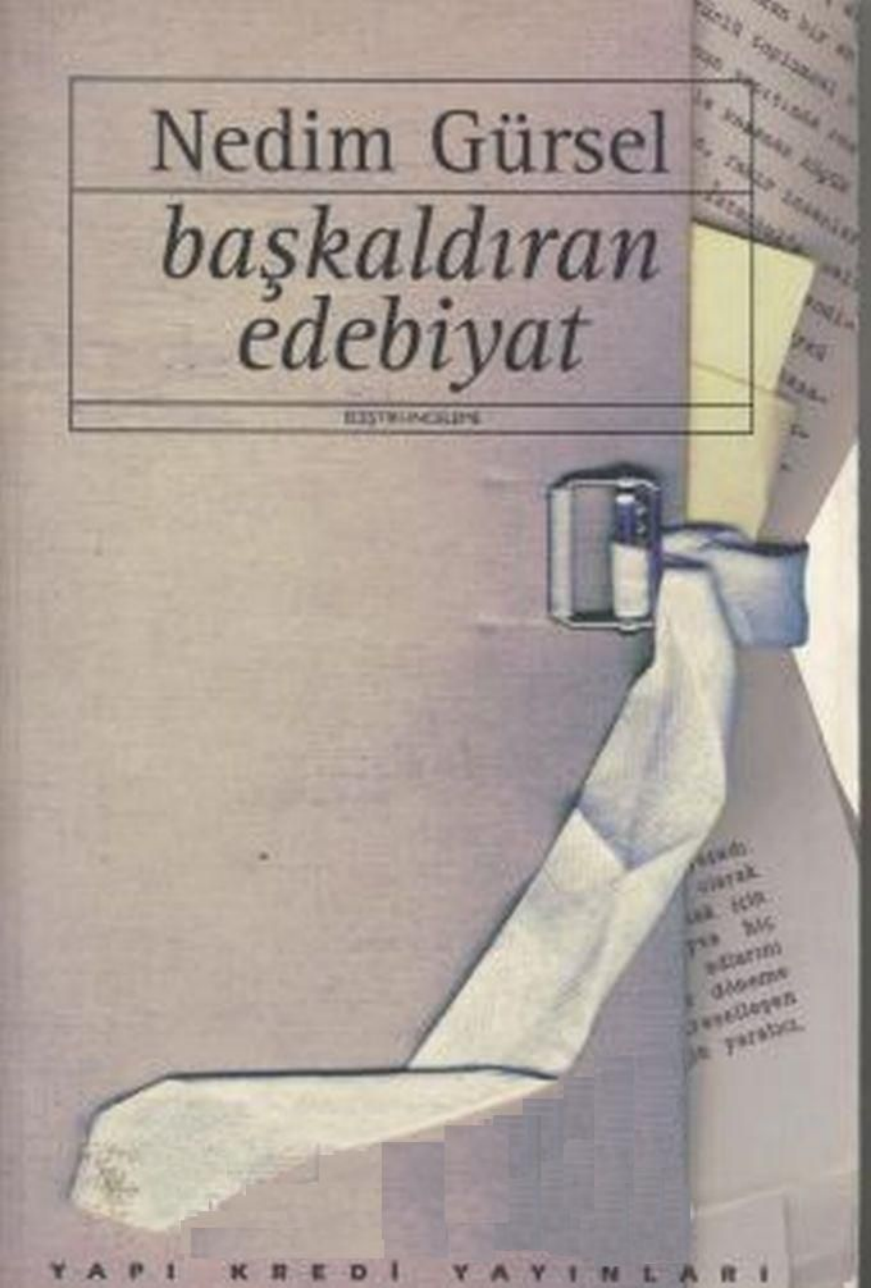
Nedim Gürsel

başkaldıran edebiyat



YAPI KREDİ YAYINLARI

Nedim Gürsel, 1951'de Gaziantep'te doğdu. İstanbul Galatasaray Lisesi'ni ve Fransa'da Sorbonne Üniversitesi Çağdaş Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. Halen Paris'te yaşıyor ve yazıyor.

Uzun yıllardır denemeler de yazan Nedim Gürsel, aslen bir öykücüdür. *Uzun Sürmüş Bir Yaz* (1975) adlı ilk öykü kitabıyla TDK 1976 hikâye ödülünü almıştır.

Kitapları: *Çağdaş Yazın ve Kültür* (1978, inceleme), *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine* (1978, inceleme), *Kadınlar Kitabı* (1983, hikâye), *Yerel Kültürden Evrensele* (1985, inceleme), *Sevgilim İstanbul* (1986, anlatı), *Sorguda* (1988, hikâye), *Seyir Defteri* (1990, izlenim), *Son Tramvay* (1991, hikâye), *Pasifik Kıyısında* (1991, izlenim), *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını* (1992, inceleme), *Bozkırdaki Yabancı* (1994, inceleme), *Balkanlara Dönüş* (1995, izlenim), *Boğazkesen* (1995, roman).

NEDİM GÜRSEL

Başkaldıran Edebiyat

ELEŞTİRİ - İNCELEME (1966-1995)

YKY

Edebiyat - 188
ISBN 975-363-585-0

Başkaldıran Edebiyat / Nedim Gürsel

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Nisan 1997

Yayına Hazırlayan: Birhan Keskin
Kapak Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Akgül Yıldız
Düzelti: Birhan Keskin
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1997
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

Yeni Basım İçin Önsöz • 7

1- KURAMSAL YAKLAŞIMLAR
Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri • 13
Dilbilim ve Gösterge Kuramı • 38
Lenin ve Kültür • 60
Çeviri Etkinliği ve Kültür • 76
Şiir Çevirisinde Yöntem • 85

2- YAŞADIĞINI YAZMAK
Yaşadığını Yazmak • 93
Sanatın Ayırıcı Özelliği • 104
Yazarak Yaşamak • 117
Ölüm Gelecek (Cesare Pavese Üzerine) • 121
Gorki Üzerine • 145
Boyun Eğmemiş Bir Madam Bovary: George Sand • 159
Sessizlik ve Üslûp (Tarık Dursun Üzerine) • 166
Köroğlu Destanı ve Yaşar Kemal • 176
Öykü Üzerine Aykırı Düşünceler • 191

3- GELENEĞE BAŞKALDIRAN ŞİİR
Geleneğe Başkaldıran Şiir (Dadaizm, Fütürizm ve Gerçeküstücülük) • 197
Aragon'un Evrimi • 207
Aşk Kırgını Bir Şair • 215

Baudelaire'in "Correspondances" Şiiri • 224
Mayakovski'nin Çelişkisi • 228
Beyni Yüreğinde Bir Şair (Jacques Prévert) • 236
Yorulan Bir Şiir (Ece Ayhan Üzerine) • 241.
Nâzım Hikmet'in Dulu Türkiye • 256
Saman Sarısı Şiirleri • 262
Kuşların Bakışıyla Yeryüzü (Ülkü Tamer Üzerine) • 268
Oktay Rifat'ın Bir Şiiri • 271
Dadaloğlu ve İskân • 277

4- TARTIŞMALAR
Nâzım Hikmet'in Yayımlanmamış Şiirleri I • 285
Nâzım Hikmet'in Yayımlanmamış Şiirleri II • 292
Bir İntihal Örneği • 296
Hangi Batı • 301
Sabahattin Eyuboğlu İçin Mektup • 313
İki Cümlede Üç Şair • 318
Derleştiriye Eleştiri • 322
"Sürgün Edebiyatı" Konusunda • 327

5- KİTAPLAR ARASINDA
Rüzgârla Giden • 335
Yeni Ufuklar Deyince • 338
Yirmi Yıl Sonra Mişima: Bir Maskenin İtirafları • 341
Şolohov'un Hikâyeleri • 346
Duhamel'in Savaş Kurbanları • 349
Heinrich Böll'ün Hikâyeleri • 353
Vietnam'a Sevgiler • 356
Oktay Akbal'ın Yasak Yalnızlığı • 363
Murtaza • 368
Bereketli Toprak Üzerinde • 372
Leyla Erbil ve Gecede • 374
Adnan Özyalçıner'in Alıştırmaları • 378
Sancılı Kambur -Türkiyeli Sizifos • 383
Niçin Diyalektik • 390
Görkemli Bir İstanbul Kitabı • 397

yeni basım için önsöz

Bu kitapta yer alan eleştiri ve incelemelerin bir bölümü 1978'de *Çağdaş Yazın ve Kültür* adlı kitabımda da yayımlanmışlardı. Çıktığında oldukça ilgi gören ve kısa sürede tükenen, bir daha da yeni basımı yapılmayan o kitabın önsözünde şöyle diyordum:

"1968-1978 yılları arasında yayımladığım eleştiri ve incelemelerden bir seçme yer alıyor kitapta. Okur önüne çok genç yaşta çıkmış, bu nedenle de kendini yazarak eğitmiş, bir bakıma yazın dünyasının gözetiminde gelişmiş bir yazarın tüm ürünlerini kitaplaştırmasından yana değilim. Yayımlamanın, kısa sürede başarı kazanmanın pek de güç olmadığı ülkemizde genç yazarı kendisiyle uzlaştırmaya yöneltebilir böyle bir tutum. Her görüşünün, yazıya geçmiş her düşüncesinin önemli bir gerçeği dile getirdiğini sanabilir. Oysa nice sular akmıştır köprülerin altından; önemsediği, yalnızca kendisinin değil başkalarının da değer verdikleri yazıları yeni yaklaşım yöntemleriyle kuşatılmış, güvendiği dağlara kar yağmıştır. En sağlam bildiği kaleler bile, sürekli değişen gerçekliğin saldırısıyla düşmek üzeredir. Bu durumda ya savunma araçlarını gözden geçirmeli, ya da yıkılanın yerine, yıkıntıyı kaldırmadan yenisini kurma savaşımına girişmelidir. Böylece, büyük ölçüde dış koşulların ürünü olan evrimini kendi öznel çabası ve eleştirel bakış açısıyla ortaya koy-

malıdır genç yazar. Ben her iki yönteme de başvurdum. Kitaba aldığım yazıların altına tarih düşerek, öne sürdüğüm görüşleri, savunduğum düşünceleri hem zamanla, hem de nesnel bilgiyle orantılamak istedim. Tek yanlı, sığ bir yaklaşımla yetinmeyerek, ele aldığım sorunları değişik açılardan irdelemeye, bazı görüşlerimi yeni edindiğim bilgilerin ışığında yeniden gözden geçirmeye çabaladım. Bu çabada bilimsel yöntemle yazınsal duyarlığı birleştirme kaygısının ağır bastığını özellikle belirtmeliyim."

Evet, bilimsel yöntemle yazınsal duyarlığı birleştirme kaygısı bugün de önemli benim için. Ve güvendiğim dağlara her zaman kar yağmakta. Ne var ki, o yıllarda daha "bilgiç", daha "ciddi" yazılar yazmış olmam, belki bir ölçüde engelliyor bu çabayı. Türkiye'de en azından edebiyat alanında "yeni" diyebileceğimiz bir kuramsal etkinliğin ve öğrenim yıllarının izlerini taşıyorlar çünkü.

Yukarıdaki satırları, yani *Çağdaş Yazın ve Kültür*'e önsözü yazdığımda yirmi yedi yaşındaydım, şimdiyse Cahit Sıtkı Tarancı'nın deyimiyle "yolun yarısı"nı çoktan aşmış, uzun süredir Paris'te yaşayan bir Türk yazarıyım. Belki de bu nedenle neredeyse çocuk yaşta kaleme aldığım ama o dönemin önemli edebiyat dergilerinde yayımlanan kitap tanıtma yazılarını da *Başkaldıran Edebiyat*'a almakta bu kez bir sakınca görmedim. İlk yazım *Yeni Ufuklar*'da 1966'da, yani henüz on beş yaşımdayken yayımlandığına göre, çeyrek asırdan fazla bir süredir öykücülüğümün yanı sıra eleştiri ve inceleme alanlarında da ürün vermeyi sürdürüyorum demektir. On beş yaşında bir yazar adayının Nobel Ödülü almış Şolohov ve Böll'e ders vermeye kalkıştığı günler çok geride kaldı. Ama o günleri anımsadıkça, kendini biraz fazla önemseyen, edebiyattan başka bir şey düşünmeyen "Galatasaray Lisesi öğrencilerinden 1133 Nedim Gürsel"i özlüyorum. O yazıları yazan da benim, bu satırları karalayan da. Ama yıllar var aramızda, Nâzım Hikmet'in deyişiyle "bir rub-u asır". Hatta daha da fazla, tam yirmi sekiz yıl.

Bu süreç, okur önüne çok genç yaşta çıkmış bir yazarın

evrimini başlıca dönemeçleriyle sergileyebilir. Neydi bu dönemeçler? 1970'li yılların "devrimci" ortamı içinde Marksçılıkla tanışma, sonra Parisli yıllarda Yapısalcılığa yönelme. Ve Yapısalcılığı Marksçı öğretiyle kaynaştırma çabasının vardığı yer: edebiyatı her şeyden önce bir dil, kendi içinde bir gerçeklik olarak görebilme. Yani "yazınsallık" kavramı.

"Yazınsal yapıtın gerçekliğiyle (kendi içinde bir bütün kuran metinsel gerçeklikle) o yapıtın oluşum sürecini belirleyen durum, örneğin yazarın coşkuları, duyarlığı, kısaca öznelliği ve içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik yapısı, bu yapının yol açtığı çalkantılar, büyük dönüşümler, birlikte ele alınabilir. İç içe oluşan, birbirlerini karşılıklı etkileyen, değiştiren diyalektik süreçlerdir bunlar. Ama yazınsallık, temelde toplumsalın izdüşümünde yer almakla birlikte, giderek ayrılır ondan. Kendine özgü kuralları olan bir dil dünyası, bir göstergeler dizgesi oluşturur. Yazar yaşadığını yazarak değil, bir bakıma yazdığını yaşayarak, dilsel alanda varolarak, yani yazmayı, sözcüklerle uğraşını bir varoluş biçimine dönüştürerek girer bu dünyaya. Giderek yaşamın, daha doğrusu ona önceden verilmiş bir alınyazısının karşısına, kendi yazarlık uğraşını (yaşam deneyimini değil, bir yaşam deneyimine dönüşen yazma pratiğini) koyar."

Bu alıntıyı "Yaşadığını Yazmak" adlı yazıdan yapıyorum. 1974'de bu görüşü ilk benimseyenler arasındaydım, hâlâ da öyle sayılırım. Ece Ayhan'ın şiirine, Cesare Pavese'ye, Aragon'a, bir ölçüde Nâzım Hikmet'e, Lucien Goldmann'ın "Oluşumsal Yapısalcılığı"na Türkiye'de ilk ilgi duyanlardan olduğum gibi. Bunu övünmek için söylemiyorum, ama yirmi yaşında Paris'e gelip bu konuları ilk elden öğrenmiş olmamın düşünsel planda bana kazandırdıklarını da elimin tersiyle itemem. Bu kitapta yer alan yazıların ve dört yılımı verdiğim Nâzım Hikmet kitabımın kotarılması kolay olmadı. Bugün adı eleştirmene çıkmış bazı yazarlarımızın hâlâ havanda su dövmelerini ya da Amerika'yı yeniden keşfetmelerini ilgiyle izliyorum. Ve *Başkaldıran Edebiyat*'ı başından beri yazarlık uğraşımı destekleyen, beni cesaret-

lendiren sevgili okurlarına adıyorum. Bu kitabın gerçek varlık nedeni onların üzerimden hiç eksik etmedikleri ilgileridir.

Paris, 1994

KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

yazın akımlarının oluşumunda toplumsal /ideolojik yapının yeri

Yazın akımlarını çözümlemeye yönelik bir araştırma ele aldığı nesneyi belli bir bütünsellik içinde temellendirmelidir. Bu bütünselliği bir yandan yazınsal metinlerin (bir dil ürünü olan metnin kendi içinde kurduğu çoğul anlam dizgesinin) öte yandan ekonomik ve toplumsal yapının, giderek ideolojilerinin yazınsal metinlere eklemleniş biçimlerinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Eklemleniş biçimi derken değişik düzeylerin (dilbilimsel/toplumsal/ideolojik düzeylerin) kesişme alanlarını değil, metin içindeki karşılıklarını, daha doğru bir deyişle toplumsal/ideolojik yapının yazınsal metnin özgül olanaklarıyla yeniden üretilmesini, bir bakıma metinselleştirilmesini düşünüyorum. Böylece bir çağın genel sorunsalını metin içine yerleşmiş, yazınsallığa dönüştürülmüş, yani anlamlandırılarak yeniden üretilmiş biçimiyle kavrayabiliriz.[1] Ne var ki yazın akımları yalnızca örnek metinlere indirgenemez. Eleştiriyi olduğu kadar yazın toplumbilimini, düşünce tarihini de yakından ilgilendiren bir konumda yer alırlar çünkü. Toplumbilimsel açıdan sanatçı, toplulukların eylemlerini, yaşama ve davranış biçimlerini, giderek sanat anlayışlarını derinden etkilerler. Düşünce tarihi açısındansa, yayımladıkları bildirilerde yalnızca sanat anlayışlarının temel ilkelerini değil, romantizm, fütürizm, dadacılık, özellikle de gerçeküstücülükte olduğu gibi belli bir dünya görüşü-

nü dile getirirler. Bu nedenle yazın akımlarını bir süreç olarak ele almak, evrimlerini hem metne hem de toplum ve tarihe dönük yaklaşımlarla incelemek gerekir. Yazın akımlarının oluşumunda toplumsal/ideolojik etkenleri araştırırken, sorunu neden-sonuç ilişkisine göre temellendirmenin mekanist bir açıklama getireceği, olgucu kalıplar içinde kalacağı düşüncesindeyim. Marksçı estetiğin sınırları içinde yer almakla birlikte günümüzde aşılmış sayılan yansıma kuramı da (Plekhanov'un toplumsal sınıflarla sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi dolaysız biçimde ele alan görüşüyle, Tolstoy'un romanlarını Rus devriminin aynası olarak nitelendiren Lenin'in yaklaşımlarını anımsayalım!) yazınsal etkinliği tüm boyutlarıyla değerlendirmekten uzaktır. Eleştirmenin görevinin sanat yapıtında "gerçeklikler" değil "geçerlilikler" bulmak olduğunu öne süren Roland Barthes, dikkatleri yazınsal metnin iç düzenine, yapısal ilişkilerin kurduğu örgensel bütünlüğe çekerken, Marksçı eleştirinin en verimli örneklerine merkezde değil sınırda, yani Lukacs ve Goldmann'm yapıtlarında rastlandığını söylüyordu. (Bkz. "Eleştiri Nedir?" *Türk Dili* Eleştiri Özel sayısı, çev. Tahsin Yücel, s. 436) Yazın akımları üzerine genel bir değerlendirmeden çok söz konusu akımların oluşumundaki toplumsal/ideolojik dinamiği kavrama amacını taşıyan bi incelemede, Georg Lukacs ve Ernst Fischer gibi çağımızın en önemli Marksçı estetikçilerinin görüşlerinden yola çıkışım, Lukacs'tan büyük ölçüde etkilenen Lucien Goldmann'ın oluşumsal yapısalcılığına özel bir yer ayırışım doğal sayılmalıdır. Çünkü yazınsal etkinliği, dolayısıyla da yazın akımlarını belli bir bütünsellik kategorisi içinde düşünen bu yazarlar, değişik yaklaşım yöntemleri önermiş olmakla birlikte çoğu kez Marksçılıktan yararlanmışlardır. Yararlanmaktan da öte, sorunu Marksçı estetik çerçevesinde temellendirmişlerdir.

Bu yazıda Ernst Fischer'in romantizm, Lukacs'ın gerçekçilik akımlarını nasıl çözümlediklerini, Goldmann'ınsa Jansenizm ve Yeni roman akımlarını inceleyerek nasıl tutarlı bir yöntem geliştirdiğini özetlemek istiyorum. Böylece, yazın

akımlarının toplumsal/ideolojik yapıyla eklemlenişi üzerine, yeterli olmasa da aydınlatıcı bir bilgi edinebilir okur.

Burjuva Toplumunun Kuruluş Sürecinde Ortaya Çıkan İki Önemli Akım: Romantizm ve Gerçekçilik

Yakın tarih açısmdan on dokuzuncu yüzyılın önemi büyüktür. Günümüzde de etkisini sürdüren, çağımızda hâlâ geçerliliğini koruyan başlıca değerler kapitalist burjuva toplumunun ortaya koyduğu değerlerdir çünkü. İnsanlığın on dokuzuncu yüzyılda geçirdiği köklü dönüşümlerin bir bakıma içinde yaşadığımız yüzyılı hazırladıkları, giderek çağdaş tarihin temelini oluşturdukları söylenebilir. Yeniden Doğuş hareketiyle birlikte Batı Avrupa feodal toplumlarında yükselen sınıf durumuna geçen burjuvazi, bir yandan ilkel sermaye birikimini gerçekleştirirken, öte yandan da işgücünü metaya dönüştürecek, üretim ilişkilerinde kullanım değerinin değil değişim değerinin egemenliğini sağlayacak yeni ekonomik düzenin ön koşullarını hazırlıyordu. Bu süreç ya İngiltere'de olduğu gibi evrimsel bir dönüşümle, ya da Fransa, ve daha sonra Napolyon savaşlarının ideolojik etkisiyle Doğu Avrupa ülkelerindeki gibi devrimsel ayaklanmalarla tamamlanarak, feodal üretim tarzının bağrından yeni bir üretin tarzının, kapitalizmin doğmasına yol açtı. Sanayi devrimine koşut biçimde gelişen pazar ekonomisi girişimci ideolojiyi kamçılarken, eski toplum yapısını da kökünden değiştirdi. Kırsal bölgelerden kentlere akan işgücü, artık değer sömürüsü, işbölümünün çoğalması, vb. gibi etkenler feodal toplumda bulunmayan yeni çelişkiler çıkardı ortaya.

1789 Fransız devrimini bu bağlamda bir dönemeç noktası alırsak, on sekizinci yüzyılın sonundan başlayarak tüm on dokuzuncu yüzyılı kateden iki önemli yazın akımının (romantizm ve gerçekçiliğin) tarihsel temellerini kavrayabiliriz sanıyorum. Zamandizinsel olarak, gerçekçilik romantizmden sonra ortaya çıkmış, ama "eleştirel gerçekçilik", "top-

lumcu gerçekçilik", "aşırı gerçekçilik" gibi tanımlamalar altında etkinliğini günümüzde de sürdürmüş, özellikle roman alanındaki yazın tartışmalarının merkezinde yer almıştır. Romantizm ise 1917 Sovyet devriminden kaynaklanan bir ülkücülüğün izdüşümünde yeniden gündeme gelmiş, örneğin Aragon Nâzım Hikmet'i çağımızın en büyük romantikleri arasında saymaktan çekinmemiştir.[2] Hatta bazı yanlış ve aşırı uygulamalar sonucunda, devrimci romantizmle toplumcu gerçekçiliğin "olumlu kahraman" anlayışında birleştikleri bile görülmüştür.[3] Bu nedenle kapitalist burjuva toplumunun kuruluş sürecinde ortaya çıkan romantizm ve gerçekçilik akımlarının yalnızca yazın tarihi açısından değil, çağımızdaki yazınsal eğilimler açısından da büyük önemi vardır. Yirminci yüzyıl yazınını oluşturan akımlardan çoğu ya romantizm ve gerçekçiliğin uzantısında yer almışlar, bu akımların öngördüğü ilkeleri zenginleştirerek sürdürmüşler, ya da onlara bir tepki biçiminde doğarak yenilikçi eğilimleri körüklemişlerdir. Diyeceğim, ortak bir eksende evrilerek, çoğu kez de birbirlerini dıştalayarak günümüze dek ulaşmış romantizm ve gerçekçilik akımlarının oluşumunda on dokuzuncu yüzyılda yaşanan tarihsel dönüşümün önemli bir payı vardır. Söz konusu akımları kapitalist burjuva toplumunun kuruluş süreciyle açıklamak elbette genel bir değerlendirmeden öteye gidemez. Asıl yapılması gereken, çözümleyici bir yaklaşımla romantik ya da gerçekçi diye nitelendirilen yazarların metinlerine eğilmek, bu metinlerden yola çıkarak toplumsal/ideolojik yapının belirleyiciliğini olmasa da (belirleyicilik terimi ister istemez gerekirci bir yaklaşıma yol açar çünkü) çevreleyiciliğini, bir başka deyişle metnin toplumsallığını ortaya koymaktır. Julia Kristeva'nın yöntemiyle olgu-metinden üretici-metne yönelmek, okuma ve çözümleme işlemleriyle bu iki düzeyin nasıl eklemlendiğini göstermektir. Ne var ki bir yazın akımı, daha önceden de belirttiğim gibi, o akıma özgü metinlere indirgenemez. Söz konusu akımın geliştirdiği anlayış, tek tek yapıtları aşarak, toplumsal bir grup ya da sınıfın dünya görüşü doğrultusunda

ortaya çıkan genel izlekler çerçevesinde belirir çünkü. Yazar, birey olarak, yapıtında bu genel izleklerin yoğunlaşmış, tikele dönüşmüş biçimlerini gerçekleştirir. İçinde bulunduğu yazın akımının, giderek toplumsal bilincin ortaya çıkardığı izlekleri kendi öznelliğiyle, geneli tikele bütünleştirmiş olur böylece. Ama sınıfsal konumuyla egemen ideoloji arasındaki ilişkiden bağımsız, büsbütün özerk biri gibi de davranamaz. En azından, ürettiği metinde konuşan öznenin söylemi, toplumsal/ideolojik yapıyla eklemlenen bir söylemdir. Romantizmi ele alalım örneğin.

Romantik Başkaldırı

Romantizmin kapitalist burjuva toplumuyla birlikte ortaya çıktığını söylemiştim. Romantik yazarlar Avrupa toplumlarının uluslaşma sürecinde eski sanat anlayışına, özellikle de tekerkiyle (mutlakiyet) özdeş gördükleri klasisizme karşı savaş açtılar. Ama romantizmi bir yazın akımı olarak belirleyen, getirdiği yeni sanat anlayışıyla birlikte burjuva sınıfının dünya görüşüne (girişimci ideolojisine) koşut biçimde geliştirdiği "birey" kavramı oldu. Kuşkusuz romantizm bağdaşık bir yazın akımı değildir. Genel anlamda bir romantizmden çok, küçük prensliklere bölünmüş Almanya'da, I. Alexandr'ın Rusya'sıyla Meternik'in Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda, devrimci Fransa'yla III. George'un tutucu İngiltere'sinde ayrı ayrı gerçekleşen romantizmlerden söz edilebilir ancak. Değişik özellikler gösteren, İngiltere ve Almanya'da Fransa'dan daha önce ortaya çıkan bu romantiklerin ortak eğilimi, yazın tarihinde ilk kez "birey"i evrenin merkezine yerleştirmeleridir. Romantik duyarlığın temelinde sanatçının birey olarak yaşadığı, doğa ve toplumu "ben"iyle algıladığı bir dünya vardır. Yalnızlık, acı çekme, toplumdan kaçış, geçmişe ya da anılara sığınma, vb. gibi romantizmin genel izlekleri hep bu "ben"in, yani kendini bilinçli özne olarak duyumsayan bireyin içselleştirdiği, tikel-

leştirdiği durumlardır. Ernst Fischer bu olgunun kapitalist toplumla ilişkisini şöyle kuruyor:

"Romantizmin temel yaşantılarından biri gitgide artan bir işbölümü ve uzmanlaşma sonunda hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasıydı. Eski düzende, bir insanın toplumdaki yeri öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey, toplumun karşısında bir aracıdan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, "ben-olmayan" yığınlar karşısında bir tek "ben"di artık. Bu durum güçlü bir duyarlığı, onurlu bir öznellikle birlikte bir şaşkınlık ve boşunalık duygusunu da getirdi. Bir yandan Napoelonsu "ben"i kışkırtırken, bir yandan da kutsal putlar önünde yerlere serilen bir "ben"i besledi, hem dünyayı ele geçirmeye hazır bir "ben" hem de yalnızlığın korkusuna yenilen bir "ben" çıkardı ortaya. Yalnızlık içinde kendine dönen yazar ve sanatçı yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da bir "dâhi" olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşlüyor, kafasında yarattığı geçmiş ya da gelecek bir toplu yaşayış düzeni özlüyordu."*

Fischer'in bu genel değerlendirmesini Fransız romantizmi bağlamında ele alırsak, söz konusu "ben"in hem dünyayı ele geçirmeye çalışan birey, hem de yalnızlığa sığınan, düşsel bir dünyayı özleyen birey olarak gerçekleştiğini görürüz. Lamartine ve Hugo gibi Fransız romantiklerinin siyasal eylemlerinde olduğu kadar yarattıkları kahramanlarda da ilk eğilim belirgindir. Oysa Alfred de Vigny ve Musset'de içe dönük, acıyla beslenen, kimi vakit gizemciliğe dek varan bir "ben" buluruz. Stendhal'ın gerçekçi romanlarında bile, tutkuyla yanan kahramanlar mutluluğu ararken bu ikilemle karşılaşırlar.

Yazın tarihinde genel bir başkaldırı niteliği taşıyan ilk akım romantizm olmuştur. İster geçmişe, imgelem ve düş dünyasının sislerine, ya da uzak ülkelere dönük olsun; isterse ilerici siyasal eylem ya da bireysel tutkuların gerçekleş-

* (*Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, de yay. s. 56.)

mesi amacıyla kullanılsın, bu başkaldırı olgusu yalnızca sanatsal kaygılarla açıklanamaz. Gerçi Victor Hugo Fransız romantizminin bildirisi olarak kabul edilen *Cromwell* adlı oyununa yazdığı önsözde "sanatta özgürlük" savsözüyle geçmişin kültür değerlerine, özellikle de klasisizme karşı çıkmış, on yedinci yüzyıl tiyatrosundaki üç birlik ilkesini (yer, zaman ve eylem birliği) eleştirmiştir. Hatta "Hernani Savaşı" diye adlandırılan eski/yeni çatışmasında, o dönemin genç romantik yazarları Hugo'nun *Hernani* adlı oyununu desteklemek için klasisizmin kalesi sayılan *Comédie Française*'in kapılarını bile kırmaya kalkışmışlardır. Ama romantik başkaldırının temel nedeni, her türlü insan ilişkisini meta ilişkisine dönüştüren kapitalist ahlak ve yeni toplumla uzlaşamayan sanatçının içine düştüğü umutsuzluktur. Bu umutsuzluk dada ve gerçeküstücülükte olduğu gibi yoksayıcılığa dönüşmemiştir hiçbir zaman. Ne var ki, tüm bir kuşağın yaratıcı etkinliğini olduğu kadar yaşayışını, siyasal tutumunu da etkilemiştir. Romantizm akımını büyük ölçüde, kapitalist burjuva toplumunun değer yargılarını kabul etmeyen yazarlar yönlendirmiştir çünkü. Bu yazarların bir bölümü feodal topluma dönüşü özler, sanayileşen kentler karşısında el değmemiş doğaya ve halk sanatına sığınırlarken, bir bölümü de en aşırı örneğini Baudelaire'de gördüğümüz bir sıkıntı imgesi yaratmayı başarmışlardır. Romantizmin belirleyici özelliği hoşnutsuzluktur. Başkaldırıdan çok kaçışa, sıkıntıya, giderek burjuva toplumundan tiksintiye yol açan bir hoşnutsuzluk. Fischer genellikle Alman yazınından örnekler vererek romantizmi "kapitalist burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketi" olarak nitelendiriyor.* Ayaklanma sözcüğünü biraz yumuşatmak koşuluyla aynı şeyi Fransız yazını için de söyleyebiliriz. Musset *La Confession d'un enfant du siècle* adlı yapıtında yalnızca kendi kuşağının değil, tüm Fransız romantiklerinin

* (Bkz. a.g.e. S. 54)

bunalımını dile getirirken, sonradan "le mal du siècle" (çağ ağrısı) diye adlandırılacak bir ruh durumunun ilk betimlemesini de yapıyordu. En yoğun ve dramatik ifadesini romantik tiyatroda, özellikle de Musset'nin *Lorenzaccio*'sunda bulan bu "ağrı" tüm on dokuzuncu yüzyıl boyunca sürdü. Baudelaire, Nerval, giderek Rimbaud ve Lautréamont gibi bir sonraki kuşak şairlerinde umutsuz, umutsuz olduğu ölçüde de köktenci bir başkaldırıya dönüşürken, roman türünde eleştirel burjuva gerçekçiliğinin doğuşuna yol açtı.

Eleştirel Gerçekçilik ve Kapitalizm

Aragon, bağnaz Marksçı estetiğin yumuşatılmasında önemli bir aşama sayılan Garaudy'nin *D'un Réalisme sans rivages* (*Kıyısız Gerçekçilik*) adlı yapıtına yazdığı önsözde "gerçekçilik" ve "gerçekçi" terimlerinin belirsizliğe yol açtığını, bu terimlerin değişik anlamlara çekilebilmelerinden doğan karmaşanın gerçek sanatçılar dışında herkesin işini kolaşlaştırdığını söylüyordu.* Romantizm gibi gerçekçilik de bağdaşık bir akım değildir kuşkusuz. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinden (Lukacs'ın tanımlamasıyla "eleştirel burjuva gerçekçiliği"nden) toplumcu gerçekçiliğe, olgucu ve deneysel yönüyle doğalcılık adını alan Zola gerçekçiliğinden Kafka'nın, Saint John Perse'in "kıyısız gerçekçilik"lerine dek çeşitli gerçekçiliklerden söz edilebilir. Hatta çok geniş bir bağlamda, çağdaş yazın akımlarının neredeyse tümünü gerçekçilik adı altında toplayabiliriz. Breton'un gerçeküstücülüğünden yeni romanın nesnel gerçekçiliğine, Stendhal'in ruhsal gerçekçiliğinden Joyce'un bilinç akımı ve iç konuşma tekniğine dek, birbiriyle hiç de bağdaşmayan eğilimler, gerçekçiliği çeşitli yönleriyle yansıttıklarını, bu nedenle tümel bir gerçekçilik anlayışından kaynaklandıklarını öne sürmüşlerdir. Diyeceğim, Breton'un "Birleşik Kaplar" yazısından

* (A.g.y. éd. Sociales, s. 15).

sonra, romanı, yolda gezdirilen bir aynaya benzeten Stendhal'in önerisinin pek de geçerliliği kalmamıştır. Günümüzde gerçekçiliğin sınırlarını saptamak güç, güç olduğu ölçüde de gereksiz bir çabadır çünkü. Önemli olan gerçekçiliğin genel bir tanımlamasını yapmak değil, belli bir gerçekçilik anlayışının yazın tarihi açısından (öbür gerçekçilere oranla) özgüllüğünü, ayırıcı niteliklerini belirtmektedir. On dokuzuncu yüzyıl Fransız gerçekçiliğini, özellikle de Balzac'ın yapıtındaki kahramanları ele alarak, Lukacs'ın "eleştirel gerçekçilik" görüşünü bu çerçevede değerlendirelim kısaca.

Georg Lukacs çağımızın önemli Marksçı düşünür ve eleştirmenlerindendir. Hegelci döneminin ürünü olan *La Théorie du roman* (*Roman Kuramı*) adlı yapıtına değinmeyeceğim burada. Kafka'ya karşı Thomas Mann'ın savunmasındaki yanlışlığa* yenilikçi yazını bir türlü kabullenemeyişinin, Kafka, Proust, Joyce gibi yazarlara Balzac, Tolstoy hatta Thomas Mann'ı yeğleyişinin ayrıntılarına da girmeyeceğim. Lukacs'ın beğenisi eleştirilebilir, ama on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi yazarlarıyla kapitalist toplum arasında kurduğu ilişkinin önemi, Hegelci estetikten yola çıkararak geliştirdiği roman kuramının (epik kahramanla burjuva dünyasının yabancılaşmış, kendi benliğini arayan "problematik" roman kahramanı arasındaki karşıtlık) yetkinliği yadsınamaz.[4] Bizi ilgilendiren de bu zaten. Bir yazın akımı olarak eleştirel gerçekçiliğin toplumsal/ideolojik yapıyla eklemlenişi.

Lukacs, gerçekçiliği, yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtma olarak değil, "gerçekçiliğin özü"nü doğru açıdan verme, yani görünenin ardındaki bütünsel özü somutlaştırarak yansıtma olarak tanımlar. Gerçekçi sanatçı dış dünyadaki dağınık gerçekleri ayıklayarak, geneli tikelde yoğunlaştırıp somutlayarak kurar yapıtını. "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır" diyor Lukacs.** Sosyalist Zola'ya karşı kralcı Balzac'ı savunmasının başlıca nedeni

* (Bkz. Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, a.g.y. s. 53-105).
** (Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, a.g.y s.60)

de, doğalcı yazarın "sıralama" gerçekçi yazarınsa "ayıklama" yapmasıdır. Bu "ayıklama", yani gerçekliğin özünün somutlaştırılarak yoğun bir biçimde verilmesi, ancak tipleştirmeyle gerçekleştirilebilir. Lukacs gerçekçiliğin her şeyden önce bir yöntem olarak benimsenmesi gerektiğini ileri sürdükten sonra, eleştirel gerçekçi yazın kuramının en önemli kavramı olan "tipleştirme"yi şöyle açıklıyor:

"Gerçekçiliğin ölçütü, gerçekçi yazın anlayışın temel kategorisi 'tip'tir. Tip genel ve tikelin duruma, karaktere göre örgensel bileşimidir. Bir roman kahramanını tipleştiren bireysel karakteri değildir yalnızca, bu karakterde tarihsel bir dönemin insan ve topluma değgin tüm özelliklerinin toplanmasıdır."* *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda da aynı konuya yeniden eğiliyor:

"Bir kikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Vautrin ya da Julien Sorel, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyla tipik kişilerdir: belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir."**

Lukacs, Fransız gerçekçiliğini işte bu kavram çerçevesinde temellendirmiş, Balzac'ın romanlarıyla yükselen burjuva sınıfı arasında koşutluk kurarken *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanların "tipleştirme"yle somutluk kazandıklarını, yazarın kralcı ideolojiyi savunmasına karşın dar siyasal tutumunu aşarak gerçekçi bir biçimde davrandığını ortaya koymuştur. Gerçekçiliğin doruğu olarak tanımladığı Balzac'ın yapıtı, Lukacs'a göre, on dokuzuncu yüzyıl toplumunun gelişmiş kapitalizme dönüşümünü en yetkin biçimde anlatan yapıttır. Balzac'ın önemi kapitalist üretimin yol açtığı değişmeyi, eski değerlerin yıkılışını, salt kazanç amacına dayalı bir ahlak anlayışının egemen oluşunu "tipik" kahramanlar yaratarak yansıtmasından gelir. Rastignac, Lucien de

* (*Balzac et le réalisme français*, éd. Maspero, s. 9)

** (a.g.y s.141)

Rubempré vb. gibi genç kahramanlar, toplumda kendilerine yer ararken yeni değerlerle çatışan, giderek bu değerleri kabullenip bozulan, bir anlamda yozlaşmayı benimseyen tiplerdir. Balzac'ın kahramanları politik değişmelere kolayca ayak uyduran, kapitalist burjuva toplumunun getirdiği yeni ahlak değerlerini bir çeşit alınyazısı olarak kabullenen insanlardır. Onların değişiminde toplumun gelişme yönünü izleriz bir bakıma. Örneğin *Goriot Baba*'da kralcılığı savunan Nucingen, *Nucingen'in Evi* adlı romanda zengin bir bankacı olarak çıkar karşımıza. Temmuz devriminin getirdiği olanaklardan yararlanmasını bilmiş, yeni yönetimin savunucusu olmuştur artık.

Marx ve Engels'in, Homeros, Dante, Shakespeare gibi klasiklerin yanı sıra Balzac'a da hayranlık duyduklarını biliyoruz. Marx, Engels'e yazdığı bir mektupta Balzac'ın Köy Papazı adlı romanındaki "sanayi üretimi para fiyat tutarının iki katı değerde olmasa hiç ticaret yapılamazdı "sözünün önemle altını çizer. *Kapital*'in üçüncü cildindeyse Balzac'ın gerçekçiliğini şöyle değerlendirir:

"Kapitalist üretimin yönettiği bir toplumda, kapitalist olmayan üretici bile kapitalist kavramların egemenliği altındadır. Genellikle, gerçek durumları derinlemesine kavramasıyla göze çarpan Balzac son romanı olan *Les Paysans*'da (Köylüler) küçük köylünün, tefecisinin sevgisini yitirmemek için, ona birçok küçük iyilikte bulunduğunu ve bu emekleri kendisine nakit paraya mal olmadığı için de, bunların karşılıksız hizmetler olduğunu anlamadığını çok güzel gösteriyor."*

Marx "gerçek durumları derinlemesine kavramak" derken, algılanabilir gerçekliğin ötesindeki "öz"ü düşünüyor kuşkusuz. Bu açıdan Balzac'ın gerçekçilik anlayışı Zola'nınkinden daha derin, kapitalist düzenin ve toplumsal çelişkilerin ortaya çıkarılmasında daha etkin olabilen bir anlayıştır. Engels de "gerçekçiliğin en büyük utkusu" olarak nitelen-

* (*Sanat ve Edebiyat*, Marx-Engels, çev. Murat Belge, de yay. s. 128-129)

dirdiği Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanlardan kapitalist toplum üzerine çok şey öğrendiğini, Balzac'ın 1816-1848 dönemini, soylulara karşı burjuva sınıfının yükselişi açısından bir "tarihçi" gibi betimlediğini yazar.* Lukacs bir bakıma, Marx ve Engels'in bu görüşlerinden yola çıkarak Fransız gerçekçiliğinin genel eğilimlerini kavramış, Balzac'ın yarattığı "tipik" kahramanların toplumsal/ideolojik yapıyla ilişkilerini diyalektik bir yaklaşımla çözümlemiştir. Flaubert, Stendhal ve Zola üzerine yazdıklarını da bu bağlamda değerlendirmek, Balzac'ı Zola'ya yeğlemesinin nedenlerini, Engels'in görüşlerini özümlemesinde aramak gerekir. Lukacs'a ve onu izleyen Barberis, Wurmser gibi Marksçı eleştirmenlere göre Balzac, gerçekliği doğalcı bir nesnellik kaygısıyla değil, dönüşüm halinde bir süreç olarak kavradığı için "gerçekçi yazar" tanımına hak kazanmıştır. Ne var ki Lukacs'ın "eleştirel gerçekçilik"i dışardan kuşatması, Marx ve Engels'in yaklaşımlarını sürdürerek Balzac'ın yapıtında kapitalist toplumun yükselme sürecini irdelemesi, bu akımın yazınsal niteliği üzerine fazla şey söylemez bize. "Tipik" kahraman belli estetik kategoriler çerçevesinde ele alınsa bile, Balzac'ın, giderek tüm on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin özgül-yazınsal niteliğini açıklamaya yetmez. Yazın yapıtını kendi bütünlüğü içinde bir gösterge dizgesi olarak inceleyen, topluma değil metne dönük bir eleştiri yöntemi Lukacs'ın eksiğini gidermelidir. Balzac konusunda böyle bir yaklaşımın Tahsin Yücel tarafından gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz.

Greimas'ın yapısalcı anlambilim kurammdan yola çıkan Yücel'in Fransızca yazdığı *Figures et messages dans La Comédie humanie* adlı incelemesi Balzac'ın kahraman betimlemeleri üzerinde durur. *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanların yüz ve bedensel varlıklarını özgül bir dil gibi ele alan Yücel, bu iki alan çerçevesinde oluşan anlam öbeklerini karşıtlık ve özdeşlik ilişkilerine indirgeyerek yapıtın dizgesini ortaya

* (a.g.y. s. 48)

koymak ister. Kahramanların karakterleriyle yüz çizgileri, bedensel özellikleri arasındaki ilişkiler ağını inceleyerek *İnsanlık Komedyası*'ndaki gerçekçi betimlemelerin işlevini kavramaya çalışır böylece. Bu betimlemelerin sınırsız sayıda olmadığını, ayrıntıların ötesinde kahramanların yüz çizgilerinin "eğri"/"çıkıntılı"/"köşeli" gibi temel öğelere indirgenebileceğini, söz konusu öğelerin anlam düzleminde "akışkan"/"yumuşak"/"kuru" gibi kahramanların karakterlerini açıklayıcı öğelerle birleştiklerini gösterir. Balzac'ın kahramanlarını bu öğelerin bileşim biçimlerine göre ele alırken, tutkulu ya da yaşamın tadını çıkaran karakterlerin yapıt içindeki dağılımını yukardaki karşıtlıklar çerçevesinde düzenler. Asıl önemlisi de, İnsanlık Komedyası'ndaki kahramanların yüz ve beden betimlemelerini incelerken, bu betimlemeler yoluyla iletilen bildirilerin değişkenliğini, iç içe geçmiş maskeler biçiminde kahramanların toplumsal varlıklarıyla nasıl ilişki kurduklarını ortaya koyar. Diyeceğim, Balzac gerçekçiliğini bu kez tarihsel bir dönemin belirleyici özelliklerini taşıyan, genel ve tikeli diyalektik bir bütün içinde somutlaştıran "tipik" kahramanda değil, kahramanların yüz ve beden betimlemelerindeki iç tutarlılıkta, yapısal anlam ilişkilerinde buluruz. On dokuzuncu yüzyıl eleştirel gerçekçiliğinin en yetkin örneği olarak ele aldığımız Balzac'ta sığ ve tek boyutlu bir gerçekçilik anlayışına yer olmadığı sonucuna varırız böylece. Balzac'ın yapıtının neden "gerçekçiliğin doruğu" sayıldığını da daha iyi kavramış oluruz.

Oluşumsal Yapısalcı Yöntemin Işığında Jansenizm ve Yeni Roman Akımları

Yazın akımlarının toplumsal/ideolojik yapıyla ilişkisi üzerinde durmuş, bu ilişkinin nasıl temellendirilmesi gerektiği konusunda tutarlı bir yöntem geliştirmiş kuramcılardan biri de Lucien Goldmann'dır. Goldmann'ın "oluşumsal yapısal-

cılık" adını verdiği yöntem (structuralisme génétique) felsefe ve yazın toplumbilimi alanında yapılan çalışmaları büyük ölçüde yönlendirmiştir. Bu nedenle Goldmann'ın yapıtına kısaca değinmek, Lukacs'tan sonra Marksçı eleştiride önemli bir aşama sayılması gereken oluşumsal yapısalcı yöntemin hangi verilerden yola çıkarak sanatsal etkinliği degerlendirdiğini göstermek istiyorum.

Lucien Goldmann insan bilimleri alanmda yapılacak araştırmaları temellendiren epistemolojik ilkeleri şöyle özetler: Doğa bilimlerindeki inceleme nesnesiyle, insan bilimlerindeki inceleme nesnesi arasında niteliksel bir ayrım vardır. İnsan bilimlerinde özne, incelediği nesneden bağımsız değildir çünkü, onun bir parçasıdır; nesne de öznenin bilincinde yer alan, onu değiştiren bir gerçekliktir. Bir başka deyişle inceleme nesnesi toplumsal bir nitelik taşındığından, giderek toplumun gelişim süreci içinde insanların davranış ve etkinlikleriyle belirlendiğinden, dural değil dinamik bir yapı oluşturur. Bu dinamik yapı aynı zamanda *anlamlı* bir yapıdır, çünkü toplumsal grup ya da sınıflar gibi kolektif öznelerin eylemleri sonucunda dönüşüme uğrar. İnceleme nesnesiyle bu nesnenin yapısal bütünlüğü içinde yer alan özne arasında diyalektik bir birlik vardır. Söz konusu birlik, Hegel'in öngördüğü gibi mutlak değil "kısmî" bir birliktir. Kısacası insanbilimlerinde, dolayısıyla da toplumbilim ve yazınsal eleştiride "dıştan", olgucu bir yaklaşım gerçekleştirilemez. Özne, incelediği nesnenin ayrılmaz bir parçasıdır çünkü. Diyalektik maddecilikten kaynaklanan her yöntem gibi, oluşumsal yapısalcı yöntemin de başlıca epistemolojik ilkesi özne-nesne birliğine dayanır.

Goldmann'ın Lukacs'dan yola çıkarak geliştirdiği bir başka ilke de "birey-aşkın özne" (sujet transindividuel) kavramı çerçevesinde temellendirilen, genel olarak insan bilimlerinde, özellikle de yazın toplumbiliminde son derece işlevsel bir rol oynayan toplumsallık ilkesidir. Goldmann'a göre insan davranış ve etkinliklerinin (yani tarihin) öznesi, tek tek bireylere indirgenemez. Bireyin sınırlı deneyini aşarak

toplumsal bir grup ya da sınıf oluşturan "kolektif özne"dir tarihi yapan. Belli bir durumda kurulmuş dengeyi, (anlamlı yapıyı) özlemleri ve gerçek ya da mümkün bilinci doğrultusunda, bu özne dönüştürür. Claude Levi-Strauss'un tarihüstü evrensel yapı anlayışına; tarihi, aşamalı üretim tarzlarının değişme çizgisinde öznesiz bir süreç olarak tanımlayan Althusser'in dural yapısalcılığına karşı, toplumsal pratik ve onun birey-aşkın öznesine yer veren insancı bir yapısalcılıktır Goldmann'ınki. Hegel-Marx-Lukacs çizgisinde bir epistemolojiden kaynaklanır.

Yukarda kısaca özetlediğim kuramsal çerçeve içinde Goldmann, sanatsal yaratıyı birey-aşkın öznenin imgesel etkinliği olarak tanımlamış, sanat yapıtlarını toplumsal/ideolojik yapıyla açıklarken neden-sonuç ilişkisine dayanan mekanist bir yaklaşım değil, sanat yapıtının özgül bütünlüğünden yola çıkan, bu bütünlükle onu çevreleyen daha geniş yapılar arasında türdeşlikler arayan diyalektik bir yöntem geliştirmiştir. Birey-aşkın özneyi tüm insan etkinliklerinin, dolayısıyla da sanatsal yaratının merkezine yerleştirirken, ortak bilinçle yazın akımları arasındaki ilişkinin karmaşıklığını, tek boyuta indirgenmemesi gerektiğini de vurgulamıştır. İlk elde kavranması gereken çevreleyici yapı, yani toplumsal/ideolojik bağlam değil, yapıtın iç tutarlılığı, yazınsal metnin kendisidir. Goldmann'ın "anlama" (compréhension) adını verdiği bu aşamadan sonra "açıklama"ya (explication) yönelinir. "Açıklama", metni daha geniş bir bağlama yerleştirerek bütünsel anlamını ortaya çıkarma, bir başka deyişle, metnin iç tutarlığının (metne içkin anlamlı yapının) nasıl oluştuğunu göstermektir. Goldmann anlama ve açıklamanın gerçekte birbirini tamamlayan işlemler olduğunu belirttikten sonra, oluşumsal yapısalcı yöntemin bu iki aşamalı yaklaşımını şöyle özetliyor:

"Yazın toplumbiliminde araştırmacı, incelediği yapıtı anlayabilmek için, ilk elde metnin tümünü içeren yapıyı ortaya koymaya çalışmalıdır.(...) Metnin oluşumunu açıklarken, ortaya koyduğu yapının yapıtta işlevsel bir niteliği bu-

lunup bulunmadığını, yani belli bir durumda bireysel ya da kolektif öznenin anlamlı davranışını içerip içermediğini de göstermelidir. (...) Anlamanın, inceleme nesnesine içkin anlamlı bir yapıyı ortaya koymak olduğunu söyledim. Açıklama, bu yapının çevreleyici, daha geniş bir yapı içine yerleştirilmesinden başka bir şey değildir. Böylece ilkinin ikinci yapıya ilişkin işlevsel niteliği de kavranmış olur. Araştırmacı, çevreleyen yapıyı tüm ayrıntılarıyla değil, yalnızca incelediği yapıtın oluşumunu aydınlatıcı yönleriyle ele almalıdır."*

Bu yöntemi *Le Dieu Caché* (*Gizli Tanrı*) adlı kitabında Pascal ve Racine'in yapıtlarına uygulayan Goldmann, söz konusu yapıtları temellendiren trajik dünya görüşünü metne içkin anlamlı yapı olarak ortaya koymuştur. Pascal ve Racine'de trajik olan, insanın hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği değerleri mutlak bir biçimde gerçekleştirmek istemesinden doğar. İnsanın büyüklüğü özlemleriyle ölçülse de, sınırları bu özlemleri gerçekleştirmesinin olanak dışılığıyla orantılıdır. Trajik dünya görüşü "olanaksız"ın, çözümü olmayan bir ikilemin yol açtığı, Descartes'çı usçuluğa tümüyle karşıt bir görüştür. Goldmann ikinci aşamada bu trajik dünya görüşünü on yedinci yüzyıl Fransız toplumundaki sınıfsal bağlama yerleştirerek; Jansenizmin oluşumuyla, hem içinden çıktıkları burjuva sınıfını hem de kendilerine soyluluk ünvanı veren Saray'ı (tekerki yönetimi) desteklemek zorunda kalan beysoyluların (noblesse de robe) yaşadıkları ikilem arasında bağ kurmuştur. Racine'in tiyatrosundaki trajik kahramanların iç çatışması, "her şey" ile "hiçbir şey" arasındaki gerilimi mutlak bir biçimde yaşamaları, ancak toplumsal/ideolojik yapının ışığında açıklığa kavuşabilmiştir böylece. Goldmann, Racine'in yapıtını temellendiren trajik dünya görüşünü üç öğeden oluşan bir yapıya indirgemiştir: Tanrı - insan - evren. Bu yapıyı anlamlı kılan birey-aşkın öznenin, yani bir toplumsal sınıfın (beysoyluların) mutlak değerleri seçme durumunda kalarak (ya "her şey" ya "hiçbir şey"

* (*Marxisme et sciences humaines*, éd. Gal. s.59 ve 66)

arasında bir seçme yapmaya zorlanarak) dünya ve toplumdan yüz çevirmesidir. Dinsel-ideolojik bir akım olan Jansenizmin Tanrı hoşgörüsüne sığınma, içe kapanış, yalnızlık, dünyasal değerleri yadsıma, umutsuzluk, vb. gibi temel ilkelerinin kökeninde işte bu sınıfsal olgu, yani beysoyluların Din Savaşları'ndan sonra karşılaştıkları ikilem vardır. Hem tekerki yönetimi, hem de bu yönetime karşı tavır alan burjuva sınıfını desteklemek durumundadırlar. Öte yandan, merkezî politik yetkenin onları, toplumu yönlendirecek ekonomik ve siyasal kararlardan uzak tutmaya başladığını, bir sınıf olarak önemlerinin giderek azaldığını görmektedirler. Böylece, Jansenizmin dünya ve toplumdan yüz çevirme eğilimini kolaylıkla benimserler. Goldmann, Racine'in tragedyalarıyla Pascal'in Les Pensées adlı yapıtını "anlayarak" Jansenizmi "açıklamış", ama Jansenizmi "anladığı" için de söz konusu yapıtların oluşumlarını "açıklayabilmiştir". Dinamik yapısalcı yöntemin bu çift işlemini şöyle özetliyor Goldmann:

"Trajik dünya görüşünün pascal'in *Les Pensées*'siyle Racine'in tragedyalarındaki karşılığını betimleyerek söz konusu yapıtları anlayabiliriz. Ama bu yapıtların açıklamasını yapabilmek için Jansenizmin yapısal betimlemesini anlamamız gerekir. Öte yandan, Din Savaşları ertesinde beysoylu sınıfın konumunu anlamak da Jansenist hareketi açıklamaya yöneltir bizi. Ve on altıncı yüzyıl sonuyla on yedinci yüzyıl başındaki Fransız toplumunu anlayarak beysoylu sınıfla diğer toplumsal sınıfların iç dönüşümlerini açıklayabiliriz."*

İç içe geçmiş yapılar bütünü çerçevesinde işleyen Goldmann'ın oluşumsal yapısalcılığı, hiç kuşkusuz, yazınsal metnin toplumsal/ideolojik yapıyla eklemlenişini yetkin bir biçimde açıklayan, bir bakıma bu eklemlenişi görünür ve anlaşılır kılan en tutarlı yöntemdir. Bu nedenle, Goldmann'ın yönteminin Jansenizmin anlaşılması ve açıklanmasında önemli bir payı olduğunu çekinmeden öne sürebiliriz. Ne

* (*Epistemologie et philosophie politique*, éd. Denoel, s. 40)

var ki, Jansenizm yazınsal değil dinsel-ideolojik bir akım olduğundan, yalnızca Pascal ve Racine'in yapıtlarına indirgenemez. Akıma adını veren Jansenius'un, Arnauld ve Saint-Cyran gibi dinbilimcilerin yapıtlarını da devreye sokmak, Jansenistlerle Cizvitler arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen dinsel tartışmalaraysa özel bir yer ayırmak gerekir. Söz konusu tartışmalar Jansenistlerin merkezi Port-Royal Manastırı'nın XIV. Lui tarafından yıktırılmasına dek sürmüş, on yedinci yüzyıl Fransız toplumunu derinden sarsmıştır çünkü. Ben, Goldmann'dan yola çıkarak, Pascal ve Racine'in yapıtlarıyla Jansenizm arasındaki ilişkiye değindim yalnızca. Konuyla ilgilenenler Tanju İnal'ın "Goldmann'dan Racine'i Okurken" adlı incelemesine bakabilirler.*

Goldmann'ın, oluşumsal yapısalcı yöntemin ışığında incelediği ikinci önemli akım yeni romandır. Yeni roman yurdumuzda pek tanınmayan, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute vb. gibi yazarların başını çektikleri bir yazın akımıdır. Yeni Dergi bu akıma ayırdığı bir özel sayıda yeni romancıların yapıtlarından bazı örnekler sunmuş, yazın anlayışlarını genel çizgileriyle Türk okuruna tanıtmıştı. Alain Robbe-Grillet'nin kimi metinleri, Michel Butor'la Nathalie Sarraute'un birkaç romanı, bazı kuramsal yazılar da çevrildi sonradan. Ama söz konusu çevirilerin yeni roman akımını tümüyle değerlendirmede yeterli oldukları söylenemez. 1950'lerden sonra Fransa'da ortaya çıkan yeni roman, hem kuramsal alanda, hem de ortaya koyduğu örneklerle yaratıcı alanda gerçekçilik sorununu yeniden gündeme getirdiği için önemlidir. Özellikle yazın akımlarıyla toplumsal/ideolojik yapının ilişkileri açısından. Gelişmiş kapitalist toplumdaki şeyleşme (réification) olgusuyla yeni roman arasında örgensel bir bağ vardır çünkü. Goldmann işte bu bağı temellendirmek amacıyla Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarraute'un yapıtlarını incelemiş, erkin kapitalizmin tekelci kapitalizme dönüşümüyle yeni romana içkin anlamlı yapı arasındaki

* (*F.D.E.*, sayı 4 s. 61-71)

türdeşlikleri araştırmıştır. Ama doğrudan yeni roman metinlerine yönelmeden önce, *Sociologie du Roman* (*Roman Toplumbilimi*) adlı kitabına yazdığı önsözde genel olarak roman türünü ele almış, tarihsel süreçle bu yazın türünün ilişkisini sınıflandırmaya çalışmıştır. Goldmann'ın, hiç kuşkusuz indirgeyici bir yaklaşımla gerçekleştirdiği bu sınıflandırma denemesini açıklayalım kısaca.

Lukacs'ın *La Théorie du Roman*'da, romanı, "alçalmış, yüceliğini yitirmiş bir dünyada sahih değerlerin aranışı" olarak tanımladığını söylemiştim. Bu tanımlamanın ardından gelen bölümde Lukacs bir roman tipolojisi taslağı geliştirir. Sahih değerler peşindeki roman kahramanının dünyayla kurduğu olumsuz ilişkiden yola çıkarak on dokuzuncu yüzyıl romanı için üç tip önerir:

1) *"Soyut idealizm"in romanı*
Dış dünyanın karmaşık yapısı karşısında roman kahramanının daralan bilincinin belirlediği bu tipe örnek olarak Don Kişot, Kırmızı ve Kara gibi yapıtlar gösterilebilir.

2) *Tinsel roman*
İç yaşamın çözümlenmesine yönelik bu tip romanı belirleyen, kahramanın dünya karşısında gereğinden daha geniş bir bilinçle yer almasıdır. Örnek: Oblomov, Duygusal Eğitim.

3) *Eğitsel roman*
Sahih değerleri aramaktan vazgeçen roman kahramanının kendi bilincini sınırlaması bu roman tipinin belirleyici özelliğidir. Örnek: *Wilhelm Meister*.*

Goldmann yukardaki tipolojiden yola çıkarak, Lukacs'ın oldukça soyut ve biçimsel düzeyde temellendirdiği roman kuramını toplumsal bağlama oturtmayı dener. Bunun için de, roman kahramanıyla dış dünya arasında varolan karşıtlı-

* (Bkz. a.g.y. s. 91-144)

ğı, bir başka deyişle Lukacs'ın "problematik" kahraman kavramını, kapitalist toplumun yapısıyla açıklamaya kalkışır. Söz konusu karşıtlık, burjuva sınıfının yönetiminde gerçeklik kazanan "birey"in toplumla çatışmasından kaynaklanmaktadır. Erkin kapitalizm bir yandan "birey"i ortaya çıkarmış, öte yandan da pazar için ürettiği metaların kullanım değerini değil değişim değerini egemen kılarak insan ilişkilerini meta ilişkilerine dönüştürmüştür. "Birey"in dış dünyaya, topluma, giderek kendine yabancılaşma sürecini başlatmıştır böylece. Goldmann, Lukacs üzerine yazdığı bir incelemede, La Théorie du Roman'ın Marksçılığa gönderme yapmamakla birlikte, kapitalist burjuva toplumuyla roman arasında türdeş ilişkiler kurduğuna dikkati çekiyor:

"Lukacs'ın, Marksçılığa açık ya da kapalı hiçbir gönderme yapmadan betimlediği roman yapısıyla Marx'ın *Kapital*'de betimlediği (özellikle metaya tapınma bölümünde) özgür pazar arasında türdeş bir ilişki vardır. Roman tarihiyle burjuva sınıfının tarihi arasmda öteden beri öngörülen koşutluk, ancak bu ilişkinin ortaya konmasıyla anlaşılabilmiştir."*

Goldmann, oluşumsal yapısalcılığın ilkeleriyle temellendirdiği kendi roman kuramını, geniş ölçüde bu yoruma dayandırmıştır işte; burjuva sınıfının tarihiyle roman türünün geçirdiği aşamalar arasında şöyle bir türdeşlik kurmuştur:

1- *Erkin kapitalizm:* Kapitalizm bu ilk aşamada somut ve niteliksel olan kullanım değerini, soyut ve niceliksel değişim değerine dönüştürmüştür. Metaların somut, niteliksel kullanım değerinin yerini, ancak pazar ekonomisinde görülen değişim değeri almıştır. Kullanım değeri tüketimde devreye girmekte, ne var ki insanlar arasındaki ilişkileri, bu yeni ekonomik düzenin işlemesini sağlayan değişim değeri niceliksel bir biçimde örgütlemektedir. Fiyatların düzenlediği pazar ekonomisiyle, sahih değerler peşine düşen "problematik" kahramanın oluşturduğu klasik roman yapısı arasında tür-

* ("Introduction aux premiers écrits de Lukacs", a.g.y. s. 178)

deş bir ilişki vardır. Pazar ekonomisinde kullanım değeri nasıl değişim değeri aracılığıyla devreye girebiliyorsa, sahih değerler de romanda "problematik" kahramanın arayışıyla ortaya çıkarlar. *Don Quijote, Wilhelm Meister, Kırmızı ve Kara, Madam Bovary*'de olduğu gibi.

2) *Kapitalizmin bunalım dönemi:* Erkin kapitalizmin tekelci kapitalizme dönüşümü bu dönemin belirleyici özelliğidir. "Birey" ekonomik alanda girişimci niteliğini yitirmeye başladığından, roman türünde de kahramanın yavaşça silindiğini gözlemleriz. Joyce, Kafka, Musil, gibi romancıların "tipik" kahramandan vazgeçmeleri, Sartre'ın *Bulantı*, Camus'nün *Yabancı*'da, kahramana derinliği olmayan bir gerçeklik yüklemeleri bu sürecin en belirgin örnekleridir.

3) *Örgütlü kapitalizm ve şeyleşmenin doruğu:* Kapitalizm bu aşamada kendini yeniden üreterek bunalım dönemini geride bırakmış, şeyleşme olgusu (*réification*) doruğuna varmıştır. Romanda kahraman iyice silinir artık, nesneler özerklik kazanıp roman dünyasını kaplarlar. Yeni roman, özellikle de Alain Robbe-Grillet'nin yapıtı, bu olgunun en belirgin örneğidir.

Yukarda kısaca özetlemeye çalıştığım sınıflandırmanın üçüncü bölümünü, yeni roman üzerine yazdığı incelemelerde ayrıntılarıyla açıklamıştır Goldmann. Marx'ın *Kapital*'de "metaya tapınma" (fétichisme de la marchandise) olarak adlandırdığı, Lukacs'ın *Historie et Conscience de classe*'da "şeyleşme" (*réification*) diye tanımladığı olgudan yola çıkarak, Alain Robbe-Grillet'nin yapıtını çözümlemiştir. Bu olgu üzerinde duralım önce.

Marx *Kapital*'in birinci bölümünde "metanın fetiş özelliği" adını verdiği bir gerçeğin altını çizer. Metaların pazar için üretildiği kapitalist toplumda, üretim ve dağıtımı herhangi bir toplumsal birim içinde bilinçli olarak düzenleyecek hiçbir örgüt yoktur. Oysa kapitalizm öncesi toplumlar üretimin toplumsal örgütlenişini sağlayan, dinsel ya da poli-

tik düzeylere sahiptiler. Bir başka deyişle, kapitalizm öncesi toplumsal kuruluşlarda bugünkü anlamda bir "ekonomi" yoktu. Artık-ürün ekonomi dışı zorla alınıyordu çünkü. Oysa kapitalist üretim tarzının belirleyici özelliği, "ekonomi"nin insanların istemleri dışında, onlara yabancı bir güç olarak işlemesidir. Üretim ve dağıtımı düzenleyen de pazar kurallarıdır. Böylece insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiler, pazar için üretilen metaların kullanım değerlerinin değil değişim değerlerinin belirlediği, niceliksel ilişkilere dönüşür. Bu ilişkilerin özü bilinçlerde "toplumsal" yani "insanlar-arası" olmaktan çıkıp "şeyleşmiş", "şeylerin özellikleri"ne dönüşmüş biçimde yer almaya başlar.[5]

Goldmann bu "şeyleşme" olgusuyla, Alain Robbe-Grillet'nin romanlarındaki nesne betimlemelerinin, giderek insan bilincinin özerkleşmiş nesnelerle çevrilmeye başlamasının arasında türdeş bir ilişki kuruyor. Pazarda değişilen cansız nesneler insanın hem bireysel hem de toplumsal varlığını kuşatmış, onu kendi yasalarının kölesi durumuna getirmişlerdir. Örneğin *Le Voyeur*'deki ada halkı, işlenen cinayet karşısındaki edilgen davranışıyla, toplumsal bilincin yok olduğu, insanların birbirlerine uzak ve yabancı düştükleri bir toplumu simgeler. *La Jalousie*'de, insan gerçekliğinin yerini alan nesneleri buluruz. Roman kahramanları bir kıskançlık olayını izleyen seyircilere dönüşmüş edilgen kişilerdir. Hiçbir bireysel davranış, ya da insansal bir tepki göstermezler. Nesnelerin dışında, özerk duyarlıkları, kendi öz gerçeklikleri kalmamıştır artık.

Goldmann, ileri sanayi toplumlarında "şeyleşme"nin doruğuna vardığı görüşünden yola çıkarak, yeni romanı çağımızın en gerçekçi yazın akımı olarak niteler. Bu yargısında haklıdır bence. Biçim kaygılarını, anlatı tekniklerini ön plana çıkaran yeni romancılar (özellikle de Alain Robbe-Grillet) ileri sanayi toplumunun gerçeğini dile getirmişlerdir aslında. Bireyin nasıl şeyleştiğini, toplumsal varlığının nasıl yok olduğunu betimlemişlerdir. Alain Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman* adlı kuramsal kitabında "Dünya ne anlamlıdır ne

de saçma. O vardır yalnızca, işte o kadar" diye yazıyor.* Bu sav, dünyayı her türlü insansal duyarlığın dışında algılayan, içsel varlığı hiçe indirgenmiş çağımız bireyinin gerçeğini özetliyor bir bakıma. Bu nedenle, Balzac gerçekçiliğinden yeni romanın "nesnel", aşırı gerçekçiliğine varan çizgide, içinde yaşadığımız toplumun değişik aşamalarını görmek olasıdır. Ama yazınsal yapıtı toplumsal/ideolojik bağlama indirgememek koşuluyla. Goldmann'ın oluşumsal yapısalcılığı da, anlama ve açıklama işlemleriyle, yazınsal yapıtı kendi içinde çözümleyerek daha geniş bir yapıya oturtuyor zaten. Özdeşliklerin değil, türdeşliklerin altını çiziyor.

Yazın akımlarıyla toplumsal/ideolojik yapının eklemlenişini incelediğim bu yazıda daha çok yöntem sorunları üzerinde durdum. İndirgemeci bir yaklaşımı aşabilmek için öncelikle yöntem sorununun çözümlenmesi gerektiğine inanıyorum çünkü. Romantizm, gerçekçilik, Jansenizm ve yeni roman akımlarından örnekler vererek, bu akımların oluşumunda toplumsal/ideolojik yapının yerini belirlemeye çalıştım. Aynı sorunu yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan fütürizm, dada, gerçeküstücülük ve bizdeki özgür koşuk, hatta Garip gibi, yenilikçi akımlar bağlamında da ele almak gerekir. Böylece daha kapsamlı, daha genel bir değerlendirmeye ulaşılabilir belki. Bu yazının, söz konusu değerlendirmenin ilk taslağı ya da giriş bölümü olarak okunması dileğiyle.

1981

* (Bkz. a.g.y. s. 21 éd. Gallimard).

Notlar

[1] Anlamlandırma (*signifiance*) terimini Julia Kristeva'nın metin kuramından alıyorum. Biçimcilerin, özellikle de Prag dilbilim çevresinin yazınsallık (*littérarité*) kavramından yola çıkarak geliştirdikleri metnin dilbilimsel yapısına dönük yaklaşımla, Marksçı ilkelere körü körüne bağlı kuramcıların metin-dışı toplumsal/ideolojik yapıya dönük yaklaşımları arasındaki karşıtlığı (bir anlamda kısır döngüyü) aşmayı deneyen Julia Kristeva yeni bir metin kuramı öneriyor. Bu kuramın başlıca ilkeleri "üretkenlik olarak metin" (*texte comme productivité*), "anlamlandırma" (*signifiance*) ve "metinler-arası ilişkiler" (*intertextualité*) kavramları çerçevesinde temellendirilebilir. Kristeva'ya göre metin (yazınsal metin bu genel nitelemenin bir parçasıdır) dilin mantıksal ve dilbilgisel düzenini kurup-bozar bir süreç içinde işleyen, bildirişime yönelik sözcelerin (*énoncés*) dağılımını örgütleyen bir çeşit dilbilim-aşkın (*translinguistique*) aygıttır. Söz konusu aygıt bir yanıyla dilin, öteki yanıyla tarihin içine yerleşmiş olarak sonsuz sayıda anlam üretir. Göstergesel pratik ve anlamlandırma yalnızca yazınsal etkinliği değil, tüm gösterge dizgelerini kapsadığından bu üretici-dönüşümsel dinamiğin merkezinde yer alır. Metin eşzamanlı ve artzamanlı boyutlarda başka metinlerle ilişki kurup, yani hem kendi çağındaki hem de geçmiş çağlardaki metinleri özümleyip bir tür metinler-arası alan oluşturur. Özne, bir başka deyişle yazarın "ben"i, söylem düzeyinde gerçekleştiğinden Kristeva'nın "ideologème" diye adlandırdığı unsuru katar metne. Bu unsur tarihsel sürecin belirlediği, toplumsal/ideolojik yapılarla eklemlenen, çoğu kez metinler-arası ilişkileri örgütleyen bir unsurdur. Böylece metin, yukarda kısaca özetlemeye çalıştığım kavramlar çerçevesinde bir üretkenlik olarak çözümlenir. Kristeva, söz konusu çözümlemeyi göstergeçözümleme (*sémanalyse*) terimiyle adlandırıyor. Ve bu çözümlemeyi olgu-metin (*phéno-texte*) / üretici-metin (*géno-texte*) diye birbirlerini bütünleyen iki düzeye uyguluyor. Olgu-metin en geniş anlamda dilbilimsel öğelerin kurduğu yüzeysel yapıyı (bildirişim kurallarına uyan sesbilimsel, sözdizimsel, vb. göstergeleri) üretici-metinse olgu-metni çevreleyen ruhçözümsel, toplumsal ve tarihsel boyutların metin içinde eklemlenerek kurdukları derin yapıyı oluşturmaktadır. Böylece her metnin bir olgu-metin, bir de üretici-metin düzeyinde çözümlenmesi, giderek ikincisinin ilkini kuşatması, anlamlandırma sürecinde gösterenlere yüklenilen çoğul anlam katmanlarının üretici-metin kullanılarak ayrıştırılması, okuma işlemiyle de üretici-metnin olgu-metne çevrilmesi söz konusudur. (Bkz. *Semeiotike*, éd. du seuil, 9-10, 114, 280-283. sayfalar; *La Révolution du langage poétique*, éd. du Seuil, 83-85. sayfalar; "Problèmes de la structuration du texte", *La Nouvelle critique*, Dilbilim ve Yazın özel sayısı, 55-64. sayfalar.)

Ayrıntılarına girmeden ve yalın bir biçimde özetlemeye çalıştığım Julia Kristeva'nın metin kuramı, yazın akımlarını bütünsellikleri içinde kavramamıza yardımcı olabilir. Söz konusu kuram, yazınsal metinle toplumsal/ideolojik yapıyı birlikte ele alıp çözümleme amacını taşıyor çünkü. Kristeva, kuramını, *La Révolution du langage poétique*'de Mallarmé ve Lautréamont'un yapıtlarına başarıyla uygulamıştır.

[2] Aragon, Nâzım Hikmet'in birinci ölüm yıldönümünde yaptığı bir konuşmada "çağdaş romantizm" olarak adlandırdığı bu anlayışı şöyle tanımlıyor:

"(...) Ölümümüze olduğu kadar yaşamımıza da tanıklık eden şu yirminci yüzyılda romantizmden söz edilirken omuz silkmek bir alışkanlık haline geldi. Oysa zamanımızda büyük olan ne varsa romantizmden kaynaklanmıştır. Romantizm sözcüğünü on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosundaki anlamıyla kullanmıyorum elbet. Nâzım Hikmet çağdaş romantizm anlayışının hiç kuşkusuz en büyük temsilcisidir. Bu sözcüğü söylerken insanı sürekli âşık kılan, samanı altına, geceyi şafağa dönüştüren, gölgeyi bile alev gibi parlatan sınır tanımaz bir cömertliği, eşsiz özveri tutkusunu düşünüyorum. (...) Nâzım Hikmet işte bu tür bir romantizmin en yüce tanığıdır. (...) Nâzım'ın romantizmi Sovyet devriminin ilk yıllarından, *Potemkin Zırhlısı*, Vsevdov İvanov'un *Zırhlı Tren*'i, Babel'in *Kızıl Süvari*'sinden kaynaklanır. (*Lettres françaises*, 10-16 aralık 1964).

[3] Lukacs devrimci romantizmin karşısındadır. Bu akımı toplumcu gerçekçiliğin başarısız örnekleriyle aynı çizgide gördüğü için eleştirir:
"(...) Hepimiz biliyoruz ki, devrimci romantizm son yirmi yıldır toplumcu gerçekçiliğin belirgin özelliklerinden biridir. Marx'ın ve Lenin'in bu terimi ancak alaycı bir aşağılamayla kullanmalarına -ve yanıbaşımdaki sıfatın bütün çekiciliğine rağmen-, romantizm nasıl birdenbire Marksist estetiğin bir parçası haline geldi? Bence, bunun nedeni de toplumcu edebiyatta doğalcılık eğiliminin belirmesi nedenine bağlanabilir: kişiyi putlaştırma tutumunun yarattığı ekonomik öznelcilik ve güdümlülük. Devrimci romantizm ekonomik öznelciliğin estetik karşılığıdır." (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel yay. s. 144)

[4] Romanı destandan ayıran Lukacs, bu yeni türü, "şeytansı" diye adlandırdığı alçalmış, yüceliğini yitirmiş bir dünyada sahih (authentique) değerlerin aranışı olarak tanımlar. Roman kahramanını "problematik" yapan da, bu arayıştır büyük ölçüde. (Bkz. *La Théorie du roman*, éd. Gonthier, s. 54)

[5] Marx, toplumsal ilişkilerin kapitalizm öncesi kuruluşlarda (örneğin feodal düzende) kişisel bağımlılığa dayandıklarını, bu nedenle insansal niteliklerini koruduklarını, ama kapitalist toplumda söz konusu ilişkilerin meta ilişkileri kılığında göründüğünü söyledikten sonra şu örneği veriyor:
"(...) Dilleri olsaydı, metalar şöyle konuşurlardı: kullanım değerimiz insanı ilgilendirebilir belki, ama birer nesne olan bizlerin umurunda bile değildir bu. Bizi asıl ilgilendiren değerimizdir. Alınıp satılan şeyler olarak aramızda kurduğumuz ilişkiler bunun en kesin kanıtıdır. Kendimizi yalnızca değişim değeri taşıyan nesneler olarak görürüz çünkü." (*Le Capital*, I. cilt, éd. Garnier, s. 75)

dilbilim ve gösterge kuramı

Ferdinand de Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri adlı yapıtı Berke Vardar tarafından dilimize çevrilerek Türk Dil Kurumu'nca yayımlandı. İki cilt olarak çıkarılması öngörülen yapıtın eldeki ilk cildi çağımızda yeni bir çığır açan, özellikle insan bilimlerindeki köklü dönüşümü (yöntemsel yeniliği) temellendiren dilbilim ilkelerinden çoğunu içeriyor. Söz konusu ilkeler, bazıları henüz taslak biçiminde olmakla birlikte sonradan yapısalcılık adını alacak bilimsel yöntemin[1] başlıca kaynağını oluşturan kavramlar, Berke Vardar'ın yetkin çevirisiyle Türkçeye kazandırılmış durumda. Ne var ki, bu kazancın farkına varıp da *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki görüşleri değerlendirecek bir kültür ortamından yoksunuz. Önemi tartışmasız kabul edilen, yalnızca dilbilim uzmanlarını değil budunbilimden ruhçözümlemesine, toplumbilimden yazınsal eleştiriye, hatta ekonomiye dek birçok bilim adamını, özellikle de yazarları ilgilendirmesi gereken böyle bir yapıtın ülkemizde yankı uyandırmaması şaşırtıcıdır. Melih Cevdet Anday *Cumhuriyet* gazetesindeki yazılarından birinde (2 Aralık 1977) haklı olarak bu ilgisizlikten yakınıyor, Saussure'ün öneminin ancak ilerde anlaşılabileceğini söylüyordu. *Genel Dilbilim Dersleri*'nin kültür yaşantımızı etkileyeceği günleri sabırla bekleyip her şeyi zamana mı bırakmak gerekiyor? Bir bakıma öyle. Çünkü ülkemizde bazı alışkanlıkları, yerleşmiş düşünceleri sarsmak hiç de kolay değil. Hem, ya-

zarlarımızın çoğuna sorarsanız, pek de gerek yok buna. Yazma uğraşının dil içinde gerçekliğini, bir yazarın ancak dilsel alanda varolabileceğini unutup (bu yeterli olmasa da gerekli bir koşul, bence) politika ya da toplumbilime gösterdikleri ilgiyi dilbilimden esirgiyorlar. Şimdilik sayıları az da olsa, bazı yazarların son yıllarda yayımlanan yapıtlarında, özellikle yazın eleştirilerinde dilbilim verilerinden kaynaklanan bir tutum içinde oldukları söylenebilir yine de. Ama konuyla yakından ilgili kişilerin, örneğin sözcükbilim dalında bir Berke Vardar'ın, yazınsal göstergebilimde bir Tahsin Yücel'in geniş kapsamlı çalışmalarını Fransızca olarak yayımlamaları[2], Süheylâ Bayrav, Özcan Başkan, Doğan Aksan vb. gibi yapısal dilbilimle uğraşan araştırmacıların etkinlik alanlarını üniversiteyle sınırlandırmaları ister istemez yapısalcı yöntemin yaygınlık kazanmasını önlüyor. Aslında kaçınılmaz bir durum bu. Çünkü hem konunun uzmanlık gerektiren niteliği, hem de ülkemizde bilimsel araştırmaya karşı duyulan kuşku ve hoşgörüsüzlük bu alanda yürütülen çalışmaların dar bir çevrede kalmasına yol açıyor. Öte yandan çözüm bekleyen ekonomik ve toplumsal sorunlarımıza uygun düşecek politik uygulamalara açık bir kurama, yani Marksçılığa öncelik tanınmasını doğal karşılamak gerek. Ne var ki, çağımızda önemli tartışmalara yol açan yapısalcılığın söz konusu kuramla mutlak olarak çeliştiği söylenemez. Ayrı konumlarda yer almalarına karşın birbirlerini bütünleyen, kimi zaman da (tarih anlayışında olduğu gibi) birbirlerini dıştalayan, benzer ilkelerin temellendirdiği iki çağdaş kuramla karşı karşıyayız. Bu nedenle, Marksçılığın ana yapıtlarının bilinip tartışıldığı ülkemizde yapısalcılığın en önemli kaynaklarından birinin, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nin de tanınmasını, yaygınlık kazanıp bir bakıma demokratikleşmesini istemek yersiz sayılmamalıdır. Berke Vardar'ın çevirisi işte bu demokratikleşme sürecinin ilk adımlarından birini oluşturuyor. Her şeyden önce titiz bir emeğin ürünü çünkü. Ayrıca, Türkçede bulunmayan terimlere, dilbilimin önem kazanmasıyla ortaya çıkmış bazı yeni kavramla-

ra anlaşılır karşılıklar önermesi bakımından da çok yararlı. Diyeceğim, önemsenmesi, üzerinde dikkatle durulması gereken bir yapıt *Genel Dilbilim Dersleri*.

Bu yazıyı Saussure'ün görüşlerini kısaca tanıtmak amacıyla tasarlamıştım. Genel Dilbilim Dersleri'ni özetleyip dilbilimin temel ilkelerine değinmek, söz konusu ilkeleri Türk okuru için daha bir anlaşılır kılmak istiyordum. Çözümleyici ve eleştirel bir yaklaşım bu konuda gerçekten bilgi sahibi olanlardan beklenebilirdi ancak, benim gibi dilbilimle henüz yeni bağ kuran (üstelik yazınsal açıdan) bir yazardan değil. Ama Saussure uzmanı bir dilbilimci olan Berke Vardar'ın bu işi ayrıntılı bir biçimde gerçekleştirdiğini, *Ferdinand de Saussure ve Dilbilim Kavramları* adlı kitabında dilbilim ilkelerini yetkinlikle ele alıp çözümlediğini düşününce, aynı çabayı bu kez kısa bir yazı çerçevesinde göstermeyi gereksiz buldum. Onun için *Genel Dilbilim Dersleri*'nin eksenini oluşturan gösterge kuramı üzerinde durmak, söz konusu kuramın dilbilim dışındaki uzantılarına değinmeksizin belli bir alanda derinleşmek istedim.

Saussure'ün gösterge anlayışını özetlemeden önce mutlaka sonuca bağlanması gereken bir sorun var: terim sorunu. Gelişme sürecinde olan her yeni bilimin bir yandan başka bilimlerle ilişki kurarken, öte yandan kendi özgül terimlerini üretmesi doğaldır. Nesnesini, başka bir deyişle konusunu belirginleştirdiği ve kendi sınırlarını çizdiği ölçüde özgünlük kazanır bir bilim. Hem başka terimleri özümleyerek (ya da doğrudan doğruya kullanarak) hem de yeni terimler üreterek kendi kavramsal alanını oluşturur. Bu kavramsal alan, her yeni bilim için olduğu gibi, dilbilim için de yeterince oturmuş, belirginleşmiş değil. Eski Yunan'dan Port-Royal okuluna, İskenderiye filolojisinden 19. yy. karşılaştırmalı dilbilim çalışmalarına dek çeşitli tarihsel dönemlerde yayılan ve kökeni çok eskiye, İ.Ö. IV. yy.'da yaşamış Hintli bilgin Panini'nin Sanskritçe araştırmalarına dayanan dilbilim, Saussure'le birlikte köklü bir dönüşüme uğrayınca kendini çağdaş bir bilim olarak yeniden kurmak zorunda kalmıştır. Sa-

ussure'ün dile bakışı ve ortaya koyduğu ilkeler, kendinden önceki dilbilimcilerin anlayışlarından çok farklıdır çünkü. Dilin eşzamanlı boyutta incelenerek bir töz değil, her şeyden önce bir biçim olarak ele alınması dilbilim tarihinde önemli bir dönemeci, gerçek bir nitelik değişmesini vurgular. Söz konusu biçimin, birbirleriyle karşıtlık ve aykırılık ilişkilerine giren öğelerden oluşması, bu öğelerin kurduğu dizgenin çift eklemlilik (double articulation), dizimsel-dizisel bağıntılar (syntagme-paradigme), vb. gibi özellikleri yeni bir terminoloji gerektirmiş, Saussure'ü izleyen Prag sesbilim okulundan Chomski'nin dönüşümsel-üretici dilbilgisine dek her yeni araştırma alanında terim üretimine gidilmiştir. Bu üretimin ayrıntılı bir dökümünü yapacak değilim. Kaynak gösterdiğim Türkçe yapıtların hemen tümünde terim sözlükleri yer alıyor zaten. Bunlar arasında Süheylâ Bayrav'ın *Yapısal Dilbilim*'iyle Berke Vardar'ın *Dilbilim Sorunları ve Ferdinand de Saussure ve Dilbilim Kavramları* adlı kitaplarındaki Türkçe-Fransızca sözlük bölümleri oldukça ayrıntılı. Benim üzerinde durmak istediğim sorun, önerilen her yeni terimin ya da aynı kavram için kullanılan değişik terimlerin bazı anlaşmazlıklara yol açması. Ne var ki, bugün Fransa'da anlaşmazlıkların daha çok anlambilim (sémantique), göstergebilim (*sémiologie*), göstergeçözümleme (*sémanalyse*) gibi yeni gelişmekte olan bilim dallarında söz konusu olduğu, buna karşılık dilbilimin başlıca terimlerinin hemen herkes tarafından benimsendiği de bir gerçek.[3] Örneğin Roland Barthes dilbilim, özellikle de sesbilimin en önemli kavramlarından birini ifade eden karşıtlık (*opposition*) terimini doğru bulmamakla birlikte, herkes tarafından benimsendiği için kullanmaktan çekinmiyor.* Oysa durum Türkiye'de çok daha değişik. Konuyla yakından ilgili araştırmacıların bile bazı temel terimler üzerinde görüş birliğine vardıkları söylenemez. Örneğin bu yazıda ele almak istediğim ve yalnızca dilbilim değil felsefe, ruhçözümlemesi, hatta yazınsal eleştiri açısından da

* (Bkz. *Communications*, 4. Sayı, sayfa: 123)

büyük önem taşıyan "gösterge" terimi henüz yerleşmiş, herkesçe benimsenmiş değil. Fransızlar Yunanca "semeion" sözcüğünden yola çıkarak kendi dışında bir nesne ya da kavram belirten her şeye "signe" diyorlar. Ortak bir adlandırmada birleşiyorlar böylece. Bizse aynı durumda "gösterge" mi, "belirti" mi, "im" mi, yoksa "işaret" mi demek gerektiği konusunda bir sonuca varamadık henüz.[4] Ben kendi payıma, uzmanlar bir araya gelip ortak bir terminoloji oluşturana değin, Vardar'ın önerdiği "gösterge" sözcüğünü kullanacağım. Dilbilimcilerimiz kendi aralarında anlaşıp ortak bir terim sözlüğü yayımlamalıdırlar. Yoksa bugünkü terim kargaşasının kavram kargaşasına, giderek yanlış anlamalara dönüşmesi doğaldır. Dilbilim terminolojisinde göstergenin özel bir yeri var ayrıca. Bir yandan "gösteren", "gösterilen" gibi terimler (Fransızca "signifiant" ve "signifié" karşılığı), öte yandan "göstergebilim", "göstergeçözümleme" gibi yeni bilim adları bu terimden türetiliyor çünkü. Başlangıçta "signe" karşılığı "belirtge"yi kullanırsak "belirten", "belirtilen" "im"i kullanırsak "imleyen", "imlenen" demek zorundayız. O zaman "sémiologie" için de "belirtgebilim" ile "imbilim" arasında bir seçme yapmak kaçınılmaz olacak. Diyeceğim, verdiğim bu örnekten de anlaşılacağı gibi, öncelikle çözüm bekleyen bir sorun, terim sorunu.

* * *

İnsanı doğadan, daha doğrusu başka canlı varlıklardan ayıran belirleyici özelliklerden biri, hatta başlıcası, üretim ve simge yapan bir yaratık oluşudur. Toplumsallığın, daha genel bir söyleyişle kültürün temeli bu iki olgudan kaynaklanır. Simge yapmak derken gerçekliğin bir gösterge aracılığıyla betimlenmesini, bir bakıma kendinden başka bir şey, yani bir gösterge olarak yeniden üretilmesini düşünüyorum. İnsan toplumları, teknolojik gelişme düzeyleri ne olursa olsun yarattıkları kültürü bir simge düzeni içinde kurarlar. Giderek söz konusu simge düzeniyle bütünleşir kültür; doğa-

dan ayrı ve ona karşıt bir konuma yerleşir. Ama başlangıçta insan-doğa ve insan-insan ilişkisinin gerçekleşebilmesi için mutlaka bir göstergeye gerek vardır. Dünyayla insan bilinci arasındaki ilişki önceden verilmiş, doğal bir kendilik (entité) değildir çünkü. Bu ilişkiyi mümkün kılan, dil ve düşüncenin bir arada gerçekleşmesini sağlayan, insanın simge yaratma yetisidir. Dilse bu yetinin en üstün aşaması, en yetkin ürünü. Özetle, dil-düşünce-toplum üçlüsünün ortak kökenidir simgesel etkinlik. Emile Benveniste bir yazısında şöyle diyor:

"Dilyetisi insandaki simge yapma yetisinin vardığı en uç noktadır. (Yazarın *"langage"* sözcüğüyle belirtmek istediği ayrımı *dilyetisi* terimiyle karşılıyoruz Türkçede. N.G.)[5] Simgesel ifadenin en mükemmel biçimidir dil. Görsel, devimsel, ya da yazınsal olsun, öbür bildirişim dizgelerinin tümü ondan kaynaklanmıştır. Ama dil iki düzlemde örgütlenen özel bir simge dizgesidir. Bir yanıyla fizikseldir: kendini gerçekleştirmek için ses aygıtını, algılanabilmek için de işitim aygıtını kullanır. Bu maddesel görünümün altında gözleme, betimlemeye ve kayda geçirilmeye olanak sağlar. Öte yanıyla, maddesel olmayan bir yapıdır. Olgu ve deneylerin kendilerini değil "zihinsel çağrışımlarını" kapsayan bir iletişim kurar. İşte böyle, çift yüzlü bir kendiliktir dilyetisi."*

Benveniste dilyetisini insanın simgesel etkinliğindeki en uç aşama olarak tanımlarken önemli bir konuya da değiniyor: dilsel simgeyi öbür simgelerden ayıran özgül niteliğe. Bu nitelik ilk kez Saussure tarafından kullanılan gösterge terimiyle somutluk kazanmış, açık seçik bir biçimde ifade edilebilmiştir.[6] Saussure simge sözcüğünün kullanılmasını sakıncalı bularak onun yerine gösterge terimini önerir. Simge her zaman nedenli bir göstergedir çünkü, kendisiyle gösterdiği nesne arasında doğal ya da anlamsal bir ilişki kurar.[7] Diyelim tüzeyi simgeleyen teraziyle, tüze kavramı arasında belli bir alışveriş vardır. Teraziyi arabayla değiştiremeyiz. Oysa dil göstergesi nedensizdir, değerini toplumsal anlaş-

* (*Problèmes de Linguistique Générale*, 1. Cilt, éd. Gallimard, s. 28)

madan alır. Öte yandan göstergeyle belirtiyi de (indice) birbirine karıştırmamak gerek. Her şeyden önce bir anlaşma aracı, insan toplulukları arasında bildirişim sağlayan bir dizge olarak tanımlayabileceğimiz dilde, bildirişim eylemi göstergeler aracılığıyla gerçekleşir. En azından iki kişi arasında var sayılan bir anlaşmayı gerektirir dil göstergesi. Bu nedenle onu yalnızca belirti öğesine indirgeyemeyiz. Dil göstergesi, bir yandan sözcüğün gerçek anlamında nesne ya da durumları belirtirken öte yandan anlam iletir. Saussure'ün öğrencilerinden Charles Bally'nin göstergeyle belirti arasında yaptığı ayrımı J. Vendryes şu örnekle açıklıyor:

"Charles Bally göstergeyle belirti (indice) arasmda bir ayrım yapmıştır. Belirti geçici olarak bir olgunun varlığını gösterir. Yalın bir yargılamayla dolaysız bir gözlemden çıkarılan sonuçtur. Bir pencereye asılı bir çamaşır görünce evin oturulduğu sonucunu çıkarırız. Bir belirtidir bu. Ama çamaşır, bir anlaşma uyarınca birine bir şey bildirmek için, bile bile asılmışsa, bir gösterge olur. Çünkü onun beklendiğini ve içeri girebileceğini ya da eve girmesinin tehlikeli olduğunu belirtir."*

Yine de, ayrıntılara girmemek koşuluyla, kendi dışında bir şey belirten her öğeyi gösterge olarak tanımlayabiliriz. Berke Vardar göstergelerin "doğal" ve "yapma" olmak üzere ikiye ayrıldığını, yağmur yağacağını belirtmesi bakımından bulutun doğal gösterge, yön belirten okun ise yapma gösterge sayılması gerektiğini öne sürüyor.** Doğal gösterge neden-sonuç ilişkisine, yapma göstergeyse ok örneğinde olduğu gibi benzetmeye dayanır. Berke Vardar bu ikinci durumda benzerlik ilkesinin bütün yapma göstergeler için değil, yalnızca "nedenli" yapma göstergeler için geçerli olduğu görüşünde. Dil göstergesiyle söz konusu "nedenlilik" arasındaysa şöyle bir bağ kuruyor:

"Simgelerin 'nedenli' yapma göstergeler olmasına karşı-

* (*Dil ve Düşünce*, J. Vendryes, çev. B. Vardar, Yeni İnsan Yay. s. 15)

** (Bkz. *F. de Saussure ve Dilbilim Kavramları*, Yeni İnsan Yay. s. 60)

lık saymaca dil göstergeleri 'nedensiz' yapma göstergelerdir ve toplumsal nitelikli öbür göstergelerle aynı düzeyde toplanırlar. Saussure dil göstergesini, kendisinden önce hiçbir dilbilimcide rastlanmayan bir açıklıkla tanımlamıştır."*

Dil göstergesinin nedensizliği konusuna ilerde döneceğim yeniden. Ama Saussure tarafından tanımlanan dil göstergesinin belirleyici özelliklerine değinmeden önce, göstergebilim üzerine birkaç söz söylemek gerekiyor.

Genel Dilbilim Dersleri'nin ilk bölümünde dilbilim tarihini kısaca özetleyen Saussure, ikinci bölümde dil/söz ayrımını vurgulayarak dilbilim konusunu tanımlar[8]. Yeni ve oldukça kesin bir tanımlamadır bu. Dilbilim inceleme nesnesi olarak söz'ü değil dil'i ele alacak, araştırma alanını dil üzerinde yoğunlaştıracaktır. Saussure dilin ayırıcı özelliklerini saptayıp dilyetisi ve söz'e oranla dilbilim nesnesini bugünkü konumuna yerleştirdikten sonra şöyle der: "Böylece sınırlandırılan dil bütünlük gösterir. Bir göstergeler dizgesidir o."** Az ilerde de dil her şeyden önce bir gösterge sorunu olarak gördüğünü, tüm öneri ve açıklamalarının bu olgudan kaynaklandığını belirtir. Gösterge kuramını dil anlayışının, daha doğru bir deyimle dilbilimin inceleme nesnesinin (dil'in) merkezine yerleştirir böylece. Gösterge diye adlandırdığı genel olgunun dil içindeki özgül niteliklerini, dilsel işleyişini ayrıntılarıyla ele almadan, hatta dil göstergesini doğru dürüst tanımlamadan önce, şu gerçeğin altını çizer: Dilbilim dilin incelenmesidir, dilse her şeyden önce bir göstergeler dizgesi. Dil olgusunu dilsel göstergeyi tanımakla kavrayabiliriz ancak. *Genel Dilbilim Dersleri*'ni İtalyancaya çeviren De Mauro'nun da belirttiği gibi Saussure'ün gösterge kuramı dizge anlayışını, dizge anlayışıysa eşzamanlılık (synchronie) ve artzamanlılık (diachronie) sorunsalını belirler.***

Diyeceğim, Saussure öğretisinin tutarlı bir bütün olarak benimsenmesinde başlıca rolü oynamıştır gösterge kuramı.

* (A.g.y., s. 60-61)

** (*Genel Dilbilim Dersleri* s. 35)

*** (Bkz. *Ferdinand de Saussure*, G. Mounin ed Séghers, s. 52)

Sonradan tüm gösterge dizgelerini inceleyen özerk bir bilim olarak gelişecek göstergebilimin ilk kez Saussure tarafından ortaya atılmasının nedenlerini de burada aramak gerekir. Saussure göstergebilim adını verdiği, ama sınırlarını saptayamadığından ancak bir tasarı biçiminde öne sürdüğü bu yeni bilimin bir dalı olarak görüyordu dilbilimi.

"Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir (...) Göstergebilim diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim. Onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek. (...) Acaba göstergebilim neden öbür bilimler gibi konusu kendine özgü bağımsız bir bilim olarak görülmüyor henüz? Bir kısır döngüdeyiz de ondan. Hiçbir şey göstergesel sorunun öz niteliğini dilden daha iyi ortaya koyamaz."*

Saussure dilbilimi göstergebilimin bir dalı olarak düşünmüştü. Göstergebilim çok daha geniş bir alana yayılacak, tüm gösterge dizgelerini inceleyen özerk ve bütünsel bir bilime dönüşecekti çünkü. Bu gösterge dizgelerinden yalnızca birini (dil'i) inceleyen dilbilimse ancak bütünün bir parçası, göstergebilim diye adlandırdığı büyük tasarının bir dalı olabilirdi. Saussure'ün önceden haber verdiği göstergebilimin günümüzde önemli bir gelişme içinde olduğu, modadan sinemaya, yazınsal eleştiriden reklamcılığa dek çok çeşitli uygulama alanları bulduğu söylenebilir. Ne var ki dilbilimin yedeğinde kalmış, kullandığı kavramları ve geliştirdiği araştırma yöntemini dilbilime borçlu olduğundan, ancak onun dalı olarak kendini onaylatabilmiştir. Kısacası, tersinden gerçekleşmiştir Saussure'ün düşü. Bunda hiç kuşkusuz dilbili-

* (A.g.y., s. 36-37)

min sadece eskiliği, (*Genel Dilbilim Dersleri*, 1916 yılında yayımlanmıştır, oysa göstergebilim araştırmaları son yirmi-yirmi beş yılın ürünü) yöntemsel tutarlılığı ve inceleme nesnesini değişik düzeylerde ele alırken gösterdiği bilimsel yetkinliğin payı büyüktür. Gösterge kavramına gelince, göstergebilimin aşağı yukarı tüm uygulama alanlarında kullanılan bu kavram dil göstergesi modeli üzerine kurulmuştur. Çeşitli özellikleri, yol açtığı son derece önemli ve ilginç sonuçlar, hep dil göstergesinin başlıca nitelikleri anlaşılıp genel bir tanımlanması yapıldıktan sonra öbür göstergelerin incelenmesi mümkün olabilmiştir. Saussure yukardaki alıntıda, göstergesel sorunun öz niteliğini ancak dilin ortaya koyabileceğini söylerken bu gerçeğin altını çiziyor sanırım. Daha sonra da, *Genel Dilbilim Dersleri*'nin "Genel İlkeler" bölümünde dil göstergesini şöyle tanımlıyor:

"Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirir. İşitim imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlıksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır. Duyumsaldır işitim imgesi; eğer yer yer özdeksel diye de nitelendirilirse, bundan yalnızca imgenin duyumsallığı ve genellikle daha soyut olan öbür çağrışım öğesinin, bir başka deyişle, kavramın karşıtı olarak ele alındığı anlaşılmalıdır."* Kavramla işitim imgesinin birleşimini, yani göstergeyi ise şöyle somutlaştırıyor:

Ve bütünün kavram bölümüne gösterilen (signifié), işitim imgesi bölümüneyse gösteren (signifiant) denilmesini öneriyor. Bu terimlerin, başta oldukça belirsiz kalan gösterge kavramına belli bir açıklık getirdikleri söylenebilir.[9] Göstergenin ve gösterilen diye adlandırılan birbirine bağlı iki bölümden oluşması onu her şeyden önce bir kendilik (entité) olarak değerlendirmemize yol açar çünkü. Saussure'ün deyimiyle "zihinsel bir kendilik"tir dil göstergesi. Bu yönüyle bir kâğıda benzetilebilir. Nasıl kâğıdın bir yüzünü öbür yüzünden ayıramıyorsak, örneğin bir yanı keserken ötekini de

* (A.g.y., s. 60)

kesmek zorunda kalıyorsak, dil göstergesini oluşturan gösteren ve gösterileni de birbirlerinden ayıramayız. Başka bir deyişle, birinin varlığı ötekinin ön koşuludur. "Ne ses düşünceden ayrılabilir, ne de düşünce sesten." Gerçekte işitim imgesi de kavram da, maddesel değil zihinsel olgulardır. Sesleme sırasında kavram işitim imgesini, işitim sırasındaysa işitim imgesi kavramı harekete geçirir. Söz çevriminin işleyişinde, yani konuşan iki kişinin bildirişim sürecinde ortaya çıkan bir durumdur bu. Ve işitim imgesi özünde sesle karıştırılmamalıdır. Ne var ki ses olarak gerçekleştiği için dil göstergesinin kavram ve işitim, yani gösterilen ve gösterenden oluştuğu da bir gerçektir. Benveniste göstereni bir kavramın sese dönüşmesi, gösterileniyse gösterenin zihinsel yüzü olarak niteler. Ve dil göstergesinin yapısal birliğini bu iki öğenin varlığına bağlar.* Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev Saussure'ün gösterge kuramını geliştirmiş, gösterge kavramını iki değil, birbirleriyle çifter çifter bütünleşen dört düzlemde ele almıştır. Glossematik okulunun öncüsüne göre dilde iki düzlem vardır. Anlatım (expression) ve içerik (contenu) diye adlandırdığı bu iki düzlem gösteren ve gösterilenin karşılığıdır. Ama anlatım da, içerik de birer biçim (forme) ve tözden (substance) oluşurlar. Böylece gösterge, bir anlatım biçimiyle bir içerik biçiminin kaynaşmasından doğar. Berke Vardar Hjelmslev'in bu ayrımını şöyle değerlendiriyor: "Göstergenin töz bölümü işlenmemiş bir anlam ve ses yığınıdır. Biçim bölümü bu yığına düzen getirir, yapı kurulmasını sağlar."**

Yani her dilin, örneğin Türkçenin içerik bölümündeki tözde "okul", "öğretmen", "ders" vb. gibi anlamlar, anlatım bölümündeki tözde ise "/o/, /k/, /d/,/s/" vb. gibi sesler karışık bir durumda bulunmaktadır.[10] Bu tözleri oluşturan karmaşık malzeme yığınının içerik bölümündeki biçimle, anlatım bölümündeki biçim düzeylerinde belli bir düzene girdiğini, giderek bir dizge oluşturduğunu görürüz. Dilin

* (*Problèmes de Linguistique Générale*, a.g.y., s. 52)

** (*Dilbilim Sorunları*, a.g.y. s. 19)

gerçekleşmesi bu dört düzeyin eklemleniş biçimine bağlıdır. Dil göstergesi, temelde, anlatım ve içerikteki töz ve biçim düzeylerinin kurduğu bir bütündür ve her birinin varlığı ötekinin önkoşuludur. Hjelmslev dili kendi içine kapalı soyut bir cebir dizgesi olarak tanımlamakla Saussure'ün gösterge kuramını mantıksal bir temele oturtmayı amaçlamıştır. Saussure'ün göstergeyi oluşturan her iki öğeyi de "ruhsal" bir yaklaşımla ele almasına karşılık, Glossematik okulu daha soyut bir yol tutmuş, göstergeyi hem içsel işlevleri (dil göstergesini oluşturan öğelerin kendi aralarındaki ilişkileri) hem de dışsal işlevleri (söz konusu öğelerin öbür birimlerle kurdukları ilişkiler) açısından çözümlemiştir.*

Saussure'ün gösterge kuramında gösterilene yüklenen anlamın çok açık seçik olduğu söylenemez. Saussure Dilbilim Dersleri'nde gösterileni kimi kez kavramla, yani mantıksal ve zihinsel bir kategoriyle eşanlamda kullanıyor. Kimi kez de (göstergenin bir nesneyle bir adı birleştirmediğini söylemekle birlikte) nesneyle, dil dışı bir gerçeklikle özdeşliyor onu. Saussure'den sonra gelen dilbilimciler bu durumu açıklığa kavuşturmak amacıyla gösterge kuramını üç düzeyde ele almışlar, gösterilenle dil dışı gerçekliği birbirinden ayırmak için gönderen (référent) terimini önermişlerdir. Gönderen, gösterilenin dış gerçeklikte karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır böylece. Georges Mounin dil dışı gerçeklikte gösterilen nesneye Gardiner ve Ullmann'ın "thing-meant", Ogden ve Richards'ın "référent", Charles Morris'in "denotatum" terimlerini önerdiklerini yazıyor.**

Dilbilimsel göstergeyi kısaca tanımlamış olduk böylece. Çözümleyici bir yaklaşımla dil göstergesinin iki yüzünü, gerçekte birbirinden ayrı düşünemeyeceğimiz, gösteren ve gösterileni de irdelemeye çalıştık. Saussure dil göstergesini bir kavramla bir işitim imgesinin birleşmesinden oluşan "zihinsel kendilik" olarak tanımladıktan sonra, onun başlıca

* (Bkz. *Les Nouvelles Tendances de La Linguistique*, Bertil Malmberg, éd. P.U.F. s. 225)
** (Bkz. *Clefs Pour La Linguistique*, éd. Seghers s. 151)

özelliklerini ele alır. Bu özelliklerin dilbilim açısından büyük önem taşıdıklarını belirtmeliyim. Saussure'ün üzerinde durduğu özellikler yalnızca gösterge kuramıyla değil, dil dizgesinin tümüyle ilgilidir çünkü. Göstergenin nedensizliği ve çizgiselliği gibi ilkeler aynı zamanda dilbilimin de temel ilkeleridir. Bunlardan ilkini, göstergenin nedensizliği[11] ilkesini Saussure şöyle açıklıyor:

"Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi, bir gösterenin bir gösterilene bağlanmasından doğan bütün olarak gördüğümüzden şöyle de diyebiliriz: *Dil göstergesi nedensizdir.*

Örneğin, "kardeş" kavramının, kendisine gösterenlik yapan K-a-r-d-e-ş ses dizisiyle hiçbir iç bağlantısı yoktur. Başka herhangi bir gösteren de aynı işi yapabilir. Diller arasındaki ayrılıklar, doğrudan doğruya da değişik dillerin varlığı bunu tanıtlar. "Öküz" gösterileninin göstereni sınırın bir yanında (Fransa) b–ö-f (boeuf), bir yanında ise (Almanya) o-k-s (Ochs)."*

Saussure dil göstergesinin nedensiz olduğu görüşünü savunurken kökeni çok eskiye, ta Eski Yunan'a dek uzanan bir tartışmayı sürdürüyor. Daha doğrusu 19. yy.'dan beri dilbilim dışı sayılan bu tartışmayı, yani dilin kökeni sorununu gündeme getirmeden, göstergeyle dış gerçeklik arasında doğal bir ilişkinin varsayılamayacağı konusunda herkesin görüş birliğine vardığını belirtmekle yetiniyor. Platon'un *Kratylos* adlı yapıtma karşı Aristo'nun yanında yer alıyor böylece[12] "Göstergenin nedensizliği ilkesini kimse yadsıyamaz" derken de kendinden önce yaşamış dilbilimci Whitney'in kanıtlamaya çalıştığı nedensizlik savını özetliyor. Ne var ki, Saussure'ün bu ilkeyi yorumlayış biçimi çağdaş dilbilimciler arasında tartışmalara yol açmış, örneğin Benveniste nedensizliğin dil dışı gerçeklikte yer alan nesneyle gösteren arasında söz konusu edebileceğini, bununsa Saussure'ün dil göstergesini tanımlarken başvurduğu kavram-işitim imgesi

* (A.g.y., s. 62)

bütünlüğüne ters düştüğünü öne sürmüştür. Gerçekten de Saussure, bir yandan dil göstergesinin bir adla bir nesneyi değil, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirdiğini söylemekte, öte yandansa nedensizlik savını dil göstergesinin başlıca özelliği olarak ortaya atarken bu özelliği dış gerçekçilikteki nesneyle onun göstereni arasındaki ilişkiye bağlamaktadır. Yani b–ö–f ve o-k-s ayrımını vurgularken iki değişik gösterenin dış gerçeklikteki tek karşılığına, öküzün doğal varlığına dikkati çekmektedir. Buysa her şeyden önce bir biçim olarak tanımlanan dili töz açısından, yani göstergelerin dış gerçeklikteki karşılıkları bakımından ele almak anlamına gelir. Benveniste Saussure'ün çelişkisinin, daha doğrusu göstergenin nedensizlik ilkesini temellendirirken içine düştüğü çıkmazın şu yaklaşımla aşılabileceği görüşünde:

"Dilbilimsel göstergenin öğelerinden biri, işitim imgesi denilen öğe, göstereni oluşturur, öteki öğeyse, yani kavram, gösterileni. (Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki *nedensiz* değildir, tam karşıtı *gereklidir*. Bilincimde "öküz" kavramı ("gösterilen") zorunlu olarak *öküz* sesiyle ("gösteren") özdeşleşir. Bunun tersi düşünülemez bile. İkisi birlikte yer etmişlerdir usumda; her defasında onları birlikte canlandırırım. Aralarında öylesine sıkı bir ilişki vardır ki, işitim imgesi "öküz" kavramı öküz'ün ruhu gibidir."*

Saussure'den aldığı gösterge kuramını Freudçu ruhçözümlemesine uygulayan, dilbilim kavramlarından yola çıkarak bilinçdışının yapısıyla dilin yapısını karşılaştıran Jacques Lacan da nedensizlik ilkesini eleştirir. Göstergeyi Saussure'e oranla çok daha değişik bir konumda kullanmasına karşın, gösterenle gösterileni $\frac{S}{S}$ biçiminde yazarak bu iki düzeyin birbirleriyle hiçbir zaman tam olarak çakışmadıklarını, aralarındaki çizginin bilinçdışına itilmiş gösterileni ifade ettiğini öne süren Lacan, göstereni, gösterilen izlenimi uyandırmakla birlikte giderek özerkleşen bir öğe olarak tanımlar.

* (A.g.y., s. 51)

Gösterilense, gösteren/gösterilen karşıtlığındaki bir üçüncü öğeyi, yani dış gerçekliğe gönderme olgusunu ıska geçer her zaman.*

Lacan'ın tümüyle kavranması oldukça güç sorunsalına girecek değilim burada. Ruhçözümlemesinde dilbilim kavramlarının gerçek bağlamlarından, dil içindeki konumlarından çıkarılıp ifade etmek için kullanıldıklarını da biliyorum. Benim altını çizmek istediğim olgu, Saussure'cü nedensizlik ilkesinin günümüzde yol açtığı yeni yorumları, bazı tartışmaları özetlemek. Bu tartışmalar için ilginç bir yazıdan da kısaca söz edeyim. Soruna bilim felsefesi açısından yaklaşan Claudine Normand'ın "L'Arbitraire du Signe Comme Phénomène de Déplacement" adlı incelemesi** Saussure'ün savını tartışmaktan çok, İsviçreli bilginin usavurma yöntemini araştırıyor. *Genel Dilbilim Dersleri*'nin metniyle daha sonra yayımlanan ve Saussure'ün notlarından oluşan *Genel Dilbilim Derslerinin Kaynakları* adlı metni karşılaştıran yazar, yukarda sözünü ettiğim çelişkiyi önemsemeyerek nedensizlik ilkesinin dilbilim açısından önem taşımadığını, asıl bu ilkeye yakından bağlı olan değer kavramı üzerinde durulması gerektiğini öne sürüyor. Saussure'ün getirdiği büyük yeniliğin, dilin kökeni sorununu devre dışı bırakmak için söz konusu ettiği nedensizlik ilkesinde değil, bu ilkeye dayanarak geliştirdiği değer kavramında aranmasını öneriyor.

Değer kavramı hiç kuşku yok dilbilimin temel kavramlarından biridir. Ne var ki, gösterge kuramıyla, daha doğrusu göstergenin özgül niteliğiyle ilişkisi ikincil gibi görünüyor bana. Gerçekte Saussure'ün öğretisi bir bütündür. Dilbilim ilkelerinden her biri diğer ilkelerle karşılaştırıldığında geçerlik kazanabilir ancak. Dili oluşturan birimler nasıl kendi aralarında biçimsel bir yapı, dayanışık bir bütün kuruyorlarsa, dilbilim ilkeleri de değer ve işlevlerini aralarındaki da-

* (Bkz. Le Séminaire: *Encore*, Jacques Lacan, éd. du Seuil s. 22-23)

** (Bkz. *Dialectiques*, 1. ve 2. sayılar, 1974)

yanışmadan alırlar. Ama bu yazıda belli bir konuya ağırlık vererek yalnızca gösterge kuramı üzerinde duracağımı önceden belirtmiştim. Bu nedenle ne değer kavramından, ne de gösterge kuramının uzantısında yer alan göstergenin değişmezliği/değişebilirliği kuralından söz edeceğim.*

Saussure göstergenin nedensizlik ilkesini tartışmasız kabul ettikten sonra bu kurala uymayan örnekler üzerinde durur. Her dilde bulunmalarına karşın sayıları çok sınırlı olan yansımalar (onomatopés), birer dil göstergesi olarak ele alındıklarından, dışında kalırlar nedensizlik ilkesinin. Çünkü yansıma sözcüklerde gösteren, gösterilenle doğal bir ilişki içindedir. Ne var ki, bir kez dile girdiler mi, yansıma sözcükler de öbür sözcükler gibi belli oranda ses, biçimsel yapı, vb. evrimi geçirmeye sürüklenirler. Böylece baştaki doğal ilişki, yani gösterenle gösterilen arasındaki nedenlilik değişime uğrar. Örneğin Fransızcada güvercin anlamına gelen "pipeon" sözcüğü halk Latincesindeki bir yansımadan, "pipio"dan gelmekle birlikte, yansıma özelliğini yitirerek saymaca sözcükler arasına karışmıştır. Gerçek yansımalar ise, köpek sesini sürdüren "havhav" örneğinde olduğu gibi, bazı doğal gürültülerin öykünmeli biçimlerinden kaynaklanır. Ama aynı sesin Almancada "wauwau", Fransızcada "ouaoua" sözcükleriyle karşılanması gerçek yansımaların bile yarı saymaca olduklarını, yani bir bakıma nedensizlik sürecine girdiklerini kanıtlar.

Yansımalara çok yakın olan ünlemler için de aynı şey söylenebilir. Başta, gösterenle gösterilen arasmda zorunlu bir bağ kurulsa da, girdikleri dilin yapısına uyarak evrim geçiren sözcüklerden oluşur ünlemler. Ya da birçoğu, daha başlangıçta belli bir anlam taşırlar. (Örneğin Fransızca "diable!" "şeytan": "hay kör şeytan!", mordieu! "hay Allah!": Mort Dieu! "Tanrının Ölümü" vb. gibi)

Saussure göstergenin nedensizlik ilkesini açıkladıktan sonra, *Genel Dilbilim Dersleri*'nin sonlarına doğru, "Dilin Dü-

* (Bu konu için, bkz. *Genel Dilbilim Dersleri* s. 65-72)

zeneği" bölümünde, bazı göstergelerin dil içinde görece nedenlilik taşıyabileceğini öne sürer:

"Göstergelerin ancak bir bölümü kökten nedensizdir: öbür göstergelerde, nedensizliği ortadan kaldırmamakla birlikte, onda birtakım dereceler ayırt etmemizi sağlayan bir olgu işe karışır: *Gösterge görece bir nedenlilik taşıyabilir.*

Örneğin, *yirmi* nedensizdir, ama *on dokuz* aynı oranda nedensiz değildir, çünkü oluşturucularını ve ilişki kurduğu daha başka öğeleri anımsatır: *on, dokuz, yirmi dokuz, on sekiz,* vb. Ayrı ayrı ele alındıklarında, *on* ve *dokuz* ile *yirmi* aynı durumdadır. Ama *on dokuz* görece bir nedenlilik sunar. Fransızca yalın *poire* (armut) sözcüğünü anımsatan ve *-ier* soneki, *cerisier* (kiraz ağacı), *pommier* (elma ağacı) vb. düşündüren *poirier* (armut ağacı) sözcüğü için de durum aynıdır: oysa *frêne* (dişbudak), *chêne* (meşe) vb. için hiç de böyle değildir. Baştan başa nedensiz olan Fransızca *berger* (çoban) ile, görece bir nedenliliği olan *vacher* (inek çobanı; *vache* "inek"ten) sözcüğünü de karşılaştırınız."*

Yukardaki örnekleri her dilde olduğu gibi Türkçede de yinelemek mümkün. Oduncu sözcüğü dilimizde hem odun öğesini çağrıştırır, hem de soneki aracılığıyla *arabacı, kalaycı* vb.ni. Öyleyse, Saussure'ün görüşünden yola çıkarak bu sözcüğün görece bir nedenliliği olduğunu söyleyebiliriz. Oysa *marangoz, nalbant,* vb. gibi sözcükler için aynı durum söz konusu değildir.

Genel Dilbilim Dersleri'nde göstergenin ikinci özelliği çizgisel oluşundan kaynaklanır. Saussure şöyle tanımlar çizgiselliği: "Gösteren işitimsel nitelikli olduğundan yalnız zaman içinde gerçekleşir ve özelliklerini zamandan alır: a) Bir yayılım gösterir ve b) Bu yayılım bir tek boyutta ölçülebilir: O da bir çizgidir."**

Gözle algıladığımız dil dışı göstergelerin, örneğin deniz ya da karayolu göstergelerinin, hatta resim ve fotoğrafların

* (A.g.y., s. 124)
** (A.g.y., s. 64)

uzamda yayılabilmelerine karşılık, dil göstergesi ancak zaman boyutunda gerçekleşebilir. Bu, dil göstergesindeki işitimsel niteliğin yarattığı bir zorunluluk. Çizgisellik, iki dil biriminin aynı anda gerçekleşmesini olanaksız kılan, böylece söz zinciri diye adlandırılan boyutta dil birimlerinin birbirlerini izlemesini sağlayan bir özelliktir. Saussure söz konusu özelliğin dilbilim açısından çok önemli sonuçlar doğurduğunu söylüyor. Gerçekten de son derece önemlidir çizgisellik. Çünkü dil dizgesini oluşturan birimler değerlerini kendilerinden önce ve sonra gelen birimlerle kurdukları aykırılık ilişkilerinden alırlar. Bu ilişkilerin belirlenmesi, söz zincirinde yer alan öğelerin giderek daha küçük birimlere bölünmesini kolaylaştırmış, önce en küçük anlam birimleri (monemler), sonra da en küçük ses birimleri (fonemler) ayrılarak dilin çift eklemli yapısı ortaya çıkarılmıştır. İlk kez Fransız dilbilimcisi A. Martinet tarafından betimlenen çift eklemlilik, insan dilini öbür gösterge dizgelerinden ayıran özelliklerin başında gelir. Çift eklemli yapısı sayesinde sınırlı sayıda birimle (fonemlerle) sonsuz sayısal anlam üretebilir insan dili. Bu bakımdan son derece ekonomiktir.

Saussure sonrası dilbilim araştırmalarında fonem kavramı büyük önem kazanmıştır. Yalnızca Prag, Sesbilim Okulu'nun kuruluşunda değil (1926), dilin ses düzeyi dışında, yani yapıbilimsel (*morphologique*) ve sözdizimsel (*syntaxique*) açılardan incelenmesinde de fonem anlam ayırıcı ses olarak önemli bir rol oynamıştır. Birimlerin söz zincirinde yan yana sıralanmaları dizimsel (syntagme) adı verilen bağıntıları oluşturur. Saussure "dilin çizgiselliğine dayalı bağlar" olarak niteler dizimsel bağıntıları. Dizim her zaman, birbirini izleyen iki ya da daha çok sayıda birimden oluşur. *Ön-görmek, çocuk ile, insan yaşamı, hava iyi olursa sokağa çıkacağız*, vb. örneklerindeki gibi. Bu örneklerin ortak özelliği, zaman içinde dizilen iki ya da daha çok sayıda birimin kurduğu bağlarla örülmüş olmalarıdır.

Göstergenin çizgisellik ilkesi dildeki dizimsel bağıntıları ortaya çıkarırken, başka nitelikteki bağıntıların varlığına da

dikkati çekmiştir. Saussure, aralarında ortak bir yön bulunmamakla birlikte, konuşma dışında gerçekleştirdiklerinden ancak bellekte yer alabilen ve çağrışım yoluyla birbirlerine bağlanan birimlerin kurduğu bu tür bağıntıları "çağrışımsal" diye adlandırır. Onun çağrışımsal dediği bağıntılara biz Türkçede dizisel (paradigmatique) bağıntılar diyoruz. Bu tür bağıntıları birbirleriyle karşıtlık ilişkisine giren birimler oluşturur.[13] Saussure dizimsel ve dizisel bağıntıların iki ayrı boyutta gerçekleşmesini şöyle açıklar:

"Dizimsel bağıntı, aynı anda birlikte bulunan öğeler arasındaki bağıntılardır ve gerçek bir dizide yer alan iki ya da daha çok sayıda öğeye dayanır. Buna karşın, çağrışımsal bağıntı, aynı anda birlikte bulunmayan öğeleri gücül bir belleksel dizide birbirine bağlar."* Bu görüşü Türkçeden aldığım bir örnekle somutlamaya çalışayım:

Adam kitap okuyor tümcesinde "adam" –"kitap" "oku"– "yor" monemleri de, /a/-/d/-/a/-/m/ /k/-/i/-/t/-/a/-/p/ /o/-/k/-/u/-/y/-/o/-/r/ fonemleri de dizimsel bağıntıları oluşturan birimlerdir. Buna karşılık Türkçede "adam" yerine "çocuk", "öğretmen", "öğrenci"; "kitap" yerine "gazete", "dergi", "roman", "şiir" vb. terimlerini koyabiliriz. Böylece söz zincirinin çizgiselliğini oluşturan monem ve fonem düzeyindeki birimleri, dildeki başka birimlerle değiştirmiş oluruz. Bu sınıflama yöntemi dizisel bağıntıları ortaya koyar. Değiştirim (commutation) dilbilimde çok sık başvurulan ve özellikle fonemleri ayırmada büyük kolaylık sağlayan bir işlemdir. Örneğin "çam" moneminde /ç/ fonemi bir başka fonemle, diyelim /t/ fonemiyle değiştirilirse yeni bir monem ("tam") elde edilir. Burada /ç/ ve /t/ dizisel, /ç/, /a/, /m/ fonemleriyse dizimsel bağıntıları kuran birimlerdir. Değiştirim işlemi özünde, gösteren düzeyinde yapılan bir değişikliğin gösterileni de etkilemesidir. Ne var ki gösterilen, daha önceden sözünü ettiğim Hjelmslevci ayrıma göre "biçim" düzeyinde değişikliğe uğrayabilir ancak, "töz"

* (A.g.y., s. 116)

düzeyinde değil. Böylece değiştirim, dizimsel bağıntıları oluşturan en küçük anlam ve ses birimlerini dizisel bağıntılar biçiminde sınıflandırma olarak nitelendirilebilir. Bu iki tür bağıntı, dil dizgesinin yatay ve düşey boyutlarıdır bir bakıma. Dizgenin tümüyse birbirlerine dizimsel ve dizisel bağıntılarla eklemlenen birimlerin üzerinde bir soyutlama olarak tasarlanabilir ancak. Hem söz konusu birimleri, hem de onların kurduğu ilişkileri, işleyiş biçimlerini, vb. yönetir.

* * *

Bu yazıda kısaca değindiğim ve dilbilim içindeki bazı uzantılarıyla birlikte ele almaya çalıştığım Saussure'ün gösterge kuramı, bir bakıma gösterge uygarlığı olarak niteleyebileceğimiz çağdaş dünyanın anahtarlarından birini veriyor bize. Hiç kuşkusuz, toplumu çözümlemede, içinde yaşadığımız dünyayı kavrayıp değiştirmede insanlığa yol gösterecek başka anahtarlar da var. Üstelik, Saussure'ünki de dahil, söz konusu anahtarların tümü belli ölçülerde geçerli olabilir ülkemizde. Amaç, *Genel Dilbilim Dersleri*'ni çeviren Berke Vardar'ın da önsözde belirttiği gibi, bazı temel yapıtların eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmesi, kendi gerçeklerimize uyarlanmasıdır. Bunun için de her şeyden önce söz konusu temel yapıtları tanımak, bilmek gerekiyor. Aslında bilmek de yeterli değil. Bilgi aktarımı ulusal bilgi üretimine dönüştüğü oranda yararlı olabilir ancak. Bu nedenle *Genel Dilbilim Dersleri*'nin insan bilimleriyle uğraşan araştırmacılarımıza, özellikle de yazar ve eleştirmenlerimize yeni bir bakış açısı kazandırmasını diliyorum.

1978

Notlar

[1] Yapısalcılığı bütünsel bir dünya görüşünden çok belli bir yöntem sorunsalı içinde değerlendirmek gerektiği kanısındayım. Yapısalcı yöntemi bilgi kuramı düzeyinde ele alarak genelleştiren, dünyayı, giderek insanı doğa ve toplumdaki yapıların ortak mantığına göre açıklamaya çalışanlar da var elbet. Bu açıklamaları, Claude Lévi-Strauss'un mitos çözümlemelerinde yaptığı gibi, insan zihninin evrenselliğine bir kanıt olarak gösterenler de. Tikelin ardında genel, yani evrensel ve değişmez yapılar arayan böyle bir yaklaşım ister istemez yöntem sorununu aşıyor. Yapısalcılığı epistemolojik bir alana kaydırarak gerçekçilikle bilgi arasındaki ilişkiyi tanımlamaya, dünyayı ve toplumu yapısalcı açıdan kavrayıp açıklamaya yöneliyor. Bu yönelişin olumlu ya da olumsuz yanları, geçerli sonuçlara varıp varmadığı ayrıca tartışılabilir. Benim burada belirtmek istediğim Tahsin Yücel'in "yapısalcılık bir açıklama değil, bir açıklama yöntemidir." sözleriyle özetlediği görüş. (Bkz. *Birikim* Haziran-Temmuz 1977, s. 39) Jean Piaget ve Michel Foucault'ya dayanarak aynı görüşü Oğuz Demiralp de savunuyor. (Bkz. *Soyut* Temmuz 1977)

[2] Bkz. Berke Vardar: -*Etude Lexicologique d'Un Champ Nationnel*, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yay. 1969
- *Structure Fondamentale du Vocabulaire Social et Politique En France*, (1815-1830) İ.Ü. Ed. Fak. Yay. 1973
Tahsin Yücel: - *L'Imaginaire de Bernanos*, İ.Ü. Ed. Fak. Yay. 1969
- *Figures et Messages dans La Comédie Humaine*, éd. Mame 1972

[3] Süheylâ Bayrav bu konuda şunları yazıyor: "Bugün göstergebilim bir tasarı olmaktan çıkmıştır. Ancak bu çerçeve içinde yer alan çalışmalar çoğaldıkça kuram ve terminoloji bakımından ayrı tutumlar da belirip tartışmalara yol açmaktadır." (*Dilbilim Dergisi*, 1. Sayı, s. 53)

[4] "Signe" için Berke Vardar "gösterge", Süheylâ Bayrav "belirti", Tahsin Yücel "belirtge", Özcan Başkan "işaret" terimlerini öneriyorlar. Öte yandan bazı genç yazarlar arasında (Oğuz Demiralp, Enis Batur, vb. gibi) "im"i yeğleyenler de var.

[5] Saussure'ün dil ve söz arasında yaptığı ayrım çağdaş dilbilimin temel ilkelerinden biridir. Hem kişisel hem toplumsal özellikler taşıyan dilyetisi (langage), dil'i (*langue*) ve söz'ü (*parole*) birlikte içerir. Oysa dilbilimin konusu toplum üyeleri arasında yapılmış bir çeşit sözleşmeden kaynaklanan, her bireyde ayrı ayrı gerçekleşen söz'e karşılık, tümüyle ancak toplumda varolabilen dil'dir. Yani Saussure'ün deyişiyle "dilyetisinin birey dışında kalan toplumsal bölümü". (Bkz. *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 35) Dil, konuşan öznenin yarattığı bir ürün değil, edilgin biçimde benimsediği toplumsal bir olgudur. Söz ise, hem bireyin dil dizgesini kullanma tarzı, hem de fizyolojik bir işlemdir.

[6] Süheylâ Bayrav gösterge üzerine ilk dikkati çekenin Amerikalı dilci Peirce olduğunu, ama Peirce'in yazılarının zamanında yankı uyandırmadıklarını belirtiyor. (Bkz. *Yapısal Dilbilim*, İ.Ü. Ed. Fak, Yay., s. 55)

[7] Nesne sözcüğünü felsefi anlamda kullanmıyorum burada. Gösterme eyleminin yöneldiği her şeyi, düşsel ya da gerçek tüm olguları, kavram ve varlıkları içerebilir bu sözcük.

[8] Bu ayrımı daha önceki bir dipnotta kısaca açıklamaya çalışmıştım. Dil ve söz'ün mutlak bir karşıtlıktan çok belli bir diyalektik ilişki içinde olduklarını, birbirlerini tamamlayarak bir bütün oluşturduklarını belirtmeliyim burada. Dil'i sözsüz düşünemeyeceğimiz gibi, söz'ün de dil olmadan, yani şifresiz gerçekleşmesini bekleyemeyiz. "Dil söz'ün hem ürünü hem de aracıdır." diyen R. Barthes söz konusu diyalektik ilişkiye dikkati çekenlerin başında gelir. B. Vardar son yıllarda dil/söz karşıtlığının bazı araştırmacılar tarafından aşıldığını, dil'in söz eyleminde gerçekleşmesi sonucu "kullanım" kavramının önem kazandığını, buna bağlı olarak da "söylem" (*discours*) adı verilen bir orta terim bulunduğunu yazıyor: "Söylem diye adlandırılan ve hem bir eylem hem de bir soyutlama olarak görülen bu kesişme noktası dil'in söz eyleminde gerçekleştiği düzeyde yer alır." (*F. de Saussure*, A.g.y., s. 58) Ayrıca Bkz. *Dilbilim Sorunları* s. 14)

[9] Roland Barthes, Saussure'ün gösteren ve gösterilen terimlerini buluncuya değin gösterge kavramı konusunda açık seçik bir tanımlama yapamadığını, göstergenin gösteren öğesine indirgenerek onunla özdeş tutulmasından çekindiğini belirtiyor. Yazara bakılırsa Saussure "gösteren" ve "gösterilen" terimlerinde karar kılmadan önce "some" ve "sème", "biçim" ve "düşünce", "imge" ve "kavram" terimleri üzerinde de durmuş. (Bkz. *Communications* A.g.y., s. 105)

[10] Süheylâ Bayrav verdiği bir örnekle Hjemslev'in gösterge kuramına yaptığı katkıyı şöyle somutlaştırıyor: "Hjelmslev belirtinin (göstergenin) her iki planını da ikiye ayırır: belirtenin (göstergenin) bir biçimi (yani fonolojik durumu: p'yi ele alalım, Fransızcada üçlü bir sisteme p-t-k, İspanyolcada dörtlü bir sisteme p-t-c-k girer) bir de gereci, tözü (p'nin söylenişindeki özellikler) vardır. Belirtilen (gösterilen) için de aynı ayrım yapılır. Onun da bir biçimi (Fransızcada "je viens", Türkçe "geliyorum") bir de tözü, gereci -geliyorum kavramı- bulunur." (A.g.y., s. 59)

[11] Berke Vardar Saussure'ün kullandığı "arbitraire" ve "immotivé" sözcüklerinin eşanlamlı olduklarını, gösterenle gösterilen arasındaki simgesel olmayan, rastlantısal ve özgür ilişkiyi belirttiklerini öne sürerek bu terimleri Türkçede bir tek sözcükle karşılıyor: nedensiz (sıfat olarak kullandıldıklarında), nedensizlik (ad olarak kullanıldıklarında). Qysa Mounin, Saussure'ün "arbitraire" ve "immotivé" sözcüklerini eşanlamda kullanmasının sakıncalarına dikkati çekerek bu durumun anlam kargaşasına yol açtığını belirtmiştir. (Bkz. A.g.y., s. 53)

[12] Platon'un *Kratylos* (Bkz. *Kratylos "Diyaloglar"* Remzi Kitabevi) adlı yapıtı sözcüklerle nesneler, biçimle anlam arasındaki ilişkinin toplumsal bir anlaşmadan kaynaklandığını öne sürenlere karşı (thesei) sözcüklerin, yani nesnelere verilen adlarla nesnelerin kendilerinin doğal bir uygunluk içinde oldukları görüşünü savunur (physei). Aristo ise Platon'a karşı çıkmış, sözcüklerle nesneler arasındaki bağın doğal değil toplumsal bir anlaşma ürünü olduğunu ortaya atmıştır.

[13] Martinet dizimsel bağıntıları *aykırılık*, dizinsel bağıntıları *karşıtlık* ilişkileriyle açıklıyor. (*Elements de Linguistique Générale*, éd. P.U.F., s. 27)

lenin ve kültür

Lenin'i yalnızca politik bir önder, bir devlet başkanı olarak görmek onun tarihi önemini (dünyanın ilk proleterya devriminin gerçekleşmesinde oynadığı rolü) ve Marksist öğretiye yaptığı kuramsal katkıyı eksik, hatta yanlış değerlendirmemize yol açabilir. Değişik yorumları, birbiriyle çelişen uygulamaları bulunmakla birlikte bugün bilimsel olarak nitelendirilen bir dünya görüşüne "Marksist-Leninist" sıfatı ekleniyorsa bu, gerçeğin kavranmasında, toplum ve insanın dönüşüme uğratılmasında Lenin'in gösterdiği büyük çabadan ötürüdür. Çarlık Rusya'sında, sonra da Avrupa'da sürgündeyken yorulmaz bir örgütleyici, Ekim Devrimi günlerinde gerçek bir ayaklanma uzmanı, iktidara geçince de yıkıcı değil yapıcı bir devlet adamı olmayı başaran Lenin, hiç şüphesiz kültür sorununun üzerinde en fazla duran yöneticilerdendir. Ne var ki, tümü elli cilt tutan yapıtında kültür olgusunu doğrudan irdeleyen bütünsel bir yaklaşıma rastlanmaz. Zaten *Rusya'da Kapitalizm Gelişmesi, Devlet ve Devrim, Maddecilik ve Ampiriokritisizm* vb. belli sorunlarda derinleşen kitaplar bir yana, çoğu politik amaçlarla kaleme alınmış, Lenin'in ölümünden sonra bir araya getirilmiş polemiklerden oluşur bu yapıt. Ama Lenin'in ilk bakışta salt politik gibi görünen her tavrı genel bir sorunsal, giriştiği her tartışma güncelliği aşan bir boyut koyar ortaya. Böylece tüm yapıtlarını okurken tikelden genele, polemikten kurama doğru bir açı-

lım izleriz. Karşımızda felsefi ve kuramsal araştırmayı her an pratiğin izdüşümünde yürüten, bilgiyi dünyayı değiştirmek için kuşanan bir eylemci vardır. Devrimci kuram olmaksızın devrimci eylemin de olamayacağını savunur bu eylem adamı. Kuramla eylemi, politik mücadeleyle bilgi üretimini somut tarihi süreçte birleştirmeye, birinden öbürüne organik bağlar kurmaya girişir. Kültür ve sanat alanında da aynı çabayı görürüz. Lenin'in kültür üzerine görüşlerini, iktidara geldikten sonra gerçekleştirdiği uygulamaları içeren yazılar, gönderdiği mektup ve telgraflar somut bir tartışma ortamını yansıtırlar. Ama bu tartışmanın içinde yer aldığı tarihsel bağlam, biraz ilerde ayrıntılarıyla ele alacağım *Proletkult* örneğinde olduğu gibi genel bir kültür sorunsalını belirler. Öte yandan sanatla, özellikle de edebiyat ve sinemayla yakından ilgilenen, okuduğu yazarları (örneğin Tolstoy, Gorki ve Puşkin'i) belli bir dünya görüşü çerçevesinde değerlendirebilen ender aydınlardandır Lenin. En güç dönemlerde, Sovyet iktidarının sarsılmaya başladığı İç Savaş günlerinde bile sanata gereken önemi vermiş, cepheye silah vagonlarıyla birlikte kitap yüklü trenler, film göstericileri göndermiştir. Sürgünde, hapiste, Kremlin'deki çalışma odasında yanından hiç eksik etmediği bazı yazarları (Rus ve dünya klasiklerini) ölüm döşeğine kadar başucundan ayırmadığını biliyoruz. Krupskaya anılarında "Sibirya'ya sürgüne gönderildiğimizde yanımda Puşkin, Lermentov ve Nekrasov'un yapıtlarını götürmüştüm," diye yazıyor. "Vladimir İlyiç onları yatağının başucunda duran Hegel'in yanına yerleştirdi ve defalarca okudu. (...) Çernişevski'yle, yıllar önceden bildiği Pissarev'i de çok severdi. Sibirya'dayken Goethe'nin *Faust*'uyla Heine'nin şiirlerini Almancadan okuduğunu hatırlıyorum. Münih'teyken Genhard'ın *Bei Mama*'sıyla Polenz'in *Büttnerbauer*'ini bitirdi. Sonra Paris'te ikinci kez sürgündeyken Victor Hugo'nun 1848 devrimini anlatan *Les Châtiments* adlı kitabını, savaş yıllarında Henri Barbusse'ün Ateş'ini elinden düşürmediğini söyleyebilirim. (...) İlyiç son günlerinde ağır hastayken kendisine roman okumamı istedi. Ak-

şamları Şçedrin'den ya da Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'inden bir şeyler okumaya başladım. Şiir dinlemeye de bayılırdı. Özellikle Demian Bedni'ninkileri. Ama lirik ve coşkulu şiirleri, Bedni'nin taşlamalarına yeğlediği de bir gerçekti. (...) Ölümünden iki gün önce Jack London'un *Yaşamak Hırsı* adlı yapıtını okuyordum ona. Kitap İlyiç'i müthiş sardı. Ertesi gün ölmeden önce, bıraktığımız yerden okumaya devam etmemi istedi benden. (...)" (*Ecrits Sur L'Art et La Littérature, Lenin*, Krupskaya'nın anılarından alıntı, s. 246-250) Vladimir Bonç-Bruyeviç "Lenin'in Kitaplar ve Yazarlar Üzerinde Düşündükleri" adlı yazısında (*Literaturnaya Gazeta*, 21 Nisan 1955) Halk Komiserleri Kurulu'nda yaptırılması öngörülen bir kitaplık için Lenin'in şu yazarlar üzerinde durduğunu belirtiyor:

"Puşkin, Lermontov, Gogol, Gonçarov, Dostoyevski, Maykov, Nekrasov, Leskov, Tolstoy, Gleb, Uspenski, Aksakov, Saltikov, Şçedrin, Levitov, Koltzof, Tiyuçev, Grigoroviç, Turgenyev, Pomiatovski, Fet, Apuktin, Aleksi Tolstoy, Çehov, Zlatovraski, Kozma Prutkov, Nadson, Korolenko, Merjkovski, Radişçef, Pisaref, Dubrolyubov"

Yukardaki listeden Lenin'in özellikle Rus edebiyatını çok yakından tanıdığı, bağımlı olmak şöyle dursun karşı devrimcilikle suçlanabilecek yazarları bile -eğer yapıtları Dostoyevski örneğinde olduğu gibi ideolojik bakış açılarını aşacak kadar gerçekçi ve karmaşıksa- önemsediği anlaşılıyor. Bu örnekleri, onun edebiyatla ilişkisini vurgulamak amacıyla veriyorum. Lenin'i kültür sorunları üzerinde kafa yormaya, önemli tavırlar almaya iten başlıca etmen edebiyatla kurduğu organik bağdır çünkü. Kültür sorununa yaklaşımı genellikle edebiyat ve sanat yoluyla olmuştur. Öte yandan *Maddecilik ve Ampiriokritisizm, Felsefe Defterleri* gibi doğrudan felsefeye yönelik yapıtlarında diyalektik maddeciliği savunurken kültür olgusuna da değinmiş, kültürü toplumsal gelişmeden bağımsız soyut bir insani değer olarak değil, toplum ve doğanın üretim yapan sınıflar tarafından tarihsel süreç içinde değiştirilmesinin bir ifadesi olarak ele

almıştır. Bu bağlamda kültürü bir uygarlık sorunu biçiminde algılar Lenin. Ona göre toplumsal üretimin çeşitli evrelerinde, yani üretici güçlerin gelişme süreci içinde edinilen deneylerin, maddi ve manevi değerlerin tümünü içerir kültür. Bir bakıma üretim tarzıyla doğrudan ilişkidedir. Böylece teknoloji de kültür-uygarlık birimine katılmış olur. Özellikle iktidardayken yazdığı yazılarda, konuşma ve söylevlerinde, örneğin ekonomist bir eğilim taşıyan "Sosyalizm elektriklendirme ve Sovyet iktidarıdır." tanımlamasında iyice ortaya çıkar bu gerçek. Daha 1918'lerde, iktidarın işçi sınıfı partisinin eline geçmesinden bir yıl sonra şöyle diyecektir:

"Büyük kapitalist uygarlığın verilerinden soyutlanmış bir sosyalizm kurmayı düşünmüyoruz. Postasız, telgrafsız, makinasız sosyalizm boş laftan öteye geçemez."*

1919 yılındaysa "Kapitalizmin tüm kültürünü alıp sosyalizmi bu kültürle kurmak gerekir," diye yazar.** Görüldüğü gibi kültürü kimi zaman uygarlık, hatta teknolojiyle özdeşleştirmektedir Lenin. Kapitalist üretim ilişkilerinin değiştirilip altyapısal dönüşümün bir an önce gerçekleştirilmesi için haklı olarak üretici güçlerin geliştirilmesine hız verilmesini ister. Ne var ki üretim ilişkilerinin değişmesi üstyapının kendiliğinden dönüşmesine, giderek yeni bir kültürün oluşmasına yol açacak mıdır? Bu soruya olumsuz yanıt vermek için günümüz Sovyet toplumuna bakmak yeterlidir sanırım. Lenin'in sosyalist toplum özlemi onun ölümünden sonra sınıf mücadelesini ikinci plana iten, kültürü teknolojiyle bir tutan zorba bir ekonomizme bırakacaktır yerini. Diyeceğim, Leninist kültür anlayışını tüm boyutlarıyla kavrayabilmek için onun ya kuramsal nitelikteki felsefi eserlerine yönelmek, ya da sosyalizmin maddi temelinin kurulmasıyla ilgili politik söylevlerine başvurmak gerekir. Bu da, ancak geniş kapsamlı bir araştırmayla ortaya konabilir. Oysa genel olarak sanat, özellikle de edebiyat, Lenin'in kültür sorununa

* (Bkz. "Séance du Comité Executif Central de Russie, *Tüm Eserleri*, Cilt, 27, s. 323)
** (A.g.e., Cilt 29, s. 67).

yaklaşımını belirleyen ilginç bir konumda yer alırlar. Ne soyutlama düzeyinde girişilecek bir ön çalışmaya ne de Sosyalizmin kuruluş sorunlarıyla ilgili bir tartışmaya gerek kalmadan Lenin'in kültür konusundaki görüşleri bu özgül alanda irdelenebilir sanıyorum. Edebiyat üzerine yazdıklarıyla kültür anlayışı ve iktidarda uyguladığı kültür politikası iç içedir çünkü. İlki ele alındığında, ikincisinin temel ilkeleri de saptanmış olur. Bu nedenle konuyu iki bölümde toparlamaya çalışacağım.

Lenin ve Edebiyat

Lenin'in edebiyat konusundaki görüşlerini yansıtan yazıları ve onu yakından tanıyanların, özellikle de Krupskaya, Gorki, Lunaçarski, Clara Zetkin vb. ünlü kişilerin tanıklıkları yıllar önce yayımlanmıştı. Bazı bölümleri Türkçeye de çevrilen bu kitapta (Bkz. *Lenin, Sanat ve Edebiyat*, Payel yay, çev. Şerif Hulûsi) Lenin'in gençlik yıllarından ölümüne kadar edebiyatla ilgilendiği, yapıtlarında birçok Rus yazarlarmdan örnekler verdiği belirtiliyor. Tseitlin'in *Lenin'in Edebiyat Yapıtlarında Aktardığı Alıntılar* adlı kitabına bakılırsa bu örnekler tam dokuz yüz yirmi beş tane. Lenin, eleştirdiği kişi ya da davranışları suçlamak, rakiplerini okurların gözünde somutlaştırmak için gerçekçi Rus edebiyatının ünlü kahramanlarından yararlanır. Bu yararlanmada, ilkelerini *Proletkult* tartışmasında saptayacağı geçmişin kültür mirasını eleştirel açıdan özümleme çabasının ilk örneklerine rastlarız. Jean Fréville onun bu ilginç girişimini şöyle anlatıyor:

"Lenin klasik Rus edebiyatını başka bir açıdan ele alıyor. Büyük yazarların 'o amansız ve acımasız' gerçekçiliğinde bir olaylar ve gözlemler hazinesi, her zaman diri ve canlı bir portreler dizisi buluyor. Edebi tipler, ona göre birtakım tarihsel kategorileri temsil etmektedir. Olayların rengini ve damgasını taşımakta, kendilerini oluşturan neden ve koşullara göre çeşitlenmektedirler. (...) Kültür mirasını yaratıcı bir

tarzda ele alarak, edebi kişilere günümüzün rengini veriyor, bunları günümüzde birazcık değiştiriyor, toplumsal bir durumu ya da toplumsal bir tabakayı nitelendirmek için, şundan bir tutumu, ötekinden bir deyimi alıyor."*

Bu yenileştirmenin, daha doğrusu günün koşullarına uyarlamanın önemini kimse yadsıyamaz sanırım. Gogol'ün müfettişinden Turgenyev'in kahramanlarına, Çehov'un öykülerindeki küçük insan tiplerinden Şçedrin'in alaycı bir bakışla işlediği liberal burjuvalara kadar, Lenin birbirlerine hiç benzemeyen edebi karakterlerden başarıyla yararlanmıştır. Örneğin Gonçarov'un ünlü kahramanı Oblomov tipinden yola çıkarak çağdaş Oblomovları şöyle eleştirir:

"Eskiden Rus yaşamında Oblomov diye bir tip vardı. Bu adam bütün gününü yatakta yatmakla ve birtakım planlar kurmakla geçirirdi. O devirden beri çok zaman geçti. Rusya üç devrim geçirdi ama, yine de Oblomovlar var. Çünkü, Oblomov yalnız bir toprak sahibi değildi, aynı zamanda bir köylü; yalnız bir köylü değil, aynı zamanda bir aydın, hatta hatta bir işçi ve komünistti. Oblomov'un hâlâ yaşadığını söylemek için nasıl toplantı yaptığımıza, komisyonlarda nasıl çalıştığımıza bir bakmak elverir. Oblomov'tan bir şeyler çıkması için, onu daha uzun zaman yıkamak, temizlemek, sarsmak ve düzeltmek gerekecek."**

Lenin'in, Çehov'un öykülerinde bir erkekten öbürüne koşan, âşıklarının görüşlerini hemencecik benimseyiveren ünlü kadın kahraman Minik Şekerim için yazdıkları da ilginçtir. Starover gibi kaypak politikacılar birer Minik Şekerim'dir onun gözünde.

"Starover, yoldaş Çehov'un hikâyelerindeki kadın kahraman Minik şekerim'e pek benziyor. Minik şekerim önce bir emprezaryo ile yaşamıştı. O zamanlar: Vaniçka ile ciddi piyesler oynarız, diyordu. Sonra, bir odun tüccarı ile yaşadı. O zaman odundan fazla vergi alınmasına Vassiçka da, ben

* (A.g.e., s. 11 çev: Şerif Hulûsi)
** (A.g.e., s. 21)

de kızardık, diyordu. En son, bir baytarla yaşadı. O zaman da, Kolişka ile beraber atlara bakarız, demişti. Starover yoldaş da tıpkı böyle. 'Lenin'le birlik olup' Martinov'u eleştirdik. Bugün 'Martinov'la birlik olup' Lenin'i eleştiriyoruz. Eee, söyle bakalım sevgili Minik Şekerim sosyal-demokrat! Yarın kimlerin kucağında olacaksın?"*

Bu alıntılar bir yana, Lenin'in asıl önemsediği, üzerinde kafa yorduğu yazarların Tolstoy ve Gorki olduğunu öne sürebiliriz. Bir de, kıyasıya eleştirdiği Mayakovski var tabii. Onun bu üç yazar karşısındaki tavrı genel çizgileriyle şöyle özetlenebilir sanıyorum.

Lenin, Tolstoy'un yapıtına, toprak köleliğinin kaldırıldığı 1861 tarihinden burjuva demokratik devriminin gerçekleştirildiği 1905 yılına kadar uzanan karmaşık bir tarihsel süreç açısından yaklaşır. Bu karmaşık süreci belirleyen en önemli olgu, Rusya'da kapitalizmin gelişmesine paralel olarak parçalanan feodal düzenin doğurduğu köylülük sorunudur. Tolstoy'un yapıtında, köylülüğün demokratik devrim sürecinde karşılaştığı büyük çatışmaları gören Lenin, bu yapıtı Rus devriminin aynası olarak niteler. Tolstoy üzerine yazdığı altı yazı, özellikle de "Rus Devriminin Aynası Leon Tolstoy" başlığını taşıyanı, büyük Rus yazarının çelişkileri üzerinde durur. Lenin'e göre söz konusu çelişkiler Tolstoy'un içinde yaşadığı kırsal toplumun çelişkileridir. Yazar sömürü ve köleliği, dolayısıyla da feodal toprak mülkiyetini eleştirmesine karşın, gelmekte olan işçi sınıfı devrimini görememiş, bir yandan köylülüğü savunurken öte yandan manevi değerleri, "kötülüğe zor kullanarak karşı koymamak" gibi Hıristiyanca erdemleri yüceltmiştir. Lenin onun bu çelişkisini şöyle özetler:

"Tolstoy okulunun yapıtlarında, düşüncelerinde ve öğretisindeki çelişmeler, gerçekten de çok göze batıcıdır. Bir yanda, yalnızca Rus hayatının eşsiz tablolarını çizmekle kalmayıp dünya edebiyatına da birinci sınıf yapıtlar kazandır-

* (A.g.e., s. 22)

mış bir deha, öte yanda, meczupluk taslayan bir toprak ağası. Bir yanda toplumsal aldatmacalara ve ikiyüzlülüğe şiddetle karşı çıkış, öte yanda bir 'Tolstoycu', yani herkesin önünde göğsüne vurup; 'Ben köylüyüm, ama kendimi tinsel bakımdan tamamlamaya çalışıyorum, artık et yemiyorum, yediğim yalnızca pirinç lapası' diyen Rus aydını dediğimiz o'cılız, histerik yaratık. Bir yanda kapitalist sömürünün acımasız eleştirisi, hükümet zorbalıklarının ortaya konması ve suçlanması (...) öte yanda 'kötülüğe zor kullanarak karşı konulmamasını' öğütleyen meczup."*

Lenin, Tolstoy'un yapıtını *Maddecilik ve Ampiriokritiszm* ile *Felsefe Defterleri*'nde geliştirdiği yansıma teorisi açısından ele almış, toplumsal gerçekliğin sanat yapıtına nasıl yansıdığını göstermeye çalışmıştır. Bu nedenle çağımızda Marksist eleştirinin temel ilkelerini saptayan yazar ve düşünürler Lenin'in yaklaşımı üzerinde önemle durmuşlardır. Tolstoy'un çelişkileri, içinde yaşadığı toplumsal karmaşadan doğan, ataerkil köylü toplumunun çelişkileridir aslında. Bu çelişkilerin çözümü yazarın öznel isteklerinde değil, tarihsel koşulların belirlediği nesnel gerçeklikte yatmaktadır. Yani işçi sınıfı devrimine yol açacak sınıf mücadelesinde. Lenin, sorunu böyle koyduktan sonra, Tolstoy'un özgün ve büyük bir yazar olduğu, yapıtının geniş halk kitleleri tarafından okunması gerektiği sonucuna varır.

Çağdaşları arasında Lenin'in en çok önemsediği, hem övüp hem de kıyasıya eleştirdiği yazar hiç şüphesiz Maksim Gorki'dir. Lenin, Gorki'nin sanatçı kişiliğine duyduğu hayranlığı sık sık belirtmiş, bazı konulardaki politik tavrını da eleştirmekten geri kalmamıştır. Gorki üzerine 1901 yılında *İskra*'da yayımlanan ilk yazısında, sanatçının yapıtını "Rus işçi sınıfı hareketinin ayrılmaz bir parçası," diye nitelerken, kendisini de "uluslararası işçi sınıfı hareketine büyük hizmetlerde bulunmuş olağanüstü bir yetenek" olarak selamlar.** Marksist felsefeyi ünlü Avusturyalı düşünür Ernst

* (*Ecrits Sur L'Art et La Littérature*, A.g.e., s. 26)

** (Bkz. *Tüm Eserleri*, Cilt V, s. 237)

Mach'ın tezleriyle zenginleştirmek isteyen, maddeciliğe karşı 1908 yıllarında pek moda olan ampiriokritisizmi savunan aydın topluluğuna katılmasına karşın, Gorki, Lenin için her zaman işçi sınıfının en önemli yazarı olarak kalmıştır. Gorki'nin de içinde bulunduğu ve yasal eylemi yadsıyan Otzovistler adlı topluluğa amansızca karşı çıktığı, onların yeni ampirist görüşleri ardındaki idealist tavırlarını eleştirmek için *Maddecilik ve Ampiriokritiszm* adlı eserini yazdığı yıllarda Lenin, "Gorki işçi sanatı konusunda yetkili bir kişidir, bir şöhrettir, buna hiçbir biçimde karşı çıkılamaz." diyor, ama sanatçının politik ve felsefi düşüncelerini eleştirmekten de geri kalmıyordu.* Gorki de Lenin'e duyduğu büyük hayranlığı sık sık dile getirmiş, onun edebiyat konusundaki titizliğini en az eylemci kişiliği kadar önemsemiştir. Lenin'in, *Ana* romanı için söylediklerini bir anı kitabında şöyle anlatır:

"Bir eliyle Sokrates'in alnı gibi geniş alnını kaşıyıp, öteki eliyle şaşılacak kadar canlı gözlerindeki okşayıcı parıltı ile kafamı sarsan bu kabak kafalı peltek konuşan, ufak tefek, sağlam yapılı adam, müsveddesini Ladijnikov'tan alıp okuduğu *Ana* romanımın kusurlarını hemen bana söyleyince, ben de kitabı acele yazdığımı söylemiştim. Kendisine hak verdiğimi daha anlatmaya vakit kalmadan, Lenin, onaylama anlamında başını sallayıp, acele etmekle iyi ettiğimi söylemek suretiyle bana hak verdiğini belirtti, devrimci harekete çoğu bilinçsiz olarak, içten gelme bir hamle ile katılan işçilere bu kitabın faydalı olduğunu, *Ana*'yı şimdi büyük bir ilgi ile okuyacaklarını bildirdi:

– Tam bugünün kitabı! dedi.

Bana ettiği biricik iltifat bu oldu, ama bunun benim için büyük bir değeri vardı."**

Lenin'in Tolstoy ile Gorki'nin yapıtlarını anlayıp değerlendirmedeki sezgisi, bir eylem adamının, edebiyat ve sanat konusunda sınırlı olması gereken görüşlerinin çok ilerisin-

* (*Tüm Eserleri*, A.g.e., cilt 16, s. 185)

** (*Lenin, Sanat ve Edebiyat*, Payel yay., s. 233-234, çev: Ş. Hulûsi)

dedir. Bu yazarları okuyup eleştirirken gerçek aydın kişiliğini, Marksist dünya görüşüyle zenginleştirdiği genel kültür anlayışını ortaya koymuştur Lenin. Söz konusu anlayış toplumsal olguların edebiyattaki izdüşümlerini, yazarın ideolojik tavrıyla yapıtında ele aldığı gerçekliğin karmaşık yapısını araştırma temeline dayanır. Ne var ki Mayakovski konusunda aynı şeyi söylemek oldukça güç. Lenin beğenisiyle eski Rus şiirine, özellikle de Puşkin'in yapıtına bağlı kaldığından Mayakovski'yi salt biçimci bir şair olarak görmüş, onun fütürizm akımı içinde giriştiği yenilik hareketinin Ekim Devrimi'yle kurduğu çağdaş ilişkiyi anlayamamıştır. Bugün, bizler gibi Mayakovski'nin öncü sanatına elli yıl uzaktan bakma imkânını bulsaydı, aşağıdaki eleştirisini gözden geçirir, Aragon'un "Sovyet Şekspir'i", Stalin'in bile "İşçi sınıfının gözbebeği" olarak nitelediği Mayakovski'yi yeniden değerlendirme gereğini duyardı sanıyorum:

"Mayakovski'nin *150.000.000* adlı yapıtını beş bin adet basmaya utanmıyor musunuz? Aşırı ve saçma sapan budalalıklarla dolu bu yapıt. Bence o şiirlerden ancak onda biri yayımlanmaya değer, o da salt kitaplıklar ve deliler için, bin beş yüz adetten fazla olmamak koşuluyla. Size gelince, fütürizme duyduğunuz ilgiden dolayı kulağınızı çekmek gerek sizin de;" (1921'de Lunaçarski'ye yazmış olduğu, ilk kez 1957'de yayımlanan bir mektubundan.)*

Parti Edebiyatı Sorunu

Lenin'in 13 Kasım 1905'te yayımlanan "Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı" başlıklı yazısı yazarların politik açıdan bağımlı olmaları, eğer kendilerini devrimci sayıyorlarsa işçi sınıfı örgütü içinde yer almaları gerektiğini savunur. "Kahrolsun partisiz edebiyatçılar!" derken, yazarın mutlaka toplumsal bir sınıftan yana olduğunu, özgür ve bağımsız yarat-

* (A.g.e., s. 222)

manın nesnel gerçeklikle bağdaşamayacağını vurgulamak ister. Ne var ki yazıldığı ortama göre, yani yasal eylemin, özellikle de burjuva anlamda bir basın özgürlüğünün henüz sağlanabildiği koşullarda geçerlidir Lenin'in bu sözü. Amaç, yayın organlarının parti denetiminde olmasına karşı çıkan Menşevikler'i eleştirmek, 1905 Anayasasının geçerli kıldığı demokratik haklardan yararlanarak ideolojik mücadeleyi düzenli bir biçimde yeniden örgütlemektir. Oysa yanlış yorumlara, Lenin'in aklının ucundan bile geçirmediği iddialara neden olmuştur bu yazı. Önce şu gerçeği belirtmekte yarar var: Lenin söz konusu yazısında "literatoura" terimini salt edebiyatı (yani edebi estetiği) değil, dilimizde de Fransızca olarak geçen "literatür" terimini tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Bilimsel literatür, tıp literatürü vb. bir deyimdir "parti literatürü". Lenin'in bu bağlamda parti edebiyatından anladığı, yaratıcı uğraştan çok, tüm yayın organlarını kapsayan politik-ideolojik bir basın ve yayın etkinliğidir. Ama, sayıları yurdumuzda da bir hayli kalabalık olan Lenin'den daha fazla Leninist geçinenler sevinçle sarıldılar bu ilkeye. Yaratıcı etkinliğin de işçi sınıfını partisinin güdümünde olması gerektiğini savunarak "toplumcu gerçekçilik" adı altında devrimci edebiyatı kısırlaştırdılar. Stalin döneminin olumlu kahraman tipolojisinde somutlaşan şematik, sığ bir gerçekçilik anlayışına indirgediler onu. Örneğin Jdanov, Lenin'in bu yazısında Sovyet edebiyatının dayanması gereken temel ilkeleri ortaya koyduğunu öne sürdü. Oysa ondan önce Lenin'in hayat arkadaşı Krupskaya söz konusu yazının "yaratıcı edebiyatla" ilişkisi olmadığını savunmuş, yanlış anlama ve yorumlara karşı aydınları uyarmıştı. Yıllar sonra Krupskaya'nın yaptığı açıklamayı dilbilimsel gerekçelerle Pozner, ideolojik analizlerle Thibaudeau doğruladılar ama, Türkiye'deki devrimcilerin haberleri bile olmadı bu önemli olaydan.*

Şu günlerde yurdumuzda yeniden gündeme getirilen

* (Bkz. Jean Thibaudeau, *Socialisme, Avant-Garde, Littérature*, éd. sociales, s. 147-155)

parti edebiyatı sorunu ne yazık ki yine aynı kısır döngü çerçevesinde tartışılıyor. Örneğin "Parti Edebiyatı ve Türkiye" başlıklı yazısında Demir Özlü, birçoğuna katıldığım görüşlerini ille de Leninist anlayışa dayandırma gereğini duyuyor.* Haklı olarak, Lenin'in bazı yazarları partiye kazandırmak için böyle bir çağrıda bulunduğunu ekliyor sözlerine. Ama partinin kültürel alandaki tüm kuramsal zenginliğe sahip çıktığı ölçüde edebiyatı kucaklayabileceğini öne sürmekten, yani Leninist sandığı yanlış bir görüşü suçluluk duygusu içinde savunmaya çabalamaktan da kendini alamıyor. Şimdiye kadar Sovyetler Birliği Komünist Partisi de dahil, hiçbir partinin "kültürel alandaki tüm kuramsal zenginliğe" sahip çıktığı görülmemiştir. Hele iktidardaki bir partiden, yani uyguladığı kültür politikasıyla edebiyatı resmileştiren, giderek devlet aygıtının ideolojik halkalarından birine dönüştüren bir politik örgütten bunu bekleyemeyiz. Edebiyat, özellikle de yenilikçi edebiyat, başkaldırıcıdır çünkü. Kurucu olmaktan çok yıkıcı, destekleyici olmaktan çok eleştiricidir. Lenin'in "Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı" yazısı 1905 yılında, yani Bolşevik partisinin muhalefette olduğu, üstelik yasal muhalefeti sürdürme kararı aldığı bir dönemde yazılmıştır. Oysa Jdanov'un bu yazıdaki görüşlerden, hem de yanlış yorumladığı "parti edebiyatı" teriminden yola çıkarak uyguladığı kültür politikası partinin devlet aygıtıyla bütünleştiği, neredeyse tüm özerk kurumların (bu arada Ekim Devrimi'nde ortalığı kaplayan öncü sanat girişimlerinin) merkezi yönetime devredildiği, çoğu kez de kapatıldığı yıllara rastlar. Diyeceğim, Erol Çankaya'nın öne sürdüğü Jdanovcu uygulamayla Leninist parti edebiyatı görüşü arasında doğrudan bir ilişki yoktur.** Kaldı ki, Lenin'in 1905 yılında belli bir tarihî ve politik bağlamda savunduğu görüşleri yazılı buyruk bellemek zorunda da değiliz. Parti edebiyatının, bu soruna bağlı olarak irdelenmesi gereken sosyalist gerçek-

* (Bkz. *Türkiye Yazıları*, Sayı:10)

** (Bkz. Birikim sayı:36)

çilik tartışmalarının neredeyse elli yıla yaklaşan bir tarihi, ne yazık ki tek boyutlu bir söyleme, hatta bağnazlığa kadar vardırılan uygulamaları var önümüzde.

Erol Çankaya Lenin'in metninde geçen "edebi yaratma özgürlüğü", "bireysel eğilimler", "estetik kurallara daha çok yer ayırmak" vb. deyimlerin *literatür*'den çok *edebiyat*, yani bugün kullandığımız anlamda bir yaratıcı sanatsal etkinliği içerdiklerini söylüyor. Bu görüşünde bir bakıma haklı. Söz konusu deyimlere yaratıcı edebiyatı çağrıştıran başkaları da eklenebilir. Örneğin "düşünce ve imgeleme önemli bir yer vermek", "biçim ve içerik", "burjuva yazarın özgürlüğü" vb. Ne var ki, "parti edebiyatı"ndan söz ederken Lenin'in *literature* kelimesine yüklediği geniş anlamın dar bir alana kayması, daha doğrusu bilinçdışı bir müdahaleyle, bir çeşit çağrışım mekanizmasıyla genelden tikele kaydırılması söz konusudur burada. Yoksa metnin bütününden de kolaylıkla anlaşılacağı gibi, temelde politik ve ideolojik mücadelenin tümünü kapsayan bir çağrının özellikle yaratıcılara yönelmesi, onların özgül alanını doğrudan ele geçirmesi söz konusu değildir. Pozner bu konuyla ilgili yazısında* 1905 Rusyası koşullarında "partinaya literatura" teriminin hangi anlamları içerip, hangi etkinlik alanlarını kapsayabileceğini ayrıntılarıyla açıklamıştır.

Gerçekte, parti edebiyatı sorununu günümüz koşullarında yeniden ele almak, geçmiş uygulamaların ışığında irdeleyerek belli bir açıklığa kavuşturmak zorundayız. Ancak bu, somut örneklerle temellendirilmesi gereken, örneğin gerçeküstücü Aragon'un Harkov Kongresi'nden sonra GUEPEOU ve Stalin'e övgü dolu dizeleri nasıl yazabildiğini araştıran bir başka yazının konusu olabilir. Ben Lenin'in kültür anlayışını özetlemeye çalışırken ister istemez parti edebiyatı tartışmasına da değinme gereğini duydum, o kadar. Bizde hâlâ bu tartışma kısır bir biçimde sürdürüledursun, bugün Batı ülkelerindeki Komünist Partileri bile yazarların politik

* (Bkz. *Nouvelle Critique*, sayı:40)

bir örgüt güdümünde, kongre kararlarına göre sanat yapmalarını öngörmemekte, yaratıcı etkinliğin ancak özgürlük ortamında yeşerebileceği, bunun bağlanma sorunuyla eş düzeyde tutulmaması görüşünde birleşmektedirler.

Lenin ve Kültür

Yukarda Lenin'in kültür konusunda kuramsal bir yapıt bırakmadığını, onun kültür sorunları üzerindeki görüşlerini açığa çıkarmak için ya felsefi eserlerine ya da politik uygulamalarına yönelik bir araştırma yapmanın zorunlu olduğunu belirtmiştim. Ama Lenin'in edebiyatla olan ilişkisini betimleyerek kültür anlayışını genel çizgileriyle ortaya koymak da mümkündür. Örneğin *Proletkult* tartışmasında savunduğu görüşler ilk kez, popülistlere karşı giriştiği politik mücadelede çıkmıştır ortaya. Geçmişin kültür mirasının devrimci açıdan özümlenmesine dayanan bu görüşlerin daha 1897'lerde yayımlanan "Biz Hangi Mirası Yadsıyoruz?" adlı yazıda filizlendiğini görüyoruz. Lenin o yıllarda bile "Marksistlerin kültür mirasını arşivcilerin eski belgeleri sakladıkları gibi korumayacaklarını" söylerken eleştirel yaklaşımın altını çiziyor, ama geçmişin kültür değerlerini tümüyle yadsımanın söz konusu olmadığını belirtiyordu. 1913'te yayımlanan "Ulusal Sorun Üzerine Eleştirel Notlar" adlı yazısında da aynı görüşü, bu kez ulusal kültür alanında öne sürer: "Her ulusal kültür, gelişmiş olmamakla birlikte demokratik ve sosyalist bir kültürün öğelerini bağrında taşır; çünkü her ulusta, sömürülen bir emekçi yığını vardır ve bu yığının yaşama koşullarından doğan demokratik ve sosyalist kültürden söz edilebilir. Ama her ulusta, aynı zamanda (çoğunlukla aşırı gerici ve yobaz nitelikte olan) bir burjuva kültürü de vardır. Bu, ulusal kültürün bir öğesi olarak kalmayıp egemen kültür biçiminde gerçekleşir." Bu nedenle "ulusal kültür" sloganını eleştirmeden benimseyenlere karşı çıkarak "demokratizm ve dünya işçi hareketinin uluslararası kültü-

rü" sloganını ortaya atar. Söz konusu slogan hem uluslararası sınıfsal dayanışmayı, hem de demokratik kültürün özümlenmiş ilerici öğelerini içermektedir çünkü. Proletarya, yalnızca kendisini değil tüm toplumu özgürlüğe kavuşturacak, sömürünün yeryüzünden kalkmasını sağlayarak kelimenin gerçek anlamında bir insanlık kültürü yaratacaktır. Bu görüşte sınıfsal bakış açısını aşan, proletaryayı kendi içine kapamak şöyle dursun evrensel bir konuma yerleştiren, ona tarihsel olduğu kadar hümanist bir görev de yükleyen bir çaba var. Sınıflı toplumla sınıf kültürü arasında mekanik ve önceden saptanmış bir ilişki kurmuyor Lenin. Devrimin gerçek amacının sınıfları ortadan kaldırmak, dolayısıyla da evrensel toplumu gerçekleştirmek olduğunu hiçbir zaman unutmuyor. Bu tavırda, burjuva değil sosyalist anlamda bir hümanizm gizli bence. Daha sonraki yazılarında da örneğin Marksistliğin üç ana kaynağının maddeci felsefe geleneği (Antik Çağ maddecileri ve 18. yüzyıl Ansiklopedicileri), İngiliz iktisadı (Ricardo, Smith vb.) ve Fransız ütopyacı sosyalistleri (Fourrier, vb.) olduğunu öne sürerken de, Lenin, geçmişin kültür mirasının Marx ve Engels tarafından özümlenerek aşıldığını vurgulamak ister. İktidardayken ortaya çıkan *Proletkult* tartışmasındaysa söz konusu aşmanın hangi somut koşullarda gerçekleşebileceğini gösterme imkânını bulur.

Proletarya kültürü anlamına gelen *Proletkult* 1917'de kurulmuş, devrim ertesinde önemli bir "uvriyerist" akıma dönüşmüştü. Bu akımın başını çeken Bogdanov ve Lunaçarski gibi aydınlar şematik bir sınıf analizinden yola çıkarak işçi sınıfı devrimiyle burjuva iktidarına son verildiğini, dolayısıyla da burjuva kültürünün tümüyle yadsınıp işçi sınıfına özgü yeni bir kültür yaratılması gerektiğini savunuyorlardı. Görünüşte aşırı devrimci, özündeyse küçük burjuva radikalizminden kaynaklanan bir akımdı bu. Lenin 1920'de Moskova'da toplanan *Proletkult* kongresi için kaleme aldığı karar tasarısında geleneksel kültür değerlerinin devrimci açıdan özümlenmesi görüşüne ağırlık vererek, düşüncelerini beş il-

ke çerçevesinde özetledi. Bu ilkeler Lenin'in deyimiyle "insanlığın iki bin yıllık kültür birikimindeki tüm ilerici değerleri sindiren Marksist dünya görüşünden" kaynaklanıyordu. Geçmişin kültür mirası tümüyle yadsınmamalı, işçi sınıfı sosyalist toplumun kuruluş sürecinde kendinden önce varolmuş sınıfların kültürlerine sahip çıkmalı, bu kültürleri özümleyerek kendi kültürünü yaratmalıydı. *Proletkult*'un en ateşli savunucularından Lunaçarski bile sonradan Lenin'in görüşlerine katılmış, 1925'te Leningrad Tiyatro Akademisi'nde okuduğu raporda sorunu şöyle ele almıştır:

"Proletarya kendi öz kültürünü yaratacak, eski sınıfların başarılarını kendi girişimlerinde kullanacak, bunun için de şüphesiz onların anlamını değiştirecektir. Bu işi ise ancak bu yapıtlar üzerinde çalışarak başarabilir. Eski kültürün bütün başarılarını korumak, tanıtıp yaymak zorundayız. (...)"*

Yukarda kısaca özetlemeye çalıştığım ve *Proletkult* tartışmasıyla somutluk kazanan Lenin'in kültür anlayışı Sovyetler Birliği'nde kısa bir süre uygulanabilmiş, Stalinist bağnazlığın sanatsal yaratıcılıkla birlikte devletin kültür politikasına da el atmasıyla özgünlüğünden, giderek temel ilkelerinden çok şey yitirmiştir. Bugün kültür konusunda çok daha değişik sorunlar ortaya çıkmış, yepyeni yaklaşımlar gerçekleştirilmiş olsa bile, Lenin'in görüşlerinin hâlâ büyük ölçüde geçerli olduğunu belirtmeliyim. Lenin'in kültür anlayışı Marksist dünya görüşünden kaynaklanan, bir yamyla geçmişe, öbür yanıyla geleceğe dönük bir bütün oluşturur çünkü.

1978

* (*Yeni Ufuklar*, Aralık 1970, çev: M. Şaul)

çeviri etkinliği ve kültür

Türkiye'de çeviri yazını Tanzimat'tan bu yana, hatta Arapça ve Farsçadan çevrilen bilimsel ya da dinsel yapıtlar göz önünde tutulursa Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş Devri'nden bu yana, sürekli bir gelişme göstermiştir. Ne var ki, ayrı dilleri konuşan uluslar arasında bir kültür dolaşımı, karşılıklı düşün ve sanat alışverişi sağlaması gereken çeviri etkinliği, bizde, dizgesel bir bütünlüğe varmak şöyle dursun, eski uygarlıkların yarattığı değerleri bile yeterince aktaramamış, çağdaş bir kültür bileşiminin önkoşulu olan geçmişin kültür kalıtını özümleme işlevini gerçekleştirememiştir. Hem yerel, yani İslam uygarlığı içinde kalmakla birlikte bir ölçüde ulusal sayılabilecek değerlere, hem de kendi dışındaki evrensel kültür öğelerine uzak kalmıştır Osmanlı toplumu. Örneğin Lale Devri'nde İbrahim Paşa'nın başlattığı ilk örgütlü çeviri hareketi Aynî'nin *İkd el Cûman*, Hâvandmîr'in *Habib el Siar*, vb. gibi tarih yapıtlarıyla, Aristo Fiziği'nin Osmanlıcaya çevrilmesinden öteye gidememiştir.* Bununla birlikte, yirmi beş kişiden oluşan bir çeviri kurulunun ilk kez Lale Devri'nde ortaya çıkması, bu kurulun İslam kültürüyle yetinmeyip başka metinlere de yönelmesi, ilgi çekicidir. İçine kapalı Osmanlı toplumunun dışa açılma, bir ölçüde kendini yenileme çabasıdır bu. Ne var ki, dışa açılma ola-

* (Bkz. *Historie de La Littérature Turque*, A. Bombacı, s. 309)

rak nitelediğim süreç ilerde İmparatorluğun sömürgeleşmesine yol açacak ekonomik ilişkileri de beraberinde getirmiştir. Batı'da olduğu gibi burjuva sınıfını, dolayısıyla da bir Yeniden Doğuş (*Renaissance*) hareketini kendi iç dinamiğiyle yaratamayan Osmanlı toplumsal kuruluşu, merkezî kapitalist üretim tarzma oranla, çevrede (*périphérie*) kalırken, kültür alanında da gerekli aşamayı yapamamıştır. Oysa Batı kültürünün temelini oluşturan Hümanizma hareketinin çeviri yoluyla gerçekleştirildiğini, Batı'nın kendi bilim ve sanat değerlerini üretmeden önce, geçmiş çağın, özellikle de eski Yunan ve Roma uygarlıklarının kalıtına sahip çıktığını biliyoruz. Feodal üretim ilişkilerinin çözülüşüyle birlikte iktidara yönelirken kendi dünya görüşünü evrensel kılabilmiş, tarihte ilk kez bütüncül bir ideoloji, tutarlı bir kültür dizgesi oluşturmuş yeni bir toplumsal sınıfın (burjuvazinin) öncülüğünde gerçekleşen bir bileşimdir bu. Ve söz konusu bileşimin ilk aşamada çeviri yoluyla temellendirilmesi, dinsel kitaplarla İlkçağ metinlerinin ancak çeviri sürecinde yeni bir anlayışla değerlendirilebilmeleri, üzerinde önemle durulması gereken bir olgudur. Erasmus'un Hollanda'sı, Lüther ya da Münzer'in Almanya'sı, Petrark ile Bokaçio'nun İtalya'sı, Ronsard'ın, Du Bellay'in Fransa'ları çeviriyle değişen, Ortaçağın karanlığından çıkarken hem *Kutsal Kitap*'ın bildirisini, hem de Hıristiyanlık öncesi kültürlerin insan ve doğa anlayışlarını çevirerek kavrayabilen ülkelerdir.

Örneğin Fransa'yı ele alalım. Bu ülkede Yeniden Doğuş'u hazırlayan Guillaume Fichet, Lefevre d'Etaples, Guillaume Budé gibi ilk Hümanistler her şeyden önce birer dil bilginiydiler. Amaçları eski metinleri çevirerek kendi ulusal dillerini zenginleştirmek, böylece yeni bir kültür dili yaratmaktı. İnsanın dilsel bağnazlıktan kurtuluşunu kaynak metinlere dönüşte, Ortaçağ boyunca ilgi duyulmayan eski Yunancanın öğrenilmesinde görüyorlardı. *İncil*'in değişik bir anlayışla okunmasından, bireyin Tanrı ve doğayla yeni bir uyum sağlayabilmesi için evrensel bilginin özümlenmesinden yanaydılar. Lefevre d'Etaples'ın Aristoteles'in mantıkla

ilgili yapıtlarını içeren *Organon*'u, hemen ardından da *Tevrat*'ın Fransızca çevirisini yayımlaması bu görüşümü doğrular sanırım. Ne var ki, o dönem Fransız toplumunu egemenliği altında tutan geleneksel ideolojinin başlıca savunucusu Sorbonne Üniversitesi tarafından yargılanmıştır Etaples'ın çevirisi. Katolik Kilisesi söz konusu çevirinin usçu düşünce açısından taşıdığı önemi, toplumda ne denli büyük bir değişime yol açacağını anlamıştır çünkü.

Fransız Yeniden Doğuş yazınının kurucusu *Pleiade* okulu da, başta Du Bellay ve Ronsard olmak üzere, eski Yunan ve Latin kültürüyle yetişmiş, Coqueret Koleji'nin ünlü öğretmeni Jean Dorat'nın yaptığı Horas, Virjilius, Katülius ve Ovidius çevirilerinden büyük ölçüde yararlanmıştır. *Pleiade* şairlerinin Homeros, Horas, Ovidius gibi Yunan ve Latin ustalara öykünerek işe başladıklarını, İlkçağ kültürünü özümleyebilmek için başlangıçta yoğun bir çeviri uğraşma giriştiklerini biliyoruz. Edebiyat tarihçisi R. Lebègue, Ronsard'ın Coqueret Koleji'nde öğrenciyken Eskilos'tan, Aristofanes'ten çeviriler yaptığını, Belleau tarafından Fransızcaya çevrilen Anakréon'dan ise sanıldığından çok etkilendiğini öne sürüyor.* Ronsard'ın yakın arkadaşı Du Bellay de, Fransız şiirinin ilk bildirisi olan *La Défense et Illustration de La Langue Française* adlı kitabıyla ulusal dil devrimini başlatmadan önce Yunan ve Latin şairlerinin tümünü okumuş, bazılarından başarılı çeviriler yapmıştır. Kısacası, *Pleiade* okulu başka dilleri öğrendikten, bu dillerde yazılmış yapıtları okuyup sindirdikten sonra sevmiştir Fransızcayı. Ulusal Fransız şiirine öncülük yapmakla birlikte eski Yunan ve Latin kültürüne duyduğu ilgiyi, hatta aşırı hayranlığı gizlememiş, tam karşıtı, "eskilere öykünmeyi" bir ilke olarak benimsemiştir. Yeniden Doğuş Fransa'sında en önemli yazın tartışmasının çeviri konusunda yoğunlaşması, Du Bellay'ın, yukarda andığım yapıtında çeviriye karşı tavır alarak Ronsard ve öteki *Pleiade* şairleriyle birlikte öykünmeciliği savunması, bir rastlantı ol-

* (Bkz. *Ronsard*, éd. Hatier, s. 18-19 ve 46)

masa gerek. Fransız dilini elinden geldiğince koruyup yücelten bu kuşağın bilinçlenmesinde Yunanca ve Latinceden yapılan çevirilerin de payı vardır kuşkusuz. Ne var ki, İlkçağ kültürüne yönelik çeviri etkinliği Fransız şiirine yeni bir doğa anlayışı, taze bir içtenlik aşılarken kendi karşıtını, yani ulusal yazın bilincini de birlikte getirmiştir.

İlk kez Almanya'da başlayan düzeltim (*réforme*) hareketi de çeviri desteğinde gelişmiş, Erasmus'un 1516 yılında eski Yunanca olarak yayımladığı *İncil*'i hemen Almancaya çeviren Lüther, kısa zamanda tüm Avrupa'ya yayılacak dinsel başkaldırının ideolojik temelini hazırlamıştır. Bu temel, yine Lüther'in yaptığı *Tevrat* çevirisiyle, Yahudi-Hıristiyan geleneğinin tüm kaynak metinlerini de içeren daha geniş bir konuma yerleşmiştir.

Diyeceğim düzeltim ve yeniden doğuş aşamasındaki Batı toplumları, büyük ölçüde çeviri yoluyla gerçekleştirmişlerdir kültürel dönüşümlerini. Bu dönüşümü hazırlayan tarihsel koşullar üzerinde ayrıntılarıyla duracak değilim. Kültürle çeviri arasında kurmak istediğim ilişkinin dayandığı varsayım kısaca şu: Bir toplum kabuk değiştirirken, daha doğrusu bir üretim tarzına geçiş sürecini yaşarken, üstyapıda, özellikle de kültür alanında, çeviri etkinliği yoğunlaşıyor. Yeni üretim tarzına uygun bir kültürün geliştirilmesi için gerekli koşullar, başlangıçta, çeviri yoluyla oluşturulabiliyor çünkü. Çeviri etkinliği bir yandan geçmişin kültür kalıtını değerlendirip aktarırken, öte yandan bu kalıtın özümlenmesinde, değişik bir anlayışla ele alınıp yeniden üretilmesinde başlıca rolü oynuyor. Şöyle de diyebiliriz: Geçiş dönemindeki bir toplum, nitel bir sıçramanın eşiğindeyse, ancak kendi dışındaki kültürlere gönderme yaparak sıyrılabiliyor geleneksel ideolojinin etkisinden. Yeni ideolojinin, dolayısıyla da yeni kültürün üretilmesini sağlayacak düşünsel temelin çeviriye gereksinim duyması bundan. İslamın yayılma dönemini ele alalım örneğin.

Hıristiyan Avrupa'ya oranla devrimci bir sıçrama yapan İslam toplumları, *Kur'an*'dan kaynaklanan ideolojilerini diz-

gesel bir düşünceye dönüştürmek için çeviriye başvurmuşlardır. Gerçi onlardan önce, Altıncı yüzyıldan itibaren, Bizans Ortodoks Kilisesi'ne başkaldıran Nasturiler eski Yunan kültürünün, özellikle de düşünsel yapıtların önemli bir bölümünü Süryaniceye çevirmişlerdi. Ama söz konusu yapıtların başka bir ideolojik bağlamda yeniden üretilerek, dönüşme sürecindeki bir toplumun düşünsel kaynağını sağlayabilmeleri için, İslamın ortaya çıkması gerekmiştir. Henri Corbin *Historie de la Pensée Arabe* adlı kitabında Raşayna, Sever Seboh, Jacques d'Edesse, vb. gibi, tüm ömürlerini çeviriye adamış Süryani bilginlerin Aristoteles başta olmak üzere eski Yunan düşünürlerinin çoğunu Süryaniceye aktardıklarını, Arapların da daha sonraki yüzyıllarda bu yapıtları kendi dillerine çevirerek İslam felsefesini temellendirdiklerini yazar.* Düşün yapıtlarının yanı sıra İlkçağm gökbilim, simya, hekimlik ve matematik alanlarında ortaya koyduğu bilginin de, dizgesel bir çeviri uğraşıyla önce Süryaniceye, sonra Arapçaya aktarıldığını görüyoruz. Halife Memun zamanında Bağdat'ta kurulan Bayt-el Hikma kitaplığı çağın en önemli çeviri merkeziydi aynı zamanda. Bu kitaplığın yöneticilerinden Hunayn ibn İshak'ın eski Yunancadan Süryanice ve Arapçaya yüzü aşkın yapıt çevirdiği söylenir. En ilginç örneklerine Mevlâna, Şeyh Bedrettin, Yunus Emre, vb. gibi Anadolu şair ve düşünürlerinde rastladığımız İslam tasavvufunun oluşumunda da aynı süreci gözlemlemek olası.

Bilindiği gibi, tasavvufun Tanrı ve evren anlayışını belirleyen İlkçağ idealizmi olmuştur. Plotinus'un *Eneadlar*'ının daha altıncı yüzyıl başlarında Süryaniceye çevrilmesi, İlkçağ idealizminin özünden pek bir şey yitirmeden, değişen dünya koşullarıyla birlikte coğrafya içinde yer değiştirerek Arap kültürüne yöneldiği varsayımını doğrular bir bakıma. Tasavvuftaki *Birlik* (Vahdet) kavramının bu yapıttan kaynaklandığı herkesçe onaylandığına göre, İslamın Anadolu kül-

* (Bkz. *Historie de La Pensée Arabe*, éd. Gallimard, s. 32-34)

türüne dek uzanan gizemci yorumunu, Süryani ve Arap dillerinde gerçekleştirilen bir çeviri etkinliğinde bulabiliriz. Sonradan özgün katkılarla zenginleşip bağdaşıklığını yitirecek, içinde geliştiği toplumların yerel koşullarıyla yoğrulacak olan tasavvuf düşüncesinin ilk evrelerinde çok daha belirgindir bu durum. Plotinus'un maddesel dünyanın çokluğu ötesindeki 'Mutlak Varlığın Birliği'ni öngören metafiziği, bir başka deyişle varlıkların Tanrı'dan, çokluğun Birlik'ten çıktığı ve yine ona dönecekleri, "Birden ancak Bir çıkabilir" ilkesi, İslamın *Tevhid* anlayışıyla bütünleşmiştir. Çeviri, yeni Platoncu görüşleri Arapçaya, giderek tasavvufa taşırken, İslam ideolojisinin gereksindiği düşünsel temeli de getirmiştir beraberinde. Düzeltim ve Yeniden Doğuş hareketlerinde olduğu gibi, İslamın yükselme döneminde de yoğun bir çeviri etkinliğiyle karşılaşmamızın başlıca nedeni budur.

Aynı durum kendi toplumumuz için de geçerli. Lâle Devri'nden Tanzimat'a, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dek uzanan bir süreçte, iki yüzyıllık Batılılaşma çabamızın başlıca kültür dayanağını oluşturmuştur çeviri girişimleri. Yukarda ilk örgütlü çeviri hareketinin Lale Devri'nde başlatıldığını söyledim. Tanzimat döneminde bu hareketin daha da yoğunlaştığını, roman, tiyatro, vb. gibi kendi yazın geleneğimizde bulunmayan bazı türlerin Batı'dan, özellikle de Fransız yazınından yapılan çeviriler yoluyla benimsendiğini görüyoruz. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat, vb. gibi ilk Türk romancılarının Tanzimat'la birlikte ortaya çıkmaları, yapıtlarını, bir başka deyişle öngörülen yeni kültür üretimini, çeviri etkinliğiyle oluşan bir temel üzerinde gerçekleştirmeleri rastlantı olmasa gerek. İlk Türk romanı sayılan Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-i Tal'at ve Fitnat* adlı yapıtından önce (1873), Fénélon'un *Aventures de Télémaque*'ı *Tercüme-i Telemak*, Victor Hugo'nun *Les Miserables*'ı *Mağdurîn*, Defoe'nun *Robenson Crusoe*'su *Hikâye-i Robenson* adlarıyla Türkçeye çevirip yayımlamıştır. Güzin Dino, Namık Kemal'in ilk romanı *İntibah*'a dek (1876) çoğu Fransızcadan olmak üzere anlatı türünde yirmiyi aşkın yapıt çevrildi-

ğini yazıyor.* Şemsettin Sami, Recaizade Ekrem, vb. gibi ilk Türk romancılarının aynı zamanda ilk yazınsal çevirileri de yaptıklarını düşünürsek, Batılılaşma sürecine giren Osmanlı toplumundaki kültür dönüşümünün, çeviri yoluyla başladığı açık bir biçimde çıkar ortaya. Şemsettin Sami, Hugo'nun *Sefiller*'iyle *Robenson*'u, Recaizade Ekrem Chateaubriand'ın *Atala*'sını, Namık Kemal ise Rousseau ve Montesquieu'yü çevirmişlerdir.

Çok eski bir şiir geleneğimiz olmasına karşın, Batılılaşma, toplumun tüm düzeyleriyle birlikte kültürel yapıyı da etkilediğinden, yazın alanındaki değişme ister istemez şiire de yansımıştır. Anlatı türlerindeki yenileşme geleneksel koşuk yapısını zorlarken, eski şiirimizde rastlanmayan bir içeriği de süreklemiştir peşinden. Genellikle toplumsal konular ve romantik bir doğa anlayışında yoğunlaşan bu yeni içeriğin şiire yedirilmesinde, Şinasi'nin La Fontaine, Racine, Gilbert ve Lamartine'den, Ethem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan yaptıkları çevirilerin hiç kuşkusuz önemli bir payı vardır. Şair ya da romancı olsun, Tanzimat kuşağının tüm yazarları çeviri yazınımızın ilk öncüleridir aynı zamanda.

Tanzimat'la önemli bir aşama yapan çeviri etkinliğinin Cumhuriyet döneminde daha dizgesel bir bütünlüğe yöneldiğini, Anadolu kültürünün temellendirilmesinde başlıca rolü oynadığını görüyoruz. Yeni Türkiye'nin çağdaş kültür bileşimini gerçekleştirmek için girişilen çabalar, Cumhuriyet yazınının ortaya koyduğu özgün yapıtların yanı sıra, çeviri alanında da olumlu sonuç vermiştir. Ataç, Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Azra Erhat gibi dünya çeviri yazınında eşine az rastlanır bir topluluğun bu dönemde ortaya çıkması en somut kanıtıdır bunun. Özellikle Eyuboğlu'nun çevresindeki aydınların çeviri imecesini, Anadolu kültürünün kaynak metinlerine yönelen çağdaş bir Yeniden Doğuş hareketi olarak nitelendirebiliriz. Kuşkusuz ütopyacı, bir

* (Bkz. *La Genèse du Roman Turc*, éd. P.O.F., s. 52)

hayli de geç kalmış bir harekettir bu. Ama çeviri alanındaki üretkenliği ve tutarlılığıyla yazınımıza başyapıtlar kazandırmayı başarmıştır. *Tercüme Bürosu*'nun kurulmasıyla yayımlanmaya başlayan dünya klasikleri dizisiyse hem Batı ve Doğu kültürlerinin, hem de eski Yunan ve Roma'nın en seçkin yapıtlarıyla zenginleştirmiştir dilimizi. "Beyaz Kitaplar" adıyla anılan bu dizinin, Köy Enstitülüler başta olmak üzere birçok yazarımızın gerçekçiliğe yönelişindeki katkısı büyüktür.

Çağdaş Türk yazınının hemen her döneminde, özellikle de 1940'lardan sonra yaratıcı bir işlevi olmuştur çevirinin. Çeviri etkinliği salt bilgi aktarımı düzeyinde kalmamış, gerçekleştirilmek istenen tüm yeniliklerin başlıca öncü girişimlerin yedek gücünü, kimi zaman da temelini oluşturmuştur. İşte Garip kuşağı ve Fransız şiiri, ya da Varoluşçu felsefeyle Demir Özlü, Ferit Edgü, vb. gibi bunaltı yazarları arasındaki ilişkiler! İşte Remzi Kitabevi'nin Gorki çevirileriyle Orhan Kemal'in, hatta Füruzan'ın gerçekçilik anlayışları! Günümüz Türk şiiri de, büyük ölçüde çeviriyle beslenen bir şiir niteliğini taşıyor. Yazılan devrimci şiirlerin çoğunda Lorca'dan Mayakovski'ye, Neruda'dan Ginsberg'e dek, çağımızın önemli şairlerinden izler bulmak olası. Bu da doğal karşılanması gereken, az çok her ülkenin yazınında rastlanan bir durum aslında. Çeviriyle beslenmeyen, dünya kültürüne kapalı bir yazın salt kendi olanaklarıyla gelişemez çünkü; filiz sürüp boy atamaz. Üstelik çeviriyi, bir dilden başka bir dile yapılan bilgi aktarımına da indirgeyemeyiz. Kuşkusuz diller arasında gerçekleşen bir etkinliktir çeviri. Ama bir yönüyle de geçmişe, eski kültürlere dönüktür. Yukarda verdiğim Yeniden Doğuş ya da İslam felsefesi örneklerinde olduğu gibi, bir yandan geçmişin kalıtını, tarih boyunca insanlığın ortaya koyduğu tüm değerleri artzamanlı düzeyde (diachronique) günümüze taşırken, öte yandan da eşzamanlı düzeyde (synchronique) ulusal kültürler arasındaki alışverişi sağlar. Böylece, hem çağdaş bir kültür bileşimini, hem de üretilen yeni değerlerin dayanışmasını, birbirlerinden etkilenmeleri-

ni kolaylaştırır. En önemlisi de, başta belirttiğim gibi, geçiş dönemindeki bir toplumun kendi dinamiğiyle yaratamadığı kültür dönüşümünü gerçekleştirir. Diyeceğim, her gün biraz daha küçülen dünyamızda çok yönlü bir işlevi vardır çevirinin.

1978

şiir çevirisinde yöntem

Şiir çevirisi yurdumuzda olduğu gibi yabancı ülkelerde de çok tartışılan bir konu. Dilbilimcilerden çevirmenlere, yazın kuramcılarından şairlere değin hemen herkes çeviri etkinliğinin en ilginç, en belirgin sorunlarının bu özgül alanda yoğunlaştığı savında birleşiyor. Şiirin çevrilmezliği, daha doğru bir deyişle tümüyle yananlamlar (*connotation*) ileten bir dil dizgesinin (kaynak dildeki şiirsel metnin) değer yitimine uğratmadan başka bir dizgeye (amaç dildeki karşılığına) dönüşme olanaksızlığı üzerine çeşitli görüşler öne sürülmekte. Söz konusu görüşlerin, çoğu kez birbirini destekleyen savların kaynaklandığı ortak bir ilke var; çeviri işleminde kaçınılmaz olan bilgi yitiminin şiir çevirisinde hem anlam, hem de sağdeyi (*prosodie*) yitimiyle çoğalması. Bu olgu, yapısı gereği doğal dili kullanan şiirin gerçekte düzanlamların (*dénotation*) en aza indirgendiği, buna karşılık yananlamların biçimsel öğelerle bütünleşerek önem kazandığı bir ikincil dil oluşmasıyla açıklanabilir sanıyorum. Doğal dille yazmasma, bildik sözcükleri yoğurmasına karşın dil göstergelerini anlatım aracı olarak değil, birer nesne gibi kullanır şair. Konuşma dilinde anlam ileten, bildiri taşıyan göstergeleri bir ressamın renkleri kullanırken yaptığı gibi, her şeyden önce "gösteren" düzleminde algılar. Böylece, bildik sözcüklerden ağdırılan bir ikincil dile dönüşür şiir; düzanlamların kurduğu doğal dil evreninden uzaklaşır. bu nedenle, bilimsel metinleri çevi-

rirken karşılaşılan bazı güçlüklere, örneğin terim sorunundan kaynaklanan bir üst-dilin (*métalangage*) varlığına şiir çevirisinde pek rastlanmaz. Buna karşılık, doğal dil aracılığıyla yaratılan şiirsel metnin bir ikincil dil olarak değerlendirilmesi, yananlam örgüsünün, giderek tüm biçim ve koşuk öğelerinin gözönünde bulundurulması kaçınılmazdır. Şiir çevirisi, kaynak dille amaç dil arasında gerçekleşen bir karşılık bulma etkinliği değildir yalnızca. Göstergeler dizgesinin "gösteren" düzlemine de önem vermeyi gerektirdiğinden, hatta bazı şiirlerde bu düzlem "gösterilen"i tümüyle etkilediğinden, (sözcük oyunlarında olduğu gibi) karşılık aranan sözcüklerin sesbilimsel niteliğinden koşuk yapısma, teknik öğelerden anlam kaymalarına değin yığınla güçlüğü beraberinde getirir. Bu güçlüklerin çözümlendiği, kaynak dildeki tüm anlam ve biçimlere amaç dilde karşılık bulunduğu bir şiir çevirisi elbette düşünülemez. Berke Vardar, söz konusu güçlüklerin ancak ikinci bir yaratım eylemiyle aşılabileceğini öne sürerken şiir çevirisinin dilbilimsel tanımını da yapıyor:

"Özellikle, doğal dilleri kullanan ikincil dillerle üst dillere değgin çeviriler güçlük oranının doruk noktasına ulaştığı kesimlerdir. Örneğin, bir şiir çevirisinde "gösteren"i verebilmek, biçimleri, bütünsel öğeleri aktarabilmek son derece güçtür. Bu düzlemde, anlamın ötesinde, doğrudan doğruya gösterene bağlı bir bildirişim olgusuyla karşı karşıya olduğumuzu unutmamalıyız. Çevirinin olanaksızlığı konusunda öne sürülen çeşitli düşüncelerin kaynaklandığı başlıca olgulara bu alanda rastlanır. Gerçekten de çeviri bu düzlemde ikinci bir yaratım eylemiyle özdeşleşir."*

Şiir çevirisinin olanaksız olduğu görüşü mutlakçı bir anlayıştan kaynaklanmıyor yalnızca. Dilbilimciler de en az şairler kadar, kaynak dilde yaratılan şiirsel metnin tüm belirleyici öğeleriyle başka bir dile aktarılamayacağını söylüyorlar. Örneğin Roman Jacobson şiirin, tanımı gereği çevrilemeye-

* (Bkz. *Dilbilim*, sayı: 2; 1977, s. 200)

ceğini öne sürüyor. Ünlü dilbilimciye göre, bir metni şiirsel kılan temel özellik ses benzeşimidir (*paronomase*). Gizli ya da açık, mutlaka bir ses benzeşimiyle yapılır şiir sanatı. Bu nedenle, şiirsel metni oluşturan belirleyici özellik, sözdizimi alanından çok sesbilimi alanında gerçekleşir. Anlam öbekleri, dilin "gösteren" düzlemiyle örtülmüş, ses benzeşimiyle bütünleşmiş öğeleridir burada. Şiirde, çevirme eyleminden değil, başka bir bağlama oturtmadan, bir çeşit yer değiştiriminden söz edilebilir ancak. Sorun ilk şiirsel biçimin bir başka şiirsel biçime oturtulması, karşılık aranan dil göstergelerinin çevrilerek değil amaç dilde yeniden üretilerek değerlendirilmesi sorunudur.*

Tüm güçlüklere, daha çok kuramsal düzeyde tartışılan tüm olanaksızlıklara karşın yine de şiir çevirisi yapılıyor. Üstelik başarılı şiir çevirilerinin sayısı yazınımızda olduğu gibi başka ülkelerin, özellikle Batı ülkelerinin yazınlarında da oldukça fazla. Örneğin Fransa'da büyük yayınevleri çeşitli dillerden yapılan şiir çevirilerini antoloji biçiminde yayımlıyorlar. Yabancı şairlerin tanınmasında önemli bir işlevi oluyor bu antolojilerin. Ayrıca, çeviri kuramı, çeviride yöntem sorunları, vb. gibi konular da tartışılıyor. Geçtiğimiz günlerde yayımlanan *Şiir Çevirisi Kolloğu* (*Colloque Sur La Traduction Poétique*, éd. Gallimard, 1978) adlı kitap işte bu bağlamda değerlendirilmesi gereken, genellikle şiir çevirisinin yöntemsel sorunlarını irdeleyen bir yapıt. 1972 yılında Paris'te yapılan uluslararası bir kolloğun bildirilerini içeriyor. Kollok tümüyle ölçülü şiir çevirisine ayrılmış. Bu ilginç kolloğu düzenleyen Sorbonne Üniversitesi profesörlerinden Etiemble, karşılaştırmalı yazın alanında değerli çalışmaları olan ünlü bir yazar ve bilim adamıdır. Sorbonne'da yaptığı "Karşılaştırmalı Yazında Yöntem" konulu seminerlerini izleme olanağını bulduğum için, Etiemble'ın çeviriye ne denli önem verdiğini daha önceden biliyordum. Hatta geçen yıl genel yazın kuramı üzerinde dururken, ölçülü şiirin yapısal özellikleriy-

* (Bkz. *Essais de Linguistique Générale*, éd. du Seuil, s. 86)

le yabancı dillere çevrilme sorunlarını birlikte ele almış, çok çeşitli ülkelerden gelen öğrencilerinin de katkısıyla ilginç sonuçlara varmıştı. Bu seminer birkaç yıl önce düzenlediği uluslararası kolloğun devamıydı bir bakıma. Ölçülü uyaklı bir şiir, örneğin hem biçim hem de içerik yönünden kesin kurallara bağlanmış bir Japon *haiku*'su ya da bir rubai ele alınıyor, bu örneklerin genel yazın kuramı açısından şiir türündeki yerleri araştırılırken, başka dillere çevrilme olanakları da tartışılıyordu. Diyeceğim, şiirin çevrilmezliği ilkesine bir çeşit başkaldırıydı Etiemble'ın seminerleri.

1972 kolloğuysa, bu açıdan, aynı başkaldırının bu kez uluslararası düzeyde örgütlenişi olarak nitelendirilebilir. Etiemble'ın girişimiyle başlatılan şiir çevirisindeki güçlükleri yenme çabası, Hint-Avrupa dillerinin dışından seçilen örneklerle daha da önem kazanıyor. Kollok bildirilerini içeren kitapta, Farsça bir yana bırakılırsa, tüm kaynak dillerin Arapça, Japonca, Çince, Türkçe, Malgaşça, vb. gibi çok çeşitli dil öbeklerinden seçildiğini görüyoruz. Yapısal bakımdan köklü ayrılıklar gösteren diller arasında bir etkinlik, dolaysız bir alışveriş sağlanmış oluyor böylece. Metinlerin seçiminde klasik ölçü temel koşul sayıldığından, kaynak dille amaç dil arasındaki uzaklık iyice belirginleşiyor. Örneğin, aruz ölçüsüyle Arapçanm uzunlu kısalı heceleri ya da bitişimli (agglutinant) bir dil olan Japoncayla klasik *haiku*'nun on yedi heceli kalıbı arasında örgensel bağlar kurulabiliyor. Bu bağlar söz konusu şiirlerin Fransızcaya çevrilmesinde olduğu kadar, ilgili dillerin, yani Japonca ve Arapçanın sesbilimsel özelliklerini tanımlamada da kolaylık sağlıyor. Çevirmenler klasik ölçünün amaç dildeki karşılığını bulmaya, şiirsel öğeleri koşuk düzeniyle birlikte amaç dile aktarmaya çabalıyorlar çünkü. Bu çabalarında Etiemble'ın önsözde saptadığı genel ilkelerden çok kendi deneylerinden, ele aldıkları metinlerin kaynak dilde oluşturduğu özgül durumlardan yola çıkıyorlar. Örneğin her çevirmen, seçtiği metnin amaç dildeki yaklaşık anlamını araştırmadan önce kaynak dildeki işleyişini kavramaya, tüm biçimsel öğeleri, ses düzeni ve ölçüye

değgin özellikleri saptamaya çalışıyor. Sonra, amaç dilin olanakları açısından ele alıyor, bu özellikleri.

Böyle bir yaklaşımın yalnızca çeviriyi değil, karşılaştırmalı dilbilim ve karşılaştırmalı yazın alanlarını da ilgilendirdiği söylenebilir. Çeviri üzerinde düşünmek, özellikle şiir çevirisine değgin güçlükleri aşabilmek için yöntem sorunu öncelikle ele alınmalıdır. Buysa her şeyden önce kuramsal bir çaba gerektiriyor.Tüm çevirmenlerden böyle bir çaba göstermelerini bekleyemeyiz elbet. Ama kolloğun ilk bildirisini sunan dilbilim ve çeviri kuramcısı Georges Mounin'in de belirttiği gibi, ölçü ve uyakla ilgilenmek bir yerde şiirsel biçimi oluşturan yapının özgül niteliklerini araştırmak, giderek dilin çeşitli düzeyleriyle ilişki kurmaktır. Mounin, söz konusu ilişkinin özellikle sesbilim ve sağdeyi alanlarında geçerlik kazanabileceği görüşünde. "Evrensel tözler" diye adlanırdığı, şiirin daha çok özüyle ilgili öğelerin, örneğin dayanışma, anne ya da oğul sevgisi, vb. gibi izleklerin kolaylıkla çevrilmesine karşın, yine evrensel olan ama şiirin biçimsel yapısı ve diliyle doğrudan ilgili öğelerin (eğretileme, arıksayış, vb. gibi) daha güç çevrilebileceklerini öne sürüyor. Koşuk yapısına değgin sesbilimsel ve sağdeyisel öğelerin ise, yerel kültürden kaynaklandıkları için amaç dile çevrilemeyeceklerini, "evrensel tözler"e oranla bu öğelerin kaynak dilde "belirleyici-özgül" bir çevrilmezlik alanı oluşturduklarını savunuyor.

Uluslararası çeviri kolloğunun ülkemiz açısından ilginç bir yanı da, Türkçeye oldukça önemli bir yer ayırması. Güzin Dino ve Marc Delouze'un Fransızcaya çevirdikleri Yunus Emre'nin bir şiiri kolloğun hem bildiri hem de tartışma bölümünde yer alıyor. Çevirmenler birlikte uyguladıkları yöntemi açıklıyorlar önce. Yunus'un kişiliğini, kaynak metnin içinde doğduğu tarihsel ve kültürel bağlamı, yani 13. yy. Anadolusunu genel çizgileriyle özetliyorlar. Sonra "Ben yürürüm yana yana aşk boyadı beni kana" dizesiyle başlayan ünlü şiirin ölçü ve uyak yapısı üzerinde duruyorlar. Aruzla hece ölçüsünün Türkçedeki kullanımını kavramaya, çeviri

işlemine girişmeden önce Yunus'un hem dil hem düşünce evrenine girmeye, Yunus Emre'yi Yunusça değerlendirmeye özen gösteriyorlar. Sonra birlikte tartışarak, gerçekten yararlı bir diyalog oluşturarak yürütüyorlar çeviriyi. Yunus'un kaynak dilden amaç dile dönüşümünü tüm ayrıntıları, en ilginç evreleriyle izliyoruz. Neden sonra varılan Fransızca metin, son noktası konmamış olarak kolloğa katılan araştırmacıların eleştirisine sunuluyor. Ve yukarda kısaca özetlediğim verilerin ışığında tartışılırken, çeşitli sorular yöneltiliyor çevirmenlere. Hem yöntem sorunuyla, hem de genel olarak çeviri kuramıyla ilgili bazı öneriler getiriliyor. Böylece zenginleşiyor metin; çeviri işlemi, kaynak dille amaç dil arasında gerçekleşen etkinlik olmaktan çıkıp, genel düzeyde yeni ve ilginç sorunların irdelenmesine yol açıyor. Diyeceğim, Etiemble'm ve kolloğa çeşitli ülkelerden katılan tüm araştırmacıların katkısıyla, ölçülü bir şiirin çevrilebileceğini görüyoruz. Bu çevrilebilirliğin sınırlarını, belli bir değer yitiminin kaçınılmaz olduğunu baştan kabul etmek koşuluyla elbet.

1978

YAŞADIĞINI YAZMAK

yaşadığını yazmak

Milliyet Sanat Dergisi'nde (Sayı 70) Yaşar Kemal'in "Yaşamsız Sanat Olmaz" başlıklı bir yazısını okudum. Yazar, büyük sanata giden yolun yaşamdan geçtiğini, hatta sanat yapıtının bir yaşama işi olduğunu öne sürüyor. Bu düşünce yıllardır yazınımızda egemen olmuş, Cumhuriyetten bu yana hemen bütün yazar kuşaklarını etkilemiş bir tutumu, bir yazın anlayışını özetlemesi açısından ilginç göründü bana. "Yaşamak, yaşadığım yazmak baştan bu yana yazarların, şairlerin, destancıların işi olmuştur," satırlarını okuyunca, Alain Robbe-Grillet'nin "Gerçekçilikten Gerçekliğe" adlı ünlü yazısını düşündüm. Yanlış anımsamıyorsam Grillet son romanındaki martılarla ilgili bölümü yazmak için Brötanya'ya gittiğini, ama okyanus kıyısında gerçek martıları görünce bu bölümü yazmaktan caydığını anlatıyordu. Bu da gerçekçi bir yazar tavrıdır bana kalırsa. Martıları yazmak için mutlaka onları "yaşamak", uçuşlarının niteliğini, kanatlarının gerçek dünyadaki rengini, vb. bilmek gerekmez. Yazarın imgeleminde gelişen, çeşitlenen, belli bir iç yaşantı zenginliğinin oluşturduğu martı imgesi yeterlidir. Elbet dış dünyanın, ya da bir kültür birikiminin, okuduğumuz romanların, şiirlerin, dinlediğimiz masalların yansımasıdır bu imge. Ama dış dünyanın bir nesnesi değildir artık, önce imgelemin, yazıldıktan sonra da dilin malı olmuştur. Marx *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın önsözünde insanların kendi istençleri (iradele-

ri) dışında toplumsal ve ekonomik ilişkilere girdiklerini, bilinçlerinin varlıklarını değil, maddesel yaşamın koşullandırdığı varlıklarının bilinçlerini belirlediğini söyler. Burada altı çizilmesi gereken nokta dış dünyanın insan bilincinden bağımsız da varolduğu gerçeğidir. Yani bir martı imgesinden söz edebilmek için önce martının imgelemimiz dışında varolması zorunludur. Ama bir bilinç ürünü olan yazınsal metinle, dış dünya birbirinden ayrı şeylerdir. Yazın dile, bizi çevreleyen gerçeklikse maddeye dayanır. Dilin yapısı nesnelerin yapısıyla özdeş olamaz hiçbir zaman. Bir nesneyle o nesnenin adlandırılması, giderek betimlenmesi iki ayrı düzeyde ele alınmalıdır. Diyeceğim, yazının hammaddesinin dil olduğunu gözden uzak tutmamalıdır yazar, ürettiği yapıtı her şeyden önce bir metin olarak görebilmelidir. Bizim yazarlarımızın çoğu yazını kendi özyaşam öyküleriyle bir tutuyorlar. Yaratıcılığın tek koşulunun yaşamak, hem de olağanüstü şeyleri yaşamak olduğunu sanıyorlar. Yaşamanın alanını yazmanın alanmdan ayırmak, bir yaşantı parçasını bilincin denetiminden geçirerek ayıklamak, kısacası gördüğünü anlatmak yerine anlatılan üstüne düşünmek, onu yorumlayıp bilinç düzeyinde yeniden ele almak pek işlerine gelmiyor. Cesare Pavese günlüğünde "insanın yorgunluğu üslûpta, biçimde, simgede kendini gösterir" diyerek "büyük yalnızlar" tanımıyla nitelediği çilekeş üslûpçuların dışındaki yazarların tümünün yaşantı peşinde koştuklarını, yapıtlarının da bu yaşantıları yansıtan günlüklerden başka bir şey olmadığını öne sürüyordu.[1] Gerçekten de bir yapıtın içeriğini yaşama değgin her şey belirleyebilir. Önemli olan bu içeriğin dil yoluyla bir anlatım biçimine dönüştüğü, yani yazınsal yapıtın başladığı yerde ortaya çıkan durumdur. Yaratıcısının izini taşımayan bir sanat yapıtı düşünmek bana olanaksız gibi geliyor. Söz konusu "iz" de ister plastik sanatlarda, ister yazın ya da sinemada olsun ancak özgün bir dille gerçekleşebilir. Sanatçının elinde başka araç yoktur çünkü. Aslında yalnızca bir araç da değildir dil; örneğin yazın yapıtında belli bir "bilgi"yi ya da "haber"i taşımaz. Kendisi olmak ister,

beyaz kâğıdın kapalı dünyasında kendi serüvenini yaşar. Böylece her yapıt kendi özgün dilini oluşturur bir bakıma, bir serüvenin anlatımından çok, bir anlatımın serüvenidir. Yazar da yaşantı peşinde değil anlatım peşinde olmalıdır. Çünkü kişiliğini -yazar olarak kişiliğini, yaşama deneyleri belirlemez; anlatımı, dili belirler. Yazarlık sınavını verdiği alanda, yani anlatımda gerçekleşen varlığını, (kişiliğini) okurda duyurduğu anda yarattığı dünyayla ilişki kurabilir okur. Örneğin *Murtaza*'yı okurken Adana'nın kenar mahallelerinde, işçi semtlerinde dolaşmayız. Orhan Kemal'in romanının içinde dolaşırız. Yazar bu dolaşmayı kolaylaştırdığı, okuru kendi dünyasına sokabildiği ölçüde başarılıdır. Yoksa romanın içeriği ne denli ilginç, Murtaza tipi ne denli çarpıcı olursa olsun, metin röportaj düzeyini aşıp sanat yapıtına dönüşemez.

Nedense yazdığına dışardan bakabilen, yarattığı dünyayı sözcüklerle kurduğunun bilincinde olan yazarlar çok az bizim yazınımızda. Belli bir düşünce yüküyle gelen, yansıttığı gerçekliğin devrimci yorumunu da içinde taşıyan yapıtların sayısı yok denecek kadar az. Bunda büyük ölçüde Yaşar Kemal'in "yaşamsız sanat olmaz" diye özetlediği anlayışın da payı var sanıyorum. Büyük sanat yapıtı büyük yaşantı gerektirir düşüncesi bir "mystification"dur. Bu nedenle eleştirilmesi, hatta gün geçtikçe çağdaşlığını yitirdiğinden yıkılması gerekir. Yıllardır yazınımızda yalınkat bir gerçekçilik anlayışı egemen oldu. Aralarında bazı ayrımlar bulunsa da, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Orhan Kemal'den Bekir Yıldız'a, Köy Enstitüsü çıkışlılara dek son elli yılın en önemli yazarlarını bu anlayışın çevresinde kümelendirebiliriz. (S. Ertem, S. Ali gibi yazarların anlattıkları gerçekliğe dışardan bakmalarına, yorumlarının dünya görüşünden çok gözlem gücünden gelmesine karşılık örneğin bir O. Kemal'in ya da Fakir Baykurt'un gerçekçilikle daha sıcak bağlar kurabilmeleri, içinden geldikleri yoksul çevrede yaşayan insanlara sevgiyle yönelmeleri, sorunu değiştirmez.) Söz konusu yazarlar gerçeklikle dolaysız bir ilişki içindedirler. Bir toplumsal du-

rumu yalnızca "hikâye ederler", çok az yorumlarlar. Bir düşünceye, bir kültür birikimine değil de, yaşama deneylerine yaslanırlar daha çok. Üstelik yaşadıkları ya da gözlemledikleri olayları da yeterince özümlenmiş bir devrimci dünya görüşüyle yansıtmamışlardır. Örneğin yapıtına olduğu kadar kişiliğine de saygı duyduğum Orhan Kemal'e büyük kenti konu alan romanlarında neden burjuva sınıfının yer almadığı sorulduğunda, romancı, işçileri, küçük memurları, çırakları sevdiğini, onlarla "yaşamaktan" hoşlandığını, burjuvaların yaşamının onu ilgilendirmediğini söyleyebilmektedir. Orhan Kemal'in bu yersiz kaygısı, yapıtıyla kendi yaşamını özdeş görmesinden geliyor bana kalırsa. Oysa sınıf çatışması karmaşık bir bütündür. Doğru kavranabilmesi için toplumun her kesimine yönelmeyi, asıl önemlisi de Marksçı dünya görüşünün temellendirdiği diyalektik düşüncenin özümlenmesini gerektirir. Ünlü yazarlarımızın, düşünceden çok yaşamaya ağırlık verdiklerinden diyalektik yöntemi Batı'daki devrimci sanatçılar, örneğin bir Brecht kadar başarıyla uygulayamadıklarını söyleyebiliriz. Bu nedenle yurt gerçeklerine, ulusal değerlere sahip çıkan, iyi örnekler vermekle birlikte, sorun getiren, belli bir düşünce yüküyle gelen yapıtlar ortaya koyamadılar. Bu arada, öykülerindeki içerik açısından küçük burjuva niteliği daha ağır basan yazarların, özellikle de 1950 kuşağının –Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçıner, Erdal Öz, vb.– yazını, bir düşünce sorunu olarak ele almaları üstünde yeterince durulmadığını belirtmeliyim. Bu sanatçılardan bazıları son yıllarda yazdıkları öykülerde simgeye ve soyutlamaya dayanan yeni bir gerçekçilik anlayışından yola çıkıyorlar. Örneğin Erdal Öz, 12 Mart'ın getirdiği baskı dönemini anlatırken bazı eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi olayları yaşadığı için değil, öykü anlayışından, başvurduğu soyutlama tekniğinden "güncellik" adına ödün vermediği için başarılı olabildi. *Kanayan*'da dünyaya bakışın duygudan çok bilince yansıyan, anlatılanda değil, anlatımda gerçekleşen devrimci bir niteliği var. Adnan Özyalçıner'in bir öyküsünde kullandığı alegoriyi eleştirmek içinse Afet Il-

gaz *Yeni Ortam*'da "Hiçbir İstanbul kapıcısı Özyalçıner'in öyküsündeki gibi yalnız başına kırlara çıkıp bağırmaz." gibisinden bir şeyler yazmıştı. Gerçekçilik, dış dünyada olan biteni hiç değiştirmeden, belli mantık kategorilerine göre yansıtmakmış gibi. Sayın Afet Ilgaz Onat Kutlar'ın "Kediler" adlı öyküsünü de "kedi uçmaz" gerekçesiyle eleştirmeye kalkışırdı herhalde. Bu üç yazarın –O. Kutlar ne kadar bekletse kendini unutturamaz!– .gerçekçilik anlayışlarını başka bir yazımda ayrıntılarıyla ele almak istiyorum. Burada, ünlü yazarlarımızın artık öncü olmayan tutumlarında direnerek daha önceden yazdıklarını çoğaltmalarına karşılık, yazını yaşamla özdeş görmeyen bir kuşağın son çalışmalarındaki gelişmeye dikkati çekmek istedim. Bir de aynı kuşaktan, yapıtlarındaki karamsarlığa, bu karamsarlığın oluşturduğu dünya görüşüne katılmasam bile –*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'ndaki ilk iki uzun öyküde baskı sorununun doğaötesel kavramlarla ele alınışı özünde idealist bir dünya görüşünün sonucudur– yukarda sözünü ettiğim tutuma en yakın yazar olarak örnek verebileceğim Bilge Karasu var. Fazla "Batılı" kalmakta direnmesine, özellikle ilk kitabı *Troya'da Ölüm Vardı*'da aşırı Faulkner etkisi taşımasına karşın, Karasu son yıllarda yaptığı metin çalışmalarıyla –bunlar *Türk Dili, Dost, Yeni Edebiyat* gibi dergilerde yayımlandı– yazınımızda pek rastlanmayan bir çizgiyi sürdürüyor.

Yazmak için yaşamak gerektiğini öne sürmenin günümüzde hiçbir önem taşımadığına inanıyorum. Çünkü yazın bilinçsel üretimin kapalı alanıdır, serüvencilerin yaşama deneyi değil. Aslında "yaşama"dan ne anlaşıldığı da pek açık seçik ortaya konmuyor. Örneğin Yaşar Kemal'e göre bir kavağı anlatabilmek için "Kavağın ayrıntılarına girmek gerek. Kavağı yaşamak gerek, sevmek gerek." Dahası: "Bir şeyi yaşamak sonunda tutkudur, sevgidir. Kavak ormanı bekçisine sorarsak her dikili kavağın bir tadı, bir başkalığı, bir rengi olduğunu söyler bize." Bu düşüncelere yürekten katılıyorum ama yazınla ilişkisini pek göremiyorum. Kavak türlerini tanımak olsa olsa bir orman mühendisini ya da koru bek-

çisini ilgilendirir, yazarı değil. Orman mühendisi nesne olarak kavağın kendisiyle ilişkidedir çünkü, yazarsa kavağın göstergesiyle, yani "kavak" sözcüğüyle bağ kurar. Bu sözcüğün çağrışım alanı, öteki sözcüklere göre metin içindeki yeri, vb. gibi sorunlara eğilir öncelikle. Y. Kemal "Bir şeyi yaşamak, bir parça da o şeye karışmak demektir." diyor. Aslında önerdiği doğa sevgisine dayanan, benim de içtenlikle katıldığım bir yaşama biçimi, ama yarın mutlaka benimsemesi gereken bir tutum değil. Nâzım Hikmet doğa-insan ilişkisini bütün somutluğuyla, ancak büyük ustaların varabileceği bir yalınlıkta şiirine yansıtmış ender sanatçılarımızdandır. "Yaşamaya Dair" başlıklı şiirinde şöyle diyor:

Yani, öylesine ciddiye alacaksın ki yaşamayı,
yetmişinde bile, meselâ, zeytin dikeceksin,
hem de öyle çocuklara falan kalır diye değil,
ölmekten korktuğun halde ölüme inanmadığın
için,
yaşamak, yani ağır bastığından.

Bu dizelerde yaşam karşısında bir tavır almanın söz konusu olduğunu sanıyorum. Doğayla ilişkide olan, üretime katılan somut insana, Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda üstüne basa basa tekrarladığı "konkre insan"a yaşama dersi veriyor şair. Ama görüldüğü gibi önemle üstünde durulan yalnızca "yaşamaktır". İnsanoğlu şiir ya da roman yazabilmek için, hatta faydacı bir amaçla değil, yaşamak ağır bastığından zeytin dikmelidir. Hem şiirde bu ders bir düşünceye, bu düşünceyi taşıyan dil göstergelerinin kurduğu yapıya dönüşmüştür artık, Nâzım Hikmet şiiri olmuştur. Şairin yaşamında gerçekten zeytin dikip dikmediği sorunuysa ayrı bir konu. Yazın tarihçilerini bile pek ilgilendirmez bana kalırsa. Yalnız burada şu gerçeği belirtmekte yarar var: yazar elbette bir yaşama serüveninin içinden gelir, yapıtı, bilincini belirleyen dış gerçekliğin, toplumsal ve ekonomik koşulların sonucudur. Benim bu yazıda karşı çıktığım, bir "mystificati-

on" olduğu için yıkılması gerektiğine inandığım düşünce, serüven –en geniş anlamında kullanıyorum bu sözcüğü– ya da olağanüstü yaşam deneylerinin büyük yapıta vardığı düşüncesi. Yaşadığını yazmak gün geçtikçe öncülüğünü yitiren bir yazarlık tutumu olmakla birlikte, bu tutumu benimsemiş önemli yazarlar yetişmiştir. Orhan Kemal *Avare Yıllar*'da şöyle yazıyor: "Çalışmak gerekiyordu, ama nasıl? Gene dokuma işçiliği mi? yapılarda kara amelelik mi? Pamuk tarlalarında, yahut müthiş Çukurova güneşinin altındaki harmanlarda patoz ırgatlığı mı? En kolayıla giden, kavun, karpuz, üzüm satıcılığıydı. Bu kolaydı. Mevsimine göre, limon, portakal, şeker kamışı, şu bu satılabilirdi, iyi kötü bir şeyler kazanılabilirdi."[2] Orhan Kemal emekçi sınıfların çektiği acıları, içinde bulundukları güç yaşama koşullarını yakından gördü, Türkiye halkının almyazısını bir bakıma o da paylaştı. Yapıtlarını da kendi özyaşam öyküsünün üstüne kurdu. Bu tür yazarları –Istrati, Jack London, vb. gibi– Gorki geleneğine bağlamak yanlış olmaz sanırım. Gorki'nin de ekmeğini kazanmak için sırtında azık torbasıyla Çarlık Rusya'sını bir uçtan öbür uca dolaştığını, aşçı yamaklığından bulaşıkçılığa, kunduracı çıraklığından hamallığa dek çeşitli işlerde çalıştığını biliyoruz. Ama "hayat üniversiteleri"ni bitirmek, yani ünlü yazarın *Benim Üniversitelerim*'de anlattığı yaşamın bütün sınavlarından geçmek yazmanın tek koşulu mudur? 1971 yılında Gorki'nin *Yaşanmış Hikâyeler*'i üstüne yazdığım bir incelemede şöyle demiştim: "*Yaşanmış Hikâyeler*, konularını yazarın kendi yaşadığı ya da tanıklık ettiği olaylardan alan bir seçme. Bunca yoğun oluşlarında entelektüel düzeyde biçimlemekten çok yaşanılan somut gerçeği dile getirmelerinin payı büyüktür sanıyorum. Kitapta yer alan on öykü bir bütünün parçaları gibi göründü bana. Çoğunlukla devrim öncesi Çarlık Rusya'sının en aşağı tabakalarından kesitler verilerek toplum düzeninin dışında kalmış mutsuz insanlar, düşkün serseriler anlatılıyor. Gorki böylesine ilginç bir dünyanın bilinmeyen yönlerini betimlerken gözlemci bir yazar tavrıyla dışardan bakmıyor gerçeğe. Kişilerinin yaşa-

yışlarına katılıp, onların trajik alınyazılarını düşünceyle değil yaşayarak paylaşması, öykülerine tadına doyulmaz bir canlılık getiriyor. Okuduğum çok az yazarda bu denli sıcak, bu denli somut insanlara rastladığımı söylemeliyim. Gorki, iyi bilmenin, yakından tanımanın da ötesinde onlar gibi olabilmek başarısını gösteriyor."[3] Bir yazarın anlattığı kişiler gibi olabilmesini başarı sanmanın yanılgısına, daha doğrusu yanılsamasına düşmüşüm. Sanatçının yarattığı insanlar "etten kemikten" değil, sözcüktendir. Gorki bir klasik sayılmalıdır artık. Bugün, sözcüklerle yaratılan insanları gerçek insanlardan ayırmanın, üstelik bunu bilinçle yapmanın bir yazar için daha gerçekçi, daha çağdaş bir tutum olduğuna inanıyorum.

Yaşar Kemal "Yaşamsız Sanat Olmaz" başlıklı yazısında denizi ilk gördüğünde düşlerindeki denize hiç benzemediği için çok şaşırdığını anlatıyor. Ancak uzun süren bir yaşama deneyinden sonra denizi "öğrendiğini", artık onu "iyice bir düşleyebileceğini" söylüyor. Rimbaud dünya şiirinde bir dönemeç sayılan "Sarhoş Gemi"yi denizi görmeden yazmıştı, hem de on yedi yaşında:

O zaman gömüldüm artık denizin şiirine
İçim dışım süt beyaz köpükten, yıldızlardan;
Yardığım yeşil maviliğin derinlerine
Bazan bir ölü süzülürdü, dalgın ve hayran
.....
Çıldırırdı çocuklar görseler mavi suda
O altın, o gümüş, cıvıl cıvıl balıkları.
Yürürdüm beyaz köpükler üstünde, uykuda;
Zaman zaman kanadımda bir cennet rüzgârı.

Bazan doyardım artık kutbuna, kıtasına;
Deniz şıpır şıpır kuşatır sallardı beni;
Garip sarı çiçekler sererdi dört yanıma;
Duraklar kalırdım diz çökmüş bir kadın gibi.
.....

Titrerdim uzaklardan geldikçe iniltisi
Azgın Behemotların, korkunç Maelstromların.
Ama ben, o mavi dünyaların serserisi
Özledim eski hisarlarını Avrupa'nın.

(Sabahattin Eyuboğlu çevirisi)

Çok uzun olan şiirin bütününü buraya alma olanağım yok. Ama yukardaki dizelerden de anlaşılacağı gibi Charleville Kütüphanesi'nde okuduğu serüven kitapları, asıl önemlisi de çok iyi bildiği Fransız romantiklerinin yapıtları genç şairin düş gücünde bir deniz imgesi yaratabilmiş demek. Rimbaud denizi görmek şöyle dursun, yanından hiç ayırmadığı sözlüklere bakarak yazmıştır "Sarhoş Gemi"yi. Çocuk denecek yaşta olmasına karşın şiirin nesnelerle değil sözcüklerle yazıldığının bilincindedir. Bundan arsızca bir tat bile alır kimi zaman. Gerçekten denizi gördüğü, Afrika çöllerine gitmeden önce uzun süre deniz yolculukları yaptığı yıllardaysa şiir yazmayı büsbütün bırakıp ticaretle uğraşmaya başlamıştır. Harrar'dan ailesine yazdığı mektuplarda yalnızca para kazanmayı düşünen kupkuru bir insan buluruz. Diyeceğim dünyaya açıldıkça şiirden kopmuştur Rimbaud. Doğayla içli dışlı yaşamaya başlayıp yeni ülkeler, yeni insanlar gördükçe sözcüklerden büsbütün uzaklaşmıştır. Bu yüzden yapıtı yaşamıyla ters orantılıdır bir bakıma. Üstelik Rimbaud tek örnek değil, başka adlar da sayılabilir. Benim amacım, bundan elli yıl önce gerçekçilik anlayışını plastik sanatlarda temelinden değiştiren bir eğilimin gün geçtikçe yazın alanında da ağırlığını duyurduğuna dikkati çekmek. Joyce, Faulkner gibi bilinç akımı tekniğini geliştiren öncüleri, Fransa'da yazını her şeyden önce bir anlatım biçimi, bir düşünce sorunu olarak ele alan yeni romancıların yapıtlarını –Butor, Grillet, Sarraute, Ollier, vb.– dilbilimin yazınsal eleştiriye getirdiği katkıları Türk yazarları bilmezden gelmemelidirler. Bu yenilikleri yalnızca Batı'yı ilgilendiren, bazı yaşantı yoksunu aydınların uğraşı olarak değerlendirmek doğru değildir bence. Azgelişmiş ülkelerin devrimci yazarların-

da da aynı eğilim, aynı kaygılar var. Örneğin hemen herkesçe Güney Amerika'nın en önemli romanı olarak kabul edilen *"Yüzyıllık Yalnızlık"*ın yazarı Gabriel Garcia Marquez (bu kitap yakında Türkçede de yayımlanacak), Cezayir'li Kateb Yacine gibi sanatçılar kendi insanlarının gerçeğine, ülkelerinin özel durumlarına eğilirken yansıttıkları gerçekliğin sözcüklere dayandığını unutmuyorlar. Kateb Yacine *Nedjma* adlı romanında Cezayir Kurtuluş Savaşı'nı kronolojik olarak anlatmaktansa içinden geldiği sömürge toplumunun bilinçaltına yaklaşmayı, bu durumun özgül (spécifique) dilini araştırmayı yeğliyor.[4] Üstelik ülkesinin henüz bağımsızlığa kavuşmadığı bir dönemde yapıyor bunu. Cezayir halkının sömürge bilincinden ulusal devrimci bilince geçişini temellendirebilmek için alışılmış gerçekçi kalıpları parçalamak, yeni birimler, yeni anlatım yöntemleri bulmak zorunda olduğunu biliyor. Bu amaçla çok geniş tutuyor etkilenme alanını. Arap kültüründen, Cezayir halk yazınından olduğu kadar Faulkner'den, Proust'un tümce kurma tekniğinden de yararlanıyor. Marquez'se gerçekliği bozuşturup (*déformation*) Güney Amerika yerlilerinin mitsel dünyasını, bu dünyanın simgesel niteliğini her şeyden önce kendine özgü bir anlatım bularak ortaya koyabiliyor. Diyeceğim, yazınımızda hâlâ egemenliğini sürdüren yalınkat gerçekçilik anlayışı -Yaşar Kemal'in bazı romanlarında bu anlayışı eşine az rastlanır bir imgelem gücüyle aştığını belirtmeliyim- daha çok bir yazarlık tutumu sonucunda yazınımıza çöreklenmiştir, yarı-feodal üretim ilişkilerini bağrında taşıyan azgelişmiş bir ülke olduğumuz için değil. Yukardaki örnekleri, yaşadığını yazmakla kalmayıp yazdığı üstüne düşünmenin, simge kullanmanın ya da bilinç akımı tekniğinden yararlanmanın bir yazarı, ülkesinin toplumsal gerçeklerine uzak düşürmeyeceğini kanıtlamak için verdim. Asıl sorun gerçeklikle sanat yapıtını birbirinden ayıran çizginin saptanmasıdır sanıyorum. Beni, yaşadığını yazmak üstüne düşünmeye iten de bu oldu. Picasso'ya yıllar önce bir sergisinin açılışında "Bu ne biçim balık?" diye sordukları vakit ünlü sanatçı "O, balık değil re

sim!" karşılığını vermiş. Bugün Picasso'nun yapıtlarında kimse yüzgeçleri, pulları, gözleri doğadakine benzeyen balık figürleri aramıyor. Plastik sanatlarda aşılan engel yazında da aşılacaktır. Yaşar Kemal'in bütün dünyada "yaşama karşı, doğaya karşı usul usul geliştiğini" telaşla haber verdiği davranış, aslında, "balık"ı "resim"den ayırma çabasından başka bir şey değil. Ama balık olmadan resim olmayacağı gerçeğini de hiçbir zaman unutmamak gerek.

1974

Notlar

[1] *Yaşama Uğraşı*, E Yayınları. Türkçesi: Cevat Çapan.

[2] Orhan Kemal öldüğünde radyoda sanatçıyla ilgili anılarını anlatan Yaşar Kemal birlikte sebze sattıklarından da söz etmişti yanılmıyorsam. Anlaşılan bu olayın, yazarlığı açısından da O. Kemal'in yaşamında önemli bir yeri var.

[3] *Halkın Dostları*, Sayı 16, "Gorki Üstüne".

[4] *"Nedjma"*. Edition du Seuil, 1956.

sanatın ayırıcı özelliği

"Yaşadığını Yazmak" adlı yazımda yazınımızı olumsuz yönde etkileyen bir anlayışı eleştirmiş, yaratmak için önemli şeyler yaşamak gerektiğini, büyük sanat yapıtının her şeyden önce bir yaşama işi olduğunu düşünmenin sakıncalarına dikkati çekmek istemiştim.[1] Aslında amacım, gün geçtikçe çağdaşlığını yitiren bir yazarlık tutumunu –en geniş anlamıyla bir serüven "mystification"u olarak adlandırılabilir bu tutum– yargılamaktı. Böylece yaşamakla yazmanın alanını birbirinden ayıran sınırın daha kolay çizebileceğini, sanat yapıtıyla, gerçekçilik arasındaki ilişkiler bütününün daha açık seçik kavranabileceğini düşünmüştüm. Bir başka amacım da, yazını serüvencilerin yaşama deneyinden çok bilinçsel üretimin kapalı alanı olarak niteleyerek hem düşünceye ağırlık veren, hem de kullandıkları dilin dışında yazdıklarının hiçbir gerçeklik taşımadığını bilen yazarlardan söz etmekti. Yani yarattıkları dünyanın, sözcüklerin gücüyle ayakta durduğunu, yapıtlarının bir serüvenin anlatımı değil de, bir anlatımın serüveni olduğunu görebilen yazarlardan. Bu tutumu benimseyenlere yazınımızda pek rastlanmamasını Türkiye'nin yarı-feodal üretim ilişkilerini hâlâ bağrında taşıyan geri bıraktırılmış bir ülke oluşuyla açıklamanın yeterli sayılamayacağını öne sürmem tepkiyle karşılandı. Hem toplumumuzun sınıfsal çözümlemesinde kapitalist gelişmeye yeterince ağırlık vermediği, hem de kendi gerçeğimizden

kopuk, "Batıcı" bir tavrı içerdiği gerekçesiyle. Türkiye halkının içinde yaşadığı somut durumu yansıtmanın günümüz sanatçısı için en önemli görev sayılması –bunu daha çok, yazını toplumun içinde bulunduğu devrim aşamasına göre yönlendirmek isteyenler öne sürüyor– sanatçının kendi yapıtı üstüne düşünmesini, gereğinde uğraşının kuramsal nitelikteki araştırmalara yönelmesini engellememeli. Sözü geçen yazımda Güney Amerika, Afrika gibi dünyanın emperyalizme bağımlı başka bölgelerinde ama bizim ülkemizdekilere benzer koşullar içinde yaşayan yazarlardan örnekler vererek, yalınkat tutumunun temellendirilmesi gereği üstünde durmak istemiştim. Bu konuya değinenler önerilerime katılmakla birlikte asıl sorulması gereken soruyu sormadılar, bence.(2) Örneğin yazarı belirleyen özgül alanın dil olduğunu kabul eden Adnan Binyazar, Sartre'ın "İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için yazardır." düşüncesinden yola çıkarak anlatımın, biçimin önemine dikkati çekti. Ama benim, Picasso'nun ünlü resim-balık ayrımını anıştırarak değinmek istediğim sanat gerçeğiyle dış gerçekçilik ilişkisini irdelemedi. Mehmet Seyda'ysa "Kimi hikâye ve roman, plânı, kurgusu gereği alegoriler kadar gerçeküstücü imgeleri de kaldırır; kimi de gene kurgusu gereği böyle şeyleri hiç kaldırmaz, bizi yadırgatır." diye yazarak, sanatçının, uygulayacağı gerçekçilik yöntemini önceden seçmesiyle bu sorunun kendiliğinden çözümleneceğini belirtti. Oysa çağdaş bir gerçekçilik anlayışının günümüzde hangi nitelikleri taşıyabileceğini araştırmadan önce, sanatın yapısal özelliği üstüne düşünmek gerekiyor sanırım. Gerçekçiliğin önkoşulu alışılmış yöntemleri, "gerçekçilik" adına kabullenmiş kalıpları parçalamak, yazınımıza çöreklenmiş 19. yüzyıl gerçekçiliğinin uzantılarını ayıklamaktır. Yaşadığını yazmanın yıkılması gereken bir "mystification" olduğunu söylerken bu anlayışın yazarı düşünceden uzaklaştırdığını, yazdığının bilincini taşımasını engellediğini belirtmek istemiştim. Yoksa yaşamanın, doğayla, insanlarla içli dışlı olmanın kesinlikle karşısında değilim. Belli bir yazarlık tutumuyla doğa sevgisine yönelen bir

yaşama biçiminin birleşebileceğine, bu rastlaşmadan Gorki, Hemingway ya da Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik gibi önemli sanatçıların çıkabileceğine de inanıyorum. Gelgelelim üstünde durulmasını önerdiğim asıl sorun başka. Belki sanat yapıtının kendi gerçekliğinin, bir başka deyimle sanatı yapan ayırıcı özelliğin ne olduğu sorusu bu konuya bir yaklaşım kolaylığı sağlayabilir. Elbette bir yazının dar sınırları içinde yanıtlanabilecek bir soru değil bu. Üstelik doğrudan doğruya sanatı değil, genellikle felsefeyi, özellikle de estetiği ilgilendiriyor. Gene de bu konuya değgin birkaç düşüncemi açıklamakta yarar görüyorum.

Sanat yapıtının gerçekliğiyle –yani kendi içinde bir bütün kuran metinsel ya da plastik gerçeklikle– o yapıtın oluşum sürecini belirleyen durum, örneğin yazarın tasarıları, coşkuları, duyarlığı, kısaca öznelliği ve içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekomik yapısı birlikte ele alınabilir. İç içe oluşan, birbirlerini karşılıklı etkileyen, değiştiren diyalektik süreçlerdir bunlar. Ama doğadaki nesnelerle, bu nesnelerin söz konusu metinsel ya da plastik gerçeklikteki karşılıkları iki ayrı düzeyde düşünülmelidir, bana kalırsa. Örneğin doğadaki ormanla, şairin "orman" sözcüğünün dil içindeki kullanım olanaklarından yararlanarak kurduğu "yüzünün ormanı" imgesinin ya da ressamın tuvaline yaydığı yeşil lekenin aynı şey olmadıkları görüşünden yola çıkılarak sanatın ayırıcı özelliği belirlenebilir sanıyorum. Bu arada sözcüklerin kurduğu metinsel gerçeklikle renklerin, figürlerin oluşturduğu plastik gerçeklik arasında da bir ayrım yapmak gerekir. Sözcüklerin renklerden ya da figürlerden ayrılan en önemli özelliği her şeyden önce birer gösterge (işaret) olmalarıdır. Yani sözcük bir nesneyle bir adı değil, bir kavramla bir ses imgesini birleştirir.[3] Bu nedenle kendiliğinden bir soyutlamayı içerir ama bir yanıyla dış gerçekliğe gönderen bir soyutlamadır bu, bir İm'dir. Dil göstergesini iki ayrı düzeyde oluşturan öğelerin, gösterenle (*signifiant*) gösterilenin (*signifié*) –bu kavramlar için anlamlayan ve anlamlanan terimleri de kullanılabilir– bir arada varlığı, sözcüklerin ister

istemez "référent"larına, yani metin dışındaki karşılıklarına gönderir bizi.[4] Ama bu ilişkinin niteliği Saussure'den bu yana dilin bilimsel incelemesine koşut olarak değişmiş, yazınsal metni kendi gerçekliği içinde, her şeyden önce bir gösterenler bolluğu olarak ele alan görüş, son yıllarda da göstergebilim (*sémiologie*) ve göstergeçözümleme (*sémanalyse*) adıyla yapılan çalışmalar yazına yeni yaklaşım olanakları sağlamıştır.[5]

Amacım dilbilim verilerini sıralamak değil, bizde iyice yerleşmiş, bu yüzden de kolay sarsılamayan bir anlayışın artık aşılması gerektiğini ortaya koymak. Elbette dil göstergesinin bütünü yalnızca gösteren öğesine indirgenemez. Ama nasıl Mallarmé'den bu yana şairler sözcükleri nesneye dönüştürmenin yöntemini bulmuşlar, dili kendisi için kullanmaya başlamışlarsa, günümüz yazarı da en azından kurduğu somut dünyanın aslında bir sözcük evreni olduğunun bilincini taşımalıdır. Bu tutumu ister istemez yazdığını etkileyecek, yapıtının içeriğini değiştirmese bile o içeriğe yaklaşma yöntemini, anlattığı şeyi yorumlayış biçimini değiştirecektir. Tümce kurmanın sözcükleri belirli çağrışım alanlarına yaymanın dış gercekliğin hatta toplumsal koşulların belirlediği, ama dilin kendine özgü kurallarının ürettiği bir uğraş, bir yazarlık sorunu olduğunu anlayacaktır. Hem yazarlığının, hem de yazının bilincine varacaktır kısacası.

Sartre Edebiyat nedir adlı yapıtında şiirle düzyazıyı birbirinden kesinlikle ayırır.[6] Bir ressamın renkleri kullanması gibi şairin de sözcükleri nesne olarak benimseyebileceğini söylerken, romancı ya da öykü yazarının her şeyden önce bir şey anlatması, bir iletişim sağlaması gerektiğini öne sürer. Bağlanmanın, yazarın sorumluluğunun çıkış noktası da bu durumun gereğidir bir bakıma. Oysa yapıtıyla kurduğu ilişki yönünden yazarın bir şair tutumu içinde olabileceğini düşünmek hiçbir zaman sorumluluktan uzaklaşacağı anlamına gelmemeli. "Gerçekte, şair araç-dilden tüm kurtarmıştır kendini; ta başından, sözcükleri birer im değil, birer nesne gibi gören tutumu seçmiştir. Çünkü imin iki anlamlılığı,

insanın dilediği zaman onu bir cam gibi bakışlarıyla delip geçmesine ve onun içinden imlenen şeyi izlemeye devam etmesine ya da bakışlarını bu imin gerçekliğine çevirip onu bir nesne olarak kabul etmesine yolaçar," diye yazıyor Sartre. Roman yazmasına karşın James Joyce *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde,[7] özellikle de Türkçeye henüz çevrilmemiş olan *Ulysses* adlı yapıtında aynı tutum içindedir. Bu iki roman boyunca izlediğimiz Stephen'ın serüveni sözcüklerle onların dış dünyadaki karşılıklarının serüvenidir bir bakıma. Stephen çocukluğunda anlamını tam olarak kavrayamadığı, kendi dışında toplumsal bir dizge olan dilin ürettiği sözcükleri tekrarlar durur. Aslında ele geçiremediği, bütünüyle tanımadığı nesnelerdir bunlar. Ancak *Ulysses*'in sonlarına doğru, sözcüklerin dünyasıyla gerçekliğin karmaşası uzlaşıp bir düzene girer. Bu düzeni yapıtının içinde kurmuştur sanatçı, tıpkı Tanrının evreni yaratmak için "Söz"e başvurması gibi dünyayı sözcüklerle yeniden yaratmıştır. Ama dış gerçeklikte değil, bir başka düzeyde, oluşturduğu metinsel gerçeklikte. *İncil*'in "Başlangıçta kelâm vardı" (Au Commencement était Le Verbe) tümcesiyle başlayıp her şeyin kelâm ile varolduğunu söylemesi boşuna değildir. İnsan nesnelerin varlığını ancak onları adlandırarak kavrayabilir çünkü. Nesneler dil sayesinde karışıklıklar bütünü olmaktan çıkıp düşünce düzlemine aktarılabilir. Diyeceğim yapıtının "şairce" niteliği, kimi yerde sözcükleri nesne olarak ele alması ülkesinin gerçeğinden uzaklaştırmamıştır Joyce'u. İrlanda'da bağımsızlık sorununu halkın ulusçu uyanışını gerici yapısı içinde eritmeye çalışan katolik Kilisesine karşı aldığı radikal tavrı da yapıtına koyabilmeyi başarmıştır.

Gerçeküstücü şairlerle birlikte aşırılığın her türlüsünü deneyen Michel Leiris Fransız dilinde kenidisini ilgilendiren elli kadar sözcüğün kullanım olanaklarını tükettiği gerekçesiyle şiiri bırakmıştı. *Glossaire: J'y Serre Mes Gloses* adlı yapıtı adından da anlaşılacağı gibi şairin sözcük evrenini dar bir alana itiyordu. ("Glossaire" eski ve az bulunan sözcükleri bir araya getiren sözlük anlamına geliyor Fransızcada. "Glo-

se" ise bir metindeki anlaşılmayan sözcükleri anlaşılan sözcüklerle açıklama demek. Kitabın, kendi sözcüklerini derlediği bir sözlük olarak görmesi bizim Ece Ayhan'ın şiir anlayışını anımsatıyor biraz.) Bir süredir yazmaya koyulduğu özyaşam öyküsünün ilk cildinde –şimdiye dek Gallimard Yayınevi'nce dört büyük cilt olarak yayımlandı yazdıkları– çocukluğunda duyduğu, bütünüyle anlayamadığı için de çok değişik çağrışım alanlarına yaydığı birkaç sözcükten yola çıkıyor. Ama binlerce sayfa yazabiliyor bu sözcüklerin olanaklarıyla. Örneğin "Alfabe" adlı bölümde, alfabenin her şeyden önce sarı olduğunu, güzel bir tadı bulunduğunu anlatıyor.[8] Çünkü "alphabet" sözcüğünün son hecesi küçük Leiris'in bilincinde her sabah kahvaltıda yediği "olibet" adlı bir bisküvi türünü çağrıştırmaktadır. Bir bakıma, aralarında ne dolaylı ne de dolaysız hiçbir ilişki bulunmayan bir sözcükle bir nesnenin toplumsal dizge olarak dili kolayca benimsemeyen çocuk bilincinde birleşmesidir bu. Sözcükler, yalnızca şiirde değil, günlük yaşamda bile nesne olarak algılanabiliyor demek. Hem de gösterdikleri nesneyle ilgisiz başka bir nesne olarak. Ayrıca bir sözcüğün, gösteren düzeyinde uğradığı değişiklik gösterileni de etkileyip anlam kaymalarına yol açabiliyor. Bu bozuşturma bilinçle yapıldığı sürece dilin önemi kesinlikle çıkar ortaya. Örneğin Ece Ayhan'ın "Mor Külhani"[9] şiiri bu yönden çok ilginç denemelerle doludur.

şiirimiz mor külhanidir abiler
topağacından aparthanlarda odası bulunmaz

dizelerindeki burjuva sınıfına yöneltilen eleştirinin -hem de en sert, en alışılmamış bir biçimde yapılmasına karşın sınıf bilincinin temellendirdiği bir saldırıdır bu, bütün yükünü topağacından aparthanlar sözcüklerinin taşıdığı söylenebilir. Apartman sözcüğünü Türkçede bulunmayan ama "han" monemiyle değişik bir anlam kazanan "aparthan" sözcüğüne dönüştürerek, göstereni bozuşturuyor şair.[10] Bu bozuşturmayı bir tek "h" fonemiyle gerçekleştiriyor üstelik. "Apartman"ın "aparthan" olması okuru ister istemez günümüz

Türkçesinde eski anlamını biraz yitirmiş, daha çok "geniş ama zevksiz yer" karşılığında kullanılan "han" sözcüğünün çağrışım lanına sokuyor. Öte yandan "aparmak" diye bir fiil var dilimizde. Aşırmak, çalıp çırpmak anlamına geliyor. Böylece "apartman" sözcüğünün göstereni düzeyinde yapılan çok küçük bir değişiklik mülkiyetin eleştirisini çıkarıveriyor ortaya. Sınıflı toplumun devrimci yorumunu, mülkiyet ilişkilerinde işçi sınıfından yana bir tavrı, Ece Ayhan şiirine dönüştürüyor. "Topağacı"na gelince, o da İstanbul'da zenginlerin oturduğu Topağacı semtiyle, toparlak, şişman anlamında kullanılabilen "top ağaç" deyimini birleştirdiğinden burjuva sınıfının tokluğunu belirtiyor. Ama Ece Ayhan'ın şiir anlayışına, kullandığı ya da türettiği sözcüklerin niteliğine özgü bir biçimde. Behçet Necatigil'in bir dönem yazdığı şiirlerde de aynı yöntemin uygulandığı söylenebilir. Şairin *En/Cam* ve *İki Başına Yürümek* adlı kitaplarında birçok örnek var bu konuda[11] Ece Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat*'ı gibi devrimci bir öz taşımasalar bile, her iki kitap da bu alanda belki Türkçede ilk kez yapılan ustalıklarla dolu. Ayrıca Necatigil'in girişimi baştan beri şiirinde varolan bir özelliği açığa çıkarması yönünden de ilginç. İşte bu ustalıklardan birkaçı:

Gider gelir görürüm
Evlerde ne/dense hep bu bölümleri. (Gülmeleri)

Sargılarda tedirgin
Bir size seslenen ses-neden/siz (Neden/Siz)

Tükenirken bir çoğul az/da azar/da
Ümit/sizsiniz, susmak - (Çoğul)

Ama Necatigil yalnızca bir sözcüğü bölüp ona çift anlam yüklemekle ya da sözcüğün konuşma dilindeki vurgularını değiştirmekle yetiniyor. Burada gösterenin bozuşturulması değil, zaten çokanlamlılık taşıyan sözcüklerin mümkün olan bütün anlamlarıyla şiirin yapısına katılmaları söz konu-

su. Böylece Ece Ayhan'ın şiirlerini ilk okuyuşta ele vermeyen özelliğin, kapalılığının, Necatigil'in şiirininse çok yönlü okunabilmesini sağlayan öğelerin her iki şairin de dilinden başka bir şey olmadığı sanırım daha iyi çıkıyor ortaya. Gösterenlerin bir metinde ne denli önem taşıdığını verdiğim örnekler bilmem yeterince doğruluyor mu? Metinsel gerçeklik derken yazın yapıtını oluşturan sözcüklerin gerçekliğini, yani dilin yapısal niteliğini düşünüyorum. Bu açıdan bakıldığında yazının ayırıcı özelliği de kendiliğinden anlaşılıyor. Metinsel gerçeklik bir ölçüde Roland Barthes'ın deyimiyle "Bir dilden başka şey olmayan" yazınsal yapıtın kendisiyle özdeştir. Yazarın elinde sözcüklerden başka malzeme bulunmadığına göre onları yalnızca gösterge olarak değil, bilinçli bir müdahaleyle nesne olarak da değerlendirebilir. Kullandığı dilin dışında değildir çünkü yazar, onun bir parçasıdır. Ama dil de yazarın bir parçasıdır. Yazar kullandığı dilin içinde sudaki balık gibidir. Dili yoğurup bir biçim verdiği, kendine özgü bir anlatıma dönüştürdüğü kadar dil de onu yoğurup değiştirir. Bu nedenle bir yazarın dili araç değil, yapıtının kendisidir aslında.

Bir süredir doğruluğu tartışılan "sinema dili" kavramı da sanatın ayırıcı özelliği konusunda bazı açıklamalar getirebilir sanıyorum.[12] Ekim Devrimi'yle başlayan Sovyet sinemasının ilk öncüleri, Ayzenştayn, Dziga Vertov, Pudovkin gibi sanatçılar önemli sinema kuramcılarıydılar aynı zamanda. Devrimci bir sinemanın oluşturulması yolunda karşılaştıkları sorunlar onları sanatlarının kendine özgü yapısı üstüne düşünmeye yöneltti. Ayzenştayn şöyle diyor: "Rastgele iki parça bir araya getirildiğinde, bunlar kaçınılmaz olarak yeni bir kavramaya, yeni bir sunuşa yol açacaklardır. Bu yeni kavrama, yeni sunuş iki parçanın birbirinin karşısında ya da yanında yer almasıyla oluşan ve tek tek parçaları aşan, yeni 'niteliklere' sahip yeni bir sonuç olarak ortaya çıkar. Bugüne kadar görüldü, ve görülmektedir ki, iki kurgu parçasının bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan şey hiç de bu iki parçanın bir 'toplanması' değildir, tersine, ortaya nitelik açı-

smdan yeni bir ürün çıkar. Bu ürün (bir toplamanın aksine) kendisini oluşturan ve daha önce tek tek incelenmiş olan öğelerinden 'nitelik' açısından farklıdır." Pudovkin ise sinemaya özgü bir sözdiziminden (*syntaxe*) ilk söz edenler arasında. Şöyle diyor: "Kurgu sinema rejisörünün dilidir, tıpkı konuşma dilinde olduğu gibi kurguda da ana öğeler sözcüklerdir. Ancak kurgu-sözcükleri bir film şeridi parçasından, bir resimden meydana gelir. Bu parçaların, resimlerin bileşimi (terkibi) ise kurgusal cümleyi oluşturur." Görüntünün somut gerçekliği, dış dünyanın nesnelerini en dolaysız biçimde yansıtması, görüntüler bütününü birleştiren kurgunun, yani anlatım özelliğinin ikinci planda kalmasına yol açmıyor. Ayzenştayn'ın filmleri anlattıklarıyla olduğu kadar yapısal nitelikleriyle de çağdaş bir sinema anlayışını, diyalektik maddeci yöntemin sinema dilindeki karşılığını oluştururlar. Yazısından yukardaki alıntıları aktardığım F. Knilli Ayzenştayn'ı olaylar anlatan değil, kavramlar yaratan, bu kavramların getirdiği sorunlar üstüne düşünen bir sinemacı olarak niteliyor. Ve Werner Kliess'den aktardığı şu tümceyle bitiriyor yazısını: "Sinema dilini bilmeyenler sinemanın içerdiği ideolojilerin farkına varmazlar, sinemanın her söylediğini gerçek sanırlar, filmi kendilerine açılan bir pencere olarak görürler, oysa baktıkları yalnızca bir vitrindir."[13]

Yukarda, plastik gerçekliği yapısı gereği metinsel gerçeklikten ayrı düşünmenin doğru olacağını söyledim. Bir tabloyu "tablo nesne" olarak görmek yazınsal metni oluşturan sözcükleri –bir şeyi imlediklerinden– "sözcük-nesne" olarak görmekten daha kolaydır elbet. Ressamın renkleri bir araya getirişinde açıkça bir imlemin varolmadığını belirtmek için Sartre, "Tintorelto, Golgotha'nın üstündeki göğün bu sarı yırtılışını, bunalımı anlatmak, ya da doğurmak üzere seçmemiştir, bu hem bunalım hem de sarı göktür," diye yazıyor.[14] Nâzım Hikmet de "Saman Sarısı" adlı şiirinde, Abidin Dino'nun bir tablosuna bakarken, "renkleri yemiş gibi yediğini" söylüyordu. Bu nedenle doğayı "taklit etmek" yerine onu plastik öğelerle yeniden yaratma eğiliminin resim sana-

tında yazından çok daha önce ortaya çıktığı söylenebilir. Picasso bir dostuna 1923 yılında yazdığı mektupta şöyle diyor: "Natüralizm (Doğalcılık) ile yeni resim birbirine karşıt gösteriliyor. Hiç doğal bir sanat eseri görmüş olan var mıdır acaba? Bilmek isterdim. İki ayrı şey olan doğa ile sanat, aynı şey olamazlar. Biz, sanat yoluyla, nesnelerde doğal halde bulunmayan şeyi ifade ediyoruz."[15] Kübizm nesneleri oldukları gibi değil, birbirini izleyen çeşitli görünüşleri içinde, canlı bir varlığın –yani insanın– etken bakışıyla yansıtmayı amaçlar. İnsan bilincinin müdahalesiyle dış gerçekliğin plastik düzeyde yeniden kurulmasıdır bu. Yapıt, doğanın yasalarının değil resmin kendi yasalarının oluşturduğu bir bütünselliktir. İnsan figürleri bir Picasso'nun, bir Juan Gris'in tablolarında parça parçadır artık, gövdeler resmin yüzeyine iyice yayılmış, gerçekçi perspektif yerini bir bütünün parçaları olan geometrik biçimlere, kırık çizgilere bırakmıştır. Gözler ya da ağız, bir kadının sivri çenesi, vb. cepheden de yandan görüldüğü gibi durur. Delaunay'in *"Eyfel Kulesi"* adlı tablosu, kentin yapılarının çeşitli görünüşleriyle kulenin bozuşturulmuş figürünü iç içe yansıttığından Paris'in kadastro planına uymaz. (*La Tour Eiffel*, 1910). Braque'ın meyva tabağının içinde masanın üstünde duran gazeteyle oyun kâğıtları da vardır. (*Le Compotier de Fruits*, 1913). Kübist hareket Rönesans'la ortaya çıkan burjuva gerçekçiliğini yıkarak sanatın kendine özgü yapısını nesnel dünyanın gerçekliğinden ayırdığı için önemli bir dönemeç sayılmalıdır bence. İlk belirtileri Giotto'da başlayan, Van Eyck, Bruegel, Vermeer gibi Flaman ressamlarında izlediğimiz, giderek bütün Batı Avrupa resmini etkileyen gerçekçilik, insanı ve doğayı gizemciliğin, yüce (transcendant) olanın dışında ele alıyordu. Bu yüzden Roma ve Bizans sanatına oranla ilerici bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Dünyaya, doğa içindeki insana "tinsel"den arınmış, usçu (rationnel) bir açıdan bakıyordu çünkü. Ama bu, egemen sınıfa dönüştükçe kendi çıkarlarıyla çelişen gerçekleri örtbas etmeye çalışacak burjuva sınıfının ilericiliğiydi. Garaudy'nin deyimiyle "mistik ve transandantel evren

karşısında gerçeğin bu yeniden ele geçirilişi" çeşitli aşamalardan geçerek, kübizmin, doğanın yasalarını resmin yasalarından ayırıp "taklit" ya da "izlenimcilik" yerine yaratıcı bilinci koymasına dek sürdü. Sanatçı dış dünyanın belirlediği ama ondan bağımsız, anlamını kendi içinde taşıyan yeni bir dünya kuruyordu artık. İçinde dış gerçekliğin değişik bir yorumunu değil, yeniden düzenlenişini bulduğumuz, başkalaşmış bir dünya. "Kübist ressamın seyirciden isteyeceği biçimlerin zihni sentezi, algıladığımız dünyanın genel düzenlemesinde bizi kendi etkinliğimizin bilincine varmaya zorlar. Altı yüzyıl geçtikten sonra, Rönesans'ta sistemleşmiş, alışkanlık yoluyla kafamızda çivilenmiş, taşlaşmış konvansiyonların, algılarımızın ebedî ve zorunlu biçimleri olduklarına inanır olmuştuk artık. Picasso'nun kübizm girişimi, "sorumluluğun bir uyanışıdır," diyor Garaudy. Bugün kübizm de eskidi. Resim sanatı başka aşamalardan geçti, Marksçı estetiğin günümüzde gittikçe önem kazanan uygulama yöntemlerinden etkilendi. Ama söz konusu sorumluluğun niteliği değişmedi, sanatçıyı yapıtı üstüne düşünmeye, bilincini doğaya karşı kullanmaya yöneltti bir bakıma. Bu tavır çağımızın sanatını belirleyen, onu pratikte de doğrulayan devrimci bir tavırdır. Diyalektik maddeci düşüncenin temellendirdiği, Lenin tarafından geliştirilen "Yansıma" kuramı, insan bilincinden bağımsız olarak nitelediği maddesel gerçekliğin devinimini kavramada öznelliğin önemini yadsımaz. Doğayı "taklit eden" anlayışla –Aristo'dan bu yana çeşitli taraftarları olmuştur bu anlayışın– gerçekliğin devinim içinde yansıtılması birbirinden ayrı düşünülmelidir. Söz konusu devinimi, yani gerçekliğin çelişkilerinin yarattığı dinamiği kavrayarak edilgen bir ayna olmaktan çıkar bilinç, yaratıcı bir nitelik alır. Bu nedenle sanatı "taklit eden" değil, yaratıcı bir etkinlik olarak ele almak özünde diyalektik maddeci bir tutumdur. Ama bu tutumu benimseyen yaratıcı, toplumsal koşulların ve sınıf çatışmasının bağlamında, yalnızca ortaya koyduğu yapıtın değil, bütün bir tarihsel dönemin bilincini taşıyorsa dünyanın değişmesine katkıda bulunabilir. Sanatçı

elbette toplumsal koşulların, içine doğduğu kültürün, hatta kendinden önce yaşamış bütün kültürlerin ürünüdür. Ama yapıtı yalnızca bunlara indirgenemez. Özümleme, aşma değildir çünkü. Algıları dışlaştırma da her vakit yaratıcı bir etkinlik olmayabilir. Kendi öz dilini oluşturan yapıtsa, içinde yaşadığımız dünyayı, yaratılan başka bir gerçekliğe, değişik bir dünyaya bağlayan köprü gibidir. Köprünün iki kıyısı bulunduğunu anımsatmak için bu yazıda dilin –en geniş anlamıyla resim, yazın ya da sinema dilinin– önemine dikkati çekmek istedim. Sanatın ayırıcı özelliğini saptamak ona yaklaşmanın önkoşuludur, bence.

1975

Notlar

[1] *Yeni Dergi*, Haziran 1974.

[2] Adnan Binyazar: "Yaşadığını Yazmak Sorunu", *Türk Dili*, Ağustos 1974, Mehmet Seyda: "Romancının Günlüğü", *Yeni Ufuklar*, Temmuz 1974.

[3] Ferdinand de Saussure. *Cours de Linguistique Générale*, Payot 1931.

[4] Dil göstergesini oluşturan gösteren ve gösterilenin birlikteliğini Saussure bir kâğıdın iki yüzüne benzetir. Bir sözcüğü duyduğumuzda anlamı, daha doğru bir deyişle gösterilenin kavramsal alanını o sözcüğü oluşturan gösterenle birlikte algılarız. Süheyla Bayrav gösterge yerine "belirti", gösteren ve gösterilen yerinene de "belirten" ve "belirtilen" terimlerini öneriyor. (*Yapısal Dilbilim*, Edebiyat Fakültesi Yayınları.)

[5] Semioloji bir uygarlığın yaşama biçimini belirleyen göstergelerin tümünü inceleyen geniş bir alana yayılıyor. İnsanların çeşitli düzeylerde anlaşmak için kurdukları dizgeler (sistemler) semiolojinin çıkış noktası sayılabilir. Yazın, sinema semiolojisinden olduğu kadar giyinme tarzı, davranış, dinsel simgeler ya da kapitalist toplumun yılmaz bir parçası durumuna gelen reklâmcılık semiolojisinden de söz edilebilir. "Sémanalyse"se *Révolution du Langage Poétique* (Şiirsel Dilin Devrimi) adlı kitabıyla geçen yıl Fransa'da büyük ilgi uyandıran Julia Kristeva'nın ortaya attığı bir kavram. Kristeva Marksçılığı dilbilim, ruhçözümleme, insanbilim, vb. gibi çağımızda etkin olan bilim dallarının verileriyle zenginleştirme amacını güden, *Tel Quel* dergisinin kuramcılarından.

[6] J. P. Sartre, *Edebiyat Nedir*, Türkçesi: Bertan Onaran, De Yayınları.

[7] *Sanatçının Bir Genç Adamı Olarak Portresi*, Türkçesi: Murat Belge, De Yayınları.

[8] *Biffures*, Michel Leiris, ed. Gallimard.

[9] *Devlet ve Tabiat*, Ece Ayhan, E. Yayınları.

[10] Monem bir dildeki en küçük anlam birimine deniliyor. Fonem ise en küçük ses

birimini oluşturan öğe. Berke Vardar Türkçede monem için "anlambirim", fo nem içinse "sesbirim" terimlerini öneriyor.

11 *En/Cam - İki Başına Yürümek*, De Yayınları.

12 1964'de Pasero şenliğinde *Cahiers du Cinéma* dergisinin yazarlarından Christian Metz'in ortaya attığı "Sinema Dil mi Dil Yeteneği mi?" sorunu sinema-semiolo ilişkisine yeni bir bakış açısı getirirken, sinema dili kavramının da yeniden irde lenmesine yol açtı.

13 F. Knilli, "Sinema Dili Nedir?", Türkçesi: F. Akerson, *Gerçek Sinema*, No. 8

14 Sartre, *Edebiyat Nedir*, De Yayınevi.

15 Roger Garaudy, *Gerçekçilik Açısından Picasso*, Türkçesi: Mehmet Doğan, Hür Ya yınevi.

yazarak yaşamak

Yaşadığını yazmak sorunu yine gündemde. Birkaç yıl önce *Yeni Dergi*'de yayımlanan "Yaşadığını Yazmak" adlı yazımda edebiyatımızı olumsuz yönde etkileyen yalmkat bir gerçekçilik anlayışını eleştirmiş, yaratmak için önemli şeyler yaşamak ya da anlatılan gerçekliği bilgi düzeyinde tanımak gerektiğini, büyük sanat yapıtının her şeyden önce bir yaşama işi olduğunu düşünmenin sakıncalarına dikkati çekmiştim. (Bkz. *Yeni Dergi*, 117. sayı) Aslında amacım, gün geçtikçe çağdaşlığını yitiren bir yazarlık tutumunu –en geniş anlamıyla serüven düşkünlüğü olarak adlandırılabilir bu tutum– yargılamaktı. Böylece yaşamakla yazmanın alanını birbirinden ayıran sınırın daha kolay çizilebileceğini, sanat yapıtıyla, özellikle de sözcüklerden oluşan edebiyat yapıtıyla dış gerçekçilik ve doğa arasındaki ilişkiler bütününün daha açık seçik kavranabileceğini düşünmüştüm. Bir başka amacım da, edebiyatı serüvencilerin yaşama deneyinden çok bilinçsel üretimin kapalı alanı olarak niteleyerek hem düşünceye ağırlık veren, hem de işledikleri dilin dışında yazdıklarının hiçbir gerçeklik (geçerlik demiyorum, çünkü toplumsal geçerliği olabilir bir edebiyat yapıtının) taşımadığını bilen çağdaş yazarlardan söz etmekti. Yani yarattıkları dünyanın sözcüklerin gücüyle ayakta durduğunu, yapıtlarının bir serüvenin anlatımı değil de, bir anlatımın serüveni olduğunu görebilen yazarlardan. Daha sonra, aynı sorunu birkaç kez daha

ele alma olanağını buldum. Ve yalnızca edebiyata değil, bütün insan bilimlerine bakış yöntemimizi değiştiren Saussure'ün dilbilim alanında gerçekleştirdiği büyük atılımdan yola çıkarak, bir gösterge dizgesi olan dil ile yazarlık uğraşının birbirlerine nasıl kenetlendiklerini, ayrılmaz bir bütün oluşturduklarını anlatmaya çabaladım.

Bugünlerde yeniden güncellik kazanan yaşadığını yazmak sorununun işte bu bağlamda tartışılması beklenirdi. Yaşamak-yazmak ilişkisini irdeleyen yazarlarımızın ister istemez yazınsallık (*littérarité*) kavramıyla karşılaşacaklarını, yazınsal etkinliği bir yaşama deneyine indirgemenin, giderek yaşamla edebiyat arasında doğrudan bir bağ kurmanın sakıncalarını bu kavramın ışığında görebileceklerini ummuştum. Oysa tartışılan hep aynı konu. Ve soruna yaklaşım biçimleri de hiç mi hiç değişmiyor. Kısaca özetlersek, yaşama bütünsel bir anlam vermek koşuluyla, yani salt bir deneyi değil, düşleri, özlemleri, anıları da içeren bir bütünü yaşam olarak nitelemek koşuluyla, yazar mutlaka yaşadığını yansıtır demeye getiriyor Oktay Akbal. Bilinçaltındaki istek ya da tepkilerin de bu yansıtışta payı olduğunu ekliyor. Fethi Naci ise, haklı olarak, yazarın kültür düzeyine, gerçekliği ele alırken dünya görüşünün oynadığı role dikkati çekiyor. Bir bakıma bu iki yaklaşım da doğru. İkisi de birbirini tamamlayan, her çağdaş yazarı yakından ilgilendirmesi gereken bir konumda yer alıyorlar çünkü. Ama, en az bunlar kadar önemli bir başka sorun daha var. Nedir edebiyat? Yazmanın önkoşulu yaşamaksa, her yaşayan, "hayatım romandır" diyen herkes neden yazar olamıyor? Hemingway'in Afrika'da aslan avına çıkması, Gorki'nin devrimden önceki Çarlık Rusya'sını yayan dolaşarak yoksul halkın çilesine katılması, Sait Faik'in "kavun acısı" yalnızlığı, Kafka'nın bütün bir çağa damgasını vuran umutsuzluğu mudur yapıtlarını yazınsal kılan? Yoksa her birinin özgün bir dil, sözcüklerden, değişik tümce yapılarından oluşan ve ancak okuyarak içine girebildiğimiz bir dünya yaratmaları mı?

Edebiyat yapıtının gerçekliğiyle –yani kendi içinde bir

bütün kuran metinsel gerçeklikle– o yapıtın oluşum sürecini belirleyen durum, örneğin yazarın coşkuları, duyarlığı, kısaca öznelliği ve içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik yapısı, bu yapının yol açtığı çalkantılar, büyük dönüşümler birlikte ele alınabilir. İç içe oluşan, birbirlerini karşılıklı etkileyen, değiştiren diyalektik süreçlerdir bunlar. Ama yazınsallık, temelde toplumsalın izdüşümünde yer almakla birlikte, giderek ayrılır ondan. Kendine özgü kuralları olan bir dil dünyası, bir göstergeler dizgesi oluşturur. Yazar yaşadığını yazarak değil, bir bakıma yazdığını yaşayarak, yani yazmayı bir varoluş biçimine dönüştürerek girer bu dünyaya. Giderek yaşamın, daha doğrusu ona önceden verilmiş bir alınyazısının karşısına, kendi yazarlık mitosunu (yaşam deneyini değil, bir yaşam deneyine dönüşen yazma pratiğini) koyar. Yaşamının anlamı da bu pratikte gizlidir zaten. Bir örnek vereyim: Jean Genet, kendisine neden yazdığını soran bir gazeteciye "sevilmek için" karşılığını vermişti. Yaşamında gerçekleştiremediği, sürekli eksikliğini duyduğu bir şeyi yazarak ele geçirmek, yaratmaya çalıştığı yazarlık mitosu sayesinde sevgiye ulaşmak istiyordu. Elbette kapitalist toplumun, sömürü düzeninin, insan ilişkilerini meta ilişkilerine dönüştüren kâr hırsının temellendirdiği bir ahlak anlayışının acılarını çekmiş, bu yüzden aşağılanarak toplum dışına itilmiş bir yazarın özel durumu bu. Ama yine de, yazarlık eyleminin önce bir tasarı, sonra bir varoluş biçimi olabileceğini göstermesi açısından ilginç. Hem, örnekler çoğaltılabilir. Yazarak varolmayı başarmış, özlemlerini bu yolla gerçekleştirmek istemiş öylesine çok insan var ki toplumda!

Diyeceğim, bir yazarın yaşadığını yazmak gibi bir sorunu olamaz. Çünkü o, yazmanın yaşamakla birleştiği, giderek bir varoluşa dönüştüğü yerde, yaşamanın yazmaktan öte bir anlam taşımadığı beyaz kâğıdın coğrafyasında gerçekleştirir kendini. Yazarlarımızın, yaşam üzerine kafa yoran edebiyatçılarımızın, biraz da yazınsal pratik açısından yaşama bakmalarını özlerdim.

Belki yaşadığımızı yazıyoruz hepimiz. Ama yazdıkça

yaşamımız bir anlam ya da anlamsızlık kazanıyor. Yazmanın da bir yaşam biçimi olabileceğini, varlığımızı pekiştireceğini düşünmeye başlıyoruz. Oktay Akbal'm bir deneme kitabı vardır: *Yazmak Yaşamak*. Ben bir adım daha atıp "Yazarak Yaşamak" diye değiştireceğim kitabın adını. Ve bu adın her yazar, sevgilisi Öridis'i arayan Orfe örneği yapıtını sözcüklerin yeraltı dünyasından çekip çıkaran her dil serüvencisi (bu açıdan, Hemingway bile aslan değil sözcük avcısı sayılmalıdır) tarafından benimsenmesini önereceğim. Tabii, yaşamanın, yazarak da olsa, ancak daha güzel, daha eşit bir dünyada anlam kazanabileceğini unutmadan.

1975

ölüm gelecek

Cesare Pavese'ye duyduğum ilk ilginin nedeni "Ölüm gelecek..." adlı şiirinin bende uyandırdığı çağrışım oldu.

Herkese bir bakışı var ölümün
Ölüm gelecek ve senin gözlerinle bakacak

dizelerini okuduğumda on yedi yaşındaydım henüz; –bundan beş yıl kadar önce *Yeni Dergi*'nin intihar özel sayısında yayımlanmıştı bu şiir– o dönemdeki deneylerimle, aşkın ölüme yakınlığını simgeleyen bu dizeler arasında bir bağlantı kurabileceğini düşünmüştüm. Yaşam ölüm ikileminin karşıtlıktan çok bir süreklilik oluşturması, bilinçaltındaki ölüm dürtüsünün aşk ilişkisine de yansıması, giderek histeriye dönüşme olasılığı, İstanbul'da aydın çevresine sokulmaya çalışan küçük burjuva kökenli birçok genç arkadaşım gibi beni de etkiliyordu.[1] Oysa bu dizelerde duyarlık değil bir durum, hatta o durumu aşan belli bir sorun söz konusu. Bugün beni Pavese üstüne yazmaya iten de karşılığını bir gencin duyarlığında bulan çağrışımları anımsamaktan çok, yazarın küçük bir ayrıntıda, bir "bakış"ta somutlaştırdığı ölüm imgesinin ardında yatan çağdaş gerçek oldu. Pavese'nin, kısa bir süre önce Türkçede *Yaşama Uğraşı*[2] adıyla yayımlanan günlüğünü okurken dünyayla somut bağlar kurmaya çabalamış, yaşamı bütün nesnelliği içinde kavrayabilmek isteyen

bir insanın ölümü seçmesinin nedenlerini düşündüm. Bu seçmeyi bazı özel koşullardan çok genel bir durumun, bir çağdaş sorunun –gerçeklikle ilişki kurabilme, dünyayı değiştirme sorunu– belirlediğine inandığımdan Pavese'nin intiharı üstüne değil, ama Pavese üstüne yazmak istedim. Önce şunu belirteyim: bir yazarın kişisel serüveni, yarattığı dünya açısmdan ilgilendiriyor beni. Bu dünya insan bilincine yabancı kalmadığı, tarihin itici gücü olan sınıf çatışmasında geleceğe dönük yerini aldığı ölçüde yazarın bireysel deneyi insanlığın ortak deneyine bir katkıda bulunabiliyor. Pavese'nin yapıtına da, onu birey olarak çöküşe götüren varoluşunun kafamızda uyandırdığı sorunlara da bu anlayışla yaklaşmak gerekir sanırım. Yoksa her kişisel edimi toplumsal gerçekliğin dışında, benzersiz ve anlammı yalnız kendi içinde taşıyan kapalı bir birim olarak değerlendirme yanlışına düşeriz. Bu da doğruluk yönünden geçersizliği bir yana, bireyi sınıf çatışmasının, toplumsal ilişkilerin dışında ele alan idealist bir aydın tavrıyla bütünleşmek olur.

Piemonte Tepeleri

26 Mayıs 1938'de Pavese günlüğüne şunları yazmış:

"Yazdıkların için zengin bir kaynak bulduğun tek dönem 6-15 yaşların arasındaki yıllardı. O zamanlar belli bir olgunluğu ve havası olan hikâyelerle şiirler hemen aklına geliyordu, bunun nedeni de şuydu: o yıllarda, bir dana gibi ilgisiz, ama 'dünyada', çevrendeki dünyanın bir parçası olarak yaşıyordun. Benliğin dünya ile aranda gündelik bağlara ilgi duyuyor, seninle dünya arasındaki duygu alış-verişini etkilemiyordu."

Burada "dünyada olmak" bir anlamda insanm kendisini nesnelerle özdeşlemesidir. Çocukluğunu geçirdiği Torino yakınlarındaki San Stefano Belbo köyünü çevreleyen doğa, özellikle de tepeler Pavese'nin yapıtı için tükenmez bir esin kaynağı oldu. Yaşamı boyunca içinde taşıdığı çocukluğu, dünyayla arasına giren uzaklığa bir misilleme gibiydi. Çün-

kü dış dünyanın bir parçası olmak, kendini yaşamın içinde duyabilmek ancak, gerçekliğin her türlü yanlış bilinçlenmenin dışında algılanabildiği çocukluk döneminde mümkündür. Oysa dış dünya bir nesne olarak kavrandığı ölçüde, yani insanın kendisini dışta tutabildiği sürece nesnel bir gerçeklik kazanabilir. Ama bir de, bu nesnel gerçekliğin oluşturduğu bir iç dünya, yani "varlık"ın belirlediği "bilinç" var. Her birey gibi Pavese'nin de yaşamına yön veren, başka bir deyişle onun varoluşunu çizen bu "dış" ve "iç" karşıtlığının oluşturduğu dinamiktir. Ne var ki, içinde yaşadığımız sınıflı toplumda bu karşıtlığın dengeli bir çözüme ulaşmaması bazı dirençsiz kişilerde yaşamdan çok ölüm eğiliminin ağır basmasına yol açabiliyor. Belirli koşullar yüzünden kişinin iç dünyasının aşınması, bireyin nesnel gerçekliğin yankısını duyurabileceği bir iç ortamdan yoksun kalması, yaşama direncini azaltıyor ister istemez. Pavese'nin dünyasına yaklaşmak isteyen herkes bu soruna değinmelidir, bence. Çünkü yazarın yapıtıyla kişisel serüveni arasındaki ilişki ancak bu açıdan bir yaklaşım denemesiyle ortaya konabilir. Hele söz konusu yazar yaratıcı eylemini "ben"le "ben olmayan" arasında gidip gelen, bu yüzden acı çeken, en sonunda her ikisinin de dışına düşen bir bilinç aracılığıyla gerçekleştirmişse.

Tepelerdeki Şeytan'ın (*Il diavolo sulle colline*)[3] bir yerinde romanın başkişisi Poli şöyle der: "İnanılır şey değil, içimizdeki en eski ruh çocukluğumuzdan kalmış bize. Hep çocukmuşum gibime geliyor. Çocukluk edindiğimiz en eski alışkanlık olmalı." (s. 280) Pavese'nin, yapıtlarındaki dünyayı Piemonte bölgesiyle sınırlandırması yazardaki çocukluk özleminden çok, iç dünyasına, imgelem gücüne kaynaklık eden ilk gerçekliğe sıkı sıkıya sarılmasından geliyor. Tinçözüm (psychanalyse), psikozu, çocukluktan kalma özlem ve hayallerin yetişkin insan "ego"sunu kaplayıp iki dünya arasında uzlaşma olanağının bütünüyle ortadan kalkması olarak tanımlar. Amacım Pavese'nin tinsel yapısını Freudçu bir yöntemle inceleyip bazı tartışma götürür sonuçlara varmak değil. Ben yalnızca yazarın "Köyün kente, doğanın insan ha-

yatına, çocuğun adama dönüşmesi" olarak nitelediği şiirlerinde, daha sonra yazacağı öykülerin hemen tümünde ve romanlarının çoğunda ele alacağı çocukluk temasının aslında bir kişiliğini bulma –kendisi olma– sorunuyla olan bağlantısına dikkati çekmek istiyorum. "Benim bile, konusu Piemonte'ye bağlı olmayan bir şiir yazabilmem gerekir elbet. Gerekir ama, bugüne kadar yazamadım böyle bir şiir. Kökleri doğuştan çevreme bağlı olan imgeleri özümlemekten öteye geçemedim demek ki. Başka bir deyişle, şair olarak sanatımda bir kör nokta, istemediğim, ama bir türlü de yok edemeyeceğim, elle tutulur bir sınırlılık var. Gerçekten nesnel bir tortu mu bu, yoksa kanıma karışmış vazgeçilmez bir şey mi?" diye yazıyor 1935'te (*Yaşama Uğraşı*). Yaşamının sonuna dek Piemonte'nin dışına çıkmayacaktır. Yolculuk ederken bile tepeleri, mısır tarlalarını, yalnız ağaçları, dünyayı ilk tanıdığı çocukluk yıllarını düşünür. Yolculuktan aldığı tek tadın bu olduğunu söyler. Yoksa başka yazarların günlüklerinde okuduğu yolculukla ilgili sayfalar onda anlatılmaz bir can sıkıntısı yaratmaktadır: "Yazarı şaşırtan yepyeni, yabancı yerler! Herhalde bu şaşırma bu izlenimlerin köksüz olmasından, boşluktan, dış dünyadan, geçmişin yükünü taşıyan bir dünyadan ortaya çıkmasından ileri geliyor," diye yazar (*Yaşama Uğraşı*). Yani her gerçek görüntü çocukluğunu yaşadığı doğal çevreyle ilgili çağrışım alanına girdiği ölçüde ilgilendirir Pavese'yi, "Geçmişin yükünü taşımayan" bir dünya, "köksüz izlenimler" uyandırmaktan öteye gidemez. Yukarda sözünü ettiği "kör nokta"ysa yalnız sanatında değil, kendi öz yaşamında da bir başlangıç ve sürekli olarak o başlangıca dönme eğilimidir. Yeniden cenine dönüşme dürtüsüyle açıklanabilecek bir eğilim, bu "kör nokta", yapıtında ana rahminin karşılığı olan doğal çevredir. Bu doğal çevre yapıt düzeyinde bir anlatım biçimi olarak gerçekleşmekle kalmaz, yazarın somut yaşamında bir "ufuk çizgisi" olarak da belirir: "Yüksek tepelerde yürümenin zevki. Orada gördüğün küçük ağaçlar, o tepelere özgü başka şeyler senin ufuk çizgindir!" (*Yaşama Uğraşı*). Burada üstünde durulması gereken bir

yapıtın coğrafya içinde sınırlandırılmasından çok, bu sınırlamanın Pavese'nin kişiliğinin oluşmasındaki etkileridir. Yapıtındaki yeryüzü şekillerinin yayıldığı dar alan çekingen yaradılışının, içe dönüklüğünün bir sonucudur sanki.

Dünyayı ilk algıladığımız dönem çocukluktur. Nesneleri kendinden ayıramadığı için, çocuk, çevresindeki gerçekliği yargılayamaz. Ancak sonraları, gerçeklikle bilinci arasında belli bir uzaklık oluştuğu vakit dünyaya bakabilir. Okuduğum yapıtlarından birçoğunda Pavese bu uzaklığı aşma çabasıyla dikkati çekiyor. Yaratıcılığının temelinde de doğayla yeniden bir olma özlemi var sanıyorum. Dünyayla arasına giren uzaklığı anlatım aracılığıyla nesnelleştirip ondan kurtulmaya, yitirdiği birliği sağlamaya, yani yeniden "kendisi olmaya" çalışıyor. Gerçek zamanın karşısına, anlatımda bir geriye dönüş olarak gerçekleşen yapıtın zamanını koymak istiyor. Bu nokta çok önemli bence. Yazarın bu tavrı, yaratıcılığı bir varoluş sorunu olarak ele alışı, yıllar sonra kendi istemiyle gerçekleştireceği ölümüne de ışık tutuyor bir bakıma. Pavese yazmayı bitirdikten sonra kendini "bir tüfek gibi hâlâ sıcak ve sarsıntı içinde" duyuyor. Onun için yazmak varlığını tüketmektir; atış yapan tüfeğin boşaldığını, zamanla soğuduğunu da bilir. İntihar etmeden kısa bir süre önce günlüğüne "İçimde yazma dürtüsü kalmadı artık, beynimdeki boşluk yeniden beliriyor. Romanım bitti; romatizma sancıları, eklemlerimde sızıları duyuyorum," diye yazacaktır. Doğaya, ana rahminin sessizliğine yaşam içinde dönüş olanağı kalmamıştır artık. Yazmanın dışında, dünyayla bilinç arasındaki uzaklığı ortadan kaldıracak bir başka araç yoktur. Burada ister istemez bir soru işareti beliriyor insanın kafasında: "Peki ama, neden yoktur başka bir araç? Örneğin dünyayı değiştirmek bir çözüm yolu olamaz mı?" Bu soruların karşılığını araştırmak yazımın başında sınıflı toplumda yaşayan birey için çağdaş bir gerçek olarak nitelediğim duruma, yabancılaşmanın toplumsal nedenlerine yaklaştıracak bizi. Ama sanırım daha önce Pavese'nin anlatım yoluyla yabancılaşmayı –uzaklığı– aşma çabasının özellikleri üstünde durmak gerekiyor.

"Üsluplaştırılmış Durumlar"

Pavese'nin Dante, Stendhal, Baudelaire gibi sanatçıların yapıtlarını değerlendirmek için kullandığı "üsluplaştırılmış durumlar" deyimi kendi yapıtı için de geçerli sayılabilir. Yalnız önemli bir ayrımla: söz konusu sanatçıların gerçekliği "üsluplaştırmalarına" karşılık –Dante ve Baudelaire'i bu tanımın dışında bırakmak daha doğru olur, bence– Pavese gerçekliğin oluşturduğu bir simgeler dünyasını "üsluplaştırmış"tır. 17 Mart 1947'de günlüğüne "İnsanın yorgunluğu üslupta, biçimde, simgede kendini gösterir." diye yazıyor. Ona göre yapıtın içeriğini ortaya koyabilmek için yaşamak, yaşama değgin bazı deneyler edinmiş olmak yeterlidir. Asıl iş, yapıyı kuracak anlatımı bulmakta gösterilecek çabadadır. Yani, sanat yapıtının sınırı algıları dışlaştırma sürecinde, gözlemcinin yazara dönüştüğü yerde başlar. Müziğin dışında her sanat bir şeyi anlatma, bir "durumu üsluplaştırma" amacında olduğuna göre bu görüş genel bir doğru sayılabilir. Ama her sanatçı içinde yaşadığı toplumsal koşulların belirlediği özel bir "üslûp" yaratır. Aralarında birçok ortak nitelik bulunsa da, her yapıt kendi özgün dilini oluşturur. Yoksa bazı genel doğruları uygulayarak sanat yapmak mümkün olurdu. Pavese "gündelik acı deneylerinin, aklın süzgecinden geçerek, yaratacakları eserlerin yapısına uyabildiği ölçüde o eserlerde belirlenmesine izin verdikleri başka bir dünya kuran" yazarları kendine yakın buluyor: "Ben büyük yalnızları, hayatta kendi belirli sanat, ahlak ve siyaset anlayışlarının gerçekleşmesinden başka bir şey istemeyen çilekeşleri tutuyorum. Geri kalanların hepsi yaşantı peşindedirler; bunların eserleri de bu yaşantıları yansıtan günlüklerden başka bir şey değildir." (*Yaşama Uğraşı*). Bu alıntıları, yazarın yazını her şeyden önce bir düşünce dokusu olarak gördüğünü, anlatımı bir duygu boşalmasından çok düşüncenin oluşturduğunu sezdiğini tanıtlamak için yapıyorum. Okuduğum yapıtları içinde hemen tümü "çilekeş" bir "üslûpçu"nun izlerini taşıyor.[4] Üstünde çalışılmış, titiz, ölçülü bir anlatımı

var Pavese'nin. Yazmanın alanını yaşamın alanından ayırmayı, bir yaşantı parçasını bilincin denetiminden geçirerek ayıklamayı, kısacası bir "durumu üslûplaştırmasını" biliyor. Bu durum yazarın içinde yaşadığı değil, özlediği, belleğindeki anılar birikiminin yarattığı bir durum. İşte Pavese'nin yukarda sözünü ettiğim yabancılaşmayı, nesneler dünyasıyla insan bilinci arasına giren uzaklığı aşma çabası da söz konusu "durum"a bir dönüş deneyi olarak anlam kazanıyor.

"Güzel Yaz" (Bella Estate)[5] adlı öyküsü şöyle başlar: "O zamanlar her gün bayramdı. Sokağa çıkmak çılgın olmaya yetiyordu, öylesine güzeldi her şey. Özellikle de geceleri..." Öyküyü anlatan üçüncü tekil kişi olmakla birlikte anlatıcı –yazar– geçmişte kalan bir zaman parçasına yerleşmiş gibidir. Hem metindeki zamanda –geçmişte– hem de, üçüncü tekil kişi olduğundan metin dışındaki zamandadır. Yani başka bir deyişle olayları yaşamış olduğundan geçmiş zamanda, ama onların anlatıcısı durumunda bulunduğumdan şimdiki zamandadır. *Tepelerdeki Şeytan*'ın da ilk tümcesi bu yönden ilgi çekici: "Çok gençtik; o yıl hiç uyumadığımı sanıyorum." Bu kez olay romanın önemli kişilerinden birinin ağzından anlatılır. Ama geçmiş, bellekte kalan bir zaman birimi gibi değil, gerçekte yaşanan bir "şimdiki zaman" olarak verilir. Şimdiki zamandan geçmişe dönüş yoktur. Yazar daha önceden, yazmaya oturmadan gerçekleştirmiştir bunu. Geçmişle şimdiki zaman arasında gidip gelen imgelemin kurmaya çalıştığı, ama şimdiki zamanın, yani "uzaklığın" bilincinde olarak- bir denge vardır. Pavese kendi varoluşunda gerçekleştiremediği bu dengeye –çocukluğunda algıladığı dış dünyayla yeniden özdeş olmanın getireceği dengeden, yabancılaşmanın bireysel düzeyde aşılmasından söz ediyorum– yapıtıyla varmak istiyor. Örneğin *Soyut* dergisinin 1973 Mayıs sayısında yayımlanan "Langa" adlı öykünün kişisi köyünden çıkmakla "açıldığı" dünyayı bırakıp yeniden çocukluğunu yaşadığı yerlere döner: "Böylece günün birinde evime döndüm ve tepeleri aradım." Ama geçmişe dönüş olanaksızdır. Ona çocukken uçsuz bucaksız gibi görünen dış dünya

birkaç ev ve ağaçtan ibarettir aslında. Taşra yoluyla köy alanı anımsadığından çok daha dardır. Bilinç olgunlaşmıştır, nesnelerle özdeşleyemez kendini artık. Yeniden yolculuğa çıkar, bu kez dönmemek üzere: "O toprakların ağırlığı gövdemde ve bilincimde yer etmişti. Ama uzun yıllar geçti. Ve geri dönüşümü durmadan ertelediğimden, artık köye giden trene binmeye cesaretim kalmadı." Böylece ancak belleğinde kalanların bir "bütün" olduğunu söyler: "Tek başıma kendi köyümdüm ben." Hem tek başına, hem de köyünden uzak bir "köy" kendi "köyü". Bu durum derin bir melankoliye yol açar. Pavese'nin anlatımına bu melankoli sinmiş gibidir. Dil etkili bir biçimde değiştirir içeriği, giderek sıkıntının, gerçeklikle ancak "geçmiş"e bağlı olarak ilişki kurabilen bireyin yavaş tempolu melankolik yalnızlığına dönüşür, bu yalnızlığın kendisi olur. En coşkulu, yaşama sevincinin en fazla duyulduğu yapıtlarında bile bir yalnızlık tortusu vardır. Melankoli dil aracılığıyla içten içe, ama etkileyici bir biçimde okurda kendini duyurur. Örneğin *Tepelerdeki Şeytan*'ın bütün kişileri çok genç insanlardır. Yıldızlı gökyüzünün altında, tepelerde, bağlarda dolaşırlar, durmadan şarap içip tartışırlar, ava çıkarlar. Ama bu "dionysiaque" yaşamanın ardında sürekli bir ölüm duygusu, başkalarıyla birlikte olamamanın getirdiği bir melankoli vardır. Rosalba sevgilisi Poli'yi öldürmek ister, bunu başaramayınca kapatıldığı manastırda intihar eder. Poli şöyle söz eder genç kızın ölümünden: "Hiçbir şey değil ki ölüm! İnsanda olan ölüm değil, yalnızca neşedir." (s. 245) Pavese, Po ırmağının serinliğini, kırları, şarabın verdiği başdönmesini, ağustos sıcağının güzelliğini anlatırken birden yaz güneşinin aslında ölüm koktuğunu sıkıştırıverir araya. Yaşamın olduğu kadar ölümün simgelerini de doğada arar. Oysa anlatım yönünden, bu romana benzeyen başka bir romanda, Hemingway'in "yitik kuşağın" öyküsünü anlattığı *Paris Bir Bayramdır* (*Paris Est Une Fete*)[6] adlı yapıtında "bayram" gerçek bir bayramdır. Yeri gelmişken Pavese'nin Hemingway'i "zamanımızın Stendhal'i" olarak nitelediğini de söylemeliyim. Ama Hemingway'in ya-

pıtlarından yansıyan doğa sevgisini, yaşama bağlılığı değerlendirirken bir türlü öznelliğinden kurtulamıyor. Ona göre Hemingway "duyumsal-toplumsal durumların çözümlediği ve dolaysız olarak dile getirilen değişmez bir insan gerilimini" ele alır. Bu "değişmez insan gerilimi" ölüme geçişin, yaşamdan çok ölümün kıyısında durmanın bir belirtisi olsa gerek. Bu konuda günlüğüne yazdıkları da oldukça ilginç:

"Hemingway'e:

Piemonte'nin tepelerini hiç gördün mü? Kahverengi, sarı, tozlu, bazan da 'yeşil' bu tepeler. Görseydin hoşuna giderdi."

İki yazarın da, üstelik yaşam karşısındaki tavırları açısından birbirlerine hiç benzemeyen bu iki yazarın da aynı çizgide, intiharda birleşmeleri bir rastlantı değildir belki. Ama bu bence hiçbir zaman Pavese'nin Hemingway'i doğru yorumladığı anlamına gelmemeli.

Pavese'nin gerçekliğin oluşturduğu bir simgeler dünyasını "üslûplaştırdığını" söyledim. Burada simge sözcüğünü daha çok mitsel anlamda kullanıyorum. Yazar 1948 yılında *Tepelerdeki Şeytan*'ı bitirdikten sonra bu roman hakkında günlüğüne şunları yazıyor: "4 Ekimde 'Diavolo in collina' bitti. Önemli bir şeymiş gibi bir havası var. Yeni bir dil. Lehçeyle kültürlü bir anlatıma 'öğrenci tartışmaları'nı ekliyor. İlk olarak simgeleri gerçekten yerli yerine yerleştirdin." Romandaki simge dünyası mitsel özelliği olan bir dünya. "Simgeleri yerli yerine yerleştirdin" derken yazar onların başka bir şeye benzemediklerini, doğada özel bir yer kapladıklarını belirtmek istiyor. Oysa nesnel bir açıdan bakılırsa gerçekte hiçbir şeyin, hiçbir yerin ötekilerden daha önemli olmadığı görülür. Böyle bir sıralama ancak mitolojilerde söz konusu olabilir. Pavese en başarılı olduğu son dönem yapıtlarının bir çoğuyla birlikte *Tepelerdeki Şeytan*'ı da "simgesel gerçeklik"le niteliyor. Bence bu tanım yazarın mit yaratma eğilimini, buna bağlı olarak da çocukluk özlemini açığa çıkarması yönünden ilginç.

Çocukluk yıllarında algılanan gerçeklik simgeseldir.

Ama çocuk bilinci simgesel olarak algılamaz bu gerçekliği, gerçekle mit arasında bir ayrım yapamaz. Küçükken bize anlatılan masalları doğru sanmamız, doğayla masalların simgeleri arasında kendiliğinden bir bağ kurmamız bu yüzdendir. Sözcüklerle nesneler arasında aşılmaz duvarlar yoktur. Pavese yapıtlarında yeniden ele alıyor bu gerçeği. Ama onun yarattığı simgeler dünyasının mitsel niteliği yalnızca çocukken gördüğü yerleri anlatmasıyla açıklanamaz. Yazarın eski Yunan kültürüne duyduğu ilgi de yapıtlarındaki doğa kavramının mitle olan ilişkisini açıklamaya yeterli değildir, bence. Bunlar olsa olsa özel nedenlerdir, içinde yaşadığı çevre, yetişme koşulları, kültür vb. gibi Pavese'nin kişiliğiyle sınırlıdırlar. Oysa temelde, yazarı etkileyen daha önemli bir olgu var sanıyorum: genel olarak dünyada, özel olarak da Kuzey İtalya'da üretim güçlerinin gelişme sürecinin belirlediği durum. İtalyan toplumunun savaş öncesinde hızla sanayileşmesi, bu arada faşizmin bu gelişmeyi emekçi sınıfların ve demokratik güçlerin ezilmesi yönünde örgütlemeye çalışması, burjuva sınıfının doğayı salt kullanılması gereken ,üstelik herkes için değil, üretim araçlarının özel mülkiyetine sahip belli bir azınlık için, bir nesneye indirgemesi bireyde önemli tepkiler uyandırmıştır. Kırsal bölgelerde kapitalizmin gelişmesi Pavese'de "el değmemiş doğa" imgesinin oluşmasına yol açıyor. Piemonte bölgesinde büyük çiftliklerin kurulması, tarımın sanayileşmesi karşısında şaşkına dönmüş gibidir yazar. *Tepelerdeki Şeytan*'da bu şaşkınlık yerini bilinçli bir tartışma ortamına bırakıyor. İnsanların doğayı bozduğunu, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını söyleyen gence, arkadaşı Pieretto şu karşılığı verir: "'Kır eskisi gibi değil' diye zırvalayıp durma. Doğayı yapan insandır. Doğayı yapan sülfat, petrol, sabanlardır..." (s. 186) Olayı anlatan genç roman kişisi Pavese'nin düşüncelerini dile getirir. Pieretto, Oreste ve bir çiftçi olan Oreste'nin babasıyla daha gerçekçidirler. Sanayileşmenin kırsal bölgelere de yayılmasının toplumsal ve ekonomik koşulların bir sonucu olduğunu anlamışlardır. Pieretto doğada hiçbir şeyin gizemli olmadığı-

nu, kazmanın bile bilimsel bir aygıt sayılması gerektiğini söyler. Aslında roman politik bir sorun koymuyor ortaya. Zaten Pavese anlattığı insanlara sınıf açısından bakamadığı gibi, kır-kent çatışmasını da kapitalizmin yarattığı çelişkiler bütünü içinde değil, soyut bir uygarlık sorunu olarak ele alıyor. Baştan sona kırda geçen romanda köylülerle ilgili topu topu bir tek bölüm var. O da on satırı geçmiyor. Kırsal alanlarda sınıflaşma sorunu küçük üreticilerin topraklarını satarak proleterleşme süreci içine girmeleri, tarım işçilerinin sayısındaki artış, kısaca üretim ilişkilerindeki yeni gelişmeler yazarın ilgi alanının dışında kalıyor. Ayrıca romanın, toprak sahiplerinin de çalışmasını dileyen, temeldeki uzlaşmaz sınıf çelişkilerini görmeden herkes için soyut bir çalışma ahlakı öneren bir yanı da var. Pavese'nin bu tutumu son cümlede *Candide*'deki "herkes kendi bahçesini ekmelidir" düşüncesiyle yani burjuva mülkiyet anlayışıyla birleşiyor. Bu durum yazarın insanı doğanın bir parçası ve onu emeğiyle değiştiren toplumsal bir varlık olarak görmesinden geliyor sanırım. Doğadaki yeryüzü şekillerinin, örneğin sayfalarca anlattığı "tepeler denizi"nin ancak kendi başına, kendi yalnızlığı içinde bir anlamı olabileceğini düşünüyor; bu tepelerin üstündeki köyler, soluk alıp veren, toprağı işleyen insanlarla birlikte değil. Böylece yapıtın simgesel niteliği, somut insan ilişkilerine karşı ağır basıyor. Oysa aşağı yukarı Pavese'nin yapıtlarıyla aynı dönemde ortaya çıkan yeni-gerçekçi İtalyan sineması somut insan ilişkilerini ön plana aldığından, bir bakıma "simgesel gerçeklik" anlayışının karşıtı gibidir. Örneğin Visconti'nin *Obsessione* (*Tutku*) adlı filmi bir aşk serüvenini sergilerken kırsal alanlardaki üretim ilişkilerinin oluşturduğu toplumsal sorunlara ağırlık verir. Alıcı, serseriliğe başlamış yarı-proleter bir tarım işçisini (Gino) ve sevdiği kadını (Giovanna) izlerken, konunun dışına çıkmadan politik çözümlemeleri belgeleyecek saptamalarda bulunur. *Rocco ve Kardeşleri*'nde içerik değişir, alıcı bu kez kent yaşamına kayar ama yöntem değişmez. Çünkü Visconti tikel olanı vurgularken kişilerini toplumsal ilişkilerinden soyutlamaz. Oy-

sa Pavese'nin anlattığı insanların içinden geldikleri sınıf, yaşadıkları toplumsal çevre, davranışlarını çok az etkiler. Örneğin *Tepelerdeki Şeytan*'ın başkişisi Poli büyük bir toprak sahibinin, Milano'lu bir "commendatore"nin oğludur. Çocukluğu hizmetçiler, atlar, dadılar, çiftliğe av partisine gelen soylular arasında geçmiştir. Ama yazar Poli'nin hastalıklı kişiliğini, yaşam karşısındaki güçsüzlüğünü, kadınlarla olan ilişkilerini, umutsuzluğunu betimlerken kendini anlatır gibidir. Kişisinin sınıfsal kökeni üstünde durmaz pek. Bu nedenle birçoklarının öne sürdüğü gibi yeni-gerçekçi İtalyan sinemasıyla Cesare Pavese arasında önemli benzerlikler olduğunu sanmıyorum ben. Pavese'nin gerçekçiliği dışa dönük değil, içe dönük bir gerçekçilik. Pavese dış dünyayı kendi iç dünyasındaki simgeleri nesnelleştirmek amacıyla kullanıyor o kadar. Örneğin söz konusu romanda "tepe" yalnızca doğanın kentten, yani uygarlıktan uzaklığının bir simgesi olarak kalmıyor, uygarlığa bakışın, onu değerlendirmenin bir ölçüsü olarak da önem kazanıyor:

"Poli, bir eli Oreste'nin omzunda, aşağıda uzanan ışık denizine baktı.

– Şimdi ne yapıyoruz, diye sordu Oreste. Poli,

– İnsan ne kadar da küçük, diye söylendi, sokaklar, avlular, çatılar... Bu tepeden bakıldığında bir yıldız okyanusu gibi gözüküyorlar. Oysa aralarındayken bunun böyle olduğunun farkına bile varmıyor insan." (s. 127)

Pavese'deki doğa sevgisi kaynağını eski Yunan kültüründen, bir de Virgilius, Ovidius gibi Latin şairlerinden alıyor. *Leuco ile Konuşmalar*'da (*Dialogni con Leuco*)[7] daha çok bir uygarlık sorunu olarak ortaya konan doğa kavramı, öykü ve şiirlerde "sığırtmaç türküleri" duyarlığıyla sürdürüyor kendini. Savaşın bittiği yıl, 1945'te günlüğüne şunları yazıyor: "Bir gün, bütün doğal şeyler –pınarlar, ormanlar, bağlar, kırlar– yeryüzünden kaybolsaydı, bunların yerini şehirler alsa ve bu doğal şeyler yalnız eskilerin söylemiş oldukları sözlerle hatırlansaydı ne olurdu? Üzerimizde birtakım Yunan şiirlerinde rastladığımız tanrıların, perilerin, kutsal ormanların

yaptığı etkiyi yaparlardı. 'Bir su kaynağı vardı' gibi yalın bir söz, o zaman üzerimizde büyük bir etki yaratırdı." Yazar, insan gücünün doğayı akılcı bir yöntemle değiştirme çabasını bence yanlış değerlendiriyor. Önemli olan teknolojiye karşı çıkmak değil, teknolojinin insana aykırı bir biçimde kullanılmasına, insan emeğinin sömürüldüğü sınıflı toplumda teknolojiden belli bir azınlığın yararlanmasına karşı çıkmaktır. Pavese'nin tavrı daha çok, günümüzde çevre kirlenmesini protesto eden, gürültülü kentleri bırakıp kırda lahana yetiştirmeye giden Batı gençliğinin eylemlerini anımsatıyor. Bu konuda onu geç kalmış bir romantik saymak yanlış olmaz sanırım. On dokuzuncu yüzyıldaki romantik sanatçılar kuşağı gelişen kapitalizmin temel çelişkilerini göremediği için toplumdan kaçmanın yolunu doğaya sığınmakta bulmuştu. Gittikçe büyüyen sanayi kentleri, işçilerin oturduğu izbeler, sanatçıya, uygarlaşmanın getirdiği çirkin bir dünya gibi görünüyordu. Oysa bugün elimizde kapitalizmin çözümlemesini yapmada bize ışık tutacak bilimsel bir kuram var. Doğayı, ona yabancılaşmadan değiştirmenin nasıl bir toplumsal düzende gerçekleseceği bilinen bir gerçek artık.

Göçebe Yalnızlık

Pavese'nin yapıtında yansıtmaya çalıştığı yalnızlık, aslında başkalarıyla birlikte olamamanın getirdiği bir yalnızlık duygusundan çok insanın içinde taşıdığı kendi öz yalnızlığıdır. Yazar yalnızlığı hem sevmekte hem de bu durumdan acı çekmektedir. Sait Faik'in o güzelim deyişiyle "kavun acısı" bir yalnızlık söz konusudur; hem göçebe olmanın heyecanını, hem de dokunulunca yok oluveren bir köpüğün saydam güzelliğini taşır. Bu iki tür yalnızlıktan birincisi, "ben"le birlikte dolaştırılan, bireyin kendisini özdeşlediği göçebe yalnızlık güç vericidir: "Akşamlarını gene yalnız geçirmeye başladın: küçük bir sinemanın bir köşesine oturmuş, sigarasını içerek, hayatın tadını çıkararak." (*Yaşama Uğraşı*). Hatta

yazar mazohistçe bir tat bile alır bundan. Bir kadınla birlikte ya da bir dost toplantısındayken yalnız kalacağı gecenin ileri saatlerini, odasına yalnız dönmenin mutluluğunu düşünür. Burada üstünde durulması gereken nokta, dışa yönelemeyen Pavese'deki yıkma eğiliminin bu tür bir yalnızlık biçiminde içe dönüşüdür. Mazohisminin temelinde de ölüm dürtüsünün yarattığı gerilimi yok etmek için başvurduğu bir "hiçleştirme" eğilimi yatar. Bu "hiçleştirme" eğilimi kendi kişiliğinde bir öfke yoğunlaşması yarattığı gibi, yapıtlarına da yansır. Pavese'nin öykülerinin hemen tümünde cinsel ilişkinin yıkıcılığı, özellikle de kadına duyulan kin önemli bir yer tutuyor. "Sürgün Toprağı" (Terre D'Exil)[8] adlı öyküdeki hükümlülerden biri faşist bir milisi öldürmüştür. Ama politik nedenlerle değil, kıskançlık yüzünden. Bir süre sonra sevdiği kadın onu başka bir erkekle aldatmaya başlar, ve sonunda âşıklarının biri tarafından öldürülür. Hükümlü duyduğu üzüntüyü şöyle dile getirir: "Yüreğim yanıyor. Onu kendi ellerimle öldüremeyeceğim artık." "Yaz Fırtınası"nda (Orage d'Eté) Mora, Bianca adlı genç kızın ırzına geçer, sonra da Po ırmağında boğulmasına göz yumar. Gerekçesi oldukça şaşırtıcıdır: "Bundan daha iyi bir son düşünülemezdi." Aşk hem "başkası"nı hem de "ben"i yıkıma götüren bir şiddet olayıdır, ama Sade'daki gibi simgesel niteliği yoktur. Kadın-erkek ilişkisinde sahici (*authentique*) hiçbir yan bulamayan umutsuz bir insanın çektiği acıları çağrıştırır daha çok. Yazarın sık sık acıdan söz etmesi hem mazohist eğilimlerini, hem de etkisinden bir türlü kurtulamadığı Hıristiyan kültürünün izlerini taşır.

Bazı yaşamöyküsü (*biographie*) yazarları Pavese'nin kadınlar karşısında uğradığı düşkırıklığını sanatıyla avutmak istediğini yazmış olmalılar ki, *Yaşama Uğraşı*'nın Türkçe çevirisine eklenen önsözde bu soruna önemli bir yer veriliyor. Oysa bunun tam karşıtı daha doğru gibi geliyor bana. Pavese varoluşunu sanatıyla gerçekleştirdiği için kadınlar karşısında düşkırıklığına uğramıştır. Yazmayı ne denli önemsediğini, varlığını bir sayfanın kapalı dünyasında nasıl gerçek-

leştirmeye çabaladığını günlüğünü okuduğumuzda daha iyi anlıyoruz. "Artık sayıklamıyorum. Sanatım için yaşayarak kafa dirliğine kavuştum. Öte yandan ölümden korkar oldum, bedenimin bana bir oyun oynamasından ödüm kopuyor," diye yazıyor 1940'ta. Bu satırları yazmasından intiharına dek geçen on yıl içinde en önemli yapıtlarını verecek, yoğun bir yaratma sürecine girecektir. En bilinçli, en aydınlık yapıtları hep bu on yıllık dönemin ürünleridir.

Yukarda Pavese'nin yaşam gerçeğini iki tür yalnızlığın belirlediğini söylemiştim. Bunlardan, dokunulunca yok oluveren bir sabun köpüğü saydamlığında olan ikincisi bireyin iç dünyasıyla değil, daha çok "dış"la, "ben olmayan"la ilgili. Bu nedenle "başkaları"nı, toplumla birey arasındaki ilişkiler bütününü içeriyor. Pavese'nin yapıtlarının çoğu, insanlar arasında sahici bağların kurulamayacağını göstermek için yazılmış gibidir. Kişileri, çok az şeyi başkalarıyla da paylaşırlar. Yalnızca dostluk ve aşk ilişkisinde değil, ortak bir eylemde bile yalnızdırlar. Örneğin "Yüzbaşı"da (Capitain) bireyin tarih içinde tek başına kalmışlığı söz konusudur. Almanlara karşı verilen direnme savaşı bile öykü kişilerini yalnızlıktan kurtaramaz. Aslında Pavese'nin kişileri yalnızlıklarından sıkıntı duysalar bile, ellerinden kaçırmak istemezler onu. "Başkası'nın hafifçe dokunmasıyla iç varlıklarının bir sabun köpüğü gibi dağılıvereceğini düşünürler. *Yalnız Kadınlar Arasında* (*Tradonne sole*)[9] adlı romanın başkişisi Cleila şöyle der: "Başkaları biziz aslında. Başkalarını kendimizden uzaklaştırmak, onl rla araya belli bir uzaklık koymak yeterlidir. O vakit yaşamak bile mümkün olur." (s. 429) Aslında Cleila romanda kendini en az yalnız duyan kişidir. Yaşlanmıştır, yaşlılığının bilincindedir çünkü. İntiharı deneyen, ama başaramayan genç Rosetta ikinci intiharından önce –bu kez başaracaktır– yalnız kalmayı bile beceremez. Bu nedenle de yaşadığı çevredeki insanlar ona dağılan varlığının –sabun köpüğü yalnızlığının– düşmanı gibi gözükürler. Cleila duruma daha nesnel bakabildiği için öbür dostlarının hiçbir anlam veremediği Rosetta'nın intihar nedenini anlar: "Yalnız

olmak, çevresindeki şamatadan uzaklaşmak istiyordu, oysa onun içinde yaşadığı ortamda yalnız kalmanın olanağı yoktu; ancak kendini ortadan kaldırmakla yalnızlığını gerçekleştirebilirdi." (s. 391) Okuduğum öbür yapıtlarında olduğu gibi Pavese bu romanında da, anlattığı insanların sınıfsal kökenlerini, onları belirleyen toplumsal koşulların niteliğini önemsemiyor. Oysa *Yalnız Kadınlar Arasında*'da betimlenen çevre Torino yüksek sosyetesinden bir kesittir. Durmadan sıkılan, içki içen, arabalarla deniz kıyısındaki villalarına giderken doğaya bakıp "Biz olmasaydık dünya güzel olurdu" diyebilecek denli "çirkinlikleri"nin bilincinde olan bu insanlar, davranışlarıyla büyük burjuvazinin çürüyen dünyasını somutlaştırırlar. Umutsuzlukları aslında kendi sınıflarının umutsuzluğudur. Oysa Pavese bu durumu, örneğin Momina'nın yaşamdan tiksindiğini dile getiren şu satırları genel bir durum olarak gösterme eğiliminde: "Bir akşam ya da bir mevsim süren bir şey değil ki bu! Yaşamdan iğreniyorum, her şeyden, herkesten, çok hızlı geçermiş gibi görünüp de yerinden kımıldamayan zamandan bile." Yazar bazı sorunları ele alırken bir türlü kendi öznelliğinin dışına çıkamıyor. Başkalarını anlatırken bile aslında yavaş yavaş, içine kapanacağı kendi kozasını örüyor. Yapıtlarının üstü kazınınca da eski bir kabartma gibi kendi iç dünyası çıkıyor ortaya. Yaşarken de "dış dünyaya şöyle bir değinmek, onun varolduğunu, kendi içinde de varolduğunu bilmek, artık doğanın tazeliğini ve verimliliğini edinmiş bir iç yaşantılar dünyasını beklemek"le yetiniyor (*Yaşama Uğraşı*). Pavese'nin simgeye önem verişinin bir başka nedeni de bu olsa gerek. Yazar dünyaya bir kristal topun içinden bakıyormuş gibi simgelerini doğadan gelen ışıktan süzüyor. *Tepelerdeki Şeytan*'da ağustos güneşinin aydınlığı, Poli'nin amaçsız yaşayışındaki saçmalıkla makinelerin altüst ettiği toprağın yalnızlığını birleştirir. Giderek hem boşuna harcanan bir yaşamın, hem de insanda tedirginlik uyandıran bir doğa kıyımının yakıcı simgesine dönüşür. Ne var ki üstün anlatma yeteneğini, simgeler dünyasının o unutulmaz şiirsel özünü yaşamındaki kişi-

sel deneylerinin yanılsamalarına kurban ediyor Pavese. Kendi öznel durumunu herkes için geçerli sayma, bu durumdan yola çıkıp genel bir doğruya varma çabasında direniyor. Oysa Pavese'nin "insan yalnızdır" görüşüne karşılık bir Türk, üstelik de bir kadın yazar çıkıp "insan yalnız değildir, yeter ki el ele vermesini bilsin" diyorsa, Pavese'nin az rastlanır bir ustalıkla kurduğu yalnızlık dünyasının karşısına o da eşine az rastlanır nitelikte bir sevgi ve dayanışma dünyası koyabiliyorsa, yalnızlık kavramı üstünde yeniden düşünülmelidir.[10] Aslında Pavese Batı insanının çağdaş dramını "üslûplaştırdığı" ölçüde ilgi çekici olabiliyor. Batılı insanın dramı da tüketim toplumunun, insanlar arasındaki ilişkileri meta ilişkilerine indirgeyen kapitalizmin yarattığı şizofrenik bir yalnızlığın dramıdır. Bu durum Beckett'in çürüyen, hastalıklı kişilerinden, özellikle, son yılların ürünü birçok bilimsel araştırmanın ortaya koyduğu gerçeklere dek açık seçik ortadadır.[11]

"Üşütmemeye ve Dönemeçlere Dikkat!"

Yazımın başında beni Pavese üstüne yazmaya iten nedenin bir duyarlık sorunundan çok yazarın hem yapıtında hem de yaşamında önemli bir yer tutan ölüm imgesinin ardındaki çağdaş gerçek olduğunu söylemiştim. Pavese'nin anlatım özelliklerini araştırırken söz konusu gerçeği, yetişkin insan bilinciyle doğa arasındaki uzaklık olarak nitelemiştim. Böyle bir genel tanım önemli eksikler taşımakla birlikte yabancılaşma kavramına bir yaklaşım olanağı sağlıyor. Burada yabancılaşma konusunda duracak değilim.[12] Zaten Pavese'nin kişisel serüveninin beni ancak yarattığı dünya, yani yapıtı açısından ilgilendirdiğini önceden de belirtmiştim. Yukardaki bölümlerde yapıtlarına dayanarak yazarın yarattığı dünyanın ilginç bulduğum yönlerini, gerçeklikle olan bağlarını ortaya koymaya çalıştım. Pavese'nin intiharından söz etmek içinse belki yazının sınırlarını biraz daha genişletmek, bu in-

tihar olayının, içinde yaşadığımız toplumda bir soru işareti sayılıp sayılmaması gerektiğini kısa da olsa tartışmak gerekiyor.

Pavese'deki intihar düşüncesinin hastalıklı bir saplantıdan çok, bilinç düzeyinde yaşanan bir başkaldırı niteliği taşıdığını sanıyorum. İntiharmdan uzun yıllar önce, 1938'de şunları yazıyor günlüğüne: "Acı çekme derecesinin dışında, insanın kendini öldürmek istemesi, ölümünün önemli, bilinçli ve yanlış yorumlanmaması gereken bir eylem sayılmasını istemesidir. Bu yüzden intihar edecek bir kimsenin ezilmek ya da zatürreeden ölmek düşüncesi gibi anlamsız bir şeye katlanamamasını doğal karşılamak gerekir. Onun için üşütmemeye ve dönemeçlere dikkat!" Bu satırlarda gerçeküstücülerin, örneğin yaşamına kendi eliyle son verirken bile ölümü ciddiye almayan bir Jacques Rigaud'nun intihar anlayışındaki acı alay seziliyor. Ama yine de ağır basan yan ihtihar edimiyle gerçekleşecek yaşama boyun eğmeme düşüncesi. Bu durum ister istemez Malraux'nun "Ölmek edilgenliktir, ama kendini öldürmek edimdir." sözlerini anımsatıyor insana. İntihar sorununu bu açıdan ortaya koymak seçimin Sizifos'la Prometheus arasında yapılması gerektiğine, bir üçüncü yolun olmadığına inanmaktır.[13] Camus "Sizifos'u mutlu düşlemek gerek" diyerek, Sizifos'un cezası kadar saçma ve umutsuz olsa da yaşamı seçmenin bir erdem sayılabileceğini öne sürmüştü. Prometheus'un insanlara öğrettikleriyse tanrılardan çaldığı ateşten daha önemlidir, yoksa başkaldırıyı intihar ediminde aramak doğaötesel (metafizik) bir tavırdan öteye geçemez. Bu arada keskin tanrıtanımaz Sartre'ın en önemli felsefe yapıtlarından birinde –*Varlık ve Hiçlik*'te (*L'Etre et Le Néant*)– intiharın dünyada varolmanın bir başka biçimi olduğunu söylemesini de –aynı doğaötesi tavırla birleştiğinden– çok şaşırtıcı bulduğumu söylemeliyim. Yaşamın kötü koşullarına başkaldırmak için intiharı önermek, hele insanın kendini öldürerek de varolabileceği düşüncesini benimsemek, söz konusu koşulların, dolayısıyla da yaşamı değiştirme olanaklarının hiçe sayılması bir yana, ölüme vak-

tinden önce boyun eğmekten başka hiçbir anlama gelmez. Pavese de bu gerçeğin farkında olmalı ki günlüğüne şunları yazıyor: "İntihar şimdilerde, sadece bir gözden kaybolma yoludur. Ürkekçe, sessizce yapılır ve tam bir başarısızlığa uğrar. Artık bir eylem değil, sadece bir boyun eğmedir." Öyleyse Pavese'nin intiharını düşünülerek varılan bir durum ya da bir başkaldırı edimi olarak değil, bu dünyayla bağ kurabilme, "ben"le "ben olmayan" arasındaki ilişkiler bütünü açısından ele almak daha doğru olur sanırım. Sorunu böyle koyunca da yabancılaşma kavramına değinmek gerekecek.

İlkel insan uygar insana oranla, hem kendisiyle hem de doğayla uyum içinde yaşıyordu. Emeğiyle dünyayı değiştirirken –bu değişiklik önceleri üretim araçlarının kullanılmasıyla değil, av, meyva toplama gibi etkinliklerle gerçekleşiyordu– kendisinin uğradığı değişikliğin de bilincindeydi. Emeğinin sonucu ortaya çıkan ürünün paylaşılmasında söz sahibi olabiliyordu çünkü. Oysa iş bölümüyle, yani ilkel toplumdan sınıflı topluma geçişle yabancılaşma da başladı. İnsan hem doğaya hem de kendi emeğinin yarattığı değerlere uzak düştü. Yabancılaşma kavramını derinlemesine olarak ilk kez ele alan Hegel, daha çok düşünce, duygu ve eylemlerini kendisi dışındaki bir nesneye aktaran insandaki sevgi yabancılaşması üstünde durur. Tanrı'yı tarihin konusu olarak incelemesi de bir bakıma bu yüzdendir. Ama "nesnel gerçek, dünyayı değiştiren emek olmadan insan kendini değiştiremez" düşüncesi de onundur. Genç Marks'ın Hegel'de idealist özellikler taşıyan yabancılaşma kavramını maddeci bir görüşle ele alıp somut temeller üstüne oturttuğunu biliyoruz. Marks iş ve üretim yoluyla doğaya yabancılaşmış insanın kapitalist toplumda ürettiği nesnelere, giderek kendine ve başkalarına yabancılaşmasını bilimsel bir yöntemle incelemiştir. Ne var ki Pavese doğrudan doğruya üretime katılan bir emekçi değil, tanım yerindeyse dış dünyaya yabancılık duyan bir küçük burjuva aydını. Onun maddesel dünyadan kopmasının, yarattığı umutsuzluk duygusuyla, bir işçinin yaptığı parçanın nerede kullanılacağını bilmemesinden

doğan emek yabancılaşması arasında önemli ayrımlar olsa gerek. Burada bireyin yalnızlaşmasının, dış dünyayla kurduğu bağların azalmasının nedenlerinin toplumsal olduğunu belirtmekle yetinmek istiyorum. "İnsanın duymadığı nesnel bir değerin ne anlamı olabilir?" diye soruyor Pavese. Bu tutumu onun maddesel dünyadan bağımsız, salt duyumlarda varolan bir iç yaşantı aramasına yol açmıştır ki, gizemciliğinin de (mistisizm), gerçekliği nesnel olanda değil anılarda bulma çabasının da nedeni budur. Böylece iç dünyasını dışlaştırarak varolmaya çalışır. Bu "dışlaştırma"nın tek yolu da yazmaktır. Varlığını Torino'daki ıssız bir caddeyle özdeşleyecek denli dış dünyayı yazı'nın kapalı dünyasıyla sınırlayabileceğine kendini inandırır: "Gerçekten kendin olduğun bir yer varsa o da Torino'daki o caddedir -her zaman ya bahar ya yaz olan, şiirlerini yazdığın o soylu ama gösterişsiz, geniş, sessiz, gürültüsüz cadde. Kullandığın malzemenin birçok kaynakları vardı, ama biçim aldığı yer orasıydı." (*Yaşama Uğraşı*). Pavese'nin varoluşu kullandığı malzemeden, yani algılarından, maddesel olanın duyumlarından çok, bu malzemenin biçim almasına –yazmaya– bağlıdır. Görüldüğü gibi anlatım yalnızca yapıtın değil yazarın da bir "kendisi olma" sorunu biçiminde gerçekleşiyor.

Rimbaud'nun "Yaşamı değiştirmek gerekir." sözü günümüzde, söylendiği çağdan daha çok önem taşıyor, bence. Çünkü bugün yaşamı değiştirmek için önce onu belirleyen koşulları değiştirmek gerektiğini biliyoruz. Yaşamı yapan insan olduğuna göre, onu değiştirecek olan da insandır. Ama yaşamın dışına düşmeyen, "bir gerilimin parçası" durumundaki insan. Pavese için intihar ancak söz konusu "gerilim"in dışında kaldığı vakit bir tasarım olmaktan çıkıp başvurulacak tek çözüm yolu –ama her şeyin ötesinde, anlamsız bir çözüm yolu– haline dönüşüyor. 1936'lardaki "duyarlığı okşayan", yazarın "temel ilke" olarak kabul ettiği intihar çok gerilerdedir artık. Kendi eliyle yaşamına son vermeden kısa bir süre önce günlüğüne şunları yazar: "Acı bile, intihar bile, hayatın, şaşkınlığın, gerilimin bir parçasıydı." Demek inti-

har edimi bir düşüncenin değil, hiçbir şeyi algılayamamanın, "ben"i de, "ben olmayan"ı da yitirmenin bir sonucu olarak gerçekleşecektir: "Roma susuyor. Ne taşlar, ne de ağaçlar bir şey söylüyor bana artık." (*Yaşama Uğraşı*). Kirilov'un mantıksal intiharının gerçekte hiçbir geçerliği yoktur. Günümüzde mümkün olan tek intihar *Ecinniler*'in baş kişisinin, Stavrogin'in intiharıdır. O da nasıl yorumlanırsa yorumlansın ölümden başka çıkar yolu olmayan bir yenilgiden öteye gidemez. Pavese 1950 yılında *Yalnız Kadınlar Arasında* adlı romanına verilen İtalya'nın en büyük ödülü Strega'yı aldıktan sonra Roma'dan Torino'ya döner. Yaşadığı sürece "üşütmemeye ve dönemeçlere dikkat" etmeyi becermiş bir insan olarak küçük bir otel odasına çekilip gerektiği kadar uyku hapı alır.

"Ölüm Ölmek İstemez"

Düşünceyle varılan yerde intihar ediminin değil, olsa olsa bir intihar varsayımının bulunabileceğini söyledim. İntiharın gerçekleşme alanı böylece "ben" ve "ben olmayan"ın, iç ve dış gerçekliğin dışına itilmiş oluyor. Antonin Artaud, ne yazık ki sonradan deliliğe dönüşen o olağanüstü sezgisinin de yardımıyla çok özgün bir biçimde dile getiriyor bu gerçeği: "Varabileceğim hiçbir durum yok. Hiç şüphesiz yıllarca önce öldüm ben, çoktan intihar ettim. Beni intihar ettiler, demek istiyorum."[14] Diyeceğim, Pavese'nin intiharı "yaşamda hiçlik"ten "ölümde hiçlik"e bir geçiştir, bu da ölmeden önce gerçekliğin dışına düşmeyi gerektirir ister istemez. Günlüğüne yazdığı "Ölüm ölmek istemez artık." tümcesi de bir sözcük oyunu değil, içinde bulunduğu durumu açıklayan yalın bir düşüncedir. Ama Pavese için yaşamda olmak da gerçekliği bütünüyle kavramak anlamına gelmez. *Tepelerdeki Şeytan* yer yer bu sınırlılığın, dünyayı ele geçirememenin izlerini taşır: "Havada, harekette, hatta caddelerin gölgesinde bile tadabileceğimden, anlayabileceğimden daha fazla bir

şeyler vardı." (s. 133). Bu, roman kişilerine özgü bir sınırlılık değil, Pavese'nin algılama yetersizliğidir. Belki "yetersizlik" sözcüğü tam olarak açıklamıyor yazarın tavrını. Gerçekliği büyün boyutlarıyla algılamak sorunu Pavese için önem taşımıyordu demek daha doğru olacak sanırım. "Mısır Tarlaları"[15] adlı öyküsünde yazdığı gibi "çok uzakta, tüm mısır tarlalarının ve bomboş gökyüzlerinin çok ırağında"dır. Burada mısır tarlası kendi varlığına terk edilmiş kapalı bir yöreyi, yazarın gittikçe "hiçleştiğini" duyduğu iç dünyasını yansıtır. Yani mısır tarlasında olmak bile nesnel gerçekliğin dışına düşmektir, ama o "çok uzakta, tüm mısır tarlalarının da uzağında"dır.

Yazar günlüğünde gerçekliği "insanın şu ya da bu şekilde içinde bir bitki gibi yaşadığı ve yaşayacağı bir zindan" olarak niteliyor. Oysa zindanın duvarlarını yıkmak, hiç değilse bu amaçla yaşamak, Nâzım'ın bir şiirinde söylediği gibi "düşmana inat bir gün fazla yaşamak" insanoğlunun elindedir. Yukardaki satırları okurken Pavese'nin çağdaşı bir başka İtalyanın, Antonio Gramsci'nin yaşamını düşündüm. Faşist Mussolini iktidarı bu ünlü düşünür ve eylem adamını yirmi yıl ağır hapis cezasına çarptırmıştı. Gramsci faşizmin zindanlarına on yıl dayanabildi ancak. 1937 yılında, cellatlarının on yıla indirdiklerini bildirdikleri cezasının bitiminden üç gün sonra yatırıldığı hastanede öldü. Ama on yıllık zindan yaşamı boyunca devrim için çalışarak kendisini çeviren karanlık duvarları yıkmasını bildi. Hapisteyken çok kötü koşullar içinde elyazısıyla doldurduğu otuz üç defter felsefeden ekonomiye, sanattan politikaya değin, devrimci kültür açısından son derece önemli düşünceleri içeriyordu. Demek gerçek bir zindanda bile karanlık duvarları aşabiliyor insan bilinci. Bana öyle geliyor ki Pavese'nin gerçeklik diye algıladığı dünya, sözünü ettiği zindandan bir parça taşıyordu zaten. Belki bu yazı boyunca ortaya koymaya çalıştığım Batılı insanın çağdaş durumu zindanın duvarlarını genişletip yazarın ölümü seçmesine yardımcı oldu. Ama ölüm bir gün mutlaka gelecek. Önemli olan dünyayı, giderek insanı değiş-

tirecek devrimci koşulları tarihin akışı yönünde oluşturabilmek. "Ölüm nereden ve nasıl gelirse gelsin (...) hoş geldi, sefa geldi" diyerek ölüme ağıt yakmanın bir anlam kazandığı, en azından yaşam içinde ölümü açıkladığı çağımızda Pavese "ölüm ölmek istemez artık" derken yaşamın dışında, ölümün ölmek istemediği -zaten buna gerek kalmadığı- bir yerde duruyor. Çağdaş kapitalist toplumda yaşayan bir bireyin, geride özgün yapıtlar bırakan Torino'lu yazar Cesare Pavese'nin "yaşama uğraşı" böyle bir yere vardığı için bu uğraş üstüne yazmak gereksiz bir çaba gibi görünmedi bana.

1973

Notlar

[1] Öykülerim içinde iki tanesi, "Senin Adın Yalnızlık"la "Ölümden Güzel Kadın Yoktur" -ilki *Yeni Dergi*'nin 1969 kasım sayısında, ikincisi 1970'de *Yeni Gazete*'nin edebiyat ekinde yayımlanmıştı- yer yer bu etkilenmenin izlerini taşırlar. Memet Fuat'ın "Nedim Gürsel'in 'Senin Adın Yalnızlık'ı, bu gibi konularda yazacağı hikâyeleri dergiye koymayacağımızı kendisine önceden bildirdiğimiz halde, anlatımının yer yer ulaştığı şiirsel güzelliğe yenik düşerek yayımladığımız bir hikâye" diye yazması bu etkilenmeye karşı bir uyarmaydı sanırım. O dönemde yeni yazmaya başlayan gençlerin toplumsal gelişime ters düşen bir duyarlıktan etkilenmelerine karşı, ilerici dergi yönetmenlerinin aldıkları tavrı belirtmek için bu konuya değiniyorum.

[2] *Yaşama Uğraşı*, Cesare Pavese, Türkçesi: Cevat Çapan, E Yayınları, 1973.

[3] *Diable Sur Les Collines*, Ed. Gallimard, 1955.

[4] Pavese'nin yapıtlarını Fransızca çevirilerinden okuduğumu söylemeliyim. Yazarı ana dilinden okuyabilenler bilmem bu yargıma katılırlar mı?

[5] *Le Bel Eté*, Ed. Gallimard, 1955. Türkçeye *Çıplak Modeller* adıyla çevrilmiştir (Varlık yayınları). Pavese'nin Türkçe yayımlanan ikinci yapıtı da *Yoldaş*'tır. (Compagno).

[6] Ed. Gallimard, 1964. Kitabın İngilizce adı: *A Moveable Feast*.

[7] *Dialogues Avec Lueco*, Ed. Gallimard.

[8] *Nuit De Fête*, Ed, Gallimard, 1973.

[9] *Entre Femmes Seules*, Ed. Gallimard, 1955.

[10] Sözünü ettiğim kadın yazar Füruzan'dır. Gorki'yle başlayan, bizde Orhan Kemal'le süren bir geleneğin, insana sevgiyle bakışın öykücüsüdür Füruzan. *Parasız Yatılı*'nın arka kapağında şöyle diyor: "Burjuva aldatmacası olan 'insan yalnızdır' yinelemesini değiştirmek özlemiyle yazıyorum. Yabancılaşmanın her bi-

çimine karşı çıkmamız, bireysel kurtulma yolu olan bu 'yalnızlığın' aldatıcılığını anlatmakla olacaktır. İnsan yalnız değildir, yeter ki el ele vermesini bilsin." Yazar, örneğin bir "Edirne'nin Köprüleri"ndeki kişilerin en sonunda hep birden hora tepmelerini anlatırken, ya da "Kış Gelmeden"de ablayla işsiz kalan erkek kardeşin birlikte yeni alınyazılarına doğru yürümelerini betimlerken, insanlar arasındaki dayanışmanın en güzel örneklerinden birini verir.

11 Son yıllarda Batı'da gürültü koparan yapıtların çoğu, kapitalist toplumun son aşamasında ulaştığı durumu çözümlerken Marksçı kuramın verilerinin yanı sıra ruhçözüm (psychanalyse) yöntemlerinden de yararlanıyorlar. Geçen yıl Fransa'da devrimci aydınlar arasında çok önemli yankılar uyandıran "Anti-Oedipe" bu tür incelemelere örnek gösterilebilir. Ayrıca ruhçözüm kuramında ve uygulamalarındaki yeni gelişmeler Laing, Gentis, vb. gibi "anti-psychiatrie" akımının öncülerinin ortaya koydukları sorunlar ilerde bu konuyla ilgili tartışmaların daha da çoğalacağını gösteriyor.

12 Bilindiği gibi yabancılaşma Marksçı düşünürler arasında çok önemli bir tartışma konusu. Son yıllarda İngiltere, Fransa, Almanya, Amerika ve Yugoslavya gibi ülkelerde yapılan tartışmalar çağımızın en önemli Marksçılarını iki kampa ayırmış gibidir. Örneğin Goldman, From, Bloch, Lukacs gibi düşünürler sosyalist bir hümanizmanın kurulabilmesi için yabancılaşmanın ortadan kalkması gerektiğini, sosyalizmin asıl amacının da bu olduğunu öne sürerken, O Bell, Althusser, vb. de yabancılaşma kavramının Marksçılığın bilimsel niteliğiyle bağdaşmadığını söylemektedirler. *Yeni Dergi*'de yayımlanan birkaç çevirinin ve Murat Belge'nin *"Halkın Dostları"*ndaki kısa bir değinmesinin dışında (sayı 13) bu sorun bizde pek ele alınmadı sanıyorum.

13 Sizifos ve Prometheus çağımız yazarlarını en çok ilgilendiren iki mitoloji kahramanıdır. İkisi de tanrılara karşı geldiklerinden korkunç cezalara çarptırılmışlardır. Prometheus insanları özgür kılmak amacıyla tanrılardan ateşi çalmış, ama daha önemlisi onlara toprağı sürmek, kumaş dokumak, vb. gibi uygarlık değerlerini öğretmiştir. Bu yüzden Zeus Prometheus'u bir kayaya zincirletir. Her gün bir kartal gelip ciğerini yemekte, ciğer gece yeniden büyümektedir. Aiskylos'un Prometheus adlı tragedyasında çilesine katlanamayıp ölmeyi özleyen İo'ya Prometheus şöyle der:

Benim acılarıma hiç katlanamazdın demek
Kader ölmeme de izin vermiyor benim
Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni,
Oysa benim işkencelerimin sonu yok
Zeus tahtından düşmedikçe.

(*Zincire Vurulmuş Prometheus*. Yankı Yayınları)

Sizifos ise ölüler ülkesinde kocaman bir kayayı güçlükle tepeye çıkarmakta, tam tepeye varacakken kaya aşağıya yuvarlanmaktadır. Sizifos'un sonsuza değin katlanması gereken işkence, sonuca hiçbir zaman ulaşamayacağını bilerek elindeki kayayla tepeye her defasında yeniden tırmanmaktır. Camus *Le Mythe de Sisyphe* adlı denemesinde Sizifos'u umutsuzluğun ve saçmanın (absurde) bir simgesi olarak ele alır.

14 1924 yılında gerçeküstücülerin intihar konusunda açtıkları bir soruşturmaya verdiği yanıttan.

15 *Soyut*, Temmuz 1973, Türkçesi: Tezer Özlü.

*gorki üzerine**

"Geleceğin devrim tarihçisi, sosyalist toplumu kurmak için devrimin aştığı zorlukları araştıranlar, Gorki'nin yaşamı boyunca yazdıkları için, Engels'in Balzac üstüne söylediklerini yineleyecekler: '... bunlardan, hem de ekonomik ayrıntılarıyla, bu çağın meslekten tarihçileri, iktisatçıları, istatistikçilerinin hepsinden öğrendiklerimden daha çok şey öğrendim.'"

Georg Lukacs

Gorki'nin yapıtına yönelmeden önce onun yazınımızdaki etki alanını araştırmak gerektiği kanısındayım. İlk Gorki çevirisi 1908 tarihini taşımakla birlikte (*Bir Sergüzeşt-i Hunin*, Ali Nusret çevirisi, 1908'den sonra. 1911 yılında *Ana* çevrilmiştir) Türkiye'de asıl gerçekçi eğilim –Yakup Kadri'yi bir yana bırakırsak– Cumhuriyet kuşağıyla başlar. Bizde ilk Sadri Ertem'de beliren "toplum insanı" tipine bütün boyutlarıyla Gorki'nin romanlarında rastlarız. Toplumsal düzenin hızla değişmesi sonucunda on dokuzuncu yüzyıl romanının getirdiği "tek insan"ın yerini alan değişik bir insan tipidir bu. Özel durumlardan çok belli bir sınıfın ya da kalabalığın genel durumunu simgeler. Daha sonraları Sabahattin Ali,

* Bu incelemedeki alıntıların çoğu 12 Mart döneminde yasaklanmış kitaplardan aktarıldığı için kaynak gösterememiştim. Yazıyı yayımlayan *Halkın Dostları* dergisi de bir süre sonra Sıkıyönetimce kapatılmış, yöneticisi ve bazı yazarları hakkında soruşturma açılmıştı.

Fahri Erdinç gibi yazarlar Gorki çizgisini izleyerek Türkiye'de sosyalist gerçekliğin başarılı örneklerini verdiler. Ama gerçekliğe genellikle dışardan bakmaları, yorumlarının dünya görüşünden çok gözlem gücünden gelişi onları bir bakıma Fransız gerçekçilerine yaklaştırır. Bu nedenle Gorki'nin en çok 1940 kuşağını, özellikle de Orhan Kemal'i etkilediğini söylemek yanlış olmaz sanırım. İkisi de toplumun en aşağı tabakalarındaki insanların yaşayışına yönelmiş, içinden geldikleri yoksul çevreleri aynı sıcaklık, aynı çarpıcılıkla anlatmışlardır. Romantik özelliklerinin dışında Gorki'nin *Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken* ve *Benim Üniversitelerim* üçlüsüyle Orhan Kemal'in *Babaevi* ve *Avare Yıllar*'ı pek çok otobiyografik benzerlik taşır: "Çalışmak gerekiyordu ama, nasıl? Gene dokuma işçiliği mi? Yapılarda kara amelelik mi? Pamuk tarlalarında, yahut müthiş Çukurova güneşinin altındaki harmanlarda patoz ırgatlığı mı? En kolayıma giden kavun, karpuz, üzüm satıcılığıydı. Bu kolaydı. Mevsimine göre limon, portakal, şeker kamışı, şu bu satılabilirdi. İyi kötü bir şeyler kazanılabilirdi." (*Avare Yıllar*). Gorki'nin de ekmeğini kazanmak için aşçı yamaklığından balıkçılığa, kunduracı çıraklığından hamallığa dek çeşitli işlerde çalıştığını biliyoruz. Bu güçlü insan yalnızca yazınımızın belli dönemlerini değil, bütün dünya yazınını da etkilemiştir. Yapıtları içinde *Foma Gordeyev, Ana, Klim Samgin'in Hayatı* sosyalist gerçekçiliğin temelini oluşturan romanlardır. Gorki'nin, yirminci yüzyıl yazınına yeni olanaklar kazandıracak bir anlayışın öncüsü olduğu kadar, yöntem bakımından da çağımız yazarlarından birçoğuna yol gösterdiği bir gerçek. Özellikle azgelişmiş ülke romancılarının insana yaklaşmalarındaki sıcaklık, bu yöntemin en belirgin niteliği sayılabilir. Bu nedenle çağdaş bir bakış açısının, yeni bir insancıl geleneğin kurucusudur. Gorki'yi yapıtlarının yanı sıra yaşam karşısındaki tavrı nedeniyle de kuşaktan kuşağa iletmek gerek.

Yaşanmış Hikâyeler'i okurken *Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken* ve *Benim Üniversitelerim* üçlüsünden uyarlanan Donskoy'un filminin bitişini anımsadım. Yoksulluk yüzün-

den Kazan Üniversitesi'ne giremeyen genç Maksim, sırtında azık torbası, üstünde eskimiş giysiler ve başında tozlu şapkasıyla Rusya'yı dolaşmaya çıkıyordu. Gerçi film böyle bitiyordu ama Gorki'nin Volga kıyılarından Tuna boylarına, steplerden Kafkasya ve Tiflis'e dek yaptığı yolculuklar sırasında hamallık, ağır işçilik, odun yarıcılık, vb. gibi yorucu işlerde çalıştığını biliyoruz. *Yaşanmış Hikâyeler* işte bu dönemi yansıtan, konularını kendi yaşadığı ya da tanıklık ettiği olaylardan alan bir seçme. Bunca yoğun oluşlarında entelektüel düzeyde biçimlendirmekten çok yaşanılan somut gerçeği dile getirmelerinin payı büyüktür sanıyorum. Kitapta yer alan on öykü bir bütünün parçaları gibi göründü bana. Çoğunlukla, devrim öncesi Çarlık Rusya'sının en aşağı tabakalarından kesitler verilerek toplum düzeninin dışında kalmış mutsuz insanlar, düşkün serseriler anlatılıyor. Gorki böylesine ilginç bir dünyanın bilinmeyen yönlerini betimlerken gözlemci bir yazar tavrıyla dışardan bakmıyor gerçeğe. Kişilerinin yaşayışlarına katılıp, onların trajik alınyazılarını düşünceyle değil yaşayarak paylaşması öykülerine tadına doyulmaz bir canlılık getiriyor. Okuduğum çok az yazarda bu denli sıcak, bu denli somut insanlara rastladığımı söylemeliyim. Gorki iyi bilmenin, yakından tanımanın da ötesinde, onlar gibi olabilmek başarısını gösteriyor. Istrati'yi, bazı yapıtlarıyla Jack London'u, Orhan Kemal ve Gorki'yi –daha başka adlar da verilebilir– birleştiren önemli özelliklerden biri de gerçeği bu anlayışla kavramalarıdır. Diyeceğim, "hayat üniversitelerini" bitirmiş, yani yaşamanın bütün sınavlarından geçmiş yazarların başlattığı bir geleneğin en önemli temsilcisidir Gorki.

Bence kitabın en az üstünde durulmayı gerektiren öyküsü bir ilk deneme niteliğini taşıyan *"Makar Çudra."* Ama bu öyküde bile Gorki'nin yazarlığını belirleyen bazı özelliklere rastlıyoruz. Örneğin başka gerçekçilerinkine benzemeyen özgün kişi betimlemeleri: *"Bıyıkları neredeyse omuzlarına değiyor, saçlarının kıvrımlarıyla karışıyordu. Gözleri yıldızlar gibi pırıl pırıldı. Ya gülüşü, hey Tanrım, bir güneşti sanki!"* Okura bel-

ki gereksiz gibi görünen abartmalar, öykünün beklenmedik bitişi, çingenelerin mit yaratma eğilimini düşünürsek, yeni bir anlam kazanıyor. Özgürlükleri kadar gururlarını da seven bu insanların aşkları mitseldir. Loyko'yla Radda arasındaki tutkunun ikisinin de ölümüyle son bulması bu açıdan değerlendirildiğinde, öykü efsane öğelerinin biraz dışına çıkabiliyor. Gorki'nin çingenelerin doğa ve müzikle kaynaşmış yaşamlarını halk diliyle anlatışı Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* adlı romanını anımsattı bana. Nedense eleştirmenlerimiz pek üstünde durmazlar, oysa Kaygılı'nın bu yapıtı halk dilinin olanaklarını araştıran, yarı-belgesel ilginç bir romandır. Çingenelerin kent insanlarına benzemeyen başıboş yaşayışlarını sergiler. Kaygılı da bir halk çocuğu olduğu için, yazarlıkla geçinemeyince seyyar satıcılık, Haliç vapurlarında biletçilik gibi alçakgönüllü işlerde çalışmış, sanatsal düzeyde başarılı olmasa bile anlattığı insanların alınyazısını paylaşabilmiş bir halkçı yazardır. (Halk yazarı başka bir anlamı da içerdiği için özellikle halkçı yazar terimini kullanıyorum.) *Makar Çudra*, iki yiğit çingene gencinin arasındaki aşkı iletmeye çalışan, yazarının önemli niteliklerini yansıtmamakla birlikte yazın dünyasına ilk adım olduğu düşünülürse başarılı sayılabilecek bir öykü.

"Yol Arkadaşım" ve "Çelkaş" adlı öyküleri başka bir açıdan değerlendirmek istiyorum. Ülkemizde son yıllarda devrimci sanat üstüne tartışılırken önemli bir soruna değinilerek, devrimci sanat yapmak için doğru devrimci çizgide olmak gerektiği savunuluyor. Geniş bir perspektif içinde ele alınırsa geçerli bir sav bu. Ama sanata soldaki günlük bölünmeler açısından bakıldığında söz konusu savın bağnazlığı, hatta saçmalığı kolayca anlaşılır. Çünkü nesnel olarak "doğru devrimci çizgi" kavramı görecedir. Örneğin bu anlayışla değerlendirmeye kalkarsak proleter devrimci bir eleştirmene göre Aragon revizyonist Fransız Komünist Partisinin, Yaşar Kemal, Hasan Hüseyin "güleryüzlü Türkiye sosyalizmi"ni savunan Aybar kliğinin, Neruda revizyonist Şili Komünist Partisinin çizgisinde olduklarından gerçek devrimci

sanatçı değillerdir. Temelde her Marksçının amacı aynıdır sanıyorum. Çok genellersek, sınıfsız özgür toplumu gerçekleştirmede izlenecek strateji, ve kuramın uygulanmasında beliren görüş ayrılıkları sert çatışmalara yol açıyor. Kuşkusuz sapmalar sorunu Marksçı politikada öncelikle çözümlenmesi gereken çok önemli bir sorundur. Ama devrimci sanat yapıtlarını değerlendirmede tek ölçünün bu olamayacağını da belirtmeliyim. Bu nedenle "oportünist şair", "uvriyerist romancı" gibi yakıştırmaların yanlış olduğuna inanıyorum. Bir sanatçının doğru devrimci çizgide mi yoksa sağ ya da sol sapma içinde mi olduğunun saptanması politik tavrı açısından önemlidir, yaratıcılığı açısından değil.

"Yol Arkadaşım"da Gorki, Kutayis'li zengin bir derebeyinin oğlu Gürcü prensi Şakro'yla yaptığı uzun yolculuğu anlatıyor. Bir arkadaşı tarafından soyulan Şakro yurdundan uzakta çaresiz kalmıştır. Odesa Limanı'nda aç ve parasız dolaşırken garip davranışları, değişik giysileriyle Maksim'in - yani yazarın- ilgisini çeker. Birlikte Kafkasya'ya, Şakro'nun ülkesine doğru yola çıkarlar. Aç kalmamak için çalışmak zorundadırlar ama ömrü boyunca hazır yemiş derebeyi bir türlü çalışmaya yanaşmaz. Üstelik en aşağılık sömürgen alışkanlıklarını da sürdürür bir yandan: *"İşler kötü gidiyordu. Haftada, bir ya da bir buçuk ruble kazanabiliyordum; o da bin bir güçlükle. Bu para neyimize yeterdi? Şakro'nun topladığı sadakaların da bir hayrını gördüğümüz yoktu. Midesi küçük bir uçurumdu çünkü. Üzüm, kavun, tuzlu balık, ekmek, kuru yemiş, yani ne bulursa hiç ayırdetmeden yutan, genişledikçe daha çok kurban isteyen bir uçurum."* Davranışları, insanlarla ilişkileri bir derebeyinin bütün özelliklerini taşımaktadır. Maksim'e, yol boyunca kendisini beslediği, çok yakın ve insanca davrandığı için babasının topraklarına vardıklarında onu mutlu edeceğini söyleyip durur: *"Çok iyi bir adamsın sen. Anlıyorum bunu. Tiflis'e bir varalım, bak neler olacak. Seni babama götürüp 'İşte adam dediğin böyle olur' diyeceğim. 'Besle onu. Beni de ahıra, eşeklerin yanına bağla!' Böyle diyeceğim işte. Birlikte yaşayacağız. Bahçıvan olacaksın. İstediğin kadar ye, iç!.. Ah, ah, ah! Hayatın öyle şenle-*

necek ki! Yan gelip yatacaksın!.. İçtiğimiz su ayrı gitmeyecek." Tiflis'e geldiklerinde bir bahane uydurup Maksim'in yanından uzaklaşır ve bir daha da görünmez. Gorki başarılı bir gerçekçilikle çizdiği Şakro tipinde, kapitalistleşme sürecine giren Rusya'da derebeyliğin çöküşünü simgeliyor. Prens Şakro'nun ülkesiyle ilgili anılarında, derebeyliği hâlâ bağrında taşıyan devrim öncesi Rus toplumunun çağdaşlıktan ne denli uzak olduğu açıkça beliriyor. Toprak ağalarının yoksul köylüleri ezmeleri, derebeylik (feodal) üretim tarzının birçok bölgede egemen üretim tarzı olması bir yana, toplumsal ilişkilerdeki ilkellik, töresel yaşayışta ağır basan şövalye gelenekleri insana ortaçağı anımsatıyor. Rusya'da toprak köleliğinin 1861 yılında kaldırıldığı –o da Kırım Savaşı yenilgisiyle zayıflayan çarlık hükümetinin hızla gelişen köylü ayaklanmalarından korkması nedeniyle– düşünülürse bu gerçeğe şaşmak yersiz olur. Şakro'nun her olay karşısındaki tavrı genel bir ahlak anlayışını ortaya koyuyor. Tarih içinde geçerliliğini çoktan yitirmiş, temelsiz, ilkel bir derebeylik ahlakıdır bu: *"Bilimin, yardımlaşmanın, yasaların yararlarından söz edeyim dedim. Fakat söylediğim her şey onun hayat anlayışı karşısında taştan bir duvara çarpmışçasına tuzla buz oluyordu. 'Güçlü olan kendi yasasını kendi yapar! Onun bilgiye ihtiyacı yoktur; gözü görmese de yolunu bulur' dedi."* Gorki bu zorbalığa karşı - romanlarındaki kadar açık olmasa bile- sömürülmeyen emeğe dayanan sosyalist bir ahlak anlayışını, halkın yarattığı çalışma ve sevgiyle ilgili özdeğerleri yüceltiyor. Şakro, ancak derebeylik düzeninde varolabilecek büyük toprak mülkiyetini inançla savunur: *"'Bana bak' dedi, Kendini ne sanıyorsun? Kimsin sen? Evin var mı? Anan var mı? Baban? Hısım akraban var mı? Toprağın? Şu yeryüzünde kimsin sen? Kendini insandan mı sayıyorsun? İnsan benim! Her şeyim var. (Elini göğsüne vurdu.) Ben prensim, prens! Ya sen... Bir hiçsin! Hiçbir şeyin yok!'"* Oysa mülkiyeti her türlü insansal değerin üstünde tutan, aile ilişkilerine bile bu açıdan bakan derebeylik sınıfının direnişi –burjuva sınıfı için de aynı durum söz konusudur– boş bir çabadan öteye gitmeyecektir. Düzen değiştiği anda asıl o

"bir hiç" olacaktır çünkü. Gorki çürüyen bir düzenin yıkılış öncesindeki can çekişmesini Şakro'nun beceriksizliği, yaşamın güçlükleri karşısındaki zavallılığıyla simgeliyor. Böylece insanın varoluşunu belirleyen, onu öbür canlılardan ayıran en önemli unsurun üretim olduğu gerçeğini somut bir biçimde gösteriyor. Çalışmanın ve insan emeğinin değerini Marksçı anlamıyla belirtmiş oluyor okura. Sömürücü ve asalak sınıfların, ne denli güçlü görünürlerse görünsünler sonunda yıkılacaklarını, Şakro'nun içine düştüğü zavallı duruma bakınca daha iyi anlıyoruz: *"Şakro'nun şık elbisesi üstünden dökülmeye başlamış, potinleri parça parça olmuştu. Bastonuyla şapkasını Kerson'da satmıştık. Şapka yerine eski bir trenci kasketi satın almıştı kendine."* Gorki bu öyküyü yazdığı yıllarda Narodniklerle ilişkideydi ve onların devrim anlayışını benimsemişti. (Leninci görüşlere katılması 1900 yılına, aşağı yukarı İskra'nın yayımlanmaya başladığı tarihe rastlar.) Narodniklerin önemli yanlışlarından biri de Rusya'da kapitalizmin gelişemeyeceğini, bu nedenle sosyalizme ulaşmak için işçi sınıfının önderliğinin düşünülemeyeceğini öne sürmeleridir. Oysa Gorki, "Yol Arkadaşım" adlı öyküsünde derebeyliğin çöküşünü simgelerken bunu üstü kapalı da olsa işçi sınıfının gelişmesine bağlıyor. Şakro'nun tembel tembel Odesa Limanı'nda dolaşması, çalışan işçilere alık alık bakması aslında yeni bir tarihsel sürecin başlangıcını, yani narodniklerin, Rusya'da kapitalizm gelişemez savının yanlış olduğu gerçeğini haber verir: *"Vapur ve lokomotif düdüklerinin, zincir şıkırtılarının, işçilerin bağırıp çağırmalarının birbirine karıştığı; insanı serseme çeviren, kudurmuşçasına sinirli bir kalabalığın kaynaştığı bu limanda onun varlığına bir anlam veremiyordum."* Gorki'nin, benimsediği politik çizginin görüşleriyle çelişen bir durumu belirtmesi, sanatçının gerçeğe soldaki bölünmeler açısından değil, daha dolaysız bir açıdan bakmasıyla açıklanabilir ancak. (Gerçi bu dönemde doğru devrimci çizgi, yani sosyal demokrat hareket etkin değildi ama, sonradan Lenin tarafından eleştirilecek Plehanov'cu görüşler narodnizmin büyük yanlışlarını çoktan açığa çıkarmıştı.)

Aynı durum "Çelkaş" adlı öykü için de söz konusu. Ama bu kez daha önemli bir politik sorunla karşı karşıyayız. Çünkü yazarın, Ekim Devrimi'nin başarıya ulaşmasında büyük payı olan köylülüğün sınıfsal çözümlemesini, idealizme kapılmadan Marksçı kuramın yöntemleriyle saptayabilmesi için henüz yeterli politik bilinci yoktur. Bununla birlikte Gorki, narodnik görüşü çürüten bir gerçeği bütün boyutlarıyla ortaya koymayı başarıyor. "Çelkaş" adlı öyküde iki önemli kişi var: *"Azılı bir ayyaş, becerikli, gözüpek bir hırsız,"* yani, tam anlamıyla bir lumpen olan "Çelkaş"la, para kazanmak için köyünü bırakıp kente ırgatlık etmeye gelmiş Gavrila adlı bir delikanlı. "Çelkaş" Gavrila'yı hırsızlık yapmaya razı edip yanına yardımcı alır. Soygunu birlikte yaparlar. Kazandıkları parayı bölüşmeye sıra gelince, ömründe hiç kötülük etmemiş dindar köylü, "Çelkaş"ı öldürüp bütün parayı almayı düşünür. Ama daha önceden yalvarmayı dener. "Çelkaş" için önemi yoktur paranın, köylünün yalvarmalarına dayanamayıp tüm kazancını ona verir. Bunun üzerine bir an şeytana uyup kötü şeyler düşündüğünü, onu para için öldürmeyi aklından geçirdiğini söyler köylü. "Çelkaş" bu alçaklığa kızınca aralarında kavga çıkar. Köylü, "Çelkaş"ı başına vurduğu taşla yaralayarak paraları alır ve köyüne döner. Açıkça görüldüğü gibi Gorki, kötü koşullar yüzünden hırsız olmuş ama insanlık duygusundan hiçbir şey yitirmemiş bir serserinin ahlakını, para hırsıyla yanıp tutuşan zavallı bir köylünün namusluluğuna yeğ tutuyor. İstrati'nin o çok ünlü Kodin'i gibi "Çelkaş" da herkesçe kötü bilinen, ama yüreğinin köşesindeki sevgi ve dostluğu hiçbir şeye değişmeyecek yaradılışta bir serseridir. "Çelkaş"ın kişiliğindeki insancıllık yüceltilirken Gavrila'nın kişiliğinde tipik bir Rus köylüsünün özel mülkiyet özlemi sert bir ahlakçılıkla eleştiriyor: *"İki gözüm! O paraları bana ver!.. Sen ne yapacaksın? Bir gecede, bir gececik de kazandın onları. Bana verirsen, hayatım kurtulacak... Sana dua ederim... Tanrının seni bağışlaması için bütün ömrümce dua ederim! Sen onları rüzgâra üfleyeceksin, bir anda uçup gidecekler. Ama ben toprak alacağım..."* "Çelkaş" ölüm karşısında

bile böylesine küçülemez. Erdeminden, kendisine olan saygısından hiçbir şey yitirmemiştir çünkü: *"(Gavrila bir sevinç çığlığı kopardı, paraları titreyen elleriyle toplayarak çıkınına gizledi.) Ah! Velinimetim benim! Ömrüm boyunca unutmayacağım bunu!.. "Çelkaş" bu sevinç çığlıklarını dinliyor, Gavrila'nın bozulup çirkinleşen yüzüne bakıyordu. Haydutun, serserinin, bütün sevgilerden kopmuş ipsizin biri olduğu halde, hiçbir zaman bu köylü delikanlısı kadar alçalmayacağını, insanlıktan uzaklaşmayacağını düşünüyordu. Hayır, o hiçbir zaman böyle bir duruma düşmeyecekti. Bu düşünce içini özgürlük sevgisiyle doldurdu. Gavrila'nın yanında, bu ıssız deniz kıyısında, yüce bir insan olduğunu hissetti."* Gorki "Çelkaş" öyküsünde, gerçekliği bütün boyutlarıyla kavrama çabasını güncel politik bölünmelerden daha çok önemsediği için doğru olanı yakalayabilmiştir. Narodniklerin, devrimde işçi-köylü dayanışması olmaksızın, yalnızca aydınların önderliğindeki köylülerin Rusya'da sosyalizmi kurabileceklerini söylemeleri, Gavrila'nın davranışlarında bütün geçerliliğini yitiriyor. Küçük tarım işletmesi sahibi olma özlemi kapitalizm öncesi derebeylik kalıntılarına, yani büyük toprak mülkiyetine karşı eyleme geçirir köylüyü. Bu da temelde narodniklerin sandığı gibi sosyalist değil, demokratik küçük burjuva eylemidir. Rusya'nın geleceğinin müjikte olduğuna inanan narodnizmi olumsuz bir mujik tipi çizerek bilmeden eleştirmiş oluyor Gorki. Daha Leninci görüşleri benimsemeden, Lenin'in ilerde köylülük üzerine yapacağı doğru çözümlemeleri sezgi gücüyle yansıtabiliyor. Örneğin Lenin'in 1905 kasımında yazdığı şu düşünceyi: "Rusya'daki çağdaş köylü hareketinin özlemleri nedir? Toprak ve hürriyet." 1898'den önce yayımlanan *"Çelkaş"*da bulmak mümkün: *"Kardeş köy hayatı demek özgürlük demektir!.. Topu topu bir evlik de olsa toprak kendinindir. Bey de sensin, paşa da! Herkesten saygı beklemek hakkına sahipsindir..."*

Lenin 1903 yılında yazdığı Köy Yoksullarına adlı broşüründe, sayıları aşağı yukarı on milyonu bulan köylü ailelerinin üç buçuk milyon kadarının "tek bir atı olmayanlar"dan meydana geldiğini açıklar. Bunlar topraklarının çok küçük

bir bölümünü ekebildiklerinden –geri kalanları Kulaklara kiralıyorlardı– yoksulluk içindedirler ve çoğunlukla kendilerine başka geçim kaynakları aramak için köylerini terk ederler. Lenin'in "yarı-proleter" diye adlandırdığı bu insanlara Gorki'nin öykülerinde çok sık rastlıyoruz. Gavrila şöyle der: *"Kurban'a gidip iki yüz ruble kazanırım diye düşünüyordum, o iş de suya düştü! Irgatlıktan başka iş bulamıyorsun... Bu gidişle hiçbir zaman çift çubuk sahibi olamayacağım. Eh, bizimki de böyle gelmiş."* "Malva" adlı öyküde Vasili yaşlı bir voli bekçisidir. Köyde karısıyla oğlunu yalnız bırakıp başka bir geçim yolu bulmuş, onlara para bile göndermeye başlamıştır. Köyünden uzak kaldığı için çift sürmeyi büsbütün unutmuş, toprağa yabancılaşmıştır: *"O güne kadar kaygısız, rahat bir hayat yaşayan Vasili köyü aklına bile getirmemişti. Ama şimdi köydeki toprağı, birdenbire; gereksiz, yararsız bir şey; yıllardır boş yere para akıttığı dipsiz bir çukur gibi görünüyordu ona."* Sonra oğlu Yakov çıkar gelir: *"Yakov o zaman anlatmaya koyuldu. Atları ölmüş, ekinlerini daha şubat başında yiyip bitirmişlerdi. Beş kuruşluk gelirleri kalmamıştı. Ot da yetmiyordu; inek açlıktan ölmek üzereydi. Nisana kadar şöyle böyle geçinmişler, sonra da çift sürme zamanının bitiminde Yakov'un para kazanmak için babasının yanına varıp üç ay orada çalışmasına karar vermişlerdi."* Köylü komününün (mîr) sosyalizmin çekirdeği olduğunu öne süren narodniklerin, Rusya'daki toprak mülkiyetinin yoksul köylülerin aleyhine hızla değiştiğini, yoksul köylü sayısının gün geçtikçe çoğaldığını bilmedikleri anlaşılıyor. Oysa Gorki'nin, bu konuda yalnızca gerçeği belirtmesinin bile önemli politik doğruları içerdiğini aşağıdaki satırları okuyunca daha iyi anlıyoruz: *"Kapitalizm sadece şehirlerde değil, kırlık bölgelerde de gelişmekteydi. Devrim öncesi Rusya'sında sayıca en büyük sınıf olan köylüler bir parçalanma, bölünme süreci içerisine girmekteydi. Hali vakti yerinde köylüler arasından kulaklar, yani köy burjuvazisi diyebileceğimiz bir yukarı tabaka doğarken, öte yandan, birçok köylü mahvoluyor, yoksul köylülerin, köy proleterlerinin ve yarı-proleterlerin sayısı gittikçe artıyordu. Orta köylülerin sayısı ise her geçen yıl azalıyordu."*

Lenin'in *Biz Hangi Mirası Reddediyoruz* adlı yapıtında da belirttiği gibi birçok narodnik eğilimli Rus yazarı, gerçeği çarpıtmadan yansıttıkları için narodnizmin kuramıyla çelişen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Gorki'nin doğru devrimci çizgiye gelmeden yazdığı ilk öyküleri de iyi bir örnektir buna. Devrimci sanatçının politik yanlışları konusundaki düşüncemi öykülerden seçtiğim alıntılarla yeterince somutlayarak açıklayabildiğimi sanıyorum. Demek ki sanatçı, sezgisi ve gerçeğe bakışındaki doğru yöntemiyle içinde bulunduğu yanlış politik çizgiyi aşabiliyor. Yazarlığın getirdiği gerçekçilik kaygısıyla doğru olanı yakalamak Gorki gibi daha birçoklarının devrimciliğini pekiştirmiştir. Doğru, her vakit devrimcidir çünkü.

Çağımızın bazı katı devrimcileri sevgi konusunda gereğinden fazla iyimser olduğu için Gorki'yi eleştirdiler. Oysa Gorki sevgisizliğin değil sevginin yazarıdır, insana inanmıştır çünkü. Bir yazısında "Eğer dünyada büyük ve gerçekten kutsal bir şey varsa, bu, nefret ettiğim zaman bile yanında olduğum sürekli gelişen insandır." diyor. Devrim gerçekleştirildikten sonra asıl büyük amaç insanı değiştirmek olduğuna göre, devrim öncesi insanını anlatırken onu geleceğe dönük betimlemek gerekir. Sosyalist gerçekçiliğin önemli niteliklerinden biri de, insanı olumsuz biçimde belirleyen kötü toplumsal koşullarm değişmesiyle sınıfsız toplumun kuruluşuna doğru "sürekli gelişen insan" örneğini yaratma çabasıdır. Gorki bu konuda şunu öğütlüyor: *"Sürekli gelişen insan edebiyatta çok daha parlak gösterilmelidir; bu sadece hayatın bir gerekliliği değil, varsayımlar öne süren, geleceğe dönük olan sosyalist gerçekçiliğin de bir gereğidir."*

Burada, insan kavramının sınıflar üstü soyut bireyleri değil, egemen sınıflarca ezilen ama devrimi oluşturacak itici gücü kendi özvarlığında taşıyan kitleleri içerdiği açıkça görülüyor sanırım. Öykülerinde, çürüyenin karşısına çekinmeden insanı koyabiliyor Gorki. Bütün hayvansal yanlarına karşın en kötü koşullarda bile kötülüğe direnmesini betimleyerek, onu yüceltiyor. Yemelyan Pilyay bir zengini öldürüp

parasını çalmayı kararlaştırmıştır. Kendisini şöyle savunur: *"Benim hayatım hayat mıdır? Bir köpek hayatı! Hatta ondan daha kötü. Onun bir kulübesi, kemirecek bir parça kemiği vardır hiç değilse! Ben bir insan mıyım? Hayır, hayır kardeş değilim. Bir solucandan, vahşi bir hayvandan daha kötüyüm."* Ama pusuya yattığı sırada zengin bir kızın intihar etmek için ırmağın kıyısında dolaşması yüreğini yumuşatır. *"O gülümseyince içim eridi sanki. Önünde diz çöktüm."* Gorki halkın çektiği acıları yakından gördü. Horlanarak en kötü yaşama koşullarına itilen insanların güzel bir dünyada varolma özlemlerine tanıklık etti. Çarlık hükümetinin korkunç barbarlığına karşı duyduğu öfkenin kaynağını burada aramak gerekir. Bu büyük öfke insana karşı değil, ondan yana olmayı öğretmiştir Gorki'ye. Bu açıdan değerlendirildiğinde "Bir Kere Sonbaharda" öyküsü kitabın en etkileyici öyküsü sayılabilir. Küçük bir orospuya karşı duyduğu insancıl sevgiyi anlatıyor yazar. Nataşa, yoksulluğun ve açlığın getirdiği çürümüşlük içinde bile sevgiyi unutmamıştır. Bu satılık kadının, çok daha insanca bir yaşamı hak etmesine karşın insanlar arasından kovulması anlaşılır gibi değil. Gorki Nataşa'nın kişiliğini yücelterek toplumun bozulmuş değer yargılarını eleştiriyor.

Kitabın bende en çok ilgi uyandıran öyküsü "Konovalov" oldu. Buraya dek düşüncelerimi duygusallığa kapılmadan, akılcı bir yöntemle belirtmeye çalıştım. Ama "Konovalov"u okuyup bu çok ilginç olay karşısında –Konovalov'un kişiliğini bu denli sıcak, bu denli çarpıcı bir biçimde çizebilmek bir olaydır bence– coşkulanmamak elde değil. Gorki, Konovalov adlı, çocuk gibi saf, sıkıntısının nedenini bilmeyen melankolik bir serseriyi anlatıyor. Kitaplara aşırı ilgi duyan, yaşadığını kitaplardan yansıyan dünyayla özdeşleyebilecek denli duyarlı bu adam, halkın kültür özlemini simgeliyor. Gorki okuma öğrenip yeni bir dünyayı, kitapların dünyasını nasıl keşfettiğini şöyle anlatır: *"Anamın ölümünden sonra büyükbabam beni bir kunduracı mağazasına çırak olarak verdi; o zaman dokuz yaşlarında vardım ve okuma yazma bilmiyordum. Bir gün elim çok fena yandığından bu mağazadan kaçtım.*

çırak olarak bir ressamın yanına girdim, oradan da kaçarak, bu sefer dine ait resimler yapılan bir atelyeye girdim. Daha sonra bir vapurda aşçı yamaklığı yaptım. Aşçıbaşımız Smuri adlı, akıllı ve iyi bir adamdı; en sonunda bahçıvan çıraklığı etmeye başladım. Böylelikle birçok işlere gire çıka on beş yaşıma bastım; bu işle geçen zaman içinde boş vakit buldukça elime ne geçerse okudum. Aşçıbaşı Smuri'nin benim yetişmemde çok büyük etkisi olmuştur. Bana, her çeşit kitap buluyordu: Din büyüklerinin hayatlarını konu yapanlardan tutun da Gogol, Openski, baba Dumas ve daha birçok yazarın kitaplarını böylelikle okumuş bulunuyordum." Ancak bu serüveni yaşamış bir yazar, okuma yazma bilmeyen bir serserinin kitaplar karşısında duyduğu büyük şaşkınlığı böylesine beklenmedik bir biçimde sergileyebilirdi. Konovalov öykünün bir yerinde *"Kimim ben? Serserinin, haytanın, ayyaşın, zavallının biri. Anlamsız bir hayatım var. Niçin yaşadığım bile belli değil. Kime gerekliyim? Hiç kimseye... Ne bir yuvam, ne karım, ne çocuklarım var. Bu konuda en ufak isteğe de sahip değilim. Yaşıyorum ve içim daralıyor. Niçin? Belli değil."* diyerek kendini anlatmaya çabalıyor. Yalnız Maksim'in okuduğu kitaplar yaşama bağlıyor onu. Kişiliği, kitapların dünyasında karşılığını bulabiliyor: *"Ya sonra, sonra ne olacak?.. Nereye gidecekler? Tanrım! Sanki her şey gerçekten oluyor. Sanki hepsi gerçek bunların. Gerçek köylüler. Sesleriyle, yüzleriyle gerçekten yaşıyorlar sanki. Dinle Maksim! Fırını dolduralım, kalanını da oku!.. Sokak insan dolu. Bir sürü insan geçer oradan. Onları görürsün fakat ilgini çekmezler. Umurunda bile değillerdir. Geçip giderler. Ama kitapta okuyunca onlara öyle acırsın ki, yüreğin duracak gibi olur. Bunu nasıl açıklamalı?"* Gorki gerçek yaşamla, bu yaşamın bütünlenmiş, daha zengin bir yansıması olan kültürü birleştirebilmiş bir yazardır. *"Gerçek hayat sorunlarını oldukları gibi almanın, halktan herkesin üzerinde nasıl heyecanlandırıcı, alt üst edici etki yaptığını; edebiyatın halk üzerindeki bu güçlü etkisinin nasıl yazarının derin hayat anlayışından ancak bir çıkış noktası bulabileceğini görmek için Maksim Gorki'nin "Konovalov" adlı öyküsünü okuyun."* diyor Lukacs. Konovalov'un trajik alınyazısı şöyle bir gazete haberiyle sona eriyor: *"Murom*

kenti halkından Aleksandr İvanoviç Konovalov adında biri dün gece ilçe hapishanesinin üç numaralı hücresinde kendini soba nefesliğine asarak intihar etmiştir. Pskov'da serserilik suçundan tutuklanarak memleketine postalanmakta olan bu adam, hapisane müdürünün bildirdiğine göre durgun, sessiz, her zaman düşünceli bir kimse imiş. Hapisane doktoru, Konovalov'un intiharını melankoliye bağlamaktadır."

Gorki, öykülerinde genellikle en aşağı halk tabakalarının yaşayışını anlatıyor. Lumpen proletaryayı betimlemekle devrim öncesi Rus toplumunun çürümüşlüğünü ortaya koyarken, çizdiği tiplerle de yaratıcılığın ilk sınavını başarıyla veriyor. Sonradan yazacağı romanlarındaki, sınıf çatışmasını temel alan büyük toplumsal olaylara –proletaryanın kendisi için sınıf olma yolunda giriştiği savaşımı anlatan *Ana* gibi– *Yaşanmış Hikâyeler*'de pek rastlamıyoruz. Ama yazarın gerçeğe bakışındaki devrimci yöntem, en az öbür yapıtlarındaki kadar belirleyici bir nitelik taşıyor. Bu büyük ustayı bütün yapıtlarıyla ele almak kuşkusuz yeni bakış açıları getirecektir. Ben yalnızca öykülerinden yola çıkarak önemli bulduğum genel sorunlara, özellikle de devrimci yazar-politika ilişkisinin bazı yönlerine değinmeye çalıştım. Gorki bütün Türk aydınlarının örnek alabilecekleri bir yazar. Onu genç kuşaklara benimsetmekte, Ataol Behramoğlu'nun Gorki sıcaklığını Türkçede yaşatan başarılı çevirisi gibi aslından yapılacak çevirilerin de büyük payı olacağını sanıyorum.

1971

boyun eğmemiş bir madam bovary: george sand

19. yüzyılın Fransız kadın yazarı George Sand için boyun eğmemiş bir Madam Bovary derken, onu Flaubert'in ünlü kahramanı Emma Bovary'yle özdeşleştirmiyorum elbet. George Sand, her şeyden önce gerçekten yaşamış, yapıtlarıyla olduğu kadar eylemi ve varoluş biçimiyle de çağını etkilemiş bir yazar. Emma Bovary ise varlığını Flaubert'in imgelemine borçlu, yazınsal yapıtın gerçekliğinden kaynaklanan kurgusal bir roman kişisi. Üstelik sınıfsal kökeni, içinde yaşadığı koşullar George Sand'ınkilere oranla bambaşka. Ne var ki Flaubert *"Zavallı Madam Bovary'im benim, Fransa'nın en az yirmi köyünde acı çekiyor şimdi."* derken önemli bir gerçeği dile getiriyordu. Emma Bovary'nin kişiliğinde somutlaştırdığı yalnızca tikel bir durum değil, Fransız toplumunda kadının yeri sorunuydu çünkü. Flaubert'in romanı gerçekte burjuva toplumunun yerleşik ahlak değerleriyle çatışan, sıkıntısının, içinde yaşadığı geleneksel dünyanın anlamsızlığını sezerek ölümü seçen, buna biraz da zorlanan, yalnız bırakılmış bir kadının öyküsüdür. Emma Bovary'nin intiharla sonuçlanan düşkırıklığı, taşra burjuvazisi içinde duyduğu o büyük yalnızlık, On dokuzuncu yüzyılın romantik eğitiminden geçmiş her genç kızın doğal, doğal olduğu ölçüde de trajik yenilgisidir. Bu açıdan bakarsak, George Sand'ın kişiliğinde burjuva toplumunun kadına ayırdığı yeri kabul etme-

yen, Emma Bovary'yi umutsuzluğa, giderek intihara sürükleyen koşullara başkaldıran bir kadın tipi görürüz. On sekiz yaşında evlendirildiği Casimir Dudevant'a bütün ömrünü adayamayacağını anlayınca Paris'e kaçması, ilk romanını ikinci âşığı Jules Sandeau'nun soyadını biraz değiştirerek George Sand imzasıyla yayımlaması en belirgin kanıtıdır bunun. Jules Sandeau ile başlayan özgür yaşamı, yazarlığına koşut olarak değişik aşamalardan geçecek, ama o, erkek giysileriyle dolaştığı bohem kahvelerinde 1848 Devrimi'nin barikatlarına dek büyük bir coşkuyu ve hep aynı ödünsüz tavrı sürdürecektir. İşte Sand, yapıtlarından çok yaşam serüveninde, kişisel ilişkilerinde ortaya çıkan bu ödünsüz tavrıyla önemlidir bence. Kadınlığının, yani erkekler tarafından yönetilen bir toplumda yaşadığının, Simone De Beauvoir'ın deyişiyle "İkinci Cins"ten olduğunun bilincindedir. Bu bilinç yazarlığını, özellikle de davranışlarını yönlendirecek, George Sand'ı bugün yeniden değerlendirmemize yol açacaktır.

Aragon *Le Fou d'ELSA*'da "Kadın erkeğin geleceğidir" der. Bu ünlü dizedeki erkek sözcüğünün Fransızcada insan anlamını da içerdiğini düşünürsek, söz konusu kadınlık bilincinin eyleme dönüştükçe erkek-kadın arasındaki baskı ve sömürüye dayanan eşitsizliği ortadan kaldıracağını, böylece her iki cinsten bireylerin eşit olarak belirleyeceği bütünsel insanın bir gün gerçekleşeceğini düşleyebiliriz. Aragon'un dizesindeki bu umudun gerçek olması için yalnızca erkekle kadın arasındaki eşitsizliğin değil, tüm sömürü ve eşitsizliklerin, buna bağlı olarak da toplumsal sınıfların ortadan kalkması gerekiyor elbet. Oysa toplumsal devrim sürecini başlatan sosyalist ülkelerde bile henüz böyle bir sorun gündemde değil.

George Sand'ın önemini ilginç kişiliğine indirgemek, onda yalnızca Paris burjuvalarını çileden çıkaran özgür bir kadın tipi görmek haksızlık olur. Gerçi dudaklarından hiç düşmeyen purosu, pantolon ve silindir şapkasıyla On dokuzuncu yüzyıl Paris'inin aydın çevrelerinde bir hayli yadırganmış, o zamanın gazetelerindeki dedikodu sütunlarının, ilk

karikatür örneklerinin başlıca konusu olmuştur ama, bu "skandal yaratan kadın" maskesinin ardında ilginç bir romantik yazarın bulunduğu da hiçbir zaman unutulmamalı.

Lucie Aurore Dupin (George Sand) 1804'te Paris'te doğar. Soylu bir ailenin kızıdır. Çocukluğu Nohant'da, sonradan yazacağı romanların dekorunu oluşturacak el değmemiş bir doğada geçer. Nohant Fransa'nın İndre bölgesinde, sık ormanlarla kaplı bir tepenin yamacındadır. Henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta, bir yandan Fransız halk kültürünü, kır romanları diye adlandırılan *La Mare Au Diable, François Le Champi, Les Maîtres Sonneurs,* vb. gibi yapıtlarında yer vereceği folklor öğelerini tanırken, öte yandan Fransız romantizminin yol açıcıları Rousseau ve Chateaubriand'ı okur. Düş kurmalarla, o dönem romantik yazarlarının hemen tümünde rastladığımız doğada yalnız gezintilerle geçer gençlik yılları. Kişiliğini etkileyecek en önemli olaylardan biri, gönderildiği manastırdaki katolik eğitime karşı çıkması, rahibelerle çatışmasıdır. Bu çatışma, geçirdiği mistik bir sarsıntı sonucunda uzlaşmaya dönüşecek, ama manastır başrahibesi, kurulu düzene karşı çıkan G. Sand'ı "küçük bir canavar" olarak görmeye devam edecektir. Daha sonra yaşamına giren erkeklerin çoğunun da bu görüşü paylaştıkları, aynı sözcüklerle olmasa bile onu bir çeşit "canavar", erkeklere acı çektiren bir dişi olarak tanımladıkları söylenebilir. Örneğin Musset'yle kurduğu ilişkinin sona ermesinden sonra, ünlü şairin *O ve O Kadın* adlı bir suçlama kitabı yayımlanacak, George Sand'ın *O Kadın ve O* adlı yapıtında dile getirdiği Musset'yle ortak anılarını, acıklı aşk serüvenlerini kendi açısından yorumlayacaktır. Aşağı yukarı on yıl süren Chopin'le beraberliği de, genç sanatçının duyarlığında derin izler bırakacak, içe dönük dünyasında "onulmaz yaralar" açacaktır. George Sand her zamanki ödünsüz tavrı ve şaşırtıcı bir soğukkanlılıkla Chopin'in romantik acılarını, hiç de "düşsel" olmayan kıskançlıklarını şöyle betimliyor günlüğünde:

"Acıya yüreklilikle direnen Chopin ne yazık ki düş gücünün yarattığı yersiz kuşkulara kaptırmıştı kendisini. Sağlığı yerinde ol-

duğu zaman bile kapandığı oda korkulu düşler, hayaletlerle doluydu. Gece gezintilerimden sonra eve döndüğümde onu piyanosunun başında sapsarı buluyordum. Gözleri pırıltısız, saçları dimdikti. Kendine gelip beni tanıyabilmesi için aradan birkaç dakika geçmesi gerekiyordu."

Liszt, Delacroix, Musset'nin doktoru Pagello ve o dönemin ünlü avukatlarından Michel de Bourges da bu müthiş kadının, seviştikten sonra erkeğini öldüren bu dişi örümceğin kurbanları arasındadır. Marie Dorval, Marie D'Agaoult gibi kadınlar da vardır listede, ama yazın tarihçileri genellikle G. Sand'ın eşcinsel eğilimlerini açıklamaktan kaçınmışlardır. George Sand erkeklerle ilişkisi yönünden bir başka dişi örümceği, Lou Andreas Salome'yi anımsatıyor bana. O da çevresindeki ünlü sanatçıları büyülemiş, Rilke'yi baştan çıkarıp Nietszche'yi deliliğin sınırına dek sürüklemişti. Freud'la yaşamının sonuna doğru kurduğu kafa dostluğu yüzünden "Hainberg Cadısı" adını takmıştı ona Naziler. Ne var ki, George Sand gibi üstün yetenekte bir yaratıcı değildi Lou. Bugün, yazdıklarının çoğu okunmuyor.

Bütün bu anlattıklarım George Sand'ın yaşam serüveniyle ilgili, belki de yazın tarihçilerinin gereğinden fazla üstünde durdukları ayrıntılar. Ama kim ne derse desin, "kadın yazar" deyimine içerleyen kadın sanatçılarımız ne düşünürse düşünsün, bu ayrıntılardan George Sand'ın sözcüğün tam anlamıyla bir "kadın yazar" olduğu anlaşılıyor. Yapıtlarında da erkeklerle kurduğu ilişkilerin izdüşümü, bu ilişkilerden kaynaklanan kadınca bir duyarlık, daha doğrusu bir öcalma var. Örneğin gençlik dönemi ürünlerinden *İndiana ve Valentine*, özellikle de ünlü *Lélia*, tutkuyu öven, evlilik kurumunu şiddetle eleştiren yapıtlar.

Tam yetmiş yedi roman, elliye yakın da oyun yazmış George Sand. Bugün ancak yazın tarihçilerini, romantik tiyatro alanında araştırma yapanları ilgilendiren oyunları bir yana, romanlarının çoğunun şu görüşten yola çıktıkları söylenebilir: *"Yaşam sevgiden başka bir şey değildir. Sevmeyen yaşamıyor demektir bence."* George Sand bu tümceyi en ateşli yılla-

rında değil, biraz olsun yatıştığı olgunluk döneminde yazmış. Sözünü ettiği sevgi on dokuzuncu yüzyıl Fransız romantiklerinin çoğunda rastladığımız mutlak aşk kavramından, çekilen aşk acıları sayesinde ulaşılabilen Tanrısal erinçten pek farklı değil. Ama yazar bu romantik anlayışla, insan duyarlığını zenginleştirmesine karşın onu dış dünyaya kapayan bu acı ve yalnızlığa çağrıyla yetinmemiştir hiçbir zaman. Önce *Mauprat* (1836), sonra *Le Compagnon du Tour de La France* (1840) adlı yapıtlarında giriştiği radikal eleştiriyi sonuna dek götürmüş, mutlak aşkın gerçekleşmesini önleyen toplumsal kurumları yıkmak gerektiğini öne sürmüştür. Geleneksel burjuva ahlakını toptan yadsıyarak boşanma ve kadının cinsel özgürlüğünü savunmaya dek vardırmıştır işi. Bu yönüyle hiç kuşkusuz çağının çok ilerisindedir George Sand. Ama günümüzde kadın haklarını savunan bazı düşünürler onu bir Pauline Roland ya da Jeanne Deroin kadar radikal bulmuyorlar.

George Sand'ın 1848 Devrimi'nden birkaç yıl önce yazdıklarında Rousseau'nun *Contrat Social* adlı yapıtının etkisi görülür. Öte yandan Blanc, Barbes, Arago gibi demokratların da payı vardır bu dönemde kaleme aldığı romanlarında. Bunlar içinde en önemlisi topluma sorular yönelten büyük bir fresk sayabileceğimiz *Consuelo*'dur (1842-44). Yazar toplumsal eşitsizliği ortadan kaldıracak, halkı gerçek özgürlüğe kavuşturacak bir eylemin peşindedir. Devrimci örgütlerle ilgi kurar, tartışmalara katılır. Marx'a karşı Bakunin'i savunur. Söz konusu devrimci eylem, halkın bağrından doğacak yeni bir dinle bütünleşerek Tanrı cennetini yeryüzüne indirecek, Fransız Devrimi'nin eşitlik, kardeşlik ve özgürlük ilkelerini tam anlamıyla gerçekleştirecektir. Halkı coşkulu bir romantizmle yücelten George Sand, aşırı bir popülizme doğru yol aldığı bu dönemde proleter yazarları bağrına basar. Bir duvarcı kalfasının şiir kitabına yazdığı önsözde şöyle dile getirir görüşlerini:

"Toplumların doğuşundan bu yana halk, ulusları kurtaracak gizli bir güç oluşturmuştur. İsa'nın eylemini sürdürecek, onu ya-

pıtını tamamlayacak olan halktır. Yoksul bir dülgerin atölyesinden yükselip dünyayı aydınlatan, insanlığa Tanrı cennetini, yani eşitlik, özgürlük ve kardeşliği müştalayan bu kutsal ses gökyüzünden proletaryanın bağrına inmiştir artık. Halkın dehasından mutlaka toplumsal bir din doğacaktır. Elbette yoksulluk ve acı çeken sınıfların bağrından çıkacaktır bu yeni din."

1848 Devrimi çağının birçok aydını gibi George Sand'ı da barikatlara yöneltir. Hükümeti eleştiren, halkı ayaklanmaya çağıran yazılar yayımlar gazetelerde. Hatta kısa bir süre içişleri bakanlığına getirilen Ledru-Rollin'in danışmanlığını yapar. Ama Marx'ın *Fransa'da Sınıf Savaşları* adlı yapıtında ekonomik toplumsal ve politik nedenlerini ortaya koyduğu 1848 yenilgisi George Sand'ı düşkırıklığına uğratır. Karşı devrimi pekiştiren Haziran ayaklanmasının hemen ardından Nohant'daki şatosuna çekilmeden önce, dostu Hortense Allard'a yazdığı bir mektupta şöyle dile getirir bu düşkırıklığını:

"Bir ay boyunca, insanlığın başına gelen tüm kötülüklerin eşitsizlikten kaynaklandığının bilincine varılacağını ve kendiliğinden bir başkaldırı, hatta bir gereksinme sonucu, yaşama kurallarının yavaş yavaş ama sürekli bir gelişmeyle değişeceğini sandım. Şimdi yanılmış olduğumu anlıyorum. İnsanlar o aşamaya ulaşmamış henüz."

George Sand ellisine merdiven dayamış, yaşlılığın eşiğinde bir kadındır artık. Burjuvazinin iktidarını iyice perçinleyecek Louis-Philippe'in hükümet darbesinden birkaç yıl önce Paris'i bırakarak Nohant'a, yalnızlığına çekilir. Torunlarını eğlendirmek için bir kukla tiyatrosu kurar. Bir yandan bahçesini çapalarken, öte yandan bütünüyle yazmaya verir kendini. 1848'den önce yazdığı ve Milli Eğitim Bakanlığı Klasikleri'nce *Şeytanlı Göl* adıyla yayımlanan *La Mare Au Diable* çizgisinde yeni romanlar yazar. Kır yaşamını betimleyen, köylüleri aşırı bir iyimserlikle ele alan ürünlerdir bunlar. Bir zamanlar Paris'i birbirine katan, aşk serüvenleri dillerden düşmeyen romantik yazar artık çok gerilerde kalmıştır. Köylüler kendilerine yakınlık gösteren, onlarla konuş-

maktan hoşlanan, arada bir atla gezintiye çıkan bu tuhaf büyükanneye "Nohant Karısı" adını takarlar. Köy düğünlerinin, panayırların saygın bir konuğudur "Nohant Karısı". 1850'de yaşamöyküsünü anlatan *Historie de Movie* adlı yapıtı yayımlanır. *Les Beaux Messieurs de Bois Doré* (1858), *Jean de La Roche* (1860), *Le Marquis de Villemer* (1861), *Mademoisselle de La Quintinie* (1862), vb. gibi, ilk yazdıklarına oranla daha başarısız sayılabilecek romanları birbirini izler. 1876'da çocukluğunu geçirdiği, genç kızlık yıllarının anılarıyla dolu Nohant'da ölür. Yumuşakbaşlı, sevecen bir büyükanne, çağını dörtnala yaşamış bir yazar olarak.

1977

sessizlik ve üslup

Varlık dergisinin 1971 Aralık sayısında Tarık Dursun'un bir öyküsünü okudum: "Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep". Memet Fuat yılın kitaplarını tanıtmak amacıyla Alman Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmalardan birinde *Yaban'ın Adamları* için "İşte tatlı tatlı Tarık Dursun K." gibisinden bir söz etmişti. Bu izlenimin –hele konuşmacının yarattığı söyleşi havası düşünülürse– küçümseyici bir yönü olduğunu sanmıyorum. Hatta Memet Fuat'ın, kesin yargılı tanıtmalara girişmeden yazarın önemli bir özelliğini belirtmek istediğini de söyleyebilirim. Ama bu sözleri anışımın asıl nedeni başka. "Tatlı tatlı Tarık Dursun K." sözü bana, yazınımızda yıllardır aşılamayan bir kısır döngüyü özetlemesi açısından ilginç görünüyor. Açıklayayım: eleştirmenlerimiz bir yazarın dilinden söz ederken bazı genel değerlendirme yöntemlerinin sınırları içinde kalıyorlar. Dili çoğunlukla, yazarın başarısını pekiştiren ya da yapıtın özgünlüğünü belirleyen bir öğe olarak görüyorlar. Böyle bir anlayıştan yola çıkarak Tarık Dursun gibi kendi dilini değil yapıtının dilini oluşturan (burada dil sözcüğünü anlatım kavramını da içeren en geniş anlamında kullanıyorum), başka bir deyişle içeriği biçime dönüştürürken dili bir araç olarak değil bir amaç olarak benimseyen yazarlar gereğince değerlendirilemez. Somut bir örnek vereyim *Denizin Kanı*[1] üstüne dergilerde yayımlanan birkaç eleştiri yazısı yanlış anımsamıyorsam Tarık Dur-

sun'un bu romanıyla bir yenilik getirmediği, ancak dilinin güzelliği sayesinde kendini okuttuğu görüşünde birleşiyordu. Oysa sanat yapıtı, daha doğru bir deyişle geçerli sanat yapıtı bir bütündür. Ancak belli bir dünya görüşünün temellendirdiği ilkelere dayanarak çözümlendiğinde bağımsız birimlere ayrılabilir. Yani bir romanın özüyle biçimi arasındaki diyalektik ilişkiler bütününü değerlendirmek gerekir. "Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır," diyor Ernst Fischer.[2] Bence, *Denizin Kanı* bu açıdan dengeli bir roman olmadığı için başarılı bir sanat yapıtı sayılmamalıdır. Yoksa, özgün bir anlatım düzeyine varmış her yazar için geçerli olabilecek "dili güzel o kadar" gibi eleştiriler asıl sorunun araştırılmasını engelleyen birer genellemeden öteye geçemez. *Denizin Kanı*'nda romancının yer yer ulaştığı başarı, dili güzel kullandığı vakit değil (böyle bir görüş, sorunu çok yüzeyden ele almak olurdu!), anlatımın içerikle kaynaştığı, özle biçimin birbirini diyalektik bir etkileme süreci içinde bütünlediği bölümlerde gerçekleşiyordu. Tarık Dursun, sünger avcılarının yaşadığı çevreyi bir Orhan Kemal gerçekçiliği, doğa-insan çatışmasının trajikliğini -toplumsal ilişkilerin ayrıntılarını da ekleyerek- bir Halikarnas Balıkçısı lirizmiyle anlatmadığı bölümlerde özgün bir dil (kendi yapıtının dilini) oluşturabiliyordu ancak. Romanın girişinde kasabanın sıkıntılı bekleyişini simgeleyen o unutulmaz kuş betimlemesi gibi. Kitap şu sıra elimin altında bulunmadığı için verdiğim örnekleri alıntılarla somutlayabilme olanağım yok. Ama Tarık Dursun'un yapıtına bu açıdan yaklaşacak bir eleştirmenin yukarda açıklamaya çalıştığım düşünceyi bütün yönleriyle aydınlatabileceğini sanıyorum. Bu konuda anımsadığım bir başka örnek de *Kopuk Takımı*'nda[3] Hasan'ın hapisten çıktığı bölüm. Uzun süre dış dünyadan, günlük yaşamanın alışkanlıklarından uzak kalan kahramanın bilinç durumuyla, geçici bir yabancılığı, ısınamamışlığı yansıtan sözcüklerin, kesik tümcelerin belirlediği anlatım arasında ustaca bir denge kuruyordu yazar.

"Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep"in Tarık Dur-

sun'un öykücülüğünde bir dönemeç ya da önemli bir sıçrama olduğu düşüncesinde değilim. Hatta son yazdıklarıyla büyük benzerlikler taşıdığından, ilerde genel bir temayı bütünleyecek öyküler dizisinin bir halkası gibi görünüyor bana. (Yazarın *Dost* dergisinin Nisan 1972 sayısında, bir başka düzlemde gelişse bile aynı olayı sergileyen "Seyfülmülk Hikâyesi" adlı bir öyküsü daha var.) Ama, yukarda sözünü ettiğim denge sorununu en açık biçimde ortaya koyduğundan üstünde durulması yararlı olacaktır kanısındayım. Tarık Dursun bu öyküsünde halkımızın trajik dünyasından bir kesit veriyor; gazetelerin birinci sayfalarında çok sık rastladığımız bir manşeti anlatıyor: "Almanya'dan dönen bir işçimiz kendisini en yakın arkadaşıyla aldatan karısını ve âşığını vurdu." Böylesine kuru bir gazete haberine indirgeyebileceğimiz içerik, öykünün bütünü ele alındığında çok şiirsel bir nitelik kazanıyor. Çünkü bir olayı sergilemiyor yazar, bir durumun, dramatik bir gerilimin dilini araştırıyor. Yazarın asıl başarısı da burada, bence. Yanlış anlaşılmasın, Tarık Dursun'un içeriği bir yana bırakıp yapay bir biçim denemesine giriştiğini söylemiyorum. Söz konusu öykünün içeriğini değerlendirebilmek, özünü kavrayabilmek için önce biçiminin açıklanması gerektiğini belirtmek istiyorum sadece. Toplumsal koşulların belirlediği insan gerçeğiyle, bu gerçeğin yazarın yapıtındaki karşılığı birbirinden ayrı şeylerdir. Örneğin Ömer'in karısını yurdunda bırakıp Almanya'ya işçi olarak gitmesi Türk toplumunun sınıfsal yapısına, azgelişmiş ülkelerdeki işsizlik sorunuyla, ileri endüstri toplumlarının üretim güçleri arasındaki ekonomik ilişkilere bağlıdır. Bu toplumların gelişme sürecinin belli bir döneminde ortaya çıkan nesnel durum, yapıtın içeriğini oluşturan genel malzeme. Ama bu nesnellik, dünya görüşüne, kişisel deneylerine, sezgi gücü, algılama yeteneği ya da duyarlık derecesine göre her yazarın yapıtına değişik biçimlerde yansıyabilir. "Bağrı Yanık Ömer ve Güzel Zeynep"te Tarık Dursun toplumsal bir olayı değil, bu olayın dramatik gerilimini vermek istediğinden, önce amacına uygun bir atmosfer yaratmaya çalışıyor.

Konuyla ilgisizmiş kanısını uyandıran bazı simgelerin seçilişi de, kişilerin tinbilimsel (*psychologique*) betimlemelerindeki eksiklik de hep bu çabanın sonuçları. Atmosferin yoğunlaştırılmasında yalnızca yazmsal anlatım olanaklarıyla yetinmiyor yazar, başka sanatların da anlatım olanaklarından yararlanıyor. Örneğin okurun, öykünün daha ilk satırlarında olayla kişilerin arasında bağ kurabilmesi ancak bir sinema tekniğinin -kaydırmanın (travelling)- kullanılmasıyla gerçekleşebiliyor. Şu satırlarla başlıyor öykü: *"Bir an üçü de suspus oldular, kimse konuşmadı; ne Zeynep ağzını açtı, ne Ömer, ne de Aliosman."* Bu sessizlik anını yakalayan alıcının yavaşça kişilere doğru kaydırıldığını görüyoruz: *"Üçgenin bir ucunda Zeynep oturmuştu, bir ucunda Ömer, bir ucunda da Aliosman."* Sonra öykünün sonunda patlayacak olan tabancaya yaklaşıyor alıcı, yakın planda önemli bir ayrıntıyı -namlunun Zeynep'in âşığına doğru çevrili olduğunu- saptıyor: *"Üçgenin dördüncü ucu masaydı, ortalık yerinde kara bir röver ağzı Aliosman'a çevrik yatıyordu; kabza Ömer'den taraftı."* Tarık Dursun'un yapıtında sinemanın etkisi oldukça önemlidir. Ama özellikle bu öykünün, yazı diliyle sinema dilinin özgün bir bileşimine dayandığını söylemek yanlış olmaz sanırım. Alıcının düzenli gelgitini konuşmalarda olduğu kadar kısa yer betimlemelerinde, "flashback"lerle örülmüş zaman kurgusunda da bulmak mümkün. Yazar dramatik gerilimi böylece sağladıktan sonra Türk yazınında az rastlanan bir yöntemden yararlanarak öyküye yeni bir boyut -sessizlik boyutu- eklemeyi başarıyor. Bu yöntemi "sessizliği kullanmak" diye adlandırabiliriz. Yani boşlukları anlamlı birimlere dönüştürebilmek, yazılmayanı, söylenmeyeni okurun bilincinde uyandırmak. Burada, sözlerimin yanlış yorumlanmaması için bir noktayı açıklamam gerekecek sanıyorum. Sessizliği kullanmak deyimi bir ara İlhan Berk'in çıkardığı "beyazın dili" gibi hiçbir şey söylememek anlamında düşünülmemeli. İlhan Berk boş bir sayfanın yazılı bir sayfadan daha çok şey anlattığını öne sürerek aşırılığını *Yeni Dergi*'nin sayfalarını boş bırakmaya dek vardırmıştı. ("Hamsi" ve "Sex Contains

All" şiirlerinin yayımlandığı sayılarda olduğu gibi.) Ben bir yazarın sessizliği kullanmasını, sözcüklerin metin içindeki dizilişiyle okurun bilincinde uyandırdıkları çağrışımlar arasına, biçim düzeyinde birer anlatım öğesi sayılabilecek boşluklar yerleştirilmesi olarak görüyorum. Örneğin iki insanın karşılıklı konuşmasında bildirişime (*communication*) ara veren bir sessizlik ya da yarıda kesilen bir tümce, söz konusu kişilerin tinbilimsel durumlarını açıklaması yönünden önemli olabilir. Bu da hiç kuşkusuz metnin anlam yapısıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Sessizliği kullanma yönteminden ustalıkla yararlanan bir başka yazar da, Türk okurunun yakından tanıdığı Marguerite Duras, bence. Duras *Moderato Cantabile*'de[4] anlamı tümüyle Chauvin ve Anna Desbaredes'in konuşmalarındaki sessizliğe dayandırır. Kesik bir tümce söylenmemiş yanıyla da katılır romanın diline, bir boşluğu sessizliğe dönüştürüp yapıyı bütünler. Küçük bir kıyı kentinin sıkıntısını, yalnızlığın, alkolün belirsiz dünyasını betimlemede sözcükler kadar etki gücü taşır. Bir süre önce Harold Pinter'in *C'était Hier* adlı oyununu gördüm.[5] Yazar yaşanmış bir geçmişi dil aracılığıyla yeniden kurmanın olanaksızlığını vurgulayabilmek için, kişilerini konuştururken araya belirli sessizlikler yerleştirmişti. Birlikte geçirdikleri eski günleri anan iki kadın –iki eski dost– konuşurlarken, yaşanılan somut gerçeği anımsamada sözcüklerin boş bir kalıptan öteye geçemeyeceği düşüncesi sessizlikler aracılığıyla ulaştırılıyordu seyirciye. Pinter'in insan sıcaklığı taşımayan ölü bir dil yaratma çabası ancak tümce aralarındaki sessiz bekleyişlerde etkili olabiliyordu. İşte bu "sessiz kullanma" diye adlandırdığım yöntem Tarık Dursun'un öyküsünde içeriğin en önemli unsurunu, trajik bir sona bağlanacak gerilimi oluşturuyor. Konuşmaların kesik soru tümcelerine, hatta çoğunlukla tek bir sözcüğe indirgenmesi bu yöntemin başarılı bir sonucu. Ömer (Almanya'dan dönen işçi), Zeynep (Ömer'in karısı), ve Aliosman (Zeynep'in âşığı) bir masanın çevresine oturmuşlardır. Ortada bir içki sofrası vardır, bahçedeki tarçın ağacında da bir kuş. Kuşun ötmesini beklerler:

"Kesti, kulak kabarttı Aliosman'a, Aliosman'dan Zeynep'e baktı.

– Öttü mü? diye sordu.

– Kuş mu? dedi Aliosman.

– Evet.

– Duymadım.

– Sen?

Zeynep başını kaldırmadan,

– Duymadım, dedi."

Bu sıkıntılı bekleyiş süresi içinde kişilerin –özellikle Ömer'in– dünyası çiziliyor. Yazar öyküye sessizlik boyutunu eklerken yukardaki alıntıda olduğu gibi dilin esnek yapısıyla yetinmeliydi bence, "Suskunluk yeni baştan –bu kez daha güçlü– duvarını örmeye koyuldu. Boyu iki adam boyunu aştı, üçüncü adam boyuna yöneldi." örneği betimlemelerden yararlanmaya kalkışmamalıydı. Dilin kullanılışı sessizliği dramatik gerilimin bir öğesi olarak belirliyor zaten, bir de bunu betimlemelerle açıklamak fazladan bir çaba, öykünün biçimsel yapısını bozan bir davranış.

Yukarda, toplumların gelişme sürecinin belli bir döneminde ortaya çıkan nesnel durumun her yazarın yapıtına değişik biçimlerde yansıyabileceğini söyledim. Burada tek yönlü bir yansımadan çok, karşılıklı bir diyalektik ilişki söz konusu. Nesnelliği –maddesel gerçeği– oluşturan üretim ilişkileri aynı zamanda insan bilincini belirleyen en önemli etkendir. Ama, çok iyi bilindiği gibi, ekonomik gelişme temeline dayanan politika, devlet, din, sanat, vb. gibi üst yapı kurumları, yani bilinç ürünü ideolojik yapılar birbirini olduğu kadar ekonomik temeli de etkiler. Demek ki yansıma, ekonomik gelişmenin belli bir döneminin üstyapıdaki ideolojik karşılığına dönüştüğünde –başka bir deyişle yazın yapıtı olduğunda– ekonomik gelişmeyi, böylece de üretim ilişkilerini değiştirecek toplumsal devrim sürecini olumlu ya da olumsuz bir biçimde etkileyebiliyor.

"Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep"te, işsizlik sorunu-

nun oluşturduğu genel malzemeyi özel bir alanda yoğunlaştırıyor yazar. Almanya'ya çalışmaya giden bir Türk işçisinin trajiğini çizebilmek için toplumsal değil, kişisel bir olayı, bir aşk ilişkisini seçiyor. Bu seçim Tarık Dursun'un dünya görüşüne, duyarlığına, toplumsal bir durum karşısındaki ideolojik tavrına bağlıdır. Ama salt bu ölçülerle sınırlandıramayız konu seçimini. Çünkü karşıt dünya görüşünü savunan bir başka yazar da aynı konuyu işleyebilir. Önemli olan yorumdur. Yazarın dünya görüşü de, devrimci olup olmadığı da getirdiği yorumda belli eder kendini. Yukarda sözünü ettiğim özel alansa yapıtın özgünlüğünün alamdır, bir anlatım biçiminin araştırılmasıdır her şeyden önce; gözlemcinin, giderek yorumcunun yazara dönüştüğü yerdir. Asıl yazın olayı da bu dönüşümün sınırında, yani algıları dışlaştırma sürecinde başlar. Diyeceğim, yazarın ideolojik tutumu gerçeğe bakışı açısından değil, bu gerçeğin yorumlanışı açısından önemlidir. Örneğin, Ömer'in Almanya'da devrimci eyleme katılmasını da anlatabilirdi yazar. Ama konuya temelde devrimci bir yorum getirmediği, yapıtının biçim düzeyinde oluşabileceği yetkinlikten ödün verdiği sürece, hem zorlama bir gözlemci, hem de başarısız bir sanatçı olmaktan öteye geçemezdi. Ya da aynı konu bir başka yazarın yapıtında, bütünüyle karşı devrimci bir nitelik kazanabilirdi. Tarık Dursun kendi yazarlığının alanını iyi saptıyor, üretim ilişkilerinin belirlediği genel malzemeyi bu alanın sınırları içinde yoğunlaştırabiliyor. Böylece dengeli, bütün özellikleriyle yazarını çağrıştıran bir Tarık Dursun öyküsü çıkıyor ortaya.

"Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep"in ilgimi çeken bir başka yönü de Ömer'in Almanya'daki yaşamı oldu. Azgelişmiş ülkelerden gelen işçiler çalıştıkları ileri endüstri toplumlarının yaşama koşullarına uyamazlar. İçinden çıktıkları toplumun yaşama biçimini, yetiştikleri çevrenin alışkanlıklarını sürdürürler. Göçmen işçileri "uygar" Batı'nın dışında bırakan, tüketim toplumunun olanaklarından yararlanmalarını engelleyen başka nedenler de var elbet. Batı genellikle, her işte istediği gibi kullanabileceği uzmanlaşmamış emekçileri

yeğliyor. Türklerin Almanya'da çöpçülük yapmaları da bu yüzden olsa gerek. (Fazıl Hüsnü'nün "Almanya'da Çöpçülerimiz" adlı şiiri bu olayın yazınımızda nasıl yansıdığını göstermesi bakımından ilginçtir.) Fransa'da en pis işler Afrikalı ya da Cezayirli işçilere ayrılmıştır. Fransız işçi sınıfıyla kaynaşmalarını önlemek için her çareye, bu arada insanlık dışı ırkçı kışkırtmalara bile başvurulur.

Sartre bir yazısında Fransa'nın yitirdiği sömürgelerini işçi ithal ederek yeniden kazandığını söylüyordu.[6] Gerçekten de çağımızda kapitalist ülkelerin sömürgelerini deniz aşırı uzak ülkelerde değil, kendi sınırları içinde, büyük kentlerin dışına itilmiş gecekondu semtlerinde, göçmen işçi mahallelerinde aramak gerekiyor artık. Tarık Dursun'un öyküsü de işte bu gerçeğin üstüne kurulmuş. Ömer Almanya'da kaldığı sürede yurdunu, geride bıraktıklarını düşünür hep: *"– Burayı andım, evet! dedi. Burayı, bu evi, bu odayı, bu yüklüğü, bu duvardaki seccadeyi, bu masayı, sandalyalarımızı, güvecimizi, bu çiçekli tabaklarımızı, bu su sürahisini, bu bardakları..."* Tek amacı para biriktirip yurduna dönmek, sevdikleri arasında insanca yaşayabilmektir. Alman toplumunun yaşama biçimine uymak şöyle dursun, yalnızlığı içinde bir hapisane kurar kendine:

"Kaç yıl oldu ben gideli?

Durdu, düşündü, kendi karşıladı:

– Beş yıl, dedi. Mapusluk gibi bir şey. Hep günleri saydım, günleri hafta ettim, haftaları ay. Ayları çentik çentik yıllara çıkardım. Fenikleri mark ettim, markları onluklara, yirmiliklere, yüzlüklere, yüzlükleri binliklere çevirdim. Beş yıl bunları yaptım, haddehanenin fırını önünde içim dışım kavruldu yangından, derim pişti, tabaklandı. Pazarları da çalıştım, mesai yaptım."

Tarık Dursun, dolaylı da olsa, yabancı işçilerle gelişmiş kapitalist ülkelerin toplumları arasındaki gerçeğe, doğru bir politik çözüm getiriyor. Aslında doğrudan devrimci bir tavır almıyor yazar, ama kendine özgü trajik bir dünya yaratarak halkımızın mutluluğa kendi yurdundan başka yerde ulaşamayacağını gösteriyor. Doğru olan da budur zaten. Örneğin

Bekir Yıldız'ın "Motorize Köleler" adlı öyküsünü "Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep"ten kısa bir süre sonra okudum. Yıldız bir göçmen işçinin yabancılaşmasını anlatıyor. Öykünün kahramanı bütün özellikleriyle bir tüketim toplumu emekçisi. Öteki işçiler ve makinelerle olan ilişkileri de, günlük yaşama biçimi de hep bu toplumun düzeniyle koşullandırılmış. Bence yanlış bir bilinç taşıyor. Bekir Yıldız bir Alman işçisini anlatsaydı, getirdiği devrimci yorum doğru bir temele oturabilirdi. Ama ben, *"Şimdi arabaların arasındayım. Radyoda yeni bir televizyondan söz ediliyor. Ekranlar büyüyormuş. Akan sular gürleşecek, boksörlerin yumrukları büyüyecek diyorum, Mercedesime, kulağı varmış gibi. Geniş yola çıkıyorum. Arabaları sollamak mümkün şimdi. Mercedesim, önündeki yolu tıkınmak istiyor. Kıtlıktan çıkmış insanın sofraya saldırması gibi."* diyen bir Türk işçisi düşünemiyorum doğrusu. Öykünün bir yerinde *"Aklıma, Deutschland'da oturma süremin geçmekte olduğu geliyor ansızın. İrkiliyorum. Geri dönmek istemiyorum... Şimdi musluklar, köydeki kuyu başları gibi dolmuştur, diyorum,"* tümceleriyle belirtilmese, söz konusu işçinin bir yabancı olduğunu anlamazdım. Kuşkusuz Bekir Yıldız ne yapmak istediğini bilen bir yazar, "Motorize Köleler" de başarılı bir öykü, ama yanlış bir bilince kurban gitmiş. İnsanın birkaç yılda değişip, içinden çıktığı toplumsal koşullara uymayan başka bir yaşama biçimini kolaylıkla benimseyebileceğini hiç sanmıyorum. Tüketim toplumunun o televizyon (ev bile değil) -araba-fabrika arasında gidip gelen işçisi "sahipsiz" değildir. Zaten Bekir Yıldız da "Sahipsizler"[7] adlı öyküsünde bu gerçeği bütün yönleriyle ortaya koymuştu. Almanya'daki işçilerimizin yaşama koşullarını pek bilmiyorum, ama Fransa'dakileri az çok tanıma olanağını buldum. Kentten uzak, kapalı bir dünyada yaşıyor çoğu. Ömer gibi halkımızın törenlerini, karşılaştıkları yabancı bir topluma katılamamanın, horlanmanın acısını, sıla özlemini içlerinde taşıyorlar. "Motorize Köleler" bir bakıma bu konuya yeni bir boyut ekliyor. Ne var ki Bekir Yıldız, öyküsünü bir Alman işçisinin ağzından anlatacağı yerde yabancı bir işçinin ağzın-

dan anlatıyor. Yoksa, öykücülüğümüzdeki yönelişlerin çeşitlenmesi çok sevindirici bir olay. Bir ülkede yazının tekdüze bir çizgide gelişmesi, verilen örneklerin giderek birbirini tekrarlayan ya da birbirinin eksiğini tamamlayan aynı içerikli, aynı biçimli yapıtlara dönüşmesi o ülkenin toplumsal yaşamındaki tek yanlılığı değil, bu yaşamın daha zengin, daha bütünlenmiş bir yansıması olması gereken sanatındaki durgunluğu, cılızlığı gösterir.

"Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zeynep"i bir Tarık Dursun K. öyküsü yapan özelliklerin neler olduğunu açıklayabildiğimi sanıyorum. Bu özelliklere bir de kuş motifini eklemeliyim. Öykü baştan sona tarçın ağacındaki bir kuş motifiyle örülmüş. Bu motif şiirsel bir öğe değil yalnızca. Öykünün içeriğini bütünleyen, Anadolu insanının mitsel dünyasını somutlaştıran bir simge. Tarık Dursun halkımızın törelere olan bağlılığını vurgulayarak bir karasevdayı anlatıyor. Karısını ve âşığını öldürdükten sonra bahçeye çıkar Ömer. Tarçın ağacında kuşu göremeyince *"–Röverin sesine gitmiş! Hay Allah!"* diye söylenir. Bence halkımızın trajiği Ömer'in –üstelik beş yıl Almanya'da yaşamıştır– bu kayıtsız sözlerinde gizli. Hiçbir şey olmamış, hiçbir şey değişmemiş sanki! Masal gibi ama gerçek. Yazarının da belirttiği gibi, taşbaskısı için yeni bir halk öyküsü.

1972

Notlar

[1] *Denizin Kanı*, Cem Yayınları.
[2] *Sanatın Gerekliliği*, De Yayınları. s. 134
[3] *Kopuk Takımı*, daha oylumlu bir roman olması amacıyla, yazarının genişletip ısmarlama yeşilçam senaryolarına döndürdüğü o güzelim *Hasangiller*'in yeni adı. Cem Yayınları.
[4] *Moderato Cantabile*. Çeviren: Bertan Onaran. Bilgi Yayınları.
[5] Harold Pinter'in oyununun İngilizce adı: *Old Time*.
[6] *Situations VIII*. Jean-Paul Sartre. Editions Gallimard. s. 302.
[7] *Sahipsizler*. Bekir Yıldız.

*köroğlu destanı ve yaşar kemal**

Türk halklarının sözlü geleneğinde Köroğlu destan çevresinin önemli bir yeri vardır. Özellikle Anadolu âşıklarınca bu destanın birçok rivayeti söylenegelmiştir. Sayısız kolları ve rivayetleriyle Köroğlu Destanı, Türklere komşu olarak yaşayan ya da Türklerin egemenliği altında yaşamış, dili Türkçe olmayan halklar arasmda yaygındır. Tacikler, Gürcüler, Ermeniler, Kürtler gibi. Köroğlu incelemelerinin Türkiye'de öncülüğünü yapan Pertev Naili Boratav'a göre destanın iki büyük yayılma bölgesi vardır: Türkiye, her iki Azerbeycan, Türkmenistan gibi Oğuz dilinden olan ülkeler ve Türkmencenin hem dilsel hem de izleksel etkilerini taşıyan Özbekistan[1]. Rivayetlerin coğrafi sınırlandırılması aşağıdaki öbeklemeye göre yapılabilir:

1- Türkiye öbeği (İstanbul, Kars, Erzurum, Antep, Maraş, Elazığ rivayetleri)

2- Kafkas öbeği (Azeri, Ermeni, Gürcü, Abhaz rivayetleri)

3- Orta Asya öbeği (Türkmen, Özbek, Kazak, Kırgız, Tacik rivayetleri)

4- Sibirya öbeği (Tobolların Tatar rivayeti)

Kuşkusuz yeni öğelerle zenginleşmeyi sürdüren bir destan çevresinin varlığıyla karşı karşıyayız. Son yıllarda An-

* *Turcica* dergisinde Fransızca olarak yayımlanan incelemenin çevirisi.

tep, Erzurum ya da Afgan Pamir Yaylası rivayetleri gibi toplanmış birçok rivayet bunu doğrulamaktadır.[2] Orta Asya'nın Türkçe konuşulan ülkelerinden toplanan epizodlar 24 Anadolu epizoduyla tamamlanmıştır.[3]

Bu destan üzerine eksiksiz bir inceleme yapmak ya da yüzyıllar süren oluşumunu incelemek savında değilim. Destanın oluşumu ve kaynakları üzerine, çözülmesi bir hayli karmaşık olan sorunların ayrıntılarına da girmeyeceğim. Öncelikle Yaşar Kemal'in yazdığı modern destan ile esinlendiği sözlü geleneği karşılaştırmaya, daha sonra da birkaç motifi çözümlemeye çalışacağım. Amacım, Türkiye'deki destan geleneğine göre Yaşar Kemal'in yazdıklarının çerçevesini belirlemektir. Yaşar Kemal'in İnce Memet'i, epik söylemde yer alan "onurlu eşkiya" tipinin son halkalarından birini oluşturduğuna göre, Köroğlu'nun karakteristik özelliklerini ortaya koymak, bir bakıma İnce Memet ile Köroğlu arasındaki sürekliliğin de altını çizecektir kanısındayım. Ne var ki karşılaştırmalı bir incelemeye girişmeden önce, kahramanlıklarıyla efsanesini pekiştiren Köroğlu tipinin gerçek, yani tarihsel kişiliği üzerinde durmak gerekiyor.

Kahramanın babası, kendisine binek atı olarak cılız görünüşlü bir tay seçtiği için Bey'i tarafından gözleri kör edilen bir seyistir. (Adı Kırat olan bu cılız at daha sonraları doğaüstü güçler edinecek ve bütün serüvenlerinde kahramanın yardımcısı olacaktır). Bey'in acımasızlığı ve adaletsizliği karşısında seyisin oğlu Köroğlu adını alır ve başkaldırır. Erişilmez bir yer olan Çamlıbel'e çekilir, oradan çevresine topladığı yiğitleriyle birlikte kervanlara saldırmaya başlar. Birçok soygun ve yağmanın başını çeker ama güçlülerin egemenliğine karşı eşitliği savunur, zenginlerden aldığını yoksul halka verir. Adaletsizliklerle savaşırken kadınları kaçırmasını ya da kentleri talan etmesini halk hayranlıkla karşılar. Sayısı sonsuzu bulan kahramanlıklarının her biri, destan geleneği içinde bir arkadaşının ya da ailesinden alınıp kaçırılan bir güzelin, ya da talan ettiği kentin adıyla anılmaktadır. Daha sonraları Köroğlu'nun evlat edineceği Kasapba-

şı'nın oğlu genç Ayvaz'ın kaçırılması, Kervancıbaşı ile savaşı, Köroğlu'na boyun eğdirmeye çalışan Bey'in elçisinin Kırat'ı kaçırması ve Köroğlu'nun atını geri almak için giriştiği savaş, uzak bir kentte tebdili kıyafet dolaşması, Kırat'ın ani ölümüyle cesaretin ve erkeklik gücünün simgesi olan kılıcın yerine "delikli demir" denilen tüfeğin icadıyla ortalıktan ansızın yokoluşu gibi epizodlar destanın en tanınmış epizodları arasında yer alır. Fakat destanın aslı, anlatının çevresinde geliştiği ana çekirdek, kuşkusuz gözüpek ve kurnaz bir savaşçıyı, soylu serüvenciyi, onurlu eşkiya tipini ve yeryüzündeki tüm haksızlıkları ortadan kaldırmayı amaçlayan kahramanı cisimleştiren Köroğlu'dur. Pertev Naili Boratav bu konuda şöyle diyor: "Eşkıya kişiliğinin zayıfladığı, bir derebeyine, hükümdarın herhangi bir kulu kimliğine büründüğü ve Sultan Köroğlu (Özbek rivayeti) olarak adlandırıldığı rivayetlerde bile bütün bu özellikler yüzeysel kalır. Efsanenin özü değişmez, kahraman gerçek kişiliğiyle karşımıza çıkar yine. Köroğlu güçlülerle savaşan, onları yenilgiye uğratan bir kahramandır."[4]

Köroğlu'nu Yaşar Kemal'de ve destan geleneğinde bir kahraman olarak incelemeden önce kaynaklara şöyle bir göz atalım. Çünkü yapılan son araştırmalar kahramanının gerçek kimliği konusunda bize önemli ipuçları vermektedir. Köroğlu'nun on altıncı yüzyılın sonlarında yaşamış bir Celali reisi olduğunu biliyoruz.

Ozan ve Celali Reisi Köroğlu

On altı yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik durumu fetihler nedeniyle çok çabuk bozulmuştu. Fetih siyaseti Anadolu halkının yaşamında önemli zararlara yol açıyor, köylüleri sefalete sürüklüyordu. Bu ekonomik çözülüş ve merkezi yönetimin zayıflama sürecinin kökeninde Celali isyanları da önemli bir yer tutar. Yeni bulunun bazı belgelere göre bu isyanların elebaşlarmdan biri, Bolu yöre-

sinde on altıncı yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak kanun kaçağı olarak ünü yayılan efsanevi kahraman Köroğlu Ruşen'dir.[5] Aynı Köroğlu'nun, Arakel'in on yedinci yüzyılda yayımlanan *Ermeni Tarihi*'nde de adı geçmektedir.[6] Öte yandan Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde, kimi gezgin âşıkların telli çalgısı olan çöğürü çok güzel çalan bir ozan-askerden söz etmektedir. Osmanlı arşivlerinde saklanmış olan başka belgeler, özellikle Celali başı Köroğlu'nun yakalanmasını emreden fermanlar, bu kişinin tarihsel kimliği konusunda bizi aydınlatmaktadır. Büyük bir olasılıkla Bolu yöresinde yaşayan Köroğlu'nun ilk eylemlerini bu vilayetin soylu kişilerine yönelttiğini söyleyebiliriz. Boratav, efsane görünümü altında Köroğlu'nun gerçek eylemlerinin yayılımını şöyle açıklıyor:

"Köroğlu efsanesi Doğu Anadolu topraklarına ve her iki komşu Azeri eyaletlerine yayılmıştır. Bu oluşumu, kahramanın adı çevresinde gelişen bir serüvenler zinciriyle donatmak istediğimizde, iki etken karşımıza çıkar: öncelikle o bir ozandır. Celali başı olan Köroğlu Ruşen ile 1584-1585 yılları arasında Osmanlı kumandanı Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Kafkas ve Azerbeycan seferlerine katılan ozan Köroğlu aynı kişidirler. Ozan ve asker Köroğlu, ardında eşkiyalık serüvenleri bakımından zengin bir geçmiş bırakarak yaşamının birçok yılını, düşsel ve destansı yaratmalara oldukça elverişli olan bu ülkede geçirmiştir (...) Destan, Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinden Azerbeycan'a, Türkçe konuşulan İran topraklarına, Türkmenistan'a geçerek doğuya doğru yayılmıştır. Kuşkusuz Türkmen ve Özbek ozanları yeni epizodlar ve yeni şiirlerle destanı zenginleştirdiler, ama anlatının özü, yani güçlülere kafa tutan başkaldırmış bireyin serüvenleri, Bolulu bir eşkıya-ozanın gerçek yaşamından kaynaklanır."[7]

Köroğlu destanı üzerine bu giriş niteliğindeki gözlemlerden sonra Yaşar Kemal'in metnine yönelebiliriz.

Yaşar Kemal'in yazdığı, daha doğrusu yeniden kaleme aldığı rivayetin eksiksiz olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü yazar sözlü geleneği yeniden ele alarak epizodların sayısını azaltırken, yapıtın adından da anlaşılacağı gibi, anlatıyı epeyce sınırlıyor: *Köroğlu'nun Ortaya Çıkışı*.[8] Yaşar Kemal'in metni kimi zaman sözlü gelenekten de uzaklaşıyor, çünkü her şeyden önce "anlatılan" değil "yazılan" bir öykü söz konusu. Bununla birlikte yazarın yer yer âşık geleneğini sürdürdüğü de bir gerçek. Yazar Öksüroğlan'lı Mayıl Bey'in serüvenlerini anlatan Âşık Rahmi'den saz çalmayı öğrendiği günleri özlemle anıyor: "İlkokulu bitirir bitirmez ben ona gidecek, Âşık Rahmi'nin çırağı olacaktım. Gidemedim, Âşık Rahmi yerine Adana'ya ortaokula gittim. O zamanlar bizim Bozdoğan, Kadirli, Kozan Türkmeni okumaya çok önem veriyordu. Onun için Adana'ya gittim. Yoksa şimdi, belki de elimde saz, şu anda bir kasabada köyde Köroğlu anlatıyor olurdum, olmadı işte. Arada sırada Âşık Rahmi'ye çıraklığa gitmediğime bir pişmanlık duyuyorum ki..."[9]

Yaşar Kemal, Köroğlu'nun serüvenlerini de ilk kez Âşık Rahmi'den dinlemiş olmalı. Ama, 1981 yılında kendisiyle *France-Culture* radyosu için yaptığım bir söyleşide, esinlenmiş olduğu Çukurova rivayetini Güdümen Ahmet, Gebelli Murtaza Emmi ve Huzuri Baba adlı âşıklardan duyduğunu söylemişti. Antep rivayeti üzerine daha sonraları yayımlanan bir yazısında ise şunları söylüyor: "Köroğlu Destanı'nı ilk kez 1940 yılında, ilkokul öğretmenliği yaptığım Kadirli'nin Bahçe köyünde dinledim."[10] Köroğlu üzerine yaptığım araştırmalarda Yaşar Kemal'in sözünü ettiği Çukurova rivayetine rastlamadım. Söz konusu rivayet, Boratav'ın yazıya geçen tüm rivayetleri özetlediği *Köroğlu Destanı* adlı kitabında da yok.[11] Her ne olursa olsun, Yaşar Kemal'in Anadolu destan geleneğinden yola çıktığını öne sürebiliriz. Ama örnek aldığı asıl rivayet, Çukurova değil Azerbeycan rivayeti. Bunu neden açıkça söylemediğini de anlamak mümkün değil.

Yaşar Kemal, 1830-1840 yılları arasında Chodzko tarafından derlenen ve 1842 yılında Londra'da yayımlanan *Köroğlu Destanı*'nın Azeri rivayetini çok yakından izliyor. On iki ayrı âşıktan derlenmiş öyküleri içeren bu rivayetin elyazması Paris Ulusal Kütüphanesi'nde incelenebilir.[12] Gerçekte Yaşar Kemal, yalnızca destanın başındaki epizodları ele alarak, doğumundan, Nigâr ile evlenmesine kadar, kahramanın yetişme dönemini anlatıyor. Ne var ki, Azerbeycan rivayeti öbür rivayetlere oranla daha tam olduğu için, Yaşar Kemal'in yeniden yazdığı epizodlar ve bazı motifler üzerinde durmadan önce, bu rivayeti özetlemek istiyorum:

Oxus Irmağı'nm içlerinden kopup gelen gizemli bir aygır, Türkistan eyaletinin valisi Sultan Murad'ın hizmetinde bulunan Tukar boyundan Mirza Serat'ın korumasına verilmiş iki kısrakla çiftleşir. Kısraklar, kötü görünüşlü taylar doğurunca Mirza bunları tavlasının en iyi örnekleri olarak valiye götürür. Sultan Murad tayları görür görmez öfkelenir ve seyisinin, yani Ruşen'in (sonradan Köroğlu adını alacaktır) babasının gözlerine mil çektirir. Kör babanın öğüdü üzerine oğlu taylardan birini ahıra kapatır. Ne var ki, süre dolmadan önce merakını yenemeyip taya bir göz attığı için, atın mucizevi özellikleri tümüyle oluşmaz. Yine de, boz tay Kırat olunca, babası onu atın terkisine oturtarak nasıl sürmesi gerektiğini öğretir. Ardından Herat yakınlarında bir adaya giderler ve Ruşen orada, babasına görme yeteneğini kazandıracak olan köpüğü içirir. Babası, ölmeden önce Ruşen'i öç almakla görevlendirir. Bunun üzerine Ruşen Çamlıbel yollarına düşer. Oraya varır varmaz da bir kale inşa eder ve Köroğlu olur. İnsanlar çevresinde toplanmaya başlar, ünü tüm ülkeye yayılır. Bundan sonra artık kervanlara saldıracak, nüfuz sahibi kişilerle dövüşecek, kentleri talan edecektir. Köroğlu'nun Azeri rivayetindeki serüvenlerinin anlatımı şu bölümlerde özetlenebilir:

– Köroğlu'nun sonradan evlat edineceği Urfalı bir kasabın oğlu olan Ayvaz'ın kaçırılması.

– Peşlerine düşen Arap Reyhan ile savaş.

– Genç Demircioğlu'nun sınanması ve "Deliler" çetesine kabulü.

– Nigâr'ın İstanbul'dan kaçırılması. Peşlerine düşen Burci Sultan ile savaş. Nigâr ile Köroğlu'nun Çamlıbel'de evlenmesi.

– Köroğlu'nun atını her ne pahasına olursa olsun ele geçirmek isteyen Hanis aşireti reisi Hasan Paşa'nın kızma tutkun Kiçel Hamza'nın Kırat'ı kaçırması. Kırat'sız kalan kahramanın üzüntüsü. Âşık kılığına giren Köroğlu'nun Hasan Paşa'nın yanına gitmesi ve zorlu bir savaştan sonra Kırat'ın geri alınışı.

– Bektaşi sarıklı bir Türk'le bir Ermeni'nin yönetimlerindeki iki kervana saldırı. İlkine Köroğlu'nun iyi davranması, ötekininse "Deliler" tarafından öldürülmesi.

– Kars kadısı Ahmet Paşa'nın kızı Perizade'nin kaçırılması. Ayvaz ile Reyhan Arap'ın mücadeleleri; kentin "Deliler"ce talan edilişi ve Çamlıbel'de Köroğlu ile Perizade'nin evlenmeleri.

– Köroğlu'nun adamlarından birkaçını hapseden Hasan Paşa'nın vali olduğu Tokat'a gidiş. Savaşlar. Çamlıbel'e zafer kazandıktan sonra dönüş.

– Nazar Celâli'nin Ayvaz'a âşık olması ve on iki binlik bir güçle çeteye katılması. Ayvaz'ın ihaneti ve Köroğlu'nu öldürme girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması. Bolu Beyi'nin arabuluculuğuyla gerçekleşen barış.

– Köroğlu ile savaşmak için Girizoğlu Mustafa'nın yanına kaçan Demircioğlu'nun ihaneti.

– Bolu Paşası'nın, sadrazamın kızı Duna Paşa ile evlenmek için Çamlıbel'e gelişi. İyi hazırlanmış olmasına karşın bu gelişin başarısızlığa uğraması. Köroğlu'nun, genç arkadaşlarından İsa Balı'ya tutulan Duna Paşa'yı aramak için yola çıkışı. İsa Balı ve Duna Paşa'nın evlenmesi.

- Kılıcını kırdıktan ve Çamlıbel'in yönetimini Ayvaz'a bıraktıktan sonra Deliler'inden izin alan Köroğlu'nun yaşlanması. Kırat'ın ölümü. Köroğlu'nun sonu.

Yukarda anlatı zincirini özetlediğim örnek-metne bakıldığında, Yaşar Kemal'in birbirine paralel iki yöntem kullandığı görülüyor: çıkarma/ekleme. Yazarın, gerek birçok epizodu, kişiyi ya da örnek metnin önemli motiflerini çıkararak, gerekse başkalarını ekleyerek, Kırat'ın doğuşuna ve kahramanın ortaya çıkışına büyük önem vererek, destanın mitsel alanını hatırı sayılır bir biçimde genişlettiğini söyleyebiliriz. Daha başlangıçta Kırat'ın atalarıyla Köroğlu'nun ataları arasındaki yakın ilişkiye dikkatimizi çekiyor Yaşar Kemal:

"At yetiştiricinin adına Koca Yusuf derlerdi. O da Bolu Beyi kadar dünyaya ün salmıştı. Onun da hakkında dünyanın her köşe bucağında akla hayale gelmez hikâyeler duyardınız. Yok, onu bir ana değil de bir kısrak doğurmuş. Yok, o, at dilini bilirmiş de gece sabahlara kadar atlarla konuşur, onların dertlerini dinler, yaralarına merhem olurmuş."[13]

Kahramanın ortaya çıkışını mitleştirme eğilimi Yaşar Kemal'i Orta Asya Türk boylarındaki destan geleneğinin kurucuları olan ozanlara yakınlaştırıyor. Yazar bir bakıma, İslam öncesi Türk topluluklarında soylu kesimin kökenini ve ataların kahramanlıklarını anlatmakla yükümlü ozanla özdeşleştiriyor kendini.

Türk sözlü geleneğinde destan, düzyazı ve şiirin (burada "nazım" ve "nesir" demek daha doğru olacak) alternatif bir biçimde yer aldığı eklemli metinlerden oluşur. Orta Asya Türk boylarında salt şiirden oluşan destanlara yalnızca Kazak ve Kırgızlarda rastlıyoruz. Oğuzlarda bu tür yapıtların bulunmayışının belki de coğrafi nedenleri vardır. *Dede Korkut* gibi en eski metinlerde bile düzyazı bölümlerin şiirsel metinlerden daha fazla öne çıkması, anlatının bu eksende yürüdüğünün en kesin kanıtıdır. Oğuzlardan kalma bu özgün biçimin, günümüzde şiirli bölümleri saz eşliğinde çalınıp söylenen âşık edebiyatına kaynaklık ettiğini öne sürebiliriz. Yaşar Kemal, destanın Maraş rivayetinden derlediği şiir bölümlerini kendi metnine yerleştirmekle bu geleneğe bağlı

kalıyor. Destanın başında, sözlü gelenekten aldığı bir giriş formülüyle, Köroğlu'nun öyküsünü âşık edebiyatına öykünerek sunuyor okurlara, onları aynı zamanda birer dinleyici yerine de koyarak:

"Hey kardeşler, hey dostlar, yolda belde, tavlada tarlada, kırda ovada durup da bizi dinleyenler, okuyanlar, dünyanın kaç bucak olduğunu soranlar, bilenler, hey yedi iklim dört bucağı gezenler, size bir destanımız var. İnsanoğlu şu dünyada neyi arar, arasa arasa dostluğu, kardeşliği arar, sözü çok uzatmak neye yarar... Biz başlayalım Köroğlu'nun hikâyelerini anlatmaya birer birer. Gidelim eski, uzak yıllara, Köroğlu'nun başından geçenleri söyleyelim. Söyleyelim de dinleyenlerimizin, okuyanlarımızın damakları tatlı, gönülleri hoş olsun, mert yakaları namert eline geçmesin. Bir de burada bizden önce gelmiş geçmiş, bir hoş sada olmuş, Köroğlu hikâyeleri anlatan ustalarımıza canı gönülden bir selam uçuralım. Ruhları şadımanlık etsin. Şöyle rivayet ederler ki:"[14]

Bu söylem neredeyse tümüyle Âşık Müdami'nin Doğu Anadolu'da İlhan Başgöz'e anlattıklarından alınmıştır.[15] Tüm âşıkların anlatacakları destana başlarken başvurdukları bir giriş kalıbıdır. Yaşar Kemal, kendi buluşu olan altı çizili cümlelerin dışında bu kalıbı hiç değiştirmeden kullanıyor. Ayrıca, metne sözlü bir özellik kazandırmak için, âşıkların yaptıkları gibi kimi zaman araya girmekten de çekinmiyor. Örneğin *"İşte bu sebepten derler ki Köroğlu yiğitliği bir küçümencik itten öğreniktir. Ve de öyledir."* diye yazıyor (s.34). Ya da *"Taylar böyle binbir naz içinde büyümede olsunlar biz haberi Osmanlıdan verelim"* (s.26) diyebiliyor. Bazen de, anlatı zinciriyle doğrudan ilgisi olmayan betimlemelere yer vererek, âşıkların dinleyenleri biraz dinlendirmek için başvurdukları yöntemi, yani "sapma" tekniğini kullanıyor.

"Vakit yaz vakti demiştik. Dağların tam misafir aldığı sıralar. Türlü çiçekler açmış, çam kokusu nane kokusuna, püren kokusu salep kokusuna, gül kokusu sümbül nergis kokusuna karışmış, mest eden bir koku... Ormandan efil efil bir yel eser. İncecik okşayan bir yel. Sular şıkır şıkır. Dallarda yaz kuşlarının sesi, koyaktan bülbül sesleri gelir. Bir kayalıkta batan güneşe yönlerini dön-

müş sürmeli geyikler. Bir cennet dünya ki ortalık dünya derim sana. Dünya dünya olunca işte böyle bir dünya olmalı. Olmalı da insanoğlu şöyle bir sere serpe yaşamalı." (s.61).

Bu bölümlerde anlatıyı kesip betimlemelere yer veriyor yazar. Olay zincirini etkilemeyen, eylemle doğrudan bağıntısı olmayan bir ara-söylem geliştiriyor. Hem dinleyenleri büyülemek ve bilgilendirmek amacıyla başvuruyor bu yönteme, hem de biraz soluklanmak istiyor. Ne var ki, elinde saz, bir köy kahvesinde peykenin üzerine bağdaş kurup oturan âşıktan farklı bir konumda olduğunu, gerçekte onu dinlemeyip okuduğumuzu unutuyor. Yaşar Kemal, özellikle bu metni yazarken bir destan anlatıcısı gibi davrandığının bilincinde. Hiçbir zaman gizlemiyor bu rolünü. Âşık edebiyatına yaptığı göndermelerin tümü de açık seçik, saydam. Gizli atıflar, imalar, metinler arası ilişkilerde çoğu kez rastladığımız kapalılık burada yok. Bu nedenle, yüzeysel yapıda kalıplaşmış bir gönderme örgüsünü kolayca algılayabiliyoruz. Öte yandan yazar, âşık edebiyatına öykünerek de olsa, kendi üslûbunu yaratmak çabasında. Sözlü gelenekten aldığı destan motiflerini kendine göre işliyor. Gerçi başka anlamlar kazandırmıyor bu motiflere, ama onları allayıp pulluyor, yeniden düzenleyip uzatıyor. Diyeceğim, bir yeniden yazma söz konusu burada, örnek metin her zaman varlığını duyursa da. Bu evrimi, yani yazarın sözlü gelenekten yazıya geçişte uyguladığı "çoğaltma/geliştirme" yöntemini, bir başka deyişle epik söylemi Yaşar Kemal yazısına dönüştürme evrelerini, iki somut örnekle açıklamak istiyorum.

İki ayrı Anadolu rivayetinden aldığım ilk örnekte Kırat'ın efsanevi doğumu anlatılıyor, ikincisindeyse yetiştirilmesi. Önce, Âşık Behçet Mahir'in Kırat'ın doğumunu Erzurum rivayetinde nasıl anlattığını görelim.

"Meğer bu kır ile dor deniz aygırından, bunların anaları gulun tutmuş. Kır ile dorun sahibinin bile haberi yok, gulun tuttuğuna"[16]

Bu da Gani Akarçay'dan Hüseyin Bayaz'ın derlediği Antep rivayeti:

"Gece yarısını bir saat geçmişti, durgun deniz çalkalandı, suyun yüzü köpürdü, köpüklerin arasından bir deniz aygırı çıktı. Bezirgân hayretler içinde bu hala bakıyordu. Aygır sahile çıkıp bezirgânın bağlı duran kısrağına doğru gelip kısrağa aşdı ve tekrar denize dalıp getdi. Bezirgân bu halları gözü ile görmüşdü. Sözü uzatmayalım, sabah oldu, bezgirgân berhanasını yükleyip yoluna revan oldu. Tam aradan bir sene geçmişdi. Bezirgân berhanasını bir çayırgana yıkmışdı. Çayırganda bezirgânın kısrağının ağrısı tuttu, doğura doğura bir erkek tay doğurdu amma, rengi kara kırçıl, sevimsizdi. Bir tüyü kara, bir tüyü beyaz, hiç ipe sapa gelmez bir taydı."[17]

Şimdi de aynı olayı Yaşar Kemal'den dinleyelim, daha doğrusu okuyalım:

"Sıcak bir bahar günüydü. Ağaçların dalları çiçekten bükülmüştü. Ovalar dağlar tepeden tırnağa çiçeğe kesmiş, toprak deniz, ağaçlar, bütün dünya çiçek kokuyordu. Esen yeldeki koku insanı sarhoş edip başını döndürüyordu. Dağların, ovaların nennilendiği bir gündü velhasıl. Bilo Beyi'nin seyisbaşısı Koca Yusuf bu güzel günde yılkı yılkı atlarını deniz kıyısındaki otlağa salıvermiş, kendi de bir tepeye yan gelmiş atlarını seyrediyordu. Atlar bu bahar gününde otluyorlar, oynaşıyorlar, sevişiyorlardı. (...)

Ne oldu ne olmadı, birden ortalık karışıverdi. Direk direk toz yekindi ovadan, denizden. Deniz kudurdu, dorukları ak köpüklü dalgalar minare boyunu aştı, ortalık gümbürdedi. Yer, gök, deniz birbirine karıştı, her şey, ağaçlar, çiçekler, bulutlar, atlar, kumlar, otlar karman çorman oldu. Ve kudurmuş mavi, ulu denizin üstünü yıldırım gibi oradan oraya koşan, çatışan şimşeklenen kara bulutlar sardı. Deniz çalkalandıkça bulutlar da çalkalanıyordu. Bulutlar rüzgârlanıp şimşekleniyor, dönüyor, deliriyor, köpürüyor, köpükler bulutlara savruluyor, dünya kuduruyordu. Ovadaki atlar neye uğradıklarını şaşırmışlar, yeleleri kuyrukları savrularak oradan oraya koşuyorlardı. Ağaçları kökünden söken rüzgâr ince bacaklı bu yılın taylarını oradan oraya sürüklüyordu." (s. 20-21)

Bu doğa betimlemesi, asıl olay anlatılmadan sayfalarca sürüp gidiyor böyle. Deniz aygırının kısrağa aşma sahnesi de en ince ayrıntılarına dek betimleniyor. Aygır kısrağa he-

men aşmıyor tabii. Önce aralarında bir kovalamaca başlıyor, sonra Yaşar Kemal doğa betimlemelerine dönüyor yeniden. Fırtına ertesinde ansızın ortalığa çöken sessizliği anlatmaya koyuluyor bu kez. Ve aygır kısrağa ancak beş sayfa sonra aşabiliyor:

"Kır aygıra umut verdi, aygır yakaladım derken o yeniden kaçtı. Fakat en sonuncu artık kaçacak hali, kaçacak sabrı kalmadı, geniş sağrısını gerip aygırı bekledi. Deniz aygırı da dişlerini kısrağın boynuna geçirip, orada ona iki el aştı. Koca Yusuf gözlerine inanamadı. Sevincinden çıldırıyor, ne yapacağını bilemiyor, orada dönüp duruyordu. (...) Vakti saati gelince kır kısrak ona bir kulun verecekti ki deniz aygırının tıpkısı." (s.23)

Yaşar Kemal bu kadarla da yetinmiyor. Aygır, daha sonra yeniden aşıyor kısrağa. Ve bir değil üç kulun bırakıyor. Burada sözlü geleneği sürdüren âşıkların metinleriyle Yaşar Kemal'in metnindeki değişiklik hemen göze çarpacaktır sanırım. Erzurum rivayetinde Kırat'ın doğumu tek bir cümleyle geçiştiriliyor, Yaşar Kemal'in metnine daha yakın olan Antep rivayetindeyse atların çiftleşme sahnesi biraz daha ayrıntılı. Her iki rivayette de süsten arındırılmış, ayrıntılara girmeyen, doğrudan "esasa" yönelik bir anlatım söz konusu. Oysa Yaşar Kemal sıfat ve benzetmelerle, doğa betimlemeleriyle dolduruyor metni. Sözle yazının farkı da burada ortaya çıkıyor. Söz eyleme, yazı betimlemeye yönelik. Yaşar Kemal'in Köroğlu'su, bu açıdan, yazınsal bir metin. Yazar, insanla doğanın halleşip kaynaştığı olağanüstü bir atmosfer yaratıyor önce, daha sonra bu atmosferin içersine yine olağanüstü bir eylem yerleştiriyor. Deniz aygırının Kırat'a aşması ikinci planda kalıyor. Ön plandaysa romancının yapıtında her zaman baş kahraman rolünü üstlenen doğa var. Yaşar Kemal geleneksel anlatıyı içerden genişletip uzatıyor, Gerard Genette'in yazdığı gibi "eksikleri tamamlarken ayrıntı ve olasılıkları çoğaltıyor".[18] Bir kez daha belirteyim: Yaşar Kemal'de yalnızca "uzatıp genişletme" değil söz konusu olan, yeniden kurma, yani gerçek anlamda bir üslûp arayışı da var... Öte yandan, Kırat'ın yetiştirilmesi, her iki Anadolu

rivayetindekinden daha fazla yer tutmuyor Yaşar Kemal'in metninde. Yazar örnek aldığı geleneksel metni, ona pek bir şey katmaksızın izliyor. Kırat'ın çamurda koşturan koca Yusuf'la oğlu Ruşen'in konuşmalarını kendi üslûbuyla yeniden yazmasına karşın, ne "çıkarma" ne de "ekleme" yöntemlerine başvuruyor. Kırat'ın sınanmasındaki tüm aşamaların art arda gerçekleşmesi, ya da "üç" ve "yedi" sayılarının tekrarlanması gibi geleneksel öğlerle sözel özelliğini yeniden kazanıyor metin. Yazar anlatıya karışmıyor burada. Kahramanların birbirleriyle geleneksel tarzda konuşup anlaşabilmeleri için aradan çekiliyor. Sözlü gelenekle başbaşa bırakıyor okuru.

Destanın geleneksel yapısıyla karşılaştırdığımızda, Yaşar Kemal'in kendi metninde motif değişikliklerine fazla yer vermediğini görüyoruz. Yazar, sözlü rivayetlerdeki anlatı zincirini hemen hemen tüm epizodlarıyla izliyor. Yenilik, üslûp farklılığından kaynaklanıyor, geleneksel metne yönelik değişikliklerden değil. Yazarın Azerbeycan rivayetindeki epizodlara bağlı kaldığını, bazı önemsiz değişiklikler dışında tümüyle bu rivayetin anlatı zincirini kendi yapıtına aktardığını söyleyebiliriz.

1- Köroğlu'nun kökeni ve Kırat'ın doğuşu
2- Babanın haksız yere cezalandırılması
3- Köpek örneğiyle kahramanlık eğitimi
4- Kırat'ın yetiştirilmesi ve sınanması
5- Reyhan Arap'la savaş
6- Aralarında "ab-ı hayat" da bulunan üç köpük ve Koca Yusuf'un ölümü
7- Nigâr'ın kaçırılması
8- Köroğlu'nun Çamlıbel'e gelişi
9- Kervana saldırı

Bu dokuz epizoddan üç ve altı numaralılarını, Azerbeycan rivayetinde olmasa bile birçok Anadolu rivayetinde bulmak mümkün. Yaşar Kemal'in metninde Köroğlu gelmezden önce Çamlıbel'de Köse Kenan'ın oturduğu belirtiliyor, oysa bilinen rivayetlerde böyle bir şey yok. Azerbeycan riva-

yetinde "ab-ı hayat" motifi "Reyhan Arap"tan daha önce geliyor. Yaşar Kemal'inki hariç öbür rivayetlerin hiçbirinde Koca Yusuf'un oğluna şu öğüdü verdiğini görmedim:

"Kırat yanında oldukça hiçbir şeyden korkma. Ama bir gün baktın ki Kırat yanında yok, sen de dağları bırak, var bir köye yerleş çiftçi ol. O zamana kadar öcümü alamamışsan bile vazgeç, Kırat'sız hiçbir şey yapamayacağını bil!" (s.61)

Bu önemsiz değişiklikler bir yana, Yaşar Kemal geleneksel destanda yer alan hiçbir epizoda dokunmuyor. Tümünü peş peşe anlatmakla, ama kendi üslûbuyla anlatmakla yetiniyor. Bu nedenle Yaşar Kemal'in Köroğlu'su özgün bir metinden çok "yeni bir rivayet" olarak nitelendirilebilir. Pek çok romanında yaptığı gibi burada da geleneği dönüştürmüyor yazar, tam tersine saygılı bir biçimde bağlı kalıyor âşık edebiyatına. Yaşar Kemal'in yenilikçi yönünün, epik söylemin temellendirdiği yapıtlarının dışında aranmasının doğru olacağı düşüncesindeyim.

1995

Notlar

[1] *Köroğlu Destanı*, P. N. Boratav, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1931, s. 101

[2] *Antep Köroğlu Rivayeti*, Hüseyin Bayaz, İstanbul, Karacan yay., 1981; *Köroğlu Destanı*, Behçet Mahir, Ankara, Atatürk Üniv. yay., 1973; Documents pour servir à la connaissance orale des Kirghiz du Pamir Afghan, thèse pour le doctorat ès-lettres, Université de Paris, 1980, pp. 419-519.

[3] Dursun Yıldırım, *"Köroğlu Destanı'nın Orta Asya Rivayetleri"*, Köroğlu Semineri Bildirileri, Ankara; Başbakanlık Basımevi, 1983, s. 106-107

[4] *"L'épopée et la hikaye"*, Philologiae Turcicae Fundamenta, Wiesbaden: Franz Steiner, 1964, 2. cilt, s. 24-25.

[5] P. N. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara, M.E.B. yay., s. 193,196.

[6] A.g.y.

[7] *"L'épopée et la hikaye"*, adı geçen yapıt, s. 16-27.

[8] *Üç Anadolu Efsanesi*, İstanbul, Cem yay., 1977, s. 9-114.

[9] "Tekin Sönmez'in Yaşar Kemal ile Uzun Bir söyleşisi", *Ağacın Çürüğü*, Milliyet yay., 1980, s. 368.

[10] "Köroğlu Antep Rivayeti Üzerine", *Sanat Olayı*, Mart 1981, s. 91

[11] İlhan Başgöz Yaşar Kemal'in 1947'de Âşık Müdami'den kendisinin derlediği bir rivayetten yararlandığını yazıyor. Bkz. "Yaşar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyat*, 1-2 ciltler, 1980, s. 37.
[12] *Speciments of the popular poetry of Persia*, London, W.H.Allan 1842
[13] A.g.y., s. 11
[14] A.g.y., s. 9
[15] Bkz. "Yasar Kemal and Turkish Folk Literature", *Edebiyat*, 1980, s. 38.
[16] *K. Destanı*, a.g.y., s. 2
[17] *Köroglu Antep Rivayeti*, Karacan yay. s. 15
[18] *Figures II*, éd. du seuil, 1969, s. 196.

öykü üzerine aykırı düşünceler

Önce bir saptama: genellikle dünyada, özellikle de Avrupa ülkelerinde öykü pek yazılmıyor, yazılsa da kolay kolay yayımcı bulamıyor. Bir başka saptama daha: ünlü yazarların çoğu -neredeyse tümü- günümüzde ya da geçmiş yüzyıllarda olsun, öykü yazmışlar. Doğrusu çelişkili bir durum ilk bakışta. Ama yalnızca ilk bakışta. Çünkü gerçekte yazın türleri arasında kesin sınırlar olduğuna inanmıyorum. Kaldı ki, bu genel duruma uymayan istisnalar da bir hayli çok: bazı ülkelerde, örneğin bizde, yazınsal tür olarak öykü en az roman kadar ön planda. Anglosakson edebiyatlarında da öyküleriyle tanınmış ünlü yazarlar bir hayli kalabalık: işte Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Capote, Mc Cullers... İngiltere'de Mansfield ve bir bakıma Virginia Woolf... Buna karşılık Fransa'da, Guy de Maupassant'ı saymazsak, öykü yazarı olarak ün yapmış tek ad Daniel Boulanger. Salt öyküleriyle dünya edebiyatına damgalarını vurmuş, bugün klasik olarak nitelendirebileceğimiz Çehov, Maupassant vb. gibi yazarların dışında, çağdaş romancıların da unutulmaz öyküler yazdıklarını biliyoruz. Aklıma ilk gelenler: Marquez, Rulfo, Borges, Cortazar... Yalnızca Güney Amerika edebiyatının değil, Uzak Doğu, Akdeniz ve Avrupa edebiyatlarının da temel taşı sayılabilecek yazarların önemli öykü kitapları yayınladıkları bir gerçek: Kawabata, Buzzati, Böll, Sartre, Camus, Le Clézio... Marguerite Duras ve Beckett'in de çoğu anlatıla-

rı, romandan çok öykü boyutunda ve kıvammdadır. Örnekleri çoğaltabilirim. Diyeceğim, *Binbir Gece Masalları*, *Tûtinâme* ya da Boccacio'dan bu yana, anlatı türleri masal-öykü-roman üçgeninde gelişmiştir. Bugün, öykünün romana göre ayırıcı özellikleri, bir yazın türü olarak vardığı yer, ayrıntılarıyla üzerinde durulması gereken karmaşık bir konudur. Bu yıl, Haldun Taner ödülünü aldığımda, bir gazetecinin sorularını yanıtlayabilmek için Taner'in neden kısa öyküde direndiğini araştırmak istedim. Sonunda usta yazarın şu açıklamasını buldum: *"Ben, küçük hikâyeyi kuartete benzetirim. Bir yaylı sazlar kuartetine. Yaylı sazlar kuarteti, müziğin bence zirvesidir. Bir birinci keman, bir ikinci keman, bir viola, bir viyolonselden oluşan bir yaylı sazlar dörtlüsü 'Precission'la, mükemmeliyetle icra edildiği zaman müziğin şahikasıdır. Tacıdır bence. Orkestra eserlerinin de ihtişamına, gücüne büyük hayranlığım var ama, benim tercihim hep kuartet konserlerine doğrudur."*

"Henüz romana geçmedi", "kısa öyküde kaldı" gibi çok yanlış ve saçma değerlendirmelerin yapıldığı bir ülkede kısa öykünün "edebiyatın zirvesi" olduğunu savunmak kolay olmasa gerek. Oysa bizde öykünün yaşı romanın yaşına eşittir. Ve her iki edebiyat türü de, Batılı bir anlayıştan kaynaklanmıştır. Öykü de, roman gibi, ilk örnekleri Tanzimat döneminde üretilmiş bir yazın türüdür. Meddah geleneği ve halk hikâyeciliği çadaş anlamda bir düzyazının temellendirilmesinde yeterli olamazdı elbet. Sözlü halk geleneğinden kaynaklanan aşk ya da kahramanlık anlatıları, yaygınlıklarına karşın, günümüzde yazınsal metinden beklenen dil ve sözcük bilincine bir hayli uzak, ancak halkbilimsel açıdan önem taşıyan anlatı örnekleridir. Bu nedenle, romanda olduğu gibi öyküde de, ilk kıpırdanmalar Batılılaşma süreci içinde,Tanzimat'la birlikte başlamıştır. Ömer Seyfettin'in özgün girişimini ve popülist eğilimleri (Ahmet Mithat'tan Hüseyin Rahmi'ye dek) bir yana bırakırsak, Cumhuriyet döneminde genellikle düzyazının, özellikle de öykünün Batılı anlayışa koşut biçimde geliştiğini görürüz. Sabahattin Ali ülkemizde eleştirel gerçekçiliğin ilk örneklerini verirken, Anadolu köy-

lüsünün yaşamını sınıfsal çelişkileriyle yansıtmayı amaçlarken, geleneksel halk yazınından değil, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi yazarlarından yola çıkar. Hatta üzerinde Romantik Alman yazarlarının da belirgin etkilerini görürüz. Yenilikçi Türk yazınının öncüsü Sait Faik de öyle. Öyküyü bir olayın, bir serüvenin anlatımı olarak değil de bir atmosfer, bir şiirsel yazı gibi değerlendiren, *a kuşağı* öykücülerine olduğu kadar gençlere de yol gösteren Sait Faik, yerli bir özgünlüğe ancak Batılı ustaları özümleyerek varabilmiştir. Aynı görüşü Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar için de öne sürebiliriz. Talip Apaydın, Fakir Baykurt, vb. ilk öykülerinde köy gerçeklerini dolaysız ve Balzac gerçekçiliğine yakın bir anlaşıyla yansıtmışlardır. Gorki'den olduğu kadar Maupassant'dan da etkilenmişlerdir. Yaşar Kemal ise, romanlarında çok sık kullandığı epik anlatım biçimlerine öykülerinde pek yer vermez. Onun öyküleri de, Orhan Kemal'inkiler gibi, yalın ve gerçekçi bir anlayışın ürünleridir.

Klasik öykü kalıpları, diyelim bir Maupassant ya da Çehov öyküsünün özellikleri günümüzde yerini daha başka anlatı biçimlerine bıraktı. Örneğin öyküde olay zinciri ya tümüyle kalktı ya da en aza indirgendi. Tipler de öyle. Giriş-gelişme-sonuç çizgisinin diakronik, yani artzamanlı bir düzlemde gerçekleşmesi söz konusu değil artık. Zaman kurgusu da çizgisel bir evrim izlemiyor. Aslında çağdaş romanın getirdiği anlatım biçimleri, yapısı gereği yeniliğe daha yatkın olan öyküde belirginleşti. Örneğin Sait Faik'in, bence edebiyatımızda modern düzyazının kurucusu olan bu ilginç yazarın, öykü türünü benimsemesi bir rastlantı olmasa gerek. Sonra Tahsin Yücel'in, Bilge Karasu, Demir Özlü vb. gibi yazarların öyküde direnmeleri de bu görüşümü doğrular nitelikte.

"Yazınsal metin" bir tür olmaktan çok, bir kavram, bence. Şiir, öykü, roman, deneme, eleştiri... Bunlar yazınsal metinlerdir aynı zamanda. Haldun Taner'in "edebiyatın zirvesi" olarak nitelendirdiği kısa öykü de, bir tür olarak, ayırıcı özellikleri tümüyle tanımlanmış, sınıflandırılmış bir metin

değildir. Yazın türleri arasında aşılmaz duvarlar olduğunu sanmıyorum. Rilke'nin düzyazısında, örneğin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda Nâzım'ın *İnsan Manzaraları*'ndan daha çok şiir vardır. Aragon'un bazı şiirlerinde de düzyazı tümcelerine rastlayabiliriz. Ritsos kısa düzyazı metinlerden oluşan *Dikkatli Ariostos* ya da *Tuhaf Şeyler* gibi yapıtlarına "roman" diyor. Oysa, bana sorarsanız, düpedüz şiir bunlar. Sait Faik'in öyküleri de İlhan Berk'in *Galata*'sından daha fazla şiirdir. Diyeceğim, öykü/metin ayrımı sınırları belirsiz, yapay bir ayırım olur. Betimleme tekniğinin en ağır bastığı metinlerimde bile, içten içe bir öykü, bir anlatı akışının varolduğunu, varolabileceğini düşünüyorum.

Günümüz Türk yazınında düzyazının yükselişi gözlemlenebilir bir olgu. Romanımızda gevezelikler, sözlü gelenekten kaynaklanan yapı bozuklukları, ya da Yeşilçam melodram anlayışı ağır basarken, hezeyan ve sayıklamalara paye verilirken, öyküde değişik bir yörünge izleniyor. İşte Tahsin Yücel'in anlatı tekniklerini geliştiren yeni girişimi, işte Demir Özlü'nün, Ferit Edgü'nün, Feyyaz Kayacan'ın son öyküleri, Orhan Duru, Bilge Karasu, Tomris Uyar... Daha sonraki kuşaktan Hulki Aktunç, bazı öyküleriyle Necati Tosuner. Nazlı Eray'ın, kendini çok sık yinelese de, tadına doyulmaz fantezileri. Sonra şiirle deneme arasında öykü tadı arayan Onat Kutlar, giderek yetkinleşen üslûbuyla Tarık Dursun. Eski ustalardan Oktay Akbal, kadın öykücülerimiz: Leylâ Erbil, Sevim Burak. *Yanık Saraylar*'ın unutulmaz öykücüsü Sevim Burak.

Son yıllarda yapılan incelemeler, örneğin Füsun Akatlı'nın *Bir Pencereden* adlı son dönem öykücülerinden yirmisini ele alan kitabı ve çeşitli antolojiler, günümüz öykücülüğünü değerlendirirken nicelikten çok nitelik üzerinde duruyorlar. Alışılmış yöntemlerin, yalınkat bir gerçekçilik anlayışının dışına çıkabilen yazarları önemsiyorlar. Bu, öykücülüğümüz adına olduğu kadar, genel olarak edebiyatımız adına da umut verici, sevindirici bir gelişmedir.

1987

GELENEĞE BAŞKALDIRAN ŞİİR

geleneğe başkaldıran şiir

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan öncü sanat akımları içinde İtalyan ve Rus fütürizmlerinin, dadacılıkla gerçeküstücülüğün önemini kimse yadsıyamaz sanırım. Mayakovski, Nâzım Hikmet, Aragon, Eluard, vb. gibi çağımızı etkilemiş büyük şairlerin çoğunun bu akımlardan biri içinde yer aldıklarını, başyapıtlarını ortaya koymadan önce geleneksel kültüre aşırı bir biçimde karşı çıktıklarını biliyoruz. Bu karşı çıkışın, bu radikal kopmanın kaynaklandığı yenilik sorunsalını daha iyi kavrayabilmek için, en genel çizgileriyle de olsa, söz konusu akımları tanımamız gerekiyor. İlk çıkıştaki öncü tutumlarına, geleneği tümüyle yadsımalarına karşın sonraları kendi ulusal kaynaklarına yönelen, bu kaynakları çağdaş bir anlayışla özümleyip aşan birçok şairin serüvenine ışık tutacağını sandığım aşağıdaki yazı genel bir saptama niteliğinde. Fütürizm, dada ve gerçeküstücülüğün belirleyici özelliklerinden çok, bu akımların gelenek karşısındaki tutumlarını özetleme amacını taşıyor.

İtalyan ve Rus Fütürizmleri

1909 yılında *Le Figaro* gazetesinde Fransızca olarak yayımlandıktan hemen sonra başlıca Avrupa dillerine çevrilen fütürizmin ilk bildirisi, yepyeni ve oldukça atak bir sanat anla-

yışını savunuyordu. İtalyan şairi Marinetti'nin başını çektiği bu anlayış çağdaş uygarlığın, yirminci yüzyılın başında büyük gelişme gösteren teknolojinin şiirdeki izdüşümüydü bir bakıma. Marinetti imzasıyla yayımlanan bildiri tehlike tutkusunu, ataklığı, makineye karşı duyulan hayranlığı dile getiriyor, savaşın "dünya sağlığı" açısından gerekli, hatta "varolan tek güzellik" olduğunu öne sürüyordu. "Bacalarından tüten duman iplikleriyle bulutlara asılmış fabrikalar", "ufukları dolaşan serüven düşkünü transatlantikler", "raylar üstünde eşindikten sonra borudan dizginleriyle gemi azıya alan çelik atlar" ve "pervanelerinden bayrak hışırtısına, alkış sesine benzer gürültüler çıkaran aeroplanlar"la birlikte militarizm, yurtseverlik ve kadın düşmanlığı da yüceltiliyordu. İtalyan fütürizminin emperyalist savaşı desteklemesine, daha sonraları Marinetti'nin faşizm saflarında yer almasına yol açacak bu atılganlık gelenek konusundaysa tam bir yıkıcılığa dönüşmüştü. *"Siz parmakları kömürleşmiş kundakçılar, gelin artık!"* diye yazıyordu Marinetti, *"Ateşe verin kitaplık raflarını! Su yollarının akışını çevirip müze bodrumlarını sele boğun!"* ("Fütürizm Bildirisi", *Futuristie Manifestes-Documents, Proclamations*, Giovanni Lesta, éd. L'Age d'homme, s. 87-88). Geçmişin kültür kalıtının somut örnekleri olarak gördüğü kitaplık ve müzeleri bir çeşit mezarlık sayıyor, genç kuşakları geleneğe karşı ayaklanmaya, tüm yerleşik değerleri yıkmaya çağırıyordu Marinetti. Çağdaş Fransız şiirinin en büyük yenilikçisi Apollinaire sanırım bu yüzden fütürizme büyük ilgi duymuş, onu geleneğe karşı çıktığı için desteklemişti. Blaise Cendrars ise daha da ileri giderek *"Geçmişi olmayan biriyim ben"* diye yazmıştı bir şiirinde.

Her öncü anlayışın, kendini kabul ettirmek isteyen her yenilikçi sanat akımının geleneğe karşı çıkması doğaldır. Yaratıcılığın, ortaya yeni bir yapıt koymanın ön koşuludur bu. Ne var ki Marinetti geçmişe savaş açarken yalnızca yerleşik değerleri değil, o güne dek insanlığın yarattığı tüm kültür birikimini hedef alıyordu. Sınıfsal bir yaklaşımı olmadığı gibi, bir yandan da aşırı ulusçuydu. Yüzyılımızın öncü şiir

akımlarını, örneğin Rus fütürizmiyle Fransız gerçeküstücülerini olumlu yönde etkileyen bir radikal tavrın faşizan bir yıkıcılığı da içinde taşıdığı açıktır. Önceleri akademizme bile kafa tutan Marinetti'nin, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Mussolini'nin ırkçı ulusçuluğunu benimseyerek İtalyan kültürünün en gerici değerlerine sahip çıkması bu görüşümü doğrular sanırım.

Marinetti'nin, Papini, Prampolini, vb. gibi arkadaşlarıyla başlattığı bu hareket alışılmış sanat beğenilerini, o güne değin benimsemiş geleneksel ölçütleri alt üst etmekte gecikmedi. Ve kısa bir süre sonra etkisini tüm Avrupa'da duyurdu.

D. Burlink, A. Kruçonikhi, V. Mayakovski ve Klebnikov 1912'de Rus fütürizminin ilk bildirisini yayımladılar. Bu bildirinin içeriği, öngördüğü sanat anlayışı Marinetti'ninkiyle önemli benzerlikler taşıyordu. Özellikle sözdizimini parçalama ve gelenek konusunda, Rus fütüristleri de aynı radikal tutumu benimsemişlerdi. Marinetti'nin "özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler" anlayışını örnek alan bu genç şairler "çağın gerçek yüzü" olduklarını öne sürerek "Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve benzerlerinin zamanın gemisinden denize atılmaları" gerektiğini yazıyor, yalnızca akademizme değil geçmişin tüm kültür değerlerine başkaldırıyorlardı. ("Le Futurisme Russe", Europe dergisi özel sayısı, Nisan 1975, s. 13-16). Örneğin Mayakovski, ünlü "Pantolonlu Bulut" şiirinde şöyle dile getiriyordu bu başkaldırıyı: *"Yüceltin beni / eşit değilim ben hiçbir büyük kişiye / Üstüne varolan her şeyin / yazıyorum NİHİL diye. / Bir şey okumam artık / Kitaplar / Kitaplar da neye yarar?"* Bir başka şiirindeyse müze duvarlarını kurşunlama vaktinin geldiğini söylemekten çekinmiyordu. (Bkz. "Sevinmek İçin Vakit Erken Henüz" adlı şiiri. a.g.y., s. 17)

Ne var ki, ilk çıkışlarında Marinetti etkisini taşıyan Rus fütüristleri Ekim Devrimi'yle birlikte daha değişik bir anlayışa yöneldiler. Klebnikov, yalnızlığına çekilip eylemden uzak durmasına karşın, horgördüğü Batı uygarlığıyla kapitalizmi özdeşlediğinden, sosyalist devrimi destekledi. Ortalığın biraz yatışmasından yararlanarak iç savaş ertesinde

Moskova'ya dönen Kruçonkhi'yle, Ekim Devrimi'ne doğrudan katılan Mayakovski ise işçi sınıfı saflarında yer aldılar. Bolşevik Partisi iktidarı ele geçirdikten sonra, özellikle Mayakovski'nin şiiri sosyalist toplumun kuruluş sürecine ters düşmeyen bir çizgide gelişti. Fütürist ilkelerden ödün vermeden, kendine özgü şiir anlayışının öncü unsurlarıyla toplumsal durumun yeni verilerini başarıyla birleştirdi Mayakovski. Örneğin teknolojiye duyduğu hayranlığı Marinetti gibi savaşı övmek için değil, sosyalizmin maddi temelinin kuruluşunu ve üretici güçlerin işçi sınıfı yararına geliştirilmesini dile getirmek amacıyla kullandı. Bu başarısında Ekim Devrimi'ne hiç duraksamadan katılışının, Çarlık Rusyası'nın köhnemiş yapısını yıkan toplumsal sarsıntıyı her şeyden önce "kendi devrimi" olarak benimseyişinin de payı olsa gerek. *"Ben Kendim"* adlı özyaşamöyküsünde şöyle yazar: *"Ekim. Katılmalı mı katılmamalı mı? Ne benim, ne de Moskovalı başka fütüristlerin böyle bir sorunu yoktu. Söz konusu olan kendi devrimimdi çünkü. Smolni'ye gidip hemen çalışmaya koyuldum."* (Mayakovski, *Vers et Proses*, E.F.R. s. 97).

Rus fütüristlerinin gelenek konusunda eski radikal tutumlarını bir ölçüde değiştirerek daha ılımlı davrandıklarını, *Proletkult* tartışmasında ise Lunaçarski'ye karşı Leninci görüşleri savunduklarını belirtmeliyim. Fütürist akım, gelişmesinin belli bir evresinde proletarya devrimiyle karşılaşmış ve bu tarihsel durum ilk çıkışına oranla onu daha somut bir bağlama yerleştirmişti. Biçimsel yönüyle bir çeşit "sanayi estetiği" olarak niteleyebileceğimiz konstrüktivizm, küçük burjuva yoksayıcılığından (nihilizminden) kaynaklanan fütürizmin sosyalist toplumun kurulma sürecinde geçirdiği değişimin somut ifadesiydi bir bakıma. Burjuva değerlerine yöneltilen yıkıcılığın devrim ertesinde yeni bir dünyanın kurulma çabasına katılışıydı. Oysa savaş öncesi, İtalya'da işçi sınıfı içinde belli bir saygınlık kazanan fütürizm, savaş sonrasında Mussolini'nin ırkçı-ulusçu ideolojisiyle uzlaşıp faşizmin tırmanışına destek oldu. Ama bu dönemde ilk çıkıştaki hızını çoktan yitirmişti. Katolik kiliseyle bütünleşen faşist

devletin sanayi burjuvazisinin en gerici kesimleriyle işbirliğine yöneldiği, tekelci sermayenin desteğini sağlamaya çalıştığı yıllarda, hangi türden olursa olsun yıkıcılığa izin verilemezdi elbet. Gramschi *Literatura I Revolutchija* adlı Sovyet dergisinin soruşturmasına yanıt olarak gönderdiği bir mektupta İtalyan fütürizminin 1922'deki genel durumunu şöyle değerlendiriyor:

"Savaştan bu yana, İtalya'daki fütürist hareket başlıca özelliklerini tümüyle yitirdi. Evlenen Marinetti artık fütürizmle pek ilgilenmeyip olanca enerjisini karısına harcamayı yeğliyor. (...) Giovanni Papini'nin dışında, savaş öncesi fütürizmin sözcülüğünü yapanların çoğu faşist saflara geçti. Papini'yse katolik olmayı daha uygun bularak İsa'nın yaşamı üstüne bir kitap yazdı. (...) Fütürizm, savaştan önce işçi sınıfı içinde bir hayli yaygınlık kazanmıştı. Baskı sayısı yirmi bine ulaşan *Acerba* dergisinin dörtte beşi işçiler tarafından okunuyordu. İtalya'nın büyük kentlerindeki tiyatrolarda yapılan fütürist sanat gösterilerinde, sahneye saldıran yarısoylu burjuva gençlerine karşı işçiler fütüristleri savunuyorlardı. (...) Ama bugün, barışın ilanından beri, fütürist hareketin başlıca özelliklerini yitirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Genç aydınların çoğu gericiliği seçtiler. Kemikleşmiş, halka yabancılaşmış, akademik İtalyan kültürüne karşı fütürizmi destekleyen işçiler bugün özgürlükleri için elde silah savaşmak zorundalar.(...)" (*Futuristie*, A.g.y., s. 429-431).

Dada ve Gerçeküstücülük

Birinci Dünya Savaşı Lenin'in deyimiyle "emperyalist zincirin en zayıf halkası olan Çarlık Rusyası"nda proletarya devrimine yol açarken, Batı Avrupa ülkelerinde de burjuva değerlerinin iflasını pekiştiriyordu. O güne dek tarihte benzeri görülmemiş bir insan kıyımına tanık olan, savaşın getirdiği büyük çöküntüyle sarsılarak inancını yitiren genç kuşağın düşkırıklığı etkisini duyurmakta gecikmedi. Tristan Tza-

ra'nın öncülüğünde Zürich'te başlayan ve adını sözlükten rastgele seçilmiş bir tanımdan alan dada hareketi, örgütlü bir politik eyleme dönüşmemekle birlikte, sanat alanındaki yoksayıcılığı en uç noktasına vardırdı. Usçuluğa, bireyin "mutlak özgürlüğe" ulaşmasını engellleyen bütüncül ve usçu düşünceye, tüm dizgesel anlayışlara savaş açtı. Yalnızca sözdizimini, geleneksel beğeniyi değil sanatın kendisini de yadsıyordu dada. Daha doğrusu güzelliğin öldüğünü ileri sürerek bir çeşit "karşı-sanat" anlayışını yaymak, böylece klasik kuralların dışına çıkmakla yetinmeyip estetik ölçütlerin tümünü birden yıkmak istiyordu. 1916 yılında yayımlanan ilk bildirisi şiire olduğu kadar topluma, tüm yerleşik ahlak değerlerine, hatta yaşama bile karşıydı. Tzara bu bildiride dada taraftarlarını "insanlığın üstüne tükürmeye", "sanatın zoolojik bahçesini türlü renkten boklarla pisletmeğe" çağırıyor, ("Bay Antipyrine'in Bildirisi", *Le Surréalisme*, éd. Mouton, s. 372) daha sonraki yıllarda yayımlanan yazılarındaysa, şiirde sözcükten çok sesbilimsel öğelere, anlamı ortadan kaldıran rastlantısal girişimlere öncelik verilmesini savunuyordu. Dadanın bu ilk çıkış bildirisini Huelsenbesk ve Hugo Ball gibi genç şairler de destekledi. Tzara'yla mektuplaşan Breton ve Aragon ise dada hareketinde yalnızca sözdizimi kurallarına değil, kurulu düzene, giderek burjuva toplumuna başkaldıran yepyeni öğeler buldukları için, Paris'te çıkarmaya başladıkları *Littérature* dergisinde dadacı görüşlere yer verdiler. Hatta bir dada özel sayısı bile hazırladılar. Ne var ki bu girişimleri harekete katılmaktan çok, öncü ve yenilikçi bir sanat girişimini destekleme amacını taşıyordu. Örneğin, Aragon'un Paris'te kaleme aldığı bir dada bildirisinde Tzara'daki küçük burjuva yoksayıcılığının daha somut bir temele oturtulduğunu, ama yine aynı anarşizan tavrın sürdürüldüğünü görüyoruz: *"(...) Artık ressam, yazar, müzikçi, yontucu, dinci, cumhuriyetçi, kralcı, emperyalist, anarşist, sosyalist, bolşevik, politikacı, proleter, demokrat, burjuva, aristokrat, ordu, polis, yurt istemiyoruz; bütün bu salaklıklardan bıktık artık. Hiç, ama hiçbir şey, hiç, hiç, hiç hiçbir şey istemiyoruz (...)"* (*Le Surréalis-*

me, G. Durozoi - B. Lecharbonnier, éd. Larousse, s. 30). Yenilik yanlısı halkın bile tepkisine yol açan dada gösterilerinden birini Yves Duplessis şöyle betimliyor: "Bu akım özü gereğince, ortak estetik nitelemelerin dışına çıkıyordu. Çünkü dadacılar dünyasal şeylerin boşunalığını derinden derine duyuyorlardı. Hayatın sınırlayışlarını aşabilmek için, hangi düzenle ilgili olursa olsun, bütün geleneksel buyrukları çiğnemek istiyorlardı. Dada gösterilerine sanat açısından bakmağa çalışan halkın, önceden haber verilen bir manifesto yerine, Tristan Tzara'nın rastgele seçtiği bir gazete makalesini okuduğunu ve o sırada Paul Eluard ile Théodore Frankel'in zillere vurup durduklarını görünce kızması bu yüzdendi." (*Gerçeküstücülük*, de yay., çev. S. Hilâv, s. 57) Tzara'nın 1920'lerde Paris'e gelmesiyle, geride bıraktığı yapıtlardan çok, çıkardığı rezaletler sayesinde ünlenen dada hareketi daha olumlu bir çizgide gelişen gerçeküstücülüğün içinde eridi. Bir süre dadayı benimseyen Breton ve arkadaşları, Tzara'nın aşırı yoksayıcılığı karşısında kuşkuya düşerek, geleneksel yazına olmasa bile, bazı yeni kaynaklara yönelme gereğini duymaya başlamışlardı çünkü. Örneğin *Littérature* dergisinin 1921 yılında açtığı bir soruşturmada Aragon, Breton, Eluard ve Soupault'nun Baudelaire, Hegel, Rimbaud, Sade gibi değerleri önemsediklerini, buna karşılık Tzara'nın geçmişin tüm sanatçı ve düşünürlerine sıfırın altında not verdiğini görüyoruz.

Başını André Breton'un çektiği gerçeküstücülük bir yandan burjuva toplumuna başkaldırırken, öte yandan insan bilincine düş ve olağanüstünün kapılarını açıyordu. İlk bildirisi 1924'te yayımlanan gerçeküstücü akım daha 1919'larda, Breton'la Soupault'nun birlikte kaleme aldıkları "Manyetik Alanlar" adlı metinde geleneksel yazı yöntemlerinin dışına çıkarak "otomatik yazı"nın ilk örneğini vermişti. Bunu Aragon'un düş betimleri, Crevel'in girişimiyle başlatılan hipnotizma ve yarı-bilinç durumunda söylenen sözler, intihar büroları, vb. izledi. Gerçeküstücülüğün kurucusu A. Breton çıkış bildirisinde bu akımı şöyle tanımlıyordu:

"*Gerçeküstücülük:* Ad, söz, yazı ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için, yararlanılan katıksız ve ruhsal otomatizm. Usun, her türlü ahlaksal ve estetik kaygının denetimi dışında, düşüncenin belirlenmesi.

Ansiklopedi (Felsefe): Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkar gözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve bugüne değin önemsenmemiş belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanır. Bütün öbür ruhsal mekanizmaları kökünden yıkarak yaşamın başlıca sorunlarının çözümlenmesinde onların yerini almaya yönelir.

Mutlak Gerçeküstücülüğü Kabul Edenler Şunlardır: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deltei, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malhine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac." (*Manifestes du Surréalisme*, A. Breton, éd. Gallimard, s. 37-38).

Gerçeküstücü sıfatını ilk kez Apollinaire 1917 yılında *Les Mamelles de Tirésias* adlı oyununu tanımlamak için kullanmıştı. Gerçeküstücülük asıl 1922'lere doğru, Breton'un deyimiyle "dadayı salıverdikten sonra" etkinlik kazanmaya, özgün yapıtlar ortaya koymaya başladı. Bir yandan geleneksel değer yargılarını alt üst ederken, öte yandan bilinçaltı dünyasını, rastlantısal güzellikleri, ancak duygu ve us-dışı yöntemlerle kavranabilen "nesnelerle olaylar arasındaki görüntü kıvılcımları"nı vurgulamaya çalıştı. Lautréamont'un "Şiir bir kişi değil herkes tarafından yazılmalıdır." sözünden yola çıkarak, özellikle Breton'un üstelemesiyle, şiir uğraşını toplumsallaştırmak, hatta gerçeküstü tavrı devrimci bir karşı koymaya, bir çeşit varoluş biçimine dönüştürmek istedi. Ve kısa zamanda yalnızca şairler değil, bütün bir aydın kuşağı etkilendi bu akımdan. Ne var ki, 1930 yıllarına dek bağdaşık bir topluluk oluşturan gerçeküstücüler, Aragon ve diğerlerinin değişik anlayışlara yönelmesiyle dağıldılar. Yalnızca Breton yaşamının sonuna dek "mutlak" bir gerçeküstücü olarak kaldı. 1930 ve 1942'de gerçeküstücülüğün öteki bildirilerini tek başına çıkardı. Bu arada, gerçeküstücülüğün yıkmaya

çalıştığı Victor Hugo gibi bazı romantik değerlere Aragon'un sonradan gerçekçilik adına sahip çıkması, Nazi işgali döneminde yazdığı şiirlerde Ortaçağ halk kültürüyle bağ kurması, giderek Fransız ulusal destanlarından devşirdiği konuları Corneille, Racine, vb. gibi klasiklerin kullandığı "alexandrin" koşuğuyla şiirleştirmesi gelenek sorunu açısından çok ilginçtir. Zaten ilk çıkışında gerçeküstücülük de tüm Fransız kültür geleneğine değil, o güne dek burjuvazinin benimsediği bazı ünlü yazarlara saldırmış, çağdaşı sayabileceğimiz Jarry, Cravan ve Apollinaire gibi sanatçılara yaslanma, hatta onları savunma gereğini duymuştur. On dokuzuncu yüzyılın lanetlenmiş iki genç dehası, Rimbaud ve Lautréamont'uysa efsaneleştirecek denli yüceltmiştir. "Puşkin, Dostoyevski ve Tolstoy'un zamanın gemisinden denize atılmalarını" öngören Rus fütüristlerinin de klasik geleneği yadsırken o güne dek pek kullanılmamış bir kaynaktan beslendiklerini söyleyebiliriz. Bu kaynak, sözlü halk yazınıyla peri masallarından oluşan bir geleneğe dayanır. Ölümüne dek (1922) fütürist ilkelerden ödün vermeyen Klebnikov, yenilikçi şiirin peri masallarından yararlanabileceği görüşünü savunuyordu (Bkz. *Le Pieu du futur*, éd. L'Age d'homme, s. 51). Özellikle tiyatro yapıtlarında Rus halk masallarındaki olağanüstü serüvenleri, gerçekdışı motifleri kullanan bu şair. geleneğin çağdaş bir anlayışla yeniden üretilebileceğini somut örneklerle ortaya koymuştur. Mayakovski'nin 1921'de yayımlanan "150 000 000" adlı uzun şiirinde de halk masallarına rastlıyoruz. Troçki *Yazın ve Devrim*'de bu yapıtı eleştirirken sanayi kenti Şikago'yu betimlemede masal motiflerinin "yetersiz" hatta "ciddiyetten uzak" kaldığını -bence haksız olarak- öne sürüyor. (*Littérature et Révolution*, êd. 10-18, s. 174).

Diyeceğim, geleneksel kültüre başkaldıran en radikal hareketler bile bir temele dayanma, belli bir kaynaktan yararlanma gereğini duymuşlardır. Çıkışlarında fütürizm ya da gerçeküstücülüğün izlerini, hatta en aşırı özelliklerini taşıyan Nâzım Hikmet ve Aragon'un yapıtları bu savımı doğ-

rular sanırım. Söz konusu şiirlerin çeşitli dönemlerini gelenek sorunu açısından irdeleyen ayrıntılı bir çalışma yukarda kısaca özetlediğim, "gelenekten kopma" ve "ulusal kültüre kök salma" olarak niteleyebileceğimiz iki karşıt sürecin ortak diyalektiğini yazın tarihi içinde belirleyecektir.

1977

aragon'un evrimi

Ayağında uzun topuklu şık çizmeler, omzuna dek düşen bembeyaz saçlarıyla Saint-Germain Bulvarı'nda sabaha karşı gördüğüm yaşlı "dandy"nin Aragon olabileceğini ummamıştım. Aragon adı, uyandırdığı bütün çağrışımların dışında, her şeyden önce bir tarihti benim için. Birinci Dünya Savaşı'nın yanık insan eti kokan siperlerinden Fransız Direnme Hareketi'nin yeraltı örgütlerine, dada ve gerçeküstücülüğün sözcük oyunlarından Dinyeper Barajı'nın, hatta Stalin'in övgüsüne, Soğuk Savaş, Yirminci Kongre, giderek 1968 Mayıs günlerinden karısı Elsa Triolet'nin aşk türküsüne dek uzanan bir yaşamın olağanüstü tarihi. Bu tarihin karmaşık çizelgesindeki yazın bölümlerinden birinin, belki de en ilgincinin adıydı Aragon. "Görüş ve yazılarımın altına tarih düşürülmedikçe yapıtım anlaşılmaz." demesi boşuna değildi. Sonra, geçen yıl bir resim sergisinde tanıştım kendisiyle. Saint-Germain Bulvarı'nın yarı aydınlığında gördüğüm mavi bakışlı "dandy"nin yerini, çağından sorumlu, yirminci yüzyıl Fransız şiirini derinden etkilemiş şair Louis Aragon aldı. Ama yapıtı üzerine hazırladığım tez çalışmamı sürdürürken, dizeler boyunca hem Saint-Germain "dandy"sine, hem parti üyesi yoldaş Aragon'a, hem kültürlü ve beğeni sahibi bir yazın eleştirmenine, hem de Elsa'nın aşkını bütün bir insanlığın, özellikle de emekçi halkın aşkına dönüştüren

Mecnun'a (*Elsa Çılgını* adlı ünlü yapıtının kahramanı Mecnun'a) rastladığımı söylemeliyim. Aragon'un sürekli değişen, başkalaşan kişiliğinin çizdiği yörüngeyi, yaşam serüveni ve politik savaşımında olduğu kadar, şiirlerinde de izlemek mümkün çünkü. Roger Garaudy Fransız Komünist Partisi'nden çıkarılmadan önce yazdığı *Aragon'un İzlediği Yol* adlı kitabında bu konu üzerinde ayrıntılarıyla durur. Şairin ilk bakışta çelişkili gibi görünen eğilimlerini, gerçeküstücü anlayıştan koparak toplumcu gerçekçiliği, hatta bir ara Jdanovculuğu savunmasının doğurduğu sonuçları, sonra çağdaş bir bileşime yönelip hem şiirde hem düzyazıda yeni biçimler arayışının nedenlerini açıklamaya çabalar. Garaudy'ye göre Aragon'un gerçeküstücü yapıtları içinde idealist dünya görüşünün en aşırı örneklerinden biri olan *Paris Köylüsü*, diyalektik yasalar uyarınca kendi karşıtına dönüşmüş, bu dönüşüm onu gerçekçi romanlarına koyduğu genel başlığın, yani "Gerçek Dünya"nın içine itmiştir. *Gerçek Dünya*'da Marksçı tarih görüşünü benimsemiş, toplumsal etkinliğini yazın alanında sürdüren devrimci bir yazarla karşı karşıyayızdır artık. Yapıtlarıyla büyük çatışmaların, tarihsel gelişimi belirleyen koşulların, kısacası bireysel değil toplumsal gerçekliğin izdüşümünde yer almayı başarmıştır. Bu aşamada, gerçeküstücülüğün ussal başkaldırısı işçi sınıfının örgütlü savaşımına, bu savaşımı doğrudan destekleyen bağımlı sanat anlayışına bırakmıştır yerini. Garaudy'nin yukarda kısaca özetlediğim yaklaşımı bana oldukça inandırıcı, ama eksik gibi geliyor. Aragon'un yazarlık serüveninde çelişki olarak yorumlanabilecek tutarsızlıkların, çoğu zaman göze fazlasıyla batan karşıtlıkların temelindeki sorunsalı ustaca ortaya koymakla birlikte, şairin öznel tarihinden söz etmiyor Garaudy. Çağımızın önemli bir bölümünü neredeyse başından sonuna kateden bir yapıtın geçirdiği evreleri, vardığı dönemeç noktalarını, 1917 Devrimi ya da Fransız Direnme Hareketi, vb. gibi tarihsel dönüşümlere bağlamakla yetiniyor. Oysa, söz konusu yapıtm yaratıcısı birey Aragon var bir de. Toplumsal koşulların ürünü de olsa, Elsa Triolet'ye, hatta

1927 yılında girdiği partisine olan bağlılığı artık değişik yorumlar gerektiren birey Aragon.

Şairin çocukluğunda yaşadığı büyük sarsıntının önce gerçeküstücü harekete, sonra da Komünist Partisine aşırı bağlanmasında önemli bir rol oynadığını sanıyorum. Her iki bağlanışta da bir aile olayı, gerçekte yaşanılamamış bir sevgiyi (anne sevgisini) arayış var çünkü. André Breton'un gerçeküstücü topluluk içindeki ataerkil yetkesinin, varoluşundaki ilk büyük eksikliği (babanın yokluğunu) trajik bir biçimde yaşayan Aragon'u büyülemesi doğaldı. Kitleler içinde kök salmış bir örgütün -Komünist Partisinin- üyesi olmak, giderek kendini bu örgütün ayrılmaz, koparılmaz bir parçası olarak görmek de bir bakıma aynı eksiklik duygusunun sonucu olabilir. Aragon 1897 yılında doğduğu vakit, ünlü bir politikacı olan babası onu tanımak istemedi. Annesiyse, bu durum karşısında çocuğun ablası olarak tanıttı kendini. Ve Aragon yirmi yaşına gelinceye dek gerçek annesini ablası diye bildi.

Geçen yıl yayımlanmaya başlayan *Tüm Şiirleri*'ne yazdığı önsözde onu yazmaya iten başlıca nedenin çocukluğundaki bu ilk soru işaretine bir karşılık aramak, varoluşunu örten bu giz perdesini kaldırmak olduğunu üstü kapalı bir biçimde belirtiyor Aragon. Bir tür yaşam öyküsü sayılabilecek *Bitmemiş Roman* adlı ünlü şiir kitabında da ele alıyor aynı sorunu. Çocukluğunda bir türlü söylemediği anne sözcüğüyle kitabı baştan sona örüyor. Hem de en doğal, en içten bir edayla: *"Beni dünyaya getirirken anacığım / kendi yaşamını da bağışladın bana"*. 1942'de annesinin öldüğü yıl yazdığı bir direnme şiirindeyse, bütün umuduna, güçlülüğüne karşın *"sana abla demek güçsüz kılıyor beni"* diye yakınıyor.

Bu verilere dayanarak Aragon'un yazarlık serüvenini bir gizin araştırılması olarak niteleyebilir miyiz? Bence evet. Dada ve gerçeküstücü döneminde sözcüklerle düşlerin, toplumcu romanlarında dış dünyanın, *Beyaz ya da Unutuş*, *Aurélien* gibi yapıtlarındaysa anlatı sanatının gizlerini çizmeye uğraşan bir yazarın serüvenidir bu. Başkalarını bilmem ama,

Aragon'un yaşamı üzerine hiç kuşkusuz en ilginç kitabı yazan Pierre Daix'in şu görüşüne ben kendi payıma katılıyorum: "Aragon'un doğumunda yaşadığı trajedi kuşağının en büyük kaygısıyla birleşir. İlk kez Freud ve Saussure'ün yapıtlarında rastladığımız modern bir kaygıdır bu: dil ve düşlerin nedenini bulma kaygısı. Yazar Aragon, şiir ve roman yaratıcılığının gizlerini bulmaya kalkışır. Gerçekte, doğumundaki büyük gizi aramanın değişik bir biçimidir bu." (Bkz. *Une Vie à Changer*, éd. du Seuil, s. 38) Ne var ki, kendi doğumu üzerindeki giz perdesini yapıtına aktaran Aragon'un öznel tarihi, şiir ve romanları aracılığıyla nesnel, yani kendi dışındaki insanları da içeren bir tarihe dönüşmüş, yazarın dünyası bizim de dünyamız olmuştur.

Aragon'un bu yıl seksen yaşını doldurduğunu düşündükçe aklıma Nâzım Hikmet'in şu dizeleri geliyor nedense: *"İnsanoğlunun ömrü / belki lüzumundan fazla kısa / belki lüzumundan fazla uzun."* Yukarda sözünü ettiğim, henüz altı cildi –yani yarısından azı– yayımlanan *Tüm Şiirleri*'ne yazdığı önsözde uzun bir tümceyi o müthiş dil yeteneğiyle bambaşka bir tümceye bağlayacakken yarıda kesip *"Aydınlık ve gölgeli yıllarıyla neredeyse yarım yüzyılı kaplayacak yazarlık serüvenim kadar, hâlâ sonu gelmeyen şu bitip tükenmez ömrüm kadar uzadı bu tümce."* diyor Aragon. Onun inanılmaz bir doğurganlıkla "insanoğlunun ömrü"ne sığdırmayı başardığı yapıtını bütün yönleriyle irdelemek olanaksız elbette. Hatta şiirden romana, destandan eleştiriye, resim sanatından tarihsel araştırmaya dek çok geniş bir alanı kaplayan bu yapıtı genel çizgileriyle betimlemek de güç. Bu nedenle sanatçının yalnızca şair yanını, onu da önemli bulduğum bir sorun açısından ele almaya çalışacağım. Söz konusu sorun, Fransız şiiri bağlamında somutlaşan gelenek sorunu.

Aragon'un Gerçeküstücülüğün kurucuları arasında yer aldığını biliyoruz. İlk kez Tristan Tzara'nın başlattığı dada hareketini uzaktan destekleyen Aragon ve Breton 1922'lere doğru, Breton'un deyimiyle "dadayı salıverecek" gerçeküstücü anlayışa yöneldiler. Bu akımın temel ilkelerini açıkla-

yan birinci ve ikinci bildirilere, Breton'un Philippe Soupault'yla birlikte kaleme aldığı otomatik yazının ilk örneği "Manyetik Alanlar"a imzasını koymamakla birlikte, Aragon, yazdığı şiirler, düzyazılar ve düş betimlemeleriyle gerçeküstücü anlayışın önemli temsilcilerinden biri oldu. *Sevinç Ateşi* (1921), *Sürekli Devinim* (1925), *Büyük Şenlik* (1929) başlıkları altında topladığı şiirleri, özellikle de *Telemak'ın Serüvenleri*'yle (1920) *Paris Köylüsü* (1926) adını taşıyan iki düzyazı kitabı gerçeküstücülüğün en özgün yapıtlarındandır. *Telemak'ın Serüvenleri*'nde Fransız eğitim anlayışı ve geleneksel burjuva ahlakını yere çalmak için klasik yazarlardan Fénélon'u alaya alan Aragon, Odisseus'un oğlu Telemak'ı çağdaş bir bağlama yerleştirir. Telemak burjuva toplumunu hiçe sayan, bir yandan sanat kurallarını, öte yandan usçu Fransız düşüncesinin getirdiği dil alışkanlıklarını yıkan modern bir kahramandır artık. Yazar eski Yunan mitolojisinden, özellikle de Fénélon'un XV. Louis'nin torununu eğitmek amacıyla kaleme aldığı *Telemak'ın Serüvenleri* adlı yapıtından yola çıkarak, çağdaş bir karşı-destan (anti-épopée) denemesine girişir. Bu denemede, dada bildirilerinden sesbilimsel harf oyunlarına, örneğin pancur anlamına gelen "persienne" sözcüğünün salt ses uyumu için sayfalarca tekrarlanmasına dek, her türlü aşırılığa yer verir. *Paris Köylüsü*'yse gerçeküstücü dünya görüşünün hemen tüm özelliklerini bir araya getiren kuramsal bir yapıttır. Geleneksel sözdizimi kurallarına uygun bir biçimde süren anlatı aslında bir araçtır burada. Aragon'un amacı nesneler dünyasıyla bilinçaltının, gerçekle düşün karşıtlığını değil birlikteliğini vurgulamaktır. Yazar en alışılmış, en doğal ayrıntılarda bile beklenmedik bir güzelliğin, "modern mitoloji" adını verdiği bir olağanüstülüğün bulunabileceğini kanıtlamak için Paris'in eski pasajlarında, karanlık parklarda dolaşır. Ve içinde yaşadığımız dünyanın, özellikle de büyük kentlerin, gerçekte bir karmaşa yığını, bilincimizdeki düzensizliğin bir uzantısı olduklarını göstermek ister. Aragon gerçeküstücü döneminde klasik Fransız şiirini yadsırken Apollinaire'i ve modern şiirin iki

büyük öncüsü Rimbaud'yla Lautréamont'u örnek almıştır. 1967'de *Lettres Françaises* dergisinde yayımlanan "Lautréamont ve Biz" adlı ünlü incelemesinde, *Tüm Şiirleri*'ne yazdığı açıklamaların çoğunda bu davranışının nedenlerini belirtir. "Rimbaud ile (mutlaka modern olmak gerekir) Apollinaire'den ders almış bir kuşaktanım ben" diye yazar "Modern Üslûp"ta.

Aragon 1931 yılında gerçeküstücü topluluktan ayrılarak toplumcu gerçekçiliğe yöneldi. Harkov'da toplanan yazarlar kongresine katılmak amacıyla Sovyetler Birliği'ne yaptığı yolculuk ve bu ülkede sosyalizmin kurulması için girişilen büyük çabayı yakından görmesi, sanat anlayışını derinden etkiledi. Gerçeküstücü dönemine oranla yepyeni bir şiir anlayışının ürünü sayabileceğimiz *Hourra L'Oural* bu yolculuk ertesinde yazılmıştır. Ne var ki, Jdnovcu bir propaganda gerçekçiliğini uygulama kaygısıyla Aragon'un 1933-1939 yılları arasında yazdığı şiirlerin çoğu *Hourra L'Oural* düzeyine bile ulaşamadı. Şair *Tüm Şiirleri*'nde *"Bugüne dek yazdıklarım içinde yenilir yutulur olmayan pek çok şey var."* derken sanırım bu tür örnekleri düşünüyordu.

Onun gerçek kişiliğini bulması, Fransa'nın Nazi ordularınca işgal edildiği İkinci Dünya Savaşı yıllarına rastlar. Bütün özgürlüklerin hiçe sayılıp insanın aşağılandığı bir dönemde, şiirin ancak halkla bütünleşerek çağdaş bir anlam kazanabileceğini, ülkenin kurtuluşunda etkin bir rol oynaması gerektiğini kavrayan şair, ulusal kültürle bağ kurmanın yollarını aradı. Fransız halk şiir geleneğinden olduğu kadar Racine, Corneille vb. gibi klasik dönem şairlerinin kullandıkları "alexandrin" koşuğundan, eski halk destanlarıyla Ortaçağ söylencelerinden yararlanarak geçmişin kültür kalıtını özümledi. *Elsa'nın Gözleri, Brocéliande Ormanı, Selam Sana Fransam, Yürek Acısı, Grevin Müzesi* vb. gibi yapıtları hep bu özümleme çabasının başarılı ürünleridir. Aragon ulusal bir şairdi artık. "Mutlu Aşk Yoktur", "Leylâklar ve Güller", "İşkence Altında Türkü Söyleyenin Balladı" gibi şiirleri elden ele dolaşıyor, gizli toplantılarda, Londra radyosunda ve ha-

pisanelerde okunuyordu. Pierre Seghers *Direnme Hareketinde Şairler* adlı yapıtında Aragon ile Elsa Triolet'nin serüvenini anlatırken, şairin Elsa'nın kadınlığında somutlaşan ama gerçekte yurt sevgisini dile getiren şiirlerini hangi koşullar altında yazdığını da belirtir. Faşizme karşı yürütülen savaşımın güç, güç olduğu ölçüde de acımasız koşullarıdır bunlar. Gabriel Peri, Politzer vb. gibi Nazi kurşunları altında can vermek, ya da Danielle Casanova ve daha niceleri gibi toplama kamplarından geri dönmemek de vardır işin içinde. Oysa Aragon, bir yandan Fransa'nın kurtuluşu için ölen bu özgürlük savaşçılarını saygıyla anarken, bir yandan da Elsa'yı efsaneleştirmekten çekinmez. İlk bakışta bireysel bir saplantı gibi görünen bu efsaneleştirme tutkusu, gerçekte, ülkenin acısıyla tikel bir aşk acısını birleştirerek, "Âşıkların Ayrılığı" adlı şiirde olduğu gibi Fransa halkının trajik alınyazısını vurgulamak amacına yönelir. George Brassens'in bestelemesinden bu yana ağızlardan düşmeyen "Mutlu Aşk Yoktur" şiirindeyse, yurt aşkı hiçbir imgeye gerek kalmadan somutluk kazanır. Belli bir kadına duyulan tensel aşkla özdeşleşir çünkü. Her dizede tekrarlanan mutsuzluk kavramı, sevgilinin aşkından yurt aşkına, yani tikelden genele doğru bir açılım izler. Yurdu Fransa da, Elsa gibi etten kemikten bir varlıktır şair için.

Aragon'un direnme yılları boyunca yazdığı şiirlerin bir başka özelliği de, biçimsel yapılardaki uyak düzenidir. Şair "Troubadour" geleneğinden Victor Hugo'ya dek uzanan çok geniş bir bağlam içinde değerlendirir uyak sorununu. Ve Fransız dilinin en büyük uyak ustaları arasında yer alır. "1940 Yılında Uyak" ile "Riberac Dersi" adlı yazıları çağdaş bir şairin ulusal kültür konusundaki tavrma ışık tutmaları bakımından ilginç denemelerdir. Ama asıl önemlisi, bu yazılarda değinilen, gelenekten yararlanma sorununun hem biçimsel ve teknik yanlarıyla, hem de bir kültür bileşimi olarak ele alınmasıdır. Aragon'un önemi de burada bence. Yani yaşadığı gerçekleri, önemli tarihsel ve toplumsal dönüşümleri yansıtmakla yetinmeyip en lirik şiirlerinde bile duyarlık-

tan çok bilince yer vererek, yazını her şeyden önce bir kültür sorunu olarak görebilmesinde. Ne yazık ki bizim yazarlarımızda pek ender rastlanan bir tutum bu. Breton bir yazısında "Her şeyi okudu Aragon" diyor ondan söz ederken.

Aragon'un şiirleri üzerinde çalışırken onun en gerçekçi, en yalın dönemlerinde bile nasıl zengin bir kültürle beslendiğini daha iyi anladım. Kendi ulusal kültürüyle yetinmeyip başka ülke kültürlerine duyduğu ilginin sınır tanımaz enginliğiyse şaşırttı beni. Örneğin Chrétien de Troie'nın şövalye romanlarından halk destanlarına, *Elsa Çılgını*'nda ele aldığı Arap dili ve tasavvuf düşüncesinin inceliklerinden Matisse'in, Braque'ın yapıştırma tekniğine, Kant, Hegel, Marx'tan İbni Haldun'a, tüm Sovyet yazarlarından Lorca, Nâzım Hikmet, Neruda'nın yapıtlarına, dünya klasiklerine, Dostoyevski, Balzac, Stendhal'e, Shakespeare'den Lewis Caroll'e dek insanlığın tüm kültürüne sahip çıktığını gördüm. Yalnızca bir sahip çıkma, benimseme de değildi bu. Asıl anlayamadığım, gizine bir türlü varamadığım şey, Aragon'un yapıtının bu kültür değerlerinden somut izler taşımasıydı. Tanıttığı genç yazarlar, ressamlar, politik tartışmalar, çeviriler, çekmeceler dolusu yayımlanmamış yazılar da cabası. Bir de Elsa'ya rastlamadan önce tanıdığı bir İngiliz kadın yüzünden 1928 yılında Venedik'te, 1968'deyse Sovyetlerin Çekoslavakya'yı işgal etmelerini protesto için İsviçre'de kalkıştığı intihar girişimleri var tabii. Tanrı gecinden versin, seksen yıllık ömrüne çok şey sığdırmış koca Aragon.

1977

aşk kırgını bir şair

Guillaume Apollinaire altmış iki yıl önce, yani 1918'de ölmüş. Birinci Dünya Savaşı'nın bittiği yıl. Aragon, Apollinaire'le ilgili anılarını anlattığı bir yazıda, Paris sokaklarına dökülen halkın "Kahrolsun Guillaume!" diye bağırdığını yazıyor. Söz konusu Guillaume şair Apollinaire değil, savaşı yitiren Almanya İmparatoru Guillaume'dur elbet. Şair Guillaume ise, Paris'in öncü sanat çevrelerinin dışında hiç kimsenin tanımadığı yaralı bir asker, genç bir ölüdür. Aragon, şairin ölümünü kendisine henüz yeni tanıştığı (bu tanışma yirminci yüzyıl Fransız şiirindeki en önemli akım olan gerçeküstücülüğü yönlendirecektir) André Breton'un haber verdiğini, cenaze törenine pek az kişinin katıldığını söylüyor. Oysa bugün, doğumunun yüzüncü yılında, büyük şairini bağrına basıyor Fransa. Bu aşk kırgını mutsuz şaire bir Villon, bir Ronsard ya da bir Hugo kadar değer veriyor.

Guillaume Apollinaire'i salt aşk kırgını bir şair olarak tanımlamak doğru değil belki de. Onun asıl önemi yaratıcılığında, modern Fransız şiirinin kuruluşuna yaptığı katkıda aranmalıdır. Ne var ki, Apollinaire'i yenilikçi yönünden çok "Mirabeau Köprüsü" ve "Bir Aşk Kırgınının Türküsü" adlı şiirleriyle tanır Türk okuru. Ben de ilk kez, Cemal Süreya ile Tomris Uyar'ın o güzelim çevirilerinden okumuştum Apollinaire'i:

"... Mars'la Venüs dönmüşler ikisi de
Çok olmuş ağızları çılgınca birleşeli
Katışıksız düzlükler önünde
Güllerin dibinde yapraklarla gizli
Tanrılar çırçıplak dans etmede
(...)
Çoğu bu tanrıların göçüp gitti
Söğütler onlara ağlar aslında
Büyük Pan Aşk İsa gitti hepsi
Kediler miyavlıyor avluda
Ben Paris'te ağlıyorum şimdi
/ - /
Ezberimdedir kraliçe türküleri
Yılların getirdiği sızlanmalar
Balıklara söylenmiş forsa ilâhileri
Aşk kırgınının dilindeki şarkılar
Benden sor sirenlere adanan ezgileri."

Sonra Paris'te, Mirabeau Köprüsü'nün altından akıp giden Seine Irmağı'na bakınca, *"Aşk öldü içimde bir ürperti"* diyen şairin hüznünü ben de duymuştum. Ağır, bizim türkülerimizdeki gibi insanı derinden saran bir melankoli vardı Apollinaire'in dizelerinde. Yaşam, düşlenen aşklarla birlikte ellerimizin arasından kayıyor, bir daha geri dönmemecesine yitip gidiyordu. Ezici bir ağırlığı vardı umudun, bekleyişin. Apollinaire'in "Mirabeau Köprüsü"nü yazdığı yıllarda, Proust da geçmiş zamanın peşine düşmeye hazırlanıyor, odasında çocukluk günlerinin imgelerini avlıyordu. Zaman kavramı geçen yüzyıllara oranla değişmiş, yaşam hızlanmaya başlamıştı çünkü. Ve sevinç, nedense, hep acılardan, yitirişlerden sonra geliyordu:

"Seine akar Mirabeau köprüsünden
Ve sevimiz
Olur mu anımsamak hemen
Sevincimiz sonraydı hep üzüntüden

Gel ey gece çal saat sen
Geçiyor günler kalıyorum ben.
(...)
Geçip gider sevi bu akarsu gibi
Geçip gider sevi
Yaşam bir ağır bir ağır ki
Ve umut da öylesine ezici
Gel ey gece çal saat sen
Geçiyor günler kalıyorum ben.
/ - /
Günler geçer haftalar geçer
Ne geçen an
Ne o seviler döner
Mirabeau köprüsünden Seine akıp gider
Gel ey gece çal saat sen
Geçiyor günler kalıyorum ben."

Bu içli dizelerin şairi, fotoğraflarda ağzında piposuyla iri kıyım bir Fransız askeri olarak poz veren Apollinaire (Guillaume - Albert - Vladimir - Apollinaire - Kostrowitzky) 1880 yılında Roma'da doğar. Babası bir İtalyan subayı, annesiyse Rus uyruklu bir Polonyalıdır. Her ikisi de çocuğu kabullenmezler. Bir süre sonra, annesi Angelica Kostrowitzky bu ilk erkek çocuğuna sahip çıkarak Monte-Carlo'ya yerleşir. Küçük Guillaume Katolik papazların yönettiği bir koleje verilir. Öğrenimini Cannes ve Nice'de tamamladıktan sonra Paris'te iş aramaya başlar. Yabancı uyruklu olduğu için devlet dairelerinde iş bulamamakta, yaşamını özel ders vererek kazanmaktadır. Gazetelere, erotik dergilere takma adla yazılar yazar. İlk şiirleri 1902'de ünlü *La Revue Blanche* dergisinde yayımlanır. Aynı yıl Ren bölgesinde, Bayan Milhau'nun evinde özel ders verirken Annie Playden adlı bir İngiliz kıza âşık olur. *Bir Aşk Kırgınının Türküsü* bu umutsuz ilişkinin ardından yazılacaktır. Paris'te André Salmon ve Jean Mollet'yle birlikte *"Le Festin d'Esope"* adlı dergiyi çıkarır bir süre. Vlaminck, André Derain, Picasso, Rousseau vb. gibi ressam-

larla tanışır. Kübizmi destekleyen yazılar, eleştiriler yayımlar. 1907'de kadın ressam Marie Laurencin'le tanışır ama uzun sürmez beraberlikleri. "Salon d'Automne" ve "İndépendants" galerilerinde kübist ressamların yapıtlarını sergiler. 1913 yılında *"Kübist Ressamlar"* adlı yapıtıyla en önemli şiir kitabı *Alcools* yayımlanır. 1914'de savaş başlayınca, geçim sıkıntısı yüzünden er olarak orduya katılır. Önce Louise de Coligny'e, sonra bir tren yolculuğunda tanışıp nişanlandığı Madelaine Pages'e âşık olur. Her iki kadına da cepheden şiirler yazacak, savaşın korkunçluğunu bir aşk, bir çocuk oyunu gibi betimleyecektir. Kısa sürede teğmen rütbesine dek yükselen Apollinaire'in kışla ve cephedeyken yazdığı şiirler 1918'de *Calligrammes* başlığıyla yayımlanır. Bu kitap, şairin biçim arayışlarıyla birlikte bazı plastik unsurları da içermektedir. *Calligrammes*'ın sonradan dada ve gerçeküstücü hareketi başlatacak genç kuşağın, özellikle de André Breton, Aragon ve Philippe Soupault'nun üzerinde büyük etkisi olur. Bir Alman saldırısında ağır yaralanan Guillaume Apollinaire savaş bitmeden Paris'e gönderilir ama, "kızıl saçlı dilber" diye adlandırdığı hastabakıcısı Jacqueline Kolb'la evlendikten altı ay sonra İspanyol nezlesine tutulup ölür.

Kısacık bir yaşam işte. Anne ve babadan uzak bir çocukluk, aşk kırgınlıklarıyla geçen umutsuz bir gençlik, yoksulluğa karşın yaşama sevinciyle, sanat tutkusuyla dolu Paris günleri, resim sergileri, savaş, karartma geceleri, mektup yazılan uzak kadınlar, ve... ölüm. Apollinaire bu kısa yaşamı önemli bir yapıta dönüştürmeyi, nicelik olarak değilse de nitelik olarak son derece yetkin bir şiir kurmayı başarmıştır. Tıpkı bizim Orhan Veli gibi. Apollinaire'in yapıtı, özellikle de "Zone" (Bölge) adlı şiiriyle *Calligrammes*'daki biçim arayışları, modern Fransız şiirinin ilk örnekleri arasındadır. Gerçi Apollinaire'den önce Mallarmé ve modern şiirin öncüleri Rimbaud'yla Lautréamont Fransız şiirine yeni bir anlayış getirmişlerdir ama, yirminci yüzyılın dinamizmi, modern yaşamın karmaşası ilk kez Apollinaire'in dizelerinde gerçek ifadesini bulmuştur.

Yirminci yüzyılda yenilikçi sanat akımlarının tanıtıldığı Paris-Moskova Sergisi (Bkz. *Sanat Dergisi*, sayı 343) Apollinaire'in şu dizesiyle başlıyordu: "*Sonunda yoruldun işte bu eski dünyadan.*" "Zone" şiirinin bu ilk dizesi Rus fütüristleriyle Maleviç, Tatlin, Kandinsky gibi çağdaş resim sanatının büyük öncülerinin yer aldığı bölümün girişine yazılmıştı. Gerçekten de bir geçiş sürecini yaşamıştır Apollinaire; on dokuzuncu yüzyılın bitip yirminci yüzyılın başladığı, modern anlamda yeni bir dünyanın kurulduğu döneme tanıklık etmiştir. İtalyan fütürizmine yakınlık duymasının, Fransa'da "Geleneğe karşı fütürist bildiri"yi yayımlamasının nedeni de budur sanırım. Ne var ki, Apollinaire hiçbir zaman Marinetti gibi yıkıcılığa varan bir akıma öncülük etmemiş, geçmişin kültür kalıtını, örneğin romantik şiirin getirdiği olanakları tümüyle yadsımamıştır. Onun bu alanda gerçekleştirmek istediği, bir özümleme ve aşma çabasıdır yalnızca. "Geleneğe karşı fütürist bildiri"nin bazı bölümlerinde öne sürdüğü radikal görüşlerin, aşırı ilkelerin çoğuna sonradan kendisi bile uymamıştır. "Fransız koşuğunun özellikleri, uyak, kesileme, ölçü vb. gibi unsurlar Théodore de Banville'den bu yana önemli bir değişikliğe uğramamıştı," diye yazıyor Aragon, "Apollinaire gelip kendinden önceki şairlerin yolunu izleyerek onları aştı ve koşuk yapısını yenileştirdi." (Bkz. *Oeuvre Poétique*, I. cilt, s. 17)

"Zone" adlı uzun şiirde, aynı kuşaktan Blaise Cendrars'in "Les Paques â New-York"undaki gibi, çağrışımlarla örülü bir zaman kurgusunun devinimini buluruz. Şairin belleği, o güne değin benzeri görülmemiş teknolojik gelişmeye koşut olarak hızla gidip gelmekte, anı kırıntılarından kalabalık kentlerin caddelerine, geçmişe dönük izlenimlerden uçak ve otobüs hangarlarına atlamakta, değişen bir dünyanın karmaşasına yetişmeye çabalarken ayrı zaman ve mekânlardaki görüntüleri dokumaktadır. Mallermé'yi bir yana bırakırsak, noktalama işaretlerinin tümüyle ortadan kalktığı, sözdizimsel yapının çözülmeye yöneldiği ilk Fransız şiiridir "Zone". Apollinaire bu şiirinde *Calligrammes*'da girişeceği biçim de-

nemelerinin ilk örneklerini verir. "Zone" üst üste yığılmış, aralarında organik bağ olmayan, bir bakıma yapıştırma tekniğiyle kotarılmış imgelerden oluşan bir şiirdir. Reverdy'nin kübist şiir anlayışına, Picasso'nun o yıllarda gerçekleştirdiği yapıştırmalara çok yakındır bu nedenle. Sözdizimi, dadacı şiirlerdeki gibi tümüyle parçalanmasa da gevşemiş, sözcükler kendi başlarına bir gerçeklik, giderek nesnel bir mekân oluşturmuşlardır. Dil, genellikle düzyazıda alışageldiğimiz tümce kuruluşuna göre işlemez artık; sözcükler arasmdaki anlamsal ilişkiler açısından örgütlemez kendini. Roland Barthes modern şiiri bir tür "Sözcük Açlığı" olarak tanımlıyordu. Apollinaire, Marinetti'nin "Özgürlüğe kavuşan sözcükler" anlayışının da etkisiyle, Sartre'ın *Edebiyat Nedir*'de sözcüklerin birbirine girmesi diye nitelediği bu tür yeniliğe yönelen ilk Fransız şairidir. (Cendrars ve Reverdy'yi de unutmamak gerekir bu arada.)

"Zone" bir başlangıçtır elbet; dizgesel, bilinçli bir uygulama değil. Ama 1918'de yayımlanan *Calligrammes* sözcüklerin gösteren düzeyiyle gösterilen düzeyini birleştirmeyi deneyen, anlamla biçimi aynı kalıba döken çok ilginç bir kitaptır. Örneğin "Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye" adlı şiirde, sözcükler söz konusu nesnelerin (yani bir güvercinle bir fıskiyenin) biçimini oluşturacak bir düzenlemeyle dizilmişlerdir. At, kuğu, vb. biçimlerini görüntüleyen şiirler de öyle. Bir tür ideogram denemeleridir bunlar. Apollinaire, *Calligrammes*'daki şiirleri resim yapar gibi yazdığını söylerken yirminci yüzyıl başındaki öncü sanat akımlarının ortak eğilimine dikkati çekiyordu. Robert Delounay'ın sergisi için yazdığı "Pencereler" şiirinde de aynı durum söz konusudur. Şair, bir ressamın renklerden yararlandığı gibi kullanır sözcükleri. "Pazartesi Christine Sokağı" adlı şiirindeyse, bir kahvede duyduğu bölük pörçük konuşmaları, birbiriyle ilişkisi olmayan kesik tümceleri yan yana dizmekle yetinir. Picasso'nun o yıllarda resimde yaptığını şiirde gerçekleştirmeyi dener anlayacağınız.

Aragon, gerçeküstücüleri, özellikle de Breton ve kendisi-

ni en çok etkileyen şairin Apollinaire olduğunu belirttikten sonra şunları yazıyor:

"Biliyorum, savaş madalyasını elde etmek istiyordu Apollinaire. Sansürden korktuğu için eski dostlarıyla yazışmaktan çekiniyor, savaşta yaralandığını herkes görsün diye başındaki sargıyı çıkarmıyordu. Hiçbirimizin onaylayamayacağı birçok şey yapıyordu daha. Ama bana ne bütün bunlardan!" (A.g.y. sayfa 216).

Geçen yıl savaşa karşı bir gösteri yürüyüşünde yaşına bakmadan sokağa çıkan Aragon, gençliğinde Birinci Dünya Savaşı'nın tüm korkunçluğunu yaşamış Komünist Parti üyesi Aragon, böyle söylüyor işte. Apollinaire'in, savaşı hayran bir çocuk gibi seyretmesini, *"Tanrım nasıl da güzel savaş!"* dizesini yazacak, karanlık gökyüzünü aydınlatan füzeleri oyuncaklara, iri top mermilerini sevdiği kadının memelerine benzetecek kadar gerçeğe uzak düşen şairin çocuksu davranışlarını bağışlamak istiyor. Apollinaire'in oturmamış, zayıf kişiliğini değil, Fransız şiirine getirdiği büyük yeniliği ölçüt alıyor çünkü. Onun "Yeni Anlayış" (Esprit Nouveau) adlı yazısında irdelediği modern şiir ilkelerini, özellikle de "şaşırtma" ilkesini gerçeküstücü şiirin temelleri arasında sayıyor.

Gerçekten de "şaşırtma", yani alışılmamış, beklenmedik bir öğenin şiire katılarak şiirsel yapıdaki uyumu bozması önemli bir yeniliktir. Gerçeküstücü şiirlerin dizgisel bir biçimde uygulamaya koyacakları bu ilke, Apollinaire tarafından ortaya atılmıştır ilk kez. Apollinaire "şaşırtma"yı şöyle tanımlıyor:

"Şaşırtma, yeniliğin en önemli unsurudur. Yeni anlayış, bu unsura dayanılarak kendinden önceki yazınsal akımlardan ayrılabilir ancak." (Bkz. Oeuvres Completes, sayfa 905-6) Öte yandan, gerçeküstücülüğün isim babası da Apollinaire'dir. Bu sözcük ilk kez şairin *Tiresias'ın Memeleri* adlı oyununda kullanılmış, oyunun 1917 yılında yapılan ilk gösterisi Breton, Soupault, Aragon, Vaché gibi ilerde gerçeküstücü hareketi başlatacak genç şairler üzerinde önemli bir etki yapmıştır. Aragon, o yıllarda yazdığı bir eleştiride *Tiresias'ın Memele-*

ri'ni çağın gerçek özlemlerini dile getiren bir tiyatro olayı olarak selamlıyor. (A.g.y. s. 42).

Apollinaire'in "Yeni Anlayış"ta önerdiği bazı ilkeler de gündemde bugün. Şair bir konferans için kaleme aldığı bu metinde "Güneşin altında yeni bir şey yok" diyenlere, kafatasının röntgeni çekildiğini, bundan daha hayranlık verici bir olayın tasarlanamayacağını söylüyor. Günümüzdeyse, alıştığımız, hiç de hayranlık uyandırmayan bir şey röntgen aygıtı. Marie-Curie'nin gövdesini delen ışınlar bir hayli eskidi. Ama aya giden insanoğlu oradan kendi kafatası büyüklüğündeki dünyayı seyredebildi. Apollinaire işte bu durumun, yani yenileşen, sürekli değişen yaşamın şiir anlayışını da değiştireceğini öne sürüyordu. *Calligrammes*'da *"Bir tren seni heyecanlandırmıyorsa / Kork bundan!"* derken, günün birinde buharlı lokomotiflerin eskiyeceğini biliyordu elbet. Cephede yaralandığı vakit onu kırk kilometre hızla hastaneye götüren kara trenin yerini elektrikli trenler, ses duvarını aşan jet uçkları aldı bugün. Ama Apollinaire'in heyecanı, değişen dünya karşısında duyduğu hayranlık eskimedi.

Şiirlerinin pek azının, genellikle *"Alcools"*deki lirik örneklerin dilimize çevrilmesine karşın yurdumuzda da sevilen, önemsenen bir şairdir Apollinaire. Onun bu tür şiirlerini okuyup içlenen bir Türk, Cahit Külebi, şöyle sesleniyor Parisli şaire:

"Paris göklerinde iki uçak mı uçar Guillaume? / Geçmiş günler gelecekle hep savaşır mı? / Karasına sen mi binmişsin bu uçakların? / Beyazını ben mi sürüyorum? / - / Günler geçer haftalar geçer de zaman geçmez mi Guillaume? / Sevdalar, sevdalılar hiç geri gelmez mi? / Mirabeau köprüsünün altında ağır ağır / Seine nehri akar da insan hiç sevmez mi? / Nerde kumral saçları, teli teleği Lou'nun / Şimdi ninem yaşındadır, biliyorum. / Strasbourg'da bir lokantada pazar günü / Oturup karnını bir temiz doyurmuşsun. / Beyaz önlüğü, küçük kalçaları, şapkası garson kızın / nazı edası sarmış seni / Bir de öpmek okşamak istiyormuşsun! / - / Sen cephedeyken ağzım süt kokuyordu Guillaume! / Bizim köylerde kitapçı da yoktu ki roman göndereyim / Dumas'dan, Feval'den, Eu-

gène Sue'den / Sandık sandık selamlar eyleyeyim./ Londra sokakları sisden geçilmez mi Guillaume? / Eyfel kulesi kaç minare boyu kimbilir? / Hollanda'da nasıl çiçek açar ağzı kızların? / Elle orada mı öpücükler verilir? / Oraları hiç bilmiyorum. / - / Ben de gübre kokusunu buram buram / Dolgun kısrakları seviyorum, / O senin kumral büyücü geliyor da aklıma / Yaşamak istemiyorum, / Bir kadın fotoğrafı elime geçse / Akşamları uzak sesler işitiyorum / İçip içip ah ediyorum."

Evet, günler geçer haftalar geçer de zaman geçmez mi? Guillaume Apollinaire öleli altmış iki yıl olmuş. Modern Fransız şiirinin kurucusu bu aşk kırgını şairi sevgiyle anıyoruz bugün.

1980

charles baudelaire'in "correspondances" şiiri

Baudelaire'in ünlü sonesi "Correspondances"ı Sabahattin Eyuboğlu haklı olarak "Çoklukta Birlik" başlığıyla çevirmiş dilimize. Çoklukta birlik Platoncu felsefeden kaynaklanan bir kavramdır. İsmail Tunalı bu kavramı, bir başka deyişle "unitas in multitudine"yi, estetik anlamda uyumun temeli olarak değerlendiriyor. Sanıyorum Baudelaire için de aynı şey söz konusu. Ne var ki Baudelaire bir düşünür ya da estetik uzmanı gibi değil, bir şair gibi, yani her şeyden önce sezgisiyle yaklaşıyor bu kavrama. Platon'un mağara eğretilemesinden bu yana, algılanabilir gerçeklikle sezinlenebilir gerçekliğin ilişkisi doğaötesel düşünceye, giderek tek tanrılı dinlerde, özellikle de İslamda mutlak aşkınlık, yani Tanrı'nın Birliği ilkesine yol açmıştır.

Baudelaire, algılanabilir evrenle algılayamadığımız evren arasındaki ilişkiyi dengeli bir uyum olarak sezmeye çağırıyor bizi. Bu çağrıda, dinsel anlamda gizemci bir tavırdan çok, duyumların alışılmadık düzeni gizli, bence. Romantizme bağlı kalmakla birlikte bu akıma ilk başkaldıran, hatta romantizmden nefret eden bir şairdir Baudelaire. Yazın tarihçileri onu simgecilik akımının öncüsü olarak görürler. Eğer simgecilik "evrenin, görüntülerin ötesinde bir anlamı olduğundan, evrende her şeyin duyarlı olduğunu bilen şai-

rin bu görüntüleri aşmak, gerçeğe ulaşmak istemesi"nden kaynaklanıyorsa, simgeci şair için maddesel evrenle tinsel evren arasındaki uyumun derinliğini kavramaya yönelmek ve böylece doğadaki çelişkileri çözümleyerek içsel ve gizli varlığına ulaşmak gerekiyorsa, Baudelaire'in "Correspondances" şiiri gerçekten de simgeci bir şiirdir. Hatta, simgeci akımın ilkelerini ortaya koyan bir bildiri metni gibi bile okanabilir. "Correspondances", doğayı sezgi gücüyle algılayan bireyin şiiridir çünkü. Birey, daha doğrusu şair, duyumları alışılmadık bir düzende kullanarak evrenin gizini ortaya koymak ister. "Renkler, sesler, kokular karışır birbirine" dizesi Rimbaud'nun "Voyelles-Ünlüler" şiirini haber verir bir bakıma. "Correspondances" yazılmasaydı, Rimbaud *"Ünlü harflerin rengini buldum! A kara, E ak, İ kırmızı, O mavi, U yeşil"* diye uçarı bir çocuk sevinciyle övünemezdi. Evet A karadır, E ak, İ kırmızı, O mavi, U ise yeşil. Burun görmek içindir, gözse koklamak. Gözümüzle duyar, kulağımızla görebiliriz. Baudelaire *R. Wagner ve Tannhauser* adlı kitabında da apaçık dile getirmişti bu durumu: "Seslerin renkleri, renklerinse ezgileri çağrıştırması şaşırtıcı olurdu asıl. Tanrı'nın evreni bölünmez bir bütün olarak yaratmasından bu yana, nesneler arasında karşılıklı bir benzeşim olagelmiştir."

Bu yazdıklarım bilinen, herhangi bir başvuru kitabından öğrenilebilecek bilgiler, Galatasaray Lisesi son sınıftayken, Fransız Yazını kitabımızda Baudelaire bölümü "Correspondances" şiiriyle başlıyordu. Hâlâ belleğimdedir. *"Sembol ormanları içinden geçer insan"* dizesini bir yere not etmiş, varlığımızı çevreleyen simgeleri çözümledikçe evrenin kendini ele vereceğine kanaat getirmiştim. Bugün, kabullendiğim bir ilke gibi değil, anlayıp değerlendirmeye çabaladığım bir inceleme nesnesi gibi bakıyorum bu dizeye. Ve "sembol ormanları" içinden geçen insanın serüveni beni eskisi kadar ilgilendirmiyor. Doğrusu şiirin iç yapısmdan, sözcük ve uyakların oluşturduğu ses uyumundan, ne bileyim örneğin "obua" sözcüğünün Türkçedeki aykırılığından, daha çok etkileniyorum. Bir de kokulardan tabii. Hem koku adlarından,

hem bu adların belleğimde uyandırdıkları çağrışımlardan. "Misk", "amber", "aselbent", "buhur" sözcüklerine binip deniz aşırı yolculuklara çıkıyorum.

Baudelaire'in şiirinde kokuların çok önemli bir yeri vardır. Koku, Baudelaire'in temel izleklerinden birisi, kösnünün kırbacını yemiş şairin özlemlerini pekiştiren duyumların başlıcasıdır. Baudelaire'in erotik dünyasının temelini oluşturur koku. *"Keskin kokular vardır"* diye başlar bir şiiri. Ve Doğu'nun ya da ıssız bir evin genzi yakan kokularını anlatır. Bir başka şiirindeyse sevdiği kadına şöyle seslenir:

"Kokundur büyülü iklimlere çeken beni."

Claude Zilberberg, Greimas'çı anlambilim kuramından yola çıkarak incelediği Baudelaire'in şiirlerinde kokunun önemini araştırıyor. Ne var ki, şairin özgün şiir dünyasını kavrayamadan, bilimsel olmak kaygısıyla cebirsel formüller, geometrik biçimlerle temellendiriyor araştırmasını. Jean-Paul Sartre da, dilimize çevrilen *Baudelaire* adlı kitabında, Zilberberg'in tam karşıtı bir yaklaşımla, şiirsel metinlerden hiç söz etmeyerek, Baudelaire'in nasıl kendi varoluşunu kendisinin çizdiğini, aslında bir seçim yapmış olduğunu ve bu seçimin yalnızlığı, çöküşü, acı ve özlemi kaçınılmaz kıldığını tanıtlamıştı.

Bu yazıyı yazmak için "Correspondances" şiirini yeniden okuduğumda, bilgiyle kuşanmış dizgesel yaklaşımların yetersizliğini daha iyi anladım. Her şiirsel metin gibi, bu şiir de göstergebilim yöntemleriyle irdelenebilir elbet. Roman Jacobson'un Baudelaire'in bir başka şiiri -"Kediler"- üzerine yaptığı incelemesinden çok şey öğrendiğimi, bu incelemeyi okuduktan sonra Baudelaire'in şiirlerine başka gözle baktığımı yadsımıyorum. "Correspondances" yazm tarihi açısından da bir dönemeç sayılabilir. Simgeci akımın öncüsü, dünya şiirini değiştiren Rimbaud'nun habercisi olarak da değerlendirilebilir. Ama şu an, *"kokular da vardır azgın, zengin, gürül gürül"* dizesinin bende uyandırdığı çağrışım her şeyden, "Correspondances" üzerine tüm bildiklerimden daha önemli görünüyor bana. Doğu'da körler baharat kokularına göre

yollarını bulurlardı çünkü. "Yort Savul!" buyruğu onlar için geçerli değildi. Baudelaire ise yaşamı boyunca özlemini çektiği, düşlediği uzak ülkeleri göremeden, kırk altı yaşında kahrolarak öldü. Felçli ve baharat kokularından uzakta.

1983

mayakovski'nin çelişkisi

Şiirlerinden tanıdığım kadarıyla Mayakovski dünyanın ilk proleter devriminin ünlü şairidir. Şiir alanındaki yıkıcılığını, çoğu kez aşırılığa varan büyük coşkusunu içinde yaşadığı Ekim Devrimi'yle özdeşleyebiliriz. Kuşkusuz, başlangıçtaki bireyci çıkışının, toplumsal koşulların da zorlamasıyla, giderek kitlelerin yürüyüşüne tempo tutan büyük şiire doğru yönelmesi, onun devrimciliğini bütünleyen en önemli niteliğidir. Ekim günlerinde ve özellikle iç savaş sırasında, Mayakovski'nin yoğun bir propaganda çalışmasına başlayıp kavganın en ön safında yer aldığını biliyoruz. Nâzım bir yazısında, konularını günlük olaylardan alan beş yüze yakın afişi üç yıl içinde yaptığını söylüyor.[1]

Mayakovski'nin Lili Brik'e yazdığı mektupları okurken[2], bu ünlü devrimci şairin hiçbir olumlu niteliğine rastlayamayınca doğrusu çok şaşırdım. Yüzyıllardır acı çeken, ezilen Rus halkının kendine yeni bir dünya kurma savaşına girıştiği bir dönemde, 1917-1930 yılları arasında yazılmış mektupları içeren kitabı, Moskova 26 Ekim 1921 tarihli mektuptan aldığım şu birkaç satırla özetlemek mümkün: *"hiçbir yere gidemiyor, dolap beygiri gibi olduğum yerde dönüyor, boş kalan giysi dolabına bakıyorum, sensiz yaşamdan daha sıkıcı bir şey olamaz. Tanrı aşkına unutma beni, bütün ötekileri sevdiğimden bir milyon kere fazla seviyorum seni. Senden başka kimseyi görmek, kimseyle konuşmak istemiyorum. Ömrümün en sevinçli günü, senin geldiğin gün olacak. Sev beni, datenka.*[3] *Kendine göz kulak ol detik,*

dinlen, bir şeye ihtiyacın varsa yaz. Öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öper, öperim seni."

Buna *"patilerinin ucuna dek senin olan Çen*[4](...) *Sevgilim, tatlım, minnoşum, öperim seni... 10 000 005 678 910 kere öperim seni... vb."* bitirişleri de ekleyebiliriz.

Bu satırların yayımlanmak için yazılmadıklarını belirtmeye gerek var mı? Ama yine de, her yazılan sözcük bir dünya getirmeli, belli bir yaşantıyı yansıtmalı, bence. Yayımlanmak için yazılmamış olmalarına karşın ister istemez Baudelaire'in annesine, Van Gogh'un kardeşi Theo'ya, Kafka'nın Milena'ya yazdıkları mektupları anımsıyor insan. Hele Nâzım'ın, Gramsci'nin, Gorki'nin soluk alıp veren, yaşayan mektuplarını okumuşsa. Bu arada Marx ve Engels'in yapıtlarının bir bölümünü de mektuplarından öğrendiğimizi unutmamalıyız. Mayakovski'nin yazdıklarındaysa durmadan kendini yineleyen, aşırı bir aşk söz konusu. Sevilen kadının yokluğundan duyulan bunalım bazen çılgınlığa dek varan bir tutkuyla, bazen de çocuksu bir duyarlıkla sergileniyor. Hep "korkunç sıkılmakta"dır şair; kendini çevresinden, gittiği kentlerdeki insanlarla olan ilişkilerinden soyutlayıp yalnızca Lili Brik'i düşünmektedir. Bu tavır onu, temelde daha başka ve daha önemli nedenlerle birleşerek intihara dek götürecektir. Örneğin Paris'ten, Berlin, New York, ya da Moskova'dan yazdığı mektuplar arasmda bir ayrım göremedim ben. Ne bu kentlerden, ne de tanıştığı yeni insanlardan (bir sözcük yığını olmanın ötesinde hiçbir özelliği yok adı geçenlerin) uzun boylu söz etmiyor. "Dayanılmaz ölçüde sıkılmakta", sevdiği kadın yanında olmadığı için her şeye kayıtsız kalmaktadır. Oysa Mayakovski'nin şiirlerindeki o tutkulu, kendi deyimiyle "tepeden tırnağa yürek" olan insanın sevgisi dünyaya, insanlara açıktır. Yani yaratıcı, genel anlamda olumlu bir aşktır söz konusu olan. Buna karşılık mektuplarda saplantılı bir insan, tutkusunu en aşırı olumsuzluğa dek vardıran bir benmerkezci buluyoruz. Mayakovski'nin çelişkisini belirleyen önemli bir unsur olduğu için bu bireysel aşkın üzerinde duralım biraz.

Yaşadığı her duyguyu abartan, yapıtını olduğu kadar yaşamını da aşırı bir duyarlık üstüne kurmuş Mayakovski gibi bir insanın Lili Brik için duyduğu büyük sevgiyi anlıyorum. Şiirinde "hyperbole" diye nitelendirilen[5] geleceğe dönük bu yöntemin yaşamında da aşk anlayışını etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Ne var ki, bu aşkın Mayakovski'de tutkuya dönüşmesi, şairin dengesini bozmuştur. Tutkulu insanın gözünde yalnızca tek şey değerlidir çünkü: tutkunun yöneldiği nesne ya da kişi. Dengeyi yeniden kurabilmek için bu tem amacı genelleştirmek gerekir. Proust'un *"Bir insanı sevince, artık kimseyi sevmeyiz"* sözü, Mayakovski'nin *"Senden başka kimseyi görmek, kimseyle konuşmak istemiyorum"* diye yazdığı mektubu gereğince açıklar sanırım. Bu durum tutkulu kişiyi dış dünyadan uzaklaştırır, öbür insanlarla ilişkilerinden koparıp olumsuz kılar. Oysa tutku dışa dönük kaldığı sürece, Eluard'ın

"Bütün dünyanın gürültüsü sesinde titreşiyor senin"

dizesinde belirttiği gibi genel bir nitelik kazanabilir.

Nâzım
"Ve senin alnın gibi hür, ferah ve ümitli bir
âlem kuracağız Pirayem"

derken sevdiği kadının güzelliğini genelleştirerek, özlediği dünyaya benzetir. Mayakovski'deyse tutkunun içe dönük bir gelişim izlemesi, kişiliğinin yeterince oturmuş olmamasıyla açıklanabilir ancak. Aslında beni yazmaya iten de bir anlamda bu oldu. Mayakovski'nin çelişkisi, kişiliğinde beliren geleceğe dönük yeni insanla, eski toplumun bazı bireyci eğilimlerini taşıyan yenik insan arasındaki çelişkidir çünkü.

Büyük Ekim Devrimi işçi sınıfının öncülüğünde gerçekleştikten sonra, yıkılanın yerine daha iyisini kurmak gerekiyordu. Bir altyapı değişikliği olarak başlayan devrim belli bir süreç içinde üstyapıyı, giderek insanı değiştirmeliydi.

Mayakovski'de, işte bu yeni insana umutla bakan, onun gerçek özvarlığının oluşabileceği toplumsal düzeni kurmaya çabalayan ama bir yandan da bireyci davranışlarından, dünyaya bakışındaki öznellikten kurtulamayan çelişik bir kişilik açıkça beliriyor. Şiirini devrim sırasında vurucu bir güç olarak kullanmayı başaran Mayakovski, devrimden sonra sosyalizmin kurulmasına yine şiiriyle öncülük etmiştir. Her şeyden önce şairdir çünkü, "kelimelerin gücü"nü bilmektedir.

"Çıkarın ceplerinizden, boş gezenler ellerinizi
alın bir taş, bir bıçak, bir bomba şöyle,
elsiz olanınız da varsa
kafasıyla vuruşsun.
İleri, küçük açlar,
küçük köleler sizi,
pisler,
bit dolu çukurda kalakalmışlar böyle
ileri;
Artık kanımızla boyayacağız bizler
pazartesileri,
salıları her bayram."[6]

Halkın ilk elde en doğal gereksinmelerini karşılayabilecek yeni bir ekonomik düzen kurulduktan sonra da, "Dökmeci İvan Kozirev'in Yeni Evine Yerleşmesinin Öyküsü" adlı, bir proleterin somut mutluluğunu dile getiren o çok yalın şiiri yazmıştır:

"Ben proleterim.
Fazla söz gerekmez.
Yaşadım
anamdan
nasıl doğdumsa.
Şimdi
işçi mesken kooperatifi
bir ev veriyor bana.

Vay anam şu genişliğe bak!
Vay anam şu yüksekliğe!
Havadar
aydınlık
sıcak
Her şey
yerli yerinde.
Fakat en çok
şu ay ışığından daha beyaz
adanmış topraklardan
daha rahat
olan
-nasıl söylemeli-
şu banyo
odası sarıyor beni."[7]

Yukardaki dizeleri insanca yaşama koşullarından yoksun, gecekonduda oturan bir işçinin okuduğunu düşünürsek, bir Sovyet eleştirmeninin "proletaryanın gözbebeği" diye adlandırdığı Mayakovski'nin halkın özlemlerini hangi amaçla şiirleştirdiğini, bir ölçüde evrensel kıldığını daha iyi anlayabiliriz.

1923-1930 yılları arasında, yani proletarya iktidarının yerleşmeye başlamasından, intiharına dek geçen süre içinde birçok yolculuk yapar. Yurt içi gezilerinde kitlelerle daha sıkı ilişki kurup yeni şiiri yaygınlaştırmak için toplantılar düzenler, konferanslar verir. Ama bütün bu geleceğe dönük, yapıcı çalışmalarının yanı sıra, kişisel tutkusundan sıyrılamaz. Sevdiği kadının yokluğuyla gelen sıkıntı birkaç kez intihar düşüncesine götürür şairi. Bu durum, Mayakovski'nin içinden geldiği eski toplumun yanlış eğilimlerini, bazı küçük-burjuva özlemlerini hâlâ bütünüyle silemediği gerçeğini çıkarıyor karşımıza. Oysa yeni insanın yaşaması, devrimi gerçekleştiren kuşağın olumsuz düşüncelerini de değiştirecektir. Bir yandan buna inanan şair, öte yandan umutsuzluk içindedir. Gereğinden fazla içe dönük oluşu büyük bir yal-

nızlığa, belki de insanın hiçbir toplumsal düzende bütünüyle kurtulamayacağı trajik yalnızlığa iter onu. Ama umutsuzluğu son noktaya gelmemiştir henüz.

"Ne boşluğa fırlatırım kendimi
ne zehir içerim
ne de tabanca namlusu
dayarım şakağıma"

diye yazar.[8]

Mayakovski'nin mektupları, şiirlerindeki umudun aslında yapay bir çabayla sürdürüldüğü kanısını uyandırdı bende. Örneğin, "Sovyet Pasaportu Üzerine" adı şiirindeki

"Hamal,
valizlerimi bedava taşımağa hazır,
bana göz kırpıyor
dayanışma duygusunun
o güzelim keyfiyle..
Jandarma
polise
polis jandarmaya
bakıyor uzun uzun.
Ve şu polis milleti
nasıl da şehvetle kırbaçlar
nasıl
çarmıha gererdi beni
sadece ve sadece
elimde oraklı çekiçli
bir pasaport var diye..."[9]

dizeleri, mektuplarında *"Bu arada nasıl yaşadım: hiç farkında değilim. En belirgin duygum bunalım, insanı ağlatacak bir bunalım, bir de olup bitenlere karşı tam bir kayıtsızlık (yorgunluk)"* diyen, Paris 9 Kasım 1924 tarihli satırlara bırakıyor yerini.

Dünyadaki ilk sosyalist devrim hükümetinin kültürünü yaymak amacıyla Paris'teyken, alacağı arabanın rengini düşünür: *"Külrengi olsun dedim, peki dediler, vakit varsa yaparız, yoksa deniz mavisi alırsınız."*

Burada Nâzım ile Mayakovski'yi karşılaştırmak isterim. Amacım Nâzım'ı savunmak değil, yalnızca kendi açımdan belirtilmesi gerektiğine inandığım bir gerçeği ortaya koymak. Nâzım kuşkusuz Mayakovski'nin şiirinden etkilenmiş, özellikle onun geliştirdiği biçimi alarak büyük duyarlığı, insanlara dönük tutkusuyla yoğurduğu kendi halkının gerçeğinden gelen bir içeriği bu biçimle kaynaştırmayı başarmıştır. Şair olarak Mayakovski'nin etkisinde kalan Nâzım'ın, kişi olarak ondan çok daha tutarlı olduğunu da söylemeliyim. Bu düşüncemi doğrulamak için iki şairin mektuplarına bir göz atmak yeterlidir sanırım. Mayakovski uzak bir Avrupa kentinde sevdiği kadının dışında kimseyi düşünmezken, Nâzım ondan çok daha kötü koşullar içinde aynı umutsuzluğu yaşamakta, öte yandan da şöyle yazabilmektedir:

"... müjdesini ver
belki bana bir daha dönmeyecek
olan kızıl saçlı bacıma:
Bizimkiler
bizimkiler neredeyse Nankin'e girecekler..."[10]

Nâzım'ın, insanlığın kurtuluşuna olan sarsılmaz inancının kendi bireysel kaygılarından çok daha önce geldiğini gösteren küçük bir örnek bu. Başka alıntılarla örnekleri çoğaltmak gerçeği değiştirmeyecektir.

Mayakovski'yi Lili Brik'e yazdığı mektuplardan tanıyıp ona göre değerlendirmek (Bertan Onaran'ın başarılı çevirisinin de yardımıyla) çok yanlış sonuçlara götürebilir okuru. Bugün Sovyetler Birliği'nde sanat kitleler arasında şaşılacak derecede yayılmış, şiirden baleye, müzikten tiyatroya dek tüm sanat dalları halkın günlük yaşayışına girmişse, bunda Lenin'in kültür anlayışındaki tutarlılık kadar Mayakovski,

Gorki gibi büyük öncülerin de payı olduğunu unutmamalıyız. Mayakovski, bir başka ünlü şairin, Sergey Yesenin'in intiharını kınayan bir şiirinde:

"Bu dünyada
ölmek güç bir şey değil,
bir yaşam kurmaktır
asıl güç olan..."

demişti. Otuz yedi yaşında, başına bir tabanca kurşunu sıkarak intihar ettiği zaman "asıl güç olanı" kendi bireyi için değil ama, doğuşunu umutla beklediği yeni insan için başarmıştı bile. Bugün fabrikalarda, kolhozlarda, üniversitelerde şiirin yankısının bunca güçlü oluşuna şaşmamak gerek.

1970

Notlar

1 "Muazzam Şair Mayakovski Neden İntihar Etti" *Halkın Dostları*. sayı: 2.
2 *Lili Brik'e Mektuplar*, De yayınları. çev.: B. Onaran
3 Datenka, küçük kız anlamında kullanılıyor.
4 Çen, yavru köpek anlamında. "Vladimir Vladimiroviç mektuplarını Çen diye imzalardı. Birçoğunun altında çizgi resimler vardır, kendisini köpek, beni de kedi biçiminde çizerdi - aramızda birbirimize bu adları takmıştık." diye yazıyor Lili Brik.
5 "Gorki ve Mayakovski'nin Yaratıcı Yöntemi Üzerine Notlar" Viktor Pertsov. *Halkın Dostları*, sayı: 5.
6 *Soyut* Mayakovski Özel Sayısı, çev.: Sait Maden.
7 *Halkın Dostları*, sayı 2, çev.: A. Behramoğlu.
8 *Sovyet Şiirleri Antolojisi*
9 A.g.y.
10 *Oğlum Canım Evlâdım Memedim, Cezaevinden Mektuplar*

beyni yüreğinde bir şair

"Yağmur yağıyordu o gün Brest'e durmadan"

Bütünüyle bir başkaldırıştır Prevert'in şiiri. Fransız şiirinde eskiye, alışılmışa, kalın çizgilerle sınırlanmış geleneklere başkaldırma bilinçsiz de olsa çok önceden başlamıştı. Sonra, günümüzde gerçeküstücüler sürdürdüler bu "başkaldırma şiiri"ni. Ama onu daha etkin bir duruma getiren Prevert oldu. Bu nedenle Prevert'i gerçeküstücü bir şair olarak benimsediler birçokları. Bu akıma kimi şiirlerinde yaklaşsa bile, bence çok özel, kendine özgü bir yeri var Prevert'in çağdaş Fransız şiirinde. Onun yarattığı imgelerin çok yeni ve alışılmadık düzende oluşları pek yadırgatmıyor okuru. Bunun nedenini, şairin çok yalın ve sade bir şiir dili kullanmasında aramalı. Fransız dilinin bütün inceliklerinden yararlanmasını bilen Prevert'e dili iyi kullanan bir şair diyemeyiz; ama onun, bu dil tutumu geniş okur yığınlarına dek ulaşabilmesini sağlamış, şiirleri bir yandan güçlükle yorumlanırken, öbür yandan bestelenerek halk türküleri gibi, toplumun her katındaki okur tarafından sevilmiştir. Bunca yalın ve basit şiirlerin birbirinden oldukça uzak –Türk toplumundaki kadar olmasa bile– iki kutba dek genişlemesi şaşırtıcı bir olay gerçekten. Okurun Prevert'i sevmesinin bir başka nedeni de ilk kitabı *Paroles*'deki anarşist tutumudur. Bu kitapta, tüzeleri yapan, savaş çıkaran, yaşamı pahalılaştıran,

sinemada cigara içmeyi yasaklayan, iri "lâkırdı"lı söylevler veren, din adamı, politikacı ya da subay olsun, koca bir kent halkını hastalığa, savaşa, ölüme sürükleyen kişilere başkaldırıyor Prevert. Onun şiirlerindeki yapının en büyük özelliği her okurun kendine bir beğeni payı çıkarmasıdır kuşkusuz. Bu olaydan faydalanıp Prevert'in basit yazışına öykünen birçok şairin tutunamaması da onun büyüklüğünü doğrular sanırım.

Şiirlerinin konsunu günlük yaşamdan, çevresinden, oturduğu dolaştığı mahallelerden, sokaklardan alan Prevert, kişilerini, onları çevreleyen günlük güzellikler içinde betimlemeye çalışmıştır. İşte "Kasap Dükkânında" adlı şiirinden birkaç dize:

Kasapta taze etin üstüne
Hoyratça, yosmaca saplanmış
Kâğıttan bir kızıl gül
Bağırıyor balo kılığında
Ölüm diye bar bar bağırıyor
.....

Bu da "Yitirilmiş Zaman"dan:

Fabrika kapısının önünde
birden durdu işçi
güzel hava ceketinden çekti onu
ve döndüğü gibi ardına
güneşe baktı
.....

Prevert'in şiirlerinin birçoğunda aynı özlere yönelişler var. Bu "özler"in en tanınmışı, en kolay akla geleni "okul" olsa gerek. Bazılarının çocukça bulduğu bu şiirlerin ben birçok yanıyla çocuksulukla bağdaşmadıklarına inanıyorum. Onun çocuksu deyişlerinin özünde, yaşama çok değişik bir yönden bakış var. Ressam gibi bir çırpıda çiziktirdiği dizeler

öylesine hafif, renkler öylesine güzel ve uyumlu ki, yeni bir dünyaya bütün düşüncelerden arınmış olarak girmemek elde değil. "Yumurcak" adlı şiirinde küçük öğrencinin tahtayı silip bütün karmaşık şekillerin üstüne mutluluğun resmini çizmesi duygusal olduğu kadar şairce bir buluş.

.....
Derken bir gülmedir alıyor çocuğu
Delice bir gülme
Ve siliveriyor her şeyi
Sayıları sözleri
Adları tarihleri
Tümceleri tuzakları
Öğretmen tepinedursun
Çığlıkları ortasında mucize çocukların
Renk renk bütün tebeşirlerle
Belâlı kara tahtanın üstüne
Resmini çiziyor mutluluğun.

Okurun dünyası değişiyor bir süre Prevert'i okurken; uçarı, ele avuca sığmaz ama saf öğrencilerin düş dolu dünyalarına giriveriyor. Küçük bir öğrencinin karamsarlığını, tahtadaki kargaşalıklardan, anlamadığı işaretlerden nasıl korktuğunu, tertemiz ve saf aklının nasıl karıştığını ne güzel anlatıyor şu dizeler!:

Kafasıyla evet diyor
Yüreğiyle hayır
Sevdiğine evet diyor
Öğretmene hayır
Sözlüye kalkmış
Soru üstüne soru
Şunu yaz bunu çiz
.....

Öğrenci gerçek karşısında düşe sığınır Prevert'de. "Kuşlu Ders" adlı şiirinde çocuğun gökte kuş araması aslında bir

gereksinmedir onun için. Sınıfın bilim kokan, rakam dolu o sıkıntılı havasından bıkmıştır.

İnsanlardan, barıştan yana bir Prevert bulmak hiç de güç değil onun şiirlerinde. "Barış Üstüne Söylev"de büyük bir devlet adamı, söylevinin sonunda sendeleyip güzel bir cümlenin düşüveriyor içine.

.....
Perperişan ağzı açık
Soluk soluğa
Gösterdi dişlerini
Ve barışsever düşüncelerinin diş çürüğünden
Savaş siniri çıkıverdi ortaya
.....

Savaş çıkarıp yaptıklarıyla övünenlere gerçekten öfkeleniyor "Savaş" adlı şiirinde. Tatlı, şairce bir öfke bu:

Yıkıyorsunuz
bre kaz kafalılar
paslı baltalarınızla hep genç ağaçları
.....

.....
Ormanın kelinde leş gibi çürük odun kokarken
alıp başını gitmişken kuşlar
siz kazık kakıp orda marş söylüyorsunuz

Prevert'in kimi şiirlerinde gerçeküstücü bir anlatımla verilen diyalektik düşüncelere de rastlanır. Çoğu toplumsal taşlamalarla dolu olan bu şiirlerden en ilginci "Adadaki At". Masal türünde yazdığı bu düzyazı şiirde atların başkaldırmasını, kişiliklerinin ve sınıflarının bilincine vararak haklarına sahip çıkmalarını çocuklar için anlatmıyor sanırım. Paris'i seven, kenar mahalleleri, metroları, kömür çıkarılan yerlerde açan umut çiçeğini türkü çağırır gibi şiirlerinde yazan, Brest'e yağan, Quessant gemisine yağan yağmur altında

Barbara adını ünleyen insan Prevert'i nasıl sevmemeli! Kendi deyimiyle "anarşist, sosyalist, zındık" ama bence sevgi dolu, duygulu, uçarı ve beyni yüreğinde bir şair prevert.

1968

NOTLAR

ŞİİRLER. Prevert. Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu. (Çan).

HER BOYDAN. Çeviren: Can Yücel. (Dost).

YENİ UFUKLAR. Nisan 1967

yorulan bir şiirin ayak değiştirmesi

Ece Ayhan'ın 1970 yılı içinde birbiri ardına yayımlanan yeni şiirleri üzerine çok konuşuldu, ama pek bir şey yazılmadı. Şair *Ortodoksluklar*'dan bu yana bir süre için nadasa bırakmıştı tarlasını. Yeniden yayımlamaya başlamasıyla birlikte şiirinin özellikle içerik yönünden geniş ölçüde değiştiği, daha az sentetik, daha çağdaş bir oluşuma yöneldiği görüldü. Memet Fuat yıllığının önsözünde Ece'nin girişimini "büyük şiir olayı" olarak nitelemişti ama, şairle yapılan bir konuşmanın dışında, bu değerlendirmenin yazıya geçen yankıları olmadı. Aydın çevrelerde hayli sözü edilen bu "büyük şiir olayı" üstünde hiçbir şiir eleştirmeninin tek yargı bile vermeyişi doğrusu beni çok şaşırttı. Ece Ayhan için daha önce yazıldı yazılmasına, ama, bu yeni dönemeçte, üstelik eskisinden çok daha etkin bir çalışma içindeyken onunla ilgilenmemek yalnızca şiirimizdeki önemli bir mayalanmayı değil, Türk toplumunun gelişim çizgisindeki tarihsel bir dönemi de görmezden gelmek olur. Amacım "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"i çözümleyip açıklamak değil. Okurla Ece Ayhan'ın şiiri arasında bir yakınlaşma sağlamak da bana düşmez. Ben, yalnızca, onun yöntemiyle çağımız arasındaki ilişkinin –son şiirlerinde daha da belirginleşiyor bu durum– önemine değinmek istiyorum. Bunun için de önce şairin kendi serüveniyle ilgilenip, şiirinin iç sorunlarını araştırmak gerekiyor.

Ece Ayhan'ın üç şiir kitabı var. Bu kitaplardan yola çıkarak onun dünyasıyla ilişki kurmak isteyenler bazı çetin engelleri aşmak zorunda kalıyorlar. Özellikle dil ve dış-biçim yönünden ilk bakışta çözülmesi olanaksız bir şiirle karşılaşıyor okur. Bu olanaksızlığın arkasına bütün gizini vermemekte direnen bir imgeler bütününün ustaca örüldüğünü söylemek yanlış olmaz sanırım. Önce dil, sonra da dış-biçim engelleri aşılınca Ece Ayhan'ın şiiri açılmaya başlar, karmaşık ya da birbirinden bağımsız gibi görünen imge örgüsü belli bir tema bütünlüğüne yönelir. Dış-biçim engeli derken şairin sözcüklerin tümce içindeki yeriyle oynadığını, böylece dilin çizgiselliğini anlam bakımından da bozuşturduğunu söylemek istiyorum. Somut bir örnek vereyim:

İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı
süpürürmüş
ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan
sigaralarıyla [1]

dizeleri, dilbilgisi kurallarına göre yeniden şöyle kurulabilir:

İşte kel hasan! Bu kel hasan güldürmemek için ters yakılmış serkldoryan sigaralarıyla karanlığı süpürürmüş.

Dil engeli derken de, gene yukardaki iki dizeyi alırsak, kel hasan, serkldoryan gibi sözcüklerin çağrışım alanlarını bilmeden şiirin anlamını bütünüyle çözemeyeceğimizi belirtmek istiyorum. "Ece Ayhan Sözlüğü"nden[2] öğrendiğimize göre Kel Hasan süpürge ve tenekesiyle sahneye çıkan tanınmış bir tiyatro oyuncusu; Serkldoryan da, bir burjuva kulübü. Bu kulüp için çıkarılan sigaralara da aynı ad verilirmiş. Dil engelini aşabilmemizi sağlayan bu açıklamalardan sonra şiire daha kolay yaklaşabiliriz. Kel Hasan'ın gülünç oyunundaki hüzün anlatılmak isteniyor. Palyaçonun hüznü diye adlandırabileceğimiz, hiç de yeni olmayan bir konu; ama imparatorluğun çöküş yıllarındaki genel havayı yansıttığından önemli. Ayrıca güldürmek yerine güldürmemek karşıtlığı kullanılarak yalnızca dil sınırları içinde gerçekleş-

tirilen bir olumsuzlamayla anlam kaydırması yapılıyor. İçeriği oluşturan en önemli kavramı –hüznü– belirtmek için biçimsel bir dil oyunundan yararlanılması da şairin dil anlayışını göstermesi bakımından ilginç. Şimdiye dek Ece Ayhan üzerine yazılanlar –bir yandan dış-biçimsel, öte yandan anlamsal özellikleri açıklayan Mustafa Öneş'in yazıları[3] ve şairin dilini anlamamızda önemli ipuçları getiren Ender Erenel'in "Ece Ayhan Sözlüğü" çalışması– sözü geçen engellerin niteliğini yeterince açıklığa kavuşturdu. Bu nedenle "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"in ortak yönünü belirlemek, sonra da Ece'nin şiirin genel çizgisini saptamak için yapılacak araştırmalar bence bir ön çalışma gerektirmiyor artık. Zıtlaşmaları, birbirini tamamlayan ya da birbiriyle çatışan öğeleriyle, yani kendi iç-diyalektiğiyle genel bir temayı oluşturuyor Ece Ayhan'ın şiiri. Son yazdıklarıysa bu genel temanın çağdaş yönünü en etkileyici biçimde ortaya koymaya çalışan "kara şiirler". Bu kara şiirlerin ardında Türk halkının çektiği acılar yatıyor. Ece Ayhan'ın şiiri başmdan beri yüzü gülmeyen, mutsuz bir şiirdir. *Kınar Hanımın Denizleri*'nde[4]

Saat
kaç olursa olsun
çocukların ölüm şarkıları

dizeleriyle beliren mutsuzluk kavramı *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da[5] "Sevgili Uğursuzluk" şiirinden geçerek *Ortodoksluklar*'daki, tarih boyunca acı çekmiş bütün insanlığı simgeleyen bir kokonaya –Hıristiyan kadın anlamına gelen bir sözcük– ulaşıyor:

Örtemiyor üzüntüsünü, fakfon kanatlarıyla bir kokona.

"Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"deyse mutsuzluk sessiz bir çığlığa dönüşüyor. Sessiz diyorum, çünkü Ece Ayhan'ın şiirinde ses boyutu yok bence. Okur yalnızca

görüntüyü algıladığından onu ancak bilincinde sese dönüştürebiliyor. Bu şiirleri sessiz fotoğraflar olarak nitelersek, söz konusu çığlığa da görüntü-çığlık diyebiliriz. Şairin kendisi de, *"Sanatın özü sessiz çekilmesidir. Türkiye'de şiir sessiz çekilir. Kurgular dili ve anlatımı veriyor, ses fazladan bir şey,"*[6] sözleriyle yukardaki tanımı doğruluyor. Sesi fazladan saymak benim katılmadığım bir düşünce. Şiirin toplumsal işlevi açısından sesin önemi büyüktür. Nâzım bazı şiirlerini bir orkestranın çalışını düşünerek yazarken sesten yola çıkıyordu, önce dizeyi kurup sonra seslendirme ilkesinden değil. Sanat dalları içinde, görüntünün biçimsel olanaklarından yararlanarak özü dışlaştırma yalnızca plastik sanatlar için geçerli bir yöntemdir. Şiir, özellikle halkın dünyasına yönelen şiir, onun sesini de oluşturmak zorundadır. Gerçi tek ölçüt bu değil ama, ben kendilerinin dışında ortak bir ses, yani yığının sesi olabilmiş şairleri büyük şair sayıyorum. Yunus, Nâzım, Mayakovski, Aragon gibi. Diyeceğim, sese teknik bir sorun olarak bakmak şiirin yapısını eksik görmektir. İmgeyi oluşturan görüntüyse, onu tamamlayan da sestir çünkü. Şiiri öğelerinin bütünselliği içinde düşünmek gerek. Ece Ayhan'ın, özgünlük kaygısıyla sessiz şiirler yazdığını sanıyorum. Yazdıklarının kalabalıklara seslendirilemeyeceğini kendisi de biliyor olmalı. Sessiz film çekmesinin bir başka nedeni de gerçeği çok sayıda ayrıntılara bölmesidir diyebilirim. Aslında bazı şiirlerini, özellikle de "Mor Külhani"yi[7] bu genellemenin dışında bırakmak gerekir. "Mor Külhani", bütün boyutları tamam olduğundan, bence, Ece Ayhan'ın şimdiye dek yazdığı en güzel şiiri. Örneğin bir "abiler" sesini büyük ustalıkla kullanarak içerikle özdeşleyebiliyor. Bu "abiler" deyişi bana ilkin küçük ayakkabı boyacılarının, iş kazalarında sakat kalan çocuk işçilerin dilini anımsattı. Ama

şiirimiz her işi yapar abiler

.....

kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta
saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir

dizelerini daha dikkatli okuyunca, külhanbeylerin âlem yapmak için (sadistçe zevklerini tatmin etmek için demek daha doğru olur, çünkü çıkarılan saatler görüntü olarak kayışla dövme eylemini düşündürüyor) mezarlığa götürdükleri genç bir orospunun yalvarmaları imgelemimde çağrıştı. Bu iki ayrı düzlemdeki çağrışımların ortak yönüyse acı çeken insanların çığlığını simgelemeleri. Bir tek "abiler" sesi üstüne bunca yoğun bir içeriğin yerleştirilmesi Türk şiirinde az rastlanabilecek bir olaydır. Her dörtlükten önce ve sonra ayrı ayrı kullanılarak bütün şiir bu sesle örülmüş. En son dizedeyse en çarpıcı, en etkin biçimini alıyor. Ezilen, horlanan halkımızın, hatta bütün dünya halklarının o en haklı, en güzel özlemi oluyor "abiler" sesi:

düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?

Yazımın başında Ece Ayhan'ın şiirinin genel bir temaya yöneldiğini söylerken bu ACI ÇEKME –tinsel ya da fiziksel, her anlamda acı çekme– sorununu belirtmek istemiştim. Son şiirlerinin ışığında eski yazdıkları yeniden okununca durum daha kolay anlaşılıyor. *Kınar Hanımın Denizleri, Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Ortodoksluklar*'dan sırayla çıkardığım aşağıdaki üç alıntının işkenceyle ilgili olduğunu kimse yadsımaz sanırım:

Sabahlara değin dövülmüş bir kadın
öznel pencereler bir de kent dikkat ettinse
neden böyle çırılçıplak olduğumuzu
şimdi daha iyi anlıyorsun değil mi
neden dövülmüş bir kadın

(Kambiyo)

Bir kılıçla keserler kirpiklerini uzun. Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp gümüş bir şamdana oturturlar, ziftle boğarlar teknede, damgalarlar.

(Mısrâyim)

Gömdürülmüştür diri diri toprağa ve başaşağı. Ürker ve parlar birkaç katana ötede. Neden anlamıyordum.

(Ortodoksluklar I)

Görüldüğü gibi, bir anlamda insanlığın acı çekme tarihini yazıyor Ece Ayhan. "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"in ilki *"Açıl doğu açıl! açıl dağarcığım"* dizesiyle başlıyor. Buradaki doğu kavramı coğrafya tanımını aşan daha genel bir kavram olsa gerek. Bana kalırsa uygar Batı'nın dışında kalan azgelişmiş ülkeler, özellikle de Ortadoğu ülkeleri söz konusu edilmek isteniyor. Artık gördüklerini ya da anımsadıklarını en küçük ayrıntılarıyla sergileyecektir şair. Kendi deyimiyle *"kara alayın da ötesinde kara şiirler"* yazacaktır. Çünkü işkencenin tarihi Ortadoğu halkının tarihiyle özdeştir. Cemal Süreya da "Ortadoğu" adlı şiirinde aynı simgenin bir başka yanını incelikle belirtmişti:

Binlerce binlerce yeraltı geçidine
Şırıldayarak aktı
Son gölgeleri yakılanların,
Ateşlenirken odun ayaklarında
Ve her akşam göğün yorgun başı
Usul usul düşerken omuzlarına
Sessizce ve hep birlikte aktı
Büyük bir serinlik halinde
Son gölgeleri onların
Siyaset meydanlarından sehpalardan
Kale kapılarındaki ince yazıtlardan
Yanlış savaşlardan
Büyük bir yıldız kalabalığına[8]

Ece Ayhan'ın son şiirleri Ortadoğu halklarının, özellikle de Türkiye halkının gerçeğinden oluştuğu için önceki dönemine oranla daha çağdaş bir nitelik taşıyor. *Bakışsız Bir Kedi Kara ve Ortodoksluklar*'daki eski İbrani metinlerinden, Bizans tarihinden derlenmiş malzeme –bütün o bitkiler, kuş adları,

peygamberler, Hıristiyan ermişleri, manastırlar, Ermeni kiliseleri– acı çeken Ortadoğu'nun tarihsel yönüydü; son şiirlerindeki Türkiye halkının günlük gerçeğiyse çağdaş yönü. Aşağıya aldığım örneklerle durum daha da açıklık kazanacaktır sanırım:

biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

emrazı zühreviye hastanesine kapatıldı anamız
adıyla çalışan ermiş sirkeci kadınlarındandır

.....

velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim

babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede
acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği[9]

Birbirinden bağımsız gibi görünen yukardaki dizeler aslında birbirini tamamlayan iki ayrı motif üzerine kurulmuş. Orospular ve delilere yapılan insanlık dışı davranışlar anlatılırken bu insanlara yaşama hakkı tanımayan bir tüze anlayışı eleştiriliyor. Bakım ya da kontrol amacıyla zührevi hastalıklar hastanesine –emrazı zühreviye– kapatılan vesikalı kadınların oradaki memurlarca ırzlarına geçilmesi çok etkilemiş şairi. Tımarhanede hademelerce –güllabice odunlarla– sırf zevk için dövülen deliler de unutamadığı görüntülerden olmalı. Ece Ayhan insanları kurtarmak, onları iyileştirmek amacındaki kurumların işkence odalarına dönüştürülmesi karşısında haklı bir öfke duyuyor. Bu öfke başka bir düzlemde şu dizelerle belli edecektir kendini:

dokunmayın çocuklara sabah
sabah ulan! loncaya yazılmadan

Orospularla deliler tıpkı çocuklar gibi arkaları olmayan,

korunmasız insanlardır. Tüzüklerse halkın büyük çoğunluğunu işkence odalarına kapayan lonca tüzükleri.

"Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"in bir başka genel temasının da, bütün öğeleriyle ortak bir imgeyi oluşturabilecek OKUL kavramı olduğunu sanıyorum. Konur Ertop'la yaptığı konuşmada Ece Ayhan da değiniyor bu konuya: *"Yaşayan, geniş bir imge bu. 'Bütün Doğu' anlatılabilir sanki onunla. (...) Eylül ayı kentlerinde büyük bir katliam olur, bütünlemeler. Emlak sahipleri 12-13 yaşındaki gelecekleri mahkûm ederler. Eylülde püskürtülmüş çocuklardır onlar. Barikatlar kurarlar eylülde, tek dersi bilmem neydi diye tutunurlar. (...) Bu bir ortak imge. Tek bir çocuk olayından hareket etmiyorum. Bunu toplumumuzun bir* derdi *olarak da görmüyorum. Bütün kahırlarımız bir tek toplumsal olayda bile yansıyabilir demek istiyorum."* Bu görüşten yola çıkan şair özellikle "Kürt Çiçekleri" ve "Meçhul Öğrenci Anıtı" adlı şiirlerinde[10] Türk halkının acılarını hayatın orta ikisinden ayrılan çocukların aracılığıyla yansıtıyor. Sınavlarda *başartılmayan* bu onurlu küçük insanların toplumun baskısıyla intihar etmeleri her gün gazetelerde okuduğumuz günlük olaylardandır. Arka sayfalardan birinde solgun yüzlü bir çocuk resminin altındaki küçük ilanı çoğu kez okumadan geçeriz. "Oğlum artık eve dön. Baban seni bağışladı. O meseleyi unuttuk," gibisinden bir şeyler yazılıdır ilanda. Oysa çocuk çoktan kendini denize atıp boğulmuştur. Bu olay toplumsal düzenin niteliğini göstermesi bakımından önemlidir. Ece Ayhan dipyazılarından birinde sorunu şöyle koyuyor: *"Şiir alınlıkları, nedense, şiirin bağrından koparılıp başa konulmuş dizeler sanılır hep, değildir. Şiir alınlıkları yukarı kaçan çocuk yüzleridir, okulların giriş sınavlarını kazanamayıp, önce kamuya karşı diktreş olduklarından intihara, yetiştirme yurtlarına, sözde açık Kalaba'lara, sonra da tabiata karşı geldiklerinden bacakları koparılmaya, boğulmaya, ölüme yargılanmalarından başka bir nedenle, derin adları, güzel anlamlı bakışlarıyla gazetelere geçmeyen."*[11] Okul Türkiye'nin düzenini simgeliyor. Bir yanda öğretmen kurulları (yasa koyucular, yöneticiler) öte yanda ezilen, intihara zorlanan öğrenciler, yani halk. Bu ikilem,

egemen sınıflarla sömürülen sınıflar arasındaki çatışmayı belirlediğinden Ece Ayhan'ın şiirindeki devlet kavramı da buna bağlı olarak politik bir içerik taşıyor.

buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında
bir teneffüs daha yaşasaydı
tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür
devlet dersinde öldürülmüştür

(Meçhul Öğrenci Anıtı)

Bu ölümün sorumluları öğrencileri yargılayan "emlâk sahipleri", yani yöneticilerdir. Ece Ayhan *"kurul üyeleri sınıflarını savunmak için yapıyorlar, son taksitlerini yatırdıkları sınıflarını korumak için"* derken, bu baskı aracı devletin özel mülkiyete dayandığı görüşünü paylaşıyor. "Kürt çiçekleri"nde de baskı kavramı alegorik olarak ortaya konuyor:

efendiler! eşekler susabilirler
ne yani çocuklar hiç gülmeyecekler mi?

Devlet-halk çelişkisi uzun bir tarihsel süreci kapsar. Anadolu'daki feodal beylikleri yavaş yavaş ortadan kaldırarak egemenliğini güçlendiren Osmanlı Devleti, kuruluşundan yerini Cumhuriyete bırakıncaya dek her geçen gün halka biraz daha uzak düşmüştür. Toplumumuzun son elli yıllık tarihinde beliren bir çelişki değildir bu, kökeni çok eskiye dayanır. Tek parti döneminde dış etkilerin zorlamasıyla daha da çoğalan devlet baskısı Ece Ayhan'ın şiirlerinde okul simgesi olarak gerçekleşiyor. Şair gelenek üstüne yazdığı bir yazıda da değiniyor bu konuya: *"Halkın, bütün imparatorluk boyunca, yüzyıllar dokuduğu özelliklerinden başlıcası, eksendeki birisi ya da, devletten hoşlanmaması, binlerce mezraaya kaçmasıdır; bu olgunun tersini siz kime yutturursunuz. Çok sonraları, batılılaşalım gülelim eğlenelimcileri, sonucu kendileri hazırladıkları halde, şaşırtan şey, halkın devleti kendisine en az hissettirebilecek düşmanlarıyla bile işbirliğine iten neden bu değil midir?"*[12] Ger-

çekten de devletin kendisini en çok "hissettirdiği" 1938-1950 yıllarından sonra Demokrat Parti'yi iktidara getiren halk olmuştur. Yazımın başında "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"le ilgilenmemek Türk toplumunun gelişim çizgisindeki tarihsel bir dönemi görmezden gelmek olur derken, devletin halka yabancılaşma sürecinin önemini vurgulamak istemiştim. Nâzım Hikmet bir yana, bu sorunla pek ilgilenmemiştir Türk şiiri. Ece Ayhan'ın şiirindeyse özde beliren yenilenmenin devlet-halk çelişkisini de kavramaya yöneldiğini görüyoruz. Oysa çağdaş Türk romanı birçok örneğiyle bu temel sorunun değişik biçimlerde ve değişik açılardan ele alınışının bir ifadesidir. Ece Ayhan'ın şiirindeki politik yöne şimdiye dek değinilmedi. Gerçi bunda önceki şiirlerinin dünya görüşü bakımından daha kapalı olmalarının payı da var ama, gene de üstünde durulması gereken bir konu gibi geliyor bana. Bu yargıma devrimci sanatı savunan birçok arkadaşın katılmayacağını biliyorum. Ece Ayhan'ın son şiirlerine de burjuva sanatının yeni bir aldatmacası gözüyle bakanlar okulun toplum düzenini simgeleyen bir kavram olmadığını, bunu benim uydurduğumu söyleyebilirler. Böyle bir olasılık karşısında şu sözleri yinelemek yararlı olacaktır sanırım: "Halkın devletçe eğitilmesi tam anlamıyla kötü bir yoldur. Genel bir yasa ile ilkokulların gelir kaynaklarını, öğretim kadrosunun zorunlu yetilerini, öğrenim kollarını vb. belirlemek, ve Birleşik Amerika'da olduğu gibi, bu yasa buyruklarının uygulanmasını devletin gözcüleriyle denetlemek başka şey, devleti halkın eğitmeni yapmak başka şeydir. Daha da ileri giderek denebilir ki, okulu, kilise kadar devletin de her türlü etkisinden uzak tutmak gerekir. (...) Tam tersine, devleti halkın eğitmesi gerekmektedir, hem de hoyratça." (*Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirilmesi*. Karl Marx.) Halk devleti eğitirse "Kürt Çiçekleri"nin ilk dörtlüğünde belirtildiği gibi "hayattan ders vermeye" kalkacaktır önce. Tabii bu ancak öğretmenlerin öğrencileri "intihara ve denizde boğulmaya" çalıştıramayacakları bir düzende gerçekleşebilir.

Toplumdaki baskının çoğalması Mevlâna'nın ya da Yunus'un çağında olduğu gibi doğaötesi bir dünyaya değil, başkaldırıya, haklı bir öfkeye, daha güzeli çoğunluğun insanca yaşamasını engelleyen üretim ilişkilerinin değişmesi için bilinçli bir savaşa yöneltiyor sanatçıları. Bu genellemenin dışında kalmakta direnirlerse, kendi dünyalarının dışında oluşan değişikliği algılayamadıklarından çağdaş insana bütünüyle yaklaşamıyorlar. İnsan varlığını donmuş ya da yalnızca geçmişe dönük bir gerçek olarak belirlemek, diyalektik maddeciliği özümlemeden yaşamı bütün boyutlarıyla kavramaya kalkışmak, günümüz sanatçısının en önemli eksikleridir. Ece Ayhan bu eksiklerin dışında kalmayı başarıyor. Daha doğrusu ilk şiirlerindeki insansızlaştırma eğiliminin –bence, *Kınar Hanımın Denizleri*'ndeki kantocularla tiyatro oyuncuları, *Ortodoksluklar*'ın Ermenileri, kilise ermişleri ölü bir geçmişin eşyaya dönüşmüş kişileridir– "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"de yerini çağdaş bir gerçeğe bakış yöntemine bırakması, şairi ister istemez yaşamın diyalektiğine yaklaştırıyor. Artık geçmişin karanlık, tozlu sayfalarından değil, sokaktan, kenar mahallelerden, vapur iskelelerinden devşiriyor insanlarını. *"Benim bildiğim gerçek nabız şu anda yol kesimlerinde... Sokaklarda, evlerde ya da kenar mahallelerde."* Amacı toplumun atan nabzını tutmak olduğu için daha önceden Bizans tarihini araştırırken şimdi Üsküdar vapurunun ikinci mevki yolcularına bakıyor. Bando okuluna giremeyince intihar eden tek torununun –yedek adaylar listesindedir ama torpili yoktur– gazetedeki ölüm haberini yıllardır her gün okuyan, belki Eyüplü belki de Kasımpaşalı kara yeldirmeli yapayalnız bir ninenin acısını paylaşıyor. Bu değişiklik şairin gelişim çizgisinde çok büyük bir dönemeçtir. Çünkü kitaplara dayanan mekanik bir öz araştırması daha dolaysız, daha etkin bir gözleme bırakıyor yerini. Dizelerin ardındaki insanların soluk alıp vermeleri, görüntülerin öbür şiirlerindekilere oranla netleşmesi, kısacası şiirinin ısınıp canlılık kazanması Ece Ayhan'ın hep bu yaşayan gerçeğe yönelmesinin sonuçları. Ama bu gerçekçilik anlayışı şairin

yöntemine özgü değişik özellikler taşıyor. Bir kez Ece Ayhan alegorik imgelerle kuruyor şiirinin yapısını. Yani *genel*'i vermek için *özel*'den yola çıkıyor. Başka bir deyişle genel olanın taslağını çizebilmek amacıyla özel durumları simgeleyen küçük ayrıntılardan yararlanıyor. Somut bir örnekle açıklayayım.

mor biletli yolcular! el değiştiren halk kartları!
ne kadar az yer kaplıyorsunuz
(Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur)

İstanbul'u hiç görmemiş ya da Şehir Hatları vapurlarında ikinci mevkiyle yolculuk yapmamış bir okurun yukardaki iki dizeyi bütünüyle anlayabilmesi olanaksızdır. Şiirin tümünü göz önünde bulundurarak, el değiştiren halk kartları imgesinin de yardımıyla belki silik bir anlam çıkarılabilir. Ama Şehir Hatları vapurlarında ikinci mevki biletlerin mor renk olduğunu bilenler için çok somut bir görüntüyü çağrıştırıyor bu iki dize: Mor biletli yolcuların, halkın kalabalığını, "Ne kadar az yer kaplıyorsunuz" dizesine dayanarak tam karşıtı da düşünülebilir. İkinci mevki yolcularına –büyük çoğunluğa– sıkışık oturmayıp, hak ettikleri kadar yer kaplamaları söyleniyor. Tabii bu "mor biletli yolcular" motifini şiirin bütününden soyutlamak yanlış olur. Çünkü ancak öbür motiflerle birleşerek yapının bütünlüğü içinde yer alabiliyor. Bu açıdan Ece Ayhan'ın şiirini bir freske benzetebiliriz. Nasıl ayrı renkli mozaikler bir araya gelince kendilerinden bağımsız bir biçimi bütünlüyorlarsa, onun şiirindeki küçük motifler de belli bir amaçla bir araya getirildikleri vakit anlam birimleri olmaktan çıkıp genel bir simgeyi oluşturuyorlar. Yalnız, bu motiflerin her vakit ustaca işlendiğini söyleyemeyeceğim. Arada boşluklar, tamamlanmamış parçalar kalıyor. Mozaikleri yerleştirirken kimi biçimleri eksik bırakıyor şair. Çektiği planlardan bazılarını kurgu sırasmda atlıyor. Böylece yer yer parçalanmış bir şiir dünyasıyla karşılaşıyoruz. Bu şiir dünyasının her vakit aynı bütünsellikte olmayışı şairin

bilinç durumuyla açıklanabilir sanıyorum. Ece Ayhan'ın şiiri her şeyden önce bir bilinç şiiridir çünkü. Sözcüklere yüklenilen çokanlamlılık, dilin hemen hiçbir şaire benzemeyen değişik bir biçimde yoğuruluşu plastik bir çaba gibi görünse de, güzellik kaygısının değil, zekânın sonucudur. Gerçeği algıladıktan hemen sonra imgelere dönüştürüyor Ece Ayhan. Kendi iç dünyasının imbiğinden süzülen imgeler yığınını yeniden nesnelleştirirken, bilinci hiç durmadan bir motiften ötekine atlıyor. Yani asıl yaratma süreci olan algıların nesnelleştirilmesi, sürekli yer değiştiren sabırsız bir bilincin aracılığıyla gerçekleşiyor. Bu bir yandan şiire yoğunluk kazandırırken öte yandan imgeler arasındaki anlam bağlarının kimi vakit eksik kalmalarına yol açıyor.

"Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"de Ece Ayhan'ın çok özgün bir şiire yöneldiğine inanıyorum. Şair çağımızın en önemli simgesini yakalamış. Değişmekte olanı görüp, devrim sürecindeki Türkiye halkının gerçeğini diyalektik maddeci bir anlayışla şiirinin potasında eritebiliyor. Ece Ayhan'ın devrimciliği bir yama gibi durmuyor, yapıyla kaynaşmış bir öğe olarak şiirin bağdaşıklığına (homogène) katılıyor. Bu yüzden de güç anlaşılıyor doğal olarak. Yazımın başında sözünü ettiğim anlamı aydınlatmak için aşılması gereken engellerin, şiirlerin devrimci niteliğini kavrayabilmek için de geçerli sayılabileceğini söylemeliyim. Anlam belirlenmeden ne şairin dünya görüşü, ne de getirdiği yorum belirlenebilir. Bu, dille ilgili önemli bir sorun. Ece Ayhan kullandığı sözcüklerin seçimindeki tavrını değiştirmezse özde ne denli devrimci olursa olsun, şiirinin, amacından sapmak zorunda kalacağını bilmeli. *"Ayrıca birtakım sıkıntıların kirli tarihsel yüklerini taşımayan sözcükler var. Sözcüklerin hayattan gelen, kadim edebiyattan gelen imgeleri var, yaşları var. Atalarını taşısın istemiyorum. Belki bir köşeye sıkışsın ama bütün bir çirkin dünyanın hiçbir şeyini taşımasın istiyorum. Çirkin toplumsal koşulların ve tarihsel dönemin."* Bu gibi açıklamaları, devrimciliğin her anlamda ortak bir dil oluşturma –diyalog kurma– ilkesiyle bağdaşmıyor. Örneğin

takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir
bir kent ölümün denizine kayar dragomanlarıyla
(Mor Külhanı)

dizelerindeki devrimci özün ağırlığı dragoman sözcüğüne yüklenmiş. Dragoman elli yıl öncesine dek "tercüman" anlamında kullanılan bir sözcük. Biraz araştırırsak Osmanlı İmparatorluğu'nun yabancı şirketlerle yaptığı ticaret anlaşmalarına aracılık edenler anlamını da içerdiğini görürüz. Yani bugünkü işbirlikçiler karşılığı. İstanbul kentinin işbirlikçileriyle ölümün denizine kayması dragoman sözcüğü açıklandıktan sonra bütünüyle anlaşılıyor. Ece Ayhan'ın şiiri katlanabilme özelliği olan bir şiir. Bazı anahtar sözcükler esneklik kzandırıyor ona. Bu sözcükler ele geçirilince de grapon kâğıdı gibi renk renk açılıveriyor birden. Yukardaki dizelerle Oktay Rifat'ın çok sevdiğim *"Bütün karanlığı versem size giden geceyi durduramazsınız"*[13] dizesi arasında büyük benzerlik olduğunu sanıyorum. Yalnız, Ece Ayhan diyalektiğin değişmez kuralını saptamakla yetinirken –*"takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir"*– Oktay Rifat umudun, geleceğe inanmanın da güvenini taşıyor.

"Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur"[14] adlı şiirde de diyalektik maddeci yorum aşağıdaki dizelerde belirginleşiyor:

ey atlaslarda eski coğrafyalarda
yerleşecek toprak arayan halklar!
yıkıntılarımızdaki incir ağaçları
değdi ilk mahmuzumuz son İstanbul'a
.....

"Köroğlu'nun koynundan erken uyanmış" Türkiye halkını taşıyan "kalender" vapurunun *son İstanbul*'a değen ilk mahmuzu -İstanbul'un, dragomanlarıyla ölümün denizine kayan kent olduğu düşünülürse- işbirlikçi düzenin yıkılış döneminden başka hangi çağdaş gerçeği simgeleyebilir? Ece Ayhan'ın son yılların politik olaylarını şiirlerinin özgün ya-

pısını bozmadan bu denli değişik simgelerle yansıtabilmesi Türk şiiri açısından üstünde önemle durulması gereken bir olgudur bence.

1972

Notlar

1 *Kınar Hanımın Denizleri*. Açık Oturum Yayınları, Ankara.
2 "Ece Ayhan Sözlüğü." *Yeni Dergi*, Mart, 1969.
3 "Ece Ayhan'a Doğru." *Yeni Dergi*, Temmuz, 1967.
Ece Ayhan Üstüne. *Soyut*, sayı 3
4 *Kınar Hanımın Denizleri*. Açık Oturum Yayınları, Ankara.
5 *Bakışsız Bir Kedi Kara*. De Yayınları, 1965
6 "Ece Ayhan Anlatıyor". *Yeni Edebiyat*, sayı 10.
7 "Mor Külhani". *Yeni Dergi*, Eylül, 1970
8 "Ortadoğu", *Papirüs*, sayı 13-14-15.
9 "Yalınayak Şiirdir". *Yeni Dergi*, Kasım, 1970
10 *Yeni Dergi*, Ekim 1970.
11 "Şiir Alınlıkları Üzerine," (Dipyazıları). *Yeni Dergi*, Ekim, 1970.
12 "Ölümün Arkasından." *Yeni Dergi*, Ekim, 1970.
13 *Aşık Merdiveni*. Yeditepe Yayınları, 1958.
14 *Yeni Dergi*, Kasım, 1970

nâzım hikmet'in dulu türkiye

Nâzım Hikmet on dört yıl önce bir haziran günü öldü. Yurdundan, Türkçenin güneşli sokaklarından uzakta. Ölüm,

"Ne kahır, ne keder, ne zulüm
seni ancak ölüm
teslim alabilmeli."

diyerek meydan okuduğu ölüm, gelip ayakta teslim almış onu. Merdivenlerden inip elini sabah gazetelerine uzattığı bir haziran sabahında, Gülhane Park'ındaki ceviz ağacı devrilivermiş. O ceviz ağacı ki, yıllarca Nâzım'ın gözleriyle seyretti İstanbul'u. Yurt özlemiyle titreşen yaprakları geride kalan "namuslu, çalışkan insanlar"a, Türkiye'nin cömert toprağına, Nâzım'ın elleriyle dokundu.

"Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz
ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında
budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında."

Nâzım Hikmet, İran yazınından kaynaklanmakla birlikte Anadolu halkının benimsediği, hatta kendi bağrından çıkan âşıklarla özdeşlediği Ferhat'a şunları söyletir: *"Sen ya-*

kından da, uzaktan da, her zaman, her mekânda, konuştuğun dil gibi, Türkçe gibi güzelsin Şirin!". Ferhat'ın Şirin'e tutkusu, Aslı'sına kavuşamayan Kerem'i yakıp kül eden ateş, Nâzım'ın Anadolu halkına ve her gün biraz daha genişleyen yatağında durularak, gittikçe güzelleşerek akıp giden Türkçeye duyduğu sevgiye eştir. Kuşkusuz Türkçenin en büyük şairlerindendir Nâzım. Şiirini, değerli taşlara benzettiği ana dilinin sözcükleriyle kurmuş, sınıf gerçeğiyle insan sıcaklığını, sömürü olgusuyla gelecek günlerin umudunu bu pırıl pırıl sözcüklerin teknesinde yoğurmuştur. Geçen yıl Türk Dil Kurumu'nun ödül töreninde yaptığım konuşmada, Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün varlığını da fırsat bilerek, iktidardaki güçlerin hâlâ vatan hainliğiyle suçladıkları Nâzım Hikmet için şu sözleri söyleme gereğini duymuştum:

"Türkçenin en büyük şairlerinden Nâzım Hikmet bir mektubunda şöyle diyor: 'Dünyanın en iyi insanlarından olan Türk halkının ve dünyanın en güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türk dilinin yabancı ülkelerde tanınmasına vesile olabilmek ömrümün en büyük sevinci ve şerefi olur. Bir köylü toprağını ve öküzünü, bir marangoz tahtasını ve rendesini nasıl severse ben de Türk dilini öyle seviyorum.' Evet. Bir tarla sürer gibi, tohumu kösnüyle bekleyen yumuşak, verimli toprağı keskin sabah demiriyle kaldırır gibi yazmak. Ya da bir rendeyi budaksız, güzel tahtanın üstünde kaydırıyor gibi yazmak. Ama her şeyden önce, Nâzım'ın deyişiyle 'Dünyanın en güzel dillerinden biri ve belki de en başta gelenlerinden olan Türkçeyi' severek yazmak. Böylesine büyük, böylesine yararlı bir sevginin içinde, bilincin, dünyayı haklıdan, doğrudan ve güzelden yana değiştirme isteğinin de bulunması gerektiğine inanıyorum."

Nâzım Hikmet'in şiiri dünyanın haklıdan, doğrudan ve güzelden yana değişmesi, sömürüyle eşitsizliğin ortadan kalkması için savaşanların önünde yürümüştür hep. Türlü engellemelere, yasaklara karşın bugün milyonların ağzında bir umut türküsü, Anadolu toprağından fışkıran bereketli

bir kaynaktır Nâzım'ın sesi. Bu sesin Yunus Emre'yi, Pir Sultan ve Karacaoğlan'ı günümüze bağlayan, çağımızın gerçekleriyle yeniden yoğuran bir nitelik taşıdığını, ulusal kültürümüzü özümleyerek evrensele ulaştığını söyleyebiliriz. *"Şiirimin kökü yurdumun topraklarındadır"*, diye yazıyor Nâzım, *"ama dallarıyla bütün topraklara, doğuda, batıda, güneyde, kuzeyde uçsuz bucaksız yayılan bütün topraklara, o topraklar üstünde kurulmuş medeniyetlere, bütün dünyamıza uzanmak istedim."*

İşte bu temelde ele alarak irdelemeye çalıştığım Nâzım Hikmet'in şiir dünyasmdaydım uzun süredir. Neredeyse üç yıl olacak, şairin yukarda kısaca özetlediği kök salma sürecini araştırıyorum. Sorunun derinliklerine indikçe yeni güçlükler çıkıyor karşıma. Örneğin, fütürizmin de etkisiyle gelenekten radikal bir kopma olarak niteleyebileceğimiz özgür koşuk döneminde, bir de bakıyorum "Kerem Gibi"yi yazmış. İslam gizemciliğini eleştirmek amacıyla giriştiği rubai denemesi bir ucuyla Anadolu tasavvuf düşüncesine, özellikle de Mevlâna'ya, öteki ucuyla diyalektik maddeci kuramın bilimsel verilerine yöneliyor. *İnsan Manzaraları*'ndaki "Türk Köylüsü" şiiri, masal ve halk hikâyesi kahramanlarından olduğu kadar Yunus Emre'nin şiirlerinden, türkülerimizden de kaynaklanıyor. "Kıyamet Sureleri"niyse Kur'an, hatta Tevrat'a dek uzanan bir kültür bağlamının dışında ele almak olanaksız. Şair "Tahir ile Zühre", "Kerem ile "Aslı", "Ferhat ile Şirin" hikâyelerindeki sevda kavramını çağdaş bir anlayışla yorumlarken bir de bakıyorum Şeyh Bedreddin'in tüm tanrıcı görüşleri çıkmış karşıma. Ne var ki Ferhat'ın Şirin için değil kent halkım suya kavuşturmak için Demirdağ'ı delmesi, Kerem'in umutsuz bir sevda yerine karanlıkları aydınlığa çıkartmak için yanıp kül olması, Keloğlan'ın padişahın kızını almak şöyle dursun fabrikaları bekleyen devlere saldırması, Bedreddin'in yolunda can verdiği eylemle bütünleşen davranışlar. Bütün bu ulusal kültür öğelerini şaşılacak bir ustalıkla çağdaşlaştırıyor Nâzım. Zorba Osmanlı Devleti'nin bir deve hörgücünde çarmıha gerdiği Börklüce

Mustafa'yla *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı otobiyografik romanının kahramanlarından Ziya'yı, Sansaryan Hanı'nın bodrumunda buluşturuyor. İki devrimci arasında yüzyılları aşan bir bağ kuruluyor böylece. Örnekleri daha da çoğaltmak mümkün. Diyeceğim, ulu bir çınardır Nâzım Hikmet'in şiiri. Bir yandan Anadolu kültürüne saldığı kökleriyle toprağı, öte yandan Marksçı düşüncenin ışığına uzanan yapraklarıyla güneşi kucaklar. Bu iki ucun birleştiği yerdeyse dallı budaklı, sağlam bir gövde vardır. Çınar ağacının Nâzım Hikmet şiirine dönüşen gövdesi.

Bedreddin Destanı yayımlandıktan on yıl sonra, yine uydurma bir suç yüzünden Nâzım üçüncü kez hapistedir. *"Büyük yolculukların sabırsızlığıyla yüklü, demirli bir şilep gibi"* yatmaktadır Bursa'da. Türkçenin en büyük şairlerinden birinin böyle yok yere hapislerde çürütülmesi yalnızca ilericilerin değil, her namuslu aydının, yurdunu ve halkını seven herkesin yüreğinde bir yaradır. Cahit Sıtkı işte bu yaranın verdiği acıyla "Bir şey" adlı şiirini yazar o günlerde. Yazılışından ancak yirmi yıl sonra, *Yeni Dergi*'nin Eylül 1967 tarihli sayısında tam olarak yer alabilen şiirin son iki dörtlüğü şöyledir:

"Yeşil Bursa'da konuk bir garip kuş
Otur denmiş oracıkta oturmuş
Ta yüreğinden bir türkü tutturmuş
Ne güzel şey dünyada hür olmak hür.

Benerci Jokond Varan Üç Bedreddin
Hey kahpe felek ne oyunlar ettin
En yavuz evlâdı bu memleketin
Nâzım ağabey hapislerde çürür."

Nâzım Hikmet Cahit Sıtkı'nın iyi niyetine saygı duymakla birlikte, kendisine yakıştırılan "garip"likten pek hoşlanmamıştır. Cahit Sıtkı'ya şu dizelerle karşılık verir:

"Sevdalınız komünisttir,
On yıldan beri hapistir,
Yatar Bursa kalesinde.
Hapis amma, zincirini kırmış yatar,
En âlâ bir mertebeye ermiş yatar,
Yatar Bursa kalesinde.
Memleket toprağındadır kökü,
Bedreddin gibi taşır yükü,
Yatar Bursa kalesinde."

Bedri Rahmi'nin geçen ay yayımlanan *Yaşadım* adlı kitabında da Nâzım için yazılmış bir şiir var. Halk dilinin, geleneksel âşık edebiyatının en içten, en sıcak duyarlığıyla yazılmış bu şiir şöyle sesleniyor Nâzım'a:

"Sana kökü dışarda diyenlerin kökleri kurusun
Kurusun murdar ilikleri dilleri çürüsün
Şiirin gökyüzü gibi herkesinse
Sen kızılırmak kadar bizimsin
En büyük ustası dilimizin
Canımız ciğerimizsin."

Bedreddin'den devraldığı yükü sürgünde bile taşımış, gelecek güzel günlere inancını bir gün olsun yitirmemiş Nâzım Hikmet'in kökü yurt toprağındadır, bu gerçeği kabul edelim artık. Kızılırmak kadar bizim olan büyük şairimizi vatan hainliğiyle suçlamayalım. Yalnızca Avrupa'da değil dolaştığım her yerde, yabancı dostlarım Nâzım Hikmet'in ülkesinden gelen biri olarak karşıladılar beni. Çünkü onun dilini konuşuyor, onun

"Sen şimdi yalnız saçımın akında,
infarktında yüreğimin,
alnımın çizgilerindesin memleketim,
memleketim,
memleketim."

diye özlemden yanıp tutuşarak seslendiği Türkiye'nin pasaportunu taşıyordum.

Bu yazının başlığını beğenmeyenler, Türkiye'yi Nâzım'ın dul eşi olarak görmeme öfkelenenler çıkabilir. Ne var ki, söz konusu benzetme benim değil, Fransa'nın en büyük gazetesi *Le Monde*'un. Fransızcada bütün ülke adları gibi Türkiye de dişi olduğundan, Françoise Wegenere bir yazısında Nâzım Hikmet'in dul eşi diye söz ediyor yurdumuzdan. Bir süredir yabancıların gözünde, Yunus Emre, Mimar Sinan, Nasrettin Hoca gibi Nâzım Hikmet de ulusal değerlerimizden sayılıyor artık. Ama ne yazık ki,

"Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni
ve de uyarına gelirse
tepemde bir çınar olursa
taş maş da istemez hani."

diyerek gurbette öldü Nâzım. O nasıl bir yurt sevgisidir ki, şiirleriyle dilimizin en yalın, en aydınlık köşesine kök salmış, halkımızın Kurtuluş Savaşı'nı destanlaştırmış bir şairin kemiklerine Anadolu toprağını çok görür, anlamıyorum.

1977

saman sarısı şiirleri

Nâzım Hikmet'in şiirleri üstüne çok söz edildi. Genellikle bütün yazdıkları incelendi, eleştirildi, yıllarca Türk okurundan gizlenmiş bu büyük ozan sonunda Türk şiirindeki gerçek yerini buldu. Biz gençler, okumaya başladığımız yıllarda onun şiirini kolayca tanıma olanağını bulabildiğimizden dolayı kendimizi mutlu saymalıyız. Burada Nâzım'ı eleştirip "pişmiş aşa su katmak" amacında değilim. Yaşamının son yıllarında yazdığı birkaç şiiri üstünde durmak istiyorum.

Saman Sarısı şiirleri –böyle bir adlandırma ne denli doğru olur bilmem ama "Havana Röportajı"nın dışında üstünde durmak istediğim bütün öbür şiirler *"saçları saman sarısı kirpikleri mavi"* bir kadından söz ettiğinden* bu adı uygun buluyorum– gerek anlatım gerekse biçim ve şiir anlayışı yönünden Nâzım'ın öbür şiirlerine hiç benzemiyor. Sanatçının ölümünden az önce yazdığı bu örnekleri onun şiirinde yepyeni ve güçlü bir aşama olarak kabul etmek gerekir. Nâzım yaşlandıkça yüreği gençleşmekte, dünyaya, insanlara büyük bir sevgiyle bakmaktadır. "Saman Sarısı" şiirlerinin ortak yanı da biçimlerindeki benzerlik, söyleyişteki uyumdan çok ozanın bu büyük sevgisidir, bence. Aslında *"meğer ne çok şeyi severmişim de ALTMIŞIMDA vardım bunun farkına"* dediğine bakmamalı, en öfkeli şiirlerinde bile büyük bir sevginin iç-

* Bu kadın Nâzım'ın elli dokuz yaşındayken evlendiği yirmi dokuz yaşındaki Vera Tulyakova'dır.

ten içe okuru sarması Nâzım'ın en belirgin özelliklerinden biridir. Ozan yurt dışında sürgündedir. Onun Türkçe yokken nasıl yaşadığını, dahası özellikle son şiirlerinde nasıl olup da Türkçenin doruklarında dolaştığını hayretle karşılamamak gerek. Çünkü Nâzım'ın o taşlı yolları tepip de paralanmayan *"manda gönünden çarık"* yüreği Türkçe bir yürektir. Şiirini kalemiyle değil işte bu yürekle yazar. Yurt dışında yazdığı şiirlerinin özlem dolu, sıcak ve bunca içten olmalarının nedeni de budur sanıyorum.

Nâzım'ın hemen her yazdığında görülen duygusal yanı Saman Sarısı şiirlerinde de sık sık öne çıkıyor. Ama salt sevi şiirlerinde bile toplumculuğundan, yaşama olan bağlılığından vazgeçmiyor ozan. Örneğin "Bir Yılbaşı Ağacı"nda, bir yıl daha yaşlandığını hüzünle sezinleyen Nâzım'ın şu melankolik dizeleri ilk anda okuru şaşırtabilir: *"Marinadan vuran keder mi alnımı kırıştıran / kendi yakınlığım mı ölüme"*. Oysa hiçbir vakit umutsuzluğa düşmez; çünkü "kuşkuları, kaygıları, sözleri ve umutları"yla sırça topun içine koyduğu "ak boyunlu" sevgilisi o öldükten sonra dünyaya yeniden gelirmişçesine topun içinden çıkacaktır: *"Öleceğim bağışla beni öleceğim ve sen kırmızı sırça topu parçalayıp çıkacaksın içinden / ineceksin karlı bir meydana"*. Yukardaki dizelerden de anlaşılacağı gibi Nâzım'ın öbür şiirlerine benzemiyor "Bir Yılbaşı Ağacı". Onun şiirinin en büyük özelliği sayılabilecek somut imgeler ve fütüristlerden esinlenerek oluşturduğu biçim anlayışı bu şiirde yok. Gerçeküstü imgeler, düzyazı anlatıma yakın bir şiir dili bize yeni bir Nâzım'ı muştuluyor. Değişik bir şiir anlayışının bu ilk örneğinden sonra, "Saman Sarısı" şiiriyle Nâzım yepyeni bir ozan olarak çıkıyor karşımıza. Birçoklarının bireycilikle suçlamalarına karşın bu şiirin, anlatım gücündeki ustalık bakımından Nâzım'ın öbür şiirlerinde varamadığı bir düzeye ulaştığını söylemeliyim. Her şeyden önce, "Saman Sarısı"nda, yaşlı bir insan, ama genç bir yürek buluyoruz. Aragon'un deyişiyle "altmış yaşında bir delikanlı"dır o. *"Gereğinden genç yüreğinin kanına batırıp, / Yalnızlıkta on kat artan ihtiyarlığın kederinden silkinmek için Lejyonerler*

köprüsünden martılara ekmek atar". "Saman Sarısı"nda zaman kavramının karışık bir görünüşü var. Sık sık geriye dönüşler, çağrışımlar şiiri dokuyan, onu karmaştıran bir yapı kuruyor. Nâzım aynı anda değişik yerlerdedir. Moskova'da dolaşırken Kalamış'ta balıkçının meyhanesine girip Sait Faik'le konuşur, derken Kızıl Meydan'dan, Saray Burnu'ndan geçen bir römorkörün yorgun kaptanına seslenir. Yaşamının sonuna geldiğini anlayan bir insanın zamanla yarışıdır bu: *"vakit hızla ilerliyordu yaklaşıyorduk gece yarılarına"*. Bu şiir için *"genç bir kadın uyuyor ay diliminin üstünde"* gibi masal öğeleriyle kurduğu gerçeküstü dizelerden, Orhan Veli kırması *"gak gak ediyor da vak vak ediyor da martı kuşları"* dizelerine değin çok çeşitli şiir anlayışlarının bir bileşimi demek yanlış olmaz sanırım.

Sürgünde yaşadığından beri bir dünya vatandaşıdır Nâzım. Yolculuklar yapar, yeni, değişik insanlar, taze aşklar bulur. Ama her gittiği yerde yurdunun özlemini taşır, her sözcüğüyle İstanbul'dan, Anadolu'dan bir deyiş, bir imge yerleşir şiirine. Yaşadığı şehirler, dolaştığı alanlar, tanıdığı insanlar artık yaşamının kopmaz birer parçası olmuşlardır: *"on dokuz yaşım Beyazıt meydanından geçiyor çıkıyor Kızıl Meydana Konkorda iniyor Abidine rastlıyorum da meydanlardan konuşuyoruz"*. Durmadan açılıp kapanan, çağrışımlarla, anımsamalarla örülmüş bu yoğun şiirin en güzel bölümü, bence ozanın Puşkin Alanı'nda kar altında dolaşırken on dokuz yaşına rastlaması. Altmışlarındaki Nâzım, on dokuz yaşının ülkücülüğünden hiçbir şey yitirmemiştir. Çıplak ellerine, bezle sarılmış ayaklarının üşümesine karşın hiç yabancılık çekmeden hemen tanır on dokuz yaşını. Çünkü "onun başına gelecekleri" bir o bilmektedir: *"çünkü inandım onun bütün inandıklarına / sevdim seveceği bütün kadınları / yazdım yazacağı bütün şiirleri / yattım yatacağı bütün hapisanelerde / geçtim geçeceği bütün şehirlerden / hastalandım bütün hastalıklarıyla / bütün uykularını uyudum gördüm göreceği bütün düşleri / bütün yitireceklerini yitirdim"*.

"Severmişim Meğer" birçok yönden "Saman Sarısı"nı

andırıyor. Bu şiiriyle de Nâzım, geriye dönüşler, anılar ve çağrışımlarla yoğrduğu bir dünyayı getiriyor bize. 1962 yılının Mart'ında Prag-Berlin treninde pencerenin yanına oturmuş, altmış yaşının verdiği hüzünle yaşamını düşünmektedir: *"Ilgaz ormanlarında yıl 920 bir keten mendil astım bir çam dalına / ucu işlemeli... / çamurlu karanlık sokakta bata çıka Karagöze gidiyorum ramazan gecesi / önde körüklü kâat fener... / çiçekleri severmişim meğer / üç kırmızı karanfil yolladı bana hapisaneye yoldaşlar 1948."* Birden her şeyi, –örneğin ayışığının "en aygın baygını, en yalancısı, en küçük burjuvası" olsa bile– sevdiğini duyar. Bu duygu daha çok bağlar onu yaşama. Oysa benim bildiğim, yaşamı boyunca hep sevmiştir Nâzım. Onu yaşatan, on iki yıl duvarların ardında ayakta tutan da bu sevgisi değil midir! En umutsuz anlarında bile *"Yaşamak ümitli bir iştir"* diyebilmiş, suçsuz yere on beş yıla mahkûm edildiğini bilip dururken *"Fevkalâde memnunum dünyaya geldiğime / toprağını, aydınlığını, kavgasını ve ekmeğini seviyorum."* dizelerini içtenlikle yazmıştır. Gerçekten de böyle bir insan için güç olmalı dünyadan ayrılmak.

"Havana Röportajı"yla "Tanganika Röportajı" yukarda sözünü ettiğim şiirlere biçim ve anlatım yönünden yaklaşsalar bile içerik bakımından daha değişik, daha toplumcu nitelikteler. "Tanganika Röportajı" on mektupta yazılmış şiirleri içeriyor. Birinci mektupta Nâzım, masasında karısının "bir yaz güneşine bakan" fotoğrafının, duvarında "Dino'nun yağlı boya tablosu"nun bulunduğu Moskova'daki evinden ayrılışını anlatıyor. Birazdan Kahire üzerinden Tanganika'ya uçacaktır. Yurdundan uzakta kalmaya alışmış, sürgünlüğü artık bir masal gibi gelmektedir: *"Sekiz bin metre yukarda, Anadolu'mun üstündeyim. / Sekiz bin metre derinde, bulutların altında, toprağımda kara kış. / Köylerin çoktan kesiktir yolu. / Herbiri karlı çöllerde bir başınadır. / Bulgur aşı yağsız / Tezek dumanında göz gözü görmez. / Bebeler ölür bitlenmeye bile vakit bulmadan / ve ben uçarım sekiz bin metre yukarda, bulutların üstünde. / İşte böyle Tulyakova..."* İki ve üçüncü mektuplarda ozan uçak yolculuğunu, Kahire'yi ve Hortum'u yazıyor. Dördüncü

mektupta kimi vakit bir röportaj tekniğinin kuruluğuna ve ayrıntılarına düşerek Tanganika'yı tanıtıyor bize: *"Biliyorsun, / Tanganika güney doğusunda Afrika'nın / 120'den çok kabilede 10 milyon kadar insan. / Müslüman, hıristiyan, putperest. / Biliyorsun, / belli başlı ürünü: kahve, davar ve sizâl. / Sizâlin yaprakları yalın, yeşil kılınçlardır, / urgan, halat, çuval filan yapılır."* Bana bütün bu bilgiler –daha sonra önereceği devrimci düşüncelerine belge olsalar bile– gereksiz göründü. Ama belki de Nâzım *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda olduğu gibi, bu şiirinde de yer yer başka bir türün örneğini sunuyor. Beş, altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu mektuplar Tanganika'nın çeşitli özelliklerini, bu arada Moskova'dan görüntülerle, ozanın anılarını da içeriyorlar. Onuncu mektup, kurtulan Afrika'yı muştuluyor. Nâzım mutludur Afrika'dan, Taranta Babu'nun – *"Ne tuhaf şey TARANTA-BABU! / Kapımızdan içeri ölüm / kolonyal şapkasına / bir bahar çiçeği takıp girecek..."* – Afrika'sı gerilerde kalmıştır. Ama kurtulmakla bitmemiştir, savaş yeni başlamaktadır daha: *"Başımı kaldırdım bakıyorum: / Afrika iki yol kavşağında duruyor, / yol var yine esirliğin inine gider döne dolaşa, / yol var gider büyük hürriyetine büyük kardeşliğin..."*

"Havana Röportajı" Nâzım'ın sözünü ettiğim şiirleri arasında düzyazıya en çok yakın olanı. Uçaktan görünen Küba kıyılarını ozanca bir ustalıkla betimlerken, Küba Devrimi'nin tarihini anlatmaya başlayınca birden o renkli dünya değişiyor. Devrimden önce, *"yiğitleri hadım ettikten ve de gözlerini oyduktan sonra döve döve öldüren kışlaların ve önlerinde sırt üstü cesetler çürüyen karakol kapılarının ve her gece karakol duvarlarını yırtıp dışarı fırlayarak sıcak karanlıklarda kanlı kuşlar gibi çırpınan çığlıkların... ve baygın ağır çiçek kokularıyla karışık leş kokusunun generali Batista tümü altı milyon nüfusunun dört milyonu aç ve yüzbini verem ve yankilere son on yılda bir milyon dolardan çok kâr getiren"* bir ülkedir Küba. Yukardaki örnekten de anlaşılacağı gibi "Havana Röportajı" şiirin özü gereği kaçınılmaz sandığım yalın bir dil ve biçim anlayışından oldukça uzak. Ama yer yer güzel dizelerin de bulunduğunu söylemek gerek. Şiir devrim sonrası mutlu ve aydınlık Kü-

ba'nın betimlemesiyle gittikçe yumuşuyor. Devrimin Yeni Kıta'ya dek yayılması sevindirmiştir Nâzım'ı: *"Marksa raslıyorum kitap kapaklarında ananaslarla mameylerin arasında ve Sierra dağından yeni inmiş uslu sakalıyla Marksa raslıyorum / Lenine raslıyorum her gün biraz daha sık raslıyorum Lenine güneşli duvarlarda minicik kızıl yıldızların ve İspanyolcanın içinde / yüksek tahta tribünde uzatmış kolunu ileriye konuşuyor. / Kızılmeydanda Küba bayraklarının arasında Lenin."* "Saman Sarısı"nda Abidin'e söylediği gibi onun için en büyük mutluluk Küba Devrimi'yle dünyaya gözlerini açmış olmaktır: *"sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin / 1961 yazı ortalarındaki Kübanın resmini yapabilir misin / çok şükür çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem gayrının resmini yapabilir misin üstat / yazık yazık Havanada bu sabah doğmak varmışın resmini yapabilir misin."*

Nâzım coşmuş, yaşlılığını, ölüme yakınlığını, hüznünü unutmuştur artık: "her gün biraz daha keyifle türkü söyleyerek" dolaşır Havana sokaklarında. "Yaşamaya Dair" adlı şiirinde söylediği gibi "hiç ölmeyecekmiş"çesine yaşamaktadır. Anlatılanlara bakılırsa bir merdiveni çıkarken ansızın ölüvermiş. Yaşarmış gibi.

1969

kuşların bakışıyla yeryüzü

Yeni Türk şiirinde okura en yakın duran şair Ülkü Tamer, bence. Ama bu, onun her şeyi apaçık anlattığı, şiirinin bütün güzelliklerini okura verdiği anlamına gelmez. "Serçe" de* okura ilk okuyuşta her şeyini veren bir şiir değil. Bununla birlikte, Tamer'in öbür şiirlerinden ayrılan bir yanı var: açıklığının, kolay anlaşılırlığının yanı sıra, çarpıcı bir güzelliğinin, daha ilk anda insanı saran, büyüleyen bir duygusallığının olması. Şairin *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür* adlı kitabındaki şaşırtıcı imgelerle dolu şiirlerinden daha kolay tadına varılıyor "Serçe"nin; okur hiç yorulmadan kolayca etkileniyor. Türk şiirinde bu denli çabuk etkileyen, daha ilk dizede insanın dünyasını değiştiren çok az şiir vardır sanırım:

Kuşların bakışına göre değişir yeryüzü. Hatta şiirin başlığı bile, Anıl Meriçelli'nin deyimiyle "Doğa ile kucak kucağa bir alış-veriş içinde, büyük inceliklerin şairi Ülkü Tamer"e hemen yaklaştırıyor bizi: SERÇE. Ülkü Tamer'in daha önce yazdığı şiirlerde serçeleri ölümün korkunçluğunu bir anda yok eden, insandan boşalan yeri bütün güzelliğiyle dolduran yaşama sevincinin simgesi varlıklar olarak biliyoruz:

Bu adamın madalyası var mıydı acep
diye düşündüklerinden olacak,
serçeler birikir ölünün boşalttığı yere.

* *Yeni Dergi*. Haziran, 1968

İnsandan önce serçelerin ölmesi dayanılmaz bir acı şair için:

Serçeler, evet onları odanın içinde uçurmaya
başlamalı.
Havadaki zehiri dağıtsınlar,
Kanat çırpsınlar, sevişsinler, yorulunca
konsunlar,
Ama tanrım, benden önce ölmesinler.

Bir salgında bile yaşaması gereken tek yaratık serçelerdir:

Zor oldu ama pervazları açıp
Yorganımın üstünde dinlenen serçeleri
Teker teker gökyüzüne bıraktım.

Serçe sözcüğünün çağrışımı o küçücük canlıya, serçenin görüntüsü ve albenisindeki güzelliğe, inceliğe götürüyor bizi. Sonradan dünyamız değişiveriyor birden. "Kuşların bakışıyla" bakıyoruz yeryüzüne. Kuşların sınıflandırılması biyoloji kitaplarındaki bilimsel gerçeklerin çok ötesindedir artık. "Serçe" şiirini okuyan herkes için, kırlangıç "gagasından bir yıldız kaydırır", baykuş "sert pençesiyle küfü çizer" hep. Güvercin, "tanrı'nın üstünde şiiri denediği" bir kuştur, yarasanın üstünde de "uyku denenmiştir". Şiirin bu bölümünde şair olağan, herkesin rastladığı, alıştığı ama kırk yıl düşünse aklına gelmeyecek görüntülerin yanı sıra, örneğin, "heykelleri sığırcıklar için yapar insanlar" –çok güzel ve yerinde buluşlarıyla da– Tanrı'nın "Kumrunun üstünde ev kadınını" denemesi gibi- başarıya ulaşıyor.

Ülkü Tamer dizeleriyle yeni bir dünya sunuyor okura. Yeryüzü, insanların kötümser düşüncelerindeki, mutsuz bakışlarındaki "yeryüzü" olmaktan çıkıyor, "Kuşların kanatlarıyla dağıttıkları buluta", "şaştıkları uçurtmaya", "imrendikleri ökseye", "kasabalara" göre değişiyor. Asıl büyük mutlu-

luk insanı saran doğada, küçük ama güzel şeylerdedir. Avlunun ucundaki kayısı ağacından yükselen bir serçe, pencereden havuza erik fırlatan bir çocuk, yaşamı güzelleştiren, anlamlı kılan, insanlara mutluluk getiren görüntülerdir hep. Ozan serçenin yolculuğunu umutsuzluk olarak adlandırsa bile, gökkuşağına, güzele doğru yapılan bir yolculuktur bu. Altından geçilince "kız olunan" bir yere, çocukluğumuzun mavi göğünde renkleriyle yaşamı bize inanılmaz kılan gökkuşağına yapılan bir yolculuk. Umutsuzluk bile özlem dolu, güzel, Ülkü Tamer'in dünyasında.

"Serçe" şiirinde bütün canlılar dost. Bitimsiz bir sevgi, bir sevinç kaplamış sanki yeryüzünü:

Kasabanın kıyısındaki çiftliği geçerken
Atmacayı usandıran horoz bana sevgiyle baktı

Şairin bir de söyleyiş rahatlığı var ki, o çocuksu duyarlığını, konuşulan Türkçeyi kullanmaktaki ustalığını daha da pekiştiriyor:

Gagamla ucundan tuttum gökkuşağını
Bazı renk kırpıntılarını tarlaların üstüne
Çayırların, çatıların, bacaların
Bebeklerin, papatyaların üstüne serptim

dizelerindeki şiirselliğin tadına varabilmek gerçekten büyük mutluluk. İnsanı saran, yeni doğan gün gibi tertemiz, ışıklı bir şiir Ülkü Tamer'in "Serçe" şiiri.

1968

oktay rifat'ın bir şiiri

Türk şiirinin bugünkü durumu üstüne çok söz ediliyor. Bazıları çağımızın gerçekleri açısından, halk yararına, toplumcu özden yola çıkarak bir bileşime varan şiirlerin gerçek şiiri, aydınlık günlerin şiirini yazdıklarını öne sürerken, bazıları da şiirin toplumsal nesneleri yansıtmanın çok daha ötesinde olduğunu, şair yozlaşan bir çevrede soluk alıyorsa, doğruluk açısından, yaşadığını, yani yozlaşan insanı vermesi gerektiğini, bu nedenle de onu bireysellik, kapalılık, biçimcilikle suçlamanın yersiz olduğunu söylüyorlar. Gerçekte, azgelişmiş bir ülkede şairin politik eyleme sanatıyla katılmasının birçok sakıncaları olduğu kanısındayım ben. Şiirini, yararına inandığı bir politik düşüncenin aracı yapmasını istemekle haksızlık etmiş oluruz; üstelik Anadolu insanını mutlak tanımasını, onunla birlikte aynı çevrede yaşamasını önermekle bir çıkmaza, olanaksıza yöneltiriz şairi. Böyle bir öneriye örnek olarak Ömer Faruk Toprak'ın şu satırlarını gösterebilirim: "Ozan halkı getirmeli, halk tutkusunu getirmeli yapıtlarına. Önce ülkesini tanımalı, ülkesinin her köşesindeki insanları öğrenmekle başlamalı görevine."[1] Oysa Türk toplumu gibi değişmekte olan bir toplumda, hangi koşullar altında yaşarsa yaşasın her türlü insanın durumu sanatta söz konusu olabilir. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yanı sıra, kişisel de olsa, bir yaşantının ürünü olan Ece Ayhan'ın şiirleri de sanat açısmdan değerlidir. Bu iki ayrı şiir karşısın-

da eleştirmenin görüş açısı da, yöntemi de –ana ilkelerden uzaklaşmadan– değişebilir. Aslında diyeceğim bu değil. Toplumcu şiire güzel bir örnek olan Oktay Rifat'ın "İsli Alınyazımız" adlı şiiri üstüne yazmadan önce, kısa da olsa bu konudaki düşüncelerimi belirtmeyi yararlı, daha doğrusu Türk şiirini kıyasıya eleştiren –öbür türlerde de aynı sorun söz konusudur– bu iki ayrı görüşü yakınlaştıran bir şiir olduğundan, gerekli buldum.

Oktay Rifat'ın şiir serüvenine bakacak olursak, "İsli Alınyazımız"ı yazana değin birçok aşamalardan geçmiş olduğunu görürüz. İlk yazdıkları, Garip şiiri çizgisinde, bugünkü anlayışla önemsiz şiirlerdi, bence.

Bir girmiş ramazan
Giriş o giriş
Beş yıldır ramazan
On yıldır ramazan
Yüz yıldır ramazan
Ramazan efendim ramazan

ya da

Gâvurun oğlu
Boylu mu boylu
Kürkünü giymiş
Tüylü mü tüylü
Astığı astık
Kestiği kestik
Apışıp kalmış
Mustafa Mıstık

dizelerini, halk kaynaklarından faydalanarak -şairin daha çok ikinci örnekte tekerlemeyi şiire soktuğunu görüyoruz- halk şiirini canlandırmakla, ona toplumcu olan yeni bir dünya görüşü getirmekle niteleyebiliriz.

Perçemli Sokak'ı yayımladığı vakit Oktay Rifat'ın çıkma-

za girdiğini sandı birçokları. Oysa bence, daha sonra o güzelim toplumcu şiirleri yazabilmesi için *Perçemli Sokak* deneyinden geçmesi gerekiyordu. Aşağıdaki iki örnek bu düşüncemi kanıtlar sanırım. İki şiirde de –ilkini 1954 yılında basılan *Karga ile Tilki*'den, ikincisini 1958 yılında basılan *Aşık Merdiveni*'nden alıyorum. Oktay Rifat bu arada, 1956'da *Perçemli Sokak*'ı yayımlamış –ayrı ayrı biçimlerde, ayrı ayrı deyişlerle aynı öz– kuraklık işleniyor. Bence, ikinci örnek ilkinden çok daha güzel, bir bütün olarak şiire çok daha yakın.

Güneş yaktı rüzgâr esti kavurdu
Yaprağımı Hasan dağa savurdu
Köylü naçar kaldı cacık pişirdi
Boşan bulut nazın sırası değil

.....

Aldı Esma Bacı:
Aman bulut canım bulut
Kulun köpeğin olam bulut
Dane kıpırdamaz toprakta
Yağmurda bütün umut
Ha paşam yağ
Ha gülüm yağ
Dökül Esma Bacı'nın üstüne
.....

Bizim orda, güneşle aydınlanır ev, başka yağmur bilmeyiz. Güneşle oynar çocuk, başka çember bilmeyiz. Güneşi böler ağaç, güneşi meler koyun, güneşi sürer saban, başka çalgı bilmeyiz. Yaz gelince dişi bulut ışımadan güneşe göçer köylü, başka ölüm bilmeyiz.

Halk deyişlerinden, sâz şairlerinin dize yapısından uzaklaşması, şiirine imgeyi getirmesi yararına olmuş Oktay Rifat'ın. Bu arada da öyle sanıyorum, toplumculuğundan hiçbir şey yitirmemiş. Demek ki, Samim Kocagöz'ün deyi-

miyle "karışık adımlarla" yürümemiş Oktay Rifat[2], Kocagöz'ün "yüzünden okurken bile sökemediği"

Ay doğar kuyulara yalın ayak
Telgıraf direklerinde gemi leşleri[3]

gibi dizeleri de yazması gerekmiş.

Gelelim "İsli Alınyazımız"a. Toplumculuğun ardına gizlenip bütün beğenilerden, şiirin öz yapısından uzak duran sözde ozanlara, toplumculuğu sömüren ozanlara karşı işte pırıl pırıl bir toplumcu şiir:

İsli alınyazımızı okuruz, kanlı
Çıranın ışığında. Yalazın baltası
İkiye bölerken yüzümüzü, bir kuşku
Devirir çarpık duvarları üstümüze.
Döşeğin sülükleri bekler gecemizi.

Güneş karaya çalar ovamızda. Yıldız,
Kervan kırar, bel büker. Koca toprak susuz!
İki kavak sallanır orda, mapusane
Kapısında. Yeşil çayır oynarız bozda,
Ulu ağaç gözleriz çorak uykumuzda.

Bütün umudumuz masaldadır ve tuzda.
Un yok ki yoğursun ince bilekli kızlar!
Yalın testi, çıplak zeytin, kuru bazlama.
Tanyeri değirmeni kızarır usulca,
Yağar gökten damlara buğday, çavdar, arpa.

Kara kent, kara don! Al giyen beri gelsin!
Beri gelsin avcıların vurduğu geyik!
Beri gelsin yoksula büyüyen Köroğlu,
İnci ağlayan sultan kızı kitaplarda!
Bak güneş mavi gözlerinle bize doğru!

Daha şiirin başlığında, Anadolu insanının karanlık yaşamını, güç koşullar altında ezilişini hep yıllardan beri sürüp gelen bir anlayışla, "alınyazısı"na bağlayışını buluyoruz: İsli Alınyazımız. Görüldüğü gibi dize kırmaları şiiri biçim yönünden de güzelleştiriyor, toplumcu bir şiirde de biçimin önemli olduğunu öneriyor bize. Son yazdığı şiirlerde –toplumcu olsun olmasın– Türkçenin doruğuna erişiyor Oktay Rifat; "İsli Alınyazımız"da da yılların getirdiği bir birikim olan dili kullanmaktaki rahatlığı kendini gösteriyor. Örneğin, "Ulu ağaç gözleriz çorak uykumuzda" dizesi, hem toplumcu öz, hem biçim, hem de deyiş bakımından benzerine az rastlanır bir güzellikte. Bazı dizelerinden ötürü, geniş anlamda devrimci bir şiir olarak da niteleyebiliriz "İsli Alınyazımız"ı. Örneğin:

Kara kent, kara don! Al giyen beri gelsin!
Beri gelsin avcıların vurduğu geyik!
Beri gelsin yoksula büyüyen Köroğlu,

Bundan iyi kavgaya, yoksullukla savaşa çağrı olur mu?

İki kavak sallanır orda, mapusane
Kapısında.....

dizesi Sabahattin Ali'nin birçok öyküsünde bütün acılığı, bütün gerçeğiyle anlatılan Anadolu insanının hapisanedeki dramını bir görüntü olarak dile getiriyor. (Bu dram, belki de Sabahattin Ali'nin öyküleri arasında beni en çok etkileyenlerin bu tür öyküler olduğundan birden çağrıştı içimde.) İşte bütün somutluğu ve gerçeğiyle, toplumcu geçinen romancıların, ozanların yıllardır anlata anlata bitiremedikleri Türk köylüsünün yaşantısı:

.....; bir kuşku
Devirir çarpık duvarları üstümüze.
Döşeğin sülükleri bekler gecemizi.

Görüldüğü gibi her döneminden bir şeyler kalmış Oktay Rifat'ta. "İsli Alınyazımız" için, kusursuz bir bileşimin sonucu olduğundan, yalnız Oktay Rifat'ın değil, belki de günümüzün en iyi toplumcu şiiri diyebilirim.

1968

Notlar

1 *Yeni Ufuklar*, Ekim 1965
2 *Yeni Ufuklar*, Mayıs 1966
3 *Perçemli Sokak*, Yeditepe Yayınları, 1956.

dadaloğlu ve iskân

Asıl adı Veli olan Dadaloğlu (1785?-1868?) Türkmenlerin Avşar boyundan Âşık Musa'nın oğludur. On dokuzuncu yüzyıl halk şairleri içinde konargöçer Türkmen aşiretlerinin geleneksel dünyasını, törelerini yansıtan şiirleriyle yetkinleşir. Sözlü âşık geleneğinde "yiğitlik", "soyluluk", "dayanışma" gibi göçebe toplumun değer sistemine özgü izleklerin azalmaya, giderek yok olmaya başladığı bir dönemde bu değerleri savunan bir aşiret şairi olarak öne çıkar. Bu açıdan, Dadaloğlu'nun on dokuzuncu yüzyıl Türk halk edebiyatında gerçekten özgün bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Onun şiirsel duyarlığı geçiş sürecindeki bir toplumun çelişkilerinden, yerleşik düzene geçmeye zorlanan konar göçer aşiretlerin eskiye bağlı tutumlarından kaynaklanır çünkü. Bu bağlamda, Dadaloğlu'nu ortaya çıkaran ortamı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen ve birbirine bağlı iki önemli toplumsal olguyla açıklayabiliriz. Bu olgulardan ilki *iskân*, yani toprağa yerleştirilme, ikincisi de pamuk üretimine bağlı olarak Çukurova'da kapitalizmin gelişmesidir.

Güneyde Akdeniz'le çevrili, kuzey, batı ve doğusunda Toroslar'ın yükseldiği Çukurova, on dokuzuncu yüzyılda ulaşılması güç bir bölgeydi. Ulaşım ağının yetersizliği ve konar göçer aşiretlerin eski töreler uyarınca varlıklarını sürdürmeleri bu bölgenin Osmanlı İmparatorluğu'nun azgelişmiş bölgelerinden biri olmasına yol açıyordu. Vergi ödemeyen,

askere gitmeyi kabullenmeyen, kendi koruma güçlerine sahip, "derebey" denilen bu büyük ailelere karşı, merkezî devletin hiçbir yaptırım gücü yoktu. Merkezî otorite karşısındaki bu özerklik, derebeylere, aşiretlerini Horasan'dan kalma töreler uyarınca yönetme olanağını veriyordu.

1865 yılında Osmanlı hükümeti bölgede güvenliği sağlamak amacıyla Çukurova'ya Derviş ve Cevdet Paşa'ların komutasında Fırka-i İslâhiye adıyla bilinen bir askerî güç gönderdi. Bölgenin ekonomik gelişmesini gerçekleştirmek için güven ortamının yaratılması, özellikle de belirli bir işgücünün oluşturulması gerekiyordu. Kozanoğulları ve Avşarlar başta olmak üzere birçok aşiret, zorla toprağa yerleştirilmeyi kabul etmeyerek ayaklandılar. Ayaklanma kısa sürede Osmanlı Ordusu tarafından bastırıldı ve boyun eğmeyen aşiretler yaylalarını terk ederek dizanteri, sıtma ve başka hastalıkların kasıp kavurduğu ovaya temelli yerleşmek zorunda bırakıldılar. Bazıları da bölgeden çok uzaklara, İç Anadolu'ya sürüldüler.

İskândan sonra alınan bir dizi ekonomik önlem Çukurova'da köklü yapısal değişmelere yol açtı. Örneğin pamuk, Avrupa tekstil sanayiine yönelik başlıca ihraç ürünü durumuna geldi. 1883'te demiryolu ağının yapımı ve biçerdöverlerin satın alınarak tarımın makinalaşmasıyla, tarımsal verim belirgin bir biçimde arttı. Çukurova'da kapitalizmin gelişmesi bir yandan kentleşmeyi hızlandırırken, öte yandan konargöçer aşiretlerin geleneksel değer sistemini alt üst etti. Dadaloğlu'nun şiiri işte böyle bir toplumsal bağlamda, iskânla gelen değişmenin eskiye duyulan özlemi alabildiğine körüklediği bir dönemde ortaya çıkmıştır.

Denilebilir ki iskân ve Kozanoğlu başkaldırısı Dadaloğlu şiirinin temel izleğini, giderek tarihsel eksenini oluşturur. Gerçi Dadaloğlu iskândan önce aşiretlerin kendi aralarındaki kavga ve savaşlarını, doğayı (özellikle de dağ ve pınarları) göçebe insanın duyarlığına uygun bir biçimde dile getirmiş, salt sazıyla değil kılıç ve atıyla da gerçek bir aşiret ozanı olduğunu kanıtlamıştır. Sözlü gelenek bize onun yiğitlik tür-

küleri çağırırken bir elinde saz ötekinde kılıç tuttuğunu aktarıyor.

Dadaloğlu'nun günümüze dek gelmiş çoğu şiirlerinde de Kozanoğlu ayaklanması ve Osmanlıya karşı direniş önemli bir yer tutar. Bu şiirlerden:

Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

dizeleriyle başlayam en ünlüsüdür. *"Ferman padişahın dağlar bizimdir"* derken Anadolu'da çok köklü bir başkaldırı geleneğinin sözcülüğünü üstlenir Dadaloğlu. Cevdet Paşa'nın deyimiyle "kendilerini Osmanlı addetmeyen eskiden kalma Türkler"in yanında yer alır. Söz konusu başkaldırı geleneğinin temelinde yatan devlet-halk çelişkisini bilinçle vurgulamasa da, kapitalizmin kısa sürede yok ettiği bazı insancıl değerlerin göçebe toplumda yaşayabileceğinin ayrımmdadır. Ne var ki, derebeylerin övgüsünü yapmaktan, tüm bir oba halkının değil soylu aşiret beylerinin yiğitliğini haykırmaktan kendini alamaz. Ne de olsa beylerin ozanıdır. Onların konaklarında ağırlanmakta, sofralarında yiyip içmektedir. Bu yönüyle bir başka Türkmen ozanından, kendisinden çok önce yaşamış olan Karacaoğlan'dan ayrılır. Karacaoğlan'ın oba halkına, özellikle de çalışan genç kadınlara duyduğu yakınlık, onların alınyazısını paylaşırken, umut ve acılarını betimlerken vardığı şiirsel yalınlık, Dadaloğlu'nda epik söyleme bırakır yerini. Örneğin yanında nedimliğini yaptığı son Kozanoğlu beşlerinden Küçük Ali Oğlu, Halit Paşa komutasındaki orduyu yenince coşkusunu şöyle dile getirir:

Bozok Han'dan sürer gelir ötesi
Özer Oğlu, Seyfi Han'dır atası
Baz şahanlar sarı kaplan yuvası
Varılmaz yurduna Küçük Ali Oğlu

Dağlarında ala geyik gezişir
Engininde keklik, turaç ötüşür
Düşmanların sınırından bakışır
Giremez yurduna, Küçük Ali Oğlu

Âşık DADAL, varsın ünün söylensin
Haleb'in paşası sofrasını dürsün
Beylan'ın beyleri pekmezin satsın
Tuğlar sana lâyık Küçük Ali Oğlu

Kozanoğlu ayaklanmasını betimlerken "soyluluk", "yiğitlik", vb. gibi geleneksel aşiret değerlerini yücelten Dadaloğlu, konar göçerlerin alınyazılarını, iskân sırasında başlarına gelen mutsuzlukları da anlatmaktan geri durmaz. Örneğin, Kozanoğlu Beyi'ne ağıt yakarken

Şu Feke'nin hanımları
Talim bilmez âlemleri
Kör olasın Derviş Paşa
Hep dul koydun gelinleri

diye dert yanar. Avşarların İç Anadolu illerine sürgün edilmelerinden sonra *"Bozuldu kataı, ili Avşar'ın"* derken tüm bir oba halkının acısını dile getirir.

İskândan sonra yurtlarından sürülen aşiretlerin "yitik cennet"e, yani göçebe yaşama duydukları özlem de Dadaloğlu'nun şiirlerinde önemli bir yer tutar. Bu tür şiirlerinde Avşar boyunun eski yaylakları, dağların görkemi Karacaoğlan geleneğine oldukça yakın bir anlayışla betimlenir. Dadaloğlu halk şiirlerindeki lirik damarı bulur yeniden, epik söylem yerini duygusal bir içlenmeye bırakır. *"Yaylalarda dem sürmenin vaktı geldi, çağı şimdi"* derken, *"Seyir etsem görünür mü Başkonuş'un dağı şimdi"* diye kendi kendine sorarken *"Dadal'ım sıladan haber / Gözümde dağların tüter / Koç Dağında kekik biter / Burcu burcu koktu mola"* diye kahrolurken, geri gelmesi mümkün olmayan bir dönemi, yani bir bakıma is-

kândan önceki derebeylik düzenini özlemektedir. Buysa onu, tüm yeteneğine ve samimiyetine karşın, çağına ayak uyduramayan kocamış bir Türkmen ozanı olmaktan kurtaramaz. Tıpkı "dünyanın ayakları altından kaydığını" duyumsayan Yaşar Kemal'in unutulmaz kahramanı, *Akçasaz'ın Ağaları*'nın başkişisi Derviş Bey gibi.

1985

TARTIŞMALAR

nâzım hikmet'in yayımlanmamış şiirleri (I)

Nâzım Hikmet çağımızın en önemli olaylarını yaşamış, "Otobiyografi" adlı şiirinde belirttiği gibi 1917 Ekim Devrimi'nin ertesinde Moskova'da başlayan siyasi savaşımı yine Moskova'da sürgünde ölümüne dek (1963) devam etmiştir. Bu savaşım, bazı iniş çıkışlar gösterse de, temelde sosyalist dünya görüşünden kaynaklanır. Ondokuz yaşının ülküsüne yaşamının sonuna dek bağlı kalmıştır Nâzım. Bu uğurda ölümü göze almış, ömrünün en verimli yıllarını Anadolu hapisanelerinde, sonra da sürgünde geçirmiştir. Nâzım Hikmet'in siyasi savaşımının şiirini derinden etkilediğini sanmıyorum. Onun şiirsel yapıtının kaynaklarını yakında Türkiye'de de yayımlanacağını umduğum geniş kapsamlı bir inceleme kitabında ayrıntılarıyla göstermeye çalıştım. Bu bağlamda, Sorbonne Üniversitesi'nde Nâzım Hikmet ve Aragon üzerine yaptığım doktoranın da desteğiyle, Paris'teki C.N.R.S (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi) adlı kurumdan bir araştırma olanağı sağladım. C.N.R.S.'in yardımı ve Soyuz Pisateley'in, yani Sovyet Yazarlar Birliği'nin izniyle 1983 yılında Moskova'ya gittim. Amacım oradaki Nâzım Hikmet arşivinde çalışmak, şairle ilgili belgeleri incelemekti. Benden önce başka araştırmacıların da aynı belgeleri gözden geçirdiklerini, hatta yayımcım rahmetli Oğuz Akkan'ın *Yayımlanmamış Eserler* adıyla bu arşivden aldığı bazı metinleri

yayımladığını biliyordum. Ne var ki, araştırmalarım sonucunda şairin hiçbir yerde yayımlanmadığını sandığım yedi şiirini buldum. Ve bu metinleri, ilerde *Nâzım Hikmet'in Kaynakları* adlı kitabımda yayımlarım düşüncesiyle günışığına çıkarmadım. Yalnızca Vera'ya yazılmış aşk şiirini Fransızcaya çevirip *Europe* dergisinin "Türk Edebiyatı" özel sayısında yayımladım.

Okuyacağınız şiirlerden üçü 1949 yılında Bursa Hapisanesi'nde yazılmış. İlkinin başlığı "Bir Açlık Grevinin Beşinci Gününden Sonra" olabilir, çünkü aynı başlıklı bir başka şiirin arkasında yer alıyor. Öbür ikisi başlıksız. Her üç şiir de arşivde 2250 numaraya kayıtlı. Nâzım'ın bu aşk şiirlerini hapisten çıktıktan sonra evlendiği Münevver Andaç için yazdığı belli oluyor. Arşivindeki bir belgeden metinlerin Münevver Andaç'ın evinde, Nâzım henüz Bursa hapisanesindeyken, S. D. tarafından kopye edildiğini anlıyoruz.

Vera'ya ithaf edilen kısa şiir ise 1959'da İsveç'te yazılmış. Nâzım'ın Ekber Babayev'e gönderdiği bir kartın arkasına. Stalin'le ilgili şiirlere gelince: "5 Mart 1953" başlığını taşıyanı Sofya'da 1954'te basılmış. Ne var ki, tahmin edebileceğiniz nedenlerle, 1956'da basılmış. Ne var ki, tahmin edebileceğiniz nedenlerle, 1956'dan sonraki baskılardan çıkarılmış. Bu konuda kısa da olsa bir açıklama yapmam gerekiyor. *Yeni Düşün* dergisinin geçen sayılarından birinde Vera Tulyakova'yla Moskova'da yapılmış bir söyleşi yayımlandı. Vera bu söyleşide Nâzım'ın Stalin'in öldüğü gün kahkahalarla güldüğünü söylüyordu. Aragon *La Mise à mort*'da Stalin dönemiyle hesaplaşırken kapalı toplumun sosyalist aydınlarda nasıl kişilik bölünmesine yol açtığını, bu bölünmenin bazılarında giderek ikili bir yaşam modeli oluşturduğunu anlatır. Nâzım da, sanıyorum, bu modelden payına düşeni almıştır. Onun 1951-1963 yılları arasında yaşadıkları bir gün tüm ayrıntılarıyla yazılacaktır elbet. Şimdilik, "Puşkin Alanı" adlı öykümde de yazdığım gibi beni büyük bir içtenlik ve konukseverlikle ağırlayan Vera Tulyakova'nın anılarını (Nâzım'ın sürgün yıllarına tanıklık eden başka yakınlarının da

anılarını) yazıp yayımlamalarını beklemekten başka çare yok. Bu şiirleri, Nâzım'ın Moskova'daki mezarına yaptığım ziyaretten sonra günlüğüme karaladığım şu notlarla birlikte yayımlamak istiyorum. "Nâzım'ın mezarı bir kaya parçasından yontulmuştu. Kayanın üzerinde şair öne doğru eğilmiş, hamle yapar gibi. Karanlıktan sıyrılmak üzere."

1988

Yayımlanmamış Şiirler

1

Haydi güle güle gülüm
haydi güle güle
Hani ağlamak yoktu?
Ağlama kızım
Gözüne batacak sürmelerin.

Taksiye bindin işte
İşte hapisanesinde yattığım şehrin
geçiyorsun içinden.
Şöför belki ben yaşta bir adam
Dikiz aynasından bakıyor sana
Anlıyor bu güzel kadının ağlamasını
Belki onun da içerde yatanı vardır
Belki tanır beni, belki kendisi de bizdendir
Biliyorum
Demirlerden seyrettiğim bu şehir
Kaplıcalar
türbeler
ipek fabrikaları ve kocaman bir çınardır.
Ve sahici insanları
benim insanlarım
nasıl da perişan

Fakat yüzlerine güneş vurmuş gibi olmuştur
Sen gözyaşları arasından
onlara baktığın zaman.
Sen bu şehre bundan önce de geldin demek?
Sen bu şehre gelesin de beni aramayasın!
Öyle mi? Ağla gülüm
Hem de hüngür hüngür ağlamalısın
Hayır ağlama, Allah belâmı versin benim ağlama!
Etrafına bak
Ben ve şehir çoktan arkada kaldık
Fakat ikindi aydınlığında:
benim aydınlığımda ortalık

Artık elimden kurtulmanın imkânı mı var!
Senin de böyle bir şey istediğin yok zaten
İşte seninle ben
işte ikimiz gülüm işte ikimiz
işte ikimiz en güzel şeye
dağlardan denize iniyoruz.

2

Süzme bal gibi hava
İkindi vakti çıktım ava
Ben bir ceylâna vuruldum
Ceylanların kara olur gözleri
Benimki yeşil elâ
Sürüklendim kan kusarak peşinden
Açıldı karşımda cennet-i alâ

3

Sen güneşin altında yeşil gözlerinle
Çırılçıplak yatacaksın
Ben üstüne eğilip senin
Ben kâinatın en müthiş hadisesini
Seyreder gibi seyredeceğim seni
Sen kollarını boynuma atacaksın
Boynumda kıvıl kıvıl ağırlığın
Ben ölümsüzlüğü tadacağım
Kıpkırmızı ağzından

4

Çepçevre oturduk seksen bin kişi
geldiler ortaya, yirmibindiler
halkların halklara barış bağışı
hepsi birer parça Stalindiler

5

5 MART 1953

İlkönce kim kime metin ol kardeşim-
diyecek,
ilkönce kim kime başsağlığı dileyecek?
Hepimizindi o,
hepimizindir.

Yoldaşlarım,
acınızı duyuyorum,
sizin duyduğunuz gibi tıpkı
aynı şiddetle.

Kardeşlerim,
hüngür hüngür ağlamak geliyor içimden,
tutuyorum kendimi sizin gibi tıpkı
aynı metanetle.

Seviyorum onu,
Marksı, Engelsi, Lenini, sevdiğim gibi,
sevdiğiniz gibi,
aynı muhabbetle,
aynı hürmetle.

Yoksul esir halkımın dostuydu o,
- hangi halkın dostu değildi ki-
bütün emekçi insanlık

beyaz, siyah, sarı
baktı akıllı güzel gözlerine onun,
baktı hayranlıkla, hayretle:

orda aşikâne yollar,
orda yollar apaydınlık,
orda kurtuluş,
bahtiyarlık
her birine...

Halkımın savaş bayrağıdır o,
halkımın ölümü, göze alarak,
kaç kereler,
"Barış, bağımsızlık, hürriyet" sözleri yerine
yazdı iki hecelik adını onun
fabrika duvarlarına,
yazı tahtasına okulların
ve köy türkülerine.

Yoldaşlarım,
Sovyet insanları;
günler ağır.
Onsuz geçilecek bu ağır günler
sarsıntısız, çatlaksız,
ama onunla ve Leninle beraber
yani Komünist partisiyle
yani Komünist partisi başta.

Bu parti eşi emsali görülmedik bir çeliktendir
Bu çeliğin adı:
boydan boya ömrünü vermek emrine halkın
boydan boya ömrünü vermek komünizme.

nâzım hikmet'in yayımlanmamış şiirleri (II)

1983 yılında Moskova'daki Nâzım Hikmet arşivinde ünlü şairimizin yayımlanmamış yedi şiirini bulmuş, bunlardan iki aşk şiiriyle Stalin şiirlerini *2000'e Doğru*'da yayımlamıştım. Stalin şiirlerinin uyandırdığı haksız ve duygusal tepkilere, şiirlerin Nâzım tarafından yazılmamış olabileceğini ileri sürerken hiçbir gerekçeye dayanmayan yorumlara gerekli yanıtı vereceğim. Ancak, bu konudaki görüşlerimi zamanı geldiğinde, elimdeki başka belgelerle de kanıtlayarak. Şimdilik Nâzım Hikmet'in üç yayımlanmamış şiirini daha okurlara sunmakla yetiniyorum.

Bunlardan ilki başlıksız. Şairin kendi elyazısıyla yazılmış. Türkiye'de ilk kez yayımlanan bu şiiri Fransızcaya çevirip Europe dergisinin 1984 *Türk Edebiyatı* özel sayısında yayımlamıştım. İkinci şiir 2000'e Doğru'da yayımladığım aşk şiirlerini tamamlıyor bir bakıma. Onlarla aynı tarihte, yani 1949 yılında Bursa hapishanesinde yazılmış. Üçüncü şiire gelince, bu Nâzım Hikmet okurlarının çok iyi bildikleri "Ya Ayni Ya Habibi" adlı şiirin bir varyantı. Bilinen metinden oldukça farklı. Asım Bezirci'nin yayıma hazırladığı *Nâzım Hikmet'in Tüm Eserleri*'nde bir dizesi eksik olduğu için her iki varyantı da yeniden yayımlıyorum. Nâzım Hikmet'in nasıl titiz bir şair olduğunu, şiirini her türlü süslemeden arındırmakta gösterdiği sürekli çabaları, onun şiirini temellendiren

yalınlığa ancak bu çabalar ve uzun yılların deneyimiyle ulaşılabileceğini bir kez daha anımsatmak amacıyla.

1988

1

Mavi gözleri mahmur
lepiska saçları darmadağın,
çıplak ılık teninde bürümcük geceliği,
yani açık saçık,
hatta hayasızca biraz,
çıkar ansızın yatağından
bizim İstanbul'da bahar

2

Sen güneşin altında yeşil gözlerinle
Çırılçıplak yatacaksın
Ben üstüne eğilip senin
Ben kâinatın en müthiş hadisesini
Seyreder gibi seyredeceğim seni
Sen kollarını boynuma atacaksın
Boynumda kıvıl kıvıl ağırlığın
Ben ölümsüzlüğü tadacağım
Kıpkırmızı ağzından

Ya Ayni, Ya Habibi (1)

Port-Saidli Mansur'um on üç, on dört yaşında.
Yalnayak, başıkabak, oturur boya boyar,
aynalı, çıngıraklı sandığın başında.
İskarpinler, pabuçlar, postallar, kunduralar,
tozlu, çamurlu, umutsuz,

yorgun argın, ihtiyar,
çıkar aynalı sandığa.
Fırçalar kanatlanır, parlar kızıl kadife.
İskarpinler, pabuçlar, postallar, kunduralar,
sevinçli, dipdiri, genç,
umutlu, pırıl, pırıl,
iner aynalı sandıktan.

Mansurum kara kuru
hurma çekirdeği gibi.
Mansur'um tatlı.
Mansur'um hep aynı şarkıyı söyler:
Ya ayni, ya habibi!...

Port-Said'i yaktılar, öldürdüler Mansur'u.
Bu sabah gazetede fotoğrafını gördüm:
ölülerin arasında bir küçük ölü.
Ya ayni, ya habibi!
Hurma çekirdeği gibi...

Ya Ayni, Ya Habibi (2)

Port-Saidde geminin hesabı mı var...
Port-Saidde güneş yakın, bulut uzak.
Port-Saidde kundura boyar
yalnayak, başıkabak
on yaşında Mansur'um.
Mansur'um kara kuru,
hurma çekirdeği gibi.
Mansur'um tatlı.
Mansur'um hep aynı şarkıyı söyler:
Ya ayni, ya habibi...

Port-Saidi yaktılar, öldürdüler Mansur'u.
Bu sabah gazetede fotoğrafını gördüm.
Ölülerin arasında bir küçük ölü.
Ya ayni, ya habibi
Ya ayni, ya habibi
Hurma çekirdeği gibi.

bir "intihal" örneği

Osmanlıca-Türkçe Sözlük "intihal"i şöyle tanımlıyor: "Başka birinin şiirini veya yazısını kendinin gibi gösterme." Yazın tarihimiz "intihal" tartışmalarıyla doludur; yanılmıyorsam *Milliyet Sanat* dergisi birkaç yıl önce bu konuya önemli bir yer ayırmış, yazınımızdaki "intihal" örneklerini sergilemişti. Bir yazar kendi dilindeki ürünleri olduğu kadar, yabancı dillerdeki ürünleri de "kendinin gibi gösterebilir", başka bir deyişle "aşırabilir". Bu yöntemin çeşitli teknikleri, kuralları var elbet. Üstelik etkilenmenin öykünmeye, öykünmenin düpedüz "intihal"e dönüştüğü yer de sınırları açık seçik belirlenmiş, önceden saptanmış bir alan değildir. Kaldı ki bazı yazarlar (örneğin Lautréamont) "intihal"i savunmuş, yapıtlarında değişik "intihal" yöntemleri denemişlerdir. Belli bir amaçla yapıldığı ve kaynak metin gösterildiği sürece doğal karşılanabilir bu tür girişimler. Hatta yararlı oldukları bile söylenebilir. Yazınsal metnin iç yapısıyla doğrudan bağıntılı bazı öğeleri (üslûp, yazı, vb. gibi) gündeme getirirler çünkü. Özellikle kurmaca metinlerde, yaratıcılık gerektiren anlatı türlerinde, "intihal" alıştırmaları yapan bir yazar hoş karşılanmasa da bağışlanabilir. Ne var ki, düşünce yazılarında, eleştiri ve incelemelerde "intihal", en azından aydın namusuyla bağdaşmayan bir davranıştır.

Hiç kimseyi karalamak, küçük düşürmek amacında değilim. Ama Nâzım Hikmet üzerine yaptığım araştırmalar sı-

rasında rastladığım bir "intihal" olayını da görmezden gelmek istemedim.

Ahmet Oktay'ın *Papirüs* dergisinin Eylül 1967, Nâzım Hikmet özel sayısında yayımlanan "Memleketimden İnsan Manzaraları Üstüne Bazı Notlar" başlıklı yazısı, konuyla ilgilenenlerin hâlâ belleğindedir. O dönemde Nâzım Hikmet üzerine yapılan yetkin incelemelerden biriydi çünkü. Memet Fuat, Oktay'ın yazısını *1968 Türk Edebiyatı Yıllığı*'na alırken şunları yazmıştı: "Bu yıl Nâzım Hikmet üzerine yapılan incelemelerin en dengelisi Ahmet Oktay'ın 'Memleketimden İnsan Manzaraları' üstüne yaptığı çalışmaydı. *Papirüs* dergisinin Nâzım Hikmet özel sayısında çıktı."

Söz konusu yazıyı 1974 yılında Fransızcaya çevirmiş, Europe dergisinin Nâzım Hikmet özel sayısında yayımlamıştım. (Bkz. *Europe* "Pour Une Approche de Paysages Humains", Novembre Décembre 1974 sayfa 144-152) Diyeceğim yakından tanıdığım, ayrıntılarını bildiğim, bazı eksiklerine karşın değerli bulduğum bir incelemeydi Ahmet Oktay'ın yazısı. Ekber Babayev'in Ataol Behramoğlu tarafından Türkçeye çevrilen *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet* adlı yapıtının "İnsan Manzaraları"yla ilgili bölümünü okurken (Bkz. Cem yay. s. 209-255) Ahmet Oktay'ın incelemesini okuyormuş gibi oldum. İki metni karşılaştırınca, Babayev'in sözcüğün gerçek anlamında bir "intihal" yaptığını gördüm. Babayev hiçbir kaynak göstermeden, Ahmet Oktay'ın yazısının önemli bir bölümünü kendisininmiş gibi kitabına aktarmış. Şöyle ki:

"Şunu görüyoruz ilkin: Nâzım Hikmet iki tren alıyor, yani iki ayrı mekân ve zaman. Ama 'Manzaralar' doğrudan doğruya trenle başlamıyor. Şair bu iki mekânı kendinde barındıran bir 'genel mekân' kullanıyor: Haydarpaşa Garı. Ve Galip Usta bu genel mekânı çevreleyen bir kamera gibi merdivenlerin üzerinde duruyor. O, bizi mahkûm Fuat ve Halil'le tanıştırarak, halkın arasına götürecektir. Yani 15.45 katarına. Ama geriye çekilmiş bir ikinci kamera daha var: Hasan Şevket. Nuri Cemil'i yakalıyor ve hemen halkı sömüren-

lerin arasına giriyoruz. Yani 'Anadolu Sürat Katarı'na. Ne var ki iki katar arasındaki ilinti kesilmez hiç. Gizli bir bağ vardır aralarında: *Tarihsel ve toplumsal* an." (Ahmet Oktay, a.g.y., s. 19)

Şimdi de Ekber Babayev'in yazdıklarını okuyalım:

"Şöyle bir tablo çiziliyor başlangıçta: Karşımızda iki tren var. Yani iki ayrı hareket alanı ve iki ayrı zaman. Fakat trenlerin anlatılmasıyla başlamıyor 'İnsan Manzaraları'. Şair sanki bir genel plan verir gibi, başlangıçta iki hareket alanını aynı anda gösteriyor. Haydarpaşa Garı'dır bu. Galip Usta, bu genel plana yöneltilmiş bir sinema kamerası gibi, gar merdiveninin basamaklarında durmaktadır. Bizi mahkûm Fuat'la, sonra Halil'le tanıştıracak olan ve okuyucuyu insanların kaynaştığı yere, 15.45 trenine götürecek olan kişidir Galip Usta.

Bir başka kamera daha var. Bu ikinci kamera geriye yönelmiştir. Birinci kamerayı yöneten Galip Usta'ysa, ikinci kamera Hasan Şevket'in yönetimindedir. Hasan Şevket'le birlikte biz, ikinci bir trene, Anadolu ekspresine gidiyoruz. Bu trende orta ve yüksek sınıf temsilcileri yolculuk etmekteler. İki kamera, yani iki tren arasında hiçbir yerde kopmayan gizli bir iç bağlantı vardır." (Ekber Babayev, a.g.y., s. 231)

Ahmet Oktay "İnsan Manzaraları"nın önemli kişilerinden Doktor Faik üzerine şunları yazıyor:

"'Manzaralar'da üzerinde önemle durulması gereken bir tip var: Doktor Faik. (...) Doktor Faik'in çözümlemesine girişirken, elbette ilkin toplumsal durumunu araştıracağız: Bir orta sınıf aydını. Bu sözsel bağlantıyı açmak gerekiyor: Doktor Faik ekonomik kökeniyle küçük burjuvaziye bağlıdır; emekçinin somut koşulları kapsamaz onu. Emek dünyasının dışındadır. Aynı zamanda o dünyada yürürlükte olan somut sömürülme biçiminin de.

Ama bir aydındır da o: *Dışında* bulunduğu dünyanın *nasıl* ve *niçin* sömürüldüğünü bilir. Dış ticaret dalaverelerini, yabancı sermayeyle ideolojiler arasındaki ilgiyi anlatır karşısındakine güzelce. (...) Bu yüzden, aydınca davranışı göste-

rip emekçilerin safına katılacağına, iğrendiği ortamdan kaçmayı, kendini bir Anadolu hastanesine 'mahkûm etmeği' seçer.

Doktor Faik acıyı etinde duymak ister gibidir. Sarp dağlar, kendisini sevmeyen yüzler, içinin *boşluğunu* yansıtır hep, yalnızlığını arttırır. Siyasal alanda sunamadığı beraberliği, kardeşliği bir bilim adamı, bir *doktor* olarak sunmaya çalışır. Horgörülen, kuşkuyla karşılanan bir çabadır bu. Kişisel dramının *olduğu* gibi durduğunu bilir Doktor Faik: Nesnel koşullar aynı kaldıkça değişemez bu durum: Anadolu, maddeleşmiş 'vicdan azabıdır' onun." (a.g.y., Ahmet Oktay, s. 20-21)

Ekber Babayev ise, Ahmet Oktay'ın yorumlarını, gözlemlerini olduğu gibi tekrarlıyor Doktor Faik konusunda:

"'İnsan Manzaraları'nda üzerinde önemle durulması gereken bir kişi var. Bu, doktor Faik'tir. Bir burjuva aydını olan doktor Faik (...) sınıfıyla bağlarını koparmış, fakat bir başka sınıfa da katılamamıştır. Davranışları ve yapmak istedikleri arasındaki uçurum gitgide büyümektedir. İçinden çıktığı sınıf gereği, emekçilerin yaşama koşullarıyla bir bağlantısı yoktur. Emek dünyasının dışında bir kimsedir. Fakat ülkede varolan sömürü çarkının bir yürütücüsü de değildir. Üstelik, aydın bir kişi olarak, sömürünün nedenlerinin de farkındadır. Dış ticaret dalavereleri ya da yabancı kapital ve ideoloji arasındaki bağlantı konusunda çok akıllıca şeyler söyleyebilir size...

Doktor Faik'in kişiliği davranışlarıyla ortaya çıkmaktadır. Sömürülenler ve sömürenler arasında kesin bir seçim yapamamış, Anadolu hastanelerinden birinde adeta gizlenmiştir. Kendi kendine bir çeşit acı çektirme isteği gibidir bu. Anadolu'da doktor Faik, çevresindeki insanlarla ortak bir dil bulamamakta, ruhsal boşluktan ve yalnızlıktan kurtulamamaktadır. Doktorluk çalışmasında 'eşitlik ve kardeşlik' ilkelerini uygulamak istiyor. Fakat 'dostça' bir atmosfer yaratma deneyleri hastanede kuşkuyla, hatta horgörüyle karşılanıyor. Doktor Faik, kişisel dramının çözümsüz olduğu sonucu-

na varıyor. Nesnel koşullar değişmedikçe kendi yazgısının da değişmeyeceğine karar veriyor. Anadolu 'maddeleşmiş vicdan azabıdır' onun". (Ekber Babayev, a.g.y., s. 234)

Yalnızca Doktor Faik'in kişiliğini değil, Şahande Hanımın kişiliğini de Ahmet Oktay'ın sıfatları, Ahmet Oktay'ın örnekleriyle betimliyor Ekber Babayev. Yaptığı alıntıların tümünü, hatta Erostrate örneğini bile, Ahmet Oktay'ın incelemesinden aktarıyor. Dileyenler, yukarda verdiğim iki kısa örnekle yetinmek istemeyenler, söz konusu yapıtları karşılaştırabilirler. Demek ki bir "intihal" olayıyla karşı karşıyayız. Ekber Babayev, Ahmet Oktay'ın yazısının ilgili bölümlerini Rusçaya çevirip kendisininmiş gibi göstermiş, Ataol Behramoğlu da aslı Türkçe olan bu bölümleri Rusçadan Türkçeye çevirip Babayev'in görüşleri ve yorumları olarak yayımlamış. Ekber Babayev'in kitabını tümüyle eleştirmek, değersiz bir inceleme gibi göstermek değil amacım. Kendisine, öldüğü için, saygısızlık da etmek istemem. Kitapta ilginç görüşler, kendi buluşu olduğuna inanmak istediğim özgün bölümler de var. Nâzım Hikmet üzerine yazdığım ve yakında yayımlanacağını umduğum geniş kapsamlı inceleme kitabımda yararlandım bu bölümlerden. Ama kaynaklarımı göstererek, çoğu kez yazarın kendisinden alıntılar yaparak. Ekber Babayev'in de aynı titizliği göstermesini isterdim. Ahmet Oktay'ın adını bir kez olsun anmadan, kitabının "İnsan Manzaraları" bölümünde değer verdiğim bir incelemeyi kullanmasını, kullanmaktan da öte, Oktay'ın incelemesini olduğu gibi aktarmasını sindiremedim. Türk yazınına emeği geçmiş, Nâzım Hikmet'in yapıtını incelemiş, onu gerçekten sevmiş bir türkoloğu iyilikle anmak isterim yine de.

1987

hangi batı

Attilâ İlhan'ın *Hangi Batı* adlı kitabı, alt başlığında belirtildiği gibi sanatçının yalnızca "anılar ve acılar"ını içeren bir nitelik taşısaydı bu yazıyı yazma gereğini duymayacaktım. Ama yazar, yaşadığı günlere dönük çağrışımlarla ördüğü anılarını okura sunmakla kalmıyor, kültürümüz açısından çok önemli sayılabilecek bazı sorunlara da değiniyor. Değiniyor diyorum, çünkü batılılaşmak, ulusal kültür, yazın-toplum ilişkileri, vb. gibi sorunları tartışmak, söz konusu kavramları bütün boyutlarıyla ortaya koymak bilimsel bir yöntem işidir. Belli bir dünya görüşünün temellendirdiği, duygunun değil usun, öfkenin değil sağduyunun ağır bastığı bir bakış açısı gerektirir her şeyden önce. Oysa, Attilâ İlhan hiçbir sorunu derinlemesine ele almadığı gibi, "bana özgü" diye nitelediği haksız bir öfkenin ardına sığınıyor. Savlarına sağlam bir temel aramaktansa, karşıt düşüncede olanları küçümsemeyi, onlarla "matrak geçmeyi" yeğliyor. Bu yüzden de çok yüzeyde kalıyor çözümlemeleri, getirdiği öneriler ilginç olsa bile demagoji düzeyini aşmıyor. *Hangi Batı* üstüne düşüncelerimi belirtmeden önce yazarının tavrını eleştirmeyi uygun buldum. Çünkü tavır almanın yalnızca seçmeyi değil, belli bir sorumluluğu da birlikte getirdiği kanısındayım. Bu sorumluluk genel olarak ilerici-devrimci, özel olarak da azgelişmiş bir ülke aydını olma sorumluluğudur. 1960-71 yılları Türkiye'nin düşünce yaşamında çok önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdi. Toplumsal dinamiğin hız-

landırdığı bu gelişmeleri ekonomik yapının değişme süreci içinde değerlendirmek gerekir. Örneğin, batılılaşma gibi Tanzimattan bu yana tartışılagelen bir soruna ancak son on yıl içinde sınıfsal açıdan yaklaşılması; bir yandan Osmanlı toplum yapısını, öte yandan çağdaş Türk toplumunun sınıfsal özelliklerini araştıran çalışmaların yoğunlaşması aslında üretim ilişkileriyle üretim güçlerinin gelişmesi arasındaki çelişkinin bu dönemde daha da keskinleşmesi sonucudur. Ama bilinç düzeyinde beliren bu değişmeyi, yani sorunlara yeni bir açıdan yaklaşabilme olasılığını yalnızca varolan altyapı koşullarıyla açıklamak eksik olur. Bir toplumun maddesel yaşamının gelişme yasalarıyla, bu maddesel yaşam üstünde biçimlenen ussal (*intellectuel*) yaşam arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bu nedenle, Türkçeye bazı temel yapıtların çevrilmesiyle başlayan aydınlanmanın giderek toplum katlarına yayılması da etkilemiştir toplumsal bilinçlenmeyi. Demek ki, temelde ekonomik yapının belirlediği sorunlar yeni bir bakış açısıyla –devrimci bir dünya görüşüyle– ele alındığında o yapıyı değiştirecek koşulları hazırlayabiliyor. Bu değişme, süreç hızlandıkça birçok sorunla birlikte kavram karmaşasını da getirecekti elbet. Türk aydını işte böyle bir ortamda karmaşıklığı kavramaya yöneldi. Çabası yalnızca içinde yaşadığı toplumun sorunlarını gün ışığına çıkarmak değil, aynı zamanda onları geleceğe dönük bir anlayışla çözümlemekti. Üretim ilişkilerini, giderek insanımızı değiştirecek, insanımızın daha mutlu, daha özgür bir dünyada yaşamasını sağlayacak toplumsal devrimden yana olan her aydın, söz konusu devrimin niteliğini, onun Türkiye koşullarına en doğru bir biçimde uygulanabilmesi olanaklarını araştırdığı ölçüde ilerici sayılabilirdi. Bu nedenle belli bir konuda tavır alma aydınımıza ister istemez tarihsel bir sorumluluk da yükledi. İşte A. İlhan'ın sorumluluğunu kötüye kullanması bu yazıyı yazmaya itti beni. Amacım gereksiz bir tartışma ortamı yaratmak değil, *Hangi Batı*'dan yansıyan, görünüşte devrimci ama aslında toplumculukla çelişen, bireyci bir aydın tavrını eleştirmek.

A. İlhan'ın kitabı iki bölümden oluşuyor. "Neuilly'de Bir Pencere" başlığını taşıyan ilk bölümde Batı, "Kuşku Kapısı" adlı ikinci bölümdeyse Türk toplumu ele alınıyor. Yazar Batı deyince ne anlıyor, önce bunu belirtmek gerek. Batı kavramını yeterince açıklığa çıkaramazsak, Batılılaşma, kültür emperyalizmi, vb. gibi sorunları eksik değerlendirir, yanlış sonuçlara varabiliriz. A. İlhan'a göre Batı sömürgecidir, Batı uygarlığı da üçüncü dünya ülkelerini talan eden sömürgenlerin kurduğu ırkçı, barbar bir uygarlıktır: "Çağdaş Batı'nın davranışını hangi birimle ölçerseniz ölçün, eski ve ortaçağdan daha insancı ve ilerici bulamayacaksınız. (...) Sömürgeci, savaşçı, saygısız ve barbar, ırkçı, vs." Biraz ilerde de, Batı'nın ulaşmış olduğu çağdaş uygarlık düzeyinin eleştirisi şöyle yapılıyor: "Bari aralarında birbirlerine karşı adam gibi davransalar, ne gezer! Şuraya aklıma geliveren birkaç kelimeyi gelişigüzel sıralayacağım, her birisi içinizsıra öyle cehennem çağrışımları uyandıracak ki, dediğime hemen katılacaksınız. Engizisyon, St. Barthélemy gecesi kırımı. (...) Toplama kampları. İnsan saçından kumaş, derisinden abajur, yağından sabun. Gaz odaları ve ölüm trenleri." Toplumculuğu ağzından düşürmeyen A. İlhan'ın diyalektik maddeci tarih bilincinden bu denli uzak oluşu ilk bakışta şaşırtıcı görünebilir. Ama bence bu görünüşün ardında, gelişmiş kapitalist ülkelerdeki sınıf çelişkilerini görmeyip, Batı deyince kapitalizmin orman yasalarının geçerli olduğu bir toplum biçimi düşünmenin bağnazlığı yatıyor. Toplumculuk adına yapılıyormuş gibi görünse de, temelde sınıf çatışmasını yadsıyan, gücünü devrimci ulusal bilinçten çok burjuva anlamıyla ulusçuluktan alan bir Batı düşmanlığı söz konusu. Bu soruna yazarın ulusal kültür konusundaki düşüncelerini eleştirmek için ilerde yeniden döneceğimden şimdilik ayrıntılara inmiyorum. Burada önemli olan, A. İlhan'ın Batı kavramını mutlak bir değer, bağdaşık (*homogène*) bir bütün olarak ele almakla içine düştüğü yanlışı saptayabilmek.

Tarih, sınıf çatışmalarının tarihi olduğuna göre, gelişmiş kapitalist ülkelerin toplumları da sınıflı toplumlardır. Sınıflı

bir toplumun kültüründen söz ederken egemen sınıfın kültürünün karşısına sömürülen sınıfların da kültürünü koymak gerekir. Bir toplumdaki egemen üretim tarzının –burada kapitalizmin– o toplumun ideolojik yapısını belirlediği gerçeği, genel olarak ideolojik yapıda, özel olarak da kültür alanındaki çelişkileri yadsımak anlamına gelmez. Oysa, A. İlhan Batı'yı değişen tarihsel süreç içinde belli bir aşama –bağrında uzlaşmaz çelişkiler taşıyan kapitalizm– gibi değil de, bütünüyle karşı çıkılması gereken mutlak bir kavram olarak niteliyor. Bu da bazı politik olayları yanlış yorumlamasına yol açıyor. Örneğin, "Fransıza Çalışmak" adlı yazısında gelişmiş kapitalist ülkelerin işçi sınıflarıyla göçmen işçiler arasındaki ilişkiyi doğru değerlendirmesine karşın, yanlış bir politik sonuca varıyor. Gerçekten de Fransız işçi sınıfının "zincirlerinden başka yitirecek" çok şeyi vardır çağımızda. Buna karşılık üçüncü dünya ülkelerinden Fransa'ya gelen işçilerin –bu arada Türklerin– durumu bazı ayrılıklar gösterir. Fransız burjuvazisi bir yandan yabancı işçilerin ucuz emeğinden faydalanırken, öte yandan onları kendi işçi sınıfına tanıdığı haklardan yoksun bırakır. Yabancı işçilere düşük ücret ödeyip kendi işçi sınıfının isteklerini onların sırtından karşılamaya çalışır. Amacı, Fransız işçi sınıfından ayrı, ondan daha aşağı bir işçi sınıfı varmış kanısını uyandırarak, gittikçe gelişen işçi sınıfının birliğini bölmek, böylece sermaye düzeninin güvenliğini sağlayabilmektir. A. İlhan da "cakalı grevler" yapan, "en kestirme yoldan, beğenmedikleri bazı işleri başka ülkelerden ithal eden işçi kardeşlerine aktarmanın yolunu" arayan Fransız işçilerini neredeyse ırkçılıkla suçlayacak. Bazı işçileri "haysiyetlerine" uygun görmediklerinden istemiyorlarmış da, onun için lâğımcılık, çöpçülük yapmak göçmen işçilere düşüyormuş! Fransız burjuvazisi de bunu bekliyor zaten. Batıyı tümüyle düşman göstereceğim diye burjuvaların tuzağına düşüyor A. İlhan. Aslında göçmen işçilerle Fransız işçilerin yaşama biçimleri, toplumsal ilişkileri birbirinden ayrı olsa bile, sömürülme koşulları, sınıf çıkarları aynıdır. Ancak ortak bir savaşım sonunda da-

ha insanca yaşamak hakkını elde edebilirler. A. İlhan bir başka yerde de Fransız aydınının ırkçılığını açığa vurmak için, Faslı bir kimyagerin ancak ulusunu gizleyerek bir Paris'liyle mektuplaşabildiğini yazıyor. Gerçekten de genel olarak orta Fransızın yabancılara karşı tavrı –hele Arap, Zenci ya da Türkse– insancıl değildir. Ama daha çok Fransız burjuva ve küçük burjuvasında kendini belli eden ırkçılık eğilimini bütün Fransız ulusunda varmış gibi göstermek bence doğru değil. Gerçekten de orta Fransız dünyanın en çıkarcı, en bencil insanı olabilir. (Ben de inanıyorum buna). Ama bu gerçekten yola çıkarak Fransız aydınını ırkçılığa yan çizmekle suçlamak niye? "Bütün bunları (ırkçılık olaylarını, N.G.) ileri görüşlü bir Fransız aydınına aktarsak ne diyecek? Gazetelerde okuyoruz diyeceklerini: "De Gaulle ile birlikte Fransa'ya yabancıları küçümseme huyu geldi diyorlar. O kadar ki, bu yüzden turist kaybediyoruz." Amacım kesinlikle Fransız aydınının avukatlığını yapmak değil. Böyle bir davranış özünde ne denli doğru olursa olsun, azgelişmiş bir ülke yazarının ulusal devrimci bilinciyle bağdaşmaz. Ama, Cezayir savaşının son yıllarına doğru F.L.N.[1] silahlı mücadeleyi Fransa topraklarında da sürdürme kararı aldığında, Cezayirli kurtuluş savaşçılarına yataklık eden Fransız aydınının tavrını görmezden gelmek de dostla düşmanı birbirine karıştırmak olur ki, o da en azından devrimci uyanıklıkla bağdaşmaz. Yurtlarının bağımsızlığını savunurken ölen Cezayirlilere Charonne metrosu olaylarında[2] Fransız polisinin öldürdüğü Fransız işçi ve gençlerini de katmak gerekir. Diyeceğim, Batı sömürgecidir görüşü sınıf temeline dayandırılmadığında havada kalabilir. Kapitalist Batı, yani politik iktidarı elinde bulunduran egemen sınıf –burjuvazi– sömürgeleştirmek istediği ülke halklarını kana boğarken, sırasında kendi emekçi halkını da kurşunlamaktadır. A. İlhan, "Batı için şaşmaz bu! Sömürgeci dedik, bu belli, iki iki daha dört" diyor. Biraz ilerde de Batı uygarlığının barbarlık, faşizmin de bu uygarlığın bir sonucu olduğunu söylüyor. (s.80) Yazara faşizmin aslında uygarlık değil, bir ideoloji sorunu biçiminde gerçekleşti-

ğini, Doğu'da da benzer tarihsel koşulların Japon faşizmini yarattığını söylemek bilmem gerekli mi! Bu konuda Nazilere karşı Fransız direnme örgütlerde savaşan Almanları, Alman askerlerince kurşuna dizilmeden önce, "Alman halkına kin duymadan ölüyorum" diye bağıran Sovyet partizanlarını anmsamak herhalde yeterli olacaktır sanırım.

Hangi Batı'daki Türk kültürü üstüne öne sürülen düşünceler de yukarda belirtmeye çalıştığım eksikliği taşıyor. A. İlhan Batılılaşma sorunu açısından Türk kültürünü ele alırken en önemli gerçeği, soruna sınıf açısından yaklaşma olasılığını atlıyor. Böylece Batı toplumlarını çözümlemede düştüğü yanlışa Türk toplumunu, giderek Türk kültürünü çözümlerken de düşüyor. Bu yanlışların neler olduğuna değinmeden önce yazarın bir çelişkisine dikkati çekmek istiyorum. "Bu Sözüme Mim Koyun" başlıklı yazının bir yerinde şöyle deniyor: "...benim söylemek istediğim o değil. Yöntem ne? Batılı. Veriler ne? Türk. Bileşim? Yine batılı, sadece batılı, yalnızca batılı." "Ulusal Bileşim" adlı yazıdaysa şu tümceler var: "Bilimsel yöntemlerle geçmişimize dayanan, ondan yararlanan, fakat ileriye açılan ulusal bir bileşim yapmak." Benim bildiğim yöntemin doğulusu, batılısı olmaz. Bir yöntem bilimsel ya da bilim dışı olabilir ancak. Yukarıya aldığım ilk alıntı T.İ.P.'in eleştirisiyle ilgili. T.İ.P. bilimsel, M.P.'yse "doğulu palavralar" çerçevesinde bilim dışı yöntemler uyguladıkları halde, sıfırdan yola çıkıp aynı sayıda oy alabilmişler. a.İlhan bunun nedenini batılı bir yöntemin –usçuluğun (*rationalisme*)– Türk gerçeğine uygulanmış olmasma bağlıyor. Oysa, ikinci alıntıda bilimsel yöntemlerin –yine ussal (*rationnel*) olmak gerekir– kendi gerçeğimize uygulanmasını öneriyor. Benim anlayamadığım şu: Batılı yöntem bilimsel yöntemse, Türkiye gerçekleri nasıl bilim dışı kalabilir? Bütün insanlığın malı olması gereken bilimi de yerlileştirmeye çabalamak, her türlü yeniliğe "gâvur icadı" diye karşı çıkan softaların bağnazlığına düşmek olmaz mı?

Türk kültürü denince ne anlaşılması gerektiğini ortaya koymadan önce genel olarak kültür kavramını ele almak

yanlış olmaz sanırım. İnsancıl (*humaniste*) anlamıyla kültür her şeyden önce bir değerdir. Malraux "Kültür, insanı evrende bir rastlantı olmaktan kurtaran şeydir" diyor. Bu anlamda insanın doğaya yaptığı her katkı kültürün bir parçası sayılabilir. Oysa, toplumbilimsel görüş kültürü daha çok eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan bir yaşama biçimi olarak niteliyor. Kuşkusuz, insanların birlikte yaşamasından doğan kültür toplumsal bir olaydır, ama karınca ya da arıların kültüründen söz edilemeyeceğine göre, yalnızca kollektif yaşamın kültürün gelişebilmesi için yeterli olmadığını söyleyebiliriz. İşte burada üretim sorunu çıkıyor karşımıza. İnsanı hayvandan ayıran en önemli özelliğin –üretimin– tarihsel koşullar içinde değişik nitelikler gösteren belli kültür yapıları oluşturduğu gerçeğinden yola çıkılırsa, kültür insan emeğinin nesnelleşmesi olarak tanımlanabilir. Marks "Kültür, insanların dünyaya sahip çıkmalarını sağlayan bir araçtır" derken, doğa-insan karşıtlığındaki kültür olgusunun önemini belirtmek istiyordu. Kültürü toplumsal gelişmeden bağımsız soyut bir insansal değer olarak değil, toplum ve doğanın insan tarafından tarihsel süreç içinde değiştirilmesinin bir ifadesi olarak ele almak gerekir. Ancak böyle bir dünya görüşünün yardımıyla kültür kavramını somut sınıf temellerine oturtabiliriz. Oysa A. İlhan Türk kültüründen söz ederken soruna çok yüzeyden bakıyor, bu konuda çağdaş bir ulusal bileşim önermeden önce kültür kavramını araştıracağı yerde, sorunu Türk kültürü-Batı kültürü karşıtlığının sınırları içinde çözümleme yoluna gidiyor. Elbet her toplumun değişik özellikler gösteren yapıları, buna bağlı olarak da birbirine benzemeyen kültürleri olabilir. Ama değişiklikleri, karşıtlıkları belirtmeden önce genel olanı, toplumsal gelişimin nesnel yasalarının belirlediği ortak bir kültür olgusunu araştırmak gerek. Böyle bir sorunu derinlemesine ele almak bu yazının amacını aşan bir davranış olurdu. Ben yalnızca kültürle üretim arasındaki ilişkiye değinerek, ulusal Türk kültürü konusunda temel alınması gereken bilimsel görüşe –diyalektik maddeciliğe– dikkati çekmek istedim

A. İlhan nasıl Batı kavramını özerk, sınıflarüstü bir gerçek olarak ele alıp Batı toplumlarmdaki altyapısal çelişkilerin ideolojik düzeydeki devrimci yönünü göremiyorsa, başka bir deyişle emperyalist kültürün yanı sıra işçi sınıfının dünya görüşünü yansıtan bir sosyalist kültürün varlığını yok sayıyorsa, "ulusal bileşim" diye önerdiği çözüm yolunda da aynı yanlışa düşüyor. Ne var ki, ulusal kültürümüz üstüne öne sürdüğü düşüncelerin, Batı anlayışına oranla daha tutarlı olduğunu söylemeliyim. Çünkü, *Hangi Batı*'da Türk kültürü, günümüzde özel bir önem taşıyan ulusal bilinç sorunu açısından ele alınıyor. A. İlhan çok derine inmemekle birlikte, Tanzimat hareketini doğru çözümlüyor. Ve Atatürk'ün Batı'ya yönelmesiyle, tanzimatçı aydınların Batı'ya yönelmeleri arasındaki temel ayrımı açıkça görebiliyor. Genel çizgileriyle Tanzimat hareketi Türkiye'nin yarı-sömürge durumuna getirilişinin ideolojik düzeydeki yansımasından başka bir şey değildir. Levanten ticaret burjuvazisiyle Batı sanayi burjuvazisinin işbirliği sonucunda Türk ekonomisinin bağımsızlığını yitirmesi, Tanzimat aydınının Batı'nın üstyapı kurumlarını ithal etme özlemiyle aynı çizgide birleşir. Bu çizgi Tanzimat aydınının çelişkisini, hatta dramını göstermesi bakımından çok ilginç görünüyor bana, ulusu kurtarmak için girişilen burjuva devrimlerinin –1. Meşrutiyet, Jön Türk hareketi, vb.– toplumumuzun iç dinamiğinin oluşturmasıyla değil, Batı etkisiyle gerçekleşmesi burjuva devrimcilerini amaçlarına ters düşen bir yere itmiştir. Örneğin, 1838 yılında İngiltere'yle yapılan ticaret anlaşması[3] yerli burjuvazinin ve henüz bütünüyle kapitalistleşmemiş yerli sanayi kollarının değil, levanten ticaret burjuvazisinin sınıf çıkarları doğrultusundaydı. Ve Türkiye'nin kapılarını yabancı sermayeye açan bu politikaya ulusal burjuvazinin ideolojisini taşıyan aydın kadro öncülük ediyordu. 1950 yıllarında daha bilinçli olarak yeniden başlatılan bu tür bir batılılaşmanın Tanzimat ve meşrutiyet dönemlerindeki politik amacı çok daha fazla yurtseverdi sanırım. Yani, Tanzimat aydını Ece Ayhan'ın *Yeni Dergi*'de yayımladığı "dipyazıları"ndan

birinde incelikle belirttiği gibi, "batılılaşalım gülelim eğlenelim"ci değildi. Batılılaşarak gülüp eğlenebilecek tek sınıfın temsilciliğiniyse Demirel yapıyor günümüzde. Ulusal Kurtuluş Savaşı ertesinde Atatürk batılılaşmaktan yanaydı, bugün Ortak Pazar'a girmek isteyenler de batılılaşmaktan yana. Ama *Hangi Batı*'da belirtildiği gibi "komprador batıcılığıyla" "Atatürk batıcılığı"nı birbirine karıştırmamak gerek. A. İlhan *Varlık* dergisinin Ekim 1972 sayısında yayımlanan bir konuşmasında şöyle özetliyor bu görüşü: "... benim kanımca batılılaşma Tanzimat'tan Atatürk'e kadar emperyalizmin Türkiye'ye empoze ettiği bir dağıtma ve çürütme, bir yozlaştırma yolu idi. Atatürk emperyalizmle direkt bir savaşa girmiş, ulusal bileşim için Batıya rağmen batılılık yolunu açmış ve önermiştir, sonradan gelenler tekrar o eski ve tanzimatçı batıcılık kafasına döndülerse bunda Mustafa Kemal'in kabahati olamaz." Oysa, Batı konusunda A. İlhan'ın kuşkucu tavrını düşmanlığa dek vardıran Kemal Tahir, yanlış anımsamıyorsam Turgut Uyar'ın Divan adlı şiir kitabı için kendisine yöneltilen sorulara verdiği karşılıkta Atatürk devrimlerini Tanzimat'ın bir uzantısı olarak görüyordu. Bu görüş, Atatürk devrimciliğindeki ulusal bağımsızlık bilincini yok saydığından ilerici olmadığı gibi, ancak kasıtlı bir Osmanlı hayranlığıyla açıklanabilir sanıyorum. Gerçekte Ulusal Kurtuluş Savaşı Mustafa Kemal'in deyişiyle "bizi mahvetmek isteyen emperyalizme ve bizi yutmak isteyen kapitalizme" karşı verilmişti ama, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıntıları üstüne kurulan Cumhuriyet'in ulusçu niteliğini belirlemek ulusal kültür konusundaki tartışmaya yeni bir bakış açısı getirebilmek için yeterli midir? Bence bu sorunun yanıtı aydınımızın tavır alması yönünden çok önemli doğruları vurgulayabilir. A. İlhan genel olarak kültür sorununu, özel olarak da ulusal Türk kültürünü sınıfsal bir temele oturtamadığından "ulusal bileşim" konusunda asıl aydınlatılması gereken gerçeklere değinmiyor. Ona bakılırsa yapılacak iş zengin bir malzemeyi –örneğin köklü bir divan ya da halk şiiri geleneğini– bilimsel yöntemlerle değerlendirip

ulusal bileşime gitmek. Yine, Batı konusunda olduğu gibi, sınıf çatışmalarından bağımsız, bağdaşık bir kültür anlayışını sürdürüyor yazar. Oysa, anti-emperyalist bilinç taşımasına karşın ulusal kültür kavramının bütünüyle devrimci olduğu söylenemez. Bilindiği gibi uluslaşmak burjuva devriminin geliştirdiği politik bir kavramdır. Batıda, kapitalistleşme sürecini karşılar. Oysa dünya halklarını bir ileriki aşamaya götürecek ana çelişkinin azgelişmiş ülkelerle emperyalizm arasındaki çelişki olduğu çağımızda, *uluslaşma* değil, ama *ulusal bilinç* devrimci bir nitelik taşır. A. İlhan çoğu kez ulusçuluktan söz ederek, Batının karşısına Türk olanı koymaya çabalıyor: "... ama bu ses, değişik, başka, ve ulu bir sesti: Türktü" diyecek denli duygusal, duygusal olması bir yana, bozkurt çağrışımları uyandırdığından tehlikeli bir yere varıyor düşüncesi. Yukarda, batılılaşma sorununun son yüz elli yıllık tarihsel dönemde iki ayrı biçimde –Tanzimat ve Atatürkçülük– gerçekleşmesinin ekonomik nedenlerine değinmeye çalıştım. Tanzimat çizgisinde batılılaşma ulusal devrimci kültürün yaratılmasına engel olduğundan, günümüzde devrimci kültür ulusal bir nitelik taşımak zorundadır. Ama bu emperyalizme karşı uyanık olma anlamında ele alınmalı, emperyalist batıdan gelen her etkiye karşı olumsuz bir tavır takınma anlamında değil. Kültürümüzün ulusal niteliğini ilerici-devrimci olmasını gerektiren en önemli koşul saymak, ulusal kültür içinde son çözümlemede tutucu unsurların da barınabileceği gerçeğini görmemize engel olmamalı. İşte A. İlhan bence bu noktada yanılıyor. Ulusal kültürün yalnızca özgünlük için değil, toplumculuk adına da bütünüyle benimsenmesi gerektiğini savunuyor. Böyle bir görüş, örneğin ekonomik yapısıyla emperyalizme bağlı Yeşilçam filimlerini ulusal Türk sineması olarak değerlendirmeye yol açabilir. Zaten Batı düşmanlığında Kemal Tahir'le yarışan Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerin Türkiye'de egemen sınıfların –dolayısıyla batı emperyalizminin– yozlaştırıcı kültürünün minibüs estetiği biçiminde halk kitlelerine yayılmasına aracılık etmeleri bir rastlantı olmasa gerek. Ulusal bile-

şime ancak ulusal bir kültürle varılabileceğini savunan A. İlhan, gelenek konusunda da aşağı yukarı aynı düşünceyi öne sürüyor. Batı kültürünün karşısına ayıklama yapmadan bütünüyle bir Türk kültürü çıkarabilme kaygısı şu satırları yazmasına neden oluyor: "Yani ne? Yunus Emre yok, Bedreddin-i Simavî yok, Pîr Sultan Abdal yok; Chanson de Roland var, Villon var; Şeyh Galib, Baki, Nedim beş para etmez, var mı Vigny; var mı Ronsard, var mı Poe?" Elbette kendi değerlerimize sahip çıkacağız. Hatta bu konuda A. İlhan'ın gözükapalı Batı hayranlarına karşı çıkmasına, kendi yazınımızı anlamak konusunda getirdiği önerilere katıldığımı da belirtmeliyim. Yalnız bizim olanı devrimci bir çağdaş potada nasıl eriteceğiz? Başka bir deyişle, *devrimci ulusal bileşime* varabilmek için (A. İlhan yalnızca "ulusal bileşim" demekle yetiniyor) Pîr Sultan Abdal'la Nedim'i aynı ölçülerle, aynı amaçlarla mı değerlendireceğiz? Burada bir ayraç açıp, *Yeni a* dergisinin Eylül 1972 sayısında okuduğum Hilmi Yavuz'un "Üretim ve Tüketim Açısından Kültür İkiliği" adlı yazısına değinmek istiyorum. Bu yazısında Hilmi Yavuz, Osmanlı toplum yapısında sınıflaşma sorununa değinerek, birbirlerinden ayrı olarak gelişen iki kültürün –saray ve halk kültürlerinin– altyapısal temellerini araştırıyor. Osmanlılardaki toprak mülkiyetinin Batı feodalizmine benzemeyen değişik özellikler göstermesi nedeniyle saray kültürünün tüketim ilişkileri, halk kültürününse üretim ilişkileri açısından irdelenmesinin doğru olacağını öne sürüyor. Kullandığı terimler pek açık seçik olmasa da, verdiği örneklere bakarak böyle bir görüş açısının divan ve halk yazınımızı yorumlamada yeni olanaklar getirebileceğini söylemeliyim. A. İlhan'ın yaptığı gibi geçmişi bütünüyle benimsemek yerine, devrimci bir dünya görüşü açısından değerlendirmek bizi daha olumlu sonuçlara götürebilir. Örneğin, dayandığı tüketim ilişkileri gereği insanı ve doğayı statü nesnelerine indirgeyen bir divan şiiri, gücünü üretim ilişkilerinin belirlediği bir gerçekçilikten alan halk şiiriyle aynı devrimci özü taşıyamaz. Bu nedenle Türk halkının verdiği kurtuluş savaşımın-

da bir Pîr Sultan Abdal'ın, bir Dadaloğlu'nun sesi elbette sevgilisinin boynunu lâleye benzeten Nedim'inkinden daha gür çıkacak, halkın dünyasında daha somut, daha devrimci bir karşılık bulacaktır.

Bu yazı A. İlhan'ın yazın ve sanat üstüne düşündüklerini eleştirmekten çok, batılılaşma sorununa sınıfsal açıdan bakılmasını öneren bir değinme oldu. Ulusal devrimci bir kültür bileşimini gerçekleştirebilmenin en önemli koşulu bence bu olduğundan, üstünde öncelikle durmayı gerektiriyordu. Ama tartışmayı burada bırakmamak, ulusal devrimci kültürün özelliklerini de ayrıntılarıyla belirtmek gerekir. Örneğin, genellikle sanat, özellikle de yazın alanında böyle bir çalışmanın yapılması *Hangi Batı*'da Türk roman ve şiiri üstüne öne sürülen görüşlerin de tek yanlılığını, devrimci bir kavrayıştan ne denli uzak olduğunu ortaya koyacaktır. Ben kendi payıma bu konuda da düşüncelerimi belirtmek kararındayım. Ama gelecek yazıda.

1973

Notlar

1 Ulusal Kurtuluş Cephesi.

2 Cezayir savaşının bitmesine yakın, Fransız Komünist Partisi'nin düzenlediği bir gösteride polis müdahale edince çatışma çıkmış, Charonne Metrosu'nun girişinde göstericilerden bazıları ölmüştü.

3 O zamanki İngiltere Dışişleri Bakanı Lord Palmerston'un "büyük başarı-başyapıt" olarak nitelediği bu anlaşma bir süre sonra Fransa ve Almanya için de geçerli kılınmıştır.

eyuboğlu için mektup

8 Mart 1973, Paris

Sevgili Vedat Bey,
Eyuboğlu'nun ölüm haberini alınca size yazmak istemiş, "kendinize iyi bakın" demekten başka söyleyecek söz bulamamıştım. Umarım o birkaç satır elinize geçmiştir. Mektubumun ardındaki sessizlik en yakın dostunuzun bıraktığı acıyı kabullenmenizi kolaylaştırmaktan çok, yanınızda olamamanın çaresizliğini taşıyordu. Nedense size Eyuboğlu'nun ölümünden söz etmek istemiyordum; belki de onu yaşamla özdeş gördüğümden. Oysa, biliyorsunuz hiç karşılaşmadım kendisiyle; dünyaya, insanlara karşı yüreğinde büyüttüğü sınırsız sevgiyi, dilinin sıcaklığını, bilgesini yapıtlarından tanıyorum. Onu ne balık tutarken gördüm, ne sönmek bilmeyen lambasının ışığında çalışırken, ne de Hasanoğlan'da köy çocuklarıyla birlikte bozkırı yeşertip, tükenmez halk dehasına kendi yaratıcı gücünü katarken. Bundan böyle de onu görmeye gidebileceğim sıcacık evi, karnımı doyurabileceğim, herkese açık cömert sofrası, kitapları olacaktır. Yaşarken, hem de hiç ölmeyecekmiş gibi yaşarken göremediğim Eyuboğlu'nun ölümü bana yine de yaşamı çağrıştırıyor. Oysa, ölüme alıştık. Belki inzacaksınız, gençliğimi düşünerek, "Bir daha duymayayım, henüz yirmi iki yaşındasın sen" diyeceksiniz her zamanki sevecenliğinizle. Yaşama açılan kapıyı daha yeni aralamışken, dünü bugüne, bugünü ya-

rına bağlamamız gerektiği inancını taşırken, biz gençlerin böyle düşünebileceği denli yakında demek ölüm. Evet, ölüm alıştığımız bir günlük gerçek oldu, serseri mayına dönüştü. Belki yaşama bunca tutkunluğumuz da bu yüzden. Her gün aramızdan biri eksilirken, birlikte yaşadığımız, aynı sevgiyi, aynı özlemi paylaştığımız dostları yitirirken ölüme alıştık. Ama ölüm ancak yaşamayı çağrıştırıyor; nereden gelirse gelsin, ister hapishane avlularından, ister naftalin kokan odalardan. Eyuboğlu'nun ölümü de,

"Ders kitabı bir elinde

bir elinde başlamadan biten rüyası" güneşte boylu boyunca yatan gencin ölümü gibi yaşamı çağrıştırıyor. Çünkü, Anadolu halkını, bütün dünya halklarını seven; özgür düşünceyi, eşitliği, sömürülmeyen emeğe dayalı bir toplum düzenini savunan insanlar ölmez. Villon'la Hayyam'ı, Rimbaud'yla Theogonia'yı, Shakespear'le Platon'u aynı ustalıkla Türkçe söyleyen, koca Yunus'un insancıllığından yansıyan sevgiyi Babeuf'ün düşüncesiyle birleştirebilen Eyuboğlu gibileri ölmez. Sizi son gördüğümden bu yana sanki zaman hiç uzamadı. Belki daha önceden de yazdım: burada, Paris'te geceleri odamda yalnız kalıp lambamı yakınca Türkiye var. Dostlar, ölümler, sevgililer... bir yığın tanıdık yüz. Bu yüzlerin arasına bir yenisi daha eklendi şimdi. Eyuboğlu aydınlık bir pencerenin yanında durmuş *Yeni Ufuklar*'ın kapağından dünyaya bakıyor. Dışarıda aydınlık bir gün. Belki sokaklar güneşli, deniz durgun. Acılar da var elbet. Yoksulluk, haksızlıklar, zorbalık da, tutsaklık da var. Ama bütün bunları aşıp Eyuboğlu'nun penceresine kadar gelebilmiş günışığı. Sade gömleğini, saçlarını, acı bir gülümseyişin dudaklarına bıraktığı derin çizgiyi aydınlatıyor. Duruşunda sömürülmeyen emekten yana olmanın getirdiği güvenlik duygusu, alçakgönüllü, namuslu bir yaşamı seçmiş olmanın rahatlığı var. Bakışlarındaysa sevgiye, bilime, insanlara doymamışlık... Doğrusu biraz önce postadan Eyuboğlu özel sayısı çıkınca bir süre bu fotoğrafa baktım. Sonra oturup size yazmak istedim. Ama birkaç dağınık düşünceden, belki gerek-

siz bir duyarlığın oluşturduğu izlenimlerden başka ne yazabilirim? Onu uzun süredir tanıyan dostları, kendi kuşağının yazarları elbet biz gençlerden daha iyi belirteceklerdir bazı yönlerini. Ama öyle sanıyorum, Eyuboğlu'nun en önemli yönünü el emeğiyle düşünce emeğini birbirinden ayırmayan bir aydın olmasında aramak gerekir. Bir hümanistti, ama sevginin, o dilden düşürmediği büyük harfle başlayan Sevginin ancak insanın insanı sömürmediği geleceğin özgür toplumunda bir anlam kazanabileceğinin bilincine varmış bir hümanist. Bununla birlikte bütünüyle katılmadığım, bazı noktalarda eleştirilebilecek yazılarını da anımsıyorum. Elbet genç kuşaklar onun kültürümüze katkılarını değerlendirirken nesnel olmaya çalışmalıdırlar. Neyse, bu konuda söylemek istediklerimi başka bir mektuba saklayayım. Yaşar Kemal yazısında Yunus'un,

"Biz dünyadan gider olduk
Kalanlara selam olsun" dizelerini anarak, "En sonda, ölümde bile cömertti. Kalanlara selam olsun diyecek kadar. Kalanlara selam olsun da belki birazcık boynu büküklük, çaresizlik var gibi. Ama, Eyuboğlu bu çaresizliğin yanına bile yaklaşmadı, bunu aklından bile geçirmedi," demiş.

"Canan verir dost alırız"

diyebilecek denli başkalarıyla varolan bir insan nasıl çaresizliğe düşer ölüm karşısında! (Biliyor musunuz o şiiri okuyunca şaşırdım. Çok da sevindim. Bana kalırsa, Eyuboğlu'nun serüveni –dünya görüşü, yaptıkları, yapmak isteyip gerçekleştiremedikleriyle, bütün özlemleriyle– o dizelerde gizli. *Yaprak* dergisinden bulup yayımlamanız çok yerinde olmuş. Yoksa bu şiirin varlığından belki yalnızca benim değil, çoğu gençlerin haberi bile olmayacaktı.) Olsa olsa Hayyam'ım ağzından şöyle söyleyebilir:

"Öldük, dünyayı şaşkın bırakıp gittik.
Yüzlerce incimiz kaldı delinmedik.
Sersemliği yüzünden bilgisizlerin
Renk renk düşünceler kaldı söylenmedik."

Sizin de belirttiğiniz gibi, "Öbür dünya masallarına kar-

nı tok bir bilge kişinin" ölümü yaşamaya dönük, kara değil ak bir ölüm olabilir ancak. Anadolu halkı da onu karanlıkta bırakmak isteyen para babalarının, beyzadelerin, softaların bütün çabalarına, öbür dünya yutturmacalarına karşın,

"İşte geldik gidiyoruz

Şen olasın Halep şehri" demememiş midir? Eyuboğlu gibileri ancak sevgiye, dostluğa, çalışmaya doyamazlar dünya malına değil. –Sahi bütün bunları neden yazıyorum size! Elbette siz herkesten çok daha iyi bilirsiniz bu gerçeği, ama ne yapayım, sizden başka kime yazabilirim Eyuboğlu üstüne düşündüklerimi?–

Şen olasın halep şehri.

Halkın sesi nasıl Nâzım'ın şiiriyle kaynaşmış, onun içinde eriyip özgün bir bileşime ulaşmışsa, Eyuboğlu'nun sesi de bir yankı olarak kalmayacak, Anadolu halkının kimi vakit öfkeli, ama o haklı öfkesinde bile gelecek günlerin umudunu, aydınlığını taşıyan sesine dönüşecektir. Eyuboğlu'nun anısına bir kitap hazırlayacağınızı okuyunca sevindim. Gerçekten çok yararlı olur bu. Ama yalnızca onun anısını sürdürmek açısından değil. Gelecek kuşakların, Türkiye'nin en aydınlık, en sağlıklı düşünen kafalarının ne denli güç koşullar içinde yaşadıklarını, nelere "lâyık" görüldüklerini daha iyi öğrenebilmeleri için de yararlı olur. Emil Galip Sandalcı, "Erişmeye çalıştığımız şu çağdaş uygarlık düzeyi var ya, işte o, sahiden olsaydı; Sabahattin Eyuboğlu el üstünde tutulur, önünde selam durulur, kendisine her fırsatta saygı sunulurdu. Göğsünde sıra sıra, kültür hizmet madalyaları olurdu. Cenazesinde çifter çifter cumhurbaşkanlığı, başbakanlık yaverleri, bakanlar, ille de Milli Eğitim Bakanı, üniversite rektörleri, dekanlar bulunur; tabutu Türk bayrağına sarılırdı. Değerdi Eyuboğlu'na böylesi. İçinde yaşadığı toplum değerlendirebilseydi." diyor. Türk toplumunu suçlamak niye? Bu yurdun gerçek sahipleri altmış beş yıllık ömrünü Anadolu halkını aydınlatmaya adamış olan Eyuboğlu'nu elbet cenazesine gitmeyen bakanlardan da, –zaten onlardan böyle bir şey bekleyen yok!– bizlerden de, daha iyi değerlendireceklerdir.

Eyuboğlu için ağıt da yazılabilir, sevilen her insanın ardından yakılan içli türküler de söylenebilir. Ama asıl önemlisi onun kültür anlayışını bütün yönleriyle ortaya koyabilmektir, bence. Bu yazdıklarım dağınık bir bilincin yansıması, bölük pörçük birkaç çağrışım. Biraz da büyük acınızı paylaşabilme çabası. Onun ölümünden sonra Villon'un bir dizesi takıldı aklıma, günlerdir kendi kendime söyleyip duruyorum:

"Je meurs de soif auprès de la fontaine."

Yalnış anımsamıyorsam *Şiirle Fransızca* derslerinin ilki bu dizeyle başlar. Bendeki Fransızca şiirin altına şu notu yazmışım:

"Ben tâ senin yanında bile hasretim sana" Villon'un anlatmak istediğinin Türkçede varolduğunu göstermek için S. Eyuboğlu bu örneği veriyordu. Siz onun en sevgili dostlarındansınız. Yanındayken bile onu özleyecek denli susamıştınız dostluğuna, sevgisine. Ne demeli, bari yokluğu bu özleminizi çoğaltmasın.

İçtenlikle.

1973

"iki cümlede üç şair"

Fethi Naci "Bir Şiir Ustası" başlıklı yazısının bir yerinde şöyle diyor:

"Sanat üstüne söz ettiği zaman, Cemal Süreya için, hareket noktası somut eserdir; hiçbir yazısında, sanat üstüne söylenmiş hazır yargılardan hareket ettiğini göremezsiniz. (...) Yirmi küsur yaşında Pavese üzerine uzun uzun yazan genç yazarlarımız da vardır; ama o yazarlar yazdıklarının niçin 'yazı' olmadığını hâlâ anlayamamışlardır... Neyse."*

İyi niyetinden olacak Sayın Naci "yirmi küsur" yaşındaki yazarın adını vermemiş. Pavese üstüne yazdıklarının kaynağını göstermeye de gerek duymamış. Açıklamakta yarar var: söz konusu yazar benim; "yazı" olmadığı öne sürdüğü Pavese eleştirimse *Yeni Dergi*'nin Ekim 1973 sayısında "Ölüm Gelecek" adıyla yayımlanmıştı. Sayın Fethi Naci'nin bu yargısı, üstünde nicedir düşündüğüm bir konuyu anımsattı bana. Aydınlarımız düşünce yazısıyla kahve söyleşisini, edebiyatla zekâ gösterisini ya da (yerine göre) lâubaliliği birbirinden ayıramıyorlar gibime geliyor. Önce Naci'nin yazısından bir başka alıntı daha yapayım: "Avcunun içi gibi bilir Türk şiirini Cemal Süreya, gözü kapalı bilir. İşte iki cümlede üç şair: (...)"

* (*Politika*, 31 Ekim 1976)

Yukardaki satırlar "iki cümlede üç şair"in değerlendirilebileceğini savunan, oldukça saf ve çağdışı bir eleştiri anlayışından kaynaklanıyor bana kalırsa. Bu anlayış edebiyatımıza yıllardır egemen olmuş izlenimci, yüzeysel bir yaklaşımın, hatta yakamızı bir türlü bırakmayan yöntemsizliğin en somut örneği olarak bugün de etkisini sürdürüyor. Özellikle de gazete eleştirmenlerimizde. Edebiyat yapıtının temellendirilmesi her şeyden önce bir kültür işidir; bazı izlenimleri dışa vurmaktan, birkaç gözlemle yetinmekten çok belli bir yöntemin, buna bağlı olarak da bir dünya görüşünün özümlenmesini gerektirir. Bu arada beğeni ve öznelliğin payı da unutulmamalıdır elbet. Okumak eleştirinin ön koşuluysa, okuduğunu bir kültür bağlamı içinde değerlendirmek, bu değerlendirmeyi yazarak, yani yazının özgül alanında gerçekleştirmek edebiyat eleştirisinin belirleyici niteliğidir.

Pavese üstüne yazarken, Sayın Fethi Naci'nin deyimiyle üstünde "uzun uzun" durduğum konu, çağdaş bir yazarın varoluş çabasıyla kapitalist toplum arasındaki ilişkinin karmaşıklığıydı. Çünkü Pavese'nin yapıtı yazarak varolma çabasının, yani "yaşama uğraşı"nı sürdüren bir bireyin çöküntüsünün serüvenidir bir bakıma. Buysa söz konusu bireyin içinde yaşadığı toplumu en genel çizgileriyle çözümleyerek anlaşılabilir. Örneğin Pavese'nin yapıtındaki "içe dönük yıkma eğilimi" kapitalist toplumdaki yabancılaşma olgusunu, cinselliği, üretim doğa karşıtlığını içeren, giderek Freud ve Marx'ın yapıtlarından kaynaklanan bir düşünce bağlamında ortaya konabilirdi ancak. Fethi Naci'nin "sanat üstüne söylenmiş hazır yargılardan kaçınmak" gerektiği görüşüne katılıyorum. Ne var ki bir sanat yapıtını, o yapıttan yola çıksak bile, hiçbir yönteme dayanmaksızın gelişigüzel ele alamayız. Örneğin edebiyat metnini kendi gerçekliği içinde ele alan, yani yapıttan yola çıkan yeni Fransız eleştirisinin en önemli özelliği kuramsal oluşudur. Roland Barthes'ın, Julia Kristeva'nın araştırmaları yapısalcılıktan olduğu kadar dilbilim, göstergebilim (*sémiologie*) ve ruhçözüm yöntemlerinden, hatta Marksçılıktan bile yararlanır. Sartre'ın Baudelaire, Genet,

Flaubert üstüne yazdıklarını; Lukacs'ın, Goldmann'ın roman eleştirilerini; Aragon'un, Garaudy'nin, Fischer ve Brecht'in sanat yapıtına yaklaşma biçimlerini, Caudwell'in şiir konusundaki görüşlerini düşünüyorum. Sanırım Fethi Naci'nin de önemsediği bu yazarların hiçbiri, dostlarıyla benzer biçimde konuşsalar bile, şöyle başlayan bir eleştiri yayımlamamışlardır:

"Anlaşıldı, bu iş böyle yürümeyecek. Bu sayfada her pazartesi yazdığıma göre ben de ciddi yazarlar gibi artık kesik'ler (*coupure*) biriktirmeliyim, okuduğum dergileri bir yana atmayıp saklamalıyım. Hadi, sıkışınca dostum Rauf Mutluay'a telefon ediyorum: 'Baba, sende şu dergi var mı? Baba şu yazıyı kesmiş miydin?'...; eksik olmasın, o da yardımını esirgemiyor; ama bir yazara 'aleyhinde yazı yazacağım. Hani, edebiyat bilimdir diyorsun ya, onun aleyhinde. Ama o yazı yok bende. Şu kısmını okur musun, not edeyim?' denir mi? dedim, bunu da dedim. (Aslında bunu Karadeniz şivesiyle "Dedum" diye yazmak daha yerinde olacak!)"*

Yanlış anlaşılmasın. Fethi Naci'nin eleştirmenliğini yukardaki alıntıya indirgemek niyetinde değilim. Ne var ki yukardaki satırlar ne "Edebiyat ve Bilim" konusunda aydınlatıyor okuru, ne de bir okur olarak bana bir şey öğretiyor. Sayın Fethi Naci'nin Karadeniz şivesiyle "dedum" diye yazıp yazmaması çok önemli bir sorun olmasa gerek. Aslında söyleşi havası taşıyan bu tür yazılara karşı değilim. Ama bir eleştirmen salt bununla yetinmemeli, çalakalem yazılmış "düşünceler"ini, gelip geçici kaygılarını kitaplarına almayarak gazete sütunlarında bırakmalı, derim.

Edebiyat sevgisine saygı duyduğum, Türk Romanı üstüne yaptığı çalışmaları ilgiyle okuduğum Fethi Naci'yi kısacık bir alıntıya dayanarak yermek değil amacım. Bir eleştirmeni bu yöntemle eleştirmek de bana düşmez. Ne var ki gücünü rastgele bir öznellikten, hatta kolaya kaçma olarak nitelenebilecek bir yüzeysellikten alan her türlü eleştiri anlayı-

* (*Edebiyat Yazıları*, Gerçek yay., s.184)

şı bugün "tedavülden kalkmak" üzeredir, biline! Umarım bu yazıyı kişiliğine değil "iki cümlede üç şair" anlayışına karşı yazdığımı görüp beni bağışlar Sayın Fethi Naci.

1973

derleştiriye eleştiri

Fethi Naci Gösteri dergisinin Temmuz 1987 tarihli sayısında yayımlanan "Eleştiri Günlüğü"nde son öykü kitabım *Sevgili İstanbul*'u kıyasıya eleştirdi. Yazar, bir süre önce Türk romanını aşağılamak için tek başına giriştiği ve nedenini anlamakta güçlük çektiğim yaylım ateş kampanyasını şimdi öykücülere de yöneltmiş durumda. "Türkiye'de ne kadar futbol varsa o kadar roman var" diye kestirip atmıştı bir zamanlar. Öne sürdüğü aşırı savın gerekçelerini göstermeden, çözümlemelere gitmeden vardığı bu kesin yargıdan sonra, şimdi de yine aynı tavırla, bu kez daha da kestirmeden giderek, bir kadın öykücümüzün dışında, hemen hemen tüm öykü yazarlarına –bu arada bana– kendince "dayak" atmaya çalışıyor. Bu "cepheden taarruz"a yanıt vermeden kendi payıma düşenle yetinebilirim. Ama, belki de gurbette yaşadığımdan, Fethi Naci'nin kızılcık değneklerine olmasa bile haksız eleştirilerine, özellikle de aşağılayıcı tavrına, haddim olmayarak benzer bir tavırla karşı çıkmak istedim. Ve Paris'ten telefonla kısa bir not yazdırdım *Gösteri*'ye. Aradan birkaç gün geçtikten sonra, her şeye karşın saygıda kusur ettiğimi düşünüp Fethi Naci'yi hak ettiği üslûpla yanıtlamaktansa eleştirilerini bir bir ele alıp çürütmeyi hem kendi kişiliğim, hem de okurlara olan saygım açısından daha uygun buldum. Şöyle ki:

1) Fethi Naci, Zeynep Oral'la yaptığım bir konuşmada

öne sürdüğüm gibi benim titiz bir yazar olmadığımı kanıtlamak için çırpınıyor. "Haliç'in Kıyısında" adlı öykümde filelerin dolu olduğunu iki kez yazdığımı söylüyor. Oysa bir edebiyat metninde her tekrar, yazarın acemiliğinden ya da dikkatsizliğinden kaynaklanmayabilir. Öykülerimin çoğunda bir tümce ya da bir deyimin, kimi zaman da bir rengin, müzik "partition"undaki *leitmotif* (laytmotif) gibi birkaç kez tekrarlandığı doğrudur. Örneğin söz konusu öyküdeki "Unutmadım seni", ya da diğer öykülerdeki "Ozan öldü", "Bir sudur akar gider", vb. tümceleri. Kaldı ki, filelerin tıkış tıkışlığıyla Karaköy balık pazarındaki kalabalık arasında bir benzerlik olduğunu vurgulamak için aynı tümceyi bir sayfada iki kez tekrarlamanın "çok vahim" olmadığı kanısındayım.

2) Fethi Naci "Atina'da Bir Ev" adlı öykümde Yunanlı kadının babasından söz ederken "tenime batan sert sakalları belleğimde hâlâ" demesine takılmış. "Bir kız, babası söz konusu olunca, 'tenim' demez, 'yüzüm' der; çünkü 'ten' sözcüğü cinselliği çağrıştırır" diye yazıyor. Bir kız babasıyla ilgili olarak cinselliği çağrıştıran bir sözcük kullanamaz demek ki! "Ten" sözcüğü cinselliği çağrıştırdığı için, söz konusu kızın belleğinde canlandırdığı babasına bilinçaltında duyduğu cinsel eğilimi vurgulamak için –özellikle bunun için– bu sözcüğü seçtiğimi ille de açıklamam mı gerekiyor? Fethi Naci dikkatle okumamış öyküyü. Daha doğrusu kötü niyetle okumuş. Yoksa öykü kahramanı kızın şu sözlerinin de altını çizip, gereksiz yere bu satırların yazarlarına ders vermeye kalkışmazdı:

"Onu gözlükleri bir yana savrulmuş, yüzü kan içinde düşünüyorum bazan. Başını kollarımın arasına alıp bağrıma basmak için dayanılmaz bir istek duyuyorum. (...) Öldüğünde otuz sekiz yaşındaymış. Düşünsene, yakında babamın öldüğü yaşta olacağım. O ise beni kollarına alan kocaman elli, iri yarı bir adam olarak hep otuz sekiz yaşında kalacak."

3) Yine "Atina'da Bir Ev"de, "Parmaklıklardan içeri baktığımda bahçeyi otların bürümüş olduğunu gördüm" dedik-

ten sekiz satır sonra "Çöle dönmüştü bahçe. Ayrık otları kurumuş, toprak çatlamıştı" diye yazmamı eleştiriyor. Oysa çok doğal böyle yazmam. Öykü kahramanı terk edilmiş bir evin bahçesine bakıyor ve otların bahçeyi kapladığını görüyor. Daha yakından bakınca da, söz konusu otlarm "ayrık otları" olduğunu ve kurumuş olduklarını fark ediyor. Bahçenin terk edilmişliğini, ıssızlığını, yani kimsesizliğini vurgulamak için de "çöle döndüğünü" söylüyor. Ne var bunda? Fethi Naci'nin tutarsızlık olarak göstermeye çalıştığı her alıntı kendi içinde tutarlı aslmda. Örneğin "bahçe çöle dönmüştü" demek, ille de Suudi Arabistan'a benziyordu demek değildir. Bir kentten, bir yörenin terk edilmişliğinden söz ederken de "çöl" benzetmesine başvurulabilir. Naci'nin "teşbih" sanatını "tespih" sanatıyla karıştırdığı anlaşılıyor. Doğrusu yazının burasında sıkıldım. Fethi Naci'nin savlarının tümü yanlış ve kötü niyet ürünü. Neresinden tutacağımı şaşırdım. Ama başladım bir kez, devam etmeliyim. Okurların sabrına sığınarak dördüncü maddeye geçiyorum:

4) Fethi Naci iki ayrı öyküyü ele alarak ilkinde (Puşkin Alanı) anlatıcının "birisi kulağıma fısıldamadı herhalde bu sözü" diye yazmasıyla ikincisinde (Köprü) "kim kulağıma fısıldayıp duruyor bu tümceyi" demesini çelişkili buluyor. Anlayamadığım nokta şu: bir öyküde rüzgâr esiyorsa, bir başka öyküde hava sakin olamaz mı? Bir öyküde anlatıcının kulağına fısıldıyorlar, bu öyküyle hiç ilgisi olmayan bir başka öyküde de anlatıcının kulağına fısıldamıyorlar. Beni bu açıklamaları yapmak zorunda bırakan Fethi Naci'den değil, okurları ahmak yerine koymaktan utanıyorum. Bilmem anlatabildim mi? Bir öyküde kulağına fısıldıyorlar, bir başka öyküde kulağına fısıldamıyorlar!

5) Bu maddede Fethi Naci'nin ne demek istediğini hiç mi hiç anlayamadım. Belki bir anlayan çıkar da duruma el koyar diye Naci'nin kitabımdan alıntıladığı bölümleri aşağıya alıyorum:

"Puşkin Alanı" adlı hikâyede, Nâzım Hikmet'in Moskova'da oturduğu dairenin salonundan söz ederken, "Duvarda

yağlıboya tablolar. Şayak kalpaklı bir süvari doludizgin sürüyor atını. Durgun bakışlı adamlar var yanında. Elleri, ayakları kocaman adamlar. Üstleri başları da toz içinde." (s.32) diyor, aynı hikâyede, Nâzım Hikmet'in *İnsan Manzaraları*'nı bir arkadaşıyla birlikte satın aldıklarını söylüyor (s.35): sonra da "Raskolnikov'un Odası" adlı hikâyede, askerlik arkdaşlarından şöyle söz ediyor: "... Heryerde beraberdik. Eğitimde, yemekhanede, koğuşta. Haftada bir toplu*ca* götürüldüğümüz hamamda bile. / Kalın parmaklı kocaman elleriyle birbirlerinin sırtlarını keselerken kirli sular sıçrıyordu üzerine. Kahkahalarıyla hamam kubbesi çınlarken kurnalara su değil çirkef doluyordu. Tıknaz bedenleri, uzun kollarıyla çirkindiler. Kıllar fışkırıyordu her taraflarından." (s.44) İki sayfa sonra: "Hep bir başkasının yanmda uyanmak, ekmeği suyu başkalarıyla paylaşmak, her zaman bir başkasıyla solumak havayı (...) Koğuşta, yemekhanede, eğitimde, dinlenmede, her zaman her yerde, helâda bile onlarla beraber onlarla içiçe olmak. (...) bir bozkır kışlasında yaşadığım karabasan..."

İki ayrı öyküdeki, iki ayrı zaman diliminde yazılmış bölümlerden yapılan bu alıntılarda ne gibi bir tutarsızlık bulunduğunu, Abidin Dino'nun tablosundaki adamların "kocaman elleri"yle, bozkırdaki kışla hamamındaki erlerin "kocaman elleri"nin Fethi Naci'nin derleştirisinde yan yana getirilmelerindeki amacı, vb. anlayan varsa bana da bildirsin!

6) Okurları sıkmamak için bkz. madde:4

7) Okurları sıkmamak için bkz. yine madde:4

8) İnanılır gibi değli ama gerçek! Bkz. yine madde:4

9) Bu kez bkz. madde:1

10) Bkz. madde:1

Fethi Naci yazısının bir başka bölümünde de erotizm anlayışının çok yüzeyde kaldığını, imgelemin ve yaşanmışlığın etki gücünden yoksun olduğunu yazıyor. Bu konuda –özellikle *yaşanmışlık* sözcüğünün altını çizerek– takdiri okurlara bırakıyorum.

Fethi Naci bir öyküdeki anlatıcıyla o öykü yazarının ay-

nı kişiler olduğu varsayımından yola çıkıyor. Anlatıcı, yazarın bazı özelliklerini taşıyabilir elbet. Hatta yaşamı, kimi zaman, yazarın yaşamıyla da özdeşleşebilir. Ama, anlatıcıyla yazar ayrı kimliklerdir yine de. Bu temel gerçeği artık sağır sultan bile duydu. Benim "ağzımdan çıkanı kulağımın duymadığını" söyleyen Fethi Naci'ye şunu belirteyim, belki o zaman anlar da, Picasso'nun resmindeki balıkları avlamaktan vazgeçer; Paris'te Figuier sokağında hiç oturmadım. Flaubert de Madam Bovary değildi tabii. Her sünnetlinin Müslüman olmadığı gibi.

Fethi Naci, neden bilmem, bir edebiyat yapıtını ele alıp incelemektense, "compilation" yani "derleştirme" yöntemine başvurarak söz konusu yapıttaki tutarsızlıkları sergilemeyi yeğliyor. Bütün gücünü, çabasını buna harcıyor. İyi de, *Sevgilim İstanbul*'dan salt bu amaçla, üstelik baştan sona yanılarak, metni zorlayarak söz etmesinin gerçek nedenini anlayamadım. Kitabın içeriğiyle ilgili tek sözcük, üslûbuyla ilgili tek değerlendirme yok Fethi Naci'nin eleştirisi, pardon derleştirisinde. Ne denir, ben de Fethi Naci'ye saygı ve selamlarımla birlikte *Kur'an*'daki İsrâ sûresinin şu iki ayetini anımsatayım: "Bir şeyi ölçtüğünüz zaman, ölçüyü tam tutun, doğru teraziyle tartın. Böyle yapmak, sonuç itibariyle daha güzel ve daha iyidir./ Bilmediğin şeyin ardına düşme, doğrusu kulak, göz ve kalp, bunların hepsi o şeyden sorumlu olur."

1987

"sürgün edebiyatı" konusunda

Milliyet Sanat'ın 1 Haziran tarihli sayısında Mine G. Saulnier geçtiğimiz ay düzenlenen "Yabancı Dilberler" etkinliklerini değerlendirirken benim Paris'teki konumuma da değinmiş. "Yabancı Dilberler" üzerine söylenecek o kadar çok şey var ki; Örneğin programa katılışını "turistik bir gezi" olarak değerlendiren Lâtife Tekin'in gelen yazarlar içinde bir Fransız yayıneviyle anlaşma yapan tek yazar oluşundan tutun da, seçimi beğenmeyen Füsun Akatlı'nın çağrılı yazarların üçünü tanıtma broşüründe övmesine kadar, ya da ne bileyim, Fransız yazarlarıyla tanışamadığından yakınan İnci Aral'ın Fransızca deyimiyle söylersek "saçtığı inciler"e kadar –Michel Chaillou, Jean Orizet, Francis Combes, Jean-Baptiste Parat, Tahar Bekri, vb.ni Kültür Bakanlığının koruma görevlileri sanmış olmalı!– bu konuda, özellikle de bazı yazarlarımızın davranışları açısından söylenecek o kadar çok şey var ki, en iyisi susmalı.

"Sürgün Edebiyatı" konusuna gelince, bu konuda da susmayı yeğlerdim. Nitekim Fethi Naci de, Nicole Zand'ın son kitabımla ilgili olarak *Le Monde* gazetesinde yazdığı yazıda yanlış bilgiler olduğunu öne sürmüş, beni neredeyse "sahtekârlık"la suçlamıştı. Naci'nin Fransızca bilgisini vasatın bir hayli altında varsaydığımdan Zand'ın yazısından, dolayısıyla da "littérature d'exil – sürgün edebiyatı" kavramın-

dan fazla bir şey anlamasının mümkün olamayacağını düşünmüş, gülüp geçmiştim. Ama benzer eleştiri ve suçlamaları bu kez Paris'te yaşayan Mine G. Saulnier'nin yinelemesi, diyelim, "bardağı taşıran son damla" olmasa da, bu açıklamayı zorunlu kıldı. Konuya iki yönden yaklaşılabilir. İlki kişisel, doğrudan özel konumumla ilgili. Şöyle ki:

"Fransız çevirmeni Madame Toscan du Plantier, 1980 darbesi sırasında Fransa'da bulunan, Türkiye'ye dönmemesi için hiçbir neden bulunmayan ve zaten sonradan dönerek askerliğini rahat rahat Türkiye'de yapan, Fransa'da yaşamayı kişisel bir tercih olarak seçmiş Nedim Gürsel için tam bir sayfalık, göz yaşartıcı bir 'sürgün' portresi çizmekte" diye yazmış Mine Saulnier. Peki, 1980 Eylül'ünde Türkiye'de bulunmadığımı, sonra da yurda rahat rahat döndüğümü nereden biliyor acaba? Mine'nin, en azından bir gazeteci olarak, doğru haber vermesi gerekmez mi? O dönemde gerçekten acı çekmiş (benim hiçbir zaman böyle bir savım olmadı), hapiste yatmış insanlardan özür dileyerek şu doğruları yazmam gerekiyor:

12 Eylül darbesinde İstanbul'daydım. Doktoramı yeni bitirmiş, İstanbul Fransız Filolojisi'nde bir görev alabilirim umuduyla temelli dönmüştüm. 11 Eylül gecesi Rejans lokantasında yediğimiz yemeğin tadını artık aramızda olmayan Berke Vardar değilse de Tahsin Yücel, Mehmet Rifat Güzelşen ve Osman Senemoğlu herhalde anımsayacaklardır! (meraklılar ve anlama özürlüler için not: bu "tad"ın reçetesi Metin Eloğlu'nun Çukur Muhallebici'de yediği sütlaçtan söz eden şiirinde mevcuttur!) İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı Mahkemesi kararıyla toplattırılan *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı kitabımda "devletin güvenlik kuvvetlerini tahkir ve teyzif" ettiğim iddiasıyla hakkımda 159. maddeden dava açılmış, hapis istemiyle Selimiye'de yargılandığım için, Mine'nin deyimiyle "rahat rahat" Türkiye'ye dönememiştim. Sözü uzatmaya gerek yok. *Kadınlar Kitabı*'nın toplatılma öyküsünü, daha gerilere dönersek, Fransa'ya ilk gelişimin kişisel bir tercih değil, *Halkın Dostları* dergisinde yayımlanan bir yazım

hakkında yine hapis istemiyle açılan dava olduğunu (ilgilenenler, o dönemlerden benim de payıma karınca kaderince düşeni özveriyle paylaşan sevgili dostum ve avukatım Gülçin Çaylıgil'den sorabilirler) burada anlatmayacağım, hayır! Çünkü bu ve benzeri konuların edebiyatla, yaratıcılıkla pek bir ilgisi olduğuna inanmıyorum. Ama ısrarla 12 Eylül döneminde kitaplarımın toplattırılmış olması görmezden gelinerek, Mine'nin de yazdığı gibi "mahkemeye çıkarılan, kitapları toplatılan yazarlara ayıp oluyor" gibi sözlerin edilmesine de artık bir son verilmesini istiyorum. Ne Fransa'da, ne de başka bir ülkede, bu gerçeklerin dışında (o da soru sorulduğunda) bir yanıt vermediğimi belirtmek zorunda bırakıldığım için de utanıyorum. Evet, gerçekten, biraz bana da ayıp oluyor!

"Sürgün Edebiyatı" konusuna gelince: Fransızcada *exil* sözcüğü geniş kapsamlı bir sözcüktür, yalnızca "siyasal sığınma"ya indirgenemez. Dileyenler (ve başta Mine Saulnier) *le Petit Robert*'e bakabilirler. Orada, sözcüğün anlam öbekleri arasında, herhangi bir nedenle yurdundan, hatta sevgiliden ayrı yaşamanın da "exil" olduğu örneklerle anlatılır. *"Le bannissement"* sözcüğü siyasi nedenlerle "terk-i vatan" eylemeyi daha doğru anlatan bir sözcüktür örneğin. "Sürgün" sözcüğünü kullanmayıp "gurbet edebiyatı" desek ne olacak? Fransız üniversitelerinde, bazılarına benim de katılma olanağı bulduğum birçok seminerde, "Littérature d'exil -Sürgün edebiyatı" çerçevesinde Homeros (Odissea ilk sürgün arketipi olduğundan), Hemingway, Miller, Fitzgerald (püriten Amerikan toplumunun ahlâk anlayışıyla uyuşamadıklarından), Tahar Ben Jelloun, Juan Goytisolo (Fas'lı olan ilkinin canı Paris'te, İspanyol olan ikincisinin paşa gönlü Marakeş'te yaşamak istediğinden), James Joyce (İngilizcenin başyapıtı *Ulysses*'i Trieste'de yazdığından) vb. yazarlar okutulmaktadır. Bu dâhi yazarlarla haşa karşılaştırılmak gibi bir megaloman düşüncem olmadığını özellikle belirterek, Grenoble Üniversitesi'nde iki yıl önceki doktora programına *Sorguda* ve *Son Tramvay* adlı öykü kitaplarımın alındığını ve

yine "özlem ve anadil temalarını yetkinlikle işlediğim" gerekçesiyle Prof. Pierrette Renard tarafından onurlandırıldığımı söylemeliyim. Nantes Üniversitesi'nde hakkımda yapılan "Nedim Gürsel ve Sürgün" adlı doktora tezinin de bu çerçevede ele alınması doğru olur.

"Sürgün Edebiyatı" gerçekten önemli bir konu. Meraklılarına ve Mine Saulnier'ye *Anka* dergisinin bu konuda hazırladığı özel sayıyı okumalarını öneririm. Orada, ve *Seyir Defteri* adlı kitabımda konu ayrıntılarıyla ele alınmış, tartışılıp incelenmiştir. Burada, tümüyle katıldığım Joseph Brodski'nin tanımlamasını vermekle yetineyim:

"Sürgün sözcüğü, bir yazarın, devlet, korku, yoksulluk, sıkıntı, nedeniyle yurdundan ayrılması durumunu anlatmaya yetmeyen bir sözcük kuşkusuz." Bir de şunu ekliyor Brodski: "Biz yazarlar için sürgün her şeyden önce bir dil olgusudur. Anadil bilincini geliştirir çünkü. Ve ona sığınışın, ya da ondan kopuşun koşullarını sağlar". Mine Saulnier zahmet edip bu konuların tartışıldığı ve Ataol Behramoğlu, Demir Özlü, Lâtife Tekin, Zafer Şenocak ve benim katıldığımız panele gelseydi, ya da hiç olmazsa onun bunun sözlerine kulak vereceğine bana bir telefon ediverseydi) belki de bütün bu açıklamaların bir gereği kalmayacaktı. Mine Saulnier, eksik olmasın, kendimi Paris'te sürgünde bir yazar olarak tanıtma çabasında olmadığımı, ama başkalarının beni bu gözle görmek istediklerini yazıyor. Umarım, bu açıklamaların âşığında, sürgün konusu ve benim konumum biraz açıklık kazanmıştır. Yukarıda Metin Eloğlu'nun şiirine gönderme yaptığımı özellikle belirttim. Çünkü çevirmenim Anne-Marie Toscan du Plantier (kuşkusuz Fransız okurların bildiklerini varsaydığından) "Nedim Gürsel için Paris acının başkenti" diye yazarken, gerçekte benim acılar içinde yaşadığımı, hatta 12 Eylül işkence tezgâhlarından geçirildiğimi değil, Paul Eluard'ın *Capitale de la Douleur –Acının Başkenti* adlı şiir kitabma gönderme yaptığını belirtmemiş. Burada belirtiyorum, oldu mu? Sartre "cehennem başkalarıdır" dediğinde, herhalde sokaktan geçen insanların ağızlarından,

kulak ve burun deliklerinden alevler fışkırdığını söylemek istemiyordu.

Milliyet Sanat Dergisi yöneticilerinden ve okurlarından da özür diliyorum. Uzun yıllar bu dergide yazılar yazdım, Paris'teki sanat etkinliklerinden, yazarlardan, yazın sorunlarından söz eden. Derginin sayfalarını bu kez böyle gereksiz yere işgal ettiğim için üzgünüm. Umarım bu son olur.

1993

KİTAPLAR ARASINDA

rüzgârla giden

Öteden beri edebiyat anılarını, yazarların başka yazarlarla kurdukları dostluk (ya da düşmanlık) ilişkilerini, asıl önemlisi de tasarılarını, bir yazar olarak varoluş tasarılarını ilgiyle okumuşumdur. Umarım Cahit Sıtkı'nın deyişiyle "yolun yarısı"na, nedense hep ertelenen, bir türlü kabul edilemeyen "orta yaş"a yaklaşan benim kuşağım da anılarını yazar bir gün. Zaten kaç kişiyiz, kaç kişi kaldık? Selim İleri, Enis Batur, Hulki Aktunç, belki Necati Tosuner ile Refik Durbaş... Bu adlara başkaları da eklenebilir kuşkusuz. Ama iyi kötü edebiyatla uğraşan, yazma etkinliğini sürdüren kaç kişiyiz şunun şurasında!

Selim, her zamanki üretkenliği, (bu kez aceleciliği demeyeceğim) edebiyata olduğu kadar edebiyat çevrelerine bağlılığından da kaynaklanan yetkisiyle yazarlık deneyimini, yaşantılarını, bu yaşantıların kitaplarındaki izdüşümlerini yazmaya başladı bile. İlk kitabı *Cumartesi Yalnızlığı*'nın yayımlanış öyküsünü anlatan bir yazısını *Günümüzde Kitaplar* dergisinde okumuştum. Çoğu kez benden esirgediği bir hakbilirlikle ilk kitabıyla ilgilenen ender kişiler arasında beni de sayıyordu. *Dostlukların Son Günü*'ne eklediği "rüzgârla gitti" başlıklı bölümde de şu satırlar var:

"Memet Fuat titiz bir dergi yöneticisiydi. Onun süzgecinden geçmek, biz gençler için bir bakıma çağcıl Türk edebiyatına kabul olunmakla eşanlamlıydı. Nedim Gürsel'in

öykülerini biraz da bir yarışmacı olunmakla eşanlamlıydı. Nedim Gürsel'in öykülerini biraz da bir yarışmacı dikkatiyle okurdum bu yüzden. Memet Fuat'ın yıllık seçkilerini defalarca gözden geçirirdim (...) *Yeni Dergi*'nin bembeyaz kapaklarında ayın incelemesi kırmızı bir dikdörtgen içine alınırdı. Böyle kırmızı bir dikdörtgen içine alınabilmem uğruna çırpınıp dururdum..."

Ne tuhaf, Selim sanki beni anlatıyor. Benim duygularımı, yazarlık çırpınışlarımı, benim coşku ve kırgınlıklarımı. O kırmızı dikdörtgen içine ilk kez alındığımda duyduğum gururu... *Çağdaş Yazın ve Kültür*'ün önsözünde dergilerde yayımlanan yazılarımdan birçoğunu kitaba almadığımı söylerken, bu gençlik denemelerinin *Yeni Dergi* yöneticisi Memet Fuat'ın gözüne girmek için çırpınan on yedisindeki bir gencin edebiyat tutkusunu yansıttıklarını belirtme gereği duymuştum. *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'ın ilk bölümünde yer almayan, *Soyut, Yeni Ufuklar, Yeni Edebiyat* vb. gibi dergilerin sayfalarında darmadağın bıraktığım öykülerim için de aynı şeyi söyleyebilirim.

Selim İleri'nin o günleri anlatan satırlarında, özellikle de *Yeni Dergi* ve *Yeni Ufuklar*'la ilgili gözlem ve anılarında kendimi bulmam doğal bir bakıma. Çünkü ayrı duyarlıklardan, ayrı etkilerden yola çıkmış da olsak aynı ortamda, asıl önemlisi de benzer bir edebiyat tutkusuyla yetiştik. Sonra, beylik bir deyimle söylemek gerekirse, "yollarımız ayrıldı". Ben Paris'e gittim, Selim İstanbul'da, o zamanlar da çok sevdiği benimse fazla önemsemediğim popüler yazarlarla başbaşa kaldı, daha çok onlardan, yani kimi kez melodrama yönelen Türkiyeli bir duyarlıktan etkilendi. Bu, başarılı romanlar, değerli incelemeler yazmasını engellemedi ama. Bense daha değişik etkilere açıldım, araştırma ve akademik çalışmalara yöneldim. Bu yüzden de, anlatı türünde az yazdım, yazdıklarımın tümünü de yayımlamadım. Ya da yayımlayamadım. Neyse... Önemli olan, yıllar sonra Selim İleri'nin anılarının beni bunca heyecanlandırması. Onun *Rüzgârla Gitti*'sini okurken yazarlık tasarılarımın (tasarılarımızın), ya-

yımlanan ilk öykülerimin (öykülerimizin) sevincini duydum. Yalnızca sevincini değil burukluğunu, geçen zamanın ağırlığını da.

Neyse ki zaman çok şey götürmemiş Selim İleri'nin yazarlık dünyasından. Sözcükleri seçmesini biliyor, Türkçenin edasını yine ustaca duyuruyor okurlarına. Kendi deyimiyle, eskiden olduğu gibi yine "yazmakla avunuyor". Yanlış anlaşılmasın, Selim'in artık bir üslûp kurduğunu, kendi dilini oluşturduğunu söylemek istiyorum, onun kimi zaman bence olumsuz biçimde öne çıkan iç dökme eğilimindeki tehlikeyi (çağdaş bir yazar için taşıdığı tehlikeyi), yani Memet Fuat'ın bizlerden beklediği "yazar titizliği"ni –biraz da çok yazmanın zorlamasıyla– önemsemeyişini değil.

Geçenlerde, Seyyit Nezir'in devraldığı *de* yayınevine uğradım. Aynı han, aynı merdivenler, Vilâyet'in üzerinden Topkapı Sarayı'nın kubbelerinin göründüğü aynı oda... Paris'te, ya da başka bir kentin otel odasında uykuya varmadan önce, kaç kez *de* yayınevinin merdivenlerini çıkarken düşünmüşümdür kendimi. Öykümün ya da bir yazımın *Yeni Dergi*'nin son sayısında çıkıp çıkmadığını öğrenmeden önce yüreğimin çarpışını duymuşumdur. Bir kahvede otururken, ya da bir sokakta yürürken, *Yeni Ufuklar*'ın Çemberlitaş'taki dar odasında ışıyan Vedat Günyol'un yüzü defalarca gözümün önüne gelmiştir. *de* yaymevi bu kez değişik bir anlayışla, ama yine de aynı özveri ve yetkinlikle sürdürüyor yaşamını. Çan yayınlarıysa artık yok. *Yeni Dergi* ve *Yeni Ufuklar* da. Ama "rüzgârla giden" Selim İleri'yle yarıştığımız bu dergiler değil yalnızca. Cağaloğlu yokuşundan sevinçle, kimi zaman da acıyla indiğimiz o günler, ilk sözcüklerin, ilk ürperişlerimizin o çırpıntılı günleri de rüzgârla gitti. Evet, birçok şey gibi onları da zaman alıp götürdü. Ama anıların rüzgârıyla savrulmadık çok şükür. İyi kötü yazıyoruz, asıl önemlisi de, bu bun günlerinde "hâlâ" yaşıyoruz.

1984

'yeni ufuklar' deyince

Yeni Ufuklar deyince tortusu dibe çöken su gibi saydam, alabildiğine aydınlık bir yüz geliyor aklıma. Bir de, bakkaldan yeni alınmış kaygan sayfalı bir deftere başlamanın uçarı sevinci. Aşağı yukarı çeyrek yüzyıldan bu yana savunduğu devrimci düşünceyi çağdaş bir insancılık anlayışıyla birleştiren *Yeni Ufuklar*, bana ister istemez Vedat Günyol'un o sevecen, dost canlısı yüzünü anımsatıyor. Birçoklarının öne sürdüğü gibi burjuva ideolojisinden değil, işçi sınıfının somut yaşamından, gündelik davranışlarından kaynaklanan, henüz kendi öz ahlâkını kuramamış olmasına karşın emeği en yüce değer sayan bu çağdaş insancılığın, şavkı, kara puntolu sayfalardan Günyol'un yüzüne vurmuş olmalı diye düşünüyorum. Çünkü, bir yüzün coğrafyası, geleceğin sınıfsız toplumunda bile, ancak onunki kadar her türlü sahtelikten, yalandolan engebesinden arınmış olabilir.

Galatasaray Lisesi sekizinci sınıf öğrencisiyken, henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta ilk öykü denemelerimi yayımladığım dergiydi *Yeni Ufuklar*. Bu yüzden Günyol adı benim için biraz da yazılmamış sayfaların beyazlığı, ilk aşaması *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı öykü kitabım olan bir yazarlık tasarımının o çırpıntılı umududur. 1970 öncesi *Yordam* dergisinde kümelenen genç sanatçılardan biri tarafından yaşlıların dergisinde yazmakla suçlanmıştım. Ona bakılırsa, ilk eleştiri ve öykülerimi yayımlayan *Yeni Ufuklar* ile *Yeni Der-*

gi'ye karşı tavır almalıydı genç kuşak. Benim gibi 1951 doğumlu bir yazar kendi mahallesinde dolaşmalı, kendi yaşıtlarıyla düşüp kalkmalıydı. Peki ama kimdi bu yaşlılar? Akıl gibi gençlik de yaşta değil baştadır, bana sorarsanız. Gençlik, tarihi değişme sürecinde kavrayabilen bilinçte, bu kavrayışı etkinliğe dönüştürecek eylemdedir. Kendini sürekli yenileyebilen düşüncededir gençlik, doğum tarihinde değil. Yoksa, bizlere ağabeylik şöyle dursun babalık edecek yaşta olan Günyol'un böylesine genç, bunca hayat dolu oluşunu nasıl açıklamalı? Aragon'un Nâzım için söylediğini Vedat Günyol için de tekrarlayabiliriz. Evet, altmışında bir delikanlıdır o. Ama *Yeni Ufuklar* her zaman yöneticisi kadar genç kalmayı başarabildi mi? Sürekli yenileyebildi mi kendini? Bu sorulara verilecek yanıt, yirmi dört yıllık bir düşün dergisinin kapanış nedenlerinden en önemlisini ortaya koyacaktır. Ben kendi payıma şunu söylemekle yetineyim: Yeni Ufuklar, toplumumuzda 1960 sonrası başlayıp 1971 yılına doğru yoğunlaşan bir kültür birikimi gereksinmesini bütünüyle karşılayacak nitelikte değildi. Zaten tek başına hiçbir dergiden bekleyemeyiz bunu. Ama *Yeni Ufuklar*, belki de yazar yokluğundan, yayımladığı kimi yazılarda kendi ilkelerinin, savunduğu dünya görüşünün bile dışına düşmeye başlamıştı son yıllarda. Bunda tutarlı bir kadro oluşturamayışının da payı büyüktür sanıyorum. Vedat Günyol'un birkaç yıl önce yaptığı olumlu girişim de ne yazık ki sonuçsuz kaldı. Kadrolaşamayan, her sayısıyla kültürümüzün belli bir sorununu irdeleyecek düşünce yüküne ulaşamayan dergilerin, günümüz Türkiyesinde etkinliklerini sürdüremeyecekleri açıktır. Yalnızca *Yeni Ufuklar* için değil, geniş kapsamlı incelemelere yer verebilen, nitelik yönünden de önemli bir kültür birikimi oluşturmaya çalışan *Birikim*'in dışındaki bütün dergiler için geçerli bir gözlem bu. Ne var ki, *Yeni Ufuklar*'ın kültürümüze katkısı, çağdaş ve devrimci bir insancılık anlayışının temellendirilmesinde oynadığı öncü rol, göründüğünden çok daha önemlidir. Marksçılar arasında nedense salt kuramsal düzeyde tartışılan, oysa pratikte, günlük yaşamımızdaki varlı-

ğı hepimizi etkileyen bu anlayışı, bizden sonra gelecek kuşaklar elbette daha iyi değerlendirecek, *Yeni Ufuklar*'ı düşünce tarihimiz içindeki saygın yerine oturtacaklardır.

Günyol'un, elimden tutan ilk yazar olduğunu söylemiştim. 1966 yılında, henüz on beş yaşındayken, yazarlık yolunda emeklemeye *Yeni Ufuklar*'ın sayfalarında başladım. Bu emekleme, daha sonraları Memet Fuat'ın yönettiği *Yeni Dergi*'de sürdü. Bugün yürümeyi başarabiliyorsam, iyi kötü birkaç dönemeci geride bırakmışsam, yazımın başında söz ettiğim o kaygan sayfalı deftere Vedat Günyol'un adıyla başladığım içindir.

1976

25 yıl sonra mişima

Pembe-beyaz bir kitap duruyor elimde. 1966'da Cem Yayınevi'nden çıkmış, yani tam 25 yıl önce. Fiyatı 7.5 TL. Yazarı Yukio Mişima, Türkçeye çeviren Zeyyat Selimoğlu. O zaman Batı'da pek tanınmayan bir yazar Mişima. Sonradan ünlenecek, harakiriyle intiharından sonra yapıtları tüm dünyada yayımlanacak. Ama o dönemde bir Cem Yayınevi sahibi Oğuz Akkan biliyor Mişima'yı, bir de kitabın çevirmeniyle edebiyat öğretmenim Tahir Alangu.

İstanbul'a son gelişimde *Bir Maskenin İtirafları*'nı Anadoluhisarı'ndaki evimizin çatı katındaki kitaplığında bulmam güç olmadı. Tozunu üfleyip sayfalarını karıştırmaya başladım. Ve yavaştan içime dolan, alıp götüren bir nostaljiye, tatlı bir kedere bıraktım kendimi. Sayfalarda kurşun kalemle aldığım notlar, altı çizilmiş satırlar vardı. Kitabı özenle okumuş, boş yerlerine düşüncelerimi, hatta yorumlarımı, –evet yorumlarımı!– yazmıştım. On altı yaşında bir lise öğrencisinin yirmi beş yıl önceki Nedim Gürsel'in yorumları! Sonradan yayımcım olacak rahmetli Oğuz Akkan'ın okumam için kitabı verirken söylediklerini anımsadım:

"İlginç bir Japon yazarı!" Sonra da Memet Fuat'ın, sevgili Memet ağabeyin pırıltılı, masmavi bakışlarım, dingin, güzel sesini: "Yazım bu sayıya koydum. Umarım büyürsün artık!" O zamanın en seçkin edebiyat dergisinde, birçok

yazar yetiştiren *Yeni Dergi*'de, Memet Fuat'ın şu tanıtımıyla çıkmıştı söz konusu yazı: "Mişima'nın *Bir Maskenin İtirafları* adlı eserini tanıtan Nedim Gürsel çok genç bir öğrencidir. Daha önce *Yeni Ufuklar* dergisinde Prévert'den çeviriler yayımlamış, bir de kitap tanıtma yazısı yazmıştı. Bu, okul dergileri dışında yayımlanan ikinci yazısı oluyor. Galatasaray Lisesi'nde onuncu sınıf öğrencisi olan Nedim Gürsel, dergimizde devamlı olarak çevirileri yayımlanan (bu sayımızda da bir Albérés çevirisi var) Leyla Gürsel'in oğludur."

Ne tuhaf, yirmi beş yıl, yani bir çeyrek asır sonra yazımı yeniden okurken heyecanlanmıyorum. Derin bir ürperti duyuyorum yalnızca. Okurlarım, beni yakından tanıyan dostlarım bu ürpertimin nedenini anlamakta güçlük çekmeyeceklerdir.

Şimdi bir cumartesi günü Galatasaray Lisesi'nden çıkıp dolmuşla Karaköy'e, oradan Eminönü'ne geçsem. Yine bir solukta uçarcasına çıksam Cağaloğlu yokuşunu! *Yeni Dergi*'nin bir odacıktan ibaret yönetim yerine o yılların heyecanı, on altı yaşın delikanlı sevinciyle dalsam!

Elimde *Bir Maskenin İtirafları* duruyor. Yirmi beş yıl önce yapılan ilk basımı. Kitabın sayfalarını karıştırırken o günlere dönmüyorum, hayır! Çünkü dönülmez bir yol zaman, biliyorum. Aşağıda okuyacağınız yazıyı yirmi beş yıl önce yazan benim, bu satırları da. Ama yıllar var aramızda. Ve on altısında Mişima'yı okuduktan sonra bu yazıyı yazan çocuğu her geçen gün biraz daha özlüyorum...

* * *

Japon edebiyatının en ünlü temsilcilerinden olan Yukio Mişima'nın dilimize çevrilen ilk romanını ilgiyle okudum. Her şeyden önce, değişik bir anlatımla karşımıza çıkıyor yazar. Çocukluk yaşantılarını, ilk cinsel eğilimlerini, kendine kapanık iç dünyasıyla, dış etkilerin onu nasıl bir insana doğru yönelttiğini en ufak ayrıntılarına dek anlatıyor. Çok küçükken geçirdiği önemli bir hastalık

roman kişisinin çocukluğunda içine kapanık bir yaşam sürmesini sağlamış, güzel ve mutlu bir dünyaya itmiştir onu. Zayıf bedenli, ama akıllı bir çocuğun ilk cinsel duygularının savaş hazırlıklarıyla birlikte uyanışı, cinsel yaşamının normalden uzaklaşıp bambaşka bir yönde gelişmesinin en büyük toplumsal nedenidir kuşkusuz. Bundan böyle o masalsı güzel dünyası birdenbire değişiverecek, kendini tutkulu atılımlar içinde bulacaktır. Uzun pantolon giymesiyle birlikte kapalı bir dünyanın dışına çıkıyor çocuk artık; çevresindeki olaylar daha etkileyici ve daha hızlıdır. Ama, sonunda onu cinsel sapıklığa dek götürecek olan yolda attığı ilk adım kutsal bir resim, –Guida Reni'nin "Aziz Sebastian" adlı tablosunun bir röprodüksiyonudur bu, güzel bir delikanlının ormanda bir ağaca çırılçıplak bağlanarak şehit edilişini betimlemektedir– karşısında ilk cinsel duygularının kendisini duyurmasıdır. Cinsel eğilimler "ette duyulan hırs"da beliriyor, düşünce düzeyine ulaşamıyor çocukta. İriyarı ve adaleli bir vücudu olan Omi'ye tutkunluğu bu yüzdendir.

Mişima bu romanında oldukça derin psikolojik çözümlemeleri ayrıntılı olaylarla ve örneklerle belirtiyor. Yeni yetme iken yazdığı yazılardan birkaç örneği romanına almasıyla, onun daha bu yaşlarda insan psikolojisini inceleme eğiliminde olduğunu görüyoruz. Bu eğilim gittikçe gelişerek Mişima'yı Batı'da pek rastlanmayan güçlü bir tekniğe ulaştırmıştır. Hiç zorlanmadan, sürükleyici ve bağlayıcı bir anlatımla "yalnız insan"ın toplumdaki yerini kolaylıkla belirtiyor. Kişinin kendini en yalnız duyduğu çağ ergenlik çağıdır. Hele bu, savaş yıllarına rastlarsa bireyi toplumdan kopmaya, tedirginliğe dek götürür. Gerçi yazar araştırmıyor, ama kahramanın büyüyüp gelişmesi –aynı zamanda yazarın– savaş yıllarında olmuştur. Bu yüzden savaşın getirdiği toplumsal düzensizlikler, çirkin ve hastalıklı olduğundan duyduğu aşağılık duygusu altında ezilişi, onun cinsel sapıklığa yönelmesini sağlamış, düşüncelerini, davranışlarını, kısacası yaşamını derinden etkilemiştir. Mişima, İkinci Dünya Savaşı'ndaki Japon toplumunu, yıkıntılar içindeki küçük insanların bocalayışlarını anlatmakta oldukça sınırlı kalıyor, çocukluk yıllarının yaşantılarında olduğu gibi ayrıntılara pek inmiyor. Sıklaşan hava saldırıları, karartmalar onda "ölümün ke-

sin olarak getireceği büyük özgürlüğün özlemi"ni duyurmakla birlikte korkusunu önleyemiyor. Yaşamaktan olduğu kadar, ölümden de bir kaçış, bir saklanıştır bu. Bombalar, yıkıntılar arasında doğan sevi aslında bir delikanlının bir kadını sevebilmek için kendini zorlaması, umutsuzca çabalamasından başka bir şey değildir. Kendini, bir kadını sevmeye zorlamasının bir başka nedeni de her aldanış ve acı çekişinde, sığınacak –Tanrı'dan başka– birisini bulma gereğidir. Barış uzaklardan, çok uzaklardan gelen çan sesleri gibiyken, Mişima savaşın daha başka bir yanını tanıtıyor bize. Savaş, asıl cephe gerisindeki yıkıntılar, duyulan boşluk, ölümün bu denli yakın oluşudur. Savaş belki de yaşamının baharındaki bir kızın gülümseyişindeki umutsuzluk, yıkıntılar altında kalan bir çocuğun sesindeki titreme, trenleri, evleri, sokaklarıyla koca bir kent kararttıldığı vakit, ıslık çalan bombalar karşısında duyulan korkudur. Mişima'nın Henrich Böll'le ortak yanları olsa gerek. Böll savaş sonu insanının cinsel yaşayışını, yıkıntılar arasında bir yaşama düzeni kuramamış insanların cinsel tutkularını toplumsal bir açıdan anlatır. Oysa Mişima'da aynı sorun bir delikanlının içinde bulunduğu acıklı dramda ortaya koyuyor kendini. Mişima'da nedenler toplumsal değil, kişiseldir; gerçekler psikolojik çözümlemelere bırakır yerini.

Barışla birlikte, günlük yaşam düzen ve huzuru getirmiş, üniversiteye devam eden roman kahramanının içinde başka bir yaşama başlama isteğini uyandırmıştır. Ama özlediği bu yaşama kavuşmak şöyle dursun insan olmayıp herhangi bir toplumsal çevre içine girme yeteneği bulunmayan bir varlık, insanlıkla ilgisiz biri olduğunu söyler kendi kendine. Çevresinde kendine özgü cinsel tutkularını dindirecek bir olanak bulamadığından çökme başlamıştır içinde. Bir de bunun yanı sıra yarını olmayan bir yaşam düşüncesi gücünü iyiden iyiye yitirmesini sağlar. Artık bu toplumda yeri yoktur onun.

İşte, Japon toplumundaki bu tip insanın durumunu iyi belirlemekle birlikte Mişima, Japonya'nın özelliklerine, törelerine çok az yer veriyor. Bu da bir bakıma onun romanını kısırlaştırıyor, kalıcılıktan yoksun bırakıyor.

Bir Maskenin İtirafları*'nın dilimize kazandırılmasıyla çeviri*

edebiyatımızın salt Batı'ya değil, Batı dışındaki edebiyatlara da yöneleceğini, böylelikle bu tutumun Türk okurunu ilerde daha güzel yapıtlara kavuşturacağına inanıyorum.

1992

NOT:
İtalik olarak dizilen söz konusu yazı *Yeni Dergi*'nin, Ocak 1967 tarihli, 28. sayısında yayımlanmıştır...

şolohov'un hikâyeleri

1965 Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan büyük Rus yazarı Mihail Şolohov üzerine çok söz edildi, romanları –*Ve Durgun Akardı Don* adlı büyük romanı başta olmak üzere– dilimize çevrilerek eleştirildi. Ama bu büyük yazarın romana geçmeden önce yayımladığı hikâyeleri tartışma konusu bile edilmedi. Şolohov'un romancı yanının daha ağır basmasına karşın, hikâyeleri öbür büyük romanlarına bir temel kurduklarından, onun romanlarında nasıl bir yol izlediğini araştırma bakımından hikâyelerinden söz açmak yerinde olur sanırım.

Şolohov'un okuduğum hikâyeleri içinde ancak bir teki "İnsanın Kaderi" İkinci Dünya Savaşı'nı anlatıyor. Almanlara tutsak düşen bir Rus askerinin serüven dolu yaşamını, savaşın insanları ne denli soysuzlaştırdığını anlatan bu hikâye tam bir film konusu olacak nitelikte. Savaştan önce bir işçi ailesinin düzenli yaşayışını betimledikten sonra cepheye giden aile erkeği yerine, cephenin gerisinde kalan aileyi ele alsaydı, Şolohov daha iyi bir yol tutmuş olurdu. Savaşın getirdiği toplumsal düzensizlikler içinde erkeksiz kalan bir ailenin çalkalanışı, en az Alman tutsağı bir Rusun yaşamı kadar ilginçtir bence.

Şolohov, kamulaştırma hareketiyle başlayan iç savaşı, Kazak köylülerinin direnişini ve Sovyet halkının yaşamındaki tarihi bir devreyi sert ve dürüst bir sanat diliyle anlattığı

için Nobel Ödülü'nün verilmesi uygun görülen *Ve Durgun Akardı Don* adlı romanlarından önce hikâyelerinde ele alıyor.

"Nişan" adlı hikâyede anlatılan, bir babanın iç savaşta bilmeden oğlunu öldürmesidir. Oysa "Bostan Bekçisi"nde sert karakterli bir baba Kazağın kızıllardan yana olan oğullarına yardım etti diye karısını öldürüp, iki kardeşin peşine düşmesi ve onların da kendi yaşamlarını kurtarmak için babalarını öldürmeleri anlatılıyor. Böylece çoğu vakit geleneklerine ve dinsel törelerine bağlı Kazak ailelerinde yeni rejimden yana çıkan gençler ailenin bölünmesine sebep oluyorlar. İç savaş yalnızca köyleri değil, aileleri de ikiye bölmüş, bireyler arasındaki çatışma da Şolohov'un hikâyelerinin yazılmasına başlıca kaynak olmuştur. "Yüz Karası" adlı hikâyede ise bir Bolşevik ailesi alınmış ele. Yeni rejimin yerleşmemesi için çıkan yer yer ayaklanmalar arasında bu ailenin bir köy çevresinde yaşayışı, çeteciler tarafından yıkılışı ustalıkla anlatılmış. Oğullarını savaşta yitiren iki yaşlı Kazağın ona karşı duydukları özlem, başka bir askeri ölümden kurtarıp onu "oğulcuk" diye bağırlarına basacak kadar duyuruyor kendini "Yabancı Kan"da. Ölümden kurtardıkları "oğulcuk"larının da onları bırakıp gitmesiyle iki yaşlı karı kocanın yaşamlarından büyük bir parça daha kopuyor. Umutsuzluk içinde yeniden dönüyorlar o özlem dolu gecelerine.

Şolohov'un hikâyelerinin bir özelliği de, hemen tümünün Don'un betimlemeleriyle dolu oluşu. Çevresindeki toprağa bağlı insanların yaşamını düzenleyen, onu yöneten bu nehir tanrısal bir güç kazanıyor Şolohov'un kaleminden. Don ve çevresinin yerel özellikleri okuyucunun gözünde canlanıveriyor.

"Yel" adlı hikâyede savaşta iki ayağını birden yitiren genç bir Kazağın garip yaşayışı, aşağılık duygusu altında kamçılanışı anlatılıyor. "Kulun"da ise beş yıldır savaşta taşlaşan yüreğinin köşesine sıkışmış kalmış sevgi duygusunun sezdirmeden bir Kazağı ne denli etkilediği olaylarla açıkça konuluyor ortaya.

"Sığırtmaç", "Can Düşmanı" ve "Çiftlik İşçileri" adlı

hikâyeleriyle Şolohov'un destansı ve akıcı bir anlatımdan daha gerçekçi, daha sert bir anlatıma yöneldiğini görüyoruz. "Sığırtmaç"ta fakir köylülerin topraklarını alan, onları ölüm korkusuyla sindiren bir ağa düzeniyle karşı karşıyayız. Törelerine ve inanışlarına bağlı köylülerle, düşünen, bilimsel çıkar yollar arayan genç bir sığırtmacın çatışması hikâyenin başlıca kaynağı oluyor. Elinde okumak yeteneği olmadığı halde, içi okumak umuduyla dolu sığırtmaç bozkırda yalnız yaşarken çıkarcı toprak sahipleri tarafından öldürülüyor sonunda. "Can Düşmanı" adlı hikâyede, bir Kazak köyünde fakir halktan yana olanları susturmaya çalışan zengin ve çıkarcıların düzenbazlıkları anlatılmakta yine. "Çiftlik İşçileri" ise Şolohov'un en devrimci hikâyesi. İşçileri boğaz tokluğuna çalıştırıp onların sırtlarından zengin olan çiftlik sahiplerine karşı ırgatların direnişleri ve birleşerek haklarını koruyuşları gerçekçi bir dille anlatılıyor.

Hikâyeleriyle, devrimde insan varlığının ve Sovyet toplumunun durumunu anlatan Şolohov, savaşa karşı sert davranışlarını da yer yer belirtiyor. 1965 Nobel Edebiyat Ödülü'nün Sovyet özelliklerini taşıyan ilk yazar olarak barışçı Mihail Aleksandroviç Şolohov'a verilmesi, onun gerçek değerini ortaya koyduğu gibi yapıtlarının dilimize çevrilmesini de sağlamıştır. Şolohov'un Türk okuyucusuna daha yıllarca yabancı kalacağı gerçeğinin bir anda yok olup, onun en önemli yapıtlarının tümüne birden kavuşulması büyük mutluluk doğrusu.

1966

savaş kurbanları

Georges Duhamel'in Savaş Kurbanları'nı okurken, 1914-1918 savaşını bütün korkunçluğuyla yaşamış Apollinaire'in şu dizelerini anımsadım hep:

Oeil du Breton bilessé couché sur la civière
Qui criait aux morts aux sapins aux canons
Priez pour moi Bon Dieu je suis le pauvre
*Pierre**

Gerçekten bir acıyı yaşamamışsa, ne denli etkilenirse etkilensin yine de okudukları düş gibi geliyor kişiye. Bu nedenle, yaşamadıktan sonra, "onlar kadar acı çektim" sözü yüzeyde kalır hep. Ama *Savaş Kurbanları*'nı her okuyan "insan"ın, hem etinde, hem tininde belirsiz bir acı duyacağını sanıyorum. Savaşa doktor olarak katılan Duhamel yaşadıklarını, gözlemlerini duygulu bir anlatımla yazmış. Bu acı savaş anıları yapıtının temelini kurduğundan Duhamel'in yazarlığı açısından da önem kazanıyorlar. İnsana yöneltilen her türlü kötü eylemin karşısında bulunuşu, insan denen yaratığın dayanma çabasına duyduğu hayranlık, hep bu savaş gözlemlerinin bir sonucu olsa gerek.

* Haykırıyordu ölülere, çamlara, toplara / Sedyeye uzanmış yaralı bir Brötanyalı'nın gözü / Dua edin benim için Yüce Tanrı, ben, zavallı Pierre için.

Savaşın korkunçluğu, insanı "insan" olmaktan çıkardığı, çoğu kitaplarda söz konusu edilmiştir. Gromaire'in *"Savaş"* adlı tablosu, sanatçının savaş karşısındaki tutumuna çok güzel bir örnektir bu konuda. Oysa Duhamel bize bu düşüncenin karşıtını öneriyor. Biraz sonra bacağı kesilecek bir asker, doktora "Evet ama, postalı çıkarırsanız, ayağım kokacak" diyor utanarak. Yapabileceği umulmadık soysuzlukların yanısıra, en güç koşullarda bile insanın "insan" kalabileceği de bir gerçektir. Bu gerçeği yaralılar davranışlarıyla koyuyorlar ortaya. Top gürültülerinin, karanlık geceyi aydınlatan füzelerin, ıslık çalan obüslerin altında, tek kollarıyla, parmaksız elleriyle kâğıt oynamaya çabalıyorlar, şakalaşıyorlar birbirleriyle. Öleceklerini bilmelerine karşın, yine de mutluluktan söz açan bir türkü çağırıyorlar kan kokan pis ve bakımsız koğuşlarında:

Eğer beni mutlu kılmak istersen
Marguerite sev beni yürekten.

Onları bu denli yaşama bağlayan ne acaba? Sevdikleri, inançları kuşkusuz. Ama bunların da üstünde, Nâzım'ın bir şiirinde söylediği gibi yaşama sevgisi:

Diyelim ki, ağır ameliyatlık hastayız,
yani, beyaz masadan
bir daha kalkmamak ihtimali de var.
Duymamak mümkün değilse de biraz erken
gitmenin kederini
biz yine de güleceğiz anlatılan bektaşi
fıkrasına,
hava yağmurlu mu, diye bakacağız
pencereden
yahut da yine sabırsızlıkla bekleyeceğiz
en son ajans haberlerini.

İnsanların çektikleri bunca acı karşısında başkaldırmı-

yor Duhamel; dünyada yalnızca kötülüğün bulunduğuna inanmıyor. Doğadan gelen mutluluklar, insanca davranışlar, ona göre kişinin yaşamı sevmesi için yeterli nedenler. Ölümün, acı çekmenin çok doğal olduğu bir dünyada, insanların yaşama sevgileri yine de üstün geliyor. Duhamel'in acı çeken kişilerini avutan, bütün bunların yanısıra biraz da dostluğun içtenliği, umudun ve iyiliğin varlığı. Yazar, bu kitabıyla varoluşçuların düşüncelerini paylaşıyor kimi vakit. İnsanı tümüyle, varolan en büyük değer olmakla niteliyor.

Düşman bile olsa Duhamel için ölen "insan"dır. En az ameliyat ettiği bir yaralının yaşamı kadar alevler saçarak düşen bir Alman uçağının içindeki insanı da düşünür bu yüzden.

Ne uzun bir öykü, ne de roman *Savaş Kurbanları*. Tekniğiyle bir röportajı andırıyor daha çok. Ama bu, kitabın başarısını önlemiyor. Çok etkileyici kısa kısa imgelerle, ancak usta bir yönetmenin saptayabileceği görüntülerle, *Şikago Mezbahaları*'ndan bir ayrımı olmayan cephe hastahanelerini, acı çeken insanı usta bir şekilde yansıtıyor yazar. Yalnız, bugünkü ölçülerle değerlendirirsek, Duhamel'in arada bir "felsefe" yapmasını eskimiş ve gereksiz bir tutum sayabiliriz. Ama, sık sık söylevler çekmesi bile, o duygulu ve içten anlatımının güzelliğini, yapıtının etki gücünü engellemiyor.

Gömütlerden başka hiçbir şey kalmamış sanki yeryüzünde. Bütün insanlar korkunç bir karabasan içindeler. Her düşüncede ölüm var artık. Her gün, her saat yaşanan "yaşam" değil "ölüm". Ölümün ne denli olağan, ne denli insanların yakınında dolaştığını şu satırlar doğrular sanırım:

"İçlerinden birini hatırlıyorum şimdi; bir şey ister misin diye sormuştuk. Göğsünde ağırca bir yara vardı, bakım sırasını bekliyordu. Utana sıkıla, su dökmek istediğini söyledi, ama hastabakıcı, elinde sidik kabı, koşarak geldiği zaman, o çoktan can vermişti."

Remarque ve Dorgeles'in Birinci Dünya Savaşı'na değgin duygusal yapıtlarının yanısıra, Duhamel'in *Savaş Kurbanları*'nın bir ayrıcalığı var: belgesel olması. Bir yaralının

çok doğal olarak söylediği şu sözler, okurun gözünde daha da korkunçlaştırıyor savaşı:

"İlk pansumanda, Nogue, kanayan omuzuna baktı: 'şöyle ufacık da olsa bir omuz parçası bırakamaz mıydınız?' dedi."

Savaş Kurbanları, politik çıkarlar yüzünden binlerce insanın öldürüldüğü günümüzde mutlak okunması gerekli bir kitap. Duhamel'in şu satırlarında, insanların öğrenmesi gereken çok şey gizli bence:

"Bu kez, uyandığında hiçbir şey istemedi. Yalnız, ellerinin, vücudun bittiği yeri anlamak üzere, sağı solu yokladığını gördüm."

1970

heinrich böll'ün hikâyeleri

Savaş sonrası Alman yazarlarının en iyilerinden olan Henrich Böll'ün romana geçmeden önce yazdığı hikâyelerinin hemen tümü dilimize çevrildi. Yazarın daha sonra romana yönelip üstün yapıtlar vermesinde bu hikâyelerin öneminin büyük olduğu kanısındayım. Bu nedenle onun ilerde ulaştığı aşamaları küçük hikâye türünde kazandığı başarının devamı sayabiliriz. Kendisinin de söylediği gibi "Yıkıntı Edebiyatı" yolunda olan Böll'ün hikâyelerini –genellikle savaş, yurda dönüş ve yıkıntılar gibi konular üzerinde yazıldıklarından– aynı ortak çizgide belirlemek doğru olur sanırım.

"Savaş Patladığı Zaman" adlı oldukça uzun hikâyede savaşın başladığına inanamayan, düşünme gücünü yitirmiş genç bir asker alınmış ele. Kışlada bir türlü geçmek bilmeyen saatler, cepheye gitmeden önce duyulan boşluk oldukça başarılı bir şekilde anlatılmış. Yalnız bu arada, ağızlarında *"Muss i denn"**, tabur tabur sokaktan geçen askerlerin olduğu gibi anlatılışı ve genç askerde uyandırdığı etkilerin çok çabuk çiziktirildiğini de söylemek gerek. Böll bu hikâyesinde, savaş patladığı zamanki kilisenin durumuna da değinmiş, ertesi gün cepheye gidecek bir asker karşısında bir papazın davranışını ayrıntılarıyla işlemiş.

"Yolcu, Düşerse Yolun Sapa..." adlı hikâyesinde Böll savaşta hastahane olarak kullanılan bir liseye getirilen genç bir

* Almanların ayrılık şarkısı

çocuğu anlatıyor. Uzaklardan top sesleri gelmektedir. Sakin ve hiç değişmeyen bu atışlar karşısında rahatlayan yaralı gencin duyuşları, şimdi içinde yaralı olarak yattığı lisede, askere alınmadan önceki günleri düşünüşü okuru iyice bağlıyor hikâyeye. Karanlıkta alev alev binaların biraz ötesinde ameliyat masasına yatırılışı, başında doktorla birlikte duran okulun eski odacılarından Birgeler'e kurumuş dudakları arasından "süt" diye fısıldayışı, tam bir savaş dekoru içinde gelişen küçük olaylardır hep. Aslında bütün bu küçük olayların ardında savaşın korkunçluğu gizlidir. Bu korkunçluğu, ölüme bile bile gitmenin yersizliğini unutmak için çoğu içer askerlerin. Petöcki'de basık bir meyhanede içen askerde, gerçeklerden kaçmak isteyen kişioğlunun en kolay olanağa, sarhoşluğa başvuruşunu görüyoruz. "O Günlerde Odessa'da" adlı hikâyede ise ertesi gün Kırım'a gidecek askerlerin Odessa'nın kenar mahallelerindeki küçük bir meyhanede içişleri, geriye dönmeyeceklerini bildikleri bu yolculuktan önceki davranış ve psikolojileri çok ustaca işleniyor. Aslında savaşın anlamsız ve boş olduğudur burada anlatılmak istenen.

Böll'ün hikâyelerinin çoğunda savaşın etkilediği insanı buluyoruz. Savaş olmasaydı Böll de olmazdı demek, bilmem ne denli doğru olur ama, Böll'ün yapıtında değerli ve önemli olan yanın, kaynağını savaştan aldığı da gözle görünür bir gerçek.

"Savaş Bitince" adını taşıyan hikâyede savaştan yenik çıkan Almanya'nın durumu, pislik içindeki kentler, yoksul insanlar, evine dönen bir askerin görüşüyle verilmiş. Vagonun içinde bir parça ekmeğe dikilen aç gözler, yirmi mark karşılığında alınan bir cigara, değiş tokuşlar, savaşın getirdiği yoksulluğun başlangıcı olsa gerek. Hiç kuşku yok Böll karanlık bir sonbahar göğü altındaki çıplak kırları, insansız ve sessiz kentleri, yıkılmış yanmış mahalleleri betimlemede çok usta davranıyor. Kısa ama çok sık geriye dönüşlerle, askerin savaştan önceki günlerde, bolluk ve rahata karşı duyduğu özlemi bize de duyurmaya çalışıyor. Evine dönen askerin

karısının o hiçbir vakit evliliğe çalmayan kadın sesinde, çıkmazlara doğru sürüklenecek yeni bir yaşamın başladığı sezilmektedir.

Bu hikâyeden sonra savaşta bir şeyler yitirmiş, başkalaşmış kişilere yöneliyor Böll. Oğlu Rusya'da adsız bir köyün kenarında gömülü olan yaşlı bir Almanın günlük yaşantısında savaşın etkileri büyüktür. Oğlunun yattığı toprağı işleyen sabanların yerini belki bugün traktörler almış, her şey değişmiştir ama, içine kapanık yaşayan Alman eski günlere, savaş öncesinin mutluluğuna bağlıdır bir yanıyla. Geleceği önemsememesi, geçmişten kurtulamamasındandır.

Bir yandan yıkıntının getirdiği yoksulluk içinde küçük adamın ezilişini yansıtırken, öbür yandan da iş zoruyla makineleşen insanı anlatıyor Böll. Yaşamlarında "iş"ten, çalışmadan başka bir şey düşünmeyen insanların giderek nasıl makineleştiklerini kendi gözlemleri çerçevesinde vermeye çalışıyor. Endüstri toplumlarında çoğu insan iş çarkına kaptırmıştır kendini. Bunun dışında kalanlarsa "Dayım Fred"de olduğu gibi işine yeniden başlamak için bir istek duymazlar. Yıkıntılar üzerinde bir iş düzeni kurmak gereksiz ve güç gelir onlara. Yeni Almanya'nın kurulması savaştan dönen gençlere kalmıştır artık, ya da yeni yetişenlere.

"Solgun Anna" Böll'ün belki de en güzel hikâyesi. Savaştan dönen insanın ruhsal durumunu ayrıntılara inmeden bile olsa başarıyla inceliyor. Savaş yalnızca tinsel değil fiziksel izler de bırakmıştır insanlarda. Genç bir kızın yaşamını bölmüş, birçokları gibi onu da iki ayrı insan yapmıştır. Savaştan dönen Böll'ün bulduğu yıkıntılar onun bu yolda yazmasının en büyük nedenidir kuşkusuz. Türkçeye çevrilmiş öbür yapıtlarından da anlaşıldığı gibi yazarın savaştan çok savaş sonu insanını anlatmakta başarıya ulaştığını görüyoruz. Böyle bir yazarın dilimize çevrilip okunmasını gerçekten mutlu bir olay sayıyorum.

1967

vietnam'a sevgiler

Vietnam'a Sevgiler'i, ölü bir yüreğin çağımızın gerçekleri karşısında gittikçe yaşama açılışının, insanca çarpışının öyküsünü yansıtan bir yapıt olarak tanımlamak yanlış olmaz sanırım.* Nishina Shinzo'nun sadeliğin o sarsıcı güzelliğine kolayca ulaşan mektuplarını okuduktan sonra, kitabın kapağındaki roman sözcüğünün bende uyandırdığı çağrışımın yapıtın özüne çok uzak düştüğünü anladım. Edita Morris, kişileri çevreleriyle birlikte betimleyen, yapıtın iskeletini büyük toplum çatışmaları üstüne kurmayı deneyen bir romancı gibi davranmıyor. *Vietnam'a Sevgiler*'in en önemli özelliği, yeni bir duyarlıkla, insanı ölçü alan bir evrenselliği birleştirebilmesi bence. Yazarın çağımızın çok önemli bir gerçeğine, savaş karşısında insan sorununa salt insancı (*humaniste*) açıdan yaklaşması bile yapıtının küçük boyutlarını aşmasına yetiyor. Bir bakıma roman için kaçınılmaz olan ayrıntılardan arınma çabasıyla, dilinin yer yer ulaştığı şiirsellikle kendine özgü yeni bir anlatımı geliştiriyor yazar. *Vietnam'a Sevgiler*'in Nagazaki'ye atılan atom bombasıyla yanmış bir Japon delikanlısının mektuplarından oluştuğunu söylemeden önce, kitabın bu önemli özelliğini belirtmek gereksinmesini duydum.

İlk bölümde Nishina Shinzo'nun Vietnam'lı bir kız olan Dan Thanh'a Nagazaki'den çok yalın bir dille yazdığı mektuplar yer alıyor. Amerika 1945 yılında Hiroşima ve Nagaza-

* *Vietnam'a Sevgiler*, Edita Morris, çev. Ülkü Tamer, de Yayınevi.

ki kentlerinde ilk atom bombasını kullandığı vakit, insanlık savaşın şimdiye dek bilmediği korkunç bir yüzünü daha tanımıştı. Toptan öldürmeyi kolaylaştıran, yüz binleri bir anda yok edebilecek bu yeni bombadan söz ediyordu herkes. Bilginlerin bombanın etkisini anlamak için yaptıkları incelemeler inanılmaz gerçekleri gün ışığına çıkarmıştı: "İstatistikçiler bombanın etkileriyle ilgili rakamlar topladılar. 78.150 kişinin öldüğünü, 13.983 kişinin kaybolduğunu, 37.425 kişinin de yaralandığını bildirdiler... Doksan bin yapıdan altmış iki bini yerle bir olmuş, altı bini de onarılmaz duruma gelmişti. Şehrin merkezinde büyük çapta bir onarım görmeden kullanılabilecek beş yapı kalmıştı. Japon yapılarında kullanılan ve erime noktası 1.300 derece olan balçık tuğlalar beş yüz elli metre uzakta eriyivermişlerdi. Küllerle, erimiş maden parçalarından elde edilen ipuçları bombanın merkezde yaydığı ısının 6.000 derece olduğunu gösteriyordu.*

İşte Nishina Shinzo, elinde çiçeğiyle oyun oynarken bu bombanın yüzünü tanınmayacak duruma getirdiği binlerce Japon çocuğundan biridir. Birçoğu gibi ana babasının kül oluşunu gözleriyle görmüş, o günden sonra yanmış bir ucube olarak yanmamış insanların dünyasında bir ölü gibi yaşama işkencesini kabullenmiştir. Atom bombası çocuklarının ortak yazgısıdır bu. Keloid tümörü adı verilen deri tabakasıyla kabuk bağlamış yüzlerini iğrenç alaylardan koruyabilmek için "yumuşak göğüslü bir anneden" bile yoksundurlar. Yapıt küçük ayrıntılara dek inen titiz bir gerçekçiliğin yanısıra şiirsel bir duyarlıkla da örülmüş. İkinci mektuptaki notla (Sağ yanınızda hiç deri kaldı mı? Atom bombasından sonra benim sol yanımda hiç deri kalmamıştı. Ağaç kabuksuz olmaz.) üçüncü mektubun notu, (Ay yusyuvarlak oldu. Ona bakın. Acılarınızı dindirir.) bu düşüncemi doğrular sanırım. Shinzo'nun insanlardan kaçıp doğaya ya da yalnızlığına sığınma niteliğinde beliren günlük yaşantısı, dostu İsa'nın yardımıyla yavaş yavaş değişir. Japonya'da başlatılan insanlıkdışı eylemin yirmi beş yıl sonra Vietnam'da sürdü-

* *Hiroşima*, John Hersey, de Yayınevi

rülmesi karşısında, önceleri karanlık odasına kapanıp acıyla ağlarken ya da kendini öldürmeyi düşünürken, fotoğrafçılığını kullanarak gerçekleri dünya halklarına ulaştırma amacına yönelir. *Hiroşima Sevgilim* filminde kör bir çocuğun yüzü, aynada kendine bakan yanıklar içinde bir kız, ölümün eşiğindeki çocuklarının başında bir ananın dua edişi görüntülerinin hızla geçmesinden sonra Kadın'ın "o her zaman sınırsız olan hayalgücünün bile tasarlayamayacağı bu haksız alınyazısına, geçici bir süre için de olsa, sağ kalanların nasıl seslerini çıkarmadan, suçsuzlukla, belli bir yumuşaklıkla uyduklarını gördüm," deyişini anımsıyorum. Bu tanıma kişiliğinin bütün özellikleriyle uyan, hatta, "Geceleyin rüyamda, kiraz ağacıyla evlendiğimi gördüm. Biliyorsunuz ilk olarak bu yıl çiçek açmaktadır. Başımı incecik dallarının kollarına koymuşum. Ayışığında öyle mutluyduk ki," diyecek kadar acısını unutmayı başarabilen Shinzo'dan daha etkin bir eylem beklemek fazla iyimserlik olurdu.

Atom bombasının zararları yalnızca belli bir süre içinde kalmamış, Japon toplumunu çözümlenmesi olanaksız bazı sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Bombanın korkunç sonuçlarının insanların yaşayışları üzerindeki etkisini Shinzo'nun mektuplarından anlıyoruz. Atom bombasının hayaletlerinin mahallesinde İssa'yla Shinzo film çekmeye giderler. Bir Keloid kurbanının "tavşan deliğine benzeyen" ininde çekim yaparlarken, odadaki perdenin ardından gelen iniltileri merak ederler. Ev sahibi babanın yanıtı hiç beklenmedik bir gerçeği dile getirir: "Kızımın iniltileri. Kötü talih, insana benzer yanı yok, bildiğiniz gibi atom bombası atıldığında bazı kadınlar gebeydi, sonradan doğurdukları çocuklar canavara benzedi. Kızımız da insana benzemediği için, yirmi iki yıldır o perdenin arkasında oturmaktadır." Bu inanılmaz gerçek, bir Japon erkeğinin ağzından sevgilisine "Bademgözlüm beni unut" diyen Nâzım'ın atom bombası karşısında ozanca duyarlılığından çok daha çarpıcıdır sanıyorum. Edita Morris savaşa karşı çıkan birçok insancıl eğilimli yazar gibi yapıtını düşün ya da tartışma planında gerçekleştirmemiş.

Yer yer Georges Duhamel'in o mezbahadan farksız hastaneleri anlatan Birinci Dünya Savaşı gözlemlerini çağrıştırmakla birlikte Morris'in tutumu en vurdumduymaz okuru bile etkileyebilecek nitelikte. Örneğin, "... yanmış sucuk dilimlerine benzeyen sıra sıra insanları göstererek (...) derisi yanmış kül olmuştu, tabaka tabaka kalkıyor, külleri ellerime kollarıma bulaşıyordu (...) bir yastık nasıl pirinçle doluysa çocuğun içi de çelik mermileriyle öylesine doluydu..." vb. gibi betimlemeler. Bu olumlu yanı söz konusu edilirse *Vietnam'a Sevgiler* çağdaş bir belge kitabı olarak da değerlendirilebilir.

Shinzo'nun Vietnam'a gidip kendisiyle aynı acıyı yaşayan Dan Thanh'ı gördükten sonra Mlle'e –Shinzo'nun dostu olan bir kız, asıl adı belirtilmiyor– yazdığı mektuplar kitabın ikinci bölümünde yer alıyor. Ortak yazgılarının da etkisiyle aralarında bir sevi doğmuş, Dan'ın "kiraz tomurcuklarına benzeyen eli" Shinzo'nunkinden ayrılmaz olmuştur artık. Bu bölümdeki gözlemler Vietnam savaşını yansıttıklarından, daha güncel nitelikteler. Shinzo, Nagazaki'ye yazdığı ilk mektubunda şöyle tanımlıyor Vietnam'ı: "Vietnam, benim için, pek seyrek ayrıldığım bu sığınaktır, kolsuz, bacaksız gövdelerle, ölümü çağıran seslerle dolu bu sığınaktır." *Hiroşima Sevgilim* filminin bir yerinde kadın "...Dinle beni. Bildiğim bir şey daha var. Yeniden başlayacak bütün bunlar. İki yüz bin ölü. Seksen bin yaralı. Dokuz saniyede. Yayımlanan rakamlar bunlar. Yeniden başlayacak hepsi," diyordu. Atom bombasından yirmi beş yıl sonra başlayan Vietnam savaşı bize bu korkunun hiç de yersiz olmadığını kanıtlıyor. Bugün yaşamdan, insanlardan yana herkes emperyalizmin saldırganlığı karşısında

ne bir samtim kemik, ne bir damla kan,
çocuklar ölebilir yarın atom bulutlarının ışığında
arkalarında bir avuç kül bile değil
*arkalarında gölgelerinden başka bir şey bırakmadan**

* Nâzım Hikmet'in "Nereden Gelip Nereye Gidiyoruz" şiirinden.

diyen Nâzım kadar duymaktadır aynı korkuyu. Amerikalıların Japonya'dan sonra bilimin en son buluşlarıyla pekiştirdikleri barbarlıklarını bu kez de Vietnam'a yönelttiklerini biliyoruz. Oysa savaştan hiç soluk almamış babaların çocuklarına miras olarak yurt savunmasını bıraktıkları bir ülkedir Vietnam. Barış içinde bağımsız yaşamayı dünyada çok az ulusun Vietnamlılar kadar hak ettiğini söylemek yanlış olmaz sanırım. İki bin yıldan fazla bir süredir yoksulluk ve açlık içinde güçlü saldırganlara karşı savaşan bu insanların barışa, sevgiye karşı duydukları umutsuz özlemi halk türkülerinde bile kolayca bulmak mümkündür:

Ne zaman bu taşlar filiz verirse
*Barış içinde sevgiyle bağlanacağım size**

Savaş bütün korkunçluğuyla insanları öldürüp, kentleri, pirinç tarlalarını, bambu ağaçlarından kurulmuş küçük köyleri yakarken yaşam sürüp gitmektedir. Bir mektubunda "Vietnam dünyası son derece gerçek" diyor Shinzo. Bir oyuncu topluluğunun gösterisinde yaralıların nasıl içten güldüklerini, ölüler, can çekişenlerle dolu sığınakta Shinzo'yla Dan'ın nasıl tutkuyla seviştiklerini okuduktan sonra bunu daha iyi anladım. Yazar, yaşamın karşısında en güç durumların bile bir engel olamayacağını somut örneklerle belirtiyor. Dan'ın ölümüne dek Shinzo'nun onu yaşatmak için gösterdiği çabayı anlatırken, sevgiyle insan arasındaki özdeşliği başarıyla ortaya koyabiliyor.

İnsanın evrensel gerçeğine başarıyla yaklaşmasına karşın, *Vietnam'a Sevgiler*'in getirdiği sorunun politik açıdan bir ağırlık taşımadığını da belirtmeliyim. Emperyalizmin boyunduruğu altındaki azgelişmiş ülkeler halklarının uyandığı, emperyalizm-sömürülen halklar çelişkisinin gittikçe daha fazla keskinleştiği bir dünyada yaşıyoruz. Bu nedenle, çağımızı bir bakıma ulusal kurtuluş savaşları çağı olarak nitele-

* *Littérature du Vietnam* adlı antolojideki bir Vietnam türküsünden.

yebiliriz. Bu tarihsel koşullar içinde, Vietnam savaşının politik çizgisini bir sanat yapıtında bile doğru ve çok açık saptamak gerektiği kanısındayım.

Kuşkusuz, Vietnam'da
Döğüştür bu biliyorum,
Yak yüreğimi.
Yak sevgilerimi ya sen,
*Şu pirinç tarlalarını yakma.**

diyecek kadar yaşama bağlı insanlar yaşarken; Amerika'da da büyük çoğunluk kendi dünyasının insancıl ilişkilerini sürdürmektedir:

Amerikalı yamyamdır diyorsam,
Bu sana değil Teksas'daki küçük ev.
Ağaçlar yeşerirken, kuşlar uçarken.
Sana değil Washington dolaylarındaki.
Sana değil sütçü kız
Sana değil rugbinin ardından soluyan upuzun genç.

Ama emperyalistlerin kendi çıkarlarını savunmak için savaşı körükledikleri bir dönemde emperyalizme karşı yürütülen savaşımın barışçı yollardan yapılabileceğine inanmak gerçek dışı bir iyimserlik olur. Bu durumun Batı ülkelerinden çok Türkiye'yi ilgilendirdiğini söylemenin bilmem gereği var mı? Ayrıca, kendi yurdunu savunan Vietnam halkının emperyalizme karşı verdiği savaşın sosyalizmin mutlak zaferi için kaçınılmazlığını unutmamak gerek. Radyoda "...Yurdumuzun bağımsızlığını ve halkımıza borçlu olduğumuz şeyleri sağlamak için Amerikan emperyalizmine karşı giriştiğimiz bu savaşta aynı kalple birleşmiş olan halkımız ve ordumuz hiçbir fedakârlıktan çekinmeyecek, hiçbir güçlük önünde gerilemeyecek, tam ve kesin zaferi kazanana kadar yiğitçe çarpışacaktır..." diyen Ho Şi Minh'in bu kesin

* *'Vietnam Savaşımız'*, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Kitap Yayınları.

sözleri, bir Vietnam'lı şairin aşağıdaki dizelerini okuduktan sonra gerçek anlamını kazanıyor:

Gözyaşlarını sil, anacığım,
Düşman kaçtı
Yeniden büyüyecek köyün bambuları
Bahçemizin muzları yeşerecek yeniden
*Geri dönecek öküzlerimiz.**

1970

* To Huu'nun "Nous Avançons" adlı şiirinden.

oktay akbal'ın yasak yalnızlığı

15 Şubat Çarşamba.

... Dışarda kar. Yalnızım. Yasak değil bana yalnızlık artık...
Yalan söyledim o öyküde. Yalan...[1]

"Yalnızlık Bana Yasak" adlı öyküde söylediklerini güncesinde yadsıyor Oktay Akbal. Bir yazarın düşüncelerindeki çelişmeyi ortaya koyması yönünden bu olay çok önemli bence. Çünkü, "bakışı içinde yaşayan" o ikinci kişiliğiyle başlıyor Akbal'ın çelişmesi. Düşüncede oluşan bu çelişme öyküde davranışlar ve günlük yaşantıda ortaya koyuyor kendini. Kitabın bu ilk öyküsünde geniş caddelerde, kahvelerde, garlarda, sinemalarda duyulan "büyük şehir" yalnızlığı anlatılıyor. Çevresindeki gürültülü yaşam ve kalabalık içindeki öykü kişisi yapayalnız duyuyor kendisini. Sait Faik'in deyişiyle yüreğindeki "acı gitgide acıyor."

Oktay Akbal'ın son öykü kitabı *Yalnızlık Bana Yasak*[2] birçok yönden önemli bir kitap. Yazarın aynı çizgide birbirine ekleyerek geliştirdiği, ilk kitabı *Önce Ekmekler Bozuldu*'dan bugüne dek uzayan öykülerini bir bütün olarak ele alırsak, son kitabını kendi düzeyinde bir aşama sayabiliriz. Akbal'ın düşleriyle yaşayan, sokaklar boyunca sürüklenen huzursuz kişileri aslında büyük bir yalnızlığın öyküsünü sürdürmekteydiler içlerinde. Toplumdan kopan bireyin aylaklığı, mut-

luluğu arayış, çevreden uzaklaşma isteği, eski günlere dönmek özlemi –bununla birlikte, yazarın kendisi güncesinde geçmişe özlem duymadığını öne sürüyor[3] ve, bence yazımın başına aldığım ilk örnek gibi ikinci bir çelişmesi bu Akbal'ın– hep bu yalnızlığın, doldurulmaz boşluğun sonuçlarıydı. Böylece yazar son kitabıyla bunu ortaya koymuş oldu.

Öbür öyküler üstüne düşüncelerimi söylemeden önce Akbal'm anlatımını değerlendirmek yerinde olur kanısındayım. Birçoklarının "şiirli" olarak adlandırdıkları bu anlatımın bence daha başka bir özelliği var. Her şeyden önce kısa tümcelerle yazıyor Akbal öykülerini. Bu da okura kolay izleme olanağı veriyor. Ama asıl olan, seçilmiş, yerli yerine konmuş sözcüklerin o ezgili, sıcak deyişin okurda uyandırdığı etki. Bu uyum, bu dengeli anlatım bence Akbal'ın öykülerine çok büyük katkıda bulunuyor; daha da zenginleştiriyor onları.

"Dar Oda" Akbal'm başarılı öykülerinden. Başka başka insanların mutluluklarına, umutsuzluklarına, sevişmelerine, kısacası yaşamlarına tanıklık etmiş "dar oda" anılarla doludur. Her insanın anısı, hemen yanı başında duruyordur sanki. Ama aslında yaşanılan erişilmeyecek denli uzak ve belirsizdir. Resimlerde yaşayan gözlerin önünde bir adamın duyduğu korku, "savaş yorgunu erkek"le "kocası savaşta, çocukları dedelerinin evinde" olan kadının yanan, yıkılan bir kentte, alevlerin arasında ölüme başkaldırırcasına sevişmeleri çok ötelerde kalmıştır. Gerçekte dört duvardan başka hiçbir şey yoktur "dar oda"da.

"Cervantes Şatosu" adlı öyküde alkolün etkisiyle bilincini yitiren, durmadan bir şeylerden kopan iki adam var. Uzak bir Avrupa kentinde –öyle sanıyorum ki Akbal'ın Londra yolculuğu sırasında doğdu bu öykü, ya da sonradan düşünüldü, özlendi– karlı sokaklarda yürüyorlar, birtakım yerlere girip çıkıyorlar. Bir de çizdikleri dünyalarda yaşayan ressamlar; anlamsız, karanlık, soğuk dünyalarda. Yazarın şu tümceleri daha iyi özetler sanırım "Cervantes Şatosu"nu: "Karlı bir Mart gece yarısı Greenwich Village'e yolu düşen

iki garip kişinin serüveni... İki yabancı, kıtalar ötesinden geliyorlar, bir Anadolu kızını orada bırakıyorlar, düşler kuruyorlar, sabaha karşı karlı caddelerde yitip gidiyorlar."

Yaşam durmadan kendini tekrarlasa, kişiler gelip geçse de, yılların ardından bir şeyler kalıyor yine. "Pencere Önleri" bu düşünceye dayanılarak yazılmış. Anılar silikleşse, giderek uzaklaşsa da, yağmurlu günler, "pencere önleri" mutsuz kılıyor, o acı yalnızlığına itiveriyor kişiyi.

"Canlılar Cansızlar"da umutsuz insanlarını buluyoruz Akbal'ın. Sığınacak hiçbir şeyi olmayan bu insanların garip yaşantılarını, tutkularını, iç dünyalarını başarıyla veriyor yazar; umutsuz düşlerini, buruk özlemlerini usta bir anlatımla betimliyor. Onların büyük kentteki çaresiz yaşamları, insanlardan bekledikleri sıcak sevginin özleminde bir anlam kazanıyor ancak.

"Bursa'da Toulouse-Lautrec"deyse uzak bir kentin yalnız bir meyhanesinde, acılardan, mutsuzluktan kurtulmak, günlük yaşamın dışına çıkmak isteyen bir adam anlatılıyor. Duvara çizilmiş Lautrec'in kopyelerindeki kadınlar, Jane Avril, La Goulue, Valentine, adamın içinde yaşıyorlar sanki. Akıp giden zamanın yanı sıra yaşam denilen şeyin boşluğu, kısalığı, ilerde kişilerden hiçbir iz kalmayacağı kuşkusu korkutuyor öykü kişisini.

Saplantıları, bir yerde, kendini tekrarlamaya yöneltiyor Akbal'ı. Yazdığı öykülerde durmadan yağmurdan, sinemadan söz açması bıktırabilir, hatta, Kocagöz'ün dediği gibi, öykülerde fazla yağmur yağdırmak "ıslatır" okuru. Bence, Akbal bu saplantılarından kurtulursa kendini daha kolay aşar, yeni esintileri daha kolaylıkla getirir öykülerine. Hep aynı kişileri, aynı çevreyi anlatan birbirine benzer öyküleri öyle çok ki, insanın, "bunu yazmasa da olurdu," diyeceği geliyor kimi zaman. Bazı öykülerinde ağır basan deneme anlayışı da Akbal'ın başarısını önlüyor. Bir de bakıyorsunuz bir yerde bitiyor öykü, yazar düşüncelerini açıklamaya, onları kanıtlamaya başlıyor. Örneğin: "Kişi her an bir şeyden kopar. Bir kentten, bir anıdan, bir seviden... Küçüklü büyük-

lü kopuşlarla geçer yaşam... Kopuk parçalar çoğunlukla yeniden bitiştirilemez." ya da: "ne kadar çok kitabın varsa o kadar çok yalnızsın. Kim demiş en iyi dostlarım kitaplarımdır diye... Kişinin en büyük düşmanıdır kitaplar..." gibi.

"Bayraklı Kapı" Sait Faik'in "Panco"lu öykülerini andırıyor. Bulunup yitirilen, kim olduğu anlaşılamayan ama görünce "rahatlanılan" bir dost bekleniyor hep. Yazarla meyhanede, kentin caddelerinde birlikte dolaşıyor, çeşitli konulardan söz açıyor ona. Kopuk kopuk yaşantılar, birbirinden ilgisizmiş gibi görünen olaylar, dağılan sinemalar, yapışkan yağmur ve yalnızlık...

Oktay Akbal genellikle yaşadığını yazıyor. Bu nedenle öyküleri duyarlı ve içten. Kopmaz bağlar var Akbal'ın yaşantısıyla öyküleri arasında. Onun için "yazmayınca yaşanmamış gibi"dir her şey. Güncesinde şöyle diyor: "her şeyi bırakmak masada, sokağa fırlamak... Kimsenin beni tanımayacağı kentlere gitmek... Onu da denedim! Onun da boş olduğunu anladım!" Bir türlü kendisinden, yalnızlığından kurtulamıyor. "Gondol" adlı öyküsü de böyle bir kaçıştan doğmuş; Venedik'te, yazarın çevresinden uzak bir kentte yazılmış. Yine düşlerden, eski günlere özlem duymaktan kendisini alamıyor yazar. Ama düşlediklerini, yaşamdan beklediğini gerçekte bulamıyor. Geçmişi unutmak istese bile, yaşam aşağıdaki görüntüler gibi boş ve tatsız oldukça, ömrünün sonuna dek çeşitli kentlerde sürükleyeceği yalnızlığında ansıyacaktır çocukluk günlerini:

"Şarap şişeleri. Sigaralar. San Marco'ya dönsem gene. Bir kahvede dost bekleyen yalnız bir kadın. İçkiler gene. Daracık yollarda yürümeler. Köprüler. Kasvetli evler. Bulanık sulara bakan balkonlu bir oda. Bir dağınık otel yatağı. Unutulmuş bir kişilik. Dağınık bir saç yığını. İki biçimli bacak. Geçmiş anıları bir daha canlandıramamasıya silebilmek..." Bence "Gondol"da Akbal, anlatımının, öykücülüğünün doruğuna erişiyor. "Gondol"u yalnız bu kitabın değil, yazarın şimdiye dek yazdığı öykülerin en başarılılarından biri saymak yanlış olmaz sanırım.

Her yapıtta toplumsal bir olay arayan, toplumun belirli bir kesimindeki insanların yaşayışlarını çevreleriyle birlikte "gözlemler"le verenleri "büyük eser"e yöneldi sayan bazı eleştirmenler, Akbal'ı öyküden romana geçememekle suçladılar; küçük romanlarını da "taslak" olarak nitelendirdiler. Oysa Akbal'ın öykülerindeki burukluk, geçmiş günlere duyulan özlemin anlatımındaki güzellik, biraz da yapılarından geliyor bence. *Yalnızlık Bana Yasak*'taki öykülerin hiçbirini, büyük bir romanın parçası olarak düşünmek bile istemem. Onların içimde bıraktıkları tortu, roman çerçevesinde silinir gider de ondan. Geçmişte kalan, ya da sisler içinde yaşayan Akbal'ın yitik kişilerinde kendimizden bir şeyler buluyoruz hep. Bu da Oktay Akbal'ı önemli bir öykü yazarı yapmaya yetiyor.

1968

Notlar

1 "Yalnızlık Serbest". Günlerde. *Varlık*, 15 Mart 1967
2 *Yalnızlık Bana Yasak*. Set Kitabevi Yayınları.
3 "Geçmişi Yazmak mı?" Günlerde. *Varlık*, 15 Şubat 1968.

murtaza

Orhan Kemal, Gorki geleneğinin günümüzdeki en başarılı sürdürücülerinden birisidir. Aslında onun yapıtında anlatılan bütün insanların -işçilerden suçlu çocuklara, pamuk ırgatlarından küçük memurlara, çöpçülerden orospulara, evde kalmış kenar mahalle kızlarına, esriklere, dilencilere değin- yaşam gerçeği Türk toplumundaki mutsuz bir dönemin panaromasını yansıtır. Ama böylesine geniş halk yığınlarını anlatmaya yönelirken öncü bir yazar anlayışıyla davranmadı Orhan Kemal. Bu sözü, salt maddi olanaksızlıklar yüzünden yazdıkları üstünde yeterince çalışamadığı ya da yer yer kuru röportaj tekniğine yaslandığı için söylemiyorum. Orhan Kemal'in öncü bir yazar olamamasının nedeni, GERÇEĞİ anlattığı insanın bakış açısından vermesidir. Aşağı yukarı her yapıtında üsteleyerek öne sürdüğü değiştirilmesi gereken gerçeği aşmak için çözüm yolları getirmemesi bir sanatçı olarak öncülüğünü önlemiş olsa bile, salt kendine özgü projektör tutuşuyla çok başarılı örnekler koydu ortaya. Hele *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı, anlattığı insanları severek, onların mutsuzluklarını kendisi de yaşayarak, yerel bir dille yazdığı romanlarıyla –Orhan Kemal'in yapıtı içinde *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin ayrı bir yeri olduğu kanısındayım, çünkü çağımız Anadolu insanının içinde yaşadığı ekonomik koşullardan doğan tragedyası üstüne başarıyla kurulmuştur o roman– Türk edebiyatında bir olay yarattı bence. Sözü

Murtaza'ya getirmeden önce bütün bu genellemeleri Orhan Kemal'in edebiyatımızdaki yerini belirlemek için değil, *Murtaza*'yı yeniden yazmasıyla ortaya çıkan bazı değişik özelliklerini daha iyi açıklayabilmek amacıyla yapıyorum. Genel görünüşüyle *Murtaza*, şimdiye dek yazarın sürdürdüğü çizginin dışına çıkan bir roman. Salt bir tip yaratma amacıyla yazıldığı admdan belli. Orhan Kemal çok abartmış kişisini, bu arada da gerçekçilik anlayışıyla çelişen bir yöntem kullanmak gereksinmesi duymuş. Aslında, tip olabilmesi, okurlarca benimsenip kolaylıkla sevilebilmesi için abartılması gerekir Murtaza'nın. Ama, yazarın kimi vakit ölçüyü kaçırması kendi gerçeğine ters düşürüyor kişisini. Bu özelliğinin dışında roman, kişileri, çevresi, konusu ve anlatımıyla Orhan Kemal geleneğini sürdürüyor.

İlk kez uzun öykü olarak 1952'de yayımlanmış *Murtaza*. Sonra yazar, genişleterek yeniden yazmak gereksinmesi duymuş. Romana birinci ve üçüncü bölümler sonradan eklenmiş ama asıl *Murtaza*'yı *Murtaza* yapan 1952'de yayımlanmış olan ikinci bölüm. Ötekiler "tip"i belirlemek açısından önem taşısalar bile, çok sık tekrarlamalar, gereksiz uzatmalarla dolu. Bence romanın asıl önemi, Orhan Kemal'in Yanya'lı bir göçmen olan Murtaza'da toplumumuz insanlarındaki birçok özelliği bütün ayrıntılarıyla birleştirmesinden geliyor. Görevine bağlılığı, –*"Vazife sırasında görmeyecek gözün evlâdını bile. Sakınmayacaksın gözünü budaktan. Demeyeceksin yavrum, ciğerparem. Neden? Çünkü kutsaldır herhangi bir vazife, herhangi bir evlâttan!"* –kahramanlığa ve askerliğe olan tutkusu, –*"Eeey muhterem İstanbullular, saygıdeğer vatandaşlarım! haçan biz şimdi gidiyoruz bu altmış bekaya, üç yüz on beşli, düşmana karşı... bilirsiniz ne için? Boğmak için gırtlaklarını düşmanın bu pençelerimizle! Feda olsun canımız vatana, ölelim isterse. Çünkü kolağası dayım Hasan Bey de gitti Balkan Harbinde cepheye, saldırdı düşman toplarına kılıç ile! Oldu şehit, döktü mübarek kanını kutsal vatan toprakları için!"* –kapıkulu ahlâkı, –*"Herhangi bir vatandaş doğar anasından vazife için, ölür vazife uğruna"* –kendisini başkalarından üstün görme çabası –*"Yu-*

karda Allah, Ankara'da Devlet hem de Hükûmet, burada da ben (...) derler bana Murtaza. (...) Benzemem herhangi bekçilere. Gördüm kurs, aldım âmirlerimden çok sıkı terbiye, hem de disiplin!" gibi özellikleri Murtaza tipinde ustalıkla topluyor yazar ve böylece kalıcı bir roman kişisi yaratmayı başarıyor. Bu genel toplumsal özelliklerin somutluğu sayesinde Murtaza yaşıyor, gerçekten soluk alıp veriyor satırların arkasında. Ayrıca konuşmasının ilginçliği sevilmesini kolaylaştırıyor. Orhan Kemal Murtaza'yı Yanya'lı göçmen ağzıyla konuşturmasaydı, kişisinin dünya görüşünü bu denli canlı ve okuru etkileyici bir biçimde yansıtamazdı sanıyorum.

Romanın iskeletini "vazifesinin aslanı" bir bekçi olan Murtaza'nın aşırı ve gülünç davranışları kuruyor. Arka plandaysa fakir bir mahallenin yaşayışını, birkaç işçi tipini, yani Orhan Kemal'in şimdiye dek başka kitaplarında da anlattığı "küçük adamlar"ı görüyoruz. Murtaza'nın yanında çok silik kalıyor bu kişiler. Oysa yazar, Nuh'dan, Sübyancı Zinnur Amca'dan, Azgın'dan çok ilginç tipler çıkarabilirdi. Gerektiği gibi üstünde durulmamış, geri plana alınmış romanın öbür kişileri. Böylece tek amaç Murtaza olmuş. Bu arada, ikinci bölümde çırçır makinelerinde çalışan işçileri betimlemekte yazarın büyük başarıya ulaştığını da söylemeliyim. Gecenin geç saatlerine dek makine başında çalışmak zorunda olan mutsuz insanların uykusuzluğunu, bezginliğini anlatırken, "Uyku" adlı öyküsündeki o çarpıcı gerçekçiliğine kolaylıkla ulaşabiliyor. Türk toplumundaki işçinin yaşantısını bütün yönleriyle verebilen ilk yazar Orhan Kemal'dir bence. Çırçır fabrikasındaki işçileri betimlerken de, her zamanki gibi anlatımının insancıllığıyla çalışan insana duyulması gereken saygıyı öneriyor bize. Yalnız, bütün bu ustalıklarının yanı sıra romanın bir yerinde kedilerin konuşturulmasının nedenini anlayamadığımı da belirtmeliyim. Eğer yazar gülünç öğeler aramak amacıyla yapıyorsa bunu, zaten *Murtaza*'yı yer yer bir mizah romanının hafifliğine düşürecek denli çok gülünç olayın önemle üstünde durduğunu sanıyorum. Ama bütün eksikliklerine, gereksiz ayrıntılarına

karşın, Orhan Kemal'in insanlara yaklaşmasındaki iyi niyet, onlar için sanatçı yüreğinde geliştirdiği büyük sevgi bekçi Murtaza'da da gösteriyor kendini. Bu davranışı bile, Murtaza'yı ölümsüz bir roman kişisi olarak edebiyatımıza kazandırmaya yeterlidir bence.

1969

bereketli topraklar üzerinde

Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*'sini tarımda makinalaşmanın çağdaş Türk edebiyatına etkileri konusunda yaptığım bir araştırma nedeniyle geçen yıl yeniden, bu kez Fransızca çevirisinden okudum. İlk okuyuşumdaki düşüncem daha da pekişti: *Bereketli Topraklar Üzerinde* Orhan Kemal'in en iyi romanıdır. Türkiye'de kapitalizmin gelişmesine koşut olarak tarımda makinalaşmanın Anadolu köylüsünün geleneksel dünyasını nasıl altüst ettiğini, ne denli güç koşullarda çalışıp nasıl sömürüldüğünü anlatmakla kalmaz yalnızca. Çukurova'ya iş aramak için inen üç arkadaşın serüveninden yola çıkarak çağdaş bir tragedya dünyası kurmayı da başarır. Pehlivan Ali, Köse Hasan ve İflâhsızın Yusuf geçiş dönemini yaşayan bir toplumun çelişkilerini kendi kişiliklerinde somutlaştıran kahramanlardır. Orhan Kemal onların yaşamlarını, düşlerini, özlem ve acılarını insancıl bir bakış açısıyla betimler. Ne var ki iç dünyalarına yönelmez pek. Oysa edebiyat açısından, bir geçiş döneminin en önemli özelliği, bireyin iç dünyasında yol açtığı sarsıntılardır.

Bugüne dek hiçbir Türk yazarı, Marshall yardımıyla inanılmaz ölçüde hızlanan tarımda makinalaşma sürecinin Anadolu köylüsünde yarattığı değişmeyi yeterince anlatamadı. Orhan Kemal de *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de söz konusu değişmeyi gözlemlemekle yetinir, ilgisini kahramanlarının psikolojisinden çok çalışma koşulları üzerinde yoğun-

laştırır. Onların içselliklerinin, romanın trajik sonuyla doruğuna varan gerilimin tinsel nedenleri üzerinde pek durmaz. Böylece, kapitalizmin emekçileri sömüren bir sistemden ibaret olduğu kanısını uyandırır okurda. Bu ezici sistemin ağırlığını roman kahramanları birer kurban gibi omuzlarında taşırlar. Ölümleri, sistemin olduğu kadar değişmezliğine inandıkları alınyazılarının da sonucudur bir bakıma. Roman bu yönüyle çağdaş bir tragedyayı anımsatır. Ama Orhan Kemal alınyazısma başkaldıran trägedya kahramanının egemen güçlerle çatışmasından çok Anadolu köylüsünün boyun eğişini betimlemenin daha gerçekçi bir tutum olacağına inandığından, kolaycı çözümlere, kısa yoldan varılan doğrulara başvurmaz. Romanın sonunda yıllardan beri düşlediği gazocağını satın alıp köyüne dönebilen İflâhsızm Yusuf, Çukurova toprağında bıraktığı iki arkadaşının yasını tutmakla yetinecektir. *Bereketli Topraklar Üzerinde* yakınmayı başkaldırıya, tevekkülü dünyayı değiştirmeye yeğleyen bir Anadolu türküsünün ilk dizeleriyle biter:

"Enginli yüksekli kayalarımız
Gamınan yoğrulmuş binalarımız
Doğurmaz olaydı analarımız."

Bu sözlerde yalnızca halkımızın acıları değil, Orhan Kemal'in gerçekçi tutumu da gizli, bence.

1968

gecede

Leylâ Erbil'in *Gecede* adlı öykü kitabı üstünde önemle durulması, edebiyatımızdaki alışılmış öykü çizgisini değiştirmeye yönelen –bir iki örneği bu genellemenin dışında bırakmak doğru olur– bir anlayışla yazılmış olduğundan, eleştirilip değerlendirilmesi gereken bir kitap.

Balzac'da ilk izlerine rastladığımız, bir yanıyla Zola'da doruğuna ulaşan, Maupassant'ın küçük öykülerinde salt gözlemciliğe dek varan Gerçekçilik yeni boyutlar kazanıyor; yeni bir gerçekçiliğin kıyısında dolaşıyor Erbil. Öykülerini önemsememin nedeni de, birçoğunun benim "Yeni Gerçekçilik" diye adlandırdığım bu anlayışla yazılmış olması. Oysa yazarın anlatımı öylesine değişik, öylesine alışılmışın dışında ki, yaşamlarını belgelerle kanıtlasa bile inandırıcı değil kişileri. Onun kişilerinin gerçekliğine karşı bu güvensizliğim, çok değişik anlatımından, olayların ve düşüncelerin karmaşık yapısından geliyor sanıyorum. Erbil çevremizdeki, yaşadığımız gerçeği bütün yalınlığı ve çıplaklığıyla algılıyor, ama onu okura sunarken bilinçaltını yazarlarından aldığı dışavurumcu bir biçimden, Freud'cu bir yöntemden yararlanıyor. Buna örnek olarak "Tanrı" adlı öyküyü gösterebilirim. "Tanrı"daki mektupların ilk ikisi, "köylü mektupları"nın hemen bütün özelliklerini taşıyor. Örneğin halkın ilkel düşünce düzeyini, her türlü yapaylıktan arınmış şu satırlar çok doğal bir şekilde yansıtıyor: "Bundan altı ay oluyor, bir mek-

tup aldım, beni boşamak istiyor o beni kaçırarak evlendik, ben ondan boşanmam, istediğini yapsın bana da koca olmasın..." Oysa daha sonraki mektuplarda, çocukluğundan bu yana Tanrı korkusuyla koşullandırılmış bir köylü kızın delirdikten sonra bilinçaltına yerleşmiş bu korkunun etkisiyle yaptığı davranışlar Freud'cu bir anlayışla çözümleniyor. Bu çözümleme öykü kişisinin ağzından yapılsa bile, yazar çoğu yerde aşıyor basit köylü kızın gerçeğini. Onun, aslında hiç de karanlık olmaması gereken bilinçaltını çok karmaşık bir biçimle dışavuruyor. Böylece, belgesel olan gerçeği anlatırken kendinden çok şey ekliyor ona.

Gerçeği, bütün çarpıcılığı ve çıplaklığıyla yansıtan en başarılı öykü "Çekmece". Öykünün kişisi Dursun Kaymak, yedi denizi dolaşan çok eski ve yıpranmış bir şilepte ikinci çarkçı. İstanbul'daki karısına yazdığı mektuplardan, onun gemideki güçlüklerle dolu yaşamını, özlemlerini izliyoruz. Leylâ Erbil, geminin fotoğrafından, Dursun Kaymak'ın yaptırmak istediği küçük evin yıkılması için İstanbul Belediyesi'nce yapılan "tebligat"a değin her türlü belgeyi katıyor yazdıklarına. Bu çok değişik, ilginç bir tutum, bence. Hele öykünün sonundaki "Kırk Kişi Boğuldu" başlığı altında verilen bir gazete haberinin fotokopisi çok önemli etki yapıyor okurda. Öykünün günlük bir gerçekmiş gibi sunulması belgelerin de yardımıyla daha çok somutlaştırıyor sözü edilen insanları, onların yaşamlarını hemen yanıbaşında soluk alıp veriyorlarmış gibi ilgiyle izliyor okur. Yalnız özgün bir öykü diyemeyeceğim "Çekmece"ye... Gemideki kötü koşullar karşısında tayfaların gösterdikleri tepki bana *Potemkin Zırhlısı* filmini anımsattı. Bir de gazete haberlerini belge gibi kullanan yazarlardan, benim bildiğim genç Fransız romancısı J. M. G. Le Clézio var. *Le Procès Verbal* adlı o çok ilginç romanında, kişisinin jandarmalara yakalandığını belirtmek için aynı yöntemi kullanıyordu yanılmıyorsam.

"Ayna"da, içinde yaşadığı burjuva ortamından sıkılan bir gencin, kurtuluşu devrimci eyleme katılmakta bulması anlatılıyor. Her şeyden habersiz, yaşamının son günlerinde

bile bencilce düşünen yaşlı anne şöyle anlatıyor oğlunun bu davranışını: "... birkaç amerikalı öldürmeden geberirsem alçağım diye tutturdu günlerce, bir doktora gitmeliydi, herkes ne yapıp yapıp iki amerikalı öldürmeliymiş, ne istiyor amerikalılardan, onların da analarının ciğeri yanar, gerillaya katılacam dedi, kimmiş o gerilla allah kahretsin onu seni benden alıyor dedim, hep o kürt arkadaşı yüzünden, düşük kara bıyıklı kara kıllı oğlan var ya..." Oysa aşırı, ama çok yerinde bir karardır bu. Çünkü, gün geçtikçe yozlaşan biri olmaktansa, insanlık adına olumlu davranışlarda bulunmak, eyleme geçmek en az Che Guevera kadar yüceltir onu. Koşullandırılmış biri olarak şöyle çıkar çevresindekilere: "... kurtuluyorum şu sizin giysilerinizden, barınaklarınızdan, dergilerinizden, yemeklerinizden dedi, radyoyu da çaldırmazdı bize, sizin çalgınız, sizin sinemalarınız, dostluklarınız deyip durdu, ne söylesem sizin iğrenç düşünceleriniz derdi..." Leylâ Erbil bu öyküsüyle, çoğunlukla burjuva ailelerinde başlayan bir çatışmayı ortaya koyuyor. Alıştıkları, mutlu olduklarını sandıkları bugünkü düzenden yana çıkan büyüklerle, bu düzeni yıkmak için çalışan gençlerin gittikçe su yüzüne çıkan, ailenin bölünmesine dek varan çatışmaları toplumumuza ilerde daha da önemli sorunlar getirecektir kanısındayım.

"Ölü" adlı öyküsünde Leylâ Erbil'in kadınca bir tutumu var. Bu nedenle anlattığı kadının psikolojisini başarıyla veriyor. Otuz yıl birlikte yaşadığı kocasının ölüsü karşısında içip bağıran kadının ağzından, evlilik kurumunun toplum içinde bireyin yozlaşmasını ne denli hızlılaştırdığını örneklerle anlatıyor. Türk toplumundaki yerleşmiş evlilik anlayışına, anlattığı kadının otuz yıllık öfkesiyle karşı çıkıyor Leylâ Erbil: "... ne var bunda yani, öyle ya, saltık bir ilişki mi bu, birbirimizin nesi oluyoruz ki, hangi bağdır bu, seninle değil de bir başkasıyla evlenmiş olabilirdim ve o kocayla seni aldatmış olacaktım, kimbilir şimdi, şimdi kimbilir, hangi asıl kocalarımızı ve karılarımızı aldatmış durumdayız."

Bence, kitaba adını veren "Gecede" yazarın öz bakımın-

dan değil, ama ortaya koyduğu gerçek bakımından en önemli öyküsü. Türk toplumunun mutlu azınlık dediğimiz kesitinin koşullandırmasıyla eylemin dışında kalan, sıkıntıdan, çevrelerindeki boşluğun farkına varıp onu değiştiremekten acı çeken insanların, topluma başkaldırmak için her türlü ahlâk anlayışına karşı çıkmayı "ilericilik" sanan insanların, bir başka deyişle, "züppeler"in öyküsü "Gecede". Durmadan sıkılan, ne yapacağını bilemeyen yozlaşmış burjuvaların açmazını yazmakla, bir bakıma toplumcu eylemin gelişmesine katkıda bulunuyor Leylâ Erbil. Aynı tutumda olan başka yazarlar için de bu katkı söz konusudur, bence. Örneğin Demir Özlü, Ferit Edgü, Bilge Karasu. Burjuva sınıfının işlevini yitirdiğini saptamak açısmdan, Marksist eleştirmenlerce de bu tutum olumlu karşılanmalıdır. Ayrıca doğruluk açısından da, böyle bir çevrede yaşayan bu sanatçıların gerçeğine göz yummak haksızlık olur kanısındayım.

Leylâ Erbil'in genellikle bütün kişileri –"Çekmece"nin dışında– us dışı kişiler. Bunların arasında eylemsizliğin, saçmalığın doruğuna varanlarsa "Gecede" adlı öykünün kişileri. Tümü, burjuva toplumunun, günümüzde kaçınılmaz sonuçlarının en önemlisi durumuna gelen umutsuzluk içindeler. Devrimci eylemin dışında kalan aydınların da aynı açmaza düştüğünü belirtiyor yazar. Ama bence çözüm yolu "Ayna"daki genç gibi gerillaya katılmak değil, kişinin içinde bulunduğu koşulları zorlamasıyla toplumcu gelişimi hızlandırmak olabilir ancak.

"Vapur" ise, yer yer şiirselliği ve tatlı anlatımıyla kitabın en kolay okunan öyküsü. Bana öbürlerinden çok ayrı, çok daha güzel göründü. Aslında, Leylâ Erbil'in bütün öyküleri belli bir düzeyi aşıyor. Ama güçlükle okunmaları, anlatımın karmaşıklığı yıldırıyor okuru. Doğrusu *Gecede*'nin tadına varabilmek için, bu kitabı her türlü önyargıdan uzak, sabırla okumak gerekiyor.

1968

özyalçıner'in alıştırmaları

"Şehir öyle büyük ki şehir." "Canım bir taş yığınıydı am.., öyle upuzun, gepgeniş, yaygın bir şey. Yaygın ama ölü. Büyüyen bir ölü. Sığmamacasına..."[1]

Alıştırmalarıyla birçok yönden yenilik ve ayrıcalık getirdiği için, kendi kuşağının öykü yazarlarından ayırmak gerekir Adnan Özyalçıner'i. Günümüz Türk edebiyatında –yazdıkları daha iyice gelişmemiş belirsiz bir türün deneme özelliklerini taşısalar bile– kendi başına bir yere oturtulabilir bu yazar. Alıştırmaları, her birinin üzerinde ayrı ayrı durularak bütünüyle incelenip bir sonuca varılabilir. Benim yazım, böyle bir çalışmanın ötesinde, bir değinme olacak yalnızca.

Özyalçıner'in alıştırmalarını öyküden ayıran ilk özellik bence teknik yapılarında. Yazar biçimden çok özü önde tutan bir anlayıştan yana olduğundan, olayların ve çevresindeki gerçeklerin özünü kavramaya yöneliyor. Bu nedenle uzun tümcelerle yazıyor alıştırmalarını, ama yeni anlatım denemelerini başarıyla uyguladığından, okurun o uzun tümceleri güçlük çekmeden izleyebileceğini sanıyorum. Baştan sona etkileyici, düşündürücü ve somut imgelerle yüklü bu tümceler biçim-öz ilişkilerini görmede kolaylık bile sağlıyor. Alıştırmalarda, çarşısı, halleri, uygar yapıların yükseldiği mahalleleri, izbeleri, alanları, caddeleri, otobüsleri, denizi, gemileri, dükkânları, içkievleri, ve surlarıyla her köşesi so-

mut olarak bir ayrıcalık taşıyan "şehir" çıkıyor karşımıza. –Ben de şehir sözcüğünü kullanıyorum, çünkü kent sözcüğünden çok daha yoğun bir anlamı var burada.– Türlü çelişmelerle dolu görünüşü ve birbirlerinden apayrı koşullar içinde yaşayan insanlarıyla "şehir"i betimliyor yazar. Bu insanların yaşayışı şehrin yüce varlığı yanında ilginçliğini, canlılığını yitirmiş gibidir. Her gün caddeleri dolduran kalabalığın her kişisi tek başına ıssızdır. Aslında şehir ıssızlaştırır kişileri; onları anılarından, birbirleriyle olan insanca ilişkilerinden uzaklaştırır. Bu nedenle Özyalçıner'in kişileri düşüncelerinden çok davranışlarıyla ortaya koyuyorlar kendilerini. Bu davranışlarsa, çevredeki gerçeklerle uyuşamayan, yaşadığımız toplumda yadırganan eylemler. Ben, hep tanıdığım bildiğim insanlar olmalarına karşın –belki de eleştirel gözle okuduğumdan– bu dilencileri, serserileri, hamalları, memurları, işsizleri, sanatçıları hatta eski arabalara koşulan yaşlı beygirleri bile yadırgadım. Oysa hiç de yabancılık duymadım "şehir"e. Hemen bütün ayrıntılarını kolaylıkla gözümün önüne getirebildim. Belki sessiz ve taş yapılarıyla alışılmamış derecede durgun, ölü bir şehirdi de ondan. Ama yine de çoğu alıştırmalarda büyük bir kargaşa içinde buluyoruz onu: "şehrin kalabalığı kendine yetiyordu zaten. Bir de ben eklenince büsbütün çığrından çıkmıştı. Ne demeye gelmiştim sanki. Caddelerde adım atacak yer yoktu. Taşıtlar dopdoluydu. Çayevleriyle pastaneler tıkış tıkıştı. İçkievleri adam almıyordu. Sinemalar, tiyatrolar ve öteki eğlence yerleri dolup dolup boşalıyordu. Durmak olmuyordu. Yürüyordu herkes."[2] Böylesine gürültülü olan yaşam, aslında kör bir dolap beygirinin döndürdüğü çark gibidir. Aldatıcı ve oyalayıcı: "Açıkça dönmektir bu da. Kuyunun çarkından geniş olduğundan, insana dönülmüyormuş da, dümdüz yürünüyormuş, hiç bitmiyecek, ıssız bir yolda tek başına, güvenle yürünüyormuş sanısını veren bir çark."[3]

Özyalçıner'in alıştırmalarındaki çevreye ve kişilere kısaca değindim. Şimdi de en çok beğendiğim bir ikisinin üzerinde düşüncelerimi belirtmek istiyorum.

"Bir Güz Kırgını"[4] adlı alıştırmada, her gün sokakları, yapıları, limanları, taşıtlarıyla büyüyen, çoğalan insanlarıyla kalabalıklaşan "şehir"de kendini yalnız duyan bir adam anlatılıyor. Doğduğundan bu yana yalnızdır adam. "Tanrı çoktan bir başına bırakmıştı adamı. Daha başlangıçta." Sonra şehir de yalnız bırakıyor onu, ama Tanrı gibi birden silkip atmadan, yalnızlığını zamanla, iyiden iyiye duyurarak, önceleri ona sezdirmeden, sonraları daha etkileyici bir şekilde yalnızlığa iteliyor onu. Bu yalnızlık şehrin tekdüzeli yaşamında daha da çekilmez bir duruma geliyor. Aslında bir tek o değildir bu yaşama ayak uyduramayan. Hemen bütün kişiler bilinçsizce yaşarlar: "... sürükleniyorlardı. Herkes sürükleniyordu. Parka dek sürüklendiler." Böylesine mutluluktan uzak bir çevreden kaçmak istiyor adam. Bir kaçış, bir kurtuluş gereklidir onun için. Kurtuluşu sevide arıyor önce; ama şehrin kalabalığında sevdiği kadınları birbiri ardından yitiriyor. Sonra parktaki kuğular için bir sevgi doğuyor yüreğinde. "Tanrıyla şehrin yoksullaştırdığı yüreğinde suskun, ama bitimsiz bir güzellik" büyütüyor. Parkta, kuğularıyla birlikte mutludur artık. Ama bütün mutluluklar gibi çok sürmeyecektir onun da mutluluğu. Güz gelip de havalar erken kararmaya başlayınca bekçiler havuzdan alırlar kuğuları. Artık yaşamın bir anlamı kalmamıştır kuğularsız. Böylece adam, güz kırgını, yazınki durgun, yeşilimsi suyun yerini alan "pıhtılaşmış kan ve yoğunlaşmış irin katılığı" içindeki "çökeleğe" bırakıveriyor kendini. Bundan böyle park onun gibi kaçan kişiler için bir düştür artık.

Özyalçıner'in kişisini bu kurtuluşa –ölüme– zorlayan şehirle birlikte uygarlık da gelişiyor, büyüyor. Bu olayda bence önemli bir sorun ortaya koyuyor kendini. Yazar hiç araştırmamış bunu, belki farkında bile olmamış ama, bireyi her geçen gün biraz daha yalnızlığa, mutsuzluğa sürükleyen, onun rahatı ve kolay yaşama olanakları sağlaması için ilerlemesine çalışılan uygarlık oluyor.

Ayrıca İstanbul'un özellikleri –Özyalçıner'in sözünü ettiği şehir İstanbul sanıyorum– dinsel yapıları betimlemede ol-

duğu kadar, adamın oturduğu Kuytukuyu semtinde de –"tahta, basık evlerinin örümcekli, karanlık odalarıyla, göğü kapsayan sağır betonlu apartmanlar" birlikte bulunur burda– beliriyor bu alıştırmada.

"Burjuva Ölüleri"ndeyse[5] kocaman bir şehirdeki çelişkileri anlatıyor Özyalçıner genellikle. Başlangıçta yoksulların oturduğu, "yukarı"nın lâğımlarının akıtıldığı denizin hemen yanında dar sokaklı, kokuşmuş, pislik dolu mahalleleri betimliyor. Sonra "karası ışıltılı" bir asfalttan söz ediyor bize. Okurda bile, bu asfaltta hiç durmadan işleyen hızlı taşıtlara binip, "gökyüzüne bitişik yüzbinlerle pencere olan onbinlerle yapının, kulelerin, kubbelerin, damların, terasların" bulunduğu gözkamaştırıcı yere gitme özlemi uyanıyor. Asfalt sonunda gerçekten mutlu bir ülkeye varacakmış gibidir. Oysa çelenklerinde "bir sevginin pembe, küçük goncasının orospuca açan, yırtık bir gül" olduğu burjuva ölüleri önler mutluluğunu kişilerin. Yoksulların bütün pisliğine karşın, kokuşmuş olan yine de burjuvalardır. Özyalçıner, iki sınıfın yaşayışındaki büyük uçurumu ozanca betimlemeleri ve ölü örnekleriyle vermeyi başarıyor. Bazı alıştırmalarında olduğu gibi –ama yine aynı öz ve biçim anlayışıyla– bireye değil de, toplum sınırlarına, kalabalık insanlara ve onların çevrelerine yöneliyor. Olumlu olduğu kadar, çözümleyici bir eylem bu.

"Sur"[6] adlı alıştırmada, yitik yaşayışını buluyoruz bireyin. Kalın ve yüksek surlarla çevrili şehirlerden çıkış çok güçtür onun için. Tekdüzeli günlük yaşamından bıkmıştır artık; kaçışı kıyıda dener. Kalabalığın ve gürültünün içinde "herkes" gibi olmadığından sürüklenir, sonunda denizde bulur kurtuluşu. Oysa şehrin kıyısından başlayan açık deniz bir düştür ona. Tıpkı "Bir Güz Kırgını"ndaki park gibi. Yalnız bu kez birey, umutsuz kalınca, ölümü göze alamadığından yine şehre, eski tekdüzeli yaşamına döner: "Şehirdeyken tek amaç kıyıydı benim için. Ötesini hiç düşünmemiştim. Kıyıyla bitecekti her şey." Ve: "Eve dönünce ilk işim saatı kurmak olmalı diye düşündüm. Yarın işe geç kalmamalıydım." Sonunda yenilmiştir. Bu kaçışı bir daha deneyip her

gün işine giderken ve çıktıktan sonra caddelerden taşan kalabalığa karışacak, büyük şehirde başkaları gibi yitip gidecektir. Bir damla suyun, uçsuz bucaksız bir denizde yittiği gibi.

"İki Kapı Arasında"[7] adlı alıştırmadaysa şehirden uzaklaşan bir kişi buluyoruz yeniden. Ama şehir etkilemiştir bir kez onu, olanca yoğunluğuyla yer etmiştir içinde. Bunun için, elinde, özlediği ıssızlığa ve boşluğa kavuşma olanağı varken yapmaz bunu. İçinde bulunduğu otobüs, başka bir şehrin kapısından girip, onu yine tedirgin yaşamına götürür. Aslında kurtuluşu kendinde aramalıdır kişi, çevrede ya da başka şehirlerde değil.

Ayrıntıları üzerinde durduğum alıştırmalardan da görüldüğü gibi çağdaş sorunlara yöneliyor Özyalçıner. Çağımızda, bunaltıcı evrenlerinden, gürültülü ve pislik içindeki çevrelerinden kaçıp kurtulmak isteyen insanlar çoğalmakta bu kurtuluşu çeşitli olanaklarda aramaktadırlar. Toplumun belirli bir kültür aşamasına ulaştırdığı bireyin çelişmeli yaşamında oluşan itmelerin doğal bir sonucudur bu. Genellikle alıştırmalarında bu tip insanları ve çevrelerini yazan Özyalçıner'in çağdaş nitelikleri –hem de her kalıba sokulabilir durumda– önemsemesi onun geleceği yönünden yararlı olacaktır kanısındayım. Bu nedenle ben, daha iyi örnekler beklemekteyim kendisinden.

1969

Notlar

1 "Çarşı". *Ataç Dergisi*. sayı 27.
2 "Öteden Beri Bu Böyledir." *Sur*, Sürek Yayınları.
3 "Çark" Aynı kitaptan.
4 *Şiir Sanatı*. Sayı 2.
5 *Şiir Sanatı*. Sayı 15.
6 "Sur". Aynı adlı kitabından. Sürek Yayınları.
7 "İki Kapı Arasında". Aynı Kitaptan.

sancılı kambur ya da türkiye'li sizifos

Kambur sözcüğü hem ad, hem sıfat olarak kullanılabilir Türkçede. Bir hastalık (belki de kaza) sonucu insan gövdesinin sırt ya da göğüs düzeyinde oluşmuş tümseği, yani bir sakatlığı adlandırdığı gibi, bu sakatlığı taşıyan bireyi de vurgulayabilir. Sancı ise bir durumun, tinsel ya da gövdesel (daha çok gövdesel) bir ağrının adıdır. "Sancılı" derken bu ağrıyı duyumsayan kişiyi, daha doğrusu söz konusu ağrının somutlaştırdığı, genelden tikele dönüştüğü bir özneyi belirtmek isteriz. "Sancı" sözcüğü tek başına nasıl belirsiz bir genelleme, dil içinde gerçekleşen sınıflandırma işlemiyle sözlüğe yerleştirdiğimiz bir adsa, "sancılı" sıfatı da somut bireyi, kimliği belirsiz kalmakla birlikte sancının öznesi olan insan varlığını niteleyen, onu genelden tikele, sözlükteki yerinden yaşamdaki kullanımına götüren bir araçtır. Şöyle de diyebilirim: "Sancı" sözlükte rastladığımız bir ad, yani dilin, kullanım dışında sınıflandırılmış, yeri önceden saptanıp dondurulmuş bir parçasıdır; "sancılı" ise aynı dilin sonekle üretilmiş, bu yüzden de sözlük dışına taşarak nitelediği kişiyle özdeşleşen, bir bakıma onun varoluşuna katılan uzantısı. "Sancı"da salt ad olmaktan gelen bir tarafsızlık var, "sancılı"daysa tam karşıtı, sözlüğü somut insana, dilin nesnelliğini bireysel varoluşa, dolayısıyla öznelliğe götüren bir bağ gizli. Nedir "sancı"? Olsa olsa genel bir ad, bir sözcük. Sözlüğü açıp bakmak yeter dildeki karşılığını bulmaya. Oysa

"sancılı", sıfat olmanın ötesinde insanlık durumunu, insanın "halleri"ni niteleyen bir sözcük. Bu nedenle de yananlam üretimine, çağrışımlara alabildiğine açık. O kısacık sonekinde sancının bilincini, yani belli bir öznelliği de taşıyor. Yazıma "Sancılı Kambur" başlığını koyarken işte bu durumun altını çizmek, "kambur" sözcüğünü de sıfat olarak kullandığım için, nitelik belirten bu iki dilsel öğeyle somut bir insanın trajik dünyasını birleştirmek istedim.

Söz konusu dünya Necati Tosuner'in yapıtında çoğu kez birinci tekil kişinin ağzmdan konuşan anlatıcının, sakatlığı yaşayan ve bu durumun belirlediği yalnızlığı, acıyı, giderek melankoliyi dile getiren "ben"in dünyasıdır. Bu yüzden de, doğallıkla, özneldir. Ne var ki, bazı eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi hep kamburunu anlattığından, sakatlığını bir saplantıya dönüştürüp çevresine, ilişki kurduğu insanlara, deyim yerindeyse "kamburuyla baktığından" dolayı öznel değildir Tosuner'in kişisi. Hele benmerkezci hiç değildir. Yazarın öykülerinde, son olarak da *Sancı... Sancı* adlı romanında çeşitli kimliklerle karşımıza çıkan, değişik durumlarda yeni ilişkiler kurmakla birlikte hep aynı umutsuzluğu, aynı bırakılmışlık duygusunu yaşayan bu "sancılı" kahraman bir Sizifos'tur. Sakatlığını alınyazısı olarak üstlenen, bir saplantıya değil belli bir varoluş biçimine dönüştürdüğü eksikliğini başkalarıyla paylaşamadığı, daha doğrusu kamburunu (kayasını) kimseye yükleyemediği için acı çeken yalnız bir Sizifos.

Tanrılar Sizifos'u yeryüzünün en korkunç cezasına çarptırmak istemişler, düşünüp taşındıktan sonra şu yargıda birleşmişlerdi: Kocaman bir kaya parçasını binbir güçlükle sırtlayarak dağın tepesine çıkaracaktı Sizifos. Nice uğraştan, büyük emeklerden sonra kayasıyla birlikte ulaşabildiği tepeye henüz varmışken, daha terini bile silmeye vakit bulumadan, kocaman kaya gerisin geriye yuvarlanacak, Sizifos aynı çabayı gösterip kayayı yeniden tepeye çıkarmak için ovaya inecekti. Ve bu durum sonsuza dek böyle sürüp gidecek, Sizifos amacına hiçbir zaman ulaşamadan, her defasında aynı

umutsuz çabayı göstermek zorunda kalacaktı. Buyruk kesindi. Anlamsız bir uğraşa, bir kısır döngüyü sonsuza dek yaşamaya yargılanmıştı Sizifos. Bu kısır döngü, Tanrıların sırtına yükledikleri bu kocaman kaya, alınyazısıydı onun. Albert Camus çağımızın en ilginç düşün yapıtlarından biri olan *Le Mythe de Sisyphe*'de ele aldığı *saçma* kavramını, yukarda kısaca özetlediğim Sizifos'un alınyazısı çerçevesinde temellendirir. Saçmalık varoluşta, insanın dünyadaki varlığında içkindir. Ve direnç, bu dirence bağlı olarak gerçekleşen özgürlük, saçmanın başkaldırıya, varoluşun öz'e dönüştüğü yerde, yani insanın alınyazısını aştığı eylem alanında ortaya koyar kendini. Camus kayayı tepeye çıkarmak için Sizifos'un bir kez daha ovaya inişini betimlerken, alınyazısını dirençle aşmaya çalışan insanın özgürlük çabasını dile getirir. Önemli olan, tüm saçmalığına karşın yaşamı sürdürmek, kayaya, dolayısıyla Tanrılara yenilmemektir. Sırtındaki kayadan daha güçlü olmalıdır Sizifos. Alınyazısını yüklenerek, çarptırıldığı cezayı emeğe dönüştürmek, böylece Tanrılara başkaldırmakla yükümlüdür. Birey olmanın önkoşuludur bu. "Sizifos'u tepenin yamacında bırakıyorum, diye yazar Camus, insan ne yapsa taşıdığı yükten kurtulamaz. Ama Sizifos'un kişiliğinde kayaları yerinden oynatarak Tanrılara başkaldıran insanın çabasını buluyoruz. (...) Kayayı tepeye doğru çıkarmak için gösterdiği çaba insanoğlunun yüreğini tümüyle doldurmaya yeter de artar bile. Sizifos'u mutlu düşlemeliyiz." (*Le Mythe de Sisyphe*, ed. Gallimard).

Evet, kayasından daha güçlüdür Sizifos. Necati Tosuner'in kişisi de kamburundan daha güçlü olduğu, kamburuna yenilmediği sürece çağdaş bir kahraman özelliğini taşıyabilir.

İlk öykülerinden bu yana ilgiyle izlediğim bir yazar Tosuner. Onun asıl kişiliğini bulduğu *Çıkmazda* adlı kitabındaki dar dünyadan nasıl çıktığını, son yapıtı *Sancı*... *Sancı* romanına varıncaya değin, *Kambur* ve *Sisli*'de topladığı öykülerinde hangi çıkmaz sokakları nasıl sonuna dek yürüdüğünü biliyorum. Doğrusu bu ya, daha başından beri Necati To-

suner'in hep sakat insanı anlatması, sürekli kamburundan söz etmesi hiç yadırgatmadı beni. Birçokları gibi, Tosuner'in saplantılarını aşıp toplumsal gerçekliği en geniş boyutlarıyla kavramasını, yapıtında bu gerçekliğin doğru bir dökümünü yapmasını beklemedim. Yazarın kambur kahramanını sözcüğün gerçek anlamında bir kambur değil, Sizifos'un kayasını taşıyan çağdaş bir insan olarak görmeye çabaladım. Tosuner'in kamburu genel bir sorunsalı, içinde yaşadığı öznellik ve bireysel trajiğin bilincine varmış bir insanın bu trajiği aşma çabasını simgelediği ölçüde ilgilendirdi beni. Sanıyorum, Enis Batur'un dışında, hiç kimse Tosuner'in öykülerini bu açıdan okuyup değerlendirmedi. Enis Batur Tosuner'le doğrudan ilgili olmayan bir yazısında "Nedir anlayamadıkları? diye soruyordu eleştirmenlere, Tosuner'in olanca somutluğuyla beliren kamburu değil anlamadıkları: *bir kambur olarak kambura varamıyorlar*, daha açıksa böylesi. Tosuner'in kamburu Ece Ayhan'ınkinden, ya da, herhangi bir yazarın kamburundan ayrıksı değil çünkü: Bütün çağdaş yazarlar gibi o da, *sinircelik*'ten kendine düşen payı alıyor." (*Soyut*, sayı: 105, "Eleştirel Bir Yöntem İçin Araştırmalar")

Kamburu çağdaş anlamda bir eğretileme öğesi olarak alırsak, tüm yazarların kendi kamburlarından yola çıktıklarını öne sürebiliriz. Evet, şu ya da bu biçimde, hepimiz kendi kamburumuzu yazıyor, yaşamımızdaki bir eksikliği ya da yazın aracılığıyla yüceltmek istediğimiz bir varoluş sorununu dile getiriyoruz. Jean Genet kendisine neden yazdığını soran bir gazeteciye "sevilmek için" karşılığını vermişti. Yaşamında gerçekleştiremediği, sürekli eksikliğini duyduğu bir şeyi yazarak ele geçirmek, yaratmaya çalıştığı yazarlık mitosu sayesinde sevgiye ulaşmak istiyordu. Elbette kapitalist toplumun, sömürü düzeninin, insan ilişkilerini meta ilişkilerine dönüştüren kâr hırsının temellendirdiği bir ahlâk anlayışının acılarını çekmiş, bu yüzden aşağılanarak suç işlemeye, sonra da toplum dışına itilmiş bir yazarın özel durumu bu. Ama yine de, yazarlık eyleminin önce bir tasarı, sonra bir varoluş biçimi olabileceğini göstermesi açısından il-

ginç. Örnekler çoğaltılabilir. İşte Kafka, Dostoyevski, hatta Balzac! Yazarak varolmayı başarmış, özlemlerini bu yolla gerçekleştirmek istemiş öylesine çok insan var ki toplumda; Necati Tosuner de bu insanlardan. Yani aramızdan biri. Kamburunu, *Sancı... Sancı*'da "ad ve biçim verilemeyen bir çıkıntı, tepesinde iki mark büyüklüğünde parlak bir deri olan sivrilik" diye betimlediği sakatlığını yazıyor. Çünkü varoluş sorunu olarak görüyor yazmayı. Kamburunu yazmasa kayayı dağın tepesine çıkaramayacak. Kayanın dağın tepesine çıkarılması bir amaç değil kuşkusuz; ama kayaya yenilmemek, kambura direnmek (yazarak direnmek) gerekli. Üstelik Tosuner'in kişisi sevip de sevilmemekten korkan, sürekli bu korkuyu yaşayan bir insan. Tedirginliği, bence, hepimizin az çok içimizde taşıdığımız çağdaş bir tedirginlik. *Kambur*'daki "Vurgun" öyküsünü ele alalım örneğin. "Aysel geldiğinde ben bir avuç yıkıntıydım" diye başlar öykü. Ve sakat bir insanla Aysel adlı kızın karmaşık ilişkisini anlatır. Aslında sevgisizliğe, kadınlar tarafından atlatılmaya, daha da kötüsü bırakılmaya yargılanmıştır öykü kişisi. Sonunda ona yakınlık gösteren Aysel de toplumun ölçütlerine, kurumlaşmış beğeni ve değer yargılarına boyun eğerek bir kamburla sevişmeyi göze alamaz. Öykü şöyle biter:

"– Kahveye gelirsem yine görüşürüz, diyor (Aysel)

– Pek sanmıyorum... diyorum.

Gidiyor."

Bir tek yüklemden oluşan son tümce: Gidiyor. Ve Tosuner'in öyküleri gitmelerle, giden kadınların, sevgililerin (aslında birlikte yaşanılmadan düşlenmiş sevgililerin) geride bıraktıkları boşluk ve yalnızlıklarla doludur. *Sancı... Sancı*'nın başlıca kişilerinden Osman da sevdiği kadın tarafından bırakılır. Kamburunu bu kez Köln kentinin yoksul bir mahallesine dek taşımıştır Tosuner'in kişisi. İstanbul'un yağmurlu sokakları, yerini, Köln'ün neonlu caddelerine, tramvay duraklarına bırakmıştır. Öykülerden tanıdığımız, trajik alınyazısını umutsuzca izlediğimiz kambur kişi karşımıza Osman adıyla çıkar. Petra'nın Osman'a duyduğu ilgi, birlikte yaşadıkları kı-

sa bir seviden sonra, başkalarına, daha doğrusu belli bir kişi üzerinde yoğunlaşmadan dış dünyaya yönelecektir. Osman Petra'yı Günter'den koparmış, ama kamburunu bu sevimli Alman kızına taşıtmayı başaramamıştır. Yine yalnız kalır. Yalnızlık dünyanın her yerinde aynıdır onun için. Uçsuz bucaksız, neredeyse düşsel bir ülkedir. Yağmur altında sokaklarda dolaşır yine; İstasyonun kalabalığına ya da bir gece tramvayının ıssızlığına, kahvelerin buğunu camlarının ardına sığınır. Diyeceğim Sizifos, kayayı tepeye çıkardığını sandığı anda her şeyin yeniden başlayacağını anlamıştır. Kuşkusuz ilk kez karşılaştığı bir durum değildir bu. *Sancı... Sancı* Ulrike adlı başka bir kızın Osman'a rastlamasıyla sona erer: "Peki, sen gel benimle, diyor Ulrike..." Ulrike ile Osman'ın romanda yer almayan ilişkisi, gerçekte, Petra'yla Osman'ın ya da az önce değindiğim öyküdeki Aysel'le vurgun yemiş kamburun ilişkilerinden farklı olmayacaktır. Romanı bitiren son tümcede en başa, Osman'ın henüz Petra'ya rastlamadan önce uyandığı ilk sabaha döneriz: "Sabah, kendine yakışır ağırbaşlılığını simgeleyen. Sessizliğiyle, yeni başlayan bir umut, sevinç, üzünç, dert, acı, kin, sevda, iyilik, kötülük... bir sancı-sabah." İşte Sizifos dağın yamacındadır yine. Roman boyunca kayayı tepeye çıkarmak için didinecek, sonra da, Petra'nın onu ansızın bırakıvermesiyle aşağıya yuvarlanan kayaya bakakalacaktır. Tosuner'in tüm yapıtı Sizifos efsanesine indirgenebilir, bence. Birkaç "istisna" bir yana, hangi öyküsünü alırsanız alın bu temel sorunla karşılaşırsınız. Olanaksız ilişkiler, yalnızlık, hep giden bir kadın ve geride kalan acı. "Çok Şey" adlı öyküde yazar kamburuyla şöyle dertleşir:

"Direniş ne güzeldir Kamburum... Bir şey kazanacak olmasak da, bir şey başaramayacak da olsak, direniş ne güzeldir. Ellerimizi uzatmayalım derim ben, yumruklarımız sıkılsın. Sen de benim gibi yap, ellerimizi uzatmayalım, tutamayız. Ve korkarım tutmaya bile değmez bir vıcıklıktır hepsi, olup olacağı... Üstelik, yine avuç açıyor sanacaklardır bizi. Ellerimizden ne okunur, bir yakarış mı? Dudaklarının kıyıcığında bir alay deresi akar, –ki kızlarınki boyalı.

Direniş! Bunu hiçbir şeylere değişme Kamburum. Sakın kendini kaptırma, benim gibi umutlanmasın yüreğin. İnsanları hiç de umursamazmış görünceksin. Sanki onlar olmasa da yaşarmış gibi bakacaksın. En çok buna kızacaklardır, kızsınlar. Bir güven verir yaklaşanı umutlandırmasın seni, oluyor, olacak diye gevşetme direncini, bekle, yanıldığını göreceksin. Bir keçi inadıyla diren Kamburum. Belki körü körüneymiş gibi gelebilir, ama diren, ki yıkılmayasın."

Evet, "Diren ki yıkılmayasın!" Necati Tosuner'in yapıtını açıklamaktan çok belli bir sorun çerçevesinde derinleşen, yazarın öyküleriyle ilk romanını irdeleyip eleştirmeksizin bir deneme taslağı oluşturmaya çabalayan bu yazı, sanıyorum yukardaki alıntıyla noktalanabilir. Söz konusu alıntıda da Sizifos'u buluyoruz çünkü. Dağın yamacında kayasıyla tek başına yine. Daha doğrusu kaya aşağıya yuvarlanmış, ovaya dek inmiş. Ve kahramanımız yukardan, umutla olmasa bile, kararlılıkla bakıyor ona. Bakışında, Necati Tosuner'in kamburuna "Diren ki yıkılmayasın!" derken altını çizdiği bir özlem gizli. Çünkü Sizifos'un, kayasından daha güçlü olduğunu, ancak ona karşı direnerek alınyazısını özgürlüğe dönüştürebileceğini biliyorum. Tosuner de biliyor. Camus'nün sözünü bir kez daha yinelemeyeceğim burada. Hayır, Tosuner'in kambur kişisini mutlu düşleyemeyiz. Ama "sancılı kambur"un trajiğinde Tanrıların buyruğu egemense, Sizifos'un direncinde de insanoğlunun sonsuz özgürlüğü geçerli. Yeter ki elle tutulur, somut bir özgürlük yaratabilsin insanoğlu.

1978

niçin diyalektik

Bir süredir çeşitli dergilerde yayımlanan felsefe ve yazın üzerine yazdıklarını bir kitapta topladı Füsun Altıok: *Niçin Diyalektik.** Genellikle deneme anlayışını sürdüren bu yazılarda bağnazlığa düşmeyen, ele aldığı sorunu belli bir kültür bağlamı içinde tartışıp değerlendiren, kolay sonuçlara varmaktan kaçınan bir felsefeciyle, yazınsal yapıta yaklaşırken duyarlığını yitirmeden bilimsel olabilmeyi başaran bir eleştirmen buluyoruz kitabın adından da anlaşılacağı gibi, yazar hem felsefede, hem de bilim ve sanatta diyalektik yöntemin benimsenmesinden yana. Ne var ki, birtakım sloganları ya da herkesin kolayca ezberlediği kuru bilgileri tekrarlayarak değil, diyalektik düşüncenin gerçekten özümlenmiş ilkelerinden yola çıkarak, bu ilkeleri sağduyu ve bilimin ışığında tartışarak savunuyor görüşlerini. Ayrımtılı çözümleme gerektiren bazı konularda yeterince irdeleyici olmamasına, bir bakıma deneme türünün gereği sayabileceğimiz genellemelerle yetinmesine karşın, özetlemecilikten, daha da önemlisi yüzeysellikten alabildiğine uzak durmaya çalışıyor. Bu tutum kültür ve sanat konularına yönelik yazılarda daha çok belirgin, bence. Örneğin "Öz-Biçim Tartışması Ne Getirir?" başlıklı yazı kısa bir değinme niteliğinde. İlk bakışta, bu denli önemli bir sorunun üç sayfanın dar sınırları içinde tartışılabileceğine pek inanamıyor insan. Ama Füsun Altıok de-

* (Çağdaş yayınları, 1978.)

neme türüne yoğunluk kazandırmayı bilen bir yazar. Sorunu en can alıcı noktasından kavrayarak temele inmeyi, konuyu en önemli boyutlarıyla derleyip toparlamayı başarıyor. Öz-biçim ilişkisinin diyalektik bütünlüğünü vurguladıktan sonra, şöyle dile getiriyor düşüncesini:

"Sanatla iletilenin, aktarılanın kendisi, iletmenin ve aktarmanın niteliği ve yeğinliği ile ayrıştırılmaz bir bütünlük sunmaktadır. Biçim aslında hammadde olup da, yoğrularak son durumuna getirilen bir şey değildir. Biçim adını; özü aktarmanın nitelik ve yeğniliği için kullanmak yerinde olur. Böyle bakılırsa, ne biçimsiz bir özden, ne özsüz bir biçimden söz edilebilir. Öz, biçimi belirler ilkesi de temelsiz kalır. Öz ve biçim birlikte, bir sanat ürününün özgüllüğünü ve tekliğini belirler çünkü. (...) Şu halde, biçim özün aktarılabilirliğidir ve bir sanat yapıtında özle biçimin ayrılmaz bir bütünlüğü vardır." (s.156)

Öz biçimi belirler ilkesi, temelde geçersiz bir ilkedir gerçekten. Sanat yapıtını oluşturan bu iki öğeyi birbirinden ayırmak, öz'ün biçime göre önceliğini savunmak diyalektik maddeci değil, mekanist bir görüştür. Altıok'un da belirttiği gibi, sanatta ne özsüz bir biçim, ne de biçimsiz bir öz öngörülemez çünkü. Sanat yapıtının değişme sürecinde görece bir öncelikten, değişen öz'ün oluşma sürecindeki yeni biçimi belirlemesinden söz edilebilir ancak. O da, ne değişen öz', ne de bu öz'e uygun düşecek yeni biçimi tamamlanmış, son noktası konmuş dural bir kendilik olarak görmemek koşuluyla.

Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği*'nde bu konuya dikkati çekmiş, sanat tarihinden verdiği örneklerle öz ve biçim değişmelerinin sosyo-ekonomik nedenlerini açıklarken yeni biçimleri yeni özlerin belirlediğini, ama sanat yapıtında öz-biçim ilişkisinin diyalektik bir bütün oluşturduğunu savunmuştur. (Bkz. a.g.y., de yay., çev: Cevat Çapan, s. 141 ve 153) Aynı bakış açısına, Marksçı estetik üzerine sanıldığından çok daha fazla kafa yormuş Nâzım Hikmet'te de rastlarız. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı yazarken öz-biçim ilişkisini

yeniden ele alan şair, Kemal Tahir'e gönderdiği mektuplarda biçim sorununun ancak "muhtevadan şekle doğru" gidilmekle çözümlenebileceğini üstüne basa basa tekrarlar. Ama hemen şu tümceyi de ekler ardından: " (...) Tabii şeklin muhteva üzerindeki mukabil -fakat kemiyetteki- tesirini de unutmayarak." (*Kemal Tahir'e Mektuplar*, Bilgi yay. s. 93) Aynı yıllarda Memet Fuat'a yazdığı bir mektupta ise soruna diyalektik anlamda bir çözüm getirerek biçimle öz'ün birbirinden ayrılmazlığını, birinin diğerinin ön koşulu sayılması gerektiğini belirtir: "(...) Şeklin nasıl olacağını tayin edecek muhtevadır. Tabii bu metodoloji bakımından böyledir, yoksa şekille muhteva bir birliktir." (*Memet Fuat'a Mektuplar*, de yay. s. 65)

Diyeceğim son yıllarda ülkemizde yeniden gündeme gelen ve ne yazık ki çoğu Marksçı tarafından mekanist bir yaklaşımla ele alınan öz-biçim ilişkisini doğru değerlendiriyor Füsun Altıok. Kısa bir değinme yazısında da olsa, sorunu diyalektik yaklaşımın çağdaş ışığında temellendirebiliyor. Üstelik "felsefe yapmadan", yalın, yalın olduğu ölçüde de yetkin bir anlatımla gerçekleştiriyor bunu. "Öz-Biçim Tartışması Ne Getirir?" başlıklı yazı Füsun Altıok'un diyalektik maddeci düşünceyi özümlemesine somut bir örnek olarak gösterilebilir. Aynı durum, ilgiyle okunmalarına karşın kitaba çok şey katmayan polemik yazıları bir yana bırakılırsa, öbür bölümlerde de söz konusu. Ne var ki, doğrudan felsefeye yönelik yazıların birçoğunda görüşlerini daha bir açmasını, ele aldığı sorunu bazı yeni yaklaşımların, tartışmalara yol açan değişik tutumların ışığında yeniden irdelemesini beklerdim Füsun Altıok'tan. Örneğin "Dünya Görüşleri Neler Getiriyor" başlıklı yazı birçok yönden aydınlatıcı, ama eksik. Yazar tarih boyunca insan düşüncesine egemen olmuş iki ana eğilimi, felsefe tarihinin uzlaşmaz görüşleri idealizm ve maddeciliği açıkladıktan sonra, çağımızda diyalektik yöntemle zenginleştirilen maddeciliğin dünyanın dönüştürülmesindeki etkin rolüne dikkati çekiyor. Ama diyalektik maddeciliği savunan düşünürler arasındaki görüş ayrılıkla-

rına, örneğin Marks'la Engels'i aynı biçimde değerlendirmeyen, diyalektik çelişkisinin Engels'in belirttiği gibi evrensel bir nitelik taşıyamayacağını, yani hem doğada hem tarihte değil ancak toplumsal gelişmenin belli dönemlerinde (diyelim kapitalist toplumdaki sermaye-emek çelişkisinde) bulunabileceğini öne süren, Kant'tan aldığı gerçek karşıtlık (*opposition réelle*) kavramıyla Engels'in *Doğanın Diyalektiği* adlı yapıtını çürüten, doğada diyalektik anlamda çelişki olmadığını vurgulayarak tarihsel maddecilikle diyalektik maddeciliği birbirinden ayıran bir Colletti'ye, ya da Lenin'in *Maddecilik ve Ampiriokritisizm*'deki görüşlerinin Kant öncesi, doğacı bir metafizik anlayışından kaynaklandığını kanıtlayan bir Sartre'a değinmiyor. Gerçi yazının başında, amacının bir felsefe tarihi dökümü yapmak olmadığını belirtiyor Altıok. Ama Marksçıların diyalektik maddecilik konusundaki görüş ayrılıklarına değinmediği için, yazısından günümüzdeki diyalektik maddeci düşüncenin bağdaşık bir bütün olduğu sonucu çıkıyor. Oysa Mehmet Ayhan'ın *Birikim*'de yayımlanan "Çelişki Üstüne" yazısının yol açtığı tartışma, Murat Belge, Asaf Savaş ve Sevan B. Nişanyan'ın yine aynı dergide yayımlanan yanıtları, çelişki kavramı ve çelişkinin özgül nitelikleri konusunda önemli görüş ayrılıklarının bulunduğunu ortaya koydu. Bu görüş ayrılıkları, Batıdaki Marksçı düşünürlerin yeni tezlerinden kaynaklanıyordu genellikle.

Aynı şey "Özgürlük ve Yabancılaşma", "Düşüncenin Yabancılaşması", "Dogmatizm Yenilmelidir" başlıklı yazılar için de söz konusu. Füsun Altıok bu yazılarda Marksçılar arasında tartışılan önemli sorunları, özellikle de yabancılaşma, özgürlük, hümanizm vb. gibi kavramları yetkinlikle ele alıyor. Birçoğuna benim de katıldığım görüşler öne sürüyor. Ne var ki, Althusser'in hümanizm/Marksçılık, ideoloji/bilim ayrımını, yalnızca Henri Lefevre'in *Marksizim ve Fransız Düşüncesi* adlı yapıtına dayanarak eleştirmesinin biraz hafif kaldığı, yeterince inandırıcı olamadığı da bir gerçek. Çağımızda Marksçılık üzerine yapılan kuramsal tartışmaların en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz hümanizm konusunda

odaklaşanıydı. Marks'ın yapıtını "epistemolojik kopma" diye adlandırdığı bir eksene göre iki ayrı düzeyde –Hegelci dönem (*1844 Elyazmaları*) / Olgunluk dönemi (*Kapital*)– ele alan, ilkiyle ikincisi arasında süreklilik değil karşıtlık olduğunu tanıtlamaya çalışan, Marksçılığın hümanist niteliğine ağırlık veren eğilimin Yirminci Kongre'ye karşı aydınlar arasındaki bir "sağ" tepkiden kaynaklandığını öne süren Louis Althusser'in tezleri bu ilginç tartışmayı yeniden gündeme getirdi. Murat Belge'nin *Halkın Dostları* dergisinde yayımlanan (Bkz. sayı. 13) "Marksizm Hümanizm Değildir" adlı yazısından bu yana; özellikle de sosyalist bir hümanizmanın kurulabilmesi için yabancılaşmanın ortadan kalkması gerektiğini, sosyalizmin asıl amacının da bu olduğunu öne süren Goldman, Fromm, Bloch, Lukacs gibi yazarlara karşı son yıllarda *Birikim*'de okuduğumuz Althusserci "kuramsal antihümanizm" tezinin yaygınlık kazanmasından bu yana, hümanizm sorunu ve ona bağlı olarak tartışılan yabancılaşma, özgürlük, vb. gibi kavramlar ülkemizde de önem kazanmaya başladı. Füsun Altıok'un söz konusu tartışmayı işte bu bağlamda ele almasını, üstü kapalı bir biçimde dogmatizmle suçladığı Althusserci görüşü Lefevre'e dayanarak değil, daha inandırıcı kanıtlar göstererek, örneğin bir Yunus Emre'nin, bir Pir Sultan Abdal'ın şiirlerindeki DOST sözcüğünün kavramsal içeriğini örnek vererek, ya da Mevlâna'daki hoşgörü anlayışına dikkati çekerek eleştirmesini beklerdim.

Başta *Niçin Diyalektik*'in bir derleme kitabı olduğunu, yazarın çeşitli dergilerde yayımlanmış deneme türündeki yazılarını bir araya getirdiğini söylemiştim. Bu durum kitabın bütünlüğünü pek engellemiyor. Altıok'un yazıları felsefeden şiire, öyküden güzel sanatlara, hatta müziğe dek belli bir kültür sorunsalı çevresinde kümeleniyor çünkü. Yazar ele aldığı her sorunu, şiir ya da felsefe kitabı olsun yakınlık duyduğu her konuyu, beğenisiyle olduğu kadar kendi dünya görüşü ve kültür anlayışıyla da kaynaştırmasını biliyor. Ama çağdaş Türk yazınıyla ilgili yazılarında belli bir öznelliğin öne çıktığını belirtmeliyim yine de. Bu öznellik Füsun

Altıok'a çoğu felsefecilerimizde olmayan bir esneklik, sanat yapıtı karşısında bir beğeni üstünlüğü kazandırıyor. Hatta diyebilirim ki, yazınla kurduğu organik ilişki felsefeye bakışını da etkiliyor Altıok'un. "Bu yarı fantezi elbette bir eleştiri yazısı değil" diyerek önemsemediği, daha doğrusu önemsemez göründüğü "Kokular ve Öyküler" başlıklı denemesinin felsefeyle şiirin dolaylarında gezindiğini, her ikisinden de izler taşıdığını hiç çekinmeden öne sürebilirim. Bu denemesinin bir yerinde şöyle diyor yazar:

"Öyküde allegori mutlakiyet, simge meşrutiyet, imge demokrasidir. Bunların hepsine de edebiyat etkinliği içinde yer vardır. Ama çağrışım anarşidir." Az ilerde de şunları ekliyor:

"Çağrışımı, bile-isteye kullanmak ve öykünün dokusuyla güdülemek zordur ama, bu zorluğun üstesinden gelmiş bir öykü, okuyana edebiyattan başka hiçbir şeyin sağlayamayacağı özgül bir dünya sağlar." (s. 180-181) Bu satırlarda yazına karşıdan bakıp roman ya da öyküden genel sorunlar çıkaran bir felsefeci tavrından çok, yazmak diye adlandırdığımız pratik etkinliğin sorunlarıyla yakından ilgili, bu etkinliğin kaygılarını, güçlüklerini paylaşan bir yazar-eleştirmen tavrı gizli. Bazı çağdaş öykücülerimizin yaptıklarını, uyandırdıkları koku çağrışımları açısından betimleyişindeyse gerçek bir yaratıcılık söz konusu:

"Kokunun kimyasını bulan öykücü Nezihe Meriç. Ovulmuş tahtalardan arap sabunu, çocuklardan mis gibi hacı şakir, evlerden patlıcan-biber kızartması, sofralardan taze doğranmış domates-hıyar, dereotu-nane kokusu gelir. Kadın eli değmiş öykülerdir. Yalnızlık çektirmezler.

Oğuz Atay'ın kokuları kitap yığınlarının biriktirdiği tozmeşin, mürekkep, sepya kokularıdır. Hiç yağmur yağdırmaz. Kokularını yıllandırır. Kendi ister bunu. Ondurmaz ama oldurur. Elhak has yazardır.

Selim İleri naftalin kokar. Yüce gönüllüdür. Öyküsünü okurun kendi anılarında bulacağı tehassürlere, tehasüslere feda edebilir. Bir hatıra zevki vardır kederinde.

Bekir Yıldız da denetlemez öykülerinin kokularını. İkinci sigarası, tezek, barut, kan, sanayileşmek isteyince de makine yağı kokutur. Kapalı yerde fazla dayanılmaz ona.

Leylâ Erbil de işin aromasını kaçırır. Ter... ter... ter. O teklif etmese de hemen ardından deodorant, Aqua velva, lavanta kokusu duyarsınız. Gusulün modası geçtiğinden olacak."

Yaptığım alıntılardan da anlaşılacağı gibi felsefeyle eleştiri, düşünceyle yaratıcılık arasında gidip gelen, bir yandan öznelliğe, ve zekâya, öte yandan belli bir kültür ve dünya görüşüne dayanan denemeleriyle ilginç bir yazar olduğunu kanıtlıyor Füsun Altıok. *Niçin Diyalektik*'i asıl bu yönüyle değerlendirmek gerek.

1978

görkemli bir istanbul kitabı

İki büyük imparatorluğun başkenti olmuş, tarihin en eski devirlerinden bu yana benzersiz bir yerleşim merkezi olma özelliğini sürdürmüş İstanbul üzerine kapsamlı araştırmalar ne yazık ki pek az. Fransa'da Aix-en-Provence Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Robert Mantran'ın 17. *Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul* adlı yapıtı yalnızca ele aldığı dönemi en geniş ayrıntılarıyla sergilerken değil, kentin tarihiyle coğrafyasını birlikte incelerken de önemli bir gerçeği vurguluyor: İstanbul'un tarihi, zamandizinsel bir yaklaşımdan çok kentin maddi yapısını irdelemeye, bu yapının oluşumunu çözümlemeye yönelik bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Robert Mantran'ın bu bütünsel yaklaşımını temellendiren yöntemin büyük ölçüde Braudel'den kaynaklandığını belirtmeliyim.

Fernand Braudel *Annales* adlı tarih dergisinin çevresinde oluşmuş ve bu adla anılan son derece özgün bir tarih okulunun kurucularındandır. Hocası ve çalışma arkadaşı Lucien Febvre ile birlikte olaylara dayanan zamandizinsel tarih anlayışını yıkmış, yerine toplumsal ve ekonomik yapının maddi temellerini, özellikle de günlük yaşamın ayrıntılarını irdeleyen yeni bir tarih anlayışını getirmiştir. Bizim okullarımızda hâlâ önemsenen yöneticilerin kişilikleri, savaşlar, devletlerarası ilişkiler, vb. gibi etkenlerin bu tarih anlayışında yeri yoktur. Braudel ekonomik üretimin, ticaret ilişkilerinin, nüfus sorunlarının üzerinde durur daha çok. Belli bir tarihsel

dönemi değil, coğrafyaya dayalı bir bütünün toplusal zamanını inceler. Bu zamanı ortaya koyabilmek için de üretim tekniklerinden beslenme sorunlarına, giyim kuşamdan borsa oyunlarına dek toplumsal, ekonomik ve kültürel yaşamı alabildiğine geniş bir alanda kavramaya çalışır.

Robert Mantran da İstanbul kentinin 17. yüzyılın ikinci yarısındaki konumunu incelerken aynı anlayıştan yola çıkıyor. Kentin coğrafyasını, iklimini, nüfusunu ele alıyor önce. Bu maddi temel çerçevesinde yönetim mekanizmasını, daha sonra da ekonomik yaşamı kavramaya yöneliyor. Ticaret ilişkilerini kentin salt coğrafi konumu açısmdan değil etnik ve toplumsal özellikleri açısından da ele alması, mali konulara değinirken el sanatları ve lonca örgütlenmesinin de önemini vurgulaması, giderek İstanbul kentiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun genel düzeni arasında türdeş bir ilişki kurması Mantran'ın yapıtını benzerlerinden farklı kılıyor. *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul*'un bir başka özelliği de kentte yaşayan yabancılara ve Müslüman olmayan azınlıklara önemli bir yer ayırması. Kanunî döneminde sayıları çoğalan yabancı temsilciliklerin uluslararası ticarette oynadıkları role değinen yazar bir yandan Rum, Yahudi, Ermeni toplumlarının ticari etkinliklerine dikkati çekerken, öte yandan Fransız, İngiliz, İtalyan, Hollandalıların Osmanlı İmparatorluğu'nun yarı sömürgeleşme sürecini nasıl başlattıklarını belgeleriyle kanıtlıyor.

Mantran hem Osmanlı arşivlerinden, hem de Venedik ve Fransız arşivlerinden geniş ölçüde yararlanmış. Ne var ki, bu yararlanmanın yetersiz kaldığını, daha binlerce belgenin günışığına çıkarılması gerektiğini "Sonsöz"de belirtiyor. Avrupalı gezginlerin izlenimlerinden olduğu kadar Evliya Çelebi'nin *Seyehatnâme*'siyle Eremya Çelebi Kömürcüyan'ın *İstanbul Tarihi* adlı yapıtlarından da yararlanan Robert Mantran eski ya da yeni Osmanlı tarihçilerinin araştırmalarını da değerlendirmiş. *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul* ilgiyle okunan bir kitap. Ben kendi payıma çok şey öğrendim bu ilginç araştırmadan. Tarihçi olmadığım için, ekonomik yaşa-

mın incelendiği bölümlerden çok İstanbul kentinin etnık ve coğrafi özelliklerinin anlatıldığı bölümleri tat alarak okudum. Günlük yaşamın ayrıntılarını, mahalle, anıt ve sokak betimlemelerini bir yazar gözüyle değerlendirdim. Braudel *Akdeniz ve II. Filip Çağında Akdeniz Dünyası* adlı ünlü yapıtında "İstanbul bir kent değildi, bir yerleşim canavarı, bileşik bir metropoldü" diye yazar.

Bugün de Doğu Akdeniz'de bir metropol görünümü sürdüyor İstanbul. Üstelik Bedrettin Dalan'ın tarihsel mirası hiçe sayan girişimleriyle talan ediliyor. Mantran'ın böyle bir ortamda dilimize çevrilmesi gerçekten mutlu bir rastlantı. Tabii anlayana! Ne yazık ki, saygıdeğer bir emek ürünü olan çeviride bazı yanlışlar, özellikle de Türkçenin yapısına uymayan, Fransızcadan olduğu gibi aktarılmış cümleler var. "Her zaman derinlemesine saygıyla yüklü olmayan ilişkiler", "Binaların çok da mutlu olmayan katılmalarına rağmen", "Evliya Çelebi tarafından verilen rakamlar sıklıkla sembolik olmaktadır", "Yabancı seyyahların işaretleri bulanıktır", "İstanbul'un kendisinde bunlar uyanık tüccarlardır" gibi. Hele "Kanunî" diye bildiğimiz Süleyman'a "Muhteşem" denmesi bağışlanır gibi değil. Yine de çevirmenlerin çabasını kutlamak isterim. Kentimizi anlatan sekiz yüz sayfalık bir bilimsel yapıtı Türkçeye kazandırdıkları için.

1987