ÇAĞDAŞ YAYINLARI

NEDİM GÜRSEL

çağdaş yazın ve kültür

NEDİM GÜRSEL

ÇAĞDAŞ YAZIN VE KÜLTÜR

(Eleştiri - İnceleme)

GAZETE, DERGİ, KİTAP, BASIN ve YAYIN
ANONİM ŞİRKETİ
Türkocağı Caddesi No: 39 - 41 Cağaloğlu - İstanbul

Dizgi - Baskı : Erdini Basım ve Yayınevi
Selvilimescit Sok. Güzeller Han No. 6
Cağaloğlu - İstanbul
Eylül 1978.

ÖNSÖZ

1968 - 1978 yılları arasında yayımladığım eleştiri ve incelemelerden bir seçme yer alıyor bu 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 uzlaşmaya 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 koymalıdır genç yazar. Ben her iki yönteme de başvurdum. Kitaba aldığım yazıların altına tarih düserek, 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.

Yazmanın, daha doğrusu yayımlamanın yüceltildiği, neredeyse kutsandığı, ama yazınsal etkinliğin alabildiğine yozlaştırıldığı bir ortamda yaşıyoruz. Yazınsal iktidar yazarların *değil* yazanların *elinde. Diyeceğim, yazınsal metnin özgül yapısını, kendi iç kurallarını işletebilen, yazma ediminin herşeyden önce dilsel bir etkinlik olduğunu, sözcüklerin dünyasından kaynaklandığını görebilenler değil de, «Yaşadığını Yazmak» adlı yazımda «yaşantı düşkünleri» olarak nitelediğim serüvenciler, anlatıcılıkla yazarlığı, anlatışla üslûbu birbirine karıştıranlar çoğunlukta. Jean-Paul Sartre* Edebiyat Nedir? *adlı yapıtının bir yerinde şöyle der :*

«Yazar dil evrenine girmeye görsün, konuşmayı bilmiyormuş gibi davranamaz artık. Bir kez göstergeler dünyasına girdiniz mi kurtuluş yolu yoktur. Sözcükleri kendi başlarına bırakıverin göreceksiniz; bir aralık gelip her birinde dilin tümüyle varolduğu tümceleri oluşturacaklardır.» Az ilerde de şunları ekler:

«İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır.»

Yazarlığın belirleyici özelliği bu temel düşüncede yatıyor bana kalırsa. Yazınsal yapıtın 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, 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 deneyini değil, bir yaşam deneyine dönüşen yazma pratiğini) koyar.

Bu kitaptaki eleştirilerin çağdaş yazına yönelik olanları, özellikle de son yıllarda yazdıklarım, işte bu sorunu gündeme getirme amacını taşıyorlar. Doğrudan kültür ve gelenek sorununu ele alan incelemelerse, tarihle, toplumsal bağlamla daha yakın ilişki kurma eğilimindeler. Politikayla da. Yazınsal metnin değişik odaklardan, çeşitli bakış açılarından kuşatılması gereğine inananlardanım. Bu alanda indirgemeci bir yaklaşım hem yapıtı hem de yazarı yoksullaştırmaktan, biriyle ötekini açıklamanın kısır döngüsünden öteye gidemez. Seçmecilik, belli ilkeler çerçevesinde temellendirilebiliyorsa, olumlu bir tavır sayılmalıdır bence. Çünkü yazınsal metin en genel anlamda bireyle toplumun, dille bilinçaltının kesiştiği karmaşık bir alan oluşturur. Bu alanın özgül yapısı içinde belirler kendini; çeşitli düzeylerde çözümlenip, değişik açılardan yorumlanabilir.

Yeni Ufuklar, Yeni Dergi, Halkın Dostları, Türk Dili, Birikim, Sanat Dergisi, *v.b. gibi dergilerde yayımladığım yazıları derlerken çok titiz davranma gereğini duydum. Değinme, tartışma, hattâ tanıtma nite-*

liğinde olanların hiç birini kitaba almadım. Üzerinde durduğum konuların baştan sona tutarlı bir yöntemle, eksiksiz olarak irdelendiklerini söyleyemem kuşkusuz. Ama çağdaş yazın - devrimci kültür ilişkisi temelinde gerçekleştirmeye çabaladığım yaklaşımın, çoğu kez bilimsel verilerden kaynaklandığını öne sürebilirim. Dil kaygısıyla araştırıcı düşünceyi, yazınsal beğeniyle çözümleyici yöntemi birlikte yürütmeyi denedim bu yazılarda. Öte yandan, okurlara, on yıl boyunca sürdürdüğüm eleştirel etkinliğin genel bir dökümünden çok, belli sorunlarda derinleşen örnekleri sunmak istedim. Ülkü Tamer'in «Serçe» şiiriyle Oktay Akbal'ın Yalnızlık Bana Yasak *adlı öykü kitabını tanıtan yazıları bu değerlendirmenin dışında bırakmalıyım. Her ikisi de dergi ve kitapları günü gününe izleyen,* Yeni Dergi *yöneticisi Memet Fuat'ın gözüne girmek için çırpınan on yedisindeki bir gencin yazın tutkusunu yansıtıyorlar çünkü. Onlara kitapta yer vererek, kuşağımın birçok yazarı gibi beni de yetiştiren, çağdaş Türk yazınıyla ilişki kurmamda bana yardımcı olan Memet Fuat'ın dergisini selâmlamak istedim.* Yeni Ufuklar'*ın son sayısı üzerine yazdığım kısa değinmeyi de Vedat Günyol'un her vakit saygıyla, sevgiyle anacağım yakınlığını, yol göstericiliğini bir kez daha anımsamak için aldım kitaba. Şimdi Türkiye'den uzakta bu satırları yazarken, coğrafya engeline karşın bir yazarın her zaman içinde taşıyabileceği en doğal ülkeyle, anadilim Türkçeyle özdeşliyorum kendimi. Bildik, tanıdık bir yerdeyim. Ve bana ilk yazın sevgisini, ilk dil tutkusunu aşılayan, sanki gencecik ölümüyle altlarını çizerek özenle okuduğu kitaplarını öğrencilerinde, yarım kalmış eleştiri ve çevirileriniyse* Varlık *dergisinin sayfalarında darmadağın bırakacağını biliyormuş gibi bana ilk kez yazın sözcüğünün anlamını öğreten babam*

Orhan Gürsel'i anımsıyorum. Onun erken ölümüyle yarım kalan çalışmalarıdır bu kitapta sürdürdüğüm. Behçet Necatigil'in «Orhan Gürsel'e Ağıt» şiirinde yazdığı gibi

Sürdü sessiz, toprağını bir saban
Tavlandı tarla
Tam yeşerirken ektiği tohumlar
Esti bora, düştü dolu kâğıtlara
Kaydı gitti dünyamızdan.

Tohumların yeniden yeşermesi özlemiyle.

Nedim Gürsel

29 Temmuz 1978, Paris

I

YAŞADIĞINI YAZMAK

YAŞADIĞINI YAZMAK

Milliyet *Sanat Dergisi*nde (Sayı 70) Yaşar Kemal'in «Yaşamsız Sanat Olmaz» başlıklı bir yazısını okudum. Yazar büyük sanata giden yolun yaşamdan geçtiğini, hattâ 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, yaşadığını 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 isteçleri (iradeleri) 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 sözedebilmek 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 hiç bir zaman. Bir nesneyle o nesnenin adlandırılması, giderek betimlenmesi iki ayrı düzeyde ele alınmalıdır. Diyeceğim yazının ham maddesinin 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 alanından 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. Sözkonusu «iz» de ister plâstik 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

---

1 Yaşama Uğraşı, E Yayınları. Türkçesi : Cevat Çapan.

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, hattâ 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 gerçeklikle daha sıcak bağlar kurabilmeleri, içinden geldikleri yoksul çevrede yaşayan insanlara sevgiyle yönelmeleri sorunu değiştirmez.) Sözkonusu yazarlar gerçeklikle dolaysız bir ilişki içindedirler. Bir toplumsal durumu 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 toplu-

mun her kesimine yönelmeyi, asıl önemlisi de Marksçı dünya görüşünün temellendirdiği diyalektik düşüncenin özümlenmesini gerektirir. Ünlü yazarlarımızın, düşünceden çok yaşamaya ağırlık verdiklerinden diyalektik yöntemi Batıdaki 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 Martın 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 Ilgaz *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! — gerçekçi-

lik 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 etikisi taşımasına karşın, Karasu son yıllarda yaptığı metin çalışmalarıyla — bunlar Türk Dili, Dost, Yeni Edebiyat gibi dergilerde yayımlandı — yazınımızda pek raslanmayan bir çizgiyi sürdürüyor.

Yazmak için yaşamak gerektiğini öne sürmenin günümüzde hiçbir önem taşımadığına inanıyorum. Çünkü yazın bilinçsel üretimin kapalı alanıdır, serüvencilerin yasama 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 yasamak 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 iliskisini pek göremiyorum. Kavak türlerini tanımak olsa olsa bir orman mühendisini ya da koru bekçisini ilgilendirir, yazarı değil. Orman mühendisi nesne olarak kavağın kendisiyle iliş-

kidedir 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 yazarın mutlaka benimsemesi gereken bir tutum değil. Nâzım Hikmet doğa-insan ilişkisini bütün somutluğuyla, ancak büyük ustaların varabileceği bir yanlınlıkta 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 sözkonusu 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, hattâ 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 belirtmek-

te 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 "mystification" 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 yetişmistir. Orhan Kemal *Avare Yıllar* da şöyle yazıyor : "Çalışmak gerekiyordu, ama nasıl? Gene dokuma işçiliği mi? Yapılarda kara amelelik mi? Pamuk tarlalarında, yahut müthiş Çukurova günesinin altındaki harmanlarda patoz ırgatlığı mı? En kolayıma 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 yasama koşullarını yakından gördü, Türkiye halkının alınyazısını 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, ahçı yamaklığından bulaşıkçılığa, kunduracı çıraklığından hamallığa dek çeşitli işlerde çalıştığını biliyoruz. Ama "hayat üniversiteleri"ni bitirmek, yani ünlü yazarın *Benim*

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

Universitelerim de anlattığı yaşamın bütün sınavlarından geçmek yazmanın tek koşulu mudur? 1971 yılında Gorki'nin *Yaşanmış Hikâyeleri*'i üstüne yazdığım bir incelemede şöyle demiştim : «*Yaşanmış Hikâyeler*' konularını yazarın kendi yaşadığı ya da tanıklık ettiği olaylardan alan bir seçme. Bunca yoğun oluşlarında entellektüel düzeyde biçimlenmekten çok yaşanılan somut gerçeği dile getirmelerinin payı büyüktür sanıyorum. Kitapta yer alan on öykü bir bütünün parçaları gibi göründü bana. Çoğunlukla devrim öncesi Çarlık Rusyası'nın 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.»[3] Bir yazarın anlattığı kişiler gibi olabilmesini başarı sanmanın yanılgısına, daha doğrusu yanılsamasına düşmüşüm. Sanatçının yarattığı insanlar "etten kemikten" değil, sözcüktendir. Gorki bir klâsik 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

3 Halkın Dostları, Sayı 16, "Gorki Üstüne".

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 Eyüboğlu çevirisi)

Çok uzun olan şiirin bütününü buraya alma olanağım yok. Ama yukardaki dizelerden de anlaşılacağı gibi Charleville kütüphanesinde 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 yaş-

ta olmasına karşın şiirin nesnelerle değil sözcüklerle yazıldığının bilincindedir. Bundan arsızca bir tad 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 plâstik 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 Batıyı ilgilendiren, bazı yaşantı yoksunu aydınların uğraşı olarak değerlendirmek doğru değildir, bence. Azgelişmiş ülkelerin devrimci yazarlarında da aynı eğilim, aynı kaygılar var. Örneğin hemen herkesçe Güney Amerika'nın en önemli romanı olarak kabul edilen *Yüz Yıllık 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 Sa-

vaşı'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 raslanır bir imgelem gücüyle aştığını belirtmeliyim — daha çok bir yazarlık tutumu sonucunda yazınımıza çöreklenmiştir, yarı-feodal üretim ilişkilerini bağrında taşıyan az gelişmiş bir ülke olduğumuz için değil. Yukardaki örnekleri, yaşadığını yazmakla kalmayıp yazdığı üstüne düşünmenin, simge kullanmanın ya da bilinçakımı 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 resim!" karşılığını vermiş. Bugün Picasso'nun yapıtlarında kimse yüzgeçleri, pulları, gözleri

doğadakine benzeyen balık figürleri aramıyor. Plâstik sanatlarda aşılan engel yazında da aşılacaktır. Yaşar Kemal'in bütün dünyada "yaşama karşı, doğaya karşı usul usul geliştiğini" telâşla haber verdiği davranış, aslında, "balık"ı "resim" den ayırma çabasından başka bir şey değil. Ama balık olmadan resim olmayacağı gerçeğini de hiç bir zaman unutmamak gerek.

1974

4 "Nedima". Edition du Seuil, 1956.

SANATIN AYIRICI ÖZELLİĞİ

"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 çizilebileceğini, sanat yapıtıyla — özellikle de sözcüklerden oluşan yazın yapıtıyla — gerçeklik 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 hiç bir 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 ras-

1 Yeni Dergi, Haziran 1974.

lanmamasını Türkiye'nin yarı-feodal üretim ilişkilerini hâlâ bağrında taşıyan geri bıraktırılmış bir ülke oluşuyla açıklamanın yeterli sayılamayacağını öne sürmem tepkiyle karşılandı. Hem toplulumuzun 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 gerçekçilik anlayışını yıkmaya yönelen bir yazarlık 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 değil, onları belli biçimde 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 gerçeklik ilişkisini irdelemedi. Mehmet Seyda'ysa "Kimi hikâye ve roman, plânı, kurgusu gereği alegoriler kadar gerçeküstücü imgeleri de kaldırır:

---

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

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 kabullenilmiş 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 raslaşmadan 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 plâstik gerçeklikle — o yapıtın oluşum sürecini belirleyen durum, örneğin yazarın tasarıları, coşkuları, duyarlığı, kısaca öznel-

liği ve içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik yapısı birlikte ele alınabilir. İç içe oluşan, birbirlerini karşılıklı etkileyen, değiştiren diyalektik süreçlerdir bunlar. Ama doğadaki nesnelerle, bu nesnelerin sözkonusu metinsel ya da plâstik gerçeklikteki karşılıklar, 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 plâstik 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 "réferent"larına, yani metin dışındaki karşılıklarına gönderir bizi.[4] Ama bu ilişkinin niteliği Saussu-

---

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 yeri-

re'den bu yana dilin bilimsel incelemesine koşut olaolarak 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 sırlamak 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 içeriği yaklaşma yöntemini, anlattığı şeyi yorumlayış biçimini değiştirecektir. Tümce kurmanın, sözcükleri belirli çağrışım

---

ne 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 ayrılmaz bir parçası durumuna gelen reklâmcılık semiolojisinden de sözedilebilir. "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, ruhçözüm-

alanlarına yaymanın dış gerçekliğin hattâ 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 hiç bir 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

---

leme, 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 Adam Olarak Portresi, Türkçesi : Murat Belge, De Yayınları.

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 tanıyamadığı 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 varlığım 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 kendisini ilgilendiren elli kadar sözcüğün kullanım olanaklarını tükettiği gerekçesiyle şiiri bırakmıştı. *Glossaire : J'y Serre Mes Gloses* adlı yapıtı adından da anlasılacağı gibi şairin sözcük evrenini dar bir alana itiyordu. ("Glossaire" eski ve az bulunan sözcükleri bir araya getiren sözlük anlamına geliyor Fransızcada. "Glose" 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 Yayınevince 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 baska bir nesne olarak. Ayrıca bir sözcüğün, gösteren düzeyinde uğradığı değişiklik gösterileni de etkileyip anlam kaymamalarına 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 söz-

8 Biffures, Michel Leiris, Ed. Gallimard.
9 Devlet ve Tabiat, Ece Ayhan, E. Yayınları.

cüklerinin taşıdığı söylenebilir. Apartman sözcüğünü Türkçede bulunmayan ama «han» monemiyle değişik bir anlam kazanan «apartman» 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 alanına 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. İş-

10 Monem bir dildeki en küçük anlam birimine deniliyor. Fonem ise en küçük ses birimini oluşturan öğe, Berke Vardar Türkçede monem için «anlambirim», fonem içinse «sesbirim» terimlerini öneriyor.

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

te 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 bozusturulması değil, zaten çokanlamlılık taşıyan sözcüklerin mümkün olan bütün anlamlarıyla şiirin yapısına katılmaları sözkonusu. 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 tasıdığını 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 anlasılıyor. 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 dö-

nüştürdüğü 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 Devrimiyle 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: «Rasgele 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 asan, 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 açısından 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

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

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 plânda 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, plâstik gerçekliği yapısı gereği metinsel gerçeklikten ayrı düşünmenin doğru olacağını söyledim. Bir tabloyu «tablonesne» olarak görmek yazınsal metnini 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 ya-

---

13 F. Knilli, «Sinema Dili Nedir?», Türkçesi: F. Akerson, Gerçek Sinema No. 8

zıyor.[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 plâstik öğelerle yeniden yaratma eğiliminin resim sanatında 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 plâstik 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 perspektiv 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 plânına uymaz. (La Tour Eiffel, 1910). Braque'ın meyva tabağının içinde masanın üstünde duran gazeteyle oyun kâğıtları da vardır. (Le Compotier de Fruits, 1913).

---

14 Sartre, Edebiyat Nedir, De Yayınevi

15 Roger Garaudy, Gerçekçilik Açısından Picasso Türkçesi : Mehmet Doğan. Hür Yayınevi.

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) olamn dışında ele alıyordu. Bu yüzden Roman 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 transdantel 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, taslaşmış, 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, hattâ kendinden önce yaşamış bütün kültürlerin ürünüdür. Ama yapıtı yalnızca bunlara indirgenemez. Özümleme aşma değildir çünkü. Algıları dıslastırma da her vakit yaratıcı bir etkinlik olmayabilir. Kendi öz dilini oluşturan yapıtsa içinde yaşadığımız dünyayı, yaratılan başka bir gerçeklige, 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

NÂZIM HİKMET'İN DULU TÜRKİYE

Nâzım Hikmet ondört 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 Parkındaki 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 agacıyım 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, hattâ kendi bağ-

rından çıkan âşıklarla özdeşlediği Ferhat'a şunları söyletir: «Sen yakından 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 eşdir. 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 Koruturk'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 saban demiriyle kaldırır gibi yazmak. Ya da bir rendeyi budaksız, güzel tahtanın üstünde kaydırır 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 dünyasındaydım 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 kosuk döneminde bir de bakıyorum «Kerem Gibi»yi yazmış. İslâm gizemciliğini eleştirmek amacıyla giriştiği rubai denemesi bir ucuyla Anadolu tasavvuf düşüncesine, özellikle de Mevlâna'ya, öteki ucuyla diyalektik maddeci kuramın bilimsel verilerine yöneliyor. *İnsan Manzaralarındaki* «Türk Köylüsü» şiiri masal ve halk hikâyesi kahramanlarından olduğu kadar Yunus Emre'nin şiirlerinden, türkülerimizden de kaynaklanıyor. «Kıyamet Sureleri»nivse Kur'an, hattâ 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 tümtanrıcı görüşleri çıkmış karşıma. Ne var ki Ferhat'ın Şirin için değil kent halkını 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 devletinin bir deve hörgücünde çarmıha gerdiği Börklüce Mustafa'yla *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı otobiografik 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 yeralabilen 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 kerkesinse
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 kalmış eşi olarak görmeme öfkelenenler çıkabilir. Ne var ki, sözkonusu benzetme benim değil, Fransa'nın en büyük gazetesi «Le Monde»'un. Fransız cada bütün ülke adları gibi Türkiye de dişi olduğundan, Françoise Wegenere bir yazısında Nâzım Hikmet'in dul eşi diye sözediyor 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 savaşını destanlaştırmış bir şairin kemiklerine Anadolu toprağını çok görür, anlamıyorum.

1977

YORULAN BİR ŞİİRİN AYAK DEĞİŞTİRMESİ

Ece Ayhan'ın 1970 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 da-

ha 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.

---

1 Kınar Hanımın Denizleri. Açık Oturum Yayınları, Ankara.

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 gerçekleştirilen 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 «Ec 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 şiirinin genel çizgisini saptamak için yapılacak araştırmalar bence bir ön çalışma gerektirmiyor artık. Zıtlaşmaları, birbirini tamamlayan ya da birbiriy-

2 Ece Ayhan Sözlüğü. Yeni Dergi, Mart, 1969.

3 Ece Ayhan'a Doğru. Yeni Dergi, Temmuz, 1967. Ece Ayhan Üstüne. Soyut, sayı 3.

le 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 başından 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 Karada*'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 için 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

4 Kınar Hanımın Denizleri. Açık Oturum Yayınları, Ankara.

5 Bakışsız Bir Kedi Kara. De Yayınları, 1965.

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 çalışım düşünerek yazarken sesten yola çıkıyordu, önce dizeyi kurup sonra seslendirme ilkesinden değil. Sanat dalları içinde, görüntünün biçimsel olanaklarından yararlanarak özü dışlaştırma yalnızca plâstik 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. Imgeyi 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

---

6 Ece Ayhan Anlatıyor. Yeni Edebiyat, sayı 10.

7 Mor Külhani. Yeni Dergi, Eylül, 1970.

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 raslanabilecek 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, hattâ 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 davramı coğrafya tanımını aşan daha genel bir kavram olsa gerek. Bana kalırsa uygar Batının dışında kalan az gelişmiş 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 Süreyya da «Ortadoğu» adlı şiirinde aynı simgenin bir başka yanını incelikle belirtmişti:

Binlerce binlerce yeraltı geçidine
Sırıldayarak 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 Ortadoğunun 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

8 Ortadoğu, Papirüs, sayı 13-14-15.

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 —güllabici 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 olusturabilecek OKUL kavramı olduğunu sanıyorum. Konur Ertop'la yaptığı konusmada Ece Ayhan da değiniyor bu konuya: «Yaşayan, geniş bir imge bu.

9 Yalınayak Şiirdir. Yeni Dergi, Kasım, 1970.

'Bütün Doğu' anlatılabilir sanki onunla. (...) Eylül ayı kentlerinde büyük bir katliam olur, bütünlemeler. Emlâk 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 ilânı çoğu kez okumadan geçeriz. «Oğlum artık eve dön. Baban seni bağışladı. O meseleyi unuttuk,» gibisinden bir şeyler yazılıdır ilânda. Oysa çocuk çoktan kendini denize atıp boğulmuştur. Bu olay toplumsal düzenin niteliğini göstermesi bakımından önemlidir. Ece Ayhan dipyazılarından birinde sorunu şöyle kokuyor: «Şiir alınlıkları. nedense, şiirin bağrından koparılıp başa konulmuş dizeler sanılır hep, değildir. Şiir alınlıkları yukarı kaçan çocuk yüzleridir, okullarm 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

10 Yeni Dergi, Ekim, 1970.

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

11 Şiir Alınlıkları Üzerine, (Dipyazıları). Yeni Dergi, Ekim, 1970.

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] Gerçekten 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 bir

12 Ölümün Arkasından. Yeni Dergi, Ekim, 1970.

çok 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 kadar devletin de her türlü etkisinden uzak tutmak gerekir. (...) Tam tersine, devleti halkın eğitmesi gerekmektedir, hem de hoyratça.» *(Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirilmesi.* Karl Marks.) 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 Mevlânâ'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 direnenlerse, 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 eksikliklerin 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 aday listesindedir ama torpili yoktur— gazetedeki ölüm haberini yıllardır her gün okuyan, belki Eyüp'lü belki de Kasımpaşa'lı 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 durum-

ları 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— sıkısık oturmayıp, hak ettikleri kadar yer kaplamaları söyleniyor. Tabii bu «mor biletli yolcular» motifini şiirin bütününden soyutlamak yanlış olur. Çünkü ancak öbür motiflerle birleserek yapının bütünlüğü içinde yer alabiliyor. Bu acıdan 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 yerlestirirken kimi biçimleri eksik bırakıyor şair. Çektiği plânlardan bazılarını kurgu sırasında 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 çok anlamlılık, dilin hemen hiç bir şaire benzemeyen değişik bir biçimde yoğuruluşu plâstik 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 kalmasına 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 hayat-

tan 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 Külhani)

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 esnekli kazandırıyor 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.

13 Aşık Merdiveni. Yeditepe Yayınları, 1958.

«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 şiirinin özgün yapısını bozmadan bu denli değişik simgelerle yansıtabilmesi Türk şiiri açısından üstünde önemle durulması gereken bir olgudur, bence.

1972

14 Yeni Dergi, Kasım, 1970.

MAYAKOVSKİ'NİN ÇELİŞKİSİ

Şiirlerinden tanıdığım kadarıyla Mayakovski dünyanın ilk proleter devriminin ünlü şairidir. Şiir alanındaki yıkıcılığını, çoğu kez aşırılığa varan büyük coşkusunu içinde yaşadığı Ekim Devrimiyle 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 yeraldığını biliyoruz. Nâzım bir yazısında, konularını günlük olaylardan alan beş yüze yakın afişi üç yıl içinde yaptığını söylüyor.[1]

Mayakovski'nin Lili Brike'e yazdığı mektupları okurken[2], bu ünlü devrimci şairin hiç bir olumlu niteliğine raslamayınca doğrusu çok şaşırdım. Yüzyıllardır acı çeken, ezilen Rus halkının kendine yeni bir dünya kurma savaşına giriştiği bir dönemde, 1917-1930

---

1 «Muazzam Şair Mayakovski Neden İntihar Etti» **Halkın Dostları**. Sayı: 2.

2 **Lili Brik'e Mektuplar**, De Yayınları. Çev.: B. Onaran

yılları arasında yazılmış mektupları içeren kitabı, Moskova 26 Ekim 1921 tarihli mektuptan aldığım şu bir kaç satırla özetlemek mümkün: «Hiç bir 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, detanka.[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... v.b.» 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, Gramski'nin, Gorki'nin soluk alıp veren, yaşayan mektuplarını okumuşsa. Bu arada Marks ve Engels'in yapıtlarının bir bölümünü de mektuplarından öğrendiğimizi unut-

---

3 Datenka, küçük kız anlamına 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.

mamalıyız. Mayakovski'nin yazdıklarındaysa durmadan kendini yineleyen, aşırı bir aşk sözkonusu. Sevilen kadının yokluğundan duyulan bunalım bazan çılgınlığa dek varan bir tutkuyla, bazan da 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, Newyork, ya da Moskova'dan yazdığı mektuplar arasında bir ayrım göremedim ben Ne bu kentlerden, ne de tanıştığı yeni insanlardan (bir sözcük yığını olmanın ötesinde hiç bir 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 sözkonusu 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,

5 «Gorki ve Mayakovski'nin Yaratıcı Yöntemi Üzerine Notlar» Viktor Pertsov. **Halkın Dostları**, sayı: 5.

şairin dengesini bozmuştur. Tutkulu insanın gözünde yalnızca tek şey değerlidir çünkü: tutkunun yöneldiği nesne ya da kişi. Dengeyi yeniden kurabilmek için bu tek 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.

---

6 Soyut Mayakovski Özel Sayısı, çev.: Sait Maden

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 bir çok 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 ka-

---

7 **Halkın Dostları**, sayı: 2, çev.: A. Behramoğlu

dının yokluğuyla gelen sıkıntı bir kaç kez intihar düşüncesine götürür şairi. Bu durum, Mayakovski'nin içinden geldiği eski toplumun yanlış eğilimlerini, bazı küçük-burjuva özlemlerini halâ 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 yalnızlığa, belki de insanın hiç bir 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» adlı şiirindeki

«Hamal,
valizlerimi bedava taşımağa hazır,
bana göz kırpıyor
dayanışma duygusunun
o güzelim keyfiyle..
Jandarma
polise
polis jandarmaya
bakıyor uzun uzun.

---

8 **Sovyet Şiirleri Antolojisi**

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 için-

---

9 a, g, y.

de aynı umutsuzluğu yaşamakta, öte yandan da şöyle yazabilmektedir:

«... müjdesini ver
belki bana bir daha dönmeyecek
olan kızıl saçlı bacıma:
Bizimkiler
bizimkiler nerdeyse 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 siirinde:

«Bu dünyada
ölmek güç bir şey değil.
bir yaşam kurmaktır
asıl güç olan...»

---

10 **Oğlum Canım Evlâdım Memedim, Cezaevinden Mektuplar.**

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 şiirinin yankısının bunca güçlü oluşuna şaşmamak gerek. 1970

KUŞLARIN BAKIŞIYLA YERYÜZÜ

Yeni Türk şiirinde okura en yakın duran şair Ülkü Tamer, bence, Ama bu, onun her şeyi apaçık anlattığı, şiirinin bütün güzelliklerini okura verdiği anlamınan gelmez. «Serçe» de[1] 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

Hattâ 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 :

---

1 Yeni Dergi. Haziran, 1968.

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

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 olagan, herkesin rasladığı, alıştığı ama «kırk yıl düşünse aklına gelmeyecek» görüntülerinin yanı sıra — örneğin, «Heykelleri sığırcıklar için yapar insan-

lar» — 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 mutluluk 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 çifliği 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

SESSİZLİĞİN DİLİ

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 sözetmişti. Bu izlenimin — hele konuşmacının yarattığı söyleyişi havası düşünülürse — küçümseyici bir yönü olduğunu sanmıyorum. Hattâ 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 sözederken bazı genel değerlendirme yöntemlerinin sınırları içinde kalıyorlar. Dili çoğunlukla, yazarın başarısını pekistiren ya da yapıtın özgünlüğünü belirleyen bir öğe olarak görüyorlar. Böyle bir anlayıştan yola çıkarak Tarık Dursun gibi kendi dilini değil yapıtının dilini olusturan (burada dil sözcüğünü anlatım kavramını da içeren en geniş anlamında kullanıyorum), başka bir deyisle içeriği biçime dönüstürürken dili bir araç olarak değil bir amaç olarak benimseyen yazarlar gereğince değer-

lendirilemez. Somut bir örnek vereyim *Denizin Kanı*[1] üstüne dergilerde yayımlanan birkaç eleştiri yazısı yanlış anmsamıyorsam Tarık Dursun'un bu romamyla 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 ilkeler dayanarak çözümlendiğinde bağımsız birimlere ayrılabilir. Yani bir romanın dilini değerlendirebilmek için başlangıçta o 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 trajiğini — toplumsal ilişkilerin ayrıntılarını da ekleyerek — bir Halikarnas Balıkcısı lirizmiyle anlatmadığı bölümlerde özgün bir dil (kendi yapıtının dilini) olusturabiliyordu ancak. Romanın girişinde kasabanın sıkıntılı beklevisini simgeleven o unutulmaz kuş betimlemesi gibi. Kitap şu sıra elimin altın-

1 Denizin Kanı, Cem Yayınları.

2 Sanatın Gerekliliği, De Yayınları, s. 134.

da 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 Dursun'un öykücülüğünde bir dönemeç ya da önemli bir sıçrama olduğu düşüncesinde değilim. Hattâ 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 "Seyfülmük 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

3 Kopuk Takımı, daha oylumlu bir roman olması amacıyla, yazarının genişletip ısmarlama Yeşilçam senaryolarına döndürdüğü o güzelim «Hasangiller»in yeni adı. Cem Yayınları.

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. Sözkonusu 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"de 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 yazınsal anlatım olanaklarıyla yetinmiyor yazar, başka sanatların da anlatım olanaklarından yararlanıyor. Örneğin okurun, övkünün 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 plânda 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 gel-gitini konuşmalarda olduğu kadar kısa yer betimlemelerinde, "flashback"lerle örülmüş zaman kurgusunda da bulmak mümkün. Yazar dramatik gerilimi böylece sağladıktan sonra Türk yazınında az raslanan 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 hiç bir 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 yerleştiril-

mesi olarak görüyorum. Örneğin iki insanın karşılıklı konuşmasında bildirişime (communication) ara veren bir sessizlik ya da yarıda kesilen bir tümce, sözkonusu 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 Çantabile*'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 "sessizliği kullanma" diye adlandırdığım yöntem Tarık Dursun'un öyküsünde içeriğin en önemli unsurunu, trajik bir sona bağlanacak gerilimi oluşturuyor. Konuşmaların kesik soru tümcelerine, hattâ çoğunlukla

---

4 Moderato Cantabile. Çeviren: Bertan Onaran. Bilgi Yayınları.

5 Harold Pinter'in oyununun İngilizce adı: «Old Time».

tek bir sözcüğe indirgenmesi bu yöntemin başarılı bir sonucu. Ömer (Almanya'dan dönen işçi), Zeynep (Omer'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 dömeninde 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"de, işsizlik sorununun 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 alanıdır, 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 Afrika'lı ya da Cezayir'li 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,

6 Situations VIII. Jean-Paul Sartre. Editions Gallimard s. 302.

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 ipek 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 Yamk Ömer ile Güzel Zeynep"den 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 top-

lumun 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 sözediliyor. 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, sözkonusu işçinin bir yabancı olduğunu anlamazdım. Kuşkusuz Bekir Yıldız ne yapmak istediğini bile 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" 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 törelerini, karşılaştıkları yabancı bir topluma katılamamanın, horlamanın acısını, sıla özlemini içlerinde taşıyorlar. "Motorize Köleler" bir bakıma bu

7 Sahipsizleer. Bekir Yıldız.

konuya yeni bir boyut ekliyor. Ne var ki Bekir Yıldız, öyküsünü bir Alman işçisinin ağzından anlatacağı yerde yabancı bir işçinin ağzından 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. Hiç bir şey olmamış, hiç bir şey değmemiş sanki! Masal gibi ama gerçek. Yazarının da belirttiği gibi, taş baskısı için yeni bir halk öyküsü.

1972

OKTAY AKBAL'IN YASAK YALNIZLIĞI

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 gürültü yaşam ve kalabalık içinde öykü kişisi yapayalnız duyuyor kendisini. Sait Faik'in deyişiyle yüreğindeki «acı gitgide acıyor.»

Oktay Akbal'ın son öykü kitabı *Yalnızlık Bana Yasak* birçok yönden önemli bir kitap.[2] Yazarın aynı çizgide birbirine ekleyerek geliştirdiği, ilk kitabı *Önce*

1 «Yalnızlık Serbest». Günlerde. Varlık, 15 Mart 1967.

2 «Yalnızlık Bana Yasak». Set Kitabevi Yayınları.

Ekmekler Bozuldu'dan bugüne dek uzayan öykülerini bir bütün olarak ele alırsak, son kitabını kendi düzeyinde bir aşama sayabiliriz. Akbal'ın huzursuz düşleriyle yaşayan, sokaklar boyunca sürüklenen kişileri aslında büyük bir yalnızlığın öyküsünü sürdürmekteydiler içlerinde. Toplumdan kopan bireyin aylâklığı, mutluluğu arayış, çevreden uzaklaşma isteği, eski günlere dönmek özlemi — buunla 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'ın 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 önemli 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'ın başarılı öykülerinden. Başka başka insanların mutluluklarına, umutsuzluklarına, sevişmelerine, kısacası yaşamlarına tanıklık etmiş «dar oda» anılarla doludur. Her insanın anısı, hemen kisinin yanı başında duruyordur sanki. Ama aslında yaşanı-

3 «Geçmişi Yazmak mı?». Günlerde. Varlık, 15 Şubat 1968.

lan erişilemiyecek 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 birşeyler 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 hiç bir şeyi olmayan bu insanların garip yaşantılarını, tutkularını, iç dünyalarını basarıyla veriyor yazar; umutsuz düslerini, buruk özlemlerini başarılı bir anlatımla betimliyor. Onların bü-

yük 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 hiç bir iz kalmayacağı kuşkusu korkutuyor öykü kişisini.

Saplantıları, bir yerde, kendini tekrarlamaya yöneltiyor Akbal'ı. Yazdığı öykülerde durmadan yağmurdan, sinemadan söz açması bıktırabilir, hattâ, Kocagöz'ün dediği gibi, öykülerde fazla yağmur yağdırmak «aslatır» 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 büyüklü 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 anlaşılmayan

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 bir 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: «Herşeyi bırakmak masada, sokağa fırlamak... Kimsenin beni tanımıyacağı kentlere gitmek... Onu da denedim! Onun da boş olduğunu anladım!» Bir türlü kendisinden, yalnızlığından kurtulamıyor. «Gondol» adlı öyküsü de böyle bir kaçıştan doğmuş; Venedik'de, yazarın çevresinden uzak bir kentte yazılmış. Yine düşlerden, eski günlere özlem duymaktan kendisini alamıyor yazar. Ama düşlediklerini, yasamdan 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 şiseleri. 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 kisilik. Dağınık bir saç yığını. İki biçimli bacak. Geçmiş anıları bir daha canlandıramamasıya silebilmek...» Bence «Gondol» da Akbal, anlatımının, öykücülüğünnü 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*'daki 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

GORKİ ÜZERİNE*

«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 boyut larıyla Gorki'nin romanlarında raslarız. Toplumsal

* 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.

düzenin hızla değişmesi sonucunda ondokuzuncu 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, 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 birşeyler kazanılabilirdi.» *(Avare Yıllar)*. Gorki'nin de ekmeğini kazanmak için ahçı 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 ol-

duğu kadar, yöntem bakımından da çağımız yazarlarından bir çoğuna 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 filiminin bitişini anımsadım. Yoksulluk yüzünden Kazan Üniversitesine giremeyen genç Maksim sırtında azık torbası, üstünde eskimiş giysiler ve başında tozlu şapkasıyla Rusya'yı dolaşmağa çıkıyordu. Gerçi filim böyle bitiyordu ama Gorki'nin Volga kıyılarından Tuna boylarına, steplerden Kafkasya ve Tiflis'e dek yaptığı yolculuklar sırasında hamallık, ağır işçilik, odun yarıcılık, v.b. 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 entellektüel düzeyde biçimlenmekten çok yaşanılan somut gerçeği dile getirmelerinin payı büyüktür sanıyorum. Kitapta yer alan on öykü bir bütünün parçaları gibi göründü bana. Çoğunlukla, devrim öncesi Çarlık Rusyası'nın 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 düsünceyle değil yaşayarak paylaşması öykülerine tadına doyulmaz bir canlılık getiriyor. Okuduğum çok az yazarda bu denli sıcak,

bu denli somut insanlara rasladığımı söylemeliyim. Gorki iyi bilmenin, yakından tanımanın da ötesinde onlar gibi olabilmek başarısını gösteriyor. İstrati'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 belki 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 yasamlarını 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 bi-

letçilik 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 sözkonusu savın bağnazlığı, hattâ saçmalığı kolayca anlaşılır. Çünkü nesnel olarak «doğru devrimci çizgi» kavramı görecedir. Örneğin bu anlayışla değerlendirmeğe 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 yakıştır-

maların 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 limanında 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 binbir 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 şenlenecek ki! Yan gelip yatacaksın!.. İçtiğimiz su ayrı gitmeyecek.*» Tiflis'e geldiklerinde bir ba-

hane 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 halâ 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 ahlâk anlayışını ortaya koyuyor. Tarih içinde geçerliliğini çoktan yitirmiş, temelsiz, ilkel bir derebeylik ahlâkıdır bu: «*Bilimin, yardımlaşmanın, yasaların yararlarından sözedeyim dedim. Fakat söylediğim herşey onun hayat anlayışı karşısında taştan bir duvara çarpmışcasına tuzla buz oluıordu. '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 ahlâk 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 göğ-*

süne 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 sözkonusudur— 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 limanında dolaşması, çalışan işçilere alık alık bakması aslından 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, kudurmuşcasına 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 sözkonusu. Ama bu kez daha önemli bir politik sorunla karşı karşıyayız. Çünkü yazarın, Ekim devriminin 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 vàr: «*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 hiç bir şey yitirmemiş bir serserinin ahlâkını, para hırsıyla yanıp tutuşan zavallı bir köylünün namusluluğuna yeğ tutuyor. İstrati'nin o çok ünlü Kodin'i gibi Çelkaş da herkesce kötü bilinen, ama yüreğinin köşesindeki sevgi ve dostluğu hiç bir şeye değişmeyecek yaradılışta bir serseridir. Çelkaş'ın kişiliğindeki insancıllik yüceltilirken Gavrila'nın kişiliğinde tipik bir Rus köylüsünün özel mülkiyet özlemi sert bir ahlâkçılıkla 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 hiç bir 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. Hayıdutun, serserinin, bütün sevgilerden kopmuş ipsizin biri olduğu halde, hiç bir zaman bu köylü delikanlısı kadar alçalmayacağını, insanlıktan uzaklaşmayacağını düşünüyordu. Hayır, o hiç bir 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 bölün-

melerden 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 geçerliğini 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 mujikte 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!.. Tovu topu bir evlik de olsa toprak kendinindir. Bey de sensin, paşa da! Herkesden saygı beklemek hakkına sahipsindir...*»

Lenin 1903 yılında yazdığı *Köy Yoksullarına* adlı broşüründe, sayıları aşağı yukarı on milyonu bulan köylü ailelerinin üçbuçuk 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 terkederler. Lenin'in «yarı-proleter» diye adlandırdığı bu insanlara Gorki'nin öykülerinde çok sık rastlıyoruz. Gavrila şöyle der: «*Kuban'a gidip iki yüz ruble kazanırım diye düşünüyordum, o iş de suya düştü! Irgatlıktan başka iş bu-*

lamıyorsun... Bu gidişle hiç bir 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 göndermeğe 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 da 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 içersine 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 bir çoklarının 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 koşulların değişmesiyle sınıfsız toplumun kurulusuna doğru «sürekli gelisen 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! Hattâ ondan da 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 ahçı yamaklığı yaptım. Ahçıbaşımız Smuri adlı, akıllı ve iyi bir adamdı; en sonunda bahçıvan çıraklığı etmeğe başladım. Böylelikle birçok işlere gire çıka on beş yasıma bastım; bu işle geçen zaman içinde boş vakit buldukça elime ne geçerse okudum. Ahçıbaşı Smuri'nin benim yetişmemde çok büyük etkisi olmuştur. Bana, her çesit kitap buluyordu: Din büyüklerinin hayatlarını konu yapanlardan tutun da Gogol, Openski, baba Dumas ve daha bir çok yazarların kitaplarını böylelikle okumuş bulunuyordum.» Ancak bu serüveni yasamış bir yazar, okuma yazma bilmeyen bir serserinin kitaplar karsısında duyduğu büyük saskınlığı böylesine beklenmedik bir biçimde sergileyebilirdi. Konovalov öykünün bir yerinde «*Kimim ben? Serserinin, hayatanın, avnaşın, zavallının biri. Anlamsız bir hayatım var. Niçin yasadığım 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 herşey 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 Lukasc. 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. Havisane doktoru, Konovalov'un intiharını melankoliye bağlamaktadır.*»

Gorki, öykülerinde genellikle en aşağı halk taba-

kalarının 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 değinmeğe 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

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 kurulabileceğini düşünmüştüm. Yasam ölüm ikileminin karşıtlıktan çok bir süreklilik olusturması, bilinçaltındaki ölüm dürtüsünün ask iliskisine de yansıması, giderek histeriye dönüşme olasılığı, İstanbul'da aydın çevresine sokulmaya çalısan küçük burjuva kökenli birçok genç arkadaşım gibi beni de etkiliyordu.[1] Oysa bu dizelerde du-

1 Oyküleriım 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 Gür-

yarlık değil bir durum, hattâ o durumu aşan belli bir sorun sözkonusu. 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 açısından 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

---

sel'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», Türkçesi: Cevat Çapan, E Yayınları, 1973.

olarak çöküşe götüren varoluşunun kafamızda uyandırdığı sorulara da bu anlayışla yaklaşmak gerekir sanırım. Yoksa her kişisel edimi toplumsal gerçekliğin dışında, benzersiz ve anlamını 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.

PİEMONTE TEPELERİ

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 insanın 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. Çünkü 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 ölçü-

de, 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 ulaşamaması 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 sözkonusu 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 : "inanılır 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 Freudçü bir yöntemle inceleyip bazı tartışma götürür sonuçlara varmak değil. Ben yalnızca yazarın "Köyün kente, doğanın insan hayatına, 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'de (*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 cansıkıntısı 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 sö-

3 Diable Sur Les Collines, Ed. Gallimard, 1955.

zünü 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 bu 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 bir çoğunda 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 gerçeklesen 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 çözümyolu olamaz mı?" Bu soruların karşılığım 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.

"ÜSLUPLAŞTIRILMIŞ DURUMLAR"

Pavese'nin Dante, Stendhal, Baudelaire gibi sanatçıların yapıtlarını değerlendirmek için kullandığı "üslûplaştırılmış durumlar" deyimi kendi yapıtı için de geçerli sayılabilir. Yalnız önemli bir ayrımla : sözkonusu sanatçıların gerçekliği "üslûplaştırmalarına" karşılık — Dante ve Baudelaire'i bu tanımın dışında bırakmak daha doğru olur, bence — Pavese gerçekliğin oluşturduğu bir simgeler dünyasını "üslûplaştırmış"tır. 17 Mart 1947'de günlüğüne "insanın yorgunluğu üslûpta, 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 üslûplaştırma" 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 deneyferinin, 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, ahlâk 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 Uğraş)*. 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 "üslûpcu"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

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

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 sözkonusu "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 bulunduğundan 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 gerçeklestirmiştir 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 tepelerimi 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 belleğimde 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 melâkoliye yol açar. Pavese'nin anlatımına bu melânkoli sinmiş gibidir. Dil etkili bir biçimde değiştirir içeriği, giderek sıkıntının, gerçeklikle ancak "geçmiş"e bağlı olarak ilişki kurabilen bireyin yavaş tempolu melânkolik yalnızlığına dönüşür, bu yalnızlığın kendisi olur. En coskulu, yaşama sevincinin en fazla duyulduğu yapıtlarında bile bir yalnızlık tortusu vardır. Melânkoli 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 melânkoli vardır. Ro-

5 Le Bel Eté, Ed. Gallimard, 1955. Türkçeye «Çıplak Modeller» adıyla çevrilmiştir (Varlık Yayınları). Pavese'nin Türkçe yayımlanan ikinci yapıtı da «Yoldaş»tır. (Compagno). Canpo yayınlarından çıktığını sanıyorum.

salba sevgilisi Poliyi 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 yapıtlarından 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 hiç bir zaman Pavese'nin Hemingway'i doğru yorumladığı anlamına gelmemeli.

---

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

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 hiç bir şeyin, hiç bir yerin ötekilerden daha önemli olmadığı görülür. Böyle bir sıralama anmak 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 miţ 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 sınfının 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 "eldeğmemiş doğa" imgesinin olusmasına yol açıyor. Piemonte bölgesinde büyük çiftliklerin kurulması, tarımın sanayileşmesi karşısında şaşkına dönmüş gibidir yazar. *Tepelerdeki Şeytan*'da bu şaskınlık yerini bilinçli bir tartışma ortamına bırakıyor. İnsanların doğayı bozduğunu, artık hiç bir 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 kosulların bir sonucu olduğunu anlamışlardır. Pieretto doğada hiç bir şeyin gizemli olmadığını, 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 çatısmasını da kapitalizmin yarattığı çelişkiler bütünü icinde 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 ahlâkı öneren bir yanı da var. Pavese'nin bu tutumu son çözümde *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 plâna aldığından, bir bakıma "simgesel gerçeklik" anlayışının karşıtı gibidir. Örneğin Visconti'nin *Ossessione* (Tutku) adlı filmi bir aşk serüvenini sergilerken kırsal alanlardaki üretim ilişkilerinin oluşturduğu toplumsal sorunlara da 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. Oysa 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 sözkonusu 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 omuzunda, 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 Lâtin 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'de 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 raslandığımız 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 lâhana 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 çözümlenmesini yapmada bize ışık tutacak bilimsel bir kuram var. Doğayı, ona yabancılaşmadan değiştirmenin nasıl bir toplumsal düzende gerçekleşeceği bilinen bir gerçek artık.

---

7 Dialogues Avec Loco, Ed. Gallimard.

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 sözkonusudur; 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, sigaranı içerek, hayatın tadını çıkararak." *(Yaşama Uğraşı)*. Hattâ yazar mazohistçe bir tad bile alır bundan. Bir kadınla birlikte ya da bir dost toplantısındayken yalnız kalacağı gecenin ileri saatlerini, odasına yalnız dönmenin mutluluğunu düşünür. Burada üsünde 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 aldat-

8 Nuit De Fête, Ed. Gallimard, 1973.

maya başlar, ve sonunda aşıklarının 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) hiç bir 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, nasıl varlığını bir sayfanın kapalı dünyasında gerçekleştirmeye 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'da. 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 yal-

nızlığın 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 yapıtlarından 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 sözkonusudur. 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, onlarla 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. Celila duruma daha nesnel bakabildiği için öbür dostlarının hiç bir anlam veremediği Rosetta'nın intihar nedenini anlar: «Yalnız olmak, çevresindeki şamatadan uzaklaşmak istiyordu, oysa

9 Entre Femmes Seules. Ed. Gallimard, 1955.

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. *Tenelerdeki 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 doğakıyımının yakıcı simgesine dönüşür. Ne var ki üstün anlatma yeteneğini, simgeler dünyasının o unutulmaz şiirsel özünü yaşamındaki kişisel 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 elele 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

---

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 biçimine karşı çıkmamız, bireysel kurtulma yolu olan bu 'yalnızlığın' aldatıcılığını anlatmakla olacaktır. İnsan yalnız değildir, yeter ki elele 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.

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 DİKKAT!»

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 sözkonusu 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 Pa-

---

11 Son yıllarda Batıda gürültü koparan yapıtların çoğu, kapitalist toplumun son aşamasında ulaştığı durumu çözümlerken Marksçi 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 Marksçi düşünürler arasında çok önemli bir tartışma konusu. Son yıllarda

vese'nin kişisel serüveninin beni ancak yarattığı dünya, yani yapıtı açısından ilgilendirdiğini önceden de belirtmiştim. Yukarki 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 intihar 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. İntiharından 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 zatürreden ölmek düşüncesi gibi anlamsız bir şeye

---

İngiltere, Fransa, Almanya, Amerika ve Yugoslavya gibi ülkelerde yapılan tartışmalar çağımızın en önemli Marksçılarını iki kampa ayırmış gibidir. Örneğin Goldman, Fromm, 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.

katlanamamasını doğal karşılamak gerekir. Onun için üşütmemeye ve dönemeçlere dikkat!» Bu satırlarda gerçeküstücülerin, örneğin yaşamına kendi eliyle son verirken bile ölümü ciddiye almayan bir Jasques Rigaud'nun intihar anlayışındaki acı alay seziliyor. Ama yine de ağır basan yan intihar edimiyle gerçekleşecek yaşama boyuneğmeme 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 «Sizi-

---

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 ka-

fos'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* de *(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, sözkonusu koşulların, dolayısıyla da yaşamı değiştirme olanaklarının hiçe sayılması bir yana, ölüme vaktinden önce boyun eğmekten başka hiç bir 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 boyuneğmedir.» 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.

---

ya aşağıya yuvarlanmaktadır. Sizifos'un sonsuza değin katlanması gereken işkence, sonuca hiç bir süre 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.

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. Tanrıyı 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. «İn-

sanın 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 gösterissiz, 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 sözkonusu «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 oksayan», 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 intihar edimi bir düşüncenin değil, hiç bir 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 hiç bir geçerliği yoktur. Günümüzde mümkün olan tek intihar *Ecinniler*'in bir başka 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 hiç bir durum yok. Hiç şüphesiz yıllarca önce öldüm ben, çoktan intihar ettim. Beni intihar ettiler, demek istiyorum.»[14] Diyeceğim, Pavese'nin intiharı

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

«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 yaşam'da olmak da gerçekliği bütünüyle kavramak anlamına gelmez. *Tepelerdeki Şeytan* yer yer bu sınırlılığın, dünyayı ele geçirememenin izlerini taşır: «Havada, harekette, hattâ 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 bütün 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 valnızlığına terkedilmiş kapalı bir yöreyi, yazarın giıikçe «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

15 Soyut, Temmuz 1973, Türkçesi: Tezer Özlü.

yıl ağır hapis cezasına çarptırmıştı. Gramsci faşizmin zindanlarına on yıl dayanabildi ancak. 1937 yılında, cellâtlarının 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 değiştirecek 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

GELENEĞE BAŞ KALDIRAN ŞİİR

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan öncü sanat akımları içinde İtalyan ve Rus Fütürizmlerinin, Dadacılıkla Gerçeküstücülüğün önemini kimse yadsıyamaz sanırım. Mayakovski, Nâzım Hikmet, Aragon, Eluard, v.b. gibi çağımızı etkilemiş büyük şairlerin çoğunun bu akımlardan biri içinde yeraldıklarını, 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, sözkonusu akımları tanımamız gerekiyor. İlk çıkıştaki öncü tutumlarına, geleneği tümüyle yadsımalarına karşın sonraları kendi ulusal kaynaklarına yönelen, bu kaynakları çağdaş bir anlayışla özümleyip asan 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 FÜTÜRİZMLERİ

1909 yılında *Le Figaro* gazetesinde Fransızca olarak yayımlandıktan hemen sonra başlıca Avrupa dil-

lerine çevrilen Fütürizmin ilk bildirisi, yepyeni ve oldukça atak bir sanat anlayışını 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, hattâ «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 yeralmasına yolaçacak 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'Äge 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 desetklemişti. 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 bu radikal tavrın faşizan bir yıkıcılığı da içinde taşıdığı açıktır. Onceleri 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, v.b. gibi arkadaşlarıyla *başlattığı bu hareket alışılmış sanat beğenilerini*, o güne değin benimsenmiş 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 «Puskin, Dostoyevski, Tolstoy ve benzerlerinin zamanın gemisinden denize atılmaları» gerektiğini yazıyor, yalnızca aka-

demizme 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 hiç bir büyük kişiye / Üstüne varolan herşeyin / 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 yeraldılar. Bolşevik partisi iktidarı ele geçirdikten sonra, özellikle Mahakovski'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 maddî temelinin kurulusunu ve üretici güçlerin işçi sınıfı yararına geliştirilmesini dile getirmek amacıyla kullandı. Bu başarısında Ekim Devrimi'ne hiç duraksamadan katılısının, Çarlık Rusyası'nın köhnemiş yapısını yıkan toplumsal sarsıntıyı herşeyden önce «kendi devrimi» olarak benimseyisinin de payı olsa gerek. «Ben Kendim» adlı özyaşam öykü-

sünde şöyle yazar: «Ekim. Katılmalı mı katılmamalı mı? Ne benim, ne de Moskovalı başka Fütüristlerin böyle bir sorunu yoktu. Sözkonusu 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 soruşturulmasına 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 Marinet-

ti 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 ilânından 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 silâh 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 Rusya'sı»nda proletarya devrimine yolaçarken. Batı Avrupa ülkelerinde de burjuva değerlerinin iflâsını 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 Tzara'nın öncülüğünde Zürich'de 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 engelleyen 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 klâsik kuralların dışına çıkmakla yetinmeyip estetik ölçütlerin tümünü birden yıkmak istiyordu. 1916 yılında yayımlanan ilk bildirisi şiire olduğu kadar topluma, tüm yerleşik ahlâk değerlerine, hattâ 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 ögelere, 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 ögeler buldukları için, Paris'te çıkarmaya başladıkları *Littérature* dergisinde Dadacı görüşlere yer verdiler. Hattâ 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, kıralcı, emperyalist, anarşist, sosyalist, bolşevik, politikacı, proleter,

demokrat, burjuva, aristokrat, ordu, polis, yurt istemiyoruz; bütün bu salaklıklardan bıktık artık. Hiç, ama hiç bir şey, hiç, hiç, hiç bir şey istemiyoruz (...)» (*Le Surréalisme*, G. Durozoi - B. Lecharbonnier, éd. Larousse, s. 30). Yenilik yanlısı halkın bile tepkisine yolaçan 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'de 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, v.b. 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 ahlâksal ve estetik kaygının denetimi dışında, düşüncenin belirlenmesi.

ANSİKLOPEDİ (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 ŞUNLARDIR: 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, rast-

lantısal 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, hattâ 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, v.b. gibi klâsiklerin 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, hattâ onları savunma gereğini duymuştur. Ondokuzuncu yüzyılın lânetlenmiş iki genç dehası, Rimbaud ve Lautréemont' uysa efsanelestirecek denli yüceltmiştir. «Puşkin, Dostoyevski ve Tolstoy'un zamanın gemisinden denize atılmalarını» öngören Rus Fütüristlerinin de klâsik 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» hattâ «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, hattâ en aşırı özelliklerini taşıyan Nâzım Hikmet ve Aragon'un yapıtları bu savımı doğrular sanırım. Sözkonusu şairlerin 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 EVRİMİ

Ayağında uzun topuklu şık çizmeler, omuzuna dek düşen bembeyaz saçlarıyla Saint-Germain bulvarında 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, hattâ 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 anlaşılamaz» demesi boşuna değildi. Sonra, geçen yıl bir resim sergisinde tanıştım kendisiyle. Saint-Germain bulvarının 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, hattâ bir ara Jdanovculuğu savunmasının doğurduğu sonuçları, sonra çağdaş bir bileşime yönelip hem şiirde hem düzyazıda yeni biçimler arayışının nedenlerini açıklamaya çabalar. Garaudy'e 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 izdüsümünde yeralmayı basarmıştır. 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 sözetmiyor Garaudy. Çağımızın önemli bir bölümünü neredeyse başından sonuna kateden bir yapıtın geçirdiği evreleri, vardığı dönemeç noktalarını, 1917 Devrimi ya da Fransız Direnme Hareketi, v.b. gibi tarihsel dönüşümlere bağlamakla yetiniyor. Oysa, sözkonusu yapıtın yaratıcısı birey Aragon var bir de. Toplumsal koşulların ürünü de olsa, Elsa Triolet'ye, hattâ 1927 yılında girdiği partisine olan bağlılığı artık değişik yorumlar gerektiren birey Aragon.

Şairin çocukluğunda yaşadığı büyük sarsıntının önce Gerçeküstücü harekete, sonra da Komünist Partisine asırı bağlanmasında önemli bir rol oynadığını sanıyorum. Her iki bağlanışta da bir aile olayı, gerçekte yaşanılamamış bir sevgiyi (anne sevgisini) arayış var çünkü. Andre Breton'un gerçeküstücü topluluk içindeki ataerkil yetkesinin, varolusundaki 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, koparılamaz 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.

Gecen yıl yayımlanmaya başlayan *Tüm Şiirleri*'ne yazdığı önsözde onu yazmaya iten başlıca nedenin çocukluğundaki bu ilk soru işaretine bir karşılık aramak, varolusunu 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 söyleyemediği 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 olmustur.

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— ya-

yımlanan *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, halâ 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. Hattâ 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. Sözkonusu sorun, Fransız şiiri bağlamında somutlaşan gelenek sorunu.

Aragon'un Gerçeküstücülüğün kurucuları arasında yeraldığını biliyoruz. İlk kez Tristan Tzara'nın başlattığı Dada hareketini uzaktan destekleyen Aragon ve Breton 1922'lere doğru, Breton'un deyimiyle «Dadayı salıvererek» gerçeküstücü anlayışa yöneldiler. Bu akımın temel ilkelerini açıklayan 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 Sevilik* (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 ahlâkını yere çalmak için klâsik 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 klâsik 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 neden-

lerini belirtir. «Rimbaud ile (mutlaka modern olmak gerekir) Apollinaire'den ders almış bir kuşaktanım ben» diye yazar «Modern Üslûp»da.

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, Jdanovcu 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 v.b. gibi klâsik dönem şairlerinin kullandıkları «alexandrin» koşuğundan, eski halk destanlarıyla Ortaçağ söylencelerinden yararlanarak geçmişin kültür kalıtını özümledi. *Elsa'nın Gözleri*, *Brocéliande Ormanı*, *Selâm Sana Fransam*, *Yürek Acısı*, *Grevin Müzesi* v.b. gibi yapıtları hep bu özümleme çabasının ba-

şarılı 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 hapisanelerde 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 v.b. gibi Nazi kurşunları altında can vermek, ya da Danielle Casanova ve daha niceleri gibi toplama kamplarından geri dönememek 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, «Aşıkların 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 hiç bir imgeye gerek kalmadan somutluk kazanır. Belli bir kadına duyulan tensel askla 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 yapılarındaki uyak düzenidir. Şair «Troubadour» geleneğinden Victor Hu-

go'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 «Riberas Dersi» adlı yazıları çağdaş bir şairin ulusal kültür konusundaki tavrına 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 duyarlıktan 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 sözederken.

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, Marks'dan İbni Haldun'a, tüm Sovyet yazarlarından Lorca, Nâzım Hikmet, Neruda'nın yapıtlarına, dünya klâsiklerine, Dostoyevski, Balzac, Stendhal'e, Şekspir'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 yazar-

lar, ressamlar, politik tartışmalar, çeviriler, çekmeceler dolusu yayımlanmamış yazılar da cabası. Bir de Elsa'ya rastlamadan önce tanıdığı bir Amerikalı 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

BOYUN EĞMEMİŞ BİR 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 özdeşlemiyorum 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 ahlâk 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. Ondokuzuncu 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 etmeyen, 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 devriminin 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» den olduğunun bilincindedir. Bu bilinç yazarlığını, özellikle de davranışlarını yönlendirecek, George Sand'ı bugün yeniden değerlendirmemize yolaçacaktır.

Aragon *Le Fou d'ELSA*'da «Kadın erkeğin geleceğidir» der. Bu ünlü dizedeki erkek sözcüğünün Fransızcada insan anlamını da içerdiğini düşünürsek, sözkonusu 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 sınıfla-

rın 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 Ondokuzuncu 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 hiç bir zaman unutulmamalı.

Lucie Aurore Dupin (George Sand) 1804'de 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,* v.b. 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 paylaş-

tıklarını, 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 olduğu 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 Nietzche'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 yıllarında değil, biraz olsun yatıştığı olgunluk döneminde yazmış. Sözünü ettiği sevgi Ondokuzuncu 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 ahlâkını 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 devriminden 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. Marks'a karşı Bakunin'i savunur. Sözkonusu 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 populizme 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. Isa'nın eylemini sürdürecek, onun yapıtını tamamlayacak olan

halktır. Yoksul bir dülgerin atölyesinden yükselip dünyayı aydınlatan, insanlığa Tanrı cennetini, yani eşitlik, özgürlük ve kardeşliği muştalayan 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 bir çok aydını gibi George Sand'ı da barikatlara yöneltir. Hükümeti eleştiren, halkı ayaklanmaya çağıran yazılar yayımlar gazetelerde. Hattâ kısa bir süre iç işleri bakanlığına getirilen Ledru-Rollin'in danışmanlığını yapar. Ama Marks'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, hattâ 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 kuk-

la tiyatrosu kurar. Bir yandan bahçesini çapalarken, öte yandan bütünüyle yazmaya verir kendini. 1848'den önce yazdığı ve Milli Eğitim Bakanlığı Klâsiklerince *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 konuşmaktan hoşlanan, aradabir atla gezintiye çıkan bu tuhaf büyükanneye «Nohant Karısı» adını takarlar. Köy düğünlerinin, panayırların saygın bir konuğudur «Nohant Karısı». 1850'de yaşamı öyküsünü anlatan *Histoire de Mavie* adlı yapıtı yayımlanır. *Les Beaux Messieurs de Bois Doré* (1858), *Jean de La Roche* (1860), *Le Marquis de Villemer* (1861), *Mademoiselle de La Quintinie* (1862), v.b. gibi, ilk yazdıklarına oranla daha başarısız sayılabilecek romanları birbirini izler. 1876'da çocukluğunu geçirdiği, genç kızlık yıllarının anılarıyla dolu Nohant'da ölür. Yumuşak başlı, sevecen bir büyükanne, çağını dörtnala yaşamış bir yazar olarak.

1977

«UZUN SÜRMÜŞ BİR YAZ» ÜZERİNE SÖYLEDİĞİMDİR

(Konuşan : Doğan Hızlan)

Okurunuzun hikâyenize nasıl bakmasını isterdiniz?

Konuşmaya böyle bir soruyla başlamanızı beklemiyordum doğrusu. Biliyorsunuz bu gibi soruşturmaların, içinde bulunduğu durumun tartışılmasına öncelik tanınır. Önce yazarın yaşamı, yapıtın yaratılma süreci, sonra da metnin kendi öz gerçeği —içeriğine ya da biçimine değgin özellikler, getirdiği sorunsal (eğer varsa!) v.b.— sözkonusu edilir. Ancak bütün bunlar iyi kötü irdelendikten sonra okura gelir sıra. Biz bu süreci tersinden izleyelim.

Okurun, öykülerime hazırlıklı yaklaşmasını, elindeki kitabın en azından bir emeğin, ama daha önemlisi belli bir dünya görüşünün ürünü olduğunu bilmesini dilerim. Sözkonusu dünya görüşü (Marksçılık) güncel politika düzeyinde değil, öykülerimin getirmeye çalıştığı genel sorunsalı ele alışta, toplum-birey ilişkilerini yansıtan diyalektik uygulamada aranmalıdır. Okurun elindeki kitap, her şeyden önce yazınsal bir yapıt olduğuna göre, yalnızca bir dünya görüşüne değil, aynı zamanda belli bir yazı anlayışına da dayan-

malı, bu anlayışın getirdiği çağdaş tutuma ters düşmemelidir. Yazı anlayışının yazınımızda alışılagelmiş gerçekçiliği zorlayan, algılarımızı bütün karmaşıklığıyla yansıtmaya, kimi zaman nesneler düzenini değiştirmeye yönelen bir yazarlık ediminden kaynaklandığını söyleyebilirim. Okurun kitabımın bir bölümündeki öykülerin dünyasına daha kolay girebileceğini, çoğu kez bir çocuğun nesneler ve insanlarla kurduğu ilişkileri anlatan bu öykülerin şiirsel, büyülü havasını kolaylıkla seveceğini sanıyorum. İkinci bölümdeyse duyarlıktan çok düşünceye ağırlık veren, hem kurgusal anlatın hem de bilinçaltı öğeleriyle yüklü iki uzun metin yer alıyor. 12 Mart'la yoğunlaşan toplumsal sarsıntının küçük burjuva aydınlarında bıraktığı izleri, derin yaraları ve iç dünyalarının karmaşasını konu edinen bu metinlerin ilk okuyuşta kendilerini ele vermeyeceklerini, okura direneceklerini biliyorum. Ama her metnin bir değil birçok açıdan okunmasının mümkün olabileceğini de gözden ırak tutmamalı. Bir bakıma her yapıt, eğer reçete değilse, değişik düzeylerde okunabilirliğinin çoğalttığı, zenginleştirdiği anlamlar ve güzellikler bütünüdür. Kendi yaratısı da olsa bir yazar yapıtındaki güzellikerin, anlam olanaklarının tümüne sahip çıkamaz. Okurun yaratıcılığı da bu noktada başlar sanıyorum. Buna bağlı bir başka sorun daha var : okurun yazarı etkileyip değiştirmesi.

Türkiye'de özellikle son yıllarda çoğu elestirmenimizi, hattâ yazarlarımızı da aşan bir okur kitlesinin yetişmekte olduğunu görmezden gelemeyiz. Sayıca az da olsa bu nitelikteki okurlar ister istemez yazarı etkileyecek, onu uyaracaktır. Yakında dergilerdeki «edebiyat incelemeleri»ni kat kat aşan okur mektuplarına rastlarsak şaşmayalım! Okumanın eğlence ve vakit geçirme aracı değil bir öğrenme, değerlendirme hattâ

yaratma süreci olduğu gün geçtikçe daha iyi anlaşılıyor. Yanlış anımsamıyorsam «Kötü Okuyucu ve Edebiyat» adlı yazısında Mehmet H. Doğan da bu soruna değiniyor, okurun —ama elindeki kitaba, bir filme yarısında girer gibi başlamayan *iyi* okurun— yazarı etkileyebileceğini öne sürüyordu. Diyeceğim, *Uzun Sürmüş Bir Yaz* onu okuyarak yeniden yaratacak, değişik biçimlerde yorumlayacak bilinçli ve hazırlıklı bir okur kitlesinin malı sayılır artık, benim değil. Öykülerim yayımlandığına göre yazarla yazı arasındaki ilişki yani kendi bilincimle dışımdaki beyaz kâğıda yazdığım sözcükler arasındaki ilişki, metinle okur arasındaki yaratıcı alış-verişe dönüşmüş demektir.

Diğer hikâyelerinizle uzun hikâyeniz Akarsu *arasında bir karşılaştırma —anlatım, içerik, hikâyenin öğeleri, v.b.— yapsanız, ne gibi sonuçlara varırdınız?*

Yukarda kitabımın ikinci bölümünü oluşturan iki uzun öykünün ortak içeriğine kısaca değinmiştim. Bunlardan ilki «Köprüaltı» başlığını taşıyor, ikincisiyse «Akarsu». «Akarsu»yla kitaptaki öbür öyküleri karşılaştırabilmem için tümünü teker teker ele almam gerekirdi. Oysa yerimiz sınırlı. Bu nedenle «Akarsu»nun yapısıyla ilgili bazı özellikleri açıklayayım.

Yüz sayfa kadar tutan bu metni her parçası ayrı renkte mozaiklerden oluşan bir çağdaş fresk gibi düşündüm. Kimi yerleri zaman aşımına uğrayıp silinmiş, kimi yerleri boş bırakılmış, kimi yerleriyse daha canlı, daha özenle yapılmış bir fresk. Küçük burjuva aydınlarının baskı döneminde somutlaşan çelişkilerini bu yapıta uyarlamak için yalnızca dış gözlemlerle yetinmek, bir ya da birkaç olayı anlatmak doyurucu olmayacaktı. Ayrı toplumsal sınıflardan gelmekle birlikte

aynı bilinci, aynı duyarlığı taşıyan insanların karmaşık dünyalarını ayrı zaman ve mekânlarda ele alıp üst üste koymayı, yani bir çeşit film kurgusu yapmayı denedim. Böylece acı bir tarihsel dönemin tek değil birçok kesiti, bu kesitlerin bilince ve bilinçaltına yansımış öznel yorumları çıktı ortaya. Umutsuzluk, dirençle kaçış, ölümle yaşam karşıtlıkları içiçe gelişerek freskin dayandığı duvarı oluşturdular. Mozaiklerin rengiyse, uzun sürmüş bir yaz imgesinin getirdiği ölüm temasıyla şiddetli bir depremin yıktığı bilinçlerin karışımından elde edildi. Doğrusu oldukça umutsuz, karamsar, ama bence o dönemi en gerçek yanıyla yansıtan bir renk oldu bu. «Akarsu»da beş bölüm var. Bu beş bölüm bir bütünü, yani freskin bütün yüzeyini kaplayan metinlerden oluşuyor. «Akarsu»yu yazarken yeni anlatım olanaklarından olduğu kadar alışılmış yöntemlerden; günlük, mektup, gazete - televizyon haberleri, v.b. gibi okur yönünden «dolaysız» sayılabilecek araçlardan da yararlandım. Kurmaya çalıştığım yapının bazı tuğlalarını isteyerek eksik bıraktığımı da söylemeliyim. Biliyorsunuz bakısım (simetri) yalnızca yapılarda değil duvar süslerinde bile kullanılmıyor artık. Böyle bir çabanın okurlarca nasıl karsılanacağını çok merak ediyorum. Eleştirmenler de ilgisiz kalmaz umarım.

Yazı sanatının iki yöntemi alegori ve simgeyi kullanışınızdaki amacı, özelliği açıklar mısınız?

Uzun Sürmüş Bir Yaz'da yer alan öykülerin tümünde olmasa bile bir çoğunda simge ve eğretilme (alegori) öğeleri var. Yazı anlayısımla ancak eğretileme yöntemi bağdaşabilir sanıyorum. Simge genellikle soyut bir düşünceyi somutlamak için doğada var-

olan nesnelere başvurmakla elde edilir. Simgecilik herhangi bir şeyi, kendisinden başka bir şeyle belirtme işlemidir diyebiliriz. Örneğin köpek, bağlılık düşüncesinin; terazi, tüze kavramının simgesi olabilir. Eğretilemedeyse gizli bir anlam vardır daha çok. Bir şey gösterilip başka bir şey anlatılmak istenir. *Uzun Sürmüş Bir Yaz* için yazdığım iki metinde ağustos güneşi, yaz, yakıcı ışık, v.b. bir ölüm imgesini bütünleyen unsurlardır. Baskı dönemini vurgulayabilmek için genel bir «im» (işaret) oluşturmaya çalıştım bu metinlerde. Ölüm bu tarihsel dönemin altını çizen, benim kuşağımın çok yakından yaşadığı bir gerçekti. Onu yaşanılan günlük ayrıntılarda yakalamaya, kızgın duvarlara çarpılan bir su sesinde, sıcak kumsalda, bir öğle sessizliğinde aramaya çalıştım. Aslında birbirini bütünleyen «Köprüaltı» ve «Akarsu» bu anlayışla örülmüş, sessizliğin de bir dil, bir anlatım öğesi olarak kullanıldığı öykülerdir. Somut örnekler vermek, bazı bölümleri buraya aktarmak isterdim ama yerimiz sınırlı. *Cicipapa* bölümünde yer alan «Avlu» adlı öyküm de bir genel im'in değişik kişilerce ortaya konuşudur. Kapatılmışlık duygusunun, bir sıkıntının, devinimsizliğin araştırılmasıdır bu öyküde sözkonusu olan.

Bende bu avlu imgesinin doğmasına taşra yaşamının yol açtığını söyleyebilirim. Öykü kişileri baba, ana, çocuk ve büyükanne kendi bakış açılarından, kendi öznelliklerinden yola çıkarak içinde yaşadıkları kapalı ve tekdüze dünyanın sıkıntısını anlatırlar. Çocuğun dışında tümü umutsuz, acılıdır. Baba memurdur, anaysa eve kapalı, gençliğini uzak dağ istasyonlarından birinde tüketmiş, gergefine çiçek nakışları işleyen bir kadın. Ama gergefteki çiçekler bütün kenti sarar, tıpkı çocuğun çizdiği kuş ve ağaç resimlerinin canlanıp avlunun yüksek duvarlarını aşması gibi. Büyükanney-

se felçlidir, yerinden bile kıpırdayamaz. Karşısında ağır bir çekül gibi yere çakılı duran saat kulesine, avluyu pisleyen güvercinlerin uçmasına bakar durur. Ve sisli belleğinde Yunus peygamberin balığın karnındayken okuduğu duayı anımsamaya çalışır. Görüldüğü gibi kapalılık kavramını somut taşra yaşamından alınmış değişik simgelerle oluştururken bu kavramın kökenine, Tevrat'taki karşılığına dek uzandım. Bir de bütün bu söylediklerime koşut gelişen zaman öğesi var tabiî. Taşra yaşamında zamanın ağırlığı korkunçtur. Örneğin Çehov, Flaubert ve daha başkaları da eğilmişlerdir bu konuya. Çehov'da (*Üç Kızkardeş, Vanya dayı,* v.b.) melânkoli ön plândadır. Flaubert'deyse kişilerin toplumsal konumu. *(Madam Bovary)* Ben daha çok iç gözlemlerle yaklaştım aynı soruna. Anadolu'nun taşra kentlerindeki havayı, çeşitli yaştaki kişilerin bilincine yansıdığı ölçüde vurgulamaya, bu trajik diye niteleyebileceğimiz durumun insan yaşamındaki değişmezliğini ya da değişebilirliğini göstermeye çalıştım. Böylece bazı karşıtlıklar çıktı ortaya. Bu karşıklıkların en çok yoğunlaştığı alan büyükanneyle çocuğun algıladığı iki uzlaşmaz dünyadır. Uçmayı unutmuş kısa kanatlarıyla avlunun yüksek duvarlarını aşamayıp betona düşerek ölen bir tavuktur büyükanne. Çocuksa içinde yaşadığı yasaklar dünyasının uçsuz bucaksızlığına, onu çevreleyen nesnelerin tanıdık biçimlerine sasan mutlu bir yaratık, bir sevinctir. Hemen sunu da belirteyim ki öykülerim yukardaki örneklere bakarak bir simge yığınına indirgenmemeli. Aslolan sayısız simge üretmek değil, somut yaşamı anlatarak genel bir işaret koyabilmektir. Ama her okur değişik biçimlerde yorumlayabilir bu genel işareti. Örneğin geçenlerde Deuleuze ve Guattari'nin Kafka üstüne yazdıkları bir kitabı okudum. Yazarlar Kafka'-

nın gerçekte bir gülmece ustası, hattâ bir karikatürcü olduğunu öne sürüyorlardı. Bu açıdan *Dava* ya da *Bir Savaşın Tasviri*'ndeki kısa öykülerin bir çoğu yeniden ele alınabilir. Oysa şimdiye dek Max Brod dinsel diyebileceğimiz bir açıdan yaklaşmıştı Kafka'nın yapıtına. Sonra Marthe Robert tinçözümsel yöntemle Kafka'yı ele alarak baba yetkesi sorunsalını ön plana çıkardı. Roger Garaudy ise Marksçı bir yaklaşımla aynı yapıttaki yabancılaşma öğelerinin toplumsal ve ekonomik karşılıklarını ortaya koydu. İlk sorunuza verdiğim karşılıkta da belirttiğim gibi bir metnin değişik okumaları mümkündür. Nâzım Hikmet'in *Donkişot* yorumu da ilginçtir, Lukacs'ınkine benzemez pek. Diyeceğim eğretileme ister kullanılsın ister kullanılmasın, bir nesne ya olduğu gibi ya da değişik biçimlerde ele alınsın, yazınsallığın özünde çok anlamlılık vardır. Benim öykülerim de yazının içinde yer aldıklarına göre, çokanlamlılık taşımalarını doğal karşılamak gerekir sanıyorum.

Bazı yazar adları verebilir misiniz? Ve bunların hangi yönleriyle daha çok ilgilendiğinizi söyler misiniz?

Türk yazınını olduğu kadar Batıyı ve başka ülkelerin yazınlarını da elimden geldiğince izlemeye çalışıyorum. Dört yıldır Paris'te bulunmam başka yazınları, özellikle Fransız yazınının son gelişmelerini değerlendirmemi kolaylaştırdı. Bence bir yazar belli bir dilin içine doğar, belli bir kültürle yoğrulur. Sonradan başka diller, başka kültürlerle de ilişki kurabilir ama belirleyici olan kendi dili, kendi kültürüdür. Hem bizim yazarlarımızı, bizim klâsiklerimizi, hem de Batı yazarlarını okuyorum. Sevdiğim, önemsediğim ve etkilendiğim yazarlar var. Bunların adlarını ayrı ayrı

vermek, kaynaklarını göstermek isterdim. Ama yalnızca ad sıralamak yetmez; açıklamalar, çözümlemeler, karşılaştırmalar da yapmak gerekir. Son yıllarda *Yeni Ufuklar* ve *Yeni Dergi*'de yayımlanan eleştirilerimde birçok yazar üstüne düşüncelerimi belirtmiştim. Bence Türkiye'de, yazmayı bir yaşama serüveni olarak ele alan sanatçılar çoğunlukta. Bu soruna değinen bir yazımda şöyle demişim:

«(...) Bir bilinç ürünü olan yazınsal metinle, dış dünya birbirinden ayrı şeylerdir. Yazın dile, bizi çevreleyen gerçeklikse maddeye dayanır. Dilin yapısı nesnelerin yapısıyla özdeş olamaz hiç bir süre. Bir nesneyle, o nesnenin adlandırılması, giderek betimlenmesi iki ayrı düzeyde ele alınmalıdır. Diyeceğim yazının ham maddesinin 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 alanından 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. (...» Nedense yazdığına dışardan bakabilen, yarattığı dünyayı sözcüklerle kurduğunun bilincinde olan yazarlar çok az bizim yazınımızda. İşte bu tür yazarları önemsiyor, belli bir düşünce yüküyle gelen, yansıttığı gerçekliğin devrimci yorumunu da içinde taşıyan yapıtlara yakınlık duyuyorum.»

Uzun Sürmüş Bir Yaz *adlı ilk kitabınızla getirdiğiniz, bundan sonra yapmak istediğiniz?*

Yayımlanan ilk kitabımı yaşıma göre —1951 doğumluyum— pek gecikmiş sayılmaz. Ama öykülerimin 1969 yılından bu yana yazın dergilerinde çıktığı düşünülürse, *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'ı okura sunmakta acele etmediğim kolayca anlaşılır. Kitap çıkarmayı önemseyen, bu konuda sabırlı olmasını bilen yazarların arasında sayıyorum kendimi. Hiç bir tecimsel kaygım olmadığı gibi elimdeki malzemeyi dörde beşe bölüp her yıl mutlaka bir kitap yayımlamak kibi de bir amacım yok. Kitap bence bir bütünü ol uşturmalı, yazarın vardığı yeri, geçirdiği evreleri olanca açıklığıyla gözönüne sermeli. *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'da iki bölüm var. İlk bölümdeki öyküler *Yeni Dergi, Yeni Ufuklar, Papirüs, Halkın Dostları* v.b. gibi yazın dergilerinde yayımlamış olduklarımdan titiz bir seçme. Şimdi yeniden okuduğumda onları kendime bir hayli uzak, kimi zaman gereksiz süslemelerle dolu ve çoğunlukla aşırı «şiirsel» buluyorum. Ama kendiliğindenlikleri, yakından tanıdığım bir insanın, yani benim, yaşamıma tanıklık etmeleri hoşuma gidiyor. İkinci bölümdeyse *Uzun Sürmüş Bir Yaz* başlığı altında toplamayı düşündüğüm bir dizi öykünün ilk örnekleri yer alıyor. Bu örnekler bugünkü aşamamı, yazı anlayışımı yansıtmaları bakımından bana daha yakın, daha kolaylıkla savunabileceğim nitelikte görünüyorlar. Bundan sonra Marksçılıkla çağdaş bir metin anlayışını birleştirmeye çalışan; insanları ve dünyayı kavrayıp yorumlamada bana yardımcı olan tinçözümleme (psychanalyse) ve Marksçılıktan kaynaklanan öyküler yazmayı, bu öyküleri bir yazarın kendisi demek olan sözcüklerle, yani benim sözcüklerim, benim dilimle gerçekleştirmeyi düşünüyorum.

1976

II

BILGİ ÜRETİMİNDE YENİ DÖNEMEÇ

BİLGİ ÜRETİMİNDE YENİ DÖNEMEÇ

Tarihinin en çalkantılı dönemlerinden birini yaşamakta Türkiye. Eski üretim ilişkilerinin çözülme süreci toplumun tüm kesimlerinde, özellikle de ekonomik ve siyasal yapıda sarsıntılara yol açarken, sınıfsal çelişkiler giderek yoğunlaşıyor. Dışa bağımlı olmakla birlikte üretici güçlerin gelişme düzeyi, kentleşme olgusu, demokratik kurumlarla kitlesel ve siyasal örgütlerin kökleşme savaşımları ilerlemenin, yetersiz de olsa çağdaş bir topluma dönüşme yolundaki çabalarımızın başlıca belirtileri arasında sayılabilir. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde Batı ülkelerinin çoktan geride bıraktıkları bir dönemden geçiyoruz. Hiç kuşkusuz nitel bir sıçramanın eşiğinde Türkiye. Ne var ki, bu sıçramanın gerektirdiği kaçınılmaz güçlükleri, derin sarsıntıları da göğüslemek zorunda. Devrimle karşı-devrimin, ileriyle gerinin, çağdaş görüşle ırkçı ve teokratik düşüncenin, hoşgörüyle bağnazlığın hem bu denli iç içe girdikleri, hem de birbirlerini bu denli aykırı bir biçimde dışladıkları bir ülke dünyada azdır sanırım.

İçinde yaşadığımız çalkantılı ortam toplumun tüm düzeylerini olduğu gibi, düşün ortamını da etkiliyor ister istemez. Aşılması gereken dar boğazlara yalnızca ekonomide değil tüm toplumsal etkinlik alanlarında, dolayısıyla kültürde de rastlanıyor. Örneğin ulusal

kültürümüzün kökenleri konusunda bileşimci olmak şöyle dursun araştırmacı, giderek toparlayıcı bir görüş birliğine bile varmış değiliz. İdeolojik çatışma henüz belli bir çözüm sürecine girmediğinden dağıtıcı, yozlaştırıcı etkisini kültür alanında da sürdürüyor. Bir yanda mehter marşı çalınıp fetih söylevleri atılırken, öte yanda Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrası dinlenebiliyor. Ya da *Ergenekon Destanı*'yla *İlyada, Kur'an*'la *Kapital* aynı kefeye konabiliyor. Abidin Dino'nun çiçekleriyle karınca dualarını, Hazreti Ali tasvirleriyle Atatürk resimlerini aynı duvara asıyoruz. Mevlût da bizim. Pop müziği de. Hem bozkurtları diriltmekten, hem Kâbe'den, hem de çağdaşlaşmaktan, yurtta ve dünyada barıştan yanayız. Oysa Hitit Güneşiyle Selimiye'nin kubbesini, Nedim Divanı'yla Yunus Emre'yi aynı potada eritmek, helva geceleriyle seks partilerini aynı anda örgütlemek başka ülkelerde eşine pek rastlanmayan bir durum olsa gerek. Zaten, böylesine çelişkili ve bağdaşıklıktan uzak bir kültür bileşiminin, günümüz ortamında, siyasal kutuplaşmalardan soyutlanarak gerçekleştirilmesi de olanaksız. Fuzulî'nin onaltıncı, Nâzım Hikmet'in yirminci yüzyılda dedikleri gibi «devran bî-sukûn» çünkü. Ve Kerem örneği yanmak da, ne yazık ki, pek bir şey değiştirmiyor. Bu durumda, değer karmaşasının her zamankinden daha çok etkin olduğu böyle bir ortamda, olumlu gelişmelere de rastlanıyor neyse ki. Bir bakıma eskiyle yeni, geçmişle bugün, usdışıyla teknoloji, ideolojiyle bilim kendi konumlarına yerleşemeden, kendi dizgelerini oluşturmadan birlikte varolmaya çabalıyorlar. İşlemeyen bozuk düzende toz-dumandan görülmüyor ortalık. Ama öte yandan, geçmişin kültür kalıtının devrimci açıdan özümlenmesi yönünde yapılan çalışmalar da başarıyla sürdürülüyor. Bu çalışmaların dizgesel

bir bütünlük kazanması, tutarlı bir biçimde yürütülebilmesi için devletten sağlanacak yardıma da gereksinim var elbet. Ama asıl sorun, bence, yöntem ve anlayış sorunu. Örneğin, son yıllarda birbiri ardınca yayımlanmaya başlayan dergilerin yalnızca yukarda özetlediğim kültür karmaşasını çözümlemede değil, yeni ve çağdaş bilginin aktarılmasında, giderek ulusal bilgi üretiminde de önemli bir boşluğu doldurdukları söylenebilir.

1976 yılında şu çağrıyı almıştım Sencer Divitçioğlu'ndan: «İstanbul ve Ankara Üniversitelerindeki meslektaşlarımızla yaptığımız temaslar sonucunda, içinde bütün toplumsal bilim dallarının temsil edileceği bir derginin yayımı için uygun zamanın gelmiş olduğuna karar vermiş bulunuyoruz. Sadece telif (ya da ilk el çeviri) bilimsel yazıların yeralacağı derginin adı *Toplum ve Bilim* olacak ve sayılar Mart 1976'dan başlayarak, üç aylık aralarla, İstanbul'da yayımlanacaktır. Türk toplumsal bilimlerinde. bilgi aktarmalarından bilgi üretilmeye geçilmeye başlandığı şu dönemde, değerli çalışmalarınızla bu sürece katkıda bulunacağınıza inanıyoruz.»

O zamandan bu yana dört sayı çıktı *Toplum ve Bilim*. İktisat ve tarihe yönelik incelemelerin ağır basmasına karşın, tüm insan bilimlerini, bu arada yazınsal elestiriyi de kapsayan içeriğiyle etkinliğini bugün de sürdürüyor. Her sayısıyla yeni bir sorun getiren, Marksçı düşüncenin son gelişmelerini tanıtmaya yönelik çabalarıyla olduğu kadar yerli araştırmalara ayırdığı bölümlerle de yetkinleşen *Birikim* dergisiyse dört yaşında. Yapısalcılık, Stalincilik, Tarih Bilimi, v.b. gibi her zaman başvurulacak özel sayılar çıkarmayı. her ay belli bir soruna ağırlık vermeyi kesintisiz sürdürüyor. Üniversite çevrelerinde oluşmaya baş-

layan, geleneksel Bâb-ı Ali dergiciliğinin bugüne dek gerçekleştiremediği bir tutumla bilimsel araştırmaya yönelen bu tür dergilere geçen yıldan beri yenileri de eklendi: Yabancı Diller Yüksek Okulu'nca çıkarılan *Dilbilim,* Hacettepe Üniversitesi Fransızca Bölümünün yayın organı «F.D.E.» ve Ankara Dilbilim Çevresi'nin çıkardığı *Genel Dilbilim.* Kültür ortamımıza yeni bir canlılık, ciddi bir yaklaşma getiren *Yazı*'da ilk sayısıyla aynı yöneliş içinde olduğunu kanıtladı. Yazınsal yapıtın ancak değişik açılardan, yeni odaklardan kuşatılarak çözümlenebileceğini savunan dergi yayımlayacağı özel bölümlerde ruhbilim, dilbilim, Marksçılık, v.b. gibi çağımızın önemli düşün akımlarını tanıtmayı, yazın yapıtlarını bu bağlamda irdelemeyi öngörüyor. Bununla birlikte yazınsal gerçekliğin kendine özgü kuralları olduğunu, yapıtın indirgenmezliğini, çok boyutluluğunu, çoğulanlamlılığını da gözardı etmemeye çabalıyor.

Diyeceğim, kültür ortamımızdaki karmaşa, egemenliğini halâ büyük ölçüde sürdüren kahve söyleşisi geleneği, yukarda andığım dergiler (bunlara başkaları da eklenebilir kuşkusuz) çerçevesinde yapılacak girişimlerle sağlıklı ve bilimsel temellere oturtulabilir ancak. Bu girişimlerin çoğalması, Kültür Bakanlığı ve Üniversitelerin desteğiyle aynı doğrultuda yeni bir yayın etkinliğinin başlatılması, böylece bilimsel araştırmanın akademik çevreden çıkarılarak yaygınlaştırılması, bir bakıma demokratikleştirilmesi yararlı olacaktır. Sencer Divitçioğlu'nun deyişiyle «Bilgi aktarmalarından bilgi üretilmeye» geçildiği bir dönemde, ilgili kurumlarca mutlaka gündeme getirilmelidir bu sorun.

1978

HANGİ BATI

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, v.b. gibi sorunları tartışmak, sözkonusu 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 asmıyor. *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 ola-

rak ilerici-devrimci, özel olarak da az-gelişmiş bir ülke aydını olma sorumluluğudur. 1960-71 yılları Türkiye'nin düşünce yaşamında çok önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdi. Toplumsal dinamiğin hızlandırdığı 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, sözkonusu 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, v.b. 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 Batının davranışını hangi birimle ölçerseniz ölçün, eski ve ortaçağlarından daha insancı ve ilerici bulamayacaksınız. (...) Sömürgeci, savaşçı, saygısız ve barbar, ırkçı, v.s.». Biraz ilerde de, Batının 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, gelismiş 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 Batıyı 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 nerdeyse ırkçılıkla suçlayacak. Bazı işleri «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 daha insanca yaşamak hakkını elde edebilirler. A. İlhan bir başka yerde de Fransız aydınının ırkçılığını açığa vurmak için, Fas'lı 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, az-gelişmiş bir ülke yazarının ulusal devrimci bilinciyle bağdaşamaz. Ama, Cezayir savaşının son yıllarına doğru F.L.N.[1] silâhlı 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, fa-

1 Ulusal Kurtuluş Cephesi.

2 Cezayir savaşının bitmesine yakın, Fransız Komünist Partisi'nin düzenlediği bir gösteride polis müdahale edince çatışma çıkmış. Charonne metrosunun girişinde göstericilerden bazıları ölmüştü.

şizmin de bu uygarlığın bir sonucu olduğunu söylüyor. (s. 80). Yazara faşizmin aslında uygarlık değil, bir ideoloji sorunu biçiminde gerçekleştiğini, Doğuda da benzer tarihsel koşulların Japon faşizmini yarattığını söylemek bilmem gerekli mi! Bu konuda Nazilere karşı Fransız direnme örgütlerinde savaşan Almanları, Alman askerlerince kurşuna dizilmeden önce, «Alman halkına kin duymadan ölüyorum» diye bağıran Sovyet partizanlarını anımsamak 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.'sinin eleştirisiyle ilgili. T.İ.P. bilimsel, M.P.'siyse «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 olmasına 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, toplum-bilimsel 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 dün-

ya 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 davramş 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, sınıflar üstü bir gerçek olarak ele alıp Batı toplumlarındaki 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 Batıya yönelmesiyle, tanzimatçı aydınların Batıya 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 Batının üstyapı kurumlarını ithal etme özlemiyle aynı çizgide birleşir. Bu çizgi Tanzimat aydınının çelişkisini, hattâ dramını göstermesi bakımından çok ilginç görünüyor bana ulusu kurtarmak için girişilen burjuva devrimlerinin —1. Meşrutiyet, Jön Türk hareketi, v.b.— 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 dipyazılarından 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

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.

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 Cumhuriyetin 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 oturtmadığından «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 de-

ğerlendirip 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 ilerki aşamaya götürecek ana çelişkinin az-gelişmiş 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 yüzelli 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, toplmuculuk adına da bütünüyle benimsenmesi gerektiğini savunuyor. Böyle bir görüş, örneğin ekonomik yapısıyla emperyalizme bağlı Yeşilçam fi-

limlerini 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 bileşime 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. Hattâ 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 savaşımında 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

YENİ UFUKLAR DEYİNCE

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 puntulu sayfalardan Günyol'un yüzüne vurmuş olmalı diye düşünüyorum. Çünkü, bir yüzün coğrafyası, geleceğin sınıfsız toplumunda bile, ancak onunki kadar her türlü sahtelikten, yalan-dolan 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 Dergi*'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 dergi-

lerin, 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 varlığı 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 sözettiğim o kaygan sayfalı deftere Vedat Günyol'un adıyla başladığım içindir.

1976

YAZI'NIN SIFIR NOKTASINDA BİR AYDIN : ROLAND BARTHES

Fransız aydın çevrelerinde olduğu kadar basında da bu ayın en çok sözü edilen kültür olaylarından biri, ünlü yazar Roland Barthes'ın «Collége de France»a girişiydi. *Le Degré Zéro de l'Ecriture, Mythologies, Essais Critiques, Sade, Fourier, Loyola, Le Plaisir du Texte, L'Empire des Signes,* v.b. gibi yapıtlarıyla günümüz düşün ortamını etkilemiş, Yapısalcı akımın içinde yeralmakla birlikte Marksçılığa oldukça yakın duran bir aydın Roland Barthes. Gösterge-bilimden (Sémiologie) kaynaklanan çağdaş yazın yaklaşımlarının birçok öncüsü gibi, o da yurdumuzda pek tanınmıyor. Geçen yıl *Birikim* dergisi *Mythologies*'den bazı bölümler yayımlamıştı. Bu dergide Barthes, «1953'deki çıkış noktasına göre bir hayli solda, tam anlamıyla Marksist olmadan radikalleşebilen, Batı ülkelerinde benzerine çok sık rastlanan bir aydın» olarak niteleniyordu. (*Birikim*, sayı: 13) Türkiye'de yayımlanan «Yazı Nedir?», «Yazı ve Devrim», «Eleştiri Nedir?» adlı yazılarıysa (Bkz. *Yazı* Dergisi, sayı: 1; *Yeni Dergi*, sayı: 122; *Türk Dili* Eleştiri Özel Sayısı) yazarın toplamı onbeşi bulan kitaplarında ortaya koyduğu sorunsalın yetersiz bir bölümünü yansıtabiliyor ancak. Tahsin Yücel'in yazınımıza yeni bir bakış açısı getiren,

çağdaş eleştiri akımlarını gerçek bir yetkinlikle ele alan *Yazın ve Yaşam* adlı kitabında, Mehmet Rifat'ın *Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar*'ında da Roland Barthes'ın görüşlerine oldukça sık yer veriliyor. *Yeni Dergi*'de yayımlanan yazılarımdan bazılarında, gergerçeklikle yazınsal metin arasındaki ilişkiyi irdeleyebilmek için ben de birkaç kez Barthes'a başvurmuştum. (117 ve 120. sayfalar). Ne var ki yazarın önemli yapıtları Türkçeye çevrilmediğinden bu tür değerlendirmelerin biraz havada kaldığını, geniş okur kitlesine ulaşmak şöyle dursun aydınlarımızı bile etkilemediğini söylemeliyim. Oysa Roland Barthes yazarlarımızın, özellikle de herkesi küçük burjuva yazıncılığıyla suçlayan devrimci arkadaşların kendisinden çok şey öğrenecekleri bir eleştirmen. Onun yazınsal göstergebilim alanında yaptığı çalışmalar ve Batı kültürü bağlamında temellendirilmesine karşın evrensel nitelikler taşıyan yazı kuramı, bugün yalnızca Fransa'da değil, dünyanın birçok ülkesinde önemseniyor; tartışmalara, yergi ya da övgülere yolaçıyor. Bu ilginç göstergebilimcinin, Tahsin Yücel'in nitelemesiyle «Günümüz Fransa'sının belki en önemli denemecisi» Roland Barthes'm yurdumuzda tanıtılması çok ivedili olmayabilir. İçinde yaşadığımız toplumsal koşullar ister istemez Marksçı düşünceye ağırlık vermeyi gerektiriyor. Ama, kendini «Marksçılığın dışında» bir aydın olarak tanımlasa da, bir gösterge uygarlığı sayabileceğimiz çağdan kapitalist toplumun ideolojik yapısını bütün özellikleriyle kavramamızda Roland Barthes bize yardımcı olabilir diye düşünüyorum. Örneğin *Mythologies*'deki küçük burjuva ideolojisinin o essiz eleştirisine çok az Marksçı düşünürde rastlayabildiğimi belirtmeliyim.

Barthes bu yapıtında çamaşır tozu reklâmlarından

pankreas güreşine, bilim-kurgu filmlerine dek kapitalist toplumun değişik kurumlarını ele alarak, bu kurumların işleyiş tarzıyla sınıf ideolojileri arasındaki, çoğu kez gözle görülmeyen bağları şaşırtıcı bir tutarlıkla incelemiştir. Althusser örneğinde olduğu gibi, çağımızda ruhçözümleme ve dilbilim kavramlarından yararlanan birçok düşünürün Marksçılığın kuramsal düzeyde zenginleştirilmesine katkıda bulunduklarını görüyoruz. Roland Barthes bu tür düşünürlerden değil elbet. *Le Nouvel Observateur* dergisinin son sayısında «Marksçı olmadığını», çünkü olmak yüklemeninden bir anlam çıkaramadığını belirterek, Troçkici eğilimli bir dostunun etkisiyle yıllar sonra Marksçılığa «geldiğini» söylüyor. Ama günümüzde etkinliğini büsbütün yitiren Proudhoncu geleneğe, anarko-sendikacılığa daha yakın duyuyor kendini. Yazdıklarında doğrudan politik bir söylevin (discours) yeralmadığını, yani politika alanında belli bir eylem sürdürmediğini, hattâ politik konuları da incelemediğini belirttikten sonra iktidar sorununa değiniyor. «İktidar her yerdedir» diye başlıyor söze, «ve süreklidir. Yorulduğunu hiç görmedim. Takvim gibi, üstünden her yaprak koparılışında eksilir, sonra yeniler kendini. İktidar çoğuldur. Savaşımın belli bir iktidarla değil, nerede olursa olsun bütün iktidarlarla sürdüğünü sanıyorum. Belki bu yüzden 'sol'un da solunda sayılabilirim. Ama solcu bir 'üslûb'um olmayışı işleri karıştırıyor.»

Biraz ilerde de, faşizmi yaşamış kuşaktan olduğu için, politik bağlanmanın kendi açısından ancak faşizme karşı direnişte pratik bir gerçekleşme alanı bulabileceğini belirtiyor. Ne var ki, oldukca soyut bir planda ele alıyor faşizm sorununu: «Yalnızca konuşmayı engelleyen değil, konuşmaya zorlayan bir rejim de faşisttir.» Roland Barthes'ın her türlü iktidara kar-

şı oluşunun nedeni bu sözlerde aranmalı bana kalırsa. Geçtiğimiz hafta «Collège de France»a kabul edilme töreninde yaptığı ilginç konuşmada da sık sık bu soruna değindi.

Günümüz Fransız aydınlarının, özellikle de genç kuşağı etkileyen yazar ve düşünürlerin çoğu törene gelmişti. Aralarında Lévi-Strauss, Félicien Marceau, Chatelet, Deleuze, Dort, Foucault, Greimas, Robbe-Grillet ve Sollers gibi ünlülerin de bulunduğu kalabalık bir aydın ve öğrenci topluluğunun karşısında Roland Barthes, «Collège de France»ın eski öğretmenlerini anarak başladı konuşmasına. Michelet, Valéry, Merleau-Ponty, Benveniste'e saygılarını sunduktan sonra «iktidarın bulunmadığı» bir kurumda ders vermekten duyduğu kıvancı belirtti. Ona göre her yerdeydi iktidar. Yalnızca devlet aygıtlarında, toplumsal sınıflarda değil, eğlence yerlerinde, spor ve sanat gösterilerinde, iletişim araçları, aile ilişkilerinde de sürdürüyordu varlığını. Aydınların görevi bu çoğul iktidara karşı direnmek, onun işleyiş mekanizmasını gözler önüne sermekti. Dil de, en azından toplumsal bir dizge olarak iktidar olgusunun dışında düşünülemezdi elbet. Üstelik sınıflama ve sıralama gibi kategorilere dayandığından düpedüz «faşist»ti. Roland Barthes bu ilginç yaklaşımını özetle şöyle somutlamaya çalıştı : «Konuşmanın iletişim sağlamak için yapıldığı sanılır genellikle. Oysa konuşmak, hele söylev vermek insanı düpedüz boyunduruk altına almaktır. Her dil yetisinin katkısıyla gerçekleşen toplumsal dil ne ilerici ne de gericidir: faşisttir düpedüz. Çünkü fasizm yalnızca konuşmayı engellemez, aynı zamanda kişiyi konuşmaya zorlar.(...) Bizler ne inanmış şövalyeler, ne de üstün yaratıklarız. Elimizde bu fasist dili tuzağa düşürmek, ona karşı hile yapmaktan başka bir çıkar yol ol-

duğunu sanmıyorum. İşte bu görkemli tuzağa, kurtuluşumuzu sağlayacak, bizi iktidar dışında bir dil aramaya yöneltecek bu müthiş hileye yazın adını veriyorum ben. Yazın bana göre ne yapıtlar toplamı, ne de bir ticaret ya da öğretim kesimidir. O, yazma pratiğinin izlerinden oluşan karmaşık bir bütündür. Bu nedenle beni metin, başka bir deyişle yapıtı kuran gösterenler (signifiants) bolluğu ilgilendiriyor. Çünkü dille eşdüzeydedir metin. Kavgamızı dilin içinde yürütmek, yani düşmanı içerden yıkmak zorunda olduğumuzu unutmamalıyız.»

Bu aşırı biçimci görüşüne karşın, dil alanında kurulan bir tuzak olarak nitelediği yazını salt metinselliğe indirgemekten kaçındı. Ve «sözcük oyunlarının tiyatrosu» diye adlandırdığı yazının ikinci önemli boyutuna da dikkati çekti. Yazmanın asıl gücünün gerçekliği yansıtan, daha doğrusu bu gerçekliği dil düzeyinde yeniden kuran bir edimden kaynaklandığını belirtti. Sözkonusu edim, eğer yanlış anlamadıysam, «yazının pratiği»nden başka bir şey olamazdı. Tanrısal, ya da doğaötesi bir nitelik taşımıyordu çünkü. Sonra uzun süre göstergebilimden, bu yeni bilim dalının çağımızdaki öneminden sözetti. Konuşmasının ilginç yanlarından biri de, «büyük yazar» tanımının geçersizliğini ortaya koymasıydı. Fransız yazınındaki «büyük yazar» efsanesinin tarihe karışmak üzere olduğunu öne süren Barthes, onun yerini yeni tipte bir yazarın, «aydın» ve «kâtip» özelliklerini taşıyan bir insanın aldığını söyledi.

«İki savaş arası kuşağı» diye adlandırılan Aragon, Malraux, Sartre gibi ünlülerin klâsikleştiği, etkinliklerini yitirmeye başladıkları bir dönemde ortaya çıkan yeni aydın kuşağı içinde Roland Barthes'ın hiç kuşkusuz önemli bir yeri var. Fransız toplumunda büyük

çalkantılara yolaçan, özellikle burjuva ideolojisini kökünden sarsan, tüketim ekonomisi değerlerini alt üst eden 1968 Mayıs olaylarından sonra, akademik çevre dışında da sesini duyurabilen bu kuşağın bağdaşık bir nitelik taşıdığı söylenemez. Ama yaşça ötekilerden büyük olmasına karşın önemi daha yeni anlaşılan Lacan'dan, Foucault, Deuleuze, Sollers, Kristeva gibi daha gençlere, hattâ Marksçı düşünür Althusser'e dek tümünü birleştiren ortak bir yan var: bilinçaltı, en geniş anlamıyla dil ve sınıf savaşı üçlüsünün temellendirdiği bir kavramsal alan. Her biri değişik yaklaşımlardan yola çıkarak, bazan çelişkili ve birbirine karşıt, ama çoğu kez birbirini tamamlayan sonuçlara varıyorlar. Roland Barthes'ın, bu kavramsal alan içinde kendi yazı kuramını üretirken, göstergebilimden olduğu kadar, Lacancı ruhçözümlemesinden (*Le Plaisir du Texte*, *Le Discous Amoureux*) ve Marksçılıktan (*Mythologies*) yararlandığını söyleyebiliriz. Yazar *Essais Critiques*'in önsözünde, konuşan özneyle tarihin birleştiği yer olarak tanımlıyor bu kavramsal alanı.

Barthes'ın, burada ayrıntılarına girmeyi gereksiz bulduğum bazı görüşlerine katılmadığımı hemen belirteyim. Ne var ki, toplumsal sorunları ivedilikle çözüm bekleyen Türkiye gibi geri bıraktırılmış bir ülkede bile, bu denli özgün bir yazara ilgi duymak «aydın lüksü» sayılmamalıdır. Hattâ eli kalem tutan yazarlarımız, özellikle de yöntemsizliği bir erdem sayan eleştirmenlerimiz için Roland Barthes okumak artık bir zorunluluk haline gelmiştir diyebilirim.

Yazı'nın Sıfır Noktası adını taşıyan ilk kitabının girişinde, burjuvazinin kendi sınıf ideolojisini evrensel bir bütün gibi gösterme çabasının yazındaki izdüşümüne, yani tek boyutlu, bağdaşık bir *yazı*'nın varlı-

ğına dikkati çeker Barthes. 1850'lerden sonra klâsik bütünlüğün ilk kez Flaubert'le parçalandığını, evrensel birliğin dağılmasına koşut olarak yazı'nın eski saydamlığını yitirmeye başladığını öne sürer. Yazı diye anlandırdığı, dil ve üslûbun dışında yeralan, tarihin büyük çalkantılarıyla değişebilen biçimsel bir gerçekliktir. Yazarın kendi «dil doğası»nı yerleştirmek için toplumla yaratıcılığı arasında seçtiği alandır bir bakıma. Bu alan yazarın kişiliğiyle —sanatçı kişiliğiyle— özdeşleşip, aynı dilde yaratmalarına karşın birçok yazarın ayrı yazılar ortaya koymasına yolaçabilecektir. Böylece yazı, yazın tarihi boyunca değişik aşamalardan geçecek, Mallarmé'nin büyük «cinayet»ine, yani dilin yıkılışına dek bir çeşit başkalaşma süreci yaşayacaktır. Bu başkalaşmanın, kendi içinde bağımsız bir bütün olma sürecinin çağımızda vardığı yer yazarsız bir yazın anlayışıdır. Bir yazınsal metnin gerçekliğini yazarından bağımsız olarak (da) algılayabilmek, varlıklarını yalnızca konuşma dilinde değil yazın yapıtında da duyduğumuz sözcüklerin bilincini taşımak, kısacası yazı'nın günümüzde vardığı aşamayı görebilmek, yazarlığın ön koşulu sayılmalıdır bence. Bundan sonrası, hangi dünya görüşünü benimseyip hangisini yadsıyacağı sorunu yazarın devrimci sorumluluğuna kalmış, kendi bileceği bir iştir. Ama yazarın, «yazan»ın değil.

1977

ÇEVİRİ ETKİNLİĞİ VE KÜLTÜR

Türkiye'de çeviri yazını Tanzimat'dan bu yana, hattâ Arapça ve Farsçadan çevrilen bilimsel ya da dinsel yapıtlar gözönünde tutulursa Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş Devrinden 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 İslâm uygarlığı içinde kalmakla birlikte bir ölçüde ulusal sayılabilecek değerlere, hem de kendi dışındaki evrensel kültür öğelerine uzak kalmıştır Osmanlı toplumu. Örneğin Lâle Devri'nde İbrahim Paşa'nın başlattığı ilk örgütlü çeviri hareketi Aynî'nin *İkd el Cûman*, Hâvandmîr'in *Habib el Siar*, v.b. gibi tarih yapıtlarıyla, Aristo Fiziğinin Osmanlıcaya çevrilmesinden öteye gidememiştir. (Bkz. *Histoire de La Littérature Turque*, A. Bombacı, s. 309) Bununla birlikte, yirmi beş kişiden oluşan bir çeviri kurulunun ilk kez Lâle Devri'nde ortaya çıkması, bu kurulun İslâm kültürüyle yetinmeyip başka metinlere de yönelmesi, ilgi çekicidir. İçine kapalı Os-

manlı toplumunun dışa açılma, bir ölçüde kendini yenileme çabasıdır bu. Ne var ki, dışaaçılma olarak nitelediğim süreç ilerde İmparatorluğun sömürgeleşmesine yol açacak ekonomik ilişkileri de beraberinde getirmiştir. Batıda olduğu gibi burjuva sınıfını, dolayısıyla da bir Yeniden Doğuş (Renaissance) hareketini kendi iç dinamiğiyle yaratamayan Osmanlı toplumsal kuruluşu, merkezî kapitalist üretim tarzına oranla, çevrede (périphérie) kalırken, kültür alanında da gerekli aşamayı yapamamıştır. Oysa Batı kültürünün temelini oluşturan Hümanizma hareketinin çeviri yoluyla gerçekleştiriğini, Batının 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 sözkonusu 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 Kitab'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 dinsel 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 sözkonusu 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 Lâtin kültürüyle yetişmiş, Coqueret Kolleji'nin ünlü öğretmeni Jean Dorat'nın yaptığı Horas, Virjilius, Katülius ve Ovidius çevirilerinden büyük ölçüde yararlanmıştır. *Pleiade* şairlerinin Homeros, Horas, Ovidius gibi Yunan ve Lâtin ustalara öykünerek işe başladıklarını, İlkçağ kültürünü özümleyebilmek için başlangıçta yoğun bir çeviri uğraşına giriştiklerini biliyoruz. Edebiyat tarihçisi R. Lebègue, Ronsard'ın Coqueret Kolleji'nde öğrenciyken Eskilos'dan, Aristofanes'den çeviriler yaptığını, Belleau tarafından Fransızcaya çevrilen Anakréon'dan ise sanıldığından çok etkilendiğini öne sürüyor. (Bkz. *Ronsard*, éd. Hatier, s. 18-19 ve 46) Ronsard'ın yakın arkadaşı Du Bellay de, Fransız şiirinin ilk bildirisi olan *La Dé-*

fense et Illustration de La Langue Française adlı kitabıyla ulusal dil devrimini başlatmadan önce Yunan ve Lâtin 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 Lâtin kültürüne duyduğu ilgiyi, hattâ aşırı hayranlığı gizlememiş, tam karşıtı, «eskilere öykünmeyi» bir ilke olarak benimsemitir. 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 olmasa gerek. Fransız dilini elinden geldiğince koruyup yücelten bu kuşağın bilinçlenmesinde Yunanca ve Lâtinceden 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 ger-

çekleştirmişlerdir kültürel dönüşümlerini. Bu dönüşümü hazırlayan tarihsel koşullar üzerinde ayrıntılarıyla duracak değilim. Kültürle çeviri arasında kurmak istediğim ilişknin dayandığı varsayım kısaca şu: Bir toplum kabuk değiştirirken, daha doğrusu bir üretim tarzından başka ve görece daha ileri 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. İslâmın yayılma dönemini ele alalım örneğin.

Hıristiyan Avrupa'ya oranla devrimci bir sıçrama yapan İslâm toplumları, *Kur'an*'dan kaynaklanan ideolojilerini dizgesel 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 sözkonusu yapıtların başka bir ideolojik bağlamda yeniden üretilerek, dönüşme sürecindeki bir toplumun düşünsel dayanağını sağlayabilmeleri için, İslâmın ortaya çıkması gerekmiştir. Henri Corbin *Histoire de La Pensée Arabe* adlı kitabında Raşayna, Sever Seboh, Jacques d'Edesse.

v.b. 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 İslâm felsefesini temellendirdiklerini yazar. (Bkz. *Histoire de La Pensée Arabe,* éd. Gellimard, s. 32-34) Düşün yapıtlarının yanı sıra İlkçağın 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 Arapça'ya yüzü aşkın yapıt çevirdiği söylenir. En ilginç örneklerine Mevlâna, Şeyh Bedreddin, Yunus Emre, v.b. gibi Anadolu şair ve düşünürlerinde rastladığımız İslâm 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. Tasavvufdaki *Birlik* (Vahdet) kavramının bu yapıtdan kaynaklandığı herkesce onaylandığına göre, İslâmın Anadolu kültürüne 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 daha çok belirgindir bu durum. Ploti-

nus'un maddesel dünyanın çokluğu ötesindeki Mutlak Varlığın Birliğini öngören metafiziği, bir başka deyişle varlıkların Tanrı'dan, çokluğun Birlik'ten çıktığı ve yine ona dönecekleri, «Birden ancak Bir çıkabilir» ilkesi, İslâmın *Tevhid* anlayışıyla bütünleşmiştir. Çeviri, yeni Platoncu görüşleri Arapçaya, giderek tasavvufa taşırken, İslâm ideolojisinin gereksindiği düşünsel temeli de getirmiştir beraberinde. Düzeltim ve Yeniden Doğuş hareketlerinde olduğu gibi, İslâmın yükselme döneminde de yoğun bir çeviri etkinliğiyle karşılaşmamızın başlıca nedeni budur.

Aynı durum kendi toplumumuz için de geçerli. Lâle Devri'nden Tanzimat'a, Tanzimat'dan Cumhuriyet'e dek uzanan bir süreçte, iki yüzyıllık Batılılaşma çabamızın başlıca kültür dayanağını oluşturmuştur çeviri girişimleri. Yukarda ilk örgütlü çeviri hareketinin Lâle Devri'nde başlatıldığını söyledim. Tanzimat döneminde bu hareketin daha da yoğunlaştığını, roman, tiyatro, v.b. gibi kendi yazın geleneğimizde bulunmayan bazı türlerin Batıdan, özellikle de Fransız yazınından yapılan çeviriler yoluyla benimsendiğini görüyoruz. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat, v.b. 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 *Maâdurîn*, Defoe'nun *Robenson Crusoe*'su *Hikâye-i Robenson* adlarıyla Türkçeye çevrilip yayımlanmıştır. Güzin Dino, Namık Kemal'in ilk romanı *İntibah*'a dek (1876) çoğu Fransızcadan olmak üzere anlatı türünde

yirmiyi aşkın yapıt çevrildiğini yazıyor. (Bkz. *La Genèse du Roman Turc*, éd. P.O.F., s. 52) Şemsettin Sami, Recaizade Ekrem, v.b. 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 sürüklemiştir 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 Eyüboğlu, 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 hayli de geç kalmış bir harekettir bu. Ama çeviri alanındaki üretkenliği ve tutarlılığıyla yazınımıza başyapıtlar kazandırmayı başarmıştır. *Tercüme Bürosu*'nun kurulmasıyla yayımlanmaya başlayan dünya klâsikleri 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 bir çok 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, v.b. gibi bunaltı yazarları arasındaki ilişkiler! İşte Remzi Kitabevi'nin Gorki çevirileriyle Orhan Kemal'in, hattâ Füruzan'ın gerçekçilik anlayışları! Günümüz Türk şiiri de, büyük ölçüde çeviriyle beslenen bir şiir nietliği 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 İslâm felsefesi örnekierinde 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 etkilenmelerini 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

DİLBİLİM VE GÖSTERGE KURAMI

Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtı Berke Vardar tarafından dilimize çevrilerek Türk Dil Kurumunca 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. Sözkonusu ilkeler, bazıları henüz taslak biçiminde olmakla birlikte sonradan Yapısalcılık adını alacak bilimsel yöntemin[1]

---

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 kamıt 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 gerçek-

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, hattâ 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, yazarlarımızın 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

---

çilikle 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 acıklama yöntemidir» sözleriyle özetlediği görüş. (Bkz. Birikim Haziran-Temmuz 1977, s. 39) Jean Piaget ve Michel Foucault'ya dayanarak aynı görüsü Oğuz Demiralp de savunuyor. (Bkz. Soyut Temmuz 1977)

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[1], Süheylâ Bayrav, Özcan Başkan, Doğan Aksan v.b. 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 yolaçan yapısalcılığın sözkonusu kuramla mutlak olarak çeliştiği söylenemez. Ayrı konumlarda yer almalarına karşın birbirlerini bütünleyen, kimi zaman da (tarih anlayı-

1 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'İmaginaire de Bernanos**, İ.Ü. Ed. Fak. Yay. 1969
— Figures et Messages dans La Comédie Humaine, éd. Mame 1972

şında 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 kavramlara 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, sözkonusu 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, sözkonusu 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. y.y. karşılaştırmalı dilbilim çalışmalarına dek çeşitli tarihsel dönemlere yayılan ve kökeni çok eskiye, İ.Ö. IV. y.y.'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. Saussure'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. Sözkonusu biçimin, birbirleriyle karşıtlık ve aykırılık ilişkilerine giren öğelerden oluşması, bu öğelerin kurduğu dizgenin çift eklemlilik (double articulation), dizimsel-dizisel bağıntılar (syntagme-paradigme), v.b. gibi özellikleri yeni bir terminoloji gerektirmiş, Saussure'ü izleyen Prag sesbilim okulundan Chomski'nin dönüsümsel - üretici dilbilgisine dek her yeni araştırma alanında terim üretimine gidilmistir. 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 sözkonusu olduğu, buna karşılık dilbilimin başlıca terimlerinin hemen herkes tarafından benimsendiği de bir gerçek.[1] Örneğin Roland Barthes dilbilimin, özellikle de sesbilimin en önemli kavramlarından birini ifade eden karşıtlık (opposition) terimini doğru bulmamakla birlikte, herkes tarafından benimsendiği için kullanmaktan çekinmiyor. (Bkz. *Communications*, 4. Sayı, sayfa: 123) 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, hattâ yazınsal eleştiri açısından da büyük önem taşıyan «gösterge» terimi henüz yerleşmiş, herkesce benimsenmiş değil. Fransızlar Yunanca «semeion» sözcü-

1 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)

ğünden 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.[2] 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, hattâ baş-

---

2 «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, v.b. gibi) «im»i yeğleyenler de var.

lıcası, üretim ve simge yapan bir yaratık oluşudur. Toplumsallığın, daha genel bir söyleyişle kültürün temeli bu iki olgudan kaynaklanır. Simge yapmak derken gerçekliğin bir göstergc 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 sözkonusu simge düzeniyle bütünleşir kültür; doğadan 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.[1]) Simgesel ifadenin en mükemmel bi-

1 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.

çimidir dil. Görsel, devimsel, ya da yazısal 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.» (*Problèmes de Linguistique Générale*, 1. Cilt, êd. Gallimard, s. 28)

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.[1] 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.[2] Diyelim tüzeyi simgeleyen teraziyle, tü-

---

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.

1 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)

2 Nesne sözcüğünü felsefi anlamda kullanmıyorum bu-

ze kavramı arasında belli bir alış veriş vardır. Teraziyi arabayla değiştiremeyiz. Oysa dil göstergesi nedensizdir, değerini toplumsal anlaşmadan 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) arasında 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. «(*Dil ve Düşünce*, J. Vendryes, çev. B. Vardar, Yeni İnsan yay. s. 15)

Yine de, ayrıntılara girmemek koşuluyla, kendi dışında bir şey belirten her öğeyi gösterge olarak tanımlayabiliriz. Berke Vardar göstergelerin «doğal» ve

---

rada. Gösterme eyleminin yöneldiği her şeyi, düşsel ya da gerçek tüm olguları, kavram ve varlıkları içerebilir bu sözcük.

«yapma» olmak üzere ikiye ayrıldığını, yağmur yağacağını belirtmesi bakımından bulutun doğal gösterge, yön belirten okun ise yapma gösterge sayılması gerektiğini öne sürüyor. (Bkz. *F. de Saussure ve Dilbilim Kavramları*, Yeni İnsan yay. s. 60) 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 sözkonusu «nedenlilik» arasındaysa şöyle bir bağ kuruyor:

«Simgelerin 'nedenli' yapma göstergeler olmasına karşılık saymaca dil göstergeleri 'nedensiz' yapma göstergelerdir ve toplumsal nitelikli öbür göstergelerle aynı düzeyde toplanırlar. Saussure dil göstergesini, kendisinden önce hiç bir dilbilimcide rastlanmayan bir açıklıkla tanımlamıştır.» (A.g.y., s. 60-61)

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 dilbilimin konusunu tanımlar (1). Yeni ve oldukça kesin bir tanımlamadır bu.

---

1 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

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. «(*Genel Dilbilim Dersleri* s. 35) 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 (diacronie) sorunsalını belirler. (Bkz. *Ferdinand de Saussure*, G. Mounin ed Séghers, s. 52)

---

aracıdır» diyen R. Barthes sözkonusu 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)

Diyeceğim, Saussure öğretisinin tutarlı bir bütün olarak benimsenmesinde başlıca rolü oynamıştır gösterge kuramı. 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. Hiç bir şey göstergesel sorunun öz niteliğini dilden daha iyi ortaya koyamaz.» (A.g.y. s. 36-37)

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 sine-

maya, yazınsal eleştiriden reklâmcılığa 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 dilbilimin sadece eskiliği (*Genel Dilbilim Dersleri*, 1916 yılında yayımlanmıştır, oysa göstergebilim araştırmaları son yirmiyirmi 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 uzantısında yer alır. Bir bakıma, 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.» (A.g.y. s. 60). Kavramla işitim imgesinin birleşi-

mini, 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 (1). 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 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.» (s. 105). Gerçekte işitim imgesi de kavram da, maddesel değil zihinsel olgulardır. Sesleme sırasında kavram işitim imgesini, işitim sırasındaysa işitim imgesini 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 imgesinden, yani gösterilen ve gösterenden oluş-

---

1 Roland Barthes, Saussure'ün gösteren ve gösterilen terimlerini buluncaya 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)

tuğu da bir gerçektir .Benveniste gösterini bir kavramın sese dönüşmesi, gösterileniyse gösterenin zihinsel yüzü olarak niteler. Ve dil göstergesinin yapısal birliğini bu iki öğenin varlığına bağlar. (*Problèmes de Linguistique Générale*, A.g.y. s. 52) Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev Saussure'ün gösterge kuramını getiştirmiş, 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.» (*Dilbilim Sorunları*, A.g.y. s. 19)

Yani her dilin, örneğin Türkçenin içerik bölümündeki tözde «okul», «öğretmen», «ders» v.b. gibi anlamlar, anlatım bölümündeki tözde ise «/o/,/k/./d/,/s/» v.b. gibi sesler karışık bir durumda bulunmaktadır (1). Bu tözleri oluşturan karmaşık malzeme yığınının içerik bölümündeki biçimle, anlatım bölümündeki biçim düzeylerinde belli bir düzene girdiğini, giderek bir dizge oluşturduğunu görürüz. Dilin gerçeklesmesi bu dört düzeyin eklemleniş biçimine bağlıdır. Dil göstergesi, temelde, anlatım ile içerikteki töz ve biçim düzeylerinin kurduğu bir bütündür ve her birinin varlığı öteki-

1 Süheylâ Bayrav verdiği bir örnekle Hjelmslev'in gösterge kuramına yaptığı katkıyı şöyle somutlaştırıyor: «Hjelmslev belirtinin (göstergenin) her iki plânını da ikiye ayırır : belirtenin (göstergenin) bir biçimi (yani

nin 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 (sözkonusu öğelerin öbür birimlerle kurdukları ilişkiler) açısından çözümlenmiştir. (Bkz. *Les Nouvelles Tendances de La Linguistique*, Bertil Malmberg, éd. P. U. F. s. 225)

Saussure'ün gösterge kuramında gösterilene yüklenen anlamın çok açık seçik olduğu söylenemez. Saussure *Dilbilim Dersleri*'n de gösterileni kimi kez kavramla, yani mantıksal ve zihinsel bir kategoriyle eşanlamda kullanıyor. Kimi kez de (göstergenin bir nesneyle bir adı birlestirmediğini söylemekle birlikte) nesneyle, dil dışı bir gerçeklikle özdeşliyor onu. Saussure'den sonra gelen dilbilimciler bu durumu açıklığa kavusturmak amacıyla gösterge kuramını üç düzeyde ele almışlar, gösterilenle dil dısı gerçekliği birbirinden ayırmak için gönderen (référent) terimini önermislerdir. Gönderen, gösterilenin dış gerçeklikte karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıstır böylece. Georges Mounin dil dışı gerçeklikte gösterilen nesneye Gardiner ve Ullmann'ın «thing-meant», Ogden ve Richards'ın «referent», Char-

---

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 (Fransızca «je viens», Türkçe «geliyorum») bir de tözü, gereci —geliyorum kavramı— bulunur» (A.g.y. s. 59)

les Morris'in «denotatum» terimlerini önerdiklerini yazıyor. (Bkz. *Clefs Pour La Linguistique*, éd. Seghers s. 151)

*
**

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 isitim imgesinin birlesmesinden oluşan «zihinsel kendilik» olarak tanımladıktan sonra, onun başlıca 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 dilbilim de temel ilkeleridir. Bunlardan ilkini, göstergenin nedensizliği (1) 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 gösteren-

1 Berke Vardar Saussure'ün kullandığı «arbitraire» ve «immotivé» sözcüklerinin eşanlamlı olduklarını, gösterenle gösterilen arasındaki simgesel olmayan, raslantısal ve özgür ilişkiyi belirttiklerini öne sürerek bu terimleri Türkcede bir tek sözcükle karşılıyor: nedensiz (sıfat olarak kullanıldıklarında) nedensizlik (ad olarak kullanıldıklarında). Oysa Mounin, Saussure'ün «arbitraire» ve «immotivé» sözcük'erini eşanlamda kullanmasının sakıncalarına dikkati çekerek bu durumun anlam kargaşasına yol açtığını belirtmiştir. (Bkz. A.g.y. s. 53)

lik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizisiyle hiç bir iç bağlantısı yoktur. Başka her hangi bir gösterende aynı işi yapabilir .Diller arasındaki ayrılıklar, doğrudan doğruya da değişik dillerin varlığı bunu tanıtlar. «Öküz» göstereleninin göstereni sınırın bir yanında (Fransa) b-ö-f (boeuf), bir yanında ise (Almanya) o-k-s (Ochs).» (A. g.y. s. 62)

Saussure dil göstergesinin nedensiz olduğu görüşünü savunurken kökeni çok eskiye, ta Eski Yunan'a dek uzanan bir tartışmayı sürdürüyor. Daha doğrusu 19. y.y. 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 yapıtına karşı Aristo'nun yanında yer alıyor böylece (1). «Göstergenin nedensizliği ilkesini kimse yadsıyamaz» derken de kendinden önce yaşamış dilbilimci Whitney'in kanıtlamaya çalıştığı nedensizlik sayını 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 sözkonusu edilebileceğini, bununsa Saussure'ün dil göstergesini tanımlarken başvurduğu kavram-isitim imgesi bütünlüğüne ters düştüğünü öne sürmüştür. Gerçekten de Saussure,

1 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.

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 gerçeklikteki 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») özdeşlesir. 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.» (A.g.y. s. 51)

Saussure'den aldığı gösterge kuramını Freudçü ruhçözümlemesine uygulayan, dilbilim kavramlarından, özellikle de gösteren ve gösterilen terimlerinden 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 birbirle-

riyle 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. Gösterilense, gösteren/gösterilen karşıtlığındaki bir üçüncü öğeyi, yani dış gerçekliğe gönderme olgusunu ıska geçer her zaman. (Bkz. Le Séminaire : *Encore*, Jacques Lacan, éd. du Seuil s. 22-23)

Lacan'ın tümüyle kavranması oldukça güç sorunsalına girecek değilim burada. Ruhçözümlemesinde dilbilim kavramlarının gerçek bağlamlarından, dil içindeki konumlarından çıkarılıp çok daha değişik bağlamlarda bambaşka gerçekleri 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 ilgimi çeken bir yazıdan da kısaca sözedeyim. Soruna bilim felsefesi açısından yaklaşan Claudine Normand'ın «L'Arbitraire du Signe Comme Phénomène de Déplacement» adlı incelemesi (Bkz. *Dialectiques*, 1. ve 2. sayılar, 1974) 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 sözkonusu ettiği nedensizlik ilkesinde değil, bu ilkeye da-

yanarak 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 dayanışmadan 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 sözetmeyeceğim (Bu konu için. bkz. *Genel Dilbilim Dersleri* s. 65-72)

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, dısında 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, v.b. evrimi geçirmeye sürüklenirler .Böylece baştaki doğal iliski, yani gösterenle gösterilen arasındaki nedenlilik değişime uğrar. Örneğin Fransızcada güvercin anlamına gelen «pipeon» sözcüğü halk lâtincesindeki 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 arasında zorunlu bir bağ kurulsa da, girdikleri dilin yapısına uyarak evrim geçiren sözcüklerden oluşur ünlemler. Ya da bir çoğu, daha başlangıçta belli bir anlam taşırlar. (Örneğin Fransızca «diable!» «şeytan»: «hay kör şeytan!», mordieu! «hay Allah!»: Mort Dieu! «Tanrının Ölümü» v.b. gibi)

Saussure göstergenin nedensizlik ilkesini açıkladıktan sonra, *Genel Dilbilim Dersleri*'nin sonlarına doğru, «Dilin Düzeneği» 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*, v.b. 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) v.b. düşündüren *poirier* (armut ağacı) sözcüğü için de durum aynıdır: oysa *frêne* (dişbudak), *chêne* (meşe) v.b. 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.» (A.g.y. s. 124)

Yukardaki örnekleri her dilde olduğu gibi Türkçede de yinelemek mümkün. Oduncu sözcüğü dilimizde hem odun öğesini çağrıştırır, hem de soneki aracılığıyla *arabacı, kalaycı* v.b. ni. Öyleyse, Saussure'ün görüşünden yola çıkarak bu sözcüğün görece bir nedenliliği olduğunu söyleyebiliriz. Oysa *marangoz, nalbant,* v.b. gibi sözcükler için aynı durum sözkonusu 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.» (A.g.y. s. 64)

Gözle algıladığımız dil dışı göstergelerin, örneğin deniz ya da karayolu göstergelerinin, hatta resim ve fotoğrafların 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, vöylece söz zinciri diye adlandırılan boyutta dil birimlerinin birbirlerini izlemesini sağlayan bir özelliktir. Saussure sözkonusu özelliğin dilbilim açısından çok önemli sonuçlar doğurduğunu, dilin tüm düzeneğinin çizgisellik ilkesine bağlı olduğunu söylüyor. Gerçekten de son derece önemlidir çizgisellik. Çünkü dil dizgesini oluşturan birimler değerlerini kendilerinden önce ve sonra gelen birimlerle kurdukları aykırılık lişkilerinden 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 sayısa anlam üretebilir insan dili. Bu bakımdan son derece ekonomiktir.

Saussure sonrası dilbilim araştırmalarında fonem kavramı büyük önem kazanmıştır. Yalnızca Prag, Sesbilim Okulunun 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,* v.b. 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, başta nitelikteki bağıntıların varlığına da dikkati çekmiştir. Saussure, aralarında ortak bir yön bulunmamakla birlikte, konuşma dışında gerçekleştiklerinden ancak bellekte yer alabilen ve çağrışım yoluyla birbirlerine bağlanan birimlerin kurduğu bu tür bağıntıları «çağrışımsal» diye ad-

landırır. Onun çağrışımsal dediği bağıntılara biz Türkçede dizisel (paradigmatique) bağıntılar diyoruz. Bu tür bağıntıları birbirleriyle karşıtlık ilişkisine giren birimler oluşturur[1]. 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.» (A.g.y., s. 116) 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» v.b. 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 ba-

1 Martinet dizimsel bağıntıları **aykırılık**, dizisel bağıntıları **karşıtlık** ilişkileriyle açıklıyor. (**Elements de Linguistique Générale**, éd. P.U.F., s. 27)

ğıntıları 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» 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 soyutlanma olarak tasarlanabilir ancak. Hem sözkonusu birimleri, hem de onların kurduğu ilişkileri, işleyiş biçimlerini, v.b. 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, sözkonusu 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 sözkonusu 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

ÖZEL ADLAR DİZİNİ

— A —

Ahmet Mithat : 218
Aiskylos : 138
Akbal Oktay : 8, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98
Allad Hortense : 172
Althusser Louis : 137, 208, 211
Anakréon : 215
Anday Melih Cevdet : 224
Apollinnaire Guillaume : 146, 153, 154, 162
Arago : 171
Aragon Louis : 52, 102, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, I67, 204, 2I0
Aristo : 40, 213, 215, 218, 241
Aristofanes : 215
Artaud Antonin : 142
Ataç Nurullah : 220
Atatürk Mustafa Kemal : 197, 199
Aybar Mehmet Ali : 102, 103
Ayni : 213
Ayzenştayn : 36

— B —

Baki : 201
Bakunin : 171
Bally Charles : 232

Balzac Honoré : 98, 164
Barbes : 171
Barthes Roland : 35, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 228. 234, 237
Başkan Özcan : 225, 229
Batur Enis : 229
Baudelaire Charles : 67, 121
Bayrav Süheylâ : 29, 225, 228, 229, 238
Beauvoir Simone de : 167
Beckett Samuel : 136
Bedreddin (Şeyh, Simavî) : 44, 46, 201, 218
Behramoğlu Ataol : 115
Belge Murat : 137
Belleau : 215
Benveniste Emile : 205, 230, 231, 238, 241, 242
Berk İlhan : 84
Binyazar Adnan : 27, 29
Blanc : 171
Bloch : 137
Boiffard : 153
Bokaçio : 214
Bombacı A. : 213
Börklüce Mustafa : 44
Braque : 38, 164
Brassens George : 163
Breton André : 151, 152, 153, 154, 158, 160, 164
Brik Lili : 66, 68, 74
Brod Max : 180
Brueguel : 39
Budé Guillaume : 214
Burlink : 147
Butor Michel : 23

— C —

Camus Albert : 138, 139
Caroll Lewis : 164
Carrive : 153
Casanova Danielle : 163
Cemal Süreya : 54

Chateaubriand : 168, 220
Chatelet : 209
Chomski : 227
Chopin : 169
Corbin Henri : 217
Corneille : 154, 162
Cravan : 154
Crevel : 153

— Ç —

Çapan Cevat : 116
Çehov Anton : 170

— D —

Dadaloğlu : 202
Dağlarca Fazıl Hüsnü : 88
Daix Pierre : 159
Dante : 121
Defoe : 219
De Gaulle : 194
De Launay : 38
Deltei : 153
De Mauro : 234
Demiralp Oğuz : 224, 229
Deroin Jeanne : 171
Desnos : 153
Deuleuze : 179, 209, 211
Dino Abidin : 38, 186
Dino Güzin : 219
Divitçioğlu Sencer : 187, 188
Doğan Mehmet H. : 176
Donskoy : 101
Dorat Jean : 215
Dort : 209
Dostoyevski : 197, 154, 164
Du Bellay : 214, 215, 216
Dumas Baba : 112

Duplessis Yves : 152
Duros Marguerite : 85
Durozoi : 152

— E —

Ece Ayhan : 32, 33, 34, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56; 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 198
Edesse (d') Jeaques : 217
Edgü Ferit : 17, 221
Eluard Paul : 69, 145, 152, 153
Engels Frederic : 67, 98, 152
Erasmus : 214, 216
Erdinç Fahri : 99
Erenel Ender : 50
Erhat Azra : 220
Erksan Metin : 201
Ertem Sadri : 16, 98
Ertop Konur : 56
Eskilos : 215
Ethem Pertev Paşa : 220
Eyüboğlu Bedri Rahmi : 45
Eyüboğlu Sabahattin : 220, 221

— F —

Faulkner William : 18, 23, 24
Fénélon : 160, 161, 219
Ficher Ernst : 81
Fichet Guillaume : 214
Flaubert Gustave : 166, 179, 212
Foucault Michel : 209, 211, 224
Fourier : 206
Frankel Théodore : 152
Freud : 159, 170, 242
Fromm Erich : 137
Fürüzan : 135, 221

— G —

Garaudy Roger : 39, 157, 180
Gardiner : 239

George Sand : 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172
Gilbert : 220
Ginsberg : 221
Gogol : 112
Goldman Lucien : 137
Gorki Maksim : 20, 21, 28, 67, 68, 74, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 221
Gramschi Antonio : 167, 143, 144, 149
Greimas : 209
Grillet Alain-Robbe : 13, 23, 209
Gris Juan : 38
Guattari : 179
Günyol Vedat : 8, 203, 204, 205, 220
Gürsel Orhan : 9

— H —

Hasan Hüseyin : 102
Halikarnas Balıkçısı : 28, 81
Hegel : 139, 152, 164
Hemingway Ernst : 28, 125
Hızlan Doğan : 174
Hilâv Salâhattin : 152
Hjelmslev : 238, 239
Homeros : 215
Horas : 215
Huelsenbesk : 151
Hugo Ball : 151
Hugo Victor : 154, 163, 219, 220
Hunayn Kbn İshak : 218

— I —

Ilgaz Afet :

— I —

İbni Haldun : 164

İlhan Atilla : 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202
İstratİ Panait : 20, 101, 108

— J —

Jarry : 154
Joyce James : 23, 31

— K —

K. Tarık Dursun : 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91
Kafka Franz : 67, 179, 180
Kant : 164
Karacaoğlan : 43
Karaosmanoğlu Yakup Kadri : 98
Karasu Bilge : 18
Katülius : 215
Kaygılı Osman Cemal : 101
Kemal Tahir : 19, 199
Klebnikov : 148, 155
Kliess : 37
Knilli F. : 37
Kocagöz Samim : 96
Kristeva Julia : 30, 211
Kruçonikhi : 147, 148
Kutlar Onat : 17

— L —

Lacan Jacques : 242, 243
La Fontaine : 220
Lamartine : 220
Lautréemont : 154, 161
Lebégue R. : 215
Ledru-Rollin : 172
Lecharbonnier : 152
Lefevres d'etables : 214, 215
Leiris Michel : 32, 33

Lenin : 40, 74, 106, 108, 110, 150
Lesta Giovanni : 146
Limbour : 153
London Jack : 20, 101
Lorca : 164, 221
Lord Palmers : 198
Louis-Philippe : 172
Louis XV. : 161
Loyola : 206
Lukacs Georg : 98, 137
Lüther : 214, 216

— M —

Malhine : 153
Mallarmé Stephane : 30, 212
Malmberg Bertil : 239
Malraux : 138, 196, 210
Marceau Félicien : 209
Marinetti : 146, 147, 148
Marquez Garcia : 23, 24
Martinet (A.) : 247, 248
Marx Karl : 14, 60, 67, 140, 164, 172
Matisse : 164
Mayakovski Vladmir : 52, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 145, 148, 149, 155, 221
Memet Fuat : 8, 48, 80, 115, 205
Memun (Halife) : 218
Meriçelli Anıl : 76
Merleau-Ponti : 209
Metz Christian : 36
Mevlâna Celâleddin-i Rûmi : 43, 218
Michelet : 209
Montesquieu : 220
Mounin Georges : 239, 240
Morise : 153
Morris Charles : 239, 240
Musset (Alfred de) : 169
Mussolini : 147, 149
Münzer : 214

— N —

Namık Kemal : 219, 220
Nasreddin Hoca : 46
Nâzım Hikmet : 19, 28, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 58, 66, 67, 73, 74, 143, 145, 155, 159, 164, 180, 186, 204
Naville : 153
Necatigil Behçet : 9, 34, 35
Nedim : 201, 202
Neruda Pablo : 102, 164, 221
Neitzche : 170
Noll : 153
Normand Claudine : 243

— O —

Ogden : 239
Ollier : 23
Onaran Bertan : 74, 85
Opeski : 112
Orhan Kemal : 15, 16, 20, 81, 99, 135, 221
Ovidius : 129, 215

— Ö —

Öneş Mustafa : 5 0
Öz Erdal : 17
Özlü Demir : 17, 221
Özyalçıner Adnan : 17
Panini : 227
Papini : 147, 149
Pavese Césare : 24, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144
Peirce : 231
Péret : 153
Péri Gabriel : 163
Pertsov Viktor : 68
Petrark : 214
Picasso Pablo : 24, 27, 38, 39

Picon : 153
Pinter Harold : 85
Pioget Jean : 224
Pîr Sultan Abdal : 43, 201, 202
Platon : 241
Plehanov : 107
Plotinus : 218
Poe (Edgar Alain) : 201
Politzer : 163
Prampolini : 147
Proust Marcel : 24, 69
Pudovkin : 36
Puşkin : 147, 154

— R —

Racine : 154, 162, 220
Raşayna : 217
Recaizade Ekrem : 218, 220
Refiğ Halit : 201
Richards : 239
Rifat Mehmet : 207
Rifat Oktay : 64
Rigaud Jeacques : 138
Rilke : 169
Rimbaud Arthur : 22, 23, 141, 152, 154, 162
Robert Marthe : 180
Roland Poline : 171
Ronsard : 201, 214, 215, 216
Rousseau Jean-Jacques : 168, 171, 220

— S —

Sabahattin Âli : 16, 99
Sade : 132, 152, 206
Sait Faik : 28, 92, 95
Salome Lou Andréas : 169, 170
Sarraute Nathalie : 23
Sartre Jen-Paul : 6, 27, 31, 88, 139, 210
Saussure Ferdinand : 29, 159, 223, 224, 226, 227, 230,

231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241. 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249
Sever Seboh : 217
Seyda Mehmet : 27, 29
Sollers : 209, 211
Soupauet Philippe : 152, 153, 160
Stalin : 156
Stendhal : 121, 125, 164
Strauss-Lévi : 209, 223

— Ş —

Şekspir : 164
Şemsettin Sami : 219, 220
Şeyh Galip : 201

— T —

Tamer Ülkü : 8, 76, 78, 79
Tarancı Cahit Sıtkı : 44, 45
Tolstoy : 147, 154
Toulouse Lautrec : 95
Triolet Elsa : 156, 157, 158, 163, 165
Tristan Tzara : 150, 151, 152, 160

— U —

Ullmann : 239
Uyar Turgut : 199

— V —

Valéry Paul : 209
Van Eyck : 39
Van Gogh : 67
Vardar Berke : 34, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 232, 234, 238, 240
Vendryes : 232
Vermeer : 39

Vertov Dziga : 36
Vigny : 201
Villon : 201
Virgilius : 129, 215
Visconti : 128 a
Vitrac : 153

— W —

Wagenere : 46

— Y —

Yacine Kateb : 23
Yaşar Kemal : 13, 16, 19, 21, 24, 25, 28, 102
Yavuz Hilmi : 201
Yesenin Sergey : 74
Yıldız Bekir : 16, 89, 90, 91
Yunus Emre : 43, 46, 52, 60, 201, 218
Yücel Tahsin : 206, 207, 224, 225, 229

İÇİNDEKİLER

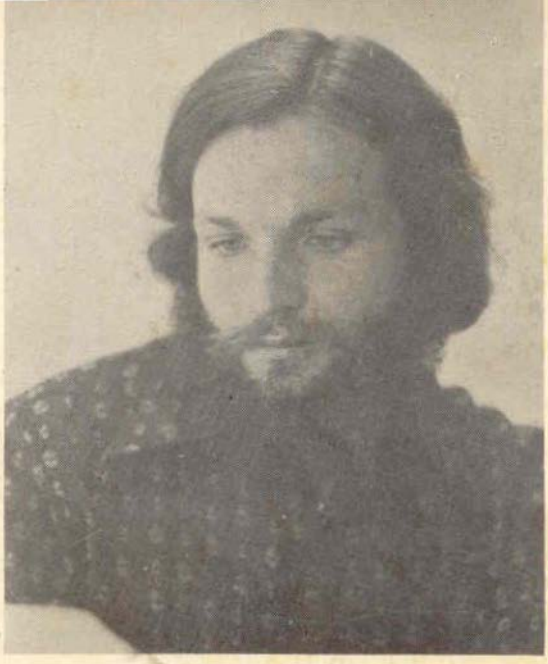
Önsöz 5

I BÖLÜM : YAŞADIĞINI YAZMAK

Yaşadığını Yazmak 13
Sanatın Ayırıcı Özelliği 26
Nâzım Hikmet'in Dulu Türkiye 41
Yorulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi 48
Mayakovski'nin Çelişkisi 66
Kuşların Bakışıyla Yeryüzü 76
Sessizliğin Dili 80
Oktay Akbal'ın Yasak Yalnızlığı 92
Gorki Üzerine 98
Ölüm Gelecek 115
Geleneğe Başkaldıran Şiir 145
Aragon'un Evrimi 166
Gerekirse Boyun Eğmemiş Bir Madam
Bovary : George Sand 166
«Uzun Sürmüş Bir Yaz» Üzerine Söylediğimdir 174

II. BOLÜM : BİLGİ ÜRETİMİNDE YENİ DÖNEMEÇ

Bilgi Üretiminde Yeni Dönemeç 185
Hangi Batı 189
Yeni Ufuklar Deyince 203
Yazı'nın Sıfır Noktasında Bir
Aydın : Roland Barthes 206
Çeviri Etkinliği Ve Kültür 213
Dilbilim Ve Gösterge Kuramı 223
Özel Adlar Dizini 251



Sanatçılığıyla yazın kuramcılığını, bilim erliğini bir arada sürdüren bir yazar Nedim Gürsel.

Çağdaşlaşmayı amaçlayan devrimci düşüncenin bir işçisi olmak çabası, onu, her alandaki (sanat, eleştiri, araştırma) ürünlerinde özgün kılmıştır. Çok yönlü ve yeni çevrenler açan genç yazar bu nedenle haklı bir ilgi topluyor.

Eleştiri ve araştırmalarında bugüne değin üzerinde durulmamış toplumsal ve yapısal öğeleri sergileyerek değerlendiriyor sanat yapıtlarını. Aydınlara, okurlarına yeni kavram zenginlikleri kazandırıyor. Bu niteliğiyle sanat ve düşünce yaşamımızı varsıllaştıran Nedim Gürsel'in yazın ve ekin üstüne denemelerini, eleştirilerini, ilgiyle okuyacaksınız bu yapıtında.

Royo Basımevi