bir terim, insanların, bu terimin anlattıklarıyla yüzyüze gelmeden önce yaptıkları her şeyin "geleneksel" olduğunu mantıken içeriyor. Ve tabii bizler, "modernleşme" denilen bu fenomenle karşılaşmadan önce, M. Jourdain misali, yaptığımız şeylerin "geleneksel" olduğunun da farkında değildik.

"Modernleşme" ister istemez "zaman" boyutunu – "yeni olan"ı ön plana çıkaran bir kavram ve "mekân" boyutunu –yani "Batı"yı– geri plana itiyor ama tabii büsbütün silmiyor. Çünkü hepimiz, son kertede, o "yeni"yi üreten ve yeniden-üreten bir "yer" olduğunu biliyoruz.

"'Doğu/Batı", "Siyah/Beyaz", "Eski/Yeni" ve bu tip bütün karşıtlıklar, önemli gerilim kaynakları barındırırlar ve çoğu zaman hayatın büyük kısmı da böyle gerilim öbekleri çevresinde toplanır, sıralanır. Karşıt uçların eşit olmadığı, birinin çeşitli nedenlerle ağır bastığı durumlarda bile gerilimin hemen ortadan kalkmadığı, direnişin sürebildiği kadar sürdüğünü görürüz. Bu alanda da böyle oldu ve direniş aslında hâlâ sürüyor.

Biz şimdi asıl konumuza, "Doğu-Batı Sorunsalı"nın Türk edebiyatı tarihinde aldığı biçimlere gelelim.

Batı'dan türemiş ve yayılmış yeni türler ve biçimler Osmanlı edebiyatının ufkunda göründüğü zaman, bunları tanıyan ve benimseyen, öğrenen ve kullanan yazarların, şu dediklerimi yapmış olmakla, "Doğu-Batı" tahtıravallisinin "Batı" ucunda yer aldıklarını düşünmemiz herhalde mantıksız olmaz. Sözgelişi "roman" veya "tragedya", Batı'dan gelen türler... Onları kullanıyorsam, demek onları üreten medeniyetten yanayım... değil mi?

Değil. Yukarıda söylediğim şekilde düşünmek "mantıksız" olmasa da tam doğru da olmaz. Batı'dan gelen edebiyat karşısında "geleneksel" dediğimiz biçimler hemen hemen hiç dayanaklı olmamıştır, pek çok ülkede, pek çok bölgede. Ama insanlar Batı'dan gelen türleri kullanarak da Batı'ya karşı direnmişlerdir.

Bunun ilk modelini "savaş" alanında gördüğümüzü söylersem, çok mu aykırı bir iddiada bulunmuş olurum? Pek sanmıyorum. Şöyle bir durum: Herhangi bir silâhlı direniş ve savaş ortamında, elinde oklar ve kargılarla, kendini Batı'nın ateşli silahları karşısında bulan falancalar ve filancalar, bu ilk acı deneyimden sonra ilk fırsatta o ateşli silâhlardan edinmişlerdi. Ama onları edinmekle Batılı adamları sevmeye başlamadılar. Hattâ onlar gibi olmaya da çalışmadılar. Tam tersine, bu silahları kullanarak Batı'yı tepelemeye çalıştılar. Zaman zaman başarılı da oldular.

Kültürel, edebi bir konuyu böyle savaşa ilişkin analojilerle konuşmam bir raslantı değil. "Doğu/Batı Sorunsalı"nın birçok yerde ve bu arada mutlaka Türkiye'de varoluş biçimi büyük bir gerilim içermiştir. Bu gerilim şiddete dayalı çatışmaya her zaman kapı komşusu olmuştur.

Tanzimat ve Ahmed Midhat Efendi

İşin başında, daha Tanzimat döneminde, Doğu'nun ve Batı'nın adını andığımızda ilk akla gelecek kişi Ahmed Midhat Efendi'dir, çünkü bu konuda başka hiçbir çağdaşıyla kıyaslanamayacak kadar fazla kafa ve bilek çalıştırmıştır. Efendi, bu sü-

recin bütün çelişkilerini kendinde cisimleştirir sanki. Çağının en ileri derecede Batılılaşmış adamlarından biri olduğunu söylersek yanlış mı olur? Herhalde olmaz. Ama Batı hegemonyasına karşı onun kadar cansiperane mücadele veren olmuş mudur? Herhalde olmamıştır. "Hegemonya" derken bu bağlamda Batı'dan gelen bilinçli bir girişimden söz etmiyorum; Midhat Efendi'nin, Batı karşısında "ihtiyatı elden bırakarak" onun "manevi nüfuzu" altına girmemiz ihtimalinden duyduğu derin korkuyu kastediyorum.

Ahmet Midhat Efendi'nin Batı'yla en çok itiştiği alan, dindir. İslâm'ın tek doğru olduğundan herhalde şüphesi yoktur. Midhat Efendi "öyle gerektiği için" çeşitli tavırlar alabilmiş bir yazardır; dolayısıyla zaman zaman "ağzından laf kaçıran" bir yazar da olabilir. Ama bu konuda şaşmaz bir tavrı olduğu için düşüncesinin içtenliğine inanabileceğimizi sanıyorum.

Buna rağmen, din konusunda bile, kendine özgü esneklikler uygulayabilir. Yalısında haftanın bir günü içki içilir, bir Hristiyan ailenin evinde sabaha kadar dans edilir vb. Buna rağmen, Batı'nın geleneklerine tam bir teslimiyetten ödü kopar. Dinden çok "gelenek/görenek" denecek alanlarda da "bize özgü" olarak gördüğü her şeyi sonuna kadar savunur. Bunların bazıları Draper adında bir İngiliz'e karşı yazdığı Müdafaa gibi, en azından kendi ölçülerinde "teorik" ve "yüksek düzeyde" tartışma veya polemiklerdir. Ama çok zaman Felâtun Bey veya Paris'te Bir Türk'ün Nasuh'u gibi komik Batılılaşma karikatürü olan roman kahramanları aynı işlevi yerine getirir. Çok zaman, Efendi, bu gibi araçlara da gerek görmeden, Avrupalılar'la kendi ağzından tartışır, onlara hadlerini bildirir. Bu arada, Avrupa'yı henüz hiç görmemişken görmüş gibi yazdığı da olur (ama inandırıcı olduğu söylenemez). Sonuç olarak, Ahmed Midhat Efendi hayatı boyunca Batı ile didişmiş ve bizim daha iyi olduğumuzu söylemiş, Batı'nın üstünlüğünü kabul etmek zorunda kaldığı alanı daraltabildiği kadar daraltmış, pragmatik bir teknolojik donanım gereğinin ötesine uzanan bir "Batılılaşma" biçimini kesinlikle lânetlemiştir. Bu sınırı aşacak olursak, varacağımız yer, Felâtun Bey'dir.

Bu "yanlış Batılı" tiplere karşı Ahmed Midhat Efendi'nin bize örnek gösterdiği, Rakım Efendi gibi, "doğru Yerli" tipleri sevimli bulmaya imkân yoktur. Ama Ahmed Midhat Efendi'nin onlara bayıldığı ortadadır. Roman biçiminin verdiği kolaylıklarla Midhat Efendi köleliği bile savunur. İngiliz kızları Rakım Efendi'nin kölesi gibi olmaya özenirler. Efendi'nin "Ben iyi ve doğruyum. Çünkü ben, benim" tartışması, yazdığı her metinde, soluk soluğa ve bağırtkan, kendinden başkasını konuşturmayan bir sesli muhakeme olarak sürer gider.

Batı'ya değilse de Batı'yı tartışmaya en fazla açık duran Tanzimat yazarımız böyle. Ahmed Midhat'ın Batı ile kavgası, sonunda, bir "iyi din" kavgasıdır. İyisinin bizimki olduğundan hiç şüphesi yoktur ve tavrını sonuna kadar değiştirmez; ancak, böyle bir tartışmaya girmek, en azından, öbür tarafın da haklı çıkması gibi bir ihtimalin varlığını kabul etmek demektir. Belki de bu kabuldür, Mithad Efendi'nin böyle hiç nokta koymadan ve kendi kurduğu mantığın dışına hiç göz atmadan durmamasıya konuşmasının nedeni; bunun gerisindeki korkudur.

Ahmed Midhat Dünya Savaşı'nı görmeden öldüğünde edebiyat ortamında Türk milliyetçiliğinin hegemonyası kurulmaktadır. Bizlere uzun zaman, bu ittihatçı yazarların da, sonraki Cumhuriyet dönem yazarlarının, "millî edebiyatçılar"ın da, kararsız ve uzlaşmacı Tanzimat ve istibdat dönemindekilere göre çok daha "Batılı" ya da "Batıcı" olduğu öğretilmiştir. Bu doğru mu acaba? Bana hiç böyle görünmüyor. Belki Batı ile Ahmed Midhat kadar, daha doğrusu onun tarzında, kavga etmediler diyebiliriz. Çünkü onların kimin daha iyi olduğundan hiçbir şüpheleri yoktu. Dolayısıyla, "Bizim dinimiz mi, sizinki mi? Bizim medeniyetimiz mi, sizinki mi? Hangisi daha iyi?" çerçevesi içinde formüllenecek bir soruları veya bir tartışmaları da yoktu. Sormak değil, cevapları vermek üzere oradaydılar.

Ömer Seyfettin ve millî edebiyat

Berna Moran'ın çok doğru saptadığı gibi, Ahmed Midhat Efendi'nin gülünç Batılı soytarısı Ömer Seyfettin'de, Yakup

Kadri'de, Peyami Safa'da ve benzerlerinde, "alafranga züppe" olmaktan çıkar ve "alafranga hain" olur. Bu dönüşümü de herhalde Türk romanının "Batı'ya biraz daha yaklaşması" biçiminde yorumlamak çok akıl kârı değildir. Yukarıda da değindiğim kendine özgü diyalektik sanki yerine daha iyi oturmuştur. Gene "Batı'dan gelme ateşli silâh" analojisine dönecek olursak, bu dönemin silâhendazları daha bir alışmış bu silâhlara. Onlarla düşmanlarına karşı daha ölümcül biçimde ateş açabilmektedirler. Yani, 19. yüzyıl Osmanlı yazarlarının Batı'dan gelme edebî biçimler karşısında zorunlu olarak duyduğu acemîliği onlar bir ölçüde daha iyi aşmıştır. Aynı sakarlıkları yapmazlar. Belki de bu nedenle, yüzeysel bir "edebiyat tarihçisi gözü" ile bakıldığında "Batılılaşma" yönünde daha çok mesafe alındığı görülebiliyor. Ama bu olduğu kadarıyla, "teknik" bir anlamda böyle. Çünkü Batı'ya duyulan düşmanlık da aynı oranda artmış durumda.

Bu dönemin çeşitli ilginç özellikleri vardır: yalnız edebî türler ve biçimlerin Batı'dan alınması söz konusu değil. Daha edebiyata gelmeden, genel ideoloji alanında, *milliyetçilik ideolojisi*'nin alınmasıyla başlıyor süreç. Milliyetçi olmakla, biz de, bir Batılı ideolojisi edinmiş oluyoruz. Ama bu ideoloji aynı zamanda bizim Batı'ya karşı kullanacağımız silâhımız.

Osmanlı-Türk Batılılaşması'nın ve bunun edebî biçimlerinin bu özelliği, herhalde yalnız dünyanın burasına özgü, burada görülen bir şey değildi. Daha sonraki çağlarda, Hindiçini'yi Fransızlardan kurtarmak için savaşan kuşağın Paris'te, Afrika'nın çeşitli ülkelerini Büyük Britanya'dan kurtarma savaşı veren önderlerin İngiliz üniversitelerinde eğitim aldığını görürüz. Gandhi de, Britanya'ya gidinceye kadar, İngiliz adaletine içtenlikle inanmıştı. Benzer şeyler bütün dünyada yaşandı.

"Onun silâhıyla onu vurmak" bu işin bir parçası. Ancak, olayın bütününde bundan da daha karmaşık bir şey, bir "özlem-nefret" ilişkisi hissetmemek imkânsız.

Bu dönemin millî çatışmaları, savaşları, milletler arasında süregiden gerilimleri ele alan romanlarında, "düşman" kategorisine giren topluluklar arasında ilginç bir saflaşma, ilginç

bir rol dağılımı gözlemleyebiliriz. Bu çağın bakış açısından bakıldığında, *bizim* başımıza gelenlerden en fazla sorumlu olan Düvel-i Muazzama'dır. Bu, söz konusu ürünlerde (romanlar ve hikayeler, ama bazen şiirler, daha seyrek olarak da oyunlar) her fırsatta dile getirilir. Bu devletler, "muazzam" oldukları ölçüde, olan bütün kötülüklerden sorumludurlar. Ama aynı zamanda, "medeniyet" iddia ettikleri ölçüde de, kendi ilkelerini çiğnemekten sorumlu tutulurlar. Bu suçlama, İngiltere ve özellikle Fransa söz konusu olduğunda ön plana çıkar. Bu türlü edebiyatta, bize "esin kaynağı" olmuş Fransa, ikiyüzlülükle suçlanır.

Ancak, öfkenin daha serti ve hakaretin daha ağırı, Batı'daki "düvel-i muazzama"dan çok çöken imparatorluğun çeşitli "anasır"ına yönelir. Balkan Savaşı'nda bir numaralı düşman "Bulgar"dır – özellikle Ömer Seyfettin için. Kurtuluş Savaşı sırasında doğal olarak Yunanistan ön sıraya geçer. Ermenilerle aramızdaki olaylara değinen fazla hikâye, roman yoktur. Ama doğrudan bu konuyla ilgili olmayanlarda da çok yerde bir "kötü Ermeni" ile karşılaşırız. Bazı yazarlar böylelerini bir de "iyi azınlık tipi" ile dengelemeye çalışmıştır, ama bunlar oldukça zayıftır ve olay örgüsüne "stratejik" bir amaçla kondukları bellidir.

Bundan sonra, "iç sorun"a geliriz; yani "iç düşman". Özellikle Cumhuriyet döneminde bu "iç düşman" konusunda bir çatallaşma yaşanmaktadır. Başından beri olan, benim de daha önce değindiğim Batılı "züppe" ya da "hain", artık iyiden iyiye hainleşmiş olarak, oradadır. Ama şimdi yanında bir de "yobaz" peyda olmuştur ki, Cumhuriyet-öncesi dönemde bu yoktu. *Vurun Kahpeye*'de "asıl düşman" odur. *Yeşil Gece*'de daha da sinsi bir varlık halinde, örgüt halinde, oradadırlar. *Yaban*'da da görürüz onları, daha kasabalı halleriyle, *Ankara*'da da, ilginç bir şekilde, birbirine hiçbir bakımdan benzemeyen bu iki tipin, her nedense ve her nasılsa bir "çıkar birliği" içinde oldukları ve birlikte hareket ettikleri, bir sonraki aşamada, ileri sürülecektir.

"İç düşman", Batılısı da, yobazı da, belki çok zaman eli kanlı Rum, Bulgar, Ermeni gibi nefret dozu yüksek kelimelerle an-

latılmıyordur. Buna rağmen, yazarın asıl derin nefretinin herkesten çok onlara yönelik olduğu bir şekilde (belki seslerinin kısıklığından, belki sövmeyi abartmamalarından, belki kullandıkları imgelerin keskinliğinden ötürü) hissedilmektedir.

Bu bağlamda, Kurtuluş Savaşı'nı '60 sonrasının düşünce ortamında yeniden değerlendirme gereği duyan iki romancının, Kemal Tahir ile Tarık Buğra'nın, romanlarını tam da Kuva-i seyyareden Kuva-i Milliye ya da düzenli orduya geçiş anında kesmeleri ilginçtir. Bu, aynı zamanda, kayda değer "iç isyan"ların da bittiği dönemdir. Anlaşılıyor ki, bu anı izleyen Türk-Yunan Savaşı iki romancıyı çok fazla ilgilendirmiyor. Bu, Kurtuluş Savaşı'nın aslında bir "iç savaş" olduğunu söylemenin bir başka yolu olabilir.

Millî edebiyatçıların "Türk-olmayan"a karşı kural olarak "hakaret yağdırma" tavırları içinde bazı ilginç istisnalar veya istisnai bölümler görülür. Sözgelişi Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale"sindeki Bulgar yüzbaşı Radko'nun iğrenç bir canavar olduğundan şüphe yoktur. Ama bir ara şöyle konuşur (Türkleri, özellikle kadınlarını öldürmenin niçin gerekli olduğunu anlatırken): "Eğer Türkler buralarını aldıkları vakit ihtiyarlarının laflarını dinlemeyip hepimizi kesselerdi bugün bir Bulgaristan olabilecek miydi? Biz böyle onları önümüze katıp kovalayabilecek miydik? Yanıldılar. Fırsat ellerindeyken kadınlarımızı çocuklarımızı kesmediler. Kesilmeyen Bulgarlar çiftleşe çiftleşe çoğaldılar, kuvvetlendiler. Merhametli, yani zayıf hâkimlerinin altından kalktılar. İşte şimdi de tepesine bindiler."

Bunları Bulgar milliyetçisi Radko Balkanevski mi söylüyor, yoksa onun ağzından Ömer Seyfettin mi konuşuyor? "Hatların karışması" dediğimiz durumlardan... Yazar, o ya da bu yöntemle, "yapılması gereken"in bu olduğunu söylemiş oluyor. O zaman Radko'nun Türklere yaptığı, Ömer Seyfettin'in Bulgarlara yapmak istediği mi, yoksa Ömer Seyfettin'in vaktiyle Bulgarlara yapılması gerekirdi diye düşündüğünü Radko'nun Türklere mi yaptığını anlamak güçleşiyor.

Ama Radko bununla kalmayıp devam ediyor, "Türkler" üstüne konuşmaya, onların yanlışlarını anlatmaya:

"Sonra Türklere bakınız. Bu heriflerin aptallıkları o derecededir ki yalnız etnografyanın esaslarını kabul etmemekle kalmazlar. Dünyada 'kavmiyet, milliyet' gibi bir şey olduğuna da inanmazlar. Kendilerinin milliyetini bile şiddetle inkâr ederler. Tarihleri, Cengiz gibi, Hülagü gibi en büyük imparatorlarına küfürlerle doludur. Bu milliyetsizlik yüzünden edebiyatsız, sanatsız, medeniyetsiz, ailesiz, an'anesiz kalan Türkler, tabii en basit hakikatlere de akıl erdiremiyorlardı. Nasılsa ellerine geçirdikleri yerlerdeki kavimleri temizlemediler. Onları yutmadılar. Türk yapmadılar. Hattâ 'reaya' diye en vâsi hürriyetleri verdiler. Hristiyanlara verdikleri bu reaya kelimesinin mânâsı ne demekmiş biliyor musunuz? 'Hürmet edilecek adamlar' demekmiş [Bu tabiî yanlış bilgi. Herhalde 'riayet'ten türetiyor; oysa 'hayvan sürüsü' demektir]. Asırlarca evvel yaptıkları budalalıkların cezasını bugün görmeye başlayan bu sersem Türklerin hali, işte bize bir derstir. Onların şimdiden sonra da bir şey anlamayacakları bu derslerden biz istifade edeceğiz. 'Kavmiyet, milliyet' diye bir şey olduğunu Türklerin sözde en büyük adamları olan Midhat Paşa bile bilmiyordu. İlk Bulgar ihtilallerindeki kavmî iştiyaka, millî mânâya akıl erdiremiyor, bu âli hareketi iktisadî müzayekalar gibi şeylere atfederek Anadolunun parası ile bizim topraklarımızı îmara, caddeler, mektepler, kiliseler açmaya çalışıyordu. Halbuki bizim en küçük bir köy hocamız bile etnografya hakikatine vakıftır."

Bu ikinci tiradda Ömer Seyfettin kendini kamufle etmek için fazla zahmete bile girmemiş. Bütün hikâylerinde, yazılarında kendi adına söylediği birçok şeyi Radko'ya rahatça söyletir. Onun aynı şeyleri –Türk düşmanı olarak– söylemesi, Ömer Seyfettin'i fazla rahatsız etmemektedir. *Neyi paylaşmadığına* karar vermek de aslında epey zordur.

Ömer Seyfettin gibi bir hayli ileri dereceye varmış bir milliyetçide, en nefret ettiği düşmanla *bu* çeşit bir özdeşleşme görürken, gene milliyetçi bazı yazarların daha Batı'daki ülkelere bakışlarında da değişik bir özdeşleşme sezmek mümkündür.

Yakup Kadri, daha sonra *Ergenekon*'da topladığı gazete yazı-

larmdan birinde, İstanbul'u işgal altında tutan İngiliz ve Fransız güçlerine şöyle bir serzenişte bulunur: "Biz Afrika'nın zencisi miyiz ki bize böyle davranıyorsunuz"?

O günlerin ortamında bu sözler insanların kulağında "Nasılsınız? İyi misiniz?" denmiş gibi, son derece normal bir şekilde tınlamış olmalı. Çünkü dünyayı bundan farklı bir gözle gören pek yoktu. Bugün ise, onca emperyalizm deneyimi, "Avrosantrizm" gözlemi, hegemonyacılık eleştirisinden sonra, özünde çok itiraz etmeyeceklerimiz bile, bu sözün "politik uygunluk" sınırlarını zorladığını hemen farkedecektir. Bugünleri görmüş olsa herhalde Yakup Kadri de soruyu başka türlü sormayı tercih ederdi.

Ama, bütün uçuculuğuna rağmen söz sözdür ve bir kere söylenmiştir. İşin kötüsü, yazıya da geçmiştir. "Demek Afrikalı zenciye böyle davranılmasmda sakınca yokmuş..." diye biz de söze girebiliriz.

Girmeyelim gene de, orada söylenecekler belli. Şimdi bu son örnek bizi "Doğu-Batı Sorunsalı"nın birinci ucuna getiriyor. "Batı"ya bakınca çeşitli düşmanlar gördük; bazı şeyleri onlardan öğrenmemiz gerekse de, aslında "düşman"ımız olan birileri. Ama şimdi, "Doğu"muza baktığımızda, bunun karşıtını, yani birtakım "dost"ları görmüyoruz. En iyimser söyleyişle, bizim düzeyimizde olmayan zavallılar.

Türk edebiyatında "Afrika zencileri", anlaşılır nedenlerle, sürekli bir yer tutmuyor; "harem ağası" veya "Arap bacı" olarak, "eşhas"tan çok "mobilya" arasında yerleri. Ama daha yakınımızda ve din kardeşimiz olan Araplar da edebiyatımızda, özellikle "millî" ve "milliyetçi" edebiyatımızda, onlardan daha yüksek bir rol oynamazlar. Örneğin Bekir Fahri'ye bir bakın: "Şurası yok mu, dedi. Burası oğlan kerhanesidir. Ulan bu Araplar kadar aşağı millet yok be arkadaş. Para için birbirlerini düzerler..." Ya da: "Gerçi Osmanlılar fena bir millet sayılmazdı. Onlar hiçbir zaman şu Mısır'ın kansız Arapları gibi değildiler." Romanın sonunda yazar Mısır'ın bir ingiliz sömürgesi olmaya müstahak bir ülke olduğunu da söyler.

Millî edebiyat akımında, onun daha sonraki uzantılarında,

Araplar için söylenenler (tabiî, daha az sayıda, Afrikalılar için de) bu örneklerden çok fazla farklı değildir. Asya, Türk edebiyatında hemen hemen hiç işlenmemiştir. Nihal Atsız'ı edebiyat sayacaksak (ki herhalde saymamız gerekiyor) onda bol bol "Çinli" buluruz. Yazar, lafını hiç dolandırmadan, hiçbir Çinli'nin iyi olmayacağını söyler!

Bunları yanyana getirdiğimizde, "Doğu/Batı Sorunsalı"nın "Doğu" ucunun da öteki taraftan daha iyi olmadığını görüyoruz. İki uç birbirinin eşi değil, farklı. Ama iki taraf da kötü.

Biraz daha düşününce, milliyetçi edebiyatın bakış açısından bakıldığında, ortada bir "Doğu-Batı" sorunsalından çok, "Biz ve Ötekiler" sorunsalı olduğunu söylemek daha akla yakın görünüyor. Merkezde "biz" varız ve iyiyiz. Ve daha iyisini hak ediyoruz; çevremizde "Ötekiler" var ve bizden iyi olmayı hak etmiyorlar. Bu çevrenin "doğu"sunda olanların hak etmediği kesin. Gobineau'nun 19. yüzyıl ortalarında söylediği, bazı ırkların aşağı olduğu ve bunun başka türlü olmayacağı, geçerli bir yargı olarak görünüyor bu bağlamda. Dünyadaki asıl adaletsizliğin, böyle bir sömüren/sömürülen ayrımı olmasından çok *bizim* sömüren tarafta olmamız gerekirken oradan uzaklaştırılmış olmamız şeklinde belirlendiği söylenebilir. En Batı'daki Düvel-i Muazzama bu yanlışı anlayıp düzeltmeye yanaşacak olursa, biz de onlarla kavgamızı kesebiliriz – hiç değilse bir süre.

Bir bakıma, "eski imparatorluk nostaljisi" olarak da nitelenebilir bu bakış. Zaman içinde, o da daha *"politically correct"* bir dil geliştirmeye çalışmıştır. Cumhuriyet tarihinde Atatürkçü çizginin bir kolu, bunu "mazlum milletlerin emperyalizme karşı direnişinin başlangıcı" olarak yorumlama eğilimi gösterince, "biz Afrika'nın zencisi miyiz?" söylemi ister istemez geri plana çekilmiştir. Gerçek politika düzeyinde hâlâ Cezayir'e karşı Fransa'nın yanında yer alınsa da, bu anti-emperyalist retorik sürmüştür. Solculuğu benimseyen birçok edebiyatçı da bunu sola girişin ana kapısı gibi görmüştür.

Sola doğrudan Marksizmden giren Nâzım Hikmet'in de zihnini öncelikle emperyalizm uğraştırır. Habeşistan'dan

Hindistan'a, bu konularla uğraşır. "Emperyalizmin Şarkı saran duvarı" vardır ve onun dibinde "bizimkiler" kurşunlanırlar. Böyle tanımlanmış bu duvarın, Mehmet Âkif'in "Garbın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar" diye anlattığı duvardan etkilenmemesi zordur; referanslar (kontrastlarıyla) epey açık görünüyor. Demek ki ister Nâzım Hikmet gibi "emperyalizm" diyerek, isterse Mehmet Âkif gibi "Putları Allah tanıyanlar, aman, mescidimin boynuna çan asmasın" diye Hıristiyanlık'tan giderek, Türkiye'nin solu ve sağı Batı'yı ortak terimlerle lânetlemekte birleşmiştir.

Daha sonra gittikçe genişleyecek olan "sol" edebiyat bu temayı devam ettirmekten geri durmayacaktır. Bu iş sonunda, Cüneyt Arkın filminde kötü kapitalistin yatağında Amerikan bayrağından yorgan altında uyumasına kadar gelir.

Yakın dönem

"Doğu-Batı Sorunsalı"nı böyle bir konunun gerektirdiği ciddiyet, serinkanlılık ve nesnellikle ele alan bir yazarımız, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar konuyu "biz ve ötekiler" olmaktan çıkarır. Kendisi *bu dünyanın bir insanı* olduğu için, ne Doğu'nun ne de Batı'nın, ne düşmanı ne de hayranıdır. Batılılaşmayı bir zorunluluk olarak görür ve kabul eder. Ama Batılılaşmak için geçmişin reddedilmesini, geleneksel kültürün unutulmasını doğru bulmaz. Proust'u okumaktan da zevk alır, Şeyh Galip'i okumaktan da. Beethoven'ı ya da Bach'ı çok iyi anladığı içindir ki Itrî'yi ve Dede Efendi'yi de o kadar iyi bilir ve sever. Biliyor ve seviyor olması, bildiği ve sevdiği şeyin kusurunu ya da eksiğini görmesine engel değildir. Bu, baktığı her şey için, Doğu olduğu kadar Batı için de böyledir.

Tanpınar'ın Türkiye'de düşüncelerinden en fazla etkilendiği kişinin Yahya Kemal olduğu bilinir. Yahya Kemal de Batı'yı iyi incelemiş, öğrenmiş bir aydındı. Ama son kertede çok Türkiyeli bir kişiydi – zevkleriyle, alışkanlıklarıyla, hayat tarzıyla. Tanpınar ise Batı'yı Batı'nın içinden bilir. Herhalde "Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden" demesine imkan yoktu.

Tanpınar'ın yukarıdaki özelliklere sahip olan *ilk* Türk aydını olduğunu söyleyebiliriz. Ama "ilk" olmaktan öte, o zamandan bu zamana bu türden çok fazla aydın yetişmediğini görüyoruz. Dolayısıyla Tanpınar'ın özellikle dünyanın bu yöresinde, ender yetişen bir cins olduğunu kabul etmek gerekiyor. Benzeri *hiç yok* değil, var ama az bulunuyor.

Belki bu nedenle, Tanpınar'ın ülkesinde tanınması da bayağı uzun zaman almıştır. Bugün sanırım hepimiz romanlarına çok önem veriyoruz. Bunların çoğu, bayağı erken bir zamanda yazılmıştı: *Mahur Beste* 1944'te, *Huzur* 1949'da, *Sahnenin Dışındakiler* ise 1950'de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* öldüğü yıl, 1962'de yayımlandı.

Ama bunların hiçbiri 1970'lere kadar, okunan, üzerinde konuşulan kitaplar olmadı. Yetmişlerde *Huzur* yeniden yayımlanınca üzerine bir tartışma başladı ve birdenbire Tanpınar tanındı. Bütün kitapları yeniden basıldı ve o zamandan beri birçok yeni baskı yaptı. Edebiyat ve kültüre ilişkin herhangi bir konuyu ona değinmeden konuşmamız mümkün değil bugün. Ama Türkiye'nin onu anlaması için Tanpınar'ın yirmi küsur yıl beklemesi gerekti. Sağlığında, yakın çevresinde bile, "Kırtıpıl Hamdi" gibi tuhaf lakaplarla sözünün geçmesi, bu büyük kültür ve sanat adamının nasıl bir yalnızlık içinde yaşadığını anlatır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "yerli"liği herhalde hiç tartışılır bir şey değildir. İstanbul'u ve Boğaz'ı (öteki dört şehri de unutmayalım), geleneksel hayatın her türlü kıvrıntısını onun gibi bilen, şiiri ve musikiyi onun gibi bütün tonlarıyla hisseden bir aydını hayal etmek zor. Ama bütün bu "yerli"liğiyle Tanpınar yaşadığı dönemde bu ülkenin entelektüel ve sanatsal hayatında sanki "yersiz" biri gibi kalabilmiştir. Bu paradoks nasıl açıklanır?

Bunun açıklaması, Türkiye'nin yaşadığı "modernizasyon"un genel biçiminden, koşullarından, modernizasyonun ürünü ve amacı olan ulus-devletinin çeşitli tercihlerinden ötürü, entelektüel ortamında, "Doğu-Batı Sorunsalı"nın bir önceki bölümde anlatılan özellikleri edinmesi ve o ortama bu biçimiyle yerleşmesi, egemen olmasıdır. O "sorunsal"ın "pseudo" Doğu'su

ve "pseudo" Batı'sı, Tanpınar'ın gerçek Doğu ve Batısını ortalama aydının gözünde gerçekdışı kılmıştır.

Bu yargıyı fazla engelleyici bulmak mümkün. Yeterli temele dayanmadığı belki söylenebilir. Örneğin biraz gecikerek de olsa, Tanpınar, sonunda tanınıp sevildiğine, benim de yukarıda belirttiğim gibi artık onun adı anılmadan bu gibi konuları tartışmadığımıza göre, demek ki entelektüel dünyamızı belirleyen paradigmaların Tanpınar'ı reddetmesi gerekmiyor.

Evet, bu da doğru. Bunu ben söz konusu olgunun gerçekleştiği yetmişlerde, Türkiye'de kırklarda ve ellilerde olmayan bir şeyin, sol düşüncenin gelişmeye başlamasına bağlıyorum. Nitekim Tanpınar'ı bu yıllarda tanıyan, tanıdıktan sonra da topluma tanıtan, sol olmuştur. Başta öğrencisi olan Mehmet Kaplan, Tanpınar'a değer veren bir sağ çevre vardı (ama sağda da bu çevre küçüktü). Ama onların çabaları Tanpınar'ı edebiyat tarihinde bugün kapladığı yere getirmeye yetmemişti. Bunu Tanpınar'ın solla bir ilgisi olmadığı halde, onun sahip olduğu değerlere daha fazla açık olan sol gerçekleştirdi.

Gelgelelim, egemen paradigmanın dışlayıcı, yoksayıcı özelliklerinden söz ederken, düşündüğüm başka olgular da var. "Kendi hayatı içinde yeterince anlaşılmamış yazar" dendiğinde, bunun tek örneği değil elbette Tanpınar. Çok zaman ve her yerde, bazı yazarlar bir şeyleri görüp anlamakta, toplumlarından hızlı gitmiştir.

Bu da doğru. Yalnız, şunu hatırlatayım. Türkiye yetmişlerde yirmi küsur yıl önce Tanpınar'ın yazdığı bazı şeylerin bilincine ve tadına varırken o dönemin "Tanpınar'a en yakın" diyebileceğimiz bir başka yazarını ıskalıyordu: Oğuz Atay'ı.

Oğuz Atay'ın Ahmet Hamdi'nin devamı sayılacak bir yazar olduğunu düşünmüyorum. Bu çapta yazarlar pek kimsenin "devamı" olmazlar. Ama aslında öncü de olmazlar. Kendi başlarına dururlar. Ancak, bu anlamda, birbirleriyle bir tür ilişkileri olduğunu söyleyebiliriz: ille birbirinden bir şey alıp vermek değil, aynı irtifada bulunmak anlamında.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı 1971-72'de yayımlandı. Bu yıla gelinceye kadar Türkiye'de dünya ile bağlarını kurmuş, sağ-

lam bir edebiyat oluşmuştu. Kırklara dönecek olursak, "Garip" kuşağı şiirde bir "demokratik devrim" gerçekleştirmiş, bir "edebiyat" kurmuşlardı. Düzyazıda onların çağdaşı bir Sait Faik vardı. Daha sonra şiirde "Garip" tepkisi başlamış ve bu da "İkinci Yeni" adını almıştı. Her iki akım da, dünya edebiyatının çağdaş akımlarından, estetik sorunlarından haberdardı. Romanda o günlerden bu günlere, Yaşar Kemal, Yusuf Atılgan, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu ve Sevgi Soysal'dan Latife Tekin'e uzanan çizgi üstünde bu yazıda durmak istemiyorum. Bunlar hepsi Türkçe yazmış, ama dünyanın neresinde olsa "iyi yazar" olarak tanınacak kişiler ama bu yazının teması olan "Doğu-Batı Sorunsalı"nı özel olarak veya öncelikle işlemiş, kurcalamış değiller. Elbette ki onu kendileri için değerlendirmiş, tutumlarını takınmışlar ama öncelikle onu yazmıyorlar. Oysa benim yazının bu son bölümünde ele aldığım üç yazar, Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk, bir ayakları Türkiye'de ama öteki dünya roman geleneğinde olmak üzere, farklı teknikleriyle, bu konuyu başlıca ilgi odakları haline getirmişlerdir.

Oğuz Atay'ın entelektüel dünyası, dünya edebiyatından oluşuyordu. Onun eserlerini okurken Joyce'u da, Woolf'u da Kafka'yı da, Durrell'ı da hatırlarsınız. Ama bunların hiçbirinin "taklidi" denebilecek bir şeyle karşılaşmazsınız. Her iyi yazar gibi aldığını kendine göre özümlemiştir. Bir de şunu vurgulamak istiyorum: Batı romanı, "büyük deneyler" dönemini 20. yüzyılın başında yaşamış, bu defteri daha sonra büyük ölçüde kapamıştı. Lawrence Durrell, bu "büyük gelenek"in Batı'daki son örneği sayılabilir. Bunlar biçimle radikal bir şekilde uğraşmış yazarlardı. Romanlarında söylediklerinin yanı sıra, verdikleri biçimle de hayat hakkında bir yorumda bulunuyorlardı. Deney, Batı'nın gündeminden kalkarken Batı dışı ülkelerde benzer bir işi üstlenen yazarlar görülmeye başladı. Oğuz Atay bunlardan biridir.

Yukarıda değindiğim gibi, yetmişlerin okur kitlesi de Oğuz Atay'a büyük ölçüde kayıtsız kaldı. O da, değeri öldükten sonra anlaşılan yazarların kalabalık derneğine üye olarak aramızdan ayrıldı. Ama seksenlerin sonuna doğru, büyük ölçüde yeni

kuşaktan gençler, Oğuz Atay'ı "keşfettiler" ve bu şimdi de böyle devam ediyor.

Orhan Pamuk *Beyaz Kale*'de "Doğu-Batı Sorunsalı"na derinlemesine girer. Birbirinin *alter ego*'su olan Doğulu ve Batılı arasındaki karmaşık ilişkiyi, yabancılığı ve özdeşliği, ironik bir şekilde anlatır. *Kara Kitap*'ta ve tabiî *Benim Adım Kırmızı*'da bu konuyu çeşitli açılardan bakarak, çok zengin bir biçimde inceler. Henüz tüketmiş olduğu kanısında değilim.

"Doğu-Batı Sorunsalı"nı Türkiye'de yaşayan, ayağını Türkiye'ye basan, ama bütünüyle bakıldığında bir "dünya yazarı" olarak inceleyen bu üç yazara, aynı sıfatları kolayca yakıştırabileceğimiz Elif Şafak'ı da ekleyebiliriz.

Sonsöz

Bu yazı boyunca "sorunsal" kavramını kısmen Kuhn'un "paradigma"sı, ama ondan çok Althusser'in "problématique"i anlamında kullandım.

"Sorunsal" bir konuda ya da belki daha iyisi, bir sorun alanında, zihnimizde birikmiş bütün izlenimler, kanılar, nosyonlar, bilgi, merak ve yargılar yumağının toplamıdır. Yani "sorunsal" öncelikle alanın *kendisi* değil, bizim onunla ilgili ideolojik kavrayışımızdır. Bütün bu nosyonların kendilerine göre bir "sistem"i olabilir, çünkü insan zihninin bir şeyi "anlaması", onu bir "sistem"e bağlaması demektir. Ama bu sistemin her zaman ve zorunlu olarak, türediği "sorun alanı"nı bize açıkladığını, anlattığını, gösterdiğini söyleyemeyiz. Çok zaman bunların tersi söz konusu olabilir: "Sorunsal", sorunu kavramamıza engel de olabilir.

Bu yazı boyunca öncelikle anlatmaya çalıştığım şey, Osmanlı-Türk tarihinde milliyetçiliğin geç ve "tepkisel" özelliklerle donanmış olarak doğması, "millî-devlet" kuruluşunun uzundönemde bakarsak Doksan Üç Harbi'yle, yakın-dönemde bakarsak 1911-23 arasındaki yıpratıcı savaşlarla belirlenen süreçte gerçekleşmesi gibi konulardı. "Batılılaşma", zaten bu karmaşanın bir parçası olarak gündeme gelmişti. Bu zor koşullar ide-

olojik karşıtlıkları sertleştirmek, "dogmatize" etmek, dolayısıyla bir yandan da entelektüel sorunları sığlaştırmak, basit formüllere indirgemek yönünde işledi. "Doğu-Batı Sorunsalı" dediğimiz bu düşünsel karmaşa böyle biçimlendi ve böyle biçimlendiği içindir ki, onun kanalından bakarak Doğu'yu da Batı'yı da gerçekten anlamak mümkün olamadı. Bu sorunsalın "Batıcı" olarak belirlediği öznelerin bir türlü "Batıcı" olmaktan çıkıp "Batılı" olamadığını söyleyebiliriz. Ama zaten sorun da "Batılı" olmak değil, bu "sorunsal"ı *aşmak*, olduğu gibi anlaşılması gereken Doğu'nun da, (içlerindeki bütün farklı renklerle) Batı'nın da varolduğu bir dünyada, "dünyalı" olmaktı.

Türkiye'de, geçen bu uzun süre içinde, böyle olan bir kesim var. Ama böyle olmayan kesim de var ve herhalde daha kalabalık. "Kesim var" derken, her ikisi için, toplumun bütün düzeylerini kastediyorum. Ama asıl konumuz olan edebiyatın (ve sanatın) daha özgül alanına girdiğimizde, burada da dünyanın başka yerlerinde olandan daha geri, daha niteliksiz, ayrıca taklit de olmayan, sağlam bir edebiyat oluştu. Demek ki o "sorunsal" içinde hapsolmak herkesi belirleyen bir "kader" değil.

Türk Edebiyatı Tarihi, (ed.) Talat S. Halman, cilt 1,
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007,
s. 417-429

EDEBİYATTA NEDENSELLİK

Bin Bir Gece Masalları'nı karıştırırken şu satırlara rastladım:

> Prenses, aşk sarhoşluğundan uyanıp kendine gelince yaptığına pişman oldu. Evvelâ Behram'ı öldürmeyi düşündü. Sonra bundan vazgeçerek onunla memleketi terk etmeğe karar verdi.

Doğrusu çok güzel! Burada anlatılan bu Prenses bir dişi örümcek olsaydı bu karar sürecini çok fazla yadırgamazdık. Çünkü mutlaka bir yerlerden, dişi örümceğin çiftleştiği erkek örümceği yediği bilgisi bize ulaşmıştır. Ama bunlar örümcek değil, insan. Prenses iki alternatif düşünüyor Behram için: 1) onu öldürmek, 2) onunla sevişmek. Birinciyi yapsa, anlatı hemen bitecek; ikincisinin bir devamı olmalı. Dolayısıyla "öldürmeyeyim de besleyeyim" kararını ona verdirten, bizzat *anlatının* gerekleri olmuş olabilir.

E.M. Forster'ın *Aspects of the Novel* kitabı roman sanatını anlamak ve bir romanı daha bilinçli okumak için çok iyi bir kılavuzdur. Forster burada "hikâye" ile "olay örgüsü" ("story" ve "plot") arasında önemli bir ayrım yapar. Bu son derece hayatî ayrımı, bu derece basit ve kolay anlaşılır bir örnekle zihnimize sokabilmesi, olağanüstü bir iletişim başarısıdır. "Kral öldü. Sonra Kraliçe öldü" cümleleriyle bir "hikâye" anlatılacağını

söyler Forster. Burada, olan olayları, oluş sırasıyla, arka arkaya sıralıyorsunuz. "Kral öldü. Sonra, üzüntüsünden, Kraliçe de öldü" dediğimiz anda, iki olay arasında *nedensellik* ilişkisi kurdunuz; o halde, "olay örgüsü"ne geçtiniz.

Romanda "nedensellik", çok zaman içiçe geçen iki düzeyde seyreder: olaylar düzeyinde ve karakterlerin psikolojileri düzeyinde. Diyelim ki bir kötü adam var, tam kahramanı öldürecekken bir aslan üstüne atılıp onu parçalıyor. Olay Londra'da geçiyorsa, bu aslanın oraya nasıl geldiği ve orada nasıl olup da ortaya çıktığı bir şekilde açıklanmış olmalı (tabii bu kadar saçma bir olayı açıklamak zordur ama özellikle absürd örnekler veriyorum). Aynı ihtiyaç insan davranışları için de geçerli. Kaptan Ahab son derece takıntılı bir biçimde balinayı öldürmeye kilitlenmiş. Peki, ama niçin? Çünkü balina bacağını koparmış, onu yenmiş. Şimdi Ahab öcalmaya çalışıyor. Bu, yeterli bir açıklama mı? Eh, çok yeterli değil belki; ama Ahab belki sadece edebiyatta rastladığımız, büyük tutkularla davranan karakterlerden biri. Büyük tutkularınsa, öyle çok kolay anlaşılır, kabul edilir açıklamaları olmaz. Melville'in verdiği açıklama, gerektiği kadarlık bir şey; gerisini biz kendi zihnimizde tamamlayacağız. Ama buna karşılık Madam Bovary gibi uzun boylu derinliği olmayan bir karakteri düşünün. Onun her yaptığını niçin yaptığını kolayca anlıyoruz.

Çok zaman olayın nedenselliği ile karakterin nedenselliği birbirine karışır. Austen'ın Emma'sı da, Knightley'i de, kendi nedensellikleri içinde birbirini izleyen aynı olayları görürler; ama bunları çok farklı biçimde yorumlarlar, çünkü kişilikleri çok farklıdır. Bu nedenle, sanki bambaşka olayları yaşıyor gibidirler.

Bin Bir Gece Masalları'nda karşılaştığımız durum bunlara hiç benzemiyor. Türkçe'de "sap derken sepet demek" deyimiyle anlattığımız durumdan da daha abes.

Türkiye'de yalnız edebiyatta değil, hayatın her alanında karşımıza çıkan durumdur bu. Neyin niçin olduğu anlaşılmaz. Daha doğrusu, bir şeyi yapmanın gerekçesi olarak sunulan açıklama ile yapılan şey arasında nedensel bir bağ kurmak çok zor-

dur. Adam öldürmüştür, niye öldürdüğü sorulunca, "Abi, moralim bozuktu" der. Bir şey sık oluyorsa, alışkanlık yaratıyor, normalleşiyor. Bu da öyle. Öyle çok durumda bu açıklamayla karşılaşıyorsunuz ki, her morali bozulanın gidip birkaç kişi doğrayarak moralini düzeltme girişimini normal görmeye başlayabiliyorsunuz.

Bunlardan –bu nedensellik arızalarından söz ediyorum– bazıları hattâ resmî ideolojinin parçası. Örneğin, "Bir Türk dünyaya bedel" veya "Her Türk asker doğar" vb. Neden? Nasıl? "Nedeni, nasılı yok, öyle, o kadar!" Yani, bu neden ve nasıl böyle oluyor diye kurcalamaya kalkışırsanız, başınızın belâya girmesi işten değil. Demek gittiğiniz okulda karşınıza öğretmen olarak çıkan adamdan başlayarak herkes size mantıksız olmayı öğretiyor ve öğütlüyor.

Böyle bir tarz doğal olarak edebiyata da yansıyor. "Şimdi bu neden böyle oldu?" Cevap yok ya da inandırıcı değil. Bunun nedeni bu olamaz. Ama, oldu işte. "Ben yazdım oldu". Bugün dostun, yarın düşmanın oluyor. Niye? "O zaten öyleydi." "Ama o zaman şöyle yapmamalıydı." "O da seni kandırmak için."

Çocukluğumda dinlediğim soğuk bir fıkra vardı. Adam bilmece soruyor: "Sarıdır, asmışım, ötüyor" Karşısındaki, doğal olarak, "Kanarya kuşu" diyor. Hayır, değil. Ya ne? Yunus balığı! Allah Allah! "Sarı yunus balığı olur mu?" "Boyamışım" diyor. "Asılır mı yunus balığı?" "Keyif benim değil mi?" "Peki, öten yunus balığı var mı?" "Aldattım seni."

Medyadaki tartışmaları "nedensellik" ilkesini gözeterek izleyin, bu fıkraya rahmet okutur. Zaten bu nedenle geleneğimizde, kültürürnüzde "münakaşa" olmadığını, tartışmayı "münazara" olarak anladığımızı söylemiştim.

Bu durumu son analizde Osmanlı kültüründe ya da daha genel olarak İslâm'da felsefenin hiçbir zaman entelektüel hayatta kendine özerk bir yer edinememesine bağlayabiliriz. Genel olarak İslâm'da İbn Rüşd gibi dünya düşünce tarihinin gidişini açık düşünce, eleştirel düşünce doğrultusunda etkilemiş filozofların Osmanlı'da bir varlığı hissedilmedi.

Yunan düşüncesi, ciddi tartışmaya dayanıyordu. Platon'un

ölümsüzleştirdiği "Sokratik diyaloglar"da sorular ve cevaplarla, okur olarak bizler de mantığın içine çekilir, hayatın mantığını soruşturmaya ve anlamaya davet ediliriz. Sokrates'in sevmediği ve çürüttüğü Sofistler de aslında sıkı mantıkçıdır (bizdeki "safsata" sözü buradan gelir); ama nesnel doğruyu reddeder, "homo mensura" diyerek gerçekliği bireyselleştirirler. Bu yol, şüphesiz, yukarıda değindiğim "münazara"ya gider. Ama hiç değilse biçimsel olarak bir mantık disiplini kazandırır; "sofistike" bir "safsata"dır.

Daha sonra Aristoteles, "formel" mantığın her türlü köşe bucağını inceleyip bize olağanüstü bir metodoloji kazandırır.

Hıristiyanlık şüphesiz her din gibi tümdengelimci, öğretisel, dogmatiktir. Onun için klasik kültürde de Aristoteles'ten çok Platon'a eğilimlidir. Ama 12. yüzyıla doğru Arapça ve Aramice çeviriler yoluyla Aristoteles de Avrupa Ortaçağ kültürü içine çekilir. Biz şimdi "skolastik" diye küçümseriz; oysa skolastisizm düşünce tarihinde –en azından bir süre– olumlu bir rol oynamıştır. Çünkü skolastisizmin temeli, vahiyden gelen (dolayısıyla dogmatik) bilginin bize söylediğini bir de mantıkla (yani "akıl"la ürettiğimizle) pekiştirebileceğimiz ya da kanıtlayabileceğimiz öncülüdür. Yani aklı öne çıkarır, mantığı öne çıkarır.

O sayede Avrupa Descartes'a, kartezyen rasyonalizme ulaşır. Descartes, sistematik bir şüphecilik önerir bize. Önümüze konan her şeyi sorgulayacağız, "neden" diyeceğiz. Bu "neden" akılcı bir söylem içinde açıklanamıyorsa, ona inanmayacağız. Eleştirel düşünce böyle başlar, buradan Locke'a, ondan Hume'a, Kant'a, modern çağa girilir.

Ama "kapı dardır" ve zaten herkes çağrılmamıştır. Bu kapı yalnız Batı'yı alır. O tarihlerde zaten oraya gitmek isteyen, hattâ bir "orası" olduğunu bilen pek yoktur. Girenin ne kazandığı, girmeyenin ne kaybettiği çok sonra anlaşılır.

Şimdi burada durup her şeyi tersine çevireceğim.

Bir "Sokratik-Platonik" diyaloğu dikkatle okuduğumuzda, ille de Sokrates'le bire bir aynı düşünmemiz gerekmediğini, bir önermeye onun itiraz ettiği yerde ve şekilde itiraz etmeden

başka itiraz noktaları bulabileceğimizi vb. görüyoruz. Hani, gazetecilikte, mizanpajla, kullanılan görsel malzemeyle kanalize edildiğimiz gibi, bu diyalogların akışı da bizi kanalize ediyor. Veya Descartes'a geldiğimizde, *ergo sum cogito*'nun hiç de öyle *claritas* ve *distincta* içeren bir şey olmadığını düşünebiliyoruz. Genişletelim bağlamı, daha birçok namlı kişiden meydana gelen "Batı Düşünce Tarihi" ordusunun toplam üretiminin de benzer bir öznellik (artık "bireysel" değil elbette, ama "bir medeniyetin ufuklarıyla sınırlı" diyebileceğimiz bir öznellik) içerdiğini, bize oradan hitap ettiğini görebiliriz.

Cebimde iki lira, yolda giderken, yırtık pırtık bir adam önüme çıktı, aç olduğunu söyledi, yardım istedi.

Tepki I) Kusura bakma. Sadece iki liram var. Veremeyeceğim.

Tepki II) Topu topu iki liram var. Birini al.

Tepki III) İki liram var, bana lâzım değil. Al.

İki liraya üç tepki. Bence üçü de şüphesiz gösterenin o andaki ruh haline, genel durumu ve tavrına göre, "rasyonel" sayılabilir. Aslında, bu üçünün arasında sayısız başka *tavırlar* olabilir (bütün sermaye iki liradan ibaret olsa da). Bir medeniyetin ürettiği *genel* (yani, herkesi kapsamayan ama egemen olan) tavır, bu üç tepkiden birini "rasyonel", öbürlerini "irrasyonel" ilân etmeye eğilimli olabilir. Örneğin dünyada genelgeçer kabul gören "rasyonalite" birinciye yakındır. Ama bir mistik –veya bir serseri– üçüncüyü tercih edebilir.

Sözün kısası, "nedensellikler" değişebilir. İnsan dünyasında nedensellik, hiçbir zaman fiziksel-maddî dünyada olduğu gibi işlemez. Yerçekimi yasasının "rasyonel" olup olmadığını düşünmeyiz. Tersine, onun öyle olduğunu anlayıp kendi "rasyonel" dediğimiz şeyi ona uydurmak gereğini duyarız.

Ama tabii dinlerin de "öyle kabul etmek" zorunda olduğu şeyler vardır. Başka başka anlayışların da kendilerine göre öncülleri vardır...

Bunları sıralamaya başlayınca, "modernizm"den "postmodernizm"e yaklaşmaya başlıyoruz. Bunu öncelikle hissettiren, "Öyle olur. Ama böyle de olabilir" atmosferi. Bu bakım-

dan, bir davacıya "haklısın", sonra öteki davacıya da "haklısın" diyen, "Canım, ikisi birden haklı olabilir mi?" diye soran karısına, "Karı, vallahi, sen de haklısın" diyen Nasreddin Hoca, dünyanın erken post-modernlerinden biridir.

Yani, sonuç olarak, "Prenses aşk sarhoşluğundan uyanıp kendine gelince yaptığına pişman oldu. Evvelâ Behram'ı öldürmeyi düşündü. Sonra bundan vazgeçerek onunla memleketi terk etmeğe karar verdi" cümlelerinin de bir *nedenselliği* olabilir. Örneğin, "öldürme" kararından "birlikte terk etme" kararına dönüşmesini, hiç şüphem yok, modern ve vallahi billahi rasyonel psikoloji bilimi içinde kavramanın ve aynı zamanda açıklamanın yolları, imkânları vardır.

Ama başka bir yerden de bakabiliriz; sözgelişi, çok örneği olan modern polisiyelerden. *Masallar*'ın bize açıklama vermediği, kendi kapalı "muhakeme" sürecinde Prenses, "Bu herifften yararlanabilirim. Önce onu X ile Y'nin üstüne süreyim. Belki sonuç alır. Sonra ne yapacağımı düşünürüm" diyordur. Bu olur mu? Olur tabii.

Veya daha simgesel bir şey söylemeye çalışıyorlar bize bu formülasyon: "aşk, ölümle özdeştir" diyordur. Karacaoğlan değil midir, "orgazm"ı, "Yatıp da üstüne, ölesim geldi" diye anlatan. Prenses Behram'ı öldürsün mü, yoksa onunla bir orgazm daha mı yaşasın?

Yazının başından beri "nedensellik" diyorum ve "Kartezyen" mantığa göndermelerde bulunuyorum. Evet, Descartes Aydınlanma'ya giden yolun çok önemli taşlarını döşemiş bir düşünürdür, ama bugün dönüp arkamıza baktığımızda, onun mekanik maddeciliği kadar bizzat Aydınlanma'nın da tek-yanlı, sığ ve mekanik bir akılcılığı olduğunu görmüyor muyuz? En basitinden, "bilinçdışı"nın varlığından habersiz bir akılcılıkla nereye kadar gideriz? Kartezyen mantığın getirdiği de böyle bir ampirizmin "nedenselliği" değil mi?

Bunlar, cevabı bir hayli belli sorular. Onun için, *Bin Bir Gece* nedenselliğini çok fazla küçümsememekte fayda var. Hayatta pek çok somut durumda "Şunu öldürsem mi, boynuna mı sarılsam?" diye karar vermek zorunda kalabiliyoruz. Muhteme-

len bunu prenses kadar rahat, "asude" bir ruh hali içinde yaşayıp atlatamıyoruzdur; ne olsa prensesin bilmediği "travma", "suppression", "sublimation" gibi terimleri biz biliyoruz; bu kelimelerin anlattığı eylemlerin biraz yırtınarak, parçalanarak yapılmasının daha şık görüneceğini de biliyoruz.

Paradoksal bir durum bu, ama, galiba dünya karmaşıklaştıkça karmaşıklaştıktan sonra, nihayet *Bin Bir Gece Masalları*'nın basitliğine döndü.

Olabilir mi böyle bir şey? Olamaz. Bu dünyada, bu hayatta dönmesi en imkânsız olan yer masumiyet. *Bin Bir Gece Masalları* masum – bütün "masallar" gibi. Onun için zaten Prenses'in bu kararını yadırgamıyoruz. Onun dünyasında öyle de olabiliyor, öbür türlü de, masumiyetten ötürü. Oysa dünyada bir noktaya geldik ki her şey olabiliyor, "sofistikasyon"dan ötürü. Burada "pre-modern"le "post-modern" yanyana gelmiş gibi görünebilirler, ama sadece *görüne*bilirler.

Onun için, aslında "nedensellik"ten kaçıp kurtulamaz, *"precausality"* bir yuva bulup sığınamazsınız. Belki artık o eski ampirik yavanlıklardan sıkıldınız. Olabilir. Ressamlar da, düşünün, ne çok şeyden sıkıldılar. Ama ne yaparsanız yapın, hangi yöntemi kullanırsanız kullanın, sonunda neyin neden öyle olduğunu anlatacaksınız. Marquez'in bir karakteri bu dünyaya kızıp göğe çıkıyor; sonra da inmiyor, orada kalıyor. Ampirik dünyamızda bunun olamayacağını biliyoruz; ama bir insanın oraya niçin çıkmak ve oradan niçin inmemek isteyeceğinin psikolojik bir nedenselliği vardır; ayrıca, fantastik bir yöntemle, tarihî-toplumsal bir nedenselliği ve buna rağmen birbirlerine sarmalanmaları, eklemlenmeleri özellikle fantastik yöntemler gerektirebilir. Conrad'ın *Nostromo*'da dünyayı, modern dünya ile azgelişmiş dünyaların eklemlenmelerini, burada bireyleri, bunların dünyayla eklemlenmelerini nasıl anlattığını düşünün. "Bu bir kere böyle anlatılır, bir daha tekrarlanmaz" demekten daha normali yoktur.

Onun için şu klişeyle bitireceğim: Picasso'nun yarattığı fantastik biçimlere şaşanlara onun desenlerine bakmaları salık verilir. Genel derste, "öyle yansıtmayı öğren gerçekliği, ondan

sonra gerçekliği deforme edebilirsin" derler. Bunun çok doğru bir yöntem ya da değişmez bir kural olduğu kanısında değilim. Ama çokça tekrarlanan pek çok şeyde olduğu gibi bunda da bir doğruluk "payı"nın bulunduğu muhtemeldir: "Form"un ne olduğunu çalış, iyice öğren ki, neyi "deforme" edeceğini de bilebil!

Başka bir yerden, başladığımız noktadan bakarsak, bizim Prenses'in dünyanın bu şimdiki karmaşasıyla başa çıkması zor. Anlatıcısı da o anlatı yöntemiyle işin içinden çıkamazdı. Ama bunu çalışmış, bunu bilen biri, Prenses'in Descartes'ı veya Hume'u çıldırtacak davranış biçiminden, gene onları çıldırtacak bir "nedensellik"le anlatıyı birleştirmenin yolunu bulabilir. Zaten her iyi yazar bunu yapıyor.

METİN İNCELEMESİ ÜSTÜNE

Bugünlerde eski, yeni birçok eleştirmen hemen bütün çalışmalarını metin eleştirisinde yoğunlaştırmış gibi görünüyor. Bu durumda, eleştiri alanımızda "metin incelemesi" tarzına, tezelden giderilmesi beklenen bir gerek duyulduğunu acaba düşünmeli miyiz? Böyle bir eksiklik bulunduğunu kabul ediyorum. Ancak, bu işin daha tutarlı ve bilinçli bir şekilde ele alınmasının faydasına inanıyorum. Niçin böyle düşündüğümü açıklamak için önce "metin eleştirisi" denen tarzın tarihçesine inmeliyim.

Edebiyat olayı ("sanat" dersek iş büyüyecek) çeşitli noktalardan yorumlanabilir, değerlendirilebilir. Bir görüşe bakılırsa edebiyat hayatı yansıtmaktadır, varoluş nedeni de budur. Bir başka düşünceye göre edebiyat olayı yazar açısından ele alınmalıdır; yazar kişiliğini eserine nasıl koymuştur, yaşantısını nasıl bir bireşim içinde sunmuştur vb. Ya da, esere okurlar açısından bakabilir, edebiyatın halk için yaratıldığını, halk olmasa edebiyatın da olamayacağını söyleyebiliriz. Son olarak da, eserin kendi başına ve kendi içinde bağımsız bir varlığı, örgensel bir yapısı olduğu görüşünü ileri sürebiliriz. Bütün bu görüşlerin yeri, önemi vardır, ama hiçbiri edebiyat olayını tek başına açıklamaya yetmez (belki de edebiyat hepsinin toplamıdır).

Saydığım bütün bu düşünceler arasında en geç oluşanı, eseri tek başına ele alma düşüncesidir. ("En geç oluşanı" derken, kendi yöntemine, felsefesine, dayanaklarına sahip belirli bir eleştiri okulunu anlatmak istiyorum. Yoksa, metinle doğrudan ilişki kurma durumu, ilk edebî eserin yazıldığı günden beri zorunlulukla vardı.) Yirminci yüzyılın ilk yarısında İngiliz eleştirmeni, Cambridge eleştiri okulu öncülerinden I. A. Richards yayımladığı *Practical Criticism* adlı kitabıyla bu görüşün bir çeşit manifestosunu kamuya sunmuştu. Richards edebiyat eleştirisinin, özellikle eğitim alanında, edebiyat tarihçiliğine dönüşmesinden yakınıyordu, haklıydı da. Şu ya da bu yazarın şu ya da bu eserinde ne gibi fikirler savunduğu, hangi toplumsal koşulları dile getirdiği, "ahlâk" kurallarına uyup uymadığı, kimlerden nasıl etkilendiği gibi konular işleniyor, bir edebiyat eserinin edebî yeterliliği açısından değerlendirilmesi büsbütün unutuluyordu. Yani edebiyatla yakından ilintili bazı başka fikrî etkinlik alanları kendi sınırlarından taşıyor ve edebiyatı meşru yerinden iteliyordu. Bunları düşünen Richards bir takım üniversite öğrencilerine, eleştirmeleri için, kimin yazdığı belli olmayan bazı şiirler verdi. Sözünü ettiğim kitabında belirtiği sonuçlar, üstün bir eğitim düzeyine varmış kimselerin bile, yazarını bilmedikleri ve ilk gördükleri bir şiiri değerlendirmek bir yana, onu anlamaktan bile pek uzak kaldıklarını ortaya koyuyordu. Bir şiirin nasıl okunması gerektiğinden habersizdi üniversite öğrencileri. Cambridge grubunu temsil eden Richards, Eliot, Empson, Leavis gibi eleştirmenler, çağlarının bu kusurlu edebiyat anlayışını, sanata karşı bu genel yabancılaşmayı göz önünde tutarak, sanat eserinin bağımsız bir varoluşa sahip bulunduğunu, kendi başına bir örgensel hayatı olduğunu, ahlâkî, politik, toplumsal, dinî, felsefî tarihî yanlarına karşın, bu gibi yanlarından ayrı yaşadığını öne sürdüler. Eleştirilerini yalnız metin incelemesi tarzında yapmadılar, ama bu anlayıştan epeyce yararlandılar. Onlardan etkilenen Amerikalı eleştirmenler arasında "metin incelemesi" tarzı yaygınlaştı ve aşırılaştı. Edebiyat eleştirisi bir laboratuvar çalışmasına benzetildi, edebiyat her şeyden yalıtıldı (izole edildi). Kısacası, edebî eser toplumsal çerçevesinden sökülüp alındı.

Cambridge eleştirmenlerininki haklı, geçerli bir tepkiydi. O zamana kadar yeterince önemsenmeyen (belki de çok belirgin olduğu için), ama gerçekte büyük önemi olan bir soruna parmak basmışlardı. Metin eleştirisinin sonraki gelişmesi için ise aynı şey söylenemez. Edebiyatın bağımsızlığını korumak amacıyla onu fikrî, ahlâkî, ideolojik (ya da genel olarak "toplumsal" diyelim) yanlarından ayırmak, başka çeşitten bir bağımlamaya yol açar. Richards *Practical Criticism*'i yayımlarken öğrencilerin önceden bilmedikleri bir şiiri anlayamadığını göstermek istiyordu. Aynı olaya değişik bir açıdan bakarsak, toplumsal yanı belli olmayan bir eserin iyi anlaşılamayacağını görürüz. Yunus'un fikrî yapısını bilmesek, şu dizeleri nasıl yorumlardık acaba?

Aşkın aldı benden beni
Bana seni gerek seni
Ben yanadım dünü günü
Bana seni gerek seni

Ne varlığa sevinürem
Ne yokluğa yerinürem
Aşkın ile avunuram
Bana seni gerek seni

Bu şiiri doğru bir şekilde değerlendirmek için Yunus'un ne çeşit aşktan söz ettiğini bilmek gerek. Aşkın kutsal ya da dünyevî olması şiirin bütününde bir değişiklik yapar herhalde. Bu şiiri inceleyen kişi tasavvuf edebiyatını bilmiyorsa, yorumu yanlış olacaktır; biliyorsa, "metin incelemesi" yapmacık, zorlama bir tutum durumuna düşmüyor mu – şiirin kendisi, anlamı konusunda ipucu vermediğine, gerekli bilgi metin dışından geldiğine göre? Bu tarzın böylesine katı olması gerekmez diyebilirsiniz. Ama metin incelemesinin mantıkî sonucu budur. Bir örnek söyleyeyim. *Şiir Sanatı* dergisinde şiir üzerine bir metin incelemesi çevirecektik. "Örgensel birlik" ilkesinin savunucularından Morris Weitz'in, Eliot'ın "Prufrock" şiiri üzerine böyle bir çalışmasını hatırlıyordum. Ama çevirmeye başlayınca yazı-

nın yetersiz olduğunu gördüm. Eliot birçok eserlere anıştırmalar yapıyor, bununla şiirine bambaşka (ve çok önemli) bir hava kazandırıyordu. Oysa metinden ayrılmama kaygısında olan incelemeci bunlara hiç yer vermemişti. Ayrıca, bazı yorumları, yalnız bu şiirin çerçevesi içinde belki geçerli, ama Eliot'ın genel şiirsel çabası içinde düpedüz yanlıştı. Sözün kısası, eleştirmen, ilkelerine bağlı kalmak uğruna, kimi yerde eksik, kimi yerde ters bilgi vermekteydi; ele aldığı şiire değil, kendi yöntemine saygılıydı.

Metin incelemesine karşı söylenebilecek bir başka şey de, bu tarzın içerik değerlendirmesinden çok teknik incelemesine öncelik tanımasıdır. Böyle bir tutum giderek salt biçimci bir sanat anlayışına yol açabilir. Tekniğin incelenmesi, içerik değerlendirmesine oranla, az çok nesnel bir işlemdir (gerçi bu da çok tartışılabilir), ama, teknik bakımdan yetkin bir eserin gerçek sanat değerine sahip olacağını kimse söyleyemez. Dostoyevski teknik bilgisi kıt bir yazardır (örneğin, *Karamazov Kardeşler*'deki ünlü "Büyük Engizitör" bölümünün varlığı, bütün "örgensel birlik" kurallarına aykırıdır), ama onun çapında bir başka yazar düşünmek zor. Daha yakın bir örneğe bakalım: Nâzım Hikmet'in bu kadar çok sevilmesi, şiirlerinin yapısal inceliklerinden mi acaba, yoksa ideolojik bildirisinden mi? Katıksız metin eleştirisi bu gibi sorunları çözecek güçte değildir kanısındayım.

Bunlar metin incelemesine, ve onun yaratıcısı olan "edebiyat eseri kendi başına hayatı olan bağımsız bir varlıktır" ilkesine karşı söylenebilecek genel düşüncelerden bazıları. Toplumsal bağlam içinde edebiyatın yerini kestirmek güç bir şey, onu bağımlı kılmak da yanlış oluyor, mutlak bağımsızlığını ileri sürmek de.

Gelelim Türk edebiyatında metin eleştirisine. Bunun bizim için faydalı, hattâ gerekli olduğuna inanıyorum. Ama, şu şekilde: bu çeşit çalışmalar şurada burada, tek tük yazılar olarak kalırsa kimseye fayda getirmez; daha kapsayıcı bir çalışmanın basamakları olmalıdırlar. Metin incelemesi eleştiride bir *amaç* değil, kaçınılmaz bir *araç*, bütünsel bir çalışmanın bir *öncalışma-*

sıdır. "Kaçınılmaz bir araç" diyorum, çünkü herhangi bir esere bu tarzda bir bakış, bu çeşit bir yaklaşma yöntemi, yalnız eleştirmen için değil, her okur için gerekli olan *ilk* entelektüel işlemdir.

Richards'ın tepkisini yaratan koşulların bizde de var olduğu rahatça söylenebilir. Bizim edebiyat eğitimimiz de kusurludur, okullarda şiiri şiir olarak okumayı bizde de öğretmezler. Yakın zamanlara kadar eleştirimiz "Hayatı, sanatı, eserleri" tutumunun yavan kısırlıklarından öteye geçemedi, eleştiriden çok dedikodu niteliğini taşıdı. Gelgelelim, Richards atılımını yaptığı sıralarda, İngiliz edebiyatını bir bütün olarak ortaya koyan çalışmalar vardı: edebiyat geleneği belliydi, sağlam edebiyat tarihleri yazılmıştı. Bizde ise bunların hiçbiri yok. Geleneğimizin, klasiğimizin ne olduğunu doğru dürüst bilmiyoruz; hele yeni edebiyatın yeri hiç belli değil. Örneğin, Nâzım Hikmet gibi çok okunan bir yazar üzerine söylenen çeşitli düşüncelerde, "asgarî müşterek" denen şey bile yok. Demek istediğim şu: biz bugün somut olarak edebiyatın hakkını korumak durumundayız, "edebî eser" kavramının hakkını korumak daha sonra gelecek bir şey. Onun için, yukarıda söylediğim gibi, metin incelemesini amaç değil, araç olarak kabul etmeliyiz. Edip Cansever şiirimizin bir görünümü, Cemal Süreya ise bir şair üzerine birer yazı yayımladılar. Her iki yazı da, edebiyatımızın sayısız ihtiyaçlarından bazılarını, bugünün koşulları altında iyi yanıtlıyordu. Görülüyor ki eleştirel yoksulluğumuz karşısında şairler eleştirme görevini kendileri yüklenmek durumuna giriyorlar. Sözünü ettiğim iki yazı aslında kitap olabilecek genişlikte konularla ilgiliydi; ama bu yazıların genişletilmesi, sağlam, ayrıntılı metin incelemeleriyle gerçekleştirilirse (yani, ortaya çıkacak kitap tek tek metin incelemelerinin ortak sonuçlarına dayanırsa), Türk eleştirisi olumlu yönde çok önemli bir adım atmış olur. El değmemiş maden gibi edebiyatımız; daha nice böyle konular ele alınmayı bekliyor.

Metin incelemesi yapan kimseden iki şey beklemek gerekiyor. Birincisi, incelemesini tek bir yazı olarak bırakmamak, bu gibi incelemelerini çoğaltarak (hepsini yayımlaması hiç gerek-

mez) bir çeşit tümevarım yoluna giderek bir yazar, bir akım, edebiyatın belirli bir görünümü, ya da başka bir konu üzerine geniş kapsamlı bir çalışma yapmak amacıyla hareket etmek. İkincisi ise, incelediği metnin içinde hapsolmayıp, konuyu toplumsal ortam bağlamında ele almak; örneğin, Divan şiiri üzerine çalışacak kişinin, bu şiirin kurallarını iyi bilerek işe başlaması gerekir.

T.S. Eliot'ın dünya eleştiri sözlüğüne kazandırdığı bir terim vardır: "objective correlative" (nesnel bağlılaşık). Eliot bu terimi şiirsel imgeler için kullanmıştı. Zihindeki bir imge ya da yaşantının nesnel dünyada bir karşılığı olması gerektiğini anlatmak istiyordu. Yukarıda söylediğim şeyleri yapmadığı sürece, metin incelemesi, Türk edebiyatı içindeki nesnel bağlılaşığını bulamayacaktır.

ALEGORİ

Biraz teknik sayılabilecek bir edebiyat konusundan söz etmek istiyorum. Ama bundan maksadım gerçekten edebiyat üstüne konuşmak değil. İki edebiyat terimi arasındaki nüansı açarak, insan düşüncesinin işleyişindeki önemli bir ayrımı ortaya çıkarmak istiyorum.

'İki edebiyat terimi' dediğim şeyler 'alegori' ve 'sembolizm'. 'Alegori', daha dar bakarsak, Batı Avrupa'nın Ortaçağ'da başına tac ettiği bir anlatım yöntemidir. Tanımlayıcı özelliği, en kısa söyleyişiyle, bir şeyin bir başka şeyi temsil etmesidir. O çağın en tanınmış alegorilerinden biri 'Gül'ün Romanı' adını taşır. Burada gül, güldür, ama gülden çok, 'sevgili'dir, sevilen kadındır. Koşukla yazılmış bu hayli uzun anlatıda, erkek kahraman bu güle yaklaşmaya ve onu elde etmeye çalışır. Bunun için çeşitli arkadaşlarından yardım ister ve alır. Bu arkadaşları da 'alegorik' kişilerdir. Birinin adı 'Bialacoil'dur: Ortaçağ Fransızca'sında, 'nezaket' anlamına gelecek bir kelime, ama ondan biraz daha karmaşık, 'sevimli', 'cana yakın' gibi çağrışımları da var. Ondan yardım isteniyor, çünkü bu özellik, bir adamın bir hanımın gönlünü kazanma çabasında en önemli yardımcısıdır.

Delikanlı gibi 'gül'ün de böyle alegorik yardımcıları (ya da 'zaaf'ları) var. Gül, tabii, 'iffetli genç kız'ı temsil ettiği için,

direnecek. Onun bir arkadaşının adı 'Acıma'. Ama 'Acıma', 'Bialacoil'un da arkadaşı. Dolayısıyla delikanlı bu kanaldan, yani acımadan yararlanarak güle yaklaşmaya çalışıyor vb.

Yani, böyle bir anlatı biçimi alegori. Ama bununla bitmiyor. En az üç 'anlam tabakası' olacak: 1) Düz anlamı, 2) Manevi-ahlaki anlamı, 3) Teolojik anlamı. Bu üçüncüde, delikanlının güle erişme çabalarını, insanın Tanrı'ya ulaşma çabalarının alegorisi olarak da okuyabilirsiniz.

'Kutsal Kitap'ı okuma ve yorumlama çabasının sonucu, aslında. Bu kitabın, başka bir çağda yaşayan insanlara 'kriptik' görünen meselelerine, hikâyelerine, o çağ için anlaşılır ve benimsenir bir yorum bulma çabası.

Önemli olan, benim bu yazıyı yazma 'itki'sini duymama yol açan şey, 'alegori' türünde 'bir şeyin bir başka şeyi temsil etme' ilişkisinin oldukça sabit bir hale gelmiş olmasıdır. Batı, bu bakımdan, bütün Ortaçağ edebiyatlarına benzer, örneğin, bizim Divan Edebiyatı'nın 'mazmun'ları için de aşağı yukarı aynı şeyi söyleyebiliriz: 'tir' ya da 'ok' dendiği anda ilk aklımıza gelecek şey 'kirpik'tir; 'servi' dendiğinde gözümüzün önünde bir ağaçtan önce endamlı bir sevgili imgesinin canlanması beklenir.

Yani, bir bakıma, neredeyse 'Morse' kodu gibi bir şey bu: 'İki nokta, bir çizgi', 'iki çizgi, bir nokta' vb. Elinizde bunun şifresi varsa, 'Şu şudur, bu budur' diyorsunuz, sonunda o 'öteki' dilde aldığınız mesajı bizim bildiğimiz dile çeviriyorsunuz. Bütün o 'çizgi'lerin, 'nokta'ların esrarından, 'Salı akşamı geliyorum' gibi biraz da 'banal' bir mesaj çıkıyor.

Şu söylenebilir herhalde: 'alegori', kesinlik isteyen ve arayan bir çağın ya da toplumun edebiyattan beklentilerine cevap vermek üzere geliştirilmiş bir yöntemdir. 'Kesinlik istemek' için, bir 'kesinsizlik' bilinci olması gerek, kesinsizlikten duyulan bir tedirginlik olması gerek. O zaman 'alegori' gibi bir tarz, bir 'teselli' gibi gelir. 'Bak, her şey çok karman çorman gibi görünüyor, ama aslında öyle değil. İşte sana her şeyin anlaşılır bir açıklaması!'

İnsan hayatının büyük bir kısmı 'anlaşılmazı anlaşılıra çevirme' etkinliğiyle geçer. Bu bağlamda 'alegori' yalnızca bir edebiyat yöntemi, hele bir döneme özgü bir edebiyat yöntemi değil.

Sembol

Edebiyatta 'sembol' dediğimiz şey, kendinden başka nesneyi temsil eder. Ancak bunun nasıl bir 'temsil' olduğuna dikkat etmek gerekir. Günlük konuşmada 'sembol' kelimesini (ya da 'simge' diyelim) genellikle biraz yanlış kullanıyoruz. Örneğin bütün bulmacalarda karşımıza 'altının simgesi', 'gümüşün simgesi' gibi sorular çıkar.

'Au'yu görünce (Latince 'altın' demek olan 'aurum'un kısaltması) aklınıza yalnız 'altın' gelir. Nesne ile onu temsil eden şey arasındaki ilişki böylesine kesin bir hale gelince, buna 'simge' değil, dünkü yazıda anlattığım gibi, 'alegori' deriz.

Fransız Sembolistlerinden önce gelen İngiliz şairi William Blake'den bir örnek vereyim: 'Hasta Gül' adında, kısacık bir şiiri var, iki cümlelik bir şey: Paldır küldür, şiirselliğine bakmadan çevirince şöyle bir şey çıkıyor:

Ey Gül, hastasın sen!
Geceleyin, uluyan fırtınada
uçan görünmez tırtıl,
Bulmuş, al kırmızı zevkler yatağını senin,
ve karanlık, gizli aşkı/senin hayatını kemirip yok ediyor.

Yukarıda alegorinin örneği olsun diye, Ortaçağ'ın 'Gül'ün Romanı'na değinmiştim. Orada bir gül, burada da bir gül. Oradakinin neyi temsil ettiği çok açık: herhangi bir genç 'leydi' o... Bütün genç leydilere nasıl davranmaları gerektiğini öğreten biri. Ya buradaki gül? Bunun da bir kadın olduğunu tahmin edebiliriz, biraz anlatımdan, biraz da (ama daha çok) 'gül' zihnimizde yer etmiş çağrışımlardan. Tırtıl ('worm', 'kurt' diye de çevrilebilir, ama o zaman öbür kurtla karışır) İngilizce'de 'eril' zamirle anlatılıyor. Onun ne olduğunu anlamak daha da zor. Yıkıcı, yok edici bir aşk ilişkisi anlatılmış. 'Kırmızı gül', 'yatak' gibi kelimelerle güçlü bir cinsellik iması da şiire konmuş. Ama bunların ötesinde 'şu şudur, bu da budur' diye kesin yorumlara gitmemize imkân verecek hiçbir şey yok.

'Simge' böyle bir şey, işte. Bir metnin bütün kelimelerinin

oluşturduğu bir bağlam içinde o da kendi anlamını kazanıyor. Ama bu anlamın ne olduğunu hiçbir zaman tam olarak bilemiyoruz. Bu bakımdan, alegorinin tam karşıtı bir işleyiş görmüş oluyoruz.

Yani 'sembolizm' de, 'alegori' de, bir şeyin bir başka şeyi temsil etmesi temelinde birleşirler. Ama zaten bu dediğim olmasa edebiyat da olmazdı. Edebiyatın bize 'genel hayat' hakkında bir söz söylemesinin yöntemi budur: Bir şeyin, kendinden başka şeyleri de temsil edebilme potansiyeli. Ama bu temelden sonra ortaklık biter: Alegori, bilinen bir şifreyle hemen çözeceğimiz bir mesaj verir; sembolün ne dediğini zamanın sonuna kadar tam olarak bilemezsiniz, ancak ona yaklaşabilirsiniz.

Dolayısıyla bu iki yöntem, neredeyse iki ayrı dünya görüşünün, iki ayrı kültürün ürünüdür. Bu kadar köklü olunca, 'iki ayrı mizacın' da diyebilirsiniz. Bir insan tipi vardır, durmadan simgeyi alegoriye çevirir – ya da çevirmek üzere uğraşır. O, hayatında kesinlik isteyen bir 'insan tipi'dir. Kesinlik tabii bir ölçü gerektiren bir şeydir: adına dünyayı sıraya, sisteme sokacağımız bir 'büyük değer' gerektirir; bir din, bir millet, bir dava! Bu 'büyüklük' de, kaçınılmaz olarak, kendine inananlara, her durumda kullanabilecekleri bir 'şifre' verir.

Böylece, hayatı bu 'şifre'ye uydurursunuz. Şifreniz kesindir, çünkü tanım gereği her şifre kesin olmak zorundadır. O kesin şifreyi uygulaya uygulaya, hayatın kendisinin de böyle kesinliklerle dolu olduğuna inanmaya başlarsınız.. hayatın kesinliklerle dolu olduğuna ve sizin de bütün bunları bildiğinize.

İşte o zaman felaket başlar.

Radikal, 26-27 Şubat 2005

Eski Edebiyattan

Geçenlerde Namık Kemal'in 'Zavallı Çocuk' oyunu bir nedenle gerekti. Bendeki eski baskısını kaybetmişim. Yığınla kitapçıya ve sahafa baktım. Aldığım cevaplardan, memlekette son 30 yıldır kimsenin bu kitabı sormadığı gibi bir izlenim edindim. Sonunda Simurg, şöyle iki-üç hafta sonra bir yerlerden buldu.

Bir bakıma şaşmamak gerek, belki. İyi bir edebiyat değil; kimsenin, durup dururken, 'Şu 'Zavallı Çocuk'u bir okusam' demesi için bir neden yok. Ama bir yandan da, Namık Kemal bu. Sokaktaki adama 'Bana üç Türk yazarının adını söyle' desek, üç tane çıkarabiliyorsa, biri muhtemelen Namık Kemal olur. Ama pek çok alanda olduğu gibi, bu da 'resmî' bilgi: 'Namık Kemal çok büyük bir yazardır.' İş bu büyük yazarın yazdıklarını okumaya gelince, bunun meraklısı yok – 'büyük yazar' olduğunu öğretenler dahil. Tabii bu durumda olan bir tek Namık Kemal değil. Sözgelişi, bir edebiyat zevkine göre konuşanlar, Abdülhak Hamid'i koyacak yer bulamazlar. Acaba son Abdülhak Hamid kitabı ne zaman basıldı? İlk kitabından bugüne, toplam kaç kitabı basıldı? Kaç kişi Abdülhak Hamid'in bir kitabını okudu?

Bu yazarların 'iyi edebiyatçı' olmamalarının yanı sıra, dildeki büyük değişim de iyiden iyiye okunamaz hale gelmelerine

katkıda bulunuyor. Namık Kemal, Abdülhak Hamid bir yana, Yahya Kemal'i anlayan bile kalmıyor yavaş yavaş. Ona da alıştık aslında ya, Orhan Veli dahi tehlikeye giriyor.

Eski yazarların kitaplarını yeniden yayımlamak, dillerini de bugünkü dile uydurmayı gerektiriyor. Peki, madem koşullar böyle, öyle yayımlansın, diyoruz (şiir söz konusu olduğunda tabii bu da pek mümkün değil). Ama kim yapacak bu 'uydurma' işini ve nasıl yapacak?

Gene Namık Kemal örneğinden gideyim. Elimde 'İntibah' var: Mustafa Nihat Özön'ün dili değiştirmeden yaptığı 'transkripsiyon'. Bunu derste okurken, öğrencilerimde, daha yeni basılan ve dolayısıyla dili değiştirilmiş baskılar bulunuyordu. Öyle satır satır okumuyorduk, ama zaman zaman, arada bazı anlamsal (semantik) farklılıklar çıkmaya başladı. Yeni baskıyı Fazıl Yenisey hazırlamış, yazdığı önsözde 'Pek öyle göründüğü gibi kolay olmayan bu sadeleştirme işinde hata ve kusurlarım olursa, iyi niyetime bağışlamalarını sayın okurlarından bilhassa rica ederim' demiş. Elbette göründüğü gibi kolay olmaz ve elbette her türlü hoşgörüye hazırız.

Ama anlaşılan Fazıl Bey gerçekten zor bir işe kalkışmış ya da daha kolay olabilecek bir işi zorlaştırmış. Çünkü yalnız 'sadeleştirmiyor' metni, aynı zamanda değiştiriyor. Örneğin kahramanımız Ali Bey, baştan çıkma sürecinin önemli bir aşamasında, baştan çıkarıcı Mehpeyker'in evinde, rakı sofrasının başında buluyor kendini. Burada Mehpeyker hakkında şöyle bir cümle okuyoruz: "Üstüne su katmaya lüzum görmeksizin silme rakı doldurduğu kadehi eline aldı."

Ama bu cümle, bendeki Mustafa Nihat transkripsiyonunda yok. Yalnız bu değil tabii, yalnız bu olsa üstünde durmak gerekmeyebilirdi. Sorun şöyle ya da böyle sadeleştirildiği, sadeleştirilirken nelerin kaybolduğu da değil. Metinde olmayan şeylerin eklenmiş olması! Bu nasıl yapılabilir? Gerekçesi ne olabilir? '... beyin gece saat bir buçuk kararlarında yalıya gitmesine karar verildi' cümlesine, 'mercimeği fırına vermek üzere' ve 'Ali beyin ateş söndürmek üzere' ibarelerinin eklenmesine, nasıl bir sebep gösterilebilir?

Demek ki, 'İşte Namık Kemal bunu yazmış' diye elimize tutuşturdukları şeye de güvenemeyeceğiz. Ne tuhaf ülke burası! Ve insan bu tuhaflık biçimine sebep de bulamıyor.

Radikal, 2 Nisan 2002

Felatun Bey ile Rakım Efendi

Yalnız Ahmed Mithat Efendi üstüne değil, belki genel olarak Türkiye'de romanın erken dönemi üstüne yazanlar, en çok *Felatun Bey ile Rakım Efendi* hakkında bir şeyler söylemek gereğini duymuşlardır. Bunun başlıca nedeni, bu romanın gerçek anlamda bir çığır açmış olmasıdır: "alafranga-alaturka"mı diyeceğiz, "Batılı-Doğulu" mu, "yerli-yabancı" mı, ne diyeceksek diyelim, bunlar zaten her Türk'ün belleğinde zengin çağrışımlar uyandırıyor. Ahmed Midhat da, "yenilikçi" edebiyatta bu temayı işlemiş ilk yazar. Estetik açıdan nasıl işlediği şu aşamada çok önemli değil. *Rakım Efendi*'nin ya da Ahmed Midhat'ın yazdığı herhangi bir romanın üstün bir estetik değer taşıdığını iddia eden kimse zaten yoktur. Bu bağlamda da, Ahmed Midhat'ın bu temayı "icat ettiği" veya "ihya ettiği" elbette söylenemez. Tersini söylemek daha inandırıcı olacaktır. Genç Osmanlı genel zihniyetinde bu kadar önemli bir yer edinmekte olan bu "ikileşme" temasını erken kullananlardan biri olması, Ahmed Midhat'ın bu romanına, Türk edebiyatı tarihinde herhangi bir "estetik" başarıyla elde etmediği bir yer kazandırmıştır.

Ama Ahmed Midhat Efendi'nin bu romanında zamanla gitgide önem kazanacak bu "alaturka-alafranga" temasını işlemiş olduğunu söylemekle konu kapanmıyor. Temanın ne olduğu-

nu belirledikten sonra, Ahmed Midhat'ın bunu nasıl yaptığı sorusuna gelebiliriz. Bu yazıda benim yapmak istediğim bu. Burada gene öncelikle "estetik" denebilecek bir şeyden söz etmiyorum, daha çok, ideolojiyle ilgili bazı noktaları vurgulamak istiyorum: varolan ideolojinin öğelerini ve Ahmed Midhat'ın bunlarla ne yaptığını.

Buraya gelmeden önce temanın ya da sorunsalın kendisi üstünde kısaca duralım. 19. yüzyılın ikinci çeyreği içinde II. Mahmud, Vaka-i Hayriye ile Yeniçeri Ocağı'nm ortadan kaldırdıktan sonra, daha önce mahcup bir üslupla ve kısa sürelerle denenen "Batılılaşma" politikasını, Osmanlı tarihinde o zamana kadar görülmemiş bir açıklık ve kararlılıkla başlattı. Çeşitli nedenlerle Batılılaşmanın "resmî" başlangıcı olarak kabul ettiğimiz Tanzimat Fermanı oğlu Abdülmecid'in saltanatının ilk yıllarında okunmuştu, ama II. Mahmud'u bu işin asıl sahibi sayabiliriz. Ahmed Midhat Efendi devam eden Batılılaşma projesinde bunun biraz pörsüdüğü, Abdülaziz evresinde, 1864'te, henüz yirmi yaşında bir gençken, Tuna vilayetinde, Midhat Paşa'nın mektubî kaleminde (sekretaryasında) kervana katılır. Bu dönemde toplumun fikrî hayatının tümünü "Batılılaşma" genel başlığı altında ele almak, tartışmak mümkündür. Ama "fikrî hayat"tan öte, Batılılaşma, günübirlik somut hayatın içine de girmiştir. Ahmed Midhat da, bütün çağdaşları ve kendinden sonra gelecekler gibi, bu sorunsalın ve bu tartışmanın içine, bilinen deyimle "gırtlağına kadar batmıştır". Hayatının sonuna kadar da, bir numaralı sorunu bu olacaktır.

Tuhaf olan, Ahmed Midhat'ın hayatı boyunca bu sorunla uğraşmasına ve yazdığı her metinde buna değinmesine rağmen, bu konuda *nihaî* tavrının ne olduğunun hâlâ çok iyi anlaşılmamasıdır. Evet, onun döneminin ya da sonraki dönemlerin bilinen formülünün onun için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz: "Garb'ın ilmini ve fennini alalım, öğrenelim; ama kendi değerlerimizden, geleneklerimizden, inançlarımızdan kopmayalım." Ahmed Midhat da –ötekiler gibi– dönüp dönüp bunu söylemiştir. Ancak, tam da bu nedenle, yani çok sık söylediği için, söz her seferinde aynı inanmış tınıyla söylenmeyebiliyor. Kimi za-

man, Ahmed Midhat'ın gerçekten inandığı için değil, "Şimdi bunun söylenmesi daha uygun düşer" kaygısıyla bir şeyler söylediği izlenimi uyanır (ve bunu çeşitli konularda sık sık yapmış olduğunu zaten biliriz); kimi zaman, konu yazarın zihninde daha da karışık gibidir – kararsızlığı içinde daha *correct* görüneni söyleyivermiştir sanki. Çünkü bir başka "eser"inde öteki "görüş"e yaklaşıvermesi hiç de kuraldışı değildir. Ama kimi zaman da, Ahmed Midhat belki sorunun farkında bile olmadan bir tavır almıştır. Sözgelimi, gayrımüslim kadın kahramanlar "yarattığı" durumlarda (bunlar "Avrupalı" veya "gayrımüslim Osmanlı" olabilirler) Müslüman olmamanın kadınlarla erkekleri bir arada yaşatıp konuşturmak rahatlığından yararlanıyor gibidir. Yani, kendisi de pek farkında olmadan, Batılılığın verdiği rahat havayı solumaktadır.

Sonuçta Ahmed Midhat Efendi'nin Batı'ya karşı *gerçek* tavrının, kitaplarının yüzeyinde görünenden daha farklı olduğunu sanıyorum. Ama bu yazıdaki amacım o "gerçek" tavrı araştırmak değil. Bu işi başka bir tarihe ve başka bir yazıya erteliyorum, çünkü öyle bir konuda bir iddia taşıyan bir önermede bulunmak için, yazarın bütün yazdıklarını elden geçirmek gerektiğini düşünüyorum. Bu yazıda, herkesin kolayca üstünde anlaşabileceği, yukarıda özetlediğim "şu kadarını alalım/ondan ötesini almayalım" anlayışının geçerli olduğunu varsayarak, bunun bazı özellikleri üstünde durmak istiyorum.

İlkin bir konuyu kesinleştirelim: Söz konusu roman, adının da anlattığı gibi, *bir şeyleri temsil eden iki karakter* üzerinde oturuyor. Bunlardan biri, Felatun Bey: İlkin "Batılı" olduğunu kabul etseniz de biraz dikkatli bakınca bunun yeterli olmadığını görüyorsunuz. "Batılı" değil "Yanlış Batılı" diyebileceğimiz biri – taklitçi, cahil, yüzeysel, züppe ve bu minval üzere daha pek çok sıfatla anabilirsiniz onu. Ama önemli olan, olmaya özendiği şeyin *yanlış* örneği olması.

Romanın temeli iki karakterden biri "Batı"yı temsil ediyorsa, ötekinin de "Doğulu/Yerli" kutbu temsil ettiğini düşünebiliriz. Ama bu da böyle değil, asıl girmek istediğim temaya geçmeden önce kesinleştirmek istediğim konu da bu. Berna Moran açık-

ça söylemişti: "Felatun tüketim ekonomisine kapılmış alafranga züppeyi temsil edebildiği oranda işlevini yerine getirmiş sayılır. Rakım da Batılılaşmayı doğru anlayan Osmanlı'yı temsil edebildiği oranda" (s. 45). Ve şu satırlar: "Ahmed Midhat Batılılaşmayı yanlış anlayan Felatun Bey'in karşısında doğru anlayan Rakım Efendi'yi koyarak, kendisi için az çok ideal sayabileceğimiz bir Osmanlı Efendisi çizer" (s. 39).

Evet, bu iki karakter arasındaki karşıtlık, Doğulu ile Batılı arasında bir karşıtlık değil, "doğru Batılı" ile "yanlış Batılı" arasındaki karşıtlıktır. Bu şu bakımdan ilginç: Ahmed Midhat, Batılılaşma sürecinde, Batı'dan bir şey almamış "Doğulu"yu bir "tip" olarak işlemeye bile gerek görmüyor; Felatun Bey'in karşısına, sözgelişi Şehremini'nden bir bakkal gibi, Batı ile hiç ilgisi olmamış birini koymuyor. Buna karşılık, romanda Rakım'ın temsil ettiği olumluluk, onun bazı "Müslüman" niteliklere hâlâ sahip olmasından ileri geliyor. Ahmed Midhat'ın hayatı boyunca sürdürdüğünü söylediğim "bulanıklık"ta zaten bütün bunların payı var: durum, gerçekte "siyah/beyaz" olmaktan çıkmış; buna karşılık, bir Osmanlı ahlakçısı olarak Ahmed Midhat Efendi bir durumu ancak "siyah/beyaz" olarak algılar ya da öyle sonuçlandırırsa, düşünsel bir sorunun üstesinden gelebildiğine inanıyor. Ama gerçeklik, onun ulaşmaya çalıştığı bu "siyah/beyaz" manzarayı devamlı sorguladığı ve geçersizleştirdiği için yazar, hiçbir zaman sağlam bir yere basamıyor; romanında vardığı sonuç sürekli sallanıyor.

Şimdi, bu romanla ilgili söylemek istediğim özgül söze geleyim. Bu romanda Felatun ile Rakım'ın oluşturdukları "ikili"nin, Osmanlı-Türk geleneğinde benzerleri var mı, sorusundan başlayalım. Akla gelecek ilk örnek, Karagöz ile Hacivat olacaktır. Ortaoyununda da aynı şekilde iki karakter, Kavuklu ile Pişekâr vardır, ama onlar aşağı yukarı tamamen Karagöz'den türeme oldukları için, "hayal perdesi"nin iki karakteri kadar özgün değildir.

Ahmed Midhat'ın bir Osmanlı yazarı olarak benimsediği entelektüel tavır, "benliğinden kopmamak" denebilecek bir ısrarı içerdiği için –zaten söz konusu romanının ana teması da böyle–

edebiyatında Osmanlı edebiyatı geleneklerinden yararlanmak istemesi doğaldır. Nitekim, hemen hemen bütün romanlarında "meddah" anlatımının özelliklerini kullandığı, Ahmed Midhat Efendi'yi inceleyen herkesin üzerinde ittifak ettiği bir olgudur.

Şu halde, "Karagöz" geleneğinden de yararlanmış olabilir mi – özelllikle bu romanında? Benim bildiğim buna değinen –ama Efendi'nin oyunlarından söz ederken– bir tek Tanpınar olmuştur: "Midhat Efendi'nin, bunlardan maada, repertuarında ciddiyetle aranması lâzım gelen bazı Karagöz 'livret'leri de bulunduğu söylenmektedir." Ama Tanpınar da bu cümlesine bir ikincisini eklememiştir.

Ahmed Midhat kendisi de böyle bir gelenekten yararlandığını iddia edebilirdi. Ama etse de, bence bu inandırıcı olmazdı. Çünkü, yüzeyselin –yani "birbirinin karşıtı" iki tip– ötesinde, "hayal perdesi"nin aslî yapısını devam ettiren bir yararlanma biçimi görmüyorum. Önemli olan, birbirinin karşıtı olan iki tipin birbirleriyle ilişkilerinin niteliği.

Karagöz oyununa baktığımda, bu geleneksel oyunun bütün ilkelliğine rağmen, orada "dramatik" nitelemesine hak kazanan bir temel özellik görüyorum: Karagöz ve Hacivat, birbirlerine indirgenemeyecek, iki karşıt tip ve geleneğin dinamiği de bu ezelî ve ebedî karşıtlık üstüne kurulu. Birbirlerine indirgenemeyecekleri gibi, biri öbürüne egemen de değil.

Hacivat'ın yapay ve özenti, Karagöz'ünse olduğu gibi ve otantik olduğunu ileri sürersek, Karagöz'ün bu gelenekte bir ahlakî egemenliği olduğunu savunabiliriz. Bu şüphesiz, doğrudur. Ama bu kadarı, Hacivat tipinin varlığını, kendine özgü otantisitesini, dinamizmini vb. silmeye veya silikleştirmeye yetmez. Ona bakarsanız dünya düşünce tarihinin en eski "düalite" örneklerinden Zerdüştçülük'te Hürmüz ile Ehrimen'den ve Çin'de Yin-Yang'dan birini "iyilik", "olumluluk" vb. bir değer olarak tanırız. Ama buna rağmen, evren, bu ikisinin *birlikte* varlığına bağlıdır. Karagöz oyununun varlığı da, iki karakterinin sürekli diyalektiği üstünde inşa edilir.

Sanatçının Portresi'nde Joyce (Stephen'ın ağzından) "dramatik" aşamayı sanatın en üst mertebesi olarak anlatır. "Lirik"

aşamada "yazar" kendi duygularını, "epik" aşamada ise başkaları arasında geçenleri anlatmıştır. Sonuçta, "dramatik" aşamada meydanı yalnız o başkalarına (karakterler) bırakarak kendisi aradan çekilir.

Osmanlı düşünce tarzında böyle bir "dramatik" türe uygun bir altyapı yoktu. Nitekim, Karagöz'de veya onu taklit eden ortaoyununda sahiden "dramatik" denebilecek bir kuruluş görmeyiz. Ama Karagöz ile Hacivat'ın birbirlerinden bağımsız ya da karşılıklı bağımlı konumlarından ileri gelen potansiyel bir "dramatik duruş" vardır. Bu kadarının olmasını da ben bu oyunun seyirlik özelliğine, yani sürekli olarak *anonim toplumun* karşısında bulunmasına bağlıyorum. Orada, çok gelişmiş olmasa da, zorunlu olarak varolan çoğulluk, Karagöz'ün bir monizme indirgenmesini engellemiş olabilir.

Felatun ile Rakım'ın romanda duruşları böyle değildir. Romanın her satırı Rakım'ı yüceltip Felatun'u yerin dibine sokmak üzere yazılmıştır. Felatun, roman boyunca, Rakım'ın ayakkabılarını parlatmak üzere kullanılan bir bez gibi yerlerde süründükten sonra cezasını görür ve her şeyini kaybeder. Kimbilir, bu kadar hor kullanmanın verdiği vicdan azabından mıdır, yazar romanın sonucunda bu rezil karakterini bir Ege adasında mutasarrıf olmak üzere, bir gemiye bindirir. *David Copperfield*'ın Mr. Micawber'ının Avustralya'ya yargıç atanması gibi bu da, o ana kadar görüp tanıdığımız kişinin kişiliğiyle hiç uyuşmayan, dolayısıyla hiç inandırıcı olmayan bir "roman sonu"dur. Üstelik Micawber kendi romanında bütün süfliliğine rağmen sevimlidir ama Felatun'da böyle bir özellik de bulamayız. Sevimli olmadığı gibi, kendisine uygulanan "gülünçleştirme" politikasının kabalığından ötürü, "gülünç" bile olamaz. Yazarın himmetiyle "müstakbel mutasarrıf" olarak, ama sonuçta Rakım'ın kesin ve toptan ve nihaî zaferini bir kere daha doğrulamak üzere vapurda görünür. "Yok birader. Sefahat ettim, çocukluk ettim. Her haltı ettim. Ama memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlâs ile çalışacağıma emin olmanı rica ederim" diyerek Rakım'a günah çıkarır.

Felatun romanın dışında, züppeliğini sürdürerek gitseydi,

belki gene de bir diyalektiğin bir parçası olma şansını devam ettirebilirdi. Ama şu yukarıdaki sözleri söylemekle kendini yoksamış ve karşıtı Rakım ile yaratıcısı Ahmed Midhat'ı çıkarılacak ahlak dersini formüle etme zahmetinden kurtarmıştır.

Dolayısıyla bu romanın Karagöz ve Hacivat geleneğiyle bir ilişkisi yoktur. Nasıl bir gelenek veya türle ilişkisi olabileceğini gene Berna Moran özetler: "Olaylar ve kişiler belli bir tezi somutlaştırmak için bu denli açıkça kullanılıyorsa 'Ağustos böceği ile Karınca' çeşidinden, ahlak dersi veren hayvan hikâyelerinin, yani 'fabl' türünün özelliklerini taşıyor demektir." (s. 45)

Doğrusu, evet, Ahmet Midhat'ın bu romanında "eriştiği" karakterizasyon "ustalığı" ile Felatun, bir insan değil de bir kurbağa veya bir papağan olarak çizilmiş olsa da aynı etki sağlanırdı.

Ama bu yazıda Ahmed Midhat'ın "estetik" değerlendirmesine kalkışmayacağımı söylemiştim.

Bilindiği gibi, Türk edebiyatında daha pek çok Felatun Bey ile Rakım Efendi yazılmıştır. Çoğunda da kahramanlar arasında ilişki aynıdır ve anlatının sonunda Felatunlar simgesel olacak biçimde yok olmuş, ezilmiş, silinmiştir. Ama yakın zamanlarda televizyonda *Kaynanalar* diye bir yerli dizi vardı ve herhalde bu da toplumun anonim temaşasına sunulmuş bir ürün olduğu için, daha yerli olan, daha ecnebileşmiş gibi olanı büsbütün silip atmıyor, iki hayat tarzı yanyana varoluyordu.

Biz gene Ahmed Midhat'a dönelim. Ahmed Midhat, pek çok eserini okuduktan sonra edindiğim genel izlenime göre (ancak, bu izlenime varmak için gerçekten çok eserini okumak gerekmiyor – ilk birkaç taneden sonra da buraya varılabilir), "dramatik" bir yapıda varolabilecek, bununla rahat edebilecek bir zihine sahip değildir. Yukarıda değindiğim gibi, "siyah" ya da "beyaz" diyebildiği ölçüde huzur buluyordu. Dolayısıyla mekanik bir benzerlikten ötürü Karagöz'den yararlandığını düşünecek olsa dahi, onun gerçekten yararlanabileceği anlatı geleneği, zaten olduğu gibi, meddah geleneğidir: Tek kişinin, her şeyi yorumlayan, her şeyi değerlendiren, her şeye karar ve her konuda yargı veren sesi. Bu yalnız Ahmed Midhat'ın değil, erken

Osmanlı romanının genel özelliğidir. Woody Allen'in gökyüzünde beliren "Yahudi annesi" gibi Ahmed Midhat da –ve öteki Osmanlı romancıları da– karakterlerini hiç yalnız bırakmaz, tepelerinde durur. Ama olay bununla da bitmemektedir, çünkü biz okurları da yalnız bırakmaz. "Siz şimdi öyle düşündünüz; ama acele ettiniz, yanıldınız; bakın, ben size işin doğrusunu anlatayım." Bu ton romanlardan hiç eksilmez. Belki çağdaşları, hele "roman okumak" gibi risklerle dolu olabilecek, yeni bir serüvene atılırken, ellerinden tutacak böyle babacan bir figürün yol boyunca onlara böyle diskur geçmesinden bir tür ruh ferahlığı duyuyorlardı. Ama bugünün okuru için dayanılır durum değildir bu. Ahmed Midhat'ın "nüktedan meddah" kisvesi altında (ama zaten hiç "nüktedan" olamaz) gizlenen otoriter sesi bize durmadan ne konuda ne düşünmemiz gerektiğini anlatır. Bu mizaçta "dramatik" denebilecek herhangi bir kuruluşa yer yoktur.

Bu özelliğini Tanpınar da iki cümlede özetliyor:

> "Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın başbaşa kalmasını ister. Ahmed Midhat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır. Hatta daha fenası okuyucuyu romanın mutbağına kadar götürür, onu üst üste değişen tekliflerle hikâyenin ilk şartı olan hakikaten olmuş vehminden mahrum eder" (s. 460).

Mizaç, herhalde "romancı"dan önce "öğretmen" olduğu için, böyle (Ahmet Hamdi de bu gevezeliği o öğretme tutkusuna bağlıyor). Ama belki yalnız "mizaç" meselesi de değil bu. Hem zaten, az önce, çoğu erken Osmanlı romancısının bu özelliği değişen derecelerde paylaştığını söylemiştim.

Burada öncelikle ele alınması gereken iki etken olduğunu sanıyorum. Birincisini anlamak da, anlatmak da, daha kolay: bütün bu "roman yazan" kişilerin, yaptıkları işin acemisi olmaları konusu. İçinden geldikleri kültürde, onlara "roman"ın ne olması gerektiğini gösterecek bir şey yok. Bir anlatı, ciddi olacak ve bir işe yarayacaksa, "ahlakî bir ders" vermeli; "ders" dediğimiz şey de öyle gizli saklı bir nesne olamaz, mahiyeti ge-

reği. Açık seçik olmalı, vasatî budala tarafından da anlaşılmalıdır. Dönemin bütün Osmanlı yazarları –belki biraz *Araba Sevdası*'nda Recaizade dışında– tam bunu yapmışlardır.

Ama işin içinde ikinci bir etken daha var. Bu yazarlar, 19. yüzyılın son çeyreğinde, yani milletlerin ve milliyetçiliğin çağında, çevrelerindeki bazı ülkelere göre bayağı da gecikmiş olarak, bir "millî edebiyat" yapmak durumundadılar.

Namık Kemal, "Kalkın, ey ehl-i vatan" derken *Marseilles*'ın "Allons enfants de la patrie"sini tercüme ediyordu. "Vatan" kelimesine yeni bir anlam veriyordu. (Ondan önce "vatan" dar anlamda "memleket"ti – "bizim vatan Malatya'dır" gibi). Ayrıca, onu "Kâbe'de siyaha bürünmeye yollarken, "La Patrie" gibi, dişileştiriyordu (ama Delacroix'nın memesi ortada Marianne'ı yerine siyaha bürünmüş namuslu Müslüman Kadını).

"Eğiticilik", edebiyatın "milli" olması gerekince, özellikle önem kazanır. Bu aşamada "milli" ile "dinî arasındaki ilişkiler (hele "Osmanlı" gibi bir genel kimlik altında) doğal olarak bir hayli karışıktır. Ama, sözgelişi Mizancı Murat'ın bütün "Müslüman" dediklerini "Türk" yapın, daha sonraki Türkçü anlatılardan farkı olmayan bir şey elde edersiniz.

Bu projenin içinde Ahmed Midhat da vardı – hem de projenin en çalışkan elemanlarından biri olarak. Bütün etkinliği, bu yeni milletin yaratılmasına, eğitilmesine, bilinçlendirilmesine, yeniden *büyük* olmak üzere donatılmasına adanmıştı.

Söz konusu sürecin daha sonraki aşamalarında daha "otoriter", zaman zaman hatta "otokratik" olduğunu söylemek mümkündür. Ama "otoriter"lik projenin gerekli kıldığı, böyle bir sürecin "içsel" bir türevidir; onun için, başından beri, bir biçimde, daha doğrusu, çeşitli biçimlerde edebiyatta yer almıştır. Ve "otorite", kendi başına, bağımsız konuşan birden fazla sesten hoşlanmaz. Millî otorite, millî devlet, millî edebiyat, bunlar hep "monofonik" öznelerdir.

Burada belirli bir açıdan yeniden-değerlendirmeye çalıştığım *Felatun Bey ile Rakım Efendi* "millî edebiyat"ın önemli bir parçasını meydana getiren bir öğe olmayı başarmış bir eserdir. Bunu, öncelikle teması ile başarmıştır: Batılılaşma, yeni oluşan

milletin sindirmesi gereken bir şeydi. Roman, bunun nasıl yapılması gerektiği konusunda yol göstermekte, yanlış yapılırsa uğranılacak felaketleri sergileyerek de uyarıcılık görevini yerine getirmektedir. Bu ikinciyi yaparken, süreci yaşayan Osmanlı yurttaşlarına, kendi rastladıkları çeşitli ucubelerden daha abartılısını göstererek, ona gülmelerini sağlayarak, psikolojik rahatlama da sunmaktadır. Felatun'un pantolonu yırtıldıkça, bilmediğimiz ecnebi "kodlar" arasında kendi yaptığımız sakarlıkları unutur, rahatlarız.

Temanın daha sonraki yazarlar tarafından tekrarlanması da bu toplumda ne kadar köklü yeri olduğunu gösteriyor. Aslında bugünün "entel liboş" lafı bile Felatun sorunsalından çok fazla uzaklaşmış değil.

Ama yalnız "tema" değil, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'yi "millî edebiyat" geleneğine sokan. Bu yazıda incelemeye çalıştığım monofonik ve monist yapı da öyle. Rakım Efendi, romanda-olmayan-Doğulu olarak yola çıkmış, gene romanda-olmayan-Batılı'dan öğrenmesi gerekenleri öğrenmiş, böylece ideal senteze ulaşmış. Şimdi herkesin onun temsil ettiği "norm"u görüp anlaması ve ona uymak üzere harekete geçmesi gerekiyor.

Türkiye'nin, Osmanlı'nın son günleri koşullarından yola çıkarak kurduğu millî devlet bütün geleneği ile otoriterdir. Bu gelenekten uç veren edebiyat da, "millî" olmaya özendiği ölçüde, otoriter anlayışın tekseslileğine yaklaşır. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* bu edebiyat çizgisinin de ilk örneklerinden biridir.

Kitaplık, sayı 61, Mayıs 2003, s. 110-114

AHMET MİTHAT'TAN TEVFİK FİKRET'E

Türkiye'de romanın ilk yerli örnekleri ('roman'dan çok "roman yazma girişimleri" diyebiliriz belki) 1870'lerde başlar. Bunların en erkenlerinden biri Ahmed Midhat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi'sidir. Bu adın da akla getirebileceği gibi, bu iki "karakter"in biri "alafranga" öteki "alaturka"dır. Çok da şematikleştirmeyelim (çünkü kendisi zaten yeterince şematik): "yerli" kalmayı temsil eden Rakım Efendi, yaratıcısı Ahmed Midhat Efendi gibi, birçok yanıyla Batılılaşmış bir kişidir. Felatun Bey ise "Batılı"dan çok, bir özenti, bir "züppe"dir.

Bu roman, son derece "doğurgan" olmuştur. Hüseyin Rahmi'den Peyami Safa'ya, hemen hemen her romancı, Batılı olayım derken milli değerlere sırt çeviren, ahlaksızlaşan, akılsızlaşan bu tipi yeniden üretmişlerdir. Gene Berna Moran'ın tespit ettiği gibi, zaman içinde, koşulların değişmesine bağlı olarak, "alafranga züppe" tipinin "alafranga hain"e doğru evrildiği de görülmüştür. Bu da aslında ilginç bir gelişmedir.

Ama o temayı sonraya bırakayım. Şimdi daha çok, bir "komedya" karakteri olarak "alafranga züppe" üstüne birkaç şey söylemek istiyorum.

Çeşitli romanlarda bu "züppe"ler, kötü bir sona doğru ilerler ve cezalarını görürler. Ama Felatun Bey'den başlayarak, iç-

lerinden birçoğu, "acıklı" değil "gülünçlü" tarzda çizilmiştir. En başarılı örneklerden biri de Recaizade'nin *Araba Sevdası*'nda Bihruz'dur. Bihruz, yalan yanlış bilgileriyle Fransızca konuşmak için tutturan, hiçbir şeyin doğrusunu görüp anlayamayan, tipik bir budaladır ve dolayısıyla tipik bir "komik karakter"dir.

Daha sonraki dönemlerde, romancılar başka –ve daha ciddi– sorun ve temalara yönelirken, bu "alafrangalık taşlaması" popüler sanat biçimlerine kaldı: radyonun "Bizimkiler" veya "Uğurlugiller"inden TV'nin "Kaynanalar"ına, bütün bu popüler dizilerde "yerli/alafranga" kontrastı önemli bir tema oldu. "Roman yazmak" Batılılaşmanın bir etkinlik türü olduğuna göre, aslında çizginin o tarafındaki kampta yer alan Osmanlı romancısı (ve daha sonra Türk romancısı) bu komedya karakterini yaratmak için nerede duruyor ve nereden bakıyor?

Bu tür fars karakterleri, ancak dışarıdan ve uzaktan bakılarak yaratılır. Romancı, toplumun göreneksel kesiminin durduğu yerde durup oradan baktığı için, alafranga tipin davranışları alaya alınması gereken davranışlar olarak görünüyor.

Rus romanı, o geleneğin "fuzuli insan" tipine, karakterin ta içinden bakabildiği için, öncelikle tragedyayı görüyor. Dostoyevski gibi bir yazarın, Ahmed Midhat'tan daha "Batıcı" olması veya Raskolnikov gibi bir karakterini (manevi uyanışından önce) hoşgörmesi diye bir durum söz konusu olamaz. Ama Raskolnikov'da her türlü çelişki ve çatışma, alabildiğine derinlik, kısaca yoğun bir tragedya için gerekli her şey var. Felatun Bey ise üçüncü boyutu olmayan bir fars figürü. Başka bir anlayışla yazan bir romancı, Felatun ya da Bihruz gibi tiplerden de bir çeşit tragedya çıkarabilirdi – hatta komikliği de muhafaza ederek, Marmeladov veya Akaki Akakiyeviç gibi, trajikomik olduğu için insanın yüreğine derinden işleyen kişiliklere de dönüştürülebilirdi. Ama bunların olabilmesi için tabii çok başka bir Türkiye'nin olmuş olması gerekirdi.

İçimizdeki hain

"Fan fin fon", "Con kikirik", "Monşer" vb. "Ecnebi" davranış veya sözlerini anlatmak için kullandığımız sözler. Bize göre "yabancı" dilde bir konuşmanın seslerinin taklidi, benzetmesi. Tabii alay edecek biçimde. Aslında, bu dünyada birilerinin bizim konuştuğumuz dilden başka bir dil konuşuyor olmaları bile şaşılacak, yadırganacak bir durum. "Fan fin fon" diye, komik komik konuşuyorlar... Çok tuhaf! Milliyetçilik, son analizde, bir "düşünce tarzı" bir "ideoloji"dir. İyi kötü bir iç tutarlılık da gerektirir; birtakım evrensel düşünce kalıplarından haberdar olmayı da gerektirir (reddetmek için bile olsa). Bu, "yabancı"yı "Fan fin fon" türükalıplarla tanıma alışkanlığı gibi toplumsal fenomenler, o toplumda milliyetçiliğin kök salması için iyi bir zemin yaratır, ama kendisi milliyetçilik sayılmaz. Belki "protomilliyetçilik" gibi bir kavram uydurabiliriz; belki genel "zenofobya" (yabancı düşmanlığı) içinde değerlendirebiliriz. Burada henüz bir "düşmanlık" var gibi durmuyor. Ama "Fan fin fon" diye temelde küçümseyerek ve ötekileştirerek baktıktan sonra herhangi bir konjonktür değişikliği sonucu bir "dalga geçme" ruh halinden bir "öfkelenme" ruh haline geçtiğinizde, eksik görünen "düşmanlık" da yerine gelir.

Türkiye toplumundaki, "yabancı"ya karşı oluşmuş kendiliğinden ve engel tavır budur: önce dışlama ve garipseme; tanıma gereğini duymama. Bu tavır, kendiliğinden veya manipülasyonla (şimdi olduğu gibi) düşmanlığa dönüştürülebilir. Bunun için "din" veya "millet" gibi kavramların da öne çıkarılması gerekir. Türkiye, Kurtuluş Savaşı aşamasında, kendini özel bir konjonktürde buldu. Bu koşullarda "ecnebi" ile ilişkisi öyle "Fan fin fon" aşağılamalarıyla geçiştirilecek gibi değildi. İlkin milliyetçiler, kendi ideolojik yaklaşım ve söylemlerinde gerekli değişikliği gerçekleştirdiler. Berna Moran'ın söylediği gibi tarihin bu aşamasına gelindiğinde, Türkiye'de Batılılaşma artık Bihruz Bey gibi birkaç "Fan fin fon" tip değil, bir çevreydi. Ve mütareke koşullarında bu çevre "düşmanla" fiilen değilse de duygusal bir "işbirliği" içindeydi; yani, "hain" olmuştu.

"Alafranga züppe"yi "alafranga hain"e dönüştüren kuşak, züppeyi yaratanlardan daha da Batılılaşmış bireylerden oluşuyordu. Ama belki de bu durum, varolan siyasi koşullarda, züppeyi haine çevirmelerinin başlıca psikolojik "saik"iydi. Bir anlamda bir özeleştiri yapıyorlar ya da kendilerini olanların dışına çekmeye çalışıyor, "Bu olanlardan ben sorumlu değilim. Sorumlu onlar!" diyorlardı. Öyle veya böyle, önceki kuşağın yarattığı "züppe"ye dışarıdan, hem de bayağı uzaktan bakma tekniğinde bir değişiklik yaratmadılar. Çünkü "hain" gibi bir edebi tip yaratmak da bu "uzaktan bakış"ı gerektirir. "Yakından" bakarsanız, maazallah, mazur görmeye, anlayış göstermeye başlayabilirsiniz. Oysa bu en yapılmaması gereken şey: Suçlayacağız, mahküm edeceğiz, telin edeceğiz, kahredeceğiz. Hain, layık olduğu cezaya çarptırılacak.

Oysa bu yazarların hem yakın çevrelerinde, hem daha da ötesi, kendi formasyonlarında, kahrettikleri bu kişilik özelliklerinden bol bol vardı. Ama bunu görmemeyi, bastırmayı, sansür etmeyi tercih ettiler. Onun için de Türk romanında, Stavrogin, Raskolnikov, Bazarov gibi büyük edebi tipler yaratılamadı. Oysa onların toplumsal temellerinin çok benzerleri burada da vardı. Dediğim gibi çok uzağa gitmeye gerek yok: örneğin Tevfik Fikret gibi bir insanı gözlemleyerek, "bir haini anlamak" fiilini başlatabilirlerdi. Ama, daha basit düzeyde, kimse böyle sorunlara parmak basmayı göze alamadığı için, daha derin düzeyde, bir yaşantı araştırmasının kendini ilgilendiren sonuçlarından korktuğu için, ayrıca varolan ideolojiyle mücadele etmeyi göze alamadığı için, böyle bir şey yapılamadı.

Tevfik Fikret nasıl bir haindi?

Bugünlerde Türkiye'de Tevfik Fikret üstüne bir tartışma yok. Zaten bu gibi tartışılması anlamlı olabilecek hiçbir konuda tartışma yok. Fikret büyük bir Türk şairi, buna uygun bir kaideye büstünü koymuşuz, duruyor. Bırakın, dursun. Zararlı olabilecek taraflarını da yüksek sesle söylemiyoruz. Ama Tevfik Fikret, bugünlerde Türkiye'de çıkan en gür ses açısından bakıl-

dığında, bir vatan hainiydi. "Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-i zemin" (milletim insan soyudur, vatanım yeryüzü) dediğine göre, globalizasyondan yana bir entel-liboştu.

Ayrıca dinsizdi: "Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var, / Dünya dönecek cennete insanla inandım..." diyebiliyordu. Üstelik İttihatçılara da düşmandı. Daha nasıl "hain" olunur? Şaka maka değil... Yakup Kadri son görüşmelerini anlatır: Dünya harbi zamanı, vapurda karşılaşmışlardır. Fikret, "Ümid ederim ki, çok sürmez bu. Yegâne tesellimi bu ümitte buluyorum. Dün Marne, bugün Verdun derken gelip kurtarırlar elbet." "Sevres Sendromcusu" SS'lerin bunları söyleyen Tevfik Fikret'e bugün ne yapacaklarını, ne diyeceklerini tahmin etmeye çalışalım. Kimbilir nasıl bir kin yağdırırlardı üstüne! Zaten hep yağdırdılar. İkinci savaş yıllarında gene kampanya açmıştı ırkçılar, Fikret'e küfretmek üzere. Bir yanda devletin tek partisi CHP, bir yanda Hitler'in verdiği cesaretle o çatının altından çıkıp kendi platformlarını kurmaya yeltenen ırkçılar. Fikret'e birlikte saldırmışlar, bunun üstüne "durun" demeye kalkışan Sabiha Sertel gibileri de kendilerini mahkeme salonunda bulmuştu. Bugünler gibi, daha doğrusu bugün bazı kesimlerin özlediği idealin geçerli olduğu bir zamandı.

Yakup Kadri bir başka Fikret anısı aktarır. Kendisi, "... bizi taksime karar vermiş büyük Avrupa devletleri, biz her ıslahat yoluna girmek istedikçe önümüze türlü gaileler çıkarmaktadırlar," diye yakınır. Fikret'in cevabı şudur: "Çünkü, bu ıslahat hareketlerimizde samimi olduğumuza inanmamaktadırlar." Sonra, Yakup Kadri'nin sessiz itirazını fark ederek, "Görüyorum ki, Merkezi Umumi Hocalarıyla, Ocaklılar sizi de zehirlemişler," der.

Yani Ziya Gökalp ve Türk Ocakları!

Evet, bu adam "vatan haini" değil mi?

Bugün kesinlikle öyle. Ama Yakup Kadri, kültürlü ve dünya bilen bir insan olarak, bunları anlatırken bir yandan "büyük şair" demekten geri durmaz. Şunu ekler: "... onda adalet, hürriyet, medeniyet, fazilet ve hakikat ideallerine bağlılık herhalde harcıâlem bir vatanseverlik anlayışının üstündeydi." Fikret gi-

bi bir adamı protagonist ya da antagonist olarak işleyerek, gülünç ya da düpedüz hain olmayan bir "Batıcı" karakteri işlese ya. Ama hayır, romanlarında böyle bir işe girmez. Zaten kimse de bunu yapmamıştır.

Aklı başında bir insan olan Hasan Âli de, Fikret'in "milliyetçi olmama" tavrını sevmez: "Kimi kendini Türk olmadan önce "Osmanlı", kimi Türk olmadan önce "İslâm", kimi Türk olmadan önce "insan" hissetmişti... Tarihimizin o kaos devrinde Fikret'in bu kurtuluşa erememiş [yani, önce "Türküm" demek!] olmasına acımamak elden gelmez." Ve oğlunu karıştırmadan da edemez Hasan Âli, "... oğlunun bizden kopup giden varlığı, zaten her dakika Fikret'i mezarında cezalandırmaktadır."

Ama Yakup Kadri gibi Hasan Âli de Fikret'in ne kadar ahlaklı bir kişi olduğunu vb. belirtmeden geçmemiştir. Çünkü bu insanlar Cumhuriyet'in gerçekten aydın olan kuşağının üyeleriydi ve milliyetçilikleri de nitelikliydi. Bugünün milliyetçi vandalizminden tiksinirlerdi. Ayrıca, Fikret'in "Merkez-i Umumi hocası" diye küçümsediği Ziya Gökalp de onu yücelten yazılar yazmaktadır. Yakup Kadri, Tevfik Fikret'i harcamak istemez ve onu Camus'ye benzeterek tenzih eder. Alıntıladığı, Camus'nün *Bir Alman Dosta*'daki şu satırlarının altına ben de imzamı atabilirim: "Siz bana 'Memleketinizi sevmiyorsunuz,' demiştiniz. Evet, bunu kendi memleket anlayışınıza göre doğru söylediniz. Biz Fransızlar memleketimizi Almanlar gibi (her şeye rağmen) sevmeyiz. Ancak, bize adalet ve hürriyet içinde yaşamak imkânını ve şerefini verdiği için severiz ve sizinle savaşımız, kana ve yalana dayanan bir zafer hedefini değil, bu manevi değerleri korumak idealini gütmekteydi." Camus de entel-liboş.

Fısıltı gazetesi

Çeşitli nedenlerle Tevfik Fikret hakkında bir "bellek tazelemesi" yapmak istediğim için, program dışında vakit yarattıkça Fikret üstüne bir şeyler okumaya çalışıyorum. Geçen gün Sabiha Sertel'in kitabında, 1940'larda, faşistlerin Fikret'i yeniden karalama kampanyalarını okurken, bilmediğim bir ayrıntı gö-

züme ilişti: Sovyetler Birliği'nde Fikret'in heykelini yapmışlarmış! Ayrıntı Fikret'le ilgili olmakla birlikte zihnimde Fikret'ten bağımsız birçok çağrışım yarattı.

Ne kadar hoş bir kombinezon: Moskof Ruslar zaten baş düşmanımızken bir de komünist oldular – artık düşmanlığı tarif edecek kelime bulunamaz. "Dünya vatanım, insanlık da milletim" diyen vatansız kitapsız hainin heykelini elbet onlar yapacak. Hem de "heykel" – bir başka gâvur icadı!

Hikâyeyi icat eden, ne güzel icat etmiş! Bütün unsurları tamam, dört dörtlük bir durum!

Bunlar, nasıl adamlardır acaba? Böyle hikâyeleri icat edenler?

Ya bunları dinleyen ve bunlara inananlar nasıl adamlardır?

Bu ikinciyi uzun uzun düşünmeye gerek yok. "Nasıl adamlar" olacaklar ki? "Halkımız" bunlar... Düpedüz halkımız.

"Çırağan Vakası" olmuş, Yedi-Sekiz Hasan'ın zaptiyeleri Çırağan'da Ali Suavi'nin 5. Murad'ı yeniden tahta çıkarmak için birlikte rıhtıma çıkarma yaptığı dünyadan habersiz Boşnak göçmenlerini tepeliyor. Silah sesleri! Kim bilir kaç el –yani bir hayli zayıf olmalı– olsa olsa on beş, yirmi el tabanca atışı. Hemen İstanbul'da söylentiler dolaşmaya başlıyor: "Ruslar, İstanbul'a asker çıkarmış!"

O zaman "dış tehdit" deyince tabii en başta Rusya. Aynasız bir iş olduğu şüphesi doğduğu anda akla Ruslar geliyor. Reşat Ekrem Ansiklopedi'sinde anlatır: Zengin Ermeni Apraham Paşa'nın toprakları Beykoz'da başlayıp Karadeniz'de Riva ağzında bitermiş. Gene söylentiler çıkmış: Rus askeri oradan karaya çıkacak, Apraham Paşa'nın topraklarından gizlice geçerek İstanbul üstüne çullanacak. İstanbul halkı birkaç gün de bu haberin heyecanının keyfiyle yaşamış. Gece yarısı gerilim filmini seyredip onun keyfiyle uykusunu kaçıranlar gibi.

Bunlar üstüste hep Ruslarla ilgili geldi de, işin orası rastlantı. Benim derdim Ruslar değil, asılsız dedikodular. Bunlar da elbette Ruslarla sınırlı değil, ama ilk hikâye, Tevfik Fikret'in Rusya'daki heykeli olarak ortaya çıkınca aklıma önce bunlar geldi.

Bu hikâyelere inananlar, bu hikâyelere inandıklarına göre, kendilerine resmî düzeyde söylenenlere de inanmıyor olmalılar. Bu gerçekten de, hep böyledir. Halkımız kendisine sunulan açıklamaya inanmaz, onun yalan olduğuna ve işin bir "içyüzü" olduğuna inanır. Sabahın bir vaktinde Beşiktaş'tan doğru tabanca sesleri işitmiş adamlara, siz işin doğrusunu bilseniz de, gidip "Ali Suavi birkaç göçmenle Çırağan rıhtımına çıkarma yapmış," deseniz, öldür Allah inanmaz bu sizin hikâyenize. Ama "Ruslar gelmiş, Dolmabahçe'yi basmış," dediğinizde hemen inanırlar. Çünkü bu hikâye, onların psikolojik ihtiyaçlarına daha uygun olmalı. Yanlış veya "yalan" – gerçekten daha inandırıcı.

Ama işin temeli bu da değil, tabii. Yani, o tabanca sesleri işitildikten sonra bilinen resmî ses "Ali Suavi gelmiş" filan demiyor. Hiçbir şey demiyor zaten. Çünkü onun açısından da, "gerçek" bilinmese daha iyi olur – ne olur, ne olmaz. Dolayısıyla o ses susar, ancak çok fazla üstüne varılırsa, "Bir şey yok. Birisi düğün yapmış. Havai fişek atmış" yollu bir açıklamada bulunur. "Yahu, gündüzün olur mu?" falan da desen, kılını oynatmaz.

Dolayısıyla, bu gibi durumlarda, kulağına fısıldanan yalana inanan halkımız, bu taraftan doğruyu öğrenmekten umudunu –yılların, yüzyılların tecrübesiyle– kestiği için, resmî sesin değil, fısıltı gazetesinin haberini kabul etmeye şartlanmıştır zaten. Verilen bilgi, onun bilme kalıplarına da uyuyorsa, artık söylenenin karşıtını görse de inanmaz. Ama o fısıltı gazetesinin editörleri kimler?

Radikal, 13-14-16-30 Ekim 2001

NÂZIM HİKMET

2002'de Türkiye'de Nâzım Hikmet için birçok şey yapılıyordu. Bunların bir kısmına Birleşmiş Milletler de katılıyordu. Bu sonuncusunda öyle şaşılacak bir şey yok, o örgüt bu gibi dünya çapında sanatçılar için elinden geleni yapar zaten. Ama geçmişi şöyle bir düşündüğümde, bizde olanlara biraz şaşmamazlık edemiyorum.

Ortaokuldayken, annemin lisedeyken kendine hazırladığı şiir defteri elime geçmişti.

"Salkım Söğüt"ü ve "Bahr-ı Hazer"i ilk olarak bu defterde görüp okumuş, çarpılmıştım. Annemin bu defterinde ayrıca Rıza Tevfik'in de birçok şiiri vardı. Benim için Nâzım'ın pek yanına yaklaşabilir bir şair olmamakla birlikte, kendi çapında o da fena değildi – en azından, okul kitaplarımızı dolduran feci hamasi manzumelerden çok daha iyiydi bunlar.

Sanırım annemin çocukluk yıllarında Rıza Tevfik de en az Nâzım kadar "sakıncalı" bir şairdi. Herhalde onun da basılı kitabı pek bulunamadığı için annem bulduğu şiirlerini bir deftere yazma gereğini duymuştu.

O tarihlerde şiir denince en çok Garip kuşağı şairlerini bilirdim. Ama Nâzım da o birkaç şiiriyle "en" sevdiğim şair haline geldi. Daha sonra, lise yıllarında, "Taranta Babu", "Bener-

ci" gibi bazı başka şiirlerini de buldum. Şimdi benim de bir şiir defterim vardı ve burada en büyük yeri Nâzım Hikmet kaplıyordu. Ama lafını etmek yoktu. Ancak çok güvendiğin birkaç arkadaşla böyle şeyler konuşulabilirdi. Nitekim, Nâzım'ın şiirlerini bir kız arkadaşıma okutmuştum. Hep aynı hikâye: Nâzım'ı ilk okuyan herkes gibi o da bayılmıştı – iyi şiir karşısında normal ve sağlıklı insan tepkisi. Ama bundan evinde konuşacak olmuştu ve kıyamet kopmuştu. Kızcağızın ödü kopmuş, okuyup okuyacağına ya da sözünü ettiğine pişman olmuştu. O hızla beni de iyice sorguya çekmişti: "Komünist misin?" Değildim, o yaşta. Gene o yaşta, "Kendim komünist olmadan bir komünistin yazdığı iyi şiirden zevk alabilirim" muhakemesinin geçerli bir estetik tutum olduğunu, bu vesileyle, kendi kendime keşfetmiştim.

Bu küçük hikâyeler, 1960'larda, *Yön*'ün önce dergide, sonra da kitap olarak, Nâzım'ın şiirlerini yayımlamasının, ne kadar büyük bir olay olduğunu gösterir herhalde.

Yayımlanması da sorunu çözmedi zaten. Nâzım'dan da, Nâzım'ın iyi şair olduğunu söyleyenlerden de nefret edenler hiçbir zaman eksik olmadı. Kavga bitmedi. Bunlar bugün de vardır. Ama konunun alevi küllendiği için eskisi kadar avaz avaz bağırmıyorlar. Bugünün avaz avaz bağıranlarına da, bu konuda bağırmaları için talimat verilmiyor.

Nâzım Hikmet öleli neredeyse 40 yıl oldu. Ama onun ölümü de, tek başına, bu ülkede öyle rahat rahat Nâzım Hikmet'i anma toplantıları yapılmasını sağlamaya yetmezdi. Şöyle böyle 10-15 yıldır komünizm de sorun olmaktan çıktı. Böyle olmasa, sabah gazetede haberini gördüğüm, Genco'lar, Ayla Algan'lar, Işık Yenersu'lar pekâlâ derdest edilir, sorgulanır, hiçbirimiz de yadırgamaz, "Ne oluyor?" demezdik.

Şimdi Nâzım Hikmet'i böyle rahatça anıyor olmamız, dolayısıyla, bu ülkenin "değiştiği"ni filan düşündürmesin kimseye. Bu ülkenin "sahip"leri, herhangi bir anlayışlarını veya tavırlarını değiştirmiş değiller. Bu toplumdan yetişmiş bir değer onları ilgilendirmiyor; onların borazanı olmuyorsa. Bunu kabul edenlerin de "değer" olması mümkün değil. Sonuçta, bu toplumun

düşünsel yetkinlikle, sanatsal üretkenlikle, entelektüel yaratıcılıkla ilişkisi bu kurallar içinde, böyle belirlenmiş oluyor. Nâzım, "Ben bir ceviz ağacıyım, Gülhane Parkı'nda" diyerek, bu kurallara göre yerini belirlemişti. Gene en sağlam yer orasıdır, fazla gezinmeye gelmez.

Nâzım'la Avrupa'ya

Geçen gün, Fransa Parlamentosu'nda milletvekillerinden birinin Nâzım Hikmet'in ünlü şiirini andığını okumuştum gazetede. Türkiye'nin AB üyeliğinin tartışıldığı oturumda, Komünist Parti'den Alain Bocquet bugünün küresel ve askerî kapitalizme ayak uydurmuş Avrupa'nın değil, Nâzım'ın "Bir ağaç gibi tek ve hür / Ve bir orman gibi kardeşçesine" yaşanacak yerinin ideal olduğunu söylemiş.

Bu sözler tabii bizim de pek hoşumuza gidiyor. Komünistmiş, Nâzım'mış önemli değil. O şeyler zaten artık geçmişte kaldı. Hemen gazetede manşete.

İyi. İyi de, nereden nereye!

Türk milliyetçiliğinin klasiklerini nerede görsem alıyorum. Zamanında kaçırmışım bu büyük eserleri, bari şimdi kültürel eksiklerimi telafi edeyim.

"Komünizmle Mücadelede Türk Düşünürleri" adında bir kitap buldum geçenlerde. Bir "antoloji": Yılmaz Şakarcan adında biri derlemiş; yayıncı olarak, "Türkiye Komünizmle Mücadele Gazetesi" görünüyor. Tarih 1968.

Kitap, tabii, Atatürk ve "görüldüğü yerde ezilmelidir" teraneleriyle başlıyor. "Düşünür"lere geçmeden önce de zamanın Başbakanı Süleyman Demirel'den bir alıntı olduğunu sandığım iki paragraf bulunuyor.

> "Aşırı sol cereyanların baskısı ortadan kalkmış değildir. Gayet uyanık olmaya mecburuz. Size değil, müdafilerine soruyorum Nâzım Hikmet vatan haini midir? Yoksa kahraman mıdır? Nâzım Hikmet'i Türk mahkemeleri mi, yoksa başka mahkemeler mi mahkum etmiştir? Bugün Nâzım Hikmet'in med-

hiyesi yapılmakta ve kendisi bir kahraman olarak tanıtılmak istenilmektedir.

Biz komünist düşmanıyız. Komünizmle yılmadan mücadeleye kararlıyız. Bazı kimseler, komünizme karşıyım demekten adeta ürkmektedirler. Biz aşırı sol cereyanla mücadeleye kararlıyız. Bu mesele ile yalnız bugün değil, önümüzdeki yıllarda da mücadele edeceğiz. Türkiye'ye komünizm giremez. Çünkü nüfusumuzun yüzde 98'i Müslüman'dır. Kendimize Müslüman millet diyebilmeliyiz. Türk milletine uyanık olunuz diyorum. Bu mücadelenin sonu selamettir."

Daha önce de yazmıştım: Türkiyenin en büyük sorunu bu, Nâzım Hikmet gibi bir şair üretebiliyor, ama ona ancak ve ancak TCK çerçevesinde bakabiliyor. Bütün sanat, edebiyat, düşünce ve kültür insanlarına baktığı gibi.

Bu tabii anlatmaya çalıştığım pre-modern, pre-endüstriyel toplumsal yapının pek çok tezahüründen biri. Bu yapıda, bu eğitim düzeyinde, başbakanlar da çıkıp bu kelimelerle rahat rahat konuşuyor, bununla oy alıp iktidar oluyor.

Soğuk Savaş zihniyeti, Soğuk Savaş kalıpları. Elbette. Ama altında, muhafazakâr-otoriter tarım toplumunun dünya görüşü ve değerleri. O da bu uluslararası duruma ulusal katkımız.

Şimdi, Soğuk Savaş sonrasında, çok farklı bir mantığa dayanan bir "Avrupa Birliği" sorunumuz var. Burada bir dirençle karşılaşıyorsak, bunun tamamını "Avrupalı önyargısı"na bağlayarak rahatlamak istiyorsanız, sizin bileceğiniz iş, buyurun rahatlayın. Ama yukarıdaki sözlerle konuşan başbakanlar, generaller vb. Türkiye'yi şimdi erişmeye çalıştığımız o dünyanın değerlerinin alabildiğine uzağında tuttular, yıllarca ve yıllarca. Yaklaştıranlar da, Nâzım Hikmet'ler oldu.

Radikal, 18 Mayıs 2002 - 19 Ekim 2004

NÂZIM HİKMET VE SABİHA SERTEL'DEN "HİNT MASALLARI"

Son zamanlarda pek sık yapmaz –yapamaz– olduğum bir şey yaptım ve tiyatroya gittim: Nâzım Hikmet'in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı oldukça uzun anlatı-şiirinden Mehmet Ulusoy'un düzenlediği oyunu görmek üzere.

Oyunun sahneye konuşu iyiydi. Oynanışı da iyiydi. Nâzım'ı Celâl Kadri Kınıkoğlu, Benerci'yi Hakkı Ergök, Somadeva'yı da Kürşat Alnıaçık oynuyordu. İngiliz kızı oynayan Hülya Çevik'le Roy Dranat'ı oynayan Yurdaer Okur geri kalan küçük rolleri de üstlenmişlerdi. Müziği ise Kudsi Erguner yapmıştı. Aşağı yukarı dört yıldır oynanıyormuş. Belli ki tutulmuş bir oyun.

Bundan da yirmi yıl kadar önce Mehmet Ulusoy bunu Fransa'da Avignon'da sahneye koymuş. İlk çıkışı o. Burada da dekor olarak kullanılan ve çok iyi sonuç veren çarkı orada bir Fransız, Michel Launay adında biri yapmış.

Ben bu temsili beğendim, ama oyunu daha doğrusu oyun haline getirilmiş şiiri beğenmedim. Şiir olarak, bildiğim Nâzım Hikmet ürünlerinin en zayıflarından biri olduğunu söyleyebilirim. Oyunlaştırıldığı zaman da bu zaaflarını aşamamış, tersine, zaaflar belki vurgulanmış.

Dolayısıyla ben niçin bu şiirin seçildiğini anlayamadım. Ya-

zıldığı zaman zayıfken, Hindistan'ın sonraki tarihiyle büsbütün eskiyen bu şiir, niçin bir oyun yapılmak üzere seçilmiş?

İkincisi de, dört yıldır, hem de sık sık oynandığı halde, niçin kimsenin eleştirmediğine şaştım. Sağın yıllardır toptan reddettiği Nâzım Hikmet'i solun da toptan göklere çıkarması ve eleştiriden muaf tutması mı gerekiyor, anlamadım.

Sonra bu yakınlarda, Sabiha Sertel'in gene Hindistan'da geçen ve aynı temaları kullanan romanını okuyunca, buradaki bakışın bir dönemin resmî anlayışını yansıttığını anladım ve bu durumda bu yazıyı yazmaya karar verdim. "Resmî" derken, tabiî Komünist dünya içindeki "resmî" görüşü kastediyorum.

Benerci'nin yayımlanma tarihi 1932'dir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Güney Afrika'dan Britanya'yı destekleyen Gandhi 1919'da Hindistan'a dönmüş ve döner dönmez de sömürge yönetimiyle külâhları değiştirmiştir. Şiddete karşı "satyagraha" politikasını daha o zamandan başlatmıştı. Yani, Nâzım'ın şiirine gelindiğinde, on yılı aşkın bir mücadele süreci oluşmuştu.

Bu mücadele tarzının bir örneği, modern çağda görülmemişti. 1932'de bunun başarıya ulaşıp ulaşmayacağı hiç belli değildi ve zaten sonuna kadar da belli olmayacaktı. "Satyagraha", belli ki, Nâzım Hikmet'e hoş gelmiyor.

Gelmemesinin nedeni kişisel de olabilir, ama ona varmadan önce çağın komünizm anlayışı ve dolayısıyla Komintern buna karşıydı. Sol, kendi içinde, legal ve barışçı mücadele ile silâhlı mücadele ve devrim yöntemleri arasında bölünmüş, Nâzım'ın seçtiği Komünist kanat Sosyal-demokrasi çizgisini başka şeylerin yanı sıra "teslimiyetçi" olarak da mahkûm etmişti. Bu koşullarda Gandhi'nin şiddet karşıtlığını, işin içine bir yığın dinî öğe ve değer katarak bir "politika" haline getirmesini, Komünizm içinde onaylamaya pek fazla imkân yoktu.

İlginç bir durum olduğu söylenebilir. Gandhi'nin yönteminden çok amacı komünizme aykırıydı. Hindistan'ın özgürlüğüne kavuşmasından sonra burada sosyalizm kurulması gibi bir düşüncesi yoktu Gandhi'nin. Özel teşebbüse, sermayeye karşı değildi. Ama Nâzım Hikmet ve Komintern bundan ötürü de-

ğil, mücadelede Pasifist yöntemi benimsediği için ona karşı çıkıyorlardı. Çünkü Sovyetler Birliği, henüz resmen ve kesinlikle bu noktaya gelmemişti ama kapitalizm içinde kalarak emperyalizmle mücadele edilmesini gitgide daha fazla mümkün görüyor ve buna önem veriyor ve böyle yapanları (Türkiye'den başlayarak, denebilir) her türlü imkânıyla destekliyordu.

Dolayısıyla Gandhi'yi sosyalist olmadığı için eleştirmek "doğru" değildi. Ama "pasifist" olduğu için eleştirmek gerekliydi.

Bu şiirde Nâzım Hikmet, Benerci'nin içinde olduğu komünist hareketi övüyor. Bu hareketin Hindistan'daki mücadeleler arasında bulunması da Nâzım gibi komünizme bağıtlı bir yazarın yalnız o çizgiyi yüceltmesini gerektirecek bir durumdur, diyebiliriz belki. Belki, ama çok da kesin değil. Çünkü Nâzım bireysel tercihini böyle yapabilirdi ama Komintern daha gerçekçi görecek olursa burjuva hareketi komünist olana tercih etmeyi de öğreniyordu. Bu tarihlere (1932) gelinceye kadar, sözgelişi Çin'de olanlar ve Sovyet politikaları bir hayli karmaşıktır.

Sonuç olarak, Nâzım Hikmet bu şiirinde Gandhi ve onun hareketi karşısında bir eleştiriye giriyor ve şiirden yapılan oyun da bu eleştiriye önemli bir yer veriyor.

Peki bu söylenenler, 2003 yılında, yani bunların yazılmasından 71 yıl sonra bunu dinleyenin kulağına nasıl çalınıyor?

Gandhi'nin başlattığı hareket başarıya ulaştı. Şiddetten öylesine titizlikle uzak durması, başarısına en fazla katkıda bulunan özelliğiydi.

Demek ki bu eleştiri çok doğru değilmiş. Hindistan'ın bugün de okyanus gibi derin, Himalayalar gibi aşılmaz sorunları var. Ama bu yoksulluk düzeyinde, nüfusu bir milyara dayanmış bir Asya toplumunun sorunları bundan daha hafif olabilir miydi?

Kaldı ki, Hindistan, sorunlarıyla, bugün de ayakta duruyor. Değinilen eleştirinin kaynağı olan Sovyetler Birliği ve bütün o sistem yıkılalı on beş yıl kadar bir süre geçti.

Bunları bilerek şiire ve oyuna bakınca, insan neler düşünür?

Ama bunun cevabına gelmeden bir iki konuyu daha kurcalayalım. Nâzım Hikmet şiirinde sık sık rastlanan, Hindistan ve

Türkiye ve buralarda yaşayan "Sosyal-faşist"i alalım. Neyin nesi bu? SBKP'nin 1928'deki kongresinden sonra, daha önce gerek Stalin, gerekse Zinovyev gibi karşı uçlarda duran kişilerin eleştirmekte birleştiği Sosyal-Demokrasi hakkında çıkan slogan. Sovyetler'in bu tavrı "Halk Cephesi" politikalarından sonra Komintern tavrı haline gelince dünyadaki bütün Komünist Partiler Sosyal-Demokrat Partileri en büyük düşman olarak görmeye başladılar. Bu da, Almanya gibi yerlerde solun birleşmesini önleyerek Nazilerin ekmeğine yağ sürdü.

Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in Şevket Süreyya'ya hakaret etmek için seçtiği söz de Nâzım'ın kendisi veya ideolojik otoriteleri hakkında iyi bir mesaj vermiyor.

Bir noktaya daha değineyim – 1932'de hiç öyle görünmeyen bir başka konuya. O da şu: Hindistan bağımsızlığını kazandıktan sonra Sovyetler, Nehru'nun ve arkadaşlarının "pasifist" Gandhi çizgisini izlemiş olmasına hiç takılmadan yeni yönetimle yakın ilişki kurdular. Hindistan, Üçüncü Dünya'da SSCB'nin en yakın mütefiki olurken, SSCB de Hindistan'a büyük önem vermeye başlamıştı. Nehru'nun başbakanlık ve Krişna Menon'un Savunma ya da Dışişleri bakanlığı yaptığı bu yıllarda, ABD Hindistan karşısında son derece kaygılıydı. Bandung ve Belgrad toplantılarında, Üçüncü Dünya'nın belli başlı önderlerinden biri Hindistan'dı.

Nâzım Hikmet'in ömrü de bu gelişmeleri görmesine imkân verecek kadar uzun sürdü. Nâzım, Nehru'dan bir yıl önce öldü. Ama bu sıralarda Hindistan'la ilgili bir şeyler yazdı veya söylediyse, ben bunları bilmiyorum.

Nâzım Hikmet'ten dört yıl sonra, yani 1936'da, Sabiha Sertel de bir roman yayımlamıştır. Bunun adı *Çitra Roy ile Babası*. Kitap Tan Matbaası'nda basılmış; Sabiha (Zekeriya) Sertel'in yazdığı tek roman. "Çitra Roy" adının düşündürdüğü gibi Hindistan üstüne ve gerek temaları, gerekse bakış açısıyla Nâzım Hikmet'in *Benerci*'sine çok benziyor. Çıkış noktasının, esin kaynağının o olduğu söylenebilir. Üslûbunda da belirgin Nâzım Hikmet etkileri görülüyor. "Sen söylemesen, ben söylemesem, Sita söylemese, bu milyonla halk hakikati ne zaman öğre-

nir?" sözlerinin kaynağı yeterince açık. Gene bunun gibi tren takırtısından anlam çıkarması: "Tekerlekler raylara, raylar vagonlara dert yanıyorlar: Yine mi bu iş? Yine mi bu iş? Yine mi bu iş," kısmı, çok daha acemi olmakla birlikte, Nâzım'ın "Mehmet-çik-meh-met"li dizesinin yankısı gibi. "Sefaleti eritenlerin sesi" gibi bir söz, "Güneşi içenlerin türküsü" üslûbuna çok yakın. "Çitra Roy iki yanında iki dağ gibi yükselen kitapların arasına başını sokmuş, kâinatın, beşerin tekâmülünü idare eden kanunların sırrını arıyor" cümlesi de çok tanıdık ve romandan çok Nâzım'vari, "deklamasyon" yapan bir şiire yakın.

Şunun Nâzım Hikmet'le pek ilgisi yok herhalde: "Gökün ortasına kıpkırmızı bakır bir tencere gibi asılan güneşin ışıkları, kollarını birbirinin omuzlarına geçirmiş sıra dağların üstünden kayıyor. Geniş gövdeli, başı göklere vuran yeşil ağaçların arasından kızıl bir lav gibi kara toprakların üzerine dökülüyor" (s. 60). Bu herhalde Sabiha Sertel'in bir tür "devrimci mensur-şiir"e uygun bulduğu, enerjik ve fütüristik bir "imge örgüsü" gibi.

Bu iki yazarın böyle Hindistan üstüne yazmaları şüphesiz ilginç bir durum. Siyasî görüşlerinin, yani enternasyonalizmlerinin bir sonucu olduğu çok belli. Bu da içine dönük Türkiye'de sık karşılaştığımız bir durum değil.

Sabiha Sertel, bir yabancı ülkede geçen bir roman yazmanın muhtemel handikaplarına kısa önsözünde değiniyor: "... bu romanda Hindistan'ın içtimaî hayatına uymayacak bazı müteferri hataların olması pek mümkündür. Hindistan'da yaşamadıkça mahallî renkleri vermeğe imkân yoktur. Fakat hadiseler hayatın içinden, hakikî vakalardan, reel hareketlerden alındığı için, bu kitapta kaynıyan Hindistan'ı görmek mümkündür." Sabiha Sertel'in bu sözleri, bir yazarın, parçası olmadığı bir ülke, bir toplum hakkında, hem de roman gibi, belirli bir gerçekçilik vaadi olan bir türde eser yazmasının, estetik bakımdan başarılı olup olmayacağı sorusunu içeriyor. Yazar, "ayrıntılarda bazan yanılsam bile temel düşüncem doğru" diyerek işin içinden çıkıyor.

Bence, eserlerin ikisi de başarısız; ama başarısızlık ayrın-

tıların tutmamasından çok (ki, bunlar da var *Çitra Roy*'da), genel düşüncedeki pürüzlerden ileri geliyor. Sindirilmemiş, plastikleştirilmemiş bir ideoloji adına girişilen kaba saba didaktizm, ama aynı zamanda teorik isabetsizlik, eserleri sakat bırakıyor.

Buna yakın tarihlerde, bazı "mainstream" yazarlar Nâzım Hikmet'e kendilerince iyi niyetli öğütler vermiş ve böyle "enternasyonal" konularla ilgileneceğine kendi memleketi hakkında yazarsa daha iyi eser vereceğini söylemişlerdir. Bildiğim kadar, "behey kara maça bey"in gerisindeki olgu budur.

Nitekim gene aynı ya da benzer adamlar, Nâzım'ın *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi gerçekten doyurucu eserlerinin kendi öğütlerinin doğruluğunu kanıtladığına inanmışlardır.

Buna çok katılmıyorum. Böyle bir fark olduğu doğru; ama bu, *konunun* "yerli" veya "yabancı" olmasına değil, Nâzım Hikmet'in bir şair olarak gelişmesine bağlı. Nâzım Hikmet en acemi döneminin en özensiz şiirinde bile büyük bir şairi vaat eden bir kişiydi. Ama vaadini yerine tam getirmesi, doğal olarak, zaman aldı.

Sabiha Sertel ise iyi bir yazar değil. Bu kitabının her satırından belli. Bir başka roman yazmama kararı da isabetli olmuş. Ama onun da, "yerli" bir konu seçmekle daha iyi bir roman yazamayacağı ortada.

Sertel'in "kaynıyan Hindistan"ı Nâzım Hikmet'inkinden farklı değil, ama –belki de roman olduğu için– onunkinden daha kalın, daha belirgin çizgilerle çizilmiş. Burada da "politik" sorun Gandhi'nin temsil ettiği hareket; özellikle de onun "silâhsız" karakteri. Bu daha kitabın ikinci, üçüncü sayfasında karşımıza çıkıyor ve sürekli tekrarlanıyor.

Roman, Sitatal adlı komünist eylemcinin mahkemesiyle başlıyor. Ona yönelen suçlamalardan biri: "1926'da 'Gandi'nin silâhsız mukavemeti ve bizim istediğimiz İstiklâl' ismiyle yazdığı kitapta köylü ve işçileri ihtilâle sevkettiği için iki sene hapse mahkûm edilmiştir." Sitatal de aynı sayfalardaki savunmasında şunu söylüyor: "...silâhsız mukavemetin halk kitlelerini uyutmak için bir afyon olduğunu yazdım" (s. 9).

Sita'nın sözcüsü olduğu komünist hareketle Gandhi'nin temsil ettiği silâhsız direniş arasındaki fark, romanın kahramanı olan genç kız Çitra Roy ile babası filozof Mandranat Roy arasında sürüyor. Çitra, Sita'ya hem âşık, hem düşüncelerinin niteliği gereği de onun yanında (Marksizm okuyor, öğreniyor). Toplumda sayılan bir filozof olan babası ise, Sita gibilerin "susturulması"ndan yana. Gerekçesini şöyle açıklıyor:

> "Bunlar ihtilâl isterler... Hindistanın kurtuluşunu silâhla, tecavüzle, isyanla, ihtilâlle alacağız davasındadırlar. Bu iddia Hindistanın ölümüdür."

Genç kız hayretle babasının yüzüne bakıyor.

> "– Hindistan'ı kurtarmak için susmak ını lâzım baba?
> – Susmak değil... Fakat tekâmülün seyrini beklemek lâzım. Kuvvetliye karşı zayıfın en büyük silâhı sabır ve silâhsız mukavemettir.
> – Gandi'nin istediği gibi.
> – Elbette, Gandi Hindistanı kurtaracak Mesihtir. Beklediğimiz mesih" (s. 19).

Sabiha Sertel, anlattığı olaylar ve kişiler karşısında çok açıkça taraf tutan bir yazar. "Kötü" gördüklerini alabildiğine kötülüyor. Filozoftan nefret ettiği yazdığı her satırda belli:

> "Filozof Roy, satılmış adam, kızını satan adam, müşterek menfaatin birleştirdiği düşmanın elini sıkıyor, hem de minnetle, şükranla, istekle..." (s. 71).

Birçok kötü yazarın alışkanlığına uyarak, *mânen* kötülediği adamın bu kötülüğünü fiziksel özelliklerine de yansıtıp, onun görünüşünü de iğrençleştirmekten kendini alamıyor:

> "Yosun tutmuş gibi yemyeşil bir cilt... Tabiat'ın eliyle delik deşik ettiği çopur, yeşil bir deri... Kırışık, buruşuk hatlar... Derin bir çukura gömülmüş gibi derinden bakan iki iri siyah göz... Kömür gibi zift gibi simsiyah, korkunç siyah gözler" (s. 71).

Şimdi, bütün bu nefrete rağmen, yukarıdaki konuşmada filozofun söylediği sözler –sonuçta– o kadar abes, anlamsız sözler değil ve ayrıca, Sabiha Sertel'in bunları yazdığı zaman bilemeyeceği şekilde, tarihte doğru çıkmış sözler.

Sabiha Sertel'de, Gandhi'nin önderlik ettiği hareket öncelikle pasifist olduğu için, ama sık sık da, *proleter olmadığı için* eleştiriliyor. Nâzım Hikmet'in *Benerci*'sinde asıl kötü İngiliz emperyalizmi ve emperyalist İngilizler'dir: polisler, Benerci'yi kandıran Mis vb. "İşbirlikçi Hintli"lere oldukça kısa değinir. Saf ve bilinçsiz bir Hintli ağzından aktardığı siyasî konuşma örneklerinde, gene Gandhi'nin "evrimci" anlayışı ve "satyagraha"sı, "ahimsa"sı eleştirilir:

> "Seyrek sakallı ihtiyar:
> – Bak bu doğru söylüyor, diyor.
> zorla değil
> *güzellikle*
> yavaş yavaş, diyor, alırız!...
> Birdenbire ayrılırsak,
> köksüz bir ağacın dalları gibi kalırız..."

Başkaca, doğrudan eleştiri, kötüleme yoktur. Bu "seyrek sakallı ihtiyar" da, belli ki, Gandhi'nin kendisi değilse simgesidir.

Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in Gandhi'yi ve felsefesini, hareketini eleştirirken biraz daha ihtiyatlı davrandığını söyleyebiliriz. Sabiha Sertel'in romanında böyle bir ihtiyat, verilen yargı karşısında bir şüphe payı yoktur.

> Hint köylüsü, Hint işçisi bugün çıplaksa, açsa, bunun mesulü İngiliz hükümeti, İngilizlerle birleşen Racalar, milliyetperverler, Gandi'dir (s. 20).

> Elli adam, İngiliz emperyalizminin, yerli Hint sermayesinin, Hint racalarının para ile satın aldığı elli adam, ölülerin üzerine basıp geçiyor (s. 35).

> İngilizle elbirliği eden raca, tüccar, bankacı, İngiliz kadar düşmanımdır (s. 57).

> Islahatçı ünyonlar, Gandinin, millî fırkanın, Javaharlal Nehrunun, Motilal Nehrunun elinde. Bu birleşme bizim için çok tehlikeli olabilir (s. 74).

> ... Gandi, kitlelere kurtuluş getireceğini söyleyerek milyonları koyunlar gibi mezbahaya sürükleyen Gandi, Birmingam sarayında Jori Mindsor'un eteklerinde...
>
> Millî Kongrenin şefleri, silindir şapkalı, beyaz eldivenli tröstlerin içinde. Bir daha aldanan Javaharlal Nehrunun eli böğründe (s. 92).

Burada Birmingham'la Buckingham'ı karıştırmış. "Winsor" yerine "Minsor" olması da herhalde bir dizgi yanlışı. Ama Gandi'yle ilgili "yanlış"ın ne yanlışı olduğu daha karışık bir konu.

> Sita ... Gandi'nin beyaz gömlekli, çıplak ayaklı aldatıcı Mesihin gölgesini, Lajpat Rein aldanan başını, Jawaharlal Nehrunun kitleleri düşmanlara âlet eden ateşli dilini görüyor (s. 108).

> Gandiyi yuhalarla karşıladılar... 'Hain Gandi, İngiliz casusu, bizi aldattın!' diye bağırdılar (s. 154).

Bu listeyi uzatmak mümkün. Gandhi ve Nehru gibi adamların bu satırlarda savrulmuş hakaretleri hak etmedikleri de açık. Nitekim daha sonraki yıllarda Sovyetler Birliği'nin de tamamen farklı bir tavır takındığına değinmiştim.

Böyle bölümlerde Sertel için bu hareketin proleter *olmaması*, başında "yerli egemen sınıflar"ın bulunması yeterince önemli bir olumsuzluk. Ama direnişin silâhsız olması, bunlardan da önemli bir "ayıp" olarak daha da sık vurgulanıyor. Acaba neden böyle?

Akla gelecek ilk gerekçe, "gerçekçilik"le ilgili. Bunlar kitapta tekrar tekrar söyleniyor. Çitra, babasına itiraz eder: "Sana tokat vuran adama, sen de öteki yanağını çevirirsen o bir tokat daha vurur" (s. 21). Bu "tokat" örneği tabiî İsa'dan – yani tarihin öteki başarılı pasifist mücadele örneği üstüne.

Ya da komünist devrimci önder Das konuşuyor: "Gandi sizi aldatıyor. Başından ayağına kadar silâhlı, karalarda ve denizlerde imparatorluk kuran, yeryüzünün yarısını kendisine müs-

temleke yapan İngiliz imparatorluğuna 350 milyon Hintlinin yaygarası karşı koyamaz... Zafer, silâhla kazanılır."

> Boğuk iniltiler halinde sesler yükseliyor:
> – Kahrolsun Gandi... (s. 33)

Silâhsız bir direnişin etkili olamayacağı gibi bir düşünce elbette tartışılabilir. Ancak Sertel konunun "gerçekçilik"le ilgili özünün ötesine geçiyor ve bu anlayıştan ötürü Hint halkının *daha fazla kıyı*ma uğradığını iddia ediyor ki, bu doğru değil. Bununla ilgili olarak çizilen sahne, bütün bu sahneler gibi, aşırı abartmalarla dolu: "Elli adam, on iki milyona ateş ediyor. Elli adam, on iki milyonu çil yavruları gibi darmadağın ediyor" (s. 34). "Ölü bir değil, bin değil, milyon değil" (s. 35).

Böyle bir kıyım yok bu tarihte. Ancak, söz konusu "on iki milyon" Hintli silâhlı bir mücadeleye karar verse, İngiltere de "Elli adam"la yetinmeyecekti herhalde. Yeterince adamı ve silâhı vardı. Mücadelenin o türlüsüne geçildiği anda ölü sayısının çok daha fazla artacağı, herhalde tartışma gerektirmeyecek bir durumdur. Ender durumlarda Kongre Partisi, hemen her zaman Komünist hareket, silhalılı direnişe başvurdu. Bunların hiçbirinden başarılı bir sonuç çıkmadı. Dolayısıyla Sertel'in (ve tabiî bir ölçüde Nâzım'ın) Gandhi hareketine yönelik "politik" eleştirisi, *politik anlamda* çok doğru değil.

Ama öyle sanıyorum ki özellikle Sabiha Sertel'in Gandhi'ye bu kadar öfkeyle bakmasının nedenleri yalnız "politik" ya da yalın anlamıyla "politik" değil. Gandhi'nin temsil ettiği düşünceyi de sevmiyor. Kitabın bir bölümünde şunları söylüyor: "Kötü asırlara girmiş, şarkın eski felsefesi. Tevekkül, akışa karşı ölü fikirlerle karşı koymak istiyen, hareketi, birleşen ve çarpışan zıddiyetlerin yaratıcı kuvvetini, mücadelenin kudretini inkâr eden mistik felsefe" (s. 155).

Sertel bu "felsefe"den de nefret ediyor olmalı. Bu aslında kolay cevabı olmayan bir sorudur. Genel olarak bakıldığında, bir toplum (ve Üçüncü Dünyalı bir toplum) geleneksel düşünce tarzına, bu arada özellikle dinî değerlerine sarılarak, *modernleşebilir mi?*

Sabiha Sertel buna kesin olumsuz cevap vermiş bir ülkenin yurttaşı olarak yaşadı (ve modernleşme karşısında tavrı ülkesininkinden de radikal oldu). Onun için Hindu felsefesine karşı böyle düşünceler beslemesi çok şaşırtıcı olmayabilir. Öte yandan, dünyanın her yerinde, Sertel gibilerin benimsediği "diyalektik" düşünceyi hemen benimsemeye, bütün varlığını onun gereklerine göre yeniden biçimlendirmeye hazır ne kadar insan bulacağımızı umabiliriz? İnsanlar, hele toplumlar gibi milyonlarca bireyden oluşan anonim özneler, düşünce alışkanlıklarını kolay kolay değiştirmezler. Buralarda geleneksel değerlerini Marksizm lafını işitir işitmez sokağa atmayan insanları bilinçli ve kararlı bir gericilikle, emperyalizm yardakçılığıyla vb. suçlamak, biraz toy ve biraz kaba bir tavır oluyor. Hele suçlanan kişi Gandhi gibi biriyse, bunu onaylamak daha da zorlaşıyor.

Hindistan'ın Hindu ve Budist geleneklerinden gelen ideolojisi önemli zenginlikleri olan bir düşünce tarzıdır. Herhangi bir "geleneksel düşünce biçimi" değildir. Çok geniş bir evren sevgisi ve derin bir ahlâk anlayışına dayanır. "Ahimsa", evrende varolan hiçbir canlıya zarar vermemek demektir. "Satyagraha" da bir kötülüğe karşı direnmek, ama direnirken şiddete başvurmamak anlamına gelir. Gandhi bu geleneksel değerleri dâhiyane bir biçimde, çağdaş bir anti-emperyalist direniş hareketinin değerleri haline getirmişti. Bu arada Tolstoy'dan, Thoreau'dan da esinlenmişti (yani yalnız "gelenekçi" değildi, yalnız "yerli" değerler peşinde de değildi). Bu elbette geleneğe dayanan, geleneği bir mücadele aracına dönüştürmeyi amaçlayan bir girişimdi; ama sadece geleneksel de değildi. Sabiha Sertel'in de Nâzım Hikmet'in de, yalınkat bir kınama yerine, Gandhi'nin yapmaya çalıştığı şeyi daha derinden inceleyip kavramaları, aslında kendi görüşlerini de zenginleştirirdi.

Hindistan'da yakın zamanlarda sıklaşan bazı şiddet hareketleri, yukarıdaki sözlerden yalnızca pasifist bir gelenekle yaşadığı sanılabilecek olan Hindular'ın pek de barışsever olmadıklarını gösteriyor. Bunu, her şeyin verili olmadığını, Gandhi'nin yönlendirmesiyle bu şekilde kanalize edildiğini belirtmek için söylüyorum. Gandhi kendisi de bir suikastte öldürüldü, yani

Hindu terörizmine kurban gitti (onu özünde Sabiha Sertel'in anlattığı gibi gören bir Hindu milliyetçisine). Ama o zamandan bu zamana Hinduların şiddeti habire artıyor.

Gandhi'nin pasifist direnişi, Britanya'ya gösterilebilecek en akılcı mücadele yöntemi oldu. Bu noktada da yapılan eleştirilerin hedefi bulmadığı görülüyor. Silâhlı bir direnişe karşı Britanya ordusu uzun bir zaman gene silâhla cevap verebilir, bir Hint askerî zaferine kolay kolay fırsat bırakmazdı. Britanya kendisi de medenî bir ülke olduğu için, her vesilede haklılığını ve mazlumluğunu bir kere daha ortaya koyan pasifist ve vakur Hint direnişi karşısında ne yapacağını bilemez hale geldi ve Dünya Savaşı da kazanıldıktan sonra ülkeyi tert etmek dışında bir çare bulamadı.

Ama Gandhi'nin seçtiği mücadele yöntemindeki isabeti, bunlardan da çok, Hindistan'ın daha sonraki seyrinde bulduğumuzu, gördüğümüzü düşünüyorum. Silâhlı savaş değil, bütün kitlelerin katıldığı, şiddet içermeyen bir direnişle kazanılan siyasî zafer, ülkede askerî bir yapının kurulmasına ve askerî (militarist) bir ideoloji oluşmasına imkân vermedi. Bu da, demokrasinin, bütün Üçüncü Dünya ülkeleri arasında belki en sağlam şekilde kök salması sonucunu yarattı. Dünyanın en büyük sorunlarına sahip olduğunu söylebileceğimiz Hindistan, böylece, herhangi bir darbe vb. kesinti yaşamadan, demokrasinin kurumlarını işleterek yoluna devam ediyor.

Bu arada, Gandhi'nin bazı alanlarda fazla –ya da gereksiz– muhafazakâr davrandığını da öne sürmek mümkün. Örneğin kast sistemini kaldırmakta ayak sürüdü. Bu sistemin bir bilgelik içerdiğine inandığından değil, böylesine kemikleşmiş bir sisteme el sürülmesinin büyük tepki toplayacağına ve ters tepeceğine inandığından, böyle davrandı. Ama bu kararlarları tartışmaya açıktır. Yargılamak ve mahkûm etmek için değil, gerçekten tartışmak için. Önce de söylediğim gibi, bu tür sorunlar aslında bizi çok yakından ilgilendiriyor. Çünkü kendi "devrim"imizde biz tam tersini yapmışız. Böyle karşılaştırmalar kendi durumumuzu kavramakta bize yardımcı olabilir.

Çitra Roy yalnız bu söylediklerimden ötürü değil, başka –ve

çoğu temel– nedenlerle iyi bir roman değil. Daha birkaç sayfa okuyunca, insan, Sabiha Sertel'de "romancı" malzemesi olmadığını anlıyor. Vaktiyle Marx'ın, Engels'in çevrelerindeki edebiyata meraklı, ama edebiyatı hayat hakkında kendi görüşlerini anlatacakları bir araç gibi gören "heveskârlar"a verdikleri nazik öğütler burada tam yerini bulmuş olurdu. Sabiha Sertel son derece didaktik bir yazar. Didaktizm her zaman sıkıcıdır. Ama Sertel bir de tekrarlıyor derslerini; aynı şeyleri yeniden yeniden söyleyerek aşırı bir sıkıcılık düzeyine ulaşıyor.

Tabiî kişilerini canlı ve inandırıcı kılmak gibi bir özelliğe de hiç sahip değil. Kişiler yazarın "doğru" fikirlerini başkalarına iletmesinin aracı. Buna göre iyiler çok iyi, kötüler çok kötü. Ama bu da sonuç olarak yazarın "öznelliğinde" böyle. "Olumlu kişi" Sita'ya normal insan gözüyle baktığınızda, birtakım bilgiç nutuklar atan sıkıcı bir adamdan başka bir şey göremiyorsunuz.

Çitra'nın onunla ilişkisi de bir hayranlık ve bir tapınmadan başka bir şey olamıyor. Bunun "aşk" olduğu bize söyleniyor, ama okuduğumuz satırlarda "aşk"ı bulmak zor. Bu noktada, *ilerici bir kadın* yazarın, böyle bir ilişkide geleneksel kadın-erkek ast-üstlüğünü böylesine kolaylık ve doğallıkla benimsemesi de ilginç.

Çitra, kitaplarını okuduğu adamın yanına gidip tam bir teslimiyetle kendini tanıtıyor. "Sizin sessiz bir duvar olduğunuzu biliyorum," diyor. "Ben de o duvara arkamı dayamak istiyorum" (s. 51). Sita, bu teslimiyetlere ancak "ajan kuşkusu" ile cevap veriyor. "Aysel git başımdan kötüyüm karanlığım" yavanlığının birkaç derece daha yavanı, "Beni ellerim okşarken yakar. Ben aşkını, kalbini, kafasını milyonların aşkına vermiş bir adamım. Senin his dalgaların benim kalbime ancak bir kaya gibi çarpar" sözlerini üretmeyi başarıyor. Buna karşılık, "sizin iradenizin karşısında küçülen ve eriyen irademin azabını duydum" cevabını alıyor ve böylece birbirlerine âşık olmaya karar veriyorlar.

Bir süre sonra, "Sen benim ilk sevdiğim kadınsın, kalbimi ilk defa sana verdim" gibi müthiş bir ilân-ı aşkla (önemli olan onun kalbini vermiş olması), bir de saklaması için kâğıtlar ve-

riyor ve "çok şey vermiş" bir sevgili olarak uzun süre ortadan kayboluyor. Kaybolurken altın değerinde bir öğüt vermekten de geri durmuyor: "Çitra, hislerine kapılma... Mağlubiyetin en büyük yardımcısı histir" (s. 82).

Artık görüşemeyecekler. Ama hapisanede bir seferlik mektuplaşacaklar Sita'nın Sertel'i de aşan didaktizmiyle "zafer bizimdir" gibi sözlerle dolu mektubu şöyle bitiyor: "Mektubum biraz çokça ciddî... kusura bakma. Yaşadığım şerait içinde duyduklarımı ve düşündüklerimi yazdım... Aşk mektubu yazmıya alışkın olmadığımı da buna katabilirsin. Selâmlar..." (s. 152)

Çitra ise bu duygusuz mektuba da hayran kalır: "Sita, sen benden çok yükseklerdesin. Sen kavganın içinde erimişsin. Ben kendi hislerimi yaşıyorum," der.

Bir daha yazışamazlar, çünkü romanın tragedyasının saati gelmiştir. Çitra'nın hain ve sersem babası, İngiliz polisinin şantajına boyun eğerek, Sita'nın verdiği kâğıtları çalarak polisin eline ulaştırmıştır. Polis Çitra'yı da tutuklar, epey bir süre de yatırır, ama mahkeme başlarken mahkemeye çıkarmayacağını duyurur ve tahliye eder.

Bu, komünistlerin, daha doğrusu bu tip yalınkat komünist edebiyatın dönüp dolaşıp yeniden keşfettiği tragedya kaynağıdır: haksız yere ajan sanılmak. Sita, mahkemeye çıkarılmayacağını öğrendiği Çitra'nın kafasını koparınca bu çirkin imgenin bir "daramatik ironi" olduğunu anlarız. Roman az sonra biter.

"Ajan provokatör" illegal mücadele ortamının en merkezî kişisi ve olgusu olduğu için, bu tip edebiyatın da en dramatik öğesi haline gelir. Sahici ajan, iblistir, kötü kişidir; böyle yanlışlıkla ajan sanılan da trajik kahraman olur.

Nâzım Hikmet'in de, *Benerci*'de, aynı tragedya kaynağına takılmasına ramak kalmıştır. "Ajan sanılmak" orada da karşımıza çıkar ve bir süre anlatının tragedyası olacak gibi görünür. Ama sonra Nâzım Hikmet, biraz da yere basmayan bir biçimde bu sorunun üstünden atlar ve konuyu bir başka dönemeçten içeri sokar. Sabiha Sertel'in ajan sanılma melodramında takılıp kalması iyi değildir; ama Nâzım Hikmet'in onu aşıp geçişi de iyi değildir.

Tam aynı olay örgüsü içinde –zaten Sertel'in *Benerci*'den ve genel olarak Nâzım Hikmet'ten çok şey aldığını söylemiştim– Benerci de arkadaşlarıyla birlikte yakalandığı halde serbest bırakılır ve bu da ajanlığından şüphe duyulmasına yol açar. "Şüphe duyulmak" çok doğru değil; bu olgu edebiyatta olduğu gibi gerçeklikte de pek fazla "şüphe" kaldırmayan bir şeydir. Böyle tek bir karineye bakarak yüzde yüz kesin karar verilmesi, daha yaygın olan davranıştır. Onun için *Benerci*'de ajanlıktan şüphe edilmesi değil, Benerci'nin temize çıkabilmesi şaşırtıcıdır ve nedeni inandırıcı bir biçimde gösterilmemiştir. Sanki Nâzım'ın da başlangıçta anlatıyı böyle bir "ajan sanılma" tragedyası üstüne kurmuşken, bundan vazgeçip ama bunu da büsbütün silmeyip başka bir temayı öne çıkardığı izlenimini ediniyorum.

Ajanlık lekesinin temizlenme biçimi sevimli gelmiyor bana. Tamam, İngiliz "Mis" Benerci'yi ele verdi; bu "mis", bir polis. Aralarında bir aşk ilişkisi var, ama bunun derinine hiç inilmiyor. Bu da anlaşılır, çünkü asıl tema değil bu, daha "araçsal" bir şey. Ama ne olursa olsun, Benerci'nin, kızın polis olduğunu anladığında, kafasını duvara çarparak onu öldürdüğünü anlıyorum ki, bu bayağı çirkin bir olay, çirkin bir sahne.

Fiziksel çirkinliğin yanı sıra, bir zaman sevdiği, en azından sevdiğine inandığı –ve şimdi öldürdüğü– bu "insan"la ilgili herhangi bir duygusu olduğunu görmüyoruz. Bir intihar hazırlığı var, ama bu, belli ki, arkadaşlarının onu ajan sanmasıyla ilgili. Burada, her bakımdan çok daha iyi bir yazar olan Nâzım Hikmet, Sabiha Sertel'in de kendi "devrimcisi" Sita'yla yaptığı gibi, "ajan sevgili" karşısında devrimci kahramanın herhangi bir duygu beslemesine gerek duymuyor ve imkân tanımıyor. Kimi zaman, yazar böyle bir duygudan hiç söz etmemekle, o duygunun ne kadar güçlü olduğunu anlatabilir; ama bu iki durumun böyle bir şeyle hiç ilgisi yok, bunun tam karşıtı. Burada bir duygu olabileceği yazarların aklına gelmemiş. Bu da, onların bireysel özelliği olmaktan çok, bağlandıkları ideolojinin bu alanda geliştirdiği *ethos*'un böyle olmasının bir sonucu.

Nâzım Hikmet gibi bir edebiyatçının bu tavrı böyle sorgusuz

sualsiz kabul etmemesi beklenirdi. Ama bu şiiri yazdığı tarihte çok genç olduğunu da unutmamalıyız herhalde.

Kadını öldürmesi dışında ne olup da Benerci'nin kendini temize çıkarmayı başardığını bilmiyoruz. Bu da, bir anlatıda bir nedensel sıralama görmeyi bekleyen okurda bir hayal kırıklığı yaratıyor. Öte yandan, "Mis"in başının duvara çarpılmasıyla olay buharlaşıp dağılıp gittiği halde, durup Benerci'nin hayatını bir düşündüğümüzde, bu olayın, bu hayatın içinde duygu barındıran tek epizodu olduğunu görüyoruz. Geri kalanı, Sertel'in Sita'sı gibi, "idealize edilmiş" devrimcinin, mücadeleye adanmış hayatı. Evet, Nâzım bunun içinde Somadeva ile dostluk ilişkisi gibi insanî bir temayı, hattâ dönek Roy Dranat'a karşı insanî bir bağışlamayı da işlemiş; ama bunlar "tip"ten "karakter"e doğru bir geçişi sağlamaya yetmiyor.

Nâzım Hikmet'in "ajan sanılma" tragedyası yerine tasarladığı "bitiş"de beni mutlu etmedi. Bu belli ki yeni bir "idealizasyon". Benerci, *yaşlandığı* için, hareketin başında bulunursa bu yaşlılığından ötürü ayakbağı olmaktan korktuğu için, intihar ediyor (ajan sanıldığı zaman yapmaktan vazgeçtiği şeyi bunun için yapıyor)!

Bu bana bir hayli absürd görünüyor. Lafargue ile eşi, Marx'ın kızı Laura'nın birlikte intihar etmeleri "referans"ı bu davranışı daha anlaşılır kılmıyor. Nâzım Hikmet kendisi hayata son derece bağlı bir adamdı ve böyle olmanın Marksistlerin benimsemesi gereken bir tutum olduğuna herhalde inanırdı. Benerci ayakbağı olacağından korkuyorsa kenara çekilsin, ama hayatı ve tarihi gözlemlemeye ve anlamaya devam etsin. İntiharın herhangi bir akılcı açıklamasını bulamıyorum.

Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in bu şiirinin, herhalde "etkileyici" olduğunu düşündüğü bu "bitiş"ini beğenmiyorum.

Ama burada bir başka konu aklıma geliyor: Marksizmin tragedya ile ilişkisi ya da Marksizmde tragedyanın yeri.

İlkin Raymond Williams'ın şimdi hatırlamadığım bir metninde, bu konuda söylenmiş sözlerle karşılaşmıştım. Yetmişlerde ben de bununla ilgili bazı şeyler yazdım. Bu yazıda, Williams kadar kapsamlı bakmama imkân yok. Nâzım Hikmet'in ve

Sabiha Sertel'in metinlerinde sorunun görünüşüyle sınırlı birkaç söz söylemekle yetineceğim.

Marksist "ideoloji", tarihî determinizm, sınıf mücadelesi, devrim gibi, bireyi aşan kavramlarla düşünür ve konuşur. Birey, tarihî akış içinde bir "katre"dir. Tarihin akışı ise nesnel ve kaçınılmazdır. Marksizmi yalnız bu genellemelerle anlar ve "hayata uygularsanız", tragedyaya yer kalmaz. Ama yalnız Marksizm değil, yanında bireyin çok küçük kaldığı kategorilerle konuşan bütün ideolojiler için durum aynıdır. Ortaçağ Avrupası da aynı nedenlerle herhangi bir tragedya üretememişti. Hıristiyan dünya, ancak sekülarize olduktan sonra, büyük çapta tragedyalar (özellikle, Shakespeare'deki gibi, tragedyanın kahramanın *kişiliğinden* kaynaklandığı) yazılabildi.

Benerci'deki durum da böyle bir durum zaten. Nâzım Hikmet bunu bir Marksist için en soylu davranış olarak sunuyor bize. Şimdi ben de kendimi tutuyor, bunun soylu değil, akılsız bir davranış olduğuna dair düşüncemi saklayarak Benerci'nin söylediklerini dinliyorum: "Halbuki ben kemiyette bile, bir sene değil, bir gün bile, irademin dışında, bilerekten ona ihanet edemem... Ben bir saniye olsun, ihanet edemem. Bu benim uzviyetimde yok..."

"Uzviyetinde" yoksa, çelişki yok. Benerci'nin uzviyeti tam sınıf mücadelesinin ve devrimin gereklerine uygun bir malzemeden yapılmış, onun için çelişki yok. Çelişki olmayan yerde de, tragedya olamıyor.

Hektor, Patroklos'u öldürür. Patroklos Akhilleus'un arkadaşıdır. Akhilleus onun öcünü almaya karar verir. Kaderinin Hektor'unkine bağlı olduğunu, o ölürse kendisinin de fazla yaşamayacağını bilir. Ama Akhilleus olarak arkadaşının öcünü almadan duramaz. Bu, tragedyadır. Hektor da, Akhilleus'u yenemeyeceğini çok iyi kestirir. Ama karısına anlattığı gibi, o da, kahraman olarak yaşamak istiyorsa, korkmadan ölmesi gerektiğini bilir, çağrıyı kabul ederek savaşır ve ölür. Bu da tragedyadır.

Bu kararlarda insan ve insan boyunu aşmayan bir değer, ahlâk, var. Değer insan boyunu aşmadıkça, tragedya mümkün. Aşınca, tragedya yok oluyor. Ortaçağ dinî edebiyatında Tan-

rı adına martir olan azizler trajik değil – hepimize örnek olması gereken kişiler ("trajik kahraman" biriciktir, örnek olmaz"). "Davaya köstek olurum" diye intihar eden Benerci de onlarla aynı kalıptan. Dolayısıyla ona da üzülemiyoruz. Aristoteles'in tragedya tanımının iki ayağı, "korkma" ve "acıma", bu kahramanlara yönelecek şeyler değil.

Tragedya bireyin başına gelir, toplumun değil. "Trajik toplum" diye bir şey yoktur. Asıl önemli olay bireyi katbekat aşan kudretler arasında (Tanrı ve Şeytan, İyilik ve Kötülük, Devrim ve Sömürü vb.) geçiyorsa, buradan tragedya çıkmaz.

Nitekim bu tip "ideolojik" Marksist edebiyatta (ve her türlü dinî ve "moralist" edebiyatta) tragedya olmamıştır. Komünist edebiyatta tek tragedya ihtimali veya potansiyeli vardır: Yanlış yere ajan sanılmak, Başka her şey "tarihî zorunluluk"ken, bir tek burada, resmî ideolojide de hoşgörülmüş bir *yanılma payı* vardır ve bu da bir tragedyaya imkân bırakır. Ama, tabiî, her şeyin çok düzenlenmiş olması koşuluyla. Dolayısıyla bu tema komünist edebiyatta çok sık denenmiş, ama başarı seyrek olmuştur. Çeşitli başarısızlık düzeylerinde "Çitra Roy"lar yazılmıştır. İyi olanı hemen hemen hiç yoktur.

Sabiha Sertel'in romanında, devrimciler aralarında konuşur, yaşanan olayların değerlendirmesini yaparlar:

> – Dugra Das hata etti. İsyanın başında gitmiyecekti.
>
> – Halkın heyecanı karşısında heyecana kapılmış olacak.
>
> – İhtilâlde heyecan kitlenin, şuur bizimdir. Şuuru kaybettiğimiz gün, her şey kaybolur" (s. 37).

Bu son cümleleri söyleyebilen, kendisinde böyle bir bilinç vehmeden kişi, muhtemelen kendi trajiktir, ama hayatta "trajik" bir şey göremez. Sadece kendi siyah ve beyaz yanlışlarını ve doğrularını görür. Sözü edilen isyan, "köylü"lerindir, dolayısıyla "küçük burjuva"dır. Bütün bu kategoriler arasında, kavgada hayatını kaybetmiş devrimci Das'ın "reçetesi" de yazılır: "Zavallı, fakat günahkâr Das... Silâhsız bir isyan... Dugra Das bu isyanda bayrak açamaz. Onun işi bu isyanı teşkilâtlandırmaktı" (s. 37).

Görüldüğü gibi, Sertel, inanılmaz yukarıdan bakışıyla, bu "devrimci yanılma"yı da bir "tragedya" olarak kabul edemiyor. Çünkü Das'ın yaptığı "teorik yanlış" da tragedya gibi bir kavramı içeremez. Yanlış yanlıştır.

Aynı yıl Nâzım Hikmet *Bedreddin*'i yayımlamıştı. Orada,

> Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların
> zarurî neticesi bu!
> deme, bilirim!
> O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim.

derken, *Benerci*'dekinden bir hayli ileride bir noktalara varmıştı. Ama bu dizelerin altına eklediği notta "sol züppe"lere vb. veriştirdiği sözlere, Marksist'in bir "robot" olmadığına dair söylediklerine rağmen, tragedyayı tarihî olanın değil de bireyselin içinde arayan bir edebî deneyimi olmadı.

Tabii, yalnız onun değil, birçok Marksist'in.

Kitaplık, sayı 67, Aralık 2003, s. 36-45

SAİT FAİK'İN BİR HİKÂYESİNDEN

Şu sıralar Sait Faik'in kitaplarını baştan sona okumaya girişti-tim. "Aslî iş" olarak değil, öteki işlerden vakit kaldıkça yapıyorum bunu. İstediğim kadar edebiyat okuyamama, okuyunca da çok zaman iyi edebiyat okuyamama durumunda olduğum için, bunu dengelemek üzere giriştim Sait Faik okumasına. Şimdiye kadar okumadığım çok eseri varmış.

Bilgi'nin *Semaver-Sarnıç* cildinde (dizinin de ilk kitabıydı) yazarın *Benimle Beraber Seyahatten Dönenler* başlığını verdiği ama bildiğim kadar ayrıca basılmayan, Fransa'dayken ya da sonradan orayı hatırlayarak yazdığını sandığım hikâyelerinden biri dikkatimi çekti: "İhtiyar Talebe". Bu "ihtiyar talebe" bir Sırp, başkalarıyla fazla alışverişi olmayan, Türk öğrencilerle, onların içinden de özellikle biriyle arası iyi olan bir kişi.

Anlatıcı, onu bir akşam, öğrencilerin yemek yediği "meyhane"de, bir kadınla otururken görüyor. Bu kadını epey tiksinti verici bir dille anlatıyor: insandan çok bir yaratık: "Bu kadın çirkin ve güzel değildi. Bu kadın yaşar veya ölü değildi" (*Bütün Eserleri I,* 1996, s. 96). Otururlarken ıslık çalıyor ve ıslığı bir salgın gibi mekânı kurutuyor. Belki gene bu ıslıkla anlatıcının zihninde İsveç'le bağdaştırdığı fiziksel soğukluk ve cinsel frijidite imgeleri geçiyor. Anlatıcının bir Çingene sevgilisi var. İh-

tiyar talebe tanıdığı o tuhaf kadınla, anlatıcı da Çingene sevgilisiyle çıkıyor, birbirlerine rastlamadan kentte yürüyorlar; ama evine bırakırken Çingene kızı "Bu kadında ne vardı? – dedi" (a.y., s. 98). Ne şekilde olduğu belli olmasa da etkilendiği belli. Anlatıcı, "ilk defa bir şeyler düşünmeye ve mücerret bir şey tahlil etmeye ihtiyacım var" diyerek evine giriyor.

Herhalde birkaç gün sonra anlatıcı "ihtiyar talebe"yi uzun boylu Türk arkadaşıyla bir kahvede bulup yanlarına oturuyor. Şarap içiyorlar. Şarap tutunca ihtiyar talebenin çenesi açılıyor.

> İşte –dedi–, bu kadın o kadın mıdır? O kadın bu kadın mıdır? Bu bazen genç, güzel, bazen insanı ürkütecek, iğrendirecek kadar çirkin kadın... Dün akşam bir baloya gittik. Ne kadar şık ve güzeldi. Bu sabah otomobilini durdurup beni çağırdı. Yanına yaklaşınca korktum. Bembeyaz saçları, belki altmıştan fazla gösteren çehresi.
>
> 'Nasıl olur!' diye bağırdım.
>
> İşitmemiş gibi devam etti:
>
> – Halbuki bir hafta evvel, Trancbe'de (bu civarda bir köy) oturuyordu... Sabahları otomobilini çıkarırken beni uyandırmak için saatlerce korna çalıyor ve sonra ben pencereye yaklaştım mı, arabanın içinde bir dudak ve bir tebessüm görebiliyorum. Bütün süratiyle kaçıp gidiyor.
>
> Benden bu kadın ne istiyor, evlenmek mi? Eğer isteği bu ise evleneceğim. Fakat tam ben ona bu izdivaç teklifini yapmaya hazırlanırken, en iğrenç ve çirkin esvaplarını giyiyor; o kötü, biçimsiz şapkasını başına geçiriyor.

İhtiyar talebe gittikten sonra uzun boylu Türk öğrenci yorum yapıyor ve gerçekte böyle bir kadın olmadığını söylüyor:

> "Kafasında bir kadın mefhum ve hayali vardır. Ve bu yalnız mücerret kadındır. Çirkinliği, güzelliği, zenginliği, fakirliği yoktur... Bu adeta onun için bir kadın ilmidir. Hayata tatbik edince güzelliğe, çirkinliğe karışıyor, yaşı değişiyor; elbette ki, yirmi yaşından kırk beş yaşına kadardır.
>
> Bana anlattığına göre, başından bir aşk macerası da geçmiş-

ti. Ve bütün kadınlar, o maceranın kadınıdırlar. Ve bu kadın, mütemadiyen onu takip etmektedir... (*A.y.*, s. 103).

Ama bu konuşmanın hemen ardından ihtiyar talebeyi "işleten" Amerikalı iki kızkardeş hikâyesi çıkıyor. Birbirlerine çok benzerlermiş, ama biri bir cilt hastalığı geçirdiği için çirkinleşmiş. Anlatıcı, "O kadını ben gördüm!" diye haykırıyor (*A.y.*, s. 104). İki arkadaş, bir gün Amerikalı kardeşlerin yemek yediği pansiyona gitmeye karar veriyorlar. Ama uzun boylu Türk öğrenci, ihtiyar talebenin bu iki kardeş hikâyesine hiç inanmadığını da söylüyor.

Daha sonra, buraya kadar alıştığımız "dramatize anlatıcı"nın yok olduğunu, hissediyoruz. Onun yerine klasik bir "her şeyi bilen anlatıcı" geçmiş. Niye, çok belli değil. Belki, bu bölümde olanlara biraz daha fazla "kesin bilgi" kazandırmak için. Ya da, sık sık olduğu gibi, genç Sait Faik böyle teknik sorunlar karşısında son derece aldırışsız, keyfî bir tutumla davranabildiği için.

Bir sonraki, nesnel, dışarıdan bakan anlatıcıdan dinlediğimiz ara bölümde, "ihtiyar talebe"yi postanenin önünde, üniversitede "lisansiye" olma hakkını elde edenlerin listesinin açıklanmasını beklerken görüyoruz. Açıklanıyor ve kendisi de onların arasında. Ama bunun tadını çıkarmaya pek vakit kalmadan bir çocuk gelip "şu otomobildeki kadın size bunu yolladı" diyerek bir mektup veriyor. Şöyle bir mesaj: "Lisansiye olduğunuzu işittim; tebrik ederim. Bu akşam otomobille Uryage'a gidiyorum. Orada köye varmadan büyük çınarın dibinde sizinle konuşmak isterim. Tam sekizde orada olacağım."

"İhtiyar Talebe" gidiyor; sekizde yanından hızla bir araba geçip gidiyor ve "iki kadın kahkahasına karışık bir erkek gülüşü" işitiyor (s. 108).

Bir sonraki bölümde, ilk karşılaştığımız anlatıcı, arkadaşı Türk öğrenciyle, yeniden karşımıza çıkıyor. Burada onlar da "ihtiyar talebe"nin bu randevuya gideceğini bildiren notunu okuyorlar. Sonra, o Amerikalı kızkardeşlerin kaldığı pansiyona gitmeye karar veriyorlar. Aynı yerde yaşayan bir tanıdıkları-

na konuk oluyorlar. Derken, iki kadın ve bir adam yemeğe geliyor. Kadınların biri güzel, öbürü de, anlatıcının daha önce görüp anlattığı garip, ürkütücü kadın. İki de erkek var.

Gene tuhaf bir biçimde, anlatıcı, "Biz pansiyondan ayrıldıktan sonra, iki Amerikalı kız ve erkek, muhaverelerine şöylece devam etmişlerdi" (112) diyor. Şimdi, bu ne demek? "Ben" diye konuşan bir anlatıcı, bize, kendisinin olmadığı bir yerde geçen olayları aktarmayacağına dair bir söz vermiş demektir. Sait Faik, bu gençlik eserinde, ustalığında da sık sık düştüğü dalgınlıklardan birine mi düşüyor? Buna "hayır" diyemeyeceğim. Ama bilinçli yapıyor da olabilir. Bu belki de anlatıcının tahmini ve bizim de "böyle olabilir" diye düşünmemiz isteniyor. Ama aynı zamanda bunun kesin bir şey olmadığı ima ediliyor. Teknik çok başarılı bulunmayabilir ama bu ikincisi de bence pekâlâ mümkün.

Söz konusu kısa bölümde kadınlar "acaba fazla mı ileri gittik?" diye konuşuyor. Güzeli, "Şimdi de âşık oldun değil mi?" diye soruyor. "O kadar acıyorsan şimdi gider onu... bulurum," diyor (112). Çirkini bunu reddediyor ve "Ona yapılan oyunu sen değil, ben anlatmalıyım," diyor. Erkeklerden biri böyle şeyleri fazla ciddiye almamaları için onları uyarıyor ve hep birlikte sinemaya gidiyorlar. Bu herhalde, "ihtiyar talebe"yi nasıl önemsiz bir oyuncak haline getirdiklerini vurgulamak için böyle söylenmiş.

Sonraki bölüm: "Üç Türk arkadaş, bir Danimarkalı kız, bir dağ köyüne doğru yola çıktık" (113). Gittikleri bu köyde yaşlı bir adam belirip uzun boylu Türk'e yaklaşıyor. Bu adam, bizim "ihtiyar talebe"nin babasıymış. Gerçeküstücülüğü hafif bir dozda uygulayan bu hikâyede böyle rastlantılar çok doğal. Babasından, Pavel'in geçmişine dair bir şeyler öğreniyoruz:

Birinci Dünya Savaşı'nda Avusturya ordusunda subay. Bir İtalyan kentine giriyorlar. Orada bir kıza âşık oluyor (bu, uzun boylu öğrencinin daha önce aktardığı olay olsa gerek). "Bir gece, barın birinde eğlenirken, bir maskeli, evvela kızı öldürmüş: sonra genç zabiti ölüm halinde yaralamış" (116).

Baba, nedense, bundan şöyle bir "hisse" çıkarıyor: "Pavel'e

bir köy... otomobilsiz, sessiz, sakin yollarında dereler akan bir köy ve küçük bir Sırp kızı lâzımdı," diyor; "bir küçük köylü Sırp kızı... Uzun saçlı, mavi gözlü, sapsarı" (116).

Ertesi gün hep birlikte Pavel'in bulunduğunu öğrendikleri hastaneye (dağ başında) gidiyorlar. Müdür, onu ziyaretlerine kendisinden izin alması gerektiğini söylüyor (bu arada, Pavel'i jandarmaların dağda bulup buraya getirdiğini öğreniyoruz; bu, "sekiz randevusu"nun aldığı şekil sonucu mu böyle olmuş?).

Pavel'den yazılı cevap geliyor. Red cevabı:

> "Bir akıl hastasını ziyaret; bir eşeği tımar etmeye benzer. Eşek olmadığım için tımara da ihtiyacım olmadığım arz eder ve derin bir hürmetle sizleri selâmların, efendiler."

Bunlar, hikâyenin son kelimeleri (118). Uzun, epey dağınık, birçok bakımdan meramı belirsiz bir hikâye bu. Ama şimdi herhangi bir yorumlama çabasına girmeden, ilgimi asıl uyandıran konuya geçeyim.

Sait Faik'in bu hikâyesini okurken, bu iki kadın motifine girer girmez, Bunuel'in *Cet obscure objet de dèsir* filmi aklıma geldi. Besbelli bir benzerlik var burada, ama ne menem bir benzerlik? Bunuel'in filmi 1977'den, yani Sait Faik onu görmüş olamaz. Ama Bunuel de Sait Faik'in bu hikâyesinden haberdar olamaz.

Tabii ilk başvurulacak yer Bunuel'di. Elkitabı çerçevesinde kaynaklar da, Bunuel'in senaryosunun hikâyesini Pierre Louÿs'den aldığını bildiriyor.

Üstelik, 1935'te de Joseph von Sternberg, gene Louÿs'in hikâyesinden *The Devil is a Woman* (Şeytan Kadındır) adlı bir film yapmış. Bunun senaryosu John Dos Passos, müziği ise Rimsky-Korsakoff'tan (tabii film için bestelemiş olamazdı!). Bu filmi ben görmedim, ama Sait Faik'in görmüş olması ihtimali az da olsa var. Başrolde Marlene Dietrich'le iyi bilinen bir film olsa gerek – tabii burada oynatılıp oynatılmadığını bilmiyorum. Sait Faik'in buraya dönüşünden iki yıl sonra piyasaya çıkmış. Öte yandan, Louÿs'in romanını okumuş olması ihtimali çok daha kuvvetli.

Pierre Louÿs'ten başlayalım: *La Femme et le Pantin*'i 1898'de yayımlamış. Tahsin Yücel *Kadın ve Kukla* adıyla, 1989'da, çevirisini yayımlamış (Gece Yayınları, Ankara). Kahraman, André Stévenol, Sevilla'da dolaşırken bir arabayla yanından geçen genç ve güzel kadına vuruluyor. Adı Conchita olan bu kadınla tanışıyor. Randevulaşıyorlar da. Ama o gün, Don Mateo Diaz adında bir tanıdığına rastlıyor. Konuşurlarken, Don Mateo'nun aynı kadınla yaşanmış bir ilişkisi olduğu anlaşılıyor. Novellanın büyük kısmı, Don Mateo'nun ağzından (bunların çoğu Bunuel'in filminde yer alıyor).

Sevilla, dünyanın ilk sigara fabrikasının kurulduğu kent. Carmen bu fabrikada çalışıyordu. Conchita da öyle. Louÿs'in kurmak istediği bağlantı da besbelli: Conchita bir *femme fatale* ve bu türün bütün üyeleri gibi çekiciliğinin özü fiziksel güzelliklerinden çok, anlaşılamaz, bilinemez, çözülemez olmasında yatıyor. Görünüyor, kayboluyor, yeniden ortaya çıktığında Don Mateo'yu, kendine karşı bir duygusal suç işlemiş olmakla suçlayıp, ona da kendini suçlu hissettirmeyi başarıyor. Uzun süre kendini –mânen ve maddeten– ele vermiyor ve Don Mateo'ya derin bir azap çektiriyor. Onu seviyor, beğeniyor mu (böyle olduğunu söylüyor), yoksa sadece oyun mu oynuyor, belli değil. Sürekli, bir yaptığının tam tersini yapıyor. Aynı anda *orospu* ve *bakire*.

Bir noktada bir delikanlı oluyor. Bu onun sevgilisi mi? Değil mi? Değilse ne? Don Mateo acılar içinde. Bir ilişkisi olmadığına onu inandırdığı anda önünde delikanlıyla sevişiyor (Bunuel filminin de çarpıcı sahnelerinden biriydi bu). Böyle anlarda, ondan nefret ettiğini de söylüyor.

Louÿs işi burada bitirmemiş. Gene böyle tutkulu bir kıskançlık sahnesinden sonra Don Mateo Concha'yı dövüyor. Bunun sonunda sevişiyorlar. Bölümü Don Mateo, gerçekten bakire olduğunu söyleyerek bitiriyor. Daha sonra ilişki bu sado-mazohist kalıp içinde yürüyor. Sonra, nihayet, Don Mateo ayrılıyor. Conchita'dan son bir mektup alıyor: "Ya senin olacağım ya da her isteyenin" dediği. Onun yorumu, Conchita'nın ikincisini seçtiği – birincisi olmadığına göre.

Don Mateo bunları anlatıyor. André ona teşekkür ediyor ve doğruca gidip Conchita ile buluşuyor. Novellanın sonunda Don Mateo'nun yeniden buluşmak için yalvaran mektubunu görüyoruz.

Dediğim gibi, Sternberg'in filmini görmedim. Dietrich, *femme fatale* için çok iyi, insan tahmin edebiliyor. Ama bu türün Akdenizli bir örneği için uygun olup olmadığı tartışılır. Bu filmde adamla kadın arasındaki itme-çekmeden çok aynı kadına vurgun genç ve yaşlı adam arasındaki gerilimin belirleyici olduğunu tahmin ediyorum (okuduklarımdan).

Bunuel bence esin kaynağı olan hikâyenin aksayan yanlarını düzeltmiş. Onun filminde adam isteğinin anlaşılmaz nesnesine hiçbir zaman fiziksel olarak ulaşamıyor. Evli hayatı yaşamaya başladıkları zaman bile. Louÿs'teki, kadını dövüp sonra sevişme bana pek zevkli gelmedi. Çok *banal* bir mazohizm fantezisi bu. Erkeğin yaşadığı manevi mazohizmi, kadının fiziksel mazohizmiyle mi dengelemiş oluyor?

Bunuel, bu çifti, gezdikleri alışveriş pasajında bir bomba patlatarak birlikte postalıyor bu dünyadan. Bu, kesin bir final. Hikâye böyle başlamış, böyle de bitmiş oluyor. Louÿs bir belirsizlikle bitiriyor: Don Mateo'nun yaşadıklarını yaşama sırası André'ye mi geldi? Ve daha ötesi: Conchita, bir tür "dişi Don Juan" olarak, baştan çıkardığı ve tutsak ettiği, "beni gene kabul et" mektupları yazan bir erkek köleler ordusunu ardından sürükleyerek yeni yeni fetihlere mi yönelecek? Bu da bana pek sevimli görünmüyor. Bomba daha iyi.

Ama Louÿs'in novellasında bombanın yeri yoktur, çünkü bu da aslında Bunuel'in icadı ve eklemesidir. Bunuel bu esrarengiz ilişkiyi terörizmin kendi hükmünü sürdüğü bir dünya içine yerleştirir. Bu da esrarengiz bir terörizmdir. İyi veya kötü bir şey değildir. "ETA terörü" falan gibi, bir hedefe yönelik bir şey de değildir. Sadece, bu dünya ve bu hayat biçiminin bazı insanlarda kaçınılmaz olarak yarattığı bir "cevap" biçimidir. Filmde Conchita'nın genç erkek arkadaşı bunu temsil eder. Ama Conchita da zaten düzenin "norm"unu temsil eden kişi (filmde Fernando Rey) ile bu anarşi unsuru genç arasında gider gelir. Ya-

ni, ana tema olan cinsel temanın yanında, bir de bu "sınıfsal" denebilecek arkaplan ögesi vardır ve filmin sonunda arkaplan öne geçer, bomba patlar, olay biter.

Gelelim Bunuel'in eklediği son ögeye: Conchita'yı iki ayrı aktrise oynatmıştır. Bakire Conchita mavi gözlü, fahişe Conchita kara gözlüdür. Bunlar birbirlerine benzer; o kadar ki, iki farklı kadın olduğunu fark etmeden seyredebilirsiniz filmi. Tam bir sinema ustalığı, inceliği bu. "Terör" gibi, "bomba" gibi, patlayıcı bir şey değil; çok ince, çok belli belirsiz bir ekleme.

Sait Faik'in "iki kızkardeş"li buluşu biraz da bundan ötürü dikkatimi çekti.

Ancak, Sait Faik'in hikâyesinin kişileri bunun tek ve aynı kadın olduğu inancıyla konuşurlar. En azından "ihtiyar talebe" öyle olduğuna inanır: "Ah dostlarım! Bu kadın melek... Her şeydir..." (102).

O gittikten sonra, anlatıcının arkadaşı kendi yorumunu dile getirir:

> "Hakikatte böyle bir kadın mevcut değildir. Fakat buna kestirmeden hayır da diyemiyoruz... Kafasında bir kadın mefhum ve hayali vardır. Ve bu yalnız mücerret kadındır. Çirkinliği, güzelliği, zenginliği, fakirliği yoktur. Bu, bir tek kadın mefhumudur. Bu adeta onun için bir kadın ilmidir. Hayata tatbik edince güzelliğe, çirkinliğe karışıyor, yaşı değişiyor; elbette ki, yirmi yaşından kık beş yaşına kadardır.
>
> Bana anlattığına göre, başından bir aşk macerası da geçmiştir. Ve bütün kadınlar, o maceranın kadınıdırlar. Ve bu kadın, mütemadiyen onu takip etmektedir" (103).

Ama bunları söyleyen Türk öğrenci, iki Amerikalı kızkardeş olduğunu da söyleyen kişidir. Bunu "ihtiyar talebe"ye de anlatmış, ama o inanmamış, üstelik kızmıştır.

Sait Faik, Louÿs'in hikâyesini ana çizgileriyle almış ama işlerken onu iyice başkalaştırmıştır. Bir kere, kişileri çoğaltmıştır. Louÿs'te anlatıcı, aynı zamanda ana karakterken, burada olaya karışmayan bir anlatıcı ve onun arkadaşı var. Kadınların erkek ahbapları, "ihtiyar talebe"nin babası vb. Bunların ço-

ğalması hikâyenin yöneldiği hedefi bulandırıyor, belirsizleştiriyor. Oysa Louÿs'in hikâyesi de, Bunuel'in bundan yaptığı film de, çok az kişi arasında geçen ve bütün esrarengiz havasına rağmen çok net bir çizgide ilerleyen bir yapı. Orada ne olduğunu açık seçik görebiliyoruz.

Bunuel'in eklediklerine ve değiştirdiklerine değinmiştim. Bunlar Louÿs'in hikâyesinin anlamını değiştirmiyor, onu daha belirgin bir hale getiriyordu. Sait Faik'inki ise burada da kaynaktan uzaklaşıyor; bir öyle, bir böyle olan kadın arketipi belli ki ona da ilginç ve çekici gelmiş, ama bu gidip gelmeyi "bakire/fahişe" diyalektiği olarak görmüyor. Fettan Concha'nın cinselliği yok burada; tersine, çirkin, yaşlı ve itici bir kadın görüyoruz. Bu kadının da çağrışımı ölüm, son analizde. Ama onun temsil ettiği, şehvetli bir ölüm değil. Belki bu ölümcül görünümüyle Pavel'in öldürülen sevgilisini hatırlatıyor; belki de Pavel'i hayatı terk etmeye çağırıyor. Ancak Pavel'in Sırp olmasından ileri yaşta öğrencilik etmesine, birçok açıklanmamış ve açıklanamayacak öge var ki, bunlar, sanırım, Sait Faik'in de bu gençlik denemesinde ne anlatmak istediğini çok iyi bilmemesinden kaynaklanıyor.

"İhtiyar Talebe", sonuç olarak, ilginç bir hikâye; ama "iyi yazılmış" bir hikâye değil.

Birikim, sayı 228, Nisan 2008, s. 92-96

SAİT FAİK'İN "SİNAGRİT BABA"SI

Türk edebiyatında Sait Faik kadar zengin bir hayvan sevgisi sergileyen yazar az bulunur. Sait Faik hayvanları uzaktan sevmekle kalmaz, onlarla ilgilenir, insanlar gibi onların psikolojilerini de anlamaya çalışır. Bunun bir jest olmadığı, çok sahici bir merak olduğu bellidir. Birçok hikâyesinde, insanların değerlerini ölçmek, orada bir karara varmak için, hayvanlara nasıl davrandıklarına dikkat ettiğini ve bunu ölçü aldığını görürüz. Hayvanlara eziyet eden insanlardan tiksindiği belli olur; oysa insan sevgisi de azımsanmayacak boyutlardadır.

Pek çok hikâyesinde kediler, köpekler, kuşlar, eşekler gelip geçer. Ama bazı durumlarda gelip geçmekle kalmaz, "hikâye kahramanı" olarak karşımıza çıkarlar. Bu çeşit hikâyelerinden biri, daha doğrusu ikisi, bir martının ölümüyle ilgilidir. "İki" diyorum, çünkü önce "İki Kişiye Bir Hikâye", sonra da "Ermeni Balıkçı ile Topal Martı"da, aşağı yukarı aynı hikâyeyi anlatmıştır. Hikâyeden çok denemeyi andıran bir başka hikâyesinin ünlü kahramanı da "Dülger Balığı"dır.

Sait Faik'in hayvan hikâyeleri hakkında ayrı bir yazı yazmak istiyorum. Ama bu yazı, başlığın belirttiği gibi, sadece "Sinagrit Baba" üstüne olacak. Kahraman veya figüran olsun, Sait Faik'in hayvanları hayvandır. Şimdi hatırladığım, yalnız bu

hikâyede Sinagrit Baba insan diliyle ve insan gibi konuşur. "Kahraman"dan öte, bir "karakter" olur. Onun için bu hikâyeyi tek başına ele almayı tercih ettim.

Hikâyeye, adaların orada, mercana çıkmış balıkçıların sandallarının yanında giriyoruz, bir kış akşamı, lodosun ölü dalgasında. Ama daha ikinci paragrafta 38 kulaç aşağı inip, avlanmaktan dönen Sinagrit Baba'nın yanına geliyoruz. Bu hikâyenin anlatıcısı (hiç "ben" demiyor) denizin altını da, üstünü de aynı netlikle görüp anlatabildiği gibi, insanların ve balıkların iç dünyalarını da çok iyi analiz edebiliyor.

Yaşlanmış Sinagrit'i hareli derisi ve pullarıyla gözümüzün önüne getirebiliyoruz. Deniz dibine de (anlatıcının yanında) şöyle bir göz atabiliyoruz. Burası, yaşayan ve yaşamayanlarıyla, mercana çıkmış bir balıkçının hayal edebileceği gibi bir yer. Mercan oltaları inmiş derine, yemler ve misinalar parlıyor. Genç mercanlar bu pırıltıya kanıp oltayı yutuyor arada bir.

Bu noktada, Sait Faik, hikâyenin bence asıl akışından biraz yana çekilerek bir parantez açıyor. Bunun bayağı solcu, devrimci bir parantez olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Sinagrit Baba bu mercanları kurtarabilecekken (gidip dişiyle misinalarını keserek) bunu yapmıyor: bireysel kurtuluş olmaz, diye! O biliyor, kurtarabilir; ama o olmasa? Bu balıklar toplu kurtuluş için örgütlenmenin ve örgütlü mücadeleye girmenin gereğini anlamadıkça, bir şey değişemez: "Ancak bütün balıklar oltaya tutulan hemcinslerini kurtarmanın tek çaresinin koşup o yakamoz yapan ipi koparmak olduğunu akıl ettikleri zaman, bu hareketin bir neticesi ve faydası olabilirdi..."

Hikâyenin asıl teması bu değil, o bakımdan hattâ "yersiz" olduğu da tartışılabilir. Herhalde Sait Faik de hikâyeyi bir "balıkların kurtuluşu" elkitabına çevirmeyi düşünmedi, ama yoluna çıkan bu ayrıntıyı da değerlendirmeden geçmedi. Ayrıca Sinagrit Baba'nın bu düşünceleri büsbütün yersiz değil: yaşın ona kazandırdığı bilgeliği görüyoruz. Hayatı düşünmüş, biliyor Sinagrit Baba; çok "neşeli", "iyimser" bir biliş tarzı da değil, onunki. "Koşayım, kurtarayım" hoppalık aşamasını çoktan geride bırakmış.

Bunu zaten gene baştan, üçüncü paragraftan öğrenmeye başlamıştık. Evlenmemiş hiç, *solitaire* mizaç bir balık. Mücadele etmiş ve çok "facialar seyretmiş."

O kadar ki, artık bu "yorucu ömür" bitsin istiyor. Bir şerefsiz vatosa ("... yapışkan ve parazitli bir canavar"a) yem olmaktansa, şu sarkan oltalardan birine –bile bile– yakalanmayı aklından geçiriyor.

Sandalların birindeymişçesine "anlatıcı" denizin ve sinagritin içini nasıl biliyorsa, sinagrit de bizim yaşadığımız dünyayı çok iyi tanıyor. Örneğin, "muhteşem" bir sofrada, "mayonez" ve "beyaz şarap" refakatinde tenavül buyurulacağını biliyor.

Buralarda Sait Faik'in balıkla ilişkisinin bir tür inceltilmesini gördüğümüz kanısındayım. Başta, çok köklü hayvan sevgisine değinmiştim. Balıkları da çok seviyor. Ama balık tutmayı ve sonra yemeyi özellikle seviyor. Bu durumu hepimiz kendimize göre bir düşünmüşüzdür: "Ne hakkım var, yemek üzere, bir canlının hayatına son vermeye?" Böyle bir hak olamayacağını düşünenler vejetaryen oluyor; daha az radikalleri, "balık dışında" et yemiyor; daha da az radikali kuşa da razı vb. Ama böyle bir sorun var.

Sanırım Sait Faik, onu da tedirgin ettiğinden şüphe duymadığım bu ikilemi aşmak için böyle bir fanteziye başvuruyor. Hattâ, belki Sinagrit Baba'nın kendisi için yapılacak mayonezi de bilmesi (elinde olsa, ona da bir "kalite kontrolü" ya da "degüstasyon" yapabilir) "hayatın kuralları böyle" diyerek balık tutmanın ve yemenin vicdan azabını hafifletiyor. Ama hikâyenin varmak istediği yer elbette bu da değil. Bu da "örgütlü mücadele" gibi, anlatı sırasında çıkmış bir yan tema ve onu da değerlendirmek gerekiyor.

Peki, *asıl tema* ne? Var mı öyle bir şey? Var tabii. Sinagrit Baba, "yeter bu kadar yaşadığım" dedi. Gidip kendini bir oltaya teslim edecek; edecek de, bunca yaş ve uğraştan sonra, değersiz bir oltanın sahibine yem olmak da istemiyor. Anlatıcı gibi –bence, *tıpkı* "anlatıcı" gibi– o da bir "insan sarrafı", denizin dibinde yaşıyor olsa da. Yukarıda avlanan *duyarlı* balıkçının, dipteki avlarına karşı bir "empati"si varsa, o da avcısını öyle yakından tanıyor; anlıyor.

Zaten buraya gelince Sinagrit balık olmaktan epey uzaklaşıyor. İlkin dibe inmiş beş olta sayıyor ve sırayla gidip incelemelerini yapıyor. Balıkçıları da tanıyor zaten. Birincisi Hristo. Aç gözlü ve içinden pazarlıklı. Yaramaz. İkincisi Hasan. O da yaramaz, çünkü palavracı ve korkak. Geliyoruz Yakup'a. Onun bazı erdemleri var ama o da kıskanç ve Sinagrit Baba kıskanç adamdan da hoşlanmıyor. Dördüncü (adı belli değil) hasis. Sinagrit Baba oltasını dümdüz ederek onu cezalandırıyor. Sonuncu Nikoli hakkında karar vermek daha güç, çünkü sevimli zaafları (sarhoşluk gibi), ama insanî erdemleri ("cesurdu, cömertti...") var. Burada bir de gurur konusu çıkıyor (Hristo'da da çıkmıştı). Sinagrit Baba "kibirli fıkarayı severdi". Ama bununkini pek de beğenemiyor. "Nesini?" derseniz, doğrusu, ince nüanslar: "... insanoğlunun insanlığından, taa saçının dibinden, oltasını tutuşundan beliren, isteyerek olmayan, ama pek istemeyerek de gelmeyen bir gurur isterdi."

Ne diyelim? Doğal ve sindirilmiş bir gurur. Ama Sinagrit Baba eni konu kılı kırk yarıyor. Çok titiz. Ve bu aşamada, oltacıların beşinden de vazgeçiyor.

İşte bu noktada, hava değiştirmek için bir trük olmak üzere, yakalanan mercanlara bakıyor ve balıkların toplu mücadele bilinci edinmesi gereğini anlatan satırları okuyoruz. Az önceki (bütün bunlar zaten kısacık bir hikâyede oluyor) "hangisini seçecek" gerilimi biraz hafifliyor. Ama gene tam bu noktada, yeni oltalar indiğini görüyoruz. Burada anlatı hızlanıyor:

> "Sinagrit Baba ümitle koştu. Bu oltayı da kokladı. Hiç tanıdığı birisi değildi. Yemi ağzına aldığı zaman bu olta sahibinin tam aradığı adam olduğunu bir an sandı. Bu anda da yakalandı."

Burada anlatı temposunu birdenbire hızlandırmayı büyük bir ustalıkla başaran Sait Faik, acı sonucu da, hiç uzatmadan, önümüze sunuyor. Sinagrit önce "kendisini yakalayana sevinçle bakarken", birden, yanıldığının farkına varıyor: "Bu adam şimdiye kadar hiç imtihan geçirmemişti". Zaten bu nedenle, kaçın kurası Sinagrit'i kandırabilmiş ya, "her devirde talihi yaver" gittiği için, "ne korkunç bir ikiyüzlü köpek olduğunu"

kendisi de bilmiyor. Kendisi de bilmeyince, Sinagrit, sualtı koşullarında durumu anlayamıyor, ancak adamın sandalına geldiği zaman anlıyor.

İşin ilginç tarafı, bu şanslı adam hayatını aynı şansla devam ettirirse, kendisi, böyle bir kişi olduğunu ölünceye kadar anlamayabilir. Ama Sinagrit anlıyor, o biliyor.

* ✲ *

Yani bu bir "kendini verme" hikâyesi. "Asıl tema" bu. Pek çok şeyi bilen, duyguları, mizaçları, erdemleri ve kusurları tanıyan biri, artık nedense, bir gaflet anı mı, "bir an önce bitsin" telâşının yanıltması mı, ne oluyorsa, yanlış bir kararla kendini yanlış kişiye veriyor.

Bunun için de hikâye, sonuç olarak, trajik. Bu noktaya kadar Sinagrit'in balık olduğunu neredeyse unutmuştuk. Ama şu son birkaç satırda bize ulaşan *imge*, tam da bir "balık imgesi".

> "Sinagrit Baba hırsından tekrar tepindi [ilk bilinçlenme anında da kuyruğunu yere vurmuştu]. Bağırmak ister gibi ağzını açtı. Kapadı. Sinagrit Baba son nefesini, böylece hiçbir insanlık imtihanı geçirmemişin sandalında pişman ve mağlup verdi."

İki kanal içiçe yürüyor. Bir yanda, oltaya çıkmış herkesin bildiği, balığı yakalamış olmanın sevinciyle bir canlıyı öldürmüş olmanın verdiği tedirginliği birleştiren sahne: balığın çırpınması, kuyruğunu sandala vurması, ağzının açılışı, kapanışı. Bunun temposu gene olağanüstü. Ama aynı zamanda bütün o duygular: teslim etme heyecanı, sevinci, kavrama ("recognition" denilen "gerçek yüzleşme" anı), pişmanlık, keder, çaresizlik.

Önce de söylediğim gibi, bütün bunlar, büyük bir ihtimalle, balık tutan adamın, adı Sait Faik olan adamın, tuttuğu o soğukkanlı, sessiz yaratıkla kurduğu olağanüstü ilişki, bir yanıyla. Önce açılan, sonra kapanan o ağzın, söylemek isteyip de söyleyemediğine düzdüğü ağıt.

* ✲ *

Ama bence hepsi bu değil.

"Karakter"imizin adı Sinagrit Baba. Hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde, *erkek*. Nitekim hikâyenin başında, hele yakalanan mercanlara bakarken, onu epey "erkek" pozlarda görüyoruz. Ne var ki, yaptığı iş, bir "kendini verme" işi ve bu çok erkeksi bir eylem değil. Hâlâ içinde yaşadığımız "Made in Erkekia" dünyada erkek malı mülkü, silâhı, prestiji, iktidarıyla vardır ve temel eylem biçimi "almak"tır. Dişi ise "kendini verir". Onun da serveti samanı, iktidarı vb. olabilir. Ama hiçbir zaman bir erkek bedeni, bir kadın bedeni gibi, bir "ödül" olmamıştır. Bütün temel metaforlarımıza, fiillerimize vb. aykırı bir durum.

"Sinagrit Baba" hayattan bıkmış, kendini bir oltaya, yani bir oltacıya verecek. Verince ne olduğunu da düşündü: sofra, mayonez, beyaz şarap.

Ama oltaları gezerken, "Bunların hangisi iyi mayonez yapar acaba?" diye bakmıyor. Kibir olmayan gurur arıyor, hasisin oltasını düzlüyor, korkağı, içinden pazarlıklıyı boşluyor. Bunlar, bir arada hayat geçirmek için bakacağımız özellikler.

Sinagrit Baba. Erkek: "... bir ilkçağ kralı gibi zengin, cömert, asil ve masum mantosu ile dolaşır mı kim bilir." Kral ama giydiği bir "manto". Bu, bizim dilimizde bir kadın giysisidir. Bir kere daha geçiyor: "Daha her yeri pırıl pırılken, mantosu sırtında iken..." Ve bu cümlede Sinagrit dişi de olabilirdi.

Ama daha çok "ele veren" cümle yakalanma sahnesinde, yakalanma ve aldandığını anlama: "Birdenbire ürperdi. Hiddetinden ayaklarını yere vuran bir genç kız gibi sandalın döşemesini dövdü." Bir "Baba" anlatılıyorsa, bir "genç kız"a benzetilerek anlatılması bir tuhaf.

Bilinçlenme anı nerede yaşanıyor, nerede gerçekleşiyor? Sinagrit'in "habitat"ı olan deniz dibinde değil. Orada kapılıp, avlanıp, yakalanıp su yüzüne çekildikten ve yakalayanın (erkeğin) mekânı olan sandala girdikten hemen sonra. Bu da klasik dünyanın "erkek-kadın" ilişkilenmesinde çok "tipik" denecek bir durum.

Sait Faik bu cinsel belirsizliği, bulanıklığı bilerek, kasten mi yarattı? Ben, bunun muhtemel olduğuna işaret etmekle yetine-

cek ve önermeyi kesinlemeye kalkışmayacağım. Empson, *Seven Types of Ambiguity*'de belirsizliği şiirsellikle özdeşleştirmişti (tabii her türlü belirsizliği –bu arada "beceriksizlik"ten ileri geleni– değil, bunun çağrışım ve anlam zenginliğine yol açanını). Bu hikâyede de, daha dikkatsiz bir okumada göze çarpmayabilecek anlam tabakaları bulunduğunu göstermek istedim; ama "asıl anlam burada" diye bir iddiada bulunmayacağım. Aynı şekilde, Sait Faik'in cinsel hayatı üstüne de bir yorum yapmaya niyetim yok. Yalnız, cinsel olan ve olmayan birçok "hayat durumu"yla ilgili olarak, bir "ikilemle karşılaşma" motifinin pek çok hikâyesinde geçtiğini söyleyeyim.

Aldanma ve yanılma... Edebiyatta epey sık çıkar karşımıza. Bu hikâyedeki oldukça özgün. Özellikle, bir sınavdan geçmediği için zaafının farkında olmama ayrıntısı. Kendinden emin olarak, bu eminliğiyle Sinagrit'e kıyması.

Dünya edebiyatında bu nüansa en yakın, benim bildiğim eser, Henry James'in *Portrait of a Lady*'sidir. Orada bu durumun (ama tabii yalnız onun değil) anlatılması birkaç yüz sayfa alır.

Not: benim okuduğum kitapta balığın adı hep "Sinağrit" diye geçiyor. Bildiğim kadar Rumlar "Sinagrit" der. Türkler bu "gr" bitişmesini pek telaffuz edemedikleri için ("program"ı doğru söyleyen kaç kişi var?), "sinarit" derler. Ama "sinağrit" diye bir biçim yok.

Birikim, sayı 232-233,
Ağustos-Eylül 2008, s. 124-127

"Yol Türküleri" İle "Han Duvarları"

Bu yazıda, temel olarak, Orhan Veli'nin "Yol Türküleri" şiiri ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları"nı karşılaştıracağım. İkisi de şüphesiz yıllardır bildiğim şiirler oldukları halde onları böyle bir arada hiç düşünmemiştim. Böyle bir karşılaştırma yapılabileceği birdenbire aklıma geldi. Sanırım aklıma gelmesinin nedeni de edebiyat veya Türk edebiyatı değil, müzik üstüne düşündüğüm şeylerdi.

Orhan Veli'nin bu şiiri hakkında Berna Moran'ın bir yazısı genel çizgileriyle aklımdaydı. Kendi kafamda bu yazının fikrini oluştururken o yazıya bir daha baktığımda, Berna Moran'ın da yazısının sonlarına doğru "Han Duvarları"na bir göndermede bulunduğunu gördüm. "Anadolu'da Bir Yolculuk": üç kelimeyle özetlenen bu tema iki şiirde de var ve bu birini düşünürken ötekini hatırlamayı kolaylaştırıyor olmalı. Ama bunu söyledikten sonra ortaklık bitiyor. Berna Moran, sözünü ettiğim o göndermeyi, benzerlik değil farklılık belirtmek için yapmış. Ben de aynı şeyi vurgulamak istiyorum. Türk edebiyatının bu iki tanınmış şiiri ("Han Duvarları"nın daha tanınmış olduğunu sanıyorum) birbirinin tamamen karşıtı anlayışlara dayanarak yazılmış, tamamen karşıt poetikalar geliştiriyor ve tamamen karşıt değerler temsil ediyorlar.

* * *

Orhan Veli "Yol Türküleri"ni 1946'da yayımladı; ama bundan bir yıl önce yazdığını, kendisi belirttiği için, biliyoruz. Bunu *Destan Gibi* adını taşıyan bir kitap olarak yayımlamıştı. Ancak, *Destan Gibi*'nin içinde yalnız "Yol Türküleri" şiiri vardı. Bu iki ada niçin gerek gördüğünü bilmiyoruz.

"Yol Türküleri"nde Orhan Veli'nin tanıdık sesini hep duyarız; ama bu şiir uzunluğuyla öteki şiirlerinden ayrılır. Bu uzunlukta başka hiçbir şiiri yoktur. Belki "Yol Türküleri" adı uzunluğunun nedenini açıklıyor: çünkü burada, İstanbul'dan başlayıp Zonguldak'ta biten bir yolculuk anlatılıyor. Bu bir "anlatı" olduğu izlenimini verebilir; ama "İstanbul'da başlayıp Zonguldak'ta biten bir yolculuk" dışında bir anlatı olduğunu da söyleyemeyiz.

1960'ta Berna Moran *Yeni Ufuklar*'ın 5. sayısında "Orhan Veli'nin 'Yol Türküleri'nde Ton Değişiklikleri" başlıklı bir yazı yayınladı ve şiirin yapısal özelliklerine dikkat çekti.

Sanatta "eleştiri" olarak bildiğimiz söylemin bir "yararı", bir "işlevi", dolayısıyla bir "meşrûiyeti" olup olmadığı zaman zaman tartışılır. Berna Moran'ın birçok yazısı gibi bu da, bütün bu sorulara olumlu cevap vermek üzere yazılmış gibidir: esere ve yazarına saygılı, okuru eser üstüne düşünmeye, eseri anlamaya çağıran ve anlamak için –böylece karşılıklı zenginleşmek için– bir ipucu ve bir yöntem veren bir yazı.

"Yol Türküleri"ni okurken, ilkin "Hereke" adı bize mekânla ilgili bir saptama yapar. Bundan sonra İzmit, Arifiye, Adapazarı, Hendek, Düzce, Bolu, Gerede sıralanır ve Zonguldak'ta şiir biter. Şiirde, çok belirgin özellik, bütün bu yerler üstüne türkü, mani, tekerleme gibi, metin içinde de tırnak işaretiyle farklılığı belirtilmiş alıntılar bulunmasıdır. Şiir zaten böyle başlar:

> "Hereke'den çıktım yola, / Selâm verdim sağa sola, / Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim, / Yolun açık ola!"

Berna Moran, yazısının başlığına koyduğu "ton değiştirmeleri" kavramını büyük ölçüde bu folklorik ögelere bağlıyor. Şa-

irin (ya da W. Booth sonrası terminolojiye göre "ima edilen şair"in) hüzünlenmeye eğilimi olduğu anlaşılıyor. Moran bunu İstanbul özlemine bağlıyor. Örneğin, şiirin ortalarına doğru, "Alışamıyacak mıyım, / Unutamıyacak mıyım?" dizeleriyle başlayan kıta bunun en iyi örneği. İçine dalına ve hüzünlenmenin yoğunlaşmaya başladığı anda da alıntı geliyor ve "ton değişiyor" – genellikle hüzünden uzak, ironik bir tona geçiyoruz. Örneğin az önce değindiğim, İstanbul'la ilgili kıta, "Ellerinde yemek çıkınları, / Rejiye giden işçi kızlar" dizeleriyle bitiyor. Ya da böyle devam edecekken "Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne..." alıntısı ortaya çıkıyor ve ton değişiyor. "Konu değişiyor" demek doğru değil, çünkü şiir boyunca bu anlamda bir "konu" yok. Ruh halinden, duygudan söz etmek mümkün. Berna Moran'ın kullandığı "ton" herhalde en uygun kavram.

Yazdığım bu yazıyı düşünmeye başladığımda, bir konuda Berna Moran'dan ayrıldığını gördüm. Ton değiştirdiği çok açık; bunu gerçekleştirmek için sık sık türkü sözlerine başvurduğu da besbelli. Ama ben bunu yalnız "İstanbul'u özlemek ve özlediğini gizlemek" gibi bir gerekçeye sığdıramıyorum.

Belki o tarihlerde Türkçe'de fazla yabancı kaçacağı için, Berna Moran "ironi" kavramını hiç kullanmamış. "Alaylı bir ton", "ciddi ile alaylı karışımı", "kendiyle hafiften alay etmek" gibi deyimlere başvurmuş. "İroni" bunların hepsini karşılıyor. Ayrıca ironi, Orhan Veli'nin şiirinden ve dünya görüşünden söz edeceksek, herhalde her şeyin merkezine koymamız gereken kavram. Bu şiirde ironinin işlevinin çok daha geniş kapsamlı olduğunu düşünüyorum. "İstanbul'u özlemek" gibi bir duygu, Berna Moran'ın gösterdiği gibi, şiirde var. Ama örneğin şiirin –ve yolculuğun– bitiminde Zonguldak'a varmış oluyoruz ve değişik nedenlerle buranın da şairi duygulandırdığını seziyoruz (yaşadığı kent olarak değil de, emeğe saygı duyan şaire üretimi, çalışmayı vb. düşündürdüğü için). Bu ruh halinden çıkılmadan, yani yeniden bir ton değişikliğine gidilmeden, şiir bitiyor. Ama şu ana kadar şiirden alacağımızı almış olarak, bunun da "ironinin erişemeyeceği bir nokta" olmadığını biliyor, anlıyoruz. Veya şiirin ortalarında, İstanbul temasıyla değil, Bolu'da

Köroğlu'nun akla gelmesiyle gene bir duygu yoğunluğu oluşuyor ve sonra o da gevşiyor. Kısacası, İstanbul yaşantısı dışında konular da benzer ruh halleri yaratabiliyor, ama *sonunda hep ironiye dönüyoruz.*

Benim yazımın asıl teması da bu. Orhan Veli'nin *niçin* böyle yazdığı ve bundan genel olarak şiir için *nasıl* sonuçlar doğurduğu. Yazının sonunda metne yeniden yakından bakmak üzere, şimdi, Orhan Veli'nin şiir tarihimizdeki tutumu ve rolü üstüne uzun sürebilecek bir değerlendirmeye gireyim.

"Garip" kuşağının misyonu

Orhan Veli'nin "parodi" yapan bir şair olduğu sık sık söylenmiştir. Bu konu açılınca verilen ilk örnek, Ahmet Haşim'in "Akşam, yine akşam, yine akşam / Göllerde bu dem, bir kamış olsam" dizelerinin "Bir de rakı şişesinde balık olsam" dizesiyle parodisidir. "Denizi Özliyenler İçin"deki "Suların yeşili, göklerin mavisi / Lapinaların en hârelisi" dizelerinin de Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"daki "Ovanın yeşili göğün mavisi / Ve mimarîlerin en ilâhisi" dizelerinin parodisi olduğu çok belli.

Bu iki çok dolaysız gönderme, bir şairin adının "parodici"ye çıkması için yeterli değil gene de. Buna rağmen böyle bir kanı varsa, Orhan Veli insanlarda bu izlenimi bırakacak bir şey yapıyor olmalı. Değiştirerek veya değiştirmeden aldığı birçok "alıntı"yı hatırlayabiliriz. Örneğin, Polonya'nın işgalinde yazdığı "Karanfil" şiirinde "Varşova'da ölmesi on bin kişinin" ve "Yârin dudağından getirilmiş" bir karanfil arasında "benzemezlik" ilişkisi kurar; veya adı "Kaside" olan bir şiirde bildik bir tekerlemeyi aynen "final" olarak kullanır: "Ben sana hayran / Sen cama tırman"! Bu geniş çerçevede bakıldığında "rakı şişesinde balık" ya da "hâreli lapina"dan çok daha geniş bir "parodi" alanında durduğunu söylemek mümkün. Bu geniş alanın sadece bir kısmı edebî. Deyimler dahil, çok daha geniş ve belki "folklorik" diyebileceğimiz bir "referans çemberi" daha var Orhan Veli'nin. Son analizde, bütün dili (bilinen dizelerin yanı sıra deyimler, türkü sözleri, ata sözleri, hattâ bozulmuş ödünç alınma

kelimeler de var bu "bütün" dil içinde) böyle bir alıntı kaynağı haline getirdiğini düşünebiliriz.

Bu değişik alıntı kaynakları arasında sanırım şöyle bir genel ayrım yapabiliriz: daha "edebî" olan alıntıları, hayatı boyunca mücadele ettiği "şairanelik" örnekleri olarak seçilmiştir. Daha "anonim" kaynaklardan alıntıların, birkaç kelimeyle açıklanamayacak ya da özetlenemeyecek karmaşık işlevleri olmakla birlikte, şimdilik, bunların en fazla "ironik" amaçlarla ve Berna Moran'ın "Ton Değiştirme" olarak nitelediği "efekt"i sağlamak üzere kullanıldığını söyleyebiliriz. Sonuçta, daha yukarıda bir soyutlama düzeyine getirdiğimizde, muhtemelen bu ayrımın çizgisi de silikleşecek ve Orhan Veli'nin şiirsel misyonunun genel karakteri içinde iki işlev birbirine karışacaktır.

Bu "misyon" üstünde biraz durmak istiyorum. Orhan Veli'nin Melih Cevdet ve Oktay Rifat'la giriştiği işi, sonradan adı "Birinci Yeni"ye çıkan (Muzaffer Erdost "İkinci Yeni" dediği için) "Garip" akımını, Türkiye'de şiirin "demokratik devrimi" olarak görür ve değerlendiririm. Tanzimat'la birlikte "Yeni" denmesi gereken bir şiir ve tabiî bir edebiyat başlamış, bütün toplumla birlikte edebiyat da değişimin etkilerini yaşamıştı. Ancak, bu "yenilik" içinde yer alan kadro sınıf olarak da, genel dünya görüşü çerçevesinde de, geleneksel Osmanlı egemen kesiminden gelmeydi. Gerçi, geleneksel kesimin geleneksel kesimiyle bu Batıcı ve "yenilikçi" kesimi arasında kıyasıya bir mücadele geçti. "Hepsi aynı sınıftandır," diye bu mücadelenin gerçekliğini veya içtenliğini yoksamak veya önemsizleştirmek istemiyorum. Ama o mücadelenin, bıraktığı izlenimdeki kadar radikal bir çatışma olmadığının belirtilmesi de gerekiyor (insanların mücadele ederken başvurdukları araçların keskinliğiyle uğrunda mucadele ettikleri amaçların karşıtlığı, çok zaman, eşorantılı değildir).

Tanzimat'la başlayan bu değişimin kaçınılmaz kıldığı mücadele sürecinde, edebiyat uzun süre önemli bir silâh oldu. Bütün taraflar kendi amaçları doğrultusunda "edebiyat yaptılar". Aynı zamanda, edebiyatı, sınıfsal/kültürel konumlarının vasatı olarak da kullandılar ("konspiratif" anlam yüklenmiş bir "kullan-

ma" biçimi kastetmiyorum – öyle bildikleri ve içgüdüleri öylesini işaret ettiği için). "Şairanelik", sonuçta bu sınıfsal-kültürel statünün edebî kalıbıydı.

Garip hareketinin ortaya çıktığı 1940'lara varıldığında, Türkiye epey bir badireden, epey bir toplumsal dönüşümden geçmişti. Osmanlı mirası gerçekten gerilerde kalmıştı. Hâlâ çok az sayıda da olsa, yıllardır benzemeye çalıştığımız o modern dünyanın gerçekte nasıl bir şey olduğunu anlayan aydınlar ya da sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu üç şairi öncelikle böyle insanlar olarak tanıyorum. Aralarında Orhan Veli sanırım bu *mücadeleyi* en derinlemesine yaşayanıydı. Yazdıklarına, birbirleriyle karşılaştırarak baktığımda, Orhan Veli'nin, mücadele etmekten şiir yazmaya yeterince vakit bulamadığı izlenimine kapıldığım da olur. Bunda, hayatının kısalığının da önemli payı var. Oktay Rifat ile Melih Cevdet çok daha uzun yaşadıkları için şiirlerine derinlik, sağlamlık katmak için kıyaslanamayacak kadar fazla fırsat buldular. 36 yaşında ölen Orhan Veli'nin, bir çeşit James Dean gibi, "ebedî genç" imgesiyle (ve olağanüstü yetenekli, tabiî) anılarda yaşamak biçiminde önemli bir avantajı oldu; ama o olağanüstü yeteneğin olgunluğunda ne yapabileceğini görme imkânını bizden esirgedi.

Garip Kuşağı için toplumsal dönüşüm ve edebî dönüşüm içiçe ve eşit derecede önemli konulardır. İyi bir edebiyat yapmak, estetik gerekçelerle "şairanelik"ten arınmakla mümkündür; ama aynı zamanda medenî ve ileri bir toplum ahlâkı da bunu, bu köhne ve kof üst sınıf edebiyatından kurtulmayı gerektirir.

Orhan Veli bu önemli estetik-toplumsal misyonu öncelikle şiir alanında yürütmekle kendini yükümlü sayar. Ama bu şiiri oluşturmak için şiirin içinde oluşacağı dile de ihtiyacı vardır. Dolayısıyla bütün bu alıntılarla Orhan Veli, "Türkçe" olarak kuşağının devraldığı bütün dil malzemesinden şiirin neyi alacağını, neyi almayacağını, aldığını nasıl kullanacağını saptamaya çalışmaktadır.

Proje, büyük projedir.

Dil

Orhan Veli mücadelesini öncelikle yazdığı şiirle verdi. Ama bunun yanı sıra, fazla yekûn tutmayan makalelerinde de bu mücadelenin fikrî içeriğini açmaya çalıştı. Asım Bezirci'nin toplayıp yayına hazırladığı bu makalelerinde şairin "vezin" ve "kafiye"ye karşı tutumu oldukça sık karşımıza çıkar. Ama Orhan Veli'nin "yeni"den anladığını bununla sınırlı tutarsak biz Orhan Veli'nin düşüncesine de, şiirde yapmayı başardıklarına da, hiç nüfuz edememiş oluruz.

1950'de *Yeni İstanbul*'da yayımladığı "Cumhuriyet Devrinde Şiir" yazısında dile bakışı üstüne bazı ipuçları vardır. Yahya Kemal'i "Tanzimat'tan sonra dili şiirle bağdaştıran ilk adam" olarak ayrı bir yere koyar (doğru bir yargı) ve ayrıca şöyle der:

"Yahya Kemal'i son yüzyıl içinde dilin şiirdeki önemini ilk sezen şair diye adlandırırken bir dil meselesinden değil de bir şiir meselesinden bahsediyorum." (*Bütün Yazıları I,* Can Yayınları, İstanbul, 1982, s. 162)

Bu bağlamda, Ahmet Haşim'den hiç hoşlanmadığına da değineyim. İki alıntı daha sunacağım:

> Bir halk hükümeti kurulduktan sonra, okuma yazmanın yalnız aydınların, yalnız seçkinlerin değil, halkın malı olduğu anlaşıldıktan sonra, halk da, şiirinin kendi diliyle yazılmasını isterdi elbet. Üstelik de tâbirlerle dolu, zengin, durmuş oturmuş bir dili vardı. Ne yapacaktı kendinden uzaklaşmak isteyen aydının uyduracağı üç beş kelimeyi? İşte böylece, Cumhuriyet'in ilk yıllarında şiirle halkın dili anlaşmaya başladı (*Aynı yerde,* s. 163).

Bu sözler önemli, ama aşağıdakiler daha da önemli:

> ... şiirdeki dil işi, kimi adamların sandığı gibi, bir kelime işi değildir; dil eski kelimenin yerine yeni kelime koymakla Türkçeleşmez; Türkçeleşse bile dil olmaz; işi daha temelden almak, bunun için de halkın diline, halkın konuşmasına kulak kabartmak gerekir. Ayrıca, sonuncunun bir şiir konuşmasında yer alması için de, yapılan işin şairce olması gerekir (*Aynı yerde,* s. 163).

Orhan Veli'nin "Türkçeleşme"den yana olduğunu biliyoruz; ama bu satırlarda da görüldüğü gibi, burada "özleşme" ölçütünü *"kullanım"* alanında kuruyor. Nurullah Ataç'ın sık sık yaptığı gibi, kelimenin kökeninin ulusal kimliğine bakmıyor (bu, ırkçılıkla, belki farkında olmadan, haşır neşir bir tutumdu); toplumun onu benimseyip benimsemediğine bakıyor. Dil sorununun bir "arı kelimeler" sorunu olmadığını 1950'de söylüyor olması da çok önemli.

Bu alıntılardaki tavırdan, Orhan Veli'nin "halkın konuşmasına kulak kabartarak", oldukça "folklorik" bir dile doğru evrileceği sonucunu da çıkarabiliriz. Ama bu da böyle olmadı. Benim bu yazımın asıl teması da bu noktada ortaya çıkıyor. Onu biraz sonra ele alacağım. Bir konuya daha değineyim:

Orhan Veli'nin dil yoluyla halkla ve toplumla kurmak istediği bağlantı, semantik ve estetik bir bağlantıdır (bu bağlamda bu iki kavram "eşanlamlı"ya yaklaşıyor). "Türk ırkının arı dili"ni yeniden kurmak gibi bir tutkusu yoktur. Ama egemen sınıf kendi yapay ve kopuk kültürü içine çekilirken doğal olarak yapay bir dil de yaratmıştır.

Başka alanlarda değil, ama burada Orhan Veli'nin (ve Garip'in) çıkışı, Wordsworth'ün Romantizm çıkışıyla aynı noktada durur. Wordsworth şairi, "insanlarla konuşan bir insan" olarak tanımlamıştı. Orhan Veli'nin de, insanlarla bir şair olarak konuşabilmesi, ölü Osmanlıca'nın ne anlam ileten ne de estetik üreten yükünden kurtulmasını ve halkın günlük konuşmasında yaşayan bir dil içinde çok çeşitli işlevler görecek kıvraklıklar yaratılmasını gerektiriyordu.

"Şairanelik"

Orhan Veli için şiir yalınlıktır. Onun için, sözü her türlü süsten arındırıp "anlam"ı iletmeye önem verir. Aynı şeyleri, bir dergide yayımlanan ortak mülâkatlarında (Garipçi üç şairden) Melih Cevdet de söyler:

> ... Söyleyişte kaba sabalığa bile razı olacak kadar şairanelikten uzaklaşmak, şiirde, hani şu muhteva dedikleri şeyin sert, açık, sağlam güzelliğine varabilmek... Bizim şiirimizin bütün talihsizliği, yalnız deyişe bağlanarak, güzelliği orada aramasıdır. Bu bakımdan bizim eski şiirimiz insana kafa terbiyesi vermez. Tanzimat'tan sonra bazı fikirler söylemeye kalkışan şairlerin çoğu ise Türkçe'yi iyi bilmezler... ("Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile Sanat Üzerine Konuştuk", Orhan Veli, *Bütün Yazıları II,* Can Yayınları, İstanbul 1982, s. 119)

Türkiye'de genel modernizasyon sürecinin *geçmiş* karşısında bir hayli "vandal" bir tavır takındığını düşünürüm. Garip Kuşağı da, şiirin arsasından şairanelik molozunu temizleme çabasında zaman zaman aşırıya kaçmış olabilir – ama, doğrusu, fazla aşırıya kaçtıklarını da sanmıyorum.

Yukarıda gördüğümüz birkaç parodi dışında Orhan Veli (kısa) hayatı boyunca koşukta ve düzyazıda gördüğü şairanelikle dalgasını geçmekten geri durmadı. Ama örneğin Divan edebiyatının, bugünkü gözle bütün kalıpları ve içeriksizliğine rağmen, kendi koşulları içinde bir güzellik yaratmış olduğunu görmezlikten gelmedi. Yani, kavgasını yaptı ama, kimsenin hakkını yememeye de özen gösterdi. Hamid'in "Ya kahve ya çay içerdik erken / Kalkıp piyano çalardı derken" dizelerini ve başka birçoklarını ise "şairanelik"ten önce Türkçe olamadığı için alaya aldı.

> Zaten 'bunda ne vezin, ne kafiye, ne teşbih, ne mecaz, ne de mübalağa var; demek ki şiir değil' diyenler hep o ölçü fikrinin esiri insanlar değiller mi? Bütün kıyamet de o ufacık ölçülerinin elden gittiğini görmelerinden kopmuyor mu? Ama biz, gerçek şiirin ölçüsünü arıyoruz. 'Vezin yok, kafiye yok, teşbih yok, istiare yok,' diyenin değil, 'Vezin var, kafiye var, mecaz var, mübalağa var, teşbih var, hepsi var; fakat şiir nerede?' diyecek olanın ölçüsünü (*Bütün Yazıları I,* s. 26).

Bu "koşuksal cafcaf"ın düzyazıdaki karşılığını da "edebiyat yapmak" adıyla anar. Haklı olarak onunla da mücadele eder:

> Bir makalede hiçbir fikir bulunmayabilir; ama mutlaka cafcaflı bir dille yazılmalıdır. İstediğiniz kadar fikir söyleyin, açık bir dille, halkın diliyle konuşuyorsanız beş para etmez (*Aynı yerde*, s. 30).

> Bir zamanlar şiiri şaireneden kurtarmak gerektiğini söylemiştim. Şimdi de edebiyatı edebiyattan kurtarmak gerektiğini söylüyorum (*Aynı yerde*, s. 146).

Bugünün bilgileri ve deneyimleriyle, aslında hâlâ devam eden "edebiyat yapma" ve "şairanelik" alışkanlıklarına baktığımızda, bunların kökünde, Orhan Veli ve arkadaşlarının tesbit ettiği birçok nedenin yanı sıra, onların sözünü etmediği, bu toplumun hiçbir zaman "Kartezyen" bir geleneği ve onun vereceği bir "nedensellik" anlayışı olmaması etmenini de görebiliriz. İçlerinde en *"cerebral"* olduğunu düşündüğüm Melih Cevdet "eski şiirimiz insana kafa terbiyesi vermez" derken bu noktaya temas ediyor. Ama sorunun çerçevesi "eski şiir"i aşıyor, çok daha geniş. Öncelikle medeniyet retoriğinin mantıklı bir nedensellik anlayışına yaşama imkânı tanımadığı bir toplumsal kültür ve gelenek söz konusu.

Koca bir toplumun zihnî alışkanlıklarını üç şair, üç şairin başlattığı bir şiir akımı, ne kadar değiştirebilir? Doğrusu, önümüzdeki somut örneğe baktığımızda, epey değiştirebildiklerini görüyoruz. Ama buna hemen birkaç şey eklemem gerek. O üç kişinin yaptığı bütün dünyada da hissedilen bir global dalgaya oturuyor, onunla aynı yönde gidiyordu; Türkiye içinde de onların yanı sıra birçok aydın bu uğraşı veriyordu. Örneğin Nurullah Ataç'ın *Günlerin Getirdiği*'nde "Haşim'i Yermişim" yazısı bunun klasiklerindendir.

İkincisi, etkileri her şeye rağmen sınırlı kaldı. Yakındıkları şeyler hâlâ devam ediyor ve çok yaygın. Ama o zamanın aydın kesimi de global gidişe ayak uydurmak zorunda kaldığı için, proje o çevrede başarılı oldu, bugün kimseye "serbest vezin"in meşru, Orhan Veli'nin de çok iyi bir şair olduğunu kanıtlamak zorunda değiliz. Kitlelerin bu işlerin dışında ve uzağında kalması ise yalnız Türkiye'ye özgü bir durum değil.

Şairanelikle savaşında aşırılaşmasının şu örneğini vereyim. Yukarıda değindiğim "Karanfil":

> Hakkınız var, güzel değildir ihtimal, / Mübalağa sanatı kadar / Varşova'da ölmesi on bin kişinin / Ve benzememesi / Bir motörlü kıtanın bir karanfile / "Yârin dudağından getirilmiş.

Şimdi, Polonya'nın işgali gibi bir olayda, bu kısa şiirdeki tuhaf, zorlanmış cümle kuruluşunun da biraz yansıttığı gibi, "yârin dudağından getirilmiş" karanfile kabahat bulmak çok zorlama bir şey. Ne karanfilin, ne yârin, ne de vaktiyle bunu söylemiş olanın, Polonya işgâliyle ve bütün benzer olaylarla ilişkisi var. Böyle olaylar oluyor diye "yârin dudağından getirilmiş karanfil" üstüne konuşmaktan vazgeçmemiz de gerekmiyor – ve herhalde Orhan Veli böyle bir şey söylemezdi.

Ama kızıyor. Kızıyor ve kendini bazan tutamıyor. İçi boş retoriğe dayanamıyor. Gene de, bence, Nâzım Hikmet'in "Putları Kırıyoruz" kampanyasında varabildiği aşırılıklara varmaktan kaçınabilmiştir.

Bugün Cemal Süreya'nın Orhan Veli değerlendirmesine baktığımda onu genel çizgileriyle hâlâ doğru bulduğumu görüyorum. *Papirüs*'te bunu yayımladığında Edip Cansever'in de aynı şekilde katıldığını hatırlıyorum. Burada, şöyle ilginç bir durum var: Cemal ve Edip, Orhan Veli'den bir sonraki kuşaktı. Orhan Veli'nin doğum tarihi 1914'tür; Cemal 31'li, Edip de 28'liydi (Turgut ise 27'li). Bu üçlünün, Garip gibi bir grup mantığı içine girmeksizin başını çektiği yeni şiir akımı, İkinci Yeni, Orhan Veli'nin uğruna mücadele ettiği her şeyin tersini yaptı. Bu arada, Oktay Rifat ile Melih Cevdet de bu yeni gidişe ayak uydurmuşlardı.

Yani, bütün bu kavga boşuna mı olmuştu? Ya da Oktay Rifat'la Melih Cevdet davaya ihanet mi etmişti? Bence, hayır. Zaten Cemal Süreya da bunu söylüyor:

> Orhan Veli'nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın yatağı-

nı daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleştirdi onu...

Orhan Veli böyle, Türk şiirinin kavgasını kazandı. Kendi şiirinin kavgasını kaybetti. Öyle sanıyorum ki hepimizin onun serüveninden alacağımız büyük dersler var (Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 114 ve 117).

İkinci Yeni, şiiri yeniden süsledi. Ama bunun, Orhan Veli'nin temizlemeye çalıştığı süslerle bir ilgisi yoktu. Orhan Veli'nin açtığı çığırın bu kadar kısa zamanda ömrünü tamamlaması bence başarısının kanıtıdır. İkinci Yeni'nin şairleri Birinci ile aynı mekân ve zamanın insanlarıdır, şiirde ne kadar farklı şeyler yapsalar da. Ve ikisinin de, ne Hamid veya Recaizade, ne de Fazıl Ahmed veya Tahsin Nahit'le akrabalığı vardır. Orhan Veli'nin bıraktığı iz, kesin ayrım çizgisi, sınır, ne diyecekseniz, orada hâlâ duruyor. Onun için Orhan Veli nirengi noktasını, Türkiye'de şiirin büluğ çağını tamamlayıp "reşid" olmasının simgesi olarak ele almak mümkün. Cumhuriyet döneminde, Orhan Veli'den yaşlı, dolayısıyla ondan önce olgun şiir yazmış şairler var elbette: Ahmet Haşim'le Yahya Kemal ve şüphesiz Nâzım Hikmet, bence Orhan Veli'den daha büyük şairler üstelik. Başkaları da var. Ama bu "erginleştirme" ayrıcalığını Orhan Veli'ye tanımamın nedeni, onun yaptığı işi "ekol" ya da "akım" olarak yapması, kendi şiirini geliştirmeden öte ve önce (Cemal Süreya'nm dediği gibi) Türkiye'de şiirin ne olması ve nasıl olması gerektiğine dair oldukça açık seçik denebilecek bir programla yola çıkmasıdır. Yahya Kemal, Nazım Hikmet vb. onun gibi, doğrudan şiir geleneğinin içine yönelik, kendini onunla özdeşleyen ve sınırlayan bir "seferberlik" yaratmadılar. Ayrıca, onları taklit edenler de oldu elbette; ama Orhan Veli kadar "ekol" yaratmadılar.

Bunda Orhan Veli'nin daha "kolay taklit edilir" olmasının da payı olabilir şüphesiz. Ama kendisi bunun da farkına varmıştı. Bir yazısına ("Genç Şairden Beklenen", *a.g.e.,* cilt I, s. 147) şöyle başlıyor:

> Yirmi yaşımızı dolduralı bir iki seneden fazla olmamıştı; beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar arayalım dedik. Şiire yeni dünyalar, yeni insanlar sokarak, yeni söyleyişler bularak şiirin sınırlarını biraz daha genişletmek istedik.

Amacı ve yapılanı çok derli toplu özetliyor. Ve şöyle devam ediyor:

> Gayretimizin nasıl bir sebebe dayandığı anlaşılınca biz de yumuşar gibi olduk. Gelgelelim, bu arada şiire girmiş olan bazı şeyler, şiirin öz malı imiş gibi, yerleşti kaldı. Bunlardan biri eski şiirin yüksekten konuşmasına karşılık olarak şiire sokulan alelâde konuşma; biri de eski şiirin büyük konularının, büyük heyecanlarının yanı başında yer alan küçük alelâde olaylar, küçük alelâde insanlardı... Genç... yazarlar... sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılmasından gelir (*Yaprak*, 1949).

Burada Orhan Veli'nin kendi yaptığının (veya onu taklit edenin) eksiğini de gördüğünü görüyoruz. Orhan Veli'ninki gibi bir zihin, işlek bir zihindir; gerçekliğin birçok yüzünü aynı anda görebilir. Dolayısıyla bu zihnin kendini "dışavuracağı" dil de "tek doğru"ları, "tek yön"leri anlatmak üzere oluşturulmuş bir dil olamaz. Bunu da, yazının sonundaki "ironi", "çok-katlılık" vb. temalara bir hazırlık olarak burada söylemiş olayım.

Hece ve Faruk Nafiz

Yeniden, Orhan Veli'nin "parodi" ustası olup olmadığı konusuna dönelim. Yazının başında, doğrudan parodi yaptığı dizelerin, epey ünlü olsalar da, nicelikçe fazla olmadığını görmüştük. Ama parodi böyle bir iki dizeyle yapılmak zorunda değildir. Çok daha geniş ve karmaşık yapıları da parodinin çeşitleri olarak ele alabiliriz: Joyce'un *Ulysses*'inin bir bakıma *Odysseia*'nın parodisi olması gibi – "bir bakıma" diyorum, çünkü "parodi" terimi "alay etme amacıyla taklit" çağrışımını içeriyor. Bu, Or-

han Veli'nin genel olarak ironik tavrına uygun, ama sözgelişi Joyce'un yaptığı işe uymuyor. Ama o tür bir taklidin henüz eleştiri sözlüğünde bir adı oluşmadı.

Evet, yazının en başında belirttiğim konu, yani Orhan Veli'nin "Yol Türküleri" ile Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" arasında, herhangi bir parodi ilişkisi olduğunu düşünebilir miyiz?

"Düşünebiliriz, olduğunun kanıtı da şurada..." diye gösterilebilecek somut bir şey yok ortada. Buna rağmen, bazı "karine"lerle, böyle bir ilişki kurulabileceğini düşünüyorum.

Orhan Veli, okuduğum yazılarında (ki, yayımlanmış olanların hepsini okudum) Faruk Nafiz'in hiç sözünü etmez. Yalnız, genel olarak Hececiler'le ilgili pek "iltifat" sayılamayacak bir görüşü vardır. Bir yazısında, adını vermediği bir yazara çıkışırken şunu söyler:

> Kalıbı kıran şair yalnız bugünün şairi değilmiş; onu daha evvel Ahmet Haşim, Haşim'den sonra da Hececiler kırmışmış. Haşim kalıbı kırmıştır ama müstezadlarıyla değil, şiiriyle kırmıştır. Hececilere gelince; ne diye günahlarına girer, o zavallılar hiçbir şey kırmamışlar. Olsa olsa şiir meselelerine burunlarını sokmakla pot kırmışlardır, o kadar *(a.g.e.,* Cilt I, s. 34).

"Hece'nin Beş Şairi" gibi tumturaklı bir adla tanınan grup içinde örneğin Orhan Seyfi'nin Orhan Veli'nin "ilâcı" olduğunu biliriz; Faruk Nafiz üstüne tam ne düşündüğü belli değil. Ama beğenmesi için de herhangi bir neden yok. Orhan Veli'nin Hece'nin kendisi ile bağdaşmayacağını, Mehmet Emin Yurdakul'dan Vasfi Mahir'e, bütün bu şairler arasında fazla ayrım yapmayacağını tahmin edebiliriz.

Faruk Nafiz'in 1923'te yazıp 1926'da yayımladığı "Han Duvarları" yeni (ve "millî") Türk şiirinin doruk noktalarından biri sayılabilir. Örneğin Turgut Uyar bu şiiri hem dönemi, hem de Çamlıbel'in eserleri arasında özel bir yere koyar:

> Dilinin temizliği mi, yalınlığı mı, yoksa hemen hepimizin ortaokuldan başlayarak, hemen her ders kitabında onunla karşılaşmamızdan gelen bir alışkanlık mı, bir çeşit birlikte büyü-

me sevecenliği mi ayakta tutan onu? Biraz bunlar belki, ama çoğu kendinde taşıdığı güç. Yani büyük yanıyla (biraz acemilik ve biraz da belli belirsiz sorumsuzluk taşıdığı halde) bizden olması ("Han Duvarları", *Papirüs*, s. 10 (Mart 1967), s. 33).

Kurtuluş Savaşı'nın hemen ertesinde Anadolu'da yaylıyla yapılan bir yolculuk ile Orhan Veli'nin kırklarda İstanbul'dan Zonguldak'a gitmesi bazı bakımlardan farklı (yaylı yerine artık motorlu araçlar var; eski hanlarda değil, bir çeşit otellerde kalınıyor vb.); bazı bakımlardan o kadar da farklı değil, çünkü hâlâ pejmürdelik devam ediyor. Ama belirli bir sınıftan (daha çok "okumuş" olarak) ve belirli bir hayat biçiminden (kentlilik) gelen Türk "aydın"ın Anadolu'da yolculuğa çıkması hep bazı (duygusal) benzerlikler içermiştir. Turgut Uyar da bunu söylemek istiyor olmalı.

İki uzun şiirin ortak noktası, birer yolculuğu anlatmaları: Anadolu'da yolculuk. Gerisinde ortak denecek hemen hemen hiçbir şey yok (yolculuk edilen bölgeler de farklı). Bir tek öge bunun dışında tutulabilir. Faruk Nafiz'in anlatısı bir alıntı üstüne kurulmuştur: Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın han duvarlarına yazdığı dörtlükler (koşma); sonuncusunda Satılmış'ın verem olduğunu anlarız. Hancı da bunu doğrular ve öldüğünü bildirir. Orhan Veli'de farklı biçimde yer alan bir "verem motifi" vardır ve nakarat iki kere geçer. Birincide: "İzmit'in köprüsü betondur beton, / Nasıl kadrin bilmez yanında yatan, / Sensin gece gündüz gözümde tüten"den sonra iki dizelik nakarat gelir: "Yüreğim yanıktır, ciğerim delik, / Of of, kemirir bağrımı of, ince hastalık." Şiirin sonuna doğru, yeni bir üçlükle bu nakarat tekrarlanır.

Bu "ince hastalık" teması ikinci şiirin birincinin bir parodisi olduğu sonucunu çıkarmak için yeterli mi? Şüphesiz değil. Onun varlığı tamamen bir rastlantı olabilir. Gelgelelim, yukarıda da değindiğim gibi, "Türk şiiri" gibi bir genellemeyi zihninden hiçbir zaman eksik etmeyen Orhan Veli'nin, "Yol Türküleri" yapısında bir şiir yazarken, "Han Duvarları"nı bir şekilde düşünmemesini aklım almıyor. "Parodi" gibi bir terim, hep

"ortak" bir özellik çağrıştırıyor; bu da söz konusu şiirlerde yok. Yok, çünkü Orhan Veli, "Han Duvarları"nı düşünmüş olsun ya da olmasın, onun bu şiiriyle gerçekleştirmeye çalıştığı proje Faruk Nafiz'inkinin tam karşıtı. Bu bağlamda, tuhaf bir şekilde, *Destan Gibi* adı, ciddiye alınacaksa, "Yol Türküleri"nden çok daha fazla "Han Duvarları"na yakışıyor. Şimdi bu çerçevede iki şiire bakalım.

Han duvarları: Pentatonik bir yapı

Bu iki şiirin yapıları hakkında, musiki üstünden giden bir metafor yoluyla bir kıyaslama yapacağım – tamamen "metaforik"!

Divan şiiri ile aynı dönemin musikisi arasında bir bağ varsa, –ki, elbette var– o musiki "makam" musikisiydi, "modal"di. Bir makam, epey karmaşık bir yapıdır. Şiirde *yabancı* olduğu için "aruz"u terk etmek ve Türk olduğu için "hece"yi almanın musikideki paraleli de aynı gerekçelerle modal dizileri bırakıp bir oktavı beş sesten oluşan pentatoniğe dönmek olabilir (pentatonik folklorda çok yaygındır ve bu arada İslâmiyet öncesi Türk halk musikisinde de bunun kullanıldığı söylenir).

> "Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı, / Bir dakika araba yerinde durakladı..."

diyerek, Turgut Uyar'ın dediği gibi çocukluğumuzdan beri bildiğimiz bu şiire giriyoruz. Ölçümüz, ilk dizenin durağıyla çok açık gösterdiği gibi, 7/7'lik. Kafiye düzeni de beyitler halinde belirlenmiş. Kafiyeler hiçbir tereddüde yer bırakmayacak kadar dan dun kafiye: "etekler / tekerlekler"; "erken / gezerken" vb. Bu çok kesin kalıplar içinde Faruk Nafiz vezninde bir değişkenlik ve hareketlilik sağlamak için elinden geleni yapmış. Örneğin, "Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı" derken 3-4/5-2'li duraklar yapıyor; "Yol, hep yol, daima yol..." derken "1/2/4" gibi bir ritm buluyor vb. Bunlarla, Mehmed Emin Yurdakul'da özellikle alışık olduğumuz tamtamı andıran ritmi mümkün olduğu kadar yumuşatmaya çalışır. Ama vezin hece vezni olunca bu iş kolay değildir. Tan-ta tan-ta tan-ta-tan gidiş

(her dizede iki kere) epey katı bir kabuk örmektedir ve şiir uzadıkça tamtam bile değil, çekiçvari bir ses ortalığı kaplar.

Bu monotonluğu gideren tek şey, "şiir içindeki şiir", Şeyhoğlu'nun han duvarlarına karaladığı koşmadır. Burada ne değişiyor? Hece sayısı. 7/7'den, yani 14'ten 6/5'e yani 11'e iniyor.

Faruk Nafiz'in tabii kendi yazdığı bu koşmayı, anlatıyı oluşturan koşuktan ayırmaya çalıştığı bellidir. Bu koşmada, otantik bir halk şiiri sesini ve havasını yaratmaya çalışır.

"Han Duvarları" bir şairin (Faruk Nafiz) Ulukışla'dan Kayseri'ye üç günlük yolculuğunu hikâye eder. Şiir boyunca, Mart ayında yapılan bu yolculuğun "Anadolu manzaraları"nı seyrederiz. Doğanın ıssızlığı ve sertliği çarpıcıdır. Özellikle şiirin başlarında, yolun ıssız nihayetsizliği vurgulanır. Bir dizede (yukarıdaki alıntı) tekrarlanan "sarı" bu doğanın hâkim rengidir.

Niğde ile Araplıbeli arasında geçen ikinci gündeyse ovadan çok dağ ve çorak sarı yerine kar beyazı hâkim olur; ısı düşer. Yolların tükenmezliği pek değişmez. Üçüncü gün yaz gibi olmuştur, ama onun anlatımı çok sürmez.

Değindiğim doğa özelliklerine karşılık, "beşerî" düzeyde hâkim duygu "gurbet"tir. Bu kavram ve türevleri habire tekrarlanır: "Gidiyordum, gurbeti gönlümle duya duya"; "Gurbet beni muttasıl çekiyordu kendine"; "Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya"; "Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı"; "Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde"; "Korkarım yaya kaldın bu gurbet çıkmazında"; "Ey garip çizgilerle dolu han duvarları". Bunlar, yalnız "gurbet" ve "garip" kelimelerinin geçtiği dizeler. Ama her şey zaten bu temayı anlatıyor ve Şeyhoğlu'nun üç kıtalık koşması da tamamen bunun üstüne. Aslında, şiirin anlatı kısmında, şairin bir "gurbet" ruh haline girmesi için fazla neden yok ve onun ağzından çıkan bu "gurbet" sözlerinin de Şeyhoğlu'nun serüvenini çerçevelemek, perçinlemek vb. amaçlarla kullanıldığını söyleyebiliriz.

Çünkü zaten Şeyhoğlu'nun koşması da bir "hikâye" üstüne kurulu: on yıldır askerde, savaştan savaşa gezerken, köyde sevgilisi bir başkasıyla evlendirilmiş, kendisi de verem olmuş. Ya-

zısını ve imzasını son gördüğümüz handa ölmüş olduğunu da hancıdan öğreniyoruz.

Faruk Nafiz'in (ya da onun "kılığına girdiği" şair anlatıcının) hikâyesi Şeyhoğlu'nun bu küçük hikâyesini çevreliyor. İki şair, aynı yollardan geçip aynı hanlarda kalıyorlar (bu bir "şiirsel mantık" olarak tamamen meşrû, tabiî). Kentli şairin yazdığı dizeler Şeyhoğlu'nun ve onun kişiliğinde Türk milletinin hayatının atmosferini çiziyor.

Ama buna tersinden de bakılabilir: kentli şairin köylü şairi değil, köylü şairin koşmasının kentli şairin 7/7'lik anlatısını doğurduğu da söylenebilir. İki türlü de söylenebilir, çünkü bu iki öge arasında bir özdeşlik var. "Han Duvarları"nın özü, ruhu bu özdeşlik. Bu, biraz da, birbirinin içinden çıkan Matriyoşka bebeklerine benzetilebilir (hangisinin hangisinden çıktığı çok belli değil).

Türkiye'de Türkçülük akımı başlar başlamaz, hece vezni tartışması da ortaya çıktı. Ziya Gökalp ve *Genç Kalemler* çevresi "millî" bir vezin gerektiğini savundular. Gökalp ve Mehmed Emin bu millî veznin takır tukur, Rıza Tevfik ise daha incelmiş örneklerini verdi.

Aslında bir yandan Mehmet Âkif, daha sonra Yahya Kemal'in elinde aruzun da bir hayli millîleştiği söylenebilir. Bu, şüphesiz, çok daha geniş imkânları olan bir vezindi. Ama milliyetçilik ağır bastı ve çeşitli "hececi" akımlar, "Hecenin Beş Şairi" ve "Yedi Meşale" gibi oldukça hamasî adlarla ortaya çıktılar; hiç değilse nicelik açısından, şiir ortamında onlar ağırlıklarını duyurdular. Ama Garip hareketinden sonra hece vezni de yavaş yavaş unutuldu.

Faruk Nafiz bu mücadelenin ortasında yer alıyor. "Millî edebiyat"ı kurma çabasına katkıda bulunmaya çalışıyor. Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın klasik denebilecek 6/5'lik koşmasını, eskiden çok kullanılmayan, ama bu "Türk rönesansı" girişiminde çoğaltılan 7/7, 14'lük vezniyle kuşatıyor. Duygu dile getirmeye yatkın 6/5'i, anlatıya göre de eğip bükmesi mümkün olan 7/7'nin bahçesinde büyütüyor. Sonuç olarak, "hece hece içinde".

Orhan Veli de gençliğinde 14 heceli pek çok şiir yazmıştı. "Oaristys", "Ebabil", "Eldorado" bunların arasındadır. Kitapta bunlar "Dergilerde Yayımladığı ama Kitaplarına Almadığı Eski Biçimli Şiirleri" başlığı altında toplanıyor ve çoğu 1936'dan. Daha sonra 12, 11, 10, 9 heceli vezinleri de denemiştir. Bu şiirlerde yerini bulamamış, durduğu yerde rahat duramayan bir şair izlenimi verir. Sonunu bildiğimiz bir süreci yorumlamanın bambaşka bir rahatlığı var, ama hecenin ve kafiyenin içinde duran bu genç Orhan Veli'nin okura da bulaşan tedirginliği, orada kalıp işin ustalığını öğrenecek değil, "bu kadarı yetti" deyip başka taraflara seğirtecek bir şairi haber veriyor gibidir.

"Yol Türküleri" ve atonalite

Yukarıdaki metaforum bağlamında, "Han Duvarları" için "pentatonik" diyeceksek, Orhan Veli "Yol Türküleri"nde "tonik" olanı bırakıp "atonal"i araştırmaya başlıyor.

İlkin gene Berna Moran'ın yazısına döneyim:

> ... şiiri Faruk Nafiz Çamlıbel'in 'Han Duvarları' ile karşılaştırmak faydalı olabilir. Az çok aynı konuyu işleyen iki şairden Faruk Nafiz Çamlıbel 'sıyırma' yolunu tutarak belirli bir duyguyu keskin olarak vermeğe çalışıyor, onun için burada da şiir içinde şiir olmakla beraber, şairin duvarda okuduğu.. mısralar kendininkilerle aynı tonda. Şair yaratmak istediği duyguya uygun olmayan bir şeyi şiirine sokmuyor (B. Moran, *a.g.e.*, s. 170).

Buna, aynı yazının başında, Orhan Veli'nin yöntemini özetleyen şu satırları da ekleyelim:

> Şiir vardır ki belirli bir duyguyu, bir yaşantıyı, ona zıt bütün unsurlardan sıyırarak vermeğe çalışır... Eğer bir vatanperverlik şiiriyse, yazar komik unsurdan kaçınır, şiirin ciddi havası bozulmasın diye (Bu, Faruk Nafiz'in ve Garip-öncesi şiirin hemen hemen tamamının yöntemi). Bir de bunun aksini yapmak vardır. Şair ele aldığı duygu, yaşantı veya davranışa başka açılardan bakılabileceğini, hattâ bunların o zaman gülünç

> görünebileceğini hesaba katarak, bu yönlerin farkında olduğunu belli edercesine, şiirin duygusuna, yaşantısına zıt unsurları şiirin içine alır ve onlarla peşinen uzlaşmaya çalışır. Böylece hem bir sağlamlık hem de zenginlik kazanmış olur (Moran, *a.g.e.*, s. 166).

"Yol Türküleri"nin analizi

Şimdi şiiri mümkün olduğu kadar dize dize okuyup değerlendirelim. İlk dörtlük şöyle:

> Hereke'den çıktım yola, / Selâm verdim sağa sola, / Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim, / Yolun açık ola!

Bu, bildiğimiz bir maninin biraz değiştirilmiş biçimi. Normal olarak "Besmeleyle çıktım yola" diye başlar. Bahşiş toplamaya çıkan mahalle bekçisi vb. ağzından –vaktiyle daha sık– duyulan folklorik bir koşuktur. Orhan Veli başa "Hereke"yi getirerek kendi rotasında yerini göstermiş oluyor. Bir de üçüncü dizeyi kendine göre değiştirdiğini görüyoruz. Bir kere, maninin veznini zorlayacak şekilde uzatmış. "Garip" demekle şiirini bir hayli kişiselleştiriyor, çünkü Orhan Veli ile *Garip* özdeşliği çok bilinen bir şey. Söyleyişteki ironi de çok belirgin. "Garip –> gurbet" ilişkisi ile daha baştan bunun bir yolculuk şiiri olduğunu söylüyor olabilir ve "Han Duvarları" ile örtük bir bağlantı kuruyorsa bu "garip" onu işaret edebilir.

Daha da üst soyutlama düzeyinde, yalnız yolculuk değil, *dünyaya* gurbet gibi gelmiş olmak da söz konusu.

Hemen kendimizi İzmit'te buluyoruz:

> İzmit sokakları yaprak içindeydi; / Başımda, unutamadığım şehrin havası; / Dilimde hep oraların şarkıları; / Ellerim ceplerimde, / Bir aşağı, bir yukarı. / Sonbahar; / İzmit sokakları yaprak içindeydi.

İlk dizede İzmit'te olduğumuzu anlıyoruz, ama hemen ardından, Berna Moran'a "İstanbul özlemi" temasını düşündüren birkaç dize geliyor. Orhan Veli hep öncelikle İstanbullu

bir şairdir ve bunu dönemin "vatanla bütünleşme memleketçiliği" hamasetine karşı özellikle vurgulamak da isteyebilir. Daha İzmit'te "İstanbul özlemi" bana çok erken geliyor. Burada atmosfer sonbahârı anlatıyor ve bu mevsim ve belirtilen güz yaprakları herhangi bir "özlem" olmadan da hüzün yaratabilir.

Tabiî bu arada düzensiz kafiye gibi ses uyumlarını da kullanmaktan geri durmuyor ("şarkıları" ile "yukarı"; bunlar baştan ve sondan İstanbul temasını kuşatan dizelerdeki "sokakları" ile de uyumlu). Doğal olarak, duygusallığın yükseldiği bölümlerde ses uyumu klasikleşiyor.

Ardından, daha önce değindiğim, nakaratında "verem" vurgusu olan türkü:

> İzmit'in köprüsü betondur beton, / Nasıl kadrin bilmez yanında yatan, / Sensin gece gündüz gözümde tüten. / Yüreğim yanıktır, ciğerim delik, / Of of, kemirir bağrımı of, ince hastalık.

İlk maninin "Hereke" olması gibi burada da "İzmit" değişebilir ve sanırım zaten aslı ("aslı" varsa) böyle değildir. "Beton" kelimesinin geçmesi türkünün çok eskiye gitmediğini (sanayisonrası bir türkü) gösteriyor. Daha folklorik bir şair (ve mutlaka Faruk Nafiz), içinde böyle laflar geçmeyen bir türküyü tercih ederdi. Orhan Veli böylesine özellikle öncelik verir.

> Arifiye! / Şoför durdu, Enistütü Mektebi, dedi. / Süleyman Edip bey müdürün adı. / Bir yol da burada duralım; / Ellerinde nasır, yüzlerinde nur, / Yarma ümitle yürüyenlere / Bir selâm uçuralım.

"İnce hastalık"lı türküden ünlemli bir "Arifiye" ile sıyrılıyoruz. Bu da bir ton değiştirme; tam "ironik" de sayılmaz. İroni, yeni başlayan temaya yönelik, "Enstitü"nün imlâsında. Bu "yanlış kullanım" örnekleri de Orhan Veli'nin sevdiği folklorik ögelerdir.

Yukarıdaki kıtada Berna Moran daha çok ironi buluyor (ben de ona katılıyorum): "Arifiye'de Enistütü [Moran'ın kullandığı baskıda 'Enistitü'] Mektebinin müdürü önemli kişi, adı yolcu-

lara, turistlere verilecek bilgi içinde," demiş.

"Nasır"lar, "nur"larla hemen duygusallaşma tehlikesi gösteren bu gidiş durduruluyor:

> Ada yolu kestane / Aman dökülür tane tane. / ... Ada demek, Adapazarı demek; / Kadehler şişe olur Çark'ın başında; / Zaten efkârlısın, / Ayağını denk al, şekerim.

Burada da türkü (gene Adapazarı'na adapte edilmiş) tonu değiştirmeye ve ciddiyet dozunu düşürmeye yarıyor. Berna Moran'ın da dediği gibi, "hamaset" başlangıcı Çark kıyısında rakı içme imgesiyle dengeleniyor. Hepsinin ardından da "şekerim" geliyor.

Ama bunun da gösterdiği gibi, "ton değiştirme" gereğini doğuran ille veya yalnızca İstanbul özlemi değil. Orhan Veli'nin bir çeşit "duygusal termostat"ı var. Duygu bir dereceye yükselince hemen karşı güçler –otomatikman– harekete geçiyor. Ayrıca, "efkârlısın" tesbiti, biraz sonra göreceğimiz dizelerle yanyana gelince başka anlamlar da verebilir.

> Hükümat önünden geçtim, / Oturdum bir kahve içtim, / Hendek'te bir güzel gördüm, / Yavuklumdan vazgeçtim. / Hendeğin yolları taştan, / Sen çıkardın beni baştan.

"Hükümat" tipik. Bu dizelerin de Hendek'le ilgisi olması gerekmiyor, ama yolun orasına geldik artık.

> Sabahları erken kalkılıyor yolculukta; / Doğan güneşe karşı, / Dertler biraz daha unutulmuş, / Gurbete biraz daha alışılmış, / Yapılacak işler düşünülüyor.
>
> Düzce yolu düz gider. / Aman bir edalı kız gider.

"Unutulan dertler" şiirin başından beri devam eden "efkârlı olma"nın açıklaması olabilir. Bir yolculuk boyunca, anlatıcı kimi zaman sürekli oturduğu yeri, oraya özgü olayları düşünerek dalıyor, kimi zaman bu yolculukta gördüklerine dalıyor. Genellikle yolculuk izlenimleriyle silkinerek "şimdiki zaman" ve mekâna geliyor. Bazan bulunduğu bu nokta da yeni çağrı-

şım dizilerini başlatıyor. Sonuçta bütün bu gidişi, hayatın genel akışının bir mikro örneği gibi düşünmek de mümkün. Ve Düzce gene, Düzce için yazılmamış ama ona uydurulmuş bir türkü parçasıyla "anons" ediliyor.

> Düzce'deyim Yeşil Yurt otelinde. / Otelin önü çarşı, / Salepçiler salep satar otele karşı.

Faruk Nafiz'in şiirinde konaklama yerleri net biçimde belirtilmişti. Burada o kadar net değil, ama Düzce'de "otel"e doğru gönderme ve şimdi gelecek dizeler burada konakladığını ima ediyor. Daha önce gerçekten Çark kıyısında içildi ve gecelendi mi? Pek belli değil. Üstelik, ne olsa bir motorlu taşıt için mesafeler çok yakın.

Buralarda gene bazı kelimelerin, kalıpların (dolayısıyla "ses"-in) uzak aralarla tekrarı var: yukarıdaki "Doğan güneşe karşı" sondaki "satar otele karşı" ile tekrarlanıyor; aralarında "Otelin önü çarşı" ikisiyle de kafiyeli.

Orhan Veli'nin şiirlerinde her yana giden göndermelerin yanı sıra, kendi şiirlerinin hafif yankılarını da duyabilirsiniz. Bu, biraz, her türlü süsten arınma çabasını dengelemek üzere geliştirilen sentaks'ın kimi durumlarda tekrarından ileri gelebilir: buradaki "karşı"lar daha sonra yazdığı "Karşı" adlı şiirle paralellikler taşır ("Doğan güne karşı"). Ya da, yukarıda, "yaprak içinde" deyişi, "Denizlerimiz var, güneş içinde; / Ağaçlarımız var, yaprak içinde..." şiirini uzaktan andırır.

> "Yine dertli geçirdim geceyi, / Şarkılar, türkülerle; / "Evlerinin yüzü aşı boyası, / İnsaf bilmez yüreğine acı değesi, / Duyduğumdan beterini duyası."

Burada türkü parçası duygulanmayı durduran değil, tersine pekiştiren bir işlev görüyor (çünkü hiçbir işlev tek-tip ve mekanik değil). Ara sıra gönderme yapılan üzüntülü ruh halinin bir aşk acısına bağlı olduğu ima ediliyor. Otantik bir türküden çok, Orhan Veli'nin bu sefer yaptığının bir "türkü parodisi" olduğunu tahmin ediyorum. "Duyduğumdan beteri" pek halk şiirine benzemiyor. Bununla, şiirdeki en yoğun İstanbul betimle-

mesine (ve hüzünlenmesine) yöneliyoruz. Ama burada da duygu dalgalanmaları aslında eksik değil.

> Alışamıyacak mıyım, / Unutamıyacak mıyım? / Güneşten sonra yattım, / Güneşten önce kalktım; / Pencereden dışarıya şöyle bir baktım: / Ufuk, yeşil yeşil, ağarıyordu: / Sevgilim, dedim, / Dördüncü uykudadır şimdi; / Galata Köprüsü açılmak üzeredir; / Kül rengi sulara / Kirli bir gün ışığı dökülecektir. / Çatanalar, mavnalar, kayıklar, / Limanda sıra bekliyen gemilerin arasında / İnsanlar hayat mücadelesinde; / Adamlar, kadınlar, çocuklar; / Ellerinde yemek çıkınları, / Rejiye giden işçi kızlar.

İlk iki dize, unutulamayan bir dert olduğunu açık açık belirtiyor. Şiir boyunca bir dert olduğunu hep hissediyoruz; ama bunun ne olduğunu da sonuna kadar anlamıyoruz. Örneğin bu bölümde "dördüncü uykuda" olan sevgiliye bir gönderme var; ama pek çok şiirin "göreneksel" dert kaynağı olan "sevgili" burada tamamen "nötr" bir dille anılıyor ve öteki İstanbul ayrıntıları arasına, onlardan daha silik bir ayrıntı olarak, ilişiyor.

> Güneşten sonra yattım, / Güneşten önce kalktım...

Retorikte "antitez" dediğimiz söz sanatına uygun, içinde karşıtlık (antitez) ve dengeyi birlikte barındıran dizeler. "Güneşten" iki dizede ortak ve dengeyi o tutuyor, "önce/sonra" gibi iki karşıt zarf; "yattım/ kalktım" gibi iki karşıt fiil. Ayrıca, hece sayısı aynı olduğu için gizli bir hece vezni olduğu da söylenebilir. Bütün bu özelliklerle, bu iki dize duygulanma yoğunluğunu artırabilir. Ama onları izleyen "Pencereden dışarıya şöyle bir baktım" sırf önceki tekrarla oluşmaya başlayan vezin duygusunu uzunluğuyla bozarak gene karşı efekti, bir duygu düşüşünü (anti-climax) getiriyor. Bunda "şöyle bir" zarfının da payı var.

Ama onun da arkasından "Ufuk, yeşil yeşil, ağarıyordu" yeniden bir ciddileşme ve duygulanma eşiği olarak alınabilir. Ardından "sevgili"nin hatırlanması, bunun hem dolaylı ve örtük, hem de akla gelmesi kaçınılmaz erotik ve duygusal çağrışımları. Ama adı söylenmeyen bu "sıcak yatak" imgesinden sabahın köründe köprü açılışının ıslak ve soğuk imgesine sıçrıyoruz

(belirtilmeyen ama hissedilen "termal" imgeler bunlar). "Kül rengi" ve "Kirli" sıfatları bu manzarada herhangi bir kartpostal güzelliği bulmayı beklememiz için bizi uyarıyor. Denizden teknelere, teknelerden insanlara geçiyoruz. Orhan Veli'nin yalınlık estetiğine göre, "insanlar" denince anlam iletilmiş olmalı, diye düşünebiliriz; ama en yalın şiirin de kendine göre bir retoriği olmak zorundadır. Onun için "insanlar", bir sonraki dizede "Adamlar, kadınlar, çocuklar" olarak açılıyor. Son iki dizede ise bu üçün içinden "kadınlar" çekiliyor, ama Cibali Sigara Fabrikası'na giden "işçi kızlar" olarak da özgülleştiriliyorlar.

Daha önce (Mehmet Ali Sel imzasıyla) yazdığı "Quantitatif" şiiri şu dört dizeden oluşuyordu:

> Güzel kadınları severim, / İşçi kadınları da severim; / Güzel işçi kadınları / Daha çok severim.

Orhan Veli'nin iki "mükerrer" teması, *emek* ve *erotizm* (genellikle alt gelir dilimlerinden, olumlu anlamda "saygıdeğer olmayan" kızlar ve kadınlarda cisimleşen bir erotizmdir), burada bir arada karşımıza çıkıyor ve birdenbire kendimizi Bolu'da buluyoruz.

> Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne, / Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır; / Ok gıcırtısından, kalkan sesinden, / Dağlar seda verip seslenmelidir.

Bu türkü parçaları şimdiye kadar tek istisnayla ("Evlerinin yüzü aşı boyası") bize hem varılan menzili bildirdi; hem de, aynı işlevden ötürü, hülyalardan gündelik gerçekliğe geri getiren araç oldu. Köroğlu'nun dörtlüğü birinciyi yapsa da ikinciyi pek yapmıyor. Daha doğrusu, o da ton değiştiriyor değiştirmesine; ama bunu "ironi" yoluyla ve "anti-climax" yöntemiyle yapmıyor. Önceki kıtanın sonuna doğru birikmeye başlayan "hayat mücadelesi" çağrışımlarına "başkaldırma" ögesini bitiştirerek ton değiştiriyor. Dolayısıyla, değişimin yönü bir duygu doruğundan aşağıya doğru değil, bir doruktan daha yüksekteki başka bir doruğa doğru. Gelen dizelerle sanırım şiir kendi *crescendo*'suna ulaşıyor:

Hey, hey! / Hey dağlar, hey dağlar, Bolu'nun dağları, hey! / Savulun geliyorum, hey Bolu beyleri! / Böyle olur yüksek yerin rüzgârı; / Böylesine söyletir insanı.

Crescendo belki, ama burada bile uzun uzun tek bir tondan gitmiyoruz. Bir önceki kıtada ruh halinin dizeden dizeye değiştiğini anlatmaya çalıştım (dolayısıyla iyice girift bir duygu örgüsü, bir "pattern" çıkıyor); ama şu son dizelere geldiğimizde, duygudaki o kesintili tırmanışın, aynı zamanda Bolu Dağı'na aracın fiziksel tırmanışına refakat ettiğini anlıyoruz. "Hey"ler, "bey"ler ve "dağ"larla *crescendo*'nun *tutti* ölçülerinin hemen ardından ise "yüksek yerin rüzgârı" gibi sözlerle şairin kendini, kapıldığı ruh halinin nedenlerini analiz edip açıklamasıyla karşılaşıyoruz. Bu da olağanüstü bir "kontrast" etkisi veriyor (bütün bu yapı, "Yol Türküleri"ni elbette şiir olarak, ama hep de orkestral bir beste "*analojisi*" içinde okumama yol açıyor).

Bu ruh hali, radikal bir dönüşüme uğramadan, daha bir süre devam ediyor. Aşağıdaki iki kıta, Köroğlu imgesinin, dizeler ilerledikçe solan tekrarları; ya da, gene beste analojisinden gidersek, Köroğlu ile ortaya konan tema "birinci konu" ise, sonrakiler onun varyasyonları olarak geliyor ve "ikinci konu"ya geçiliyor.

Yokuş çıkar, döne döne; / Yokuştan bir Döne çıkar; / İsa Balı'nın ardından / Hanoğlu Kocabey çıkar; / Ayvaz çıkar, Hoylu çıkar; / Bir yardan Köroğlu çıkar: / "Hemen Mevlâ ile sana dayandım, / Arkam sensin, kalem sensin, dağlar hey!

Kır At'a nal mı dayanır? / Dağlar uykudan uyanır, / Yer gök kızıla boyanır. / Bu dağlardan geçmedinse, / Bu sulardan içmedinse, / Yaşadım deme be, ahbap. / El dayanmaz, diş dayanmaz pınar başlarında / Kavaklar yatar, boylu boyunca. / Ovaya kereste indiren arabalardan / Ses gelir, inceden ince: "Arabalar yük indirir ovaya, / Arabacı değnek vurur düveye, / Başın döner, bakamazsın havaya.

Yokuşun "döne döne" çıkması ile, yokuştan Döne'nin (Köroğlu'nun kaçırıp evlendiği, Bolu Beyi'nin kızı) çıkması, bence

bu şiirdeki tek zevksiz kısım. Bunu izleyen kıtanın başındaki Kır At'la Köroğlu efsanesi devam etmekle birlikte artık solmaya başlıyor. Tırnak işareti konmamış "Bu dağlardan..." alıntısı ile destan havası sürerken, "be ahbap"la birden, epeydir uzaklaştığımız "ironik" tona dönüyoruz. Orhan Veli'nin (yani bu şiirdeki "ima edilmiş anlatıcı") kendine hitaben söylediği sözler ironiyi en fazla belirginleştiren sözler: "Ayağını denk al, şekerim", "Yaşadım deme be, ahbap" ve "Haydi yavrum, yolcu yolunda gerek" hepsi de böyle.

Gene bir bestede alışık olduğumuz gibi, *crescendo*'yu oluşturan notalar birdenbire yok olmuyor, ama hafifleyerek devam ediyor: pınarın diş dayanmaz soğuk suyu dağların destansı havasını sürdürmeye çalışırken arabalardan gelen "inceden ince" ses, uzun havayı, lirik hüznü vb. yeniden parçaya getiriyor. Bu "inceden ince" belki "geçmedinse/içmedinse" ile asonanslı. "İndirme" fiili iki kere –ikincisi alıntıda– kullanılıyor ve çıkışta olduğu gibi şimdi de o coşkulu dağdan ve yükseltiden sakin düzlüğe indiğimizi anlıyoruz.

> Arabacı nasıl kıyar düvesine? / Varı yoğu bir çift öküzü, / Gelinlik bir kızı, / Üç tane kuzu; / Her şey ateş pahasına.

Bu kıtada artık iyiden iyiye ironi sath-ı mailine yöneliyoruz. Anlatıcı, son türküde geçen, arabacının düveye değnek vurmasından yeni bir çağrışım dizisi başlatıyor. Buradaki uyumsuzluğu ve mizah potansiyelini asonanslarla vurgulamak ister gibi. "Öküzü", "kızı", "kuzu" aralarında, "düvesine/pahasına" da kendi aralarında asonans yapıyor. Nâzım Hikmet'in "kadınlarımız" için "yeri öküzümüzden sonra gelen" demesini andırır biçimde burada da "gelinlik kız", öküzle kuzu arasında "varı yoğu"nun bir kısmı olarak geçiyor ("başlık" getireceği için mi, bu "ekonomik" anıştırına?). "Düve"nin "bakire" dişi dana olmasıyla gelinlik "kız" arasında ironik bir ilişki kurmuş olabilir mi?

Burada da yoksulluk (ve *emek)* var elbette. Ama düze inmekle, bütün o sarhoş edici başkaldırma havasından uzaklaşmış, kanıksanmış (ve çirkin) günlük gerçeklik dünyasına gelmiş

durumdayız. "Her şey ateş pahasına" bir şikâyet klişesi ve tabiî başakaldırıdan tamamen uzak – bir "söylenme" örneği.

> "Korozman yaptık yolda posta ile. / Canım posta, gülüm posta, / Selâm götür, eşe dosta."

"Korozman"la ironi tamamlanıyor. Fransızca "croisement"ın ("çaprazlaşma", "kesişme" anlamında) halk dilinde çarpıklaşması... "Enistütü" ile, "hükümat" ile aynı kategoride.

"Han Duvarları"nda böyle "frenkçe"den gelme kelime olabilir mi? Bozulmuş ya da bozulmamış şekliyle? Zaten yok ve olamazdı. O şiirin yapısı böyle ögelere kapalı.

"Canım posta" kısmı da, bir banalite. Buradan farklı bir ironiye dönüyoruz:

> "Şehirliden vilâyete ilim verilmiş, / Belediye meydanına radyo kurulmuş; / Verdiğimiz haberlerin özeti... / Falan filan; / Bir teneke benzin aldık karaborsadan, / 'Dayan!' dedik."

Bu dizelerin yorumunu Berna Moran'dan dinleyelim: "Bir yanda radyonun ciddi haberleri var, öbür yanda da şairin bunları nasıl karşıladığı 'falan filan' ile belli edilmiş. Haberler memleket gerçekleriyle de karşılaştırılıyor; hükümet konuşadursun, benzin karaborsada." "Şehirliden" kelimesiyle bu resmîyeti temsil eden kesimin uzaklaştırıldığı da söylenebilir. Gene asonans ve düzensiz kafiyeler var: "Verilmiş/kurulmuş" ile "falan filan"dan sonra "karaborsadan" ve "dayan"ın gelmeleri. Bunlar, Orhan Veli'nin bir düzeyde mücadele ettiği kafiye gibi ögeleri farklı bir anlayışla nasıl işlevlendirerek sık sık kullandığının örnekleri.

> "Gerede'nin yolu, / Reşadiye gölü. / Bir göl ki... / İnsanın şair olup şiir söyliyeceği geliyor."

Yeni bir noktaya geldiğimizi bu sefer türküsüz anlıyoruz. Reşadiye gölü için "Bir göl ki" dendikten sonra sıralanan üç nokta sanırım gene bir ironiye hazırlık yapıyor. Gelen dizede, "şair olup şiir söylemek" ancak bir alay olabilir. Reşadiye gölünün de fazla romantik bir hali zaten yoktur.

Akşam oldu yine bastı kareler.

Bu sefer şarkı parçası, mekânı değil zamanı haber veriyor. Aynı anda hem hüzne açık (akşam, vakt-ı kerahat vb.), hem gene ironiyle yüklü. Ama şiirin duygusal rakkası Bolu'dan beri ironiye yeterince kaydığı için şimdi sıra duygunun yeniden yoğunlaşmasında.

> Oturdum sırtın üstüne. / Geçmiş günleri düşündüm. / Askerdim, Adilhan köyündeydim; / Böyle bir akşamdı yine; / İçimde yine İstanbul hasreti, / Dalmış düşünmüştüm:

Berna Moran'ın ironinin karşısındaki öncelikli "santimantalite" olarak kabul ettiği "İstanbul hasreti" burada açıkça ve adıyla söyleniyor. Bu kıtanın gelişinden anlatıcının göle karşı oturup, yıllar önce gene böyle yalnız başına oturup efkârlandığı bir başka akşamı hatırladığını anlıyoruz. Peki, efkârlandığı o daha önceki akşam ne yapmış? Aslında Adilhan köyünde olduğu halde orada değil İstanbul'da olduğunu kendine telkin etmiş ve gene kendini, az sonra Haliç'e gidip içeceğine inandırmış.

> Bu dağlar Koru dağları değil, / Bu köy Adilhan Köyü değil; / Ne şu değirmen Ferhat ağanın, / Ne de bu türkü hazin; / Ne açım, ne susuz, / Ne de gurbet elde yalnız. / Hele güneş bir çekilsin, / Gideceğim bir ahçı dükkânına / Bu akşam da orada içeceğim; / Hele şu Haliç vapuru / İskeleye yanaşsın, / Yolcular çıksın hele; / En güzel saati şimdi Eyüp'ün.

Buradaki tırnak işaretleri, bunun kendinden bir alıntı olduğunu gösteriyor. Uzun bir hayal kurma ve kendini inandırma süreci. Ancak, bir vakit Adilhan'da yapılan bu işlemin şimdi Reşadiye'de de tekrarlandığını tahmin ediyoruz (Koru Dağı Keşan'dadır. Orada gerçekten bir Adilhan var mı? Hayalî bir anı mı yaratıyor? Bilmiyorum). Sonra tek dizelik katı ironi geliyor ve bu havayı gene dağıtıyor:

> Haydi yavrum, yolcu yolunda gerek. / Nihayet göründü İbricik köyü. / – Selâmün aleyküm kahveci dayı! / – Aleyküm selâm, evlât. / Bir hastamız var, makine bekliyor. / Bir hastaları var-

mış, makine bekliyor. / Gübre kokuyor kahvenin peykeleri. / Herkesin derdi başka; / Memleket, hemşeri? / Sinop.

Burada da sözü önce Berna Moran'a bırakayım:

> Merhamet uyandıracak bir durumu bazı şairler gözümüze sokarcasına işler. Burda hasta bir köylüye bir vasıta lâzım, belki ölüm kalım meselesi, fakat Orhan Veli 'Bir hastaları varmış, makine bekliyor' demekle yetinip, durumun daha fazla bir şeyler söylemeğe uygun olduğunu okuyucuya hissettiriyor sadece. (*Aynı yerde*, s. 171)

"Makine bekliyor"la biten iki dize niçin? Kahvecinin sözünü, bunu iyi işitmemiş birine mi tekrarlıyor? Yoksa kendine mi tekrarlıyor, iyice anlamak için? İkisi de olabilir. Ama böylece, bunu vurgulamadan, bize vurgulamış oluyor. Ayrıca vurguya da gerek kalmıyor. Peykelerin gübre kokması yoksulluk ve çaresizlik imgesini pekiştiriyor. Aynı zamanda anlatıcının dikkatinin makine bekleyen hastadan uzaklaştığını belirtiyor. Çevreye göz atıyor, kokuyu kaydediyor, bu arada biriyle konuşma başlatıyor: "Memleket, hemşeri?"

Bu gene kanıksamaktan, o makinenin bir türlü gelmeyeceğini bilip aldırmamaktan ya da tragedyayı bilip kalırolmamak için başka şey düşünmeye çalışmaktan ileri geliyor olabilir.

> Uy neyimiş neyimiş, aman aman, / Kaderim böyle imiş, / Yâr üstüne yâr sevmek, aman aman, / Ateşten gömleğimiş.

Belki gene o havadan sıyrılmaya yarayan –ve o konuyla bir ilgisi de olmayan– bir "piyasa" türküsü daha.

Hemen ardından, Gerede'ye uyarladığı bir başka türkü.

> Gerede'ye vardık, günlerden pazar / Kaldırımlarında yosmalar gezer; / Bilmem, bu gurbetlik ne kadar uzar. / Yüreğim yanıktır, ciğerim delik, / Of of, kemirir bağrımı of, ince hastalık.

Daha önce başka kıtasını gördüğümüz bu "veremli" nakarat bize Gerede'yi hatırlatıyor. Gerede sokaklarında "yosma" görme ihtimali gerçekte bir hayli düşük tabii. Gerede'den de artık

Zonguldak'a doğru kıvrılıyoruz. Orayı nasıl göreceğimizi hayal ederek gidiyoruz.

> Zonguldak yolundayız. / Dağların tepesinden, / Birdenbire denizi göreceğiz. / Denizi gökle bir göreceğiz. / Şimal rüzgârları gelecek uzaktan. / O yolcu, biz yolcu. / Şimal rüzgâriyle öpüşeceğiz. / Güneşli bir günde, / Masmavi göreceğiz Karadeniz'i. / Balkaya'dan Kapuz'a kadar, / Karış karış biliriz biz bu şehri; / Eki'nin çiçekli bahçeleri / Rıhtıma kömür taşıyan vagonlariyle; / Paydos saatlerinde yollara dökülen / Soluk benizli insanlariyle.

Zonguldak'ta yolculuk bitecek. Bu kıtanın ilk dizesiyle birlikte, finale doğru bir birikim başlıyor. Bu, bizim kenti görmeye kendimizi hazırlamamızla paralel yürüyor. Duygu yoğunluğu artarken ses tekrarları gene dikkat çekiyor. "Z"li asonanslar: "yolundayız / göreceğiz / göreceğiz / öpüşeceğiz / göreceğiz". Ayrıca, "rüzgâriyle / vagonlariyle / insanlarıyle".

"Karış karış biliriz" sözü olmasa da anlatıcının bu kenti tanıdığı belli oluyor. "Denizi göreceğiz" teması gene şairin kendine, ünlü Gemlik dizelerine bir selâm yolluyor gibi. Denize ve kuzeyden serinlik getiren rüzgâra yaklaşıyoruz. "Elektrik Kömür İşletmeleri" kısalıp Eki olunca bu resmiyetlerini kaybetmiş ve "çiçekli bahçeleri"ne daha iyi uymuş gibi. Bu bahçelerle kontrast yaratan kömür vagonlarını işittikten hemen sonra insanların soluk benizli olduğunu öğreniyoruz. Neden? Nedeni çok açık, tabiî. Nokta nokta giden aralıktan sonra gene tırnak işareti içinde alıntılanmış bir türkü parçası, kurulan göreneğe de uyarak vardığımız yeni mekânı bize bildiriyor:

> Siyah akar Zonguldağın deresi; / Yüz karası değil, kömür karası; / Böyle kazanılır ekmek parası.

Final ironi için uygun yer değil ve dolayısıyla türkü formunda artık bu anlamda bir "ton değişikliği" görmüyoruz. Ama denizden, yani doğadan kente, yani beşere, soluk benizli insanlar ve emek ve alın teri ve ekmek parasına geliyoruz. Buradan, son iki dizedeki insanla karışık doğaya geçerek şiiri bitiriyoruz.

"Gemiler vardı limanda gemiler / Her biri yeni bir ufka gider."

Emek güzellemesine rağmen, kentin kapalılığı vardı Zonguldak'ta; kentin arka planında ise gene yarı örtük, yarı belirtik, madenler... Karanlık dehlizler, yeraltı, bütün bu çağrışımlar. Ama şiir son bakışında gene denizi yakalıyor. Yeni ufuklara giden, yeni özgürleşme potansiyelleri demek olan gemiler ve deniz. Yani, açıklık ("mavi" ile "siyah"ın karşıt simgesellikleri).

Bitirmek üzere

"Açıklık", Orhan Veli'nin birçok şiirini, ama özellikle bu şiirini betimlemek için iyi bir kelime. Ama bu, sırf şiirin, yeni ufuklara gitmeyi bekleyen gemilerin durduğu bir limanı betimlemeyerek bitmesinden ileri gelmiyor. Bütün yapısı açık: tonlara, renklere; hüzne ve ironiye; güzele ve çirkine; farklı ritimlere, pek çok şeye açık.

Bu "Han Duvarları"nda hiç olmayan bir özellik. Yukarıda, "korozman" gibi ironi yüklü frenkçe kelimelerin o yapıda yeri olmadığından söz etmiştim. Yok, çünkü o ruhuyla ve vezniyle ve her şeyiyle "millî" bir şiir. "Korozman" ve onun gibi binlerce öge gerçek hayatın kendisinde olabilir – ve zaten var. Ama o vezinle, bu gerçeklikten damıtılmış ve kurulmuş millî şiir dünyası içinde böyle uyumsuz ögelerin, kelimelerin, düşüncelerin yeri yok. "Han Duvarları"nın dünyası kendisiyle uyumlu ve homojen olmalı. Onun için de, yapısı, tanımı gereği, *kapalı* bir yapı.

Faruk Nafiz kendi estetiğini bir başka şiirinde anlatır:

> "San'at / Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek, / Bizim diyarımız da binbir baharı saklar! / Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek, / İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.
>
> Sen kubbesinde ince bir mozayik arar da / Gezersin kırk asırlık bir mâbedin içini, / Bizi sarar bir sülüs yazı görsek duvarda, / Bize heyecan verir bir parça yeşil çini...
>
> Sen raksına dalarken için titrer derinden / Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin. / Bizim de kalbimizi kımıldatır yerinden / Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.

Fırtınayı andıran orkestra sesleri / Bir ürperiş getirir senin sinirlerine, / Istırap çekenlerin acıklı nefesleri / Bizde geçer en hazin bir musiki yerine!

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun / Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini, / Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun / Görünce bir köylunün kıvrılmayan belini...

Başka san'at bilmeyiz, karşımızda dururken / Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz. / Arkadaş, biz bu yolda türküler tutturuken / Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!"

Bunu herhalde Türk milliyetçiliğinin en net ve açık, ayrıca en tutarlı ve belagatlı şekilde dile getirilmiş estetik anlayışı olarak kabul edebiliriz. Özellikle, "Biz Türk'üz; bizi evrensel değerler ilgilendirmez," diyor. Bunu "ebediyen böyle olmak üzere" mi, yoksa bazı koşullar nedeniyle "geçici" olarak mı söylediğini merak edebiliriz. Hani "köylünün kıvrılmayan beli" ya da "Istırap çekenlerin acılı nefesleri" gibi, bazı *tarihî* sıkıntılara, yoksulluğa vb. bağlanabilecek şeyler olduğu için. Ama biraz dikkatli bakınca çizilen ayrımın geçici bir ayrım olmadığını görüyoruz. Resmedilen "estetik yaşantı" türleri arasında *türsel* bir ayrım var sanki. O beyaz kelebeğin raksı (bu herhalde *bale)* hiçbir zaman "dağ gibi" zeybeğin yere diz vurması mertebesine erişemeyecek. Sülüs hat ebediyen Rönesans resminden üstün, çünkü o *bizim.* Dolayısıyla "Anadolu'muz"un yazılmamış destanını yazdığımız zaman da bizim sanatımız bundan böyle dünya sanatıyla birleşmeye yönelmeyecek.

Peki, bu şiirde hitap edilen "sen" kim? Başta bu, "Türk-olmayan" sanat veya insan gibi. Belli ki Batılı, çünkü "orkestra", "heykel" gibi tuhaf merakları var. Ama belki de Batılı değil, Türkiye'deki Batı meraklısı. *Yabancı bir şehirde* bir kadın heykelini seyretmesi bu anlamı pekiştiriyor. *Millî* sanatı ve estetiği reddeden kozmopolit! Milletin ıstırabına kulak vereceğine orkestra dinleyen frenk mukallidi züppe!

Ve eğer böyleyse, yolların ayrılması da başka bir anlam kazanıyor. Batı kendi yolunda, biz kendi yolumuzda, bu bir dereceye kadar olur gibi görünebilir. Ama bu iki yolu aynı ülke içinde

tutanlar varsa, "uğurlar olsun" lafı da, "Arkadaş" hitabı da epey ironik tonlara bürünüyor. Bunun sonu "Ya sev, ya terk et".

Bu nedenlerle Faruk Nafiz'in şiiri de kapalı, estetiği de. Nasıl vezninden içeri bir yabancı öge sızamaz, bu 14'lü akış bir laterna veya bir müzik kutusu gibi önceden kurgulanmış akışının dışına çıkamazsa, o vezinle örülen *millî bütünlükten* içeri ne "beyaz kelebek raksı", ne "orkestra", ne "mozayik" ne de "kadın heykeli" girebilir. Son analizde, o millî bütünlüğün ne olması gerektiğine karar verecek bilinçliliğin uygun görmediği hiçbir şey giremez.

Tabiî gerçeklikten söz etmiyorum. Gerçeklikte "enistütü" diyerek, "korozman yaptık" diyerek ortalıkta dolaşan milyonla kişi olabilir. Ben, zihinde yeniden inşa edilen dünyadan, millî birlik ve beraberliğin zihindeki gerçekliğinden söz ediyorum. Buraya, o millî birliğe uymayan giremez.

Bu noktada pek iyi anlaşılmayan bir şey de Faruk Nafiz'e göre sanatla gerçekliğin ilişkisi. Çünkü bu şiirde "orkestra" ile kıyasladığı "acıklı nefes" olsun, "heykel"le kıyaslanan "köylünün kıvrılmayan beli" olsun, bunlar belli ki gerçeklik, gerçekliğin sanatta aldığı biçim değil. Bu mantık izlendiğinde sanata büsbütün gerek kalmadığı noktasına da gelebiliriz.

Faruk Nafiz'in millî vezinli millî şiirine yalnız millîliği yetkililerce onaylanmış ögeler giriyorsa, burada bir uyum, bir "homojenlik" gözetiliyor demektir. Ancak bu uyum, bir "*sym*phony" yaratan türden bir uyum değil; bir *mono*-phony yaratıyor. Bu belki de Türk milliyetçiliğinin temel çelişkilerinden biri: gene müzik analojisinden gidersek, geleneksel *tek-sesli* musikinin Cumhuriyet döneminde onaylanmadığını, "Türk milleti"nin hasletlerine uygun görülmediğini, radyodan kovalandığını vb. hepimiz biliriz. Ancak bu *tek-seslilik* yerine bir *çok-seslilik* koymak istiyorsak, "çok" kavramının çeşitli biçimlerine açık olabilmeliyiz. Bu milliyetçi ideoloji, aynada kendi görmek istediği imge dışında hiçbir şeye dayanamayınca, el attığı sanatlarda (veya sanat-dışı söylemlerde, örneğin tarihte veya toplumsal bilimde) herhangi bir "çokluk" karşısında hoşgörülü olamamıştır.

Faruk Nafiz "uyum" arıyorsa, Orhan Veli için karşıtı önemlidir. Örneğin, bu şiirinde folklorik kaynaklardan bu kadar fazla yararlanmasına rağmen, "Yol Türküleri" bir folklor güzellemesi değildir. Tersine, folklor da bu yapı içinde hemen ironik bir varlık biçimi edinir. Bedri Rahmi'nin şiirinde, Sabahattin Eyüboğlu'nun düzyazısında, folklor nihaî estetik olarak yer alır. Folklorun bulunduğu yerde ironi barınmaz. Orhan Veli hiç böyle değildir.

Ama musikide Bartok, Macar folklorundan nasıl yararlandıysa, Orhan Veli de benzer bir üslûpla benzer bir iş yapmıştır (özellikle bu şiirinde). Faruk Nafiz'in anlayışından, olsa olsa, çok-seslendirilmiş (yani, "Türk Beşleri" üslûbunda) "Türkmen Kızı" türküsü çıkar. Orhan Veli ise *Olağanüstü Mandarin* üslûbunda çalışıyor. Dediğim "mecazî" anlamda "atonal"e de öyle ulaşıyor.

İki şairin 1923 veya 1945'te yazdıkları iki şiirle, iki "poetika" arasındaki farklılık ne başladı, ne bitti, ne de aşıldı. Aslında şu günlerde de, yalnız sanatta değil, hayatın her alanında, bu yazıda anlatılan karşıtlığın çok daha canhıraş ve çok daha düzeysizinin içinde yaşamaya devam ediyoruz.

Birikim, sayı 149, Eylül 2001, s. 68-84

ORHAN VELİ: DEĞİŞMEMEK

Şu günlerde, içinde Orhan Veli'nin de olduğu edebi tema üstüne bir yazı hazırlamaktayım. Onun için de Orhan Veli'nin toplanmış yazılarını okuyorum. Bunların küçük bir kısmı daha "siyasi" denebilecek konularda, büyük kısmı ise edebiyat üstüne; ama kültürle siyasetin kesiştiği alanlarda Orhan Veli'nin söyledikleri, bu yeni okuma sırasında, ilginç geldi.

Türkiye'de yıllar geçse de bir şeyin değişmediğini anlatmak, her zaman, hem ilginç, hem de kanıtlarıyla ispatlanabilecek bir konudur. Orhan Veli'nin dediğim *o* çizgide (kültür/siyaset) söyledikleri özellikle bu bakımdan ilginç.

Orhan Veli bu yazılarını kısa ömrünün sonlarında yazmış. O tarihlerde hem çok tanınmış bir edebiyatçı, bir şair; hem de söylediği veya yaptığı çok tartışılan biri. O bakımdan, bir "otorite" olduğu belki söylenemez. Türkiye'de özellikle söylenemez, insan şöyle yetmişine, seksenine gelmeden. Gene de, Orhan Veli yaşadığı süre içinde bir ilgi odağı oldu; ölümünden çok geçmeden, bütün "putkıran" tavrına rağmen, toplumun okuduğu ve sevdiği bir şair haline geldi.

Orhan Veli, kendi hayatının son iki yılı içinde, Eğitim Bakanlığı'nın yayımladığı edebiyat kitaplarına takılmış ve duygularını yazıya geçirmiş. O sıralarda, Halk Partisi'nin iyice sağcı

takımından Reşat Şemsettin Sirer'in Eğitim Bakanlığı sırasında yayımlanmış *Güzel Yazılar* adlı kitaptan söz ediyor. O zamandan bu zamana kaç bakan değişti, kaç kitap seçildi, kaç farklı eğitim politikasına göre kitaplar yazıldı, kitaplar yasaklandı...

Ama Orhan Veli'nin o tarihte yazdıklarına bakarsak, işin özünde önemli bir değişiklik olmadığını anlayabiliyoruz. Şöyle birkaç satırlık bir alıntı yapayım:

> ... yazılarının güzellikle hiçbir ilgisi bulunmayan bu kitaplardan yeni yetişen gençlerin bir edebiyat zevki alabileceklerine inanmak bir hayli güç... Mesela bir Celal Sahir Erozan'dan edebiyat tarihimize hiçbir şey kalmayacağını, eserlerini tanımanın da bugünün gençlerine hiçbir şey kazandırmayacağını anlamak için pek öyle edebiyatçı olmaya lüzum yok.

Orhan Veli ve Garip Kuşağı, ortaya çıktıkları zaman çok tartışma yaratmış, ama karşılarındaki son derece yüksek sesli muhafazakâr cepheye rağmen, şiir anlayışlarını kısa zamanda edebiyatseverlere kabul ettirmişlerdir. Ama "ettirmişlerdir"! Celal Sahir'in ise bu edebiyatta bir yeri yoktur.

"Ders kitapları"nı yazanlar ise sonuna kadar, Orhan Veli'den değil, Celal Sahir'den ya da onun çeşitli benzerlerinden yana olmuşlardır. Dolayısıyla, ders kitaplarında bu tür şairlerin hiç kimseye zevk vermeyen şiirleri seçilip basılmış ve yıllar yılı, okullu genç insanların edebiyattan zevk alması ihtimalinin önü kesilmiştir.

Orhan Veli'nin kendisinin ders kitaplarına girebilmesinin kaç yıl aldığını benim kuşağım bilir ama kitaba bir kere girdikten sonra, ne kadar tatsız tuzsuz bir biçimde anlatıldığını da (eğer anlatılıyorsa) hem bizim kuşak, hem o zamandan beri her kuşak çok iyi bilir.

Orhan Veli'nin yakındığı kitaplar zaman içinde değişti. Ama yeni kitaplar onun yakındığı eksikleri tamamlamıyor veya yanlışları düzeltmiyordu. Celal Sahir'in yerine Vasfi Mahir Kocatürk... Buna benzer değişiklikler.

O tarihlerde Orhan Veli'ye kitap ve seçmeler yaptırılsa, onun fikirleri azıcık da olsa derste tartışılsa, bugün kültür (ve tabii bu

başlık altında: edebiyat, şiir, sinema, tiyatro, vb.) başka noktalara varmış olabilirdi. Ama o gün, orada bulunan kadrolar Orhan Veli'nin bugünkü muadillerini dinlemiyor. Dinlemeden oluşturdukları kitapları ise ders kitabı oldukları için herkes dinlemek zorunda – ama ders bitince, kimse bir daha dinlemiyor.

"Kökü dışarda"

Yukarıda, bir şeyi karalayıp yeniden yazarken, cümle olmayan bir şeyler yazmışım, önce onu düzelteyim. Şunu anlatmaya çalışıyorum: Orhan Veli kendi döneminde hazırlanmış ders kitaplarını eleştiriyordu. Ama buna karar veren, uygulamayı yapan kadrolar, onu dinlemediler. Bugün oralarda bulunan kadrolar da Orhan Veli'nin bugünkü muadillerini dinlemiyor.

Sonuçta aynı zevksizlik, içi boş retorik, ezberci anlayış vb. devam ediyor. Türk eğitim sisteminde "edebiyat okutulmuş" ortalama bir "Türk genci"ne bir daha edebiyat sevdiremezsiniz; aynı şekilde, tarih okutulmuş biri hayatı boyunca "tarih" lafını işitince ürperti geçirir.

Orhan Veli'ye dönelim. Orhan Veli, Nasreddin Hoca fıkralarından bazılarını koşukla söylemişti. Bunun önsözüne, bir Fransız folklorcusundan birkaç söz almış. Enver Naci Gökşen diye biri de buna içerlemiş, hemen kaleme kâğıda sarılmış: "Orhan Veli bir frengin fikirlerine takılıp kalacağına İsmail Hami Danişmend'in yazılarını okusaydı, *Yeni Adam*'ın eski sayılarını karıştırsaydı daha iyi ederdi." Çok alışık olduğumuz laflar, değil mi? Bu satırları hayatımızda ilk kez okuyor olsak bile, "Nasreddin Hoca'yı elin gâvurundan mı öğreneceğiz!" mantığı son derece tanıdık. Zaten "Nasreddin Hoca"yı değişken sayın, aynı cümleyi bir milyon değişik "nesne" ile yazmak mümkün.

Orhan Veli, ilkin, Danişmend'i okumadığı sonucunun nasıl çıkarıldığını soruyor: "Her okuduğum yazıyı kendi okuyucularıma bildirmeye mecbur muyum? Üstelik o yazıda işime yarar bir şey bulamamışsam..."

İsmail Hami Danişmend "popüler tarihçi" dediğimiz, biraz bize özgü bir yazarlık kategorisine girer. "Tarihî Hakikat-

ler" adında, hakikatle ilgisi olmayan, iki ciltlik bir kitabı vardır. Uzun boylu aranıp taranmadan, ilk altını çizdiğim cümleyi alıntılıyorum: "Herhalde bunun başlıca sebebi pisliğe alışmış olan Batı Hıristiyanlığı'nın öyle şeylerle ilgisizliğinden ibaret olmalıdır." (I. cilt, s. 264: Avrupalıların "mendil"i Türklerden öğrendiğini iddia eden yazısı; ne hikmetse "mendil" kelimesi de Arapça'dandır). Bu cümle, Danişmend'in nasıl bir "fikrî" yapısı olduğunu gösteriyor herhalde.

Yeni Adam dergisine gelince, İ. H. Baltacıoğlu'nun çıkardığı, ama Kerim Sadi, Sabahattin Ali gibi birçok solcunun yazdığı bir dergi. Ama sol "antiemperyalizm" etiketinin arkasında koyu bir yabancı düşmanlığı ve faşizmin bulunmasına da alışığız.

Yazının sonunda Orhan Veli şunları söylüyor:

> Bu yanlış milliyetçilik gayreti beni daha çok üzüyor, daha çok düşündürüyor. 'Kökü dışarda' sözünü icat etmekle memlekete en büyük kötülüklerden birini eden Türkçülük softalarının bu türlü hükümleri nasıl ele alıp kullandıklarını çok iyi biliyorum. Mühim saydığım nokta, bu türlü silahların bana karşı kullanılması değil; fikir hayatına, sanat hayatına karşı kullanılması.

Bu gibi durumlarda, şöyle bir teselliye sığınılır: "Bugün herkes Orhan Veli'yi bilir; Danişmend'i veya Gökşen'i kaç kişi hatırlar? Demek ki Orhan Veli kazanmış." Oysa hayır, tam böyle değil. Orhan Veli'yi herkes bir biçimde tanır, ama aykırı olan gene odur. Toplumun ortak ve anonim bilinçliliği ise hâlâ Gökşen ve Danişmend kurgusuyla işliyor.

Son olarak, gene Orhan Veli:

> Sanat üstüne, fikir üstüne olsun, başka şeyler üstüne olsun, Batı'ya karşı kapalı kalmayı niçin bu kadar istiyoruz? Aspirin'in, penisilinin de kökü dışarda, telefonun, elektriğin, radyonun, televizyonun da kökü dışarda; Arşimed Kanunu'nun, Lavoisier Kanunu'nun da kökü dışarda; almayacak, bilmeyecek miyiz?

Yıl 1950.

Radikal, 29-30 Haziran 2001

SAFİYE EROL'U TANIR MISINIZ?

Tamamen bir rastlantı sonucu, Safiye Erol adında, 1900 ile 1964 arasında yaşamış bir romancı keşfettim. Bu "keşif" fiili, daha doğrusu fiili anlatan kavram, biraz tuhaftır.

Henry Hudson, 1610'da, Kanada'daki, kendi adıyla anılan "Hudson" Körfezi'ni, hem de *Discovery* (Keşif, yani) adındaki gemisiyle "keşfetmişti". O sırada çevrede bir yığın Basklı balıkçı teknesi görüldüğü anlatılır! Ama "kâşif", Hudson'dı, ötekiler "balıkçı".

Bunun gibi, ben de Safiye Erol'u "keşfettikten" az sonra, benden önce aynı keşifte bulunmuş birçok kişi olduğunu gördüm. Hikâyeyi anlatayım.

Yaklaşık beş yıl önce, bir sahaftan, ellerinde bulunan kitapların listesi gelmiş, Safiye Erol burada epey olağanüstü bir yazar olarak tanıtılmış ve varolan üç romanı satışa sunulmuştu. Yazar hakkında hiçbir fikrim yoktu ama 30'ların, 40'ların, ikinci veya üçüncü sınıf olduğunu tahmin ettiğim bu yazarının "Kitaplarını alayım, belki bir gün okurum" diye düşündüm ve aldım. Aldım ama okumama da fırsat olmadı.

2002 yılına kadar. O yıl lisans düzeyinde "Kültürel İncelemeler" kapsamında bir ders yapıyorum. Daha çok tek-parti yıllarının sanatı, müziği, edebiyatı üstüne çalışıyoruz. "Po-

püler edebiyat"a bir örnek olacağı inancıyla, Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı* adlı kitabını okumaya giriştik. Ama girişince ben de, herkes de gördük ki, bu öyle Muazzez Tahsin romanı kategorisinde bir şey değildi. Basbayağı romandı.

Bunu görünce doğrusu çok şaşırdım. Bu kadar iyi yazmayı bilmiş bir kadını ben –"ben" derken, pek çoğumuzu kastediyorum tabii– niçin bilmiyordum? Niçin Türkiye'de kimse –yani pek çoğumuz– Safiye Erol adında bir yazardan haberdar değildi?

Bendeki üç kitabı okudum: *Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtınası*, *Ciğerdelen*. Safiye Erol'un mistik bir yanı olduğu daha ilk romanından belli oluyordu. Acaba bu muydu, Türkiye Cumhuriyeti'nin değerler skalasının eleğinden süzülüp bugünlere gelmesini önleyen? Safiye Erol'un bu mistik eğilimi onu bizim alışılmış kalıplarımız içinde bir "gerici" yapmıyordu örneğin, kitaplarında, "anti-Kemalist" de değildi. Bu ülkede bir yazarın unutturulması için bu yeterli neden olabilir, ama öyle bir özelliği yoktu.

Safiye Erol'un romanlarında, onları bugün okuyan biri için de ilk göze çarpan özellik, "en önemli" diyeceğim özellik, değer yargısı dağıtmaktan, ahlaki yargılama yapmaktan kaçınması, diyebilirim. Karakterlerini yargılamaya değil, yalnızca canlandırmaya çalışıyor.

Belki de budur, bütün bir edebiyat çevresinde bu "amnezya"ya yol açan!

Ama herhalde bu da değil. Herhalde Safiye Erol, bu ülkede, bu ülkenin edebiyatında kimin önemli olması gerektiğine karar veren çevrenin dışındaydı ve o çevreye "Kalıcı olmak istiyorum" dilekçesini ("iyi hal kâğıdı" eşliğinde) sunmayı unutmuştu.

Bizim çocuklarla Safiye Erol'un izini sürmeye başlayınca, hemen, Necatigil'in sözlüğünde ve Yapı Kredi'nin ansiklopedisinde Safiye Erol'u bulduk. Derken, bir Rıfai şeyhi hakkında, Nezihe Araz ve Samiha Ayverdi ile yazdıkları kitap, hem de bizim üniversitenin kitaplığında karşımıza çıktı. "Ey ahali! Burada iyi bir yazar var!" diye çırpınan Selim İleri'nin yazısını bulduk.

En son da, Kubbealtı Yayınevi'nin, Safiye Erol'un "külliyatını" yayımlamaya başladığını görünce, gerçekten, kendimi Hudson Körfezi'ni "keşfeden" Henry Hudson gibi gördüm. Gene de, bu yazarın daha çok tanınmasına katkım olsun diye bunu yazıyorum; daha da yazacağım.

İyi bir yazar

Yukarıda, Safiye Erol'u nasıl "keşfettiğimi" anlatıyordum. Keşfeder etmez, keşfettiği yerde çeşitli işaret levhaları ve yön gösteren oklarla karşılaşan biri gibi hissetmek durumunda kaldım kendimi. En güzeli de, Kubbealtı'nın yayımlamaya başladığı Külliyat'ın altıncı cildine gelmiş olduğunu görmemdi. Bu ciltleri yayına hazırlayan Halil Açıkgöz. Daha önce kitap olarak yayımlanmış ve tükenmiş üç romanına, tefrika edildiği gazetede kalmış dördüncü roman Dineyri Papazı'nı eklemiş (Şimdi bunu okumaya hazırlanıyorum). Gazete yazılarını da toplamış (6. cilt bu yazılardan oluşuyor).

Böyle bir külliyat çıksa da, çoğu kimsenin böyle bir yazardan haberi olmayacağını bildiğim için iki gündür bu konuyu yazıyorum. Safiye Erol bir "piyasa romancısı" değil. Okuduğum üç romanı, sözün gelişi, Halide Edib'in birçok romanından daha başarısız değil. Elbette kusurları var, ama Türk edebiyatında görmeye fazla alışık olmadığımız erdemleri de var.

Eldeki bilgilerden, Safiye Erol'un Keşanlı olduğunu öğreniyoruz. Epey küçük yaşta Almanya'ya gitmiş; 13 yaşında. Nasıl, niçin, kimlerle, bu bilgiler galiba belli değil.

Ama 1928'e kadar orada kalmış ve bu süre içinde doktorasını da tamamlamış. Doktorası hakkında, yalnızca, felsefe üstüne yapıldığını biliyorum. Bunu okumak da herhalde ilginç olurdu.

Romanlarında, bu "biyografi" ile daha "anlaşılır" hale gelen bazı özellikler var sanki. Bir kere, bu romanların, belirli bir düşünme disiplini edinmiş bir insanın elinden çıktığı hemen belli oluyor. Roman kendi dünyasını yaratıp kendi kurallarını koyuyor ve olaylar da bu mantığa göre akıp gidiyor. "*Deus ex machina*" olaylar veya roman dışında oluşmuş değerlerin roma-

na müdahalesi gibi şeyler yok. Ayrıca, duygusal, hatta tutkusal denmesi gerekli birçok durum ele alınmakla birlikte, yazarın bunları aktarışındaki serinkanlılık kaybolmuyor. Bunlar bizim o edebiyatçılar kuşağında rastlamaya çok alışık olmadığımız entelektüel özellikler.

Sağlam bir mekân kavrayışı olduğunu da söyleyebiliriz. Bu da Tanpınar dışında yazarlarımızda pek sık çıkmaz karşımıza. Halide Edib veya Hüseyin Rahmi özgül bir yeri değil, hayali ve ortalama bir yeri anlatırlar. Oysa Safiye Erol "Kadıköyü" demişse, Kadıköyü'nü anlatıyor ve Şifa'dan Bahariye'ye kaç dakikada gelineceğini biliyor.

Dünyaya bakışında da daha özgür gibi geldi bana. Çağdaşı Türk kadınlarına kıyasla kendini dizginlemek için, en azından, çok fazla çalışmadığı anlaşılıyor. Mistisizm eğiliminin yanı sıra son derece belirgin bir fiziksel yanı da var. Bu bana, hatta, Alman çağdaşı Riefenstahl'ı hatırlattı. O günlerin Almanya'sındaki genel ideolojinin de payı olabilir.

Ama en fazla, Türk romancılarında çok zaman fazlasıyla sıkıcı hale gelen "ahlakçılık"tan tamamen uzak tavrı hoşuma gitti. "Ahlakçı" olmanın karşıtı ille de "ahlaksız" olmak değil elbette. Safiye Erol'un hoş tarafı, ahlakı gerekli düzeyinde ele alması; örneğin bir tutkunun karşısına ahlakı koymak gibi bir tavrı yok. O ahlakı, sözgelişi, tutkunun sahiciliğinde veya kişinin kendisiyle ilişkisinin dürüstlüğünde arıyor.

Böylesine unutulmuş bir yazar olarak Safiye Erol epey dramatik denebilecek bir "dönüş" yapmış oldu. Bu "külliyat"la geri gelmek az şey değil; buna karşılık, hâlâ adının duyulduğunu söyleyemeyiz. "İkinci geliş"ler çok zaman ilginç biçimler alabiliyor. Safiye Erol'un anlattığı dünya pek kalmadı bu çağda. Ama anlatış tarzı belki bu dünyaya daha iyi uyar.

Radikal, 31 Mayıs - 1 Haziran 2002

MÜFİDE FERİT TEK'İN *AYDEMİR* ROMANI

Kaknüs Yayınları, Müfide Ferit Tek'in yıllardır ve yıllardır piyasada olmayan iki romanını yayımladı: 2002'de *Aydemir* ve 2003'te *Pervaneler*. Bunlar zamanında, sırasıyla, 1918 ve 1924 tarihlerinde yayımlanmıştı.

Bunların yayımlandığı iyi oldu, diyeceğim. Ama ne anlamda iyi oldu? Bunlar eksikliği duyulan, iyi romanlardı; örneğin Safiye Erol'un romanları gibi bir kazaya gelmişlerdi... O bakımdan mı iyi oldu?

Hayır. Bunlar iyi roman, iyi edebiyat örneği değildir. Hattâ tam tersi oldukları söylenebilir. Ama tabiî iyi oldu, çünkü yazılmış ve yayımlanmış ve etkili de olmuş her şey el altında olmalı, kolayca bulunabilmelidir. Söz konusu romanların birincisi bir kuşağı etkilemişti. Şevket Süreyya o romandan ötürü, yayımlanmasından 16 yıl sonra, kendine soyadı olarak "Aydemir"i seçti. Demek ki önemli etkileri olmuş, önemli bir metin. O halde istediğimiz an açıp okuyabilmeliyiz. Yalnız yazarı değil, "okur"u hakkında da bir fikir verecektir.

Bu söylediklerim yeni bir soruyu davet ediyor: Madem böyle kuşakları etkilemiş, önemli bir metindi, niye 1918'den sonra bir daha basılmadı (*Aydemir*'den söz ediyoruz; *Pervaneler* 1974'te ikinci kez basılmıştı)? Niye unutuldu, daha doğrusu, o

kadar etkilenen o kuşak, unutulmasına nasıl izin verdi?

Doğrusu, benim bu yazım da, önemli bir kısmıyla, bu soruya cevap vermeye çalışacak. Umberto Eco'dan beri, "edebî" roman yazan romancılar, eserlerine bir "esrar" öğesi koyarak "merak" duygusuna hitap ediyor ve "sürükleyicilik" sağlıyorlar. Ben de şimdi bu öğeyi bir eleştiri yazısına koyayım. Ve sorayım: Müfide Ferit Tek neden unutuldu? Bunu büyük harflerle, italiklerle dizdirirsem belki "audio-visual"in "gerilim müziği" efektlerini de sağlardım. Neyse...

Ama, daha önce –unutulduğuna göre– "Müfide Ferit Tek kimdi?" sorusu.

Bu gibi çok tanınmamış ve zamanla unutulmuş yazarlar hakkında az kaynak vardır; onlar da genellikle birbirlerinin yankısı gibidir. YKY'nin *Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'ne konmuş fotoğrafı şimdi bu iki romanın da arka kapağında yer alıyor. Ön kapaktaki fotoğraf ise *Türk Ansiklopedisi*'nden alınmış. Bu standart bilgilere göre Müfide Hanım 1892 doğumludur. "Hürriyet yanlısı bir subay olduğundan sürekli İstanbul'dan uzak yerlerde görevlendirilen Şevket Bey'in kızı"dır. Okul yılları babasının Trablusgarp'ta bulunduğu döneme denk düştüğü için oradaki İtalyan rahibe okuluna girmiştir. Böylece İtalyanca ve Fransızca öğrenmiştir. Ama özel ders alarak Arapça ve Farsça'yı da sökmüştür.

Müfide Hanım'ın alınyazısının Trablus'ta belirlendiği söylenebilir. Çünkü bu aile orada yarı sürgündeyken ve kendisi ilkokula giderken, ünlü Türkçü Yusuf Akçura ile bir grup askerî okul öğrencisi ve mezunu buraya tam sürgün olarak getirildiler. Bu genç subaylardan biri Müfide Hanım'ın sonradan evleneceği Ahmed Ferid Tek'ti.

Ferid Tek'e bir yıl kadar sonra hapisten çıkıp serbest gezme hakkı tanındı. Bu durumda Müfide Hanım'ın ailesini de tanımış olacağı tahmin edilir. *Türk Ansiklopedisi*'ndeki maddeleri yazan kızları Emel Esin, babasının aslında siyasetle ilgili olmayıp, sırf arkadaşı olduğu için Yusuf Akçura'yı korumak istediğini, bu nedenle başının derde girdiğini söylüyor. Her halükârda, iki arkadaş Trablus'tan da birlikte önce Tunus, sonra da Paris'e

kaçıyorlar. Ahmet Ferid, daha önce değildiyse de, Paris'te yeterince Jön Türk oluyor.

1904'te Akçura, Kahire'de çıkan bir Jön Türk yayınında ünlü *Üç Tarz-ı Siyaset*'i yayımlar. Ahmed Ferid, Türkçülük savunması yapan bu esere karşı daha ılımlı ve "Osmanlıcı" bir cevap yazar (Emel Esin söz konusu maddede bunu da tevil etmeye çalışıyor).

Onlar Paris'teyken, Müfide Hanım da 11 yaşında (1903) aynı kente (gizlice!) gönderilir ve Versailles Lisesi'ne yazılır. Bu sefer de oradaki İttihatçılar'ın başı Ahmed Rıza Bey bu küçük kızın velisi olmuştur, çünkü babası Şevket Bey'in yakın arkadaşıdır. Ahmed Rıza, Ahmed Ferid'le birlikte *Şura-i Ümmet* diye bir dergi de kurmuştu. Bu siyasî işler arasında gene Emel Esin'in bu maddede belirttiğine göre, daha bu tarihte, yani 11 yaşındayken Müfide Hanım Ahmed Bey'le nişanlanmıştır. 1905'te Şevket Bey ölür. 1907'de, Ahmed Bey'le 15 yaşındaki Müfide Hanım evlenirler. Bir yıl sonra İstanbul'da II. Meşrutiyet ilân edilince, onlar da yurda dönerler. Bu genç yaşında Müfide Hanım da bazı yazılar yayımlar.

Ancak, Ahmed Ferid Bey'in İttihat ve Terakki ile ilişkileri de çok parlak yürümez. Kızına göre, Talât'la arası iyi olmakla birlikte Cemal Paşa ile anlaşamaz ve partiden ayrılır. Bunlar, birçok işin kısacık sürelere sığdırıldığı, sancılı zamanlar. Ahmet Ferid'i 1912'de asker olarak Balkan Savaşı'nda görüyoruz; ama hemen sonra *İfham* adında bir muhalif gazete çıkarmakta. 1913'te Mahmud Şevket Paşa'nın öldürülmesini izleyen, "İstanbul Muhafızı" Cemal Paşa'nın "asayişi tesis etme" çabaları arasında, Tek ailesinin de Sinop'a sürüldüğünü görüyoruz. 1918'e kadar burada ve Bilecik'te kalacaklar. Bu arada Ahmet Ferid bir takma adla ("Tekin") *Turan* adında bir roman yayımlıyor. Demek ki, 10 yıl öncesine göre, düşüncelerinde bazı değişiklikler olmuş.

O sıralarda Müfide Ferit de *Aydemir*'i yazıyor; o da bunu birkaç yıl sonra, 1918'de, yani savaşın bittiği yılda yayımlıyor.

Daha önce, Türk edebiyatının ilk "Turancı" romanını, Müfide Hanım'dan on yaş büyük olan Halide Edip, 1912'de yayımla-

mıştı: *Yeni Turan*. *Aydemir* ikincidir. İki roman da "ütopya" tarzında yazılmıştır. Emel Esin annesinin romanını dönemine şöyle bağlıyor: "I. Dünya Harbi sonunda, Osmanlı devleti son bulmaya ve onu teşkil eden millî topluluklar birbirinden ayrılmaya doğru gitmekte idi. Bu şartlarda, Türkler de kendi millî hüviyetlerini aramakta idiler. *Aydemir*, bu arayışa, hissî ve şairane bir cevap teşkil ediyordu. Eser, birkaç gazetede de tefrika edildi."

Emel Esin'in kitabı değerlendirmesinde hafifçe "apologetique" bir ses tonu kulağınıza çalınıyor mu? Çalınıyorsa ben de sizin gibi düşünüyorum. Bunu "esrar"ın çözülmesine yardımcı olacak bir "ipucu" olarak bir kenara koyun. Şimdilik orada dursun.

Bu sıralarda Ahmed Ferid İstanbul'a dönüp Talât'la konuşuyor, onun parti kurması önerisini reddediyor. İttihatçı önderler sırra kadem basmadan pek az önce Kiev'de başkonsolos tayin ediliyor. Ama orada fazla durmayıp Mütareke ile birlikte yurda dönüyor, İttihatçı olarak Damad Ferid kabinesinde bakan oluyor (resmen onlardan olmadığı için bu mümkündü herhalde) ama bu da çok sürmüyor ve istifa ediyor. 1919'da onu yeniden *İfham*'ı yayımlarken görüyoruz. 1920'de ise yeni Meclis-i Mebusan'a seçiliyor ama 16 Mart işgalinde saklanmak zorunda kalıyor, sonra da Anadolu yolunu tutuyor.

Bundan sonra bir yıl kadar Ankara hükümetinde bakanlık yaptı. Ama 1921'de diplomatik görevle Fransa'ya gönderildi. Ancak 1923'te zaferle birlikte döndü ve bu sefer yeni hükümette İçişleri Bakanı oldu. Bu sırada Müfide Ferit de ikinci romanı olan *Pervaneler*'i tamamladı ve bunu 1924'te yayımladı.

Bu ikinci Paris episodunda Müfide Hanım hem Ecole des Sciences Politiques mezunu oldu, hem de Pierre Loti'yi ölüm döşeğinde ziyaret etti.

1924'e, *Pervaneler*'in yayımına kadar, yüksek tempolu bir gidiş görüyoruz. Emel Esin'in *Türk Ansiklopedisi*'ndeki maddeleri bundan sonra birer kısa paragrafla bitmektedir. Oysa bu süre içinde uzun bir diplomatik hayat yaşanmıştır. Ahmed Ferid 1925-32 arasında Londra'da, 1933-39 arasında Varşova'da (yani Polonya ortadan kalkana kadar), 1939-43 yıllarında da

Tokyo'da Büyükelçi oldu. Yaklaşık 20 yıl süren diplomatik görev boyunca Türkiye'ye yönelik "kayda geçen" bir şey yapmadıkları anlaşılıyor, Ahmed Ferid Bey'in de, Müfide Ferit Hanım'ın da. Müfide Ferit bir roman daha yazmış aslında, ama bu, *Die unverzeihliche Sünde* (Affolunmayan Günah) adıyla Almanca yayımlanmış, ama Türkçesi hiç çıkmamış. Bunun herhalde bir Türkçe aslı olmalı, çünkü Otto Spies diye bir çevirmenin adı geçiyor. Almanya'da, Krefeld'de, 1933'te basılmış. Doğrusu bu tarihteki romanın içeriğini çok merak ediyorum. Umarım o da bir zaman yayımlanır.

"Aydemir"in etkileri

Bu romanın bir kuşağı etkilemesinden söz etmiştim. Şevket Süreyya bunların bir prototipiydi. Ama ilk tepki gösterenlerden biri Ömer Seyfettin olmuştu. Ömer Seyfettin kendisi "Orta Asyacılık" yapmamış bir "Türkçü"ydü. Muhtemelen bu nedenle Turan üstüne roman yazan Halide Edip ile Müfide Ferit'i çok beğenmiş ve yapılması gereken önemli işi herkesten önce bu iki kadının yaptığını söyleyerek onları övmüştü. Ömer Seyfettin kendisi de Aydemir'den sonra fazla yaşamayacak, 1920'de genç yaşta ölecekti.

Bu "iki kadın"ın edebiyatta yaptığını herhangi bir alanda yapan, Osmanlı Türkleri arasında, gerçekten azdı. Bu konular şimdiye kadar epey araştırıldı ve tarandı. Türkçülük, Turancılık yapanların öncelikle Rusya'dan gelen Türkler, Azeri ve Tatarlar olduğu, Osmanlı Türkleri'ninse sorunlara öncelikle Osmanlı perspektifinden baktığı biliniyor. Yusuf Akçura da, *burada çok zamanını geçirmekle* birlikte, bir Kazan Tatarıydı. Türkçü bir siyaseti, ciddi bir biçimde ilk olarak savunan odur. Emel Esin'in dediği gibi, savaş sonrasının özgül koşullarında Müfide Ferit'in, muhtemelen kocasının tartışması nedeniyle de yakından izlediği bu sorunda, kocasından çok Akçura'ya yakın bir tavır aldığı tahmin edilebilir.

Müfide Ferit, romanını savaş bitiminde yazdığı halde, hikâyesini savaşın başlarında bitirmiştir. Kesin tarih vermemekle bir-

likte, Meşrutiyetin ilânından az bir zaman sonra, romana adını veren kahraman Aydemir'in buraları bırakıp Orta Asya'daki "soydaşlarımıza" millî bilinç kazandırmak üzere Rusya'ya gittiği anlaşılıyor. Henüz Trablusgarp savaşı bile olmadan...

Denebilir ki, savaşın sonunu gören Müfide Hanım, o andaki ruh haliyle, "büyük iş"e gene Orta Asya'dan başlamak gerektiğini düşünmüş. Onun için, Aydemir'i, henüz bu "son"u görmeden oraya gönderiyor. Yakınları, "Burada yapacak iş yok mu? Niçin gidiyorsun?" diye soruyorlar. Ama Aydemir kararından dönmüyor; burada da yapılacak birçok şey olabilir, ama asıl iş bütün Türkleri uyandırmak.

Henüz İstanbul'dayken bir konuşmada Vedat Bey Meşrutiyet'in son savaşlarda kaybolan yerleri geri kazandıracağını iddia eder. Ama 1918'de bunun olmayacağı anlaşılmıştır.

Şimdi söylenince epey, "afakî" gelen bu yargı o zaman en azından birilerine gerçekleştirilebilir bir proje olarak görünmüştü. Şevket Süreyya dedik. O, "Ben bir Aydemir'dim" diyerek Azerbaycan'a gitmeyi hiç de bir çılgınlık gibi değerlendirmiyor.

Ama o dönemin herkesten büyük Aydemir'i Enver Paşa'ydı. Bu romanı o da okumuş muydu, bilmiyorum; herhalde bilen de yoktur. Ama romanın anlattığına *en uygun* davranan o oldu. Sonu da Aydemir'inkine benzedi.

Tabiî Enver Paşa da bütün Osmanlı Türkleri gibi öncelikle burayı düşünüyordu. Aydemir gibi hemen Orta Asya yollarına düşmemiş, sonuna kadar şansını burada denemek üzere beklemişti. Bu "son", Sakarya Savaşı'ydı. Savaş boyunca Enver Paşa Gürcistan'da, sınıra epey yakın bir yerde, Mustafa Kemal'in yenilmesini bekledi. Herhalde o zaman sınırdan beriye gelecek ve güç duruma düşmüş vatana hizmetini sunmaya âmâde olduğunu bildirecekti. Mustafa Kemal savaşı kazanınca bu hizmete mahal kalmadı. O da Türkistan'a doğru yola çıktı.

Aydemir

Dediğim "ipuçlarından" biri de bu olabilir. Ona da bir mim koyup bir kenara ayıralım. Sonunda hepsini birleştireceğiz.

Şimdi, hiç sevmediğim bir şey yapıp bir roman özetlemesine girmem gerekiyor. Herhangi bir "edebî" eser üstüne yazıyor olsam, okunmuşluğunu varsayma hakkım olduğuna inanırım. Bu durumda, ne varsayıma, ne de talep etmeye hakkım olduğunu sanıyorum. Onun için bu tatsız işe sıvanmam kaçınılmaz – gene de, mümkün olduğu kadar tematik ve şematik bir özet yapacağım.

İki ana kişi görüyoruz: Aydemir ve Hazin. İlkin asıl kahramanımızı tanıyalım. Bu bir "üstün-insan"dır: "Onun halinde, tavırlarında, her bir hareketinde bu dünyanın yükseğinde yaşayanların sükûn ve azameti vardı. O, koyu kumral uzun sakalı ve beyaz saçları ile âdeta bir ihtiyardı. Fakat derunî bir rüyanın daimî pırıltılarıyla parlayan genç ve güzel siyah gözleri vardı" (s. 267). Ona bakanlar da hemen herkesten farkını görürler: "Demir Bey bir ermite, bir apotre, her halde başka dünyanın adamlarına benziyor" (s. 27).

Yazdığı bir mektuptan, orta halli bir aileden geldiğini, kocasından eziyet gören annesini çok sevdiğini ve aslında "Türk Vahdetini" ondan öğrendiğini okuyoruz. Annesinin ölümünden sonra da geceleri Sinop kalesinde Türklük rüyaları görmeye devam ediyor. Varlığını Türk varlığına armağan etmeye karar veriyor.

Aydemir'in geçmişi bunlardan öte net çizgilerle görünmez. Biz onu, romanın ikinci önemli kişisi Hazin Hanım'la mukadder ayrılıklarının arifesinde tanırız (tabiî, ikisi birbirine âşıkken). Hazin dürüst bir paşanın iki kızının büyüğüdür. Ortada "iki kız" olunca bildik şematik simgeler hemen işlenir: "ilkin Nevin, tez hareketleri, şen tabiatı, gevrek kahkahalarıyla sonra sarı saçları, mavi gözleri ve pembe cildiyle ablasından daha güzel zannolunurdu. Hazin'in buğday tenli yüzünün, iri karagözlerinin ince sevimlilikleri birden göze çarpmazdı. Fakat biraz dikkatten sonra onun güzel endamında, kayarak yürüyüşünde, biraz uzun simasında, ince ve tatlı sesinde, her bir hareketinde musikî gibi renkli ve esrarlı bir ahenk keşfedilirdi." Sarışın, esmer, klasik ikonografi...

Hazin'e genç bir subay talip olmuş, babası yoluyla Abdül-

hamid'i de işin içine sokunca, Hazin, kendi babası Nedim Paşa'nın iyiliği için bu sevmediği adamla evlenmeye razı olmuştur. Neyyir, "sarı gözlü, sarı bıyıklı genç ve güzel bir binbaşı" olarak betimlendiğine göre, doğuştan yüce ruhlu olma fırsatını (ve rengini) kaçırmıştır.

Bu tek-yanlı sevgi ve izdivaç, asıl birbirini sevenler arasındaki, bu edebiyat tarzının klasik engeli olarak oraya konmuş olsa da, asıl engel Aydemir'in sevgi biçimidir. Müfide Ferit bu konuda gene o bildik "imkânsız aşk" edebiyatının bütün yavanlıklarını sıralamaktan geri duramaz. Vedalaşma sırasında birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Demir ağlar ve gider. Sonra mektubunda, "Irk emelini tanıyalı bütün şahsî hisleri gömdüm zannediyordum" satırlarını yazar. Hazin ile "vazife"si arasında bu edebiyatta çok iyi tanıdığımız, ama nedenini bilemediğimiz o uzlaşmazlık vardır: "Hayır! Unutacağım, hiç düşünmeyeceğim. Beşerî bütün arzuları, esefleri atacağım ve yalnız Türklük için, insaniyet aşkı için yaşayacağım... Siz de çalışınız Hazin Hanım!"

Bu arada Neyyir Trablusgarp'ta vurulur, Hazin onun mutlu ölmesini sağlamak için elinden geleni yapar, bu arada Demir'le evlenmeyeceğine yemin bile eder. Oysa dediğim gibi Demir'in kendi ideolojisi zaten bu işi garanti altına almıştır. Neyyir'in bu duygusallık dekorunu kurması olay örgüsü açısından fazla bir anlam taşımaz.

Ama ölüm haberini alınca, Demir'in de bu temrinleri yapması nedense gerekli olur. Önce "Hazin serbest! Hazin benim olabilecek!" der. "Bütün ciğerleriyle uzun uzun nefesler" alır. Ama, "işte kendi kendisini emele hıyanet ederken yakalıyordu" (s. 73). "Bütün bir ırka muhabbet bağlayan, beşerî aşk önünde eğilir mi?" (s. 76) Bunları düşünür ve kendine gelir. Ancak, çok yakında öleceğini anlayınca (nasıl anladığı çok iyi anlaşılmıyor) mektup yazarak Hazin'i davet eder. Tabiî bu dolambaçlı duygusallıklar içinde, o mektuptan sonra da onu beklemeye devam eder görünse bile, mektupta "hayır, belki değil muhakkak sizi bir daha hiç göremeyeceğim" diyerek durumun umutsuzluğunu açıklar. Bu arada, "ırk emeli"nin anavatanı, ta

Turan'ın orta yerinden "Adiyö Hazin Hanım, adiyö" diye veda etmekten de geri kalmaz.

Hikâyenin somut olaylarına mümkün mertebe saplanmadan, Aydemir'in Orta Asya'daki varoluş ve eyleminin genel özelliklerini aktarmaya çalışayım.

Savaşçı değil, peygamber

Yukarıda, Aydemir'e en çok benzeyenin Enver Paşa olduğunu söylemiştim. Bu doğru, ama arada çok önemli bir fark var: Enver Paşa Türkistan'a başından sonuna askerî olan bir misyonla gitti, bunu elinden geldiğince gerçekleşme yoluna soktu ve gerçekleşme şansı olmadığı için ilk askerî çatışmada öldürüldü. Aydemir'in gidişi ise "askerî" bir gidiş değil; hattâ ondan bilinçli" denecek bir biçimde ayrıldığını da söyleyebiliriz.

Müfide Hanım'ın Aydemir'i Orta Asya'da bir "general" değil, bir "peygamber" kimliğiyle varolur. Bu, romanın özenle işlediği bır "leit-motif"tir. Üstelik burada "ırk" konusu da iyice karışmaktadır. Belli ki 1918'de daha yeni yeni deşilen "Turan ırkı" konusunda, sonradan tamamen terk edilecek birtakım varsayımlar henüz geçerlidir.

Aydemir'i, yaratıcısı, en çok Buda'ya benzetmiştir: "Demir de her şeyi feda ederek, hattâ Hazin'i bile bırakarak insanlara saadet aramaya çıkmamış mıydı? Tıpkı Buda gibi parasını atarak, istirahatını bırakarak, en fakirler gibi muhtaç semavî ümidini neşrederek gezmiyor muydu?" (s. 55)

Ama benzerlikleri yalnız davranışlarının benzerliğinden ibaret değildir; Buda Türk ırkındandır: "... Buda evet, Buda... O da Türk idi" (s. 18). Başka birçok çağdaş Turancı gibi Müfide Ferit Moğol Cengiz'i "soydaş" olarak kucaklar, ama daha ilerilere de geçer: "Meselâ Odin! Bugüne kadar baki bir dinin, tabiat perestliğin kuvvet, şecaat, zekâ ve irfan mabudu Odin! O, Karadeniz sahillerinden Fin iline akın etmiş bir Türk beyi idi" (s. 17).

Yani Germenlerle de ırkdaşız.

İşin vardığı noktadan yayınevi de (Kaknüs) fazla hoşnut değil ki, eklenen "Açıklamalar" bölümünde "Buda'nın Türklü-

ğü zayıf bir iddiadır" denilmiş. Odin'e değinilmiyor. Ancak 1930'un *Türk Tarihinin Ana Hatları* da Buda'yı Türk yapmaktan vazgeçmemiştir.

Şu anda "peygamberlik" leit-motif'inden yürüdüğümüz için, bu "ırk" konusunu, sonradan toparlamak üzere, şimdilik bir kenara bırakalım.

Buda ile bu "ırkî" akrabalık bir yana, İsa'nın hayatı ile de sürekli bir paralellik anlatılır. Bu, simgesel/metaforik bir şeydir; "millî" sonuç çıkarılmaz. Ancak, Aydemir, İsa gibi, mucizeler yaratır ya da yarattığına inanılır: ".. sarı benizli, zayıf, cılız bir kız çocuğunu göstererek 'Kızımı Han Demir'e götürüyorum,' dedi... Son şifayı Demir'den bekliyordu. Ona yaklaşan her illetlinin iyi olduğunu herkes söylüyordu" (s. 68). Namı şöyle yayılır Orta Asya'da: "işsizlere iş buluyor, okumayanlara okuma öğretiyor, fakire para, açа ekmek, kitapsıza kitap, cahile ilim veriyor; herkesi düşünüyor, herkesi seviyormuş... Ve kurtuluş gününün yaklaştığını *müjdeliyormuş"* (s. *66). Kötülükten* başka özelliği olmayan Musa'ya İsevî (ve Aziz Francis'e özgü) bir iyilikle hastalığında bakar, İskariyot'u da eksik değildir. Uzatmayalım, idam edildiği sahnede de yanında sayıları on iki olan izleyicileri ile birliktedir.

Sonuç olarak, bütün bunlar, Enver Paşa'nın aynı bölgelere gidiş tarzından çok farklı. Aydemir'in girişimi, yukarıdaki "kitap", "ilim" gibi imgelerde de görüldüğü gibi bir eğitim seferberliğine dayanıyor. Onun için burada daha çok "kültür" ve "medeniyet" alanlarına özgü bir terminoloji ile birlikte "sevgi dini" olarak yorumlanmış Budizm ve Hıristiyanlık simgeleriyle karşılaşıyoruz. Bu eğitimin genel bir uyanışa yol açacağı varsayılıyor ya da umuluyor: "... her geçtiğim yerde bir ocak kurmak istiyorum [yazıldığı yıllarda "Türk Ocakları" açılmıştı]. Orada toplanacaklar ben gittikten sonra da benim başladığım işi devam ettirebilirler. Ve bu ocaklar teşekkül ettikçe birbirlerine de bağlı olacaklar. Ve bir gün gelecek, bunlar bütün Türk ili üstüne kurulmuş bir milliyet ağı gibi her tarafın birden tekâmülünü doğuracaklar" (s. 40).

Enver Paşa'nın projesiyse yalnızca askerî. Hangisinin da-

ha ütopik olduğuna karar vermek güç. Ama bunlar bugün de devam eden rüyalar. Konuyu günün iklimine tercüme ettiğimizde, sözgelişi Orgeneral Tuncer Kılınç'ın geleceği Avrupa'da değil Avrasya'da arama gereği üstüne söyledikleri Enver Paşa'nın askerî projesinin devamından başka bir şey değil. Öte yandan, Müfide Ferit'in "ırk" vurgusu yumuşatılmış ve "din ve sevgi" vurgusu takviye edilmiş hali Fethullah Gülen'in yurtdışında açtığı okullarında sürdürülüyor. Demek ki 1918-22'den bu yana Türkiye'nin ideolojisinde değişen fazla bir şey yok.

Türkiye'de milliyetçilik ideolojisi, bu kitabın yayımlandığı 1918'de yeterince militarize olmuştu. Bunun bir kısmı, varolan koşullara tepkinin doğal olarak ürettiği, şaşırtıcı olmayan bir sonuçtur: askerî bir kuşatma ve sürekli bir savaş ortamında yaşadığını hisseden bir toplum, doğal olarak askerî değerleri yüceltir. Buna ek olarak, II. Meşrutiyet ve Hareket Ordusu gibi gelişmelerde askerlerin oynadığı rolü düşünmemiz gerekir. "Modernizasyon", daha en başından, üniformalı bir karaktere bürünmüştür. Ayrıca, İttihat ve Terakki, Balkan Savaşları döneminden başlayarak, günün tanınmış edebiyatçılarını hamasî bir edebiyat yaratmaları için dolgun telif ücretli bir politikayla teşvik etmiştir. Bütün bunlar, 1918 gibi bir tarihte, militarist bir kültür üretmeye veya varolan kültürü militarize etmeye ciddi katkıda bulunuyordu. Cumhuriyet dönemi de bu eğilimi daha sistematik bir biçimde devam ettirecektir.

Ama Müfide Ferit'in, hem de "ırkçılık" gibi, milliyetçiliğin epeyce daha aşırı bir biçimini işlediği bu romanında "militarist" denebilecek bir tavır takınmadığını görüyoruz. Ondan önce çığırı açan Halide Edip için de aynı durum geçerlidir. O da, "Yeni Turancı"larına –kadın, erkek– biraz üniforma giydirir, biraz "disiplin" uygulatır, ama bunlar roman boyunca "militarist" denebilecek boyutlara hiç gelmezler. Orada da ırkçılık, son analizde, mazlum bir düşünce ve hareket olarak sunulur.

Böylece, yukarıda ertelediğimiz "ırkçılık" konusuna gelmiş olduk.

Kadınca ırkçılık

Halide Edip ve Müfide Ferit ırkçılığının "kültürel" ve aynı zamanda "kadınca" olduğunu söylemek istiyorum. Bu sonuca, biraz dolaşarak geleceğiz.

19. yüzyılın ikinci yarısında ırkçılık ideolojisi büyük bir gelişme gösterdi. Burada Darwin'in önemli bir payı oldu, insanlar arasında "ırk" konusuyla hiç ilgilenmediği halde, Darwin'in hayvan dünyasında –ve o çerçevede insan dünyasında– evrim ya da varkalma üstüne söyledikleri, Avrupa'daki başka gelişmelerle birleşerek (Hind-Avrupa dillerinin ortak tarihinin araştırılması ya da kolonyalist yayılma gibi çeşitli görünüşte uzak etkenler) insan hayatının da ırk paradigması içinden incelenmesine yol açtı. Bu yaklaşım, daha başından, "Sosyal-Darwincilik" denilen akımın yırtıcı ve saldırgan süzgecinden geçti: var kalmak için yok etmek, "üstün ırk" gibi nosyonlarla bezendi. Fransa'da Kont Gobineau (1816-82) *İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine* 4 cilt kitap yazarak bu düşünce tarzının en önemli temsilcisi olmayı başardı. Almanya'da Wagner, onun İngiliz öğrencisi Chamberlain bu etkileri kaptılar.

Halide Edip *Yeni Turan*'ı yazdığında otuz, Müfide Ferit *Aydemir*'i yazdığında yirmi dört yaşlarındaydılar. Osmanlı devleti son demlerini yaşıyor ve bütün intelicensiya geleceği üzerine oturtacak sağlam bir temel arıyordu. II. Meşrutiyet'le birlikte, öncelikle Ziya Gökalp'in etkisiyle *Genç Kalemler*'in az zaman önce Selanik'te başlattığı "Türkçülük" ağırlık kazanmıştı. Bu iki kadın yazarın da o günün ideolojik menu'sünden (zaten çeşit pek fazla değildi) "ırk" tabağını seçmelerinde fazlaca yadırganacak bir şey yoktur.

Şüphesiz bu bir "marifet" de değildir. Ama bu iki yazar hem bu tutumlarını çok uzun sürdürmediler, hem de sürdürdükleri süre içinde bunu o dönemin başka yazarları gibi korkunçlaştırmadılar. Örneğin Halide Edip'in hiçbir tarafı sonradan yaşananlarla birbirini tutmayan ütopyası *Yeni Turan*'da "Irkçı Siyasî Fırka" aynı zamanda adem-i merkeziyetçi, kadın eşitliğinden yana, gayrimüslim azınlıklarla eşit haklar çerçevesinde birlikte

yaşamayı savunan bir parti! Demek Halide Hanım'ın 1910'larda katıldığı Türk Ocağı'nda o sıralarda böyle konuşan insanlar da bulunabiliyordu. *Aydemir*'in yayın yılında bunları söylemek biraz daha güçleşmişti.

Ama Müfide Ferit'in ırkçılığı da daha medenî ve ılımlı bir ideoloji olarak ortaya konur. Buda ve İsa "analoji"lerinin etkisi hep duyulur: "Onlara o pek sevdiği tabiatı misal alan basit teşbihlerle kardeş muhabbeti öğretiyor, ırk aşkı anlatıyor..." (s. 70); "artık sönmek üzere olan hayatının son pırıltılarıyla müstakbel ırk birliğinin ilk ocağını yakmak üzere Semerkant'a geliyordu" (s. 81) türünden birçok cümleyle karşılaşırız. Konu gereği karşımıza çıkan Ruslara karşı zenofobik sözler işitmekten de geri kalmayız (aslında *Pervaneler* çok daha zenofobik bir kitaptır); ama Müfide Hanım'ınki o çağın yaygın "yırtıcı" ırkçılığı değildir. Aydemir, Orta Asya'da Türklerle konuşurken biri Ruslara nefretini dile getirir: "Bir kere Rus'un ezildiğini görecek miyiz? Biz hâkim, o esir, biz efendi, o köle olacak mı?"

Ama Aydemir bambaşka bir dilden konuşmaktadır:

> Hayır, Ali, böyle düşünme... Bunu isteme... Bugünü görmeyeceğiz ve görmememiz insaniyet namına daha iyidir. Mazlumların hâkim oldukları gün zalimler kahredilmeyecek. Onlar da serbest ve memnun kalacaklar. Çünkü bizim aradığımız, mazlumla zalimin yerlerini değiştirmek değil, bu ilelebet iki tarafı da yıkarak perişan edecek neticesiz bir işkence olurdu.
>
> Biz insaniyetin saadetini arıyoruz. Biz de mesut olalım, onlar da olsun. Eğer onlara zulüm ile ceza vermek istiyorsan aldanırsın, oğlum, zira emin olalım ki zulüm yapmak, zulüm görmek kadar işkencelidir. Mağdurlar bedbaht olur; fakat iyi kalabilirler... Halbuki zulüm yapan zalim oluyor. Bundan daha büyük mücazat olur mu? (s. 90)

Bunlar gerçekten çok medeni sözler. Tarihte örneklerini gördüğümüz ırkçı siyasî hareketlerin dili değil bu dil. Hümanizmden kopmamış, hümanist sevgi temelini (geçici ve belki biraz da "deneysel" olarak) "ırk"ta arayan, ama bu "ırk"ın "insaniyet"in üstüne çıkmamasına özen gösteren bir dil var bu-

rada. Aslında bir "patriyotizm" olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda "ırk" yanlış kelime; nitekim iki yazar da kısa bir zaman sonra bu kelimeden vazgeçiyorlar.

Sonuç

Şimdi yazının başında sorduğum soruya döneyim: Müfide Ferit Tek neden unutuldu? Niçin, 1918'de bir kuşağı etkisi altında bırakan bu roman, yazarı ta 1971'e kadar yaşadığı halde, ikinci bir kere basılmadı?

Bu soruyu, yazının sonunu merak ettirecek "suspense" öğesi olarak sunduğuma göre, bundan sonrasına Hercule Poirot edasında devam edebilirim (o zamandan bu zamana ne detektifler geldi geçti ama ben orada kaldım). Aslında bu sorunun cevabı tek bir öğeden meydana gelmiyor; birkaç öğeli bir süreç var.

Ama temel öğe, ırkçı ideolojinin kendi seyri. Bu romanların yayımlandığı yıllarda ve daha sonraları, ırkçılıkla teorik bir kavgaya girilebilirdi; nitekim birçokları girdi. Irkçılığın yanlış, temelsiz, tehlikeli, zararlı vb. bir "teori" olduğu söylenebilirdi; nitekim birçokları söyledi. Ama bu aşamada, bir "teori" üstüne yapılan bir kavgaydı bu. 1930'lardan sonra ise, bir "teori" olmaktan çıktı, bir "pratik" haline geldi. 1945'ten sonra dünya bu "pratik"in sonuçlarını öğrenmeye başladı.

Nazilerin ırkçılık adına yaptığı işleri öğrenmiş olmak, sırf Naziler üstüne bir bilgi olmakla kalmadı. Ondan önce, onunla aynı zamanda, ondan sonra, başka insanların "ırk" nosyonuyla yaptıkları görünüşte daha masum olaylar da bu gözle yeniden incelendi.

Bunlar yapıldı diye ırkçılık ortadan kalkmadı. Dünyanın birçok yerinde, görece belirtik veya görece örtük, silahlı veya kültürel, çeşit çeşit ırkçılık yapıldı, hâlâ da yapılıyor. Ama en azından belirli değerleri benimsemiş bir çoğunluk için ırkçılık artık "şık" değil, saygıdeğer değil, kabul edilir bile değil.

Bu, ırkçılığın gözden düşmesinin en genel, çünkü uluslararası duruma dayanan açıklaması. Müfide Tek bu uluslararası

değerden etkilenmesi gereken bir tabakadan gelmekle birlikte, onun tavrına biçim verecek yerli dinamikler de vardı.

Bunların başında Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Atatürk'ün izlediği politika gelir. Bu politikayı "kültürel ırkçılık" deyimiyle niteleyebiliriz. Bu düzeyde ırkçılık yapılmış, ama bunun, Sovyetler Birliği'ni tedirgin edecek siyasî uzantıları olmamasına dikkat edilmiştir. Dolayısıyla, Cumhuriyet'in erken yıllarında, Orta Asya'da Rusya'ya karşı bağımsızlık mücadelesinin uzun vadeli tohumlarını ekmeye çalışan bir Türk kahramanının romanının basılıyor olması siyasî ilişkiler açısından pek parlak sonuçlar vermeyebilirdi.

Ama Atatürk için de ırkçılık, "Türk Tarih Tezi"nin oluşturulduğu, bu yolda "brakisefallerle", "mezosefal"lerle uğraşıldığı yıllar dışında, kendi başına çok fazla önem verilen bir konu değildi. Asıl sorun Türk *milletinin* gereği gibi yaratılmasıydı. Bu ve yaratılan milletin Osmanlılık'tan, Osmanlı Padişahı kadar Halifesi'nden de uzaklaşması gereği, Orta Asya'ya önem vermeyi gerektiriyordu. Bu "millet"in geçmişiyle kıvanç duyması gerekiyordu, "Türk ırkı" da bu işe yarıyordu. Dolayısıyla Cumhuriyet'in tek-parti rejimi, ırkçı ideolojiye, özellikle siyaset alanında, fazla bir özgürlük alanı tanımadı. Ancak ikinci Dünya Savaşı'nın bir aşamasında Almanya'ya hoş görünmek için bu harekete biraz imkân verildi ve savaş Almanya'nın yenilgisiyle sonuçlanınca da Ankara'da "Irkçılık" davası başlatıldı.

Dünyadaki ve ülkedeki bu koşullarda, Müfide Ferit Tek'in ırkçılık ideolojisi üstünde ısrar etmesi beklenemezdi. Çevresi, yetişmesi, kültürü bu ideolojinin yirmilerden itibaren aldığı biçimlerle uyuşamazdı. Başka bir yazıda ele alacağım *Pervaneler*'de ırkçı denebilecek bir söylemle karşılaşmayız. Buna karşılık, herhalde o dönemde de daha "gerçekçi" görünen zenofobi kitabın bütününe hâkimdir.

Ancak "*Aydemir* niçin ikinci kere basılmadı?" sorusunun cevabının bir kısmının da Müfide Ferit Tek'in kendisinden bağımsız olduğunu düşünüyorum. Dünya tarihinin seyri, bu seyir içinde ırkçılığın aldığı şekiller, Soroptimist olmakta karar kılan Müfide Ferit ve onun çevresinden insanlar için ırkçılığın

ciddiye alınır, sohbeti edilir bir şey olarak devamına imkân bırakmıyordu. Ama bu ırkçılığı beğenen, benimseyen insanlar da hâlâ vardı. Türkiye'de bu hareket hep oldu. Görece mahçup biçimleriyle bir hayli yaygın olduğu dahi söylenebilir.

Ama özellikle "bilinçli" ırkçılık, otuzlardan sonra, Hitler'in bu ideolojiye açtığı kanallardan aktı. Entelektüel planda Reha Oğuz Türkkan ve Nihal Atsız'ın ırkçılıkları, altmışlardan sonra başında Türkeş'in bulunduğu siyasî akıma dönüştü. Müfide Ferit tarzında biri nasıl bu çevrelere uzak bulunursa, bu çevreler de en az bu kadar ona ve çevresine yabancıydılar. Yukarıdaki "ırk" ve "insaniyet" üstüne satırları "zevk"le okuyan bir ülkücü militanı gözünüzün önüne getirebiliyor musunuz? Müfide Ferit'in "kültürel" ve "kadınca" ırkçılığının bu kesimler içinde bir alıcısı olamazdı. Nitekim, Müfide Ferit'in kendine bir çeşit öncü gibi gördüğü Halide Edip "tarihte ilk Turancı roman"ı yazmış olsa da, sonraki yıllarında, bu kesimin epey galiz saldırılarına uğramıştı.

Dolayısıyla, 1971'e kadar uzanan hayatında Müfide Ferit'in "Turancı" romanına biraz uzaktan bakması gerekmişti. Milliyetçilikte oldukça ağır dozlara ulaşan kızı Emel Esin bu nedenle *Aydemir* konusunda biraz *"apologetique"* bir tonla konuşur. Tabii "sol" veya "liberal" okurun da *Aydemir*'den büyük zevk alması beklenmezdi. Öte yandan, artık şekillenmiş sahici Turancıların da, "Turancılık yapmak" için, bu romana ihtiyaçları yoktu. Durum böyle olunca, 1918 tarihli kitabın ikinci baskısı 2002'yi beklemek zorunda kaldı.

Kitaplık, sayı 63, Temmuz - Ağustos 2003, s. 89-96

BİR KASABA DOKTORU

Elime küçük bir kitap geçti: gazeteye gönderilmiş, oradan da biriken posta ile eve gönderilmiş bir anı kitabı.

Adı, *Kasaba Doktoru*; yazan, Muzaffer Sertabiboğlu. Bir solukta okunan bir kitap; ben de okudum. İster istemez John Berger'ın *A Fortunate Man* adındaki, Galler'de bir 'kasaba' doktorunun hayatını anlatan kitabını hatırlatıyor. Bütün farklara rağmen benzerlikler de var zaten. Farklılıklar daha çok ülkede, toplumda; benzerlik ise doktorluk ahlakında, çeşitli güçlük ve imkânsızlıklar arasında insana yardımcı olmaya çalışan adamın o alçakgönüllü iyiliğinde ortaya çıkıyor.

Muzaffer Bey'in hayatı 1921'de, doktorluk hayatı ise İstanbul'da tıp fakültesine girdiği 1940'ta başlamış. Böyle olunca, o da Cumhuriyet'le yaşıt gibi oluyor ve Türkiye'nin bu yüzyıldaki hayatını o da bir yerinden tutup yaşıyor. En çok 'yok' kavramının 'var' olduğu bir toplumda, olmayan yollardan gidip olmayan aletler, olmayan ilaçlarla, parası olmayan hastaları kurtarmaya çalışıyor. Kurtardığı zaman duyduğu sevincin içtenliğini de –öyle usta bir edebiyatçı filan olmamasına rağmen– hemen hissediyorsunuz.

Cumhuriyet tarihinin asıl kahramanları bu kitabın yazarı Muzaffer Sertabiboğlu gibi kişilerdir bence. İddiasız ama bir anlamda da iddialı adamlardır. Yapmaya niyetlendikleri işi yapmakta ve iyi yapmakta kararlıdırlar. Öğrenmeleri gerekeni iyi öğren-

mişlerdir. Durmadan birtakım engellerle karşılaşırlar. Bunların en önemlileri, yoksulluktan, imkânsızlıktan ileri gelen engellerdir. İnsani, kültürel güçlükler de vardır, ama onları aşmanın yolunu daha iyi öğrenmişlerdir. Zaten bütün bu yokluk ortamında, meslekleri ne olursa olsun, 'icra-i sanat' eyleyebilmek ciddi yaratıcılık gerektirir. Doktor Muzaffer Sertabiboğlu ve kuşağının ona benzer başka üyeleri yaratıcı olmayı öğrenmiş kişilerdir.

İşlerine saygıları vardır, kurulan ve oluşan bu yeni topluma, bütün bu toplumsal projeye bağlılıkları vardır, insanlara sevgileri vardır. Bir önceki yüzyılın son 20 yılından başlayarak, 20. yüzyılın ilk 20-30 yılı içinde doğmuş olanların pek çoğunda bu özellikleri görürsünüz. İçlerinden bazıları, bugün hâlâ bizi kuşatan düşünce dünyamızın temel taşlarını koymuşlardır. Daha büyük çoğunluk ise pratiğe yönelmiş ve bütün olumsuzluklara rağmen bugünlere kadar dayanabilmeyi başaran bu yapıyı kurmuşlardır. İşin tuhafı, bu insanların hep bir avuç azınlık olarak kalmalarıdır. Böyle olduğu halde, her biri küçük bir Atlas olarak, kimi öğretmen, kimi doktor, biri kaymakam, öteki yargıç, sırtlarına yüklenen koca yükü devrilmeden taşımayı başarmışlardır. Üstelik, o yükün taşıyor olmasına, kendi ömürlerini aşan bir süreklilik katmayı da başarmışlardır.

Sertabiboğlu kitabında böyle şeyler söylemiyor, böyle konulara hiç girmiyor. Abartmadan, uzatmadan, başından geçenleri anlatıyor. Buz gibi havada, at arabasında kendisi için yapılmış yatağın içine yatarak köydeki hastaya gitmesinden nasıl kullanıldığını bilmediği aletle jinekolojik ameliyat yapmaya kadar, başından geçenler. Bunların çoğu eğlenceli, daha doğrusu, geçen zamanın tedavi edici etkisiyle eğlenceli hale gelmiş, ama aslında hepsi temelde hüzünlü, bu toplumun tarihine ve yaşantısına sıkı sıkı bağlı hikâyeler. Zaten kitap kısa olduğu için (100 sayfadan biraz fazla) yukarıda dediğim gibi bir solukta bitiveriyor. 'Keşke biraz daha olsaydı' duygusunu da veriyor.

Böyle şeyler daha çok yazılsa, toplumsal tarihimizde bu kadar fazla buharlaşma olmazdı.

Radikal, 11 Aralık 2001

VÜS'AT O. BENER

Vüs'at O. Bener sevdiğim bir dostumdu. Uzun süredir pek öyle sık sık karşılaşamaz olmuştuk. İstanbul'la Ankara arasındaki mesafe gitgide açılıyor galiba – en azından benim açımdan. Benim oralara gittiğim, onun da buralara geldiği yoktu. Ama bir kere iyi kurulmuş bir dostluk, insanlar birbirini göremediği için yok olup gitmez. Ama bu yazıda söylemek istediğim şeyler Vüs'at O. Bener'le dostluğumuz üstüne değil, Vüs'at O. Bener'in yazarlığıyla, edebiyatıyla ilgili.

Çok iyi bir yazardır Vüs'at O. Bener.

Aramızdan ayrılan bu edebiyatçıların gittikleri yerde buluştukları bir lokal varsa (Keats'ın anlattığı "Mermaid Tavern" gibi bir meyhane olabilir, örneğin), ben Vüs'at'ın orada kendinden önce yola çıkmış üç başka yazarla buluşacağını hayal ederim: Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, bir de Bilge Karasu. Çünkü Türk edebiyatında bu dört kişiyi, kendim de çok iyi anlamadığım birtakım nedenlerle, bir arada düşünmeye alışmışımdır. Hani öyle bir "akım" gibi görmekle filan ilgisi yok. Hepsi bambaşka adamlar! Ama "yazar" oluşlarında –ve galiba aynı zamanda "adam" oluşlarında– bir ortak üslubun varlığını sezinliyorum.

En gençleri en erken öldü (Oğuz Atay, 1934-1977). Bilge 1930, Yusuf 1921, Vüs'at ise 1922 doğumluydu. Oğuz Atay'la

tanışıp seviştiklerini, Bilge'yi insan olarak sevip, yazar olarak çok beğendiğini bilirim. Yusuf'la tanışıklıkları var mıydı, bilmiyorum.

"Vüs'at O. Bener" denince, aklıma ilkin "yalınlık" kavramı gelir. Bu konuda Türk edebiyatında ona yaklaşan belki oldu ama erişen ya da onu geçen olmadı. Vüs'at O. Bener anlatmak istediği şeyi, en az kelimeye başvurarak anlatmanın üstadı olmuştu; ama uzun çalışmalar yaparak buraya geldiği de söylenemez, çünkü en erken döneminin hikâyelerinde de bu özelliği hemen görürsünüz.

Sorun "az kelimeyle", "edebiyat yapmadan" anlatmaksa, şu halde kullandığın o "az kelime"yi çok iyi seçeceksin. İyi seçeceksin ki, okur, okuduğu kadarıyla, senin yazmaya gerek görmediğini içinde duysun, yaşasın. Tabii bir de "sıralama" var burada: her şey birbirini öyle bir biçimde izleyecek ki zaten o sıralama neler olduğunu anlatacak. Başka bir söyleyişle, yapı kendisi konuşacak.

Bunlar hep "biçim"le ilgili sorunlar. Vüs'at O. Bener, bir yandan "biçim" sorunuyla uğraştığını hiç ele vermez, ama aynı zamanda, son derece titiz bir biçim kaygısı vardır.

Galiba, şu dört kişiyi birlikte anmamın nedeni de bu. Dördü de, bu kaygıyı paylaşıyorlardı ve dördü de, "lakonik", yani "az konuşan" yazarlardı. Bu yalnız ortada olan eserlerinde görülen bir özellik değildir; hepsinin, uzun suskunlukları vardır. Bir şey yayımlamadıkları yıllarda başka sorunlara kafa yormuş değillerdir; çünkü, hayatlarını ne işle kazanıyor olurlarsa olsunlar, gerçek işleri yazarlıktır. Ama ortaya koyacakları şeyin zihinlerindeki standardı yüksek olduğu için, oraya vardıklarından emin olmayınca, suskun kalmayı tercih ederler.

Vüs'at O. Bener, az kişinin bildiği, ama bilenin çok fazla beğendiği bir yazardı.

Radikal, 5 Haziran 2005

MEMET FUAT

Memet Fuat'ın siyasetle ilişkisi üstüne bir tespitte bulunmak, çok kolay bir iş gibi görünebilir. Çünkü Memet Fuat siyasî tavrı olan bir yazardı ve bu tavrının niteliğini gizli tutmazdı. Bir sosyalistti. Ayrıca, hayatında önemli bir yeri ve payı olan üvey babası Nâzım Hikmet'i aklımıza getirdiğimizde, Memet Fuat'ın bu siyasî tavrı, daha da net ve belirgin görünüyor.

Memet Fuat, politik tavrı olmakla birlikte, öncelikle edebiyata "bağıtlı" bir kişiydi. Ama bunu, "sanata siyaseti karıştırmamalı" diyen biri olduğu anlamında söylemiyorum. Çünkü öyle de düşünmezdi. Tersine, edebiyatçının dünya görüşünün eserinde yer almasının gereğine inanırdı.

"Hangi dünya görüşü olursa olsun..." da demezdi pek. Bunun "sol" bir dünya görüşü olmasına önem (ve değer) verirdi.

Bunların hepsini sayınca, ortaya oldukça bildik (ve birçoğumuza göre olması gereken) bir tablo çıkıyor.

Ama, işte, benim sıkıntım da burada, çünkü Memet Fuat'ın siyasetle ilişkisinin çok yalın ve sorunsuz bir ilişki olduğunu düşünmüyorum.

Biraz önce, "hangi" dünya görüşü olduğuna önem verdiğini söylemiştim. Öyleydi. Ama De Yayınları'nın oldukça erken kitaplarından biri Ezra Pound'dan yapılmış şiir çevirileridir (Ül-

kü Tamer'inki). Bir süre sonra da Cendrars'ın bir kitabını yayımladı. O zaman bir konuşmamızda "Bu sağcı bir yazar, ama önemli," dediğini hatırlarım.

Gene yukarıda, öncelikle "edebiyata bağıtlı" olduğunu söylemiştim. Bunu anlatmak istiyorum. Edebiyatın siyasetten bağımsız olduğunu düşünmezdi, ama iyi edebiyatın bildik "sağ sol" ayrımlarını aşabileceğine de inanırdı.

Bu gibi nedenlerle, altmışların, yetmişlerin bir çeşit "solcu" yazarına yaranamaz, zaten yaranmaya da çalışmazdı. Dediğim tür yazarın en oturmuş örneği Asım Bezirci'dir. Bezirci çok inançlı bir komünistti ve edebiyat anlayışı da oldukça şematik bir siyasî şablona göre biçimlenmişti. Memet Fuat'ın dergisinde "sözleşmeli şair" olarak görmek istediği şairler, örneğin. Asım Bezirci'ye göre "burjuva şairler"di. Bezirci, Edip Cansever'i değil, Ömer Faruk Toprak'ı, Turgut Uyar'ı değil Rıfat Ilgaz'ı beğenirdi.

Tabiî yalnız o değil. Dediğim gibi. Asım Bezirci bu tür "solcu eleştirmen"in en oturmuş, en kurumlaşmış örneğiydi. Bir de o günlerde solculuk moda oldukça meydana atılan, atılırken ardısıra herhangi bir formasyon getirmeyen, getirmediği için de en kaba saba ölçülerle "solculuk", "bağıtlı yazarlık", "sosyalist gerçekçilik" vb. savunan birileri vardı – hep de olmuştur... Ali "Uzunisa" adıyla yazan Ali Dilber, Ayperi Akalan, Ergin Günce vb.

Memet Fuat'ın "sanat ve siyaset" ölçütleri bu tür solcularınkiyle bağdaşmazdı.

Zaten "Yeni Eleştiri"nin öne çıkardığı kişileri, Tate, Ransom, Wellek, Brooks, Blackmur, Burke, Kermode en sevdiği yazarlardı. Jdanov'dan ve daha da silik çıkan taklitlerinden hiç hazzetmezdi.

Bir iki anı: altmışlarda sola doğru hızlı bir gidiş var, ama aynı zamanda herkes Atatürkçü. Bir gün sormuştum Memet Fuat'a, bu konuda nasıl düşündüğünü. "Atatürkçü değilim" demişti ve şöyle bir anı anlatmıştı: otuzlarda Atatürk iyice "sivil" bir önder olarak dil ve tarih konularına kapanıyor. Bu dönemde, bir önceki dönemin ünvanı "gazi"den ve onun askerî çağrışımla-

rından sıyrılmaya çalışıyor. İşte bugünlerde, Memet Fuat, henüz çocuk, Piraye Hanım'la, trende bir yere gidiyorlar. Kompartmanda tanımadıkları başka yolcular da var. Memet Fuat bu "gazi" sıfatını severmiş; onu kullanarak bir şey soruyor. "Annemdeki o telâşı birden hissettim," diye anlatmıştı, "Çocuk ağzından çıkmış bir 'gazi' sıfatını örtme telâşını..." Bu çok ince bir şeydi, hele bir çocuk için anlaması zor bir incelik ve çok doğru.

Bir gün Russell'dan bir çeviri yapmamı istedi: daha büyük bir kitabının içinden birkaç bölümü bir "sarı kitap" olarak basacaktı. "Sosyalizm" adıyla çıkan kitaptı bu. O günlerde konuşurken bir seferinde "Sosyalizm üstüne yayımlanacak en iyi kitap bu değil aslında," demişti; "ama bu Marx öncesinde ütopik sosyalistleri de anlatıyor. Öteki kitaplarda onları hiç bulamazsın."

Peki, "ütopik sosyalist" miydi? Hayır. Onların hepsinden çok Marx'a yakındı. Ama sosyalizm ise konu, en geniş bilgileriyle açılsın, bilinsin ve kimsenin hakkı yenmesin isterdi. "Doktriner" hiç olmadı. Politikti, ama bu, Memet Fuat'ın politikası, sosyalizmiydi. Ya da ben öyle anladım.

Memet Fuat'ın ölümü üzerine

Memet Fuat'ın ölüm haberi herkesi sarsacak, derinden üzecek bir haberdir. Türkiye'de edebiyat dünyasıyla yakınlığı olup da Memet Fuat'ı sevmemiş ve özellikle ona saygı duymamış çok fazla kişi olacağını düşünemiyorum. Varsa da, bu Memet Fuat'ın değil, onun (onların) özelliğidir.

Ama benim için Memet Fuat'la ilgili herhangi bir haber, daha başka bir anlam taşımak durumunda. Ben onu "usta" olarak belledim, Türkiye'de "edebiyat dünyası"na "intisab" ettiğim günlerde öğrendiğim en önemli şeyleri ondan öğrendim.

Dolayısıyla Memet Fuat benim de bünyemin bir parçasıydı ve gene öyledir.

1962'de İngiliz filolojisi öğrencisi oldum. Bölümde Akşit Göktürk en genç asistandı. *Türk Dili* dergisi bir "roman özel sayısı" hazırlıyormuş. Akşit de bana çevirmem için E. M. Forster'dan, başkalarından birkaç parça verdi. Bundan bir yıl

kadar önce bir arkadaşımdan (Ersan Birol) Faulkner'ın *As I Lay Dying*'ini almıştım. Faulkner'ı ilk tanıyışım... Çok etkilendiğim için bitirir bitirmez çevirmeye başlamıştım – niçin çevirdiğimi, çevirince ne yapacağımı falan hiç düşünmeden. Sonra da galiba bunları düşündüm ve düşününce, rasyonel cevabı olmadığı için, yaptığım kadarıyla bıraktım. Akşit'e bunu da söyledim; "Getir, bir bakayım" dedi.

Bakmış, beğenmiş. "Bunu tamamlarsan, Memet Fuat'la konuştum, basmak istiyor" dedi. Birlikte Cağaloğlu'nda, artık orada olmayan Vilayet Hanı'na geldik, De Yayınevi'nden içeri girdik. Yüzü içinden gelen bir ışıkla aydınlık Memet Fuat'la böylece tanıştım ve oraya dadandım.

Memet Fuat bir süreden beri minik oyun kitapları basmaktaydı. Bir de briç kitabı çevirmişti (Goren'den) ve bu kitap satış rekoru kırmasa da, sürekli bir gelir getiriyordu. O zamanın ölçüleri işte! Şimdi yayınevini daha "önemli" işler yapacak hale getirmeye hazırlıyordu. Bu işlerden biri de aylık bir edebiyat dergisi olacaktı: *Yeni Dergi*.

Bu dergi Türkiye'de özel olarak "edebiyat", genel olarak da "dergicilik" alanlarında yeni bir dönemi başlatacaktı. Memet Fuat'ın burada oynadığı rol ilginçtir. Bir yandan bütün dergi onun gibidir; en ince ayrıntısına kadar her şeyiyle ilgilenmiştir, her şeyi yapmıştır. Ama kendi "editorial"ını yazdığı "mavi sayfalar" dışında onunla pek karşı karşıya gelmezsiniz. Dergiyi dolduran şiirler, yazılar, tartışma ve değinmeler orada olsun diye bütün işi sırtlanmış, "sayı"yı çıkarmıştır, ama kendisi ortada görünmez. İlk sayıdan başlayarak ben de birçok çeviri yaptım *Yeni Dergi*'ye. Birkaç sefer, "özel sayı" da hazırladım. Ama bu sırada oturmuş, tamamladığım *Döşeğimde Ölürken*'in (bu Türkçe adı Talat Sait Halman bulmuştu) üzerinden geçiyorduk. Bunu bazan yayınevinde yapıyorduk, ama oraya ne zaman kimin geleceği belli olmadığı için çok zaman da Memet beyin Altunizade'deki evinde çalışıyorduk. Cümle cümle çevirinin üstünden geçtik. Memet Fuat olguları ya da sorunları söylüyor, son kararı bana bırakıyordu: "Şöyle yapınca şurası tekrar gibi oluyor, ama buradan bölersen imgenin bütünlüğü zedeleniyor" gibi.

Bu zaten onun hayata karşı genel üslubuydu. Kendi dünya görüşü ve o çerçeve içinde her anlamda, her alanda tercihleri belliydi. Bunlar uzun düşünce süreçlerinin ürünleriydi. Ama Memet Fuat bu tercihlerini hiç kimseye empoze etmezdi. "Nerdeyse" değil, "neredeyse" veya "içerde" değil, "içeride" demeyi tercih ederdi, örneğin (bu ayrıntı düzeyinden veriyorum örneği, ama bu doğru, bu ayrıntı düzeyine iniyorduk). Niçin öyle tercih ettiğini açıklar, ama karşısındakini kendi tercihini yapmakta serbest bırakırdı.

Dolayısıyla, "Şu şöyledir, bunun aslı şudur, falanca konu, filanca tarihteki tartışmadan böyle gelmiştir" tarzında, dolaysız bilgi olarak ondan aldığım ve formasyon yıllarımda orama burama yerleştirdiğim bilgiler dışında, belki onlardan daha da önemli, Memet Bey'in bir şeyleri yapışını izleyerek ondan öğrendiğim "adab-erkân" vardır.

Ve dolayısıyla, kendimi çok şanslı görüyorum. Memet Fuat'a "ustamdı" demek, bir ayrıcalık. Umarım bunu hak ederim.

Radikal, 22 Aralık 2002

MEHMED UZUN

Mehmed Uzun, önem verdiğim bir yazardır. Bunun yanı sıra, Mehmed Uzun, çok önemli bulduğum bir insandır.

Niye bu iki şeyi, sanki birbirinden çok ayrı şeylermiş gibi, böyle vurgulayarak söylüyorum?

Hepimiz, bizden önce, bizim dışımızda, biçimlenmiş bir dünyaya doğuyoruz, o dünyanın bir yerinde, oraya özgü sorunlar arasında. Bunlara karşı tavırlar alıyoruz, şöyle ya da böyle. Bu tavırlarla hem o sorunlara bir katkıda bulunmuş oluyor, hem de, aynı zamanda, kendi kişiliğimizi oluşturuyoruz.

Bu genellemeler herkesi kapsıyor, herkes için ortak, ama "hangi yer? Hangi sorunlar?" diye sorunca ortaklık bitiyor. İzlanda'da doğmak başka, İspanya'da doğmak başka; Türkiye'de doğmak ve Türkiye'de Kürt olarak doğmak da başka başka durumlar, yükümlenmeler. Bütün insanlar için böyle, bütün insanlar arasında *yazarlar* için de böyle.

Mehmed Uzun Türkiye'de doğmuş bir Kürt yazar olarak, kendinden önce, kendinden bağımsız olarak biçimlenmiş bir durumda buluyor kendini. Bu, öyle sakin, durgun bir durum değil. Sorunlu, sıkıntılı tarihinin belki de en kritik bir aşamasında.

Böyle bir ortam herkes için, ama herkesle birlikte yazarlar,

sanatçılar için tuzaklarla doludur. Sorunlar, çatışmalar, karşıt uçlar yaratır ve bu uçları sürekli radikalleştirir. Çevredeki herkesi taraf olmaya zorlar ki bu kendi başına sorun olmayabilir; ama taraflar arasında "empati"yi yok etme potansiyeli taşır ki bu bir sorundur.

Sorunun kendi çetrefilliğiyle yarattığı bilinçlilik arasında sanki bir "ters orantı" vardır. Sorun çapraşıklaştıkça, olayın içindeki insanlarda her şeyi bir "siyah/beyaz karşıtlığı çerçevesinde kavrama ve çözme eğilimi güçlenir. Ama böyle bir eğilime kapılmak bir yazarın hayatında ölümcül sonuçlar (sanatı açısından) yaratabilir.

Yani, bu çeşit "tuzak"lardan söz ediyorum. Bu minval üzre, daha birçok şey sayabiliriz ama buna herhalde gerek yok.

Şimdi, şu kısa yazının başına döneyim: Mehmed Uzun'a hem insan olarak, hem de yazar olarak önem vermek konusuna.

Mehmed Uzun davalardan kaçan biri değil, bir davaya bağlanmayı seçen biri – ilkin bunu söyleyeyim. Haksızlığa uğrayandan, ezilenden yana olmayı ilke edinmiş bir insan ve bir yazar. Ama bağlanmayı körükörüne taraf olma derecesine taşımamayı da bilen bir insan. Haksızlığa uğrayanla empati onu bir bağlanmaya itiyorsa, bağlandıktan sonra empatiyi reddedemez. Bunu bilen bir insan, Mehmed Uzun.

Ve bir yazar... Edebiyat, yukarıda değindiğim "siyah/beyaz"cı yaklaşımla hiçbir zaman uzlaşamaz, yanyana gelemez. Edebiyat bütün tonların, bütün nüansların hakkının verilmesi demektir. Bunu da çok iyi bilen bir yazar, Mehmed Uzun.

Mehmed Uzun bu kitabına *Bir Romanın Hatıra Defteri* adını koymuş; Kürtçe yazdığı *Hawara Dicleye* romanının yazılış sürecini anlatıyor. Kitap bir "günlük" formunda: 6 Ekim 1998'de başlıyor ve ikinci cildi de tamamlanıp basıldıktan sonra, 29 Nisan 2003'teki bölümle bitiyor. Bu beş yıla yakın süre içinde Mehmed Uzun İsveç'le Türkiye arasında sık sık gidip geliyor, arada başka yerlere de uğruyor. Bunları zaten okuyacaksınız.

Bir sanat eserinin üretilme sürecini izlemek her zaman çok ilginçtir. Bir resmin görünür yüzeyinin altındaki çizgileri, taslakları, önceden sürülmüş boyaları incelemek olsun, bir beste-

cinin bestesini ortaya çıkarana kadar karaladığı notaları incelemek olsun, ya da burada olduğu gibi, bir yazarın, yazdığı şeyle nereye varmak istediğini, aynı zaman dilimi içinde neleri okuyup nasıl etkilendiğni, ortaya çıkmaya başlayan eser hakkında ne düşündüğünü görmek yalnız eldeki eseri değil, "yaratma" sürecinin nasıl bir şey olduğu (bu tabii her sanatçıda farklılaşır) konusunda da son derece aydınlatıcı olur. Mehmed Uzun bunları günlüğünde kaydetmiş. Kaygıları sorunları, sevinçleri, her şey var.

Ama sanırım hepsinin içinde şu yukarıda anlatmaya çalıştığım yazar ve insan var. Kimi zaman bir çocuk gibi naif olabiliyor, Mehmed Uzun. Çünkü, kimsenin ilişemeyeceği bir masumiyeti var. Bu onu "hemcinsleri" arasında ayrı bir yere koyuyor. Mehmed Uzun, bütün bu çapraşık sorunlarla, masumiyetini kaybetmeden cebelleşebilen bir yazar. Böylece taraflı ve nesnel, tutkulu ve serinkanlı, öfkeli ve anlayışlı olmayı başarıyor.

"Önsöz", Mehmed Uzun, *Bir Romanın Hatıra Defteri*,
İthaki Yayınları, 2007

Ahmet Hamdi Tanpınar, Osmanlı'da ve genel olarak Doğu kültürlerinde fazla varlık göstermeyen roman türünün Batı'da doğmuş ve gelişmiş olmasında, Hıristiyanlık'ta (onun Katolik kolu) "günah çıkarma" diye bir kurumun varlığının payına işaret eder. "Tek" değil, "en" önemli de değil, ama "bir" etken olarak, bunun payı olacağını ben de kabul ederim. Aslında "günah çıkarma", Hıristiyanlık'ta daha temel bir ilkenin epey bozulmuş ve karikatürleşmiş bir şeklidir. Dediğim bu ilkenin ipuçları İncil'de vardır; ama Batı dünyasının gösterdiği gelişme başka türlü olsa, öyle bir laf olarak da kalabilirdi. "Yuhanna"da, zina işlemiş kadının resmedilmesi söz konusu olduğunda İsa'nın aldığı tavır, dediğim bu temel ilkenin kaynaklarından biridir: "Hiç günah işlememiş olan ilk taşı atsın" der. Ve tabii kimse taş filan atamaz.

Kamusal bir olay (işlenen suç, bunun cezalandırılması vb.) karşısında, bireyi kendi içsel sorumluluğuyla yüzleşmeye davet eden bir söz. "Ben günah işledim mi, işlemedim mi? İşledimse neyi işledim? Bunu niçin yaptım, nasıl yaptım?" Böyle sonsuza kadar uzanabilecek bir soru dizisi.

"Hesaplaşma" dediğimiz eylemi, "dışsal"dan (zina işleyen günahkârın cemaat tarafından cezalandırılması) "içsel"e (yukarıdaki sorular dizisi) havale eden bir anlayış.

Bu, tabii, bireyin kendini sorgulamasını, kendi sorumluluğu ve suçunu görmesini, bunu gereğinde (ki bazan gerekir) kamu önünde yüksek sesle söylemesini içeren, büyük ölçüde psişik bir süreçtir. "Günah çıkarma", itirafı dinleyen papaz kurumuyla, bir bakıma, bu işi kendi kendine yapmayı beceremeyen sıradan insana yardımcı olma eylemini içerir. Kefaretin ölçüleri vb. kurala bağlanmış, mekanikleşmiş uygulamalarla, İsa'nın o sözünün içerdiği derinlikten de alabildiğine uzaklaşmıştır.

Böyle bir "vülgarizasyon"un mahiyeti ve çeşitli olumsuz sonuçları hakkında konuşmayı başka bir yazıya bırakayım. Ama Batı dünyasında, edebiyatta "confessional" dediğimiz türün yaygınlığı ya da sözgelişi, Luther'in geliştirdiği öğreti, hep o temel ilkeye bağlanabilecek modern çağ tezahürleridir. Luther'in "sola fide" ("Sadece iman önemlidir") anlayışı da insanı kendisiyle yüz yüze bırakmayı ve kurum olarak kiliseyi Tanrı-birey ilişkisinin içinden çekip çıkarmayı amaçlar.

Doğu (veya en azından Ortadoğu) kültür âlemi buna paralel bir gelişme göstermemiştir, çünkü, çeşitli başka etkenlerin yanı sıra, buna benzer bir "birey"sellik oluşmamıştır. Monoteizm yorumları içinde İslâmiyet, Hıristiyanlık'tan çok Musa öğretisinin etkilerini taşır. Bunda, içinde doğduğu toplumun yapısal özelliklerinin önemli bir payı vardır. Bu toplumun koşulları, "kendisiyle hesaplaşan birey"den çok, kamu düzenini ortaklaşa koruyan bir cemaati ön-gerektirir.

Sonuç olarak, Batı'da, "Ben yanlış yaptım", "Ben kusur işledim" demek ve bunun için özür dilemek, bir erdem olarak anlaşılır, öyle değerlendirilir. Bunun oldukça yakın zamandaki çarpıcı örneği Bill Clinton-Monica olayıdır. Clinton "suçunu itiraf edince" (derecesi tabii tartışılır) birdenbire ortalık sütliman olmuştur.

Ortadoğu ise tamamen tersine bir koşullanma içinde varolduğu için buna göre bir "etik" geliştirmiştir. "Kabahati gelin etmişler, kimse yüzüne bakmamış" diyebiliriz. Burada kabahat cemaat tarafından ve cemaat önünde cezalandırılan bir şeydir. Dolayısıyla, neredeyse içgüdüsel "strateji", cemaat önünde "mea culpa" demek değil, cemaat önünde "Ben yapmadım" demektir.

"Hangisi iyi?" Burada bunu tartışmıyor, ayrımı ortaya koymaya çalışıyorum. Zaten öyle bir sorunun basit bir cevabı da olamaz.

Ama bunlar, bu dünyada kültür dediğimiz şeyin "derin katmanları." "Derin devlet" deyip duruyoruz, ama "derin kültür" de var. Onun için çeşitli kültür âlemleri karşı karşıya geldiğinde, bu derin düzeylerin pozitifleriyle negatifleri çatışıyor, şimşekler çakıyor. Normaldir, şimşek göz alır. Ama çok zaman, o geçici aydınlanmada görünüp kaybolan hatlarla yetiniyor, altta yatanı araştırmıyoruz. "AB genişlemesi" gibi olaylar asıl bu nedenlerle önemli, oysa...

Eğitme ve beyin yıkama

Bir yılı aşkın bir zamandır, üzerinde çalıştığım konuların arasında, Cumhuriyet'in (özellikle de erken dönemlerinin) toplumda eğitim, öncelikle de köylerde eğitim alanında ne gibi tasarım ve projeler olduğu sorusu da yer alıyor. Zaman zaman, gazete yazılarında da bu konuya bir yanından değiniyorum. Ernest Gellner'in bu anlamda ciddi bir plan olmadığını ileri sürmesi, dikkatimi buraya çekmişti. Olgulara baktıkça ona daha fazla hak verdiğimi söyleyebilirim.

"Eğitim"den o gün anlaşılan şeyin, bugünkü anlamda "eğitim"den çok, bugün "propaganda", hatta "beyin yıkama" dediğimiz etkinliklere daha yakın bir şey olduğu, söylenenlerden, yazılanlardan, ders kitaplarından, popüler edebiyattan anlaşılıyor. Bu temel anlayış, yapılacak eğitimin değişik basamaklarında değişmiyor, yalnız verilecek "doz" ve verilme biçimi değişiyor.

1930'da yayımlanan *Türk Tarihinin Anahatları* memlekette yetişmesi beklenen en üst düzeydeki "aydın"ın "amentü"sü olarak yazıldığına göre "propaganda" ve "beyin yıkama"nın bu en üst düzey için de gerekli ve geçerli görüldüğünü anlıyoruz. Ama tabii daha alt basamaklara indiğimizde ezberlenmesi gereken "dogma" miktarı, bu basamaklarda bulunan insanların belleklerinde ezber barındırma kapasitesine göre düşürülü-

yor. "Göç Yolları Haritası" en alt düzeyde de var, her şey onunla başlıyor.

Dolayısıyla herhalde eğitimin ilkokulla sınırlı kalacağı hesaplanan büyük köylü yığınları da bu "genesis" olayını tanımış oluyorlar – tanımaları sağlanıyor. Onlar o düzeyde, bu başlangıç mahiyetindeki dogmayla yetinirken, liseye kadar tırmanan kentli gençlik Lao Tzu, Konfüçyüs ve Buda'nın da Türk olduğunu hatmediyor ve böyle devam edip gidiyor. Başka türlü söyleyecek olursak, görünüş, eğitimin basamaklarından yukarı tırmanışta, nitelik değişimi olmadığını, ancak nicelik artışı olduğunu gösteriyor. Neye inanmamız gerektiği, daha ilk adımda tespit edilmiştir ve bundan sonra atılacak adımların bu noktada bir değişiklik yaratması söz konusu değildir.

"Nitelik" ancak, o da bir dereceye kadar, inanmak gereken bu ideolojinin hangi imgelerle, nasıl sunulacağı noktasında bir değişiklik gösterebilir.

Ahmed Mithat Efendi'nin oğlu Doktor Kâmil Yazgıç, 1937'de, *Türk Yıldızı Emine* başlığını taşıyan bir roman yazar. İç sayfada şöyle bir açıklama vardır: "Bu kitap Dahiliye Vekâleti'nin ilan ettiği Milli Romanlar müsabakasına girmek için yazılmıştır." Girip de bir derece veya ödül kazandı mı, bilemiyorum. Kitaptan bu anlaşılmıyor, çünkü yarışmadan önce baskı bitmiş. Tabii Dahiliye Vekâleti'nin "Milli Roman" için yarışma açması ilginç. Bugün yapılan yarışmalarda –kendim jürilere girmemekle birlikte– hemen hemen hiçbir edebi değer taşımayan manuskriptlerin de gönderildiğini biliyorum. Kâmil Yazgıç'ın "roman"ı da beğenilmeyip bir kenara konulmuş olabilir. Akıbetini araştırmaya henüz vakit bulamadım. Ancak, Kâmil Yazgıç pek öyle kenarda köşede kalmış bir adam değil. Yazıları basında yayımlanıyor, babası için düzenlenen anma törenlerinde konuşmaya çağrılıyor vb. Bir yarışmaya katılırken, yazdığı şeyin, öteki katılımcılarınkinden büsbütün farklı –kötü– sayılacağını düşündürecek bir neden yok.

Şimdi bu "milli roman"dan çok kısa bir parçayı örnek olarak vereyim. Kahraman kızımız Yıldız'ın kahraman "amca"sı savaştan dönüyor. Tabii yaralı. Şöyle satırlar okuyoruz: "... son-

ra torbasından bir tayın ekmeği çıkarıp, bana uzatarak: Alınız size (cepheden harp hediyesi getirdim) diyerek verdi. Ekmeği kokladım. Şanlı Türk askeri kokuyordu. Üç defa öptüm, başıma koydum..."

Evet, bu "milli roman", potansiyel okurlarına, hayatta nasıl davranmaları, hangi değerlere tutunmaları gerektiğini öğretiyor. Ama biraz ilkel galiba, ne dersiniz?

Gelelim birkaç satır sonrasına: "Amcamın arkasında taşıdığı asker torbasını açtım içinden kanlı iç çamaşırları çıktı. Bu kanları yaladım yaladım yaladım! Amcamın bu kurumuş kanları pekmezden daha tatlı idi."

Bu artık "ilkel" filan değil, düpedüz iğrenç, mide bulandırıcı. Ama nasıl bir zihin yapısı, koskoca bir "romancı"nın "doktor" olmuş oğluna böyle satırlar yazdırabilir? Burada bir tuhaflık yok mu?

İlkellik üslup haline gelince

Ahmed Mithad Efendi'nin oğlu Kâmil Yazgıç'ın romanından bir alıntı vermiştim yukarıda. İnsan bir konuyu örneklendirmek için, onu en çarpıcı biçimde gösteren ne varsa öylesini bulup öne çıkarır. Ama tabii bir "roman"dan söz ettiğimize göre, metnin bütünü "normal" olup da sadece bir yerinde böyle bir "aşırılık" bulunması pek mümkün değildir. Nitekim Yazgıç'ın "roman" adını verdiği (daha doğrusu, bizde pek sevilen deyimle, "milli roman") metin de böyle, yani baştan sona bir hezeyan halinde akıp gidiyor.

Bu durum da insana "bileşik kaplar" olgusunu düşündürtüyor. Bir metinde yalnız bir yer "hezeyan", gerisi "normal" olmayacağına göre, bunun gibi sadece bir tane aykırı metin üretilmiş, gerisi de üstün nitelikli bir edebiyat durumu da çok akla yakın değildir. Metinler de, genel ideoloji içinde, onun ürünleri olarak ve "birbirine baka baka" biçimlenir. Nitekim, Yazgıç'ın "roman"ından başkalarına uzanıp alanı taramaya başladığınızda, üç aşağı beş yukarı, aynı ortam içinde hareket ettiğinizin farkına varıyorsunuz.

Böyle olunca, sorulması gereken soru, "Bu romancı(lar) niçin bu kadar kötü?" sorusu olmaktan çıkıyor. Çünkü özellik bireysel bir yazar veya yazarları aşıyor ve bütünü kapsayan bir özellik haline geliyor. Demek ki bu bütün bir toplumun ideolojik yapılanmasının bir özelliği.

Peki, bunun nedeni veya nedenleri nedir?

Dün değindiğim gibi, son derece düşük bir bilinçlilik ve eğitim düzeyinden başlıyoruz ya da belki düzey bu kadar düşük değil, ama siz toplumu olduğundan başka bir şeye dönüştürmek istiyorsunuz ve bu durumda varolan düzey kendisi ne olursa olsun zaten sizin istediğiniz şey değil.

Bu somut durumda yaratmak istediğiniz şey bir ulus-devlet ve siz bu birime uygun, "vatanperver" bireyler, yurttaşlar, her neyse, bu ideolojiyi almış insanlar yetiştirmek üzere yola çıkmışsınız.

Ancak kendini bu görevi yerine getirmekle yükümlü gören, yani böyle bir toplumun "eğitmen"liği işlevini üstlenen kişilerin kendi bilinçlilik düzeyleri de Kâmil Bey'in sergilediği yerlerde.

Bu durumda ortaya ilkel ve bir hayli bağırtkan bir "vatanperverlik" söylemi, edebiyatı çıkıyor. Entelektüel temellerinin zayıflığından ötürü, bir "iç tutarlılık" edinemiyor ve kendi kendisiyle sürekli çelişiyor. Son analizde "akli" bir kaynaktan çıkmadığı için bir "akıl yürütme" zincirine uydurulması mümkün değil; onun için, düşünerek ikna olunacak ve benimsenecek bir içeriği yok. Ezberlenecek akıldışı ünlemlerden ibaret. Ve tabii "estetik"le uzaktan yakından bir ilişkisi de yok. Her anlamda, kaba saba bir şey.

Ama varolan koşullar sizi buna zorunlu kılıyor. Eldeki malzeme bu, ne yapacaksanız, bununla yapacaksınız. Ya da siz durumu böyle görüyor ve böyle değerlendiriyorsunuz.

Böylece, "ulusal eğitim" başlıyor. Birtakım Kâmil Yazgıç'lar, yeni Kâmil Yazgıç'lar olmak üzere, birilerini eğitiyor. Genel bir ideolojik yeniden-üretim tarzı ve üslubu oluşuyor. Bunun, kendine uygun yapısı biçimleniyor. Böyle koşullar, doğal olarak "tören" düşkünü bir toplum yaratır, törenlerde insanlar be-

lirgin bir bağırtkan tonalite ile konuşur ve birtakım içi boş klişeleri haykırırlar. Bunlara kimse içinden inanmayabilir, ama görenek böyle kurulmuştur, bunun dışına çıkmak daha da ürkütücü görünür.

Zaten asıl felaket de budur. Eskaza böyle yetişmemiş, kendini bu kalıpların dışında tutabilmiş bireyleri anlamakta ve sindirmekte güçlük çekeriz. Kendimize "yabancı" buluruz, "yabancı"dan "düşman"a giden mesafe de gayet kısadır.

"Vatanperver" olmanın üslubu ve klişeleri böylece şekillendikten sonra, buna uymayan davranışları da kabullenemez hale geliriz. Bu noktada, "Ya sev ya terk et" ("yoksa seni öldürürüm"ün birazcık yumuşatılmış şekli) demek doğallaşır.

Radikal, 10 Ekim 2005 - 6-7 Ocak 2006

KÜÇÜK PRENS NASIL OKUNUR?

Gazetelere bakarken, *Vatan*'da Saint-Exupery ve *Küçük Prens* üstüne bir haber-mülâkat karışımıyla karşılaştım. Şöyle bir başlık: "*Küçük Prens*'te Atatürk'e hakaret yok, Avrupalıya eleştiri var!" Bu kitapta, evet, laf arasında, "Türk diktatörü" diye bir laf geçer. Anlaşılan bu, bizde hep olduğu gibi, bir mesele haline geldi, diye düşünüp gerisini de okudum. Geçen gün de "100 Temel Eser" denilen o öteki tuhaflığın arasından çıkarıldığına dair bir haber gözüme ilişmişti. "Acaba arada bir bağlantı mı varmış?" diye düşündüm ve kitabı çeviren Fatih Erdoğan da bunun muhtemelen böyle olduğunu söylüyor: "'Atatürk'e hakaret eden bir kitabı nasıl listeye koyarsınız' gibi, baskılardan çekindiler" demiş. Bunu hiç kaçırmayacak çok kişi var ortalıkta. Bu vesileyle hükümete "gerici", "Atatürk düşmanı" diye bağırırken, Atatürk'le ilgili bir cümlenin varlığı veya yokluğuna göre, bir kitabı listeden çıkarmayı "çağdaş"lığına sığdıranlar... Bu "çağdaşlar"dan yana eksiğimiz olmaz hiç.

Haberde, Türkiye'de sevilen bir kitap olan ve bu nedenle birçok farklı çevirisi yayımlanan *Küçük Prens*'te bu bölümün şimdiye kadar nasıl çevrildiği de gösterilmiş. Bu Türkiye'de çok sık olabilir durumdur. Bir kitabı çevirirken, buranın yasal ya da yalnızca ideolojik yapısına uyup uymayacağına dikkat etmek

zorundasınızdır. Önemli olan bizim yasal ya da ideolojik yapımız olduğuna göre, kitabın gerçekliğini değiştirmişsin veya çarpıtmışsın, ne çıkar? Bizim anlayışımıza göre gerçeklik zaten çarpıtılmak üzere varolan bir şeydir.

Resmî düzey, resmî ideoloji bunun kabulüne dayalı durduğuna göre, özel bireyler de kendi özel çarpıtmalarını yapma hakkına sahipler. Bu arada Nehir Yayınları için kitabı çeviren, aklından, gönlünden geçeni dökmüş, "Sokağa başını örterek çıkan kadınların örtülerini, genç-ihtiyar demeden polis ve jandarma eliyle, zorla açtırmış." *Küçük Prens*'in kendisinde olmasına imkân olmayan sözler, ama madem adamcağız Atatürk hakkındaki hissiyatını başka türlü söyleyemiyor, Saint-Exupery'nin arkasına sığınıp, "Bu bir çeviridir" ayağına yatarak söyleyecek. O bunları söyleyecek, öbür cephe de "diktatör" lafını sansürleyip "lider" diyecek. Bu konuda en son söz sahibi olan herhalde Saint-Exupery'dir.

Bu arada, mülâkat veren yayıncı da son derece nötr birtakım olgulardan söz eder bir havada, anlatıyor: "Lider olumlu, diktatör ise olumsuz bir çağrışım yapıyor... (Biz) 'Türk lideri' dedik. Yalnız geçen yıl çevirmenimiz, orijinalliğini bozmamış ve 'Türk diktatörü' olarak çevirmiş. Ama tepki oldu. Yeniden 'Türk lideri' ifadesine döndük."

Bu anlatımdan, "ama tepki oldu" kısmını ben resmî düzeyden gelen bir şey olarak değil (zaten oradan bir şey geldiğini hatırlamıyorum), "halk"tan gelen bir tepki olarak yorumladım. Bu da birileri için "ideal durum" olmalı – Türkiye nihayet istenen kıvama geldi. "Otoriteler"in uyuduğu durumda, halkımız bu gibi durumları tespit ediyor ve milli duygularını anında dile getirerek müdahale ediyor. Herkes polisini, savcısını yüreğinde taşıyor.

Küçük Prens'i okuyup burada başka bir şeye değil de, "Türk diktatörü" lafına takılacak zihni yapıyı, böyle bir "okuma adabı"nı almış okurlardan meydana gelmiş bir toplum olmak, büyük bir başarı.

Sanat ne içindir?

Küçük Prens üzerine çıkan tartışmaya değinirken, bu konuyu zihnimde başka örneklerle bir araya getirerek genelleştirmiştim. Zaman zaman 1910 ile 1912 arasında Selanik'te yayımlanan *Genç Kalemler* dergisinden söz açarım. Bu kadar eskilerde kalmış bir dergiye böyle ikide birde değinme ihtiyacı duymamın nedeni, bugün hâlâ belirleyici konumda olan bir milliyetçilik üslubunun (içerikle olduğu kadar "ritüel"le de ilgili) bildiğim ilk örneklerinin burada bulunabilir olmasıdır.

Bu dergide sık rastladığımız bir imza "Kayaalp". Birinin takma adı da olabilir, çünkü daha sonraki dönemlerde bu adda bir yazar tanımıyoruz. Bir süredir İstanbul dışında olduğum için değindiğim yazının aslını bulup tam bir alıntı veremeyeceğim, ama mealen aktarmak da yeterli aslında.

Derginin sayılarından birinde "Kayaalp" Dostoyevski üstüne bir yazı yayımlıyor. Yazının ana fikri, Dostoyevski'nin "Türk düşmanı" olması. "Yazar, edebiyatçı olarak değeri beni ilgilendirmez" demeye getiriyor. Bunu doğrudan doğruya söylemese de (belki de söylüyordur ama ben hatırlamıyorum)okur olarak böyle bir yazıdan çıkaracağım sonuç, Dostoyevski okumaya hiç kalkışmamamız gerektiği.

Böylece, *Küçük Prens* örneğinde de gördüğümüz gibi, bir sanat eserini değerlendirmekle ilgili bir ölçüt kazanmış oluyoruz. Sanat eseri karşısında soracağımız ilk soru: "Bunu üreten Türk dostu mu, Türk düşmanı mı?" Söyleyeceğimiz her söz, vereceğimiz her yargı, bu ilk tespitten türeyecek.

Ne yazık ki, bu çok önemli ve şaşmaz "eleştiri ölçütü" dünya edebiyatının pek küçük bir kısmı karşısında geçerli ve "kullanılabilir" bir ölçüt. Çünkü dünya sanatçılarının çoğu "Türk"e "dost" veya "düşman" olmak gibi bir sorunsalla ilgilenmemiş. Bazılarının yaşadığı çağ müsait değilmiş; örneğin Homeros neyin nesidir, Dante ne temsil eder? Bunlar okunmaya değer mi, değmez mi? Kimi yazarlar da bu soruyu ele almamış. Sözgelişi, Herman Melville ya da Henry James gibi yazarlar, iyi midir, kötü müdür, bilmiyoruz, çünkü Türkler hakkında dişe dokunur

bir şey söylememişler.

Gene de, yukarıda açıkladığım o temel, bir numaralı değer yargısı ölçütümüzü, bu ikinci durumu içine alacak şekilde genişletebiliriz – hatta genişletmeliyiz.

Şöyle: yaşadığı çağda dünyada Türkler varolduğu, ayrıca onların varlığından haberdar kılacak bilgi imkânları da varolduğu halde Türklerden söz etmeyen, Türk milletinin en yüce millet olduğunu anlatmayan bir edebiyatçının, bu tavrının Türk varlığına dostane bir tavır olduğunu düşünemeyiz. O halde Henry James, Herman Melville gibi yazarlar da kötüdür, yani onları da okumamız için bir neden yoktur. Beethoven, Bach'tan da, Brahms'dan da, Schubert ve Schumann'dan da üstün bir bestecidir. Niçin? "Geçki" tekniğini, senfoni formunu geliştirdiği için mi? Hayır. Bunlar ikincil konular. Üstündür, çünkü "Türk Marşı" diye bir şey yazmıştır. Ötekiler bunu bile yazmamıştır.

Eh, fena değil. Estetik yargıların evrensel olması önemli bir felsefi konu. Biz bu ölçütümüzü evrenselleştirdik sayılır. Tek sorun, bütün sanat sorunlarını çözecek olan bu ölçütten, evrenin haberdar olmaması.

"Boynuzlu at" olmak

"Atatürk'e hakaret eden *Küçük Prens*" ya da "Türk düşmanı Dostoyevski" gibi temaları, anlamsızlığını abartarak yazıyorum. Şüphesiz, edebiyat değerlendirmesine edebiyatdışı ölçütlerle yaklaşmanın tek örneği değil bunlar. Sanat oldu olalı, birtakım göreneksel ahlak ölçütlerini sanata uygulamak da normalleşti. Thomas Hardy de Türkler hakkında iyi veya kötü bir şey yazmadığı için bizim "ulusal" değerlendirmemiz dışında kalır; ama 19. yüzyıl İngiltere'sinde ("Victorian" dönem) "evlilik-dışı aşk" anlattığı için W.H. Smith kitapçı zinciri tarafından boykot edilmişti.

"Dostoyevski", diyorduk. Sovyetler Birliği'nde, Dostoyevski "Türk düşmanı" olduğu için değil, ama öyleyse, öyle olmasına yol açan ideolojisi yüzünden, pan-Slavist inançlarından ötürü kötülendi. "Dinci, ırkçı, gerici" diye damgalandı. Üstelik, böy-

le damgalanmasını bir "haksızlık" gibi göremeyiz. Evet, gerçekten bu tür görüşleri, inançları olan bir yazardı Dostoyevski, ama aynı zamanda, bu dünyaya gelmiş en büyük yazarlardan biriydi – bu görüşlerine rağmen ya da bu görüşleriyle birlikte. Şimdi de Sovyetler Birliği diye bir şey yok. Dostoyevki'nin nasıl "kötü" bir yazar olduğunu anlatan "sosyalist gerçekçi" eleştirmenlerin kitapları da, birtakım kütüphanelerin sık uğranmayan raflarında tozlanıyor. Ama Dostoyevski bugün de okunuyor, yarın da okunacak.

Bir edebiyatçıya, sanatçıya "ilericidir/gericidir" diye yaklaşmak bence yanlıştır. Onun için sanat eleştirisine bu gibi kategorilerin sokulmasına hep karşı oldum.

"Sanat toplum içindir" türü kaba işlevselliklere yakınlık duymadım. Ancak, doğru veya yanlış, bunlar da son analizde "evrensel" ölçütlerdir. "Gerici" olmayı sanat için olumsuz bir özellik sayıyorsanız, falanca gerici ise, Japonya'da da, Mali'de de gericidir ve bu nedenle "kötü bir sanatçı"dır. Dolayısıyla "Atatürk'e hakaret etti" veya "Türk düşmanı" gibi tek bir ulusu ilgilendirecek, bu nedenle belki "ulusal görecilik" diye adlandırılabilir bir kategoriye girmez.

Ama bu tanımlamaya ya da adlandırmaya çalıştığım kategori, tam "absürdite" kapsamına girer. Siz bir milliyetçi olarak hayatı, evreni yalnız ve yalnız buna benzer kategoriler içinde görmek, anlamak ve anlamlandırmak isteyebilirsiniz. Buyurun, böyle yapın. Ama bilin ki, evrensel ve uluslararası bir nesne olan "sanat"la herhangi bir ilginiz yoktur; söylediğiniz sözün "sanat alanıyla" herhangi bir ilgisi yoktur. Türk milliyetçiliğinin pek çok tezahürü gibi bu da bu ideolojiyle yaşamayı tercih edenleri, insanlığın ortak kaderinin, ortak sorunlarının, ortak mutluluk ve mutsuzluklarının dışına çıkarmaya yarar. Ama Türk milliyetçiliği zaten tam da bunu sağlamayı amaçlayan bir düşünce tarzı olduğuna göre, amaca uymadığını söyleyemeyiz.

Ortaçağ'ın boynuzlu atı ("unicorn") gibi bir yaratık!

Radikal, 12-14 Ağustos 2005

"Ya Sev Ya Terk Et" mi?: Orhan Pamuk'un Tuhaf Davası

Türkiye'nin en saygın ve eleştirmenlerce en çok methedilmiş yazarlarından biri olan Orhan Pamuk, 16 Aralık'ta hakim karşısına çıkacak. Pamuk, İsviçre'de basılan *Tagesanzeiger* gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinde Türkiye'de bir milyon Ermeni ve otuz bin Kürt'ün öldürüldüğünü söyleyerek, Türk kimliğini alenen aşağılamakla suçlanıyor. Yeni Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesine göre, bu suçun cezası altı aydan üç yıla kadar hapis.

Bu söyleşi çevrilip Türkiye'de yayımlandığında ve Türk medyası kutsal değerlerimize yapılan bu saygısızlığı dile getiren kişiye karşı ortalığı velveleye verdiğinde, Türk savcıları muhtemelen yaptıkları işin bu duruma müdahele etmelerini gerektirdiğini düşündüler. İstanbul Başsavcısı, Pamuk'u sorguladıktan sonra dava açmamaya karar verdi. Şişli Savcısı ise farklı bir görüşteydi ve dava dosyasını hazırladı. Pamuk'un davasının görüleceği yer de bu savcının bağlı bulunduğu Şişli Adliyesi.

Bu açılan dava Orhan Pamuk'un hayatında yeni bir "olay" olsa da, onun Türk medyası tarafından ilk tacize uğrayışı değil. Türkiye'deki her şeyin ülkenin "Avrupa Birliği'ne girişi"yle uyumlu hale gelmesinin gerektiği bu dönemde, Pamuk aşama aşama bu kavganın içine çekildi.

"Pamuk karşıtlığı"nın kökleri

Orhan Pamuk, içinde bulunduğumuz "kitle kültürü" çağında kitapları "çok-satan"lar kadar çok satan iyi yazarların oluşturduğu o nadir türe mensup bir romancı. Kitabı *Benim Adım Kırmızı* 1990'ların ortasında yüz binden fazla sattığında, yazıları ülkenin önde gelen milliyetçi gazetelerinden birinde yayımlanan bir köşe yazarı, Orhan Pamuk'u ve bağlı bulunduğu yayınevini bu satış rakamlarını kafadan atmakla ve bir pazarlama tekniği olarak kullandıkları bu satış rakamlarıyla romanın reklamını yapmakla suçlayan "Yalancılar!" başlıklı bir yazı yazdı.

Hakkında dava açılan bu yazar, en sonunda attığı iftiralar için para cezasına çarptırıldı; ama aynı köşe yazarı, arada Pamuk'un eserlerinden Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Kemal Atatürk hakkında eleştirel ve/veya ironik şeyler söylediği bölümleri seçip ortaya çıkaran yaşlı bir tarihçinin bir yazısından alıntılar yaptığı bir yazı da yayımlamıştı. Türk seçkin sınıfına mensup bazı insanlara göre bu, bir kişiyi "hain" olarak damgalamak için yeterli sebep teşkil ediyor. Aralarında bazı romancıların da bulunduğu birçok başka kişi de, yalnızca bu olayda değil, pek çok başka olayda da Pamuk'a saldırmışlardı. Bu kişilerden bazıları Orhan Pamuk'un Türkçe bilmediğini iddia ederken, öbürleri çok kötü bir romancı olduğunu söylüyor, ama hepsi de Pamuk'un yeni kitabının satışlarını garantiye almak için her şeyi yapabileceği konusunda birleşiyorlardı.

O zamandan beri Türkiye'deki edebiyat dünyası Orhan Pamuk'tan nefret edenlerle ondan nefret etmeyenler arasında ikiye bölündü (ikinci gruptakiler Pamuk hakkında birbirinden oldukça farklı hisler besliyorlar; ilk grup ise Pamuk'a duydukları nefrette büyük bir uyum sergiliyor). Dikkatimizi yazarların tepkilerinden okurlarınkilere çevirdiğimizde ise hayranlarının ve Pamuk'un romanlarını beğenenlerin sayısının büyük bir hızla arttığını görüyoruz.

Ama bu yalnızca bir edebi zevk meselesi de değil. Daha ön-

ce söylediğim gibi, Pamuk'un davası Avrupa Birliği mücadelesinin bir parçası haline getirildi. Bunun en önemli sebebi, zaten ülkede tartışılan her konunun en sonunda bu mücadelenin bir parçası haline gelmesi, ama yine de Pamuk'un durumunu daha anlaşılır kılan bazı sebepler var.

Türkiye'deki milliyetçilerin görüşüne göre, dünya bugün "biz" ve "onlar" arasında ikiye bölünmüş durumda; Orhan Pamuk'un "biz"e olduğundan çok "onlar" a yakın durduğu aşikâr. Pamuk "politik" bir yazar değil; ama bir entelektüelden beklenen rolün farkında olup bu rolü oynamaya istekli olduğu da ortada. Bunun sonucu olarak, Türkiye'de yaşanan ve aralarında Kürt sorununun da bulunduğu pek çok olayda Orhan Pamuk insani ve demokratik bir tavır sergiledi. Ülkedeki milliyetçi cephenin hiç de onaylamadığı bu tavırları yüzünden Pamuk, siyasi konularda eleştirel yorumlarda bulunduğu her olayda farklı meşreplerden kişilerin oluşturduğu bir koro tarafından eleştirildi.

Bu durum sonucunda milliyetçiler ve edebiyat entelijansiyasına mensup "Orhan Pamuk'tan Nefret Edenler Kulübü" üyeleri, şu sonuca ulaştılar: Pamuk'un bu eleştirel tavrı takınmasının sebebi, Nobel Edebiyat Ödülü'nü almak istemesiydi. Milliyetçi cephenin yardımıyla oluşan bu "Nobel Ödülü" sendromu, Türkiye'ye özgü bir şey. Bütün dünyanın Türkiye aleyhine çeşitli planlar yapmak üzere birleştiğine emin olan bu kişilere göre, böyle bir ödülün bir Türk yazara verilmesini mümkün kılacak tek şey, bu yazarın dış dünyaya Türkiye'ye ihanet ettiğini ve etmeye de devam edeceğini göstermiş oluşu.

Türk gazeteleri bu seneki Nobel Edebiyat Ödülü'ne Pamuk'un aday olduğunu yazdı, ama gerçekliği şüphe götüren bu haberlere karşın ödül Harold Pinter'ın oldu. Pinter dünyanın geri kalan kısmında olduğu gibi Britanya'da da tutarlılıkla koruduğu muhalif yazar kimliğiyle tanınıyor. Ama hep tartışma yaratan bu kimliğinin Britanya'da Pinter'ın Nobel Ödülü'nü alma tutkusuyla ilişkilendirilmesi pek muhtemel değil. Başka ülkelerdeki başka eleştirel yazarlar hakkında da böyle bir iddia ortaya atılmamıştı daha önce – örne-

ğin Fransa'nın Cezayir'deki varlığını ve yaptıklarını lanetleyen Sartre'ın Nobel Ödülü'nü almaya çalıştığını düşünmemişti kimse. Ama Türkiye'de, ya da Türkiye'deki milliyetçiler arasında, Nobel Ödülü Türklere haksızlık yapmak için kullanılan araçlardan biri olarak görülüyor. Ödüle aday gösterilen başka bir Türk yazarı, Yaşar Kemal de, ödülü alabilmek için politik bir tavır sergilemekle suçlanmıştı.

Bu argümanın mantığını anlamak zor, ne de olsa yazar dediğimiz kişiler kendi fikirlerini kendileri oluşturan ve dünyadaki "ödüllerin" dağıtımına öyle özel bir önem de vermeden bu fikirleri ifade etmeye alışık olan insanlar arasından çıkar çoğunlukla. Türkiyeli yazarların da buna bir istisna teşkil etmeleri için bir sebep yok.

Kitaplarının satış rakamları konusunda yalan söylediği iddiası, Orhan Pamuk'un edebiyat dünyasındaki düşmanlarını milliyetçilerle aynı kampa soktuğundan beri Pamuk karşıtı öfke, çoğunlukla yazarın yurtdışında yayımlanan açıklamalarının ardından, çeşitli vesilelerle bir kabarıp bir diniyordu. Bunun düzenli biçimde tekrarlanan bir duruma dönüştüğü de söylenebilir. Yine de, Pamuk'un "bir milyon Ermeni" ve "otuz bin Kürt" hakkındaki son açıklaması, bu durumun sınırlarını fazlasıyla aşan bir tepkiye sebep oldu.

İrili ufaklı medya organlarının da desteğiyle, Pamuk'un sözlerine verilen tepki kitlesel bir histeriye dönüştü; tantanalı gösteriler düzenleyen gruplar sövüp saydıkları Pamuk'a karşı atıp tutarken, bir kaymakam, görev yaptığı kasabada, yakılmasını uygun gördüğü Pamuk kitaplarının peşine düştü. Pamuk aşırı sağcıların tertipledikleri nefret dolu protesto gösterileri sırasında ölümle de tehdit edildi. Ortalıkta bu gürültü kopmaya başladığında Orhan Pamuk yurtdışındaydı ve anlaşılır biçimde dönüşünü birkaç aylığına geciktirmek zorunda hissetti kendini.

Şişli Savcısı Pamuk'a dava açtığında ülkedeki durum buydu. Medya ise, alışıldığı biçimiyle, gerçekleştirdiği ilk saldırının ardından durumu dengelemeye ve başlattığı yangınların bazılarını söndürmeye çalıştı.

Pamuk'un beyanatı

Pamuk'un beyanatında insanlara bu kadar ağır gelen şey neydi peki? Bunun tam bir açıklamasını yapmaya kalkışmak bizi konumuzdan uzaklaştıracak, bu yüzden kısa bir özetle yetineceğim.

Ermeni kıyımı sorunu, aradan doksan yıl geçmiş de olsa, Türkiye'de şu anda tartışılan en sıcak gündem maddesi. Ermeni sorunu gerçekte 1970'lerden önce olduğundan da fena bir hal aldı, çünkü arada Türklere karşı Ermenilerin yaptığı zulüm hikâyelerini dinlemek dışında Ermeni kıyımı hakkında en ufak bir bilgiye sahip olmayan kuşaklar yetişti. 1970'lerden itibaren başlayan Asala suikastleri de, bu mağduriyet duygusuyla uluslararası bir karalama kampanyasının hedefi olma hissiyatına katkıda bulundu. Bu oldukça yaygın "masumiyet" hissi, Ermenilere yapılan kıyımı aslında onaylayan, ama stratejik ve politik sebeplerle kıyımı topyekün reddetmenin daha iyi olacağını düşünen milliyetçilere en çok yardım eden şey olmuştu.

Ülkede bugün hakim olan politik atmosferde, özellikle de Türkleri çok da iyi olmayan bir biçimde gösteren konularda, ortaya çıkan her sorun Avrupa Birliği karşıtı kampanyayı güçlendirmek amacıyla kullanılıyor. Bu bağlamda da Ermeni kıyımı meselesi milliyetçilerin çok işine yarıyor. Bu yüzden Pamuk'un açıklaması ve öldürülen "bir milyon" Ermeni'den bahsetmesi, milliyetçilerin bu barut fıçısını havaya uçurmak için bekledikleri kıvılcım oldu bir bakıma.

Açıklamanın "otuz bin Kürt['ün] öldürüldü"günü söyleyen ikinci kısmı, ilk bölümü kadar gürültü koparmamalıydı normalde. Türkiye'de, silahlı Kürt grupların en büyüğü olan PKK'nın hapisteki lideri Abdullah Öcalan'dan "Otuz beş bin kişinin katili" olarak bahsetmek alışkanlık haline geldi; insanlar daha abartılmış rakamları tercih ettikleri için, bu sayı kırk beş bine doğru ilerliyor. Eğer durum buysa, Türklere oranla çok daha fazla Kürt'ün öldürüldüğünü söylemek gerek. Bu sözlerin yarattığı öfkenin sebebi, Pamuk'un ölen Türklere karşı gerekli saygıyı göstermemiş olmasıydı.

Ama Pamuk'un beyanatı bu rakamların sebep olduğu velveleden bağımsız olarak, iki grup insanı da öfkelendirdi. Pamuk bunları söylemeye cesaret eden tek kişinin kendisi olduğunu söylemişti – oysa doğru değildi bu, çünkü pek çok insan bu konularda yazıp çizmişti daha önce. Ayrıca soru sorarkenki tavrından hoşlanmadığı gazeteciye, kendisiyle bir Türk gazetecisi gibi konuştuğunu da söylemişti Pamuk. Bu da Türk medyasındaki pek çok kişiyi rahatsız etmiş ve muhtemelen bu yüzden okurlarını Pamuk'u protesto etmeye kışkırtan bir öfkenin açığa çıktığı güçlü bir tepki vermelerine sebep olmuştu.

Türkiye, "vatan hainleri" ve dünyanın geri kalanı

Böyle bir gerginliğin kısa sürmesi gerekir, çünkü insanlar sağlıklarını yitirmeden içlerinde bu tür bir gerginliği taşıyamazlar. Şimdi ortalığın görece sütliman olmasının sebebi de bu. İlk baştaki öfke dalgasının ardından Pamuk bir televizyon kanalına çıkıp gazetecilerin daha sonra hakkında dostça yazılar yazacakları, ortalığı yatıştırıcı açıklamalar yaptı. Ama durum nazik olduğu kadar ilginç de olmayı sürdürüyor.

İlginç olan şey, Türk toplumunun başarıyla, özellikle de "uluslarası başarı"yla olan ilişkisi. Türkiye vatandaşlarının çoğunluğu, başka pek çok ülkede olduğu gibi, futbolda ya da başka spor dallarında elde edilen başarılardan mutluluk duyuyor; öte yandan entelijansiya, sanat ve bilim alanlarında da başarılı olunmasına, ortalıkta biraz entelektüel cesaret sergilenmesine de ihtiyaç duyuyor. Bugün böyle alanlarda Türklerin etkili olduklarını pek görmüyoruz.

Geçmişte, Türkiye'nin siyasi düzeni de, bu düzenin işlemesini sağlayan politik kadroları oluşturan Türk seçkinleri de, ülkenin uluslararası üne sahip az sayıdaki entelektüelinden memnun değillerdi. En çok tanınan ve saygı duyulan Türk yazarı Nâzım Hikmet, ülkesine ihanet eden biri olarak görülmüş, hapse girmekten kurtulabilmeyi pek az entelektüel başarabilmiş ve ülkeden kaçarken öldürülen Sabahattin Ali gibi bazı yazarların başına hapsedilmekten beter şeyler gelmişti.

Türkiye'de şu an yaşanan görece demokratik iklimle bağlantılı olarak Nâzım Hikmet'e ve başka bazı yazarlara saygı gösteriliyor. Ama Türk entelektüel hayatının *yaşayan* temsilcilerinin hali ne olacak?

Kitapları pek çok yabancı dile çevrilmiş bir yazar olan ve dünya çapında önemli ödüller almasının yanında ismi sık sık Nobel Edebiyat Ödülü'yle birlikte anılan Pamuk'unki gerçek bir "başarı hikâyesi." Pamuk aynı zamanda, *bizim* milliyetçi ideolojimize göre onu milli bir nefretin hedefi yapması gereken sözler sarf etmiş bir romancı. Bugünün Türk faşistleri, eski bir Amerikan sloganını taklit ederek "Ya sev, ya terk et," diyorlar; Orhan Pamuk'un durumunda seçeneklerin sayısını artırabiliriz: kabullenip sevecek miyiz onu, yoksa reddedip nefret mi edeceğiz ondan?

Kitaplarını zaten sevmeye eğilimli olan sıradan vatandaş için, Pamuk'un ülkesine her zaman yaşatmayı becerebildiği başarı duygusundan vazgeçmek daha zor. Milliyetçi cephe için ise bu başarı hiç de arzu edilen bir şey değil, çünkü onlara göre Pamuk bu başarıyı Türk milletinin şerefine leke sürmesinin ödülü olarak elde ediyor

Bu cephe, mücadelesinin şu anki aşamasında "başarı hikâyeleri"ne ihtiyaç duymuyor. Konumları Avrupa Birliği'yle ortaklığın kaçınılmaz sonucu olan demokrasiyle tehdit edilen Türk yönetici sınıfının seçkinci "asilzâde"leri, demokrasi tehlikesini sokaklara yayılan milliyetçi bir histeriyi kışkırtarak bertaraf etmeye çalışıyor. "Yaralı" bir "ulusal onur"a, "vatan üzerinde oynanan oyunlar"a, ya da "vatanı bölmek için yapılmış şeytanca planlar"a da bu yüzden ihtiyaç duyuyorlar zaten.

Her tür olay, bu paranoyaya katkıda bulunsun diye kullanılıp suiistimal edildiği için, ortada Orhan Pamuk'un bir kez daha günah keçisi ilan edilmesini engelleyebilecek bir güvence bulunmuyor. Türkiye'de milliyetçi cepheye dahil olsalar da bir yandan da AB'ye girilmesinden yana olan kişiler de var ve bu insanlar için sokaklarda yapılan öfkeli gösteriler ya da Pamuk'a karşı açılan dava Türklerin çıkarlarına zarar veriyor. Aşırı milliyetçiler için ise, Türk adaletinin Orhan Pamuk'u

mahkûm etmesi gibi Avrupa Birliği'nin Türkiye'yi içine almamasına yardımcı olacak her şey, Türkiye'yi Avrupa yolundan çıkarıp nereye yönlendireceğini kimsenin bilmediği mücadelelerinde atılacak değerli birer adım olarak, fazlasıyla makbul sayılıyor.

openDemocracy, 18 Ekim 2005
çev. Kaya Genç

üçüncü bölüm

divan edebiyatı üzerine

DİVAN EDEBİYATI VE METİN ELEŞTİRİSİNDE YÖNTEM

I

Papirüs dergisinde metin incelemesi üzerine bir yazı yazdıydım. Edebiyat eleştirisinde öncelikle metne eğilinmesi, ama metni hayata, topluma bağlama amacının unutulmaması gerektiğini savunuyordum o yazıda. Bağnaz bir toplumcu eleştiri anlayışını zorla kabul ettirmek istemiyorum. Metin fazlasıyla ön plana getirilip metni yaratan toplum fazlasıyla geri itilirse, metinde ne anlatıldığını kestiremeyeceğimizi, o metni katıksızca sanat bakımından bile yeteri kadar değerlendiremeyeceğimizi söylemek istiyorum. Bu fikri soyut bir tartışma niteliğinden çıkarıp somut örnekler üzerine konuşmak için, eleştirimizde metin incelemeciliği yöntemini oldukça bilinçli ve tutarlı şekilde uygulayan "Yordam" topluluğunun Divan şiiri üzerine yaptığı çalışmaları ele alacağım.

Sözünü ettiğim yazıma bir dolaysız cevap aldım – Halük Aker'den (*Soyut*, sayı 17). Bazı sözlerime hak veriyor, bu arada önemli bir soruna, edebiyatın, edebiyat dışı bilim alanlarına özgü yargılama ve değerlendirme ölçütleriyle ele alınışına değinerek, şöyle diyor: "Edebiyatın hakkını korumak, edebiyat eserinin hakkını korumakla ancak mümkün olabilir hale gelmiş bu-

lunuyor." Buna katılamıyorum işte. Bence toplumsal bağlamdan koparılan metnin edebiyat olarak bile korunmasının olanağı yoktur, çünkü edebiyatın kendisi toplumdan kopamaz. Örneğin, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, Divan edebiyatından bir şiirin hakkını ancak içinde yazıldığı çevreyle ilintilerini belirtirsek koruyabiliriz. O çevreden kopardık mı biter o şiir, hiç değeri kalmaz.

Halük Aker'le fikirlerimizin ayrıldığı ikinci nokta bence daha ciddî (ama aslında aynı sorunun bir başka görünümü). Aker, eski bir eserin çağlar içinde ve değişik okurlar elinde yeni yorumlar kazanacağını, örneğin tasavvufî aşkı anlatan bir şiirin bunu anlamayan bir çağda insanî aşk gibi okunarak yaşamasını sürdürebileceğini söylüyor. Eserin çağlar içinde yeni değerler kazanacağına bir ölçüde katılırım. Ama bu, eserin ilk niteliğinden büsbütün uzaklaşmasıyla olmaz. Yunus'un tasavvufî aşkını bugün dünyevî aşk olarak yorumlayabiliyorsak, bu, o tasavvufî aşkta (bütün gizemcilik edebiyatında olduğu gibi) böyle bir havanın zaten bulunmasındandır. Eserde hiç olmayan bir şeyi uydurmakla eşdeğerli değildir bu da. Aker'in sözü, eser karşısında eleştirel olmaktan uzak, sorumsuz bir tutumu övüyor ki, bu tutum eleştirinin ereğiyle taban tabana karşıt. Ben alacağım elime eski bir metni, yazan ne demiş, ne anlatmaya çalışmış hiç düşünmeyeceğim, bugün benim için ne gibi bir anlam taşıyabileceğini düşüneceğim yalnız. Böyle bir yöntemin geçerliğine inanmak için insanın şu iki düşünceden birini kabullenmesi gerek: birincisi, şu yavan "renkler ve zevkler münakaşa edilmez" çeşidinden, öznelliğe sınırsız hak tanıyan çürük görüş (eser karşısında "ben"i öne çıkarması bakımından; yalnız burada "ben" yerine "çağ" deniyor ki, aslında ikisi de aynı kapıya çıkar). Eleştirinin varoluş nedenini yoksayan bu görüşü elbette ki savunmaz Aker. O zaman ikinci düşünceye inanmak gerek. Şiirde, edebiyatta, her çağ için geçerli bir takım kuralların varlığına inanmalı, ve bu kurallar her çağın edebiyatına uygulandığında şaşmaz sonuçlar vermeli. Bu düşünce daha akla yakın, ve gerçeğe daha yakın. Gene de üzerine söylenecek çok şey var.

"İyi sanat, her zaman çağdaştır" sözü doğrudur. Ama içer-

dikleri şeylerle çağdaştır sanat eserleri, içeremedikleri şeylerle değil. Yoksa istediğimiz niteliği istediğimiz esere yakıştırır, istediğimiz sonucu elde ederdik. Bu gibi eleştiriler çok yapılmıştır, ama en iyi olanları bile ele aldıkları eseri aydınlatmakta başarısız kalmışlar, ancak yazan kişinin anlayışını dile getirmek bakımından ilginç olabilmişlerdir. Çünkü yukarıdaki sözün tam anlamı, yanına şu söz konunca ortaya çıkar: "Bütün sanat, hattâ çağdaş sanat, tarihîdir." Yani, tarihî bağlamından koparılan sanat eseri güdük kalır.

Değişik çağlarda türlü türlü yorumlanan bir ünlü eser de *Hamlet'dir*. Örneğin, yirminci yüzyılın psikolojik katkıları bu oyuna yeni bir perspektif kazandırmıştır belki. Ama böyle olmasının nedeni, oyunda, zaten, temel bir ana-oğul sorununun yer almasıdır. Oğulların evlenen analarını kıskanmaları normaldir, Shakespeare de eserinde bunu vermiştir; Freud psikolojisi ise durumu daha bilimsel bir şekilde kanıtlamıştır – eserde olmayan bir şeyi yaratmaya çalışan, *Hamlet'in* bütününü Oidipus Kompleksiyle açıklamaya kalkan Dr. Ernest Jones, aklı başında eleştirmenlerin sert tepkileriyle karşılaştı. Çünkü edebiyat eleştirisinde amaç, yazarın düşünmediği, bilinçdışından gelen güdülerle ne yaptığını araştırmak değildir. 19. yüzyılın şair ve eleştirmeni Coleridge de bu oyunu incelerken Hamlet'de kendini görmüştür. Özetle şudur yorumu: Hamlet yoğun düşüncelere dalmış bir insan olduğu için eyleme geçemez. 19. yüzyıl aydınlarının bir özelliğini yansıtır Coleridge'in bu yorumu, oyundan bir iki dize göstererek Hamlet'in aslında başka türlü bir insan olduğunu kanıtlamak kolaydır. Gene aynı çağdaş yorum merakı yüzünden, *Hamlet'de* sınıf çatışması bulan solcu eleştirmenler, hikâyenin bir savaş teması işlediğini söyleyen Brecht var. Bütün bu yorumlar aynı derecede temelsiz. Öte yandan, çağdaş Shakespeare eleştirmenleri, *Hamlet'i* zamanı içinde ele alıyor, benzeri eserlerle, yani öç alma temasını işleyen tragedyalarla karşılaştırıyor, ve bambaşka sonuçlara varıyorlar. Eleştiride erek, eserin gerçek *neliğini* (mahiyetini) ortaya koymaktır, ancak bu yapıldıktan sonra onu kendi çağımızda nasıl yorumlayıp neler çıkarabileceğimizi anlarız.

Kendi duyarlığımızı eski esere yükleyecek olduktan sonra, neden *Hamlet'e* de *Macbeth'e* ya da başka bir oyuna değil; her eserin yalnız kendine özgü bir kişiliği olmasa, hepsini aynı şekilde yorumlardık.

II

Halük Aker'den sonra Hüseyin Cöntürk'den de dolaylı bir cevap geldi ("Metin: Eski-Yeni, Kolay-Güç," *Yordam,* Aralık, 1966). Eski Metin sorununu tartışan Cöntürk'ün de katılmadığım fikirleri var. O da Aker gibi metnin her kuşak tarafından başka türlü değerlendirileceğini söylüyor. Cöntürk'e göre, metni, çağının koşulları içinde anlamaya çalışmak "tarihsel ve metafizik bir uğraş"mış. Tarihîliğini anladım ya, fizikötesi nasıl oluyor, onu anlamadım. Her neyse, bir de şöyle ayrım yapıyor Cöntürk. Yalnız metni ele alıp, onun sanatsal özellikleri üzerinde durmak, "yaratma ve hayal gücünü anlama yetisini artıran" bir uğraşmış, metni toplumsal bağlamı içinde yorumlamaksa, "bilgi, kültür, eğitim, hümanizm peşinde koşan bir uğraş." Bu iki uğraş bir arada yürümezmiş, birini arkaya itmek gerekiyormuş. "Yordam" gurubu birinci yolu seçmiş. Cöntürk'ün bu fikirlerine verilecek bir ad varsa o da "formalizm." Cöntürk dünya görüşü olarak bireycidir, hiçbir öğretinin yanında değildir. Dolayısıyla "şekilcilik" ona en iyi uyacak edebiyat anlayışıdır. Fikirlerle alışverişi olmayan bir insan, edebî eserin savunduğu ya da saldırdığı fikirleri de umursamaz, kelimelerin yan yana geliş tarzlarıyla ilgilenir. Ne var ki bu da, ters yönden bile olsa, benim fikrimi doğrulamaktadır. Bir toplumcu nasıl edebiyatta da görüşüne tutsaksa, bireyci de bireyciliğine öyle tutsak oluyor. Niyetim burada bireycilik-toplumculuk tartışmasına girmek değil, bu tartışmanın cevabı verilmiştir bana sorarsanız. Yalnız bir şeyi hatırlatmak istiyorum: Cöntürk'ün yanında yer alan bazı yazarların toplum görüşleriyle (hiç değilse sahip olduklarını iddia ettikleri görüşleri) edebiyat anlayışları birbirini tutmuyor. Bu tutarsızlığı onlar nasıl açıklarlar acaba?

III

Eski eserlerin incelenmesi konusunda böyle söyleyen Cöntürk, "Yordam"ın Eylül 1966 sayısında da, Divan şiirinin eleştirilme yöntemini öneren bir yazı yazmış. Bu yazının göze çarpan özelliği, bekleneceği üzre, eleştiride edebiyat-içi ve edebiyat-dışı diye bir takım ayrımlar yaptıktan sonra, "Yordam" gurubunun benimseyip uyguladığı yoldan başka her yolun "edebiyat-dışı" sayılacağı sonucuna varması. Örneğin, Divan şairinin dilini yeterince anlayamıyoruz; farketmiyor bu, kelimelerin olası anlamlarını araştırmak "edebiyat-dışı" bir çalışma. Divan şiirinde "tasavvuf" ve "aşk" temaları yer alıyor ve bu görenekleri biz pek bilmiyoruz. Bunun da zararı yok, çünkü bilmeye çalışırsak "edebiyat-dışı" denen tabu alana sürüklenivereceğiz. Bu şiirin bizim geleneğimizde yeri var mı yok mu, bu "kültür" alanına giren bir konu, bundan bize ne, ilgilenirsek "edebiyat-dışı" oluruz sonra. Bu ve buna benzer yargıları gördükten sonra, "edebiyat-dışı" işlere ilgi duyan bir adam olmaktan çok utanmayın, çünkü "edebiyat-içi" öylesine dar bir yer ki, oraya yalnız "Yordam"ın metin incelemecileri sığabiliyor, başka kimseye yer yok. Bir "edebiyat-içi", ki dilin de önemi yok orada, konunun da, kültürün de. Nedenini şöyle açıklıyor Cöntürk: "Şiirleri onlar yazmışlardı, onlar anlamışlardı, biz de onları yeniden anlayacağız, gerektiğinde yeniden yazar gibi okuyup değerlendireceğiz. Onlar var idi, biz de var olacağız." Yani biz kendimizi var kılmak için, eski yazarları aşağı yukarı yok edeceğiz. Gelgelelim, bu tutum yanında bir açmazı da sürükleyip getiriyor, ve Cöntürk bunu hiç düşünmüyor.

Çağdaş bir şiir üzerine metin incelemesi yaptığımızı düşünelim. Şiir doğal olarak dış dünyayla şu ya da bu şekilde ilintilidir. Bu dış dünya çağdaş olduğu, ve biz de bu çağdaş dünyada yaşadığımız için, şiirin göstersel çerçevesi (referential framework) bizim hiç düşünmeden bildiğimiz; kavradığımız olgulara değinmekte ve dolayısıyla biz şiirle dış dünya arasında kurulan bağlantıyı hemen anlamaktayız. Örneğin, İlhan Berk, "Bu dünyadan İlhan Berk geçti..." dediği zaman, onun neyi kasdettiği-

ni anlayıveriyoruz. Ama Hüseyin Cöntürk belki metin incelemesinde bunu da fazlalık sayacaktır. Yani Vâ-Nü'nun kitabını unutmamızı, metinden dışarı çıkmamamızı söyleyecektir. Onun dediğini yaparsak söz konusu ettiğimiz dizeyi nasıl anlarız, bu ayrı bir sorun. Ama birçok şiirlerle dış dünya arasında kurulan bağlantı daha örtük ve dolaysızdır, öyle ki incelemeyi yapan bile bilincine varmadan kavrar bunları (zaten simgesel ve alegorik eserlerde dış dünyayla bağlantı kurulması zorunludur). Oysa eski metinler için bu durum söz konusu değildir. Yani, eski eseri inceleyen eleştirmen, eski şiirin göstersel çerçevesini, çağdaş şiirinki gibi bilemez. Bunun sonucunda eski metnin incelenmesinde bir haksızlık yapılmış olur. İşte bu haksızlığın giderilmesi, göstersel çerçevenin yapay ve dolaylı yoldan ortaya konması için ben, eski metinlerin hiç değilse bir dereceye kadar sosyolojik tamamlayıcı bilgi yardımıyla okunmasında direniyorum.

IV

Bu kuramsal tartışmayı keselim artık. Ortada örnek olmayınca anlaşmak güçleşiyor. Gerçi yapılan incelemeleri teker teker ele alacak değilim, çünkü Divan edebiyatını iyi bilmiyorum ve kendimi bu iş için yeterli görmüyorum. Ancak bir kaç ana özellik üstünde durabileceğim. Hem zaten elimizde Divan şiiri yerine başka bir örnek de olabilirdi. Asıl önemlisi, "eski eserlerin" toplumsal bağlama kulak asmadan ele alınmasının yaratacağı sakıncaları belirtmek.

Şiirlerin temel felsefesine hiç değinilmemiş. Bu tutuma karşıyım, ama incelemeciler bu işe yanaşmayacaklarını söyledikleri için şimdilik bu konuda tartışmak yersiz. Yapmayı üstlerine aldıkları işlerdeki başarısızlıklarını söyleyeceğim yalnız. Bunlardan biri mazmun konusundaki kayıtsızlıkları.

İncelemelerin umulan sonucu verdiğini düşünelim. Diyelim ki ben Divan şiirini bilmeyen bir okurum; Aker'in Bâki üzerine yazısını okudum ve sevdim. Bâki'nin başka şiirlerini de okumaya başladım. Bakıyorum aynı benzetiler, imgeler başka başka

şiirlerde tekrarlanıyor. Sonra Nedim'e geçiyorum, gene o kalıplar; öbür şairlerde de hep aynı mazmunlar. Demek durum, incelemecilerin beni inandırmak istediği gibi değil, derim. Haksız mıyım *böyle* demekte? Aslında Divan şiiri baştanbaşa kalıplarla doludur demek de yanlış. Böyle olsa tek tek şairler sivrilemezdi. Zaten eleştirmenden beklenen de budur. Bir şairin ne dereceye kadar geleneğin kölesi, nereden sonra da geleneği kullanmayı başarmış bir kişi olduğunu göstermek.

Mazmun konusuna değinilen yerlerde de bu iş çok ters bir açıdan yapılıyor. Halûk Aker, Nedim'i incelerken, "servden bâlâ" sözünün bir klişe olduğunu, ve Nedim'in klişe kullanmaktan kurtulamadığı için kötü puan aldığını söylüyor. Gerekçesi: "klişeler şiiri zayıflatıcı öğelerdir." Aker'in bu sözlerinde Nedim'e karşı bir haksızlık var, bana sorarsanız. Şiir denen oluşumu bir bütün olarak göremediği, kendi çağının bir ön yargısını evrensel bir doğru olarak sorgusuz kabullendiği için haksızlık ediyor. Klişe şiiri zayıflatıyorsa, örneğin Homeros kadar kötü şair bulunmaz. Ve klasik diye tanımlanan şiirin hemen bütününü süpürüp atmak gerekir. 18. yüzyıl şairlerinin şiirden anladığı şuydu: "Çok düşünülen ve söylenen şeyi en güzel şekilde dile getirmek." Aker'in yargısına göre 18. yüzyıl şiirini de yok sayacağız. Aker bir takım şeyleri "yok saymaya" hazır olabilir, ama ben kendince değer yaratmaya çalışmış kişileri, fikirleri, bana uymuyor diye "yok saymak" anlayışını benimsemiyorum. Eski bir şiir benim dar anlayışıma uymuyorsa, onu kötüleme değil, onu da kendime katarak şiir yaşantımı genişletme yolunu yeğ tutarım.

Bütün bunlar, Cöntürk ve arkadaşlarının kendi şiir beğenilerini saltık saymalarından ötürü. Aslında her edebiyat kuşağının, her akımın kendi mazmunlarını yarattığı söylenebilir. Ama bazı çağların edebiyatlarında, özelikle klasik dediğimiz edebiyatlarda bu durum çok belirgindir. Bizim Divan edebiyatı da bunların arasındadır. Belirli toplumlarda nesneler, insanlar arasındaki soyut ve somut ilişkiler büyük ölçüde bir sistemleşmeye yönelirler. Toplumsal düzen bireysel özelliklerin yerini alır. Divan edebiyatını yaratan toplum da böyle bir hayat sü-

rüyordu. Dolayısıyla şiirde de bireysel öğe geri itilmiş, görenek önem kazanmıştı. Şairin kendi iç dünyasına göre yaratması değil, önüne konan geleneği kuralları bozmaksızın sürdürmesi gerekiyordu. "Mazmun" denen göreneksel kalıplar da işte buradan doğuyordu. "Yordam" topluluğu bunları bilmiyor mu? Elbette biliyor. Mazmun konusuna el atmalarını önleyen iki neden var: "metin" incelemesi yaptıkları için, önlerindeki şiirden uzaklaşmak istemezler, kendilerini yöntemleriyle kısıtlamışlardır; şiirlere çağdaş beğeniyle bakmak istedikleri için Divan edebiyatının kendi görenekleriyle ilgilenmekten kaçınırlar.

Gelgelelim, mazmun kullanan şiir, ancak mazmunlarıyla açıklanabilir. Çünkü böyle bir şiir, okura, şaşırmanın, yeni yaşantılarla karşılaşmanın değil, bilinen şeylerin hoşa gidecek yeni bileşimlerini görmenin tadını verir. Buna benzer bir şeyi "Alan"da çıkan "Epik" yazımda da söylemiştim. O yazım yayımlanırken Cöntürk de "sudan" şeylerle uğraştığımı deyiverdiydi. "Yordam" üzerine yazımı "sudan" bir ilgi sonucu olarak görmüyorsa, "epik" konusunu işlememi böyle nitelemiş olmalı. Oysa o yazıyı okusaydı belki işine yarayacak şeyler bulurdu orada. Her neyse, mazmunlara boş vermek, Divan şiirinin bütününü ters yorumlamakla birdir.

Ama "Yordam" topluluğunun böyle bir korkusu olmadığı belli. Benim "yanlış" yorum dediğime onlar "çağdaş" yorum diyorlar, bir terminoloji ayrılığı yani. Yalnız merak ettiğim bir şey daha var. Mazmunlar uzun zaman kullanılmış, damıtılmış, "alegorik" diyebileceğimiz bir anlam kazanmış sözler olduklarına göre, bunları çağdaş imgelerin yanı sıra nasıl değerlendiririz acaba? Örneğin, "kaş" ve "keman" benzetisinin içinden nasıl çıkarız göreneği göz önünde tutmazsak? Bir hayli saçma olmaz mı o zaman bu benzeti? Divan şiirine özgü o şiirsel abartmaları çağdaş gözle zevkli bulmak, ya da haklı göstermek kolay mı? Güzeli serviye benzetmek bunlardan biri. Bir yandan öyle bir abartma ki, kadın en aşağıdan iki on boyunda değilse iş yok onda. Öte yandan kadınla serviyi, ortaklaşa noktaları dişice güzellik olmak üzere yan yana düşünmek de, çağdaş imgeye alışan kişi için olacak iş değil. İmge ve benzetilerde, ayrı-

ca şiirsel birlikte, Divan edebiyatının mantığı bizimkine uymuyor. Çünkü bunların mantığı şiirlerin içinde değil, dışındaki bir düşünce ve beğeni sistemine dayanıyor. Çağdaş gözle okuyacağız diye o sistemi de bir tekmeyle devirdik mi, ortada bir şey kalmıyor.

V

Divan şiirinde en fazla önem verilen öğelerden biri sestir. Ne anlattığını dilinden dolayı anlamadığımız dizelerin musikisi kulağımıza hoş gelir. Divan şiirine en büyük nefretle karşı çıkanlar bile bu şiirin ses, uyum bakımından eriştiği üstünlüğü yadsıyamaz. Divan edebiyatında yalnızca tantanalı bir musiki bulunduğu, öz denen şeyin ise hiç olmadığı öne sürülür. Bence de haklı bir yargıdır bu. Yukarıda da söylediğim gibi, duruk toplumlarının edebî sözcüsü olan Divan şairleri bütün güçlerini aruz kalıplarında daha bir incelemeye, ve söz sanatlarında daha dâhice bileşimler yapmaya yöneltmişlerdir.

Memet Fuat, *Düşünceye Saygı* kitabında, Arslan Kaynardağ'dan aktardığı bir bilgi vererek, Divan şiirimizde "letrizm" örneği bulunmasına şaşar ("Yeni Şiiri Anlamak," 31-32). Oysa bu şaşılacak bir şey değil, çünkü bu edebiyatın özünde var letrizm. Belirli kalıplaşmış bir içeriğe sahip olan Divan şiirinin sese öncelik tanıdığını söylüyoruz; bu tutumun bir adım ileri gitmiş şekli zaten bir çeşit "letrizm" olur. Kemal Özer'in *Gül Yordamı* kitabında aruzlu şiirin bir parodisi vardır:

> *"Ay gibi leylâ gibi ay gibi leylâ"*
> ("Leylâ," s. 9)

Parodi, bir şeyin tanımlayıcı özelliklerinin, güldürücü bir etki sağlamak üzere, abartılmasıdır. Kemal Özer de bu parodisinde sözünü ettiğimiz şiirin tanımlayıcı özelliklerini, yani anlam yetersizliğini (dizede doğru dürüst bir anlam yok, "ay" ve "leylâ" klişelerinden yapılma, belirli bir çağrışım uyandıran, uzatılmış bir benzeti bu), öte yandan ses uyumunu, alay etmek amacıyla, abartıyor.

Divan şiirinin bu ses tutkusu iyi midir, değil midir, tartışmanın yeri değil. Ama şiirde sese bunca önem vermiş kişilerin eserleri incelenirken şiirsel musiki üzerine tek söz söylenmemesi çok garip değil mi? "Yordam"ın metin incelemecileri başka konularda, metinden uzaklaşmamak için, Divan şiirinin bir yığın özelliğine sırt çeviriyorlar, bunu anladık; ama şiirde bas bas bağıran ses öğesini incelemek için de mi eserden uzaklaşmaları gerek? Bu nasıl unutkanlıktır, anlaşılmaz.

VI

Şimdi anlaşılıyor ki asıl büyük yanılgı şuradan doğmakta: 20. yüzyılda Ezra Pound ve arkadaşlarının ortaya attığı şiirsel imge kuramı çağımızda şiirin nasıl yazılması gerektiği düşüncesini kökünden etkiledi. Onlar, gerçek şiirin, görsel imge örgüleriyle (visual imagery) yazılmak zorunda olduğunu söylemişlerdi. Bu düşünceyle etkilenen eleştirmenler imge üzerine enine boyuna incelemeler yaparken, eski şairleri de bu açıdan değerlendirme yolunda bazı çabalara girildi. Sonunda görsel imgenin her şiirde az çok yer aldığı kanıtlanmış oldu. Şiirin gerçek anlamının imgesel (imagistic) dokusunda yattığı ileri sürüldüğü gibi, birçok şair de kullandıkları imgelerin iç tutarlılığına göre değerlendirildi. İşte, Cöntürk ve arkadaşlarının Divan şiirinde kullanılan imgeler üzerine eğilmelerine yol açan etken, çağımızdaki bu yaygın ilgidir. Ama Cöntürk ve arkadaşları, Batı'nın eleştiri yöntemlerini ya yeterince izleyemedikleri, ya da biraz geriden izledikleri için olacak sevabından çok günahlarını uyguluyorlar. Çünkü imgenin türlüsü vardır ve bunlar Batı'da artık oldukça kesin çizgilerle ortaya çıkmıştır. Görsel imgeye öncelik tanıyarak eski şiiri yargıladığı için ters bir yere varan ünlü yazarlardan biri T. S. Eliot'dır. Milton'ın şiirinde gözden çok kulağın egemen olduğunu söyler ve bunu Milton'ın büyük şair olup iyi şair olamamasına yol açan nedenlerin arasına katar. F. R. Leavis gibi eleştirmenler Eliot'ın bu yanlış yargısına karşı çıkmış, Milton'ın hakkını vermişlerdir. Gerçi burada, bizi, Türkiye'yi hiç ilgilendirmeyen bir takım olaylardan

söz ediyorum, farkındayım bunun. Ama Cöntürk ve arkadaşlarıyla herhangi bir eleştiri konusunu tartışmak için lâfı hep Batı'ya, özellikle Anglosakson eleştirisine götürmek gerekiyor, suç bende değil.

Divan şiiri de Milton'ın şiiri gibi gözden çok kulağa hitap eder. Başından beri tekrarlayıp duruyorum bunu. Şimdi başka bir şey söyleyeceğim. Diyelim ki, bu şiirlerin ses öğesini umursamadık, yalnız imgelerin görsel niteliği ve bunların iç tutarlığı üzerinde duracağız. İyi, gerçek bir görsellik ve gerçek bir tutarlılık bulunmadığını kanıtlamak üzere yapabiliriz bunu; yapamayacağımız bir şey var: imgeleri açıklayarak çağdaşlaştıramayız onları. Çağımızda yazılan imge şiirine kaynaklık etmek şöyle dursun, onlara yaklaşamaz bile Divan şiîrindeki imgeler. Cemal Süreya belli bir hava yaratmak için Divan şiirini anıştırabilir, Kemal Özer parodi yapabilir, Necatigil "buhûrumeryem" diyebilir. Ya da başka türlü yararlanılabilir Divan şiirinden. Ama bütün bunlarda önce gelen görsel imge değil, sestir. Örneğin, "buhûrumeryem" deyince gözümüzde bir şey canlanıyor mu; kulağımızda bir tınlama mı oluyor yoksa?

Çok tartışılan bir konudur, şiirle musikinin yakınlığı. Ataç, Haşim'in şiirini keman sesine benzetenlere haklı olarak kızıyor. Ama şiirin de belli bir musikisi olduğu şüphesiz. Bu musiki belki Eliot'ın dediği gibi sonunda anlama gelip dayanıyor, belki Pound'un dediği gibi seslerin uyumundan doğuyor. Ama sonuç olarak var böyle bir musiki, eski ya da çağdaş her türlü şiirde var. Yani, Divan şiirindeki musikiyi incelemekle bu şiirleri çağdaş kılmak olası bir şey. Nâzım Hikmet'de, Cemal Süreya'da ve başka birçok şairde kulağımıza çalınan musiki sanırım yer yer Divan şiirinin yankılarını da taşımaktadır. Bu musikinin incelenmesi bence çok daha sağlam bir temele oturur, daha olumlu bir iş görürdü.

Bu da beni yazının başında önerdiğim fikre getiriyor. Eski eserleri yeni gözle incelemek, onları çağdaşlaştırmak, bu eserlerde bulunmayan şeylerle yapılmaz. Gülünç olur sonra adam. Olmayan şeyleri var edemediği gibi, olan şeyleri de ıskalar. Eleştiride asıl erek, yazarların ne yapmaya çalıştıklarını arayıp

bulmak, yapmaya çalıştıkları o şeyin çağdaş olup olamayacağını anlatmaktır. Yazarın bilinçli amacı dışında ortaya çıkan şeyler de bulunabilir, ve ilginçtir bunlar. Ama böyle şeyler raslansaldır, eleştirmen onları şöyle bir kaydedip geçer, öteki, yukarıda dediğim işi gerçekleştirmeye bakar. Bütün gücünü raslansal şeylere harcamaz.

Yeni Dergi, sayı 36, Eylül 1967, s. 215-224

DİVAN ŞİİRİ ÜSTÜNE

Divan şiiriyle aramızdaki uçurum gitgide derinleşiyor. Bu uçurumun başlıca nedeni dil. Divan şairinin kullandığı kelimeleri zihnimizde yaşatamadığımız ölçüde, şiirselliğine de erişemiyoruz. İngilizce'yi iyi bilmeyen biri Romantik şairleri okumaya çalışsa, sözlük yardımıyla şairlerin ne dediğini anlayabilirdi. Ama yalnızca kelimelerin anlamını kavramakla şiirsel bir yaşantıya ulaşamazdı. Hele bir şairin dizelerini, üslubuna bakarak, bir başkasınınkinden ayırmakta daha da büyük güçlük çekerdi. "Bunu Keats mi söylemiş olabilir, Coleridge mi?" Böyle bir soruya cevap verebilmek, yani dilin bireyselleşmiş kullanımları arasında ayrım yapabilmek için, dilin genel kullanımını çok iyi bilmek gerekir.

Divan şairinin dilinden koptuğumuz için, biz de buna benzer bir genelleme yapıyoruz. Genellikle "anonim" bir şiirden söz ediyoruz "divan" adı altında. Örneğin İlhan Berk, altmışların ortalarında *Yeni Ufuklar*'da yayımladığı yazılarında Divan şiirinin bugünkü şiire gelenek sağlama bakımından önemini vurgulamaya çalışırken, "beyit", "gazel", "kaside" gibi biçimsel kavramlardan yola çıkıyor, bu biçimlerin oluşturduğu bir "yapı"dan söz ediyordu. Oysa onun hiç sakınmadan Bakî ile, Necâtî ile andığı Şeyh Gâlib, beyit ve benzeri her konuda, İlhan

Berk'in genellemelerinden çok daha ince analizler yapmıştı. Kendi geleneğinin nerede tıkandığını, nerede yeni bir şiirsellik potansiyeli taşıdığını çok daha somut bir şekilde incelemişti.

Divan şiirinin, kendi "poetika"sı gereği belirli bir "anonimlik" yüklenmek zorunda olduğu doğru. İçinde yaşadığı kalıplı, görenekli dünya, o dünyanın ideolojisi bunu gerektiriyordu. Şiirin geleneği, şairlerin bireyselliğinden daha önemliydi. Gene de anlayan göz, farkı farkediyordu. Bugün yanyana asılı on bakır tepsi üstündeki motifler bana birbirinin eşi gibi görünür, ama bakırcılığın uzmanı baktığında farklı üslupları, farklı dönemleri hemen seçer. İşte divan şiiri karşısında biz de birinci tepkiyi gösteriyoruz; ayrı şair mizaçlarını, dönemin özelliklerini kolay kolay farkedemiyoruz.

Birbirini izleyen dört yüzyılın başta gelen şairlerini saysak, 16. yüzyıldan Bâkî'nin, 17. yüzyıldan Nefî'nin, 18. yüzyıldan Nedim'in ve 19. yüzyıldan Şeyh Gâlib'in şiirlerine baksak, bugünkü araçlarımızla ortaklıkları saptayabiliyoruz ama onu bile, iyi kötü saptayabiliyoruz. Ayrıldıkları noktalan kavrayacak araçları ise hemen hemen hiç geliştirmemişiz. Belki Nefî ile Nedim'i ayırmak görece daha kolay, çünkü türleri epey ayrı. Ama Bâki'nin de Nedim gibi "rindâne" şiirleri var. Bunların ne kadarı görenek gereği, ne kadarı bireysel mizacın "kendine özgülüğü"?

Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin başında yer alan divan şiiriyle ilgili bölüm, geleneğin bütünlüğünü, sürekliliğini çok iyi anlatıyor, temel metaforları gösteriyor. O da, Nedim'le birlikte, dünyaya kişisel bir bakışın başladığını söylüyor. Ama Tanpınar'dan sonra divan şiirinin o yetkinlikte bir toplu değerlendirmesi yapılmadı; tek tek divan şairleri de temsil ettikleri özgün değerler çerçevesinde incelenmedi. Bâkî'nin imparatorluğun şaşaalı bir döneminde o azameti dile getirmiş, kendisi de yükselme yolunda elinden geleni ardına koymamış bir şair olduğunu; "dekadans" döneminde yetişen Nedim'in geleneksel kalıplar içinde kişisel, lirik bir ses bulabildiğini; 19. yüzyıl çöküntüsünü bütün boyutlarıyla yaşayan Şeyh Gâlib'in bir yanı arkaizm, bir yanı modernizm olan

bir ikilem içinde kendi divan geleneğini kendisinin yeniden inşa ettiğini biliyoruz. Ama bunlar gene de fazlasıyla genel yargılar. Bugün hâlâ, bu şairler hakkında doyurucu monografilere sahip değiliz.

Zaman zaman, 20. yüzyılda oluşturulmuş şiir teorileri çerçevesinde yaklaşıldı divan şiirine. Epey önceleri *Yordam'da* (belki de *Devinim*'di) Anglosakson biçimci eleştirisinden kaynaklanan bir yöntemle divan şiirinin metin incelemeleri yapılmıştı. Daha yakınlarda da yapısalcı yöntemin uygulandığını hatırlıyorum. Bu gibi incelemelerin yararını yadsımıyorum; ancak bu, divan şiirini kendi koşulları içinde ele almak anlamına gelmiyor. Bir yandan, yöntem kendini sınamış oluyor. Kendine uzak bir geleneğin ürününü kendine özgü teknikleriyle analiz edebildiğini kanıtlıyor. Bir yandan da, böylece ele aldığı divan şiiri örneklerini evrensel bir şiir dünyasına yerleştirmiş oluyor. Ama genelleme düzeyinde. Bu yöntemlerle Bakî ile Nedim'in farklılığı nereye kadar gösterilebilir? Sözgelişi iki farklı metin belirtilmiş olabilir, ama bu farklılığı yaratan bir tarih olup olmadığı ortaya çıkmaz.

Divan şiiri konusunda Erich Auerbach'ın *Mimesis* kitabında uyguladığı "stilistik" yöntemine daha fazla ihtiyacımız var gibi geliyor bana. Bir metinden, metinde geçen kelimelerden ve kullanımlardan yola çıkarak döneme varmak diye özetlenebilecek bir yöntem bu. Bugünün eleştiri dünyasında modasının geçtiği söylenebilir. Ama biz divan şiirini tanımak ve anlamak konusunda henüz bu noktaya da varmış değiliz.

Lise düzeyindeki edebiyat öğretiminde bu eksikliğin en acı sonuçları yaşanıyor. Ne divan edebiyatını okutmaktan vazgeçebiliyoruz, ne de anlamlı bir şekilde okunmasını sağlayabiliyoruz. Bilinmeyen kelimeler öğrenilip şiirsellikle ilgisi kalmamış düzyazı çeviriler ezberlendikten sonra, bütün bu çabanın neye yaradığı herhangi bir biçimde açıklanamıyor. Divan şiirinin diploma almanın cezası olarak katlanılacak bir felaketten başka bir anlamı olup olmadığını bize en iyi anlatacaklar herhalde lise öğrencileridir.

Gösteri, sayı 17, 1982, s. 72

LİSEDE DİVAN EDEBİYATI

Ortaöğrenimde, edebiyat dersinde yapılacak değişiklik haberini olumlu karşılamamak herhalde pek mümkün değil. Bu ülkede okula gidip de, edebiyat dersi okumayı bir eziyet olarak hatırlamayan yok gibidir. Demek artık iyice imkânsız hale geldi ki, değiştirme gereğini duymuşlar. İmkânsız hale gelmese daha sürdürürlerdi. Düşünsenize, kaç yıl sürdürdüler! Kaç kuşak insan, 'edebiyat' adı altında, o dersleri okudu!

Edebiyat, ortaöğrenim çağında, genç insanların hayata karşı meraklarını uyandıracak, hayatla daha anlamlı bir biçimde ilgilenmeye başlamalarını sağlayacak birinci dersti. Tarih de benzer bir işlev görebilirdi. Öteki dersler, özellikle 'fen', bir başka türlü zihni çalıştırır, dolayısıyla faydalıdır; ama bu, bütünsel uyanışı sağlamaz. Bana yakın yaşlarda ne çok insan, 'hayata bakışını değiştiren insan' olarak, edebiyat öğretmenini hatırlar.

Sanırım bunun çok etkisi oldu, müfredatın bu şekli almasında. 60'lardan itibaren, bir 'dünya görüşü' sahibi olmak tehlikeli bir hale gelince, buna yol açma potansiyeli en yüksek ders olan 'edebiyat' hakkında birtakım tedbirler almak gerekti. Çağdaş denebilecek ne varsa yolundu, programdan, kitaptan çıkarıldı. O çeşit konuları bir atlama tahtası gibi kullanıp öğrencilerini çağdaş dünyanın her türlü sorunları arasında gezintiye çıkarabilecek öğretmenlerin yolu böylece tıkandı. Gerçi yalnız bununla, müfredatla yetinmediler; yetinemezlerdi, çünkü sonuçta her şey,

bir başka şeyi akla getirmenin vesilesi olabilir. Dolayısıyla, öğretmenin kendisini yetiştirirken, böyle şeyler yapabilecek bir hayal gücüne imkân vermemek de, işin önemli bir parçasıydı. Ne kadar başarılı oldular, amaç ne kadar gerçekleşti, bir hüküm vermek zor. Sistemler etkili olur, ama en etkili sistem dahi fire verir.

Edebiyat öğretiminde Divan Edebiyatı'nın yeri, Türkiye'nin genel durumunun bir simgesi gibi görünürdü bana. Dediğim gibi, bir 'dünya görüşü' tehlikeli hale gelmiş... Öğrenciye verilmesi gereken tek bir 'dünya görüşü', tek bir 'talimatname' var... Ama ya bir yanlışlık olur da onun yerine bir başkasını benimserse? Sistem, öğrencisine güvenmediği gibi aslında öğretmenine de pek güvenmiyor. O zaman en iyisi aruz kalıplarını benimsetmek. Bütün bir yıl 'letrizm' akımını (hani, anlamı olmayan sesler ve hecelerle ahenkli olmak üzere yazılan şiir) temsil eden şiirler okutmak gibi bir şey. *Hürriyet*'in dediği gibi 'fa-i-latün' diye diye yıl geçer.

Eski sübyan mekteplerinde hep bir ağızdan 'ba-beyli, balabeyli' diye bağrışarak, elifbayı söken çocukların durumundan çok mu farklı, 'mefulü mefailü' diye terennüm etmek.

Aslında, olabilir tabii! Bütün bunlar sonuçta, işin nasıl yapıldığına bağlı. En müthiş, en çağdaş, en sarsıcı edebiyat metnini ele alıp bundan en ılık, en yavan, en ortalama sonuçları çıkarabilirsiniz. Erdemleri hiç de küçümsenmeyecek Divan Edebiyatı'ndan bir gazel alıp ister estetiğin ve poetikanın, ister edebiyat-toplum ilişkisinin ve benzerlerinin en ince, en derin noktalarında dolaşırsınız. Bizim İletişim Yayınları'ndan çıktı, Divan şiiri üstüne bir kitap; adı, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*; yazarı Walter Andrews adında bir Amerikalı. Taptaze bir edebiyat eleştirisi yöntemiyle çok ilginç ve çok verimli bir okuma tarzı getiriyor Divan Edebiyatı'na. Ama böyle bir kitaptan Milli Eğitim Bakanlığı'nın haberdar olduğunu hiç sanmıyorum. En son haberdar olacak, orasıdır.

Dolayısıyla sonuçta neyin okutulduğundan çok, nasıl okutulduğu önemlidir. Büyük sorun da zaten burada.

Radikal, 25 Aralık 2001

dördüncü bölüm

edebiyat söyleşileri

ROMAN TARTIŞMASI

• *Türkiye'de romanın durumu bugünlerde çok tartışılıyor. Sen de roman hakkında birkaç yazı yazdın, ama Türkiye'de çıkan romanlara değinmedin. Bu konuda düşündüklerin yok mu?*

– Var tabii, ama bizim romanın sorunlarına gelmeden önce, bu çağda romanın genel sorunlarına bakmak istiyorum. Roman türünün ortaya çıkmasına temel oluşturan *gerçeklik anlayışı*, 20. yüzyılın yeni bilimsel yaklaşımlarıyla değiştiyse, bu sarsıntı romanda da duyulacaktır elbette. Edebiyatta ve bu arada, romanda *yenilik* sorunu, "eski" bir gerçekliği "yeni" bir biçimde anlatmak demek değildir. Anlatımın değişmesi gereği doğmuşsa, gerçekliğin kavranışında bir değişiklik olmuştur. Sanırım dünya romanı, böyle bir arayışın içinde.

Bizdeki durum epey farklı. Roman, görünüşte, tartışılıyor. Ama sorunlar hemen kişiselleşiyor. Temelde yatan teorik sorulara cevap aramak yerine, kişisel alınmalar, kırılmalar, sinirlenmeler ve kişisel savunmalar kaplıyor ortamı. Böyle bir tartışmadan olumlu bir yere varılacağını sanmıyorum.

Romancı veya eleştirmen, "yazma" pratiğinin içinde yer alanların bu tartışma yöntemi edebiyatı izleyen kitleyi (ve bu kitlenin sayısı da geçmişe oranla epey artmış gibi görünmüyor) kötü koşullandırıyor. Edebiyatın, romanın teorik sorunla-

rı, onları da ilgilendiriyor. Ama bir tartışma yerine bir "atışma" ile karşılaştıkları için, sanırım önce hayal kırıklığına uğruyorlar, sonra onlar da beğendikleri yazarlara göre, yüzeysel denebilecek bir biçimde tavır alıyorlar. Bütün bu yazılıp söylenenler de "sansasyon"u veya "dedikodu"yu aşmıyor.

• *Nasıl bir tartışma yöntemi önerirsin?*

– İlkin evrensel çerçevesi içinde ve teorik bir zeminde tartışmalıyız romanı. 19. yüzyılda doruğuna varan gerçekçi roman geleneğinin *dayanakları*, epistemolojik öncülleri nelerdi vb.? Genel olarak "gerçekliğin ampirist kavranışı" diye adlandırabileceğimiz bu temeller nasıl sarsıldı? 20. yüzyılda, fizik alanında (Einstein gibi) bulgular, tarih alanında bulgular (maddeci bir tarih anlayışının sağladığı yeni bakış açısı) ve birey alanında (Freud ve onu izleyen psikanaliz okulları) bulunanlar, gerçeklik arayışını nasıl değiştirdi? Proust, Joyce gibi yazarların denedikleri yenilikler, bu karmaşık durumda neye cevap vermeyi amaçlıyordu? Bugün geleneksel romanın durumu nedir, Marquez gibi yazarların yaptıkları yeniliklerin kaynakları nelerdir?

Bu evrensel diyebileceğimiz sorunların tartışılmasından sonra, kendi roman geleneğimizi taze bir gözle incelemeliyiz. (Kronolojik bir anlamda, önce evrensel sorunları, sonra ulusal sorunları inceleyelim, demek istemiyorum; mantıki bir öncelik bu. Elbette ikisinin bir arada yürütülmesi gerekir.) Türkiye'de roman yazma pratiğinin içsel (romanın yazılışına ilişkin) ve dışsal (romanın tüketimine ilişkin) ögeleri nelerdir? Bunlar zaman içinde ne kadar değişmiş, hangi yeni ögeler bu bileşime eklenmiştir? "Türk romanı geleneği diyebileceğimiz bir çizgi kurulabilir mi? Kurulursa, nedir bunun ekseni, omurgası? Yeterli midir, değilse neden yetersizdir? Hangi başarıları sürdürülmeli, hangi boşlukları doldurulmalıdır?" Tartışmaları bu gibi sorulara yönlendirirsek, herhalde şimdikinden daha verimli sonuçlar alırız.

• *Özellikle Türkiye'ye ilişkin sözlerinde, bir "Türk romanı geleneği" olduğunu varsayarak konuşuyorsun izlenimini edindim. Oysa*

son günlerde en çok gürültü koparan ve tartışma açan iddialardan biri, "Türkiye'de roman yok" tezi olmuştu. Bu konuda ne diyorsun?

– Bunu Fethi Naci söylemişti. Abartılmış bir tez olduğu ileri sürülebilir. Ama bence şunlara da dikkat etmek gerekir: Naci genel bir hoşnutsuzluğu dile getiriyordu. Bu hoşnutsuzluğa kişi olarak ben de katılırım. "Roman yok" diyeceği yerde, daha ölçülü bir dille "çağdaş bir zevk düzeyinde doyurucu roman çok az yazılıyor" filan gibi bir şey söyleseydi Naci, böyle bir söze kimse kulak asmazdı, bugünkü tartışma da olmazdı, Fethi Naci, mizacı gereği, uzun boylu araştırmalar yapan bir eleştirmen değildir. Ama kıvrak bir zekâsı vardır ve kışkırtıcı saptamalar yapar. Böyle bir eleştirmen tipi olduğu için onu suçlayamayız, üstelik uyguladığı bu yöntemin bizim aydın tipi için daha geçerli olduğunu da yadsıyamayız. Bizim aydınlarımız da, çok zaman eleştirdikleri şeyleri kendileri yaparlar. Nitekim onun sorduğu soru, hemen, "Bana nasıl yok der?" karşı sorusuna yol açtı. Kişisel savunma dışında, "aslında eleştirmen yok" gibi duygusal tepkiler dışında, kimse kalkıp sorunu temelden alarak tutarlı bir görüş getirmeye kalkışmadı. Roman var, yok tartışması bir yana, bu tartışma biçimi bir yeni sorun çıkarıyor ortaya: "Bizde ciddi roman tartışması yok."

• *Peki, Attila İlhan'ın yakında gazetemizde yayımlanan tezleri için ne diyorsun?*

– Attila İlhan'ın değişmez bir özelliği var gibi geliyor bana. Belki yanılıyorumdur ama, böyle tartışmalarda hep gözüme çarptı. Birçok doğru şey söyler, bu arada bazı yapay tabuları yıkar. Bu bakımdan o da kışkırtıcıdır, sağlıklı bir şekilde. Öte yandan, söylediği doğrular arasında kabul edilemeyecek birtakım fanteziler mutlaka oluyor ve sonuçta herkes yanılırken yalnız Attila İlhan'ın en doğru şeyleri düşünmüş, söylemiş veya yapmış olduğu anlaşılıyor. Bu sonuçla karşılaşınca, önceki bütün doğru saptamalara rağmen buruk bir tad kalıyor ağzınızda.

Şimdi ben o konuşmada, bir genel saptamalara, bir de Attila İlhan'ın kendi romanı hakkında söylediklerine kısaca değineyim.

Attila İlhan'a göre, Türkiye toplumsal tarihinde olduğu gibi roman geleneğinde de bütün kötülükler "komprador", "alafranga" özentisi aydından kaynaklanıyor. Bu sözler çok söylendi, ama pek bir şeyi aydınlatmadı henüz. "Ulusal sentez" gibi kavramlar fazlasıyla yuvarlak. Açıklanabilir bir olguyu saptamaktan çok, tanımsız özlemleri dile getiriyor. Nitekim, Attila İlhan'ın doğru örnek olarak sundukları da son derece tartışılır nitelikte. "Batılılaşma" diye önerilen şeyin, aslında Batılılaşma filan olmadığını vurgulamak bence daha önemli.

İkinci konu, Attila İlhan'ın kendini örnek göstererek önerdiği yazma tekniği: Bireysel ve toplumsalı birleştiren bir tip yaratma yöntemi. Daha önce de yazmıştım, bu bana geçerli görünmüyor. Filanca kişi, şu toplumsal tabakadan geliyor ve dolayısıyla şu ahlakı *ve aynı zamanda* şu cinsel sapınayı temsil ediyor. Hayat bu kadar şematik değil; sanat da bu kadar şematik olmamalı.

• *Attila İlhan'ın "Üçüncü Yeni" diye adlandırdığı romancı okulu sence de var mı. Varsa, bunların "sağcı-bireyci-biçimci" bir roman yazdığı tezine katılır mısın?*

– Son dönemde yazılan romanlarda ortak özellikler olduğu bence de doğru. "İç monolog" tekniği bu romanlarda önemli bir yer tutuyor. Böyle bir teknik elbette bireysel veya öznel bir "bilinçlilik merkezi" yaratıyor romanda. Kendine uygun bir biçim, hatta bir anlatım kalıbı da yaratıyor. Ancak, bu "öznelliğin", "biçimciliğin" kendi tanımları gereği bir "sağcılık" oluşturduğunu sanmıyorum. Sağcılık varsa, bunu başka yerde aramalı. Çünkü bu gibi tekniklerle yazılmış, ama hiç de sağcı diyemeyeceğimiz birçok roman var dünyada.

Bu tekniğin romancılar arasında tutulması ve ayrıca okura da çekici görünmesi, bence toplumsal gelişme sürecimize bağlı bir durum. Eski Türk romanında ağır basan anlatım dışsaldı, yani kişilere dıştan bakılırdı. Uzun süre bir cemaat hayatı yaşamış bir toplumda böylesi kaçınılmaz. Bireyleşme gelişmemiş ve duygular, toplumun kurumları içinde, onlar yoluyla dile geliyor. Hayatın önemli olayları, kendilerine uygun törenler oluş-

turuyor. Örneğin ölüm olayı, duygulanmasını, cenaze töreninin kalıpları içinde gerçekleştiriyor. Bireysel duygular bu yapıda tören jestleriyle dışlaştırılıyor. Böyle bir kültürel ortamda romancı da iç dünyada olup bitenleri dışa vuruş biçimleriyle anlatmayı tercih ediyordu. Onun için de Türk romanı geleneğinin başında, örneğin ağlayan karakterlerin döktüğü gözyaşı miktarı, yolduğu saç miktarı fazlaydı; derdin büyüklüğüne göre sapsarı kesilmekten bayılmaya kadar, uyulması gereken birçok "kamusal" jest vardı. Sevinç de, aşk da, ahlaklılık veya ahlaksızlık da, belirli dışsal kalıplar içinde gerçekleşirdi.

Daha sonraki köy romanları olsun, tezli romanlar olsun, kişiler konusunda bu tutumu sürdürdüler. Elbette, bir köylünün iç dünyası, bir Proust kahramanının iç dünyası gibi zengin ve karmaşık bir biçimde anlatılamaz. Tezli romanlar da "fikirler"e dayandıkları için, kişisel iç dünyalardan çok eylemlere, dışsal ve kamusal olana yönelirler.

Dolayısıyla, toplumda ya da romanda bireyselleşme, Türkiye için yeni bir olay. Son günlerin roman tekniğinin temeli haline gelen "iç monolog" da bu gelişmenin bir ürünü. Bu arada, özellikle kadın yazarlar, eski romanda eksikliği duyulan ayrıntıyı getirdiler. Ayrıntı da bireyselleşme sürecinin bir parçası, bireysel bir göze bağlı. Gerek fiziksel ayrıntıların, gerekse insanların davranışlarındaki küçük ayrıntıların, kadın yazarlar tarafından daha dakik bir biçimde gözlemlenmesi, kolay anlaşılır bir durum. "Ayrıntı", "önemsiz" demek değil. "Bütün" neyse, onu oluşturan karmaşanın bir parçası.

Böylece, roman, toplumsal gelişmenin paralelinde içselleşti. Ama gerçekten anlamlı bir içselleşmeyi engelleyen etmenler büsbütün ortadan kalkmış değil. Türkiye hâlâ göreneksel ve resmiyetçi bir toplum. Resmî ideolojiden ayrılan, "muhalif" denebilecek düşünce akımları da kendi resmiyetlerini çarçabuk kuruyor, kendi tabularını, kutsallıklarını yaratıyorlar. Bütün bu çeşitli resmiyetlere taviz veren yazar, sonunda gerçekçi de olamıyor. Bugünlerde bazı yazarlarımızın, bu resmiyetleri eleştirdiklerini iddia ettiklerini görüyoruz. Burada ayrıntılı bir şey söylemem mümkün değil, ama hiç aynı kanıda değ-

lim. Tersine, bunu yaptıklarını söyledikleri yerde tam bir teslimiyet görülüyor.

İç monolog, onun gelişmiş biçimleri olan "görüş açısı" tekniği ya da bilinçlilik akışı, romana büyük imkânlar getirirken, estetik boyutları da genişlettiler. Aslında, öneğin Faulkner gibi bir yazarda (ya da Joyce) dehşetli bir disiplin görülür. Bizde ise bu iç monolog yazarın sere serpe içini dökme aracı oluyor. Ayrıca, döktüğü şeye karşı çıkan olursa, "Onu ben söylemedim ki, o karakter söyledi" deme kolaylığını kazandırıyor.

• *Bu şekilde yazmanın, toplumun gelişmesine dayandığını söylemiştin, yani nesnel bir sürecin sonucu. Ama şimdi, beğenmezmiş gibi konuşuyorsun. Bunu açıklar mısın?*

– Açıklamaya çalışırım. Toplumsal olan, bireyselleşme süreci... Ama toplumda olan her gelişmenin sanatta tek türden bir karşılığı olmasını bekleyemeyiz. Yani, bireyselleşme süreci gibi nesnel bir olay, romanda –edebiyatta– böyle yansıdığı gibi, başka biçimlerde de yansıyabilirdi. Başka bir söyleyişle, değişik bir romancı, değişik bir tekniği ve değişik bir içeriği oluşturabilirdi aynı toplumsal süreç karşısında.

Şimdi yazılan romanlarda gördüğüm, süreci edilgin biçimde yansıtmaları. Yeni bir eşya sahibi olan insanın bunu başkalarına göstermek istemesi gibi, roman yazanlar da sanki, "bakın benim nasıl bir iç dünyam var" diyorlar. Çünkü bakıyorsunuz, kişileri filan hep aynı, hepsi aynı lafları söylüyor; aralarına konulmuş sözde "kontrastlar" var, ama bunlar hep soyut, kafada kurgulanmış "kontrastlar". İnsan odasını döşerken böyle yapabilir, şuraya falan renk, buraya öteki renk eşya koyabilir. Sonuçta, odanın bütünü, onun kişiliğini yansıtabilir. Ama bunu romanda, roman kişilerine uygulayınca bir tuhaf oluyor. Toplumsal bireyleşme sürecinin romanda verilmesinin olumlu yolu, bence, romancının farklı bireyselliklere nüfuz edebilme yeteneğini kazanmasıyla açılır, kendi bireyliğini okşamasıyla değil. "İç dökme" eğilimi, bu dönemde çok yaygın. Yalnız romanda değil üstelik. Günlük türü şeyler yazma merakının yaygınlığına bakın. Belki her zaman, bir insanı yazmaya iten şey, iç

dünyasını paylaşma isteği olmuştur; ama bu kadar dolaysız olmamalı bu. Paylaşmaya sunulan da başkaları için biraz ilginç olmalı. Bizim romanda bu "ilginçliği" roman-dışı ögeler sağlamaya başladı– "dedikodu romanı" deyiminin çıkmasına yol açan ögeler.

Türkiyede şu anda olan, yazarlıktan çok, "yazar mitosu"nun yaygınlaştırılması. Sanatla ilgili çevrenin niceliği da buna uygun. Bu çevre eskiden daha dardı, dolayısıyla ilişkiler daha yüz yüzeydi. Mitosa elverişli değildi. Çevre çok daha genişlese bu sefer de yüzyüze ilişkiler –Batı'da görüldüğü gibi– olmadığı için mitosun niteliği farklılaşırdı. Örneğin Fransa'da her kültürlü Fransız Malraux'yu, Sartre'ı okumuştur, ama onu çok uzaktan, ancak kitle iletişim araçlarında gözüktüğü kadar bilir. Bizde, şu sırada, ikisi arası bir durum yaşanıyor. Görece yüksek tirajlı dergiler yeni bir olay. Yazarlar yeni yeni televizyonda filan görünmeye başlıyor. Okurlar arasında da, çeşitli yazarlardan "Ahmet şöyle yapmış, Ayşe böyle demiş" diye söz etmeye meraklı gruplar türemeye başladı. İşte bu yeni durum, yeni bir yazar ideolojisi üretiyor, yazarın kendini algılama biçimi çıkıyor ortaya: olduğu gibi değil de, kendini görmek istediği gibi. Roman da, bu daha genel ideolojinin egemenliği altında yazılır oldu. Yetersizliği bu naif'likten kaynaklanıyor.

Konuşmanın başında, romanın bütün dünya ölçüsünde sorunları olduğunu söylemiştim... Kimi zaman bu sorunlara cevap arayışı, bir yeni biçim arayışı gibi görünebiliyor. Oysa sorun daha köklü, üstelik yalnız roman alanında değil, bütün sanatları ilgilendiriyor. Son analizde, *gerçekliğin kavranması biçimi*, tartışma konusu... Çağdaş olmak isteyen Türk sanatçısı, romancısı da, bu araştırmanın içinde olmalı. Ampirik gerçeklik anlayışının yıkıldığı bir çağda, sulandırılmış, gevşetilmiş bir Virginia Woolf dokusuyla roman yazmaya çalışmak bana çözüm gibi görünmüyor. Disiplinsiz ayrıntı envanterleri yığmakla, yeni gerçekçilik kurulamaz...

Dolayısıyla, sanat teorisi tartışılmalıdır Türkiye'de. "Sanat toplum için midir, yoksa sanat için mi?.." düzeyinde değil elbette. Dünyada yeni sanat tartışmaları, başka alanlardaki teo-

rik bulguların derin etkilerini taşıyor. Her ne kadar bir sanatçı, aynı zamanda bir sosyolog veya psikolog olmak zorunda değilse de, bunları dışlamakla olumlu bir yere varması bugünkü koşullarda bana çok güç görünüyor... Sanat alanı dışında oluşmuş bir teoriyi alıp bunu sanata, yani yaşantıya mekanik bir şekilde uygulamak elbette bir çözüm değildir. Böyle bir teoriden yararlanmak söz konusu olsa da, sorun, teoriyi estetiğin diline çevirmekte yatıyor. Bütün bunlar da, zorlu bir "entelektüel" uğraşı gerektiriyor. Bir sanatçının, hele bir romancının, bize henüz düşünemedeğimiz şeyleri düşündürmesini beklememiz sanırım meşru bir haktır. Herkesin ağzında dolaşan birkaç klişeyi alıp romandaki kişilere söyletmek, böylece de toplum hakkında tezler sunan bir roman yazmış olma havasına girmek, anlaşılır iş değil. Pratik bir yararı var yazara şüphesiz: belli bir "ortalamalık" niteliği sağlıyor, herkesin böyle bir metne nüfuz etmesini kolaylaştırıyor... Sanat alıcısı konumunda olan çevrede, bu "ortalamalığın" ötesinde bir şeyler bekleyenlerin de hayli kalabalık olduğuna inanmakla bilmem hayalperestlik mi ediyorum? Ama Türkiye travmatik yaşantılarla dolu son derece gergin bir ülke. Geçen yirmi yıl içinde, her yurttaş olağandışı şeyler yaşadı. Yaşadıklarına karşı yalnız teorik cevaplar değil, yaşantısal açıklamalar da bekliyor. Burada sanattan beklenen, herkese, yaşadığını daha zenginleşmiş bir gözle görmesini sağlayacak sorular sorması. Şimdi bir yazar çıkıp, romanının iki sayfasında bir, "İnsanlar ölüyor, niye insanlar ölüyor?.." yollu laflar ederse, evet, herkesin sorduğu bir soruyu tekrarlamış olmakla, genelde yaşanan bir yaşantıya katılmış olur, ama bu ortak soruyu bir adım ileri götürmüş olmaz.

Kısacası, çok şey var romanda yapacak. Türkiye'de roman var belki. Ama bunları yapan roman yok. Ya da, böyle genel bir yargı her zaman yanılgı tehlikesini taşıyacağına göre, şöyle demeli: Bunları belirli bir istikrar içinde yapan roman geleneği yok. Bir romanda, çok başarılı bölümler görebiliyorsunuz, çok gerçek kişiler görebiliyorsunuz. Bazan başarılı bir roman da çıkıyor ortaya. Ama bunlar sürekli olmuyor, üstelik artık geri dönülmeyecek bir standart da oluşturamıyor. Öyle ki, çok iyi bir

roman üreten bir yazar, daha sonra kendi standardının çok gerilerine düşebiliyor.

• *Belli ki romancılardan daha büyük çabalar bekliyorsun... Ya eleştiri hakkında düşüncen nedir? Eleştiri, gerekeni yapıyor mu?*

– Doğrusu, yapmıyor. Aynı izlenimcilik, benmerkezcilik orada da var. Bütün dünyada eleştiri gitgide teorikleşirken, bizde gitgide ampirik, izlenimci oluyor. Bir pratik olarak, öbür yazma türleri içinde en zayıf olanı zaten eleştiridir bizde, öteden beri.

Bugün de fazla değişen bir şey yok. Bence bu sorun, bireysel çabalarla yerinden kıpırdatılamaz. "Ekolleşme"ye gitmek gerekiyor. Bundan kastım, tekdüzelilik kurmak değil, ama bir ortak temel bulunmalı ve bu teorik bir temel olmalı. Bu dönem de, sanat ve edebiyatın ihtiyaç duyduğu enerji, yoğun bir eleştiri söylemi içinde sağlanabilir. Buradan oraya enerji aktarılabilir. Böyle düşündüğüm için kendim de uzun süredir yayımlanan tek tek romanlar üstüne laf etmekten kaçındım. "Filancanın A romanı hakkında böyle düşünüyorum", demek, genel bir yaklaşımın yokluğunda, fazla bir yarar sağlamayacak kanımca. Ama öyle bir yaklaşım gerçekleşirse, o zaman bunu yapmak, hem de ampirizme ve izlenimciliğe düşmeden yapmak mümkün olur, yararlı da olur.

• *Nasıl bir yaklaşım bu?..*

– Yalnız romanla, hatta yalnız edebiyatla yetinmeyen, bütün estetik alanı kapsayan bir yaklaşım. Dolayısıyla, kişileri aşan ve değişik alt-alanlara benzer biçimlerde bakan değişik kişileri bir araya getiren bir yaklaşım. Bunun bir "fikrî" temeli olmalı. Yani, ortaklık, belirli bir sanat anlayışı, sanat alanına belirli bir teorik yaklaşım temeline dayanmalı. Bir de pratik temeli olacak elbette. Böyle kişiler varolan bütün yayın organlarında kendi yaklaşımlarını örnekleyebilir ve açıklayabilir, ama bir de toplu platformlarının olması gerekir. Bu da, olsa olsa, bir dergidir. Şimdiki dergiler sanatta zaten varolanı yansıtıyorlar, az çok belirginleşen tutumları olsa da, söylediğim anlamda bir teze dayanmıyorlar, yapıları da buna uygun değil doğal olarak. Böyle

dergilerin yararını hiç azımsamıyorum. Öte yandan, sanat teorisi alanında belirli tavır alan bir derginin zorunluluğuna da inanıyorum. Bazı arkadaşlarla, böyle bir dergiyi oluşturma çalışmamız epey bir süredir var, ama şimdilik bundan fazlasını söylemek istemiyorum.

Cumhuriyet, 27-28 Mayıs 1981

"Biz Bunlara Bakıp Hayıflanırken Dipte Kimbilir Ne Fırtınalar Kopuyordur"

• *Kendinizi Marksist olarak tanımlıyorsunuz, bu tanımlamadan önce de ciddi bir karar verme süreci yaşamışsınız. Edebiyat açısından böyle bir sorgulama sürecine herhalde gerek kalmamıştır, çünkü Marksizm'in bu konuda bir edebiyat eleştirisi teorisi vardı. Buna uyum gösterirken genel olarak yüksek sanat değerleriyle iyi geçinen bir politikliği savundunuz, diye anlıyorum. Yansıtma teoremi olarak geçen bu Marksizm'in edebiyat yaklaşımı esasen içerikle ilgilenir. Bu, tabii ki romana daha uygundu ve bu nedenle şiir eleştirisine uzak durdunuz. Az sayıda verdiğiniz örneklerde bile (örneğin, Nâzım Hikmet'in* Benerci Kendini Niçin Öldürdü? *eseriyle ilgili yayımlanan makalenizde, Nâzım'ın, eserini Gandhi'yi o dönemde pek de anlamadan kaleme aldığını yazdınız) kapsamı içerikle sınırlı tuttunuz.*

– Doğru, ama tamamlayıcı bazı şeyler söylememde yarar var. Bana göre tarihî bakımdan edebiyat şiirle başlar. Tamam, herhalde insanlar konuşurken hiçbir zaman koşuklu konuşmuyorlardı; gerçi öyle teoriler de var, ama Moliere'deki gibi nesirle konuşuyorlardı. Biz şimdi öz Türkçe düzyazı diyoruz, sanki konuşurken de "yazı"yormuş gibi, konuşurken "nesir" konuşuyoruz diyebiliriz. Nesre, sanat dememiz 10. yüzyıldan sonradır. Hipokrates tıp metinlerini koşukla yazardı mesela. Bir şe-

yi ciddi yazacaksan koşukla yazacaktın o dönemlerde. Zaman içinde şiir nesre alan kaybetmiş diyebiliriz.

Bugün de artık şiir çok dar bir alanda varlığını sürdürüyor. Fakat tarihî olarak bu böyle olmuş demenin dışında, bazı alışık olduğumuz deyimler vardır. Bir şeyi beğendik mi "ne kadar şiirsel" deriz, ya da işte bir nesir parçaya "şiir gibi" filan deriz, yani bu sanırım hâlâ anılarımızı dile getiren bir şey. Sözle üretilen güzelliğe otomatik olarak şiir diyoruz. O anlamda bu, zamandan da bağımsız bir şekilde, şiir sanki o dilsel sanatsallığın, çok daralsa da kurumayan bir pınarı yahut fıskiyesi gibi bir şey. Böyle olunca şiirden aldığım zevk, şiir okurken aldığım zevk hep çok kişisel olmuştur ve genellikle de ben oturup bunu çok fazla yazmak istememişimdir.

Edebiyatla hep böyle bir ilişkim var, yani hep "ben ve edebiyat" gibi, sevgilinle yalnız kalmayı istemek gibi yalnız kalacağımız bir yer aradım. Minicik şeyler, bir kadans, sesin şöyle gelirken başka bir türlü devam etmesi, orada bir dünya vardır, ama kimseye anlatamazsın. Yani anlayacak olsa zaten senin onu anlatmana ihtiyacı olmadan anlamıştır.

• *Sizden bir alıntı yapıyorum: "Benim eleştiri anlayışım da hep topluma ve dünya görüşüne yönelikti, bunun için Yeni Eleştiri'nin kurallarını benimsemedim ama Yeni Eleştiri'yi önemsedim. Bir sanat eserinin değerlendirilmesinin çeşitli ölçütleri olabilir, ama bunların arasında sanatsal ölçütlerin olmaması herhalde düşünülemez. (...) Cöntürk'ün de yazdığı 60'larda ciddi bir kıpırtı başlamıştı; o dönemdeki pek çok şey gibi bunun da arkasını getiremedik." Sizce niye getiremedik bunun arkasını, öncelikle?*

– Bu sorunuzu cevaplamak için istemeyerek de olsa benim de bir parçası olduğum sosyalizmi suçlamak gerekiyor. Türkiye'de sağ, kültürel konularda üretken değildir, bazı kollarıyla zaten "kültür düşmanı"dır; onun için, sağı suçlamak zaten anlamlı değil. "Sosyalizm" derken, sosyalizm olduğu için değil, ama sosyalizmi de başka şeyler gibi, biz böyle anlamayı tercih ettiğimiz için. Yani sosyalizm illa ki "ey yoldaşlar, sanatı basitleştirin" demek zorunda değil. Bir şeyler söylüyor, böyle de anlaşılabilir

ama böyle anlaşılmayabilir de. Bunun mesela bence çok belirgin örneği, tiyatro ile yaşadığımız ilişki. Brecht geldi işte komünist, akla hitap ediyor, bize yanılsama vermiyor, gerçek. Tam aradığımız sosyalist reçeteler. Şimdi aslında bu çok zor bir tiyatro. Bütün o yanılsamalarıyla vb. varolmuş bir tiyatrodan bunları atacaksın, bu kuruluklarla birlikte, hâlâ sanat eseri de olan bir şey yapacaksın. Bunun için çok zeki olman lazım.

Brecht benim için çok makbul bir adam ama insanlara öncü olabilecek, model olabilecek filan bir adam değil. Onun kadar zeki değilsen, bu işlere hiç sıvanma. Brecht'in epik tiyatrosunu alıp, bunu bir aptal koreografiye çevirdiğin zaman, "işte bu böyle oldu" diye söyleyebileceğin bir lafı, masanın üstüne çıkıp söyleyince epik oluyorsa, insanlar bu oyunun içinde kah kah gülmüşlerse, ben sahnenin öbür tarafına gidip işte "gülmek küçük burjuvalıktır" gibi laflar edip, bununla da devrimci mesaj filan verdiğime inanıyorsam, bu iş bitmiş demektir. Ama sen basitsen, sen dünyayı basit görüyorsan o zaman devamlı alacağın mesaj ve vereceğin mesaj budur.

Biz maalesef, yeterince içimizi zenginleştiremeden sosyalist olduk. Ve ondan sonra da sosyalizm gibi, her nesneyi ot biçen makineler gibi aynı boyda keserek çim haline getirip, "oh ne güzel oldu" diye bakıp yarattığımız bir örnekliğe hayran kaldık. Tiyatroyu örnek verdim, ama bunu sanatın başka türlerinde de yaptık.

• *Size göre, politik de olabilen ama edebiyatın kendi değerlerine de önem veren bir isim var mı? Ya da buna en yakın şairiniz kim?* Birikim *dergisinde şiirler yayımladınız...*

– Devrimci şiir deyince öncelikle kavga eden şiir anlaşılır, belki Nâzım Hikmet pek böyle değildir, bütünüyle bakıldığında. Nâzım, kavgadan çok anlamaya yönelik, bir şeyi derininden anlayıp, akli ve duygusal ayrımları yapmadan insan bütünlüğüne hitap etmeye çalışıyor. Nâzım'ın şiirine mücadele şiiri ya da kavga şiiri demek doğru olmaz. Sosyalist şiir denince, yine de benim en olumlu gördüğüm, şiir yerine koyacağım Nâzım Hikmet'in şiiridir.

Benerci eleştirisinde belki Gandhi'yi anlamamak gibi teorik

birtakım şeylerden bahsediyorum, ama bazı şiirlerinde enternasyonalist bir ideolojiyi benimsemiş bir adama pek de uymayacak kadar nasyonalist bulduğum yerler de vardır. Erken dönem, ilk komünist olduğundaki şiirleri, "Güneşi İçenlerin Türküsü" gibi eserlerinde ise fazla yalınkat komünisttir. O tarihlerde Maleviç'in de içinde olduğu bir opera: bir edebiyatçı, bir müzikçi, bir de ressam, 3 kişi, devrimci sanat dönemi, muhtemelen ondan etkilendi çünkü orada da güneş fethediliyor. *Başka Kentler, Başka Denizler*'de, Ukrayna bölümünde Maleviç'i anlatırken bunları da söylerim.

Enver Gökçe, Ahmed Arif, bunlar mert, inandığına inanmış, yalanı dolanı olmayan adamlar, ama çok yalınkat, çok tek yanlı yazdıkları şiir. Bir insanın, melodisi hoşuna giden marşlar olabilir, "Partizanlar Marşı"nı ben severim, ya da Don Kazaklarının "Step Benim Step'im Marşı"nı severim, "Enternasyonal"i de severim. Ama sabah "Enternasyonel"le güne başlayıp akşam 10'a kadar hâlâ bu marşı dinliyor olamam, böyle bir şey düşünemem. Enver Gökçe'de sabahtan başlayıp akşama kadar sadece marş dinlemişsin gibidir. Başka bir şey yokur, ne rondosu vardır, ne allegrosu vardır, ne andantesi vardır, sadece marş vardır. Ahmed Arif de biraz öyledir.

Şimdi bunlara karşılık böyle kavga etmeyen bir Edip Cansever vardır mesela, düşüncesiyle ve duygularıyla sosyalist olan bir adamdı. Bazı şiirlerinde "Antigone"a "insan, sana inanıyorum" gibi sözler de söylemiştir, ama onu söylerken de hep bir plastisite içinde, yama gibi takılmış bir şekilde değil de, bir şiirin kıvamı içinde söylemeye çalışmıştır. Ya da Edip Cansever'in *Tragedyalar*'ında Ermeniler konuşurlar. Niye Ermeniler, *Tragedyalar*? Çünkü işte Ermeni kıyımıdır. Bütün bunları bir araya getirdiğin zaman, ancak bir sosyalistin zihinde üretebildiği bir dünyadan bahseder. O dünyanın acılarıdır, yahut umutlarıdır, yahut duygudaşlıklarıdır. Benim anladığım sosyalizmi, sosyalizmle alakası yokmuş gibi görünen bir şiirde çok daha fazla bulabilirim. Aynı şeyleri Turgut Uyar için de, Cemal Süreya için de söyleyebilirim. Bunların üçü benim kişi olarak da tanıdığım arkadaşlarım ve şairlerimdir.

• *Dönemsel birkaç soru sormak istiyorum. 1950'lerin ikinci yarısında lisedesiniz. 2. Yeni'nin de yeşermeye başladığı yıllar.* Yeditepe *dergisi,* Pazar Postası *çıkıyor,* Varlık *zaten hep var. Buralara baktığımızda ciddi bir varoluşçuluk eşelenmesi, dünyanın parçası olma hakkında bir arayış var; örneğin ünlü viyolonselci Pablo Casals hakkında bir tanıtıcı yazı, ressam Oskar Kokoschka'yla Orhan Peker'in Salzburg'da yaptığı bir mülâkatla karşılaşabiliyorsunuz. Bunları bugün bile hâlâ yeterince tanıdığımız söylenemezken, 50'lerde bunları bu dergilerde görmek benim çok hoşuma gidiyor. Birincisi bunlarla okur olarak ilişkiniz nasıldı? İkincisi bu kadar dünyaya açıldık mı hakikaten? Bunlar gerçekten oldu mu, yoksa ben sadece kütüphanede mi görüyorum bunları?*

– Birinci kısmı, benim bunlarla hiç ilgim yoktu, kendi okuyacaklarımı okuyarak dünyayla ilişkimi kuruyordum. *Pazar Postası*'nı hiç okumadım. Türkiye'de şiir olarak o dönemde benim bildiğim Garip Kuşağının şiirleri vardı, onları zevk alarak okurdum. Orhan Veli'yi Oktay Rifat'ı, Melih Cevdet'i de, en az bir kitabını bulup okumuşumdur. Ancak 60'lardan sonra ben çevirmen olarak işin içine girdim, sonrasında benimle "Faulkner de çevirmiş gencecik adam, bunun için epey bir de Türkçe bilmek lâzım" diye ilgilendiler örneğin Edip. Dolayısıyla da o tarihlerden başlayan iyi bir arkadaşlığımız da oldu, ama ancak ondan sonra ben Türk edebiyatına girdim. 60'dan önce "Masa" şiirini bilmezdim. Tanıyordum Edip Cansever'i, Cemal Süreya'yı; böyle bir şair var diye bilirdim, ama tanışana kadar bir şiirini de okumamış olabilirim.

Bu adamları tanıdığım zaman anladım ki onlar da dünyayla ilgiliymişler, benim olduğum gibi, ama ben İngilizce bilen bir adamım, 1 yıl Amerika'da kalmışım. Orada *New Yorker* dergisi varmış, vb. bunları öğrenip gelmişim ve kendi küçük çevremde de bunların lafını eder olmuşum. Salinger vb., bizim klasiğimiz olmuş o yıllarda, ama aynı şekilde Edip'lerin de kendi durdukları yerde "bu dış dünyadan ne alabiliriz, alabileceğimizi alalım" diye baktıklarını tanışınca anladım.

50'lerde tanımıyordum, ama 60'larda tanıştığım adamların 50'lerde bu keskin meraka sahip olduklarını öğrendim.

Onların içinde Cemal iyi Fransızca bilen bir adamdı, *Nouvelle Literaire*'den bilmem nereye kadar Fransız edebiyatını izlerdi ama Edip'le Turgut yabancı dil bilmezlerdi, tabii Ece bilirdi. Yabancı dili bilmek o zamanlar son derece önemli, sana birçok başka arkadaşının sahip olmadığı bir imkân açıyor.

• *Bir de o zamanlar dünyada bir şeyler oluyor, varoluşçuluk vb. tüm alanlarda, sinemada, şiirde, savaş sonrasındaki dünyada belki biraz depresif ama sanat için verimli bir belirsizlik, umutsuzluk hâli var, şimdi dünyada da bu çapta pek bir şeyler olduğu söylenemez. Siz bu konuda ne dersiniz?*

– 20. yüzyıl insanlık tarihinin en çarpıcı çağlarından biridir. Her şey büyümüş ve hızlanmıştır: gelişme de, yıkım da. Birinci'nin şokunu atlatamadan İkinci Dünya Savaşı, faşizm ve atom bombası. Sosyalizmin yükseliş ve çöküşü, uyandırdığı ve sonra katlettiği umutlar. Daha birçok şey. Bunlar, duyan ve düşünen insana çok malzeme verdi. Çoğu, dediğin gibi, "depresif" – ama büyüleyici, müthiş.

21. yüzyıl etiğin de, estetiğin de her şeyin de plastiğe dönüştüğü çağ olarak başladı. Simyagerler altın yapmaya çalışıp her şeyi birbirine karıştırdılar ya... Karıştıra karıştıra kimya bilimini buldular. Kimya da, "her derde deva" ve "her şeyin ölçüsü" altını üretemedi ama "her şeyin taklidi" plastiği üretti.

Şu sırada sorun olmadığı söylenemez. Demin 20. yüzyıla özgü diye saydığım sorunların hiçbiri bitmedi, hepsi bir şekilde devam ediyor. Ama ortada sınıfsal bir durum var. Birileri (sınıfsal ve ulusal düzeylerde "tuzu kuru" olanlar) yokmuş gibi yapabiliyor. Bunlar plastik evlerinde plastik aşklar veya nefretler yaşayabiliyor, plastik idealler üstüne konuşabiliyor. Plastikten bir sanat da yapabiliyor.

Neyse, hiçbir çağı küçümsememeli. Biz bunlara bakıp hayıflanırken dipte kimbilir ne fırtınalar kopuyordur. Ne değişimler hazırlanıyordur.

• *60'larda biraz daha sosyalleşen, kolektifleşen dergiler geldi,* Evrim, Dönem, Papirüs. *Bunlarla yalnızca okur olarak değil ya-*

zar olarak da ilişki kurmaya başladınız. Buradan sonra artık Türkiye iyice değişmeye başladı mı?

– Bu önemli bir değişim dönemidir. Türkiye için, ama biraz önce sözünü ettiğimiz gibi çok fazla arkası gelmedi. Bu 60'lar anayasa vb., o kadar süredir ve Cumhuriyet tarihi boyunca kendini başarıyla dışarıya kapatmış bir toplum, sadece yerli sanayiyi yetiştirmek için yüksek gümrük uygulamak değil bir tür milli kültür yetiştirmek için de kültürel bir gümrük uygulayan bir toplumdu. İşte bunun, tek parti döneminin duvarlarının dışına Orhan Veli'ler de çıkmıştır ama İkinci Yeni daha belirgin bir çıkıştır.

Orhan Veli, Prevert'i biliyorsa, birden Ezra Pound, T.S. Eliot, vb. de İkinci Yeni'yle gündeme geldiler Türkiye'de. Varoluşçuluk da önemli, Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'ını Rasih Güralı çevirisi ile De Yayınları'ndan okudular. Merakla bekleyen, dil bilmeyen edebiyatçılar hemen okudular. Edip'ler, Cemal'ler, onların kuşağı ben daha tanışmadan çok önce sosyalist olmuşlardı, ama çok bilerek ve okuyarak değil. Zaten özellikle dil bilmeyen açısından çok az çeviri var. Mesela Fethi Naci Fransızca bildiği için Marksizm'i epeyce bilen biriydi, ayrıca ekonomist ama edebiyata da çok düşkün, asıl hayatı buydu. Selahattin Hilav Fransızca bilirdi, hem siyasi alanda Marksizm'i bilen bir adam, hem edebiyata ilgisi vardı. Bunlar o dönemin otoriteleriydi. Sosyalizmin yanı sıra varoluşçuluk gelince, ona da aynı insanlar ilgi duydu.

Ben onlardan gencim, önce varoluşçulukla tanıştım. O zaman öyle çok fazla "ben sosyalist olayım" şeklinde bir ilişkim yoktu bildiğim sosyalizmle, ben önce varoluşçuyken Marksizm'e geçtim, ama varoluşçuluğun temel ilkelerini hiçbir zaman tam olarak bırakmadım.

• *Herkes bir tarafa doğru gitmek isterken, politika güçlenecek, devrim olacak diye beklenirken yere epey bir sağlam basmışlar, herhalde bunu yaparken varoluşçuluk okumalarından da destek almışlardır diye düşünüyorum. Hakikaten bir anda devrim şiirleri yazmaya başlamaları o dönemde çok zor değildi.*

– Çok baskı da vardı "yapın" diye. Biraz önce saydığım isimlerin (Edip, Turgut, Cemal), onun dışında Ece'yle Ülkü Tamer'in her şeyden önce sağlam bir edebiyat sevgileri ve edebiyat zevkleri var. Bir şeyler uğruna onlara bunu bıraktırmak mümkün değil. Örneğin bu saydıklarımın herhangi biri Şolohov okuduğu zaman "adam bayağı güzel yazmış" der, ama "ha arkadaş tamam ben edebiyatı buldum, tamam işte Joyce'u, Kafka'yı kapattım, bundan sonra hayatımın geri kalan kısmını Şolohov okuyarak geçiriyorum" dedirtemezsin bu adamlara. Orada önemli olan kurdukları edebiyat zevkiydi.

Kentli bir edebiyattı bu, hepsinin yabancı dil imkânı yoktu, ama hepsi yabancı dille yapılan edebiyata açıktı. Sadece "Mahmut Makal ne demiş köy hakkında? Madem ki Mahmut Makal bunu demiş, o zaman Kafka'ya gerek yok" gibi bir anlayış yoktu bunlarda. Kafka'mn ne dediği çok önemliydi.

• Suç ve Ceza*'nın önsözünde Batılılaşma çatışmasının Türk insanının dışındaki bir alanda gerçekleştiğini, oysa Rusların bunu o kadar kolay reddedemediklerini, çatışmanın onların içinde yaşandığını yazdınız. İkinci Yeni'yle beraber en azından şiirde, bu Batılılaşmanın doğurduğu çatışmanın içeriye göçtüğü söylenebilir mi? İkinci Yeni'nin kentli de olsa, Türk insan psikolojisinin keşfinde bir milat olduğu iddia edilebilir mi? (Burada Nâzım'ın* Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı vb. bilerek dışta bırakıyorum, çünkü orada o, hâlâ prototiplerle, kimliklerle düşünür...)*

– Bunu hiç böyle düşünmemiştim, ama sen söyleyince birden zihnimde bir ışık çaktı. Evet, şöyle söylenebilir. Daha önceki edebiyatçı kuşaklar –ve daha sonra devam edecek bir anlayış– "bir ülkenin kuruluşu" projesi içinde yetişmişlerdi. Nâzım gibi, reel projeye muhalif olan şair bile ideal projenin içindeydi. Düzyazıda Sait Faik bundan vazgeçmenin erken örnekleri arasında sayılabilir. İkinci Yeni de "ideal"i bırakıp varolan insanın –evrensel insanın–, varolan bütün sıkıntılarının, çözümsüzlüklerinin, bunalımlarının içine daldı. Bu söylenebilir...

• *Yetmişlerde* Halkın Dostları*'nı çıkaranlar arasında yer aldınız, daha sonra edebiyatta* Halkın Dostları *gibi esas meselesi sanat/edebiyat olan dergiler azalırken,* Sanat Emeği *gibi daha çok sanatçının politik görevlerine vurgu yapmayı alışkanlık haline getiren dergilerin sayısı arttı.* Halkın Dostları*'ndan* Sanat Emeği*'ne giden bir Türkiye'de İkinci Yeni bireycilikle suçlandı, ama siz şunu söylediniz:* "Devrimci şiir yazanların çoğunun da, halkın hayatının ve mücadelesinin ta içinde yaşayarak yazdıkları bence söylenemez. Bu da, bir başka bireycilik oldu sanki. 'Ben çiçek severim' demek yerine, 'ben devrim severim' demek gibi." *İkinci Yeni bu döneme aykırı olarak ayakta kaldı. Dönemin şiirini yazdıkları söylenemez. Bu dönemde başka türlüsü nasıl bir şair, nasıl bir şiir, nasıl bir dil olabilirdi diye sorsam?*

– Bu dönemde Edip'in *Sonrası Kalır* gibi kitaplarında yaşanan politik olaylar o gözle baktığımızda vardı. Varoluşun sıkıntıları da vardır evet, ama özellikle *Sonrası Kalır*'da herhangi bir yerde herhangi bir zamanda olanlar değil de o sırada Türkiye'de olanlar ve etraftan duydukları vardır.

Şöyle bir şey olmuştu, 12 Mart'ta Mehmet Sönmez'le yeraltı çalışmasına girdim, Mehmet'in aklına geldi, *"Yahu işte sen bu Edip'i, Turgut'u filan tanıyorsun, mesela bunlar duruma sinirlenip bir şiir yazıyor olabilirler. Biz bu şiirleri alalım, imzasız, teşkilatta dolaştıralım"* dedi. Ben bunu gidip söyledim de. Ama Turgut'la başım derde girdi bu yüzden. Ne kadar üstü kapalı söylesem anladı, Turgut *"sen o zaman örgüt nerede biliyorsun, ben çok iyi banka soyarım"* diye tutturdu, beylik tabancasını getirdi. *"Benden kimse şüphelenmez, ben çok iyi banka soyarım"* diye gelen bir adamı ancak sevebilirsin. Zaten Edip'ten para alıyordum her ay, yani onlar bu işlere angaje insanlardı ve hakikaten bunu yapabilirlerdi de. Öyle bir şiir de yazabilirlerdi. Vermediler, olmadı ama daha çok üstüne gitseydik olabilirdi de böyle şeyler.

• *Yani siz bu adamların o dönemin şiirini yazdığını söylüyorsunuz, o zamanki Türkiye'nin militan sosyalist şiiri için İkinci Yeni'dir diyebilir miyiz?*

– Herkesin aradığı, "militan sosyalist şiir" değildi. "Didaktik" veya "propagandist sosyalist şiir" de değildi. Aslında, önünde bu sıfatlar bulunan bir "şiir"in aynı zamanda "sosyalist" olup olmayacağı bence hâlâ yeterince tartışılmadı. Bu adamlar "iyi şiir" yazıyorlardı, yani "şair"diler ve aynı zamanda "sosyalist" idiler.

"Sosyalizm dünyaya iyi gelecek" diye inanabiliriz. Bundan, "o halde herkes iyimser olmalıdır" diye bir "amir hüküm" çıkarsanabilir mi? Sosyalizm dünyaya iyi gelmeye başlarken bir nükleer savaşın dünyaya çok kötü gelmeyeceğinin garantisini veren bir "diyalektik" var mı?

Öyleyse niçin Kafka'nın "karamsar" olması hem tarihî hem etik bir yanılgı, bir günah?

Böyle sorulardan başlayarak gidebiliriz. Hakkında konuştuğumuz adamlar bu gibi soruların bilincinde olan sosyalistlerdi ve bilinçlerinde olan her şeyi şiirlerine geçiriyorlardı.

• *Can Yücel'e sorduğunuz bir soruyu size soracağım: "70'lerdeki devrimci şiirde oldukça yaygın bir özellik, tonalitenin yüksekliği. Bu, şairin bütün devrimci iyi niyetine karşın, hâlâ yalnız kaldığının bir kanıtı sayılabilir mi?" Tıpkı annesine sesini duyuramayan çocuğun gittikçe daha yüksek sesle ağlamaya başladığı gibi. Devrimci şair sizce politikacı tarafından itilip kakılan yalnız bir tip miydi? Kim yalnız bırakıyordu bu devrimci şairi, aslında hiç de yalnız kalınabilecek bir ortam değilken?*

– Evet ama işte gerçekten bir şeyleri paylaşamıyordun. "Devrim yapmak iyidir arkadaş" dedin mesela, karşıda 5 kişi var, "evet" dediler. "Nasıl devrim yapacağız?" İşte o konuşma başladığı zaman şiir de başlar. "Devrim yapmak iyidir" deyince başlamaz. Maalesef hep orada kalıyordu iş. Sen onu diyordun, o adamlar da "ha bak onu dedi tamam bu bizden" diyorlardı. Gerisi gelmiyordu. "Peki bu nasıl yapılacak?" "Oradaki insan acıları ne olur?" "Onlara biz nasıl dayanacağız?" "Onu yapmamanın yolu yok mu?" vb. Bunları konuşmaya başladığın zaman, hayat hakkında bir şey söylüyorsun. Bunu ille nesirle değil, şiirle de konuşursun, belki en çok şiirle konuşman lazım.

• *Peki 80'lere gelelim, 80'lerde* Edebiyat Dostları *gibi edebiyatın edebiyat olarak eleştirisini yapmaya çabalayan ve İkinci Yeni'ye hak ettiği yeri vermeye başlayan dergiler de çıktı. Aynı yıllarda* Yazko, Düşün *gibi yayınlar bir tür* Sanat Emeği*'nin mirasını sürdürürken, bir taraftan* Gergedan *gibi artık öğrenci harçlıklarıyla çıkamayacak edebiyat dergileri çıkmaya başladı. 80'lerdeki bu edebiyat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir yandan da şiire bir yöneliş yaşandı. "Şiirin önce bir estetiği olmalıdır arkadaşlar" noktasına geri dönüldü.*

– Evet, yalnız burada sağlıksız bir durum var. Bu bir darbe ortamında oldu. "Şiire dönelim arkadaşlar" diyenler "darbe olmasından yararlanarak kendi küçük burjuva ideolojilerini yürürlüğe koydular" filan anlamında bir şey elbette ki söylemiyorum. Bu tür yorumlara zaten hep karşı oldum. Klasik şu eleştiri vardır ya, "tek partinin baskıcı döneminde Garip Şiiri çıktı da, sonra demokrat parti baskısı altında anlaşılmayan İkinci Yeni çıktı", inanılmaz eblehlikte bir yorumdur. Yani 80'lere böyle bir şey söylemek aynı eblehliği devam ettirmek demektir, ama mesele şuydu: Sosyalizm Türkiye'ye gecikmiş olarak geldi. Gecikmiş olan her şey gibi birikmiş enerjiyle geldi ve o enerjiyle her şeye hâkim oldu, çok kısa bir zamanda hâkim oldu. Kimse ona karşı çıkacak bir düşünce olgunluğunda değildi zaten. Hâkim olduğu şeyi özümseyemedi ya da onlar da onu özümseyemedi. Sonra yine dışsal diyebileceğim bir şekilde 12 Eylül dönemi geldi oturdu.

Bu sadece şiirde değil, mesela 80'e kadar Türkiye'de solun içinden kimse (dışından zaten olmaz) "feminizm diye bir şey var, duydunuz mu?" diyemiyordu. Niye? İşte bunlar insanı devrim rotasından saptıracak çerez makamında önemsiz şeylerdi. Devrim yapıldıktan sonra kadın sorunu filan neyse, bunlar da çözülecekti. Böyle, fazlasıyla tek yanlı bir konsantrasyon vardı. Kitapçıya gittiğin zaman sıra sıra sol yayın görürdün, ama onun dışında kitap hemen hemen görmezdin. Mesela sosyalizm var diye insanlar nasıl köpek yetiştirileceğini öğrenmesin mi? Böyle bir emir de yok hiçbir yerde, ama öyle oluyor. İki devrimci arkadaş girdiler dükkâna, ikisi de birer "İki Taktik" aldılar. Biri o ara bir de köpek yetiştirme kitabı aldı. Birdenbire

arkadaşının gözünde değeri düşer: "Nerden çıktı köpek yetiştirme kitabı, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si, Bunuel'in hayatı... Nerden çıktı yani şimdi? Birinin hayatını okuyacaksan, işte otur Engels'i oku."

Böyle bir ortam vardı. Bu normal değildi. Maalesef bu anormalliği ortadan kaldırmak, 12 Eylül gibi tarihin en anormal olayına düştü. Terslik burada. Bu tarihlere kadar aşağı yukarı, gazetelerde kültür sanat sayfası yoktu, şimdi her gazetenin kendini koymakla yükümlü hissettiği böyle bir şey yoktu. Toplumda böyle ihtiyaç da yoktu, öyle gidiyorduk: Ekonomi var, dış politika var, iç politika var. Başka bir şey lazım değil.

12 Eylül'le birlikte böyle şeyler başladı. Bunlar sadece solun değil bütün bir Türkiye Cumhuriyeti tarihinin yaptığı işler. Mesela banka yayınları, bankalar yayın yaparlar. Niye yaparlar? Kimsenin böyle bir şeye ihtiyacı yoktur, ama o bankerleri, banka sahiplerini, yüksek adamlarını tanıyan ve mesela "Kayseri"deki Türbeler" diye bir şeyler yazan yukarı tabaka adamlar vardır. O kitapları basacak başkası da yoktur. Dolayısıyla bir kültür hizmeti olarak banka kimsenin okumayacağı bu kitapları basar. Belki kitaplar iyidir, ama "Kayseri'deki Türbeler"i kimse okumaz.

Şirketler, bankalar bir yandan da Osmanlı kültüründen kalan halıcılık anlatır, Osmanlı kumaşları gibi şeyler basarlar. Osmanlı bir yandan tu-kaka ya, ama bu, toplumun içinden gelen bir şey. 1960'lara 70'lere gelmişiz artık ve herhangi bir hanedanın geri gelme tehlikesi yok, artık şu çinilere falan da boş vermeyelim müsaadenizle... Konuyu dağıtmaya başladım gibi ama değil aslında. Bunlar hepsi bağlanıyor. 80'lerde Mustafa Kemal Ağaoğlu bana *"Haliç'i bir grup insana gezdirir misin?"* dedi. Bir başladık, kaç sene oldu, sesim kısıldı, ben hâlâ İstanbul gezdirmekten kendimi alamıyorum. Merak var, çünkü insanlar öbür sokakta ne olduğunu bilmiyorlar ve gördükleri zaman da etkileniyorlar, duygulanıyorlar. Bütün o Osmanlı tarihine başka türlü bir gözle bakmaya başlıyorlar.

Bunlara bakmak 12 Eylül gibi ucube bir şeyle ortaya çıkmış oldu, ama bunun için 12 Eylül'e tabii ki teşekkür etmeyelim.

Zaten teşekkür edip etmemeyi düşünmemiz için bir kere bitmesi lazım, daha bitmedi.

• *Son zamanlarda gündemde olan* Hatırla Sevgili *isimli Tv dizisiyle birlikte Deniz Gezmiş'ler etrafında sembolleştirilen birtakım anılar tekrar gündeme gelmeye başladı. Edebiyatta da Deniz'lere yazılmış şiir tartışmaları yaşanıyor, kim yazmış, kimin yazdığı unutulmuş, vb. Ne dersiniz, önümüzdeki yıllarda da çizgiyi "kim Deniz Gezmiş'e şiir yazmış", "kim Adnan Menderes'e şiir yazmış" buna mı çekiyor olmamız gerekiyor? Bu kadar yıl sonra bu tartışmaların biraz daha incelmiş olması gerekmez miydi? Örneğin "idamlar hakkında şiir yazmak" nasıl bir şeydir, bunu tartışmak daha ilginç olmaz mıydı?*

– Türkiye toplumu mesele çözemiyor, çözmesini engelleyen güçler var. Belki her şeyden çok tarihin akışını, yönünü değiştirmekle görevli Silahlı Kuvvetler'den başlayabilirsin, ama bunun geleneği daha eskilere de gidiyor. Ermeni kıyımı olmuş mesela, bugün hâlâ oldu mu diye bir patırtı var. Bu nedir, yani sen ölülerini gömmeyi beceremeyen bir toplumsun. Her tarihte ölüler olur, ama toplumların bildiği merasimler vardır, o merasimleri yaparak bunları ortadan kaldırırsın. Bunları yapmadığın zaman bunlar hortluyorlar. Adnan Menderes'in hortlağı zincirlerini şakırdatarak geçiyor. O sırada Deniz Gezmiş'in hortlağı geliyor, derken Taksim'de öldürülen, çiğnenen 40 tane adam zincirlerini şakırdatarak geçiyorlar. "Şöyle oldu, şunlar yaptı, bunun yapılması kötüydü, ama işte oldu" gibi makûl bir konuşma yok.

O zaman işte sen Deniz Gezmiş'e mi şiir yazdın, sen Menderes'e mi şiir yazdın, bütün bu hikâyeler de kan davaları halinde yaşanıyor. Bütün bu olayların etrafında ve insanların asıl ciddi meseleyi, geleceği, geleceğin sorunlarını, bu sorunları çözmek için ne yapmalıyız, biz şu ana kadar neler yaptık, nerede beraberiz, nerede ayrılıyoruz, bunları ciddi bir şekilde konuşma imkânı olmayan bir toplumuz. Şundan bir kere vazgeçemiyoruz, bir adam şu vazoya vurdu yere düştü. Bunun yere düşmesi iyi mi kötü mü? Normal olarak kötüdür, ama bizde her durumda iki cevap var. Bir kere onun vurulup da yere düşmesinden önce

"kim yaptı" diye soracaksın, "Ahmet yaptı" "Ha Ahmet benim arkadaşım, o zaman iyi oldu". "Mehmet yaptı" "O onların adamı, o zaman kötü oldu".

Bir kere faille fiil arasındaki bağı çözmeyi öğrenememişsen, o zaman nesnellik nedir onu bilmiyorsun. Fiili alıp bakacaksın sen, fail-fiil ilişkisine değil. "Fail benim arkadaşımdı" değil...

• *Yani kimin idam edildiğinden bağımsız olarak idamlar hakkında şiir yazmak nasıl bir şeydir, niçin yazılır, bir mitleştirme midir yoksa unutulmasın diye midir? Bunları tartışmak lazım, diyorsunuz. Şunu ekleyebilir miyim, idamlar veya 1 Mayıs'ta öldürülenler gibi böylesine yaralayıcı bir şeyden bahsetmek için, henüz yaranız da tam geçmemişse, içten olmak zorunda kalırsınız ve ham duygularla yazarak Oscar Wilde'ın dediği gibi* "bütün kötü şiirler içtendir" *durumuna düşebilirsiniz. İkinci Yeni'nin bir başarısının da bu tür konulara mesafeli duruşundan kaynaklandığını söyleyebilir miyiz?*

– Yara tazeyken, ne olduğunu anlatmak zor olur, diyorsun. Doğrudur, doğrudur da, anlamak için bu kadar uzun beklemek, ya da hemen yapıyorsan, olanı bu kadar sığ anlamak, burada da bazı sorunlar olduğunun göstergesi.

12 Mart veya 12 Eylül, bu iki askeri darbe, aslında öteden beri varolan işkence sorununu "masif" bir "fenomen" haline getirmişti. Demek ki, ilk ağızda dikkat çeken bu. Bunun vurgulanması anlaşılır.

Ama hepsi bu mu? Bakın bunun edebiyatına: "kötüler" var, "masum iyiler"e işkence yapıyorlar. O günün şoku içinde de, örneğin "işkence gören"in travması, tepkisi, kurtulmak için yaptığı, bu çok önemli konulara ezber kalıplarının dışında yaklaşamaz mısın?

Peki, o zaman yaklaşamadın, bunca zaman geçti, hâlâ yaklaşamıyor musun?

Öyleyse geçmiş olsun. Demek ki bütün bu tarih ve onun yaşantısı henüz ele alınmış değil. Bu memlekette herkesin resmî tarihi var, çünkü kimse bu "derin" alışkanlıktan kendini kurtaramamış.

• *Peki solcu edebiyatçıdaki "madem ki solcuyuz, halkı kurtarmakla görevliyiz o zaman bize her türlü manipülasyon mübahtır" tavrı hakkında ne düşünüyorsunuz? Yani örneğin Can Yücel'le röportajınızda, solcular söz konusuysa elbette ajitasyon şiiri olacaktır, politik şiir elbette olacaktır, ama kapitalizme gelince işte "arabesk" diyerek, "adi piyasa sanatı" diyerek manipülasyonu hor görüyor Can Yücel. Bu adil mi? Sonuç olarak her ikisi de manipülatif işte, biri satmaya çalışıyor öteki de meydanlara çıkartmaya çalışıyor. Her ikisi de manipülasyon. Ama solculuk olunca "elbette ajitasyon şiiri olacaktır" deyip geçiyoruz. Solculuk adına birbirimize her yolu yutturmaya hazırız ve işin kötüsü yutmaya daha da hazırız aslında sanki.*

– Bu bir teoriyi o insanların nasıl anladığı meselesi, sosyalizm "bunu böyle yapın" dediğinden değil, ama her şeyi böyle yapmaya alışmış insanlar olunca öyle oluyor. "Devrimci işkence" lafına beş kala filan durdu, yani işte "devrimci terör," "devrimci şu-bu"... Mesela birkaç faşist bulup bir "devrimci işkence" de yapabilirlerdi, amaçları devrim olduktan sonra. Belki de diyenler olmuştur yani söylendiğini ben duymadım, ama bu söylenmediğini garanti etmez.

Edebiyatta da tabii bunlar oldu, yani genellikle de gerçekten edebi yeteneği olmayan bir adam en kolay bunu yaparak adını duyurabileceği için bunları yapar. Ve bu tür adamların kurduğu bir baskı var. Mahalle baskısı dedikleri şey var ya, bunun olmadığı bir zaman olmadı, her mahallede var bu.

O zaman da tabii Can Yücel gibi biri dahi kalkıp "elbette ajitasyon da yapacağız" diyor. Onları büsbütün karşısına almamak, onlarla diyaloğu koparınamak gereğini duyuyor. Eğer sen ortamı şarlatanların biçimlendirmesini engelleyemiyorsan, o zaman bunlar durmadan olacaktır.

• *Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?*

– Şu var: Ta genç yaşımdan başlayarak İngilizce'de *detour* derler ya, etrafından dolaşarak varmak; "gideyim, ama şu antropolojiyi de haldeyim, din tarihine de bir bakayım". Böyle geçirdiğim epey bir vakit var. Gençsin, önünde epey bir vakit var

gibi görünüyor, ama sonra da vakit yok yani. Şimdi de milliyetçi edebiyatı yapayım derken, Türk edebiyatında ideolojinin bir şey olmamasına bakayım filan derken, asıl sevdiğim şeyler hakkında yazmama zaman kalmamasından endişe ederim.

Bu eleştirmenin bir yanlış anlaşılması vardır. Türkiye'de; eleştirmen dediğin adam birtakım kötü şeyler söyler, onun için de eleştiri kötüdür zaten. İşin tuhafı ben de adeta bu tanıma uygun davranıyorum, hiç inanmadığım halde. Bir sürü "şu ne iyi, ne güzel" dediğim şeyi diyemeden gideceğim, öyle anlaşılıyor.

• *Ağzınızdan yel alsın. Çok keyifli bir sohbet oldu teşekkür ederim, nefesinize sağlık.*

Röportaj Enis Akın, *Yasakmeyve*,
Kasım-Aralık 2008, s. 68-77

• *İslâm ve estetik, gündelik hayatta Türkiyelilerin yaşamına ne kadar sirayet etti ve ne ölçüde verimli ve doğru deneyimlendi size göre?*

– Geçmişten bir girizgahla başlayalım: Ortada kendi estetiğini yaratmış, bellibaşlı bir medeniyet var. Ama bu, sınırlamaları da olan bir estetik... Resmin aşağı yukarı yasak olması gibi unsurlardan da gelen sınırlamaları var. Bunlar, doğrudan doğruya dinî öğretiden geliyor. Ama mesela, edebiyatı "edep"ten üretiyorsan eğer, bu bana estetiği de çok fazla serbest bırakıyorsun diye düşündürmüyor. Bayağı bayağı, edebi estetiği de "edebiyat" demekle zapturapt altına alıyorsun...

Ayrıca şu da var; doğrudan öğreti ile ilgili değil ama, İslâm tarihine baktığımız vakit Emevi, Abbasi, Osmanlı, İspanyol Emevisi gibi büyük devletler kurulduğu için kültür de bu alanlarda birikim yapıyor. Burada şu var; büyük devletler, sorgulayan sanattan çok fazla hoşlanmıyor. Bu bakımdan mimari ve müzik gibi soyut disiplinler gelişir de, ama yani, "bir tür" edebiyat, gelişmez...

• *Verili olanla bir tür uzlaşma halini mi kastediyorsunuz bunu demekle?*

– Evet, yani öyledir; tabii bu, görsel alanda insan, şu bu, vb. resmedilmesinin yasak olması da, İslâm'a kaligrafiyi de öne çıkararak bir soyutlama imkanı vermiş. İşte bunlarla, yani bu saydığım potansiyel sınırlamalarla, kimsenin küçümseyemeyeceği, rafine bir estetik de yaratılmış durumda. İşin aslında biz de, çok "Eurocentric/Avrupa merkezli" bakmak alışkanlığındayız. Kaldı ki, sade İslâm değil, tarihte bütün medeniyetler, tam böyle olmasa da benzer kısıtlamalar içindeydi. Konfüçyüs ideolojisi ile Çin'de, Michelangelo'nun Sistine Chapel'deki resimleri yapılamazdı. Aynı şeyi Japonlar da, Shogun'larıyla yapamazdı tabii. Kendi haline bırakaksan, yaşananlar Avrupa'da da olmazdı. Sistine resimlerine karşı çıkan papaz da vardı. Orada, bu sınırlar, keşiflerle ve tarihî konjonktürlerle aşılabildi. Bizde tabii, bu sınırları aşan bir estetiği düşünerek konuşuyor ve başka bir yer veriyoruz. Nitekim *Osmanlı'da Kurumlar* kitabımda da söylemiş olduğum gibi, bir Michelangelo'nun Musa heykeli, bugün bir tanedir. Ya da onun Pieta'sını, ki dört tane yapmıştır bundan; gidersin, ayrı ayrı ne olduğunu görünce, ancak yerinde tanırsın. Halbuki, İslâm Estetiği dediğimiz şey, bugün ayağımıza giydiğimiz bir nalında da vardır; ya da ne bileyim, belki kurulanacağın havluda da vardır. Yani hayatında kullandığın nesnelere, başka türlü bir estetik anlayış sinmiştir. Ama önümüzdeki 200 yılda da bu işin bu yöne gitmeyeceği gibi bir durum da yoktur; keza, design/tasarım dediğin şeyden çok da uzak değildir bu...

• *Yani bir parantez açarsak, birtakım tematik, yalın tasarım objelerinin bugün kentlerde revaçta olmasını da bu yönde bir "objedeki maneviyat" arayışına bağlamamız yerinde midir sizin için?*

– Evet, yani, ona maneviyat demezsin, başka bir şey (örneğin bir soyutlama arayışı) dersin ama sonuçta böyle bir şey, var. Meseleyi bugüne yönlendirmemize gelecek olursak, bugün İslâm dünyasının başının her yerde dertte olduğunu görüyoruz. Örneğin Türkiye'de, bir nevi travmatik Batılılaşma deneyimi söz konusu. Bunun getirdiği hem bir gelenek var; hem de öfke ve tepki, politizasyon var. Başka Müslüman ülkelerde

belki bizdeki gibi travmatik bir Batılılaşma süreci olmadı ama, onların da bir tür siyasi öfkeleri var. Geri kalmışlık vb. unsurlara dayanıyor tabii bu... Bunu şunun için söylüyorum: Öfke, politika vb. çok ağır basıyorsa, bu bilinçliliğin estetikle anlamlı bağlantılar kurması güçleşir. İdeoloji, ha bire araya girer ve bir şeyleri dikte eder. Örneğin Konya'da birtakım adamlarla yeni camii mimarisinin ne kadar çirkin örneklerle dolu olduğunu konuşurken, şunu söyledim: Kubbe, bir teknolojik imkanlar manzumesinde, bir binanın üstünü kapatma söz konusu olduğunda, içinde birtakım zorlukları olan ama sonuçta da en sağlam çözümdür. Ama bugün bu camileri betonarme yapıyorsun. Eğer sen beton kullanmaya başladınsa, o zaman kubbeyi, çatıyı o şekilde düşünmek zorunda değilsin. Bu, bir bakıma Walter Benjamin'in mekanik röprodüksiyon tezine karşılık gelir. İşte Konya'daki adam bunu kabul etmiyor ve biz her zaman kubbe yaparız diyor. Niye? Çünkü o en mükemmel form'dur. İşte "en mükemmel form" fikrini veren nedir? Bu, söz konusu yapının siyasi kavga içinde olması, vesairedir ve estetik, estetik olarak varolamaz. Siyaset bir şekilde müdahale eder. Sonuçta estetikte ölçüleri kaybetmeden doğan bir kopma var. Bu ise iki türlü bir durum yaratır: Burada hem senin (üretenin) ve hem de onun (alıcının) yapması gereken bir fasıl söz konusudur. Mesela Osmanlı musıkisini ele alalım; bence son derece ince, kendi içinde birtakım mükemmellik anlarına (perfeksiyona) ulaşan bir müzik bu. Bu bir hayat tarzının müziği. Ama bugün o hayat tarzı da yok. O hayat tarzı kalmayınca, bu musıkinin kökleri de kurumaya başlıyor demektir. Peki bu o müziği dinlemeyeceğiz anlamına mı gelir? Hayır, elbette dinleyeceğiz, ama ille de müzede eser seyreder gibi de dinlemeyelim... Örneğin bir klasik parçayı, belki Nevzad Atlığ kendi klasik anlayışı içinde, "papyon kravatlı" bir icrayla çalar; ama öte yandan Ruhi Ayangil, mesela hiç böyle yapmıyor. Bunlar mümkün yani; müzelik olmaktan çıkarmak mümkün... Öte yandan bir Bela Bartok'un ayağını kaydırıp, bir Paul Hindemith'i getirmeselerdi, ve Hindemith de, Bach, Beethoven, Brahms öğreterek hayatını geçirmeseydi ve Bartok gibi, ulusal tınılara inmenin yön-

temini bilen ve onunla dolaşmış biri olsaydı... Bugün o geleneği Avni Anıl ile sürdüremezsin. Tamam, Yusuf Nalkesen ve Avni Anıl da, bugün arabeskin nota ve makam bileni; yoksa Ağla Gitar Çal Gitar ile vb, "klasik" Osmanlı musikisi devam etmez; orada başka bir duyarlılık vardı, zamanında; yeniden üretilebilir bir duyarlılık değil bu. Ama tabii, o ses dünyasından başka bir yere geçmek önemliydi. Ama bu dediğimiz Ferid Alnar'ın kanun konçertosu gibi değil de, mesela Ravi Shankar'ın Sitar Konçertosu gibi... İkisi arasında muazzam fark var. Biri tamamen, o enstrümanın imkanları içinde kalmışken, Shankar bambaşka bir ses çıkarıyor ortaya.

Bunları bugünkü Müslümanların Türkiye veya başka yerlerde yapması zor. Belki, edebiyatta İsmet Özel, Sezai Karakoç gibileri de burada bunu başaranlar arasında anmak mümkün olabilir. Ama bugün, Türkiye'de devam eden bir şiir geleneği de var. Hep vardı. Ama kopuş anından sonra, Yahya Kemal'lere kadar bir türlü toparlanamadı, ancak ondan sonra şiiri yeniden bulabildi. Orada ayağın boşluğa basmadan devam edebiliyorsun; yani sonuç olarak, diyeceğim, estetikten bir kopuşun olduğudur. Bunun kaçınılmaz tarafları da vardır. Örneğin ben Anadolu'da gezdiğim sırada, Ramazan sırasında bir köy-kasabadaki camii, neonlarla "Allah" yazmış. Değişik renkler ve ampuller kullanmışlar. Ama o tarz bir şey, ancak striptiz kulübünde bilmem ne olur... Ya da basit bir örnek daha: Anemas Zindanı'nın orada bir camii vardır. Mimar sanırım Sinan'ın kalfalarından biri. Girişi ortadan yapmamış. Cephe duvarının köşelerine, ortayı sağır bırakıp iki giriş yapmış mesela. Adamlar, bunların birine bir şeyler koyuyor ve bir baraka yapıyor. Maksat, tepelerine yağmur suyu filan damlamasın diye bir düzenleme yapmak ve orada ayakkabı değiştirmek aslında. Estetiğin hiç farkında olmadıkları için oralı bile olmuyorlar. İşte buradan, ölçüyü kaybetmek meselesine geliyorum...

Örneğin Marx'ın bir lafı vardır: "Sen bir taşa tapıyorsun; eğer o senin manevi ihtiyaçlarını doyuruyorsa, sen o taşı öyle seversin." Yoksa heykel, meykel filan istemezsin. Bu anlamda zaten,

dinî ideoloji ile estetik arasında bir tür "kakışım" vardır. Mesela bildiğimiz Vatikan'ın erken dönemlerinde yaşanan Palestrina (çoksesli Roma Katolik Kilise müziği oluşum süreci) sorunu sırasında, onların dertleri ayrıdır: İzin verelim mi, vermeyelim mi? Kiliseye gelen adamlara dinî dogmayı anlatmak isterler... "Bunu, çok-sesli anlatmaya kalksan adamlar anlamaz" derler. Yoksa orada çokseslilik, tekseslilik, estetik mestetik filan düşünmezler. Orada istedikleri şudur: Nasıl mesajımı veririm? Ama işte, Avrupa'nın gidişatı içinde, önce "buna bulaşmayalım" derken, zaman içinde "olsun canım" denir ve resmen çokseslilige geçilerek, estetik, yön değiştirir. Estetik dinî ihtiyaca baskın gelir demeyeyim; çünkü baktığımızda Bach'ın da "mümin" bir şekilde Matthias Passionları'nı yazarken, tıpkı Haendel'in Messiah oratoryosunu yazdığı gibi, yazdığını görüyoruz. Ama genel olarak, dünyanın entelektüel gelişimi öyle bir noktaya varmış ki, iman da, daha sofistike, karmaşık bir formu gerektirebiliyor.

Batı tiyatrosu, klasik çağdan kalan tiyatroyu öldürdü mesela; peki sonra nereden doğdu? Kilisedeki âyinlerden zamanla "miracle play" doğdu. Çünkü dinin ve ritüelin içinde bir dramatik unsur vardır ve din adamı, sürekli olarak o ritüeli dinî ideolojinin kontrolu altında tutmak ister. Ama işte orada, bir zayıflama filan olacak ki, bir özel bölüm, birdenbire yer bulup kendine özerklik kazansın. Öte yandan bizde de, örneğin Şiilerin Muharrem ayı ritüellerine baktığımızda, gayet "elemanter" bir tiyatro söz konusu: Hasan ve Hüseyin, tahta kılıçlar, Hüseyin düşer, ölür, bilirsiniz... Tabii, şimdi bunu seyreden Şiiler, söz konusu bu sahneyi gördükleri anda, hüngür hüngür ağlamaya başlıyorlar. Yani, onların o dinî heyecanlarını vermeye bu sahne yeter. İşte, çünkü geri kalmışlık sürecinde, "Bu böyle olmasın" dedirtecek, gerideki o entelektüel arkaplan yoktur. O zaman "bu oyuna şöyle bir unsur eklesek daha mı etkileyici olur" gibi bir soru oluşmaz. Bu yüzden, her yıl hiçbir yeni öge katmadan, estetiği yapı içinde özerkleştirmeden aynı şey tekrar tekrar yapılır. Herkes bundan memnun olur...

• *Cumhuriyetin 85 yılını temel aldığımızda, İslâmiyet'in demokrat ve Müslüman Türkiye'de tecrübe edilme sürecinin nasıl bir evrim geçirdiğini söylersiniz?*

– Örneğin Kocatepe Camii projesi reddedildi; ama Pakistan aldı, yaptı. Ne kadar ironik bir durum bu. Ne yaptılar? Selimiye Camii'nin betonarme bir kopyasını. Onları ilgilendiren, kaloriferli, minarelerinde asansörün çalıştığı bir cami oldu. Anladıkları "modernleşme" bu. Ama Dalokay'ın modernize ettiği cami biçimini sindiremediler. O çok yabancı geldi.

Aslında iktidar, çok fazla estetik ve sanat üretmez. İktidar, tel örgüleriyle filan "şu yasak, bu olur" vb. komutlarla sınırları belirler. Bunları getirip koyduğunuz zaman da bundan heykel yaparsınız. "Büyük adam" heykeli. Ya da mimari yaparsınız da, onun haşmetli olması lazımdır. Herhalde imparatorluk iktidarının da Frank Lloyd Wright mimarisi yapmasını beklemezsiniz. Yani mutlaka bir durdurucu sınırı vardır bunun... Dolayısıyla, Türkiye'de, hani bu travmatik Batılılaşma dediğimiz bir iktidarla birlikte yürürken, Müslümanlık da burada biraz tuhaf konumda buldu kendini. Yani, bir "çoğunluk" ama, politik olarak da "azınlık" muamelesi görerek kendini baskı altında hissediyor. Aslında, estetiği, bu geliştirir geliştirebilirdi. Ama burada acıklı olan, Türkiye'deki Müslümanların bundan yararlanamamış olmaları. Muhalefete itilmiş olmanın, baskı altına alınmış olmanın avantajlarından yararlanamadılar; bunu göremediler, çünkü akılları sadece o iktidarda idi. Fiilen itilip kakılıp horlandılar belki ama, bu hiçbir zaman, onları "Bir gün biz iktidar olacağız! O zaman bildiğimizi yapacağız!" demekten vazgeçiremedi...

• *Bunun gibi, yakında çıkacak yeni Türk liralarının üzerinde yer alacak nesne veya kişilerin, ya da gemi, iskele veya deniz otobüsü vb. isimlerinin de bu estetik "kaygı" ile açıklanması söz konusu olabilir mi? Ya da, arka arkaya inşa edilen Ramazan çadırları, onları nasıl yorumluyorsunuz?*

– Muhtemelen yeni ögeler eklenir. Ama anlayış değişmeyecek gibi görünüyor. Bir tarafta "Şehit Hatları", öte yanda "Ga-

zi Hatları" devam edecek gibi görünüyor. Ramazan çadırları ise "kitsch" durumdalar. Söz ettiğim zincirden kopunca, örneğin bütün bir Keçiören-Ankara vb. zaptedilemez bir "kitsch" üretimi içinde ve bunun devam eden bir geleneksellik olduğuna, bunun "aslına dönen bir toplum" olduğuna inanıyorlar.

• *Peki bu anlamda bir "estetik" eğitimi verilmeli mi? Verilmeli ise bu nasıl olmalı? Örneğin bizden daha "Doğuda" bir Dubai örneği sürekli gündeme geliyor.*

– Aman, Dubai demeyin, çünkü Dubai de bir estetik ölçü olarak alınıyor. Onlar bir de para mara bulurlarsa, başımıza neler gelir diye o işten bayağı korkuyorum. Ben Amsterdam'a gittiğim her seferde olmasa da, fırsat buldukça devlet müzesine veya Van Gogh Müzesi'ne uğrarım ve orada, her seferinde ilkokul çağında çocuklar görürüm. Öğretmenleriyle orada ders yaparlar. Genellikle genç adamlar ve kadınlardır bunlar ve epey serbest bir alışveriş içinde, zorlama olmadan çalışırlar. Hep içimden geçiririm; Bu yaşta kendi yaşadığı kentte Van Gogh görebilen çocuklar vardır; öte yanda Brugge'e de gittiğinizde Rubens izleyen, Nuremberg'e gittiğinizde Dürer'i izleyen çocuklar görürsünüz. Bu her ülkede farklıdır. Ama bunu ister istemez, Ayasofya'da gördüğüm ilkokul çocuklarıyla kıyaslarım ben: "İkişerden kol, sağına bakma, soluna bakma... el ele tutuşun" vb. Yani bir rutin angarya olarak görünür. En önemli mesele, orada 40 çocukla yola çıkıyorsanız, 40'ını da sağ salim akşama teslim edeceğinizdir. Bu arada çocukları zapturapt altına sokmaktan, hiçbir şeye bakmalarına da izin vermezsiniz. Bir de, yani, zaten götürdüğünüz o çocuklara anlatabileceğiniz çok fazla bir şey olmaz. Çünkü o çocukları oraya götüren öğretmenin de orasıyla bir ilişkisi yoktur. Buradaki yoksul resim heykel müzesine gittiğinizde bile bir şeyler anlatmanız aslında mümkündür, ama önce sizin bir ilişkiniz olması lazımdır ki, bu zaten Müslümanlarla ilgili değildir; Türkiye'de bu yoktur...

Bu memlekette, Sanat Tarihi bölümünden mezun olursun; yine de yapacağın bir iş yoktur. Bu kadar müze var... Kültürü topluma yaymak, toplumu kültüre getirmek için belli ki çok

fazla şey yapmalı. Bunu insanla yapmak lazım. E, insan da yok değil. Örneğin, restorasyon yapan belediyeler konusu var. Hep örneğini veriyorum zaten: Amsterdam'da bir müzede, denizcilik üzerine bir müzede 17. yüzyıldan kalan bir gemiyi inceliyor ve gezip, görüyorsun. Peki o gemiyi nasıl yapmışlar? 1700'lerde hangi aletler varsa, onunla yapmışlar. Vidalarla, elektronikle değil tabii. Bir koca gemiyi böyle yapınca, marangozlar da ustalaşmış ve onları görevlendiren belediye de bu tür iş imkanlarını sürdürmüş ve bu türlü faaliyetler, o adamların kariyeri haline gelmiş. Tabii mutlaka bunun arkasından gelenler de var. Mesele sadece ahşap değil yani... Taş duvar örecek, parmaklık yapacak adam yetiştirmen lazım. Falan mahalleyi adam edeceğim gibi bir fikrin varsa, önce o mahalleye bir git bak; oradaki iş bulamayan çocuklara bunları öğretebilir misin? Yoksa onları ölçüsüzce, "gidin buradan" diye yerlerinden kovarak, sonra da bir tür mutenalaşmaya buraları açacağına, bu işi bu adamlarla yap. Bilmiyorum, belki bunlar denenmedi bile; sonuçta bunları dene, sonra da "denedim, olmadı" de... Belki hayalperestim ama, en azından dene bunu...

• *Son çeyrek asırda Türkiye'de şekillenen ortalama "modern Türk Müslüman insanı"na dair klişelerin sayısı arttı gibi... Kravatsız giyimler, tek tip bıyıklar, tek tip takkeler, başörtüleri, Kâbe motifli obje ve halılar, karınca duaları, duvarlara asılı Kur'anlar... Sanki, saymaya başlasak bir modelle de karşı karşıya gibiyiz.*

– Burada da aynı unsurlar söz konusu: İdeolojinin çok orta yerde durması, ruh halinde o öfkenin ağır basması... Yani, tam tersine, "çirkin olmak" gibi eğilimler de var bugün. Günümüze göre, güzel kabul edilenin tersini yapmak: Acaip pantolonları giymek gibi, ki ben o modaya "İslâm Punk"ı diyorum... Çarşamba-İsmailağa cemaati kendine adeta "Gavur görünce benden korksun" telkini yapıyor... Bunlara zaman lazım ve bunlar, aslında üç gün içinde olmamış bir tarihin sonucu, e, zaman da sadece zamana bırakarak olmaz tabii. O zaman, içinde sen de bir şeyler yapıyorsan olur. Bu durumda herhalde Müslüman kesime benden daha fazla iş düşüyor. Örneğin bir Fer-

ruh Kethuda Camii'ni böyle yamamayın desem, beni ne kadar dinleyecekler bilemiyorum; sonuçta tüm bunların olabilmesi için bir "leisure" lazım; bir rahat nefes almak lazım. Örneğin örtüneyim diye başlıyorsun; birinci ve sonuncu meselen örtünmek. Ama biraz paran da varsa, o zaman "bunun estetik bir görüntüsü de olsun" demeye başlıyorsun. Yani estetik biraz da refah gerektirir. Bu, çatışmanın, ister istemez "estetik olmayan" ortamından çıkabilmek lazım. Ayrıca bugün bir Bali'nin, Malaya'nın veya Pakistan'ın Müslümanlığının bakışı birbirinden çok farklı.

• *İslâm estetiğinin halka maledilmesinin yolu, bugün "Din Kültürü" derslerinden mi geçmek zorunda? Sonuçta merkeziyetçi bir eğitim söz konusu...*

– Estetiği şimdiye kadar olduğu gibi, bir Milli Tarih ve Milli Coğrafya gibi öğretmeye kalkarlarsa, zaten bir ümit varsa, o da ortadan kalkar... Mesela şu Danimarkalı karikatürcü, yaptığı o şeyle bence de haltediyor ve yaptığı, ucuz bir provokasyondan ibaret. Ama öte yandan Salman (Rüşdi) için de öldürmeye yönelik fetva çıkabiliyor ve onu öldürmeye çalışan, öldürülmeliydi diyen Müslümanlar da hiç az değil. Bunlar sonuçta şuna dayanıyor: Dinî ideolojiyi bir kutsallar toplamı haline getirerek, durumu tarihîleştirmekten kaçınmak veya bunu reddetmek demek bu... Şimdi Hz. Muhammed diye bir varlık var; ama bu adam falan tarihte doğdu, falan tarihte öldü, şu kadar insanla evlendi, bunlar sizi fazla ilgilendirmiyor. Ama oraya parantez içinde S.A. vb. yazmak çok önemli. Böyle bir "formalizm". Tabii bir toplumun laikçi kesimi de benzer bir kutsallaştırma çabasındaysa, dindarlara ne diyebilirsin? Peygamberle ilgili söylemek istediğim, onun da insan, dolayısıyla *tarihî bir kişilik* olması. Ama bu formalizm onu tarihten soyutlamaya yarıyor. Buradan çıkmadıkları sürece, bu konuştuklarımızın içeriden bir dinamikle olacağı yok; o zaman ne oluyor; daha içtenlikle düşünen Müslümanların korktukları şey oluyor: "Onlar (Batı) defile yapıyorlar; hadi, biz de tesettür defilesi yapalım vb".. diye, devamlı, o beğenmedikleri ama bir yandan da içten içe heves

ettiklerinin bir kötü kopyasını yapmış oluyorlar. Tabii eğer sen o yaratıcılık dinamiğini içine alamıyorsan...

• *Ama öte yanda, Batı'da da bir Endülüs sentezi yaşanmış, değil mi? Bununla birlikte AB'deki cami mimarisine nasıl bakıyorsunuz?*

– Endülüs sanatı çok güzel, olağanüstü tabii, ama, zamanında adamlar kendileri de söylemişler de diyebilirim: Cordoba'daki camii katedrale çevirdikleri zaman V. Karl söylemiş işte: "Dünyada bir tane olan bir şeyi almışsınız ve Dünyada çok benzeri olan bir şey haline getirmişsiniz..." Öte yandan AB'deki camiler bana çok sevimsiz geliyor. Gayet arabesk model üzerinden yeniden üretilmişler. Bununla birlikte, Washington ve Odessa'dakiler gibi de, aynı arabesk çizgilerde bayağı benzeşiyorlar; onları yaptın mı, "oluyor" tabii.

• *Gelecekten umutlu musunuz peki?*

– Geleceğe yönelik olarak, her zaman iyimserim ben. Ama tabii bir kere, siyasetten başlayarak, Türkiye'yi şu saçmasapan kamplaşma ve kan davası ortamından çıkarmak gerek. Çıktığı zaman, o çıkmışlığın getireceği diyalog, aslında bu konuştuklarımızın da kapısını açar... Mesele iki günde hallolmaz ama, konuşmalar başlar.

• *Bir reçete olarak Cumhuriyet estetiğini İslâm estetiğinin karşısına koymak da yanlıştır desek, yanılır mıyız?*

– Elbette yanlıştır. Bir de, yani eğer böyle bir şey yapmaya kalksak, İslâm estetiği çok fark atacaktır. Yılların birikimi ortada. Ama öte yandan İstanbul şehrine bakın: Bir arkadaşımız yurtdışından geldi. Ona "Bu da Cumhuriyet mimarisinin çok önemli bir örneğidir" diye bir örnek gösterebilmişliğimiz var mı?... Tıpkı Şerif Mardin'in dediği gibi, iyiyi, doğruyu, güzeli kuramadığı gibi, gelen de, kendi estetiğini kuramadı. Osmanlı'nın son döneminde Milli Mimari diye bir reaksiyon çıktı mesela. Onu bile devam ettiremediler. Ankara'da onun ikinci atılımı oldu olmasına, bir zaman sonra ciddiye alınma-

dı ve tavsadı. Zaten Ankara'nın planıyla başladılar; ama iki gün sonra ne plan, ne bir şey kaldı. Muhafazakar kesim sonra; ahşap evlerini satıp, yerine apartman bloklarını kondurup, üzerine de bilmem kaç daire filan alırsam olur deyip, çocuğunu, eşini dövmek gibi adetlerini muhafaza eden bir muhafazakarlık var bizde. E, ona karşı da böyle bir devrimcilik var. Sonuç olarak garip bir şekilde de buluşuyorlar...

Röportaj Evrim Altuğ, *Sabah*, 30 Ağustos 2008

"Tarihî Roman Yazmanın Tuzakları Var..."

• *Tarihî roman ya da oyun vs. yazmak konusunda bir ikirciğiniz olduğunu biliyorum. İsterseniz buradan başlayalım.*

– Tarihî romanın dünyada da, Türkiye'de de birçok örneği var. Bunların bazıları çok iyi yazarların elinden çıkma; Flaubert'in *Salambo*'su gibi dünya klasikleri arasında eserler de var. Fakat buralarda gördüğüm önemli bir sakınca var benim: özellikle daha eski dönemlerle ilgili tarihî roman yazarken, o dönemde yaşayan insanların gerçek zihniyetlerinin ne olabileceğini yeterince araştırmamak. Dolayısıyla, bugünün insanlarının düşünce biçimleri, düşünce alışkanlıkları –sadece düşünce değil tabii, bütün duygular, ahlak değerleri, vs. olarak– belirleyici olabiliyor. Bu, belki evrensel bir insan özü olduğu ve tarih boyunca bunun değişmediği şeklinde bir anlayışa da dayanabilir; yahut ille de böyle bir anlayış olması gerekmez, bilgi eksikliği de söz konusu olabilir. Aslında, böyle bir öz yok. İnsanlar, belli verili koşullar içinde birtakım toplumsal yapılarla karşılaşıyorlar; o yapılara göre düşünüyorlar, duygulanıyorlar, onlara göre davranıyorlar, moral yapıları bunlara göre belirleniyor. Dolayısıyla, antik bir Yunan ya da Roma kentinde geçmiş bir olayı bir tarihî romanda yeniden canlandırmaya çalışırken buna dikkat etmek lazım. Eski Roma kentindeki tüccar,

New York'taki, Amsterdam'daki tüccar değil. O zamanın bir senatörü ABD Kongresi'ndeki bir senatör hiç değil. Bir de, bugüne ilişkin bir değerlendirme, bir yorum temel oluyor; tarihî bir döneme de bugüne nasıl gelindiğini açıklamak için bakılıyor. Bu da ters bir sonuç verebiliyor, çünkü adeta, dünü bugünle açıklamış oluyoruz. Türkiye'deki örneklerine bakılınca, mesela Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ının başlıca sakıncası bu. Orada Osman Gazi, 6 yüzyıl sürecek bir Osmanlı devletinin –bir şekilde Cumhuriyet döneminde de devam ettiği söylenebilir– sorumluluğunu bayağı sırtına yüklenmiş; adeta bu bilinçle yaşayan bir adam. Hele filmi de olunca, romanda olmayan ekstra acemilikler işin içine girdi: adamın rüyasında harita görmesi gibi komik denebilecek şeyler. Türkiye'de, tarihî roman yazma deneyleri içinde bunu bir tek Tarık Buğra yapmadı. Benim dediğim tarzda, yani varolan yapılar içinde insanları düşündürmek gereğini çok daha fazla duyması gereken Kemal Tahir'e baktığımızda –onun *Devlet Ana*'sı da aynı dönemi ele alıyor–, orada da bugünün değerleriyle davranan insanlar var. Tarık Buğra, tekfurluk sistemini sistem olarak olumlu görmüyor, ondan sonra oraya somut bir tekfur koyduğu zaman, sistemde gördüğü olumsuzlukları o kişiye atfediyor. Yahut, Kemal Tahir de Batı feodalizmini sevmiyor, tarihî olarak beğenmiyor; oraya Notus Gladius diye bir şövalye koyuyor ve bir toplumsal yapıda gördüğü bütün eksiklikleri adamın kişiliği haline getiriyor. Bir başka tarihî roman örneği de Erol Toy'un *Azap Ortakları*. O da Bedreddin dönemini ele alır. Aynı yaklaşım orada da var. Bugünün devrimci jargonu böyle ufak tefek adaptasyonlarla o tarafa taşınmış. O bakımdan, Türkiye'de pek parlak örneği yok tarihî romanın. Dünyada da böyle.

• *Umberto Eco için ne diyorsunuz?* Gülün Adı *da dediğiniz sakıncaları barındırıyor mu?*

– Eco'nun kitabı çok daha karmaşık bir yapıda. Bir yanıyla tarihî roman ve dediğim sakıncaları da taşımıyor. Zaten Ortaçağ'ı çok iyi bilen bir yazar. Onun için de bütün meseleleri Ortaçağ'ın matrisi içinde koymuş. Orada insanlığın sürekliliği an-

lamına gelebilecek şeyler de var. Ama bir tahrifat sonucu ortaya çıkmıyor bu. Düz bir raydan alıp getirmiyor tarihi. Tarihin bütün dönemeçlerini, kendine göre sapmalarını hesaba katarak yazmış. O bakımdan, tarihî roman yazmanın olumlu bir örneği olarak anılabilir. Eco, oldukça göz kamaştırıcı bir başarı kazandı bu romanıyla, ama belki de dünya romanını en büyük temsilcilerinden biri olmayabilir. Kısa dönemler şaşırtıcı olabiliyor çünkü. Bir yazar, daha sonra pek de önemli olmayacak özelliklerinden ötürü bir dönem çok parlayabiliyor. Eco için bilemeyeceğim. Bu kadar entelektüel planda adeta inşa edilmiş bir sanat eseri çok kalıcı olmayabilir gibi geliyor bana. Böyle bir endişeyi hep taşırım. Eco'nun romanı için de söyleyeceğim; polisiye roman, Ortaçağ öyküleri, bunun için de Sherlock Holmes türü şeylerle yaptığı çağrışımlar, anıştırmalar; bunların hepsi çok serebral şeyler. Bir dedektif romanından gelen özellikler, bir aşk hikâyesinden sürükleyicilikler de var, ama belki elli yıl sonra bir romancı olarak aşılır. Ama bu, demin dediğimi değiştirmiyor, tarihî roman yazmaya daha doğru bir yaklaşımı var.

• *Dediğiniz sakıncalar kural haline getirilemese de, edebiyatın tarihle olan ilişkisini tarihî roman yazmak gibi direkt bir ilişki haline getirince bir tehlikeyi de mütemadiyen yanınızda tutmuş oluyorsunuz: tarih yazmaya doğru kayılabiliyor; bir başka alana müdahale. Belki de ilişkiyi başka türlü kurmak lazım.*

– Aslında, benim bu dediğim, biraz marksizmle de ilgili. Şimdi kendim marksistim, ama bu konuda önyargılı düşündüğümü sanmıyorum. Marksizm, bir üretim tarzı kavramı getirdiği için, bir toplumu o toplum haline getiren maddi koşulları inceleme bakımından belli bir metodoloji zenginliği de getirdi. Bu aşamadan sonra, eğer çok önyargılı da değilse, marksizmi benimsemesi de gerekmiyor bir romancının; artık bu yaklaşımı benimsemesi için 19. yüzyılın yazarları böyle bir şeyden haberdar değillerdi. Dolayısıyla da, bir tarihî roman falan yazarken daha önce söylediğim metodolojiyle yazmaları doğaldı. Buna iyi bir örnek George Eliot. George Eliot çok önemli bir yazardı. Onun *Romola* diye bir kitabı var, rönesans dönemi Floransa'sı üzerine bir kitabı var.

Savonarola, Machiavelli gibi o dönemin bütün önemli adamları da yer alıyor. Dediğim sakınca orada da aynen var, yani kendi 19. yüzyıl dünyasının değerleriyle yaşatıyor Rönesans İtalya'sındaki adamları. Buna karşılık, mesela *Middlemarch* diye de bir romanı var; belki en büyük romanı. Bu roman, yaşadığı dönemin biraz daha öncesi İngiltere'yi anlatıyor. Orada son derece başarılı, bir İngiliz Tolstoy'u denebilecek kadar. Katolik rahibin, Protestan işadamının her birinin ideolojileri, dünyaya nasıl baktıkları burada çok iyi. O dönemi, kendi çağında yerli yerine oturtabiliyor; aslında *Middlemarch*'a da tarihî roman denebilir. Ama yaşadığı dünyanın, kendisinin de bir şekilde bildiği dünyanın olayları yer aldığı için o dönemi çok ince işleyebilmiş. Yahut Dickens diyelim; onun da iki tane tarihî roman örneği vardır: *Barnaby Rudge* ve *İki Şehrin Hikâyesi*. Gene aynı nedenle, Dickens da başarılı bir tarihî romancı değildir. Ayrıca, ele aldığı olayların ikisi de ihtilaldir ve bir halk hareketini avami ve büyük habasetler doğurabilecek olaylar gibi gördüğü için onlara yaklaşırken çektiği bir sıkıntı var. Yani buradan kaynaklanan kusurları da var, ama tarihî bakımdan da var. Mesela, Lukacs'ın bir hayli övdüğü Walter Scott da var. Ben birçok konuda Lukacs'a hak vermem, ama bu konuda katılıyorum. Lukacs da bir dönemin koşulları neyse roman yazarken de o koşulların dikkate alınması gerektiğini öne çıkaran bir adamdır. Walter Scott'u işin başı olarak ele alıyor. Hakikaten de Scott'un romanlarını okuyunca insan, bunu kendisi de görebiliyor. Tabii şu da var: Walter Scott iyi bir tarihî romancı, buna karşılık çok iyi bir romancı mı? Değil aslında. O bakımdan, romanın gelişmesi içinde ihmal edilebilir bir isim. Halbuki Dickens kötü bir tarihî romancı, ama çok büyük bir romancı. Türkiye'ye bakarsak, iyi bir örnek göremiyorum ben. Gene demin George Eliot için söylediğimi Kemal Tahir için de söyleyebilirim. *Kurt Kanunu*, bence en iyi kitaplarından biridir. O da tarihî roman sayılabilir. Çok eski bir dönem değildir, ama yine tarihî bir dönemi incelemektedir. Bu romanda şematizmden bir hayli sıyrıldığını sanıyorum. İnsanları yaşatabiliyor.

Tarihî kişilikleri sırf tarihî kişilik olarak almıyor; onlara roman kişisinde olması gereken boyutu katabiliyor. Bir çeşit

yakınlık kurabiliyor onlarla. Böyle olunca da, *Kurt Kanunu,* Türkiye'de yazılmış tarihî romanın en iyi örneğidir diyebilirim. Çok da iyi düşünmeden söylüyorum bunu, belki daha iyisi bulunabilir, ama şimdi benim aklıma bu geliyor. Kemal Tahir'in kendi performansı içinde de istisnai bir örnek olarak görüyorum. *Devlet Ana*'yı ve *Yorgun Savaşçı*'yı öyle göremiyorum. Bu gibi kitaplarında şematizm ağır basıyor ve tarihi verebilmek için roman biraz gürültüye gidiyor. *Kurt Kanunu*'ndaki denge ise oldukça iyi geliyor bana.

• *Peki, Kemal Tahir öncesinde nasıl bir durum var; mesela Ahmet Hamdi'de?*

– Ahmet Hamdi'nin tarihle ilişkisi biraz daha başka tabii. Tarihî roman yazmaktan çok, Ahmet Hamdi, içinde tarih felsefesi de yapılan bir roman yazıyor. Belli bir dönemde yaşayan insanları alıyor, o dönemin içine oturtuyor. Orada bir uyumsuzluk yok; yani, onlar o dönemde olabilecek insanlar. Ahmet Hamdi'nin romanlarında, o insanların yaşadıkları hayata bakışlarında o hayatın tarihîliği önemli. Dolayısıyla o hayatı incelerken, tarih içinde bir gidiş geliş oluyor. Ahmet Hamdi, çok plastik bir şekilde yapabiliyor bunu. Yani orada tarih bir yama, romana yabancı bir unsur gibi durmuyor; bayağı, romanın yaşantısının bir parçası. Onun için de romanın akışını hiçbir şekilde zedelemiyor; tersine, büyük bir zenginlik kazandırıyor.

• *Ben, asıl olarak bu tür bir ilişkinin daha iyi olduğunu düşünüyorum.*

– Evet. Şu belki söylenebilir: Türkiye'de tarih hepimiz için çok önemli. Siyasetçi de olsan, romancı da olsan, psikolog da olsan herkesin alanına bir şekilde giriyor bu; yani bizim yaşadığımız tarihin birtakım özellikleri. Bu da belki şundan kaynaklanıor: son iki yüzyıllık dönemin belli başlı olaylarının ana ekseninde Batılılaşma olayı var. Bu ne demek? Bir toplum, bir anlamda medeniyet değiştiriyor. Kısmen kendi kararı, daha çok yönetimin bir kararı. Yönetimin kararı olduğu ölçüde, tabii, toplumun geri kalan bölümünde birtakım şoklar, sarsıntılar ya-

ratarak gerçekleşen bir şey. Sonuç olarak, ister istemez bu toplumun insanlarının travmatik tarafları ağır basan bir yaşantısı oluyor. Böyle olunca, bu tarih günlük insan davranışlarının bir parçası oluyor. Hep söylerim: bugün arabeskten bahsediyoruz. Çeşitli faktörler bir araya geldi ve arabesk diye bir şey meydana çıktı. 1930'larda Boğaz vapurları bangır bangır Ravel'in Bolero'sunu çalarak gezmeselerdi, belki böyle olmazdı. Bütün bunların birtakım etkileri var; hepsinin bir payı var. Onun için, bir şeyi anlamak, kavramak dediğimizde Türkiye'de hep gerilere gidip tarih boyutundan bir şeyler kapıp gelmek lazım. Romanda, sonuç olarak, bir hayat parçasını vereceksin, anlatacaksın; o bakımdan romanda o tarihin de keşfedilmesi gerekiyor. Bir de, zaten çok iyi bilinmiyor. Ortada resmî tarih diye bir şey de var. Halbuki, resmî tarih soyut ve gerçeklikle pek de ilgisi olmayan bir anlatı. İnsanın iç yaşantısını araştırmak istediğin, bir pencere açmak istediğinde resmî tarihin ardındaki gerçekliğe gitmek gerekiyor. Türkiye'de romancı açısından tarih ister istemez önemli. Doğrudan tarihî roman kategorisine sokamayacağımız kitaplarda bile bir tarih dozu olması bence gerekiyor. Bu bakımdan da Tanpınar oldukça iyi bir örnek tabii, bu ilişkiyi oldukça iyi ayarlamış bir yazar.

• *Roman olarak pek fazla örneği yok belki, ama özellikle '80'den sonra tarihe olan ilgi bir hayli arttı. Edebiyat kapsamına alamayacağımız bazı metinlerde de nostalji denen şey ortaya çıktı, Engin Ardıç'ın yazdıkları gibi. Belki roman için de Selim İleri'nin bazı kitapları örnek verilebilir. Toplumun genelinde olmasa bile, bu işlerle ilgilenenler üzerinde böyle bir hâkimiyet kurdu nostalji. Yaşadığımız hayatın bir cazibesi olmayınca, güzelliği tarihte arıyoruz herhalde.*

– Bence temel açıklaması bu.

• *O bakımdan, Tanpınar'ın tarihle ilişki tarzı daha sağlıklı gibi geliyor bana, tarihî roman yazmaktansa.*

– Ahmet Hamdi bir anlamda Tolstoy'a benziyor. Tabii, değişik bir düzeyde bu benzetme yapılabilir. Tolstoy'da, özellikle

Savaş ve Barış'ta bir sürü olay olur, bir sürü canlı kişi vardır; fakat koca kitabı bitirip sonunda "bu kitap ne hakkındaydı?" diye sorulduğunda, belki de "zaman hakkındaydı" denebilir. Bu da çok saçma, kitapla hiç ilgisiz bir yorum olmaz en azından. Tanpınar'da da sanıyorum böyle bir şey var. Hatta onun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi kullandığı simgelerde, kitabına koyduğu adlarda bu var.

Mesela Proust'un *Á la Recherhe du Temps Perdu*'su gibi değil. Çünkü Fransa'da tarihin yaşanmasında bizimki gibi bir arıza, bir engel yok. Halbuki bizde var, bilinmiyor ve o tarihin kendisi bir şekilde zorlanmış. Kavak ağacı gibi düz çıkmıyor, belki Fransa tarihini buna benzetebilirsiniz; ama bizimki öyle değil, zeytin ağacı gibi burularak giden bir zaman. Şu halde Proust, bir yerde tamamen kişisel denebilecek, öznel denebilecek bir geçmiş zamanı keşfediyor, araştırıyor. Tanpınar'da, ister istemez daha başka türlü boyutlar alıyor; öznel tarafları da tarih tarafı da, iki medeniyetin içiçe geçişin incelenmesi de ağır basıyor. Biraz ilgisiz olacak, ama ekleyeyim: Orhan Pamuk, bence *Cevdet Bey*'de de metodolojik olarak iyi bir tarihî roman çatısı çizmişti. Sonra daha zorunu yaptı: *Beyaz Kale*'de tamamen koptuğumuz uzak bir döneme gitti. Mesela Eco için söylenenlerin benzerleri, onunki kadar karmaşık örgülü bir yapı değil belki *Beyaz Kale* ama, onun için de söylenebilir. Orada yaşayan insanın düşünce ufukları içinde kalarak vermekte oldukça başarılı oldu sanıyorum.

• *Kemal Tahir'de, tarihimizdeki aksaklıklardan kaynaklanan, o aksamalara karşı gelişmiş bir tepkisellik var. O kesintiye ve yukardan müdahalelerle yapılan, yaşanan tarihe tepkiyle yazıyor. Tarihî roman yazması da bunun işareti sayılabilir. Bütün tepkiselliklerde olduğu gibi bunun da bir tür sağlıksızlık barındırdığını düşünüyorum. Ahmet Hamdi'nin de bir alıp veremediği var Cumhuriyet'le ve o aksamalarla. Ama Ahmet Hamdi'de Kemal Tahir'deki gibi bir tepkisellik yok. O bakımdan, Ahmet Hamdi daha olgun sanıyorum. Demin sözünü ettiğim nostaljide de bir tür sağlıksızlık olduğunu düşünüyorum. İnsanların bir akım halinde tarihe eğilmesi ve böyle eğilmesi çok da iyi gelmiyor bana.*

– Nostalji adı zaten biraz sağlıksızlık barındıran bir şey. Bireyler olur da, bir toplumda böyle elle tutulur bir nostalji görüyorsan, o toplumda sağlıksız bir şey var ki, insanlar da buraya yöneliyorlar. Başka bir büyük roman geleneği İngilizlerinki. Orada pek tarih yoktur. Dediğim gibi Eliot ya da Dickens'ın denemeleri de çok başarılı değildir. Daha çok belki bir püriten ahlakından gelen bir şey olarak içdünya önemlidir ve mesela ilk İngiliz romanı denebilecek roman öncesi Bunyan'ın kitabı bir alegori, Christian adında bir kahramanın alegorik bir dünyada bir çeşit dolaşmasıdır, ama aslında, insan ruhunun çeşitli tehlikeler vs. arasından geçerek selamete varmasıdır. İngiliz romanında kişisel olgunlaşma, bir çeşit toyluk ve günahkârlık yahut olumsuzluga açık bir yanının; hayat tecrübeleriyle bir çeşit olgunluğa doğru evrilmesidir; yolculuk, içsel bir yolculuktur adeta. Bütün belli başlı romanlarda bunun örneklerini görmek mümkün. Amerikan romanına baktığımda; uzlaşmaz çelişkiler ülkesi, romandan çok, romansımsı; sonunda da o uzlaşmazlık sergilenir. Çatışma ve uzlaşmazlık hâkimdir.

Şimdi, Türkiye'de romanı üreten süreç gene Batılılaşma. Roman yazmak, zaten bunun içinde bir şey olmak. Batılılaşma, zaten başından beri politik bir olay. Dolayısıyla, roman yazma eyleminin kendisi de politik tavır alınayla ilgili bir şey. Roman yazıyorsan, bu çalışmada Batı'dan yana olanı seçmişsin demektir, özellikle başlangıçta. Divan şiiri yazmıyorum da roman yazıyorum, demek ki bir tercihim var. Bu Batılılaşmanın araçları, şusu busu da gene politik. Karanlık güçler, aydınlık güçler gibi genellikle resmî tarihin ürettiği kavramlar çerçevesinde de bir şeyler yazılıyor. Onun için, politika hep ön planda gelir bizim geleneğimizde. Yakup Kadri'de öyledir, Halide Edip'te öyledir, daha dolaylı bir şekilde Halit Ziya'da dahi önce bunu görebilirsin. Daha yakın zamana geldiğimizde de çok fazla değişen bir şey değil bu. Gene Batılılaşma olayına göre olumlu, olumsuz tipler; olumlu Batılı, olumsuz Batılı; olumlu olabilecek Doğulu, olumsuz Doğulu; mesela böyle değişen tipler ve Kurtuluş Savaşı dönemi veya tarihin daha bir ivme kazandığı ve şiddetli krizlere girdiği dönemler. Bunlar, bizim roman geleneğimizde de

belli başlı romanların odak noktalarını oluşturur. 12 Mart romanları, 27 Mayıs'ı anlatan romanlarda hep bunlar olmuş. Hâlâ da var. Bu, olabilir; tarihî roman gibi politik roman da var. Ama politik bakışın kaçınılmaz bir darlığı var. Başka şeylerle desteklenmeyince alıp gidebilen bir şey bu. Çünkü politika, ister istemez, belli sonuçlara varmak için karşına çıkan oldukça karmaşık olaylar yumağı içinden bir iki ucu alıp onları abartarak bir sonuca gitmeye çalışmak demek. Romanda yaptığın zaman, sığlık getiriyor bu. Temelde benim bu konuda söylemek isteyeceğim şu olabilir: bu romanları yazan insanlar, solda yer alan insanlar Türkiye'de. Ele aldıkları kişiler daha kahramana yakın kişiler. Bu tür bir politik tavır alıştan ötürü solun davranışlarına yeterince bütünsel bir bakışları yok. Biraz kayırma durumu var. Bu, çok bilinçli de olmayabilir. Ama sonuçta, ortaya çıkan romanda bir yüzeysellik, bir eksiklik getiriyor. Böylece, solun kendisi için de sakıncalı, çünkü özellikle sanat gibi bir alanda bir olay bütün karmaşıklığıyla ortaya serilmezse ve bir romanda insan kendisini ideolojik bir aynada görürse, o eksiklik amaçlananın tersine bir sonuç veriyor. Gerçi sanat eserine pratik fayda açısından bakılmaz, ama sonuç olarak öyle bir faydası da var. Zararlı olabiliyor, kavrayamıyorsun; çünkü, kavraman için gerekli genişlik yok. Özeleştiri ya da eleştiri denen şeyin kamçılayıcı, daha iyiye götürücü bir tarafı olması gerekiyor; bu olmayınca olanla yetinmek zorunda kalıyorsun. Olanla yetinmenin de pek doyurucu olmadığı ortada.

Argos, sayı 3, Kasım 1988, s. 176-178

"EZBERLE EDEBİYAT OLMAZ"

• *Siz edebiyat eğitimi veren bir bölümün başındasınız ve bir yazınızda bölümünüze gelen öğrencilerden söz ederken, "Bu çocuklar her zaman iyidir, ama aldıkları eğitim yetersiz," diyor, özellikle ezbere dayalı bir eğitim aldıklarını belirtiyorsunuz; edebiyat eğitimi özelinde dikkatinizi çeken eksikler neler?*

– Edebiyat, en az ezbere dayanacak şeylerden biri. Ezberle edebiyat olmaz. Onun için bu en temel eksiklik. Edebiyatın temel bilgilerini pek edinmeden geliyorlar. Belki birkaç kitap okumuş ve zevk almışlar, ama aldıkları edebiyat eğitimi onları daha fazla okumaya teşvik edecek, okudukları edebiyatı daha iyi anlamalarına yardımcı olacak bir eğitim değil.

• *Ben ortaokulda kullanılan Türkçe ders kitapları üstüne küçük bir araştırma yaptım: yaklaşık 40 metin yer alıyor bir kitapta ve bunların içinde yabancı yazarların oranı bakanlığın kitaplarında bir-ikiyken, özel yayınevlerinin kitaplarında 7'yi geçmiyor. Lise düzeyinde ise, şu andaki müfredatta Batı edebiyatına yalnızca son sınıfta yer veriliyor. Edebiyat eğitimimizin bütün bir dünya edebiyatını yok saymasını nasıl yorumlamak lazım?*

– Bu yalnızca edebiyatta değil, Demirel'in Milliyetçi Cephe hükümetlerini kurduğu dönemden başlayarak, her şeyin ba-

şına bir milli lafı getirdiler ve Türkiye'yi dünyadan izole ettiler: coğrafyada da böyle, tarihte de böyle, edebiyatta da böyle. Eğitim denilen şey, bizim istediğimiz inançlarla yetişecek vatandaş yetiştirme aracıdır, sadece bu gözle bakılır. Siyasi iktidar kendini bunu yapmakla yükümlü sayar. Bu sadece Milliyetçi Cephe'yi oluşturan o zamanın partileriyle sınırlı da değil. Adeta Şatobriyan yemesini domuzdur diyerek engellemek gibi, Rus'tur diyerek Dostoyevski'nin okunmasını engellemeye çalışıyorlar.

• *Öğrencileri etkiliyor mu bu peki?*

– Kısmen etkiliyor. Yıllardır bu tür bir eğitim, göre bildiğim kadarıyla, kendi ulaşmak istediği hedeflere ulaşmakta başarısızdır. İstedikleri gibi bir otomat, yani onun doğru bulduğu lakırdıları tekrarlayan bir yaratık yetiştirmeyi başaramadılar. İnsanların doğal gelişmelerini çarpıtmak, durdurmak, önünü tıkamak bakımından başarılı oluyorlar yine de...

• *İlk 'karşılaştırmalı edebiyat' dergisi 1877'de Romanya'da yayımlanıyor, 1890'larda ise Avrupa üniversitelerinde ilk kürsüler kurulmaya başlıyor. Bizde ise siz 1990'larda bu bölümü kurdunuz... Karşılaştırmalı edebiyatın Türkiye'ye geç gelişiyle bu milliyetçi edebiyat eğitimi arasında bir ilişki var mı?*

– Var tabii. 'Karşılaştırmalı edebiyat'ın Batı Avrupa'da ortaya çıkışının başlıca nedeni, akademik olarak bu konuları öğreten insanların kendilerini ulusal sınırlardan kurtarma ihtiyacıydı. Edebiyat kadar, sanat kadar ulusal sınıra sığamayacak bir şeyi o akademik kariyerin bir kuralı olarak ulusal sınır içinde kapalı tutmaya kalktığın zaman, Fransız edebiyatını okumamış olan bir Turgenyev'i, Victor Hugo'yu okumamış bir Namık Kemal'i nasıl açıklarsın? Onun için böyle bir karşılaştırma yolu aradılar. Bunu tabii genellikle Avrupa edebiyatı bağlamında yaptılar, buna Amerika'yı falan eklersek de çok fazla bir şey fark etmez. Zaten aralarında son derece zengin alışveriş olan edebiyatlar.

Ama burada bir durum çıkıyor ortaya: bir şeyi aşmak için yapılan şey kendi sınırlamasını getiriyor. 'Karşılaştırmalı edebi-

yat' denince, tabii ki normal olarak bir öğrenciden bir yabancı dilden fazlasını bilmesini talep edemiyor, onun için hangi dili biliyorsa, diyelim İngiliz ve Alman edebiyatlarını karşılaştırıyor. O zaman sadece bu iki edebiyata sıkışmış oluyor. İstenen tam olmuyor yani. Ama bu öğretenlerin edebiyat anlayışının yetersiz olduğundan değil, dil bilgisinin getirdiği bir sınırlılık...

• *1990'larda sizin kurmuş olmanızı nasıl anlamak lazım? Türkoloji çevrelerinin milliyetçiliğinin edebiyat alanında kendisini göstermesini yeterli bir mazeret olarak göremiyorum. Dediğiniz gibi, Namık Kemal Victor Hugo'nun gölgesindedir, ama bu tür etkileri araştıran çalışmalar çok az, birkaç doktora tezini aşmıyor. Böyle yok sayarak biraz kendi kuyularını da kazmıyorlar mı?*

– Milli tarih, milli coğrafya diye yola çıkan zihniyet herhalde biraz daha gayretle milli kimya, milli fizik, milli ilim de icat edebilir, bunu zaten icat etmiş vaziyetteler: Türk ilmi diye bir şey var, dünyada yapılanlarla ilgisi yok. Hayatı-sanatı-eserleri diye devamlı karşımıza çıkan bu yaklaşımlar tuhaf tuhaf argümanlar... Türk çocuklarını yabancı etkilerden korumak için başlayan çaba bir noktaya geliyor, biraz kendilerini de korumaya dönük oluyor. Memlekette bilim nedir aslında, bizde ne olmalıdır diye bir düşünce oluşursa, bu adamların bir yeri kalmayacak...

• *Peki dünyanın başka yerlerinde edebiyat eğitimi nasıl? Karşılaştırabilir misiniz?*

– Doğu'ya doğru geldikçe milliyetçilik dozu artar. Batı'da yoktur böyle bir şey... Zaten daha çağdaş diyebileceğimiz, 20. yy boyunca özellikle yükseköğretimde edebiyat öğretimi anlayışını etkileyen akımlar edebiyatı her türlü bağdan koparmaya çalışmışlardır, yani yazarın düşünsel yapısı, siyasi bakışı vb. şeylerden. "Edebiyatı kendi içinde ele almalıyız", bir eser iyi midir kötü müdür, savunduğu tez doğru mudur yanlış mıdır, bununla ilgisi yoktur, edebiyatın kendi ölçütleri vardır falan. Bu böyle olunca, milli kaygısı olması mümkün değil... Tabii milliyetçiliği biz icat etmedik; bunu icat edenler tarih ka-

dar edebiyata da milliyetçi ideoloji aşılamakta, topluma istenen türde adam yetiştirmekte araç olarak kullanmışlardır. Ama en azından yükseköğretim artık bundan arınmıştır, bunun etkileri ortaöğretimde de kendini hissettirmektedir, Batı ülkelerine baktığımız zaman... Dediğim gibi, Doğu'ya doğru geldikçe milliyetçilik dozu artar. Gene de Türkiye'deki kadar vahşi, hesapsız, özeleştirisiz, ben nereye gidiyorum sorusunu sormadan gidenini bulmak zor.

• *Lise edebiyat eğitimi ister istemez, üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı bölümleriyle ilişkili- Şu andaki eğitim bakanı da, müsteşarı da Türkoloji kökenli: liseler için yeni bir program hazırlatıyorlarmış; ama öncekinden aslında pek farklı olmadığı anlaşılıyor. Uygulamayı kökten değiştirmelerini beklersek onlara biraz haksızlık mı etmiş oluruz, ne dersiniz?*

– Bu o kadar zor bir şey ki... Düşünsel alışkanlıklar bakımından zor. Bunu yapalım diye ortaya çıkan insanlar birtakım sorunlar olduğunun farkındalar, ama gene kendi formasyonları, kendi ufukları gereği ona benzer sorunları aşmak için dünyada nerelerde ne yapılmış, benzer sorunlar nasıl aşılmış, bu tür deneyimleri çok fazla tanıyan, bilen insanlar değiller. Kökleşmiş bir muhafazakârlık var, yalnızca bireylerde değil, sistemde, toplumda... "Bu iş şimdiye kadar nasıl yapılmışsa öyle yapalım"... Mesela metinden yola çıkarak öğrenciyi metnin içine çekmek, ona metin dışı birtakım ezber bilgiler vermemek lazım diyorsun, yarım saat sonra Türkiye dışı Türk edebiyatı örneklerine kaç sayfa ayıracağız gibi bir soru geliyor...

Bir de şunu ekleyeyim: sayılarla ilgili zorluklar var. Milli Eğitim Bakanlığı dediğiniz zaman, Türkiye'nin en büyük ordularından biri bu! İyi edebiyat eğitimini oradaki öğretmenlerle yapacaksınız, o öğretmenlere bu işi nasıl yaptıracaksınız?..

• *Siz Türkiye için nasıl bir edebiyat eğitimi önerirsiniz? Demin metin temelli bir yaklaşımdan söz ettiniz biraz.*

– Tabii, benim yaklaşımım bu. Kronolojiyi fazla önemsemiyorum. Türlerden falan da gidilebilir... İşin başında, öğrencinin

içine girebileceği metinleri seçmek gerekir. Şiir ve düzyazı, yani bir sanat yaşantısı ileten şeyler olmalı. Falih Rıfkı'nın seyahatleri falan değil de okunacak bir şiir, bir hikâye. Ama "Karga karga gak dedi" gibi çok basit şeyler değil, her şiirin, her hikâyenin ayrı bir ev gibi olduğu ve her eve girmenin de kendine göre bir usulü olduğunu anlatabilmek ve bu nüfuz etme işini bir zevk haline getirebilmek... İlkin bunu yapmak gerek. Bunu iyi kötü yaptığımıza artık kanaat getirdikten sonra, edebiyat tarihi diyebileceğimiz birtakım şeylere yer verebiliriz.

Ama teknik meseleler var: Divan edebiyatından bir şiir... ben hani onların okunmasına karşı değilim, kötü bir edebiyat olduğunu falan da düşünmüyorum; ama en başta dilsel sorun var, ikincisi çok farklı bir evrende yazılmış şeyler olduğundan, bunları öğrencilerin karşısına hemen çıkarmak yanlış. Onun için çağdaş edebiyatı öne almak gerekir, ama bu da şimdiye kadar yapılanın tersi olur, çünkü devamlı bir kronoloji belletme kaygısı var.

Tabii bütün bunların öğretmenin tavrıyla, metodolojisiyle ilgili bir yanı da var: öğretmenin eğitimi, öğrencinin eğitiminden çok daha önemli ve daha da zor aslında. Ayrıca öğretmene, iyi yetişmiş olduğu ölçüde, bir özgürlük tanınmasından yanayım: matalı bir şeymiş gibi söz ettikleri müfredata bağlı kalmak, her türlü yaratıcılığı öldürüyor. Sonuçta edebiyatın öznel bir yanı da var...

• *Bir yazınızda, Hendesehane mezunlarının yeni bir eğitim kurumunda çalışabilmeleri için Baron de Tott başkanlığındaki bir kurulda, "Üçgenin açılarının toplamı nedir?" sorusuna "Üçgenine bağlı" cevabını verdiklerini anlatıp, 'Aslında 'üçgenin açıları' şimdi çok kolay görünüyor. Ama o sorunun bugünkü muadillerine kaç kişi cevap verir hale geldiğimiz pek belli değil ya da TV'deki bilgi yarışmalarından belli," diyorsunuz. Bu bana genel olarak bilginin toplumsallaşması konusunda bizde ciddi bir sorun olduğunu ve bunun eğitim sistemi dışında da sorumluları olduğunu düşündürüyor. Başka hangi kurumlardaki aksaklıklar Türkiye'de eğitim sorununu kangrenleştiriyor?*

– Siyasi yapı... Anti-demokratik siyasi yapı... Bilgiyi tamamen pragmatik bir şey olarak gören, bize yaraması gereken bir şey olarak gören bir anlayış var... O dönem, üçgenleri falan fazla kurcalamamayı gerektiriyordu, şimdi de mesela Vahdettin'i, Ermeni sorununu, Türk ordusunun siyasi hayattaki yerini falan...

• *Siyasi yapı dışında medya, yayıncılık?*

– Medya 12 Eylül'den sonra devletin medyası oldu. Bu kuralın dışına pek az çıkan var, onlar da alternatif bir yolun, ideolojinin sözcülüğünü yapabiliyorlar. Yayıncılık için bunu pek söyleyemeyeceğim...

• *Ama yayıncılık okurunu yaratmıyor...*

– Okurunu yaratamıyor da olabilir. Yayın dünyasının bir türlü içinden çıkamadığı bir züğürtlük vardır. Bunlar hep kısır döngüler.

• *Bu korkunç eğitim sistemi zaten okur yetiştirmemeye çalışıyor! Ama bizim alternatif, sivil kurumlarımızın böyle bir derdi var mı sorusu benim aklıma geliyor? Var olan az sayıdaki okur (on binde bir mertebesinde), kendi kendini yetiştiriyor. Sistem bu kadar fire veriyor...*

– Evet, o kadar fire olur. Uzun bir zaman basın okurunu artırmaya çalışmadı. Falih Rıfkı ne demiş, Yunus Nadi ne demiş?.. Bunu da izleyen on bin kişi. Bununla mesele halloluyordu. Ondan sonra da reklam falan girdi araya. Bu durumda iş, her şeyi bayağılaştırmaya dökülüyor. Onların Türk toplumundaki bayağılık hakkında bir varsayımları var, onu tutturabildikleri zaman başarılı olacaklar. Her yeni gelen, kendisine yeni bir yer açmaya çalışan da biraz daha bayağılaştırmaya çalışarak bunu yapabileceğini düşünüyor. Yayıncılıkta da okurun düzeyini yükseltmek gibi bir kaygı pek yok.

Röportaj Savaş Kılıç, *Varlık*, sayı 1176,
Eylül 2005, s. 8-11

beşinci bölüm

dünya edebiyatının yazarları ve roman kahramanları

DON KİŞOT'LUK NEDİR?

Ahmet Midhat Efendi, *Çengi* adlı uzun hikâyesinin başında, Cervantes'ten ve *Don Kişot'tan* söz eder. Çünkü bu hikâyede o romanın bir parodisini yaptığı kanısındadır. Herhalde o sıralarda bu eser Türkiye'de pek bilinmemektedir ki, "havas indinde pek meşhur ve maruf olan Don Kişot'un avam nezdinde pek meçhul kalması..." gibi durumlardan söz eder ve tanıtmaya girişir. Ancak bu tanıtımı okuyunca, Efendi'nin kendisinin, tanıttığını ne kadar tanıdığı sorusu öncelik kazanır.

"Don Kişot ise okuyanları gülmekten kıvrandıracak olan tuhaflıkları..." gibi sözlerinden, Don Kişot'u sadece gülünç bir deli olarak görüp anladığı görülür. "Mecnun" diye söz eder. Midhat Efendi'nin yerli Don Kişot'u, Saliha Molla diye tanınan cerbezeli bir kadının oğlu Daniş Çelebi'dir. Anasının kötü terbiyesinden ve başta okuduğu *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi kitaplardan ötürü cine periye inanır. Yazar ondan "cinneti'nin derece-i kemâlini bulmuş olan bu budala" gibi sıfatlarla söz etikçe, Don Kişot'u ne kadar iyi anladığını bizlere de sergilemiş olur. Bir noktaya geldikten sonra, parodi yaptığını da unutarak yoluna devam eder gider.

Şimdi, tabii, Cervantes'in bile romanını yazmaya başlarken kahramanının ne olacağı hakkında olgunlaşmış bir fikri olma-

dığı söylenebilir. Bir karakterin yazarını ikna edip değiştirdiği ender örneklerden biridir Don Kişot. Cervantes, komik olmasım tasarladığı hikâyelerini yazdıkça bu kişisine acır, ama aynı zamanda onu takdir eder, bütün tuhaflıklarının gerisinde yatan ve el sürülemeyen idealizmine hayran olmaya başlar. Bu nedenle *Don Kişot,* yazılırken değişmiş bir romandır. Sonunda şövalye hayal dünyasından da uyanır ve dokunaklı bir veda konuşması ile gözyaşları içinde onu uğurlayan arkadaşlarından ve bu dünyadan ayrılır.

Cervantes, karakterinin sahip olduğu bu ciddi potansiyeli baştan anlamamış olabilir. Ama kitabı okuyanlar, okurken, dönüşümün farkına varıyorlar. Kitabın özellikle ikinci bölümündeki adamcağızın, başlangıçtaki gene iyi niyetli ama epey eksantrik şövalye taslağından çok farklı bir kişi olduğunu görmek o kadar da zor bir şey değil. Onun için belki Ahmed Midhat Efendi'nin de kitabın aslını ve sonuna kadar okumadığını düşünebiliriz. Böyle klasiklerin (Gulliver, Robinson Crusoe vb) bir talihsizlikleri vardır: Çok ün yaptıkları için çoğu kişi onları okumadan öğrenir ve biliyormuş gibi yapar. Ama belki de Midhat Efendi'nin tavrının başka bir nedeni olduğunu düşünebiliriz. Belki de kültürü, romanın ikinci yarısındaki dönüşümü anlamasına yardımcı olmuyordu. Don Kişot'un dünyaya iyilik yapmak için tehlikelere atılması ona her durumda komik bir "cinnet" gibi görünüyordu.

Bu Ahmed Midhat'ın kişisel kültüründen ibaret de olamaz. Belki, paylaştığı genel kültürün bir özelliğidir, söz konusu olan... Dedikten sonra, bizim genel yapımızda ve kültürümüzde "Don Kişot'luk" olup olmadığı sorusunu sorabiliriz.

Nedir Don Kişot'luk? *Webster* "idealist ve tamamen gayri pratik" demiş, İngilizce "quixotic" sıfatı için. *Oxford,* "yüce bir coşku ile hayali idealler kovalamak" diyor. Eski *Larousse,* komikliğinin yanı sıra idealizmini anlatmış uzun uzun. Sancho ile oluşturduğu kontrastı da vurgulamış ve bu iki kişinin İspanyol ruhunun iki cephesi olduğunu söylüyor. "Gülünç", "maskara", "mecnun", "budala" demiyorlar. Ama Türk Dil Kurumu'nun 1988 tarihli baskısında biraz farklı bir vurgu görüyoruz: "Gere-

ği yokken kahramanlık göstermeye kalkışma durumu" denmiş ki, bunun Don Kişot'u iyi anlattığını, sanmıyorum. Aynı tanım MEB'in *Türkçe Sözlük'ünde* de var: "Gereksiz ve yersiz yiğitlik göstermeye kalkışma hali" denmiş.

Bunlara bakınca, ortada "kültürel" bir farklılık olabileceği düşüncesi pekişiyor. Çünkü, özellik bu değil; Don Kişot'un müdahaleleri "gereksiz" olduğu için değil, ya yanlış teşhise dayandığı ya da çözmeye çalıştığı şeyi o şekilde çözmesi mümkün olmadığı için "quixotic" sıfatıyla anılır.

Yel değirmenlerini dev sanması, bu klasik örnek, birincinin en bilinen hikâyesidir. Don Kişot, çevresindeki kişileri ve nesneleri gerçekte olduğu gibi göremez, tanıyamaz. Yoksa, o kişiler ve nesneler onun sandığı şeyse, yaptığı şey "gereksiz" değildir. Bir şövalyenin şatosu sanarak beklediği yerde görüp cin sandığı şarap takımları, sahiden cinse, o da kendisine iyilik eden "şato sahibi"ne iyilik etmek için onlara saldırıyor.

İkinci olay tipine örnek, erken bir serüvenine bakabiliriz: Adamın biri bir çocuğu ağaca bağlamış dövmektedir. Don Kişot müdahale edince, pejmürde de olsa, silahlarından ürken adam ondan özür diler ve çocuğu çözer. Don Kişot adamı da bir şövalye sanır ve şövalye olan insanın yalan söylemeyeceğine inanır. Dolayısıyla ondan söz alıp yoluna devam eder, kendisi gidince çocuğun daha beter dayak yiyeceği aklına bile gelmez. Budur Don Kişot'u imkânsız yapan paradoks.

Ama Türkçe sözlüklerin "gereksiz kahramanlık" demesi "symptomatic"! Demek ki dayak yiyen çocuğu kurtarma girişimini "gereksiz" görüyorlar. Kaçırılanları kurtarma girişimini "gereksiz" görüyorlar. Sonuçta, galiba, Don Kişot'un başlıca davası olan, zulmü ve haksızlıkları önleme mücadelesini "gereksiz" görüyorlar.

Don Kişot'un suçu, gördüklerini yanlış yorumlaması, olaylara yanlış anlamlar yüklemesi değil, kendinden güçlü olan bir şeylere karşı "gereksiz kahramanlık" göstermeye kalkışması oluyor.

Evet, bizim kültürümüzde neler var, "Don Kişot'luk" diyebileceğimiz? Bence pek fazla bir şey yok. Kavramın bizim söz-

lüklerde tanımlanma biçimi de niçin olmadığına dair bir ipucu veriyor olabilir. "Don Kişot'luk" gereksiz bir şeyse, kimse yapmaz.

"Don Kişot'luk", yanlış olduğunu düşündüğün bir olay karşısında, kendi başarı şansının ne olduğuna dair hesap yapmadan, müdahalenin sana verebileceği zararları düşünmeden, eyleme geçmek ve gördüğün bu haksızlığı önlemek üzere davranmaktır.

Böyle tanımlanınca, bu davranışın gösterileceği yer, öyle olması zorunlu olmasa da, daha çok politikanın yapıldığı alan gibi görünüyor. Ama özellikle de burada, Don Kişot'u akla getirecek davranışlar bulmak güç. Ta başından beri, özgürlük mücadelesi yapanların bir ayağı iktidarda. Adam sürgüne gönderilirken oğlu memuriyete alınıyor, Abdülhamid'in muhalifi diye bilinen adamın Yıldız'da "jurnal"leri bulunuyor. Galiba kimse işini bir tarafta sağlam kazığa bağlamadan adım atmıyor.

Bu bence iyi bir şey değil. Toplumlara nasıl bazı ütopyalar gerekliyse, bazı Don Kişotlar da gerekli. Don Kişot'un davranış biçiminin kendi içsel paradoksundan ötürü hiçbir zaman bir başarıyla sonuçlanmayacağını sanırım yeterince anlattım. Ama zaten sorun da burada. Sorun başarılı olmak değil; gereğinde başarılı olmayacağını bile bile davranmak.

Böyle bir çerçeve içinde baktığımda, yakın çevremizde tanıdığım ve hatırladığım tek Don Kişot'un Sinan Cemgil olduğunu söyleyebilirim. Sinan Cemgil, Nurhak Dağları'na, muzaffer bir gerilla komutanı olarak ovalara dönmek için gitmemişti. Ovalara dönebilmesinin çok zayıf bir ihtimal olduğunu biliyordu. Ama bu toplumun kayıtsızlığından, her durumda sinip kalmasından çok usanmıştı. Bu ruh halini değiştirebilmek için kendini feda edecek birilerinin öne düşmesinin gerekli olduğunu düşünüyordu. O birilerinin arasında bulunmak üzere yola çıktı.

Bu Don Kişot'luğun sonuçlarının şakası yoktu, büyük bir ihtimalle. Öyle de oldu. Ama o yıllarda benzer yollar yürüyenlerin hepsi Sinan Cemgil'in "feda çıkışı"nı yapmak üzere yola çıkmamıştı. İktidar, birçoklarına, ulaşılabilir gibi görünüyordu. Tabiî, iktidarı ele geçirmesi beklenen gerilla örgütlerinin

kendileri değildi. Onlar, ordudaki "Sol Kemalist'lerin darbeyi yapacağı ortamı hazırlayacaklardı. Belki buna da Don Kişot'luk denebilir – Don Kişot'un gördüğü kişileri yanlış yorumlaması, onlara gerçeklikle ilgisi olmayan roller biçmesi anlamında.

Tabiî her Don Kişot'luk davranışının bir "tehlikeyi göze alma" dozu içermesi gerekiyor, ama hepsinin de "tehlike"si bakımından yukarıda anlattığım olaydaki gibi ölüm-kalım derecesine varması gerekmiyor. Bir şeyini –örneğin, işini– kaybetmek gibi daha küçük çaplı felaketler de pekala söz konusu olabilir. Ama şimdi düşünüyorum, düşünüyorum, böyle şeyler de pek hatırlayamıyorum. Hatırladıklarım gene soldan, çeşitli muhalif çizgilerden gelenlerin yaptıkları. Örneğin hâlâ hapiste olup olmadığını bile bilmediğim ilk "vicdanî redci"miz zihnimdeki kalıba uyuyor; ama "müesses nizam"ın politika kadrolarında hiç böyle bir şey görmedim – kendi çıkarları, çıkarlarından öte, onurları zedelendiği zaman bile.

Don Kişot'un "gereksiz" kahramanlık yapan biri olması onun oldukça yanlış bir "okuması" ise, sadece gerçekliği yanlış gören ve anlamlandıran bir "meczup", "budala", "sersem" vb olması da o kadar eksik bir "okuma".

Bir kere Cervantes, yarattıkça sevdiği bu kahramanını böyle "tektip" bir davranışa mahkûm etmekten kaçınmıştır. Aklı başında birinin onu "meczup" gibi görmesini engellemesi gereken, birçok aklı başında söz söyletir ona. Aklı başında olmanın ötesinde, yüksek bir ahlâk anlayışını, kimi zaman da, kendine özgü derinlikleri olan bir dünya görüşünü yansıtan sözlerle konuşur. Bazen böyle bir bölümle şövalyenin en saçma marifetlerini yaptığı bir bölümü hemen birbirine bitiştirdiği de olur. Bir başka bölümdeyse, Sancho onu kandırmak ve alelade üç köylü kızının Dulcinea ile arkadaşları olduğunu yutturmak zorunda kalır. Bütün çabalarına rağmen Don Kişot, bu kaba saba köylü kızlarını sadece kaba saba köylü kızları olarak görür ve dolayısıyla gene büyü etkisi altında olduğu için gerçekleri göremediğine inanır.

Bütün bu kontrastlarla, Cervantes, kahramanını düz bir komik karakterden farklı bir yere taşımaya çalışmıştır. Başarılı da

olmuştur. Don Kişot dünya edebiyatının büyük ve karmaşık arketiplerinden biridir artık.

Onun için de, çokça yapıldığı gibi, bu karaktere yalnız komiklik görecek şekilde bakmak, bakanın kendi eksikliğini ortaya koyar. Yalnızca yaptığı yanlışları görmek ve dünyayı daha iyi bir dünya haline getirmek için içinde sürekli yaşattığı korkusuz özgecilliği ciddiye almamak, Sancho Panza'nın dahi içine yuvarlanmadığı bir hımbıllık çukuruna yuvarlanmak demektir.

Buradaki temamızla doğrudan doğruya ilgisi olduğu söylenemez ama epey bir süre önce görüp bir hayli garipsediğim, dolayısıyla unutamadığım bir "Cervantes hikâyesi" ile bitireyim bu yazıyı. 2003'ün Kasım'ında Murat Bardakçı çalıştığı gazetenin "Ramazan sayfası"nı hazırlarken bir gün de Cervantes'i anlatmıştı.

Murat Bardakçı'yı tanıdığım için şimdi aktaracağım, yazısına konan başlığı onun kaleminin yazamayacağını biliyorum. Çok zaman bu işlere "sayfa sekreteri" gibi sıfatlarla andığımız kişiler karar veriyor; zaten Bardakçı'nın yazısında bu çağrışımı taşıyan herhangi bir söz yok.

Başlık şöyleydi: "Don Kişot yazarının sol elini bir Türk güllesi götürmüştü"! Ne düşündürüyor? "Biz öyle Don Kişot yazarı falan dinlemeyiz! Götürürüz elini kolunu!" gibi bir çağrışım yapmıyor mu? "Helâl olsun bize! Onun elini de kopardık Allah'ıma!" türü bir şey.

Söz konusu gazete, bilinen her konuda "Türk ne yapmışsa iyi yapmıştır" diye özetlenebilecek bir tavır benimsediği için, böyle bir başlığı okuyunca ancak böyle çağrışımlar canlandırabiliyorum.

Her neyse, İnebahtı'da Leventlerimiz Cervantes'in sol elini "götür"ürken, Türk sağduyusu ve gerçekçiliğinin de Don Kişot'un ruhunun soyluluğunu götürdüğünü söylemek mümkün. O koca karakterden geriye yalnızca bir "meczup" bırakmak için epey etkili bir "sağduyu güllesi" sallamak gerek.

Toplumsal Tarih, Sayı 133, Ocak 2005, s. 46-51

TÜRKİYE AYDINLARI VE ROMAN KAHRAMANLARI

1934 yılında Birinci Sovyet Yazarları Kongresi düzenlendi. "Sovyet Yazarları Kongresi" olmasına rağmen dünyadan birçok yazar da buraya çağırıldı. Henüz sosyalist-gerçekçilik reçetesinin uygulanmasına geçilmemişti ve "Sovyet edebiyatı", önceki büyük Rus edebiyatıyla aynı yerde olmasa da, bütün dünya için hâlâ çok ilginçti ve bir merak konusuydu.

Herkesin saygı duyduğu büyük bir edebiyatçı, Maksim Gorki, bu toplantıda konuşan yazarlardan biriydi. Gorki konuşurken şöyle bir temaya değinmişti: "Devrim-öncesi edebiyatın temel ve başlıca konusu, hayatın içinde sıkışmış kalmış, kendini toplum için bir fazlalık gibi hisseden insanın tragedyasıydı; bu insan, ya toplumda kendine rahat edebileceği bir yer arar, bulamaz ve bulamadığı için acı çeker, ölür; ya da ona düşman olan bir toplumla uzlaşmak zorunda kalır, kendini içkiye verir ve sonunda intihar eder."

"Toplumla uyuşamayan kişi", 19. yüzyıldan bu yana, bütün dünya edebiyatında en sık işlenen tip olmuştur. Batı romanında bazı tipler, toplumun kendi dinamiğiyle geçirdiği değişimden ötürü kendilerini o toplumun üyesi gibi göremez hale gelirler.

Batı'nın içinde değil de kıyısında duran toplumlarda, adını koymak gerekirse Rusya ve Türkiye'de, yani daha sonra bü-

tün dünyanın katılmak zorunda kalacağı "Batılılaşma" adı verilen işi (sonradan buna "modernleşme" dendi) ilk yapan iki ülkede, "toplumla uyuşamama" durumu da bu kültürel değişime bağlı olarak işlendi.

Goriot Baba'nın sorunu, "sevgi" denen duygunun bir "fazlalık" ve hattâ bir kusur haline geldiği kapitalist toplumda kızlarını eski tarzda ve çok fazla sevmeye devam etmesidir. Böylece, Goriot Baba toplum dışı kalır, gidişe ayak uyduramaz.

Ama Naim Efendi'nin sorunu ailesinin onu geleneksel Aksaray'da bir başına bırakıp alafranga Şişli'ye taşınmasıdır. Türk romanında şeytan, "ecnebi"dir; Batı romanında, "yerli."

Rus romanının sorunsalı da bizimkine yakındır. Ama yakınlık, sorunsaldan öteye pek gitmez en azından, yakın zamanlara kadar. Çünkü iki geleneğin bu sorunsalı işleme biçimleri her bakımdan çok farklı olmuştur.

Osmanlı-Türk romancısı, Doğu/Batı ayrımında, sırf roman yazıyor olmasıyla "Batı" tarafında durduğu halde, çok zaman, Berna Moran'ın "Alafranga Züppe" dediği roman tipini üretmek ve yeniden-üretmekle yetindi. Bu, doğal olarak, bir komedya ortamı gerektiriyordu: gülünçleştirerek zararsızlaştırma politikası. Ama daha ileri zamanlarda, bu komik Alafranga Züppe'nin komik, dolayısıyla" "zararsız" olmaktan çıktığını görüyoruz. Kurtuluş Savaşı ile birlikte Züppe, Batı'nın içimizdeki ajanı olur, "hain" olur. Başta "ciddi" edebiyatta gördüğümüz bu tema, şimdi, 1990'lardan bu yana, kitle kültürünün önemli bir parçası haline geliyor – ya da getiriliyor.

Rus romancılar, burada uzun uzun anlatılamayacak nedenlerle, Batılılaşma'yı çok daha derinlemesine yaşadılar. İki anlamda da öyle: hem bu muazzam medeniyet değişikliğinin kendi benliklerinde iyice derinlere nüfuz etmesine izin verdiler, ona kapı açtılar: hem de kendileri, Batı denilen bu farklı kültürün çok daha derinine giderek onun ne olduğunu anlamaya çalıştılar. Zaten bu iki işlem birbirinden ayrılamazdı. Bu, Osmanlı Türk romancısının hafife ve alaya alarak yüzeyde kalmaya, ayrımın iki yanında kalan tipleri de gerçekten tanımaktan kaçınmaya (belki kendisiyle yüzleşmekten çekindiği için) ça-

lışan tavrından çok farklıdır. Rus romancısı, başından tragedya yaratmak üzere olmasa da, bir tragedyayla karşılaştı diye yolundan dönmemeye kararlı bir tavırla sorunsalın içine dalar. Gorki'nin sözleri bunu açıkça gösteriyor.

Rus romanının gelişmesi de aynı şeyi gösteriyor. Erken örneklerden biri Puşkin'in Yevgeni Onegin'i, öteki de Lermontov'un Peçorin'i (*Zamanımızın Bir Kahramanı*). Aslında oldukça farklı karakterler ve farklı hikâyeler; ama bazı ortaklıklar da var. En başta ikisi de, Gorki'nin tanımladığı "lüzumsuz adam" tipinin örneği, hem de en erken örneği olmuşlardır. İkisi de, çevrelerini saran insanlardan daha zeki, daha yetenekli kişilerdir ve felâketlerinin başlıca nedeni de budur. Ötekiler gibi olsalar, toplumla birlikte "geçinip gideceklerdir", ama zekâları onları uyumsuzluğa iter. Ötekiler gibi sıradan olamazlar. Sıradan olmayı reddedince de, sıradanlığın kural olduğu toplum düzeni onları yok etmek üzere çalışır. "Lüzumsuz adam"dırlar, çünkü zekâları ve yetenekleri bu topluma "lâzım" değildir – bu topluma "fazla" gelirler.

Gonçarov'un Oblomov'u "lüzumsuz adam"ın en dehşetli örneklerinden biridir. Oblomov da son derece zeki ve duyarlı bir insandır. Ama o, toplumla uyumsuzluğunda Onegin veya Peçorin gibi şiddete değil, mutlak edilgenliğe yönelerek kendine soluk alacak bir yer bulmaya çalışır. Trajik bir biçimde sona eren kısa bir istisnaî dönem dışında Oblomov müthiş bir enerjiyle düşünerek yatağında yatar, kendini bu tür bir yok olmaya mahkûm eder ve bunda başarılı olur.

"Doğu/Batı" teması söz konusu romanların hepsinde vardır. Ama bu bizim romandaki gibi bir "Felâtun Bey/Rakım Efendi" karşıtlığı değildir. *Oblomov*'da Alman asıllı Andrey İvaniç Stolz "Batı"yı temsil ediyor olabilir, ama o da adı gibi bir karmaşık karakterdir. Oblomov'un Batı'yla ilgisi olmadığını da kimse söyleyemez. Rus romancıları şeytan rolünü Batı'ya vermemişlerdi – veremeyecek kadar içli dışlıydılar Batı'yla. Osmanlı-Türk romanında olduğu gibi Doğu ile Batı'nın çatışmasını, Doğulu ve Batılı elbiseler giymiş kuklaları birbirleriyle çarpıştırarak resmetmediler; çatışma, karakterlerin içinde cereyan etti.

Oblomov 1859'da yayımlanmıştır. Dostoyevski 1854'te sürgünden dönmüştü. O yıl *Amcanın Rüyası*'nı yazdı. İki yıl sonra kardeşiyle birlikte *Vremya*'yı yayımlamaya başladı. Batıcılar'ı da, Pan-Slavistler'i de birleşmeye çağırıyordu bu dergide; henüz Batı'ya kesin tavır almamıştı. Ama o tavrı almakta çok gecikmeyecekti. 1862'de ilk Avrupa gezisini tamamladıktan sonra Rusya'yı Batı'nın zehirinden korumaya da karar verdi.

Ama bu, Dostoyevski'nin Batı'ya açık ve net biçimde bir "karşı" tavır benimsediği anlamına da gelmez. Zaten ünlü makalesiyle bu "manifesto"yu ortaya koyduktan pek az zaman sonra bu Batı zehirinin Wiesbaden'deki kumarhanelerde bulunan şeklini tanımak üzere yeniden Rusya'dan ayrılmıştı. O da, "Doğu/Batı" çatışmasını kendi içine aktardı ve kendi içinde –sonuna kadar– sürdürdü.

"Sıradanlığa karşı çıkmak" demiştim. Bu, *Suç ve Ceza*'nın da başlıca temalarından biridir.

Dostoyevski *Suç ve Ceza*'yı 1866'da tamamladı ve yayımladı. Bu dönem yazar için bir *delirium tremens* halinde geçmiş olmalı (ve sanki romanda da bu habire hissediliyor). İkinci Wiesbaden serüveni ve her şeyini kaybetmesi, vurgun olduğu Suslova'nın onu terk etmesi, yayıncılardan aldığı avanslar ve sözünü yerine getirmek için girdiği baş döndürücü yazma hızı... Bütün bunlar olurken, steno olarak tuttuğu Anna ile başlayan aşk... *Kumarbaz* ve *Suç ve Ceza*! İki olağanüstü kitap.

Suç ve Ceza'da Batı ve Doğu, daha doğrusu Rusluk, romanın her yerine sinmiş, işlemiştir. Dolayısıyla, Dostoyevski'nin onlara verdiği çeşitli anlamlarla, çeşitli düzeylerde karşımıza çıkarlar.

Avrupa'yı hâlâ kasıp kavuran Napoléon ideali, Raskolnikov'u da etkisi altına almıştır. Ama Napoléon'un kendisi veya idealinden çok Raskolnikov'un "materyalist düşünce tarzı"dır onu Batı'dan gelen zehire açık ve savunmasız kılan. Kendinden önceki Peçorinler, Oneginler gibi o da "sıradan" kalmak ya da "sıradanın egemenliği"ne boyun eğmek istemez. Kendinden önceki "lüzumsuz adam" tiplerinden çok daha radikal bir biçimde bu amaç uğruna cinayet işlemeye karar verir. Napoléon gi-

bi "büyük" bir insanın göreneksel ahlâkın "iyilik" ve "kötülük" gibi basit ve yavan kavramlarıyla sınırlı kalmaması gerektiğine ve kalmayacağına inanmaktadır. Ama eylemi, ona, bu şekilde tanımlanmış bir "büyük adam" olmadığını gösterir. Çünkü o kavramları kendisi aşamaz. O halde, kendi tanımları gereği, "sıradan" bir insandır. Romanın geri kalan kısmı da, Raskolnikov'un, böyle sıradan bir insan (bir Rus) olmasının ne kadar büyük bir nimet olduğunun bilincine varmasıyla geçer. Romanın sonuna kadar Dostoyevski onu Pan-Slavizm merhemleriyle tedavi edecek, ruhunu arıtacaktır.

Belki Raskolnikov'un içinde cereyan eden kavga, yalnız orada cereyan ettiği sürece, romanda birtakım anlamların yeterince açık seçik görülemeyeceğinden endişe ettiği için, Dostoyevski, o iç çatışmayı dış dünyadaki bazı karakterlere de temsil ettirmek istemiş gibidir. En başta Sonia ile Svidrigaylov, Raskolnikov'da çatışan iki kutbun, çok da dikkatle gizlenmemiş iki simgesi olarak var olurlar. Ama burada da Dostoyevski yalınkat bir şematizme yer vermekten uzaktır. Sonia'nın zaman zaman, Svidrigaylov'un da sık sık şematikleştiğini söyleyebiliriz; Sonia herhangi bir sistematik düşünce tarzının ürünü olmayacak, dolayısıyla ancak Tanrı vergisi bir iyilikle iyidir – ahlâklı, duygulu, sevgi dolu. Ve benzer şekilde, hiçbir maddî durumda elinden alınamayacak bir iffetle donanmıştır. Raskolnikov ona yaslanarak, onu kavrayarak, ona yaklaşarak arınacaktır.

Sonia bir melekse, Svidrigaylov da iblis mi? Sonia Rus ruhunun kendiliğinden erdemiyse, Svidrigaylov Batı'nın materyalizmini ve kirli bilincini mi temsil ediyor. Bence hayır. Öyle olmadığı için, o yönde bazı eğilimlere rağmen, romanın şematikleşmediğini düşünüyorum.

Raskolnikov onu insanlığın insanî yüreğinden ayıran suçunu kendi iradesiyle işledi; ona yol açan düşünceleri kendi zihniyle düşündü. Svidrigaylov romanda çok daha sonra beliriyor. Birçok edebiyat eserinde gördüğümüz, "suça teşvik eden şeytan" değildir o. Yani, karakterin kötülük potansiyelinin karakterden dışlaştırılmış bir simgesi değildir. Svidrigaylov, Raskolnikov'u

kötülüğe iten bir güç olmaktan çok, Raskolnikov'un kendisiyle hesaplaşırken kendi içinde görmeye ve tanımaya başladığı kötülüğün kendisidir. Onun bir "karakter" olarak ortaya çıktığı an, Raskolnikov'un da bu psikolojik aşamaya geldiği andır. Bu nedenle, onu sıradan ve "dışsal" bir kötülük simgesi gibi görenlerden farklı olarak, Svidrigaylov'un bir dereceye kadar bir şematizm tehlikesi içerse de, sonunda öyle bir işlev görmediğini düşünüyorum.

Bizim roman geleneğimizde yalnız Tanpınar, *Huzur*'da, buna benzer (ve bundan bilinçli biçimde yararlandığı anlaşılan) bir tema yarattı. O romandaki Suat tipi de *Suç ve Ceza*'nın Svidrigaylov'u ile aynı "roman kişisi" tipindedir ve o da bir kültürel ikilemin terimleriyle boğuşan bir kahramanın (Mümtaz) alter ego'su olarak ortaya çıkar. Tanpınar ve *Huzur* lafını fazla uzatmak istemiyorum, ama şu kadarını söyleyeyim: Suat bence Svidrigaylov'dan daha başarısız görünüyor; bunda çok belirgin bir etki ürünü olmasının payı bulunabilir. Ama bence daha çok bu "zor karakter"i ne yapacağını Tanpınar'ın pek iyi bilememesinden ileri gelen bir sorun var. Gene de Tanpınar, Tanpınar olduğu için, Suat da, belki olduğu değil ama tasarlandığı haliyle, bu romanı Batılılaşma temasını işleyen başka birçok Türk romanının düştüğü şematizme düşürmüyor. *Huzur*'u okurken bu Suat tipinin bir kusur olduğunu doğrusu hep düşünmüşümdür – estetik bir kusur. Ama bu bir "şematizm" sorunu değil, tersine çok daha karmaşık bir karakter olduğu için başa çıkılamayarak "kusur" haline gelmiş biriydi.

Suç ve Ceza'ya dönelim: Sonia ile Svidrigaylov'un simgeleştirdiği kabul edilen karşıt eğilimler asıl Raskolnikov'un içinde savaşlarını sürdürürler. Ama Razumihin gibi birinin, hattâ Marmeladov'un bu çatışmadan habersiz olduğunu ya da Peter Petroviç Luşin gibi birinin bu çatışmanın etkilerinden bağımsız olduğunu söyleyebilir miyiz?

Nitekim *Suç ve Ceza* bir karakterin bu çatışmanın uçlarını kendi vicdanında uzlaştırmasıyla sona erer. Ama Dostoyevski'nin bir sonraki kitabında, daha sonraki kitabında, daha da sonrakinde, çatışma devam edecektir. Marmeladov'un monologu *Ye-*

raltından Notlar'da gene karşımıza çıkar: her şeyi bilen ve duyan, her şey olan, bu kadar bilme ve duyma ile başa çıkamayan, rahatlayamayan, aynı zamanda susamayan, öznesiyle özdeş bu söylem.

Çünkü bu söylem, son analizde, Dostoyevski'nin zihninde durmadan akıyordu. Dostoyevski, romancı olarak en büyük başarısını, fikren en fazla karşı olduğu insan tiplerini çizerken göstermiştir. Olağandışı bir "dramatizasyon" başarısı bu: herkesin sonuna kadar "kendisi" olabilmesi ve hiç engellenmeden her şeyini ortaya koyabilmesi. Romanda pek az benzeri bulunabilecek bu "polifoni"yi oluşturmak için, Dostoyevski'nin zihninde bu "münazara"nm herhangi bir "galibi" olmaması gerekiyor. Bu çatışmayı Dostoyevski'nin iç dünyasında kimse kazanamadığı için, sonunda kazanan roman sanatı ve dünya romanı oldu.

"Önsöz", Dostoyevski, *Suç ve Ceza*,
çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2002

OSCAR WILDE

Oscar Wilde adıyla "sosyalist" kavramının yanyana gelmesi, hele Türkiye gibi bir ülkede, insanları şaşırtabilir. "Türkiye gibi" derken, okur çoğunluğunun bu yazarı ancak yapılmış çevirilerden tanıma şansı olan herhangi bir toplumu kastediyorum. Wilde denince *Dorian Gray* akla gelecektir; oyunları, masalsı öyküleri akla gelecektir; *De Profundis*'i okuyanlar olacaktır. Ama sosyalizm üstüne ne düşündüğünü –bunları anlatan yazıları büyük bir ihtimalle çevrilmemiş olacağı için– bilen fazla kişi çıkmayacaktır.

Ama Wilde'ın "memleketlisi" olan (yani, "Büyük Britanya" bağlamında) ve dolayısıyla onu bütün yönleriyle tanıyan Hobsbawm gibi sosyalist bir tarihçi de onu bu düşünce akımının gerçek bir üyesi olarak görmez: "sosyalizmin yörüngesinde" dolanan biri ya da "sosyalizme sempatisini ilân eden", ama aslında "militan estet ve 'sanat sanat içindir'ci, 'dekadans' savunucusu" çevrelerden bir yazardır.

Hobsbawm'ın bu yargısı, daha doğrusu geniş bir kültürel bağlam içinde kişileri ve düşünceleri yerli yerine oturtma çabası muhtemelen geçerlidir. Uzun yılların deneyimi ve birikimiyle zihnimizde "sosyalist"in bir resmi oluşmuş. Her kavram gibi bu da karmaşık, birçok şeyin bileşimi bir resim. Ama gene her bileşik nosyon bazı imgelere açık, bazılarını dıştalıyor. "Sosya-

list" deyince, fabrikada, proleter mahallesinin kahvehane ya da meyhanesinde "yabancı bir öge" gibi durmayan, düşüncelerinin yanı sıra dilini ve davranışını da böyle bir varoluşa uyarlamış bir insan tipi gelir aklımıza. Bunun yanında Oscar Wilde ne kadar olmadık bir görüntü!

İngiltere'nin ve Avrupa'nın uzun sürmüş Victoria Çağı'na (Kraliçe olan kadıncağız 1837'den 1901'e kadar hüküm sürerek bu çağla yaşıt oldu diye suçu onun üstüne atıyoruz, ama bu aslında Burjuva Çağı'dır), bu dönemin ikiyüzlü (ve dik yakalı) görenekçiliğine maddî ve manevi varlığının bütün kromozomlarıyla isyan eden bir *dandi*'ydi Oscar Wilde. Bu Frenkçe kelimeyi kullanıyorum, çünkü bizim kültürün farklı olana tahammülsüzlüğü kelimenin Türkçe'si olan "züppe"ye bütünüyle olumsuz bir anlam veriyor. Oysa ben Wilde'a "dandi" derken öyle olumsuzlukları düşünmüyorum. Sözünü ettiğim burjuva çağının kendi özellikleri, Wilde gibi özgür ruhlu bir insanın karşı çıkışının *dandi*'ce renk ve jestler taşımasını zorunlu kılıyordu.

"Paradoks", Oscar Wilde'ın başlıca edebî aracı ve felsefî silâhıydı. Örneğin, oyunlardan şöyle tipik konuşmalar: "Şimdi yemekte beni Mary Farquhar'ın yanma oturtacaktır. O kadın da habire masanın öbür ucundaki kendi kocasıyla flört eder. Hiç hoş değil. Hattâ ahlâklı da değil... Üstelik durmadan artıyor bu. Londra'da kendi kocalarıyla flört eden kadınların sayısı skandal ölçülerine ulaştı. O kadar kötü bir görüntü ki. Temiz çamaşırlarını toplum içinde yıkamak gibi..."

Dolayısıyla, Wilde'ın buradaki uzun makalesinin ilk cümlesini okuduğumuz zaman da, yazarın o ünlü paradokslarından biriyle karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz: "... ilk cümle". Ama Wilde'ın bu tür cümleleri aslında hiçbir zaman sadece bir hoşluk veya zekâ oyunu yapmak amacıyla söylenmemiştir. Bu da öyle.

Sosyalizmi bireycilikten çok ortaklaşacılık ve başkaları için sorumluluk duymak gibi niteliklerle anlar, tanırız. Wilde daha ilk cümleden sosyalizmi, bizi başkaları için yaşamaktan kurtaracak bir şey olması nedeniyle istediğini söyleyerek konuya giriyor. Bu da Wilde'a özgü bir paradoks ve "züppelik" mi?

Bu cümleyi okuyan –ya da yazının tamamını okuyan– birçok kişi böyle düşünebilir. Ama bana pek böyle gelmiyor. Oscar Wilde'ın sosyalist bir düşünür olarak ele alınmasının gereği başka bir tartışma konusu – böyle bir "gerek" olduğunu sanmıyorum zaten. Ama kendini sosyalist görenlerin bu yazıda söylenenleri ciddiye alarak düşünmesi gerekir. Çünkü bunlar aslında sosyalist anlayışın içinde olan, ancak belirli nedenlerle yeterince öne çıkmamış bazı olgularla ilgili. Sık sık tekrarlandığı gibi, özellikle Marx ve Engels'in öngördüğü sosyalizm ileri kapitalist toplum aşamasını izlemesi beklenen bir toplum ve hayat tarzıydı, ama çok zaman ne "ileri", ne de hattâ yeterince "kapitalist" toplumlarda gerçekleşti. Oysa Oscar Wilde gelişkin bir Batı toplumu ve böyle bir toplumda geçerli gelişkin bir bireysellik çerçevesinde bakıyor sosyalizme. Dolayısıyla söyledikleri, bence, ilk bakışta görüleceğinden bir hayli daha yakın Marx'ın sosyalizm anlayışına.

Belki bir mizaç, bir eğilim sorunudur, kendi hesabıma sosyalizmin "sosyal"liğine, dayanışma kültürü ve etiğine önem veririm. Ama bunun bireyselliği ezecek ve yok edecek dozlara getirilmesinin sakıncalarını da, teoride olduğu kadar pratikte de, bilirim. Bu sorunlar doğal olarak Oscar Wilde için son derece önemli; bireyselliği baskı altına alacak, kitleler adına bireyselliğe karşı manevi şantaj uygulayacak "ahlâkçılık" biçimlerinden hoşlanmıyor.

Aslında burada da Marx'a yakın olduğunu söyleyebilirim. Marx sosyalizmi bir "ahlâkçılık" olarak görmekten hiç hoşlanmamıştı. Hattâ bunu sık sık abarttığı ve dolayısıyla bir "bilimcilik" yanıltısına yaklaştığı görülür. Gençliğinde doktorasını yazarken Epikuros ve Demokritus'un atom teorileriyle, özellikle bu bağlamda ilgilenmişti. Marx, son analizde, kendisi istemese de, bir ahlâkçıdır. Ama Wilde gibi o da yüzyılın burjuva ahlâkçılığından nefret etmiştir. İşte bu noktada oldukça aykırı bu iki adam arasında ciddi bir ortaklık vardır. Sosyalizme, Hıristiyanlık'la karışık bir burjuva hayırseverliğinin bulaşmasına tahammül edemezler.

Oysa dünyanın pek çok yerindeki sosyalist hareketlerde bu-

na benzer gelenekçi "ahlâkçılık" biçimleri sosyalist ahlâka karışmış, hattâ onun yerine geçmişlerdir. Bu bakımdan Oscar Wilde'ın tavizsiz söylemi bir panzehir işlevi de görebilir.

Wilde, ahlâkı, dayanışmayı vb. sisteme havale ediyor: sistem kurulsun, sömürüyü ortadan kaldırsın, insanlara kendi hayatlarını zenginleştirmede eşit imkânlar yaratsın; böylece bir insanın başka bir insana "acıma"sının, yardım etmeye çalışmasının, başkalarının "acılarını duyma ve paylaşma"sının manevi yükünü yok etsin; kısacası, "hayır" denen kurumu ihtiyaç haline getiren koşulları dünyadan silsin.

O zaman insan kendini özgürce geliştirebilir. Oscar Wilde'a göre, bu nasıl yapılır? Şüphesiz kendini sanata, güzelliğe vererek. Şimdi, bu da Marx'ın söylediğine o kadar uzak değil. Marx, komünist rüyasını anlattığı o çok bilinen, kısacık bölümde (başka bir yerde söylediğine göre "ihtiyacı kadar alan") insanın sabah balık tutup öğleden sonra da keman çalmasından dem vurmuyor muydu?

Britanya Adaları'nda yaşayanlar, hem adalı, hem de dünyayı yeniden biçimlendirmiş bir imparatorluğun çocukları olarak, dünyada var olan her şeyi yaparlar, ama kendilerine göre yaparlar. Oscar Wilde'ı bir sosyalist olarak tanımanın şaşırtıcı bir yanı var – sosyalizm adına söylediklerinin de şaşırtıcı yanı olduğu gibi. Ama Oscar Wilde'a gününün Britanya bağlamında baktığımızda bu şaşırtıcılıklar biraz azalabilir.

Wilde'ın çağdaşı John Ruskin (ikisinin de ölüm yılı 1900) İngiltere'nin en önemli estetlerindendir. Sanata ilgisi onu da işçi sorunuyla ilgilenmeye yöneltmişti. Böylece, Ruskin, Wilde kadar "atipik" bir sosyalist kategorisine girebilecek bir yazar olmuştur. Wilde gibi o da, dünyada herkesin bir sanatçı ve yaratıcı olmasına imkân verecek bir toplumsal sistemin kurulmasından yanaydı.

Wilde'ın düşüncelerinden etkilendiği öteki sanat tarihçisi ve estet Walter Pater "sanat sanat içindir" akımının Britanya'daki başlıca sözcüsü olarak sosyalizm gibi konulara adamakıllı uzaktı. Ama insana sanatçı ve yaratıcı olmasını sağlayan bir sistemin gerekliliğini tartışacak olsa, o da buna aykırı bir tutum benimsemezdi.

Bu çerçevede daha önemli isim muhtemelen William Morris'tir. Morris söz konusu kişiler arasında daha "bağıtlı" bir sosyalisttir. Sol bir sanat felsefesine sahip olmanın yanı sıra, somut siyasete de daha yakın durmuştur, 1880'lerde Sosyal-Demokrat bir derneğe girmiş, birçok siyasî geziye çıkmış, ama sonra bu dernektekilerle anlaşamayınca kendi örgütünü kurmuştu.

Ama sanat alanındaki yeri, siyasettekinden çok daha önemlidir. Morris'in adı *"Arts and Crafts"* akımıyla özdeş gibidir. Çağdaş dünyada mimarînin, tasarımın, süsleme sanatlarının sorunları ve imkânları üstüne sürekli kafa yordu. Akımın adının da düşündürdüğü gibi, endüstrinin ve kaba işlevselliğin egemen olduğu bir çağda, geleneksel zenaat anlayışını yenileyerek hayatı estetize etmek gibi önemli bir amacı vardı. Bu konularla dünyada bilinen en kayda değer teorisyen ve pratisyenlerden biridir.

Bu insanlar daha sonraki yüzyılların kurumlaşmış sol siyaset varyantlarında görmeye alıştığımız militan ya da militan-entelektüellere pek benzemiyorlar. Ama bu onların hayatlarında sosyalizmin havai bir heves olduğu anlamına gelmiyor, kaygılarının ciddi olmadığı anlamına hiç gelmiyor. Herhangi bir "reel-sosyalist" ülkede bir "iç mekân" görmüş biri, Morris'in tasarım kaygılarının ya da Wilde'ın sosyalizmi estetik bir hayatın yolunu açacak bir sistem gibi anlamasının, ne kadar gerekli bir "panzehir" olduğunu kolayca kavrar.

"Önsöz", Oscar Wilde, *Sosyalizm ve İnsan Ruhu*,
çev. Fatih Özgüven, Roll Yayınları, 2000

Ulysses

Ulysses çevrilir mi? Bu işin zorluğunu herkes kabul ediyor. Öte yandan, çeviri girişimleri de olmuyor değil: Fransızca, Almanca *Ulysses* çevirileri var.

Ben Türkiyeli bir çevirmen olarak *Ulysses*'in kesinlikle Türkçe'ye çevrilemeyeceğini, dahası, çevrilmesine gerek olmadığını söylüyorum. İngilizce'ye gerek yapı, gerekse kelime hazinesi bakımından yakın olan Fransızca ve Almanca'da bu deneye girişilebilir; sonuç "daha başarılı olabilir" demeyeceğim —"daha az başarısız olabilir". Zaten *Ulysses*'i çevirmeye kalkışan herhangi birine dünya herhalde az çok hoşgörüyle bakacaktır: bu işin nasıl olsa olmayacağını herkes bildiği, bunu zaten veri saydığı için, tutmayan yanlarına pek aldırmayacak, başarılı denebilecek birkaç bölüm bulursa bunları öne çıkaracak, "Bravo adama bak şunu nasıl zekice karşılamış!" diyecektir.

Çeviri bir yana, *Ulysses'in* filmini yapmaya kalkışanlar da var. Bu da bana imkânsız görünüyor, ama "çevirisi kadar güç değil" diyorum çünkü çok farklı olacak. Bu farklılığın meşruluğu da baştan kabul edilmiş bir şey. Oysa gene dil vasatı içinde bir çeviri böyle değil: İngiliz dili içinde üretilmiş bir "etki"nin bir başka dilde yeniden-üretimini gerektiriyor. Zaten olayın olmazlığı da bu.

Birkaç basit örnekle, bu çeviri işinin neleri içerdiğini açıklamaya çalışayım. "Kaleidoskop" diye bir kelime var: içinde renkli kâğıtlar olan, dolayısıyla her sallandığında bunların yeni ve farklı bir desen çizdiği, oyuncak dürbün. Joyce bunun imlâsını öyle bir biçimde değiştirir ki, dikkatle okunduğunda "kaleidoskop", "collide or escape" diye de okunabilir: yani, "çatış ya da kaç" anlamında. Şimdi buna Türkçe'de nasıl bir karşılık bulabiliriz? Burada ses ve ses üzerinden giden kelime oyunu önemli. Joyce, fiziksel olarak da gözü bozuk, kulağı gelişmiş bir insandı. Kelimenin sesinden yola çıkıyor ve o sesin alanı içinde başka, benzer anlamlı seslere ulaşarak, çok-katlı anlam yapıları kuruyor. "Kaleidoskop"un Türkiye'de anlaşılır olduğunu kabul edelim. Buradan yola çıkarak, daha serbest bir biçimde "ya direnirsin ya da tüyersin" diye özetleyebileceğimiz bir anlamı veren seslere nereden ulaşacağız?

Tek bir kelimeyi örnek verdim; bendeki baskısı 780 sayfa olan kitaptan. Bütün kitabın aynı teknikle yazıldığı da malum (Fransızca, Almanca burada görece şanslı: onlar benzer kelimelere sahipler).

Joyce'un, semantik çok-katlılığı zenginleştirmek için başvurduğu başka yöntemler de var: Homeros'un *Odisseia'sına* kurduğu paralelliklerle tarih içinde değinmeleri, Kelt-İrlanda kültürüne değinmeleri, çeşitli simgesellikleri vb. Bütün bunlar da bir hayli uzak ve burada iyi bilinmeyen kültürel yapıların parçaları olarak *Ulysses'in* Türkiye'de anlaşılmasını güçleştiren öğeler. Ama bunları ben çevirinin ana engelleri olarak görmüyorum. Çevirinin ana engeli, İngilizce'yi Joyce'un kullanış biçimi.

Bir de şu örneği hatırlatayım. Romanın bir bölümünde Joyce "Doğumevi"ni anlatır. Burada, İngiliz edebiyatının üslup tarihinin parodisini yapmayı seçmiştir. Çeşitli yazarları kronolojik sırayla taklit ederek modern çağa kadar gelir. Burada da amacı, fiziksel doğumla bir edebiyatın doğuşunu birlikte anlatmaktır. Türkçe'ye ya da herhangi bir dile romanı çevirmeye kalkışan kişi ne yapacaktır? Uyarlama diyelim – sorun bir edebiyatın doğuşunu anlatmaksa, biz de Mercimek Ahmet'ten başlayıp James Joyce'a Türk edebiyatının doğuşunu çizdirme ab-

sürdlüğünü göze alalım. Gene de imkânsızlık derecesinde zor, çünkü karşılığını bulamazsınız. Shakespeare, Milton çağlarında biz Baki, Fuzuli parodisi yapacağız, örneğin üstelik, gelişen de, *düzyazı*!

Çeviri konusunda genellikle kabul edilmiş bir durumdur; dil, bir anlamı iletmekte yalnızca bir araç olduğu ölçüde çeviri kolaydır. Dilin kullanımı, kendi içinde bir amaç olmaya yöneldiği ölçüde çeviri güçleşir. Dolayısıyla edebiyat çevirisi özel bir duyarlılık gerektiren, görece zor bir uğraştır. Genel olarak da şiir, çevirme eyleminin son kertede çetinleştiği alandır. Onun için şiir çevirisi tartışma konusu olduğunda, birçok kişi *Ulysses* gibi şiirin de çevrilemezliğini savunur. Gerçekten, en iyi şiir çevirisi bile aslını ancak yaklaşık derecede yeniden canlandırabilir ("iyi" şiir ölçütü başka; teorik olarak bir çeviri, aslından güzel bile olabilir; ama "sadakat" böyle değildir).

Ulysses (*Finnegans Wake*'ten hiç söz etmiyorum, onun anlaşılması bile güç olduğuna göre, çevrilmezliği konusunda daha yerleşik bir oybirliği var) bana bir şiirden daha çevrilmez görünüyor: kısmen hacmi nedeniyle, kısmen yukarıdaki örneklerde anlatmaya çalıştığım nesnel teknik imkânsızlıklar nedeniyle. Hepsinden önce sorun, Joyce'un roman yazmakta dile getirdiği işlevdir. Yaşadığı dönemde edebiyatın sorunlarını Joyce bir biçimde çözmeyi seçmiştir: bireyin bilinçliliğinden evrensel gerçekliği vermek gibi bir hedef, çok-anlamlı (polysemic) bir dil kullanımını gerektirmiştir. Böylece Joyce, yaptığı edebiyatla bir bakıma edebiyatı, mantıkî sınırına kadar zorlamış, özellikle de *Finnegans Wake*'te anlamı alabildiğince çoğaltmak, genişletmek isterken *bu* tür edebiyatı okunmaz hale getirmiştir.

Bu koşullarda Joyce'un son iki romanının bir "akademikler cenneti" haline gelmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Araştırmacılar, bütün araştırma donanımlarını alıp giriyorlar bu kitaplara – çivili ayakkabıları, ipleri, çekiç ve çivileriyle tırmanmaya başlayan dağcılar gibi. Rastladıkları deforme edilmiş kelimelerde "yeni" (yani, daha önce başka akademiklerin görmediği) anlamlar keşfediyorlar, sonra bunları başka bölümlerde, başka çağrışımlarla birleştirip "anlam örüntüleri" kuruyorlar vb.

Durmadan yeni anlam tabakaları bulunuyor, biyografik ayrıntıların romanlardaki yansımaları saptanıyor, bu böyle gidiyor. Joyce'un literatürü üstüne literatür, kaynağını beş on kere katlamış olmalı.

Ulysses'i aslından okuyanlar da artık bu olgudan kaçamazlar. Normal olarak, önce bir iki "rehber" kitaba başvuruyorlar. Okurken yanlarında başka rehberleri olabiliyor. Bitirince yeniden "Joyce üstüne literatür"e dalıyorlar. Vicdanen, "Joyce'a yazık" dedirtecek bir durum; ama Joyce da bunu hiç haketmedi diyebilir miyiz?

Onun için bence *Ulysses*'i çevirmeye kalkışmamalı. Emek ziyanı bir yana, amaca da varılamaz; ortaya çıkan şey yanıltıcı olur. Demin "rehber"lere değindim. Joyce da kesinlikle rehberle gezilen bir diyar. Normal olarak, rehberin size bilgisini anlattığı yapıları, anıtları gözünüzle de görür, iyi kötü bir *dolaysız* yaşantı yaşarsınız. Ne yazık ki *Ulysses*'le bu dolaysızlığı kuramayacağız.

Gene de, hayatta hoş sürprizler, gerçekten hoş olabilir. Yalmış olmayı ben de isterdim.

Metis Çeviri, sayı 1, Güz 1987, s. 166-168

JOHN BERGER

John Berger'ın İstanbul'a ilk gelişi, çok kesin hatırlamıyorum ama, yetmişlerin sonu, muhtemelen 1978 veya 1979 sonbaharıdır. Biz bu sırada Anadoluhisarı'nda yazlık olarak bir yalı kiralamıştık. John ve karısı Beverley ise eski dostlarımız Judith Herrin-Anthony Barnett ikilisiyle gelmişlerdi. Onlar bizim Moda'daki dairede kalacaklardı, Cevat Çapan da önemli bir yazarın kenti ziyarete geldiğini söyleyerek Kültür Bakanlığı'ndan bir yer ayarlayacaktı Berger'lara. Bu yer, Emirgân'da Şerifler Yalısı oldu.

Oldu ama, John, bu düzenlemeden memnun kalmadı. Böyle bir bina ona bir "yaşama mekânı" gibi görünmemişti. Tabii eşyasız bir yer olmasının da bunda payı vardır. İkisi için yanılmıyorsam portatif yataklar getirilip konulmuş, bunun dışında boş, soğuk, müze gibi bir yer – "gibi"si fazla, bir müze!

O zaman onlara da Moda'ya geçmelerini söyledik. Öteki çift zaten daha önce dönecekti. Biz de şimdilik yalıdaydık. Ama hava erken bozdu ve bir iki gün sonra biz de yalıyı bırakıp eve dönmek zorunda kaldık. Bu arada Anthony'ler gitmişti. Fazla sıkışmadık. John'la Beverly daha bir haftayı böylece geçirdiler, İstanbul'da. İkisi de hayatından çok memnundu. Kenti çok sevmişlerdi.

İnsanın kendi yaşadığı yeri böyle bir "yabancı" ile gezmesinin çok ilginç sonuçları olabiliyor; çünkü, benim için çok olağanlaşmış bir şeye yanımdaki taze bir gözle bakabiliyor ve benim dikkatimden kaçan bir şeyin önemini hatırlatabiliyor. Boğaz'ın, yeşili yalısı falan, bildiğimiz güzelliği dışında, tarihin en önemli suyollarından biri olması, zihnimizi ne kadar uğraştırır? Buralara ilk kez gelen John, Anadolu Kavağı'nın oralara gelip de Karadeniz'in açılışını görünce, "Vow!" diye haykırdı. Kimbilir kaç kere gördüğüm ve kanıksadığım bu manzaraya bir de bu gözle bakmak gerektiğini bana o göstermiş oldu. Böyle çok yaşantı paylaştık.

Çok seviştik. Seyrek görüşebiliyoruz, ama bu yoğun sevgi hep devam eder. Üçlüsünün son kitabı *Leylak ve Bayrak*'ta kişilerden birinin "Murat" olması bundandır.

Sabahları kahvaltıdan sonra çıkıp iki saate yakın yürüdüğünü hatırlıyorum. Bu, kafasını toplamak, zihninden haldır haldır akıp giden bir yığın düşünceyi, izlenimi, sezgiyi sıraya koymak ve "yazılabilir" hale getirmek için yaptığı bir şey, edindiği bir alışkanlıktı. Moda'dan Kadıköy'e, Yoğurtçu'ya, çeşitli yönlere yürüyüp geliyordu. Sokakta birileriyle selamlaşmaya bile başlamıştı. Arada, bir berbere girip sakalını traş ettirmek ve böylece yeni tanıdığı bu toplumda berbere girmenin nasıl bir yaşantı olduğunu öğrenmek gibi numaraları da oluyordu.

Bir gün Resim-Heykel Müzesi'ne gitti ve heyecanla döndü. Şeker Ahmet Paşa'nın "Orman" resminden etkilenmişti. İlginç bir şey yakalamıştı burada. Resimde, bir ormanda duran bir adamı arkasından görürüz. Ama John, "Bu noktada durarak bu manzarayı resmeden adam, bunu böyle göremez" diyordu. "Aslında oduncunun durduğu yerden görünmesi mümkün olacak şekilde resmetmiş!" Buradan, "doğa *içinde* duran" insanın çevresini nasıl gördüğü konusuna geçiyordu. 19. yüzyıl ortalarında Jean-François Millet naturalist bir anlayışla doğa içinde çalışan köylü resimleri yapar. John, "doğada çalışan adam ufuk çizgisini göremez" diyordu. Kendisi Fransa'da yerleştiği dağ köyünde tarlada çalıştığı için, bu konuda deneyimi vardı. *Görme Biçimleri* gibi olağanüstü bir kitap yazmış bir adam, ne-

yin nasıl görüneceğini bilmesi doğal. Ama Batı resim geleneği Rönesans'tan beri ufuk çizgisini temellerinden biri olarak kabul ettiği için, Millet de köylülerini böyle bir arkaplan önünde çiziyordu. Oysa, John'a göre, sosyalist Çin resminde de doğa içinde çalışan köylüler üstüne resimlerde ufuk görünmüyordu, çünkü *orada* çalışan adamın önünü kapayan yükseltiler olurdu her zaman. Sonra bu temayı daha da geliştirip zenginleştirip yayımladı John.

Bu ilk tanışıklık dönemiyle iki anı anlatıp bitirmek istiyorum. Bunlar, John'ın yazarlığının altyapısıyla ilgili şeyler.

Türkiye'nin nasıl bir toplum olduğunu, entelektüel hayatın niteliğini daha iyi kavrayabilmesi için ona hemen hemen her akşam bir randevu ayarlamışlardı. Böylece Yaşar Kemal'le, Oğuz Aral'la, Ruhi Su'yla, daha da birileriyle tanışıp konuştu. Dolayısıyla karikatür alanı, musiki alanı gibi birçok ayrı alanda önemli bir yeri olan insanlardan o alanların sorunlarını vb. dinlemiş, konuşmuş oldu. Ama John bunlara ne kadar önem verirse versin, her şeyden çok ilgilendiği konu, insandı. Randevudan döndüğünde ben yatmamış oluyordum; oturup daha bir iki saat demleniyor, konuşuyorduk. Çok zaman görüşme çevirmen aracılığıyla yapılıyordu. Ama John karşısındaki adama bakarak, mimiklerinden, tonundan, onun nasıl bir kişi olduğunu çıkarmaya çalışıyordu. Yorumunu bana anlatıyor, sonra uzun uzun bunları evirip çeviriyorduk. Neredeyse "şaşmaz" denecek bir isabeti vardı ki, doğrusu beni epey şaşırttı.

Bir örnek vereyim: Can Yücel'le de buluşmuşlardı. Can'ın iyice içkili olduğu bir akşam, bir meyhanede, başkalarının da bulunduğu bir meyhanede, yanyana oturuyorlar. Can tabii İngilizce'yi son derece iyi bilir; ama o gece nedense tutturmuş, gece boyunca John'la Türkçe konuşmuş. Tabii onun bundan bir şey anlamasına imkân yok.

Can Yücel de John'ı çok sevmişti. Türkçe konuşması bunun sonucu olabilir: "adam bizden" hesabı. Ya da, "anlaşmak için dil gerekli değil" inancı. Ama böyleyse, haklıydı, çünkü çok temel bir yerde, anlaşmışlardı ne dediklerini hiç anlamadan.

Bana bunları anlatırken ben de ona Can'ın şiirlerinden bazı

bölümler çeviriyordum, evdeki kitaplardan. Birden, "Can kendini çok sansür eder mi?" diye sordu.

Şaşırdım. Rahat ve resmiyet dışı tavırlarıyla, küfürüyle, içtenliğiyle Can Yücel'i "oto-sansür" kavramıyla bir arada düşünmek bizim hiç aklımıza gelmeyecek bir şey.

Alık alık baktığımı görünce, "Yani, sosyalizmle ilgili konularda?" diye ekledi. "Sosyalizmin eleştirisini yapar mı?"

O zaman jöton düştü. Evet, tabii yapmaz. Evet, tabii bunları sansür eder. Oturup konuştuğumuzda, sosyalizmin geçmişi veya geleceği üstüne, her şeyi konuşur, söyler, ortodoksinin en uzağına da gider; ama şiirinde bunlara hiç yer vermemiştir. Şiir bir yana, bu eleştirilerin sözlü, yazılı yapılması bile onu tedirgin ederdi. *Birikim*'de birlikteydik. Bu dergiye bağlıydı. Ama Stalin eleştirisi bile ona fazla gelmişti. Oysa o sayıda çıkanların daha ağırını kendisi söyleyebiliyordu – konuşurken.

Bunları bildiğim halde, Can Yücel'e, "kendini sansür eden bir adam" gözüyle hiç bakmamıştım. Kavak'tan (veya Kireçburnu'ndan) yukarıya da, "işte, orada görünen Karadeniz'dir" diye bakmayı ihmal ettiğim gibi. *Görme Biçimleri* olması için "Bakma Biçimleri" de olmalı. Bu çerçevede John Berger'dan çok şey öğrendim ya da öğrendiğimi umuyorum.

Görmek istediği bir şey de mezbahaydı. Çok sıradan bir istek değil! Niçin istediğini o açıklamadığı için ben de sormadım. Ama birileri bunu da ayarlamış. Gitti gördü. Gene, üstüne fazla bir şey konuşmadık. Tanıdıklarından biri "Sen sadist misin?" filan diye bir şeyler soracak olmuş, buna sinirlenmiş, daha çok onu anlattı.

Bir süreden beri Fransa'dan Cenevre'ye yakın, Fransız Alpleri bölgesinde Annemasse adında bir yörede Mienssy adında bir dağ köyünde oturuyordu. Niçin? Köylülere, "köylülüğe" takmıştı. Bildiğimiz biçimde gelişen bu dünyada klasik anlamda köylülüğün ortadan kalkmak üzere olduğunu tesbit etmişti. Bu geri döndürülmez süreçte son köylü de başka bir şeye dönüşmeden önce, bir yazar olarak, köylülük yaşantısını incelemek, gözlemlemek, saptamak ve kaydetmek istiyordu. Kaybolan bir insan türünün tanığı olacaktı.

O tarihlerde de bunu bir üçlü olarak tasarlamıştı. Fransız köylülerini gözlemleyip duruyordu ama birtakım farklılıkları da görebilmek için bir süre Türkiye'de bir köyde kalma fikriyle oynuyordu. Gelmesinin bir nedeni de buydu. Böyle konuları konuştuktan sonra ben de ona bu şekilde kalabileceği bazı Ege köyleri ayarladım. Ama bunu son cilt için planlamıştı ve oraya gelene kadar fikri değişti. Köy kökenli insanların Batı'daki sanayi kentlerindeki durumları temasında karar kıldı. Türkiye'ye ikinci gelişi köy incelemek için değil, İstanbul Film Festivali'nin jürisinde bulunmak için gerçekleşti.

Bu arada, üçlünün ilk kitabı *Domuz Toprak* yayımlanmıştı. Bunun başındaki kısacık hikâyeyi okuyunca mezbaha konusunu anladım.

Hikâyede bir köylü danasını kesiyordu.

Şimdi biz kentliler de hayvanlarla ilişki kurarız. Bu, *ekonomik* bir ilişki değildir, köyde olacağı gibi; bir "pet" ilişkisidir. Başka insan ilişkilerinden buna analoji yapacağımız en uygun örnek "ebeveyn/çocuk" ilişkisidir. Dolayısıyla kedisini, köpeğini *kesen* birini hayal edemeyiz.

Ama köylünün hayvanıyla ilişkisi de böyle olamaz. Her köylü hayvanına Tiraje Hanım'ın kedisine bağlandığı gibi bağlansa belki sonunda dünya tarihi olmazdı. Ya da çok başka türlü olurdu.

Köylü için ilişki "ekonomik"... Ama bu, burada herhangi bir duygusal sıcaklık bulunamayacağı anlamına mı geliyor? Kafasını fazla yormak istemeyen bir kentli, "Tabii, bulunamaz," diyebilir. "Adamlar öyle alışmış. Kılı kıpırdamdan kıtır kıtır keserler!" Bu doğru mu? İşte zaten John Berger da bunun için yok olmadan önce köylülük yaşantısının tanığı olmak istiyordu; bunlara cevap verebilmek için...

Danasını kesen köylü için bu, mevsimin ve genel koşulların gereğidir. Süt ihtiyacını karşılayacak ineği var. Danadan sucuk, salam yapılır ki kışın et ihtiyacı kısmen karşılansın. Bu koşullarda satılacak kısımlarını (deri vb.) da gerekli yerlere satıp nakit elde etmeli, çünkü onun da yeri, sırası var. Yani hayvan kesilecek.

Ama John'ın çok iyi gördüğü ve gösterdiği gibi insan davranışlarını böyle "ekonomik", "ritüalistik" falan filan diye ayıramazsınız. Her davranışta pek çok şey içiçe geçer.

Bu köylü de danasını sevmektedir, kendi sevebileceği biçimler içinde. Doğumunu hatırlar, kendisinin nasıl müdahale edip ineğin işini kolaylaştırdığını... Minik buzağının ayaklanmasını... Şefkatle hatırlar. Ama şimdi hepsinin iradesinden bağımsız neyin nasıl yapılacağını gösteren şeyin ("nesnel zorunluluk" mu, "kader" mi, her neyse) bildirdiği an gelmiştir: dana kesilecektir. Köylü onu korkutmadan, ne olduğunu sezdirmeden, canını acıtmadan, bir an önce işi bitirmek üzere elinden geleni yapar, danayı keser.

Hepsi üç, dört sayfa bir hikâyeydi bu. Ama duygusal tonunu, olayın betimlemesini doğru anlatmak isteyen John Berger, çeşitli kültürler arasında bir hayvan kesmenin nasıl farklılıklar içerebileceğini görmek istiyor, bunun için ilk geldiği ilginç şeylerle dolu bir kentte kalkıp mezbahaya gidiyor vb.

Buna ben "işini ciddiye almak" derim. "Totolojik" bir durum bu: "has" sanatçı, çaresiz, işini böyle ciddiye alır ve ancak işini böyle ciddiye alanlar "has" sanatçı olur.

"İş" ise, *Portre*'nin sonunda Stephen'ın söylediği gibi, "... yaşantının gerçekliği ile karşılaşmak"...

KAZUO ISHIGURO

Milliyet Kitap'ta yayımladığım iki Ishiguro yazısına* rağmen, birkaç şey daha söylemek istedim. Şimdi yazdığı aşağı yukarı bütün romanları (*Orphans* dışında) okumuş durumdayım. *Günden Kalanlar*'ın filmini de gördüm ve DVD'de Kazuo Ishiguro'yu dinledim. Yaşadığımız yılların en önemli yazarlarından biri olduğunu düşünüyorum.

Bazı noktalarda birkaç tekrar olacak, mecburen, önceki yazılara ek yazınca. Örneğin, anlatı tekniği. Kitabı hakkında konuşanlardan biri "ton ustası" demiş. Bu çok doğru. Karakterinin nasıl bir karakter olduğuna iyice karar verdikten sonra, en ufak bir aksamaya yer vermeden, o karakterin konuşması gerektiği şekilde konuşuyor.

Bunda bir "yapaylık" yok mu, diye sorulabilir. Evet, var. Bunun tam bir iç konuşma olmadığını, dinleyicisi belirsiz bir anlatı olduğunu söylemiştim. Ama sonuç olarak her anlatı "yapay"dır. Ben bir yazar olarak, alışılmış şekilde, "geldi, gitti" diye anlattığımda yapay olmuyor mu? Nereden biliyorum ne yaptığını, ne düşündüğünü? Kurmaca edebiyatta yazarlarla soyut bir kontrat imzalarız sanki: "Ben senin anlatı tekniğini sorgusuz kabulleneceğim, 'nasıl oluyor?' demeyeceğim; ye-

(*) *Milliyet Kitap*, 27 Nisan 2006 ve 30 Nisan 2007.

ter ki sen kendi kurallarını kendin çiğneme" deriz, söz veririz.

Onun için bu tarzın "yapaylığı" beni rahatsız etmiyor. "Sıkıcı olmaz mı?" diye bir soruyu belki daha fazla ciddiye almak gerekir. Şu anda ben beş roman okudum, hepsinde –fantastik olanı dahil– aynı teknik! Şimdiye kadar kendi hesabıma sıkılmış değilim, ama böyle bir ihtimal düşünülmeli.

Peki, niye ısrar ediyor, bu teknikte? Ne gibi bir faydasını görüyor? Önceki yazılarda söylediğime aykırı düşmeden onu biraz güçlendireyim. Böyle yapınca, bireysel bir bilinçliliği konuşturmuş oluyor – "yazma" yerine "konuşma" kendiliğindenliğinden de yararlanarak. Bu önemli çünkü bütün bu romanlarda yazarı en çok ilgilendiren şey, anlatıda çizilen evren içinde anlatanın bilinçliliğinin dışında kalan şeyler. Daha çok, kendinden gizledikleri. Anlatan, bunu sonuna kadar anlamıyor. Monoloğunu bitirirken, başladığı noktanın bu anlamda çok uzağına gitmiş değil. Ama yazarın büyük ustalığı onun anlamadığı bu şeyleri bize hissettirmek. Onlar böyle hissederken hayatın cilvelerini, paradokslarını, "psike"nin eksiklerini ve çaresizliklerini, insan kavrayışının sınırlılıklarını, öznelliğin yanıltma yeteneğini, iletişimin kimi zaman onulmaz engellerle karşılaşmasını görmüş oluyoruz.

Ishiguro'nun bu anlatı tekniği bana –nedense– İngiliz psikolog Laing'in yöntemini hatırlatıyor. R.D. Laing kendisine gelen hastayla tek başına ilgilenmez, bütün ailesiyle konuşurdu. *The Politics of Experience*, *The Politics of the Family* gibi kitaplarında bütün bu konuşmaların metnini verirdi. Bunları okuyunca, aile ilişkilerinin bütün felâketi görülür ve "hasta"nın niçin hasta olduğu, kimlerin onu nasıl hasta ettiği anlaşılırdı. Bu romanlarda da ilişkilerin bu özelliğini görüyoruz. İnsanlar birbirlerine asıl söylemek istediklerini değil, söylemek zorunda olduklarına inandıkları şeyi söylüyorlar. Yanlış anlamalar, yorumlamalar üstüste birikiyor, içinden çıkılmaz hale geliyor.

Yer yer, Dostoyevski'de büyük bir acı kaynağı olan iletişimsizlik krizlerine varıyor bu durumlar. Ama tabii onunkinden tamamen farklı bir yöntemle varılıyor oraya – Rus tutkusuyla değil, Britanya soğukkanlılığıyla. Ishiguro, insanların kendi-

lerini sürekli baskı ve denetim altında tuttukları kültürleri çok iyi tanıyor.

Birinci romanı, *A Pale View of the Hills* (Can Yayınları'nda *Uzak Tepeler* adıyla yayımlanmış), 1982'de, yazar daha 28 yaşındayken basılmış. Bu ve ikinci romanı, *An Artist on the Floating World* (1986) Japonya hakkında. İkisi de, savaşın hemen ertesinde yeniden kurulmaya başlayan Japonya'yı anlatıyor.

Bunların üstünde bugün de çok durmayacağım ama "Sanatçı" hakkında bir iki şey söyleyeyim. Bu romanda birkaç kere tekrarlanan bir sahne var. Mesuji Ono'nun ressam olmasını istemeyen babası yaptığı resimlere el koyar ve onları yok eder. Ono, buna rağmen ressam olur (bundan sonra babasıyla mücadelesi anlatılmaz, zamanda ileri atlarız).

Savaş ortamında geleneği terk ederek benimsediği faşizan ideolojiye uyan resimler yapmaya başladığında, ustası durumun farkına varır ve bu yeni resimlerine el koyar, geri vermez. İkinci kere Ono'nun sanatçı iradesine karşı bir saldırı gerçekleşir.

Ustalığını ilân eden Ono işinden –siyasî nedenlerle– hoşnut kalmadığı bir öğrencisini siyasî polise ihbar eder. Onun da resimleri gittiği gibi hayatı da altüst olur. Bunların üçünde de sanata uygulanan şiddet, insana uygulanan şiddet, içiçe geçmiştir, aynı şeydir aslında.

Yeni kuşak, kendilerine savaş acılarını yaşatan kuşağa iyi gözle bakmamaktadır. Ono'nun genç iş adamı damadı ona zaman zaman sorumluluğunu hatırlatır. Ama şirketiyle ilgili bazı sözleri o eski Japon militarist fütuhat ruhunun şimdi bir ekonomik fütuhat özlemine dönüşmüş olduğunu ima eder gibidir. Ressamın torununun maço eğilimleri de, bunlar törpülenmeden büyürse, ürkütücü olabilir. Ishiguro gene kendisi bir şey söylemez, ama bunları anlamamız için gerekli ipuçlarını gerekli yerlere koymuştur.

The Unconsoled (1995) en hacimli romanı. Baştan sona bir kâbus havasında geçiyor. Bunu beğenmedim. Benim sevdiğim tarzda bir edebiyat değil.

Bu yazıda *Beni Asla Bırakma* üstüne birkaç şey söylemek isti-

yorum, çünkü *Milliyet Kitap*'taki "tanıtma" yazımda kendi ağzımı tıkamıştım. Nedeni de, böyle bir yazıda, "sonu ne oluyor?" faslına girmek istememiştim. Orada da söylemiştim, böyle "giz"ler, merakı dürtükleyen hikâyeler normal olarak çok değerli bulmadığımız edebiyata özgüdür. *Karamazov Kardeşler*'i "sonunda ne olacak?" merakıyla okumayız. Sonunu öğrendik diye de okumamazlık etmeyiz. Ama burada böyle bir özellik var ve ben bir tanıtma yazısında buna ilişmek istemedim. Bu yazıda böyle bir kaygım yok.

Bu romanda anlatıcı gençten bir kadın. İlk romanında gene bir kadın anlatıyordu ve her şey olması gerektiği gibiydi. Yazar, bir hayli "unisex" bir anlatı ile iş görebiliyor demek.

Bazı alışık olmadığımız terimler çıkıyor karşımıza, "doner" (verici), "carer" (bakıcı) gibi. Ama fazla sarsılmadan, eski günlere dönen anlatıya gömülüyoruz. "Eski günler"de bir okul anlatılıyor, kız/erkek bir arada okunan bir yatılı okul, arkadaş grupları, arkadaş arası kıskançlıklar, gerilimler, öğrenciler, öğretmenler vb. Anlatı ilerledikçe her şeyin bizim bildiğimiz gibi olmadığını daha çok seziyoruz ve derken anlaşılıyor ki bu çocuklar "klon". Arada bir geçen "savaştan sonra" sözünün Üçüncü Dünya Savaşı'ndan sonra demek olduğunu, dolayısıyla aslında geleceğin anlatıldığı bir bilim-kurgu okuduğumuzu anlıyoruz.

Bizim bunu anlamamızdan kısa bir süre sonra da kahramanlarımız, yaşları geldiği için, okuldan çıkarılıyor, lojman gibi bir yerlere yerleşiyorlar.

Organlarını insanlara vermek üzere üretilmiş bu klonlar. "Verici"ler böyle birkaç ameliyat geçirdikten sonra ölüyorlar. Bazıları da "bakıcı" olmak üzere seçiliyor ve bu vericilere ölümlerine kadar onlar bakıyor. Sonra da onların sırası geliyor. Anlatıcımız bunlardan.

Şu anlattığım durum, sanırım hepimiz için, kolay hayal edilemeyecek bir durum. En azından, hayatımızda bir "klon"la tanışmadık. Ne yapar, nasıl yaşarlar, bilmiyoruz. Ama Kazuo Ishiguro'da okuduğumuz hikâyeleri hemen alıyor, kabul ediyoruz. "Evet," diyoruz, "Olursa böyle olur. Böyle olmalı." Ge-

ne bütün duygular, özlemler, yarışmalar, bencillik ve fedakârlıklar yerinde.

Bir zamanlar bazı iyi niyetli, "ilerici" insanların, "Onların da canı ve bilinci var" diye bu klonlar için iyi eğitim veren medeni kurumlar kurma savaşı verdiğini gördüğümüz okulun bunların en iyisi olduğunu öğreniyoruz. "Kaderleri değişmeyecekse, daha bilinçli olmak onlar için daha iyi mi? Daha çok entelektüel acı çekmeyecekler mi?" Elbette. Peki, öbür türlüsü mü iyi? Bunun "iyi"si olabilir mi?

Bir zamanlar ciddi mücadele olmuş, eğitim dünyasında, "klonları da kendimiz gibi yetiştirmeliyiz" diyen ilericiler, ilerici STK'lar çıkmış, enine boyuna tartışılmış.

Ölmeme isteğiyle, hayatlarını uzatacak bir çare bulmaya çalıştıklarını, sanata sarıldıklarını görüyoruz. Ama çare yok. Çok karanlık, çok acıklı bir kitap bu. Böylesine içim parçalanarak okuduğum kitap azdır.

Daha fazla ayrıntısına girmeyeyim. O "tanıtma" yazısının sonunda söylediğimi tekrar edeyim: "Doğrusu, bunu okuyunca niçin solcu olduğumu daha iyi anladım" demiştim. Burada proletarya ve "artık-değer" yok. "Köle emeği" ve kölelerin yaşama koşulları, serflerin yaşama koşulları da yok. Emperyalizm de yok ya da bize gösterilen yerde görünmüyor. Bu saydıkların hepsi son derece önemli şeyler. Ama bu "bilim-kurgu"ya baktığımızda, bilim ve teknolojinin gene nasıl bencil amaçlarla kullanıldığını ve birilerinin ömrünün uzatılması için birilerine nasıl eziyet edildiğini görüyorum. Bu bencillik, kendinde hak gördüğü şeyin faydasını sonuna kadar yaşamak için başka hiçbir şeyi takmamak – yani bu işte, en genel çerçevesiyle, "sömürü". Dün öyleydi, bugün böyle, yarın da kimbilir ne biçimler olacak.

Zaten bunun için solcu olunur.

altıncı bölüm

sanat, kültür, estetik

VICTOR BRAUNER'İN BİR RESMİ

20. yüzyıla yaklaşırken, başta edebiyat, "güzel sanatlar"ın bütün dallarında, sanatın gerçeklikle arasında kurduğu ilişkide önemli bir kırılma oldu. Descartes-Locke-Newton çizgisinin insanlığa öğrettiği gerçekliğin "resmedilmesi" konusu sorunsal bir nitelik kazandı. "Temsil" (*representation*) anlayışı büyük darbeler yedi. Bilimlerin eriştiği yeni menziller, gelişmelerine imkân sağlayan ilk ampirik temellerden uzaklaştı. 20. yüzyılın dramatik olayları, "katıksız düşünce" alanındaki büyük dönüşümlere daha da travmatik boyutlar ekledi. Sonuçta sanatların "gerçeklik"le ilişkisi de buna tekabül eden değişimlere girdi.

Çok şematik, çok kestirme bir biçimde özetleyecek olursak, sanat, bir biçimde üzerinde genel anlaşma sağlanmış bir gerçekliğin bir "temsil"ini vermeye çalışma çabasını terk etti ve insanlığın yeni bilgileri çerçevesinde gerçekliğin (dolayısıyla "sanat"ın) ne olduğunu araştırmaya başladı. Sözgelişi resimde, "gerçekliği *gördüğümüz gibi* resmedelim" anlayışının yerine, "görmek ne demektir?" sorusunun gelmesi gibi.

Bu da sanatta "anlam" konusunu tepeden tırnağa değiştirdi. T.S. Eliot'ın deyimiyle, "seyirci utangaçlığı"nın sahneye çıkan kişinin utangaçlığının yerine geçmesi, bu dönüşümün sonuçlarından biridir. "Öyle" olduğuna dair genel bir konsensus oluş-

muş bir gerçekliği "ben nasıl resmedeyim?" diyen sanatçı, "gerçeklik nedir?" diye sormaya başlayınca, sanatın "bilmece-bulmaca" ögesi alabildiğine büyüdü ve "ben bundan ne anladım?" diyen sanat alıcısı öne çıktı. Bu olay, "kitle kültürü" ile "yukarı kültür" arasında gitgide derinleşecek ayrımın ortaya çıkmasına da denk düştü (çünkü zaten bunlar aynı süreçlerin görece farklı düzeylerinde ortaya çıkan görünümleridir). Dolayısıyla sanatın bu çetrefil konularına ilgi duyan insanların sayısı çok azaldı. Bunların çoğu da zaten bu etkinliğin çeşitli yerlerinde duran profesyonel kişiler oldu: eleştirmenlerin de, üniversitede şiir dersi verenin de aynı kişiler olduğunu gördük. Amerika'daki Yeni Eleştiri akımı çerçevesinde buna sık sık rastlarız.

Bu yeni ortamda eleştiri etkinliğinin "yorumlama" uğrağı, "değerlendirme"nin önüne geçti, diyebiliriz. Zaman zaman sanat üstüne konuşma, bu gibi uzmanlardan başkasının içinden çıkamadığı bir jargona da dönüştü. Bugün vardığımız noktada değindiğim bu durumlar hâlâ devam ediyor.

20. yüzyıldan devraldığımız dünya eleştiri pratiği, eseri her şeyin merkezine koyar. Yüzyıl başında I. A. Richards (*Practical Criticism*, 1929), bir metni kendi içinde taşımadığı bilgilere (yazarın biyografisi, düşünceleri, çağın özellikleri vb.) başvurmadan anlamlandırmayı mümkün kılacak okuma yöntemleri geliştirmeye çalışmıştı. Bu anlayış, genel çizgileriyle, bugün de geçerli sayılıyor, ama Rchards'ın ve bazı başka biçimcilerin üzerinde ısrar ettiği, "esere dışsal bilgiden yararlanma yasağı" o zamandan bu zamana yumuşadı. "Metin analizi", "yakın okuma" gibi adlar verdiğimiz bu yöntem zaten gerekliydi. Onun için de bir "disiplin" olarak yerleşmesi çok yararlı oldu.

Ama "metnin dışında" diye nitelediğimiz hiçbir bilgiden yararlanmama tavrı bana her zaman yanlış, aynı zamanda imkânsız görünmüştür. Aynı şekilde, kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmayan bir metnin, estetiğin ideali olduğuna da hiç inanmadım. Estetiğin hayattan, etikten, dünya sorunlarından kopuk bir şey olduğunu düşünmüyorum.

Şimdi, bu oldukça basit önermeyi desteklemek, kanıtlamak üzere küçük bir deney yapmak istiyorum.

Venedik'te Peggy Guggenheim'in Modern Sanat Müzesi'nde gezerken bir resim ilgimi çekmişti. Yanındaki plakette ressamın adının Victor Brauner, resmin adının da "Le Surréaliste" olduğunu ve 1947'de yapıldığını okumuştum. Brauner'i elimin altındaki ansiklopedilerde bulamadım, ama Internet'te çok zengin olmasa da bazı bilgiler bulunuyor: Romanya'da doğmuş, hayatının epeyce bir kısmını Avrupa'da geçirmiş (1903-66). Brancusi'yi, Tanguy'ü, Breton'u tanıyor. Bilgi epey kıt olduğu için, bu yazıya konu olarak onu seçmenin iyi olacağını düşündüm.

Gördüğüm o resmin adı öyle olmasa, bunun gerçeküstücü bir resim olduğunu anlamaz mıydım? Muhtemelen anlardım. Hiçbir şey olmasa, çevre bunu düşündürürdü: Peggy Guggenheim bu müzede en çok gerçeküstücülere yer vermiş.

Peki, bunu anlardım, diyelim. Başka?

Herhalde başka çok bir şey anlamazdım. Gerçeküstücü akım, aslında, modern sanat içinde *en* kapalı anlayış değil. Ama kullanılan simgeler zaman zaman aşırı derecede kişiselleşiyor.

Gene de, ne kadar kapalı bir dünyası olursa olsun, hiçbir sanatçı mutlak bir gizlenme içine girmez. Bu zaten yaptığı işle çelişir. Bu resim de bize bazı ipuçları verecektir herhalde. Anlamaya niyetimiz varsa, resme bakmalıyız. Bakalım.

Bir su kenarında bir insan ve ne olduğunu çok anlayamadığımız, ama genel olarak bir hayvanı andıran iki varlık duruyor. Resmin merkezinde bunlar var. İnsan figürünün arkasında bir ağaçlık görüyoruz ve onun da arkasında gökyüzü şeridi.

İnsan figürü ilk bakışta çok karışık değil. İki bacağını yana açmış, bir eli belinde, öbüründe ne olduğunu hemen anlayamadığımız çubuk gibi bir şey tutuyor. Başındaki nesne çok geniş kenarlı bir şapka olmalı. Üstünde helezonlu bir işaret var, şöyle bir şey: ∞. Bir de daha küçük kırmızı bir simge.

Kadın mı, erkek mi? Duruşu epey maço bir erkek duruşu, ama yüz çizgileri ince, bir kadın da olabilir sanki. Çubuğu tutan parmakları da ince narin.

Önünde duran nesne ondan çok daha karışık bir şey. Öncelikle, ne bu: Bir hayvansa, bildiğimiz bir hayvan değil. "Ki-

mera" dedikleri türden, karma, farklı ögelerden bir araya gelmiş bir yaratık. Belirgin bir balık gövdesi ve kuyruğu var (gerçekçi bir tarzda resmedilmemiş) ama buna iki de böcek kanadı takılı. Başı da bir böcek başını andırıyor. Gözleri bir tuhaf, organik bir şeylerden çok bir yüzeye takılmış iki madeni nesne gibi duruyorlar. Ama zaten hiçbir çizimin gerçekçi olmadığını görüyoruz.

Duruşları da tuhaf: yatay mı, dikey mi karışmış. Örneğin böcek kafasında iki kulak görünüyor; gözlerin duruşuna göre bu kulaklar başın "yanak" kısmından uzamış. Dik ve sivri, kedi kulağı mı, eşek kulağı mı?

Bu kafadan bir böceğin duyargaları gibi iki de uzantı çıktığını görüyoruz. Biri dürülü dururken öbürü uzamış ve aşağıda, su kenarındaki bir çiçeğin içine girmiş. Oradan beslenir gibi, yani bir duyargadan çok ağızla ilgili bir organ gibi duruyor.

Yaratık dört ayak üstünde duruyor ama bunlar gerçekçilikten büsbütün uzak ayak ya da bacaklar. Hayvandan çok bitkiyi andırıyor. Böylece, kulaklarla birlikte, kedi köpek gibi memeli hayvan özellikleri de balık ve böceğe ekleniyor.

Şimdi bu, "kimera" falan, "karma" da olsa bir *hayvan* mı, yoksa cansız bir nesne, örneğin bir masa veya sehpa mı? Bu da olabilir, çünkü balık gövdesini andırır kısmında bir şeyler duruyor: bir bıçak, bir kupa, madeni parayı andıran yuvarlak nesneler. Hayvan zaten hiç *canlı* gibi durmuyor.

Yerde birtakım çiçekler, bitkiler görüyoruz ve suyun içinde "ateş topu" gibi bir şey var. Duyarganın içine uzandığı çiçek de tam bunun üstünde duruyor, çiçeğin topraktan mı, ateş topunun içinden mi çıktığı çok belli değil. Işık veren bir şey, o ateş, çünkü suya da yansıdığını görüyoruz.

Böylece resmi *özetledik!*

Peki ama bu "özet" bize ne anlattı. Resmi kelimelerle anlatmak zaten imkânsız. Ama bir de *bu* resmin karmaşıklığı işin içine girince, büsbütün anlaşılmaz oluyor. Nedir bunlar, insana benzeyeni insan, hayvanı andıranı hayvan mı? "Sürrealist" demek bu mu?

Şimdi, gerçeküstücülükte *simge*'nin önemli bir yeri olduğu-

nu biliyoruz. Herhalde burada da bazı simgeler bulunuyor. Şu ana kadar gözden geçirdiklerimizin neyin "simge"si olduğuna dair kayda değer bir şey elde edemedik. Neden? Çok mu kapalı simgeler bunlar? Olabilir tabii. Simgeler, tanım gereği, kapalı ve özneldir. Alegorideki veya Divan edebiyatının mazmunlarındaki gibi bir "şifre anahtarı" olmaz; gene de, bir ipucu birtakım iç ilişkilere ışık tutabilir, bu da resmin bize sunduğu ve sorduğu bilmeceyi çözmekte yardımcı olabilirdi.

Bu noktada, bu ipucunu bildiğimi itiraf edeyim. İpucu Tarot falı. Hiç böyle şeylerle ilgili bir insan olmadığım için, bu insan figürü ve şapkasındaki simgeyi, tamamen bir rastlantı sonucu biliyor olmam bana çok tuhaf geliyor. Oysa böyle şeylerin meraklısı çok ve onlardan biri bu yazarı okuyorsa bu "itiraf" noktasına gelinceye kadar baygınlık geçirmiştir.

Normal Tarot destesinin birinci kartı Büyücü. Burada gördüğümüz simge "bitimsiz hayat"ı anlatır ve onun başının üstünde durur. Marsilya Tarot destesinde ise onun yerini Jonglör almıştır (Bateleur de denir). Onun şapkalı resmini görünce, benzerliği hemen farkediyorsunuz. Simgeden başka duruş, ellerin duruşu, yüz çizgileri, hepsi açıklanıyor. Şapkayı adamakıllı genişletmiş, elbiseyi stilize etmiş, ama iskambilin çizgileri hâlâ orada. Ellerin birinin yeri, öbürünün göğü göstermesi de çok yaygın kullanılmış bir simge olduğu için ona da Tarot'a gelmeden önceki özetle değinebilirdik. Raffaello'nun Sistine'deki resminde Platon ve Aristoteles böyle yürürler. Mevleviler böyle sema yapar. Tarot'ta aşağı Şeytan'ın ve kötülüğün, yukarısı da Tanrı'nın ve iyiliğin simgeleri olarak anlaşılır.

Ayrıca, Tarot'tan, o nesnenin bir masa olduğunu da görüyoruz. Tabii Tarot'un masası, böyle tuhaf bir nesne değil.

Bildiğimiz iskambiller de Tarot'tan gelişmiş. Dört takımdan Tarot'ta asa, bizim "sinek" dediğimiz; kupaya biz de "kupa" diyoruz (yabancı dillerde genellikle "kalp" olmuş, bizim "maça", Tarot'taki kılıç; "karo" ise para.) "Bastoni" ya da asa, para işlerini, "Coppes" ya da kupa, arkadaşlığı ve sevgiyi, "Kılıç" yani maça kötü talihi, "Denari" yani karo da iş ve yolculuğu temsil ediyor. Ama bu dört "süit" aynı zamanda "Dört Unsur"dur. Bu

düzeyde baktığımızda asa ateşi, kupa suyu, kılıç havayı ve para toprağı temsil eder.

Tarot'un "Büyücü" veya "Jonglör"ünü çizmiş ve adını *Le Surréaliste* koymuş. Şimdi simge epey saydam hale gelmiş olmalı. "Sanatçı"nın bir Jonglör veya bir Büyücü olduğunu ima ediyor. Jonglör"ün "hokkabazlık" hünerleri ile sanat arasında bir bağlantı kuruyor herhalde. "Art" ile "artifice", yani "sanat"la "yapmacık" arasındaki etimolojik bağla oynuyor olmalı. Yaratan, şaşırtan, eğlendiren, hepsi bir arada. Daha önce görülmemişi ortaya çıkaran biri. Bu durumda, *bu* Jonglör'ün masasının da iskambildeki masalara hiç benzememesini, canlı ile cansız arası ve "bileşik" bir şey olmasını da aynı "büyü-sanat" bağlantısına yormamız gerekli olabilir.

Şimdi bir "bilgi" daha. Internet'te Brauner'in resmini görünce, insan bu Jonglör çalışmasının aynı zamanda bir "otoportre" olduğunu da anlıyor. Burada Brauner'in hayatıyla ilgili tuhaf bir ayrıntıya değineyim. Otuzların başlarında, gözü çıkmış, yaralanmış insan yüzleri yapmış. Bunların birinde bir gözü delinmiş ve akmış olarak, kendisi var. Sonra, 1938'de, bir kavga ayırmaya çalışırken bir gözünü kaybetmiş. Gözü çıkmış otoportrede bu jonglörü andıran şeyler bulabiliyoruz. 1947'de gözü yerinde, gençlik halini yapmış. Sanatçının ileriyi görmesi, kâhin olması gibi bir şeyleri de ima etmek istemiş olabilir.

Büyücü, Gerçeküstücü ve kendisi, hepsi özdeş. Ressamın elinde fırça değil asa var. Ama büyü bağlantısıyla bunlar da birbirleriyle yer değiştirebilen şeyler.

Kimera-masanın üstünde duran nesnelerin hem Tarot süitleri, hem de dört unsurun simgeleri olduğunu söylemiştim. Ama o garip nesnenin gövdesi balık olduğuna göre suyla ilişkisi olmalı. Kanatları olduğuna göre de havada uçabiliyor olmalı. Tuhaf, hayvandan çok otu, yosunu andıran bacaklarıyla toprağın üstünde duruyor. Duyarga ya da hortumu da ateşe doğru uzanmış.

Masanın üstünde bu simgeler (yalnız asa Jonglör'ün elinde) ve acayip sehpanın bu simgelere uyan bölümleri. Ama simgelerden öte, unsurlar kendileri de yer alıyor resimde. Aşağıda suyu

ve toprağı görüyoruz. En yukarıda da gökyüzü, yani hava var. Çelişik bir şekilde suda yanan ateşte unsurlar tamamlanıyor.

Bu dört unsur, bütün evren. Her şey onların çeşitli karışımlarından meydana geliyor. Büyücü-Jonglör-Sanatçı biçim veriyor bu karışımlara. Elinde asa, yani "ateş", yani "ısı", yani "enerji" ile bütün evreni yeniden üretebilir. Tabii Sanatçı'nın yeniden-ürettiği evren, gerçek evren olmayacaktır. Gerçek dünya, "gerçek somut" olmayacaktır. Her zaman, "Zihinde-yeniden-üretilen-dünya" olacaktır.

Ve sanırım zaten bunun örneklerini görüyoruz. Unsurlar ve simgeleri var, sanatçı tarafından üretilmiş biçimleriyle. Ama resmi, resmin dışında duran Sanatçı'nın, Victor Brauner'in ürettiğini, o kimera-masayı ise Brauner'in ürettiği sanatçı Jonglör'ün ürettiğini düşünebiliriz. Bu, hayatta olan bir şey değil, ama hayatta olan şeylerin bileşiminden yapılmış. Çiçekten besleniyor gibi duruşu da ilginç, çünkü hemen balarısı akla getiriyor – doğadan, çiçekten aldığını bala dönüştüren hayvan. Hayatın sunduklarını sanat eserine dönüştüren sanatçı... gerçeküstücü.

"Gerçekçi" değil, tabii. Onun için de bildiğimiz şeyleri alıştığımız şekillerde resmetmeye eğilimi yok. Gerçeklik başka, onun sanata dönüştürülerek üretilmesi başka. Gerçekçilik, en ileri noktasında, bir "gerçeklik *yanılsama*"ndan ibarettir. Bunu yapmaya çalışmanın da bir anlamı yoktur. "Gerçeküstücü" böyle şeylerle ilgilenmez. Magritte gibi, bir pipo resmi yapıp, üstüne "Bu bir pipo değildir" diye yazar.

Bu resimde aslında bir tek "Tarot" izi, elbette ki her şeyin değil (o zaten teorik olarak mümkün değildir), ama resimde olan birçok şeyin belirli ölçüde anlamlandırılabilmesine bir yol açmış oldu. Her sanat eseri bunun kadar da "kriptik" olmayabilir, ama çağımızın bütün sanat dallarında görülen genel eğilim, bundan çok daha karmaşık olanların da bulunduğunu gösteriyor. Modern sanatlarda, özellikle "yorumlama" konusu ve o alanda da esere üreticisinin bir tür sanatsal bir işlev yüklediği çeşitli olguların bilgisiyle donanmış olarak bakma konusu, özellikle bu "kriptik" dediğim nitelik nedeniyle önem kazanıyor.

SAVAŞA DİRENEN SANAT

Bundan yıllar önce, *Milliyet Sanat* dergisine "Savaş ve Edebiyat" başlıklı bir yazı vermiştim (1980'de). Şimdi olduğu gibi o zaman da bu konuda yazmamı dergi istemişti. Şimdi olduğu gibi o zaman da, sanat ve edebiyatın savaş karşısında nasıl bir direnç oluşturabileceğini araştırmak, soruşturmaktı amaçları. Yani, yaklaşık yirmi yıl önce de böyle bir "sorun" vardı; şimdi gene fazlasıyla var; korkarım, yirmi yıl sonra gene benzer şeyler konuşma gereği olacak. Gene sanat, savaşa karşı nasıl direnebileceğini araştıracak.

İnsanlarda savaşa karşı bir bilinç yaratmanın ilk akla gelecek yolu, savaşı, bütün dehşetiyle, anlatmaktır. Bu hep yapılmıştır diyebiliriz, ama tarihin ve sanat tarihinin daha yakın evrelerinde, daha uzak evrelere kıyasla, savaşa karşı eleştirel bilincin büyüdüğünü görüyoruz. Birinci Dünya Savaşı'nın dolaysız bir sonucu olarak ortaya çıkan "Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok", bu bağlamda belki bir dönüm noktası oluşturur. Ondan önce savaşa eleştirel bakılmamıştı, demek değil bu. Elbette bakılmıştı. Ama bu "total" savaşa böylesine total bir yargılamayla bakan bu popüler roman, daha önce görülmemiş bir radikal eleştiri içeriyordu.

Savaş edebiyatında çok zaman "haklı dava"lara rastlarız. Sa-

vaş felakettir, insanlar için kahredicidir, bunlar hep vardır, ama genellikle bir "haklı dava" da vardır. Dünya Savaşı'na Alman tarafından bakan Remarque, burada herhangi "haklı dava"nın varlığını ileri sürmemişti.

Savaş aynı zamanda birtakım insanların, çoğu kez de beklenmedik insanların, cesaretlerini, fedakarlıklarını, onurlarını vb. konuşturup olağanüstü bir çaba göstererek "kahraman" mertebesine ulaştıkları bir ortamdır.

Daha doğrusu edebiyatta çok zaman böyle ele alınmıştır. Hep bildiğimiz özellikleriyle savaş, insanları sınayan koşulların yoğunlaşmış bir simgesi, bir tür "hayat" simgesi dahi olabilir.

Remarque'ın andığım kitabının bunları yapmadığını söylerken –nitekim Garp Cehpesi'nde pek öyle kahramanlık mertebesine çıkışlar da yok– aslında bununla bağlantılı bir başka konuya geçmek istiyorum: Acaba bütün bunlarla, bir yandan savaşa karşı bir eleştiri yaparken, biraz da sanat denen etkinliğin özelliklerinden ötürü, savaşı "estetize" mi ettik?

Bu yazıyı yazarken doğal olarak yirmi yıl önce *Milliyet Sanat*'ta yayımlanan yazıma da baktım. Onun bir bölümünde, Sovyet edebiyatında savaşın ne kadar önemli bir tema olduğunu söylemişim. Şimdi, burada da hem "haklı dava", hem de insanı kendini aşmak üzere zorlayan "challenge" anlamında, örtük bir olumlama var – görünür yüzeyde savaş ne kadar yerin dibine batırılırsa batırılsın.

Oradan da aklım sanatın başka dallarına gitti ve o zaman yalnız Sovyet (ya da Tolstoy ile Rus) edebiyatının değil, Rus ve Sovyet müziğinin de savaşla dolu olduğunu hatırladım. Borodin'in "Prens İgor" operasının arka planında, savaş vardı. Rimski-Korsakof'un "Görünmez Kitej Kenti" operasında, Tatarlar'ın, Ruslar'ı yenmesinin hüzün dolu nağmelerini dinleriz. Çaykovski, 1812 Uvertürü ile Demirbaş Karl'a karşı kazanılan Rus zaferini anlattığı Poltava'da yenilginin hüznünü, zaferin coşkusuna dönüştürür.

Bu gelenek devam eder. Eisenstein'in Alexander Nevsky'sinde "Buz Üstünde Savaş"ın müziğini Prokofief yazmıştır. Ortaçağ'da Töton şövalyelerinin Rusya'ya saldırısını anlatan film şüp-

hesiz (1938'de yapılmıştı) homurtuları uzaktan duyulan panzer birliklerine referans yapıyordu. Fiilen başlayan savaşın Rus-Sovyet müziğine yansımasının önde gelen örnekleri de Şostakoviç'in Yedinci (Leningrad) ve Sekizinci Senfonileri'dir. Ama, saydığım bütün bu örneklerde, bütün trajediye rağmen, savaşın bir şekilde "estetize" edildiğini görüyoruz. Sanatın başka türlü davranması da zor. Bir bestecinin, savaşın çirkinliğini anlatmak için "çirkin müzik" yazması mümkün değil, sözgelişi. Sinema, "halkla ilişkiler"ini biraz daha ticari tutmakta yarar gören bir sanat dalı, Birinci Savaş'ın Garp Cephesi romanının yapmaya çalıştığını, İkinci Savaş'a uygulayan film aslında yok denecek kadar azdır. Haklı dava teması hepsinde egemendir (Mihver kendine karşı olmayı "haklı dava" haline getirecek her şeyi yaptığı için bunu kolaylaştırmıştır); kahramanlık da öyle. Savaş kötüdür, felakettir; ama karşımızdaki kötü adamlar, düşmanlar bunu böyle yapmıştır; biz de bu kötülüğe karşı kahramanca savaşıyoruz. Böylece, savaş boyunca Pasifik'te tepelenen "Jap"lerin herhalde on katı perdelerde biçildi; hepimizin, görüntü filan görmediği halde, işittiği anda "Hah! Nazi filmi var!" dediği Achtung ya da Heil sesi oluştu. Bütün bunlar savaşı bir yandan da "estetize" ediyordu.

Amerikan sineması galiba ancak Vietnam ile bunu yapmamayı öğrendi. Bunu sağlayan da, bence, "haklı dava"nın bu savaş sürecinde giderek buharlaşması oldu. Bunlarda da düzinelerle sarı derili, çekik gözlü adam biçilir. Amerikan sineması hala bir hayli içe dönük olduğu için "Platoon", "Deer Hunter", "Apocalypse Now" gibi filmlerde o sarı derililerin başına gelen şey hala epey uzaktır. Sorun, bu anlamsız savaş yüzünden, bizim masum çocukların uğradığı tahribattır. Bu filmler estetik olmasına estetik ve elbette öyle olacaklar. Ama savaşın estetikliği, delinen bir kaptan sızan sıvı gibi, akıp gitmiş; savaşın kendisinde estetik yok.

Yeni savaşlar

Soğuk savaşın sona ermesinden bu yana, "savaş" kavramı gene biraz değişti. En başta, Körfez örneğiyle Bosna ya da Kafkas

"modeli" diyebileceğimiz örnek arasındaki ayrım var. Birincisine "cici savaş" diyelim. Yüksek teknolojiyle, insanın elini fazla kirletmeden yürüttüğü bir savaş tipi bu. Bir hayli sterilize. Düğmelere basılıyor, roketler havalanıyor ya da bombalar dökülüyor. Bir Amerikalı pilot aşağıda olanları, "hani gece mutfakta elektriği yakınca karafatmalar kaçışır, ona benziyor," diye anlatıyordu.

Bunlardan bir tane yaşadık; ikincisine Kosova'da başlandı, ama bakalım sonu nasıl gelecek.

İkincisi, bu durumda, "kaka savaş" adıyla anılmalı. Burada, klasik durumda olduğu gibi, savaşan devletler de pek yok, varsa, daha çok perde arkasında: Bosna'da Sırp milisleri destekleyen Yugoslavya ve Karabağlı Ermeniler'i destekleyen Ermenistan gibi. Asıl çatışma paramiliter güçler arasında geçiyor. Motivasyon düzeyinde, etnik milliyetçilik egemen. Bu tip savaş zamanla kendi ekonomisini de yaratmaya başlıyor. Dolaşımda olan şeyler bildik temel ihtiyaç maddeleriyle, onlar kadar "temel" bir özellik edinen silahlar. Bunların tedarikini, dağıtımını vb., bu koşullarda, ancak özel bir konumu olan kişi ve gruplar, yani zaten savaşı yürüten paramiliterler ve onlarla çalışan yeni yetme mafioso işadamları yerine getirebiliyor. Çatışma bölgesinde doğal olarak ekonomik girdi azalıyor, buna karşılık "insani çıktı" (zorla göçürülenler) çoğalıyor ve gidenlerin malına (çoğu gayrimenkul) el konuyor. Bölgeye "insani yardım" olarak gönderilen mallara da aynı şekilde el konuyor (epey bir süredir, Afrika'da, bunun için kasıtlı kıtlık çıkarılıyor). Koşullara göre, oluşan her insani ihtiyaç, bu ekonominin bir parçası haline getirilebiliyor (örneğin Kafkasya'da öldürülen bir insanın cesedini, gömmek isteyen ailesine parayla satabiliyorlar). Başta ırza geçme, her türlü vahşetin serbest kaldığı bu savaşlarda "milli değerler" üstüne retorik de hiç kesilmiyor.

Bu yeni savaş tipinde, retoriği sürse de, gerçek anlamda bir "değer" olduğu söylenemez. Haklı bir davanın varlığı işin başlarında varsayılsa bile, pratik uzadıkça ortada "dava" filan kalmıyor. Savaşan tarafların davranışları arasında farklılık da kal-

mıyor (tabii, aslında bu hep böyleydi). Öldürülen düşmanın burnunu, kulağını kesip saklamak gibi olabilecek en ilkel vahşet biçimleri yaygınlaşıyor. İmkan olduğu ölçüde, uyuşturucu kullanımı da bu korkunç ortamda bir sığınak olarak ortaya çıkıyor.

Sonuç olarak, kötülüğünü anlata anlata bitiremediğimiz klasik, "devletler-arası" savaşlar, bu şimdikilerin yanında, zemzemle yıkanmış gibi kalıyor.

Bu ikinci savaş tipinin ömrünün fazla uzun olmayacağını ummaya hakkımız var mı, bilemiyorum. Bunların, şimdilerde "mikro-milliyetçilik" denen yeni oluşumla sınırlı olduğu, dolayısıyla o dalganın gücünü kaybetmesiyle bunun da durulacağını söylemek mümkün. Ama bu da iyimserlik için fazla dayanak sağlamıyor. Gördüğümüz, daha doğrusu medyanın kendi büyüteçleriyle gözümüzün önüne serdiği "mikro-milliyetçi" savaşlar, daha çok Batı dünyasında. Burada, bunlar istisnai ve belirli yörelerle sınırlı gibi görünüyor. Onun için bitebilirler. Ama aynı büyüteçlere gerek duyulmayan koca Afrika'da neler oluyor? Ruanda'da ne olup bitti ya da Kongo'ya ne olup bitmedi? Somali'den Barış Gücü çekildi. Niye çekildi ve sonra ne oldu? Asya nelere gebe? Çağı geçmiş teknolojilerimiz ve onların ürünleri ya da sanayi atıklarımız gibi, çağı geçmiş ideolojilerimizle yol açtıkları savaşları da Üçüncü Dünya'nın daha geri bölgelerine doğru süpürebiliriz.

"Cici savaş" dediğim türe gelince, tam da bu son değindiğim eşitsizlikten ötürü, onun yenileri çeşitli yerlerde her an patlak verebilir.

Sanat ne yapsın?

Gelelim, bütün bu acılara karşı sanatın ne yapabileceği sorusuna... Şimdiye kadar ne yapabildi ki, şimdiden sonra ne yapsın? Shakespeare bir sonesinin ilk dörtlüğünde şunları söylüyor:

> *Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,*
> *But sad mortality o'erways their power.*

How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose astion is no stranger than a flower?

(Kabaca şöyle: Tunç, taş toprak ya da engin deniz... Onlar bile direnemiyor ölümlülüğün gücüne. Bununla nasıl başa çıksın ki güzellik, bir çiçekten daha kudretli değil eylemi?)

Dilim, sanatın herhangi bir zamanda savaşın bilinçli müttefiki olduğunu söylemeye varmıyor. Erken totaliter filozoflarımızdan Platon musikiyi ideal toplumuna yakıştıramaz, ama askeri marşlara bir yer tanır. Bu bile, böyle bir gerilimin hep varolduğunun kanıtı.

Ama, korkarım, zaman zaman sanat, savaşın bilinçsiz yardımcısı olmuştur. İlk bölümde, "savaşın 'estetize' edilmesi" diye bir temayı dilime dolamıştım; söylemek istediğim buydu. Birçok örnek de verdim, ama birkaç durum üzerine daha konuşayım.

İspanya İç Savaşı'nı alalım. Üzerine dünya kadar sanat eseri var; müzik, edebiyat, sinema vb. Bunların ezici çoğunluğu, yenilen tarafınkine yakın düşen (ya da özdeş) perspektiflerden üretilmiş. Dolayısıyla hepsinde "haklı dava" teması, örtük ya da belirgin var; sözgelişi ben, kendim de o perspektiften olduğum için, bu nihai yenilgiye derinden üzülürken, değerlerini paylaştığım insanların kendilerini gerçekleştirdikleri savaş eylemine, zihnimde yaptığım yüceltme işleminin bir kısmını sıçratmışımdır. En azından, kendimi benzer bir ortamda bulursam, şöyle şöyle davranmayı kurmuşumdur. Bu karmaşık mekanizma sonucu, bilinçli düşüncesinde savaşa karşı olan sanatçı, savaş yaşantısını ister istemez estetize eder.

Ya da farklı bir örnek, Hemingway. O da savaşı bu taraftan anlatır. Ama bu taraftaki insanların değerlerini ve ideallerini – ki, "Çanlar Kimin İçin Çalıyor"daki kişilerin zihninde de bunlar epey bulanıktır– pek fazla paylaşmaz. Hemingway için savaş, olabilecek bir "İnsanlık Hali"dir. İhtiyar Balıkçı'nın mücadele ederek kendi dayanıklılığını, cesaretini kanıtladığı "deniz"den çok farklı değildir bu anlamda. Ama bu özelliğiyle de, sanki daha anlamlı bir insan varoluşu için zorunlu, en azından yararlıdır. Dolayısıyla "estetize"dir.

Son dönemde gördüğümüz mikro-milliyetçilik savaşları, vahşet ve zulümlerinden çok –çünkü vahşet ve zulüm her savaşta olabilir– üzerine bir şeyler inşa edilebilir, "haklı dava"dan büsbütün yoksun oldukları için, burada savaş estetize edilemiyor. Dava'nın yanı sıra, insanın kendini sınayacağı ve gizli potansiyellerini ortaya çıkaracağı bir durum da yok – canavarlaşma potansiyelini saymazsak.

Şüphesiz, Karabağ'ı Ermeni atalarının ruhuna sadık kalmak üzere sahiplenen militan, benim bu "haklı dava" bulunmadığına dair sözlerimden hiçbir şey anlamaz. Ona göre, daha ne olsun? Sorun, tarihin neresinde durduğumuz kadar, tarihten çıkarılabilecek derslerin de neresinde durduğumuz sorunu. Dolayısıyla, şu dönemde savaşın kendisinin estetize edilememesi, şu dönemde yaşayan en azından bir kesim insanın toplum-tarih-savaşla ilgili geliştirdiği bilincin sonucudur. Bu dönemden önce, Vietnam üstüne film yapan bazı Amerikalı yönetmenlerin de bunu yapamamaları aynı nedene dayanıyordu. İspanya üstüne görece yeni "Ülke ve Özgürlük" de, o değerleri, savaşı estetize etmeden olumluyor. Yani bu tek tek yazarların, sinema yönetmenlerinin vb. zihninde olmaktan çok, genel vicdandan oraya (ve bilinçaltı) uzanan bir şey (Bu arada, filmi göremedim ama, daha ortalama bir "vicdan"dan kendini koparmak istemeyen Spielberg'in Ryan'ında "estetizasyon"a devam ettiğini tahmin ediyorum – bütün dehşeti vermekle birlikte).

Televizyonda görece yakında gördüğüm, başını kaçırdığım için hakkında, adı dahil, hiçbir şey bilmediğim bir film bu bağlamda aklıma geliyor; onunla bitireyim.

Bosna'da, yanılmıyorsam Vukovar'da geçen bir hikaye anlatıyordu. Savaş başlıyor ve zaten Yugoslav ordusunda asker olan bir Hırvat kendini Hırvat ordusunda buluyor, karısı evinde, kentinde, onun anne babası da daha güvenli bir yere gitmiş. Bin türlü vahşetten sonra karı-koca bir araya gelir gibi de oluyorlar. Ama gelmiyorlar. Filmin sonunda, gözgöze geldikleri halde, karşıt yönlerde uzaklaşan iki otobüste görüyoruz onları. Oysa aralarında kavga da yok.

Neyse, bütününü izleyemediğim bir film hakkında daha fazla konuşmama gerek yok. Ama görebildiğim kadarıyla bu filmdeki savaş koşulları, bir leğen dolusu bulaşık suyundan daha estetize, daha romantik, daha çekici değillerdi. Sanatın savaş hakkında göstermesi yerinde olan da bu zaten.

FOTOĞRAF

İbrahim Göksungur'un *Yeryüzünün Yüzleri* fotoğraf albümünde, yüz kadar fotoğraf var. Kim bilir kaç yılda birikmiş fotoğraflar bunlar. İçlerinden pek azı Türkiye'den. Gene pek azı "Batılı" dediğimiz dünyadan. Ağırlıkla Asya, sonra Güney Amerika'da çekilmiş resimler görüyoruz. Fas dışında Afrika'ya da yolu düşmemiş veya düştüyse de çektiklerini bu albüme uygun görmemiş. Butan'dan başlıyor, bir süre Butan'dan devam ediyor, derken Nepal'e geçiyoruz. "Bölge bölge mi gideceğiz?" diye düşünürken, pek de böyle bir mantık gözetilmediğini görüyoruz. Sanatçının daha öznel, kendi çağrışımlarına dayanan bir sıralaması olmalı. Çünkü örneğin birdenbire Vietnam'da bir pazara, oradan hemen Meksika'da bir başka pazara gelip, sonra Tebriz, Katmandu demeden, çarşı pazar gezmeye başlıyoruz.

Fotoğrafların sırasını daha fazla anlatmama gerek yok. Kitabın içine kendi giriş biçimimi canlandırmak için söyledim bunları. Bu sıralamanın ardında nasıl bir zihni yapının olduğunu sanatçı kendisi, "önsöz"de anlatmış. Göreneksel bir "Üçüncü Dünyacılık" veya daha da göreneksel bir "egzotizm Arayışı" değil İbrahim'i Tibet'e, Peru'ya, Amritsar'a gönderen; Batı hayatına gitgide egemen olan ve her düzeyde varlığını ortaya koyan standardizasyon(lar) karşısında, bundan nasibini (farklı ne-

denlerle) pek fazla almadığı için yerelliğin çeşitliliğini koruyabilen yerler arıyor.

Bu belki de, aynı önsözde değindiği "korku"nun ona yaptırdığı bir şey: Bir daha yolu düştüğünde, sözgelişi "davul çalan lama" yerine "McDonald's köftesi yiyen lama" görmek korkusu. Onun için, bu görüntüler dünyada hâlâ varken onları fotoğrafla tespit etmek ve tarihin kaydını tutmak istiyor.

Kitabın adına uygun biçimde "yüzler" çoğunlukta: insan yüzleri, birçok farklı portre. Ama yalnız portre değil, insanların uzaktan göründüğü veya hiç görünmediği doğa parçaları ya da insan eserleri de görüyoruz.

Bir şeyi yapmıyor Göksungur: Ünlü fotoğraf albümü *The Family of Man* (İnsan Ailesi) gibi "yapıntı bir 'insanın evrenselliği' adına farklılıkları yuvarlayıp, egzotiği pitoresk ve dolayısıyla 'evcil' hale getirmek". Bunu yapmayınca, ortaya bunun karşıtı çıkıyor: Farklılıklarıyla ve "bize benzemezlikleriyle" saptanmış insanlar. O doğa parçaları ve insan eserleri de bu benzemezliğin açıklamaları olarak oradalar. Ama Göksungur "evcilleştirmediği" gibi, "egzotizm"i bu biçimde uzaklaştırmayı da reddediyor. Öyle çok da "seyirlik" değil bu adamlar ya da bu doğa veya kültür sahneleri.

Yani, sonuç olarak Butan'dan, Hindistan'dan veya Peru'dan bu adamları, kadınları bize, "Bakın, varlığınızdan daha yeni haberdar olduğunuz kuzeniniz, kuzininiz! Konuşun, kaynaşın", diyerek tanıtmıyor. Öyle kolay değil, kavuşmak, kaynaşmak. Ama öte yandan, aynı kişileri beş dakika önce UFO'dan inmiş E.T.'ler gibi de sunmuyor; "Bakın, ne acayip yaratık! Yaklaşmayın, uzaktan bakın!" da demiyor. Belki onlarla bizim akraba oluşumuzdan çok, aynı gezegeni, kitabın adında karşımıza çıkan "yeryüzü"nü paylaşmanız önemli. Bütün farklılıklarımızla bu ortak dünya üstünde varız, yaşıyoruz. Onun için, birbirimizden çok uzak yerlerde, yollarımız hiç kesişmeden yaşıyor olsak da, sonuçta, komşuyuz. Fotoğraflar galiba bizi, birbirimizi merak etmeye çağırıyor. Çünkü merak, insanlar arasında gerçek tanışmanın başlamasına yol açan duygudur.

Kendimiz için tanıdıklaştırdığımız, normalleştirdiğimiz, bu-

nu yaparken belki ondan farklı olanları, olabilecekleri unuttuğumuz "dünyamızın" dışında, başka dünyalar olduğunu fark etmek, gitgide daha seyrek yaptığımız bir şey oldu. Üstelik, fark ettiğimiz zaman da ilk eğilimimiz, "Niye bizim gibi değiller?" diye sormak oluyor. İbrahim'in bu fotoğrafları ise bunun tersini ima ediyor: Bizim gibi olmayanı fark etmek, olmamasının meşruiyetini teslim etmek, sonra nasıl böyle olabildiğini merak etmek ve anlamaya, tanımaya çalışmak.

"Önsöz", İbrahim Göksungur, *Yeryüzünün Yüzleri*,
İletişim Yayınları, 2005

ALATURKA

Yalnız musiki alanında değil, hayatın her alanında, "alaturka" deyiminin temsil ettiği her şeye karşı olan bir hanede büyüdüm. Hane halkı üç kişiden mürekkepti: ben, annem, büyükannem. Büyükannemin asıl adı "nene"ydi.

İdeolojik egemenlik annemdeydi. On küsurlu yaşlarımda hayatın ne olduğunu ve hayatta neyin iyi olduğunu öncelikle ondan öğreniyordum. Alaturkanın (musikide ve her şeyde) kötü olduğu da, bu öğrendiklerim arasındaydı epey başlarda.

Nenem tabiî, tanım gereği birçok şeyi annem doğmadan önce öğrenmişti. Ama nenem çok iddiasız ve yumuşak başlı bir insandı. Annemle tartışmaya girmezdi.

O daha önce doğup yetişti diye "alaturka" bir kadın olduğunu sanmayın. Böyle bir yanlış inanç da var, aslında; başlangıçta hepimiz alaturkaydık, sonra "alafranga" diye bir şey çıktı ve ayrıştık, sanıyorlar. Oysa alafranga ile alaturka birlikte çıktılar, biri öbüründen önce yoktu.

Nenem '93 Harbi'nden birkaç yıl sonra, demek 1880'lerde gibi, Mısır'da doğmuş ve evlenme çağına gelene kadar orada yaşamış. Fransızca bilir, örneğin Emile Zola'dan roman okurdu. Buna "alaturka" diyebilirseniz deyin. Ama hiçbir "entelektüel" formasyonu olmadığı için, bunların olduğu ellilerde çok bol

olan "besleme" veya "ahretlik" kızların Esat Mahmut Karakurt okumasından farklı bir biçimde yapmazdı bunu.

Bizde Batılılaşma her kuşakta tekrarlanan bir yaşantıdır. Her kuşak Batılılaşır, ama bir sonraki kuşak kadar Batılı olamaz. İşin tuhafı şimdiye kadar hiçbir kuşak *yeteri kadar* Batılı olmadı. Galiba bu yüzden yaşantının tekrarlanması gerekiyor.

Nenem, Maurice Chevalier de dinlerdi, ama en çok Münir Nureddin dinlemeyi seviyordu. Annem despot bir insan olmadığı için, bütün alaturka düşmanlığına rağmen, bu ritüelin yerine getirilmesini iş edinmişti. Hattâ gazetede (gazetenin adı da tabii *Cumhuriyet*'ti) radyo programlarına önce o bakar ve "bugün 15.20'de Münir Nureddin var," diye müjdeyi verirdi.

Olaya benim açımdan bakıldığında, boğazı ağrıyan birinin pastil emmesi gerektiği gibi, nenem de doğduğu zamanla ilgili bir komplikasyondan ötürü Münir Nureddin ve benzerlerini dinlemek durumundaydı. Durum beni kapsamıyordu.

Böylece yıllar aktı. Ellilerden altmışlara ve Moda'dan yukarı Göztepe'ye yeni geçmiştik.

Moda'dan arkadaşım Gerald geldi. Bu etnik kökeni karışık insanlar o yıllarda İstanbul'da yalnız Moda'da değil, her yerde bulunurdu. İyi arkadaştık. Yığınla ortak zevkimiz vardı. Örneğin, zamanın Batı pop müziği. Tenor bir ses çıkaran Gerald benim otuz altı kişilik bir koroda ancak otuz altıncı ses olabileceğim kanısındaydı, ama gene de bazı şarkıları birlikte çıkarıp söylemeye çalışırdık.

O gün geldi; elinde bir eski kitap: eski bir "Türk Musikisinde Güfteler" kitabı. Nereden bulmuşsa bulmuş. Güfteler tabii, matrak mı matrak: "reftârı güzel", "üftaden olayım", "tir-i nigehinle" filan diye gidiyor. Biz de bakıp bakıp gülüyoruz.

Birdenbire tuhaf bir durum dikkatimi çekti. İyi. Gülüyoruz da, ben bunların çoğunun bestesini de biliyorum! "Aç imdi aç nikâbını"dan sonra "İç imdi iç şarabını" geldiğini bilmekle kalmayıp nasıl teganni edileceğini de biliyorum!

Peki, erdim mi ben? Nasıl, nereden biliyorum bunları? Ben ki "alaturka"yı bırakın dinlemek, kulak bile vermemiş biriyim.

Hayatımda hiçbir yeri olmamış... Yoksa ben doğuştan alaturka bir insan mıyım?

Belli ki nenem radyoda yalnız Münir Nureddin programlarıyla yetinmemiş, başkaları da bir yandan çalınmış, ayrıca ben gezdiğim her yerde farkında olmadan bu şarkılarla dolmuştum. Bu durum da, bu ülkede –ya da bu kentte– yaşayınca, özel bir çaba harcamadan bu müzikle içli dışlı olunduğunu kanıtlıyordu. Böyle olduğunu farkedince daha çok dikkatimi vermeye başladım ben de. Ayrıca, tam bu sıralarda meyhanesiyle filan tam tekmil bir "dış hayat" yaşama yaşıma gelmiştim.

Böylece bir şeyin sonuna yetiştim. Ben bilincine varırken o da bitiyordu. Ya da başka bir şey olmaya başlıyordu.

Ama sonradan anladım ki zaten başka bir şeydi ve zaten başlayalı çok olmamıştı.

Anlattığım bu "uyanış"tan sonra zihnimdeki "ses-savar" barikatları kaldırınca, klasik Osmanlı musikisi kulağıma çok daha güzel çalınmaya başlamıştı. Itrî'yi, Dede'yi ve adını bile bilmediğim birçoklarını –buldukça, ki bu da kolay değildi– zevkle dinlemeye giriştim. Ama "alaturka" dediğimiz bundan farklıydı. Onu en erken belki Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'in şarkı formunu ihya etmelerinden başlatabilirdik ama tam o da sayılmazdı. "Alaturka" galiba aslında moderndi.

Her toplum kendine bir "ses dünyası" inşa eder – tabii, bulduğu malzemeden. Osmanlı da, öncelikle İran'dan ama onun yanı sıra Bizans dahil bu topraklarda varolmuş herkesten devraldığı seslerle kendi ses dünyasını kurdu. Bunun içinde ezan sesi de, Itrî'den gelen Bayram Tekbiri ve Selât-ı Ümmiye'si de vardı; ama seyyar satıcının sesi de eksik değildi. Zaman geçtikçe, dünya değiştikçe, Osmanlı zorunlu olarak bu olup bitenlere uydukça, ses dünyasına eskiden buralarda bulunmayan yeni sesler de sızmaya başladı. Ayrıca, daha yakın zamanlara geldikçe, eski sesleri çıkarmanın teknik imkânları da değişti.

"Teknik imkânlar" derken, önce gramofonu, sonra da radoyu kastediyorum. Bunlar müziği dinlemenin yaygınlaşmasında olağanüstü genişleme yaratmış imkânlar; dolayısıyla, müziğin üretimini de etkilemişler, tüketimini de. Safiye Ayla'nın Yor-

go Bacanos'tan iki şarkı okuduğu bir 78'lik vardır: bir yanında çok ünlü "Hâlâ kanayan kalbim"i, öbür yanında "Neşeyle geçen ömrüm"ü. Safiye Ayla'dan önceki kuşaklarda benim bildiğim en olağanüstü ses Nebile Hanım'dır. Aynı iki şarkıyı o da bir plağa okumuştur ki, biraz garip bir rastlantı! Bana hep Safiye Ayla bunu, kendi icrasının üstünlüğünü kanıtlamak için yaptı gibi gelir. Ama öyle olsun ya da olmasın, daha genç olduğu için plak üretimiyle çok daha içli dışlı olan Safiye Ayla'dır; sahnede söyleyen gene o. İki plağı üstüste dinleyince bir "alaturka koloratur" olarak Safiye Ayla'nın olağanüstü iniş çıkış ve geçişleri 78'lik plağa nakşederek ebediyete bıraktığını görüyoruz. Benzer sesleri Nebile Hanım çıkaramaz mıydı? Bence çalışarak mutlaka çıkarırdı, ama bunlar onun dünyasında yoktu ki çalışsın. Yılmaz Öztuna, sinirlendiği belli olan Safiye Ayla'nın yaşını (ansiklopedisinde) şöyle veriyor: "...*Hürriyet* gazetesine göre 1901'de, nüfus tezkîresine göre 1907'de, kendi ifadesine göre 1911'de doğmuştur." Eh, kimseye göre 1901'den geriye gitmiyor. Nebile Hanım'ınsa doğumunu bilen yok, ölümünün 1925 olduğu tahmin ediliyor.

20'ler, Türkiye'de tam da andığım değişimin başladığı yıllar. Cumhuriyet öncesinden beri İstanbul dünyanın en büyük 78'lik pazarlarından biri. Ama artık kendisi de üretiyor. Kantolar yeni bir canlanma içinde. Batı'dan (ve Doğu'dan) yığınla yeni ses gelmiş. "Çarliston modası", daha neler neler!

Bu dönem, benim bildiğim alaturkanın da başlangıcıdır. Sesler alabildiğine çoğalmış (fabrika düdüğü, korna ve tramvay çınçını, tayyare uğultusu vb.), müzikler alabildiğine çeşitlenmiştir. Ama ortalama İstanbullu bunlardan birini kendine uygun bulan ve onun üstüne gül koklamayan, Tristan tipi monogam âşık değildir; böyleleri mutlaka vardır, ama tipik İstanbullu –belki eski poligamik geleneğin de etkisiyle– aslında eni konu hercaidir. Lemi Atlı'yı da kaçırmaz, son opereti de. Hem "Makber"i dinleyip hüzünlenir, hem de "çarlistonun dans figürünü" öğretsin diye Ziya'ya yalvarır ("Ulan Ziya", yani "Valensiya"). Hiçbir şeyden eksik kalmaz. Bütün bu müziklerin esas olarak kendisi için yapıldığına inanır – "Batı klasik müziği" dı-

şında hepsinin yapılmış olmasından müteşekkirdir. Hayatta nasıl "kahvaltı", "öğle yemeği" gibi fasıllar varsa, bu müzikleri de birileri onun çeşitli "ruh halleri" için bestelemektedir sanki. Ama sonunda akşam olur ve bu "varsayımsal" hemşehrimiz, bu vaktin tek ruh haliyle kalır ve buna gidecek bir tek musiki vardır: alaturka.

Elliden sonra buna kendisi de dönüşüm geçirmiş "gazino" eklendi. Türkiye'de *nihayet* sınıfsal ayrımın ölçütü olarak "para", "eğitim"in yerini almaya başlıyordu. Bu kaymanın kendini en çok belli edeceği alan da, doğal olarak, "eğlence" idi. İnsanlar başka her türlü etkinlikle "numara yapma"ya razı olur ve bunu daha iyi başarırlar. Ama eğlenen insan sere serpe, olduğu gibi olmak ister. Böylece, yeni zenginler gazinolarda eğlendiler, gazino da bütün toplumun "iyi vakit geçirme" modeli haline gelmeye baladı (hâlâ sürüyor mu, bilmiyorum, ama "baston yuttu" TRT'miz fırsat buldukça bir alaturka müzik programı için stüdyoda hemen "gazino dekoru" kurmaya bayılırdı).

Başlangıçta bir uyum var gibiydi. Çakıllar'da Hamiyet Yüceses, sıra "Her yer karanlık"a gelince elindeki mikrofonu bırakıyor. Gazino jesti ama alaturkanın genel ruhuna aykırı değil. Ya da Radife Erten şarkı söylerken gazeteci bilmem ne bey (Demirtaş Ceyhun'un hikâyesidir) sahneye rakı şişesi fırlatmış. Derdest edip karakola götürmüşler. İşin sırrı orada çözülmüş; Meğer Radife Hanım gibi birine refakat eden klarinetçinin falsolu sesler üflemesine sinirlenmiş, onun için kırmış şişeyi. Peki bu, alaturkanın genel ruhuna uygun mu? Galiba burada işler karışmaya başlıyor. Pürüz şişede. Notanın doğrusundan haberi olmayan hödük de şişeye davranınca, gazino hükmünü icra etmeye başlıyor.

O tarihlerde gazino bile büsbütün gemi azıya almamıştı. İnsanlarda genel olarak "bir yanlış yapmayalım" kaygısı ve özeni vardı. Ama bu yavaş yavaş değişecekti.

Benim bildiğim alaturka devam ettiği kadar, meyhanede devam etti. Meyhanede gramofon, alaturka müzik çalardı. Ama ben asıl bundan sonrasını, bir süre bu plakları dinledikten sonra müşterilerin kendi şarkılarını söylemeye başlamalarını kas-

tediyorum. Plak ve radyo öncesinde evlerde de olduğu gibi "kendi müziğini kendi yapma" durumunu.

Bir şarkı bitip öbürü başlarken, genellikle makamı şaşırmazdı meyhane müşterileri. Neyin arkasından neyin iyi gideceğini bilirlerdi. Üstelik, sanırım bunu farkında olmadan öğrenmişlerdi; yani, öyle soracak olsanız, makamları birbirinden ayıramazlardı.

Her masada –"her" demeyeyim, ama bu işe kalkışmış masada– sesi iyi en azından bir kişi bulunur. "Sesi iyi" derken, ille de "güzel" ses olması gerekmiyor: notayı doğru çıkaran, aynı zamanda tizlere yükselebilen bir ses. Alaturkada bu son derece önemlidir: genellikle kıtanın üçüncü dizesine gelince, "meyan" çıkılacak. Herkesin sesi oralara yetmez; o durumda dediğim "sesi iyi" kişi, olayın ağır kısmını yüklenir, ötekiler arka planda kalarak durumu idare eder, kolaylandığı yerde şevkle katılırlar, şarkı başarıyla tamamlanır. Öteki masalardan da takdir edenler, uzaktan mırıldananlar falan vardır.

"Anlaşmış gruplar" söz konusu ise, onlar bu âlemi meyhanede yaptıkları kadar birinin evinde bir araya gelince daha da iyisini yaparlardı.

Şöyle bir ayrım, benim kişisel yaşantım bakımından anlamlı görünüyor: "Benim alaturkam" 78'liklerle sınırlı. Safiye, Müzeyyen, Hamiyet, derken Perihan ve Sabite Tur. Birkaç kişi daha. Erkeklerden Necmi Rıza diyelim. Bunlar, bildiğim kadarıyla, 45'likte devam etmediler. 45'lik olanlar da beni sarmadı. "Türk Sanat Müziği" dedikleri şeydi bu. Hiç sevmedim.

Osmanlı klasik musikisi kentli bir medeniyetin ince bir musikisiydi; İstanbul medeniyetinin sesi, diyelim. Sonuçta "kapalı" bir musiki idi; yani, medeniyetinin sınırlarıyla sınırlı. Ama bunun içinde her şeyi kapsıyordu, zengindi. Makam adlarını düşünün, yeter: Hicaz, Acem Aşiran, Acem Kürdî, Kürdili Hicazkâr, Irak, Avşar ve makam adına geçmemiş bölgeler: Rumeli'nin Eviç'i vb.

Alaturka, modern teknolojinin bütün dünyaya yayıldığı, kültürlerin düzenlendiği çağda, bu klasiği yeni koşullarla birleştirebildiği kadar birleştirip sürdürebildiği kadar sürdürdü. Ama

sonunda toplumda bu kaynaklar kurudu. "Türk Sanat Müziği" veya "Arabesk" biçimsel olarak birilerine bunun devamı gibi görünebilir. Bence bazı rastlantısal bağlar dışında böyle bir süreklilik ilişkisi yok.

Alaturka bence "pathos"tur. Nasıl çevireyim bunu? Yalnız "duygu" demek yetmez. Forster'ın *Passage to India*'da Hindu *"cerebral"*liği ile karşıtladığı türden, katışıksız ve yoğun duygu, *"pathos"*...

Ortadoğu müziğinin hoşluğunun anahtarı budur – ya da, buydu. "Denetimsiz" bir şeyden söz ediyorum, "katışıksız ve yoğun ve denetimsiz" demeliyim. İmdi, sanatta "denetimsiz", son derece kötü olabilir. Sanat, sanattan pek fazla anlamayanların sandığı gibi "kendiliğindenlik" değildir. Bal gibi disiplindir, hesap kitaptır, kuyumculuktur.

Osmanlı klasiği, musikisinde duyguyu denetimsiz dışavurmak, "salıvermek" için, "salma"dan önce duygunun kendisini yontup inceltiyordu. Dolayısıyla serazat kalan o duygu bir edepsizlik, bir zevksizlik etmiyordu.

Alaturka, bu musikinin ve bu inceliğin has bahçeden dışarı taştığı, kamuya geçtiği sürecin ürünüdür. "Kamu", eski dildeki karşılıkları "amm", "amme", "avam". O inceliğin ince kabuğu böyle bir sürece çok fazla dayanamazdı. Dayanamadı. Yerine ötekiler icat edildi.

İstanbul'da Zaman, haz. Tomris Uygar-Sırma Köksal,
Büke Yayınları, 2000, s. 55-62

KANTOLAR

Türk müziğinde kanto, birtakım insanların "ayıp olur" kaygısıyla tutkularını itiraf edemedikleri ve adı geçince "Ha, o mu? önemli değil. Ciddi bir şey değil," diye geçiştirmeye çalıştıkları bir sevgiliyi andırır. Çünkü kanto bütün özellikleriyle "saygıdeğerlik" idealinin karşıtı değilse dışındadır, aynı zamanda da çok sevilmiş bir türdür.

Dünyada her yerde böyle müzik türleri bulunur. Ya da, tarih boyunca, bazı müzik türlerine bu gözle bakıldığı dönemler olmuştur. Romantizmin çıkışına ve sonra milliyetçiliğin gelişmesine kadar halk müziği aydınlar tarafından aşağılanan bir türdü. Kentleşme sonrasında/kentlerin alt sınıflarının ürettiği müzikler de kibar çevrelerde görmezlikten, işitmezlikten gelindi. Denizci türküleri, yalnız alt sınıfa ait oldukları için değil, güfteleri genellikle kabul edilmiş "edep" normlarına aykırı gittiği için küçümsendi.

Ama gene birçok yerde ve birçok dönemde, sınıfsal snobizmle yok sayılan müzik türleri rehabilitasyona da uğradı; New Orleanslı zencilerin blues'ları, Arjantinli apaşların tangoları vb. Kanto ise pek böyle bir "saygıdeğerleşme" sürecine de giremeden yok oldu. Bunun bir iki istisnası oldu: ellilerde, Türkiyenin ilk nostalji dalgalarından biri olan Radyo'daki "Ramazan

Eğlenceleri" programları ve bir de, altmışlarda, Altunizade'de bir avuç insanın birkaç yıl gene Ramazan dönemlerinde diriltiği "Direklerarası" atmosferi. Bu sınırlı canlanmalarda kantoyu sevenler (hatırlayanlar ya da yeni işitip hoşlananlar), artık olmayan ve olmayacak bir şey olarak onu sevdiler. Artık olmamalıydı, önemli olan.

Demek ki, kanto kendisini ortaya çıkaran toplumsal koşullara fazlasıyla bağlıydı. Bu koşulların neler olduğunu görmeye çalışalım.

En başta Osmanlı toplumunun Batılılaşmasını ve İstanbul'un da bu sürece ayak uydurmasını saymak gerekiyor. Bu sürecin dinamosu Beyoğlu'nda çalışıyordu, ama İstanbul'un başka semtleri de oraya ayak uydurmakta çok gecikmediler. Beyoğlu bugün bildiğimiz biçimini 1871 yangınından sonra almaya başlarken Direklerarası da 1880'lerde alternatif eğlence yeri haline geldi.

Direklerarası İstanbul'un "eğlence" kavramını değiştirdi. Bundan önce eğlence bayram gibi belirli zamanlara özgü bir şeydi ya da düğün ve sünnet düğünü gibi özel kutlamalarda, kutlayanın kesesine göre, çevre halkını da içerecek biçimde düzenlenirdi. İlk olarak Direklerarası, adresi belli ve sürekli bir "eğlence yeri" olarak ortaya çıktığı gibi eğlencenin bazı biçimlerini de –tiyatro, kanto (vb.)– geleneksel İstanbul halkı, geleneksel eğlencelerin yanı sıra, ilk burada tanıdı.

İstanbul başından beri sınıfsal bir esasa göre kurulmuş bir şehir olmadığı için, eğlencenin paylaşımı da çoğu zaman "umuma" açıktı. Bayram yerine herkes giderdi; değindiğim sünnet düğünü tipinden eğlencelerde de, düğün sahibi, orta halli ve yoksul mahalle sakinlerini olaya katmaya özen gösterirdi. Bu alışkanlığın Direklerarası'nda da devam ettiğini biliyoruz. Varlıklı ile yoksulu bir arada memnun etme durumu, özellikle kanto gibi bir türde hayal gücünü üretkenliğe teşvik eden bir etkendir.

Kanto, toplumda bir değişimin ürünü ve aynı zamanda ürünü olduğu değişim hakkında bir "commentaire"dir. Sırf bir "şarkı" olarak baktığımızda, ezgisi, temposu, sazları ve söyle-

niş biçimiyle, o zamana kadar bilinen bütün "şarkılardan farklıdır. İlk Kanto örneklerinde çok belirgin olmayan bu farklılıklar (Örneğin "Seni her dem anıyorum" gibi bir parça "curcuna" usulünde bir şarkı ya da kanto tavrında söylenebilir, ikisine de gider), zamanla, önceki "mahcubiyetlerinden sıyrılır ve açılan yolun sonuna kadar giderler. Bütün bu farklılıklar içinde en çarpıcı olanı, kadının varlığıdır. Kadının kendini sahnede göstermesi yetmiyormuş gibi, elbisesi de onu genellikle, hiç alışılmadık biçimde gösterir –bütünüyle "mahrem" kalmış bedenin– bazı bölümlerini açarak. Ama kanto yalnız bir "şarkı" değildir; aynı zamanda, kendisini izleyecek olan oyunun bazı "teatral" özelliklerini de içerir. Kantoyu söyleyen, jest ve mimikleriyle güfteyi pekiştirir. Ayrıca, sözlerin arasındaki müzikli bölümlerde küçük bir dans icra eder "Düetin ortaya çıkmasıyla, (bunun da fazla zaman almadığı anlaşılıyor) bu "teatral" özellik iyice ön plana çıkar. Düetin en yaygın biçiminde bir kadın ve bir erkek vardır, ama bazılarında yer yer başka "figüranlarda belirip güftede anlatılan bir durumu "dramatize" edebilirler.

Ve bütün kanto ya da düetler, bir biçimde, mizahîdir. Türün temel niteliklerinden biri budur. Birinci amacı, seyirciyi eğlendirmek olduğuna göre, böyle olması doğal. Ama sanırım bunun daha derine inen bir nedeni de var. Daha önce yazdığım bir yazıda belirttiğim gibi, kanto "Batılılaşma" sürecinin durmadan yarattığı şokları hafiflettirerek ve komikleştirerek "dayanılır" kılan bir türdür. Mizah bunun için zorunludur.

Son derece geleneksel ve göreneksel, ayrıca, kendi alışık olduğu değerlerin üstünlüğü konusunda son derece "burnundan kıl aldırmaz" Osmanlı toplumu, bilinen nedenle ve kaçınılmaz bir biçimde, Batılışma sürecine girdi. Biraz "hem ağlarım, hem giderim," üslubunda bir gidişti bu. Böyle bir "paradoksallığı" zamanın ciddi edebiyatında da gözlemleriz: Örneğin roman Batı'dan gelmiş bir türdür ve "roman yazmak", başlı başına, "Batılı" bir etkinliktir. Gelgelelim, her romancı, romanında, Batılılaşmanın aşırı, gülünç, mutsuzluk getiren vb. sonuçlarını eleştirmekten geri durmaz. Romanda bu eleştiri çok zaman, tam anlamıyla trajik olmasa da, acıklı sonuçlarıyla gös-

terilir, bir çeşit "Şarkılı sentimantal trajedi" kılığına bürünür (İntibah, Araba Sevdası, Zehra vb.).. Kantoda, doğal olarak, bu "trajedi'nin de yeri yoktur. Kantoda Batılılaşmaya gösterilen tepki güler yüzlü bir "fesuphanallah" gibidir.

Ama bu mizah, aynı zamanda, güçlü bir enerji ya da dürtüyü dizginleyen ve kamufle eden bir örtüdür; kadınla ilgili, bilinçliliğin çeşitli derinlik düzeylerinde yer alan bütün tasarımlar, genel hayatta olduğu gibi bizzat kanto temaşasının kendisinde harekete geçmiş haldedir, Bu gerilim ve yoğunluk, ancak mizah yoluyla ehlileştirilebilir, yatıştırabilir.

Dolayısıyla, kantolar hayatın her alanı ve yeniliği üstüne bir "commentaire' olsalar da, sonuçta toplumun yeni "kadın kültürü" üzerindeki etkileri en canalıcı yanlarıdır. Tüllere, peçelere alışmış Osmanlı toplumunda, kanto da bazı koruyucu, ama aslında "şeffaf" tüllerle, kadının kendisine tanınan yerden dışarıya çıkmasını örter ve açar: gayrı müslimlerin söylemesi, hafif meşrep, hovarda tiplemelerin seçilmesi, bir yandan "canım, bunlar gördüğünüz gibi, özel kadınlar. Her kadın böyle olmaz"der gibi görünürken, aslında böyle olabileceğinin işaretini verir. Erkek toplumu ise, hem bundan korkar, hem bunu çok ister.

Dolayısıyla –ve özellikle bu çerçevede– kanto günahkârdır; günahı yumuşatmak için de mizahî ve hafiftir.

Bu özelliklerine, bireyselleştirici bir yanı olduğunu da ekleyebilirim. Geleneksel Osmanlı müziğinde yazılmış şarkıların herhalde yüzde doksanı aşk konusunu işliyordu. Ama aşk şiiri olduğu halde, bireyselliğiyle ayırdedilen bir "aşk şairi" olmadığı gibi, anlatılan durumlar da geneldi. Bu, divan şiirinin, şairi bir hayli anonimleştiren (zenaat loncalarındaki gibi) idealinden ileri geliyordu. Kanto, "teatral" özelliğinden ötürü, şarkıyı söylediği varsayılan "kahraman"ı bireyselleştirir. Bunlar şüphesiz birtakım toplumsal "tiplerdir: hafif meşrep kadın veya hovarda delikanlı, Laz, Arap kızı veya Çingene gibi etnik tipler, sarhoş ya da köylü ya da arabacı gibi. Ama aynı zamanda, gözümüzle gördüğümüz somut kişilerdir, o anlamda bireyselleşirler. Türk hafif müziği, tangodan arabeske, daha sona aldı-

ğı biçimlerde, bu bireyselliği ve bu somutluğu bir daha yakalayamadı.

Kanto bütün bu özellikleriyle, Liza Minelli'nin olağandışı parlak bir örneğini (aynı adı taşıyan filmde) verdiği "kabare" müziğine bir hayli yakındır. İtalyan tipi "belcanto"dan türediği halde, koşulları gereği aslında hiç tanımadığı "kabare"ye de yaklaşmıştır. Cinsellikle kurduğu ilişki ona benzer (Türkiye'nin bu alanda, yukarıda değindiğim büyük acemiliği dışında); toplumsal ve politik olaylar ve değişimlerle ilişkisi de öyledir: dolaylı, örtük, ama sonuna kadar güncel.

Sonuç olarak, kendini üreten bu somut koşullara gerçekten sıkı sıkı bağlı ve hattâ bağımlıydı. Onun için, bütün kanlı canlı görünüşüne rağmen aslında naif ve kırılgandı. Böylece, koşullar değişince kanto da uçup gitti, sevimli bir anı oldu.

"Sunuş", *Kantolar (1905-1945)*,
Kalan Müzik, 1998, s. 18-24

Müzik Hayatımız Üzerine

• *Cumhuriyet'in 75 yılı boyunca uygulanan kültür politikaları ve halkın bu politikalarla ilişkisini, müzik söz konusu olduğunda nasıl değerlendirirsiniz?*

– Cumhuriyet dönemi bu toplumun hayatında alışık olduğu geleneklerinde pek çok müdahalenin olduğu, pek çok şeyin değiştirilmek istendiği, yani adı "modernleşme" olduğuna göre pek çok şeyin modernize edilmek istendiği bir dönem. Şimdi bu dönemde tabii müzik gibi insan hayatında çok temel bir şeyin müdahaleye uğramaması düşünülemezdi elbette, burada da bir modernizasyon doğrultusunda birtakım irili ufaklı değişiklikler ihtiyacı doğacaktı. Ben hep söylerim, Cumhuriyet öncesinde bu toplum çok eşli evlilik yapıp tek sesli müzik dinlemeye alışıktı, Cumhuriyet'ten sonra tek eşli evlenip çok sesli müzik dinlemek durumunda kaldı; hâlâ da kendini toparlamış değil gibi geliyor bugünkü duruma bakılırsa. O dönemin sanırım genel bir kanısıydı bu, muhtemelen yalnız Türkiye için de geçerli değildi çok seslilik; bir medeniyet ölçüsüydü, onun için de Türkiye'deki müziği o tarafa doğru kanalize etmek önemli hedeflerden biri olmak durumundaydı; bu kaçınılmaz geliyor ve tabii o ana kadar gelişmiş Türk müziği de buna çok yatkın değildi. Yani insanlar böyle bir şey düşünmemişler, bildikleri ve

aslında bir hayli ince ve gelişmiş olan ölçüler içinde bir müzik yapmışlar. Onun için de bu çok sesliliğin büyük ölçüde dışarıdan getirilip bir biçimde monte edilmesi gerekiyordu. Burada yani musikide bugün vardığımız noktada bana pek çok rastlantı da rol oynadı gibi geliyor. "Nokta" demek de yanıltıcı çünkü pek çok nokta var, böyle ayrı ayrı kollar birbirleriyle karışarak karışmayarak bugüne gelmişler. Mesela bu çok sesli musiki zorlaması dediğimiz şey olmasaydı, başka arayışlara da girilebilirdi. Bugün dünya başka bir noktada, *world music*, dünya müziği deniyor; bakıyorsunuz Ravi Şankhar, yani Hint müziğinin üstadı bir adam, bir sitar çalıyor, yok caz yapıyor, yok kendisi konçerto besteliyor. Dünya ya da diyelim Batı, kendi bilmem kaç yüz yıllık çok sesli musiki geleneğinin dışında "bu dünyada ne vardı," diye arıyor. İşte o zaman birden Hint müziği devreye giriyor ya da Peter Gabriel gibi bir Batılı pop müzikçisi Ortadoğu'nun ritimleri nelerdir diye, gelip bunlardan bir şey çıkarmaya çalışıyor. Demek istediğim, dünyada farklılıkların sentezleri aranıyor. Oysa biz kendi farklılığımızı burada, ki ciddi bir varlığımız da var, fazla değerli bulmamışız, onun üzerini örtüp mümkün mertebe başka tarafların kalıplarını getirmeye çalışmışız. Bu olmasaydı sanki daha sağlıklı şeyler ortaya çıkardı gibi geliyor.

Konservatuvar kuruluyor, elbette olacak, olması da gerekli bunların. Bildiğim kadarıyla ilk olarak Macaristan'dan Bela Bartok bu iş için çağırılır. Bartok otantik müziklere meraklı bir adamdır, zaten kendisi de gitmiş Arnavutluk'ta şurada burada dinlemiş, kayıt etmiş. Bartok ileri müziğin böyle paraşütle gökten indirileceğine inanmayan, tam tersine o topraklardan çıkacak, yani biraz organik bir şey olarak gören biri. İşte gelmiş o da, Adnan Saygun da yanında asistanı, dolaşmışlar, türkü toplamışlar. O arada –ilginç bir ayrıntıdır– bu konuda yazdığı derlemelerinin başına koyduğu önsözünde Halkevi Partisi'yle diye bir ad kullanır, yani o zaman halk evlerini parti zannetmiş zavallı Bartok. Ama sonra olmadı, birtakım nedenlerle Bartok olmadı da Hindemith, yani Almanlar konservatuvarı kurdular. Tabii bu da iyiydi, Almanlar bu işin kompetanı, ama işte bi-

raz empoze edilen bir iş oldu, birdenbire her şey Bach-Beethoven-Brahms diye yürümeye başladı; Bartok'la öyle olmayabilirdi. Öyle olmasaydı belki bu da senteze daha yakın birtakım gelişmelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak bir eğitim biçimi kurabilirdi. O rastlantı olmadı bu rastlantı oldu. Türkiye de 20. yüzyılda temelinden ölçüleri değişmiş bir dünyaya giriyordu. Şimdi bu dünyada ne bizim geleneksel halk müziğimiz ne de klasik diyebileceğimiz müziğimiz olduğu gibi devam edemezdi. Hayatın temposu değişmişti, kentleşme başlamıştı, yani o asude ortamda meşk eden musikişinaslar yahut gezgin halk ozanları bu yeni koşullarda devam edemezdi. Dolayısıyla benim söylemek istediğim "eyvah yazık biz bir şeyleri kaybettik," değil o kadar. Yani, o pre-modern saflık zaten kalamazdı, ama bu değişim biraz daha derli toplu olamaz mıydı? Sancısız falan demeyeceğim, sancı sanat için lüzumlu bir şeydir; sancı olsun da daha verimli sancılar olamaz mıydı? Bunları düşündüğümüzde olabilirdi gibi geliyor, sanki o art arda dizilen birtakım şeyler, rastlantılar değil de başka daha bilinçli tercihler devreye girebilirdi ve o zaman belki bugünkünden biraz daha doyurucu, biraz daha ne idüğü belirli bir müzik dinliyor da olabilirdik.

• *Peki bugün dediğinizde, bugünkü türlerdeki farklılaşmayı mı yoksa müziğin kendindeki düzey kaybını mı, hangisini söylemek istiyorsunuz veya hepsini mi?*

– Hepsini. Yani şimdi çok tartışılan bir şey, hani "arabesk" diye bir konumuz var, galiba aslında şu tarihlerde onu da epeyce geride bıraktık ama tartışması sürüyor. Şimdi o da sanki bir rastlantı. İstanbul kenti her alanda olduğu gibi Türkiye'de musikinin de başkenti idi. İstanbul'da bir kere Rumlar vardı, Ermeniler vardı, ki Ermenilerin İstanbul'daki musikileri dediğimizde Ermeni köklerinden çok kopmuşlardı, yani İstanbullu Ermeni musikişinaslar bizim klasik tarzımızda eser vermiştir. İşte başka bir sürü topluluklar hatta işte Levantenler vesaire ve Batı'nın tabii ilk etkileri önce Beyoğlu, oradan kentin geri kalan kısımlarına, oradan da ülkenin geri kalan kısımlarına yayılır... İstanbul bu nüfus yapısını sürdürebilseydi şimdi ak-

lımızda böyle anı olarak kalan birtakım şeyler, buradan çıkacak yeni kentli musikilere kaynak olabilirdi. Nitekim tangoydu mangoydu bu tür popüler şeyler girdiğinde İstanbul'a bunlar, bu tür karşılıklı geçişler de olmuş. Benim bildiğim kadarıyla burada bestelenmiş olan Zehra Tangosu'nu Rumca'ya çevirip Yunanistan'da söyleyebilmişler, yani iki dünya birbirini çok fazla dışlamıyor ille de. Ama böyle olmadı, mesela o nüfus buradan gitti büyük ölçüde, buna karşılık gene dengesiz hesapsız bir şekilde bir kırsal nüfus Anadolu'dan geldi doldu. Hani ben burada "eyvah mahvolduk, yok işte bilmem dağlılar geldi de bizim güzel şehrimizi mahvettiler," falan hiç o havada şikâyet etmiyorum. Ama sonuç olarak bu gene dediğim gibi plansız programsız, paldır küldür, içinde bulunan herkese belli bir azap, eziyet yaşatmış bir süreçti. "Arabesk" dediğimiz şey büyük ölçüde bu hengâmeden çıktı, yoksa "arabesk" adının anlattığı gibi hakikaten bir Arap müziğidir, yani böyle bir şey değildir, bu tip bir kentleşmenin ortaya çıkardığı bir şeydir. Peki kentleşme böyle yaşanmasaydı, ezici bir silindir gibi insanların üstünden giden bir süreç olmasaydı başka şeyler olmaz mıydı? Bence olurdu, bu da gene rastlantılardan biri. Şimdi daha üst bir düzeyde bu bir rastlantı değildir, bir determinizm mi vardır derseniz katılırım, evet daha geniş bir determinizm içinde olmuş bitmiş şeylerdir bunlar. Ama dediğim gibi bazı etkenler farklı işlese başka bir gelişmenin ögeleri de burada bulunuyordu.

• *Peki farklı sosyal katmanların farklı müzik dinlemesinden öte bir de belirli yaş kesimlerinin farklı müziklere yönelmesi gibi bir gerçek de var. Bu konuda neler söylemek isterseniz, yani gelenekselin yeni nesle hitap edip etmemesi konusunda?*

– Vallahi geleneksel, yeni nesle pek hitap etmiyor ama geleneksel şimdi artık benim yaşıma gelmiş, en azından orta yaşlı diyeyim biraz kendimi kayırarak, kuşaklara ne veriyor? Geleneksel bence çoktan kayboldu gitti. Gelenekselin kaybolup gitmesi, onu söylemek istiyorum, kaçınılmazdı, olacaktı yani oturup da buna ağlamak gerekmiyor. Bu her yerde de oldu üste-

lik, olur da; dünya değişiyor ama oradan bugüne erişebilen birtakım canlı damarlar yakalanabilirdi gene de, bu da var bütün dünyada. Belki dünyanın birçok yerinde bizde olduğundan daha fazla var. Alnar'ın Kanun Konçertosu gibi kendi başına bir deneyim mesela, olduğu yerde de kalmış, üretken bir şey olmamış. Ama bakıyorsunuz Arjantin'de adamın biri, Ramirez, oturup "Miss Criola" diye bir mes müziği yapıyor, ayin müziği yapıyor; neyle yapıyor? Davullarıyla, çıngıraklarıyla bilmem nesiyle Arjantin folklorundan bunu çıkarıp yapabiliyor. Aynı şekilde Kongo'da MisaLuba diye bir Belçikalı papazın da yardımıyla ama oldukça spontan bir şekilde birinci sınıf, gene folklora, Kongo halk müzik kültürüne dayanan bir ayin müziği çıkarabiliyorlar. Biz böyle şeyler yapamadık çünkü o yaptığımız ameliyatta bir şeylerin devamlılığını sürdürüyor muyuz diye bir kaygımız pek yoktu, hatta galiba o devamlılığı ciddi bir kesintiye uğratma kaygısı vardı. Besteci, sanatçı ille her durumda sosyolojik analizler falan yapmak zorunda değildir, o biraz bedeninde hisseder dünyanın değiştiğini. Son dönem bestecilere bakıldığında Yesari Asım kendine bir şeyler aramıştır, Saadettin Kaynak bir şeyler aramıştır, Selahattin Pınar başka bir şeyler... Mesela ne kadar farklıdır bu üç adam, aynı dönemde yaşamışlardır, ama birbirlerinden çok farklılardır; üçünün de geleneklere bağları büyük ölçüde kopmuştur, bir anlamda söylersek. Ama işte dediğim gibi damarları büsbütün kopmamıştır, dolayısıyla her biri yaptığı yenilik neyse oraya o eski müzikaliteden bir şeyler taşımıştır. Ama sonuçta, bunlarla birlikte Osmanlı'dan gelen müzik bitmiştir; ondan sonra artık gene belki bir rastlantı diyebileceğimiz gazino devreye girmiştir, bu başka türlü bir kültürdür ve ona göre eda değişmiştir, her şey değişmiştir, bütün işin ruhu değişmiştir. Sonuçta da ortada pek bir şey kaldığı söylenemez ama bu sanatçıların solumaya devam edebilecekleri bir atmosferin varlığı önemliydi. Değişim, bulunduğun bir yeri terk edip birtakım nedenlerle başka bir yere gitmek olabilir, tamam buna bir diyeceğim yok. Ama bunun ille Tarık Bin Ziyad üslubuyla yapılması gerekmez. Yani ille giderken çıktığın yerde gemilerini yakman ve bir daha o

terk ettiğin sahillere dönüp bakmamaya kararlı davranman gerekmezdi. Keşke birtakım gemiler gene gidip gelip oradan buraya birtakım şeyler taşıyabilselerdi, yani kendi haline bırakılsaydı. O zaman birçok insan o damarları gene bulurdu, oradan gene beslenmeye devam ederdi. Ama çok yönlü bir bombardımanla iş kendi haline bırakılmadı. Bu düzeyde bir şeyler bastırılınca da bütün bastırma olaylarında olduğu gibi bu sefer beklenmedik yerlerden bir şeyler fışkırmaya başladı ve bu da olabileceğin en iyisi değildi. Ben aslında buna da karşı değilim, tamam fışkırdı, yani o da öyle bir şey, o da gelişir, o da kendi estetiğini zaman içinde bulur, otantik bir şey olması önemlidir, ama dediğim gibi daha verimli sancılarla olabilirdi. Bizim tarihimizde sadece müzikte değil pek çok alanda verimsiz sancı daha boldur.

• *Peki bu değişimin sizin kişisel olarak ifade edebildiğiniz anları var mı, yani sizin kişisel olarak etkilendiğiniz bire bir yüz yüze geldiğiniz örnekler var mı bu konuda verebileceğiniz, müzikle ilgili?*

– Çocukluğumdan beri radyo vb. dinlerken karşılaştığım bir şey vardır, yarışma programına biri çıkar, spiker, "Ne çeşit müzik seviyorsunuz?" diye sorar, öteki "Efendim, ben her çeşit müzik severim," diye cevap verir. Şimdi bu Türkiye'de çok yaygın bir şeydir, çünkü bir sürü kanallar vardır ve eğlence, müzik-eğlence programı denen şey de bütün bunları bir arada barındırır ve çocukluğumdan beri hep hatırlarım, biri kalkar alaturka dediğimiz şarkı söyler, biri kalkar Türkçe tango söyler, öbürü bir zaman sonra aranjman söyler, derken türkü girer araya. Gazinoya ya da benzer bir yere gittiğimizde, gene bu olurdu. Hani nasıl, dansa kalkılır önce, "slow", "rock" falan, ama sonunda "Aman Adanalı"ya dönüşmek zorundadır. Sürekli biz bu karmayla yaşadık. Bu benim anım değil, ben ilk olarak Şerif Mardin'den duymuştum, sonra Nedim Erağan da anlattı mesela, '30'larda Boğaz vapurlarında gramofon çalınırmış. Halkı eğitmek için düşünülmüş bir yöntem; elinizde vapur gibi seyyar bir alet var, gramafon gibi de bir alet var, dolayısıyla bir ses

bombardımanı yaparak gezebileceksiniz. Şimdilerde "patates soğan" diye, daha başka bir düzeye indirildi bu hoparlör kullanımı, oysa o zaman daha estetik kaygıları varmış. Onun için mesela Ravel'in "Bolero"sunu çalarak vapur yanaşırmış diyelim Rumeli Hisarı İskelesi'ne; öyle uykulu muykulu, küçük Boğaz köyleri, insanlar oturmuş, işte nargileleri bilmem neleri, birdenbire "tan ta ta taan" falan diye bir vapur gelip yanaşır. Bu seslerin hepsini bir şekilde kafasının bir yerlerinde tutarak gelişmiş bir toplum. Birtakım yeni sesler çıkarken, birtakım alışılmış seslerin yavaş yavaş ortadan kaybolması. Mesela ben kendi hayatımda ciddi bir Tekke müziği örneğini ne kadar geç bir yaşta duyduğumu hatırlar ve buna da hâlâ şaşarım. Ama şaşmamak lazım, nereden duyacaktım ki? Tarikat erbabı olmadığım ve olmayacağıma göre, bu müzik de yoktu. Kaç yıl önce başladı böyle plak vesaire örneklerin ortaya çıkabilmesi? Yakın dönemde işler değişti. Meselesi olan ama bence yeterli bir estetik oluşturamayan bir arabesk çıkmıştı, mesele olan yerden zaman içinde bir şey çıkar diye insan umabiliyor. Bu tarz, son zamanlarda bir standart ölçüye uyan ama meselesi de olmayan bir popa sanki yerini bıraktı, böyle görüyorum ben bu gidişi ve şimdi de öyle bir meselesizlik üzerine bir sentez, belki bunların arasında oluşacak. Halbuki bu pop müzik Batı'da böyle değil, yani ortaya çıkışının nedenleri var, bir akımın öbür akıma dönüşmesinin nedenleri var, siyaseti var. Biz burada o tür şeyleri, Batı müziğini de o anlamda izlemedik. Rock müzik çıktığı yerde ne anlama geliyordu biz onu bilmeden, son ithal edeceğimiz mal bu diye aldık. Rock müziğini dinleyen birisi burada Pat Boon'u da aynı şekilde bağrına basabiliyordu, halbuki orada rock, Pat Boon'a karşı yapılmıştı yani oranın dinamikleri böyle, ya da ne bileyim Frank Sinatra'ya karşı yapılmıştı örneğin. Ama bu *trend*'lerin arkasında ne yatıyor, gerisinde ne var, dibinde ne var diye düşünmeden aldık getirdik... İşte "Ben her çeşit müziği severim efendim," diyen her çeşit müziği sevmez; bir yandan da hani şu erişmek istediğimiz Batı, Batı müziği, çok seslilik falan dediğimiz şeyler burada kaçta kaç insanı ilgilendiriyor? Ancak devlet büyüklerimizden biri ölünce hatırların radyolarda

vs. sürekli, Batı klasik müziğini nasıl görüp anladığının bir kanıtını sunmak gerektiğinde, yani böyle gülüp eğlenmenin resmen yasak edildiği zaman bu müziğin sırası gelmiş oluyor. İşte sentez devamlı Türkiye'nin gidişatı içinde demin dediğim gibi bir meselesizlik, dolayısıyla da bir yavanlık üzerine bir uzlaşma olarak kuruluyor. İcabında birbiriyle çelişen, çatışan, böyle enerjik şeylerin çatışmalarıyla elde ettikleri bir senteze doğru gitmiyor, hep böyle bir uzlaşmacı yavanlık, dediğim gibi, bu da rahatsız ediyor beni.

• *Yani müziğin bu anlamda başkalaştığını ve başka şeyleri sembolize etmek istediğini söylüyorsunuz.*

– Hani kötü anlamında kitle kültürü, bu "mass culture" dedikleri fabrikasyon var; bunu yapmasını, üretmesini bilenler var, işte müziğiyle, televizyon dizisiyle, şusuyla busuyla... Bunlar tabii bir anlamda toplum zevkini izliyorlar ama başarı hep en ortalama, en yavan, en o anlamda klasik, kötü çekilmiş, özensiz vesaire, işte pembe dizi gibi şeylerin üstüne kuruluyor. Ben doğdum büyüdüm, kendimi bilir hale geldim, o zaman da radyoda "Bizimkiler Ailesi" vardı, işte 50 yaşını geçtim hâlâ "Bizimkiler Ailesi" var, "biz bize benzeriz" üzerine bir şey. Bugün de gene dizisi bu, müziği bu, büyük ölçüde sineması bu vesairesi bu, böyle bir şey başka bir terminolojiye başvurursak işte bir küçük burjuva, filisten diyeceğimiz bir şey yaratılıyor... Yaratılıyor demeyeyim muhtemelen kendi var ortada ki buna hitaben bir şey yapılıyor, ama sürekli ona ve sadece ona hitaben yapılırsa zaten başka şeylere de yer kalmıyor; ondan sonra böyle bir kısır döngü içinde üretene soruyorsun, "Niye bunu ürettin?", tüketeni gösteriyor, "O bunu istiyor," diyor. Tüketene soruyorsun, "Niye bunu seyrediyorsun?", üreteni gösteriyor: "O bana bunu veriyor."

• *Peki bu noktada öneri, temenni gibi ilave edebileceğiniz bir şey var mı diye sorsam?*

– Valla bir kere zorlamalardan ve yapaylıklardan kaçınmak gerektiğini düşünüyorum. Genellikle belki de biraz fazla böyle

yakınır gibi konuştum. Gene bizde âdettir, birisi böyle yakınır gibi konuşunca, "Peki ne olacak?" dendiğinde, "Efendim, devlet bilmem ne yapsın," der. Bunu hayatım boyunca duymuşumdur, okumuşumdur, "Devlet müdahale etmedikçe Türkiye'de pandomim sanatı gelişemez," gibi şeyler... Şimdi ben tersini söylüyorum: "Aman devlet müdahale etmesin mümkün mertebe." Ama ne yapsın devlet, yetkililer falan? Otantik bir kültürel hayatın üzerine ayağını basabileceği birtakım zeminleri oluştursalar, ya da o tür zeminler kendiliğinden oluşuyorsa, bari gelip onu da yasaklamasınlar, bastırmasınlar, müdahale etmesinler. Kültür politikası gibi şeylere inanmıyorum; sonuçta çırpına çırpına, yanılarak, tökezleyerek vesaire toplum kendisi bunları bulacaktır, çıkaracaktır. Şimdi tabii müzik konuşuyoruz, şu anda aklıma bir örnek geldi söylüyorum, müzikle de ilgili değil; kitap konusunda mesela korsanlık diye bir şey hüküm sürüyor, işte bunu önle, hani sen devletsin şunu yap, ama onu da yapmıyor. Yani bu anlamda bir şeyin kültür hayatında, bunun çeşitli alanlarında olduğu kadar bir canlılığın engellenmemesi, sürmesine yardımı olacak birtakım nötr tedbirlerin alınması gerekir. Sadece kütüphane açmak gibi şeyler olabilir yani kitaplar bulunacak ve müzik dinlenebilecek, CD vesaire ödünç alınabilecek kurumlar açsın ya da yardımcı olsun. Ama "sen şunu dinle, bundan zevk al; ben Orhan Gencebay'ı televizyona çıkarırsam halkımızın zevki bozulur, 'Süpürgesi yoncadan Eminem'i dinlemez hale gelir" deyip, arkasından da devlet sanatçısı madalyası vermesin. Bunlardan vazgeçsinler, ne madalya versinler ne adamı yasak etsinler; bıraksınlar toplum kendi ölçüleri içinde dediğim gibi işte yanıla, tökezleye, düşe kalka sonunda bulacaktır bir şeyler... Halklar yanılır, yani yanılmamak diye bir özelliği yoktur; zevkler iki günde oluşmaz. O özgürlük ortamını sağladıktan ve insanların kültürle ilgilenmelerini dolaylı olarak destekleyecek birtakım imkânlar yarattıktan sonra, her halk gibi Türkiye'nin halkı da bulacaktır kendi zevkini, kendi ölçülerini.

• *Peki bugünkü yapılanmada bunun mümkün olduğunu düşünüyor musunuz, bu saatten sonra?*

– Tarihin saati çok çabuk ya da düzenli geçmiyor, yani bu çok karmaşık bir şey, bazı bakımlardan bir toplum böyle tepe taklak gider gibi görünürken başka alanlarından müthiş şeyler üretebilir; sanat için her zaman böyle çok asude ortamlar da gerekmiyor. Bence bunun bir zamanı yok, hani geç kalınmış anlamında pek bir şey yok. Geç kaldık elbette, kaldık da artık her şey kaçtı diyecek bir şey yok.

• *Kurumlaşmalara bugün baktığımızda işte orada bir konservatuvar açıldı bir de biz açalım, sürekli böyle müdahalelerle bir yerlere gelindiği için ve artık kemikleştiği için böyle anlayışlar, o anlamda sordum.*

– Vallahi evet, bu gibi şeyler her alanda var, müzik alanında da elbette var. Yani kurumlar için zor şeylerden biri Türkiye'de, belki başka yerlerde de, kurumların kendilerini, kendi içlerinde bir reforma tâbi tutmalarıdır. Normal olarak bir kurum hayatını düşündüğünüzde o kurumda somut insanlar var, o onu çağırıyor, o onu alıyor, bizim akademik kurumlarda biri kendine göre birini asistan yapıyor falan, bakıyorsunuz orada bir şey var, bir ilişkiler yumağı oluşuyor ve ondan sonra o yumak kendi mantığı gereği kendini olduğu gibi yeniden üretmek gibi bir amaç koyuyor önüne, onun dışında başka bir şey koymuyor ve o amaçla herhangi bir şekilde çelişecek bir gelişme sezdiği zaman da hemen oraya müdahale ediyor. Onun için bu resmî düzeyi teşkil eden kurumlarda dediğim anlamda bir muhafazakârlaşma hep var ve bunu kolay kolay da yerinden oynatmak mümkün görünmüyor bana. Ama Türkiye belki sonunda her şeye rağmen, durdurulamayan dinamizmi ile, çok heterojen bir toplum; bir tarafı bir tarafına uymuyor ve ha bire bir yerlerden yeni bir şeyler de çıkıyor. Yani kurumlar kendi içlerine kapanır ve üretkenliklerini kaybederken bu elbette bir ihtiyaç da yaratacaktır, çünkü bütün bu iletişim araçlarıyla vesairesiyle Türkiye her gün dış dünyayla pek çok düzeyde alışveriş halinde, bu da bizim kültürel iç pazarın artık eskisi gibi gümrük duvarlarıyla korunmuş bir pazar olmadığı anlamına geliyor. Onun için o ihtiyaçlar bu sefer yeni kurumlar doğurabilir-

ler ve bu yeni kurumlar da gösterdikleri başarı oranında eskimiş, gelenekselleşmiş kurumları dışarıdan sarsabilir ve onları kendilerine çekidüzen vermek zorunda bırakabilir. Ama dediğim gibi bütün bunlar özgür bir ortamın varolabilmesine bağlı.

Röportaj Gönül Paçacı, *Cumhuriyet'in Sesleri*,
haz. Gönül Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, 1998,
s. 62-64.

Abasıyanık, Sait Faik 108, 173, 175-177, 180-188, 320
Benimle Beraber Seyahatten Dönenler 173
"Ermeni Balıkçı ile Topal Martı" 182
"Dülger Balığı" 182
"İki Kişiye Bir Hikâye" 182
Semaver-Sarnıç 173
"Sinagrit Baba"182-187
Academie française 50, 60
Adıvar, Halide Edip 84, 91, 234, 236, 242, 243, 247, 347
Sinekli Bakkal 91
Vurun Kahpeye 100
Ağaoğlu, Adalet 108, 324
Ahmet Haşim 192, 195, 200, 202
Ahmet Midhat 86, 96-98, 132-136, 138-140, 142, 143, 358
Çengi 357
Felâtun Bey ile Rakım Efendi 132, 138, 140-142
Muhayyelât-ı Aziz Efendi 357
Müdafaa 97
Paris'te Bir Türk 97
Ak, Behiç 421
Akçura, Yusuf 38, 233, 234, 236
Üç Tarz-ı Siyaset 234
Aker, Haluk 283, 284, 286, 288, 289
Ali Canip 88
Ali Suavi 17, 148, 149
Althusser, Louis 109
Anday, Melih Cevdet 193, 194, 196-199, 317
Andrews, Walter 299
Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı 299
Aral, Oğuz 381, 408, 417, 418
Aristoteles 114, 171, 397
Asım, Yesari 441
Âşıkpaşazade 13, 14
Ataç, Nurullah 43-47, 49, 52-54, 87, 196, 198, 293
Günlerin Getirdiği 198
Atay, Oğuz 107-109, 250
Tutunamayanlar 107
Atılgan, Yusuf 108, 250
Atlı, Lemi 428
Atsız, Nihal 104, 247
Auerbach, Eric 297
Mimesis 297
Aydemir, Şevket Süreyya 157, 232, 236, 237
Ayla, Safiye 427, 428

Bâkî 288, 295-297, 377
Belge, Murat
Osmanlı'da Kurumlar 330
Bener, Vüs'at O. 108, 250, 251
Benjamin, Walter 331
Berger, John 248, 379, 382-384
A Fortunate Man 248
Görme Biçimleri 380, 382
Berk, İlhan 287, 295
Beyatlı, Yahya Kemal 42, 90, 105, 130, 195, 200, 206, 332
Bezirci, Asım 195, 253
Bin Bir Gece Masalları 111, 112, 117
Birkan, Tuncay 81
Blake, William 127
"Hasta Gül" 127
Bloom, Herald 81, 82, 85
The Making of the English Canon 81, 82
Borodin, Alexander 401
"Prens İgor" 401
Brauner, Victor 395, 398, 399
"Le Surréaliste" 395, 398
Buğra, Tarık 92, 101, 341, 427
Osmancık 341

Camus, Albert 147, 319
Başkaldıran İnsan 319
Bir Alman Dosta 147
Cansever, Edip 123, 199, 253, 316, 317
Sonrası Kalır 321
Tragedyalar 316
Cemal Süreya 123, 199, 200, 293, 316, 317
Cenap Şahabettin 28, 47
Cervantes 357, 358, 361, 362
Don Kişot 357-362
Chevalier, Maurice 412
Conrad, Joseph 117
Nostromo 117
Göntürk, Hüseyin 286-290, 292, 293, 314

Çamlıbel, Faruk Nafiz 189, 201-207, 209, 211, 220, 222, 223
"Han Duvarları" 189, 202-208, 216, 220
Çelebi, Asaf Halet 91

Descartes, René 114-116, 118, 393
Dıranas, Ahmet Muhip 91
Dickens, Charles 343, 347
Barnaby Rudge 343
İki Şehrin Hikâyesi 343
Dostoyevski, Fyodor 122, 143, 269-271, 350, 366-369, 386
Amcanın Rüyası 366
Karamazov Kardeşler 122, 388
Kumarbaz 366
Suç ve Ceza 320, 366, 368, 369
Yeraltından Notlar 368, 369
Durrell, Lawrance 108
Düşün 323

Eco, Umberto 233, 341
Gülün Adı 341
Edebiyat Dostları 323
Eliot, George 342, 343, 347
Romola 342
Eliot, T.S. 120-122, 124, 292, 293, 319, 393
"Prufrock" 121
Empson, William 120, 188
Seven Types of Ambiguity 188
Erdost, Muzaffer 193
Erol, Safiye 84, 228-232
Ciğerdelen 229
Kadıköyü'nün Romanı 229
Ülker Fırtınası 220
Ersoy, Mehmet Âkif 105, 206
Esendal, Memduh Şevket
Ayaşlı ile Kiracıları 91
Evliya Çelebi 324
Seyahatname 324

Faulkner, William 255, 308, 317
Flaubert, Gustave 340
Salambo 340
Forster, E.M. 111, 112, 254, 417
Aspects of the Novel 111
Fuat, Memet 252-256, 291
Düşünceye Saygı 291

Garip 91, 108, 150, 192-194, 196, 197, 199, 206-208, 225, 317
Genç Kalemler 19, 48, 57, 87, 88, 206, 243, 269
Gergedan 323
Gonçarov, İvan 365
Oblomov 365, 366
Göksungur, İbrahim 422-424
Yeryüzünün Yüzleri 422, 424
Gökyay, Orhan Şaik 67
Gündüz, Aka 89
Güneş Dil Teorisi 31, 41-43, 73, 87
Güntekin, Reşat Nuri
Yeşil Gece 100
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 142, 231

Hakimiyeti Milliye 35
Halkın Dostları 321
Hardy, Thomas 270
Hemingway, Ernest 405
Çanlar Kimin İçin Çalıyor 405
Horozcu, Oktay Rifat 193, 194, 197, 199, 317
Hume, David 114, 118

Ilgaz, Rıfat 253
Ishiguro, Kazuo 385-388
An Artist on the Floating World 387
Beni Asla Bırakma 387
Günden Kalanlar 385
Orphans 385
Uzak Tepeler 387
The Unconsoled 387

İbn Rüşd 113
İfham 234, 235
İkbal 24
İkinci Yeni 108, 193, 199, 200, 319-321, 323, 326
İleri, Selim 229, 345
İlhan, Attilâ 305, 306

James, Henry 188, 269, 270
Portrait of a Lady 188
Jourdain, M. 95
Joyce, James 108, 136, 201, 202, 304, 308, 320, 376-378
Finnegans Wake 377
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi 136
Ulysses 201, 375-378
Jusdanis, Gregory 81, 82, 87
Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi 81

Kafka, Franz 108, 320, 322
Kant, Immanuel 114
Karagöz ve Hacivat 135-138
Karakoç, Sezai 92, 332
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 66, 90, 102, 103, 146, 147, 347
Ankara 100
Ergenekon 102
Yaban 91, 100
Karasu, Bilge 108, 250
Kaynak, Saadettin 441
Kemal Tahir 101, 341, 343, 344, 346
Devlet Ana 341, 344
Kurt Kanunu 343, 344
Yorgun Savaşçı 344
Kısakürek, Necip Fazıl 92
Kocatürk, Vasfi Mahir 202, 225
Kont Gobineau 104, 243
İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine 243
Köprülü, Fuat 30, 35, 50

Lav, Ercüment Behzad 91
Lermontov 365
Zamanımızın Bir Kahramanı 365
Levend, Agâh Sırrı 16, 37, 39, 40, 48
Locke, John 114, 393
Louÿs, Pierre 177-181
Kadın ve Kukla 178

Madra, Piyale 421
Magritte, René 399
Malraux, André 309
Marquez, Gabriel Garcia 117, 304
Marx, Karl 166, 169, 254, 332, 372, 373
Melville, Herman 112, 269, 270
Millî Edebiyat 81, 91

Milliyet Kitap 385, 388
Milliyet Sanat 400, 401
Moran, Berna 98, 134, 138, 142, 144, 189-193, 207-210, 216-218, 364
Muallim Naci 17, 88

Naci, Fethi 305, 319
Namık Kemal 86, 90, 129-131, 140, 351
İntibah 130, 435
Zavallı Çocuk 129
Nasreddin Hoca 116, 226
Nâzım Hikmet 86, 90, 104, 105, 122, 123, 150-159, 161, 163, 164, 167-170, 172, 199, 200, 252, 277, 278, 293, 313, 315, 320
"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" 154, 313
Memleketimden İnsan Manzaraları 159, 320
"Taranta Babu" 150
Necib Asım 18, 19
Nedim 289, 296, 297
Nefî 296
New Yorker 317
Nouvelle Literaire 318

Oral, Tan 411, 418, 420
Orhan Veli 130, 189-204, 207-211, 213, 215, 216, 218, 220, 223-227, 317, 319
Destan Gibi 190, 204
"Karanfil" 192, 199
"Yol Türküleri"189, 190, 202-204, 207, 208, 214, 223
Orhon, Orhan Seyfi 202

Ömer Seyfettin 19, 91, 98-102, 236
Beyaz Lale 101
Özel, İsmet 92, 332
Özer, Kemal 291, 293
Gül Yordamı 291
Özön, Mustafa Nihat 130

Pakdil, Nuri 56
Pamuk, Orhan 108, 109, 272-278, 346
Benim Adım Kırmızı 109, 273
Beyaz Kale 109, 346
Cevdet Bey ve Oğulları 346
Kara Kitap 109
Papirüs 199, 203, 283, 318
Pazar Postası 317
Pınar, Selahattin 427
Platon 113, 114, 397, 405
Pound, Ezra 252, 292, 293, 319
Proust, Marcel 105, 304, 307, 346
À la Recherhe du Temps Perdu 346

Recaizade Mahmut Ekrem 90, 140, 143, 200
Araba Sevdası 140, 143, 435
Richards, I.A. 120, 121, 123, 394
Rushdie, Salman 411

Sabahattin Ali 227, 277
Safa, Peyami 92, 99, 142
Saint-Exupery 267, 268
Küçük Prens 267-270
Salinger, J.D. 58, 59, 317
Sanat Emeği 321, 323
Sartre, Jean Paul 275, 309
Selçuk, Münir Nureddin 412, 413
Sertabiboğlu, Muzaffer 248, 249
Kasaba Doktoru 248
Sertel, Sabiha 146, 147, 155-172
Çitra Roy ile Babası 157
Servet-i Fünun 17, 19, 87
Shakespeare, William 170, 285, 377, 404
Hamlet 285, 286
Shelley, Mary 82, 83
Frankenstein 82
Sirer, Reşat Şemsettin 225
Güzel Yazılar 225
Sokrates 73, 114
Son Havadis 61
Soysal, Sevgi 108
Stoker, Bram 82
Dracula 82

Şafak, Elif 109
Şemseddin Sami 87
Kamus-ül A'lâm 87
Şeyh Galip 105

Şiir Sanatı 121
Şinasi 86
Şura-i Ümmet 234

Tanpınar, Ahmet Hamdi 15, 16, 88, 105-108, 136, 139, 192, 231, 260, 296, 345, 346, 368
Huzur 106, 368
Mahur Beste 106
Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı 88, 296
Saatleri Ayarlama Enstitüsü 106, 346
Sahnenin Dışındakiler 106
Tarhan, Abdülhak Hamid 90, 129, 130
Tek, Müfide Ferit 232-237, 239, 240, 242-247
Aydemir 232, 234-241, 243, 244, 246, 247
Die unverzeihliche Sünde (Affolunmayan Günah) 236
Pervaneler 232, 235, 244, 246
Tekin, Latife 108
Tevfik Fikret 19, 86, 145-148
Tolstoy, Lev 164, 343, 345, 401
Savaş ve Barış 346
Türk Ansiklopedisi 233, 235
Türk Dil Kurumu 32, 35, 50, 55, 56, 59, 67, 358
Türk Sözü 22
Türk Tarihinin Ana Hatları 38, 241, 262
Türk Yurdu 22, 23, 88

Ulvi, Ali 416, 418
Uşaklıgil, Halit Ziya 19, 347

Uzun, Mehmed 257-259
Bir Romanın Hatıra Defteri 258
Varlık 317, 354

Wilde, Oscar 326, 370-374
De Profundis 370
Dorian Gray 370
Williams, Raymond 169
Woolf, Virginia 108, 309
Wordsworth, William 196

Yalçın, Hüseyin Cahit 29, 31-35
Yaşar Kemal 108, 275, 381
Yazgıç, Kâmil 263-265
Türk Yıldızı Emine 263
Yazko 323
Yeditepe Dergisi 317
Yeni Adam 226, 227
Yeni Dergi 255, 294
Yeni Eleştiri 243, 314, 394
Yeni Gündem 411
Yeni İstanbul 195
Yeni Ufuklar 190, 295
Yenisey, Fazıl 130
Yön 151
Yunus Emre 121, 284, 354
Yurdakul, Mehmet Emin 19, 202
Yücel, Can 322, 327, 381, 382
Yücel, Hasan Âli 34

Ziya Gökalp 19, 25, 26, 88, 146, 147, 206, 243
Ziya Paşa 86