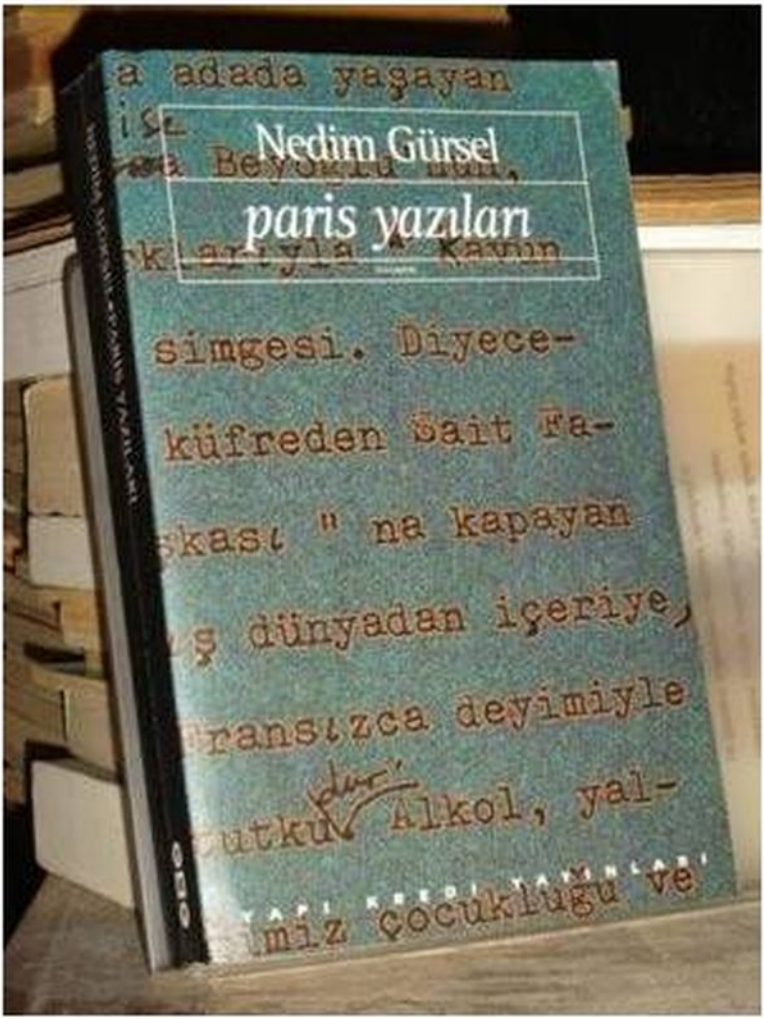

Nedim Gürsel
paris yazıları
a adada yaşayan
simgesi. Diyece-
küfreden Sait Fa-
skası " na kapayan
ş dünyadan içeriye,
ransızca deyimiyle
utku" alkol, yal-
miz çocukluğu ve
YAPI KREDİ YAYINLARI

NEDİM GÜRSEL

Paris Yazıları

Edebiyat-Sanat-Kültür Üzerine
(1973-1993)

YKY

Edebiyat - 110
ISBN 975-363-416-1

Paris Yazıları / Nedim Gürsel

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Aralık 1995

Yayına Hazırlayan: Birhan Keskin
Tasarım: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Arzu Çakan
Düzelti: Sezar Atmaca, Birhan Keskin
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1995
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 800050 İstanbul
Telefon: (0 212) 293 08 24 Faks: (0 212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 11

Dilleri Var Bizim Dile Benzemez
Dilleri Var Bizim Dile Benzemez • 15
Anadil ve Sürgün • 19
Hapishane Diller • 21
Sürgün ve Yazın • 23
Sürgünde On Yıl • 26
Yazarlar ve Sürgün • 28
Yerelden Evrensele • 30
Ulusal Kültür Denen Masal • 33
Bir Başka İstanbul • 36
Aldırma 1247! • 39
Abidin Dino'nun Ardından • 42

Yazarlar ve Yazanlar
Yazarlar ve Yazanlar • 47
Sözcüklerle Gargara • 50
Yazar ve Yalnızlık • 53
Yazının Sıfır Noktasında Bir Aydın: Roland Barthes • 55
Paris Köylüsü Üzerine – Opera Pasajı • 60
Aragon'la Altı Saat • 64
Tüfekler Çiçek Açtığında • 67
Aragon'un Bir Şiiri • 70
Etiemble Yetmiş Yaşında • 72

Tahar Ben Jelloun Üzerine • 77
Nobel Edebiyat Ödülü ve Claude Simon • 79
Yeni Roman Eskimedi • 82
Bağlanan Yazarlar • 85
Sartre ve Durumlar • 89
Sartre Sartre'ı Anlatıyor • 92
Sartre'ın Anıtı • 95
Nietzsche'yi Anlamak • 98
Yaşamı Değiştirmek İçin • 101
Fransız Akademisi'nde Kara Derili Bir Şair • 103
Yalnız Bir Şairin Ölümü • 106
Marcel Pagnol Öldü • 108
Sürgünde Bir Yazar • 110
Fransa'da Türk Yazını • 112
Fransa'da Nâzım Hikmet • 115
Nâzım Hikmet Doksan Yaşında • 118
Nâzım Hikmet'i Yayımlamak • 120
Anadolu'dan Sesler ve Nefesler • 122
Bir Yazarın Portresi: Yaşar Kemal • 124
Paris'te Çukurova • 127
Avignon Buluşması • 129
Sanatçının Tutsak Bir Kartal Olarak Portresi • 135

Paris Deyince

Paris Deyince • 147
Paris Türküsü • 149
Sevgili • 152
Mutlak Aşk Vardır • 155
Sessizliğin Dili • 158
Bir Dişi Örümcek • 161
Rastlantının Işığında • 165
Doğu'ya Doğru • 168
Paris-Moskova Sergisi • 173
Paris'te Doğa ve Renk Şenliği • 181
Avrupa'da Sembolizm • 184
İnsanlığın Yetmiş Milyon Yıllık Serüveni • 188

Paris Bir Bayramdır • 191
Fransa'da Kültür ve Sanat Yaşamı • 194
Fransa Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi • 201
Bizanslı Hâfız Burhan • 205
Cehennemde Bir Deli • 208
Bergman'ın Son Filmi "Evlilik" • 211
Alain Resnais'nin Dönüşü • 214
Mavi Ölüm • 217
Tarih ve Sinema • 220
Bejart'a Göre Faust • 223
Cezayir'den • 225
Balzac'ın Hayvanlar Komedyası • 228
Gorki'nin Aylakları • 231
Bencilliğin Buzlu Sularında • 234
Bir Kadın Devrimci • 236
Marx'ın Bir Aşk Mektubu • 238

Aydının Yeni Konumu

Aydının Yeni Konumu • 245
Aydınlar ve Komünist Partileri • 247
Sol Aydınlar "Proletarya Diktatörlüğü"nü Tartışırken • 249
Karşı Koyan Aydınlar • 255
Yeni Felsefe • 257
Fernand Braudel'in Tarih Anlayışı • 260
Bilgi Üretiminde Yeni Dönemeç • 263
Salman Rushdie ile Strasbourg'da • 266
Bastonlu Demokrasi - Bastonsuz Yazarlar • 269
Akdeniz Kültürleri • 272
Yerel Kültürlerden Evrensele • 276
Akdeniz Yazarları Toplantısı • 279
Atina'da Bir Toplantı • 283
San Francisco Yazarlar Kongresi • 286
Öykünün Dirilişi • 288
Struga Şiir Akşamlarının Ardından • 290
Frankfurt Kitap Fuarı'nda Türk Edebiyatı • 293
Çağdaş Uygarlık • 295

AÇIKLAMA NOTU: Pek çoğu kitaplaşmamış, bazılarıysa çoktan tükenen *Yerel Kültürden Evrensele* ve *Çağdaş Yazın ve Kültür* adlı kitaplarımda yer alan bu yazılar son yirmi yıllık dönemin verimi. Bir zamanlar *Cumhuriyet* ile *Milliyet Sanat*'ta sürdürdüğüm şimdiyse *Nokta*'da noktalanan etkinliğimin izdüşümlerini, edebiyat, sanat ve kültür üzerine yazılmış Fransa - Türkiye ağırlıklı güncel yazıları içeriyorlar.

N. Gürsel

Önsöz

Yirmi yıl boyunca Paris'teki edebiyat, sanat ve kültür etkinlikleri üzerine yazdığım güncel yazıların toplamı yer alıyor bu kitapta. Bu yazılardan bir bölümü uzun süredir tükenmiş olan *Yerel Kültürden Evrensele* adlı kitabımda yayımlanmışlardı. Bir bölümüyse ilk kez okurla buluşuyorlar. Aralarında *Milliyet Sanat Dergisi* ve *Cumhuriyet*'in sayfalarında kalmış, belki unutulmuş olanlar da var, katıldığım uluslararası yazar toplantılarının izlenimlerini içerenler de. Bunlardan biri uzun süre "Paris Mektubu" başlığı altında yayımladığım yazıların amacını şöyle tanımlıyor:

"Bu kısa mektuplarda sizlere, önceden olduğu gibi, kültür etkinliklerinden söz etmeye çalışacağım yine. Kentin kendisini, yani coğrafyasını değil kültür ve sanat yaşamını yansıtmayı, bu yaşamın bir Türk yazarında bıraktığı izlenimleri aktarmayı amaçladığımdan, sinema ve sergilerden, yankı uyandıran yazar ve düşünürlerden söz edeceğim. "Paris Mektupları" Batı'yla Türkiye arasında kurulan bir köprü olarak düşünülmeli. Bu köprünün imgesel bir gerçeklik taşıdığını, üzerinden kolaylıkla geçilemeyeceğini biliyorum. Ama insanlığın ortak kültürünün oluşması, bir başka deyişle ulusal kültürlerin evrenselle birleşmesi, biraz da bu tür köprülerin çoğalmasına bağlı değil mi? Hem Türk okurunun dünyaya açılmasına katkıda bulunmak, hem de ulusal kültürümüzün Fransa'daki izdüşümlerini saptamak gibi çift yönlü bir işlevi olmasını dilediğim Paris Mektupları'nda buluşmak üzere."

Son yirmi yılda dünyamız çok önemli değişimler yaşadı. Bu değişimlerin sanat ve kültür alanına yansıyan izdüşümleri olarak da okunabilir *Paris Yazıları*. Böyle okunmalarını kolaylaştırmak için her birinin altına tarih düştüm, dil ve üslûplarınaysa hiç do-

kunmadım. Ayrıca, yayımlandıkları gazete ve dergilerin adlarını belirtmeye de gerek duymadım. Amacım bu yazıların bir döneme ışık tutmaları ya da tanıklık etmeleri değil, küreselleşen dünyamızda giderek dışlanan bir olguya, kültürel etkinliğin yaratıcı, insanoğlunu zenginleştirici özelliğine bir kez daha dikkati çekmekti. Umarım son yirmi yılda *Paris Yazıları* yaşlı dünyamız kadar eskimemişlerdir.

Paris, Temmuz 1994

DİLLERİ VAR BİZİM DİLE BENZEMEZ

dilleri var bizim dile benzemez

Jorge Semprun İspanyol kökenli bir Fransız yazarıdır. Fransızca yazan bir İspanyol da diyebiliriz onun dilsel konumunu tanımlamak için. Uzun yıllar sürgünde yaşamış, İspanyol Komünist Partisi'nde önemli görevler üstlenip Franco rejimine karşı etkin savaşım vermiş bir yazar. *Büyük Yolculuk* adlı romanını Türkçeye çevirmiş, kendisiyle de Paris'te bir konuşma yapmıştım. Romandaki karmaşık ve uzun tümcelerin, zaman kurgusunu temellendiren çağrışım örgüsünün –anlatıcının *Swann'ın Evinde*'yi dilinden düşürmeyişini de göz önünde tutarak– Proust'tan kaynaklanıp kaynaklanmadığını sormuştum kendisine. Semprun'un yanıtını kısaltarak aşağıya alıyorum:

"Geçmiş zamanı arayışımda Proust'un da etkisi var elbet. Yalnız şunu belirteyim ki, Proust'u hiçbir zaman tümüyle okuyamadım. Romanımda doğrudan doğruya değil de, dolaylı bir Proust etkisinden, İspanyol dilinden gelen bir Proust atmosferinden söz edilebilir. *Büyük Yolculuk*'u Fransızca yazmış olmama karşın, çocukluğumda dinlediğim İspanyolcanın barok yapısıyla Proust'un yapıtı bir yerde birleşiyorlar. Romanda, özellikle çocukluğumla ilgili bölümlerde bir çeşit alt-dil oluşturuyor bu durum. İspanyolca uzun tümceler kurmaya, ayraçlar açıp konu dışına çıkmaya olanak sağlayan bir dildir. Bu yönüyle çok yakındır Proust'un yazısına. (...) Ben *Büyük Yolculuk*'u Madrid'de, gizlendiğim apartman katında yazarken herkes İspanyolca konuşuyordu çevremde. Ben de günlük yaşamımda ve siyasal ilişkilerimde Fransızcayı aklıma bile getirmiyordum. Ama romanda anlattığım dünya, kendi yaşam deneyimimden yola çıkarak betimlediğim Direniş günleri ve toplama kampı, Fransızcaya sıkı sıkıya bağlı bir gerçeklikti. En azından be-

nim için, benim yaşantım açısından böyleydi bu. Söz konusu gerçekliği Fransa'da yaşamış, Direniş hareketini, sonra da toplama kamplarını Fransızca sözcükler aracılığıyla tanımıştım. Yirmi yaşımın dünyasında toplama kampı denilen o korkunç karabasanı tanıdığımda İspanyolca değil Fransızca sözcüklerle baş başaydım."

Jorge Semprun *Federico Sanchez'in Özyaşamı* adlı yaşam öyküsünün dışındaki tüm kitaplarını Fransızca yazdı. Ama anadili olan İspanyolcanın etkisinde kalarak. Bu kitabı Fransızca çevirisinden okudum. Semprun'un doğrudan Fransızca yazdığı kitaplarındaki üslûp bu çeviride de kesinlikle aynıydı. Bir yazarın iki ayrı dilde aynı üslûbu kurabilmesi ender bir olaydır. Aklıma Beckett'in yapıtları geliyor. Fransızca yazdıklarını İngilizceye çeviren, İngilizce yazarken ise Fransızcanın anlatım olanaklarını zorlayan, ama her şeyden önce kendi üslûbunu iki dilde birden yaratmayı başarabilmiş Beckett'e hayranlık duymamak elde değil.

Nathalie Sarraute'la Hamburg'da yapılan PEN kongresinde tanıştığımda yazarın *Çocukluk* adlı romanını yeni okumuştum. Bu romanda dille ilişkiyi bir çocuğun sözcükleri algılayış sürecini anlatarak kavramaya çalışır Sarraute. Rusya'da doğup büyüdüğü için Rusçaya olan yakınlığından söz eder. Ama kendisiyle *Cumhuriyet* için yaptığım bir konuşmada, yazmayı Fransızca alfabeyi sökerek öğrendiğinden, sonraları edindiği dillerin onu bir yazar olarak etkilemediğini, bildiği tek dilin Fransızca olduğunu söylemişti.

Her yazar Nathalie Sarraute gibi bildiği tek dilin yazdığı dil olduğunu öne sürebilir mi? Panait İstrati'yi ele alalım. Gorki geleneğini sürdüren, yani kendi deneylerinden yola çıkarak tanıdığı, acı ve yoksulluklarını paylaştığı alt tabaka insanlarını anlatan bu Romanyalı yazar bilindiği gibi yapıtlarını Fransızca yazmıştır. Romanlarını yazarken sözlükle çalıştığını, olmadık dilbilgisi güçlüklerini göğüslemek zorunda kaldığını biliyoruz. İstrati doğru düzgün bir Fransızca eğitiminden bile geçmemişti. Tıpkı İngilizceyi sonradan öğrenen Conrad gibi.

Bir başka Romanyalı yazar İonesco. O da oyunlarını Fransızca yazıyor. İonesco, "saçmalık" kavramına, biraz da dilbilgisi üzerinde düşünerek, bir başka dilde yazmanın güçlüklerinden alay yoluyla sıyrılmaya çalışarak varmıştır, diyebiliriz. Ders adlı yapıtı en belirgin örneğidir bunun. Yazar bu oyununda dil öğretiminin bir parodisini yaparak insan ilişkilerindeki "saçmalığı" ortaya koyar. Fransızca yazan yurttaşı Tristan Tzara gibi. Dadaizmin kuru-

cusu Tzara, uzaktan bakabildiği, ancak anadille kurulması mümkün olan sevgi bağlarından kolayca kurtulabildiği için Fransızcanın akademik yapısını yıkma savaşımında, örneğin bir Aragon ya da Breton'dan daha başarılı ve daha radikal olabilmiştir. Onun sözcüklerle savaşı, geçmişinde "alexandrin" ölçüsü olmayan, Fransız şiirinin klasik uyaklarını okulda ezberlememiş bir yabancı şairin savaşıdır. Bu nedenle daha etkin ve yıkıcıdır.

Yabancı dil demeyelim ama –çünkü bir yazarın benimsediği dil, anadili olmasa da, yabancılığını yitirmiştir artık– bir başka dilde yazanlar arasında eski sömürge ülkelerinin yazarlarını da sayabiliriz. Örneğin Senegalli Senghor, Cezayirli Kâtip Yasin, Raşit Bucedra, Mevlût Mameri, Faslı Tahar Ben Jelloun, İdris Şraybi, Abdüllâtif Lâbi, vb. Bu yazar ve ozanların tümü yapıtlarını Fransızca yazıyorlar. Ülkelerinde Kuzey Afrika Lehçesi denilen kırma bir Arapça konuşuluyor oysa. Ne var ki bu dilde yazmaları olanaksız. Tahar Ben Jelloun Arapçayı yasal eşine, Fransızcayı da metresine benzetmiş, metresiyle daha fazla düşüp kalktığını söylemişti. Eski Fransız sömürgelerinde konuşulan lehçenin söz konusu yazarların Fransızcalarını etkilediği bir gerçek. Örneğin Kâtip Yasin *Necma* adlı eşsiz romanında Fransız diline yeni tadlar, Mallarmé ya da Proust'ta bulamayacağımız zenginlikler getirmiştir. İstediği için değil mecbur olduğu için yapmıştır bunu. Şimdi yazmıyor, sömürgenin diliyle kendi ülke halkına seslenemeyeceğini düşündüğünden. Raşit Bucedra'nın geçen yıl Fransa'da doğrudan klâsik Arapça yazdığı ilk romanının Fransızca çevirisi yayımlandı. Eleştirmenler bu romanın Bucedra'nın Fransızca yazılmış romanlarına benzemediği, onlardan çok daha düşük düzeyde olduğu görüşünde birleştiler. Bugün genç kuşaklar Cezayir, Fas ve Tunus'ta, kendi yazarlarını okuyabilmek için, Fransızca öğrenmek zorundalar. Çünkü okullarda, bağımsızlıktan bu yana, Arapça –klasik Arapça– öğretimine ağırlık veriliyor artık. Doğrusu çelişkili, hatta trajik bir durum. Bazı yazarlar ülkelerinde konuşulan dilde yazamıyorlarsa, suçu onlarda değil kültür emperyalizminde aramalıyız. Ama bu oyuna gelmeyenler de var neyse ki.

Julio Cortázar otuz yılı aşkın bir süre Paris'te yaşadı. Fransızca tek tümce yazmadı. Cortázar'dan çok daha kısa bir süre Paris'te kalan Rilke'nin Fransızca yazdığı şiirleri okudum, pek tadına varamadım. Alman dilinin bence en büyük şairi Rilke Mallarmé'yle, Rimbaud ya da Baudelaire'le boy ölçüşemezdi elbet. Ya dört beş

yıldır Almanya'da yaşayan Aysel Özakın'ın bu süreyi yeterli görüp Almanca şiir yazmaya yeltenmesine –üstelik öykü değil şiir!– ve bunları Dağyeli Verlag'ın Frankfurt'ta yayımlamasına ne demeli.

Çok küçük yaştan beri Fransızcayla içli dışlı oldum. Paris'te Fransız dili ve edebiyatı öğrenimi yaptım. Doktoramı da Fransızca yazıp savundum. İşim gereği sekiz yıldır Türkçenin yanı sıra Fransızca da inceleme ve araştırma yapmaktayım. On beş yıldır da Paris'te yaşıyorum. Bu arada doğrudan Fransızca yazdığım inceleme kitapları da yayımlandı. Ne var ki, anlatı türünde bugüne dek Fransızca tek tümce yazmadım. Son kitabım *İlk Kadın*'ın A.M.Toscan du Plantier tarafından yapılan Fransızca çevirisini gözden geçirirken bazı güçlükler çıkmıştı. Yayımcım metni yeniden okumam için bana gönderdi. Mektubunda neden doğrudan Fransızca yazmadığımı da soruyordu. Böylece hem çeviri engeli hem de masrafı ortadan kalkabilirdi. Uzun süre zihnimi meşgul etti bu soru. Sonunda telefonu açıp bir daha bana bu soruyu sormamasını, bu yüzden geceleri uykularımın kaçtığını söyledim. "Tedirginliğinizi anlıyorum, diye karşılık verdi, demek ki birgün Fransızca da yazacaksınız." Belki, bir gün Fransızca da yazarım. Belki bir gün. Ne demişti Karacaoğlan: "Dilleri var bizim dile benzemez".

1986

anadil ve sürgün

Türkiye'ye her gelişimde dostlarım, özellikle de yazar dostlarım, güncel bir deyimle söylersek ne zaman "kesin dönüş" yapacağımı sorarlar. Ben de, Paris'teki görevimin avantajlarından, oradaki çalışma ortamının yararlarından, "dünya kenti" Paris'te yaşamanın bir Türk yazarına sağlayabileceği olanaklardan söz edip bir süre daha yurtdışında kalmayı düşündüğümü söylerim. Bu kez de, anadilinden uzakta yaşayan bir yazarın sorunları gündeme gelir. Öykülerimde konuşma dilinden giderek uzaklaştığım, Türkçenin sıcaklığını eskisi gibi yaşatamadığım vurgulanır. Neyse ki Demir Özlü, Paris'te yaşadığım ve bir başka dille de en az anadilim kadar içli dışlı olduğum için Türkçenin seslerini okurlara bunca yakından duyurabildiğimi yazdı da, biraz rahatladım.

Ünlü İspanyol yazarı Juan Goytisolo ile *Gergedan*'da yayımlanan bir konuşma yaptım. Romanları birçok yabancı dile, bu arada Türkçeye de çevrilen Juan Goytisolo uzun süre sürgünde yaşamış. Franco döneminde yapıtları yasaklandığı için ülkesine dönememiş. İspanya'da demokrasiye geçildiğinde de, sürgünde yaşlanan birçok İspanyol aydını gibi ülkesine döneceğine Marakeş'e yerleşmiş. Paris'le Marakeş arasında mekik dokuyup duruyor; anadilinin konuşulduğu İspanya'ya ise arada bir, o da birkaç günlüğüne uğruyor ancak.

Goytisolo söyleşimizde anadil ve sürgün konusunda çok ilginç görüşler ortaya attı. Örneğin bir yazarın kendi ülkesinde yaşayarak yeni bir üslûp kurmasının neredeyse olanaksız olduğunu, İspanyolcanın kemikleşmiş yapısından kurtulabilmek için mutlaka ondan uzaklaşmak gerektiğini belirtti. Anadilinin konuşulmadığı ülkelerde –Fransa'da, Amerika'da, Fas'da– yaşayıp İspanyolca

yazdığı için kendi dilini, kendi üslûbunu bulabildiğine inanıyordu.

Doğrusu bu yaklaşım ilk bakışta aykırı görülebilir. Ama yalnızca ilk bakışta. Çünkü Goytisolo gerçekte önemli bir sorunu, şimdiye dek üzerinde pek durulmamış bir olguyu dile getiriyor. Yazar yapıtını konuşma dilinin dışında, güncel dilin olanaklarından yararlanmadan kurmaya çalışıyorsa, elbette çarşı pazar dolaşarak yeni bir dil bilincine varamaz. İletişim düzeyinde bir başka dili kullanıyorsa anlaşma aracı olarak görmez anadilini. Buysa, yazınsal dilin özgül niteliğini daha iyi kavramasına yol açar. Dil, anadili, bir anlaşma aracı olmaktan çıkmış, bir çalışma nesnesine dönüşmüştür artık. Anlaşma sürecinde yaşadığı ülkenin dilini kullanmakta, ancak yazarken, yani çalışırken kendi diliyle baş başa kalmakta, anadiline kök salmaktadır.

Yalnızca öykülerimi değil eleştiri ve incelemelerimi de işte bu gerçeğin ışığında yazıyorum. "Yazar ülkesinde yaşamalı" diyenlerin Türkiye'yi salt bir toprak parçasına indirgemelerini de bir türlü anlamıyorum. tarihsiz bir coğrafya düşünülemeyeceğine göre, dili "kendinden menkul" bir yazın da öngörülemez elbet. Türkiye benim için bir toprak parçası değil, geçmişiyle ve o geçmişi günümüze taşıyan diliyle var olan bir kültür kalıtı her şeyden önce.

Bu yazdıklarımdan yapıtlarında gündelik dili, çarşı pazarda konuşulan Türkçenin sıcaklığını kullanan yazarlara karşı çıktığım sanılmasın. O dilin de zenginlikleri, güzellikleri, sayısız olanakları bulunduğunu biliyorum. Diyeceğim, anadilinde yazdığı sürece, sürgün bir yazarı besleyebilir. Hele söz konusu yazar, benzerleri gibi, ufukları dar ve benmerkezci bir yazın ortamında ürün vermeye çabalıyorsa.

1993

hapishane diller

Bu yıl Struga'da Altın Çelenk Ödülü'nü kazanan Çuvaş şairi Aigui Rusça değil de anadilinde yazsaydı uluslararası üne kavuşabilir miydi? Kendisiyle ilk karşılaştığımda Çuvaşça yazmaya kararlı genç bir şairken Moskova'da tanıştığı Nâzım Hikmet'in onu Rusça yazmaya heveslendirdiğini söylemişti. Türk dilleri arasında Çuvaşçanın özel bir yeri olduğunu biliyorum, ama bu dilde yazılı bir edebiyatın varlığından haberim yok. Aynı durum, bir bakıma, ülkemizde bir zamanlar çok okunan ünlü romancı Cengiz Aytmatov için de söz konusu. Aytmatov Kırgız olmasına karşın yapıtlarını Rusça yazdı. Önce eski Sovyetler Birliği'nde, sonra Rusçadan yapılan çeviriler sayesinde Avrupa ülkelerinde tanındı. Romanlarında içinden çıktığı göçebe toplumu, bu toplumun modernleşme sürecinde geçirdiği köklü değişimleri şiirsel bir dille anlatan yazarın Kırgız kimliğinden ödün verdiğini söyleyemeyiz. Ne var ki o da Aigui gibi, geleneksel söylemi çağdaşlaştırırken Rus dilinin olanaklarından yararlandı, dolayısıyla da kendi halkına olmasa bile o halkın konuştuğu dile uzak düştü. Gerek Şaman metafiziğinden etkilenen Aigui'nin, gerekse Kırgız törelerini yeni bir lirizm anlayışıyla yansıtan Aytmatov'un önlerinde başka bir seçenek var mıydı? Her iki yazar da, Rusçayı benimseyeceklerine kendi dillerini geliştirmeye özen gösterip yaygınlık kazanmış bu dillerde de yetkin yapıtlar ortaya konulabileceğini mi ispatlamalıydılar?

Bu soruların kesin yanıtları olduğunu sanmıyorum. Dilbilimciler her dilin kendine özgü zenginliklerinden söz ederken diller arasında büyük gelişme farkları olabileceğini kabul etmiyorlar. Ama yazınsal etkinlik söz konusu olduğunda iş değişiyor. Yoksa bazı ünlü yazarların bir edebiyat söylemi kurmakta güçlük çeke-

cekleri gerekçesiyle "gelişmiş" dillerde yazmayı kendi anadillerinde yazmaya yeğlemelerini nasıl açıklayabiliriz? Bugün, evde konuştukları değil de eğitim gördükleri dillerde yazmayı seçen, ya da düpedüz dil değiştiren yazarlar da var, ama o ayrı bir konu. Aigui ve Aytmatov örneklerine eski Fransız sömürgelerinden geldikleri için anadillerinde yapıt vermeyen (ya da veremeyen) birçok Kuzey Afrikalı yazarı da ekleyebiliriz. Ünlü bir şairimiz de Türçe yazmanın uluslararası arenaya çıkmak için başlı başına bir engel olduğunu söyleyerek dilimizi hapishaneye benzetmişti. Oysa kökleri çok eskiye dayanan, gelişmiş bir edebiyat dilimiz var bugün. Üstelik yazarlarımızın, Almanya ve Fransa'da yaşayan bazı istisnalar dışında, Türkçeden başka bir dilde yazmaları pek olanaklı gibi görünmüyor. O şairimiz kendini bir "hapishane dil"e mahkûm saymakta belki de haklıydı. Ama Nâzım Hikmet ya da Yaşar Kemal'in, Türkçe engeline karşın uluslararası üne kavuşabildiklerini unutuyordu nedense.

Başka bir örnek vereyim. Arnavutluk küçük bir ülke, Arnavutçanın da çok yaygın bir dil olduğu söylenemez. Ama bu dilde yazan İsmail Kadare hapishanenin duvarlarını aşmayı bilmiş, tüm dünyada tanınan, yapıtları belli başlı Batı dillerine çevrilen bir yazar olabilmiştir. Öyleyse "hapishane diller" tanımını, böyle bir tanımın göreceliğini özellikle vurgulayarak, hangi durumlarda kullanabiliriz? Yarın Çuvaşça yazan bir büyük şairin ya da Kırgızca yazan bir büyük romancının ortaya çıkmayacağını kim öne sürebilir? Bir yazar kendi dilini hapishane olarak değil ona verilmiş biricik özgürlük, Dağlarca'nın deyimiyle söylersek, "ses bayrağı" olarak görmelidir.

1993

sürgün ve yazın

"Sürgün" sözcüğü halk kültürümüzde, sözlü ya da yazılı olsun geleneksel yazınımızda yer etmemiş bir sözcüktür. Buna karşılık "gurbet" türkülerimizden âşık hikâyelerine, masallardan ağıtlara dek halk yazınımızın tüm örneklerinde duyurur ağırlığını. "Gurbet" sözcüğü yananlamlarının zenginliği, yol açtığı çağrışımların bolluğuyla halkın imgeleminde, giderek ortak bilincinde önemli bir yer tutmuştur. Yalnızca köyünden, sevdiklerinden, yaşadığı topraktan ayrılmak değildir, gurbet. Uzakta olmanın, "ölümden beter" ayrılığın yol açtığı bir tinsel durumdur da. Garip olmak sürekli bir özlemi, umarsız bir yalnızlığı yaşamaktır. Nice âşık sazıyla ve sözüyle beslemiştir bu duyarlığı. Sevgililer kavuşamamış, murat alıp murat verememişlerdir. Ölüm baskın çıkmıştır sılaya.

Ekonomik koşulların yol açtığı gurbet olgusu toplumsal, giderek tinsel bir duruma dönüşmüş, âşık yazınının vazgeçilmez öğelerinden birisi, hatta başlıcası olmuştur. Gurbet ancak sıla özlemiyle gerçeklik kazandığından, daha doğrusu halk yazınında böyle dile getirildiğinden, çoğu kez olumsuz yönleriyle ele alınmıştır. Yalnızlığa, ölüme yargılanmaktır gurbete çıkmak. Oysa başka bir yöreye, yabancı bir kente, giderek yabancı bir ülkeye varmanın, oranın insanları ve toprağıyla zenginleşmenin sayısız avantajları da vardır. Yazınımız yeterince değerlendirmemiştir bu olguyu. Âşık, gurbeti bir yakınma, sürekli bir iç dökme biçiminde yaşadığından kendi ülkesinde, anadilinin konuşulduğu yerlerde de gurbettedir. Ulaşım araçlarının çok kısıtlı olduğu, kapalı köy ekonomisinin pazara açılmadığı dönemlerde doğaldı bu durum. Ama aynı şeyi günümüz koşullarında kabullenemeyiz.

Gurbet bir anlamda alınyazısıdır âşığın. Halk geleneğinde ya-

ratıcılığın temel koşuludur. Karacaoğlan'dan Bayburtlu Zihni'ye Orhan Kemal'in "Kimbilir nerelerde kalır ölümüz" diye biten *Bereketli Topraklar Üzerinde*'sinden Bekir Yıldız'ın işçi göçünü anlatan öykülerine, Âşık Kerem'in, Âşık Garip'in serüvenlerinden Yemen türkülerine değin Anadolu insanının alınyazısı, "gurbet" sözcüğüyle özetlenebilir. Bu nedenle gurbetten değil, daha çağdaş bir olgu saydığım sürgünden söz etmek istiyorum.

Yazın söz konusu olduğunda, bir yazarın kendi ülkesinden, anadilinden uzakta yaşamayı seçmesi ya da buna zorlanması, Nâzım Hikmet'in deyişiyle, "zor zenaat"a girmesidir sürgün. Bir loncaya, bir sınava girer gibi. Ne var ki, mutlak bir durum, değişmez bir alınyazısı değildir. Yakınmayı, sararıp solmayı gerektiren müzmin bir hastalık hiç değildir. Yazar, anadilinde yazdığı sürece, sürgünü kök salmaya, yerleşmeye dönüştürür çünkü. Doğup büyüdüğü, içinde yaşamış olduğu coğrafyaya değil, bir yazar olarak kurduğu dünyanın, kendi sözcüklerinin, kendi özgül dilinin içine kök salar. Yurtdışındaki Türklerin dergisi *Anadil* bu olgunun üzerinde yeterince durmadı. Oysa yurtdışında yaşayan Türk yazarları çoğaldıkça, işçi göçünün yarattığı sorunların yanı sıra yazınsal sorunlar, kozmopolit kültür, çift dil, vb. gibi konular da gündeme gelecektir.

Fransa'yı örnek alırsak, ilk romanını Fransızca yayımlayan Osman Necmi Gürmen'in dışında anadilini kullanmayan bir Türk yazarı tanımıyorum. Aynı durum sürgünde yaşayan başkaları için de geçerli. Otuz yıldır Paris'te oturan Arjantinli yazar Julio Cortazar, İspanyolca yazdığı sürece ülkesinden uzakta olmadığını söylüyor. Asturias da aynı görüşteydi; kendisiyle yaptığım bir söyleşide, ülkesi Guatemala'yı Paris'te yaşadığını söylemişti. Perulu Manuel Scorza Ant Dağları'nın rüzgârını Paris'te sözcüklere döküyor. Buna karşılık Romen Ionesco, İrlandalı Beckett, İspanyol Jorge Semprun Fransızca yazıyorlar. Fransız değiller ama, Fransız dilinin yazarları onlar. Semprun, yıllar sonra *Federico Sanchez'in Yaşamı*'nı, yani otobiyografisini İspanyolca yazarken, gerçekte anadilinden hiçbir vakit kopmadığını, Fransızca yazdığı tüm romanlarda derinden derine İspanyolcanın yapısal özelliklerinin sürdüğünü ayrımsamıştı. Joyce, İngilizcenin başyapıtı *Ulysses*'i İsviçre'de yazdı. Hemingway'in ömrü dünyayı dolaşmakla geçti. Pablo Neruda'nın, bir bakıma Nâzım Hikmet'in de öyle. Rilke Paris'te bir çatı katında kendi varoluşunun, dolayısıyla anadiliyle ilişkisinin

bilincine vardı. *Malte Laurids Brigge'nin Notları* sürgünde yaşayan bir yazarın kendi tarihine, giderek kendi coğrafyasına kök salması, özgeçmişiyle karşılaşması değil midir?

Diyeceğim, sürgün ve yazın ilişkisi, "sürgün" sözcüğüne geniş bir anlam verirsek, her yazarın öznel tarihi, tinsel coğrafyasıyla açıklık kazanabilir. Kendi ülkelerinde şu ya da bu nedenle sürgünde yaşayan yazarları, çağdaş Robensonları da unutmayalım. Bir yazar karşılaştığı, giderek özümlediği, hatta benimseyip savunduğu yabancı kültürlerle de yoğrulabilir. Kuşkusuz olumlu, zenginleştirici bir deneydir bu. Ama yazınsal yapıt, ancak diliyle var olabiliyorsa, sürgünü her şeyden önce bir dil, yani bir kişilik sorunu olarak ele almalıyız diye düşünüyorum. İçinde yaşadığımız dünya küçülüyor giderek. Coğrafya öznel bir alana, imgesel bir gerçekliğe dönüşüyor. Gurbet sürgüne bırakıyor yerini. Böyle bir dünyada, yurtdışında yaşayan Türk yazarlarının –bizlerin– durumu gurbete çıkan âşığın durumundan farklı olsa gerek. Sürgün her zaman yaratıcılığa yol açmıştır çünkü, yeni biçimlerin oluşmasını körüklemiştir. Yeni bir duyarlığı, köklü bir dilsel varoluşu beslemiştir. Ülkemiz yazınında bu yeni duyarlığın örneklerinin çoğalacağına inanıyorum.

1981

sürgünde on yıl

Demir Özlü "gönüllü sürgün" olarak başlayıp "siyasi sürgün"e dönüşen Stockholm günlerini –aslında yıllarını demem daha doğru, çünkü yazar son on yılı Türkiye'den uzakta yaşadı– anlatıyor bu kitabında. İçten, kimi zaman özenli, çoğu kez de savruk bir üslûpla bizleri kendi öznel tarihiyle Avrupa coğrafyasının içinde dolaştırıyor. İki eksende sürdürüyor anlatısını yazar. Bir yandan geçmişe dönük çağrışımlarla İstanbul'u, ailesini, yakınlarını anarken öte yandan da 12 Eylül darbesiyle yerleşen askeri rejimin niteliği ve bütün kurumlarıyla bir türlü işletemediğimiz demokrasi üzerine kafa yoruyor. Özgürlükçü gelenekten toplumca yoksun oluşumuzun nedenlerini araştırıyor.

Demir Özlü'nün öykülerini olduğu gibi *Sürgünde On Yıl*'ı da ilgiyle okudum. Ve anlatılarından, özellikle de Berlin'de Sanrı ve *Bir Yaz Mevsimi Romanı*'ndan aldığım tadı bu kitabından da aldım. Çünkü yazar son on yılın dökümünü yaparken benim de bir ucundan tanıdığım kentleri, o kentlerde yaşayan ortak dostlarımızı, yolculuklarda duyulan yalnızlığı anlatıyordu. *Sürgünde On Yıl* ülkesinden uzakta yaşayan bir yazarın konumu hakkında çok şey öğretiyor bize. O yazarın iç dünyasına, başka diller, başka kültürlerle kurduğu ilişkilerin çağdaş niteliğine, "sürgün"de yaşamanın yalnızca bitmeyen bir yakınma değil aynı zamanda bir zenginleşme olması gerektiğine de dikkati çekiyor. Özlü'yü okurken şimdiyle geçmiş, tarihle coğrafya arasında gidip geldi belleğim. Onun başka kitaplarında da yer alan yolculuk, cinsellik, varoluş ve yalnızlık gibi temel izleklerin günümüz Türk yazını açısından taşıdıkları önemi bir kez daha kavradım. Aslında nicedir yazmak istiyordum Demir Özlü üzerine. Onun yaşamına, "sürgünde yazar" ko-

numuna yakınlık duyduğum, özlem ve yalnızlığını paylaşmak istediğim için değil. Onun gibi Paris'i, İstanbul'u, sokakları, içkiyi, kadınları sevdiğim için de değil. Demir Özlü'nün sonkitapları kapalı devre bir kültür anlayışını, yazınımızda hâlâ etkini sürdüren taşralılığı yıkma eğilimi taşıyorlar da ondan. Örneği şu gözlemi ancak yurtdışında yaşayan, asıl önemlisi de dünyadan olup bitenden haberli bir yazar yapabilir:

"Bazen de, sanırım bazen değil hemen hemen hezaman kendimizi dünyanın merkezinde sanıyoruz. Oysa kıyısındayız dünyanın. Dünyanın merkezinde olmak için elimize geçen fırsatları kullanamıyoruz".

Sürgünde On Yıl'da yalnızca dünya sorunlarıyla ilgili bir aydın değil yazma edimi üzerine düşünen bir bilinç, yazarlığı varoluşun bir parçası olarak algılayan bir yaklaşım da buluyoruz. Buysa yalınkat gerçekliği aşan, yazınımızda yeni bakış açarı, değişik zenginlikler kazandıran bir tavır oluşturuyor. Özlü'nü dünyasını, kendi deyimiyle "iç dram"ını bu yönden de irdeleme gerekir diye düşünüyorum. "İnsan sürgünde de, bir ölçüde, haiste olduğu gibi kendi gövdesinin asıl güçlerine sarılır. Erotizm, da kendisini bulmasını sağlar, yolculuklar da düşüncelerini dağıtarak mutlu kılar onu" diyor yazar. Bu görüşe katılmamak mümkürmü? Sonra, sürgünün pekiştirdiği şu durum: "Bütün gövdemle yalnız, ruhumla da hiçbir kente bağımlı değildim". Boşlukta kalan yazar ister istemez, bir can simidi gibi anadiline sarılır, eğer gerçekbir yazarsa. Demir Özlü de öyle yapıyor. Ama yine de, şu satırlaryazmaktan alıkoyamıyor kendini: "Ben hayatın daha kolay olmamı, sanatın da hiç olmamasını tercih ederdim". Demir'in karamsrlığını anlıyorum. Nâzım Hikmet'in bir şiirinde dediği gibi "gurbet zor zanaat" kuşkusuz, ama yaşamak daha da zor. Yazmak da. *ürgünde On Yıl* bu gerçeği bir kez daha anımsattı bana. Başka yere de söyledim, yine tekrarlayayım: Yazar bir ülkede, bir kentte dğil bir dilin içinde yaşar. Onun asıl ülkesi dilidir. Demir Özlü ileiyni ülkede yaşamaktan sevinç duyuyorum.

1990

yazarlar ve sürgün

Paris'te Beaubourg Kültür Merkezi'nce düzenlenen bir açık oturuma katıldım. Çeşitli nedenlerle ülkelerinden ayrılmış ya da ayrılmak zorunda bırakılmış, bir bakıma "sürgün"de yaşayan yazarların çağrılı olduğu bir açık oturumdu. Siyasal anlamda sürgünden çok göç olgusunun, özellikle de ekonomik nedenlerin yol açtığı köksüzlüğün, gurbetçiliğin üzerinde duruldu. Güney Amerika'dan Doğu Bloku'na, Üçüncü Dünya'dan Uzak Doğu'ya değin çok çeşitli ülkelerden Paris'e göçmüş yazarları bir araya getiren oturumda genellikle iki kavramın altı çizildi: kopma ve süreklilik.

Ülkesinden uzakta yaşayan bir yazarın evrimini bu iki kavramın, birbirini hem tamamlayıp hem dıştalayan bu iki durumun belirlediği öne sürüldü. Yazar bir yanıyla kendi ulusal kültürüne, içinde doğup yetiştiği ortama, özellikle de anadiline bağlı kalırken bir yanıyla da göç ettiği ülkenin kültürüyle yoğruluyor, giderek çıkış noktasından, kendi kültüründen kopuyordu. Kopma zenginleşmeye yol açtığı, yazarı belli bir sıla özlemine, dolayısıyla kendi içine kapanmaya zorlamadığı sürece olumlu sayılabilirdi. Çünkü kopmanın mutlak olmadığı, bir birikim sonucunda ister istemez başka kültürlere açılım sağlayacağı düşünülebilirdi. Kopma, kendini yenilemenin, zenginleştirmenin ön koşuluydu bir bakıma. Süreklilik de öyle. Yazar, içinden geldiği kültürü ve anadilini göç ettiği ülkeye taşıdığı, orada kişiliğini ve ulusal benliğini yitirmediği sürece, çift yönlü bir elçilik görevini üstlenebilirdi. Buysa ülkeler ve kültürler arasındaki uzaklıkların azaldığı, belki de bir gün tümden ortadan kalkacağı çağımızda yazarı önemli bir konuma yerleştiriyordu.

Bu açık oturum sayesinde adlarını duyduğum fakat kendilerini tanımadığım birçok yazarı izlemek, onların deneyimlerini pay-

laşmak fırsatını buldum..Örneğin ülkesinde toplam on beş yıl yaşadıktan sonra Paris'e yerleşmiş Polonyalı bir yazar (Jelenski), kırk yıl sonra hâlâ neden kendi anadilinde yazdığını anlatmaya çabaladı. Bir başkası, Bulgaristan göçmeni ünlü kuramcı ve araştırmacı Julia Kristeva, geçmişinden kurtulmak, ülkesinde başına gelenleri unutabilmek için nasıl Fransızcaya sarıldığını, bu dilde yapıtlar verip ünlendikçe nasıl kendi benliğine kavuşabildiğini ortaya koydu. Şili'de Pinochet iktidarından kaçan genç bir yazar Paris'te mutluluğu bulduğunu, çünkü kendi ülkesinden uzak kaldığı vakit yazarlığı seçtiğini anlattı. Marek Halter Yahudi kimliğini, Tahar Ben Jelloun Araplığını ortaya koydular. Her ikisi de Fransız dilinde yazıyorlardı oysa.

Bu arada, biraz da John Berger'in üstelemesiyle, göçmen işçilerden, ekonomik nedenlerle yabancı ülkelere gelmek zorunda kalan milyonlarca insanın kültürel sorunlarından da söz edildi. Kitapları yurdumuzda da yayımlanan Berger'in konuyu göçmen işçi sorununa kaydırması, tarih boyunca sürgünde yaşamış Yahudilerin, haksız yere topraklarından sürülen Filistin halkının, ülkelerindeki baskı yönetiminden kaçabilmek uğruna her şeyi, denizde boğulmayı bile göze alan "boat-people"ların trajedilerinin de gündeme getirilmesine yol açtı. Eski çağlardan bu yana, özellikle de siyasal çatışma ve savaşların giderek çoğaldığı çağımızda, insanoğlunun şu ya da bu biçimde sürgüne mahkûm olduğu söylendi.

Diyeceğim, değişik siyasal görüşlere sahip, aynı duyarlık, aynı ideoloji ve aynı geçmişi paylaşmayan yazarların "sürgün" deneyiminde birleşmeleri oldukça ilginçti. Paris, bu yönüyle, yalnızca Fransa adlı bir Avrupa ülkesinin değil, tüm dünyanın başkenti bir bakıma. Hemingway ile Joyce'un, Neruda ile Milan Kundera'nın, Beckett ile İonesco'nun, Asturias ile Sâdık Hidâyet'in, Cortázar ile Juan Goytisolo'nun ve çağımıza damgasını vurmuş daha nice yazarların şu ya da bu biçimde "Paris Okulu"ndan geçmeleri başka nasıl açıklanabilir? Bu okul evrenselle ulusalın kesiştiği, büyük ölçüde bağımsız bir alanda, ama Batı kültürü içinde yer alıyor. Yazarın görevi bu okuldan başarıyla mezun olmak değil elbette. Fiyakalı bir diploma almak hiç değil. "Paris Okulu" derken belli bir coğrafyadan değil, nicedir kurtulamadığımız ulusallık saplantısının dengelenebileceği bir anlayıştan söz etmek, bu anlayışın olumlu yönlerini gündeme getirmek istiyorum.

1989

yerelden evrensele

Gittikçe küçülen bir dünyada yaşıyoruz. Ülkeler ve kültürler arasındaki uzaklıkların azaldığı, belki de bir gün tümden ortadan kalkacağı bir çağın eşiğindeyiz. Kitle iletişim araçları dünyanın öteki ucunda yaşayan insanların da deneyine katılmamızı, onların sorunlarını, acı ve sevinçlerini paylaşmamızı büyük ölçüde kolaylaştırıyor. Yalnızca kendi ülkemizin coğrafyasıyla sınırlı değiliz artık. Kapalı devre bir kültür etkinliğiyle, salt kendi değer ölçülerimizle yetinemeyiz. Türkiyeli aydınlar, bilimadamları, sanatçılar olarak başka ülkelerin, bizimkine benzemeyen kültürlerin de ortak konumlarıyla ilişki kurmak zorundayız. Gerek bilim gerekse sanat alanında olsun, Türkiye'nin kültür üretimi, yaratıcı potansiyeli bu çerçeve içinde temellendirilmelidir. Sanatımızın dış ilişkilerini de René Char'ın bir dizesinde vurguladığı gibi, "ortak beraberlik" açısından ele almalıyız. Ancak evrenselliğe ulaşarak yabancı ülkelerde saygınlık kazanabilir, o ülkelerin insanlarında, giderek bir esinti yaratabiliriz. Peki ama nedir evrenselliğe ulaşmanın koşulu?

Bu soruya kesin bir yanıt, hazır bir reçete verecek değilim. Sanatta, özellikle de yazın alanında evrensellik üzerine çok tartışıldı ülkemizde. Genellikle, evrensele varabilmek için yerelden yola çıkmak, kendi kültürümüze, kendi geleneklerimize kök salmak gereği üzerinde duruldu. Kuşkusuz yerel gerçeklik ve bu gerçekliği her çağda yeniden üreten kültür geleneğimiz evrensel bir öz taşımaktadır. Ne var ki, söz konusu evrensel özü sanat potasında eritebilmektir asıl iş. Yani yerel malzemeyle yetinmeyerek bu malzemeyi sanat yapıtının özgül diline dönüştürebilmeliyiz. Eğer resim yapıyorsak çağdaş resim sanatının biçim olanaklarıyla yaklaşmalıyız kilim motiflerine. Abidin Dino'nun yaptığı gibi, halk süsleme

sanatlarından devşirdiğimiz çiçek figürlerini soyut bir resim anlayışıyla birleştirebilmeliyiz. Romanda sözlü gelenekten, folklordan yararlanacaksak kahvede saz çalan bir âşık gibi değil, çağdaş roman tekniklerini bilen, roman sanatının günümüzde vardığı aşamadan haberli bir yazar olarak işe başlamalıyız. Kaldı ki, evrensele varmanın yolu elbette salt yerellikten geçmiyor. sanatçı belli bir ülkede, belli bir dilin içine doğar. Ama kendi kültürüyle olduğu kadar başka kültürlerin, başka dillerin etkisiyle de yoğrulabilir. Yapıtında bir yandan kişisel dünyasını, öte yandan içinde yaşadığı ya da düşlediği coğrafyanın izlerini bulmamızın nedeni budur. Söz konusu coğrafyayı Türkiye'yle sınırlandırmak çağımızın en önemli özelliklerinden birini "ortak beraberlik"i anlamamaktır bence.

Nâzım Hikmet'in 1930'lardan itibaren, genç sayılabilecek bir yaşta Fransızcaya çevrilmesi bir rastlantı olmasa gerek. Çünkü Nâzım Türk şiirinin geleneksel yapısını, aruz ve hece kalıplarını 1922'lerde kırarak "Açların Gözbebekleri"yle yazınımızın ilk özgür koşuk örneğini vermişti. Bu yenilik hareketi yirminci yüzyıl başında ortaya çıkan fütürizm, dada ve gerçeküstücülükte, özellikle de Rus fütürizminden kaynaklanıyor, evrensel bir bağlamda yer alıyordu. Nâzım'ın büyük şansı, daha ilk çıkışında dünyaya açılabilmesi, yapıtını bir yandan ulusal kültürümüzle beşlerken, bir yandan da tüm insanlığın ortak kültürüne ilgi duymasıydı. *Taranta Babu'ya Mektuplar, Jakond ile Si-ya-u* ve *Şeyh Bedrettin Destanı* adlı kitaplarının aşağı yukarı aynı yıllarda yayımlanması bu görüşümü doğrular sanırım. Nâzım kendi halkına olduğu kadar başka halklara da ilgi duyuyor, onların da deneylerinden yararlanmak istiyordu. Aragon Nâzım Hikmet'in şiirleriyle ilk karşılaşmasını anlatırken, şairimizin en çok *Taranta Babu'ya Mektuplar*'ından etkilendiğini, Anadolu'da yaşayan bir Türkün Mussolini faşizmini nasıl bunca yakından tanıyabildiğine akıl erdiremediğini söyler. Etiyopya'nın işgaline rastlayan yıllarda yönettiği *Commune* dergisinde Nâzım Hikmet'e yer vermesinin, şiirlerinin çevrilmesi için çaba göstermesinin başlıca nedeni de budur.

Bugün yerelden evrensele varabilmiş bir romancımızın, Yaşar Kemal'in Fransa'da başarı kazanmasının nedenleri Nâzım Hikmet'inkinden daha değişik olabilir. Giderek, bu nedenler, başka romancılarımızın dışarda tanınma çabalarını da etkileyebilir. Ama ben kendi payıma, Yaşar Kemal'in yapıtına hakkını vermekle bir-

likte, bu yapıtın izinden yürümeyen başka Türk yazarlarının, örneğin bir Bilge Karasu'nun da Fransa'da ilgi uyandırabileceğine, yazarlığının önemseneceğine inanıyorum. Yeter ki Karasu'nun yazın anlayışındaki çağdaş ve yenilikçi öğelerin altı çizilebilsin. Çok az yayımlayan bu özgün yazarımızın biçimsel yetkinliği, alegorik anlatımı çeviride de ortaya çıkarılabilsin. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* bir Marguerite Yourcenar'ın, ya da bir Patrick Modiano'nun romanlarından hiç de aşağı değildir çünkü. Kuşkusuz aynı savı bugün Türkiye'de geniş okur yığınlarını etkilemeyen başka yazarlarımız için de öne sürebiliriz. Buna karşılık kitapları üst üste basılan Aziz Nesin ve Kemal Tahir'in Fransızcaya çevrildiklerinde pek yankı uyandırmamış olmalarını nasıl açıklamalı? Kuşkusuz çeşitli nedenleri var bu durumun. Sözünü ettiğim yazarların kitapları bu şanssızlığa da kurban gitmiş olabilir. Ama bence asıl üzerinde durulması gereken, yazımın başında değindiğim evrensellik sorunu. René Char'ın "birlikte varoluş" diye adlandırdığı, insan varoluşundaki değişmezleri yansıtarak da evrensele ulaşabilir bir yazar.

Sanatımızın dış ilişkilerinin düzenlenmesi, bu alanda devlete düşen görevler, vb. gibi başka sorunlar da var elbet. Ama bugün Türkiyeli sanatçıların başka ülkelerde tanınmasını istiyorsak, bunun gereğine inanıyorsak (inanmayanlar da var çünkü) her şeyden önce evrensele varmayı amaçlamalıyız. Bu da, kuşkusuz, Türkiye'nin kendi içine kapanmasıyla değil, bir yandan ulusal kültürünü değerlendirip çağdaş bir açıdan özümlerken, diğer yandan başka kültürlerle ilişki kurmasıyla, değişik kaynaklardan beslenmesiyle gerçekleşebilir ancak. Ülkemizin başka ülkelerle birlikte var olduğu, ulusal kültürümüzün evrensel kültüre katıldığı oranda yetkinleşebileceği unutulmamalı.

1979

ulusal kültür denen masal

Ulusal kültürün günümüzde önemini yitirmiş bir kavram olduğunu, dolayısıyla da geçerliliğinin, toplumsal işlevinin tartışılması gerektiğini savunmak istemiyorum. "Ulusal" diye nitelendirdiğimiz kültüre "masal" sıfatını yakıştıran da ben değilim. Geçenlerde çağrılı olarak katıldığım İspanya'nın Valensiya kentinde yapılan II. Akdeniz Yazarları Toplantısı'nda Juan Goytisolo, ülkesinde ulusal, hatta bölgesel kültürlerin gereğinden fazla önemsendiğini ve bu eğilimin hırpalanması gerektiğini söyleyerek bir tartışma başlattı. Franco iktidarına kafa tuttuğu için uzun yıllar sürgünde yaşamış, yaşarken de, Frankist rejimin gelişme olanağı tanımadığı bölgesel kültürleri savunmuş bir yazarın böyle bir tutum içine girmesi şaşırtıcıydı. Ne var ki, İspanya'da demokrasiye geçildiğinden bu yana, özellikle sosyalist iktidarın belli sınırlar içinde de olsa bölgelere özerklik tanımasından bu yana, kültür alanında görülen aşırı bölgesel ve ulusçu eğilimlere de karşı çıkmak gerekiyordu. Çağdaş İspanyol yazınındaki ününe güvenen Goytisolo, şimşekleri üzerine çekeceğini bilerek bu görevi yüreklilikle üstlendi. Toplantının ilk gününde yaptığı konuşmada, "ulusal kültür masalı"nın aşılması gerektiğini, kendi içine kapanan bir kültürün serpilip gelişemeyeceğini, giderek yok olacağını öne sürdü. İspanya'nın İslam kültüründen aldığı aşı sayesinde kendini yenileyip değiştirebildiğini, çağımızda evrensele giden yolun ulusal ya da yerelden değil, kaynaşmadan, yani bir anlamda melez kültürlerden geçtiğini savundu. Amacım Juan Goytisolo'nun İspanyol basınında büyük tartışmalara yol açan konuşmasını özetlemek değil. Sözü şuraya getirmek istiyorum:

Bugüne dek ülkemizde kültür sorunu tartışılırken, genellikle

ulusallık kavramının altı çizildi. Kültürümüzün kökenleri, yerel özellikleri araştırıldı. Batılılaşma süreci de, başka bir kültür modelini benimsemek ya da kendi ulusal benliğimize dönmek gibi gerçekte yüzeysel bir karşıtlık temelinde değerlendirildi. Kültür olgusuna bağdaşık, dış dinamiklerin etkisinden uzak bir süreç olarak bakıldı. Oysa kültürler tarihsel konumları gereği karmaşık yapılar oluştururlar; birbirlerini etkileyip değiştirirler. Bir kültürün ulusal kimliğini tanımlamak sanıldığı kadar kolay olmasa gerek. Hiç kuşkusuz, sömürge toplumlarının kurtuluş savaşları sürecinde ulusallık kavramının olumlu bir işlevi vardı. Ama bugün, emperyalist kitle kültürünün az gelişmiş ülkelerdeki yoz etkileri bir yana bırakılırsa, ulusal kültürün politik bağlamda ilerici bir işlev taşıdığı söylenemez. Şimdiye dek yabancı modellerin geçersizliğini, dışa açılmanın olumsuz yönlerini gündeme getirdik hep. Yabancı kültürlere ilgi duyanları öykünmecilikle, özenti olmakla suçladık. Bir kültürün, ancak dışa açılarak, başka kültürlerle ilişki kurarak kendini yenileyebileceğini görmezden geldik.

Uzun süredir yurtdışında yaşayan bir Türk yazarı olarak benzer eğilimleri Avrupa'daki göçmen işçi kitlesinde de gözlemliyorum. İşçilerimiz ulusal kültürlerinden, geleneklerinden kopmamak uğruna içinde yaşadıkları toplumu dışlıyorlar. Ne var ki, kendi kültürlerinden, Türkiye'de üretilen çağdaş kültür verilerinden de uzakta yaşadıkları için ne bulundukları ülkelere, ne de bir gün dönmeyi düşledikleri kendi ülkelerine gerçek bir uyum sağlayabiliyorlar. Sayısı iki milyonu aşan bu göçmen kitlesinin gerçek anlamda bir *"acculturation"*, yani *"kültürsüzleşme"* sürecine girdiğini öne sürebiliriz. Ulusal kültürle bağ kurmak, geleneklerden kopmamak, kasetlerden göbek havaları dinleyip Türk lokantalarında şiş kebap yemek anlamına geldiğinden, kültürsüzleşmeyi körüklüyor. Bu sürecin yabancılaşmaya direnmek görünümü altında çok olumsuz sonuçlar doğuracağını şimdiden belirtmekte yarar var. Yurtdışında yaşayan göçmen Türklerin başka kültürlerle ilişki kurmalarının, bu kültürlerin evrensel yönleriyle zenginleşmelerinin sanıldığı gibi ulusal kimliklerini yitirmeleri anlamına gelmeyeceğini elimizden geldiğince onlara anlatmaya çalışmalıyız. Kaynaşmanın, karışmanın kültür alanında sayısız yararları da vardır.

Aynı durum yazarlarımız için de söz konusu. Yalnızca yurtdışında yaşayanlar değil, tüm yazarlarımız için. Bir yazar doğduğu, büyüdüğü ülkenin coğrafyasından kopup ya da kopmaya zorlanıp

bir başka ülkeye yerleşebilir. Ama kendi dilinde yazdıkça, bir yazar olarak kurduğu dünyanın, kendi sözcüklerinin içine kök salar. Oturduğu ülke önemli değildir artık; yarattığı kurmaca dünyanın bir parçası olmuştur çünkü. Varoluşu yazma edimine dönüşmüş, coğrafya yerini imgeleme bırakmıştır. Bir yazar kendi ulusal kültürüyle olduğu kadar ilişki kurduğu, giderek özümlediği yabancı kültürlerle de yoğrulabilir. Bu, bir ölçüde kozmopolitizme yol açsa da, yazarı zenginleştiren bir durumdur. Diyeceğim, biraz da "açılma" ve "kaynaşma" sözcüklerini getirelim gündeme. Kültür sorunlarımızı bu sözcüklerin ışığında yeniden tartışalım. Böylece, bir "masal" olmayan ulusal kültürümüzü belki daha sağlam, daha evrensel temellere oturtabiliriz.

1984

bir başka istanbul

Sait Faik'in üç Fransa yolculuğu vardır. İlkinde, öğrenim yapmak için gittiği Grenoble'da üç yıl kalmış, ikincisinde Paris'e diye yola çıkıp Marsilya'dan geri dönmüş, üçüncüsündeyse, ölmeden az önce tedavi amacıyla gittiği Paris'te beş gün zor dayanabilmiştir. Cahit Irgat anılarında yazmıştı. Balık pazarında dolaşırken ansızın Sait Faik çıkar karşısına.

"Yahu Paris'te değil miydin sen?"

"Sı...mışım Paris'in içine."

Birlikte Cumhuriyet meyhanesine gidip içmeye başlarlar. Pilâkinin üstüne limon sıkarken iyice coşar Sait:

"Sı....mışım ulan Paris'in içine, diye tekrarlar, oh be! Dünya varmış!"

Sait Faik'in başıboş yaşamını, annesine, giderek anadiline bağlılığını bilmeyen birisi için, öykülerinde balıkçıların, Rum meyhanecilerin, denizi, çamurlu dar sokakları, lodosu, ada vapurlarıyla tüm İstanbul kentinin nasıl soluk alıp verdiğini, nasıl capcanlı, kıpır kıpır oynaştığını bilmeyen bir yabancı için, Cahit Irgat'ın dile getirdiği duyarlık anlaşılmaz bir olgudur. Oysa Fransa'dayken çevresine ilgiyle bakmasını bilmiş, gözlemlerinden yola çıkarak Marsilya'yı, Grenoble'u, hatta Paris'i anlatan öyküler yazmıştır Sait Faik. Doğrudan olmasa bile Fransız yazınından, özellikle de André Gide'in ahlak anlayışından etkilenmiş, "Bir ahlakımız olacak ki, hiçbir kitap daha yazmadı. Bir ahlakımız, bugün yaptıklarımıza, yapacaklarımıza, düşündüklerimize, düşüneceklerimize hayretler içinde bakan bir ahlakımız" diye yazarken cinsel hoşgörüyü, her türlü toplumsal baskıdan uzak bir etik anlayışını savunmuştur. Onun yapıtında rastladığımız delikanlılar, emeklerini alın

teriyle kazanan küçük insanlar, Nâzım'ın deyimiyle "namuslu, çalışkan, fakir insanların şehri sahici İstanbul"la özdeşleşmişlerdir. İstanbul'u, Sait Faik'in sevdiği kozmopolit İstanbul'u, Panço'suz, Papaz Efendi'siz, Aleksandra ve Arabacı Bayram'sız düşünemeyiz. Ama bu öykü kişileri belli bir mekânda, somut bir coğrafyada canlılık kazanırlar. Örneğin Bayram menekşeli vadinin bir uzantısıdır, Aleksandra, Yanaki'nin acı zeytinyağı kokan meyhanesinde mızıka çalar, Papaz Efendi Burgaz adasının, dolayısıyla adada yaşayan Rum azınlığın ayrılmaz bir parçasıdır, Panço ise Beyoğlu'nun, Balık pazarındaki meyhanelerin, sinema ve parklarıyla "Kavun acısı yalnızlığın" yaşandığı gece boheminin simgesi. Diyeceğim, karaciğeri sancılar içindeyken Paris'e küfreden Sait Faik'in İstanbul tutkusu onu dış dünyaya, "başkası"na kapayan bir tutku değildir. Tam karşıtı, dış dünyadan içeriye, eşcinsel bir duyarlığın beslediği özyıkıma, Fransızca deyimiyle söylersek *"autodestruction"*a yönelten bir tutkudur. Alkol, yalnızlık, "adaya dönüş" diye adlandırabileceğimiz çocukluğu ve anneyi arayış, hep bu özyıkım eğiliminin oluşturduğu gereksinimlerdir.

Sait Faik üç yıl yaşadığı, ilk öykülerini yazdığı Fransa'nın Grenoble kentinde de İstanbul'u düşünür. İmgeleminde oluşan, Grenoble'un karşı sokaklarında dolaşırken ansızın karşısına çıkıveren büyüleyici bir İstanbul'dur bu. Bir tür serap, kendi deyimiyle "Bir başka İstanbul":

"Oraya, yaz akşamının içine, Alplerin karları altına uzanmış şehir İstanbul olmamakla beraber, mesafe ve zaman tanımayan kafam; o şehri İstanbul gibi görmeye, zaman zaman ta uzaklarda gözüken şehri kiliselerinden, muntazam, temiz, asfaltlı yollarından tecrit etmeğe; bir balonla iner gibi şu İstanbul'a inmeye o kadar alışmıştı ki (...) Sakin ve tenha lokantalarda akşam yemeği yedikten sonra el ayak çekilmiş yolların birinde akşam gezinirken, Haliç... karpuz kabuklu, çürümüş meyve renkli Haliç değil de bir başka Haliç ve bir başka köprüyü görüverdim, üstünden geçiverdim. Bana asfalt bitmiş, lisan değişmiş gibi geldi. Bir mermer sütunun önünde durdum. Bu garip mahallede Aksaray ve Şehzadebaşı kahvehanelerini, tiyatrolarını, evlerini bulmuş gibi oldum. Gözüm yaşardı. O zaman anladım ki hayallerimizin İstanbul'u hakikisinden daha güzeldir. (...) Ben, İstanbul'dan daha güzel bir İstanbul'u bir metre karın üzerine bina ettiğim zaman mesudum. (...) İstanbul'dan daha güzel bir İstanbul vardır. Bilmiş olunuz. Bu İstanbul,

muhayyelemizin ötede beride bir yüz kilometre yapan trenin geçtiği ovada, bir vapurun hışırdadığı denizde, dağların bir arşın karı üzerinde bina ettiğimiz bir başka İstanbul'dur."

Gerçek bir İstanbul yazarı olan Sait Faik'in imgeleme verdiği önem; bir kenti, bir mekânı, bu mekâna bağlı olarak bir anıt ya da manzara parçasını o kentten, o mekândan uzaktayken düşlemesi, giderek sözcüklerin yardımıyla düşlediği coğrafyanın içine yerleşmesi ilgimi çekti. Aynı kaygıya kentleri anlatan başka yazarlarda, örneğin Michel Butor'da da rastladım çünkü. *Değişim*'in baş kişisi Delmont, Paris-Roma treninde uyuklarken yaşamındaki iki kadını düşünür. Karısı Henriette'i Paris'le, sevgilisi Cécile'i Roma'yla özdeşleştirir. Ve sevdiği iki kadını da özlerken imgeleminde bir kentten ötekine, uykunun ağırlaştırdığı belleğinde Roma'nın çeşmeli alanlarından Paris'in mermer yontularına, Vatikan'dan Panthéon'a gider gelir.

Bir süredir aynı duyguyu, daha doğrusu yazmakta olduğum bir anlatının dönüp dolaşıp beni İstanbul'a çıkarmasındaki bilinçaltı saplantıyı yaşadığımdan mıdır bilmem, Kavafis'in "Kent" adlı şiirini tekrarlayıp duruyorum. İstanbul'un Yunanca kökenli "Polis" sözcüğünden geldiğini düşündükçe daha iyi anlıyorum bu saplantının nedenini. "İki şey var ancak ölümle unutulur: anamızın yüzüyle kentimizin yüzü" demiş sürgünde ölen bir büyük şair. Kavafis de aynı alınyazısını, aynı nevrozu dile getiriyor. Bir süredir yazmaya çabaladığım "Bir Başka İstanbul"un karanlık örenlerini çıkarıyor karşıma, her birimizin hem ortak hem de kendi payına yaşadığı bu bun günlerinin uzayıp giden sıkıntısını, umarsız yalnızlığımı çoğaltıyor:

"Bulamazsın ne başka bir deniz, ne de başka bir belde/ Bu kent peşini bırakmaz senin./ Dolaşacağın hep bu sokaklardır, bu kentin alanları/ kararan bu evler arasında yaşlanacaksın. / Hep bu kente varacaksın. / Kaçabilirim sanma/ hiçbir yerde yol yok, gemi yoktur sana./ Değil mi hayatını yıktın bu ufacık köşecikte, / onu yıktın demektir dünyada baştan başa."

1983

aldırma 1247!

1 Mayıs'ta Paris'i nasıl anlatmalı? Nation'dan Hôtel de Ville'e akıp giden insan seli. Bayraklar, bayraklar... Mavi tulumuyla sokaklarda yürüyen özgürlük. En iyisi Nâzım'ın şu dizelerini yazayım: "Gördüm şükür gördüm şükür / bugünü de gördüm şükür / gördüm şükür bugünü Paris'te. / Aktı Paris / âsil Paris / ulu Paris / mavi mavi kızıl kızıl / aktı Ren Ron Garon Sen / aktı Paris sular gibi şakır şakır / Aktı Paris 1958 / Mayıs 1'de. / Kapılardan çıktı insan / bir meydana doluverdi, / duvarları kuşlar gibi kafeslerden salıverdi / bir insan beşyüz bin insana / beşyüz bini bir insana dalıverdi, / İvri, Sendöni, Belvil, / Paris'in varoşları da tekmil, / bisikletle geliverdi, / taşlar dirildi insan oluverdi, / salkım salkım insan oldu ağaçlar. / ... /Önde milletvekilleri kurdeleli, / bir yanımda şahin gözlü montör Piyer / bir yanımda ak sakallı profesör Sorbon'dan, / bir yanımda deli fişek karaoğlan / bir yanımda mavili kız bomba memeli / iskarpinin topukları iğneden..."

Türkiyeli öğrenci ve işçilerle birlikte katılmıştım yürüyüşe. Akşam odama döndüğümde mutluydum. Türkiye'de Taksim alanını da böylesine büyük, bu denli umut verici bir kalabalığın dolduracağını, birçok dostumun Nâzım'ın ağzından "Çok şükür bugünü de gördük" diyeceklerini biliyordum. Sonra, geceyarısına doğru haber geldi. Önce ses, sonra görüntü olarak. Televizyonun renkli göstergecinden düşüp odayı doldurdular. Gencecik kızlar, fidan gibi delikanlılar, işçiler, öğretmenler. Baktım Ercüment Gürkut da vardı aralarında. Sekiz yıllık sınıf arkadaşım Ercü! Ertesi gün gazetede fotoğrafını gördüm. Çekingen bakışını, yumuşak gözlerini tanıdım. Unutmam artık, Galatasaray'dan sekiz yıllık sınıf arkadaşım Ercü de aralarındaydı.

Bu Paris mektubunda ne yazmalı? Geceleri lambamı yakınca Türkiye dolduruyor her yeri. Kan oluk gibi akıyor. Acılar, sevdalar da. 1977 Mayıs'ında Paris'te Türkiye var. Serseri bir mayın gibi dolaşan ölümün, yerde bile pıhtılaşmayan kanın izdüşümünü yaşıyorum. "Faşizmine geçit yok!" diye bağırılıyor bir sokaktan. Dönüp bakıncaya kadar silahlar patlayıveriyor. Ölüm pusuda. Gelip hepimizi birer birer teslim alacak ölüm, faşizmin gözleriyle bakacak. Okurlarım beni bağışlasın, bu Paris mektubunu Ercüment Gürtuk'a yazmak istiyorum. Çünkü bu kente ilk gelişimde birlikteydik. Paris'in sokaklarını, sinema ve müzelerini bir yaz günü birlikte dolaşmış, Seine kıyısındaki kitapçılara girip çıkmıştık. On altı yaşındaydık henüz, demek on yıl olmuş.

Sevgili Ercü,

Sana bu mektubu birlikte gezip, birlikte sevdiğimiz Paris'ten yazıyorum. Demek on yıl olmuş. 1977 yılının 1 Mayıs'ından itibaren artık sen hep yirmi altı yaşında kalacaksın. Ama Galatasaray Lisesi'nin arka bahçesinde çektirdiğimiz sınıf fotoğrafında on altı yaşındayız henüz. Tahir Alangu hocamızın yanında durmuş havuzun durgun suyuna bakıyoruz. Daha yıllar var önümüzde. Hava aydınlık, çiçekler ıslak. Yağmur yağmış az önce, ilkyaz yağmuru. Sen güneş gözlüklerini takmış, saçını yana taramışsın. Elin, Taksim alanında belki de bir polis panzerinin ezdiği o ince, güzel elin dizinde. Parmakların hafifçe bükülmüş, heyecanlı gibisin. Geçen yıl gelip Paris'teki odamda bulmuştun beni. Fransız filolojisine devam ettiğini, uzunca bir ayrılıktan sonra İstanbul'a yeni yeni alıştığını söylemiştin. Eski günlerden, okul anılarımızdan söz etmemiştik, hayır! Gelecekle ilgili bir sürü tasarı vardı kafamızda. Sen bir film yapmak istiyordun, senaryoyu birlikte yazacaktık. Son zamanlarda sinema tutku haline gelmişti sende, başka şey düşünmez olmuştun. Biliyorsun, on yıl önce Godard'ın Pierrot Le Fou'sunu gördüğümüzden beri, Paris'in orta yeri sinema. Akşamları bilet gişelerinin önünde kuyruklar uzuyor yine. Ama ne zaman yeni bir film görsem sana karşı kendimi borçlu duyacağım. Gördüğüm her güzel sekans, karşılaştığım her usta işi kurgu, senin yirmi altı yaşındaki ölümünü anımsatacak bana. Ercü özlemlerini gerçekleştirmeden düşlediği filmi yapamadan mayısın ilk günü aramızdan ayrıldı diyeceğim. İstanbul o gün bahar içindeydi, yüreklerimiz acı içinde. Sana kıyan ellerin kırılmasını dilemek, devrimcilerin ölüp devrimlerin yaşadığını söylemek bir başka güne kalsın. Şu an burada, yanıbaşımdasın. Felsefe öğretmenimiz "Papaz"ın Sultanî broşürüne senin için yaz-

dıkları bugünmüş gibi aklımda: "Yavaş giden emin gider, emin giden uzun gider." Hay gidi kahpe felek! O akıllı papaz, o insan sarrafı Mösyö Dubois bile yanılmış. Öyle günler yaşıyoruz ki toz dumandan seçilmiyor ortalık. Emin emin giderken yaşamın birden hızlanıverdi. Bizim kuşağın birçok atleti gibi sen de ipi erken göğüsledin.

Biz iki çocuk, futbola ve şiire düşkün iki parasız yatılı Galatasaray Lisesi'nin hazırlık sınıfında yan yana oturmuştuk, anımsıyor musun? "Merhaba ben 1133 Nedim!" "Merhaba, ben de Ercü, 1247!" Sana biraz değiştirerek Ece Ayhan'ın bazı dizelerini gönderiyorum. İlk karşılaştığımız günü, hiç kimsenin, üstüne gölge düşüremediği dostluğumuzu unutmaman için. Ben unutmayacağım.

"Aldırma 1247! Ölümün parasız yatılı küçük zabit okullarında / Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır / Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek."

1977

abidin dino'nun ardından

Abidin Dino yalnızca büyük bir sanatçı değil, yakın bir dosttu benim için. Aramızdaki yaş farkına karşın, Paris'e geldiğim 1972 yılından bu yana, evini ve gönlünü birçok Türk'e açtığı gibi bana da açmıştı. Dino'larla (Abidin ve Güzin'le) uzun yıllar birlikte olma mutluluğuna erdim. Benim için Paris'te ikinci bir aile gibiydiler. Evlerine ilk gidişimi anımsıyorum. Türkiye'de 12 Mart fırtınasının bütün kıyıcılığı ve bağnazlığıyla estiği dönemdi. Üç delikanlının idamlarını önleyebilmek için bir şeyler yapabilir miyiz diye Ataol Behramoğlu ile birlikte gitmiştik. Saint-Michel rıhtımında, Max Ernst'in eski atölyesinde oturuyorlardı. İki güzel insandılar Güzin'le Abidin, dostluğa, sevgiye, tartışmaya, edebiyat ve sanata gönül vermiş, dünyaya alabildiğine açık iki sürgün.

Çok sık görüşürdük. Nâzım'ın Stalin üzerine yazdığı şiirin tümüyle yayımlanmasına önayak olmama dek sürdü dostluğumuz, sonra aramız biraz açılır gibi oldu. Oysa Nâzım Hikmet üzerine giriştiğim geniş kapsamlı çalışmayı yakından desteklemişler, beni cesaretlendirmişlerdi. Annemi yitirdiğim gecenin ertesinde Güzin İstanbul'a telefon edip başsağlığı diledi. Paris'e döndüğümde bıraktığımız yerden devam etti dostluğumuz, hiçbir şey olmamış gibi. Yirmi yıl boyunca Güzin ve Abidin'le çok sık bir arada oldum, çok güzel günler, geceler yaşadım.

Abidin Dino, ressam ve yontuculuğunun yanı sıra, çok iyi bir yazardı da. Onun bu yönü ne yazık ki yeterince ele alınmamıştır. Fikret Muallâ üzerine yazdığı kitap yayımlandığında ayrıntılı bir değerlendirme yapmıştım, bir gün diğer yazılarından, basılmayan *Kel* adlı tiyatro yapıtından da söz etmek isterim. Üslûbu olan, çok kültürlü ve yetenekli bir yazardı Abidin. Resmini bu alanın uz-

manları değerlendireceklerdir elbet. Ben kendi payıma, sanatını yakından izlediğim için, Dino'nun sürekli devinim halinde bir sanatçı olduğunu söylemekle yetinmek istiyorum burada. Onda değişmeyen tek unsur değişmeydi diyebilirim. Her döneminde eşsiz renkler, ancak yaratıcı bir ressamın elinden çıkabilecek özgün biçimler sundu bize.

Abidin Dino'nun yazarlığıma emeği geçmiştir. Yalnızca Nâzım Hikmet üzerine yaptığım araştırmalara değil, öykü ve incelemelerime de. Öykülerimi yazılma aşamasındayken okur, eleştirir, beni cesaretlendirirdi. Çeşitli ülkelerde yayımlanan kitaplarımın kapaklarını, grafik düzenlerini çoğunlukla o yapmıştır. Gerçek anlamda bir dost, çok uygar bir insandı Abidin Bey. Her an telefon edip evine gidebilirdiniz. Yaptığı son resimleri büyük bir alçakgönüllülükle gösterir, görüşünüzü sorardı. Hep bir şeyler tartışmaya, durmadan üretmeye, yeni biçim arayışlarına yöneltirdi sizi. Bir süre arayıp sormazsanız o telefon eder, incecik sesiyle "Göreceğimiz geldi!" derdi. Anısı o denli yakın, evimin duvarlarını boydan boya kaplayan resim ve desenleri öylesine canlılar ki, ölümüne inanamıyorum. Sizi göreceğim geldi Abidin Bey!

1993

YAZARLAR VE YAZANLAR

yazarlar ve yazanlar

Jean Paul Sartre *Edebiyat Nedir*'in bir yerinde şöyle diyor: "Yazar dil evrenine girmeye görsün, konuşmayı bilmiyormuş gibi davranamaz artık. Bir kez imlemler dünyasına girdiniz mi kurtuluş yolu yoktur. Sözcükleri kendi başlarına bırakıverin göreceksiniz; bir araya gelip, her birinde dilin tümüyle var olduğu tümceleri oluşturacaklardır." Az ilerde de şunları ekliyor: "İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır."

Yazar olmanın belirleyici özelliği bu temel düşüncede yatıyor bana kalırsa. Gerçi Sartre söz konusu yapıtında şiirle düzyazıyı birbirinden kesinlikle ayırır. Bir ressamın renkleri kullanması gibi şairin de sözcükleri nesne olarak benimseyebileceğini söylerken, romancı ya da öykü yazarının mutlaka bir şey anlatması, bir iletişim sağlaması gerektiğini öne sürer. Ona göre bağlanmanın, yazarın sorumluluğunun çıkış noktası da bu durum gereğidir bir bakıma. Oysa yapıtıyla kurduğu ilişki yönünden yazarın bir şair tutumu içinde olabileceğini düşünmek, hiçbir zaman, sorumluluktan uzaklaşacağı anlamına gelmemeli. Roman yazmasına karşın James Joyce *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde, özellikle de Türkçeye henüz çevrilmemiş olan Ulysses adlı yapıtında böyle bir tutum içindedir. Bu iki roman boyunca izlediğimiz Stephen'ın serüveni, sözcüklerle onların dış dünyadaki karşılıklarının serüvenidir. 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 dü-

zeni 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. Kutsal kitapların "Başlangıçta Söz Vardı" tümcesiyle başlayıp her şeyin Söz'le var olduğunu belirtmeleri boşuna değildir. İnsan nesnelerin varlığını ancak onları adlandırarak kavrayabilir çünkü. Nesneler dil sayesinde karışıklıklar bütünü olmaktan çıkıp düşünce düzlemine aktarılabilir. Diyeceğim, yapıtının "şairce" niteliği, kimi yerde sözcükleri nesne olarak ele alması, ülkesinin gerçeğinden uzaklaştırmamıştır Joyce'u. İrlanda'da bağımsızlık sorununu, halkın ulusçu yapısı içinde eritmeye çalışan Katolik Kilisesi'ne karşı aldığı tavrı da, yapıtına koyabilmeyi başarmıştır.

Edebiyat yapıtının gerçekliğiyle –yani kendi içinde bir bütün kuran metinsel gerçeklikle– o yapıtın oluşum sürecini belirleyen durum, örneğin yazarın tasarıları, coşkuları, duyarlığı, kısaca öznelliği ve içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik yapısı birlikte ele alınabilir. İç içe oluşan, birbirlerini karşılıklı etkileyen, değiştiren diyalektik süreçlerdir bunlar. Marx *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın önsözünde insanların kendi istemleri 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. Ama doğadaki nesnelerle, bu nesnelerin söz konusu metinsel gerçeklikteki karşılıkları iki ayrı düzeyde düşünülmelidir, bana kalırsa. Çünkü bir bilinç ürünü olan edebiyat metniyle, dış dünya birbirinden ayrı şeylerdir. Edebiyat dile, bizi çevreleyen gerçeklikse maddeye dayanır. Dilin yapısı nesnelerin yapısıyla özdeş olamaz hiçbir zaman. Bir nesneyle o nesnenin adlandırılması, giderek betimlenmesi iki ayrı düzeyde ele alınmalıdır.

Diyeceğim, edebiyatın hammaddesinin dil olduğunu gözden uzak tutmamalıdır yazar, ürettiği yapıtı her şeyden önce bir metin olarak görebilmelidir. Nasıl Mallarmé'den bu yana şairler sözcükleri nesneye dönüştürmenin yöntemini bulmuşlar, dili kendisi için kullanmaya başlamışlarsa, günümüz yazarı da en azından kurduğu somut dünyanın aslında bir sözcük evreni olduğunun bilincini taşımalıdır. Bu tutumu ister istemez yazdığını etkileyecek, yapıtının içeriğini değiştirmese bile o içeriğe yaklaşma yöntemini, anlat-

tığı şeyi yorumlayış biçimini değiştirecektir. Tümce kurmanın, sözcükleri belirli çağrışım alanlarına yaymanın dış gerçekliğin, hatta toplumsal koşulların belirlediği, ama dilin kendine özgü kurallarının ürettiği bir uğraş, bir yazarlık sorunu olduğunu anlayacaktır. Hem yazarlığının, hem de yazının bilincine varacaktır kısacası. Ama her yazarın bilmesi gereken bu temel gerçek, az önce de belirttiğim gibi, onun topluma sınıfsal açıdan bakmasına, yapıtına dış gerçekliğin devrimci yorumunu da yerleştirmesine engel olmamalı.

Ben, çağdaş bir yazar için, safında yer aldığı dünya görüşü kadar dil bilincinin de önemli olduğunu vurgulamak istiyorum burada. Yazar toplumun çarpan yüreğini, can damarını bulmaya, sınıf çatışmasındaki ileriye dönük gücü kavramaya çalışırken elinde sözcüklerden başka malzeme olmadığını bilmelidir. Eğer bu malzemeyi kullanmasını beceremiyor, sözcüklerin bilincini taşımıyorsa, yazdıkları röportaj düzeyini aşıp edebiyat yapıtına dönüşemez. Böylelerinin sayısı oldukça kalabalık edebiyatımızda. Onları "yazar" değil "yazan" olarak tanımlamalıyız. Çünkü onlar "bilgi" vermek, bir şeyi aktarmakla yetinirler sadece. Üstelik edebiyatı kendi yaşam öyküleriyle bir tutarlar. Yaratıcılığın tek koşulunun yaşamak, hem de olağanüstü durumlar yaşamak olduğunu sanırlar. 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 işlerine gelmez pek. Anlayacağınız tam anlamıyla serüven düşkünüdürler. Oysa yazmak, temelde, bir serüvenin anlatımından çok, bir anlatımın serüvenidir.

1976

sözcüklerle gargara

Yüzüncü doğum yıldönümü kutlanırken, bir sözcük ustası, "sözcükleri seviştirip savaştıran, alışkanlık düşmanı bir şair" olarak anılan Max Jacob, *Genç Şaire Öğütler* adlı yapıtında şöyle diyor: "Sözcükleri seveceksin. Bir sözcüğü benimsedikten sonra onu tekrarlayacaksın durmadan, ağzında gargara yapacaksın." Pablo Neruda'nın *Yaşadığımı İtiraf Ediyorum*'unda da şiir üstüne ilginç görüşler var. İşte bunlardan biri: "Şarkı söyleyen, yükselen ve düşen sözcükler... Onların önünde ben diz çökerim... Severim onları, değer veririm onlara, arkalarından giderim, ısırırım onları, ağzımda eritirim... Ben böylesine severim sözcükleri..." Türkçenin en büyük, en yalın şairlerinden Nâzım Hikmet ise daha 1934 yılında şunları yazmış: "Dilimin sözleri değerli taşlara benzer. Değerli taşlar; kırmızı, yeşil, sarı, ak boyaları boy boy; gözlerimin önünde serili durmaktadır. Işıl, ışıl ışıldayanlar... Gözlerim kamaşıyor... Avuçluyorum... Parmaklarımın arasından dökülüyorlar, güneşli su gibi, pırıl pırıl! Ben bir kuyumcu çırağıyım... Bu aydınlık taşları birbirine çarparak, işitilmemiş sesler çıkarmak istiyorum... Onları öyle bir dizeyim istiyorum ki gözlerimiz en güzel türküyü dinler gibi olsunlar..."

Max Jacob şiirini sözcük oyunları üstüne kuran, deyim yerindeyse "zihinsel" bir şairdi. Ama Pablo Neruda ve Nâzım için aynı şey söylenemez sanıyorum. Oysa görüldüğü gibi bu üç şairi ve kuşkusuz daha birçoklarını birleştiren ortak bir yan, şiir anlayışlarının kaynaklandığı genel bir ilke var: Sözcükleri yalnızca birer dil göstergesi değil, somut nesneler olarak da algılamak. Başka bir deyişle, dokunabilmek onlara, sevecenliklerini, dostluk ya da düş-

manlıklarını yaşayabilmek. Neruda'nın söylediği gibi, belki biraz da kösnüyle ısırmak sözcükleri, ağızda eritip ayrı ayrı tadlarına varmak. Çağımızda bu bilinci taşımayan, sözcüklerin önemini hâlâ kavrayamamış bir şair düşünemiyorum.

Nâzım, "Saman Sarısı" adlı şiirinde Abidin Dino'nun bir tablosuna bakarken renkleri de-"yemiş gibi" yediğini söylüyordu. Ne var ki, sözcüklerin kurduğu metinsel gerçeklikle renklerin, figürlerin oluşturduğu plastik gerçeklik arasında bir ayrım yapmak gerekir sanıyorum. Sözcüklerin renklerden ya da figürlerden ayrılan en önemli özelliği, her şeyden önce birer gösterge olmalarıdır. Yani sözcük, bir nesneyle bir adı değil, bir kavramla bir ses imgesini birleştirir. Bu nedenle kendiliğinden bir soyutlamayı içerir ama bir yanıyla dış gerçekliğe gönderen bir soyutlamadır bu, bir im'dir. Dil göstergesini iki ayrı düzeyde oluşturan öğelerin, gösterenle (signifiant) gösterilenin (signifié) –bu kavramlar için anlamlayan ve anlamlanan ya da belirten ve belirtilen terimleri de kullanılabilir– bir arada varlığı, ister istemez sözcüklerin metin dışındaki karşılığına gönderir bize. Ama bu ilişkinin niteliği Ferdinand de Saussure'den bu yana dilin bilimsel incelenmesine koşut olarak değişmiş, edebiyat metnini kendi gerçekliği içinde, her şeyden önce bir gösterenler bolluğu olarak ele alan görüş, son yıllarda da göstergebilim (sémiologie) ve göstergeçözüm (sémanalyse) adıyla yapılan çalışmalar edebiyata yeni yaklaşım olanakları sağlamıştır.

Ne yazık ki bizde pek önemsenmeyen, yeterince üstünde durulmayan bir alan bu. Ama yine de İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Fransız Filolojisi Bölümü öğretim üyelerinin, özellikle de Süheylâ Bayrav, Berke Vardar ve Tahsin Yücel'in öncülüğünde yapısalcılıktan kaynaklanan bazı araştırmaların gerçekleştirildiğini belirtmeliyim. Örneğin, ilk sayısı geçenlerde yayımlanan *Dilbilim* adlı dergide Bayrav'ın dilbilimsel edebiyat eleştirisindeki çeşitli yönelişlerle bazı temel kavramları ele alan bir yazısı, Vardar'ın toplumsal ve dilsel yapılar açısından yeni Türkçe sözcükleri inceleyen bir araştırması ve Yücel'in Roland Barthes'ı tüm yapıtlarıyla tanıtan bir denemesi yer alıyor. Ayrıca değişik zaman dilimlerinde yaşamış, dünya görüşleri ve şiir anlayışları bakımından birbirleriyle pek bağdaşmayan yedi Türk şairinin metinleri de var dergide. Göstergebilimsel bir uygulama yöntemiyle, tarihsel (diachronique) yaklaşımın kolayca ortaya koyamayacağı bazı ilginç nitelikleri saptanıyor bu metinlerin. Sesbilimsel (phonétique), sözdizimsel (syntaxique), an-

lambilimsel (sémantique) yapıları, bir metnin iç tutarlılığını, kapalılığını kanıtlayan yerdeşlik (isotopie) gibi özellikleri irdeleniyor.

Amacım, dilbilim verilerinden yola çıkan bir edebiyat eleştirisinin değişik düzeylerini sıralamak değil, bizde iyice yerleşmiş, bu yüzden de kolay sarsılamayan bir anlayışın artık aşılması gerektiğini belirtmek. Yalnız şu da unutulmamalı: Şair, bilimadamı değildir elbet; çözümlenmesi ve sınıflandırılması gereken bir nesne olarak görmez dili. Ama sözcüklerle kurduğu ilişki onu ister istemez kendi dil doğasını yaratmaya, bu doğanın özgül yasalarını kavramaya yöneltecektir. Yaşaması, bir şair olarak var olabilmesi için gereklidir bu. Soluk alıp vermesi kendi dil doğasını tanıyıp onu egemenlik altına almasma bağlıdır. Başka bir deyişle, yarattığı sözcük evreninin işleyiş biçimine yabancı kalamaz şair. Öte yandan dil göstergesinin bütünü de yalnızca gösteren öğesine indirgenemez. Ne var ki, bir sözcüğü duyduğumuzda anlamı, daha doğru bir deyişle gösterilenin kavramsal alanını o sözcüğü oluşturan gösterenle birlikte algılarız. Diyeceğim, sözcüklerin tadına varabilmek için Saussure'ün deyimiyle "gösterenle gösterilenin, bir kağıdın iki yüzü gibi birlikte var oldukları" akıldan çıkarılmamalıdır.

Bu bilinç, Max Jacob'un sözcüklerle gargara yapmak diye tanımladığı bu dil bilinci, sözcükleri ağızda çalkalayıp birbirine katarak gerçeği gargaraya getirmek biçiminde yorumlanmamalı. Ne sözcükler, ne de onların dünyası, içinde yaşadığımız sınıflı toplumdan soyutlanabilir çünkü. Şair tarafsız olmadığı gibi, kullandığı sözcükler de suçsuz değildir. Çağımız gerçeğini dile getirmek de, bu gerçeği allayıp pullayarak göz boyamak da onların elinde. Gargara, hiç kuşku yok şiir sağlığı açısından gerekli, hatta kaçınılmaz bir yöntem. Ama şairlerimiz mutlaka dil bilinci taşımalı diyorsam, bu biraz da Nâzım'm deyişiyle "göz gibi çıplak / el gibi ağır / ve yıldızlar gibi pırıl pırıl" sözcüklerle yazmaları içindir.

1977

yazar ve yalnızlık

Yazmak bir varoluş biçimi olabilir, eski deyimle söylersek kişiyi "tecrit" eden, dünyadan soyutlayan bir varoluş biçimi. Mallarmé bir şiirinde "beyaz kağıdın baş döndürücü boşluğu"ndan söz eder. Şair toplumun nabzını tutsa da, dizelerinde doğadan, seviden, siyasal savaşımdan söz etse de, lambanın ışığında yalnızdır. Sözcüklerle, seslerle, sözdizimi kurallarıyla tek başınadır. Yazınsal edim sinema, müzik, tiyatro, hatta bir ölçüde resim gibi başka sanat etkinliklerine oranla bireyseldir çünkü. Bireyin tek başına gerçekleştirdiği bir edimdir. Kafka bir mektubunda nişanlısı Felice'e, yanına kâğıt kalem alıp bir lambayla birlikte kimsesiz bir bodruma yerleşme isteğinden söz ediyor: "İnsan yazarken, diyor Kafka, hiçbir zaman yeterince yalnız olamaz. Çevreniz hiçbir zaman yeterince sessiz değildir: Gece tümüyle gece olmamıştır henüz."

Kafka'da yazma tasarımı giderek bir varoluş biçimine dönüşür. Bu varoluşta başkasına yer yoktur artık. Kendisinin gerçekte "edebiyattan başka bir şey olmadığını" söyleyen yazar meslektaşlarına da bekârlığı öğütleyecek, Felice'le dört kez nişanlanıp dört kez ayrıldıktan sonra yalnızlık içinde ölecektir.

Yazarın yaratma sürecindeki yalnızlığı yapıtın da yalnızlığını gerektirmez elbet. Yapıt okundukça yazar çoğalır, toplumla bütünleşir. Nâzım Hikmet'in uzun yıllarını geçirdiği Anadolu hapishanelerinde yalnızlık duygusunu çok derinden yaşamadığı söylenebilir. Ne var ki, bir mektubunda şöyle yakınıyor o da:

"Acayip bir yalnızlık içindeyim. Mutlak ve tam bir yalnızlık değil. Mutlak ve tam bir yalnızlık elbette ki çok daha korkunç bir şey olacak, mutlak ve tam esirlik gibi bir şey, yahut mutlak ve tam körlük ayarında bir nesne. Ben yarım bir yalnızlık içindeyim bir

tarafım böceklerinden yıldızlarına kadar kâinatın kalabalığını ve dünyanın dört bucağında kaynaşan insanları burnumun dibinde hissediyor, onlarla beraberim, onları içinde. Bir tarafım ise yapayalnız. Öylesine yalnız ki bunu, bu hissi ömrümde ilk defa duyuyorum. Kederden boğuluyorum bazan. Bir tarafım boğuluyor, bir tarafım amma, boğuluyorum. Bunu, bu yalnızlık duygusunu, bu kahrolası kederi yenmem lazım."

Bugüne dek Nâzım'm hapishaneyi bir laboratuvar gibi kullandığı, özellikle toplumun yoksul kesiminden gelen mahkûmların kişiliğinde Anadolu halkının tarihini, somut dünyasını yakalayıp şiirleştirdiği çok söylendi. Ne var ki, bu ilginç deneyin gerçekleştiği mekân, yani dış dünyadan soyutlanmış bir alana kapatılma olgusu üzerinde pek durulmadı. Nâzım'm dikkatini dışa, başkasına yönelten, kapatıldığı dört duvar arasında Türkiye'yi, giderek tüm dünyayı düşlemesine yol açan en önemli etken yalnızlıktır kuşkusuz. Nâzım mektuplarında birkaç kez, özellikle de hapislik yaşamının sonuna doğru, yalnızlıktan, çevresindeki mahkûmlarla entellektüel düzeyde ilişki kuramamaktan yakınır. Bu yalnızlık kendi "ben"ini başka-ben'de aramasına, dış'a yönelmesine yol açmış olamaz mı? Şairin saplantıya dek varan gözlem gücü, başka-ben'i kavrayan bakışı *İnsan Manzaraları*'nın oluşumunda küçümsenmeyecek bir rol oynamıştır denebilir. "Ben bir başkasıdır" diye yazıyordu Rimbaud. Yazarın yalnızlıktan kaynaklanan "ben"i başka-ben'lere dönüştükçe yapıtı da nesnelleşir, toplumsal konumuna yerleşir. Cesare Pavese günlüğünde şöyle diyor:

"Gerçekten kendin olduğun bir yer varsa o da Torino'daki o caddedir –her zaman ya bahar ya yaz olan, şiirlerini yazdığın o soylu ama gösterişsiz, geniş, sessiz, gürültüsüz cadde. Kullandığın malzemenin birçok kaynakları vardı, ama biçim aldığı yer orasıydı."

Evet, "malzemenin biçim aldığı yer"dir yazarın gerçek konumu.

1993

yazı'nın sıfır noktasında bir aydın: roland barthes

Fransız aydın çevrelerinde olduğu kadar basında da bu ayın en çok sözü edilen kültür olaylarından biri, ünlü yazar Roland Barthes'ın "Collegége de France"a girişiydi. *Le Degré Zéro de l'Ecriture, Mythologies, Essais Critiques, Sade, Fourier, Loyola, Le Plaisir du Texte, L'Empire des Signes,* vb. gibi yapıtlarıyla günümüz düşün ortamını etkilemiş, Yapısalcı akımın içinde yer almakla birlikte Marksçılığa oldukça yakın duran bir aydın Roland Barthes. Göstergebilimden (Sémiologie) kaynaklanan çağdaş yazm yaklaşımlarının birçok öncüsü gibi, o da yurdumuzda pek tanınmıyor. Geçen yıl *Birikim* dergisi *Mythologies*'den bazı bölümler yayımlamıştı. Bu dergide Barthes, "1953'teki 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 on beşi 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, gerçeklikle 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 yol açıyor. Bu ilginç göstergebilimcinin, Tahsin Yücel'in nitelemesiyle "Günümüz Fransa'sının belki en önemli denemecisi" Roland Barthes'ın 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 çağdaş kapitalist toplumun ideolojik yapısını bütün özellikleriyle kavramamızda Roland Barthes bize yardımcı olabilir diye düşünüyorum. Örneğin *Mythologies*'deki küçük burjuva ideolojisinin o eşsiz eleştirisine çok az Marksçı düşünürde rastlayabildiğimi belirtmeliyim.

Barthes bu yapıtında çamaşır tozu reklamlarından 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 tutarlılıkla 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 yükleminden 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 söylemin (discours) yer almadığını, yani politika alanında belli bir eylem sürdüremediğini, hatta 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, siyasal bağlanmanın kendi açısından ancak faşizme karşı direnişte pratik bir gerçekleşme alanı bulabileceğini belirtiyor. Ne var ki, oldukça soyut bir planda ele alıyor faşizm sorununu: "Yalnızca konuşmayı engelleyen değil, konuşmaya zorlayan bir rejim de faşisttir." Roland Barthes'ın her türlü iktidara karşı oluşunun nedeni bu sözlerde aranmalı bana kalırsa. Geçtiğimiz hafta "Collége 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, "Collége 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 faşizm yalnızca konuşmayı engellemez, aynı zamanda kişiyi konuşmaya zorlar. (...) Bizler ne inanmış şövalyeler, ne de üstün yaratıklarız. Elimizde bu faşist dili tuzağa düşürmek, ona karşı hile yapmaktan başka bir çıkar yol olduğunu 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 kesimi-

dir. 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. Söz konusu edim, eğer yanlış anlamadıysam, "yazının pratiği"nden başka bir şey olamazdı. Tanrısal, ya da doğaötesel bir nitelik taşımıyordu çünkü. Sonra uzun süre göstergebilimden, bu yeni bilim dalının çağımızdaki öneminden söz etti. 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 klasikleştiği, etkinliklerini yitirmeye başladıkları bir dönemde ortaya çıkan yeni aydın kuşağı içinde Roland Barthes'm hiç kuşkusuz önemli bir yeri var. Fransız toplumunda büyük çalkantılara yol açan, özellikle burjuva ideolojisini kökünden sarsan, tüketim ekonomisi değerlerini altüst 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, hatta 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 Amoreux)* ve Marksçılıktan *(Mythologies)* yararlandığını söyleyebiliriz. Yazar *Essais Critiques*'in önsözünde, konu-

şan 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. Hatta 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 varlığına dikkati çeker Barthes. 1850'lerden sonra klasik bütünlüğün ilk kez Flaubert'le parçalandığını, evrensel birliğin dağılmasına koşut olarak yazı'nın eski saydamlığını yitirmeye başladığını öne sürer. Yazı diye adlandırdığı, dil ve üslûbun dışında yer alan, 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 yol açabilecektir. 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, yazarın 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

paris köylüsü üzerine – opera pasajı

Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı büyük yıkım ve sarsıntının ertesinde genç kuşak yerleşik değerlere başkaldırmca, bu başkaldırı en radikal ifadesini önce dada, sonra gerçeküstücülük akımlarında bulmuştu. Breton'un kaleme aldığı çıkış bildirisinde "düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için yararlanılan katıksız ve ruhsal otomatizm"in yanı sıra "düşün sınırsız gücü"nden de söz ediliyor, düşle gerçekliğin birlikteliği vurgulanıyordu. Gerçeküstücü akım bir yandan geleneksel değer yargılarını altüst ederken, öte yandan bilinçaltı dünyasını, rastlantısal güzellikleri, ancak duyumsal ve us-dışı yöntemlerle kavranılabilen "nesnelerle olaylar arasındaki görüntü kıvılcımları"nı ön plana çıkarmayı başardı. Bu bağlamda, gerçeküstücülüğün ilk bildirisiyle aynı yıl yazılan Aragon'un *Paris Köylüsü* özel bir önem taşır.

Aragon 1924'te *La revue européenne*'de yayımlanan ve *Paris Köylüsü*'nün ilk bölümünü oluşturan "Opera Pasajı"nda "modern mitoloji" diye adlandırdığı yeni bir estetiğin peşine düşer. Günlük yaşamın sıradan ayrıntılarında, çoğumuzun yanından fark etmeden gelip geçtiği gerçeklerin ardında yatan alışılmamış güzellikleri, şaşırtıcı tuhaflıkları sergiler. Olağanüstünün sınırlarını zorlarken düşgücünden ya da bilinçaltının derinliklerinden değil, içinde yaşadığımız gerçek dünyanın karşıtlıklarından, tansıklarından yola çıkar.

Breton, yolları ayrıldıktan yıllar sonra şunları söylüyor Aragon için: "Birlikte yaptığımız yürüyüşleri anımsadıkça Aragon'un eşsiz yol arkadaşlığı geliyor gözümün önüne. Paris'in en sıradan, en bayağı yerleri bile onun bakışıyla değişiyor, büyülü bir nitelik kazanıyordu. Hiçbirimiz alışılmamışı, kent yaşamındaki düşselliği

onun kadar ustaca, onun gibi tüm biçimleriyle kavrayamazdık."

Paris Köylüsü içinde yaşadığı kentin coğrafyasını tanımaya çalışan bireyin gerçekle düş, somutla soyut, duyumla düşünce arasında yaptığı gezintilerin dökümüdür bir bakıma. Ama bu gezintiler, diyelim Opera Pasajı'nda ya da Buttes-Chaumont parkında başlayan bu uzun yürüyüşler, giderek düşselin, olağanüstünün alanına yönelir. Breton için "Birleşik kaplar" deneyimi ne ise, Aragon için de rastlantısal güzellikleri, olağanüstünün şaşırtıcı zenginliğini arayış odur.

Gerçeküstücü akım içinde tartışılmaz bir yeri olan Aragon sonradan gerçekçiliğe, hatta toplumcu gerçekçiliğe yöneldi. Uzun süre güdümlü yazın anlayışını savundu. Ama elli yıl birlikte yaşadığı, şiirleriyle efsaneleştirdiği Elsa'nın ölümünden sonra, yaşlılık günlerinde, yapıtlarında olmasa da günlük yaşamında ve gençlerle ilişkilerinde gerçeküstücülüğün sınır tanımaz özgürlük anlayışına döndü yeniden. Ben onu bu döneminde, tıpkı *Paris Köylüsü*'nü yazdığı yıllardaki gibi bitip tükenmek bilmeyen gece yürüyüşlerinde tanıdım. Ayağında şık çizmeler, başından hiç eksik etmediği geniş kenarlı fötr şapkasıyla. Sonra, ilginç bir rastlantı bizi "Opera Pasajı"na benzeyen bir başka şaşırtıcı yerde "Panaroma Pasajı"nda bir araya getirdi. Abidin Dino'nun "Paris Köylüsüne Saygı" adıyla düzenlediği bir sergiyi görmeye gelmiş, "modern mitoloji"nin kaynağına dönmüştü. Ama bu arada da, modernizm köprülerinin altından nice sular akmıştı. Bu serginin izlenimlerini "Rastlantının Işığında" adlı bir yazımda anlattım. Aragon üzerine de, doktora çalışmamın dışında, epeyce yazdım. Burada şunu söylemek istiyorum yalnızca: yapıtlarına tarih düşürülmedikçe anlaşılması güç bir yazardır Aragon. *Paris Köylüsü* 1924-25 arası yazılıp 1926'da, yani gerçeküstücülüğün örgütlü bir şiir akımına dönüştüğü yıllarda yayımlandı.

Opera Pasajı

Günümüzde tanrılara yücelerde tapınılmıyor artık. Hz. Süleyman'ın soluk kertenkelelerle kırlangıç yuvalarını barındıran tapınağı metaforlarda kaldı. İnanç, toz toprağa karışıp kutsal yerlerden çekildi. Ama insanlar arasında çiçeklenen, giderek derin bir dine yol açan başka yerler var. İşinde gücünde kişilerin gizemli ya-

şamlarını sürdürürken her türlü kaygıdan uzak devinip durdukları başka mekânlar. Tanrısallık buralara yerleşmedi henüz, ama bu tür mekânlarda biçimlenmeye başladı. Bir bardağın dibindeki metali asitin alıp götürmesi gibi, yeni tanrısallık da bu modern Efes'lere yöneliyor; binlerce kişinin görmeden geçip gittiği şiirsel tanrısallığı ortaya çıkaran yaşamın kendisi aslında. Bu durumu, beceriksizce de olsa, bir kez görebilenler için şiirsel tanrısallık ansızın duyarlık kazanıyor, yakalarını bir türlü bırakmıyor. Ey mekânların metafiziği! Çocuklarımızı beşikte sallayan sizsiniz artık. Düşlerinde hep siz varsınız! (...)

Opera pasajı kuzeyde bir tek kapıyla Chauchat sokağına, güneydeyse iki kapıyla bulvara açılan çift tünel konumundadır. Batı yönündeki Barometre geçidi doğudaki Termometre geçidine –bunlardan ilki pasajın kuzeyinde ötekisi bulvarın hemen yanında, güneydeki iki kapının aralığında yer alan kahveyle kitapçının arkasındadır– iki dikey yolla bağlanır. Kahveyle Eugéne Rey adlı kitapçının arasından başlayan Termometre geçidine girildiğinde, gece muzırlık düşkünlerine pasajı kapayan parmaklığı geçer geçmez sağ ön cephenin, işporta sergileri ve kahveyle başlayan zeminden yukarı katlara doğru tek bir yapıyla bütünleştiği gözlemlenebilir: Gerçekte, burada boylu boyunca uzanan tek yapı, varlık nedenini odalarındaki haz laboratuvarlarından alan, hazdan başka ışık ve hava görmemiş bir oteldir. Dikkatimi çeken ilk şeyin Chauchat sokağının dibindeki duvara asılmış ve "Pasajda mobilyasıyla kiraya verilen pansiyon" ile hiçbir ilgisi bulunmadığını gururla belirten "Monte-Carlo Oteli" tabelası olduğunu anımsıyorum. Bu "mobilyasıyla kiralık" pansiyonun ilk katı genelevdir, basık tavanlı odaların bulunduğu ikinci katsa otel. Daracık, sağlığa aykırı odalarının uygun fiyata haftalık ya da aylık olarak kiralandığı, sıcak suyu ve elektriği olan bir otel. dayalı döşeli bir yerde yaşamaktansa kimsenin sizi gözetlemediği bir randevuevinin özgür havasını solumak yeğdir.

Berlin'de de, Charlottenburg semtindeki Joachimstaler caddesinde, valizimi içerde bırakmış olmama karşın gecelik kirasını ödemeden yatamadığım buna benzer bir yerde kalmıştım. Picabia da, Darcet sokağında otel görünümündeki bir randevu evinde oturur. Kimse ayakkabısını kapı önünde bırakmadığı için oturduğu yerden çok memnundur ayrıca. Opera pasajındaki "mobilyasıyla kiralık" pansiyonun ikinci katında oturanlardan ikisi dostlarımdır:

Geçen yıl Strasbourg'dan Paris'e o müthiş düzen bozma yeteneğiyle gelen ve bu nedenle pek sevdiğim Marcel Noll ve kendi de şair olan (bu yönü pek bilinmez) şair Jacques Baron'un kardeşi şair Charles Baron. Ne var ki, onu tanıyanlar ağabeyi ile karıştırmamak için, yıllar önce aldığı boks dersleri nedeniyle, ve belki de ringlerde yaygın şöhret sahibi Fred Bretonnel'le görüştüğünden "Boksör Baron" derler kendisine. Charles Baron yerleşik düzene pek de uygun olmayan bu odada kız arkadaşıyla birlikte oturur. Bu kızla ilgili olarak size ancak şunu söyleyebilirim: bazı günler hançerlenmiş bir güvercine benzer. Arada bir esneyen kapılarından tuhaf kabuklu deniz hayvanlarının göründüğü bu romantik oda, konumu dolayısıyla, gelip geçici insanların kaldıkları yerlerden daha şüpheli bir yer izlenimi uyandırır. Bir tiyatronun kulislerini andıran uzun koridorlara localar, daha doğrusu tümü de pasajla aynı yönde sıralanmış odalar açılır. Merdivenlerden er ya da geç pasaja inebilirsiniz. Her şey tüymeyi kolaylaştıracak, mavisi solmuş duvar kaplamalarının ardındaki olağan dekorda yaşayan büyük gizleri sıradan bir gözlemcinin bakışlarından saklayacak biçimde düşünülmüş gibidir. İlk katın en ilerdeki merdivenine, gerektiğinde bu uzak çıkışı kapatmak için, üzerinden atlayarak geçilebilecek ve iki dikmeyle ayakta durabilen bir kapı icat edilmiştir. Bu oynak tehdit, bakanlarda şüpheyle karışık bir esriklik duygusu uyandırır. En bayağı polis baskınlarını ve aşklarının tam ortasında yakalanan duygusal katillerin yönlerini şaşırıp müthiş bir kaçıp kovalamaca sonunda sabaha karşı saklandıkları şehvet labirentlerini, yakalanmak korkusuyla yürekleri küt küt çarparken gizlendikleri yerde hâlâ kapıların ardından duyulan sevişme çığlıklarını ayakuçlarının üzerinde dikilerek dinleyen lanetli kahramanları anımsatan bu kapının anlamını düşünür insan. Kimi zaman koridorlar aydınlanır ama onların en sevdiği renk yine de alacakaranlıktır. Odalardan birinin kapısı aralanmaya görsün. Ya bir bornuz ya bir türkü çıkar dışarıya. Sonra bir mutluluk biter, parmaklar çözülür ve bir yağmurluk adsız güne, saygınlık ülkesine doğru iner.

Louis Aragon

1987

aragon'la altı saat

Aragon seksen iki yaşında. Yirminci yüzyılı neredeyse baştan sona kat eden çalkantılı bir yaşam, ve bu yaşamın izdüşümünde oluşmuş şiirden romana, eleştiriden tarihe dek uzanan anıtsal bir yapıt. Fransız televizyonu Aragon'a altı saat gibi uzun bir süre ayırırken bu yapıtı tüm yönleriyle tanıtmaktan çok, sanatçının kişiliğini merkez alarak yaşadığı tarihsel ve yazınsal olaylara güncel bir yorum getirmeyi amaçlamıştı. Aragon'un neler söyleyip neler söylemeyeceğini, hangi gerçeklerin altını çizip hangilerini hasır altı edeceğini merakla beklediğim için, birer saatlik altı diziden oluşan izlenceyi baştan sona sabırla izledim. Yapıtını, özellikle de şiirini yakından tanıdığım, bir bakıma yazınsal kişiliğini efsaneleştirdiğim Aragon, doğrusu düşkırıklığına uğrattı beni. Altı saat boyunca, genç şair Jean Ristat'ın sorularını yanıtlayan ünlü yazar, söylediklerileyle değil susuşlarıyla, ölçülü bir biçimde de olsa, alıcı karşısındaki züppece davranışlarıyla dikkati çekti. Örneğin ilk iki saat, yüzünden hiç çıkarmadığı beyaz bir maskeyle konuştu. 1920'lerden sonra gerçeküstücülerin toplandıkları "Le Cyrano" kahvesinde bir masaya oturarak eski günleri andı; 1917'de tanıdığı André Breton'la 1932'ye dek süren dostluklarını anlattı. Ama gerçeküstücü şiir anlayışını, Birinci Dünya Savaşı ertesinde kendisine yeni bir yaşam ve yeni değerler arayan genç kuşağın her şeye, hatta sanata bile başkaldırarak önce Dada hareketine, sonra da gerçeküstücülüğe nasıl yöneldiğini, hangi koşullarda bilinçlendiğini açıklamadı. İzlenceyi yöneten Raoul Sangla'nın kahvedeki aynalardan birinin üzerine yazdığı "Şiir bir tek kişi değil herkes tarafından gerçekleştirilmelidir" sözünü yorumlarken bu sözün sahibi Lautréamont üzerinde durmadı pek. O dönemin yazınsal olaylarına, Rimbaud

ve Lautréamont, daha sonraları da Apollinaire ve Reverdy gibi yenilikçi şairlerin kendi kuşağı üzerindeki etkilerineyse hiç değinmedi. André Breton'un sevdiği kadınları, oturduğu Fontaine sokağındaki karanlık evleri, yanında sanat danışmanı olarak çalıştığı koleksiyoncu Doucet'in burjuvaca beğenilerini anlatmayı yeğledi. Picasso'yla ilişkisinden söz ederken sanatçının resmini değil, atölyesindeki atmosferi betimledi. *"Avignonlu Kadınlar"* tablosunun önemini vurgulamak içinse Kübizm açısından taşıdığı değeri değil, kaç paraya satıldığını hesaplamayı daha uygun buldu. Bu arada, gençliğinde elliden fazla kravat taktığını belirtmeyi de unutmadı.

İzlencenin üçüncü bölümünde, yorulduğunu söyleyerek kısa bir süre için yüzünden maskeyi çıkardığı vakit yapıtında önemli bir yer tutan kişilik sorununu, örneğin *La Mise à Mort*'daki aynada görüntüsünü yitiren kahramanı, ya da benzerinden korkan ve giderek kendisiyle özdeşleştirdiği romancıyı değil, Mayakovski'nin intiharını anlatıyordu. Ve Mayakovski'nin yapıtından çok yaşamını ön plana çıkarıyor, fütürist şairin intiharını büyük ölçüde genç kuşak tarafından anlaşılmamasına ve gönül serüvenlerine bağlıyordu. Diyeceğim, Aragon'un tarih ve yazına bakışı oldukça yüzeyseldi. Yazar, yıllardır sözü edilen *Sonsuzlığın Savunulması* adlı bin sayfalık romanını neden yaktığını değil, nasıl yaktığını anlatıyor, komünist partisine girişinin önemini vurgulamak içinse partiye kabul edildiği tarihin bir bayram gününe rastladığını üsteleyerek tekrarlıyordu. Dördüncü bölümde sosyalist aydının sorumluluğu üzerine söylediklerini de bu bağlamda değerlendirebiliriz. Aragon Stalin dönemini eleştirirken, Macaristan ve Çekoslovakya olaylarını yorumlarken gerçek sorunları tartışmadı. Kendini öne çıkararak 1956 Budapeşte ayaklanmasında pek çok kişinin yaşamını kurtardığını, Prag işgal edilince intihar etmeyi düşündüğünü, son olarak da Ermeni yönetmen Paradjanov'un özgürlüğünü elde edebilmesi için Brejnev'le yirmi sekiz dakika pazarlık ettiğini övüçle anlattı televizyon seyircilerine. Böylece, Fransız Komünist Partisi'nin bugünkü çizgisine gelişinde, düşünce özgürlüğünü sınırlamayan bir örgüt olarak yazar ve sanatçıların yaratıcı etkinliklerini desteklemesinde kendisinin de önemli bir rol oynadığını vurgulamak istedi. Bu, Aragon'un 1927 yılından beri parti içindeki (1936-1956 dönemi bir yana bırakılırsa) tutumunun da doğruladığı bir sav gerçekten. Ama seksen iki yaşındaki şair, partiyle aydınlar arasındaki işbirliğini ya da çatışmaları değerlendirirken hep olum-

lu örnekler üzerinde durdu. Örneğin gerçeküstücülerin, özellikle de Breton'un, daha sonraki yıllardaysa Sartre, Claude Roy, Garaudy vb. gibi aydınların partiye yönelttikleri eleştirileri tartışmaktan kaçındı. Özgürlüklerin savunulmasında kendisinin tüm bu aydınlardan daha etkin olduğunu, daha somut sonuçlar elde ettiğini öne sürdü yalnızca.

Altı saatlik izlencenin en ilginç bölümü, bence, Paris Ulusal Kitaplığı'nda çekilen bölümdü. Aragon bu bölümde romancılığından söz etti çünkü. Ve olağanüstü bir ses tonuyla şiirlerini okudu. Roman dünyasının kurmaca niteliğini vurgularken yarattığı kahramanların nasıl gerçeklik kazanabildiklerini, önceden tasarlanmamış bir ilişkiler yumağının ilk roman tümcesinden başlayarak nasıl örüldüğünü, giderek nasıl karmaşıklaştığını anlattı. Paris'teki evinde çekilen son bölümdeyse kendisini etkileyen ressamlar üzerinde durdu daha çok. Özellikle de Matisse'in renk anlayışını çözümlemek istedi. Ne var ki, Jean Ristat'nın bu konudaki bilgisizliğinden olacak, Matisse'i bir ressam olarak değil de, alınyazısına direnen, hastalığına yenilmeyen bir roman kahramanı gibi değerlendirdi. En sevdiği ressamın André Masson olduğunu söylerken de seyircilere bu ressamın desenlerini değil, Parajanov'un hapisten çıkarıldıktan sonra kendisine gönderdiği bir ikonu gösteriyordu.

Diyeceğim koca Aragon, başından geçen nice serüvenden sonra, gençlik yıllarındaki tavrına dönmüş yeniden. Kolaj tekniğiyle oluşturduğu bazı yapıtlarındaki gibi tutarsız ve parçalanmış bir gerçekliğin büyüsüne kaptırmış kendini. Ne var ki kolaj, seksen iki yıllık bir yaşamı yansıtmaya yetmiyor, tam aksine bozuşturuyor onu. Temel öğelerden çok ayrıntıları, önemli sorunlardan çok yüzeysel olayları ön plana çıkarıyor. Kimbilir, belki de Aragon'un daha çok işine geliyor böylesi. Yoksa altı saat boyunca hep ikincil sorunları gündeme getirmesini nasıl açıklamalı? Basında büyük ilgiyle karşılanan Aragon izlencesinin benim için başarısız bir provadan öteye geçmediğini belirtmeliyim. Aragon, milyonlarca televizyon seyircisi karşısında kendi yaptığı bir maskeyle Aragon'u oynamayı denedi. Ama asıl oyunun eksik ve başarısız bir provasıydı gördüğümüz. Başoyuncunun söylemediklerini merak ederek, gerçek kişiliğini düşleyerek, söylediklerıyle, bize gösterdiği maskesiyle yetindik.

1979

tüfekler çiçek açtığında

"Kızıl Afiş" Aragon'un ünlü şiirinden çok, Leo Ferret'nin sesinde somutlaşan dokunaklı bir ağıttı benim için. Hızla çarpan gencecik yüreklerin ansızın duruvermesi, tarihin yükünü sırtında taşıyan insanların ölüme gülümsemeleriydi. Hem de yaşamlarının baharında, ağaçlar henüz çiçeğe durmamışken. Sonra, geçen yıl Frank Cassenti'nin filmini gördüm. "Kızıl Afiş" daha da somutlaştı gözümde. Aragon'un sözcükleri, Leo Ferret'nin dokunaklı sesiyle birlikte Manukyan ve arkadaşlarının öyküsüne dönüştü. Uğruna can verdikleri özgürlük ülküsü kadar yalın, düpedüz bir öykü. Göğüslerinde çiçek açan Nazi kurşunları gibi de acımasız.

Almanlar 21 Şubat 1944'te yirmi üç direnmeciyi kurşuna dizdiler. Fransız Direnme Hareketi'ne bağlı Manukyan hücresinin yirmi üç yabancı üyesini. İçlerinde bir tek Fransız bile yoktu. Çoğu Macar, Çek ya da Rumen Yahudileriydi. İspanyol ve İtalyan işçileri de vardı aralarında. Bazıları İspanya İç Savaşı'nda faşizme karşı dövüşmüşlerdi. Yirmi üçlerden bir tanesi kadındı: Romanyalı Olga Bancic. Sekiz yaşında bir kız anası olduğu için, Naziler 1944 Fransa'sının bütün sokaklarını kaplayan "Kızıl Afiş"e onun resmini koymadılar. Kurşuna da dizilmedi. Alman yasaları gereğince başı baltayla kesilerek öldürüldü.

Geçen hafta *Le Nouvel Observateur* dergisinde Manukyan hücresinin en genç üyesi Thomas Elek'in annesiyle yapılan bir konuşmayı okuyunca, Aragon'un dizelerini anımsadım:

Bütün kentlerimizin duvarlarındaydı yüzleriniz
Gece ve sakalların karanlığında

Kan lekesini andıran afişiniz
Korku veriyordu önünüzden geçerken
Adlarınızı bile söyleyemeyen insanlara

İşte bu afiştekilerden birinin, Thomas Elek'in annesi "Oğlum yakışıklı bir delikanlıydı, diye anlatıyor, selvi boylu, ince yüzlüydü. Senin gibi bir kadın bulamazsam dünyada evlenmem, demişti bir gün. (...) Önceleri Direnme Hareketi'ne katıldığını bilmiyordum. Bir gece eve çok geç döndü. Yalınayaktı. Anneciğim, yorgunluğa dayanamayıp ayakkabılarımı çıkardım, dedi bana. Buz tutmuş ayacıklarım kuyruk yağıyla ovdum. Sırtında otuz kilo dinamitle kilometrelerce yürümüş. Alışık değildi böyle şeylere yavrucak! (...) Almanlara karşı özel bir düşmanlığı yoktu. Öldürdüğün askerlerin de anneleri var, demiştim bir defasında. Bana bu tür düşünceleri kafasmdan çıkarıp atması gerektiğini, yoksa direnmeyi sürdürmenin mümkün olamayacağını söyledi. (...) Biliyor musun anneciğim, demişti bir gün de, şu fıçının üstüne çıkıp bağırmak geliyor içimden. Böyle eli kolu bağlı durmanın, hiçbir şey yapmadan beklemenin kötülüğünü Fransızlara anlatmak için şu fıçının üstüne çıkıp bağırmak istiyorum. (...) O zamanın gazeteleri Thomas'nın bir katil, gözü dönmüş bir tedhişçi olduğunu yazdılar. Bilseniz, karıncayı incitmekten bile çekinirdi. Çiçekleri, sanatı, müziği, güzel şeyleri severdi. (...) Yaşamak istiyordu. Oğlumu iyi tanırdım ben. Yaşama bağlıydı."

Thomas Elek kurşuna dizildiğinde on dokuzundaymış. Annesi oğlunun bebekliğini, okulda uğradığı bir haksızlıktan dolayı Direnme Hareketi'ne katılışını, iki yıl boyunca yüklendiği görevleri, şaşılacak bir alçakgönüllülükle anlatıyor. "Thomas bir kahraman değildi, diyor insandı sadece. Bir direnmeciydi o."

Nasıl da kısacık, tertemiz bir yaşam! Ana sevgisi, uçarı bir çocukluk. Fransa'nın işgaliyle birlikte, Yahudiliğin yükünü sırtlanış. Sonra dünyaya, yeni yeni tad almaya başladığı güzelliklere, o çok sevdiği müzik ve çiçeklere doyamadan direnmeye katılış. Ve ölüm. Aragon "Anımsamak İçin Şiirler"de Manukyan ve arkadaşlarının kurşuna dizilişini şöyle anlatıyor:

Yirmi üç kişiydiler tüfekler çiçek açtığında
Yirmi üç kişi gencecik yürekleri ansızın duran
Yirmi üç yabancı kardeşimizden de yakın

Ölecek kadar yaşamı seven yirmi üç kişi
Yirmi üç kişi Fransa diyerek yere yıkılan.

Annesinin anılarını okurken Thomas Elek'in "Kızıl Afiş"teki fotoğrafı geldi gözümün önüne. Tüfekler çiçek açtığında Thomas'nın ince uzun yüzü, o geniş alnı, uykusunda gülen bir çocuğun yüzü gibi saydam mıydı diye düşündüm.

1977

aragon'un bir şiiri

Ünlü besteci Rostropovich ve eşinin Sovyet vatandaşlığından çıkarılmaları bütün dünyada olduğu gibi Fransa'da da tepkilere, tartışmalara yol açtı. Konunun siyasal niteliği bir yana, Aragon'un Rastropoviç için yazdığı "Slava İçin Türkü" adlı şiirin Humanité'de yayımlanması olağanüstü ilgi uyandırdı. Fransa'da ilk kez bir günlük gazete şiire bunca önemli bir yer veriyordu çünkü. Üstelik söz konusu şiir, 1971'de yazılmış olmasma karşın bugüne dek hiçbir yerde yayımlanmamış, şairi tarafından titizlikle gizlenmişti. Küçük adı Slava olan Rostropovich, Aragon'un yaşam arkadaşı ve şiirinin başlıca esin kaynağı Elsa Triolet öldüğü vakit Paris'e gelerek mezarının başında Bach'ın Saraband'ını çalmış. Bu dostça, bu insanca davranış çok etkilemiş Aragon'u. Türk okurların "Elsa'nın Gözleri" şiirinden anımsayacakları eşini yitirmenin acısıyla, o gün Rostropovich'e adadığı şiirin başına şunları yazmış: "12 Aralık 1970 yılında, akşam saat altıdan sonra, Saint-Arnoult-en-Yvelines'e gelen Slava, Elsa Triolet için Bach'ın Saraband'ını çaldı. Villeneuve'ün kayın ağaçları altında dört kişiydik. Şimdilik Elsa'nın yalnız yattığı iki kişilik taş mezarda benim de yerim hazırlanmıştı."

"Slava için türkü" Aragon'un içsel (lyrique) şiirlerinden. Ama bu kez içselliğin ötesinde derin bir acı, yaşlı şairin ölüm karşısında duyduğu umarsızlık da yansıyor dizelere. Şiirin düzyazı bölümlerinde şimdiki zamanla geçmiş, anılarla düşler karmaşık bir örgüyle iç içe verilirken, koşuk biçimiyle yazılmış bölümlerde yalınlık egemen. Bir bakıma, düzyazının olanaklarını zorlayarak yoğunlaştırılan imge düzeni koşuk biçimiyle, yani dizelerin alt alta dizilmesiyle, belli bir karşıtlık oluşturuyor. Şiir düzyazıya, düzyazı da şii-

re bırakıyor yerini. Ama her iki bölümde de Aragon'un dehasını, güçlü dilini buluyoruz. İşte "Slava İçin Türkü"den birkaç dize:

Ben gölgeye oturunca devrildi zaman
Yeryüzü ormanında bunca yakından
Attığını duymak için kendi yüreğinin
Hep acı mı çekmeli insan
Bülbüller için mevsimler yok artık
Mayıs ayı yok ben yokum sevmek için
Kucaklayın beni ey ezgiler söyleyin dille anlatılamayanı
Söyleyin ki yabancı bir yankısı olayım her şeyin
İnsan hep haykırdığı anda duyar acıyı
Zaman uzar saat bitip tükenmez acının saatı
.....
Çal Slava yine benim için çal Ölülere Sarabandı
Bir akşam Budapeşte'de bir akşam vakti çalmıştın

1976

etiemble yetmiş yaşında

Etiemble Türkiye'de pek tanınmayan bir yazar. Ondan ilk kez Hangi Batı adlı kitabında Attilâ İlhan söz etmişti sanıyorum. Sonra *Yeni Ufuklar* dergisinde yaşamı ve yapıtları üzerine bir çeviri yazı yayımlandı. *Varlık*'ta da kendisiyle yaptığım bir konuşma. *Milliyet Sanat Dergisi* de Fransızca ve Türkçenin yabancı sözcüklerden arındırılması konusunda Fransız televizyonunda yaptığımız söyleşinin metnini yayımlamıştı. Hepsi bu işte. Oysa Etiemble yalnızca Fransa'da değil, başka ülkelerde de önemsenen bir yazar. Attilâ İlhan ondan söz ederken, "Meraklısı İçin Notlar" başlığı altında şu satırları yazmıştı:

"Prof. Etiemble Fransız kültür yaşantısının en ilginç kalemlerinden birisi sayılabilir, başlıca özelliği kalıp düşüncelere, klişe fikirlere karşı çıkmak olan, yenileyici ve tartışmacı bir kalem. Sorbonne'da Karşılaştırmalı Edebiyat Enstitüsü'nün başında bulunuyor ama, onu asıl tanıtan, *'Franglais Biliyor musunuz?'* türünden gürültü koparan kitaplarıdır, bir de her biri bir olay olan romanları (...) Yazarlığının yanı sıra Etiemble Çin'i en iyi tanıyan batılılardan birisi, daha 1934'de Malraux, Vaillant Couturier, Louis Lalois ile 'Les amis du peuple chinois' derneğini kurmuş, oradan ayrıldıktan sonra da bir süre Aragon, İlya Ehrenbourg, André Chamson, Jean-Richard Bloch ile 'Kültür'ün savunulması için Uluslararası Yazarlar Derneği'ni örgütlendirmiş. Ülkemizde adı ilk defa sanıyorum ki bu yazıda anıldı, sonra da Profesör Erim'e siyasal tutuklular dolayısıyla gönderdiği mektup dolayısıyla."

Yukardaki satırlar Etiemble'ın tartışmacı kişiliğine, içinde yaşadığı çağı anlama ve değiştirme çabasında bir aydın olarak yüklendiği sorumluluğa dikkati çekiyor daha çok. Oysa Etiemble'ın asıl önemi, Attilâ İlhan'ın söz ettiği örgütlerle kurduğu ilişkilerde değil yapıtlarında, kültür alanındaki etkinliğinde aranmalıdır, bence. Çünkü her defasında yalnız kalmış, hiçbir örgütle uzlaşmamış

bir aydındır Etiemble. Onun ilginçliği de bu karşı tutumundan, politik girişimlerinden çok yapıtlarına yansıyan eleştirici, hatta yıkıcı tavrından gelir. El attığı her alanda kalıplaşmış düşünceleri, dizgeleşmiş görüşleri yıkmayı başarmış, bu yüzden de kendisine en yakın kişilerce bile yadırganmıştır. Kırk beş yılı aşan yazarlık yaşamının neredeyse tümü tartışmalarla, değişik çevrelerce kitaplarına yöneltilen eleştiri ve karaçalmaları yanıtlamakla geçmiştir diyebilirim. Ama bir bakıma kendisi istemiştir bunu. Karşılaştırmalı yazın yönteminden Fransız şiirine, Konfüçyüs'den Çin Kültür Devrimi'ne, çeviri kuramından dil sorunlarına dek ele aldığı tüm konularda yeni bir şey söylemek istemiş, bir yandan alışılmış kalıpları yıkarken öte yandan da var olan egemen görüşleri eleştirmeye kalkışmıştır. Bu tutumun bir yazara, hele Etiemble gibi her türlü konformizme savaş açmış, gerçekleri söylemeyi kendine ilke edinmiş bir aydına yarar sağlamayacağını belirtmeme bilmem gerek var mı. O da, benzerleri gibi, yazınsal ve politik iktidarların nimetinden uzak tutulmuş, ne İsa'ya ne de Musa'ya yaranabilmiştir. Örneğin Çin'i en iyi tanıyan Batılı aydınlardan biri olmasına, Taoizmden Mao'ya, klasik Çin kültüründen Pa Kin gibi çağdaş yazarlara dek Çin üzerine yığınla kitap yazmasına karşın, geçenlerde Hua-Kuo-Feng'in Paris'e yaptığı son gezi dolayısıyla düzenlenen kokteyl ve toplantılara çağrılmamıştır. Sorbonne Üniversitesi'nde karşılaştırmalı yazın kürsüsünü yönetirken Avrupa merkeziyetçiliğine karşı Uzakdoğu kültürlerini, özellikle de sömürge halklarının sözlü kültürlerini savunuyor, bu kültürlerin evrensel kültüre katkısını önemsiyor diye devre dışı bırakılmış, uluslararası toplantılarda sesinin fazla duyulmamasına çalışılmıştır.

Çok yönlü bir yazardır Etiemble. Romandan denemeye, çeviriden bilimsel araştırmaya dek çeşitli dallarda yapıtlar vermiş. Sayıları kırkı aşan bu yapıtların tümü aynı düzeyde değil elbet. Örneğin yayımlandıkları zaman büyük gürültü koparan, üzerlerinde çok tartışılan *Safoğlan* (1936), üç ciltlik *Karayılan Derisi* (1948) vb. gibi romanlarının bugün fazla bir ağırlık taşımadıkları söylenebilir. Buna karşılık eleştirileri, özellikle de genel ve karşılaştırmalı yazın alanında yaptığı çalışmalar birçok yönden önemlidir. Çünkü Etiemble, genel yazın kuramının sağlam tömellere oturtulabilmesi, karşılaştırmalı yazın yönteminin tüm kültürlere uygulanabilmesi için Avrupa kültürünün mutlak egemenliğine savaş açmış, Batı merkeziyetçiliğini amansızca eleştirmiştir. Ona göre, tutarlı ve ger-

çekten evrensel bir yazın kuramı oluşturmak için şimdiye dek yapılageldiği gibi Avrupa yazınından yola çıkmak, coğrafya ve tarih içinde sınırlı bir kültür bağlamını inceleyerek genel sonuçlara varmak yetersizdir. Çeşitli kültürlerin etki alanlarını, kesişme noktalarını göz önünde tutarak, örnekleri yalnızca Batı yazınlarından değil, sözlü halk geleneğinin ürünleri de dahil olmak üzere tüm dünya yazınlarından seçerek kuramsal bir genellemeye gidilebilir ancak.

Son iki yılda üç baskı yapan, birçok yabancı dile çevrilen *Genel Yazın Üzerine Denemeler* adlı kitabında Lukacs'ın roman kuramını eleştirmesinin, koşuk yapılarını incelerken salt "sone" "balad" ya da "od" gibi Batı yazınında kullanılmış şiir türleriyle yetinmeyerek klasik Japon şiirindeki "haiku"lara, doğu İslam geleneğinde çok sık görülen "rubai" ve "gazeller"e de dikkati çekmesinin nedeni budur. Örneğin, Lukacs'm roman türüyle burjuva sınıfının yükselişi arasında kurduğu ilişkinin yalnızca Batı roman geleneğinde geçerlik taşıdığını, Japonya'da feodal toplumun *Genci Monogatari* gibi gerçekçi roman unsurları taşıyan bir başyapıt ortaya çıkarabildiğini savunur Etiemble. Halk masallarının, Doğu toplumlarına özgü destan anlatımının, çağdaş yazın açısından önemini vurgular. Evrensel yazın kuramının bağdaşık bir malzemeden yola çıkılarak temellendirilemeyeceğini öne sürerken, birçok karşılaştırmalı yazınbilimcide rastladığımız Avrupa merkezci tutumdan uzaklaşmaya özen gösterir. Genel yazın kuramı, ona göre, tüm insanlığın kültürü temel alındığında bir geçerlik kazanabilir ancak. Buysa ne kişilerin, ne de politik iktidarların güdümünde çalışan kurumların tek başlarına altından kalkamayacakları bir iştir. Etiemble, evrensel nitelikte bir yazm kuramının temellendirilmesi için yeryüzündeki yazılı ya da sözlü birikimin tümüne, hiçbir ulus ve etnik topluluğu dışarda bırakmamak koşuluyla, tüm insanlığın kültür etkinliğine yer verecek uluslararası bir kuruluşun üniversiteler desteğinde bağımsız olarak çalışmaya başlamasını önerir. Şöyle dile getirir bu tasarısını: "(...) Bir gün, bir mutlu, bir büyük gün, kitapların tümü bir araya gelip KİTAB'ı, geleceğin KUTSAL KİTAB'ını oluşturacak; eğer insanlığın geleceğinden söz etmek hâlâ mümkünse."

Romancılığı bir yana bırakılırsa, yazar ve bilimadamı olarak Etiemble'ı üne kavuşturan yapıtları *Rimbaud Efsanesi* ve *Franglais Biliyor musunuz?* dur. *Rimbaud Efsanesi* modern şiirin kurucusu sayılan dâhi bir şairin efsaneleşme sürecini inceler. Gerçekten de, yir-

mi bir yaşında şiiri bırakıp Harrar çöllüne kaçan Rimbaud'nun yaşamı ve yapıtı çevresinde bir efsane oluşmuş, Katolik Claudel'den gerçeküstücülere, sosyalist ülkelerden koyu Fransız milliyetçilerine dek hemen herkes Rimbaud'nun şiirini kendine göre yorumlamaya kalkışmıştır. Etiemble binlerce sayfa tutan yapıtında işte bu yorumları incelemiş, gerçeğin çeşitli dönemlerde ve değişik ideolojilerce nasıl çarpıtıldığını ortaya koymaya çalışmıştır. Ne var ki, Rimbaud efsanesini yıkarken Rimbaud'nun şiirini de yıkmaya kalkışmış, bu yüzden de ağır eleştirilere hedef olmuştur. *Franglais Biliyor musunuz?* adlı kitabındaysa Fransızcada kullanılan İngilizce kökenli sözcüklere, günlük konuşma dilini bozuşturan İngiliz sözdiziminden alınmış kurallara amansız bir savaş açmıştır. Çoğunluğun farkında bile olmadan kullandığı İngilizce sözcükleri, ya da Amerikan yaşamına özenen mutlu azınlığın dilinden düşürmediği bazı terimleri Fransızcanın ortasında türemiş ayrık otlarına, batırılması gereken adacıkları benzetmiştir. Bu kültür egemenliğine son vermek, Fransızcayı İngiliz dilinin saldırısından korumak için bazı somut önerilerde bulunmuş, ilgilileri uyarmıştır. Etiemble, yayımlandığında büyük yankılar uyandıran *Franglais Biliyor musunuz?* adlı kitabının öteki yapıtlarına oranla daha fazla ilgi çektiğini belirttikten sonra, son yıllarda elde ettiği sonuçları şöyle özetliyor:

"(...) Kitabımın son baskısına eklediğim 'On yıl sonra frangle' adlı bölümde son gelişmeleri özetlemeye çalıştım. Örneğin Profesör Sournia yönetiminde, salt Fransızca terimleri içeren bir tıb sözlüğü hazırlandı. Üç yıl önce, resmi yazışmalarda Frangle kullanılmasını yasaklayan bir yasa Millet Meclisi'nce onaylandı. Duyduğuma göre Fransız ordusu da Frangle değil Fransızca konuşmaya karar vermiş artık. Diyeceğim, olumlu sonuçlar elde edildi. Ama bu konuda yapılması gereken çok şey var daha. Ben kendi payıma 'Felsefi ve Eleştirel Frangle Sözlüğü' adlı bir yapıt hazırlamaktayım."

Etiemble'ın sayısı kırkı aşan kitaplarının tümünden söz etmek olanaksız elbette. Fransız yazını üzerine eleştirilerini içeren beş ciltlik *Yazın Sağlığı*'nı Rimbaud, Supervielle, vb. gibi şairler üzerine yazdığı kitapları, yolculuk notlarını, T.E. Lawrence'den yaptığı çevirileri anmalıyım burada. Bu ilginç yazarın özellikle karşılaştırmalı ve genel yazın alanında gerçekleştirdiği çalışmaların Türkiye'de ilgi göreceğini, eleştirmen ve okurlara yeni ufuklar açacağını sanıyorum. Geçen yıl emekliye ayrılmadan önce, Sorbonne Üni-

versitesi'nde yapılan bir törende, karşılaştırmalı yazın profesörünün içindeki romancıyı öldürdüğünü söylemişti. Onun Gallimard'da yönettiği "Doğu Kültürleri" dizisi, *Universalis* ansiklopedisine yazdığı maddelerde en az Fransız, Alman, İtalyan yazınları kadar Japon, Filipin, Malgaş, vb. yazınlarına da yer vermesi, romancılığı konusunda gösterdiği alçakgönüllülüğü doğruluyor bir bakıma. Ama *Bir Gövdenin Tasviri* adlı romanının hâlâ ilgi görmesini, yayımlandığında ahlak kurallarını çiğnediği gerekçesiyle eleştirilere yol açan bu romanın, günümüzde, yalnızca erotizmi değil roman sanatını kutsadığı için elden ele dolaşmasını önlemiyor. Kendisiyle *Varlık* dergisinde yaptığım bir konuşmada "Sağlık durumumun beni hiç beklemediğim bir anda emekli olmaya zorladığı şu günlerde geriye baktığımda, kırk beş yıllık bir yazarlık yaşamının ürünü kırk cilt, yüzlerce makale, savaş sırasında Mısır'da yayımladığım *Valeurs* adlı dergi ve bir sürü yayımlanmamış yazının hep aynı sorundan kaynaklandığını görüyorum: Gerçeği söylemek. 1934-36 yıllarındaki bağnaz solculuğum sırasında bile gerçeği söylemeye çabalamışım. Ve bu çabam, kırk beş yıllık yazarlığım boyunca gerçekleşmesine çalıştığım bu özlem, 1964'te yayımladığım *Franglais Biliyor musunuz?* adlı yergi kitabım bir yana bırakılırsa, boşa gitmiş sayılır" diyordu. Onun bu sözleri üzerinde kötümserliğe kapılmadan düşünmek gerek. Gerçeği söylemenin bunca güç, bunca tehlikeli olduğu bir çağda mı yaşıyoruz? Dünyanın çeşitli ülkelerinde aydınlara uygulanan baskılar azalmadığına göre, evet. Sartre bir kitabında aydının tanımını yaparken bu olgunun altını çiziyor, her türlü egemenliğe karşı koyan bir güç olarak tanımlıyordu çağımız aydınını. Etiemble işte bu anlamda gerçek bir aydın sayılabilir. Çünkü her şeyden önce gerçekleri savunmuş, kurumlaşmış düşünceleri yıkmak için savaşmıştır. Bu savaşımında çok önemli sonuçlar elde ettiği, yaygın bir etkinliğe ulaştığı öne sürülemez elbet. Ama yetmişinci doğum yıldönümü için bugünlerde Paris'te yayımlanan *Etiemble Efsanesi* adlı saygı kitabındaki yazılar, onun yaşamını boşa harcamış bir Don Kişot olmadığını kanıtlıyor. Çünkü Etiemble'ın yönlendirdiği, çalışmalarına katkıda bulunduğu yüzlerce tanınmış imza yer alıyor bu kitapta. Diyeceğim, akıntıya kürek çekerek vardığı yerde yalnız değil Etiemble.

1979

tahar ben jelloun üzerine

Bu yıl Fransa'nın en önemli edebiyat ödülü "Goncourt"un Faslı yazar Tahar Ben Jelloun'a verilmesinin özel bir önemi var. Fransız dilinde yazmasına karşın Kuzey Afrikalı bir yazara ilk kez veriliyor çünkü. Tahar Ben Jelloun hem şair, hem de romancı. Onu *Güneşin Yaraları* başlığı altında topladığı şiirleriyle tanımıştım ilkin. Fas'ın yakıcı güneşinden, yoksulluğundan, göçmen işçilerin Paris'teki yalnızlığından söz eden çarpıcı şiirlerdi. Fransızca yazılmış olmalarına karşın başka bir dünyanın, değişik bir duyarlığın habercisiydiler. Sonra İspanya'nın Valensiya kentinde, Akdeniz Yazarları Toplantısı'nda tanışmak fırsatını buldum Ben Jelloun'la. Paris'te, Marsilya'da, Atina'da birlikte geçirdiğimiz günler dostluğumuzu pekiştirdi. Romanlarının çoğunu da bu yolculuklarda okudum. *La plus haute des Solidates*'de bir göçmen işçinin iç dünyasını ve hayalinde yaşattığı kadına olan tutkusunu verirken ulaştığı psikolojik çözümleme gücüne, *Moha Le Fou Moha Le Sage*'daki yergi ustalığına, işkence ve baskıya karşı çıkışındaki cesarete, *La Prière de L'Absent*'ın şiirselliğine hayran oldum. Ard arda yayımladığı romanlarıyla kısa sürede ilgi çeken, üzerinde önemle durulan bir yazar olmayı başardı Tahar Ben Jelloun. *Le Monde* gazetesinde yazdığı yazılarda göçmen işçilerin sorunlarına insancıl bir yaklaşımla eğildi, yalnızca kendi ülkesinin değil tüm İslam ülkelerinin edebiyatlarını tanıtmak için azımsanmayacak bir çaba gösterdi. İki yıl önce Fransa'da yayımlanan *L'Enfant de Sable* adlı romanı önemli yankılar uyandırdı. Jelloun bu romanında İslam toplumlarının en önemli yaralarından birini deşiyor, erkek çocuğu olmayan bir babanın kız doğan son çocuğunu erkekmiş gibi gösterip ataerkil değerlere göre büyütüşünü anlatırken gerçekte kadın haklarını savu-

nuyor, geleneksel İslam toplumlarının bazı değer yargılarını roman kahramanının trajik yazgısında eleştiriyordu. *L'Enfant de Sable* erkek yerine konan bir kadının cinselliğini yaşayamadan toplum yasalarına kurban edilişinin romanıydı.

Goncourt ödülünü alan *La Nuit Sacrée*, aynı kahramanın kadınlığını yeniden ele geçirişinin öyküsünü anlatıyor. Eşsiz bir yalınlık, tadına doyulmaz bir şiir gücüyle. Ben Jelloun Doğu kültürlerindeki geleneksel anlatım tekniklerini ustaca kullanmayı, Fransız dilinin kemikleşmiş rasyonelliğini aşmayı, masal anlatımından kaynaklanan yeni bir roman dili yaratmayı başarıyor. Le Clezio'nun onu "Akdenizli bir Borges" olarak nitelendirmesini hiç de abartmalı bulmuyorum. Ancak şu farkla: Tahar Borges'den daha sıcak, daha somut, bir bakıma daha az entellektüel bir dünya kuruyor.

Bir konuşmamızda kendisinden anadilinde yazmamanın, daha doğrusu yazamamanın sorunlarından söz etmesini istemiş, Mallarmé ve Proust'un dilini kullanırken paniğe kapılıp kapılmadığını sormuştum. Tahar'ın yanıtı her zamanki gibi alaycı ve ilginçti: "Arapça yasal eşim sayılır, Fransızcaysa metresim. Bu tür bir metresle ilişkide karşılaşılan sorunlar panikten çok heyecan ve haz uyandırır insanda."

Goncourt ödülü ilk kez Fransız kökenli olmayan bir yazara veriliyor. Tahar Ben Jelloun'un kişiliğinde Fransız kültürüyle yetişmiş Katep Yasin, Raşit Bucedra, Abdellatif Lâbi, İdris Şıraybi gibi Kuzey Afrikalı yazarların Fransız diline katkıları ödüllendirildi bence. Bu, "frankofon", yani Fransız dilinde yapıt veren yazarların konumunu tartışma gündemine getirecek önemli bir olay. Ben Jelloun'un romanlarının ülkemizde de yayımlanması dileğiyle.

1987

nobel edebiyat ödülü ve claude simon

1986 Nobel Edebiyat Ödülü'nün 1913 Tanararive doğumlu Fransız yazarı Claude Simon'a verilmesinin özel bir anlamı var, bence. Bugüne dek çoğunlukla, yaygınlık kazanmış, tüm dünyada olmasa bile en azından kendi ülkelerinde "topluma mal olmuş" yazarlar ödüllendiriliyor, kimi zaman da (Soljenitsin ve Vicente Alexandre örneklerinde olduğu gibi) siyasal etmenler seçimi yönlendirebiliyordu. Oysa Claude Simon Fransa'da bile yeterince yaygınlık kazanmış bir yazar değil. Politik konumuysa, İspanya İç Savaşı'nda Cumhuriyetçilere duyduğu yakınlığın dışında kamuoyuna yansımamış bir nitelik gösteriyor. Greenpeace olayı nedeniyle dünya kamuoyunda derin bir yara alan Fransa'ya Nobel'in verilmesi gerçekte edebiyatın, çağdaş düzyazının ödüllendirilmesidir. Ödüllendirilen yazar yaşamıyla yapıtını özdeşleyebilmiş, kendini yapıtına adamış, yaşadığını yazan değil yazdığını yaşayan, yapıtıyla var olan has yazarlardan çünkü.

Claude Simon edebiyat tarihlerinde Yeni Roman akımı içinde değerlendirilir. On dokuzuncu yüzyıl romanının topluma dönük gerçekçiliğine karşı, metne, yazınsallığa dönük bir gerçekçilik arayışım savunan, özgün anlatım teknikleri geliştiren Yeni Roman akımı bundan otuz yıl kadar önce Fransa'da ortaya çıkmış, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras vb. gibi yazarların öncülüğünde gelişmişti. Jean Ricardou, bir ölçüde Roland Barthes gibi kuramcıların da desteklemesiyle, küçük bir azınlığın tekelinden üniversitelere, cep kitaplarına dek yaygınlaşan bu ilginç akımın çağdaş yazın etkinlikleri içinde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Okurları, dolayısıyla da yazarları metnin özgül yapısı üzerinde düşünmeye,

anlatı tekniklerini, zaman ve uzam kavramlarının değişkenliğini kavramaya yöneltmiştir çünkü. En azından, on dokuzuncu yüzyıl romancılığının temel kategorisi sayılan "tip"in, "etten kemikten" kahramanların kurmaca, yani imgesel bir dünyadan kaynaklandıkları, ancak bu dünyada var oldukları ve yazarın Tanrı olmadığı gerçeğini ortaya koymuştur. Claude Simon'un romanlarında Yeni Roman akımının belli başlı özelliklerini buluruz. Ama o hiçbir zaman, Alain Robbe-Grillet gibi roman dünyasını nesneler dünyasına indirgememiş, kahramanlarına belli bir somutluk kazandırmayı başarmıştır. Bununla birlikte, nedense, eleştirmenler nezdinde olduğu kadar okurlar nezdinde de, üzerinde pek durulmamıştır. 1981'de yayımlanan *Les Georgiques* adlı romanıyla ilgisizlik engelini aşabilmiştir ancak.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda edebiyat yaşamına roman yazarak giren Claude Simon ilk yapıtı *Le Tricheur*'de Camus'yü izler. Daha sonra yazdığı yapıtlar gerçekliği bölük pörçük, kimi zaman da kahramanların bakış açısından yansıtmaya çalışan, Faulkner etkisinde yazılmış romanlardır. Claude Simon asıl kişiliğini 1957 ve 1958 yıllarında ard arda yayımlanan *Le Vent ve l'Herbe* adlı romanlarıyla ortaya koyar. Her iki roman da, kendi deyimiyle "barok bir kilise mihrabının yeniden kuruluşu"dur. Yazar, zaman kavramını kendi öznelliğiyle yorumlayarak geçmişi bölük pörçük anlarıyla yeniden kurmaya girişir. Tarih, insanlığın genel tarihi, bireyin öznel tarihiyle özdeşleşir. En çok söz edilen romanı *La Route des Flandres*'ın, ve yazarı Fransa çapında üne kavuşturan *Les Georgiques*'in temeli de bu zaman ve tarih anlayışından kaynaklanır. Claude Simon'un kahramanları Malraux'nun romanlarındaki gibi bir "insanlık durumunu" yaşarlar. Örneğin *Le Place*'da bu durum İspanya İç Savaşı sırasında Barselona kentinde yaşanan bir yıkımdır, *La Route des Flandres*'da ise 1940 bozgunu. Bu bozgunu yaşayan ailenin bireyleri ortak bir tarihsel dramı, yani kendi yaşamlarıyla iç içe geçen bir nesnel tarihi yaşıyorlardır aslında. *Les Georgiques* Fransız Devrimi'yle İmparatorluk arasındaki tarihsel kesiti roman zamanı olarak ele alır. Yazarın dedelerinden bir generalin mektupları, konuşmaları ve çeşitli belgeler aracılığıyla o dönemin çalkantılı günlerini izleriz. Ama tarihsel bir roman yazmak değildir Claude Simon'un amacı. Uzun tümceler, üst üste yığılmış sıfatlar, ağır akan bir su gibi devinen roman diliyle bizi kendi dünyasına, özenle kurduğu yapıtın dünyasına sokmayı başarır. Somut söz-

cükler çağrışım alanları, renkleri, sesleri, birbirleriyle eklemlenerek oluşturdukları dengeli, uzun tümcelerle zengin bir roman dünyası kurarlar. Gerçek bir edebiyat yapıtı, özgül bir dil dünyasıyla karşı karşıyadır okur. Bu nedenle de okuma tek bir çizgide, kolayca sürmez. Ama roman bittiğinde bir öykü okumuş ya da bir şeyler öğrenmiş olmanın geçici yararından çok, gerçek bir sanat yapıtının hazzı kalır belleğimizde.

Bildiğim kadarıyla Claude Simon'un hiçbir kitabı Türkçeye çevrilmedi. Nobeli gerçekten hak etmiş bu yetkin yazarın bugüne dek yayımlanmış on beş yapıtından hiç olmazsa biri dilimize kazandırılmalıdır.

1986

yeni roman eskimedi

On dokuzuncu yüzyıl romanının topluma dönük gerçekçiliğe karşı, metne, yazınsallığa dönük bir gerçekçilik anlayışını savunan, özgün anlatım teknikleri geliştiren Yeni Roman akımı bundan otuz yıl kadar önce Fransa'da ortaya çıkmış, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras vb. gibi yazarların öncülüğünde gelişmişti. Jean Ricardou, bir ölçüde Roland Barthes gibi kuramcıların da desteklemesiyle, küçük bir azınlığın tekelinden üniversitelere, cep kitaplarına dek yaygınlaşan bu ilginç akımın çağdaş yazın etkinlikleri içinde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Okurları, dolayısıyla da yazarları metnin özgül yapısı üzerinde düşünmeye, anlatı tekniklerini, zaman ve uzam kavramlarının değişkenliğini kavramaya yöneltmiştir çünkü. En azından, on dokuzuncu yüzyıl romancılığının temel kategorisi sayılan "tip"in, "etten kemikten" kahramanların kurmaca, yani imgesel bir dünyadan kaynaklandıkları, ancak bu dünyada var oldukları ve yazarın Tanrı olmadığı gerçeğini ortaya koymuştur.

Yeni Roman tümüyle değilse de, bazı yönleriyle Türkiye'de de tanındı. Michel Butor'un, Nathalie Sarraute ve akımın sınırında yer alan Marguerite Duras'nın romanları, Alain Robbe-Grillet ve Ricardou'nun bazı kuramsal yazıları dilimize çevrildi. *Yeni Dergi* bu akıma ayırdığı bir özel sayıda yeni romancılardan ilginç örnekler verdi. Demir Özlü *Boğuntulu Sokaklar* adlı öykü kitabında Alain Robbe-Grillet'den esinlenerek çağdaş kentlerin ayrıntılı görünümlerini, ana caddeleriyle dar sokaklarını, alanlarını betimledi.

Gerçekte, sanayi toplumunun ürünü olan bir yazın akımıdır

Yeni Roman. Anlatı tekniğinde önemli bir devrime yol açarken on dokuzuncu yüzyıl romanıyla gelen "tip" kategorisini tümüyle yıkmış, yabancılaşma süreci içinde insanın nesneler dünyasıyla özdeşleşerek nasıl benliğini yitirdiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Yazın toplumbilimi ve estetik kuramcısı Lucien Goldmann, gelişmiş kapitalist toplumla "şeyleşme" (réification) arasındaki organik bağın altını çizerken Alain Robbe-Grillet'nin yapıtlarından yola çıkar. Goldmann'a göre "şeyleşme" olgusuyla Alain Robbe-Grillet'nin romanlarındaki nesne betimlemelerinin, giderek insan bilincinin özerkleşmiş nesnelerle çevrilmeye başlamasının arasında türdeş bir ilişki vardır. Pazarda değişilen cansız nesneler insanın hem bireysel hem de toplumsal varlığını kuşatmış, onu kendi yasalarının kölesi durumuna getirmişlerdir. Örneğin *Le Voyeur*'deki ada halkı, işlenen cinayet karşısındaki edilgen davranışıyla, toplumsal bilincin yok olduğu, insanların birbirlerine uzak ve yabancı düştükleri bir toplumu simgeler. *La Jalousie*'de, insan gerçekliğinin yerini alan nesneleri buluruz. Roman kahramanları bir kıskançlık olayını izleyen seyircilere dönüşmüş edilgen kişilerdir. Hiçbir bireysel davranış ya da insansal tepki göstermezler. Nesnelerin dışında, özerk duyarlıkları, kendi öz gerçeklikleri kalmamıştır artık. Goldmann, ileri sanayi toplumlarında "şeyleşme"nin doruğuna vardığı görüşünden yola çıkarak Yeni Romanı çağımızın en gerçekçi yazın akımı olarak niteler. Bu yargısında haklıdır bence. Biçim kaygılarını, anlatı tekniklerini öne çıkaran yeni romancılar (özellikle de Alain Robbe-Grillet) ileri sanayi toplumunun gerçeğini dile getirmişlerdir aslında. Bireyin nasıl şeyleştiğini, toplumsal varlığının nasıl yok olduğunu betimlemişlerdir. Alain Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman* adlı kuramsal kitabında "Dünya ne anlamlıdır ne de saçma. O vardır yalnızca, işte o kadar" diye yazıyor (Bkz. a.g.y. s.21 éd. Gallimard). Bu sav, dünyayı her türlü insansal duyarlığın dışında algılayan, içsel varlığı hiçe indirgenmiş çağımız bireyinin trajik gerçeğini özetliyor bir bakıma. Ama umudu, geleceğe dönük düşleri de içinde taşıdığını unutmayalım bu bireyin.

Otuz yıl önce yalnızca Avrupa'da değil tüm dünyada yankılar uyandıran Yeni Roman akımı gündemde yine. Bir ara unutulan, Alain Robbe-Grillet'nin sinemaya geçmesi, Pinget, Claude Simon gibi yazarların çok az ya da hiç yayımlamamaları, Duras ve Michel Butor'un başka anlayışlara yaklaşmaları nedeniyle yavaşlayan Yeni Roman, bu yıl hızlandı birden. Alain Robbe-Grillet'nin geçtiği-

miz ay Amerika Birleşik Devletleri'yle Fransa'da aynı anda yayımlanan *Djinn* adlı yeni yapıtı, Robert Pinget'nin kitapçı vitrinlerinden *Le Monde* gazetesinin sayfalarına dek her yerde göze çarpan *Apocryphe*'i, Marguerite Duras'nın peş peşe yayımlanan anlatı ve senaryoları, Nathalie Sarraute'un *Usage de la parole* adlı son romanıyla ilk yapıtı *Tropiques*'in çizgisini sürdürmesi, Yeni Romanın eskimediğini, tam tersine serpilip gelişerek kendini sürekli yenilediğini gösteriyor. Daha sonra gelen kuşak, örneğin bir Le Clézio ya da Modiano Yeni Romanın peşine takılmayarak eski anlatı tekniklerine döndüler, kendi yollarını, özgün üslûplarını buldular sonunda. Ama akımın başını çeken yazar kuşağı bugün de ilginç yapıtlar, üzerinde heyecanla tartışılan örnekler vermeyi sürdürüyorlar.

1981

bağlanan yazarlar

Bağlanan yazarlar deyimini kullanırken eli kolu bağlanmış, özgürlükleri kısıtlanmış yazarları düşünmüyorum. Böyleleri de var kuşkusuz, sayıları da ne yazık ki bir hayli fazla. Onları düşünmek insanlık tarihinin hâlâ kabuk tutmamış bir yarasını tazelemek olur. Ve bir umudu, yani özgürlük inancını paylaşmak. Ben, bağlanan yazarlar derken daha genel bir olguyu, kendilerini bilerek, isteyerek bir ülküye bağlayan yazarları, Sartre'ın İkinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya attığı "littérature engagée", yani "bağımlı yazın" terimini düşünüyorum. Son otuz yılda önemli tartışmaların merkezi oldu bu terim, üzerine pek çok şey yazıldı. Jean-Paul Sartre savaş sonrasında şunları söylüyordu:

"Mademki bizim için yazmak bir işe girişmektir, mademki yazarlar birer ölü olmazdan önce yaşayan kimselerdir, mademki kitaplarımızda haklı olmayı denemek gerekir diyoruz, mademki, çağlar bizi sonradan haksız da görse, önceden kendimizi haksız görmek zorunda değiliz, mademki, yazarın eserlerinde bütün varlığı ile bağımlı olmasını, kötülüklerini, dertlerini, güçsüzlüklerini öne sürerek iğrenç bir neme gerekçilik içinde çalmasını değil, her birimizin yaşarken vardığımız bir kararı isteme, meseleyi en başından ele almamız ve kendi kendimize şunu sormamız gerekir: İnsan niçin yazar?" ("Bağımlılık sanatı öldürür mü?" *Yeni Ufuklar* dergisi, sayı 109 s.12)

Sartre'ın bu sorusuna yalnızca yazarlar değil, toplumbilimciler, estetikçiler, hatta ruh çözümleyiciler de yanıt aradılar. Uzun süre, insanın niçin yazdığı tartışıldı. Daha sonraları insanın nasıl yazdığı sorusu da en az niçin yazdığı sorusu kadar önem kazandı

ama, yazarın, giderek sanatçının bir düşünceye, siyasal bir ülküye bağlanması gerektiğini savunan "bağımlı yazın" görüşü önemini hiçbir zaman tümüyle yitirmedi. Gerçi Sartre'ın *Les Temps Modernes* dergisinde başlattığı ünlü tartışmanın üzerinden çok zaman geçti; başka sorunlar, sanat yapıtının özgül yapısına değgin yeni kavramlar çıktı ortaya. Ama bağımlı yazın sorunu, yazarın siyasal konumunu, toplumla ilişkisini ön plana çıkardığı için, aydın çevrelerinde sürekli olarak gündemde kaldı.

Geçen ay açılan uluslararası Paris Kitap Fuarı dolayısıyla *Le Nouvel Observateur* dergisinin yayımladığı özel sayıda bu konuyla ilgili önemli bir soruşturma var. Aragon'dan Zinoviev'e, çağımızın ünlü yazarlarından bazılarına bağlanma sorunu üzerine ne düşündükleri sorulmuş. Yanıtlar bir hayli ilginç. Örneğin Aragon yaşamı kolaylaştırmak için yazdığını, ama sözcüklerin yaşamı kavrayıp değiştirmede, doğruya biçim vermede yeterli olamayacağını söylüyor. Uzun süre toplumcu gerçekçiliğin koşulsuz bağlanma ilkesini savunmuş şair, bağımlı yazın anlayışına karşı çıkıyor bir bakıma. Uzun söylevler çekerek yaşamı anlayamayacağımızı belirtiyor. Maurice Blanchot'ysa daha ileri giderek, yazının özü gereği iktidara (her türlü iktidara) karşı olduğunu, ancak mutlak gerçeği öngören söylemlerden uzaklaştıkça kendi benliğine kavuşabileceğini söylüyor. Bir çeşit suskunluk olarak nitelendiriyor yazma edimini. Ama anlamlı, üretici bir suskunluk. Buna karşılık, Yeni Roman akımının başlatıcılarından Michel Butor her yazının bağımlı olduğu görüşünde. Şu ya da bu biçimde her sanat yapıtının bağımlı olduğunu, belli bir dünya görüşüne hizmet ettiğini yazıyor. 1940-1960 yılları arasında Francis Ponge, René Char, Henri Michaux ve Roland Barthes gibi yazarların bağımlılık yönü ağır basan yapıtlar verdiklerini öne süren Butor, en geniş anlamıyla tanımlıyor bağlanmayı. Yaşama, var olma çabasındaki her yazarı (kendisi de dahil olmak üzere) bağımlı yazar sayıyor.

Soruşturma yabancı yazarlara da yöneltilmiş. Doğu Avrupa ülkelerinden gelen yazarların bu konudaki görüşleri, Batılı ve Üçüncü Dünya ülkeleri yazarlarından bir hayli farklı. Örneğin Milan Kundera insanın bazı düşünceleri ya da görüşleri savunmak için değil, önceden bilmediği bir soruya yanıt aramak için yazdığını söylüyor. Bağımlı yazarlardan çok, Kafka ve Broch gibi, bir soruya yanıt arayan modern yazarların insanlığın durumuna sahip çıktıklarını da ekliyor sözlerine. Bağımlılığın yazınla bağdaşama-

yacağını öne süren Alain Robbe-Grillet ve Robert Pinget gibi yeni romancılarsa, yazın dışı etkinliklerde bağımlılığı savunuyorlar. "Bir davayı desteklemek için romancı kalemimi bırakmam gerekir" diye yazıyor Grillet. Henüz dünyada örneği olmayan, denenmemiş bir sosyalizm adına bunu yapmaya hazır olduğunu da belirtmekten çekinmiyor. Pinget de, Zola ve Sartre'ı örnek göstererek bu iki yazarın ancak yazın dışı yapıtlarında bağlandıklarını söylüyor. Albert Cohen'in yanıtı da çok ilginç. Seksen beş yaşındaki bu Fransız romancısı karısına duyduğu aşktan başka bir bağlanma tanımadığını, seksen beş yaşında âşık olmaktan büyük mutluluk duyduğunu yazıyor. Sollers'in yanıtına gelince, yazarın alay mı ettiği yoksa gerçeği mi söylediği pek belli değil. Fransız öncü yazınının başta gelen temsilcilerinden olan Sollers, önce François Mauriac'ın sonra Aragon'un ortaya çıkardığı bu müthiş yetenek, komünist partisinden aşırı sola, Çin taraftarlığından Amerikan hayranlığına dek her türlü bağlanma deneyinden geçmiş bu ilginç yazar, soruşturmaya verdiği kısa yanıtta inandığı tek bağlanma biçiminin Tanrıyı bâkire Meryem'in doğurduğu yolundaki Katolik görüş olduğunu söylüyor.

Önemli saydıkları bağımlı yapıtlara da değiniyorlar yazarların bir çoğu. Genellikle Tevrat'ı, Marx, Zola, Sartre ve Aragon'un yapıtlarını bağımlı yazın anlayışının başarılı örnekleri arasında değerlendiriyorlar. Bu arada Kafka'yı, Rabelais, Proust ve Faulkner'i, hatta Mallarmé ile Joyce'u bile bağımlı yazarlar arasında sayanlar var. Her yazar, bağlanma tanımına verdiği anlama göre değerlendiriyor öteki yazarları. Böylece birinin dediği ötekinin dediğini pek tutmuyor. Böyle olması da doğal bir bakıma. Çünkü bağımlı yazın, tanımlanması, sınırlandırılması güç bir kavram. Üstelik tümüyle açıklık kazanmış da değil. Sosyalist ülkelerde bağımlı olmakla kapitalist ülkelerde bağımlı olmanın aynı tavrı, aynı dünya görüşünü içermediği bir gerçek. Öte yandan çağımızdaki yazarlar, giderek aydınlar her şeyden önce karşı koymakla, özgür düşünceyi ve düşünce özgürlüğünü savunmakla yükümlü görüyorlar kendilerini. Bağımsız olmak, her türlü iktidarın dışında kalarak yaratma özgürlüklerine sahip çıkmak istiyorlar. Sosyalist ya da kapitalist olsun, bütüncül bir söylemin yerleştiği her toplumda doğruları yazmaya, imgelemle günceli, düşselle gerçeği kaynaştırmaya çabalıyorlar. Ve konumları gereği, bağımsız olarak sürdürüyorlar bu çabalarını.

Le Nouvel Observateur'ün soruşturması önemli bir gerçeği ortaya koyuyor. Bağımlı yazın, eğer böyle bir yazın türünden söz edilebilirse, her şeyden önce kendisiyle bağımlı olmalıdır. Yani bir partiye ya da siyasal iktidara değil, kendi özgürlüğüne, bağımsızlığına bağlanmalıdır. Sözcük oyunu yapmıyorum. Yazmanın, bir dünya görüşü bağlamında da olsa, kendine özgü kuralları bulunduğunu söylemek istiyorum sadece. Bu, ülkemizde yeterince üzerinde durulmayan bir konu. Ama bağlanan yazarlar, bağıran yazarlar değildir her zaman. Fransız Direnme Hareketi'ne şiiriyle olduğu kadar silahıyla da katılmış ünlü şair René Char soruşturmaya verdiği yanıtta şöyle diyor:

"Ne gerek var bağırıp çağırmaya. Gerçek sanat sessizlikten oluşur."

1981

sartre ve "durumlar"

Yirminci yüzyılın son çeyreğine girdiğimiz şu günlerde Fransa, yalnızca kendi uluslarının kültürünü değil çağımızı da etkilemiş bir yazar kuşağının yapıtlarını tamamlama hazırlığına tanık oldu. Aragon geçen yıl yayımlanan *Théatre/Roman* adlı ilginç anlatısı için "son romanım" demişti. Şimdiyse vakitle yarışırcasına, hem 1971'de yitirdiği eşi Elsa Triolet'nin hem kendisinin *Bütün Yapıtları*'nı düzeltmekle uğraşıyor. Ondan altı yaş küçük olan Jean-Paul Sartre bir süre önce "Pléiade bir gömüt taşıdır, canlı canlı gömdürmek istemem kendimi" diyerek klasikleri yayımlayan bu ünlü yayınevince basılmaya pek yanaşmamıştı. Oysa bugün, yetmiş yaşını doldurmuş, kendi deyimiyle "yolun sonuna gelmiş" bir yazar olarak, romanlarından başlamak üzere Bütün Yapıtları'nın Pléiade'da çıkmasına göz yumuyor. Hatta Michel Contat'yla yaptığı konuşmaya bakılırsa, çocukça bir sevinç bile duyuyor bundan. Artık klasik yazarlar arasında anılacağını, yüzyıl sonra da okunmak istediğini açıklamaktan çekinmiyor. Türkçeye de çevrilen bu konuşmayı geçen yıl *Le Nouvel Observateur* dergisinde okumuş, ünlü düşünürün görme duyusunu büsbütün yitirdiğini öğrenince onun yapıtına ilgi duyan herkes gibi hem şaşırmış, hem de çok üzülmüştüm. Artık yazmasının söz konusu olamayacağından bütün dünyasının yıkıldığını, bundan böyle konuşmalar ve televizyon programları aracılığıyla düşünsel etkinliğini sürdürmeye çalışacağını belirtiyordu. Gerçekte, o zaman birçoklarının öne sürdüğü gibi Stoacı bir davranış değildi yaptığı. Olmayan Tanrıya başkaldırmaktansa -aynı duruma düşünce intihar eden Montherlant gibi- varoluş nedeni saydığı yazma eylemini bir başka eyleme dönüştürmekti. Ama

Fransız televizyonu bu yıl gösterilmesi gereken "Tarihe Bakış" programını yasaklayarak Sartre'ın yeni eylem biçimini engelledi. Artık beyaz kâğıda yansıyan bilincinin sözcükleriyle değil, karşılıklı konuşmalarla gerçekleşecek bu "sözlü" yapıtın bir başka örneğiyse, basma sansür uygulanamadığından geçenlerde yayımlandı ve büyük ilgi gördü. Daha önceden çeşitli dergilerde çıkmış söyleşileri içeren bu kitapta yukarda söz ettiğim konuşmanın tam metni de yer alıyor.

Sartre İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yazın, felsefe ve politika üstüne yazdıklarının önemli bir bölümünü Durumlar başlığı altında toplamıştı. *Politika ve Özyaşamöyküsü* (Autobiographie) adını taşıyan söyleşi kitabı *Durumlar*'ın onuncu ve son cildini oluşturuyor. Birinci bölümde politikaya değgin dört ilginç metin var. Bunlardan ikisi Sartre'ın kör olmadan önce yazdığı son yazılar arasından seçilmiş: Gisele Halimi'nin *Burgos Davası* adlı kitabının önsözüyle, 1973 Fransa başkanlık seçimlerinden önce *Les Temps Modernes*'de yayımlanan "Seçim Tuzağı" başlıklı yazı. Bu ikincisi seçimleri boykot eden Maocuların dışında, Komünist Partisi de dahil bütün sol örgütlerce eleştirilmiş, aşırılık ve sorumsuzlukla suçlanmıştı. Sartre, Halimi için yazdığı önsözdeyse Burgos'da yargılanıp Franco yönetimince ölüme mahkûm edilen, ama demokratik kamuoyunun baskısıyla kurşuna dizilmekten kurtulan Bask devrimcilerini savunuyor. Simone de Beauvoir'la kadın hakları ve özgürlüğü üstüne yaptığı söyleşi de, "Fransa'da Maocular", "Devlet ve Tüze" başlığını taşıyanlar gibi daha çok politik ve toplumsal konulara yönelik. Flaubert için yazdığı dev yapıtın ilk cildi *Ailenin Budalası*'nı anlatırken, Sartre'm yeniden yazına döndüğüne, Marksçı ve ruhçözümsel yöntemleri kullanarak bir yazarın içinde yaşadığı tarihsel dönemle bilinçaltı arasındaki ilişkiyi bütün karmaşıklığıyla temellendirmeye çalıştığına tanık oluyoruz.

Durumlar'ın yıllarca önce yayımlanan ilk cildinde Mauriac, Dos Passos, Faulkner, Giradoux, Nizan, Camus gibi yazarlar değerlendiriliyordu. Bunlardan, özellikle o dönemin öncü Amerikan yazınını Fransa'da tanıtan Dos Passos ve Faulkner incelemeleri önemliydi. Sonra, Cezayir Savaşı'nın başlamasına dek (1954) yazın sorunlarını somut ayrıntılara girmeden, kuramsal düzeyde ele aldı Sartre. *(Edebiyat Nedir,* De Yayınları, çev: Bertan Onaran) Ardından Vietnam'dan İsrail-Arap anlaşmazlığına, göçmen işçiler sorunundan aydının tanımlanmasına değin *(Durumlar VIII)* çok geniş bir

alanı kaplayan öteki ciltler geldi. Çoğu kuramsal düzeyde yazılmakla birlikte politik işlevi olan kitaplardı bunlar. Russell Mahkemesi, Geismar'ın tutuklanması, öğrenci gösterileri, Yahudi sorunu, vb. gibi konuları içeren, çağımızın olaylarını tarihin akışı yönünde kavramaya ve çözümlemeye öncelik tanıyan ürünlerdi. Genç kuşağın en çok okumasını dilediği yapıtları arasında saydığı, "hem politik hem felsefi" olarak nitelediği *Durumlar*'ın bu son cildini bitirirkense, kendine dönüyor Sartre. *Sözcükler*'de (De yayınevi, çev: Bertan Onaran) yakalamaya çalıştığı bir gerçeği, neden bir başkası değil de "kendisi", yani Sartre olduğunu, Michel Contat'nın sorularına göre yeniden düşünüyor. Ama yetmişindeki Sartre, yazarak üne erme düşleri kuran *Sözcükler*'in çocuk Sartre'ı kadar, hem tanıdık, hem de alabildiğine yabancı geliyor ona. Claude Roy'un "Sartre, Sartre olduğunu bilmiyor" sözü anımsatılınca, "Gerçekten hiç bilmiyorum" karşılığını veriyor. *Sözcükler*'de "Herhangi bir insan da benim kadar değerlidir" demişti. Bugünse, yaşamının sonuna doğru bakışını kendine yönelttiği vakit kişiliğinin derinliklerinde "herkes için geçerli düşünler" bulunduğunu söylüyor. Sartre'ın başarısı, kendini ve düşüncesini her durumda yenilemiş, eleştirebilmiş olması biraz da bu alçakgönüllülüğünün sonucudur belki.

1976

sartre sartre'ı anlatıyor

Paris'te bu ayın en ilginç kültür olaylarından biri Alexandre Astruc ve Michel Contat'nın Jean-Paul Sartre üstüne yaptıkları belgesel filmdi. Montparnasse'ta, dört yanı kitaplarla çevrili çalışma odasında görüyoruz Sartre'ı. Alıcının karşısına oturmuş yaşamöyküsünü, yapıtı ve düşüncesinin değişik aşamalarını, dünya sorunları üstüne görüşlerini anlatıyor. Büyük bir içtenlikle yanlışlarından, Marksçılıkla daha erken ilişki kuramamasının nesnel ve öznel nedenlerinden çocukluğunun, gençliğinin bunaltılı günlerinden söz ediyor. Ama uzayıp giden bir monolog değil bu konuşma. Sartre çevresindeki dostlarıyla tartışarak, onların sorularını yanıtlayıp görüşlerini eleştirerek biçimlendiriyor düşüncesini. Kimi zaman, "Kunduz" diye adlandırdığı en yakın çalışma arkadaşı, eşi Simone de Beauvoir da karışıyor söze. İlk rastlaşmalarını, ortak anılarını, birlikte geçirdikleri acı-tatlı günleri anlatıyor. Sartre'ın yaşamı, içinde yaşadığımız yüzyılın tümünü kaplıyor nerdeyse: Birinci Dünya Savaşı yıllarına rastlayan, içe dönük bir çocukluk. Büyükbabasının aşıladığı yazın sevgisi. İlerde *Sözcükler* adlı yapıtında nedenlerini araştıracağı okuma yazma tutkusu. Dünyayı kitaplar aracılığıyla algılayan çirkin bir burjuva çocuğunun ilk umutları, düşleri, başarısızlıkları. Sonra Yüksek Öğretmen Okulu ve felsefeyle karşılaşma, topluma ilk başkaldırı. Nizan'la dostluk, Raymond Aron'la kıyasıya tartışmalar, Simone de Beauvoir'la düşünce ve sevgi beraberliği. 1934'te Havre Lisesi'nde felsefe öğretmeni olarak buluyoruz Sartre'ı. Ünlü felsefe yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'in, en sevdiği romanı olarak nitelediği *Bulantı*'nın yazıldığı yıllar. Sonra alanları dolduran emekçilerin büyük coşkusuna katılış, ama bir aydın, halktan kopuk bir yazar olarak: Leon Blum önderli-

ğindeki halk cephesi. Ve sonu gelmeyecek trajedilerin başladığı 1936 yılı: İspanya İç Savaşı, Moskova Davaları, seferberlik. Heidegger'i okumakla geçen tutukluluk günleri. Nazizme karşı direnme, Kurtuluş'un coşkulu günleri. Sonra varoluşçuluk, tiyatrolar, ünlü *Les Temps Modernes* dergisinin yayımlanışı, Soğuk Savaş, Komünist Partisi'yle tartışmalar. Kore, Cezayir, Vietnam Savaşları: Russell Mahkemesi. Ve dünya görüşünde radikal değişmelere yol açan, Fransa'daki Maocu hareketle yakınlaşmasını, Geismar'ı desteklemesini sağlayan 1968 Mayıs olayları.

Filmde kendini "klasik bir aydın" olarak niteleyen Sartre'ın yaşamını izlerken, son çeyreğine girdiğimiz yirminci yüzyıl en önemli devrimleri, en ilginç düşünce ve sanat akımlarıyla gözlerimizin önünden geçiyor. Ve çağının dürüst bir tanığı olarak, yalnızca yapıtıyla değil, eylemiyle de bu tarihsel yükün altından kalkmayı başarıyor Sartre. Yazılışından ancak on yıl sonra, 1963'te yayınlanabilen *Sözcükler*'de altını çizdiği önemli bir soruyu, neden bir başkası değil de Jean Paul Sartre olduğunu yeniden soruyor kendine. *Varlık ve Hiçlik, Düşsellik* vb. gibi yapıtlarında savunduğu Husserl fenomenolojisiyle Heidegger metafiziğinden kaynaklanan idealist görüşlerinin, önce gerçekçi bir bağlanma kavramına, sonra da *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nden geçerek Marksçılığın Çin devrimiyle bütünleşen radikal bir yorumuna dönüşmesinin nedenlerini araştırıyor.

Sartre, *Sözcükler*'de dokuz yaşından elli yaşına dek çok uzun süren bir nevrozu yaşadığını, yazmanın onun için bu nevrozun izdüşümünden başka bir şey olmadığını öne sürmüştü. Çağımızın en ilginç düzyazı metinlerinden biriyle noktalanan bu yapıtın eşsiz anlatımı yazına vedaydı bir bakıma. Sartre, *Sözcükler*'in sonunda insanın bir nevrozdan kurtulabileceğini, ama kendini bütünüyle iyileştiremeyeceğini söylüyor, bu nedenle yeni kitaplar yazacağını, yazmanın bir ayrıcalık sayılmamakla birlikte, kendi varoluşu açısından vazgeçilmez bir uğraş olduğunu belirtiyordu. *Sözcükler*'i dev bir çalışma olan *Flaubert* adlı üç ciltlik yapıtı izledi. Ama ne *Flaubert*'in dördüncü ve son cildini, ne de yıllardır düşünü kurduğu, ahlak sorununu maddeci bir temele oturtmayı amaçlayan felsefi yapıtını yazabilecek Sartre. Geçen yıl, görme duyusunu büsbütün yitirdi. Gözlerinin ne sözcükleri, ne de biçimleri seçebildiğini *Le Nouvel Observateur* dergisinde yayımlanan bir konuşmadan öğrendik.

1972 yılında tamamlanmasına karşın, ilk kez geçtiğimiz hafta gösterilmeye başlanan filmin sonunda Sartre'ı çalışma odasında görüyoruz yeniden. Alıcı, sayıları otuzu bulan Sartre imzalı kitapların üstünde dolaşırken, bundan böyle yazamayacak, ama düşüncelerini kitlelere sinema ve söyleşiler aracılığıyla iletecek bir yazarın, çağımızın en büyük düşünürlerinden Jean-Paul Sartre'm yıkılan dünyasını gösteriyor seyircilere. Sartre için artık erişilmez olan kitaplar ve beyaz kâğıdın yitik dünyasını.

1976

sartre'ın anıtı

Fransa radyoları yayınlarını yarıda kesip Sartre'ın ölüm haberini vermişlerdi. Konuşmacının heyecanlı sesi kulaklarımda hâlâ: "Bir insan öldü. Yürekli, cömert bir insanı, çağımızın en büyük aydınlarından birini, Jean-Paul Sartre'ı yitirdik bugün." O zamanın cumhurbaşkanı Giscard d'Estaing, Sartre'ın kaldırıldığı Broussais hastanesine giderek saygı duruşunda bulunmuş, 16 Nisan'da toplanan bakanlar kurulu ünlü düşünür hakkında bir bildiri yayımlama gereğini duymuştu. Elysée sarayından yapılan açıklamada, cumhurbaşkanının gençliğinde Sartre'ın yapıtlarını hayranlıkla okuduğu, ölümünden büyük üzüntü duyduğu belirtiliyordu. Her türlü kurumsallaşma eğilimine, devletin ya da herhangi bir resmi kurumun koruyuculuğuna karşı çıkmış, kendisine verilmek istenen Legion d'Honneur nişanını, hatta Nobel yazın ödülünü bile yadsımış olmasına karşın, Sartre'ın ölümü ulusal bir olay gibi yaşanmıştı Fransa'da. Ertesi gün, vasiyeti gereği, Malraux'nunki gibi devlet töreniyle kaldırılmadı cenazesi. Ama Paris sokaklarını dolduran yüzbinlerce Fransız ve yabancının, Sartre'ı Montparnasse gömütlüğüne dek uğurladıkları günü hâlâ anımsıyorum. Düşünürün yaşamı boyunca savunduğu ilkelere ters düşmeyen, disiplinsiz ama ağır başlı, gösterişten uzak, içten bir kalabalık izlemişti cenazeyi. Ne ağlayan ne de slogan atan vardı. Ama yüzlerde Sartre'ın önemini, yaşadığımız çağı derinden etkilemiş aydın kişiliğinin ağırlığını kavramış, onun yokluğunun yol açacağı boşluğu, eksikliği kendi bilinçlerinde duyan insanların üzüntüsü dolaşıyordu. İşte böyle, kendisini gerçekten sevenlerin eşliğinde Montparnasse gömütlüğüne uğurlanmıştı Sartre. Törende hiçbir devlet yetkilisi bulunmamış, öğrencisinden yazarına, sokaktaki vatandaştan bakanına dek herkes, kendi adına gelmişti.

Bir yazarın gerçek gömütü yapıtları değil midir? Jean-Paul

Sartre'ı bugün, ölümünden bir yıl sonra, nerede bulabiliriz? Montparnasse gömütlüğünde değil elbet. Bir süre önce yaptığı bir söyleşide tüm yapıtlarının ünlü Pléiade dizisinde çıkmasına neden karşı olduğunu şöyle açıklıyordu: "Yaşarken gömülmek istemem". Gallimard'ın Pléiade dizisinde yayımlanmak bir yazarın tadabileceği en büyük mutluluk, ulaşabileceği en yüksek aşamadır oysa. Pléiade ölümsüz yazarların, evrensel değerdeki düşünür ve sanatçıların dizisidir. Sartre "yaşarken gömülmek istemem" derken Pléiade'ı bir anıt olarak gördüğünü, yaşayan bir yazarın bu anıtta yeri bulunmadığını anlatmak istiyordu. Kendisine yapılmak istenen bir ayrıcalığı da, bilgece bir davranışla geri çeviriyordu böylece. Ama, belki öleceğini bildiğinden, Pléiade'da yayımlamayı kabullendi sonradan. Ve ölümünden bir yıl sonra, tüm romanlarını kapsayan ilk cilt çıktı. Sartre'ın romancı kişiliği, Michel Contat ile Michel Rybalka'nın hazırladıkları bu 2286 sayfalık anıt-kitapta yaşayacak artık. İlk romanı *Bulantı*'dan, öykülerini içeren *Duvar*'a, yarım bıraktığı dört ciltlik *Özgürlük Yolları*'ndan yayımlanmamış anlatı ve roman taslaklarına dek, bu ilk ciltte soluk alıp verecek Sartre. Çünkü yaşamak, bir bakıma yazmak ve okumak demekti onun için.

Bu ara ülkemizde de yeniden basılan *Bulantı*, Sartre'ın en sevdiğim romanıdır. Yazar, serüven düşkünü bir insanın yaşamını kaleme almak isteyen Antoine Roquentin'in kişiliğinde kendi varoluş sorununu irdeler. Roquentin Fransa'da bir taşra kentinde günlük yaşamın, rasyonel bir dünyanın verileriyle çevrilidir. Ama yazdıkça, daha doğrusu başarısızlıkla sonuçlanacak bir roman taslağı kurdukça, gerçekliğin dışına itildiğinin, kendiliklerinden var olan nesneler dünyasında "öz"ünü aradığının, "varlık"tan "öz"e doğru yöneldiğinin bilincine varır. Yazmak için dünyaya gelmiştir sanki. Varoluşunu, yaşamını yazma edimiyle özdeşleştirmek, biriyle ötekini açıklamak, anlamlı kılmak istemektedir. Roquentin'in serüveni, Sartre'ın yıllar sonra *Sözcükler* adlı ünlü yapıtında anlatacağı kendi yaşamıdır bir bakıma. Yani dünyayı sözcükler aracılığıyla tanımak, gerçekliği bulana dek sözcüklerin evreninde kendi nevrozunu yaşamak. Bu nevrozun kökeni aile yapısında, dünyayla kurulan ilk ilişkilerin yanıltıcı, kurmaca niteliğindedir kuşkusuz. Sözcükler gerçek dünyanın yerini almışlardır çünkü; dünya bir kitaba, yaşamak yazma edimine dönüşmüştür. Yine de, yazmak, kurmaca bir dünya yaratmak, eninde sonunda insanın varoluşunu

kavraması, özgürlüğünün bilincine vararak kendi "öz"ünü gerçekleştirmesi değil midir? Sartre bu gerçeği anladıktan sonra da yazmayı sürdürmüş, "açlıktan ölen bir çocuğun karşısında romanın *Bulantı* ağır basamaz" demesine karşın Flaubert üzerine binlerce sayfa yazabilmiştir. Sartre'da özgürlük sorunsalı yapıttan yaşama, yazma ediminden siyasal eyleme doğru gelişen bir evrim izler. *Pléiade*'ın birinci cildinde bu evrimin ilk aşaması, yani düşünsel ve siyasal eyleme geçmeden karşılaşılan özgürlük, "yazma özgürlüğü" yer alıyor.

Yazarın dördüncü cildin sonunda yarım bıraktığı *Özgürlük Yolları* nasıl bir çıkmazı, başarısızlığı vurguluyorsa, *Bulantı* da o ölçüde özgün bir anlatımı, Fransız romanında benzerine rastlanmayan bir atmosferi, son derece ilginç bir roman dünyasını yansıtır çünkü. Antoine Roquentin'in usla çılgınlık, gündelik yaşamla özgürlük arasındaki serüvenini, birinden ötekine nasıl kolayca gidip geldiğini şaşkınlıkla izleriz. Alıştığımız, kendiliğinden algıladığımız gerçekliğin ardında yatan bir başka düzenin (daha doğrusu düzensizliğin) varlığını duyarız. Bu başka dünyanın eşiğinde yapayalnızdır Roquentin. Savrulmamak, usdışına düşmemek için tutunacak sağlam bir yer arar. Balzac'ın *Eugénie Grandet*'sine sığınır. Ama roman bitince, peşini bırakmayan bulantı ve varoluşun sıkıntısı yeniden yakasına yapışır. Ötekiler gibi bir "enayi", günlük yaşamın bencilliğinde dolap beygiri gibi yaşayan bir küçük burjuva değildir çünkü. Roquentin varoluşunun anlamını kavradığı anda özgürlüğünün, çılgınlığı da içeren sonsuz özgürlüğünün ayrımına varır.

Bulantı bu yönüyle Yeni Roman akımını haber verir bir bakıma. Alain Robbe-Grillet, kuşağının bu romandan çok etkilendiğini, Yeni Romana bir öncü aramak gerekirse bunun Sartre'dan başkası olamayacağını belirtmişti bir yazısında. Yıllar sonra, *Bulantı*'yı yeniden okurken Alain Robbe-Grillet'ye hak vermemek elde değil. *Bulantı* modern Fransız romanında en önemli bir dönemeç gerçekten. Ve kuşkusuz, Sartre'ın en ilginç yazınsal yapıtı. Fransa'da, Jean-Paul Sartre'ın anıtının yapımına romanlarıyla başlanması çok yerinde oldu. Anıt düşünsel, siyasal ve eleştirel yapıtlarının basımıyla yükselecek. Darısı ölmüş yazarlarımızın başına.

1982

nietzsche'yi anlamak

Hiç kuşkusuz çağımızın en önemli düşünürlerinden biridir Nietzsche. Cavani, Lou Andreas Salome'nin yaşamı üzerine yaptığı *İyi ve Kötünün Ötesinde* adlı filmin sonunda, Salome'yi canlandıran Dominique Sanda'nın ağzından şöyle seslenir Nietzsche'ye: "Bak Fréderic, bizim çağımız başlıyor işte!" Ne var ki, deliliğin onulmaz yalnızlığı içinde dünyaya tüm kapılarını kapatmış düşünür bu sözlerin gerçeğini kavrayacak durumda değildir. Gelgelelim yirminci yüzyılın serüveni yalnızca zamandizinsel olarak değil (Nietzsche 1900 yılında delirerek ölmüştür), din ve ideolojilerin getirdiği tüm değer dizgelerinin sarsılışı, başkaldırı ediminin tarihsel konumda gerçekleşmesi açısından da Nietzsche'yle başlar. Michel Foucault, Marx ve Freud'la birlikte zamanımızın en büyük "kurtarıcıları" arasında sayar onu. Zerdüşt'ün kişiliğinde kendini aşmayı başarmış, her türlü iktidara kafa tutan yeni bir insan tipi bulur. Bu insanın en önemli özelliği kurumlaşmış ahlak ve toplum dizgelerini, yerleşmiş değerleri sarsması, yepyeni bir etik kurmaya kalkışmasıdır.

Böyle Buyurdu Zerdüşt'te insan, hayvanla üstün insan arasında gerili duran bir ip olarak tanımlanır. Uçurumun üzerinde, hayvandan kendi geleceğine, yani üstün insana doğru yürüyen bir yaratıktır çağdaş insan. "İnsanın büyüklüğü bir sonuç değil bir köprü olmasındadır" diye yazar Nietzsche, "insanda ağır basan yan geçiştir." Bu görüş aşma kavramı temelinde ele alındığında, Nietzsche'nin insan anlayışının devrimci ve geleceğe dönük bir açılım taşıdığı kolayca ortaya çıkar. Oysa günümüzde yanlış yorumlanmış, sağ düşüncenin mayalandığı, giderek Nazilerin esinlendikleri bir kaynak olarak değerlendirilmiştir Nietzsche'nin yapıtı. Bu yanlış değerlendirmede düşünürün mektuplarını ve geride bıraktığı not-

ları değiştirerek yayımlayan kız kardeşi Elisabeth Forsten'in de payı olsa gerek.

Türkçeye *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adıyla çevrilen (Bkz. Cem yay. çev: Turhan Oflazoğlu) *Also Sprach Zarathustra*'yı ünlü Fransız yönetmeni Barrault birkaç yıl önce Paris'te sahneye koyduğunda Nietzsche'ye yeniden ilgi duyulmaya başlanmış, kitapları üst üste baskılar yapmıştı. Çağımızın bir bakıma en aşırı, en köktenci, ama tümüyle anlaşılamamış bu ilginç düşünürü Fransa'da bu yıl da tüm ilgileri üzerinde topluyor. Gallimard yayınevince tüm yapıtlarının basılması ve H.F. Peters'in düşünürün kız kardeşiyle ilişkisini ele alan araştırmasının Fransızcaya çevrilmesi oldukça yankı uyandırdı. Aylık yazın dergisi *Magazine Littéraire* Ekim sayısını, *Le Monde* gazetesi de kitap eklerinden birini Nietzsche'ye ayırdılar. Fransa'da ilgiyle okunan, yazın ve düşünce etkinliğini bayağılığa düşmeden geniş okur kitlelerine götürebilen ender dergilerden biridir *Magazine Littéraire*. Her sayısında belli bir yazara ya da soruna ağırlık vermeye, yazın ve sanat alanındaki yeni gelişmeleri derli toplu bir biçimde sunmaya özen gösterir. Nietzsche özel sayısı da gerek hazırlanış, gerekse yorum bakımından oldukça doyurucu nitelikte. Nietzsche'nin yapıtını çeşitli açılardan irdeleyen yazıların birleştikleri ortak bir nokta var: Yoksayıcılığın (nihilizmin) kurucusu olarak bilinen düşünürün kitaplarını çağımızın verileriyle yeniden okuyarak bir değerlendirmeye gitmek, Nietzsche'deki devrimci ve çağdaş özü gün ışığına çıkarmak. Örneğin Pierre Boudot "Sözcüğün Savunması" adlı yazısında Nietzsche'nin ahlak anlayışı üzerinde dururken onu yıkıcılığın değil, bozgunculuğun (déconstruction) öncüsü olarak niteliyor. Nietzsche'nin kitaplarında, özellikle de *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te çok sık başvurduğu eğretileme yöntemiyle dünya görüşünü açıklamaya çalışırken, bugüne değin gözden kaçmış bir olguya, Nietzsche'nin sözcüklerle ilişkisine dikkati çekiyor. Toplumsal kurumların eleştirisiyle dilin düzenini yıkmaya yönelen eğretileme anlayışı arasında koşutluk kuran yazar, geleneksel felsefi söylemi biçem düzeyinde de altüst eden bir düşünür olarak selamlıyor Nietzsche'yi.

Dergideki öteki yazılarsa düşünürün Wagner'le olan ilişkisi, Freud'un Nietzsche'ye karşı gösterdiği ilgisizliğin nedenleri, sanat ve düşün arasındaki bağlar, vb. gibi konuları ele alıyorlar. Jean Beaufret'nin Heidegger'in Nietzsche yorumunu açıklayan konuşması da ilgiyle okunuyor. Heidegger'in, Auguste Comte'dan bu yana en

büyük Fransız düşünürü olarak nitelediği Jean Beaufret Nietzsche'nin "son düşünür" olarak benimsenmesi gereği üzerinde duruyor.

Yapıtlarından bazıları dilimize çevrilmiş, yurdumuzda da ilgiyle okunan bir düşünür Nietzsche. Can Alkor'un çevirdiği *Ecce Homo* adlı yapıtı Türk Dil Kurumu ödülünü almıştı. Geçtiğimiz ay Haldun Taner'in *Milliyet* gazetesinde yayımlanan "Nietzsche Diye Biri" başlığını taşıyan yazısı yanlış yorumlanma konusunda "en bahtsız" düşünürün Nietzsche olduğunu öne sürüyordu. Üçüncü sayısını Nietzsche'ye ayıracağını duyuran *Yazı* dergisinin bu yanlış yorumu bir ölçüde dengeleyeceğini beklemek bilmem aşırı iyimserlik olur mu?

1978

yaşamı değiştirmek için

"Yaşamı değiştirmek gerek" diye yazmıştı Rimbaud. Onun izinden yürüyen gerçeküstücüler bu sözü benimseyerek, yüzyılın başında köktenci bir başkaldırı sanatı yarattılar. Özellikle André Breton, dilinden düşürmediği, birçok yazısında durmadan yinelediği "yaşamı değiştirmek gerek" sözüne tüm yaşamı boyunca bağlı kaldı. Şiirin yönelmesi gereken tek amaç, devrimci dünya görüşünün bir önkoşulu olarak benimsedi Rimbaud'nun bu dizesini. Günümüzdeyse siyasal bir partinin aynı söze sahip çıkması, "yaşamı değiştirmek gerek" dizesini bir savsöze dönüştürmesi oldukça ilginç. Şiirle politika, düşle günlük gerçek aynı çizgide birleşebiliyor böylece. Ne var ki, geçen ay Fransa'da genel seçimlere bu savsözle katılan Sosyalist Parti'nin umudu beş yıl sonraya ertelendi. Seçim, "yaşamı değiştirmeyi" öngörenlerin yenilgisiyle sonuçlandı çünkü.

Guy Dumur Fransa'nın en çok okunan haftalık dergilerinden *Le Nouvel Observateur*'de işte bu sorunu ele alıyor. "Kültürün Gömülme Töreni" alt başlıklı yazısında Beşinci Cumhuriyet'in uyguladığı kültür politikalarını eleştirirken, Fransız toplumunun içinde bulunduğu durallığın mutlaka aşılması gerektiğini, yaratıcı bir kültür etkinliğinin ancak bundan sonra işlerlik kazanabileceğini belirtiyor. Kültür sorunu bir süredir yurdumuzda da gündemde. Halka dönük bir kültür politikasının uygulanma koşulları, bu uygulamada başvurulması gereken temel ilke ve yöntemler üzerine tartışmalar, açık oturumlar sürerken *Le Nouvel Observateur*'ün yazısına kısaca değinmenin yararlı olabileceğini düşündüm.

Guy Dumur yukarda andığım "Yaşamı değiştirmek gerek" di-

zesinin gerçekleşmesi için zengin ve çok yönlü bir kültür etkinliğinin gereği üzerinde duruyor. Oysa iktidardaki egemen sınıf söz konusu etkinliği örgütleyecek düşgücünü, yaratıcı devingenliğini çoktan yitirmiş durumda. Yazara göre, varlığını tüm kurumlarıyla sürdüren, son seçimlerden daha da güçlenmiş olarak çıkan Beşinci Cumhuriyet'ten kültüre fazla önem vermesi beklenemez. Gerçekten de, 1958 yılında De Gaulle'ün yeniden iktidara dönüşüyle kurulan Beşinci Cumhuriyet, Malraux'nun kültür bakanlığı bir yana, yeni girişimlerde, "yaşamı değiştirmek" için köklü atılımlarda bulunmamıştır pek. Fransa'nın kültür evleriyle donatıldığı, uluslararası sergilerin, çeşitli sanat şölenlerinin düzenlendiği Malraux döneminde bile kültür bakanlığının bütçesi % 0,35'i geçmiyordu.

Guy Dumur yazısında Dördüncü Cumhuriyet'le (1945-1958 arası) Beşinci Cumhuriyet'i uyguladıkları kültür politikaları açısından karşılaştırıyor. Jean-Louis Barrault örneğinde olduğu gibi günümüz Fransa'sındaki en önemli tiyatro topluluklarının, Jean Cassou'nun girişimiyle gerçekleştirilen Modern Sanat Müzesi gibi başlıca kültür kurumlarının hep Dördüncü Cumhuriyet zamanında kurulduklarını, buna karşılık De Gaulle'den sonra, özellikle Pompidou ve Giscard d'Estaing dönemlerinde, devletin, kültür politikasını değiştirmek şöyle dursun sanatçıları bile koruyamadığını öne sürüyor. Bu yönde yapılan girişimleri de (Devletin bazı sanatçılara sağladığı ödenekleri, Beaubourg vb. gibi gerçekten önemli kültür kurumlarını) yeterli bulmuyor. Sol partilerin kültür konusundaki görüşlerini, düşgücünden yoksun önerilerini de en az iktidardaki tutucu partiler kadar eleştiren yazar köktenci bir tutumdan yana. Yazısmda şöyle dile getiriyor bu tutumu:

"Evet, yaşamı değiştirmek gerek. Ama bu güzelim savsöz ne yazık ki boş bir söylevden öteye geçemedi. (...) Hep birlikte tüm politikacılara Nietzsche'nin ağzından şu soruyu sormalıyız: 'Bakışlarınızda geleceğe dönük pırıltılar neden bu denli az acaba?'"

1976

fransız akademisi'nde kara derili bir şair

Paris'te, Seine Nehri kıyısında görkemli yapı ilk bakışta kubbesinin uyumlu biçimiyle dikkatimizi çeker. Conti rıhtımındaki bu kubbenin altında "ölümsüzler" diye anılan Fransız Akademisi üyeleri arada bir toplanıp yıllardır bitiremedikleri Fransızca Sözlük'ün çalışmalarını sürdürürler. Fransa'nın en köklü, en yerleşik kurumlarından olan ve bu yüzden de yenilikçi atılımlara, çağdaş kültürün gereklerine bir türlü ayak uyduramayan Akademi'de bir süredir beklenmedik gelişmeler oluyor. Birkaç yıl önce ilk kez bir kadın, üstelik uzun süredir Amerika'da yaşayan bir kadın yazar (Marguerite Yourcenar) ölümsüzler arasına katıldı. Akademi'nin kılıç taşımayan bu ilk uzun saçlı üyesinden sonra, bu kez de bir başka üye dikkatleri üzerine çekti. Gerçi bu üye erkekti; kılıç kuşanıp iki ucu sivri akademik şapkayı giyebilirdi ama, kubbenin pencerelerinden vuran ışıkta parlayan kara derisini gizleyemezdi.

Senegal'in ilk cumhurbaşkanı, şair Leopold Sedar Senghor'un Fransız Akademisi'ne kabul töreni, sözcüğün gerçek anlamında, bir "geçiş töresi", yani sünnet, evlilik ya da ölüm kadar önemli bir olaydı. Bu "geçiş"in önemini vurgulamak, bağımsızlıklarını yeni kazanmış Üçüncü Dünya ülkelerine Fransa'nın duyduğu sempatiyi göstermek amacıyla, Cumhurbaşkanı François Mitterrand ve bazı bakanlar da kabul töreninde hazır bulundular. Basın ve televizyon Senghor'un Akademi üyesi seçilmesine geniş yer verdi. Onun kişiliğinde ırkçılığın, sömürgen Avrupa'nın suçlarının bir kez daha anımsatılması, Fransız dili aracılığıyla da olsa Kara Afrika'nın evrensel kültüre yaptığı katkının vurgulanması elbette çok olumluydu. Ne var ki Senghor uzun süre devlet başkanlığı yap-

mış, başka şairleri hapse atmaktan çekinmemiş bir şairdi. Fransız sömürgeciliğine ilk başkaldıranlardan birisi olmasına karşın bağımsızlıktan sonra ülkesini Fransa'nın egemenliğinden tümüyle kurtarmayı başaramamış, daha doğrusu bu yönde yeterli çaba göstermemişti. Onun bu niteliği üzerinde pek fazla durulmadı nedense. Ama devlet adamı Senghor'dan Kara Afrika'nın, ezilen siyah ırkın bin yıllık türküsünü söyleyen şair Senghor'a, "Negritude" akımının kurucusu ideolog Senghor'dan Fransız Akademi üyesi "ölümsüz" Senghor'a dek, bu ilginç kişiliğin çeşitli yönleri üzerinde ayrıntılarıyla duruldu. En çok da Senghor'un hümanist kültürü kendi yerel kültürüyle kaynaştırarak ne denli özgün bir bileşime, çağdaş bir kültür bileşimine ulaştığı söylendi.

Leopold Sedar Senghor çağımızın en önemli şairlerinden biridir. Yapıtında Afrika'nın, ezilen kara ırkın acısını ve öfkesini dile getirmiş, "Negritude" adı verilen hareketin kurucuları arasında yer almıştır. Sömürgeci kültüre karşı kara ırkın kültürünü savunduğundan, bu kültürün yalnızca yerel unsurlarıyla değil evrensel unsurlarıyla da değerlendirilmesini öngördüğünden "Negritude" hareketi bağımsızlık savaşı veren uluslar üzerinde çok etkili olmuştur. Sartre'ın "Öridis'i arayan Orfe" diye nitelendirdiği bu hareket, yalnızca eski kaynaklara yönelen, otantik değerlere sahip çıkan bir kültür akımı olarak değerlendirilmemelidir. Sömürgeciliğe karşı bağımsızlık ve eşitlik bilincini pekiştirmiş, bu nedenle de önemli siyasal sonuçlara yol açmış bir akımdır "Negritude" hareketi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sömürge ülkelerde başlayan ulusal bağımsızlık sürecinin başlıca ideolojik temelini oluşturmuştur. Bu temelin tuttuğu, hem de sağlam bir biçimde tuttuğu, bugün herkes tarafından kabul edilmektedir. Artık "Negritude" aşılmış bir akımdır belki, siyasal etkinliği pek kalmamıştır. Sömürgeciliğin yol açtığı hasarlar da tümüyle onarılmamıştır. Ama Leopold Sedar Senghor'un kişiliğinde çağımızın önemli bir olgusunu, Avrupa sömürgeciliğinin hiç olmazsa siyasal düzeyde uğradığı yenilgiyi, insanlar ve ırklar arasmda eşitliğin zaferini kutluyoruz. Onun Fransız Akademisi'ne seçilişi de bu açıdan son derece anlamlıdır.

Senghor kabul töreninde Akademi geleneğine uyarak yerini aldığı eski bir üyenin, tarihçi Levis Mirepoix Dükü'nün yapıtını tanıtmakla başladı söze. Ve Akademi üyeleriyle Cumhurbaşkanı Mitterrand'a tadına doyulmaz bir tarih dersi verdi. Fransızlara kendi tarihlerini anlatarak, onları tarihçi Levis Mirepoix'nın yapıtı

üzerine, yani bir bakıma kendi tarihleri üzerine düşünmeye çağırdı. Senghor'u "ölümsüzler" arasına kabul eden Edgar Faure ise yaptığı konuşmada kara derili şairin yaşamını anlattı. Senghor'un lirizmine ters düşmeyen, ama kendi üslûbuna son derece yabancı bir şiirsellikle süslenmiş alabildiğine yapay bir konuşmaydı bu. Edgar Faure'un politikacı kişiliğine hiç yakışmadığı gibi, çoğu mumyalanmış Akademi üyelerini de hoşnut etmekten uzak kaldı.

Senghor'un Fransız Akademisi'ne kabul törenini televizyondan izlerken öğrencilik yıllarımı anımsadım. Sorbonne'da Profesör Etiemble'ın seminerinde Senghor'un şiirlerini okuyan Senegalli kızı, onun kocaman güzel ağzını, yanık tenini tümüyle örtemeyen limon rengi gömleğini yeniden gördüm. Galatasaray Lisesi'ndeyken Senghor'un "Afrika Gecesi" adlı uzun şiirinden bir bölüm çevirmiş, *Yeni Ufuklar* dergisine göndermiştim. Aylar sonra Vedat Günyol imzasıyla gelen para havalesinin, bu ilk telif ücretimin uçarı sevincini hâlâ unutamam. Lise çağındayken *Cep Dergisi*'nde, *May*'da Afrika şiirinden çok sayıda çeviriler yayımlanmış, bir bakıma yazarlık yaşamıma kara derili şair ve yazarlardan yaptığım çevirilerle başlamıştım. Senghor'un Fransız Akademisi'ne kabul törenini televizyondan izlerken *Yeni Ufuklar*'ın Çemberlitaş'taki yönetim yerini, Vedat Günyol'un sevecen yüzünü de anımsadım. Senghor çevirilerimi değilse de ilk öykülerimi, ilk eleştirilerimi yayımlayan *Yeni Dergi* yöneticisi Memet Fuat'ın büyük bir titizlikle hazırladığı "Afrika Şiiri Özel Sayısı" geldi gözümün önüne. *Yeni Dergi* ve *Yeni Ufuklar* da benim akademilerimdi, nasıl unuturum.

Galatasaray Lisesi'nin sekizinci sınıfındayken bir rastlantı sonucu çevirmeye başladığım Leopold Sedar Senghor'un yıllar sonra Paris'te, Fransız Akademisi'ne kabul törenini izleyeceğimi, Sorbonne'da Etiemble'm seminerinde "Afrika gecesi, kara, kapkara ve parlak gecem" dizesini okuyan Senegalli kızın o yaz yurduna döndüğünde siyasal gerekçelerle tutuklanacağını, ne yazık ki dünyanın her yerinde benzerleri bulunan zorbalar tarafından günlerce sorguya çekileceğini ve şair cumhurbaşkanı Senghor'un değil de, Etiemble'ın girişimiyle özgürlüğüne kavuşacağını bilemezdim elbet.

Senghor da şu ölümlü dünyada "ölümsüzler" arasına katıldı. Şiirleri, devlet adamlığı, bunca yıllık siyasal ve kültürel çabası onu ölümsüz kılmaya yetmemiş anlaşılan.

1984

yalnız bir şairin ölümü

Pierre Jean-Jouve 89 yaşında Paris'te öldü. Tartışmalara katılmayan, moda akımların dışında kalmış titiz bir şairdi. Şiir anlayışından ödün vermeden, uzun yaşamı boyunca kendi kozasını özenle ördü. Kitlelerce benimsenmeyişinin nedenini, yapıtının kapalılığında olduğu kadar ödünsüz kişiliğinde de aramak gerekir sanıyorum. Fransız yazınına ruhçözümü (psychanalyse) ilk getirenlerden biriydi Jean Jouve. Freudcu yöntemi gerçeküstücüler gibi toplumsal düzene karşı çıkmak ya da bilinçaltını öne sürerek gerçekliğin alışılmış kalıplarını parçalamak için değil, bireyin iç dünyasına yönelmek, içe tepilen isteklerin karmaşasını sergilemek amacıyla kullanıldı. Hıristiyan düşüncesini, özellikle de suçluluk ve istek kavramlarını ruhçözüm ışığında yeniden ele alarak toplumsal sorunların dışında ama kendine özgü ilginç bir yapıt oluşturdu. Jean Onimus onun şiirinden söz ederken bazı kapalı imgelerin cinsellikle doğrudan ilişkili olmasına dikkati çekiyor. (*Le Monde* 1975)

Jean Jouve'un *Le Monde Désert* (Issız Dünya) adlı romanını ilgiyle okumuştum. Geçen yıl da Bertucelli'nin sinemaya uyarladığı *Paulina 1880*'i gördüm. Filmin cinselliğin ve suçluluk duygusunun ölümünü anlatan simgesel, karanlık bir dünyası vardı. Bu ölüm hem hıristiyanca bir sıkıntıyı (Kierkegaard ve Jaspers'in varoluşçuluğunda olduğu gibi) hem de cinsel saplantılar içinde büyüyen bireyin mutsuzluğunu, iç çatışmalarını azaltıyor, giderek insanın tinsel varlığını yüceltiyordu. Ölüme yapılan bu metafizik övgüyü pek sevmemiştim. Ama bu yazıyı yazmak için Jean Jouve'un şiirlerine bir göz atınca, "Ölüm yaşamın kaynağıdır" gibi şairin yapıtının en önemli özelliğini vurgulayan bir dizenin yanı sıra yaşamı

ve zorbalığa karşı direnci öven dizelere de rastladım. *Gloire* (Zafer) (1942) *Bois des Pauvres* (Yoksulların Ormanı) (1943) gibi Alman işgali sırasında yayımlanmış kitaplarında bu örnekler bir hayli çok. Şair

"Utanç yüreklerini burdu âşıkların
O âşıklar ki gölgede silah arıyor artık" diyebiliyor. Jean Jouve savaştan sonra kendi köşesine çekildi. Yapıtının Klossowski, Georges Bataille, Pierre Emanuel gibi yazarların dışında pek kimseyi etkilememiş olmasına aldırmadan şiirler, romanlar yazdı. Kendi iç dünyasının karanlıklarına, Orfe gibi cehenneme inerek yalnızlığı ve imgelemiyle ördü yapıtını. Ölüm bu büyük yalnızlığı paylaşmasaydı hiç kuşkusuz daha yıllarca bilinçaltı cehenneminde aynı arayışı sürdürecek, imgelerini iç dünyasının karmaşasından aynı özenle devşirecekti. Hıristiyanca da olsa özlediği kurtuluşa, onun Öridis'ine hiçbir zaman ulaşamadan, hep yeraltında kalarak.

1976

marcel pagnol öldü

Halk kahvelerinin, küçük insanların tadına doyulmaz anlatıcısı "Provence" şivesinin büyük ustası Marcel Pagnol 19 Nisan perşembe günü Paris'teki evinde öldü. Her şeyden önce Akdenizli bir yazardı Pagnol. Yapıtlarında Provence halkının sıcak dünyasını, alçakgönüllü yaşamını yansıtmaya çabaladı. 1895 yılında Aubagne'da doğan yazar Tarascon ve Aix-in-Provence kolejlerinde İngilizce öğretmenliği yaptı bir süre. Sonra Paris'e yerleşip oyun yazarlığına başladı. Kara mizahın en üstün örneklerinden biri olarak kabul edilen *Topaze* adlı oyunu yalnız Fransa'da değil bütün dünyada ilgi uyandırdı, Paris'te 1928-1930 yılları arasında tam iki yıl kapalı gişe oynandı. Marcel Pagnol'un asıl önemli yapıtı Marsilya insanlarını anlatan *Marius-Fanny-César* üçlüsüdür. *Marius* Paris'te üç yıla aşkın bir süre afişte kalmış. *César* piyesindeki kâğıt oyunu sahnesiyse Fransa halkının yıllarca dilinden düşmemiştir. İkinci Dünya savaşı öncesinde ünlü sinema oyuncusu Raimu'nün canlandırdığı César tipinin o dönemde en az Şarlo kadar halk tarafından benimsendiği söylenebilir.

Pagnol'un sinemayla ilgilenmesi oyunlarının başka yönetmenlerce beyaz perdeye uyarlanmasından sonraya rastlar. *La Femme du Boulenger* (Fırıncının Karısı), La Fille du Puisatier (Kuyucunun Kızı), *La Belle Meunière* (Değirmenci Güzeli) gibi filmleri özgün bir sinema dili oluşturmaktan çok dramatik öğeler taşırlar. Pagnol sinemayı hiçbir zaman tiyatrodan bağımsız, özerk bir sanat olarak görmemiştir. Ona göre sinema, tiyatroyu daha geniş kitlelere götürecek bir araçtır yalnızca. Bu nedenle sesli sinemanın yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda ilgi çeken filmleri sonradan

unutulmuş, oyunları kadar beğenilmemiştir. Ama Marcel Pagnol bir dost canlısıdır her şeyden önce. Onun için film yapmak biraz da dostlarıyla bir arada olmak, çekim sırasında Raimu, Fernandel, Orane Demazis, Charpin gibi ünlü oyuncularla çorba içmek, kahvede pişpirik oynamak demektir. Bir ara Pagnol'nun sinema anlayışını kıyasıya eleştiren René Clair anılarında şöyle yazıyor: "Pagnol'la ciddi bir tartışmayı ancak yazarak sürdürebildim. Karşı karşıya geldiğimiz vakit bu eşine az rastlanır insanın sevimliliğine kapılıp aramızdaki anlaşmazlığı unutmamak mümkün değildi."

Mutlu bir yazar sayılır Marcel Pagnol. 1945 yılında oyuncu Jacqueline Bouvier'yle evlendi, bir yıl sonra da Fransız Akademisi'ne seçildi. Yapıtları bütün dünyada sempatiyle karşılandı, yarattığı kişiler uzun süre Fransız halkının belleğinden çıkmadı. Yaşlılığında *La Gloire de Mon Père* (Babamın Övüncü), *Le Chateau de Ma Mère* (Annemin Şatosu) gibi okullarda ders kitabı yerine okutulan anılarını yazdı. Yapıtları bir süredir öncü niteliklerini yitirmiş olmalarına karşın, ölümü Fransız halkında olduğu kadar aydınlar arasında da üzüntü yarattı. Radyo ve televizyonda Pagnol'u anmak için özel yayınlar yapılıyor bu ara. Filmleri Paris'in önemli sanat sinemalarında yeniden gösteriliyor.

Küçük insanların günlük yaşamlarını, ilk bakışta önemsiz gibi görünen mutluluklarını, kaygılarını büyük bir ustalıkla anlatan Marcel Pagnol'un asıl başarısını, yarattığı kişilerin insancıl dayanışmalarında aramak gerekir. Ölümüyle Fransız halkı Mistral, Alphonse Daudet, Jean Giono'dan sonra edebiyatta Provence geleneğini sürdüren en son yazarını da yitirmiş oldu.

1974

sürgünde bir yazar

Perulu yazar Manuel Scorza'nın geçtiğimiz günlerde Paris'te yayımlanan *Garabombo L'İnvisible* (Görünmez Garabombo) adlı romanı ilgiyle karşılandı. Scorza Türk okuru için yabancı bir ad sayılmaz. Güçlüye karşı haklının, sömürüye karşı emeğin trajik savaşını bir mitos evreni içinde anlatan *Dikenli Tel* romanı geçen yıl Türkçede yayımlanmıştı. (E yayınları, çev: İzzet Yasar). *Dikenli Tel*'de yoksul kızılderili köylülerin otlaklarını ellerinden alan zengin bir maden şirketine (ünlü Pasco Corparation Ortaklığı) başkaldırmalarını, yenilgiyle sonuçlanan bu başkaldırının Peru halkında bıraktığı derin izleri yer yer epik unsurlar taşıyan gözlemler ve alabildiğine çarpıcı, şiirsel bir anlatımla sergiliyordu Scorza. Köyün zorba hâkimini öldürerek dağa çıkan Chacon, İnce Memed örneği bir efsane kahramanına dönüşüyor, kendiliğinden başlayan ama örgütsüz geliştiği için egemen sınıfların kolayca bastırdığı bir halk hareketinin simgesi oluyordu. Yazar geçen yıl Sorbonne Üniversitesi'nin karşılaştırmalı edebiyat bölümünde yaptığı konuşmada Chacon'un halen Peru'da yaşadığını, bu roman sayesinde ünü Avrupa'ya yayıldığı için yeni iktidarın propaganda amacıyla onu bağışladığını, böylece on beş yıl sonra özgürlüğüne kavuşabildiğini söylemişti.

Görünmez Garabombo da kızılderili Chacon gibi efsaneleşmiş bir roman kahramanı. O da gerçekten yaşamış. Cesareti ve kurnazlığı üstüne kızılderili halk arasında anlatılan öyküler çok yaygın. Ne var ki, ayaklanan köylülerin başına geçince jandarmalar tarafından öldürülmüş. Scorza, Garabombo'nun kişiliğinde bir halk hareketinin alınyazısını ele alıyor. Yoksul Peru köylülerinin zorba-

lığa karşı direncini simgeleştiriyor yine. Ne asfalt yolların, ne tren ne de otobüslerin ulaşabildiği, ancak katır sırtında çıkılabilen dağ köylerinin toprak sorununu ülke yöneticilerine duyurmak istiyor. Bunun yanı sıra eski uygarlıkların efsaneleriyle yarı-feodal üretim ilişkilerinin oluşturduğu sömürü gerçeğini iç içe vererek, Asturias, Rulfo ve son yıllarda olay yaratan *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın yazarı Garcia Marquez gibi usta Güney Amerika romancılarının gerçekçilik anlayışlarını sürdürüyor. Böylece kuru bir röportaj ya da toplumsal bir tanıklık olmaktan kurtuluyor roman. Ayrıca yukarda saydığım yazarlarda pek rastlanmayan mizah unsurunu Scorza'nın fazlasıyla kullandığını da belirtmeliyim. *Görünmez Garabombo* bu yönüyle de ilgi çekici bir yapıt.

Manuel Scorza, romanlarında anlattığı yoksul köylülerle birlikte yaşadığı, onların toprak ve özgürlük savaşına katıldığı için Peru'dan ayrılmak zorunda kalmış. Bir süredir Paris'te sürgün hayatı yaşıyor. And dağlarının rüzgârlı yamaçlarını, bulutsuz göğünü düşleyerek; yurt özlemini, kendi halkına duyduğu sevgiyi romanlarıyla başkalarında da yaşatmaya çalışarak.

1973

fransa'da türk yazını

Genellikle Avrupa, özellikle de Fransa'da Türkiye'ye, giderek Türk kültürüne duyulan ilgi uzun yıllar öncesine dayanır. Söz konusu ilgi salt "turquerie" modasına, klasik Fransız tiyatrosunda rastladığımız, pek de inandırıcı olmayan Türk tiplerine ya da 17.-18. yüzyıl salon süslemelerine indirgenemez elbet. Colbert'in kurduğu kitaplıktaki yüzlerce elyazmasının, Yunus Emre'nin daha 15. yüzyılda (evet Erasmus, Luther vb. gibi hümanistlerin Ortaçağ düşüncesine savaş açtıkları bir dönemde) Osmanlılara tutsak düşmüş bir Transilvanyalı tarafından Latinceye çevrilmesinin etkileri çok daha derin ve kalıcı olmuştur.

Tanzimattan bu yana Batılılaşma/çağdaşlaşma sürecine koşut bir biçimde gelişen Türk-Fransız kültür alışverişi çerçevesinde, yazınımızın Fransa'da ilgi uyandırmaya başladığını, özellikle Doğu Dilleri Okulu'nda Türk dilinin, dolayısıyla Türk yazınının inceleme konusu yapıldığını biliyoruz. Ama Türk yazınının, yetersiz de olsa, düzenli bir biçimde Fransızcaya çevrilmeye başlanması Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiş, 1930'lardan beri önce devletin (tek parti iktidarının) girişimiyle, daha sonra da Fransız üniversitelerinin işi ele almasıyla bazı Türk yazarları Fransa'da okunma olanağına kavuşmuşlardır. Örneğin 1948'de ikinci basımı yapılan *Anthologie des écrivains Turcs d'aujourd'hui* adlı bir kitap var elimde. Ahmet Haşim'den Bursa hapishanesindeki Nâzım Hikmet'e, Yakup Kadri'den Peyami Safa'ya dek çeşitli eğilimdeki birçok şair ve yazardan örnekler içeriyor. Üstelik yurtiçinde kitapları yasaklanan Nâzım Hikmet hem önemli bir şair hem de tiyatro yazarı olarak tanıtılıyor. O yıllarda Reşat Nuri, Halide Edip, vb. gibi yazarların

da yine aynı yoldan Fransızcaya çevrildiklerini biliyoruz. Ne var ki, tek parti iktidarının bu olumlu girişimi sınırlı kalmış, Türk yazını geniş okur kitlelerine ulaşamamıştır.

Fransa'da Türk yazınını gerçek anlamda tanıtan, belli bir okur kitlesinin benimsediği ilk yazar Nâzım Hikmet'tir. Nâzım Hikmet'in şiirleri Aragon'un yönettiği *Commune* dergisinde 1936'dan itibaren yayımlanmaya başlanmış, özellikle 1960'dan bu yana ünlü şairimizin yapıtlarından çoğu düzenli bir biçimde E.F.R. ve Maspero yayınevlerince Fransız okuruna sunulmuştur. Aragon "Kendi ülkesi dışında Nâzım'ın şiirlerini ilk kez yayımlamış olmanın mutluluğunu, övüncünü hâlâ içimde taşırım" diyor bir yazısında. *Seçme Şiirler, Memleketimden İnsan Manzaraları, Kemal Tahir'e Mektuplar, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Jakond ile Si-Ya-U, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* gibi yapıtlardan sonra geçtiğimiz günlerde bir başka yapıtı daha çevrildi Nâzım'ın: *Bir Garip Yolculuk*. Bu son kitap, *Kurtuluş Savaşı Destanı, Şeyh Bedrettin Destanı* ve *Saman Sarısı Şiirleri* gibi önemli metinleri kapsıyor.

Nâzım Hikmet'ten sonra, Gallimard yayınevinin düzenli bir biçimde yayımladığı Yaşar Kemal de Fransa'da büyük yankı uyandırmış, *İnce Memed*'in iki cildi, *Orta Direk, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu* üçlüsü, geçen yıl yayımlanan *Binboğalar Efsanesi* basında olduğu kadar geniş bir okur kesiminde de ilgi görmüştür. Ayrıca Yaşar Kemal, yapıtları Fransa'da cep kitabı olarak yayımlanan ilk Türk yazarıdır.

Çetin Altan'ın Flammarion yayınevince çıkarılan dört romanını, Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*'sini, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'unu, Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu*'nu, Aziz Nesin'in *Damda Deli Var*'ını, Sait Faik'le Samim Kocagöz'ün öykülerini ve iki yıl önce üçüncü kez basılan Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ünü de Fransa'da ilgi gören kitaplar arasında sayabiliriz. Bu yazarlara son olarak Gallimard yayınevinin 1980 sonunda yayımladığı ve iki ay içinde ikinci baskısı yapılan Nedim Gürsel'in *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı yapıtını eklemek gerekir.

Nimet Arzık'ın hazırladığı eski ve yeni *Türk Şiiri* antolojileri, Güzin Dino'nun çevirdiği *Yunus Emre*, Melih Cevdet Anday'ın seçme şiirlerini içeren *Kolları Bağlı Odisseus* adlı kitabı, Dağlarca'nın *Dörtlükler*'i de Fransa'da ilgi gören kitaplar arasındadır. Bu listeye başka adlar da eklenebilir kuşkusuz. İlk romanını doğrudan Fransızca yazan Osman Necmi Gürmen'in Türkçeden çevrilen ikinci

romanı *Kılıç Uykuda Vurulur*'un yanı sıra, Paris, Strasbourg ve Aix üniversiteleriyle Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nde görevli Türk bilimadamlarının, yazar ve araştırmacılarının yapıtlarından da söz edilebilir. Örneğin Türk dili uzmanı profesör Bazin yönetimindeki doktora çalışmaları, Pertev Naili Boratav'ın, Güzin Dino'nun, Altan Gökalp ve Nedim Gürsel'in Türk yazını üzerine yaptıkları araştırmalar, Fransız türkologlarının yapıtlarıyla birlikte ele alınırsa, bu alanda hiç de küçümsenmeyecek bir birikimin oluşmaya başladığı görülecektir. Bu birikimin önümüzdeki yıllarda çoğalacağını, başka çağdaş yazar ve klasiklerimizin de Fransa'da tanıtılacağını şimdiden söyleyebilirim. Bu konuda umut verici gelişmeler, yeni belirtiler var çünkü. Yaşar Kemal'in dev romanı *Akçasazın Ağaları* yakında basılacak. Çağdaş Türk Şairleri, Çağdaş Türk Öykücüleri, ve bazılarını çileden çıkaran bir deyimle söylersek "Kadın yazarlarımız" üzerine kapsamlı, yetkin antolojiler hazırlanıyor. Halk yazınımızdan örnekler, destanlar, Divan şairlerimiz de var sırada. Diyeceğim 1980'li yıllar, Türk yazınının Fransa'da tanıtılması açısından bir önceki döneme oranla daha devingen, daha zengin olacağa benzer.

1980

fransa'da nâzım hikmet

Nâzım Hikmet Fransa'da yeniden ilgi uyandırmaya başladı. Özellikle genç sanatçılar, büyük Türk şairinin yapıtını tiyatroya uyarlamak, şiirlerinden bazılarını bestelemek için neredeyse birbirleriyle yarışa girecekler.

Orhan Veli daha 1950'lerde *Yaprak* dergisinde yayımlanan "Nâzım Hikmet Meselesi" adlı yazısında Nâzım'ın Avrupa'da tanınan tek şairimiz olduğunu, ne var ki onu benimsemek şöyle dursun düşünce ve inançları yüzünden hapislerde süründürdüğümüzü söylüyor, bir Türk şairine bizden çok Avrupalıların sahip çıkmasına şaşıyordu. Bugün de üç aşağı beş yukarı aynı durum söz konusu. Gerçi Nâzım yıllar sonra kendi dilinde, o çok sevdiği Türkçesinde basılıp genç kuşaklarca okunabildi ama, kitapları da her fırsatta toplatıldı; adı öbür devrimci yazarlarla birlikte okul kitaplarından silinmek istendi. Oysa bugün Fransa'da Nâzım Hikmet çocuklar için hazırlanan antolojilerde bile yer alıyor. Geçen yıl yayımlanan böyle bir antolojide okul çağındaki Fransız çocukları,

> Dünyayı verelim çocuklara hiç değilse bir günlüğüne
> allı pullu bir balon gibi verelim oynasınlar
> oynasınlar türküler söyleyerek yıldızların arasında

dizelerini severek, kardeşlik, arkadaşlık aşkını küçük yüreklerinde duyarak okudular.

> "Dünyayı çocuklara verelim", diyordu Nâzım,
> "kocaman bir elma gibi verelim sıcacık bir ekmek somunu
> gibi

hiç değilse bir günlüğüne doysunlar
dünyayı çocuklara verelim
bir günlük de olsa öğrensin dünya arkadaşlığı."

Nâzım Hikmet'in şiirlerinin okul kitaplarına girmesi, yapıtlarından uyarlanan tiyatro gösterilerinin büyük kalabalıklara ulaşması yalnızca Fransa'da yaşayan Türkler için değil, hepimiz adına sevindirici bir olay. Aragon daha 1936 yılında şairimizi *Commune* dergisinde tanıtmış, *Taranta Babu'ya Mektuplar*'dan örnekler yayımlamıştı. Bu girişiminden ne denli gurur duyduğunu şairin onuncu ölüm yıldönümüne gönderdiği mesajdan anlıyoruz. "Kendi ülkesi dışında Nâzım'ın şiirlerini ilk kez yayımlamış olmanın mutluluğunu, övüncünü hâlâ içimde taşırım, diyor Aragon bu mesajında, şiirlerinin çoğunu bilmediğim halde *Taranta Babu*'yu okuyunca büyük bir şairle karşı karşıya olduğumu anlamış, Fransızca çevirilerini heyecanla gözden geçirip gerekli düzeltmeleri yapmıştım." (*Europe*, Nâzım Hikmet, E.F.R. Paris 1974)

1938 yılında hapse girince uzun süre sesini duyuramadı Nâzım, ama durmadan, dinlenmeden çalışarak en önemli yapıtlarını bu dönemde verdi. 1950'de şairi hapisten kurtarmak için bütün dünyada bir kampanya başlatılınca, Fransız şair ve yazarları da öbür namuslu aydınlar gibi Nâzım'ın yanında yer aldılar. Aragon'un da içinde bulunduğu Tristan Tzara başkanlığındaki komite, bir şairin düşünceleri yüzünden on iki yıldır zindanda tutulmasını o zamanki Türk hükümeti nezdinde protesto edip Nâzım'ın özgürlüğüne bir an önce kavuşmasını istedi. İlerici basında şair üstüne yazılar, haberler çıktı; şiirlerinden örnekler çevrildi. Hatta bu dayanışmayı desteklemek amacıyla "Açlık Grevinin Beşinci Gününde" adlı şiirini doğrudan doğruya Fransızca yazdı Nâzım. Hapisten çıktıktan sonra, sürgündeyken, sanatçının yapıtları birbirinin ardı sıra Fransızcaya çevrilmeye, özellikle devrimci çevrelerde ilgi uyandırmaya başladı. E.F.R. yayınevi şiirlerinden önemli bir seçmeyle *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'i Romantikler adı altında yayımladı. Bunun hemen ardından Sartre'ın yönettiği *Les Temps Modernes* dergisinde çıkan *İvan İvanoviç Gerçekten Yaşadı mı?* adlı oyunu tartışmalara yol açtı. Fransız Komünist Partisi'nden ayrılan Claude Roy, Maxime Rodinson gibi aydınlar bürokrasiyi eleştirirken kendilerine Nâzım'ı örnek aldılar. Maspero yayınevinin iki yıl önce *Memleketimden İnsan Manzaraları* ve *Kemal Tahir'e Mektuplar*'ı

yayımlanmasıyla da şairimiz orta Fransız okuruna, taşradaki aydınlara dek ulaştı. Fransa ölçülerine göre çok pahalı olmalarına karşın bu iki kitabın kısa zamanda tükenmesi Nâzım'ın gördüğü ilginin başlıca kamtı olsa gerek. Şairimizin bunca önemsenip sevilmesinde *Europe* dergisinin "Nâzım Hikmet Özel Sayısı"yla, Münevver Andaç'ın özenli, titiz çevirilerinin de önemli bir payı olduğuna inanıyorum.

Bugün Fransa'da hemen her yerde Nâzım Hikmet adına rastlamak mümkün. Geçen yıl Lyon kentinin Venitieux adlı işçi semtinde açılan bir sağlık evine ünlü şairimizin adı verildi. "Akrep Gibisin Kardeşim" şiiri, Yves Montand'ın hâlâ dilinde. Yakında Fransa turnesine çıkacak olan gençlerden kurulu bir müzik topluluğu Normandiya'nın küçük bir kentinde sanatçımızın şiirlerini besteliyor. Paris Üniversitesi'ndeyse, türkoloji profesörü Louis Bazin ve karşılaştırmalı yazın profesörü ünlü yazar Etiemble'ın yönetiminde Nâzım Hikmet'le ilgili iki tez çalışması tamamlandı. Bunlardan ilki şairin politik bilinçlenme sürecini, ikincisi halk ve divan yazınlarının Nâzım Hikmet şiirinde çağdaş açıdan nasıl özümlendiğini irdeliyor. Artık, küçük kentlerin halk tiyatrolarından Sorbonne Üniversitesi'ne, işçi kantinlerinden E.F.R., Maspero gibi büyük yayınevlerine dek, Nâzım Hikmet'in Fransa'da her geçen gün biraz daha yaygınlaştığını sevinerek söyleyebiliriz sanıyorum.

1976

nâzım hikmet doksan yaşında

Nâzım Hikmet'in doksanıncı doğum yıldönümünü kutluyoruz. 1902'de Selânik'te doğan şair 1963'te "düşlerinin beyaz kenti Moskova'da" sürgünde öldü. O zamandan bu yana da nice sular aktı köprülerin altından. Nâzım'ın 1924'te tabutu başında nöbet tutmakla övündüğü Lenin, Kızıl meydandaki anıt mezarında bir sembol bile değil bugün. Oysa Nâzım ömrünün sonuna dek gençlik ülküsüne, yani Ekim Devrimi'nin ideallerine bağlı kaldı. Yaşadığı dönemde, özellikle de 20. Kongre'den sonra partiden ayrılan Fransız aydınlarıyla tartışmalara girdiğini, Stalin'e karşı olmakla birlikte sosyalist rejimin düzeltilebileceğine olan inancının sarsılmadığını biliyoruz. Nâzım, kuşkusuz, sürgünde bir ikilem yaşadı. Rejimin eksiklerini, baskıcı yönünü, demokrasi yokluğunu keşfetti. Ama 'Otobiyografi" adlı şiirinde kendisini partiden ayırmak istedilerse de bunun "sökmediğini" yazdı.

Ne var ki, Nâzım Hikmet ne bir siyasal lider ne de bir ideologdur. O, çağımızın en önemli şairlerinden biridir. Dolayısıyla şiirini salt siyasal bir yaklaşımla yorumlamak indirgemeci bir tutum olur. Sanat, eğer evrensel bir öz taşıyorsa, günceli, siyasal görüş ve ideolojileri aşmalıdır. Bu anlamda Nâzım Hikmet'in yapıtı elbette insancıl ve evrenseldir. Ama onun şiirini, yaşadığı dönemden ve siyasal savaşımından da ayrı düşünemeyiz.

Nâzım Hikmet'in asıl önemi, bence, Türk şiirinde yol açtığı yenilikçi hareket ve gelişiminin belli bir evresinde geleneksel halk yazınıyla kurduğu bağ çerçevesinde aranmalıdır. O, ulusalla evrenseli özgün bir potada birleştiren ender şairlerdendir çünkü. Cahit Sıtkı'nın "En yavuz evlâdı bu memleketin/Nâzım ağabey ha-

pislerde çürür" dizeleriyle biten şiirine gönderdiği yanıtta şöyle seslenir Bursa'dan: "Sevdalınız komünisttir / On yıldan beri hapistir / yatar Bursa kalesinde" Bu şiirin bir yerinde "Memleket toprağındadır kökü / Bedreddin gibi taşır yükü" demesi boşuna değildir. Gerçekten de Anadolu toprağında, ulusal kültürümüzün içine kök salmıştır Nâzım Hikmet'in şiiri. Bu kültürden fışkıran söz kendi biçim özellikleri içinde tikelden genele, ulusaldan evrensele doğru bir gelişim izler. Yalnızca Avrupa'da değil dolaştığım her yerde, gittiğim her ülkede, yabancı dostlarım Nâzım Hikmet'in ülkesinden gelen biri olarak karşıladılar beni. Çünkü onun dilini konuşuyor, onun "Sen şimdi yalnızca saçımın akında infarktında yüreğimin / alnımın çizgilerindesin memleketim / memleketim / memleketim" diye özlemden yanıp tutuşarak seslendiği Türkiye'nin pasaportunu taşıyordum.

Nâzım Hikmet bugün doksan yaşında. Aramızda hâlâ. Şiirlerini bugün de okuyor, duygulanıyoruz. Ama Moskova'da Novodivitçiye mezarlığında gömülü. 1982 yılında mezarını ziyarete gittiğimde şunları yazmıştım Seyir Defteri'ne: "Üç kırmızı karanfil götürdüm Nâzım'a. Doğrusu şairimize yakışır bir mezar yapmışlar. Nâzım öne eğilmiş, hamle yapar gibi. Sanki kayanın içinden çıkıp yanıma gelecek."

"Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni" diyen şairin kemikleri umarım ölümünün otuzuncu yılından önce yani 1992'de yurduna getirilir.

1992

nâzım hikmet'i yayımlamak

Nâzım Hikmet'in şiiriyle ilk karşılaştığım günleri anımsıyorum. Galatasaray Lisesi'nde öğrenciydim. Yön yayınları 61 Anayasasının getirdiği özgür düşünce ortamında *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı yayımlamıştı. Sonra, 12 Mart Muhtırası'na dek, mahkeme ve yasaklamalara karşın, şairin kitapları peş peşe yayımlanmaya başladı. Memet Fuat'ın baskıya hazırladıklarının dışında bu kitapların çoğunun özensiz, hatta sorumsuz bir biçimde piyasaya sürüldüklerini çok daha sonraları, Nâzım Hikmet üzerine girişti̇ğim geniş kapsamlı araştırmayı yazarken anlayacaktım. Yine de, bu kitaplar sayesinde benim kuşağım Nâzım Hikmet'i okumak, uzun bir yasak döneminin ardından o günlerin yükselen değerler ortamında devrimci bir şiir estetiğiyle tanışmak olanağını buldu. Ne var ki çok sürmedi bu tarihsel buluşma. 12 Eylül askeri darbesiyle yeniden başlayan yasaklar dönemi nerdeyse Sovyetler Birliği'nin çözülüşüne dek sürdü. Diyeceğim, Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarının gerçek anlamda bilimsel bir yöntemle henüz yayımlanmış olmaları, bir ölçüde, demokrasinin Türkiye'deki "makûs talihi"yle açıklanabilir. Ekber Babayev'in hazırladığı ve Sofya'da 1967-68'de Türkçe olarak basılan *Bütün Eserleri* ve sevgili Asım Bezirci'nin (ona "rahmetli" demeye dilim varmıyor) 1975-80 yılları arasında gerçekleştirdiği ilk eleştirel basım sayılabilecek *Tüm Yapıtları* elbette bu alanda büyük bir boşluğu doldurdular. Ama Adam yayınlarının 27 cilt olarak yayımladığı külliyatın henüz geçen yıl tamamlandığı düşünülürse, araştırmacı ve eleştirmenlere kaynak olması gereken temelin büyük şairin ölümünden ancak otuz yıl sonra atılabildiği, yani bu konuda bir hayli geç kalındığı kendiliğinden ortaya çıkar.

Nâzım Hikmet'in tüm yapıtlarının eleştirel basımındaki gecikmenin elbette birçok nedeni var. Uzmanlar sanırım bu nedenleri ayrıntılarıyla açıklayacaklardır. Ben kendi payıma burada, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin son biçimlerini alana dek büyük değişmeler gösterdiklerini, gizlilik ve hapishane koşullarında oluşan bir yapıtın ister istemez çoğul ve tartışmalı versiyonlara yol açacağını, yaşamı boyunca yaratma özgürlüğü sınırlanmış ve sürgünde ölen bir şairin yapıtını derlemenin son derece güç bir iş olduğunu belirtmekle yetineyim. Bu güçlüğü sanatında çok titiz davranan Nâzım Hikmet'in yaşamında bir hayli savruk oluşu da pekiştirmiş olabilir. Yapıt tüm boyutlarıyla ortaya konmadan üzerinde yapılacak eleştirel değerlendirmeler de eksik kalmaya mahkûmdur elbet. Yine de, eleştiri ve inceleme alanında bir hayli yoksul olan edebiyatımızda, üzerine en çok araştırma yapılmış çağdaş yazarın Nâzım Hikmet olduğunu söyleyebilirim. Özellikle son yıllarda yayımlanan gerek anı türündeki, gerekse inceleme ve araştırma türündeki kitapların sayısında önemli bir artış görülüyor. Ne var ki, Nâzım Hikmet'in şiirsel yapıtının tüm boyutlarıyla irdelendiği yaklaşımların, şairin yaşamından ve efsanevi ya da siyasi kişiliğinden çok edebiyatımıza getirdiği yeniliğin altını çizen incelemelerin sayısı ne yazık ki yeterli değil. Bu sempozyumun Nâzım Hikmet araştırmalarına yeni katkılar, değişik ve çağdaş yaklaşımlar getirmesi dileğiyle.

1994

anadolu'dan sesler ve nefesler

Köklü bir geleneğe dayanan Türk şiirinin yabancı ülkelerde, özellikle de Fransa'da yeterince tanındığını söyleyebilir miyiz? Örneğin Nermin Menemencioğlu'nun çevirip yayına hazırladığı, Fahir Iz'in önsözüyle Penguin Books tarafından basılan *Turkish Verse* antolojisinin benzerini Fransız dilinde bulmak olası mı? Bu sorulara olumlu yanıt verilebileceğini sanmıyorum. Nimet Arzık'ın *Anthologie des poètes turcs contemporains*'niyle *Anthologie de la poésie turque*'ünü burada uzman kitapçılarda bile bulmak olanaksız. Üstelik eksik ve baştan savma hazırlanmış, bir hayli de eskimiş antolojiler bunlar. Güzin Dino'nun seçip Michèle Aquien ve Pierre Chuvin'le birlikte çevirdiği *Entre les murailles et la mer* çağdaş Türk şiirinin zenginliği konusunda bir fikir verebilir belki. Ama geleneksel Türk şiirinden örnekleri bir araya getiren, divan ve halk şairlerinin yapıtlarını toplu bir biçimde sunan bir antoloji bugüne dek Fransız dilinde yayımlanmadı.

Bu eksikliğin nedenleri üzerinde durmak istemiyorum. Türk yazınının Avrupa'da antolojiler aracılığıyla tanınmasına karşıyım çünkü. Bence çıkar yol burada ilgi görebilecek yazarların birden çok yapıtla okura sunulmalarıdır. Bu da söz konusu yazarların Türkiye ölçütleriyle değil evrensel ölçütlerle değerlendirilmesine bağlı bir konu. Böyle bir değerlendirmeye Türkiye'de kolay paye kazanmış kaç slogancı yazar dayanabilir, hangileri elenir bilemem, bilmek de istemem. Ama yalnızca yerel kültürlerle beslenen, çağdaş yazın tekniklerinden habersiz sığ bir gerçekçilik anlayışıyla yetinen birçok ünlü yazarımızın iş estetik değerlendirmeye gelince sapır sapır dökülüceklerinden kuşkum yok. Oysa zamanın eleğin-

den geçmiş, şiirleri yalnızca divan ya da elyazmalarında kalmayıp dilden dile, gönülden gönüle aktarılarak günümüze dek ulaşabilmiş tekke şairlerinin bu sınavdan başarıyla geçtiklerini söyleyebilirim. Yeni yayımlanan *La Montagne d'en face* en açık kanıtı bunun. Güzin Dino, Michèle Aquien ve Pierre Chuvin'in çevirdikleri on sekiz tekke şairi tanıtılıyor bu seçkide. Abdülbaki Gölpınarlı'nın deyimiyle bir "zümre edebiyatı" olan Anadolu tasavvuf yazını 13. yüzyıldan Tanzimat'a dek birçok şair yetiştirmiş, bunlardan bazıları -Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal örneklerinde olduğu gibi- çağdaş bir yorumla ele alındıklarında, inanç engelini aşarak günümüz insanının duyarlığına da seslenebilmişlerdir. Yunus Emre'nin Türkçenin dehasını yansıtan birbirinden güzel ilahileriyle Kaygusuz Abdal'ın yer yer gerçeküstü unsurlar taşıyan şattiyyelerini, Hatayî adıyla Türkçe şiirler yazmış Şah İsmail'in divanından seçmelerle Bektaşî nefeslerini Fransızcaya çevirmek kolay olmasa gerek. Tasavvuf terimlerindeki bazı yorum pürüzlerine karşın bu işin üstesinden başarıyla gelen çevirmenleri kutlarım. Hatayî'nin şu dizelerini hangimiz anımsar; anımsamak bir yana, bu dizelerdeki diyalektiği hangimiz fark etmiştir bugüne dek:

"Karşıki dağı gördün mü / Yoldurmış eyyamın eriyip gider, / Akan sulardan sen ibret aldın mı / Yüzünü yerlere sürüyüp gider."

Ya 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı sanılan, Bektaşîliğinden başka hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmediğimiz Azmi'nin Tanrıya seslenen şu dizelerini hangi edebiyat öğretmeninden duyup ezberlemişizdir:

"Kazanlarda katranların kaynarmış / Yer altında balıkların oynarmış / On bu dünya kadar ejderhan varmış / Şerbet mi sunarsın, yılancı mısın?

Esirci misin, koydun tamuya arap? / Hoca mısın, okur yazarsın kitap. / Aslın kâtip midir, görürsün hesap? / İhtisabın mı var, yoksa hancı mısın?

Yüz bin cehennemin olsa korkmam ben, / Rahman ismi nazil değil mi senden, / Gaffar-ı zünubum demedin mi sen: / Affet günahımı, yalancı mısın?"

Bu şiirlerin Fransa'da hak ettikleri ilgiyi göreceğinden eminim. Anadolu'dan ses veren derviş şairlerin nefesleri günümüz insanının yüreğini ısıtabilecek yetkinlikte çünkü.

1986

bir yazarın portresi: yaşar kemal

Barbro Karabuda'nın Yaşar Kemal'in "Bebek" öyküsünden uyarladığı televizyon filmiyle birlikte *Bir Yazarın Portresi* adlı bir başka filmi de Paris sinematekinde gösterildi. Karabuda bu kez doğrudan doğruya Yaşar Kemal'in yazarlığını ele alıp sanatçının kişiliğini, yaşamıyla yapıtı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışıyor. Bir süre önce "Yaşadığını Yazmak" adlı bir yazımda (*Yeni Dergi*, Haziran 1974) Yaşar Kemal'in "Yaşamsız sanat olmaz." tümcesiyle özetlediği görüşlerini "mystification" olarak nitelemiştim. Yazar, büyük sanata giden yolun yaşamdan geçtiğini, hatta sanat yapıtının bir yaşama biçimi sayılması gerektiğini öne sürüyordu. "Yaşama karşı, doğaya karşı usul usul geliştiğini" telaşla haber verdiği düşünce aslında sanat yapıtının gerçekliğini doğanın yapısından ayırma, onu kendi içinde yeni bir dil olarak tanımlama eğiliminden başka bir şey değildi. Buysa, her çağdaş yazarın, dış gerçekliğin çelişkilerinin yarattığı dinamiği etken bir yaklaşımla kavrama gereğine inanan her devrimci sanatçının, yazma eylemini bir bilinç sorunu olarak ele alması demekti. Bir toplumsal durumu yalnızca saptamak ya da "hikâye etmek" değil, Marksçı dünya görüşünün temellendirdiği diyalektik yöntemi özümseyerek serüven yerine kültüre ağırlık vermek, söz konusu toplumsal durumun devrimci yorumunu da metin içine koyabilmekti. Aynı konuya Mehmet Seyda ve Adnan Binyazar da değinince, edebiyatı serüvencilerin yaşama deneyinden çok bilinçsel üretimin kapalı alanı olarak niteleyip hem düşünceye ağırlık veren, hem de kullandıkları dilin dışında yazdıklarının hiçbir gerçeklik taşımadığını bilen yazarlardan söz etmem gerekti (*Yeni Dergi*, Ocak 1975). Yani, yarattıkları dün-

yanın sözcüklerin gücüyle ayakta durduğunu, yapıtlarının bir serüvenin anlatımı değil de, bir anlatımın serüveni olduğu görebilen yazarlardan.

Karabuda'nın filminde Yaşar Kemal'in yapıtıyla yaşamı arasındaki ilişkiler bütününü somut görüntüler aracılığıyla izleme olanağını buldum. Yazar, hazırlamakta olduğu yeni öyküler, ileride yazacağı romanlar için yine yaşantı peşinde. Denizi "yaşayabilmek" için balıkçılarla denize açılıyor, biri Eyüp Sultan, öteki Köprü'de "azat-buzat" kuşları satan iki çocuğun yer yer Sait Faik'i çağrıştıran öyküsünü yazmadan önce onlarla kuş tutuyor. Yeşil tüylü, güzel bir şahin almış. Yaşlı adamla şahinin romanını, kendi deyimiyle "kafasında yazıp bitirene" dek şahinini çalışma masasından ayırmıyor, sık sık onunla dertleşiyor. Roman imgeleminde bütünlenince de salıveriyor gitsin.

Yaşamakla yaratmanın sınırını birbirinden ayıran belirleyici özelliğin sanat yapıtının kendi gerçeğini oluşturan DİL -en geniş anlamıyla resim, edebiyat ya da sinema dili- sayılması gerektiğine inanıyorum. Ama *Bir Yazarın Portresi*'nde Yaşar Kemal'i izlerken onun yapıtının doğayla, nesnelerin adlarmdan çok kendileriyle örgensel bir bağ kurmadan var olamayacağını anladım. Zaten belli bir yazarlık tutumuyla bir yaşama biçiminin birleşebileceğini, bu rastlaşmadan Gorki, Hemingway ya da Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik gibi önemli sanatçıların da çıkabileceğini sözü geçen iki yazımda da belirtmiştim. Karabuda'nın filmi doğayla, insanlarla kucak kucağa yaşayan bir sanatçının serüvenini ustaca yansıtıyor. Yaşar Kemal için yazmak, içinden çıktığı halkın arasına karışmak, Çukurova köylüleriyle halay çekmek - çok güzel halay çektiğini söylemeliyim- ya da bir gün öyküsünü anlatmayı düşündüğü şahinini okşamak gibi bir şey. Yapıtındaki özgün doğanın, insan sıcaklığının, sevgiye duyduğu inancm kaynağını da burada aramak yanlış olmaz sanırım.

Bir Yazarın Portresi, Yaşar Kemal'in yapıtını çözümlemede bazı özyaşamöyküsel (autobiographique) öğeler getirmesi açısından da ilginç. *Orta Direk*'in konusunu babasının anasını Van gölünden Çukurova'ya dek sırtında yayan taşımasının oluşturduğunu, *İnce Memet*'i yazmasında tanıdığı, hatta kendi ailesindeki eşkıyaların büyük payı bulunduğunu yazarın kendi ağzmdan öğreniyoruz. Yaşar Kemal, babası gözünün önünde bıçaklanarak öldürüldüğü vakit iki gün iki gece "yüreğim yanıyor" diye bağırdığını, sonra da

kekeme olduğunu anlatıyor. Yapıtındaki su gibi akıp giden sözcükler, yinelemelerden oluşan, ama kendi içine kapanırmış gibi başlayıp sonra birden sıçrayan tümceler, doğayı dil düzeyinde - inanılmaz imgelem gücünün de yardımıyla- altüst eden roman kurgusu çocukluğunun bu acı anısına bir misilleme mi acaba?

1975

paris'te çukurova

Fransız televizyonu her ay yayımlanan kitaplar izlencesinin önemli bir bölümünü Yaşar Kemal'e ayırdı bu kez. Böylece, Jean d'Ormesson'un çağdaş bir destan yazarı olarak tanıttığı sanatçımız, roman anlayışını, yapıtlarını temellendiren doğa-insan çatışmasındaki trajik özü milyonlarca televizyon seyircisine anlatma olanağını buldu. Fransız seyircisi sanırım ilk kez karşılaşıyordu Yaşar Kemal'le. Onun Çukurova halkıyla birlikte halay çekmesi, pamuk ırgatlarıyla söyleşirken Anavarza kayalıklarındaki kartallara, öğle sıcağında ağır aksak yürüyen develere de sahip çıkması bazı okurlarını şaşırtmış olabilir. Ama Güneş Karabuda'nın filminden görüntülerle, Jean d'Ormesson'un Yaşar Kemal'le yaptığı söyleşinin televizyonda aynı anda yayımlanması, sanatçımızın önemli bir özelliğini vurguluyordu. Bu özelliği, doğayla kucak kucağa yaşayan bir yazarın olağanüstü dünyası olarak niteleyebiliriz kısaca.

Gerçekten de, olağanüstü bir roman dünyasının içinde dolaşır Yaşar Kemal okurları. Düşle gerçek, mitle günlük yaşam bir bütün oluşturur bu kurmaca (fictif) dünyada. Sözlü gelenekten kaynaklanan epik anlatımın da yardımıyla, birinden ötekine kolayca geçiliverir. Bu yıl Fransa'da en iyi yabancı kitap ödülünü alan *Ölmez Otu*'nda bir yandan bireysel, öte yandan kolektif mit doğuşu ve gelişimi anlatırken (Memidik'in, Taşbaş'ın mitleri) pamuk emekçilerinin güç yaşam koşulları da sergilenir. Yaşar Kemal'in Fransa'daki başarısını büyük ölçüde bu özelliğine bağlayabiliriz sanıyorum. Ne var ki onun şimdiye dek Fransızcaya çevrilen beş yapıtının tümü de, bence, yanlış değil ama eksik değerlendirildi. Eleştirmenler romancımızı bir destan anlatıcısı, yapıtlarını da birer çağdaş destan olarak tanımladılar. Oysa roman yazmak, yalnızca bir olayı anlatmak, ya da meddah örneği bir kahvede oturarak bazı efsane kahramanlarının serüvenlerini dile getirmek değildir. Ro-

man sanatının günümüzde yeni bir dil bilincine, buna bağlı olarak da derinlemesine bir içselliğe, yani söz'ün yazı'ya dönüştüğü kapalı bir alana gereksinim duyduğunu biliyoruz. Yaşar Kemal televizyonda yaptığı konuşmada sözlü geleneğin binlerce yıllık tarihine karşılık yazılı geleneğin henüz çok yeni olduğuna değindi. Homeros'a dek uzanan Anadolu destan geleneğinin günümüzdeki sürücüsü olarak tanımladı kendini. Bir bakıma doğruydu söyledikleri. Ama *İlyada* ve *Odissea*'dan *Köroğlu Destanı*'na, epik özellikler taşıyan *Dede Korkut*'tan *Battal Gazi*'ye varan çizgide, *İnce Memed*'in, ya da *Orta Direk, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu* üçlüsünün, hatta bir *Ağrı Dağı Efsanesi*'nin yeri ne olabilir? Sözlü gelenekten beslense de, Yaşar Kemal'in her şeyden önce bir romancı olduğu unutuluyor nedense. Örneğin Fransa'da bu ay yayımlanan Binboğalar Efsanesi de televizyonda çağdaş bir destan olarak tanıtıldı. Oysa Binboğalar Efsanesi halk arasında yaşayan, örneğin Köroğlu ya da Karacaoğlan efsaneleriyle bir tutulmamalı. Yaşar Kemal *Üç Anadolu Efsanesi* başlığı altında yayımladığı bir kitapta sözlü gelenekte yaşayan halk efsanelerini yeniden yazmıştı. *Binboğalar*'sa, tümüyle kurmaca niteliği taşıyan, romancının imgeleminden kaynaklanan bir yapıttır. Bu önemli ayrımın altını çizmek, Yaşar Kemal'in yalnızca söz'ü değil çağdaş roman tekniklerini de başarıyla kullandığını belirtmek gerek.

Fransız okurları televizyonda Yaşar Kemal'i izlerlerken romancımızın bir başka savını da yadırgamışlardır belki. Jean d'Ormesson neden hep aynı coğrafyayı, Çukurova insanıyla doğasının serüvenini anlattığını sorunca, salt kendisinin değil tüm dünya yazarlarının da Çukurovalı olduğunu söyledi sanatçımız. Stendhal'in, Balzac'ın, hatta Kafka'nın da Çukurova'yı anlattıklarını, yani bir bakıma kendi topraklarına, kendi coğrafyalarına kök salarak evrensele varmada yeterli olup olamayacağı bir başka tartışma konusu elbet. Ama Yaşar Kemal'in Çukurova'yı Fransa'da yaşattığı, romanlarındaki şiirsel soluğun, olağanüstü düşgücünün de yardımıyla, Türkiye halkının serüvenini dünyaya tanıttığı bir gerçek. Nâzım Hikmet'ten sonra Yaşar Kemal'in de Fransa'da beğenilip sevilmesine yalnızca kendi adıma değil, bütün Türkiye halkı adına seviniyorum. Darısı başka yazarlarımızın, Yaşar Kemal'inkine pek benzemese de bir bakıma kendi Çukurovalarını anlatan genç-yaşlı sanatçılarımızın başına.

1979

avignon buluşması

"Adana'ya geldik!" dedi Yaşar Kemal. Sarı bir sıcak vardı. Boğucu, yoğun. Yapış yapıştı her yanımız. Yol boyunca Çukurova'yı yaşamış, Çukurova'yı anlatmıştı. Paris-Avignon treninde karşılıklı oturmuş konuşuyorduk. Daha doğrusu o anlatıyor, ben dinliyordum. Sabah güneşi yeni vurmuştu ağaçlara. Trenin camından meşeler, gürgenler geçiyordu. Yaşar Kemal'in sesi Anavarza kayalıklarındaki bir mağaranın derinliklerinden geliyormuşçasına serin, rahatlatıcıydı. Yolcuların tümü dikkat kesilmiş, anlamadıkları, kökenini bir türlü çözemedikleri bir dilde konuşan iki yabancıya -bize- şaşkınlıkla bakıyorlardı. Arada bir, ben söze karışınca, susuyordu Yaşar Kemal. Güneş gözlüklerinden hızla bir katedral, bakımlı köy evleri, kırda otlayan beyaz inekler geçiyordu. Başaklar sararmamıştı daha. Oysa temmuz ayındaydık. Toprak yağmur kokuyor, sabah güneşi ağaçların arasından bir görünüp bir yitiyordu. Trenin penceresinden akıp giden doğa, asfalt yollar, düzenli tarlalar, üzerinden geçtiğimiz çelik köprüler umurunda değildi Yaşar Kemal'in. Kadirli'de, eşkiya Remzi'yle içtikleri kahvenin köpüğünden, çeltik tarlalarından, Savrun çayındaki balıklardan söz ediyordu. Türkmen çadırlarından Toros yaylalarına, ırgat yüklü kamyonlardan Çukurova'nın kemikli sineklerine atlıyor, yazmakta olduğu *Kimsecik* adlı otobiyografik romanın ikinci cildinde sayfalarca betimlediği arıları, çocukluk günlerini anlatıyordu. Sonra *Akçasazın Ağaları*'na geliyordu sıra. "O iyi insanlar, o güzel atlara binmişler çekip gitmişlerdi." Derviş Bey bir ağıt tutturmuştu. Yıllanmış, ağır, uzak bir ağıt. Akyollu Mustafa Bey yıllarca kırmızı tüylü kocaman bir kartal beslemişti. Eski Türkmen atları Horasan'dan Çukuro-

va'ya doğru ulu bir su gibi, "dağlardan boşanmış sel uğultusunda, toprağı sarsarak, nalları binlerce pırıltıyla şimşeklenerek akıyorlardı." Derviş Bey'le Akyollu Mustafa Bey sonu gelmez bir kan davası içinde tükenip giderlerken derebeylik düzeni de çöküyor, para düşkünü, gözünü kâr hırsı bürümüş yeni bir insan tipi doğuyordu Çukurova'da. Akçasaz bataklığı kurutulmuş, o güzelim Türkmen atlarının yerini traktörler almıştı. Ve gençliğinde nasıl sabaha dek traktör sürdüğünü anlatıyordu Yaşar Kemal. Yusufçuk Yusuf'taki Habib Usta'yı düşünüyordum. Mavi traktörün üstünde eski bir Yunan tanrısı gibiydi. "Derisinin her deliğinde, bedeninin her zerresinde bir tadın, bir ömür boyu mestedecek bir tadın sarhoşluğunu duyuyor, toprakla, kokuyla eriyor, yitip gidiyordu." Derviş Bey'in umarsızlığını, içine düştüğü boşlukta çırpınışını, ayaklarının altından kayıp giden toprağı anlatıyordu Yaşar Kemal. "Toprak sürülüyor, ufalanıyor, açılıyor, güzelleşiyor, kokuyordu." Ve hızla giden trenin camından görülen kartpostal manzaranın yerini Çukurova alıyor; mavi, kırmızı, sarı, turuncu açmış çiçekleri, geniş kanatlı kartalları, ovayı bir baştan bir başa geçen ceren sürüleri, sıcakta fokurdayan uçsuz bucaksız bataklığıyla imgesel bir doğa Yaşar Kemal'in sesinde canlanarak kıpır kıpır devinmeye başlıyordu. Sonra birden değişiyordu manzara. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin doğası yerini *Yusufçuk Yusuf*'ta betimlenen traktörle sürülmüş tarlalara, bire bin veren bereketli toprağın tekdüze görüntüsüne bırakıyordu.

Paris-Avignon treninde Yaşar Kemal'le karşılıklı oturmuş konuşuyorduk. Gerçek nerede bitiyor, düş nerede başlıyor kestirmek olanaksızdı. Tren güneye, çağrılı olduğumuz Akdeniz Yazarları Toplantısı'na götürüyordu bizi. Camdan kocaman gövdeli serin ağaçlar, yağmur bulutlarıyla kaplı gökyüzü, besili inekler geçmiyordu artık. Lyon'u çoktan geride bırakmış, Rhone vadisine girmiştik. Sağda bulanık akan Rhone ırmağı, solda Cézanne'ın, Van Gogh'un tablolarındaki mor dağlar uzanıyordu. Ünlü Rhone şarabının çıkarıldığı bağlar, bağlar, bağlar arasından geçiyorduk. İyice ısıtıyordu güneş. Tren Avignon garında durduğunda "Adana'ya geldik!" dedi Yaşar Kemal. Sarı bir sıcak vardı. Boğucu, yoğun. Yapış yapıştı her yanımız. Bizi karşılamaya gelen görevlinin arabasına doğru yürüdük.

Otele giderken arabada Yaşar Kemal'in sınırsız imgelem gücünü,Çukurova'ya olan aşırı tutkusunu düşündüm. Geçen yıl

Fransız televizyonunda yaptığı bir konuşmada neden hep Çukurova'yı anlattığı sorulunca, yalnızca kendisinin değil tüm yazarların Çukurova'yı anlattıklarını söylemiş; Kafka'nın, Faulkner'ın, Stendhal'in kendi Çukurovalarını, kök saldıkları toprağı anlatarak evrensele ulaştıklarını öne sürmüştü. Yaşar Kemal'in bu görüşü tartışılabilir elbet. Evrensele ulaşmak için mutlaka yerelden yola çıkmanın gereği de su götürür. Ama romancımızın halk yazınından, âşık geleneğinden kaynaklanan şiirsel anlatımındaki özgünlük, düşle gerçeği, doğayla insanı iç içe verişindeki sıcaklık yadsınamaz. Doludizgin koşturan kanatlanmış atlar gibidir Yaşar Kemal'in tümceleri. Homeros'un deyimiyle "kanatlı sözcükler" hızla devinerek, birbirleriyle eklemlenip ayrılarak, sevişip coşarak roman dünyasını dokurlar. Ne var ki, bir yazar içine doğduğu, gelişip serpildiği kültürden başka kültürlerle de ilişki kurmalı; tutku haline gelse, tüm varoluşunu temellendiren bir saplantıya dönüşse de, kendi Çukurovası'nın dışına çıkabilmelidir. Yesenin de Paris'te, bir otel odasında yazmış Rus toprağını anlatan o güzelim şiiri. Paris'te, diyelim Sorbonne alanına bakan bir otel odasında, içinde yaşadığı somut gerçekliği algılayamamış şair. Pencereden dışarı baktığında, aşağıdaki öğrenci kahvelerini, Saint-Michel bulvarının kalabalığını değil, Rus bozkırında salınan buğday başaklarını görmüş. Bir bakıma Rilke için de aynı şey söylenebilir. *Malte Laurids Brigge'nin Notları* Paris betimlemeleriyle başlayıp yazarın çocukluğuna, dünyayı ilk algıladığı dönemin uzak anılarına götürür okuru. Rilke Paris'te oturmakta, yalnızlığa kapanıp varoluşunu, kendi öznel tarihini düşlemektedir. Ama çoğu yazarlar gezdikleri, bir süre yaşadıkları kentlerden etkilenmiş, coğrafyayı kendi öznel tarihlerinden ayrı tutabilmeyi başarmışlardır. Nâzım Hikmet örneğin. Ya da Pablo Neruda, Hemingway, daha niceleri. Nâzım'ın Paris şiirleriyle Hemingway'in *Paris Bir Şenliktir*'i aynı biçimde yaklaşmazlar Paris kentine. Ama her iki yazarda yakın çevreyi, içinde devindikleri gerçekliği yansıtma çabası görülür. Hemingway "yitik kuşağın" Paris kahvelerinde nasıl içip sarhoş olduğunu anlatırken, Nâzım Hikmet 1 Mayıs'ta işçi sınıfının aydınlarla el ele yürüyüşünden söz eder. Yaşar Kemal'se Paris'e her gelişinde Çukurova'nın havasını, Toroslar'daki kekik kokusunu soluyor. Kurmaca bir dünyada yaşıyor çünkü; imgeleminde atlar, insanlar, traktör ve kamyonlar devinip duruyor. Ağaçlar çiçek açıyor hep; o zorunlu bir sürgünü yaşarken, doğa yeşile, som maviye, bakır rengine kesi-

yor. İsveç'te oturuyor şimdi. Her sabah ormanda yürürken *Kimsecik* adlı romanının coğrafyasını düşlüyor. Ağrı dağından Toroslara, Van gölünden Savrun çayına gidip geliyor imgelemi. Bizi otele götüren arabada bunları düşündüm işte. Karşı tepenin yamacına dikilmiş Philippe-le-Bel kulesi buğu içindeydi, gömleklerimiz kan ter içinde.

Adana'ya değil, her yıl temmuz ayında sokakları dolduran genç insanların sevistiği, tiyatro oyuncularıyla şarkıcıların, Parisli sanatçılarla kuzeyli gezginlerin kahve teraslarına dökülüp Akdeniz güneşinin tadını çıkardıkları bir kente, yüzyıl boyunca Papaların oturduğu Avignon'a gelmiştik. Katolik Kilise uzun süre buradan yönetilmişti. Yaşar Kemal de bilincindeydi bunun. Dar sokaklarda dolaşırken Papalar sarayının taş duvarlarından, uzun ıslak dehlizlerden, Ortaçağ Avrupa'sının yağ kandillerinden söz ettik. Ama Akdeniz uygarlığı, Cemal Süreyya'nın "Ortadoğu" şiirinde belirttiği gibi, kuzeye doğru çekilirken şiir ve güneşi nöbetçi dikmişti başımıza. Avignon tiyatro şenliği de, daha ilk günden şiirle karşıladı bizi. Üstelik yakından bildiğimiz; tadına herkesten daha çok vardığımız bir şiirler. Gece Avignon'da Nâzım Hikmet'e rastladık. Mehmet Ulusoy'un sahneye koyduğu oyuna gelmiş, tiyatroya dönüştürülen eski kilisenin avlusunda yerini almıştı. Sahnedeydi Nâzım. Kocaman adımlarla yürüyor, kafasında ölçüp biçtiği sözcükleri daktiloda yazmadan önce Kalküta kentindeki genç bir adamdan söz ediyordu seyircilere. Şairin sesi Alpler'den Akdeniz'e esen soğuk Mistral rüzgârında dağılıyordu:

"Şehir / uzakta. / Genç adam / ayakta. / Akıyor şehirden geçen nehir / genç adamın ayakları dibinden. Genç adam / piposunu çıkarıyor cebinden / aranıyor kibriti. / Bakıyor akar suya / düşünüyor Heraklit'i."

Nâzım'ın arkasında boyu dört metreyi aşan kocaman bir tekerlek, tekerleğin içinde bir insan boyunda başka bir tekerlek vardı. Oyun süresince durmadan dönecekti bu tekerlekler. Heraklit'i düşünen adam Kalküta kentinde tutuklanacak, arada bir İstanbul'a, Nâzım'ı görmeye gelmeden önce yakın arkadaşı Somadeva'yla tartışacak, İngiliz emperyalizmine karşı birlikte yürüttükleri savaşımın sonucunu bilmeden intihar edecekti. 1930 yıllarının Kalküta'sıyla İstanbul'u, "Kerem Gibi"nin boğucu atmosferiyle Hindistan'daki genel grevi birleştiren zaman-aşırı bir makineydi bu tekerlekler. Oyuncularla bütünleşiyor, tiyatro mekânını korkunç

bir devinim içinde altüst ediyorlardı. Tekke müziğiyle oyuncuların cambazlığı, mavi-sarı-beyaz ışıklarla rüzgârın uğultusu da katılıyordu devinime. Ne var ki, *"Benerci Kendini Niçin Öldürdü"*nün Mehmet Ulusoy'un öbür oyunları kadar başarılı olduğunu söyleyemeyeceğim. Nâzım'ın metni bir hayli eskimiş, devrimcinin hangi koşullarda intihar etmesi gerektiği sorunu (geride Mayakovski'nin aynı yıllara rastlayan intiharı olsa da) çoktan gündemden düşmüştü. İlginç bir buluş olan tekerlekler sayesinde ayakta durabiliyordu oyun. Bir de, Nâzım rolündeki Daniel Martin'in yeteneği sayesinde. Ama Avignon'da Nâzım'a rastlamak, çoğu rüzgârda dağılsa da, onun yürürken söylediği Fransızca sözcükleri Türkçe tekrarlamak hoş bir sürpriz oldu benim için. Gece otel odasında kendimi Mistral'in uğultusuna bıraktım. Kentin çatıları uçacaktı neredeyse. Ertesi günkü toplantıyı, La Chartreuse manastırının serinliğini düşündüm.

* * *

La Chartreuse, Rhone ırmağının sağ kıyısında, Avignon kentinin en eski mahallelerinden biri olan Villeneuve'ün yamacına kurulmuş XIV. yüzyıldan kalma bir yapı. Kültür Bakanlığı ve Tarihsel Anıtları Koruma Kurulu'nun girişimiyle onarılarak kültür sarayına dönüştürülmüş. İçinde büyük odalar, kiliseler, uzun dar dehlizler, serin avlular var. Avlularda bale-tiyatro gösterileri yapılıyor; oda ve dehlizler çeşitli sergilerin yer aldığı aydınlık mekânlara dönüştürülmüş. C.I.R.C.A. (Centre International de Recherche de Création et d'Animation) adlı kuruluşun düzenlediği Akdeniz yazarları toplantısı bu manastırın bir salonunda yapılıyor. Ne var ki, on beş gün sürmesi öngörülen toplantıda çeşitli Akdeniz ülkelerinden çağrılan otuz kadar yazarı bir araya getirmektense (Vassili Vasilikos, Vittorio Sereni, Jorge Semprun, Jacques Roubaud, Nabil Fares, Claude Esteban, Salah Stetie, Raymond Jean, vb.) her ülkeye bir gün ayrılarak o ülkenin yazarlarıyla okurların söyleşide bulunmaları daha uygun görülmüş. 16 Temmuz salı günü de Türkiye'ye ayrıldığından, Yaşar Kemal'le ben, bir de Yaşar Kemal'in çevirmeni (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezinde görevli Altan Gökalp) manastırın girişinde buluştuk. Toplantının sorumlusu şair Gil Jouanard, keşişlerin çamaşırhane olarak kullandıkları oldukça büyük taş bir salona götürdü bizi. Salona sandalyeler ve ses alma aygıtla-

rı yerleştirilmiş, girişteki kitaplığın cam raflarına da kitaplarımızla Türkçe dergiler dizilmişti. Her yazar önce anadilinde kendi yapıtlarından bir bölüm okuyacak, sonra bu bölüm Fransızcaya çevrilerek banda alınıp Akdeniz yazın dilleri arşivinde saklanacaktı. *Al Gözüm Seyreyle Salih*'ten bir bölüm okudu Yaşar Kemal. Altan Gökalp Fransızcaya çevirdi. Ben de, *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'dan, tankların geceyarısı kente girişlerini betimleyen bölümü okudum. Sonra da, Anne-Marie Toscan du Plantier'nin yaptığı çeviriyi. Türkçe anlamamalarına karşın, toplantıyı izleyenlerin her iki metnin ayrı ritimleri olduğunu söylemeleri ilginçti. Kent ve kırsal kesim karşıtlığından kaynaklanan bir ayrım mıydı bu, yoksa iki değişik dil anlayışından mı? Tartışma başlamış oldu böylece.

Bütün gün çağdaş Türk yazını, Batılılaşma sorunu, halk şiiri, Tanzimattan bu yana girişilen çeviri hareketleri, vb. gibi konular ele alındı. Yaşar Kemal'in okurları ilginç sorular yönelttiler kendisine. Akşam güneşi yüzyıllar önce La Chartreuse keşişlerinin çamaşır astıkları taş duvarda gezinirken, biz Türkiye'yi, Nâzım Hikmet'i, Pir Sultan Abdal'ı, Yunus'u, dil devrimini, Bilge Karasu'nun kitaplarıyla Köy Enstitülü yazarları anlatıyorduk hâlâ. Ve Yaşar Kemal benimle her konuda anlaşamasa bile, *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'ın ekimde Gallimard yayınevince basılacağından mutluluk duyduğunu, çok çeşitli ve zengin olan çağdaş Türk yazınının, özellikle de genç yazarların Fransa'da tanıtılmaları gerektiğini söylüyordu. Doğal bir güven vardı sesinde. Batının bir Yunus Emre'yi, bir Sait Faik'i tanımamakla çok şey yitireceğini duraksamadan söylüyordu. Türkiye'ye, Türkçeye güveniyor, yurdun her yanından gelen, Avrupa'yı aşarak Avignon'da bizi kıskıvrak yakalayan kötü haberlere karşın iyimser olduğunu her fırsatta tekrarlıyordu. Toplantıdan sonra Fransız radyosunun muhabiriyle yaptığımız söyleşide de belirttik görüşlerimizi. Türkiye'ye karşı ilgisizliğin sürüp gittiği Fransa'da bir ayraçtı Avignon. Nâzım Hikmet ve Yaşar Kemal'le buluşmanın getirdiği anlık bir sevinç, güzel bir coşkuydu. Bir de Akdeniz güneşinde yaşanılan uzun, aydınlık iki gün.

1980

sanatçının tutsak bir kartal olarak portresi

Baudelaire "Albatros" adlı şiirinde, tayfaların yakalayıp güverteye çektikleri büyük okyanus kuşunun çırpınışını anlatırken sanatçının alınyazısını dile getirir. Gökyüzünde özgürce uçan albatros, "mavilikler sultanı" bu güzel kuş, kendini daracık bir gemi güvertesinde bulunca ne yapacağını şaşırmıştır. Kocaman beyaz kanatlarını iki yana sallayarak acemi adımlarla yürümeye çabalar, tayfaların itiş kakışı arasında. İnsanların içinde, karaya vuran balık gibi sersemlemiş, eski gücünü ve güzelliğini yitirmiştir. Tayfalardan biri elindeki pipoyla gagasını yakmaya uğraşırken bir başkası topallayarak yürüyüşünü taklit etmekte, bulutlar katından toplumun içine düşen "mavilikler sultanı"nı ele güne kepaze etmektedir. Albatros yapayalnızdır artık; köpüklü dalgaların üzerinden aşarak yeryüzüne inmiş, sürgün ve tutsaklık yılları başlamıştır. "Dev kanatları yürümesini engelliyordu" der Baudelaire ondan söz ederken. Abidin Dino'nun Fikret Muallâ üzerine yazdığı kitabı okuyunca, Baudelaire'in bu şiirini anımsadım. Dino da, Muallâ'nın trajik yaşamöyküsünü anlatırken bir simgeden yola çıkıyor çünkü. Ressamın 1938 yılında *Ses* dergisinde yayımlanan "Üsera Karargâhı" adlı yazısını temel alarak sanatçının kuşatılmışlığını, kimi zaman başkaldırıya dönüşse de kamuya karşı kendini savunmada yetersiz kalan yalnızlığını anlatıyor. Muallâ'nın 1903'te İstanbul'da başlayıp 1967'de Fransa'nın Reillanne köyünde sona eren çalkantılı yaşamı, Dino'nun ustaca çizdiği bir portre, seyrine doyulmayan renkli mozaiklerle süslediği bir fresk olarak canlanıyor gözümüzde.

"Üsera Karargâhı", Fikret Muallâ'nın alınyazısını önceden bildiren bir kehanettir gerçekte. Yazıyı süsleyen niyet kartalı (bu deseni Fikret Muallâ çizmiştir), ressamın içinde bulunduğu çıkmazı sergilerken, sivri gagasının ucunda tuttuğu kâğıttan geleceğini okumaktadır. Bu yazıda Muallâ, "leblebiciler arasında bir acube" olarak tanımlar kendisini. İnsan ilişkilerini meta ilişkilerine indirgeyen, kâr hırsı ve paranın temellendirdiği bir ahlak anlayışını yücelten, kapitalist olurken burjuvalaşamamış bürokrat toplumun gözünde resim yapmak deliliktir elbet. Delilikten de öte, gözaltına alınması, yargılanması gereken bir uğraştır. Ama sanatçı özgürlüğünü her şeyin üstünde tutmakta, "fakir bir cemiyetin tufeyli zenginliğine" haklı olarak başkaldırmaktadır:

"Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi, sükûtu, beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki yanlış bir işle meşgulüm veya işgal edilmişimdir (...) Bu sırada bana, benim nazarımdaki sanata neler söylemezler:

- İşte zavalları yine resim yapıyor. Para kazanacağı yerde boyalarla, fırçalarla uğraşıyor, sonra ekmek parası bulamıyor!

Doğru, bu bezirgânların hakları var. Resim yapmak, resim yaptırmak zengin cemiyetlerin lüksüdür, ve ben leblebiciler arasında bir acubeyim. Ben bu kitle içinde onlarca bir deliyim. Nitekim, bence de, beni resim yapmaktan uzak tutan herhangi bir kimse de benim düşmanımdır, ve ben de, ruhen fakir bir cemiyetin tufeyli zenginliğin müthiş düşmanıyım."

Toplum içindeki yerini böyle tanımladıktan sonra Nuruosmaniye camiinin avlusunda rastladığı bir niyet kartalından söz ediyor ressam. Adamın biri her nasılsa kartalı yakalamış, cami avlusunda niyet çektirmek için, yüce doruklarda uçmayı seven bu soylu kuşu ayağından bağlamıştır. Kartalın tutsaklığında kendi yalnızlığını, topluma başkaldıran sanatçının umarsızlığını görür Fikret Muallâ. Kartal, geminin güvertesinde ne yapacağını şaşıran albatros kuşu gibi insanların maskarası olmuştur.

Muallâ'nın yaşamı bu kartal simgesiyle somutluk kazanıyor bir bakıma. Dino da, çoğu kez, Fikret Muallâ'nın yaşamöyküsünü anlatırken sanatçının tutsak bir kartal olarak portresini çiziyor. Ne var ki, yalnızca Muallâ'dan söz etmiyor bunu yaparken. Çağrışımlarla ördüğü bir zaman kurgusu çerçevesinde 1938 yılının İstanbul'undan 1950'lerin Paris'ine, oradan Fransa'nın güneyindeki Re-

illanne köyüne dek uzanan bir yaşam çizgisiyle kendi gözlemlerini, anı ve düşüncelerini birleştiriyor. Şimdiye dek Türkçede bu denli canlı, böylesine kıpır kıpır bir anlatıma çok ender rastladığımı belirtmeliyim. Sait Faik'in öykülerindeki balıklar gibi mavilikten pul pul dökülen sözcükleri ustalıkla yan yana diziyor Dino. Gerçek bir yazar tutumuyla kendi dilini, kendi özgül anlatımını oluşturuyor. Örneğin, son izleri de ortadan kalkan savaş öncesi İstanbul'unu betimler bir freskin en renkli, en güzel mozaik-sözcüklerini bir araya getirirken, yalnızca zamanın içinde değil, bir romancı imgelemiyle yarattığı kahramanların dünyasında da dolaştırıyor bizi. Gerçekte bu kahramanlar adlarını bildiğimiz, yaşamlarını yakından tanıdığımız kişiler. Ama Dino'nun fırça-kalemiyle alabildiğine renkli, yazınsal bir derinlik kazanıyorlar. İşte Asaf Hâlet Çelebi:

"Bugün, Babıâli'ye uğramadan önce, Asaf Hâlet Çelebi çıkagelecek. Hoş geldi sefâ geldi, yüz adım öteden kandilli temennâlarla yerleri süpürerekten bize yaklaşmakta.

Asaf hem Balzac'a, hem de *Araba Sevdası*'nın Efruz Bey'ine benzer. Saçları kıvırcıktır ve uzunca bıyıkları bir Çin mandereni gibi sarkık. Yakasında iri bir gül vardır, dar ceketi iliklidir, kadife yeleği inci rengindedir, çizgili bir pantolon altında yandan boncuk düğmeli ayakkabıları parıldamakta. Elinde tereyağ renkli eldivenler, tokmağı fildişi bir bastonu var, boynunda benekli kravat... Ağzının etrafında, bütün gün yediği fındık fıstığın kırıntıları serpili. Şair Asaf Hâlet Çelebi karşınızdadır, 'buyursunlar efendim...'". Bu da Arif Dino:

"Arif, sırça bir fırça ile sırça mürekkebiyle, sırça üzerinde sırçalığın resmini çiziyordu. Tek yumrukta bir boğayı bayıltacak güçte olan eli öylesine ince çiziyordu ki, kimi zaman, çizip çizmediği belli değildi (...) Kurşun kalemini kullanacak olsa, cebinden eşi görülmemiş bir çakı çıkartır. Çakının içinde, gereksinmeye göre her derde devâ uçlar vardır: testere, makas, törpü, burgu, delici uç vb... Arif, "Faber" markalı kurşun kalemini yontmadan önce çakısını, cebinde taşıdığı özel bir biley taşı üstünde biler uzun uzun, çok uzun. Kalemini öylesine sivri hale getirir ki sonunda, iğne ucu mübarek... Bilemek konusunda bu sabrı, Eflâtun'u ve Marx'ı okumaktan öğrenmiştir Arif. (...) Ve böylece sabırla ve yıllarca hepimizi biledi, çakısını biler gibi, hepimizi. Kırkbir yılında Develi'ye sürülmesi o yüzdendir, elleri kelepçeli."

Fikret Adil, Nâzım Hikmet, Neyzen Tevfik vb. gibi ünlülerin yanı sıra Bakırköy'de güllâbici odunlarıyla dövülen delileri, geceleyin İstanbul surlarını dolaşan Ayasofya kamburunu, Fikret Muallâ'ya her hafta Paris'ten -henüz görmediği, yaşamının yirmi yılını geçireceği o uzak, büyülü kentten- bir metro bileti getiren Orient-Express memurunu, Rum meyhanecileri, Galata'daki dükkânında dünyanın en güzel lüle taşlarını işleyen Hüsnü ustayı da gerçek bir romancı bakışıyla gözlemliyor Dino. Böylece, 1938 yıllarının İstanbul'unu anlatırken Fikret Muallâ'nın içinde yaşadığı kenti, ilk resimlerinde çizip boyadığı doğal çevreyi de (Sarayburnu'nu, Haliç kıyısındaki mavnaları, Ayasofya'nın sarı badanalı duvarlarını, kurşuni kubbeleri, Eyüp'teki kara çarşaflı kadınlarla insan kalabalığını, cami avlularındaki güvercinleri, vb.) betimlemiş oluyor. Bütün bu ayrıntılar Fikret Muallâ'nın yaşamöyküsü açısından sergileniyor elbet. Abidin Dino bir ressamın biyografisini yazdığını, metne serpiştirdiği ayrıntıların ancak bu açıdan işlevsellik kazanacağını biliyor. Lüleci Hüsnü ustayı ele alalım örneğin. Dino, artık alıcısı tükenmiş, hor görülen bir el sanatının övgüsünü yaparken, Hüsnü ustayı Picasso'yla karşılaştırırken, bu yaşlı ve yoksul lülecinin kişiliğinde Fikret Muallâ'ya çok şey öğreten Galata ustalarını yüceltiyor.

"Galata'nın bitişiği Tophane. Bir zamanlar ara yerde, yan sokakta bir mahzen vardı. Alt Galata'nm ün salmış Kızıl Kil'i bu ocaktan çıkar. Üç beş basamakla inilen bu ocakta dünyanın son büyük lüleci ustası çalışır. Arkadaşımızdır, seksenliktir, iki büklüm ve kamburdur. Adı Hüsnü usta.

(1975 yılında Paris'te, bu satırları yazarken masamın üstünde ustanın, birbirinden güzel, beş lülesi dizilidir. Yarım yüzyılda neler yitirmiş, vermiş ya da kaptırmışımdır ama, ustanın lülelerini kimseye hediye etmem.)

İhtiyar usta işinin önemini biliyordu, gerçi bir ayağı çukurdaydı ve yeryüzünde kimsesi kalmamıştı. Cömert yaşamıştı, meteliksiz ölecekti. Zaten artık dünyada lüle müşterileri tükenmişti. (...) 'Bir tek müşterim kalmasa bile lülelerimi ahrette erenler kullanır, eyvallah' diyordu inatçı usta."

Yukardaki satırları okuyunca Sait Faik'in "Gün Ola Harman Ola" öyküsünü anımsamamak elde değil. Sait Faik de aynı duyarlık, aynı hakbilirlikle Mercan ustayı yüceltmiyor muydu? Onun boyadığı sandıklarda el sanatlarının, kâr ve kazanç hırsının alıp

yürüdüğü bir toplumda emeğiyle geçinen, sevdiği, kutsadığı işinden ödün vermeden çalışan bir sanat emekçisinin eşsiz yücelikteki özverisini görmüyor muydu? Mercan ustanın "isimleri şiir dolu aletleriyle" kemik kakmalı boya sandıklarına çizdiği doğa manzaralarını Boğaziçi'nde mehtap, Çamlıca'da gurup, vb. gibi tabloları dünyanın tüm başyapıtlarına yeğlemiyor muydu?

"Dünya bir yana, Mercan usta bir yana. (...) Mercan usta dâhidir. Fakir doğdu, fakir ölecek. (...) Canım Mercan ustam! Ellerinden hürmetle öperim. Biz de bir zenaat ehliyiz: Yazı yazıyoruz a. Ne Mercan ustaya, ne kilimleri dokuyan ellere, ne yazmaları boyayanlara, ne kalıpları dökenlere, ne çeşmi bülbülleri üfleyenlere saygı duyduk. Saygı duymadık da ne oldu? Dünyayı birbirine kattık işte... Sofralarımızı, kapılarımızı, gönlümüzü kapadık. kapadık da ne ettik? Dünyayı birbirine kattık." *(Bütün Eserleri,* Bilgi yay. cilt 6; s.176)

Yaşar Kemal bir gün, her zamanki coşkusuyla "Ben de, Sait Faik de Abidin Dino'nun yetiştirmeleriyiz" demişti bana. Bu sözlerdeki gerçek payı gün ışığına çıkarılmalıdır mutlaka. Nâzım Hikmet gibi Abidin Dino'nun da, şu ya da bu ölçüde, bazı çağdaş Türk sanatçılarının yetişmesinde katkısı olmuştur. Bu katkı açıklanmayı, araştırılıp ortaya konulmayı bekliyor.

Hüsnü ustayla Fikret Adil'i, Asaf Hâlet Çelebi'yle Ayasofya kamburunu betimlerken gözlem gücüyle portre ressamlığının tüm olanaklarını birleştiriyor Dino. Ayrıca "Deniz Küstü" resimlerindeki gibi, İstanbul kentinin kalabalığını, balıklarla insanların, denizle sokakların iç içeliğini, ancak Sait Faik'in öykülerinde görülen bir canlılıkla yansıtmayı başarıyor:

"İnsanlarla balıkların gözleri faltaşı gibi açıktırlar. Sevinçle bağrışırlar avaz avaz. (...) Alacakaranlıkta birdenbire ışıklar yanmıştır. Dumanlı gemiler yanaşır, gemiler kalkar. Denizde bir çalkantı, bir ipek hışırtısı. Makasla kesilmiş bir Galata kulesi gökyüzüne iğreti yapıştırılmıştır."

Ece Ayhan "Çocukların Ölüm Şarkıları" adlı şiirinde, "lâğım yollarından girdi metropollere" der Fikret Muallâ'dan söz ederken. Gerçekten de bir "lâğım adamı"dır Muallâ; tüm örgütlerin, her türlü kurumun dışında kalmıştır. Büyük kentlerin kalabalığında bir tutsak kartal, "leblebiciler"in yönettiği toplumda bir "acube" olarak yaşamıştır. Bu yüzden düşmandır bankalara; kendini kurumlarla, devletin ideolojik aygıtlarıyla savaşan bir Don Kişot

gibi görür. *Çakallar* kitabında desenlerini çizdiği uluslararası kuruluşlar, para babaları, polis şefleri onunla uğraşmaktadırlar hep. Ne de olsa, genelgeçer yasaların, dünyayı yöneten ekonomik ilişkilerin dışındadır. Ama, "kriz" anlarında bir ressam olarak da duyumsamaz kendini. Bu paranoya, elbette doğuştan miras kalmamıştır Muallâ'ya. Yaşadığı acıların, toplumsal çelişkilerin, biriken dertlerin sonucudur. Abidin Dino sanatçının kişiliğini belirleyen çocukluk dönemini annesinin ölümüyle bilinçaltına yerleşen suçluluk duygusunun onu nasıl dengesizliğe ittiğini, bir "acube" oluşunun nedenlerini de anlatıyor. İstanbul'da, sonra da iki kez Paris'te düştüğü delilerevindeki serüvenini, "paranoya" olarak tanımlanan hastalığını, çevresine karşı takındığı sert tutumu çocukluğundaki büyük sarsıntıya bağlıyor. Annesi Nuber hanım İspanyol gribine tutulan oğluna bakarken mikrop almış, genç yaşında ölmüştür. Annesinin ölümünden bir ay sonra babası Ekrem beyin eve bir başka kadın getirmesini bağışlamaz Fikret Muallâ. Ortalığı birbirine katarak ilk "olay"ını çıkarır. Yaşamı boyunca bu "olay"lar sürecek, Fikret zincirleme patlamalarla usun sınırlarını zorlayacak, kimi zaman da "öte yaka"ya geçecektir. Ne var ki, genç Fikret'in başkaldırısı baba yetkesinden devlet yetkesine yönelir; giderek her türlü korumayı, ataerkil düzenin tüm belirtilerini kendisine düşman olarak görmeye başlar. Dino, Fikret Muallâ'nın ruhsal yapısını açıklarken yüzeysel bir ruhbilimci yaklaşımıyla yetinmiyor. Muallâ'ya düşman görünen dünyanın ressamın çocukluğunda biçimlenmeye başladığını, ama içinde yaşadığı bürokrat toplumun katı kuralları ve özgürlükçü düşünceyi baskı altında tutan tek parti döneminin ideolojisiyle pekiştiğini de belirtiyor. Böylece birbirleriyle eklemlenen iki ayrı düzeyde, bireysel ve toplumsal koşulların bütünlüğü çerçevesinde çözümlüyor Muallâ'nın paranoid yapısını. Sanatçının çocukluk dünyasını altüst eden annenin beklenmedik ölümüyle, Atatürk'e hakaret olayının içyüzünü, bir bakıma "Ayvalık'ta nasıl ayvayı yediğini" anlatırken, Muallâ'nın kavgacı kişiliğinden olduğu kadar gördüğü düşlerden, mektuplarından ve deliler evinde tuttuğu notlardan da yararlanıyor. Bir yandan belgelere dayanırken, bir yandan da Muallâ'nın öznelliğine yaklaşıp onun gözüyle bakıyor dünyaya. Sanatçının içselliğini, mutluluk özlemiyle çırpınışını onun bakış açısından, onun algılarıyla yansıtmaya çabalıyor. Örneğin delilerevinden çıktıktan sonra Madam Anglès'in koruyuculuğu altında yerleştiği, bir bakıma gözaltına alındı-

ğı lüks apartmandaki yaşamını şöyle betimliyor:

"Bu da yetmiyormuş gibi, madamın evine dönüp lüks dekor, koltuklar, kanapeler, aynalar, gümüş şamdanlar, kadife perdeler, kristallerle karşılaşınca 'nevri dönüyor', patlıyordu sıkıntıdan. Gözüne ilişen her eşya, kendisine düşmandı sanki. 'Mezat salonunda biz milyonlar ederiz, sen kaç paralık adamsın bakalım, bizim aramızda işin ne?' dercesine bakıyorlardı Muallâ'ya yaldızlı salon eşyaları, 'bir ressam parçası'nın ayakları altında bulunmaktan sinirleniyorlardı 17. yüzyıl İspanyol ya da İran saray halıları..."

Bu içsellik Dino'nun metnine çok şey kazandırıyor. Yazar belgesel tutumdan, biyografisini anlattığı sanatçının yaşam gerçeğinden uzaklaşıyor belki; ama böyle davranarak onun öznelliğine, sanrılı dünyasına daha kolay yaklaştırıyor okuru. Dino, Muallâ'nın kişiliğinde yurdundan, her türlü toplumsal bağdan uzak düşmüş, bu yüzden de hep kendi yalnızlığını, kendi sürgünlüğünü yaşamaya mahkûm bir sanatçının portresini çiziyor. Başlarda, Asaf Hâlet'in, Arif Dino'nun portreleri kadar canlı, 1938 yıllarının İstanbul'unda yaşayan bir ressam portresidir bu:

"Muallâ'nın (o sıralarda) dipten kazınmış kafasının tepesinde, ibikli bir takke, lacivert bir kubbecik vardı. Fransızların 'bere' dedikleri cinsten. Boynundaki, rengi belki bir zamanlar beyaz, upuzun ipekli boyun atkısı birkaç kere sarmalandıktan sonra yerlere kadar sarkıyor, bozgun sonucu çamurlara banmış çözük bir yara sargısını andırıyordu. (...) Yakasız paltonun düğmeleri gırtlak altından başlıyor, dizi dizi yerlere kadar iniyordu, böylece dış ve düşman bir dünyaya karşı kendini sımsıkı korunmuş duyuyordu Muallâ. (...) Evet, ilk bakışta soba borusuna ya da kahraman Çanakkale topçularımızın düşmana fırlattıkları güllelere benziyordu palto."

Sonradan, Paris yıllarında yeni çizgiler eklenir Muallâ'nın portresine; 1938 yıllarının bohem ressamı, yaşlanmaya yüz tutmuş, alkolik, midesine düşkün bir "babalık"a dönüşür. Otelin balkonunda ayakta durup Ara Güler'in objektifine poz verirken, şişman gövdesi, yuvarlak yüzü, sarkık yanaklarıyla balon olup uçuverecektir sanki. Abidin Dino ressamdaki bu fiziksel değişmeyi şöyle anlatıyor:

"Durumu düzeleli, kendini oburluğa kaptırıyordu, alkolün de yardımıyla şişmanlıyordu fazlaca. İncecik, zayıf, hafif Fikret Muallâ yağ bağlıyor, şişmanlıyor, şişiyordu âdeta. Bu şişkinlik bir dertti.

Kemikleri, adaleleri iki misli yük taşıyordu; karaciğeri, böbrekleri, ciğerleri, yüreği tökezliyordu, onu yoruyordu... Tokluğun derdiydi bu, neredeyse harp yıllarının açlığını arayacak hale gelmişti. Yani aç kalsa bir türlü, tok dolaşsa başka türlü, sol kıyıda kalsa bir türlü, sağ kıyıya taşınsa başka türlü, rahat yoktu bu dünyada vesselam. Hem de onu kovalayanlar yavaş yavaş Monceau parkına yerleşmişti: Bu korkulu düşler, aslında birikmiş dertlerdi, kılık kıyafet değiştiren dertlerdi sadece."

Ece Ayhan "kovalar şiirsizler" der, Fikret Muallâ'dan söz ederken. Bu "şiirsizler" sözünde ressamın paranoyasını haklı gösteren bir anlam gizli bence. Çünkü Fikret Muallâ da, benzerleri gibi toplumun dışına itilmiş, Devletin sanatçıya sahip çıkmak şöyle dursun, onu horladığı bir dönemde yaşamını resim yaparak kazanmaya çabalamıştır. Ayvalık'ta resim öğretmeniyken başına gelenler en gerçek kanıtıdır bunun. Abidin Dino, Muallâ'nın yaşamöyküsünü yazarken çeşitli yaklaşım yöntemleri kullanıyor. Kimi vakit toplumsal koşulları, kimi vakit sanat ortamını, kimi vakit de ressamın ruhsal yapısını ön plana çıkarıyor. Bu üç düzey arasında bir denge kurmaya çabalıyor böylece. Alışılmış zamandizin kurallarını altüst ederek İstanbul-Paris-Reillanne üçgeninde, Muallâ'nın yaşamının ilginç bir kurgusunu yapıyor. Örneğin, ölümüne yakın İstanbul'u anımsatıyor sanatçıya. Gençliğinde yaptığı suluboya İstanbul manzaraları Paris kahvelerine, çocukluk anıları delilerevinde geçirdiği günlerin izlenimlerine karışıyor. Ece Ayhan'ın İstanbul argosundan yürüttüğü bir deyimle "Fikret Muallâ digan" bilincinin savrulup dağıldığını, ölüme yakınlığını ayrımsıyor. Doğrudan değil ama, bir düş, belki de hiç görmediği, ne var ki Dino'nun bize bir romancı ustalığıyla betimlediği bir düş aracılığıyla:

"Uykusu kaçınca kimi gece, Fikret Muallâ Toptaşı'nda geçirdiği gün ve geceleri anımsıyordu, eski tortular kabarıyordu tekrar; yatak üstünde bağdaş kurmuş, don gömlek Neyzen Tevfik mansurda Cemil Bey'in şataraban peşrevine girişiyordu inim inim... çepeçevre lacivert pelerinli doktorlar, yarasa misali fır dolanıyorlar, duvardan duvara çarpıyorlar, derken pavyonun demir bahçe kapısı açılıyor, ardından başka bir demir kapı, bir daha, bir daha, kaçış olanağı yok, deliler koğuşlarda kilitli! Nasıl oluyor, belli değil, Neyzen'in sevgili köpeği Mernuş, Muallâ'nın yatağı altında ölüyordu birdenbire, ard ayaklarını titreterek..."

Yukardaki satırlarda sanatçının dünyası kurmaca bir metin gi-

bi yansıtılıyor. Dino, bir biyografi yazarı olarak, Muallâ'nın içselliğine girmeye, öznelliğini kavramaya çabalıyor. Ve yoğun bir anlatımla aktarıyor bu öznelliği. Öte yandan sanatçının yaşamını anlatırken resim dünyasını, giderek yapıtını anlamamızı kolaylaştıracak unsurların altını çiziyor. Ressamın yaşamöyküsündeki ayrıntıları, başından geçen serüvenleri hep bu açıdan ele alıyor. Örneğin Muallâ'nın çocukluğunu kısa ama yoğun bir tümcede özetliyorsa (Muallâ'nın merdiveni, tepeden inme Kadıköy-Moda iskelesidir. Yıllar sonra bile, Köprüden geçerken, onu küçük yaşta kız kılığında gezdiren annesinin sıcak avcunu, avcunda duyar.) anneyle olan ilişkinin sanattaki izdüşümünü saptamaktır amacı. Bu izdüşüm, Muallâ'nın resimlerinde kadın imgesinin çeşitlenmesine yol açar. Ressam, özellikle Paris'te yaptığı tablolarda mutluluk özlemini dile getiren kadınlar çizmiş, beyaz kadın gövdeleri boyayarak içinde yaşadığı sanrılı dünyadan kurtulmak istemiştir. Dino, kadın izleğini gerçek boyutlarıyla Türk resmine kazandıran ilk ressammız olarak tanımlıyor Muallâ'yı. Onun bu saplantısında çocukluğunun, giderek tüm yaşamının bilinçaltına itilmiş isteklerini, yaşanmamış özlemlerini görüyor:

"Söyledim, tekrarlıyorum: Fikret'in hayatında ve resminde kadın, önemli bir yer tutmuştur (...). Fikret'te söz konusu olan, kadın değil, kadınlıktır. Muallâ hikâyeyi aşar, genele erişir. Belki de Fikret gibi kadınlığı anlamak için, onları Fikret kadar düşlemiş, beklemiş olmak lazım (...). Renklerle, biçimlerle sevişmiş durmuştu nakkaş. Nakkaş, riyazete dalmış bir keşiş misali bembeyaz çıplak kadınlar görüyordu. Resim yapmak, kadınlarla sevişmenin bir başka türü."

Fikret Muallâ, Dino'nun sanat üzerine görüşlerini içeren bir anı-eleştiri kitabı niteliği de taşıyor. Yalnızca, Fransa'da ölen ünlü ressamımızın yaşamöyküsünü anlatmıyor çünkü. Onun sanatını çözümlerken, örneğin 1950'lerden sonra somut/soyut tartışması çerçevesinde Fikret Muallâ'nın somut resimde direnişinin nedenlerini araştırırken, resim sanatının çağdaş sorunlarına da değiniyor. Minyatür ve hat sanatı gibi, geleneksel Türk resminin önemli kaynaklarını, aykırı uçlarını da ele alıyor. Diyeceğim, bir taşla iki kuş vuruyor Dino. Bir yandan Fikret Muallâ'nın çalkantılı yaşamını, İstanbul ve Paris sokaklarındaki, otel odalarından kahvelere, içkili lokantalardan delilerevine ulaşan serüvenlerindeki derin yalnızlığı betimlerken, öte yandan da sanatındaki başlıca dönemeçle-

rin, *Çakallar* kitabında yayımlanan tuhaf desenlerin, sözcük oyunlarının anahtarını veriyor. Muallâ'nın uzlaşmaz kişiliği, Dino'nun olağanüstü güzellikte çizmeyi başardığı bir sanatçı portresine dönüşüyor böylece.

İlk başta andığım "Üsera Karargâhı" adlı yazısında, tutsak kartalın bir gün özgürlüğe kavuşup hemcinslerinin yanına döneceğini söyler Muallâ. "Bu zebunkeşlik nümunesi leblebicilerin emri altında, bu üsera karargâhında bir lokma ekmeğe bağlanıp kırtasiyecilik yapmayacaktı. Bir kartal gibi, ömrünü sürecekti" diye yazar. Fikret Muallâ'nın bu özlemi bir gün gerçekleşecektir elbet. Ama o, leblebicilerin yönettiği üsera karargâhında bile boyun eğmeden yaşamasını bildi. Dünyayı, sıradan insanları, İstanbul ve Paris kahvelerini sevdi. Onları çizdi ömrü boyunca, bir gün olsun devlet katında ödüllendirilmeyi beklemedi. Dino, sanatçının kemiklerini Paris'ten Karacaahmet'e götüren uçağın ardından düşündüklerini, yıllar sonra şöyle dile getiriyor:

"Artık Fikret Muallâ Karacaahmet'te. Mezarı güpgüzelmiş. Artık ressam, bir zamanlar çizdiği bu beyaz taşların, selvilerin arasına karıştı. Ne bekçiden, ne karakoldan, ne de ekmek derdinden şikayetçi."

Evet, Fikret Muallâ insanların erişemeyeceği dağların üstündeki bulutların da üstünden uçuyor artık. Ne çare ki, öldükten sonra özgürlüğüne kavuşabilen bir kartalın ertelenmiş sevinciyle.

1980

PARİS DEYİNCE

paris deyince

Paris deyince güzel Helen'i kaçıran Troyalı delikanlı geliyor aklıma. Homeros'un ölümsüzleştirdiği, Afrodit'i bile baştan çıkaran güzel Paris. Paris deyince Apollinaire'in, Eluard ve Aragon'un ünlü dizelerini, kübist şair Pierre Reverdy'nin pek bilinmeyen uzak sesini duyuyorum: "Mont Blanc'a kar yağıyor / Ve bir çan çalıyor kocaman / Karanlık basıyor aşağıda bir yığın insan / Kalpler tutuşuyor ateşle örtülü kalpler / Derin bir gölge dolaşıp duruyor çevresinde Sacré-Coeur'ün". Paris deyince Rilke'yi de düşünüyorum. Çatı katındaki odasında yalnız yaşayan Malte Laurids Brigge'yi: "Gülünç şey. Ufacık odamda işte oturuyorum, ben yirmi sekizinde Brigge, ve hakkımda kimsenin bir şey bildiği yok. İşte oturuyorum ve bir hiçim. Ve buna rağmen bu hiç, düşünmeye başlıyor, beşinci katta, boz renkli bir Paris ikindisinde düşünüyor." Diyeceğim Paris, Türkiye'ye, İstanbul'a çok sık gitmekle birlikte uzun süredir yaşadığım bu kent, benim için, yazınsal çağrışımlara açık bir kent. Oysa aynı şeyi İstanbul konusunda söyleyemem. İstanbul'un öznel bir karşılığı, sevecen bir coğrafyası var yaşamımda. İstanbul, bir bakıma kendi tarihim sayılır; nereye gitsem, hangi kente varsam içimde taşıyacağım bir geçmiş, eski bir nevrozdur. Ne diyordu Kavafis: "Bulamazsın ne başka bir deniz ne de başka bir belde / Bu kent peşini bırakmaz senin. Dolaşacağın / hep bu sokaklardır, bu kentin alanları / kararan bu evler arasında yaşlanacaksın. / Hep bu kente varacaksın."

Oysa Paris'in yeri başka. Her şeyden önce, okuduğum kitaplardan gelen bir imge Paris. Ancak düşlenebilen, içinde yaşayana kendini kolaylıkla vermeyen bir kent. Okudukça, yalnız Fransız yazınında değil, tüm dünya yazınında, özellikle de bizim yazınımızda Paris kentinin önemli bir yeri olduğunu gördüm. Ülkemiz-

de Paris sözcüğü, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin *Sefaretnâme*'sinden, özellikle de Tanzimat'tan bu yana gündemde olmuştur hep. Paris kentinin neredeyse iki yüz yıl boyunca Türk sanatçılarını etkilediğini, Yeni Osmanlılardan ressamlarımıza, Yahya Kemal'den Attilâ İlhan'a dek bir çok aydın ve yazarımızın şu ya da bu biçimde "Paris Okulu"ndan geçtiklerini biliyoruz. 1720'de Fransa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin anlattığı Paris, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Batı Acısı'ndaki ya da Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki Paris'e benzemez elbet. Demir Özlü'nün öykülerinde en küçük ayrıntılarıyla betimlediği sokaklar da, Cahit Külebi'nin düşlediği, Nâzım Hikmet'inse sürgünde dolaştığı Paris sokaklarından farklıdır.

Yalnızca bizim sanatçılarımızı büyülemekle kalmamıştır bu kent. Uzak Doğudan Güney Amerika'ya, Afrika'dan Rusya'ya dek tüm dünya sanatçılarının, aydın ve düşünürlerinin uğrak yeri olmuştur. Diyeceğim, her ulusun kültür tarihinde önemli bir imgesi vardır Paris'in; dünyanın kültür ve sanat merkezi olma özelliğini sürdürmesinin başlıca nedeni de budur. Hemingway için bir bayramdır Paris, Cesar Vallejo'nun şiirindeyse ölmek istenilen bir kent. Villon'dan Aragon'a, Baudelaire'den Apollinaire'e dek Fransız şiirinin en önemli dönemeçlerinde Paris'in karşımıza çıkması doğaldır belki, ama İranlı yazar Sâdık Hidâyet'le Senegalli şair Senghor'un, Yunanlı romancı Vassilikos'la Şilili Pablo Neruda'nın Paris tutkusunda birleşmeleri oldukça şaşırtıcıdır.

"Paris Mektubu"nda sizlere, önceden olduğu gibi, kültür etkinliklerinden söz etmeye çalışacağım yine. Kentin kendisini, yani coğrafyasını değil kültür ve sanat yaşamını yansıtmayı, bu yaşamın bir Türk yazarında bıraktığı izlenimleri aktarmayı amaçladığımdan, sinema ve sergilerden, yankı uyandıran yazar ve düşünürlerden söz edeceğim. "Paris Mektubu" Batı'yla Türkiye arasında kurulan bir köprü olarak düşünülmeli. Bu köprünün imgesel bir gerçeklik taşıdığını, üzerinden kolaylıkla geçilemeyeceğini biliyorum. Ama insanlığın ortak kütürünün oluşması, bir başka deyişle ulusal kültürlerin evrenselle birleşmesi, biraz da bu tür köprülerin çoğalmasına bağlı değil mi? Hem Türk okurunun dünyaya açılmasına katkıda bulunmak, hem de ulusal kültürümüzün Fransa'daki izdüşümünü saptamak gibi çift yönlü bir işlevi olmasını dilediğim Paris Mektupları'nda buluşmak üzere.

1984

paris türküsü

Yuvarlak yüzlü, şişman bir Yahudi Madam Roza. Gözlerinin altı çökmüş, alnı kırış kırış. İnce bacakları kocaman gövdesinin yükünü taşıyamıyor artık. Merdivenleri çıkarken soluk soluğa kalıyor. Teni de yumuşamış, pelteleşmiş iyice. Sütyenden taşan göğüslerinin arasındaki siyah çizgi, insanı bir anda sarıp içini ürperten o kederli boşluk, buruşmaya yüz tutmuş derinin kıvrımlarına doğru yayılıyor giderek. Madam Roza'nın dişiliği bir maske bile değil. Çözülen, dirimselliğinden yavaşça uzaklaşan bir gövde yalnızca. Ve yaşam bu gövdeden, geride güzel, anlamlı izler bırakarak çekiliyor. Dudaklar örneğin. Madam Roza artık dudaklarını boyamasa da olur. Gülümserken, dişleri yapay bir beyazlığın ışıltısında parlamıyor çünkü. Ağzı bütün yaşlı kadınlarınki gibi durgun, düşünceli. Yüzüne belli belirsiz bir yalnızlık inmiş. Alın, çatık kaşları da düşünceli. Aynanın karşısına geçip oturduğunda kendi kendine şöyle diyebilir Madam Roza: "Şakaklarıma kar mı yağdı ne var? / Benim mi Allahım bu çizgili yüz? / Ya gözler altındaki mor halkalar? / Neden böyle düşman görünürsünüz, / Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?" Ama Cahit Sıtkı'nın otuz beş yaşa pek de uygun düşmeyen bu dizelerindeki kaygıyı çoktan geride bırakıp yetmişine merdiven dayamış bir kadın Madam Roza. O güzelim gövdesini uzun yıllar erkeklerin kullanım gücüne sunmuş yaşlı bir fahişe. Fahişeliği yetmiyormuş gibi bir de Yahudiliği yüklenmiş. Jorge Semprun'un *Ölüme Yolculuk* adlı o unutulmaz romanında betimlediği cehennemi yakından tanımış böylece. Gençlik yılları, Nazi toplama kamplarının en korkuncu Auschwitz'te geçmiş. İnsan yakılan fırınların, gaz odalarının karşısındaki barakalardan birinde. Nasılsa, sırf Yahudiliği yüzünden çıktığı bu "ölüme yolculuk"tan dönebilmiş Madam Roza. Dönmüş ama, nereye? Kırık aynalı otel odalarıyla Pigalle kaldırımlarına. Yani, Yahudiliğin bir başka biçimi olan sokak kadınlığına. Şimdi Paris'te uykuları bölünüyor ge-

celeri. Sanki savaş hiç bitmemiş, Naziler dünya yüzünden hiç silinmemiş gibi Gestapo'nun gelip kapıyı çalmasını bekliyor.

Momo'ya gelince, Madam Roza'nın büyüttüğü bir oğlan çocuğu Momo. Yüzündeki saflığa bakılırsa on yaşlarında ya var ya yok. Üzüm gözlü, incecik bakışlı, güzel mi güzel. Arap üstelik, adı da Muhammed. Ama çevresindeki herkes, Madam Roza gibi, Momo diyor ona. Ne yaşını biliyoruz Momo'nun, ne de annesiyle babasının kimliğini. Madam Roza da bilmiyor, daha doğrusu bilmezden geliyor. Paris'te, eski bir binanın en üst katında oturuyorlar. Işıklı bulvarların, pahalı lokantaların, gece kulüplerinden çıkışta kürklerine sarılıp sevgilileriyle öpüşen şık kadınların Paris'inde değil ama. Kitaplıkların, sanat galerilerinin, akşam olunca ansızın uzayıveren sinema kuyruklarının, kahvelerde, odalarda, açık oturum ve toplantılarda politika tartışan aydınların Paris'inde de değil. Üzüm gözlü Muhammed'le, artık "duacı" olmuş Madam Roza'nın birlikte yaşadıkları Paris tuhaf bir yer. Ne pırlanta yüzüklere benziyor, ne de Eyfel Kulesi'nin, Notre-Dame ve Sacré Coeur'ün süslediği tablolara. Biraz Utrillo'nun sokaklarından, biraz Jacques Prévert'den, özellikle de Edith Piaf'ın şarkılarından tanıdığımız bir Paris bu. Sokak kadınlarının, pezevenklerin, günde en az yirmi erkekle yatıp yirmi kuruş biriktiremeyen zavallı fahişelerin kenti. Ve Madam Roza kendi deyimiyle "estetikliğini" yitireli beri, yani elli yaşından bu yana, sokak kadınlarının çocuklarına bakarak geçiniyor. O, çok az bir para karşılığında bu çocukların üzerine kanat germese, Devlet Baba babalığını gösterip analarından ayıracak yavruları. Kamu yararına, ar namus uğruna, bu güzelim çocukları Madam Roza'nın sevecen sıcaklığından koparıp analarından da, onlarla aynı yazgıyı paylaşan arkadaşlarından da uzaklaştıracak. Ece Ayhan bir şiirinde şöyle der: "Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim / Emrazı Zühreviye Hastanesi'ne kapatıldı anamız / Adıyla çalışan Ermiş Sirkeci kadınlarındandır. / Şeker atar hâlâ mazgallardan Cankurtaran'da / Acı Bacının acı bilmez uçurtma çocuklarına."

İşte bu çocuklar da, kendilerine sahip çıkan Ermiş Madam Roza sayesinde tüzüklerle çarpışmaya bırakılmadan, kamuya karşı "diktreş" olmadan yaşayabiliyorlar. Momo, "orospu çocukları" içinde en duyarlısı, en seçkini. Madam Roza'nın elinde büyümüş çünkü. Nedense herkesin anası geliyor da, Muhammed'in anası bir türlü oğlunu görmeye gelmiyor. Yaşamıyor da ondan, ölmüş.

Daha doğrusu, yeterince para kazanamadığı için babası olacak o "psikiyatrik" tarafından öldürülmüş, Momo'nun anası Ayşe mezarda anlayacağınız, babasıysa tımarhanede. Ama Madam Roza gerçeği söylemiyor Momo'ya, biz de bilmiyoruz. Ta ki, Madam Roza'nın deyişiyle bir "psikiyatrik pezevenk" olan baba, güllâbici odunlarından kurtulup on bir yıl sonra oğlunu görmeye gelene dek. Peki şimdi ne olacak? Toplumun kendisinden esirgediği sevgiyi cömertçe Momo'ya adamış, dostu tarafından boğularak öldürülen Cezayirli bir fahişenin biricik oğlu Momo'yu dünyada herkesten, savaş sırasında rastlayıp bütün servetini yedirdiği Yahudi dostundan bile çok sevmiş Madam Roza ne yapacak? Sırf babasıdır diye, bir "psikiyatrik"in eline mi bırakacak üzüm gözlü Muhammed'ini?

Bu serüvenin, Momo ile Madam Roza'nın sonunu merak edenler, eğer Yeşilçam melodramlarıyla hiç ilgisi olmayan, gerçekten başarılı bir melodram yaşamak istiyorlarsa, Emile Ajar'ın *La Vie Devant Soi* adlı romanını okusunlar. Bu romanın Türkçe çevirisi yakında çıkacak. Geçen yıl Goncourt ödülünü aldıktan sonra büyük gürültü koparan Emile Ajar'ın romanı sinemaya da uyarlandı. Ben romandan değil, gösterilmeye başlandığından bu yana Paris'te kapalı gişe oynayan filmden söz ettim yukarıda. Simone Signoret Madam Roza rolünde bütün sinema severleri, özellikle de Hollwood'un star mitosundan hoşlanmayanları kırıp geçiriyor. Basın ve televizyon bu anti-stardan söz ediyor hep. Bir bakıma yeni bir mitos, bu çeşit anti-star mitosu yaratılıyor böylece. Simone Signoret yaşlı bir fahişenin, Yüksek Kaldırım deyimiyle söylersek bir "duacı"nın son günlerini canlandırmakla, alışılmış güzellik ölçütlerinin dışına çıkıyor. Dahası, yıkıyor bu ölçütleri. Madam Roza tipini ayrıntılarıyla betimlememin nedeni de buydu. "Casque d'Or" filmiyle Türkiye'deki hayranlarını büyüleyen o güzelim Simone Signoret'yi, La Vie Devant Soi'daki çirkinliğiyle göz önüne getiresiniz istedim. Sanıyorum bu yılın Oscar ödülü, en iyi kadın oyuncu dalında Signoret'ye verilecek. Gönül isterdi ki, Madam Roza gibilerine de bir ödül verilsin. Momoları bağırlarına bastıkları için değil ama. Hepimizin doğuştan ödüllendirildiğimiz, yani insandan sayıldığımız bu toplumda her türlü horlanmaya, aşağılanmaya karşın sevgiyi unutmadıkları için, sevmede bizler kadar cimri olmadıkları için ödüllendirilmelidir Madam Rozalar.

1978

sevgili

Bugüne dek hiç yapmadığım bir şeydi. Sevdiğim bir romanın filmini gördükten sonra romanı yeniden okudum. Bende bu okuma isteğini, yeniden metne dönmenin dayanılmaz çağrısını duyuran görüntülerin zenginliği değildi, hayır. Yönetmenin ustalığı hiç değildi. Beni Marguerite Duras'nın *Sevgili*'sine götüren, sinemaya uyarlanamayacağı konusunda çekinmeden bahse girebileceğim bir metnin görüntülenmesiydi. Jean Jacques Annaud çağrışım örgüsüne dayalı bir anlatıyı, başı sonu belirsiz, kronolojik bir evrim izlemeyen anıların akışını tutarlı bir kurguyla sinema diline aktarabilmiş. Aslında çok sınırda bir film *Sevgili*. Her an erotizmin doruğundan pornografik bayağılığa düştü düşecek gibi. Ama, on beşinde bir genç kızın cinselliğe ilk uyanışını, kendisinden yaşça çok büyük -üstelik de bir Çinli, yani yabancı- bir erkekle yaşadığı tensel tutkunun, Baudelaire'in deyimiyle söylersek "hazzın kırbacı"nı yedikçe tutkuya tutsak oluşunun serüvenini öylesine etkileyici bir biçimde anlatıyor ki, sarsılmamak mümkün değil.

Marguerite Duras'nın romanı Türkiye'de de birkaç baskı yaptı. Okumuş olanlar anımsayacaklardır. Yazar *Sevgili*'de bir otobiyografi denemesine girişir. İlk aşkını, ilk tutkusunu anlatırken çocukluğunun geçtiği Vietnam'daki kolonyal dünyayı da betimler. Unutulmaz renkler, sesler, düş ve anı yumaklarıyla örülen bu dünyanın temelinde kendi ailesi vardır. İlk romanı *Pasifik'e Karşı Bir Baraj*'da anlattıkları yani. Eşini yitirmiş, mutsuz, çocuklarını yetiştirmeye çalışan bir anne ve iki erkek kardeş. Annenin neredeyse taptığı büyük oğlan hayırsızın biridir ne yazık ki. Onun sevgisizliği, acımasızlığı, hırsızlığı küçük Marguerite'in dünyasında derin

izler bırakmıştır. *Sevgili*'de cinselliğe ilk uyanışla birlikte dışa vuran ağabeye karşı öfkedir. Yıllarca bastırılmış, unutulmuş, çocukluk anılarıyla birlikte yüzeye çıkıp patlayan bir öfke, bir tür suçlama. Jean Jacques Annaud'nun filminde bütün bunlar geri planda işleniyor. Çok büyük bir bütçeyle gerçekleştirilen çekim ister istemez Amerikan tarzı bir "süper prodüksiyon"un gereklerini de yerine getirmek durumunda çünkü. Ayrıntılı dekorlar, 1920'lerin Hindiçin'i, Saygon'un kenar mahalleleriyle zengin Fransızların devam ettiği şık lokantalar, su basmış çeltik tarlalarıyla kıtalar arasında mekik dokuyan, her biri küçük bir kent büyüklüğündeki transatlantikler... Ama bu filmin asıl önemi, yazılmış bir metinden (bir anlatı ya da roman değil *Sevgili*, Marguerite Duras'nın, kitabın bir yerinde "Ben hiç yazmadım" diyen Duras'nın üslûp anıtı) seyredilebilir bir görüntü akışı çıkarması. Bu akışın seyirciyi etkilemesinde Duras'nın metnini okuyan Jeanne Moreau'nun da payı var elbet. Ve yazarın genç kızlığını canlandıran oyuncunun güzelliğinin. Hem saf hem şeytansı, hem doğal hem yapmacık bir güzellik bu. Çekici, kahredici, delirten bir güzellik. Genç kızın yeni oluşmaya başlayan kişiliğindeki çalkantıların cinsel hazzın keşfiyle fırtınaya, giderek tayfuna dönüşmesi de denilebilir. Ama biz seyirciler Duras'nın öbür kitaplarından tanıdığımız yalın, neredeyse saydam, kimi zaman da oldukça karmaşık bir dil aracılığıyla duyumsuyoruz bu tayfunu. Bu yıkımı. İlk aşkın, ilk acının, ilk ayrılışın, ilk kin duygusunun getirdiği yıkımı.

Olağanüstü güzellikteki görüntüler birbirini izlerken "On sekizinde yaşlandım, diyor Duras'nın ağzından konuşan Jeanne Moreau'nun sesi, "yıkılmış bir yüzüm var". Ve dupduru, güzel mi güzel bir genç kızın yüzü beliriyor yılların ardından. *Sevgili* unutuşa karşı yaşamın demeyeceğim ama yazının, yazıya dönüşmüş belleğin zaferi. Ve elbette sevginin. Yıllar sonra ilk sevgiliyle karşılaşmasını şöyle anlatıyor Duras:

"Savaştan yıllar sonra, evlilikler, çocuklar, boşanmalar, kitaplardan sonra karısıyla Paris'e gelmişti. Telefon etmişti ona. Sesinden hemen tanımıştı. Demişti ki: yalnızca sesinizi duymak istemiştim. O, benim, demişti, merhaba. Çekingendi, eskiden olduğu gibi korku içinde. (...) Sonra ona ne diyeceğini bilememişti. Sonra demişti ki, önceki gibi, onu hâlâ seviyordu, onu her zaman sevecekti, ve onu ölünceye kadar da seveceğini, evet bunu söylemişti."

Behçet Necatigil "Gizli Sevda" adlı şiirinde "Mesutmuş, koca-

sını seviyormuş / Kendilerininmiş evleri / Bir suçlu gibi ezik / Sana selam söyledi" diye yazar eski sevgiliden söz ederken. Duras'nın kitabı "eski sevgili"nin değil, "ilk sevgili"nin, yani eskimeyen sevgilinin tutkusunu dile getiriyor. Annaud'nun filmi de öyle.

1992

mutlak aşk vardır

Aragon "Mutlu aşk yoktur" der Elsa için yazdığı ünlü şiirinde. Marguerite Duras'nın yapıtları, özellikle de *Sevgili* bu dizenin devamı gibidir: "Mutlu aşk yoktur çünkü mutlak aşk vardır." Duras'nın son romanı *Mavi Gözler Siyah Saçlar* Goncourt ödülünün açıklandığı gün yayımlandı. Yayımlanır yayımlanmaz da en çok satan kitaplar listesine girdi. Oysa çok değil birkaç yıl öncesine dek Fransa'da herkesin tanıdığı, ama ancak beş bin kişinin okuduğu bir yazardı Marguerite Duras. *Sevgili* 1984 Eylül'ünde yayımlandığı vakit bir haftada yirmi beş bin sattı. İki ay sonra Goncourt ödülünü aldığında yüz elli bin kişi okumuştu romanı. Duras *Le Nouvel Observateur*'de yayımlanan bir konuşmasında "*Sevgili*'niz bir milyon sattı..." diye söze başlayan gazetecinin cümlesini yarıda keserek, "Hayır. Bir değil, bir buçuk milyon!" diye düzeltiyor. Ve yıllarca geniş okur kitlelerine ulaşamamış olmanın burukluğuyla, biraz da ünleri Fransa sınırlarını aşmayan yazarlardan öç alırmış gibi "Tabii sadece Fransa'da" diye ekliyor.

Bu beklenmedik ticari başarı üzerine çok tartışıldı. *Sevgili*, Duras'nın öbür yapıtlarından pek farklı değildi çünkü. Çocukluk, anneyle ilişki ve aşk. Bu üç izlek, Duras'nın tüm yaşammı, giderek roman dünyasını oluşturan bu varoluşsal üçgen, yazarın neredeyse tüm yapıtını temellendiren bir değişmez niteliğindedir. Görece kolay okunabilirliği bir yana, *Sevgili*'nin bu denli çok satmasını, bir olay haline gelmesini nasıl açıklayabiliriz öyleyse? Bunun nedenleri üzerinde ayrıntılarıyla durmak istemiyorum. Doğrusu Marguerite Duras'nın ancak yetmiş yaşında ulaşabildiği ticari başarı, kendisini ilgilendirmediği gibi, beni de pek ilgilendirmiyor. Ama bu-

gün yetmiş iki yaşındaki bir kadın yazarın *Le Nouvel Observateur*'e verdiği demeçte "En büyük benim" demesini, gerçekte edebiyatın, dolayısıyla da "üslûp"un büyük bir zaferi olarak görüyorum. Duras'nın başarısı, "büyüklüğü" edebiyatın başarısıdır bence. Çünkü Duras "Üslûbu olmayan bir yazar, yazar değildir" diyebilen, televizyonda izlediğim bir programda "Sartre yazmadı" gibi ancak yazma uğraşı verenlerin, yazıyı bir varoluş biçimi olarak yaşayanların anlayabilecekleri deyimler üreten bir yazardır çünkü, yazman ya da masalcı değil. Onun üslûp özelliklerini ele alan bir yazımda "sessizliğin dili"nden söz etmiştim.

Marguerite Duras'nın yapıtında beni en çok şaşırtan ve etkileyen,giderek duyarlığımla bilincimi aynı anda kuşatan bazı sessizlikler olmuştur. Yazarın büyük bir ustalıkla iki sözcüğün, birbirine kolayca eklenivеren kısa, yalın cümlelerin arasına yerleştirdiği uzun sessizlikler. Ancak metnin okunma sürecinde, yani yazının imgesel (gözle okunduğunda) ya da eklemli (yüksek sesle okunduğunda) bir dile dönüşmesiyle gerçekleşebilen bu sessizliğe ben "beyazın anlatımı" diyorum. Beyaz Mallarmé'nin bazı şiirlerinde olduğu gibi kâğıdın sözcüksüz alanını, yazıyı kendi boşluğuyla bütünleyen bir yokluğu belirtmiyor burada. Beyazın anlatımı derken sözcüklerin, daha doğrusu konuşmanın dünyasıyla başlayan, bu dünyayı susuşlarla, söylenmemiş güzelliklerle destekleyen zaman birimlerini düşünüyorum. Sessizliğin de bir dil olarak kullanıldığı, metne, okumaya katıldığı o anlamlı boşlukları, bekleyişleri... İşte *Moderato Cantabile, Park, Bir Yaz Gecesi On Buçukta, Yıkmak Deyince* ve *India Song*.

Sonra *Ölüm Hastalığı, Sevgili* ve *Acı*. Şimdi de *Mavi Gözler Siyah Saçlar*... Özellikle de bu son roman. Özetlersek, *Pasifiğe Karşı Bir Baraj*'dan bu yana on dört roman, bir o kadar da tiyatro oyunuyla senaryo. Bu yapıtlardan birçoğunun, özellikle de kısa anlatıların, dilin içinde suda balık örneği yaşayan her yazarda aynı özlemi uyandıracağından hiç kuşkum yok: O ulaşılması çok güç yalınlığa vararak, az yazıp çok şey söylemek. Giderek ele geçirmek sözcükleri, sözün ve sessizliğin diliyle yeni bir dünya yaratmak.

Dilimize de çevrilen *Tarquinia'nın Küçük Atları*'nda (Bkz. Cem Yay. 1985) roman kahramanlarından biri şöyle der: Yeryüzündeki hiçbir aşk Aşk'ın yerini tutamaz." Evet, mutlak aşkın gerekliliğini ama olanaksızlığını özetleyen, Duras'nın tüm yapıtlarının anahtarı niteliğinde bir cümle bu. *Hiroşima Sevgilim*'de de bir kadın sesi

durmadan şu sözleri tekrarlar: "Kimsin Sen? Öldürüyorsun beni. Öyle iyisin ki bana. Nasıl bilebilirdim bu kentin aşkın boyutlarına göre kurulduğunu?" Doğru, bazen bilemeyiz. Aşk günlük yaşamın, alışkanlıklarımızın, hatta koskoca bir kentin, atom bombasıyla yıkılmış olsa bile anılarımızda yaşayacak bir kentin, yani belleğimizin boyutlarını aşabilir. Marguerite Duras işte bu gerçeğin, Bataille'ın deyişiyle söylersek "Bir pencerenin avluya açıldığı gibi ölüme açılan aşk"ın yazarıdır. Onun yapıtında mutlu aşk yoktur, aşk mutlaktır çünkü.

1987

sessizliğin dili

Marguerite Duras'nın yapıtında beni en çok şaşırtan ve etkileyen, giderek duyarlığımla bilincimi aynı anda kuşatan bazı sessizlikler olmuştur. Yazarın büyük bir ustalıkla iki sözcüğün, birbirine kolayca ekleniveren kısa, yalın tümcelerin arasına yerleştirdiği uzun sessizlikler. Ancak metnin okunma sürecinde, yani yazınm imgesel (gözle okunduğunda) ya da eklemli (yüksek sesle okunduğunda) bir dile dönüşmesiyle gerçekleşebilen bu sessizliğe ben "beyazın anlatımı" diyorum. Beyaz, Mallarmé'nin bazı şiirlerinde olduğu gibi kâğıdın sözcüksüz alanını, yazıyı kendi boşluğuyla bütünleyen bir yokluğu belirtmiyor burada. Beyazın anlatımı derken sözcüklerin, daha doğrusu konuşmanın dünyasıyla başlayan, bu dünyayı susuşlarla, söylenmemiş güzelliklerle destekleyen zaman birimlerini düşünüyorum. Sessizliğin de bir dil olarak kullanıldığı, metne, okumaya katıldığı o anlamlı boşlukları, bekleyişleri... Marguerite Duras'nın *L'Eden Cinéma* adlı tiyatro yapıtında işte bu sessizliğin diliyle örülmüş, yaşlı ve sert bir annenin gölgesinde yaşanmış çocukluğa, ilk sevginin, ilk yalnızlığın, ilk acının geçmişteki dünyasına uzanan anıları dinledim. Dinledim diyorum, çünkü biri erkek öteki kadın iki kişinin okuduğu anılardan oluşuyordu yapıt. Bu arada Renaud-Barrault topluluğunun oyuncuları Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Jean-Baptiste Malartre, Michael Lonsdale ve Axel Bogousslavsky sahnede yer değiştiriyor, kimi zaman söze karışarak, çoğunlukla da susarak metne katılıyorlardı. Gerçekte hem sözcüklerin (yazının) hem de somut bir mekânda var olan kişilerin (tiyatronun) birlikte oluşturdukları, piyano eşliğinde girilen sınırsız bir alandı metin. Okunan öyküde olduğu kadar sahnedeki

oyuncuların davranışlarında, annenin sessiz film döneminde Eden sinemasında çaldığı piyanonun uzak ezgisinde de sürüyordu. Kimi yerde metni taşıyan birer araçtı oyuncular. Yazıyla okumanın, yazınla tiyatronun sınırlarını yok sayarak birinden diğerine kolaylıkla geçiyor, hem sahnede hem de sözcüklerin dünyasında somutlaşan bir Marguerite Duras atmosferi yaratıyorlardı. Kimi yerde de salt okunan sözcükler, ya da piyanonun eski günleri çağrıştıran hüzünlü ezgisi dolduruyordu sahneyi. Diyeceğim tiyatroyla yazın, yazınla müzik, müzikle tiyatro sürekli bir devinim içinde yer değiştiriyor, önce teker teker, sonra hep birlikte var oluyorlardı. Her şey bu bütünsellikte, Marguerite Duras atmosferi diye nitelediğim bu özgün ve şiirsel dildeydi bence. Hem sahnede hem sahne dışında gerçekleşen, sözcüklerle sözcük aralarına yerleştirilmiş sessizliklerin, konuşmalarla anlamlı susuşların dilinde.

Duras *L'Eden Cinéma*'yı *Pasifiğe Karşı Bir Baraj* adlı ilk romanından yola çıkarak yazmış. Kocası öldükten sonra Vietnam'a yerleşen bir Fransız kadının -kendi annesinin- Pasifik Okyanusu'na karşı giriştiği umutsuz çabayı anlatıyor. Romanın baş kişisi anne, satın aldığı topraklara tuzlu su yürümesini önlemek için okyanusa set çekmeye kalkışır. Bir baraj yaptırıp suların yükselmesini durduracak, böylece pirinç tarlalarını yeniden verimli duruma getirecektir. Ne var ki, başarısızlıkla sonuçlanır tüm çabaları. Pasifik okyanusuyla giriştiği amansız savaştan her defasında yenik çıkar. Oysa bu uğurda her şeyi, hatta sevgili kızını zengin bir adama satmayı bile göze almış, oğlunun yaşlı bir milyoner kadınla dostluk etmesine göz yummuştur. Sonunda onu dünyaya bağlayan büyük tasarısını gerçekleştiremeden ölür. Bundan böyle hiç kimse Pasifik'i durdurmaya kalkışmayacaktır artık. Yalnızlık direncin, ölüm yalnızlığın yerini almıştır. Sevgiyi paylaşamadığı çocukları Joseph ile Suzanne onu Vietnam topraklarına gömerek ülkeden ayrılırlar. Anneden olduğu kadar çocukluktan da bir kopuştur bu. Birlikte ava çıktıkları ormanı, Muson rüzgârlarını, okyanusun uğultusunu bırakıp başka insanlara, yeni sevgilere gidiştir.

Duras, annesinin öyküsünü anlatırken kendi çocukluğunun yalnız günlerini, erkek kardeşine duyduğu cinsel yakınlığı yeniden yaşıyor sanki. Oysa çok gerilerde, annesinin okyanusu durdurabilmek için Eden sinemasında piyano çalıp para kazandığı yıllarda kalmıştır o acılı dünya.

Bütün bunlar *L'Eden Cinéma*'yı betimlemekten uzak ayrıntılar

elbet. Çünkü Marguerite Duras'nın çok önceleri yazdığı bir romandan yola çıkarak tiyatroya uyarladığı metin, yeni biçimiyle, yazının da, tiyatronun da ötesinde. Okunarak ve sahnede, oyuncuların, piyanonun işe karışmasıyla var olabiliyor ancak. O da yukarda kısaca özetlemeye çalıştığım içeriğinin değil, biçimsel yapısının gerektirdiği bir anlayışla ele alındığında. Türk okurunun yakından tanıdığı Marguerite Duras'nın romanlarında bulduğum, yalınlığı, anlatımın o eşsiz saydamlığını *L'Eden Cinéma*'yı seyrederken de tattığımı, kulağıma gelen sözcüklerin ötesine geçip sessizliğin diline ellerimle dokunduğumu belirtmeliyim. Bu gibi yapıtların, dilin içinde suda balık örneği yaşayan her yazarda aynı özlemi uyandıracağından hiç kuşkum yok: O ulaşılması çok güç yalınlığa vararak, az yazıp çok şey söylemek. Giderek ele geçirmek sözcükleri, sözün ve sessizliğin diliyle yeni bir dünya yaratmak.

1977

bir dişi örümcek

George Sand'ın yüzüncü ölüm yıldönümü törenleri geçen yıldan bu yana sürüp gidiyor Paris'te. "Ulusal Kitaplık"ta açılan sergi ünlü kadın yazarın yapıtlarını tanıtmaktan çok, ilginç kişiliğini, yaşam serüvenini yansıtmak amacıyla düzenlenmiş. Delacroix'nın serginin girişine konmuş yağlıboya bir tablosu oldukça şaşırttı beni. Tabloda uzun siyah saçları göğüslerine dökülmüş bir kadın vardı. Biraz tombulca, ilk bakışta çirkin ama son derece çekici. Beyaz, ince çizgili yüzü, kocaman gözleriyle bir yerlere dalıp gitmiş gibiydi. Altında şu yazıyı okudum: "George Sand Chopin'i dinlerken". Ve George Sand'ın günlüğünden alındığı anlaşılan şu satırlar: "Chopin piyano çalarken acılarım yatışıyor. Bütün çektiklerim şirleşiveriyor birden, içgüdülerim ayaklanıyor." Sevecen gözleri, belki de geçmişte kalmış uzak bir anıyı yaşayan dalgın bakışlarıyla karşımda duran bu küçücük kadın mıydı erkekleri çileden çıkaran, Paris'i birbirine katan?

İlk kez Galatasaray Lisesi'ndeyken adını duymuştum. Fransızca öğretmenimiz gencecik bir kadındı. Alfred de Musset'nin yaşamından söz ederken titreyen bir sesle, biraz da yüzü kızararak, George Sand'ın onu Venedik'e sürüklediğini, kentin nemli havasından hasta düşen şaire bir anne sevecenliğiyle bakarken doktoru Pagelloy'la kırıştırdığını anlatmıştı. Yatılı okulun içe kapalı yalnızlığında, yatakhanede kurduğum romantik düşlerde yücelttiğim bir şairdi Musset. George Sand'ın bu davranışını bağışlamamıştım. Daha sonra Üniversitede, Musset'nin esin perisiyle dertleştiği o ünlü *Geceler*'ini, *La Confession d'Un Enfant du Siècle*'de dile getirdiği anılarını, çektiği acıları okudum. Bu gözü yaşlı, duyarlığı her şeyin üstünde tutan mazoşist şaire pek ilgi duymadım nedense. Çok

sevdiğim *Lorenzaccio* adlı oyunu bir yana, şiirlerini yapmacık, çağımızın çoktan aştığı "ince" duyarlığınıysa biraz gülünç buldum.

Sergide Musset'ye, George Sand'ın ilişki kurduğu öbür sanatçılardan daha çok yer ayrılmış. Yazışmalarını, birden alevlenip Venedik'te son bulan aşk serüvenlerini adım adım izlemek mümkün. O yılların havasını yansıtmak için olacak, şairin portrelerinin yanı sıra on dokuzuncu yüzyıl Venedik'inden görüntülere, ilginç gravürlere de yer verilmiş. Bu gravürlerdeki kara gondollara, kanalların bulanık suyuna bakarken, Musset'nin lisede ezberlediğim bir şiirini anımsadım.

Kıpkızıl Venedik'te
Ne kımıldayan bir gemi
Ne de lâmbası
Yalnız bir balıkçının

Biliyorum, 1839'da yaşamını altüst eden George Sand'a rastlamadan birkaç yıl önce yazmış Musset bu dizeleri. Ama aklımda nedense Sand'ın "dişi örümcek"liğinden izler taşıyan "Mayıs Gecesi", "Ekim Gecesi" ya da "Anı" gibi şiirler değil de, bu Venedik betimlemesi kalmış. Demek lisede zorla ezberlenen şiirler unutulmuyor. Bir de Pablo Neruda'nın *"Yirmi Aşk Şiiri ve Bir Umutsuz Türkü"*deki "En kederli dizeleri yazabilirim bu gece" sözünü anımsatan şu dize var tabii: "En güzel türküler umutsuz olanlardır."

Musset'yle George Sand'ı at gezisinde betimleyen bir desen de ilgimi çekti. Uzun etekliği, parlak çizmeleriyle atının üstünde dimdik duruyor Sand. Musset'yse görünürlerde yok. Atından düşmekte olan bir adamın eyere tutunmaya çabalayan kolu, ve havada uçan bir şapka var yalnızca. On dokuzuncu yüzyılın kara renkli, silindir şapkalarından. Musset bu olmalı. Allah kimseyi ne attan ne de başka yerden düşürsün!

İlişkilerinin mutlu döneminde, Musset'nin George Sand'ı gerçek bir melek gibi gördüğünü kanıtlayan belgeler de yer ahyor sergide. Örneğin Musset'nin alkolden titreyen elleriyle çizdiği desenler. Bu desenlerde ince çizgili, ikonalardaki uzun yüzlü Meryem'i andıran bir kadın buluyoruz. Ne var ki, sonradan yüzü gittikçe buruşuyor Meryem'in; ağzında purosu, patlak gözleriyle gerçek bir cadıya dönüşüyor. Şair, kendisini Venedik'te yalnız bırakıp Pa-

ris'e dönen George Sand'ı geçirdiği gün şu tümceyi yazmış: "Onu kara bir tabutun içine koyar gibi gondola yerleştirdim." Ama bu ayrılıktan sonra George Sand Musset'ye mektuplar yağdıracak, aşkları kısa bir süre için yeniden alevlenecektir. Ta ki George Sand'ın Avukat Michel de Bourges'a şu satırları yazmasına dek: "İyi akşamlar canım, beni seviyor musun? Sen gelmezsen ben gelip bulacağım seni; budala bir kadın gibi duyuyorum kendimi. İçimden ısırmak geliyor. Ama dişlerimin bunca özlediği etin nerede?" Ömrünün sonuna dek sevgilisini kara bir tabuta yerleştiremeyecektir Musset. Kardeşi anılarında, çektiği bütün acılara karşın, genç yaşta ölen şairin sarışın başında bir tek beyaz saça rastlamadığını yazıyor.

O devrin gazetelerinde George Sand için yapılmış karikatürler de yer alıyor sergide. Bunlar yazarın aşk serüvenlerini olduğu kadar, yaratıcı dehasını da göklere çıkarıyorlar. Örneğin Alcide Lorentz imzasını taşıyan bir karikatürde George Sand erkek giysileriyle karşımıza çıkıyor. Karikatürün altında şu dörtlük var:

George Sand'ın bu portresi
Elbette şaşırtacak sizi
Oysa soyut bir varlıktır deha
Ne cismi bellidir ne de cinsi

Bir yazarın anısını tazelemek, dünyasını yansıtmak amacıyla düzenlenmiş bir sergide başka ne olabilir? Eşyaları elbet. Yazı masası, kalemleri, mürekkep hokkası. Ne var ki yazarlığıyla ilgili eşyalardan çok, tahta bir sandığa gözüm takıldı benim. İçi pembe kumaşla kaplı bu sandığı George Sand yanından hiç ayırmaz, yolculuklarında bile beraberinde götürürmüş. Üç bölümden oluşan sandığın her bölmesi değişik bir eşyaya ayrılmıştı. Bölmelerin üstünde, içlerine yerleştirilmeleri gereken giysilerin adları yazılıydı: eldivenler, eşarplar ve kolyeler.

İnsan böyle bir sergiyi gezerken ister istemez söz konusu yazarın yaşamını, yaptığı yolculukları, kişisel özelliklerini düşünüyor. Oysa George Sand yarattığı "erkek kadın" efsanesinin ötesinde, çağının tanığı olmuş ilginç bir yazardır. Romanlarının ilk baskıları, elyazmaları, mektupları da var sergide. Sağlığında yayımlanan *Bütün Yapıtları*'nın ilk cildini Flaubert için şöyle imzalamış: "Eski bir kadın dostundan Flaubert'e". Tümü gün ışığına çıkma-

mış mektuplarıysa ciltler tutuyor. Çağının en önemli yazarlarıyla, hemen hemen bütün Avrupalı aydınlarla mektuplaşmış George Sand. Bakunin, Marx, Turgenyev, Michelet, Victor Hugo, Baudelaire, Musset, Flaubert, Balzac ve Delacroix'ya yazdığı mektuplardan bazılarının elyazmalarını görmek mümkün. 1848 Devrimi'yle ilgili eylemine de önemli bir yer ayrılmış. *La Vraie République, Bulletin de La République* vb. gibi gazetelerde yayımladığı ve ünlü *Halka Çağrı*'nın metni duvar panolarında yer alıyor.

Balzac'ın George Sand'dan söz eden 1838 tarihli mektubuna ilişti gözüm. Ünlü romancı onu şöyle anlatıyor: "Cumartesi akşamı saat yedi buçuğa doğru Nohant şatosuna vardım. George Sand geceliğiyle karşıladı beni. Onu büyük bir odada yapayalnız buldum. Ateşin karşısına oturmuş puro içiyordu."

Sergisinin çıkışında, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının George Sand hakkındaki görüşlerine yer veren büyükçe bir pano vardı. Yetmiş iki yıllık ömrüne yüzü aşkın yapıt sığdırdığından olacak, Jules Renard onun için "Yazınımızın Brötanya ineği" demiş. Nietzsche'nin söyledikleri de aşağı yukarı benzer nitelikte. Ünlü düşünür, kadınlara duyduğu horgörüyle "Sözcüğün kötü anlamında bir Almanı çağrıştıran bu doğurgan inek" diye söz ediyor George Sand'dan. Baudelaire ise onu "ağır ve çirkin" buluyor. Taine, Sand'ın yazarlığını önemseyen, ona değer verenler arasında: "George Sand'ın romanlarından yola çıkarak yüzyılımızın düşünsel ve ahlaksal tarihi yazılabilir." Victor Hugo'ya gelince, büyük şair, Sand'ın gömme töreni için kaleme aldığı bir yazıda onu gerçek yerine oturtuyor: "Büyük Fransız Devrimi'nin tamamlanıp insani bir devrimin başladığı yüzyılımızda, eşitlik ilkesi kadınla erkek arasındaki eşitliği de içerdiğinden, büyük bir kadın gerekiyordu bize. Bir kadının, gereğinde erkek kadar güçlü olmasını bilen, ama kadınlığından, yumuşaklığından hiçbir şey yitirmeksizin erkekçe davranabilecek bir kadının mutlaka ortaya çıkması gerekiyordu. Yüzyılımızın beklediği bu kadın George Sand'ın kişiliğinde somutlaştı."

Bence yazarlığından çok, Victor Hugo'nun bu sözlerinde karşılığını buluyor George Sand'ın çabası. Onu, kişiliğini bulmak, toplumdaki saygın yerini kazanmak için kadının günümüzde sürdürdüğü savaşımın ilk öncülerinden sayabiliriz.

1977

rastlantının ışığında

Gerçeküstücülüğün ilk bildirisinde Pierre Reverdy'nin ağzından şu tümceyi yazıyordu Breton:

"İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirine uzak iki gerçeğin yaklaştırmasından doğar. Yaklaştırılan gerçekler birbirlerine ne kadar uzaksa imge de, o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliği ve etkileme gücü o oranda artar." *(Manifestes du Surréalisme).*

Paris'te yaşayan ressamımız Abidin Dino'nun düzenlediği sergiyi gezerken yukardaki sözleri anımsadım. On dokuzuncu yüzyıldan kalma üç büyük pasaj düşünün. İçlerinde yığınla dükkân: Kitapçılar, saatçiler, plakçılar, pastahane ve kahveler, turizm büroları, oyuncakçı dükkanları, fotoğrafçılar, kuyumcular, vb. Aceleyle yürüyüp evlerine dönen, kimi zaman da alışveriş etmek için dükkânlara girip çıkan kalabalığın arasından süzülüp bir vitrinin önünde durduğunuzda, Picasso'nun son yapıtlarından biriyle, ya da Braque'ın o ünlü kuş figürüyle karşılaşacağınız aklınızın ucundan bile geçmez elbet. Oysa mucize, alışılmamışın o çarpıcı güzelliği karşısındaki pulcu dükkanının, bir mobilyacı ya da oyuncakçının vitrininde sizi beklemektedir. Eski bir pul koleksiyonunun solgun renklerine karışmış Picasso'nun çizgileri; oyuncak trenlerin, mavi gözlü, al yanaklı taş bebeklerin arasında bir Miro, az ilerdeyse Chagall'ın, Max Ernest'in büyüleyici dünyaları. Bütün bunlar Modern Sanat Müzesi'nin aydınlık duvarlarında değil, Paris'in en eski alışveriş merkezlerinden biri sayılan Verdeau, Jouffroy ve Panorama pasajlarının vitrinlerinde durmuş, kendilerini çevreleyen eşya kalabalığı içinde dalgın bir gözün ilgisini bekliyorlar. Kimi iyice bütünleşmiş vitrindeki eşyalarla, (Miro'nun tablolarındaki o

ele avuca sığmaz çocukluğu çağrıştıran figürlerde olduğu gibi); kimi bir köşede yapayalnız. Kimiyse, çevresine düpedüz ters düşen bir uyumsuzluğun gözalıcı ışığında alışverişe gelen insanları şaşırtıyor.

Aragon gerçeküstücü döneminde yazdığı *Paris Köylüsü* adlı yapıtının bir bölümünde bu pasajların karmaşık gerçekliği içinde bir araya gelen rastlantısal güzellikleri anlatır (1926). Onun gözünde "modern mitoloji"nin kaynağıdır bu hiç beklenmedik, şaşırtıcı güzellikler. Olağanüstülük, gerçek dünyada beliren karşıtlıklardan oluşur. Abidin Dino sergiyi düzenlerken *"Paris Köylüsü"*ndeki şu tümceden yola çıkmış: "Paris'te Büyük Bulvarlar'ın yanında bulunan, nedense pasaj diye tuhaf bir adla nitelediğimiz o üstü kapalı galerilerde alışılmamışın ışığı egemendir."

İşte bu ışığı yakalamak için, kapitalist ekonominin "arz ve talep" yasasının geçerli olduğu bir yere insanın yaratıcı etkinliğini götürmüş Dino. Tüketim ya da kullanım amacıyla sergilenen eşyaların içine yontular, resimler yerleştirmiş. Böylece, plastik sanatları müze, galeri, vb. gibi geleneksel bağlamlarından çıkarıp çağdaş bir ortamda sergilemek kullanıma yönelik nesnelerle güzellik taşıyan nesneleri bir araya getirmek istemiş. Sanayi toplumunda gün geçtikçe "doğallığını" yitiren bir doğayla, onu bilinç ve biçim düzeyinde yeniden kurmaya çabalayan resim sanatı arasındaki karmaşık ilişkiyi somutlaştırmış bir bakıma. Pazara sürülen bir örnek malların arasına birbirine hiç benzemeyen, her biri kendine özgü unsurlar taşıyan sanat ürünlerini serpiştirmiş. Üç pasajda da çağdaş resmin büyük ustaları yer alıyor. Braque'lar, Picasso, Masson, Matisse, Leger, Miro, Steinberg, Giacometti, Max Ernest'ler. Bu listeye Kijno, Del Pazzo, Adami, Titus Carmel, vb. gibi yeni ressamların da adlarını eklemek gerek. "Paris Köylüsüne Saygı" adını taşıyan sergiye seksen sanatçı bir ya da birkaç yapıtıyla katılmış. Abidin Dino, Mübin, Utku Varlık, Komet, Mehmet Nâzım, Nil Yalter, Kemal Baştuji gibi Paris'te yaşayan Türk ressamları da bu sanatçılar arasında. Dino, sergiyi tanıtmak amacıyla yazdığı çağrı bildirisinde şöyle diyor:

"Bir çeşit 'insan akvaryumları' olan Verdeau, Jouffroy ve Panorama pasajlarında bir araya gelmiş seksen ressam ve yontucu. Bu garip gezinti de neyin nesi? diyeceksiniz. Sorunuzun yanıtı Aragon'un *'Paris Köylüsü'*nde gizli."

1926 yıllarının Paris'ini şaşırtıcı bir imgelem gücüyle betimle-

yen Aragon'un yapıtı, Dino'nun çabasıyla yeni bir boyut kazanıyor. Daha doğrusu, söz konusu yapıttan esinlenerek düzenlenmiş bir karma sergi, resmin gösterilme koşulları üstüne yeniden düşündürüyor insanı. Pasajları dolaşırken vitrindeki eşya kalabalığının resimleri örtmediğini, tam tersine resimlerin bu yeni bağlamda geleneksel sergileme yöntemlerine oranla daha değişik boyutlar kazandığını gördüm. Sergilenen yapıtların, rastlantının o şaşırtıcı ışığında yepyeni bir kişilik kazandığını söylemeliyim. "Paris Köylüsüne Saygı" bu yılki sanat olaylarının en ilginçlerinden biri kuşkusuz.

1976

doğu'ya doğru

Son yıllarda, İran devriminin ve İslam ülkelerindeki kaynaşmanın da etkisiyle, Doğu kültürlerine karşı büyük bir ilgi uyandı Fransa'da. Doğal olarak Türkiye de bu ilgi alanına giriyor. Ama çağdaş kültürüyle, bugünkü değerleriyle değil. Basın organları ve aydınların yurdumuza duydukları ilgi, bazı güncel sorunları ve siyasal durumu bir yana bırakırsak, daha çok geçmişe yönelik. Yeni bir "turquerie" modasına, Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransız aydın ve sanatçılarında uyandırdığı çağrışımların, Türk imajının yeniden –ve elbette tarihsel gerçeklere uymayan bir biçimde– gündeme gelişine tanık oluyoruz. Örneğin geçen yıl, Osmanlı İmparatorluğu'nu konu alan birkaç roman birden yayımlandı. Bunlardan ilki Catherine Clement'ın *La Sultane* adlı yapıtıydı. Ruhçözümlemesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan ve Sosyalist Parti'ye, özellikle de Cumhurbaşkanı François Mitterrand'a yakınlığı nedeniyle hükümetin Dışişleri Bakanlığı'nda önemli bir göreve atadığı Catherine Clement, yazdığı ilk romanında Hürrem Sultan'ın yaşamını konu almıştı nedense. *La Sultane* Hürrem ile Kanunî'nin aşkından ya da on altıncı yüzyıl Osmanlı toplumundan çok, bizim vakanüvislerin deyimiyle sonradan "maktul" olan "makbul" İbrahim Paşa'nın Kanunî'yle ilişkisini temel alıyor, on altıncı yüzyılın en büyük imparatorluğunu yöneten bu sadrazamı günboyu bunaları, "ıslak cinsel organlardan" başka bir şey düşünmeyen, saplantılı bir eski köle olarak gülünçleştiriyordu. Kişinin özbenliğini yitirmesi, benzerinde kendini yeniden bulması, yitirdiği varlığını ele geçirmeye çabalaması, vb. gibi izlekleri Hürrem ile İbrahim'in yasak aşklarında simgeleştirirken, Freudcu görüşü ve kendi cinsellik anlayışını

–bu arada Batı'nın baskı altında tuttuğu, mahkûm ettiği eşcinselliği– farkında olmadan bir başka kültüre, bilmediği, tanımadığı bir toplumun kurumlarına aktarıyordu.

Amacım Catherine Clement'm romanını eleştirmek değil. Söz konusu yapıtı burada yayımlanan bir haftalık dergide incelemiş, Lady Montagu'nün izlenimleriyle karşılaştırarak görüşlerimi belirtmiştim. Bu yıl yine, yüzyıllardır Batı'nın hayalgücünü, cinsel saplantılarını besleyen Osmanlı Haremi üzerine bazı kitaplar, bir de roman yayımlandı. Michel de Grece'in *La Nuit du Sérail* adlı bu romanı satış rekorları kırıyor. Okurları, sanayi toplumunun, ekonomik krizin ağırlığı altında ezilen orta Fransız vatandaşlarını, Osmanlı Sarayı'nın görkemli salonlarına, İstanbul'un büyüleyici akşamlarına götürüyor çünkü. Sabah metroyla işe gidenleri yeraltının boğucu havasından uzaklaştırıp Haremin entrikalarına sokuyor. Ve Catherine Clement'ın yaptığından daha acemi bir biçimde II. Abdülhamit'in haremine satılan Fransız soylularından Aimée Dubuc'ün yaşamını anlatırken, koskoca bir imparatorluğun Batı'ya yönelmesini, II.Selim'in giriştiği yenilikçi düzenlemeleri, bir Fransız kadınının kültür ve zekâsına, biraz da II. Selim ve II. Mahmut üzerindeki etkisine bağlıyor. Amacım bu romanı da eleştirmek değil. Şunu söylemek istiyorum: Bir süredir Fransa'da Doğu'ya, bu arada Osmanlı İmparatorluğu'na yönelen ilginin çeşitli nedenleri olsa gerek. Fransızlar, özellikle de sanatçılar, yeniden Osmanlı Hareminin aynasında seyretmeye başladılar kendilerini. Bu olgunun altını çizen Maxime Rodinson, geçen yıl yayımladığı *Fascination de l'Islam* adlı kitabında sorunun toplumbilimsel bir çözümlemesini yapmaya girişmişti. Filistinli araştırmacı Edward Said'in Batı'da doğubilimin gelişmesini ele alan yapıtı da ilgiyle karşılanmıştı. Araştırmacı bu yapıtında doğubilimin, yani oryantalizmin tarihine, Batı toplumlarının Doğu'ya yönelişlerindeki öznelliğe, kendi düş ve fantezilerine verdikleri öneme dikkati çekiyordu.

Fransa'da Doğu'ya duyulan ilginin aydınlar ve sanatçılar katında yoğunlaşması sergilere de yansımakta gecikmedi. Geçen yaz Marsilya'da Akdeniz ticareti üzerine önemli bir sergi düzenlendi. Osmanlı İmparatorluğu da yer alıyordu bu sergide. Neyse ki, romanlarda görülen fantezilere sergilerde ve sayıları fazla kabarık olmayan bilimsel araştırmalarda pek rastlanmıyor. Bu ay Paris Ulusal Kitaplığı'nda açılan "Doğu'ya Doğru" konulu sergi de bu bağlamda üzerinde durulması, duyurulması, önemsenmesi gere-

ken bir sergi. Yazılı belgelerden, daha çok da kitaplardan yola çıkarak Batı-Doğu ekseni, özellikle de Haçlı Seferleri'nden bu yana değişik aşamalardan geçmiş Fransız-Türk ilişkilerini irdeliyor çünkü.

Herkesçe bilindiği gibi, Türklerin İstanbul'u almaları dünya tarihinin önemli dönemeçlerinden biri olarak kabul edilir. Batı'da Türk adı, 1453'ten beri "İslam" terimiyle özdeşleşmiş, "Doğu" terimi de, hem coğrafya hem kültür açısından –Uzak Doğu'yu bir yana bırakırsak– "Türk" sözcüğünün çağrışım alanına girmiştir. Ulusal Kitaplıktaki sergide bu gerçek hemen göze çarpıyor. Doğu-Batı ilişkileri, on dokuzuncu yüzyılın başlarına dek, Türk-Fransız ilişkileri ekseninde ön plana çıkıyor çünkü. Serginin girişinde, kısaca Türklerin İslam öncesi tarihleri hakkında bilgi veriliyor. Orta Asya'da kurulan Göktürk İmparatorluğu'nun ve göçebe Türk kavimlerinin özellikleri tanıtılıyor. Türk dilinin ilk yazılı belgeleri olan Orhun yazıtlarından (VIII yy.) örnekler sunuluyor. Siyah Kalem'in Orta Asya şamanizminin canavarlarını gösteren resimleriyle daha da canlılık kazanıyor bu belgeler. Türklerin İslamdan önce kullandıkları çeşitli alfabelerle yazılmış kitapları, bu arada Türkçeye çevrilip Uygur alfabesiyle yazılmış Budist ve Manikeen metinlerden bazılarını da sergide görmek mümkün. Türklerin İslam dinini kabul etmeden önce, şamanizmin etkisinde kaldıklarını gösteriyor bu belgeler.

Serginin ikinci bölümünde, Türklerin on birinci yüzyıldan başlayarak İslam dinini kabul ettikleri, böylece İran-Arap kültürünün etki alanına girdikleri belirtiliyor. *Kitab-ı Seyyid-i Battal Gazi, Danişmendnâme* gibi elyazması destanlardan (bu çok değerli yapıtların ilki 1577, ikincisi 1504 yıllarında kopya edilmiş) Türk boylarının Bizans'la savaşarak Anadolu'ya yerleştiklerini anlıyoruz. Selçuklu Devleti'nin kurulması ve Haçlı Seferleri'yle birlikte, Batı ilk kez Türk dünyasıyla karşı karşıya geliyor. Boş yere akıtılan kanın, binlerce insanın ölümüyle sonuçlanan savaşların yanı sıra, bu karşılaşmanın olumlu yönleri de var. Örneğin *Kur'an*'ın ilk Latince çevirisi on üçüncü yüzyılda yapılmış. *Codex Cumanicus* adlı Latince-Farsça-Türkçe bir sözlük de 1330'da yazılmış. Bu değerli yapıtlardan başka, Niğbolu savaşma (1396) katılan Fransız şövalyelerinin Osmanlı ordusu karşısında gösterdikleri kahramanlıklar uzun süre halk arasında anlatılmış. Sözlü gelenekten yazıya da geçen bu kahramanlık öyküleriyle birlikte, Niğbolu savaşına katılan ve Yıl-

dırım Bayezit'e tutsak düşen Jean de Boucicaut'nun anı kitabı da sergide yer alıyor. Niğbolu savaşında yaralanan bir başka Fransız şövalyesi Gilles de Bouvier ise, Türkler hakkında şunları yazmış:

"Bu insanlar Müslümanlar arasında en iyileri. Üstelik gözüpek savaşçılar. Güçlü kuvvetli, namuslu insanlar."

İstanbul'un alınmasıyla güç dengesinin Türkler lehine değiştiğini, Osmanlı-Fransız ilişkilerinde yeni bir dönemin başladığını çeşitli belgelerden anlıyoruz. Bu belgeler arasında Kanunî'nin I. François'ya gönderdiği ünlü mektup, çeşitli ticaret anlaşmaları, Bâb-ı Âli'ye gönderilen elçilerin mektupları, Pera'ya yerleşen Katolik papazların izin belgeleri, İstanbul kentinin Fransız ressamlarınca yapılan gravür ve krokileri de yer alıyor. Serginin ilginç yönlerinden birisi de, karşılaştırmalı bir anlayışla düzenlenmiş olması. Fransa'da Türklere değgin bazı boş inançların, çoğu gerçek dışı söylentilerin nasıl oluştuğunu, hangi nedenlerle yayıldığını ilgiyle izliyoruz. Örneğin Racine'in 1683 Viyana kuşatmasını anlatan kitabıyla birlikte, Osmanlı sarayından Versailles'a gönderilmiş "casus Türk" konusunu işleyen romanları da görmek mümkün. Doğrusu bu tür romanların varlığından benim de haberim yoktu. İlk Osmanlı elçisi Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya resmen gönderilmesinden önce ortaya çıkan bu yazınsal eğilim üzerinde şimdiye dek pek durulmadı sanıyorum. Oysa *Le Grand Vizir, Serasker Bacha, Le Compte Tekely* gibi romanlar o dönemde ilgiyle okunan, bir bakıma bugün Harem üzerine yazılan romanlar gibi okurları merak ve dehşet içinde bırakan kitaplar arasında sayılıyor. 1668 yılında Fransa kralının kitaplığına giren ilk Türkçe yapıtlarsa, Paul Lucas'ın on yedinci yüzyılda İstanbul'dan getirdiği minyatürlerle birlikte sergileniyor. Bu minyatürlerin yanı sıra astroloji ve fal kitapları da var sergide.

Bu kitapların minyatür tekniğiyle yapılmış renkli desenleri gerçekten ilginç ve değerli. Ama benim asıl ilgimi çeken Pirî Reis'in *Kitab-ı Bahriyye*'si oldu. Bu ünlü yapıtın aslını, 1595'te yazılmış bir *Bakî Divanı*'yla birlikte görünce çok heyecanlandım. Ve şu dizeler geldi aklıma:

"Pirî Reis düşlerimizi çizmiş hartasına / boyamış serin deniz sabahlarının renkleriyle. / Pirî Reis düşlerimizi çizmiş hartasına / göz görmemiş, el değmemiş yıldız hevenkleriyle. / Pirî Reis düşlerimizi çizmiş hartasına / varılan kıyılardan ayak basmamış kumsallara doğru / hayırsız adalarla yeşil papağanların arasından /

billûr köşklere giden yolu. / Reisin hartasında kıtalardan büyük boynuzlu balıklar / ve timsah başlı maymunlar yanardağlardan iri / Reisin hartasında yelkenliler yürek kadar / ama balıklarla maymunlar yutamıyor yelkenlileri. / Yolculuklar başlamaz yürek çağırmasa / akıl yorulabilir, yılabilir, ama yüreğin sırtı gelmez yere. / Yelkenlilerle gidiliyor kosmosa / Pirî Reisin hartasında yüzen yürek kadar yelkenlilerle."

Pirî Reis'in kitabı renkli resimleri, kentleri, denizleri ve hayvanlarıyla, serginin en ilginç, en değerli yapıtlarından biri kuşkusuz. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasının ilk temsilinde giyilen kostümlerden klasik Türk müziği çalgılarına, on altıncı yüzyılda yazılmış *Gazavat*'ı Hayrettin Paşa'dan *Kalila ve Dimna*'nın ilk Türkçe çevirisine, *Leyla ve Mecnun*'un on altıncı yüzyılda yazılmış bir kopyasına dek, yüzlerce eşya ve elyazması kitabın sergilendiği Ulusal Kitaplık, böyle bir sergi için gerçekten uygun bir yer. Çünkü Fransız devrimini izleyen yıllarda ünlü Doğu Dilleri Okulu'nun kurulmasıyla birlikte, Fransa'da ilk Türkçe dersleri 1795'de bu binada verilmeye başlanmış. Sergide yer alan Türkçe gramer kitaplarının bu tarihten çok önceleri basılmış olması, Fransızların Osmanlı İmparatorluğu'na, dolayısıyla da Türkçeye duydukları ilginin daha eski dönemlerden kaynaklandığını gösteriyor. Niğbolu savaşında ölen bir yeniçerinin üzerinde bulunmuş dua kitabının P. Halderman'ın on sekizinci yüzyılın başlarında yazdığı Türkçe grameriyle birlikte sergilenmesi, en açık kanıtı bunun.

Fransa'da son yıllarda kendini gösteren yeni bir "turquerie" modasının özenle düzenlenmiş, bilimsel verilerle desteklenen bir sergiyle dengelenmesi sevindirici oldu benim için. Catherine Clement'ın, Michel de Grèce'in ve daha başka yazarların yaratma özgürlüklerine karışmak, hayal güçlerini sınırlamak istemem. Ama Fransız aydınları Osmanlı Hareminin aynasında kendilerini seyrederlerken, biraz da bu toplumu tanımaya, örneğin Ulusal Kitaplık'taki sergiyi gezerek Osmanlı kültürünün yarattığı değerleri görüp anlamaya çalışmalıdırlar, diye düşünüyorum.

1983

paris - moskova sergisi

Beaubourg Kültür Merkezi'nin düzenlediği Paris-New York, Paris-Berlin ve Paris-Moskova sergileri yirminci yüzyıl sanatının başlıca özelliklerini ortaya koyarken çağımızı etkilemiş yenilikçi akımların, öncü arayışların evrimini de bu üç büyük kentten geçen bir eksen çerçevesinde temellendirmeyi amaçlıyorlardı. Ferit Edgü söz konusu sergilerin ayrıntısına girmeden, çağdaşlık ve yenilik kavramlarından yola çıkarak bir dizi yazı yayımladı. Daha çok yirminci yüzyıl sanatının genel bir değerlendirilmesi yapılıyordu bu yazılarda. Edgü'nün yaklaşımına koşut olarak ben de Paris-Moskova sergisini tanıtmak, bu serginin bazı önemli yönleri üzerinde durmak istiyorum. Önce şunu belirteyim: Paris-Moskova sergisi, öbürlerine oranla Türkiye açısından daha ilginç özellikler taşıyordu. Nicedir üzerinde tartıştığımız devrim-sanat ilişkisi, toplum-birey karşılığı vb. gibi sorunların yeniden ve değişik bir anlayışla gündeme getirilmesini zorunlu kılıyordu çünkü. Şimdiye dek bildiğimiz, doğru varsaydığımız birtakım yargıların eksikliğini, hatta geçersizliğini vurguluyordu. Örneğin sanatsal etkinliğin, yalnızca plastik sanatlarda değil yazın alanında da, toplumsal ilişkilerin izdüşümünde gelişmediğini ortaya koyuyordu. Devrim sürecini yaşayan çalkantılı bir toplumda, her şeye karşın öncü sanatın biçim kaygıları içinde olduğu, sonradan devrimci savaşıma katılacak ressam ve yazarların bile toplumculuktan ne denli uzak bir anlayışla ürün verdikleri tartışma götürmez bir biçimde açığa çıkıyordu. Gorki ve onun yolundan giden birkaç yazarın dışında yirminci yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş tüm Rus sanatçıları için geçerli bu söylediklerim; Maleviç'ten Tatlin'e, Klebnikov'dan Mayakovski'ye, Kandinski'den Gonçarova'ya dek, ayrı çizgilerde ge-

lişmelerine karşın yenilik tutkusundan vazgeçmeyen tüm sanatçılar için.

Paris-Moskova sergisinin bir başka özelliği de iki ayrı toplumun ortak yönelişlerini, sanat etkinliklerindeki kesişme noktalarını karşılaştırmalı bir yöntemle ortaya koymasıydı. Oysa Paris-New York ve Paris-Berlin sergileri, ne de olsa birbirine benzer toplumların, aynı uygarlığın ürünü yapıtların oluşturduğu sergilerdi. Aynı bütünün değişik görünüşlerini, birbirlerini karşılıklı etkilemekten çok birbirleriyle tamamlanan sanat ürünlerinin ortak tarihini yansıtıyorlardı. Paris-Moskova sergisiyse bu ortak tarihin, yani Batı sanatının, tam merkezinde değil biraz uzağında, Sovyet devrimiyle sarsılan ama yıkılmayan Batı dünyasının çevresinde yer alıyordu. Bu nedenle daha değişik, getirdiği sorunlar bakımından daha önemliydi.

1900-1930 dönemini kapsayan Paris-Moskova sergisi iki başkentin, daha doğru bir deyişle iki toplumun sanatsal etkinliklerindeki koşutluğu ya da kesişme noktalarını, birbiriyle kültür ve sanat alanında kurdukları ilişkilerin panoramasını yansıtıyor. Alabildiğine geniş, iki binden çok belgenin oluşturduğu bir panorama bu. Plastik sanatlardan mimariye, yazından sinemaya, tiyatrodan fotoğrafa dek tüm sanat etkinliklerini içeriyor. Serginin Rusya'ya dönük bölümünün Paris'e oranla daha ağır bastığını, Fransız sanatının Rus sanatçılarını ilgilendirdiği ya da etkilediği oranda devreye girdiğini belirtmeliyim. Bir bakıma, Paris-Moskova arasında kurulan ilişkiler ağının çağdaş sanat açısından dökümü yapılmak istenmiş. Buysa yalnızca Rus toplumunu değil tüm dünyayı etkileyen bir olayı, 1917 Ekim devrimini eksen olarak almaya itmiş düzenleyicileri. 1900-1930 dönemini ikiye bölen 1917 tarihine göre değerlendirilmiş yapıtlar. Özellikle yazın, mimari ve plastik sanatlardaki gelişmeler bu eksen çerçevesinde yorumlanarak yaratıcı etkinliğin toplumsal süreçle ilişkisi vurgulanmak istenmiş. Söz konusu ilişkinin devrimden önce çok dolaylı, devrimden sonraysa giderek daha doğrudan ve güdümlü bir yönde geliştiğini yazının başında belirtmiştim. Sergiyi tanıtırken bu görüşümü somut örneklerle desteklemeye, dağınık izlenimlerimi bu sorun çerçevesinde toparlamaya çalışacağım.

Yirminci yüzyıl başladığında, yenilikçi sanatın ilk örneklerini ortaya koyacak kuşak erginlik çağını yeni aşmıştır. 1900'de Picasso yirmi yaşındadır henüz. Braque on sekiz, Dufy ve Vlaminck yirmi üç, Maleviç yirmi iki, Tatlin on beş yaşındadırlar. Einstein ise yeni doğmuştur. Mayakovski Einstein'dan yedi, Breton dört, Aragon üç yaş büyüktür. 1907'de Chagall ilk tablosunu yapar. Üç yıl sonra Paris'e geldiğinde Picasso "Avignonlu Kadınlar"ı bitirmiştir bile. 1908 yılında Arşipenko Moskova'dan ayrılıp Paris'e yerleşir, Marinetti fütürizmin ilk bildirisini yazar. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına altı yıl kalmıştır, "Bütün iktidar sovyetlere" sloganının gerçekleşmesineyse dokuz yıl. Bu rakamları, yirminci yüzyılla birlikte her şeyin nasıl başdöndürücü bir hızla geliştiğini, 1900-1917 yılları arasında yalnızca tarihin değil sanatsal etkinliğin de hızlandığını belirtmek amacıyla veriyorum. Ama bu devinim, Paris-Moskova sergisini izlerken, birbiriyle her zaman bütünleşmeyen iki ayrı düzeye değişik biçimlerde yansıyor. Gorki'nin yapıtları bir yana bırakılırsa, toplumsal çatışmayı, 1905 devrimiyle gündeme gelen sorunları bulamıyoruz Rus sanatında. Paris'teyse "Yeni Sanat" anlayışının başını çeken Apollinaire ve kübist ressamlar sanatın doğaya öykünmemesi gerektiğini savunmakta, ilk kez yazın ve resim dilinden, yani sanat yapıtının kendi gerçekliğinden söz etmektedirler. Bu anlayış 1900-1917 dönemini belirleyen tüm sanat yapıtlarında kendini gösterecek, yirminci yüzyılın başından itibaren Paris'le organik bağ kuran Rus sanatçılarını derinden etkileyecektir. Resimde olduğu kadar yazın alanında da geçerlidir söz konusu eğilim. Örneğin neopirimitivizm, reyonizm, fütürizm, süprematizm, akmeizm, vb. gibi akımlar ya bu eğilim doğrultusunda ya da bu eğilimi yadsıyan bir çizgide gelişirler. Ama asıl ağır basan, devrim öncesi Rus sanatına damgasını vuran yapıtlar yenilikçi bir arayış içinde olan Maleviç'in, Tatlin'in, Kandinski'nin, Mayakovski ve diğer fütürist şairlerin ürünleridir. Örneğin, çıkışında kübist etkiler taşıyan Maleviç'in evrimi, yirminci yüzyıl sanatının bu en aşırı deneyi, bir bakıma resmin sıfır noktası olarak kabul edilen *"Siyah Kare"* (1913) adlı tablosunun da içinde bulunduğu bir dizi yapıtla (*"Moskova'da Bir İngiliz, "Pilot", "Süprematizm"* vb.) yansıtılmaya çalışılmış. Maleviç'in resimleri, özellikle de süprematist dönemini simgeleyen geometrik biçim arayışları, Tatlin'in soyut yontularıy-

la, Matisse etkisi taşıyan çıplaklarıyla birlikte sergileniyor. Ne var ki, yıllarca müzelerin bodrumlarında saklandıktan, Stalin döneminde lanetlendikten sonra gün ışığına çıkarılmış yapıtlar bunlar. Sovyetlerden önce ilk kez Paris'te gösterilmeleri de ilginç. Kübizmi özgün bir anlayışla zenginleştiren Kıliun, Popova, Rozanova gibi ressamların yanı sıra, Chagall'ın düşle köy gerçeğini, halk sanatıyla neo-primitivist bir renk düzenini birleştiren yapıtlarına, Kandinski'nin 1911'lerde gerçekleştirdiği soyut tablolara da önemli bir yer ayrılmış. Yazın alanındaysa Gorki'nin tek başına savunduğu Gerçekçilik, Rusya'dan çok Fransa'da etkisini duyuruyor. *Ayak Takımı Arasında*'nın 1905 yılında Fransızcaya çevrilip Paris'te başarıyla oynandığını öğreniyoruz bir belgeden. Gorki'yi 1902 yılında çekilmiş bir fotoğrafta Leonid Andreyev, Aleksandr Kuprin, İvan Bunin gibi yazarlarla birlikte görüyoruz ama, yirminci yüzyıl Rus yazınını temelden değiştirecek, ona yeni ve devrimci bir soluk getirecek hareket fütürizmin içinden filizlenecektir.

D.Burliuk, A. Kruçonikhi, V. Mayakovski ve V. Klebnikov 1912'de Rus fütürizminin ilk bildirisini yayımlarlar. Bu bildirinin içerdiği, öngördüğü sanat anlayışı Marinetti'ninkiyle önemli benzerlikler taşımaktadır. Özellikle sözdizimini parçalama ve gelenek konusunda, Rus fütüristleri de İtalyan fütüristleri gibi radikal bir tutumu benimserler. Marinetti'nin "özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler" anlayışını örnek alan bu genç şairler "çağın gerçek yüzü" olduklarını öne sürerek "Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve benzerlerinin zamanın gemisinden denize atılmaları" gerektiğini yazarak yalnızca Akademizme değil geçmişin tüm değerlerine başkaldırırlar. Örneğin Mayakovski ünlü "Pantolonlu Bulut" şiirinde şöyle dile getirir bu başkaldırıyı:

"Yüceltin beni / eşit değilim ben hiçbir büyük kişiye / Üstüne var olan her şeyin / yazıyorum NİHİL diye. / Bir şey okumam artık / Kitaplar / Kitaplar da neye yarar?" Bir başka şiirindeyse müze duvarlarını kurşunlama vaktinin geldiğini söylemekten çekinmez. Fütürist başkaldırı yalnızca Moskova aydın çevrelerinde değil, tüm ülkede duyurur etkisini.

Gürcistan'dan Ukrayna'ya, Ermenistan'dan Litvanya'ya dek fütürist şair ve ressamların alışılmış değer ölçülerini altüst eden yapıtlarına rastlarız. Bu yapıtların çoğu, sonradan Paris'e yerleşecek olan İlia Zdaneviç'inkiler de dahil olmak üzere, sergide yer alıyor. Fütürizm, bir bakıma, Tristan Tzara'nın 1916 yılında Zürih'te

başlatacağı Dada hareketinin yıkıcılığını taşımaktadır içinde. Ama hiçbir zaman, Dadacıların önce Voltaire kabaresinde, sonra da Paris'teki gösterilerinde yaptıkları gibi, işi kışkırtmaya, sanat izleyicisine hakaret etmeye dek vardırmaz. En aşırı fütürist kışkırtmalar bile, Mayakovski'nin Moskova'da sarı gömlekle dolaşmasından öteye gitmez.

Sergide, Rus fütürizminin çevresinde oluşturulan efsaneden çok yapıtların kendilerine yer verilmesi, fütürist sanatçıların gerçekleştirdikleri desen ve şiirlerin, tipografik yeniliklerin ön plana çıkarılması çok yerinde olmuş. Bunun yanı sıra, aynı dönemde Paris'in Moskova'ya duyduğu ilginin de altı çizilmiş. Örneğin Blaise Cendrars'm ünlü "Transsiberien" şiirinin, Sonia Delaunay'in resimleriyle birlikte sergilendiğini, Moskova'da beğenilen Matisse, Braque, Derain vb. gibi ressamların yapıtlarına da geniş ölçüde yer verildiğini belirtmeliyim. Fütürizmle aynı yıllarda ortaya çıkan, ve *Apollon* dergisinin (1909-1917) çevresinde kümelenen akmeist şairlere de önemli bir yer ayrılmış. Yüzyılın başlarında Rusya'da hâlâ geçerliliğini sürdüren sembolist akıma karşı çıkarak yalın bir yazın anlayışını, somut dünyanın gerçekliğini savunan akmeistler (Gumilev, Anna Ahmatova, Ossip Mandelstam) fotoğraf ve belgelerle tanıtılıyor.

1900-1917 döneminin bir başka özelliği de, Şuçukin ve Morozov'un koleksiyonları. Rusya'da kapitalizmin gelişmesiyle zenginleşen Şuçukin Avrupalılardan önce keşfetmiş Picasso'nun önemini. Matisse'i Moskova'ya davet ederek sanatçıdan evini süslemesini istemiş. Kendisi de, galerileri dolaşmak için oldukça sık gitmiş Paris'e. Daha çok izlenimci ressamların yapıtlarından oluşan Morozov koleksiyonuna karşılık Şuçukin koleksiyonundaki Picasso, Matisse, Derain'in tabloları insanı şaşırtıyor. 1914 yılından önce içlerinde *"Üç Kadın"*, *"Ambroise Volland'ın Portresi"* gibi yapıtların da bulunduğu tam 54 Picasso, *"Müzik"* ve *"Dans"* gibi büyük panoları da içeren 37 Matisse, 20 Derain, 19 Monet, 29 Cezanne satın almış bu zengin halı tüccarı. Picasso'nun kübist dönemine ait yapıtlarının çoğu, Matisse'in büyük panoları, Paris'te değil Moskova'da bulunuyor bugün. 1918 yılında çıkarılan bir kararname Şuçukin koleksiyonunu şöyle değerlendiriyor:

"Şuçukin galerisindeki Avrupalı usta ressamların yapıtları, özellikle de XIX. yüzyıl sonuyla XX. yüzyıl başındaki Fransız ressamlarının yapıtları, paha biçilmez bir sanat değerine sahiptir. Bu

nedenle ulusun malı sayılmaları, halkın eğitiminde birer ulusal değer olarak kullanılmaları gerekir." Babeuf, Blanqui, Voltaire, Hugo, Danton, Jaures, Zola, Marat, Robespierre, Rousseau, Cezanne vb. gibi değerlerin yontularının dikilmesinin kararlaştırıldığı bu dönem ne yazık ki uzun sürmeyecek Jıdanov'un kültür politikasında ağırlığını duyurmaya başlamasıyla birlikte yalnızca Şuçukin koleksiyonu değil, Maleviç'in, Tatlin'in yenilikçi yapıtları da müze bodrumlarına indirilecektir.

1917-1930 Dönemi

Ekim devrimi 1900-1930 yıllarını kapsayan Paris-Moskova sergisini tam ortadan ikiye bölüyor. Ve yalnızca Rus toplumunu değil tüm dünyayı sarsan bu devrimin etkileri sanat alanına da yansıyor hemen. Ne var ki, devrim öncesi yenilikçi arayışların, öncü eğilimlerin çeşitliliği giderek tek boyutlu bir yörünge izlemeye başlıyor. Bu tek boyutluluk 1930 yıllarına doğru, toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat ideolojisine dönüştüğü dönemin başlangıcında geçerlik kazanıyor daha çok. Yani serginin 1917-1930 dönemiyle ilgili bölümü de, ilki gibi, zengin ve çoğulcu bir sanat söyleminin oluşturduğu yapıtları içeriyor. Sözgelimi fütürist akımın, Ekim devrimi ve İç Savaş boyunca geçirdiği aşamaları tüm ayrıntılarıyla izleyebiliyoruz. Mayakovski, fütürizmin işçi sınıfı devrimi yanında yer alışını özyaşamöyküsünde şöyle anlatıyor: "Ekim. Katılmalı mı katılmamalı mı? Ne benim, ne de Moskovalı başka fütüristlerin böyle bir sorunu vardı. Söz konusu olan kendi devrimimdi çünkü. Smolni'ye gidip hemen çalışmaya koyuldum." Bu çalışmanın ürünlerini, örneğin ünlü şairin devrim ve iç savaş boyunca yaptığı afişlerin çoğunu sergide görmek mümkün. Fütürizmin, gelişmesinin belli bir evresinde nasıl sosyalist devrimle bütünleştiğini, küçük burjuva nihilizminden kaynaklanan bu akımın giderek nasıl yapıcı bir nitelik kazandığını izliyoruz. Sosyalist toplumun kurulma sürecinde, Mayakovski'nin başını çektiği fütürist akım konstrüktivizme bırakıyor yerini. Yine Mayakovski başta olmak üzere eski fütüristlerden bazıları (Asseev, Kamenski, vb.) Ossip Brik ve Tinyanov gibi yazın kuramcılarıyla birleşerek devrim sonrası sanat etkinliğinin en önemli odaklarından birini oluşturan *LEF* dergisini çıkarmaya başlıyorlar. Tüm sol güçleri Ekim devriminin ilkeleri al-

tında birleştirmek amacıyla çıkan *LEF*, öncü sanatı aydınlar katından sokağa, günlük yaşam ve politik savaşımın içine indiriyor. Sergide, bu derginin tüm sayılarıyla birlikte savunduğu devrimci sanat anlayışına da önemli bir yer verilmiş. Öte yandan kitleleri bilinçlendirmek üzere hazırlanan propaganda trenlerinin nasıl süslendiği, Lenin ve Lunaçarski'nin girişimiyle bu kültür ve sanat yüklü trenlerin Rusya içlerine nasıl gönderildikleri de belgeler aracılığıyla yansıtılmaya çalışılmış. Konstrüktivizme koşut olarak, Gorki gerçekçiliğini örnek alan bir başka yazar kuşağının da ilk yapıtları bu dönemde yayımlanmaya başlıyor. Furmanov'un ünlü romanı *Çapayev* 1923, Gladkov'un *Çimento*'su 1925, Şolohov'un *Durgun Don*'u 1928 yılında yayımlamyorlar. Toplumcu gerçekçiliğin başarılı örnekleri arasında sayılması gereken bu yapıtlardan *Çimento*'nun Victor Serge tarafından hemen Fransızcaya çevrildiğini, o dönemin bazı popüler yazarlarını da etkilediğini belirtmeliyim.

Paris'le Moskova arasında kurulan kültür bağlarının 1917 devriminden sonra Doğudan Batıya, yani Moskova'dan Paris'e yöneldiği bir gerçek. Romain Roland, Andre Gide gibi yazarlar, *Clarté, Bifur, Europe* vb. gibi dergiler, devrimci Sovyet yazınını Fransa'da tanıtmakla kalmayıp bu ülkede gerçekleşen sosyalist devrimi de savunmaya girişiyorlar. Dada hareketinin dağılmasından sonra, 1924'te A.Breton'un kurduğu gerçeküstücülük akımının içinde yer alan sanatçılar da etkileniyorlar Ekim devriminden. Breton ve Aragon'un birlikte çıkardıkları *Gerçeküstücü Devrim* adlı dergi *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* adıyla çıkmaya, diyalektik maddeciliği savunmaya başlıyor. Sonradan Aragon'un gerçeküstücülerden ayrılarak toplumcu gerçekçiliğe yönelmesi, Breton'un sürgündeki Troçki'yle yakınlık kurması, Fransız Komünist Partisi'yle anlaşamayan Breton ve Eluard gibi o dönemin etkin şairlerinin açtıkları tartışmalar da büyük ölçüde Paris-Moskova ekseninde gündeme geliyor.

1917'den sonra yazın alanında ideolojik düzeye kayan sanatsal etkinlik, plastik sanatlarda da ister istemez yenilikçi adıyla bilinen ressamlar grubu, özellikle de Aleksandr Deneyka, Piotr Vilyam, Yuri Himenov konstrüktivizmin etkisinde figüratif bir anlayışa yöneliyorlar (1925). Deneyka'nın *"Petrograd Savunması"* (1928), Pimenov'un *"Ağır Sanayi"* (1927) adlı tabloları bu anlayışın seçkin örnekleri arasında sayılabilir. Maleviç'in süprematist döne-

mini yadsıyarak figüratif resme dönmesi, portre ressamlarının bir anda ortalığı kaplaması da aynı bağlamda değerlendirilmelidir. 1918 yılından itibaren İzak Brodski'nin bolşevik yöneticilerin portrelerini yapması (*"Lenin Smolni'de"*) bu görüşümü doğrular sanırım. Resimde konunun, yazında politik içeriğin önem kazanması 1932 yılında Komünist Partisi merkez komitesinin alacağı bir kararla resmileştirilecek "toplumcu gerçekçilik" anlayışını, daha da kötüsü Jdanovculuğu haber veriyor. Ne var ki, 1917 öncesindeki çeşitlilik, yenilikçi sanatın zenginliği, devrimden sonraki yıllarda da sürmektedir. Özellikle Ayzenştayn'ın girişimi, Lenin'in sinemaya tanıdığı önceliğin de yardımıyla, kısa zamanda etkisini duyuracak, devrimin öyküsünü görüntüleyen birbirinden ilginç filmler aydınlar tarafından olduğu kadar halk kitleleri tarafından da benimsenecektir. Ayzenştayn'ın filmlerine, kurgu sanatı üzerindeki düşüncelerine doğal olarak geniş bir yer verilmiş sergide. *Potemkin Zırhlısı, Grev, Şedrin Çayırı* vb. gibi bugün sinema klasikleri arasında sayılan yapıtları Mayakovski, Yesenin, Klebnikov, Pasternak'ın şiirleri eşliğinde sunuluyor seyircilere.

Paris-Moskova sergisi yukarda sözünü ettiğim zenginliğin, çoğulcu sanat etkinliklerinin tekdüzeleştiği, yalınkat ve sığ bir gerçekçilik anlayışının giderek tüm sanatlarda egemen olmaya başladığı bir dönemin arifesinde sona eriyor. Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal için hazırladığı ve serginin tam ortasında yer alan anıtı, Mayakovski'nin intiharında (1930) buluyor gerçek anlamını. Diyeceğim, Paris-Moskova ekseni düz bir çizgi izlemiyor. Ne tarihin, ne de sanatın düz bir çizgi izlemedikleri gibi.

1979

paris'te doğa ve renk şenliği

Bir süredir naif Yugoslav ressamlarının yapıtları sergileniyor Paris'te. "Grand Palais"nin salonları çok renkli, sıcak bir dünyanın elişi kâğıdından kesilmiş gibi duran çiçekleri, toprak damlı evleri, kocaman kümes hayvanlarıyla kaplı. Norveç ve Lüksembourg'lu sanatçıların çok ustaca yapılmış ama yine de ölümden bir şeyler taşıyan alüminyum yontularını, kurşuni ve beyaz lekelerden oluşan soyut tablolarını geride bırakıp alt kata inince, insan kendini hem tanıdık hem de alabildiğine yabancı bir dünyanın içinde buluveriyor. Örneğin çok uzun, yamru yumru bir viyolenselin yanında otlayan domuz yavrularıyla, beyaz sakallı bir kedi. Püsküllü giysileriyle uzak kentlerden gelmelerine karşın köy yaşamını hiç yadırgamamış gibi duran dört göçebe arkadaş: The Beatles. Aynı kedi biraz ötede Sofia Loren'in koltuk altına sığınmış, mavi gözlerle derin bir boşluğa bakıyor. Sofia Loren'in mavi-beyaz o kocaman şapkasının üstündeyse sarı bir gökyüzü var. İsa çarmıha gerilecek sanki. Gökyüzü öylesine hüzünlü, kar o denli beyaz. Geride soğuktan küçülmüş ağaçlar ve suyu donmuş köy kuyusu. Generalic'in son iki tablosundan söz ediyorum, gerçeküstücü bir kolajdan değil. Yugoslav naif resminin en ünlü temsilcisi eski biçim anlayışını sürdürürken, geleneksel köy konularına yeni ve güncel boyutlar eklemeyi de unutmamış. Beatles ve Sofia Loren alışılmış köy manzaralarının ortasında, toprak ve hayvanlarla iç içe yaşıyorlar. Ama sergideki resimlerin yarısından çoğunu oluşturan Generalic'in eski yapıtları yenilerine oranla daha ilginç. Örneğin *"Smolek'in Portresi"* naif sanatın bütün belirleyici özelliklerini taşıyor. Vaktinden çok önce yaşlanmış bir Sırp köylüsünün çocuksu yüzünü gerideki dağlarla özdeştiriyor Generalic. Smolek'in sarp ya-

maçlı beyaz yüzünde katıksız bir mısır ekmeği çağrışımı da var. *"Virius'un Ölümü"* adlı tabloysa, Smolek'in yaşlılığının son durağı ölümü beyaz, derin bir uyku ülkesi olarak betimliyor. Ama Generalic'in dünyasında, toprağa sırtüstü yatmış, yamalı pantolonlu bir köylünün beyaz uykusundan daha yumuşak bir yeri var ölümün. Yaşam gibi ölüm de doğal, kaçınılmaz bir gerçek. Pembe-beyaz yılkı atlarının otladığı o düş ormanının girişi gibi. Generalic'in izinden yürüyen köylü ressam Kovacica'ya göreyse, mavi-kırmızı-yeşil dallarla, kına çiçekleri ve uç uç böcekleriyle örtülü kara bir balkabağı biçiminde ölüm. Gerçekçi bakışla gerçeküstücü düşler, doğada var olanla imgelemde yaratılan bu çocuksu figürlerin, evreni bir alev örneği ansızın sarıveren parlak renklerin kaynağını oluşturuyor. Hayvanlarla insanlar birbirlerine alabildiğine yakın, dost. Sait Faik'in "Hişt! Hişt!" adlı öyküsünü çağrıştıran bir dünyada sanıyor insan kendini. Havva anamız kocaman ağızlı, kırmızı pullu bir balığı, biraz da şehvetle, çıplak gövdesine bastırıyor. Leyleğin biri çatıdaki dişisinin yanından ayrılıp kırmızı ineğin sırtına konmuş. Elbette kötülük olsun diye değil. Beyaz pantolonlu dedenin pembe ceketli torunuysa ot veriyor ineğe.

Köyde doğup büyümüş naif ressam için insanlar, kocaman elli, toprak yüzlüdür. Günebakanlar hep ağaçlardan büyüktür nedense. Kırmızı ibikli, altın tüylü bir horoz da İsa gibi acı çekebilir. Öfkesinden başakların üstüne yıkılacakmış gibi duran gökyüzüyse kapkara kesilir bu manzara karşısında. Generalic'in *"Çarmıhtaki Horoz"* tablosu Hıristiyanlığın en aşkın (transcendantal), en ortodoks yorumunu yansıtan El Greco'nun İsa'larından hiç de geri kalmıyor. Ne var ki, buğday tarlasındaki bir korkuluğa çivilenmiş o güzelim horozun kanı toprağa akacak, nice ölümleri yaşama dönüştüren toprak ana büyük umutlar, yeni filizler sürecektir. Çarmıha gerili altın horozun kanı *"Kış Mucizesi"* adlı tabloda karların içinden fışkırıveren kıpkırmızı bir çiçek olmuştur artık. Soğuktan elleri donmuş yoksul köylü, yakacak çalı çırpı ararken bu doğa mucizesi karşısında şaşakalır. Kış manzarasını yaz güneşi gibi aydınlatan o dev yapraklı, alev rengi çiçek, umudun, doğaya duyulan güvenin simgesi olsa gerek. Sergilenen bütün yapıtlarda bu umut, bu yaşam ve doğa sevgisi önemli bir yer tutuyor. Rabuzin'in resimlerinde Hiroşima çiçeğine dönüşüyor bu sevgi, Pecnic'de ise güneşe. Ama bildiğimiz güneşe pek benzemiyor Pecnic'in dünyasını aydınlatan sevgi. Pecnic'e göre güneş mavi gözlü,

al yanaklı bir köylü kadındır. Bizi doğuran bir ana, kardeşçe sevdiğimiz bacımızdır. El ele tutuşup sevinçle döneriz çevresinde. Saçları saçlarımıza, kırmızı yüzü alnımıza değer.

Yugoslav naif resmi bir halk sanatı olarak doğmuş. Günümüzde de bir halk sanatı olarak sürüyor. 1931 yılında açılan "Toprak" konulu bir sergiye Akademili ressamların yanı sıra profesör Hegedusic'in çağırdığı iki köylü sanatçı da katılmış. İvan Generalic ile Franjo Mraz. Henüz sanayileşmenin etkilemediği, tarımda makinalaşmanın başlamadığı bir dönemde köyün kapalı dünyasını çocuksu bir duyarlıkla betimleyen bu iki ressamın yapıtları kentli sanatseverleri çok etkilemiş. Sanat tarihçileri "Toprak" sergisini Yugoslav naif sanatının başlangıcı sayıyorlar. 1931 yılından bu yana kendini yenileyerek birçok aşamadan geçen bu sanatın en yetkin örneklerini, ilgiyle izledim. Geçen yıl Gürcü ressam Pirosmanişvili'nin yaşamını anlatan bir film görmüştüm. Naif resmin öncüsü Pirosmanişvili içinden çıktığı köyü karamsar renklerle betimliyordu. Bir şişe şarap karşılığında sattığı, bugün Tiflis meyhanelerini süsleyen portrelerinde olsun, köy düğünlerini, toprağa bağlı insanların ve taşra yaşamının içe kapalı yalnızlığını yansıtan manzara resimlerinde olsun, derin bir melankolinin izleri vardı. Oysa Pirosmanişvili'den sonra gelen kuşağın Yugoslavya'daki öncüleri Generalic, Mraz ve Nazi toplama kampında ölen Mirko Virius gibi naif ressamlar aydınlık, güzel bir dünyayı haber veriyorlar. Kimi zaman bizim Fahir Aksoy'un evlerini andıran küçücük ağaçlar, insan, çiçek ve hayvan figürleri çizerek; doğayı, gördükleri değil özledikleri dünyanın renklerine boyayarak. Başka ülkelerin naif ressamları da çoğu kez onlara katılıyor.

"Grand Palais"nin ışıklı salonları boyunca uzayıp giden bir doğa ve renk şenliği var Paris'te. Bu şenliğin kılı kırk yaran bir eleştirisini yapmak bana düşmez. Ne resim eleştirmeni, ne de sanat tarihçisiyim. Yugoslav naif ressamlarının bir Türk yazarında bıraktığı bölük pörçük izlenimleri; alabildiğine sıcak, umutlu bir dünyanın o ele avuca sığmaz uçarı sevincini okurlarıma iletmek istedim sadece. Umarım bu sevincin bendeki iyimser şavkı sizlere de vurur.

1976

avrupa'da sembolizm

Maurice Denis'nin "1890 Kuşağı" diye adlandırdığı sembolist ressamların ilk yapıtlarını sergiledikleri yıllarda, Nietzsche şunları yazıyordu:

"Bugüne dek hiç rastlamadığımız, bize Maya'nın gerçek yüzünü gösteren bir duyarlıkla karşı karşıyayız. Doğanın özü artık simgesel olarak ifade edilmelidir; çünkü yeni bir simge dünyası her geçen gün biraz daha fazla kabul ettiriyor kendini."

Paris'te büyük ilgi uyandıran "Avrupa'da Sembolizm" sergisi işte bu simge dünyasının en seçkin örneklerini bir araya getiriyor. Kaynağını düşgücünden, imgelemin ve bilinçaltının sınır tanımaz derinliklerinden alan renkli bir dünya. Göz kamaştırıcı olduğu kadar ürkütücü de. Avrupa'nın en ünlü sembolist ressamlarının katıldığı sergide on beş ülkeden iki yüz elli yapıt yer alıyor.

Gelişen kapitalizmin her türlü değeri meta'ya dönüştürmeye başladığı, burjuva olgucu anlayışının "bilimsellik" ve "gerçekçilik" adına düşgücünü insan yaşamından kovduğu bir dönemde ortaya çıkan sembolizm, salt Zola'nın başını çektiği doğalcı akıma karşı değil, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa kapitalizmine karşı da bir tepkidir. Sergiyi oluşturan yapıtların çoğunda bu tepkinin dolaylı izlerini bulmak mümkün. Dolaylı diyorum çünkü, sembolist ressamın sığındığı düş dünyası gerçeğin bütününe değil, sanatçının gerçek olarak algıladığı ve yapıtını temellendirmek şöyle dursun, kaçıp kurtulmak istediği meta dünyasına karşı girişilen bir misillemeydi daha çok. Kimi vakit bu misilleme, Gaugin'in tablolarında olduğu gibi, sanayi toplumunun örgütlediği gürültülü kentlerden kaçarak "ilkelliğin" duru ışığına sığınma, bir çeşit do-

ğaya dönüş biçiminde gerçekleşiyordu. (*"Haitili Kadınlar"- "Tatlı Su"*, vb.). Ama düşkırıklığını, el değmemiş doğanın beyaz bir kadının gövdesinde kurnazca ve sinsice bozulma tehlikesini de içinde taşıyarak. (*"Bakireliğin Yitirilişi"*). Kimi vakitse Norveçli Munch'un, Fransız Sérusier'nin tablolarındaki o derin melankoliye, donuk ve dalgalı renklerin büyük yalnızlığına dönüşüyordu. (*"Sıkıntı"*, *"Ayışığı"*, *"Melankoli"*).

Sanatçının içinde yaşadığı yozlaşan gerçekle, düşlediği "Saf" dünya arasındaki uyumsuzluğu, doğanın düzenini değiştirip ona simgesel anlamlar vererek aşmayı denemişti sembolizm. Maurice Denis'nin *"Yeşil Peyzaj"*, Hodler'in *"Düş"*, Klinger'in *"Mavi Zaman"*, Walts'ın *"Umut"* adlı tabloları hep bu imgelem ürünü arayışın etkisiyle çizilip boyanmış yapıtlar. Ama sergide, bütün çirkinliklerden, paranın egemen olduğu bütün ahlaksal değerlerden arınmış, ancak düşlerde var olan o "saf" dünyadan çok, ölüm saplantısı egemen. Sanki ölüm gelmiş baş köşeye kurulmuş. Böcklin'e göre, kara selvi ağaçları ve sarp kayalarıyla denizin ortasından fışkıran ıssız bir ada ölüm. (*"Ölüler Adası"*). Carlos Schwabe içinse yeşil giysili beyaz bir melek. (*"Ölüm ve Mezarcı"*) Klinger'in *"Ölü Anne"* tablosunda ölüm, yaşamı da içine alan gizemli bir orman olarak betimleniyor. Ormanın önüne uzanmış ölü annenin kucağında da yeni doğmuş bebeği. Çıplak ve savunmasız. Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda yazdıklarını anımsatırcasına, umutsuz bakışlarını ormanın derinliğinden bize doğru kaydırıyor: "Çocukların içinde küçük, yetişkinlerin içinde büyük bir ölüm vardı. Kadınlar, ölümü kucaklarında, erkeklerse göğüslerinde taşırlardı."

Baudelaire'in deyişiyle doğayı bir "simge ormanı" olarak gören sembolist ressamların yalnızca doğa ve düşgücüne dayanan bir dünya oluşturduklarını söyleyemeyiz. Sembolizmin, düşgücünden olduğu kadar eski mitolojilerden, masal ve efsanelerden de kaynaklandığı bir gerçek. Sergideki tabloların çoğu Yunan mitolojisiyle Yahudi-Hıristiyan geleneğindeki kutsal kitaplardan (*Tevrat-İncil*) esinlenerek yapılmış. Yunan mitolojisi Orfe'nin kişiliğinde somutlaşıyor genellikle. Moreau'nun *"Orfe Öridis'in Mezarında"* adlı tablosunda olduğu gibi, Orfe hem umutsuzluğun, –ölüler evreninde yitirilen sevgilinin– hem de yaratıcı gücün (şiirin) simgesi olarak ele alınıyor.

Atlas, Venüs, Nemf ve Sirenler de ilk göze çarpan figürler ara-

sında. Doğanın bilinmedik yerlerini çağrıştıran Nemflerin güzelliğine, Sirenlerin hiçbir zaman ulaşılamayacak beyaz tenlerine, uzun sarı saçlarına karşılık, Atlas oldukça çelimsiz ve yorgun. Çıplak omuzlarında, mavi bir akvaryum olarak taşıyor dünyayı. Akvaryumun içinde bir yengeç, insanlar, atlar ve yıldızlar. Tanrılar öfkelenip Atlas'ı kayaya dönüştürmüşler. Hermes'i kandırarak, omzundaki yükten kurtulmaya kalkıştığı için. Şimdi sırtındaki dünyayla ıssız bir çölde durmuş, öylece bekliyor. Artık yorgun bile değil. Yalnızca çıplak ve düşünceli.

Sergideki yapıtlar arasında Vaftizci Yahya'nın öyküsü de çok sık rastlanan bir konu. Dhumer "Ve kesik baş genç kıza verildi" alt başlığını taşıyan *"Salome"* adlı tablosunda, Tevrat'ın bu ilginç kahramanını kızıl saçlı, şehvet delisi bir kadın olarak betimliyor. İmparatordan başını istediği Aziz Yahya'nın kanlı dudaklarını öpen, iğdiş edici bir kadın Salome. Gustave Moreau'nun ünlü *"Görünme"* adlı tablosundaysa, Yahya'nın harelenmiş kesik başı, kutsal bir mucize gibi sarayın sütunları arasından beliriveriyor.

Gerçekte, Avrupa'nın çeşiti ülkelerinden gelen iki yüz elli tablonun esin kaynaklarını saptamak bir hayli güç. Ama Almanya ve Avusturyalı ressamların çoğunda Wagner etkisi hemen göze çarpıyor. Alberto Martini'nin Poe'nun öykülerinden yola çıkarak çizdiği desenler, Gallen-Kallela'nın ünlü Fin destanı *Kalevala*'yı betimleyen figürleri, Polonya ve Çek sembolistlerinin kendi ulusal yazınlarından esinlenerek yaptıkları tablolar, genellikle çok ilginç. Sergide, günümüzde adları pek anılmayan, unutulmuş sanatçıların yanı sıra, yalnızca kendi ülkelerini değil yaşadıkları çağı da etkilemiş Klimt, Chirico, Kupka, Willumsen gibi önemli ressamlar da yer alıyor. Özellikle Klimt'in *"Tamamlanış"* adlı ünlü yapıtını, insanın cinsel dramı ve yalnızlığını çağdaş bir yaklaşımla ele alan Munch, Sohberg örneği sanatçıların tablolarıyla bir arada görmek büyük şans.

Çağının koşulları içinde değerlendirirsek, sembolizmi yirminci yüzyılın öncü sanat akımlarını hazırlayan bir girişim olarak niteleyebiliriz sanıyorum. Kübizm, fovizm, hatta gerçeküstücülükte bile sembolizmin izlerini bulmak mümkündür. Freud'un bilimsel bir yöntemle geliştirdiği bilinçaltı kuramının somut verilerine de, ilk kez sembolist ressamlar eğilmiştir bir bakıma. Yani nevrozun kendini sürekli yenileyen, besleyip büyüten dünyasına.

Avrupalı sembolist ressamların sergisini gezerken Ernst Fis-

her'in şu sözlerini anımsadım:

"Bütün malların piyasa meta'ına dönüşmesi, her şeyi kapsayan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönmesi hayalgücü olan herkesi öylesine tiksindirmiştir ki, yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır." (*"Sanatın Gerekliliği"*)

Yazımın başında da değindiğim gibi, romantizmle başlayan bu karşı çıkışın en aşırı, en ödünsüz uçlarından biriydi sembolizm. "Bilimsellik" savıyla sanatı gerçekliğin yüzeysel bir yorumuna, hatta düpedüz tekrarına indirgeyen doğalcılığa karşı haklı bir tepkiydi. Ama değişme süreci içinde kavradığı gerçekliği diyalektik bütünselliğiyle ele alarak, hem iç hem dış gözlemlerle yansıtan, toplumsala olduğu kadar düşgücü ve imgeleme de yer veren çağımız sanatınca çoktan aşılmış bir tepki.

1977

insanlığın yetmiş milyon yıllık serüveni

"Dünyanın kültür merkezi" diye adlandırılan Paris'in en önemli özelliklerinden biri de, operadan bilimsel araştırmaya, plastik sanatlardan felsefeye değin çok geniş ve çeşitli bir kültür yaşamına sahip oluşudur. Bu kültür yaşamı, bu yoğun sanat ve düşünce etkinliği Fransa ya da Batı Avrupa sınırları içinde düşünülmemeli. Afrika halk sanatlarından devrimci Güney Amerika sinemasına, Eskimo şiirinden Kürt kilimlerine varıncaya dek bütün insanlığın kültür ürünlerine rastlamak mümkündür Paris'te. Ne var ki, geçtiğimiz hafta "Musée de l'Homme"da açılan ilginç bir sergi söz konusu ürünlerin henüz yaratılmadığı bir dönemi, insanlığın doğaya egemen olup uygarlığın ilk belirtisi sayabileceğimiz üretim sürecini başlatmadan önce geçirdiği evreleri konu ediniyor. Bir taşa istediği biçimi vermeden, yaşadığı mağarının duvarına ilk hayvanı çizmeden önce hangi aşamalardan geçti insan eli? Homo sapiens, yani en yakın atamız olan ilk akıllı insan hangi oluşum sonunda aklım ve ellerini kullanabildi? İnsanın kökeni nedir? Ya da bir başka deyişle, atamız Homo sapiens'in ataları kimlerdi?

"Musée de l'Homme"daki sergi taşılbilimin (paléontologie) en son bulgularından yola çıkarak işte bu soruları yanıtlıyor. Varsayımlar öne sürüp, spekülasyon yaparak değil ama. Bilimin, sağduyunun ışığında, modern teknolojinin tüm olanaklarını seferber ederek insanın fizyolojik oluşumunu araştırıyor. İnsanlığın tarihöncesi çağlarını, yeryüzünde ilk primatın ortaya çıkışından Homo sapiens'e dek soyumuzun geçirdiği evrimi gözler önüne seriyor. Yetmiş milyon yıllık serüvenimiz çok şaşırtıcı doğrusu. Sergiyi düzenleyen bilimadamlarına bakılırsa yeryüzende ilk canlı organizmanın ortaya çıkışından bu yana dört milyar yıl geçmiş. Omurga-

lıların kökeni beş yüz milyon, memelilerinkiyse iki yüz milyon yıl öncesine dek uzanıyor. Oysa insanın, bugünkü insanın değil ama; atalarımızın atası sayılabilecek, on beş santim boyundaki büyükçe bir fareye benzeyen ilk primatın yaşı yetmiş milyon kadar. Amerika Birleşik Devletleri'nin Montana bölgesinde bulunmuş. Taşıbilimsel bir kazı yeri biçimindeki sergiyi gezerken "Purgatorius unio" adıyla adlandırılan bu ilkel yaratığın yetmiş milyon yıllık evrimini izliyorsunuz baştan sona.

İnsanın bu uzun serüveni yedi bölüme ayrılmış. Bilimadamları, primatların hiçbir dönüşüme uğramadan yaşadığı ilk otuz milyon yılı insanlık tarihine giriş olarak nitelendiriyorlar. Bundan sonraki on milyon yıl, primatlarla bugünkü maymunların (Şempanzenin, gorilin) ataları Oligopitek, Aelopitek, vb. gibi yaratıklar ve insanın atası sayabileceğimiz Propliopitekler arasındaki geçişi sağlayan maymunumsuların (simiens) yaşadığı dönem. Bu dönem insanlık tarihinin önsözü olarak adlandırılmış sergide. Önsözden sonraki on milyon yıl, buzullarla kaplı yeryüzünün ortasındaki sık ormanlarda yaşayan Propliopiteklerin ellerini ancak ağaç dallarına tutunmak için kullandıkları, görece kısa bir süreci kaplıyor. Bu süreci çok önemli, insanlığın belirleyici niteliğini oluşturan bir dönüşüm izliyor. Orman, ani bir iklim değişmesi sonucu seyrek ağaçlı bir bozkıra dönüşünce, iki ayağı üzerinde durma zorunluluğu ortaya çıkıyor bu bize hiç benzemeyen insan için. Ve elleri, dallara tutunmaktan başka bir işe yaramayan tüylü elleri, serbest kalıyor. İki ayak üstünde dik duruş beynin gelişmesine, yüz kemiklerinin daralmasına yol açacak, Homo sapiens'e varan süreci hızlandıracaktır. Önce Australopitek, sonra Homo habilis adıyla tanımlanan insan, serbest kalan elleriyle taş ve kemikten aletler yapacak, Homo erectus aşamasındaysa ateşi kullanmayı başarıp ölülerini gömmeye başlayacaktır. İlk dinsel tören ve doğaötesi kaygılar da yaşamında yer edecektir böylece. Alet yapan, ateşi egemenliği altına alan insan doğadan kopuşun ilk aşamasını gerçekleştirmiştir artık. Deneye dayalı bilgisiyle doğadan farklı, onun üstünde bir yaratık olmaya başladığının bilincine ermek üzeredir. Bundan elli bin yıl öncesine doğru yerini en yakın atamız Homo sapiens'e bırakacak, günümüze dek ulaşan uygarlığın temelini atarken, kullanım amacıyla da olsa maddeye ilk biçimi verecektir.

Yıllar sonra, (ama yetmiş milyon yıla oranla elli bin yıl nedir!) atalarımızın içinde yaşadığı çevreyi canlandıran panoların, suaygı-

rı, dinozor, mamut resimlerinin ve toprak altında bulunmuş kemik, kafatası ve dişlerin yer aldığı bir sergiyi gezerken bu ilk biçimi görmenin bana verdiği mutluluğu, daha doğrusu mutluluğa benzer o tuhaf duyguyu ayrıntılarıyla anlatabilmek isterdim. Taşılbilim ve insanbilim (antropologie) uzmanlarının birlikte düzenledikleri bu ilginç sergide dolaşırken Nâzım Hikmet'in şu dizelerini anımsadım hep:

"Çok uzaklardan geliyoruz
çok uzaklardan...
Kulaklarımızda hâlâ
şimşekli sesi var sapan taşlarının.
Ormanlarında yabani aygırlar kişleyen
dağ başlarının
Kanlı hayvan kemikleriyle çevrilen sınırları
geldiğimiz yolun ucudur."

Gerçekten de çok uzaklardan geliyoruz. Serginin girişindeki primat resimleri, ve yetmiş milyon yıllık "Purgatorius"un o minicik dişleri en açık kanıtı bunun. Ama geldiğimiz yolun ucunda kanlı hayvan kemiklerinden başka şeyler de var. Örneğin, serginin çıkışına konmuş, insan aklının ve hünerinin ilk izini taşıyan o yontma taşa dokunan el, mağaranın duvarına ilk hayvanı çizen elden pek farklı olmasa gerek. Ve, yine Nâzım'ın deyişiyle, bu sergiyi gezdikten sonra anladım ki:

"bir ulu ırmak akıyor insan eli ilk mağaraya ilk
bizonu çizdiğinden beri
sonra bütün çaylar yeni balıkları yeni suotları yeni
tatlarıyla dökülüyor onun içine ve kurumayan
uçsuz bucaksız akan bir o'dur."

1977

paris bir bayramdır

Haber saat 20'de kesinlik kazandı. Daha önceden bir söylenti dolaşmış, kimse inanmamıştı. Oysa beklenmedik bir sonuç değildi, umutluydu herkes. Televizyonun karşısında gerilim içindeydik. "François Mitterrand Cumhurbaşkanı seçilmiştir" dedi spiker. Aynı anda sevinç çığlıkları, patlayan mantar tabancaları duyuldu. Bulunduğum yerden (yüksek bir yapının en üst katıydı) Paris göğüne baktım. Yeşil kırmızı mavi, açılıp genişleyerek bir renk denizinde parlayan, Sacré-Coeur'un, Panthéon'un, solda Montparnasse gökdeleninin üzerine yağan bir ışık yağmurunda havai fişekler atılıyordu. İlkyaz çiçekleri kaplamış gibiydi geceyi.

Televizyonda yorumlar birbirini izliyor, siyasi parti yöneticileri seçim sonuçlarını tartışıyorlardı. 1956 yılından beri Fransa'da ilk kez yenilgiye uğruyordu sağ. Sosyalist Parti başkanı François Mitterrand komünistlerin, radikal solun ve asıl önemlisi de eski cumhurbaşkanı Valery Giscard d'Estaing'in yedi yıl boyunca uyguladığı politikadan hoşnut olmayan halk kitlelerinin desteğiyle Cumhurbaşkanı seçilmişti. Tarihsel günler yaşıyorduk. Herkes, televizyondaki konuşmacılardan sokaktaki adama dek siyasi düşüncesi ne olursa olsun her Fransız, paylaşıyordu bu görüşü: tarihsel günler yaşıyorduk. Saat 22.20'de televizyondan yayımlanan ilk mesajında yeni cumhurbaşkanı da vurguladı bu gerçeği. 10 Mayıs'tan itibaren yeni bir dönem başladığını, gençlik ve halk kitlelerinin desteğiyle Fransa'da değişik bir politika uygulanabileceğini söyledi. Bastille alanında toplanıldığı haberi geldi sonra. Aşağıya indiğimizde halkın sokakları doldurduğunu, zafer çığlıkları içinde Bastille'e doğru aktığını gördüm. Araba klaksonları, çatpatlar, hay-

kırışlar birbirine karışıyordu. Kendiliğinden bir coşku, beklenmedik bir sevinç patlamasıydı. Birdenbire sardı Fransızları; Paris gecenin geç saatlerine dek yıllardır, 1936'dan bu yana yaşamadığı bir umudu, bir bayram sevincini yaşadı. Çocuklar, gençler, yaşlılar el ele Bastille alanını doldurmuşlar, hep bir ağızdan türkü söyleyip kol kola dans ediyorlardı. 1789 türküleri, Marseyez ve Enternasyonal Paris göğünde yankılanıyor, mavi kırmızı beyaz Fransız bayrakları kara ve kızıl başka bayraklarla balkonlarda, evlerin, kahvelerin çatılarında dalgalanıyordu. Şimdiye dek böylesine büyük bir coşku, bu denli büyük bir sevinç yaşadığını görmemiştim Fransa'nın. Yalnızca Paris'te değil başka kentlerde de sevinç gösterilerinin yapıldığını yazıyordu gazeteler. Ertesi gün satışa çıkacak sabah baskıları elden ele dolaşmaya başlamıştı bile. Kanıksadığımız 14 Temmuz baloları, her yıl biraz daha sönük geçen 1 Mayıs gösterileri gerilerde kalmıştı. Emekçilerin, memurların, aydınların, kısacası küçük bir azınlığın dışındaki tüm Fransız halkının kaderiydi değişen.

İyimser olmak için vakit erken henüz. İlk günün coşkusuna kapılmak da doğru değil belki. Haziran ayında milletvekili seçimleri yapılacak. Mecliste çoğunluk sağ partilerin elinde çünkü. Ülkeyi yönetebilmek için Cumhurbaşkanının yalnızca hükümeti kurması yetmiyor, yasaların meclisten de geçmesi gerek. Neyse, amacım politik yorum yapmak değil. Sizlere 10 Mayıs gecesinde Paris'i, Bastille'in 1789'dan sonra ikinci kez alınışını anlatmak istiyorum yalnızca:

"Dans edelim haydi!
Yaşasın!
Yaşasın gümbürdeyen topun sesi!"

Ve genç yaşlı, kadın erkek, çoluk çocuk herkes sokakları doldurmuş dans ediyordu. Yabancılar, oy kullanamayan göçmen işçiler de vardı aralarında. Yaşlılar 1936 günlerini, gençler 1968 olaylarını anlatıyor, eski anılar canlanıyordu. Giderek büyüyordu kalabalık. Alanın ortasındaki yüksek sütunun üzeri bile insan doluydu. Yan sokaklar, balkonlar, kahveler... her yer her yer insan kaynıyordu. "Çok şükür bugünü de gördük" diyordu bir emekçi. "Kazandık! Kazandık!" diye bağırarak birbirlerini kucaklıyordu yanımdakiler. Kalabalıkta ezilmemek için büyük çaba harcıyordum.

Geceyarısına doğru, ansızın, bardaktan boşanırmış gibi bir sağanak indirdi. Dam saçak demeden yağan müthiş bir sağanak. Halk dağılmadı ama. Şemsiyeler açıldı, başlara naylon torbalar geçirildi. Islanmış bayrakların altında türküler söylendi sabaha dek. Hemingway'ın dediği gibi bir bayramdı Paris. Işığı 10 Mayıs gecesine vurdu, bilinçleri, yürekleri aydınlattı.

Yeni Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın gerçek bir aydın, hatta bir yazar olduğunu Türk okurlarının çoğu bilmiyordur sanırım. Kitapları dilimize çevrilmedi çünkü. Ama onun konuşmalarını dinleyenler, siyasal yazılarını okuyanlar için aynı şey söylenemez. Mitterrand'ı dinleyenler dil bilinci taşıyan bir politikacı karşısında olduklarını ayrımsarlar hemen. Zengin, imgesel, nerdeyse yazınsal bir konuşma biçimi vardır Mitterrand'ın. Siyasal söylemi yirminci yüzyıl yazınıyla beslenmiş, çağdaş yazarları olduğu kadar klasikleri de özümlemiş bir söylemdir. Son yıllarda eski Cumhurbaşkanı Valery Giscard d'Estaing de yazınla ilişkisinden söz eder olmuş, hatta televizyonda Guy de Maupassant üzerine bir izlenceye bile katılmıştı. Ama her şeyden önce bir hesap adamıydı Giscard, aydın bir devlet adamı değil. Oysa Mitterrand devlet adamı oluşunun yanı sıra yazarlığı ve kültür anlayışındaki çağdaş tutumla da Leon Blum ve, bir ölçüde, De Gaulle çizgisinde yer alıyor. Cumhurbaşkanı seçilmeden birkaç gün önce *Nouvelles Littéraires* dergisinde yayımlanan bir konuşmasında "Yazın ayrıcalıklı bir cennettir benim için" diyordu. Bugüne dek, çoğu siyasal içerikli ya da anı kitabı olmak üzere on kadar yapıt yayımlayan François Mitterrand Aragon, Le Clézio, Guillevic, Bonnefoy gibi çağdaş Fransız şair ve yazarlarına olan sevgisini birkaç kez vurgulamış, Yaşar Kemal'in romanlarından ise büyük tad aldığını, onu okurken kendini fırtınalı engin bir denizde sandığını söylemişti.

Yeni bir dönemin eşiğinde Fransa. İçinde bulunduğu güçlükleri yenerek daha özgür, daha eşit ve daha mutlu bir ülke olmayı başaracak mutlaka. Bu sonuca ulaşmada yeni Cumhurbaşkanı Mitterand'a büyük görevler düşüyor. Dilerim ki, 10 Mayıs 1981 tarihinde ikinci kez alman Bastille'in coşkusu hep sürsün, eski saygınlığını yeniden kazansın Fransa.

1981

fransa'da kültür ve sanat yaşamı

Bir ülkenin kültür yaşamını özetlemek, bilgi ve sanat üretimini kısa bir yazı çevresinde değerlendirmek kolay değil. Hele söz konusu ülke yüzyılların oluşturduğu kültür birikimini özümleyerek yaratıcılığa dönüştürebilmiş, Batı'nın önemli sanat merkezlerinden biri sayılan Fransa ise. Bu yazıda daha çok, Fransa'nın kültür ve sanat yaşamını örgütleyen kurumlar üzerinde durmak istiyorum. Çünkü Sosyalist Parti genel başkanı François Mitterrand'ın cumhurbaşkanı seçilmesinden ve sosyalistlerin parlamentoda çoğunluğu elde etmelerinden bu yana, devletin kültür politikasında önemli değişmeler bekleniyor.

Mitterrand'ın yazın ve sanata gösterdiği ilgi herkesçe bilinen bir olgu. Çeşitli basın organlarında, bu arada Türkiye'de de bu konuda birçok yazı yayımlandı, cumhurbaşkanıyla yapılan konuşmalara yer verildi. Nancy Tiyatro Festivali'nin kurucularından Jack Lang'ın kültür bakanlığına getirilişi de, ilgili çevrelerde çok olumlu karşılandı. Yeni bakanın programında bakanlığın bütçesinin % 0,47'den % 1'e çıkarılması, yeni müze ve kültür merkezlerinin açılması, kitap sektöründe tek fiyat sisteminin uygulanması, genç yeteneklere burs verilmesi, vb. gibi önemli yasa tasarıları yer alıyor. Ne var ki, yeni hükümet henüz dört aydır iktidarda. Bu kısa dönemde devletin kültür politikasını değerlendirmek, olumlu ve olumsuz yönde yapılacak değişiklikleri şimdiden eleştirmek söz konusu olamaz elbette. Üstelik Fransa, hangi parti iktidarda olursa olsun, kültür ve sanat yaşamını kendi toplumsal dinamiğiyle sürdürebilecek durumda bir ülke. Bu nedenle, V. Cumhuriyet dönemine, yani De Gaulle'ün yeniden iktidara geldiği 1958 yılın-

dan bu yana geçen süreye bir göz atarsak, Malraux ile başlayan ileriye dönük kültür politikasının Pompidou ve Giscard d'Estaing dönemlerinde de sürdürüldüğünü görürüz. Mitterrand V. Cumhuriyetin temel kurumlarını değiştirmeyi şimdilik düşünmediğine göre, devletin kültür politikasının var olan kurumlar çerçevesinde yürütüleceği ortada. Bu bakımdan var olan kurumları, Fransa'da kültür ve sanat yaşamını örgütleyen, giderek bilgi üretimiyle yaratıcı etkinliği oluşturan ortamı tanıtmak istiyorum.

Kültür ve Sanat Merkezi Paris

Marsilya belediye başkanı ve hükümetin (hükümette dört komünist bakan bulunduğunu unutmayalım) İçişleri Bakanı Gaston Deferre'in geçtiğimiz ay parlamentoya sunduğu yerinden yönetme (décentralisation) yasa tasarısı, bugüne dek üzerinde çok tartışılmış ama kesin sonuca bağlanamamış bir sorunu yeniden gündeme getirdi. Batı ülkeleri arasında en merkeziyetçi devlet Fransa'da örgütlenmişti. Bu merkeziyetçiliğin başlıca nedeniyse tarihseldi. Ulusal birliğini öbür Avrupa ülkelerine oranla çok daha önceden sağlayan Fransa, feodalitenin çözülmesinden sonra, özellikle "Güneş Kral" diye adlandırılan XIV. Louis'den bu yana, merkezi bir devlet aygıtı oluşturmuş, 1789, 1830, 1848 ve 1870 La Commune devrimlerine karşın bu aygıtın merkeziyetçi özelliği giderek güçlenmişti. III., IV. ve V. Cumhuriyetler boyunca da aynı durum sürüp gitti. Ülkenin kültür ve sanat yaşamı da, doğal olarak, yönetimsel yapıya uygun biçimde gelişti. Böylece Paris, Versailles sarayının kurulmasından bu yana, özellikle de 19. ve 20. yüzyıllar boyunca başkent olma özelliğini sürdürdü. Ama salt yönetimsel bir başkent değildi Paris. Kültür ve sanat yaşamının, giderek ülkedeki tüm bilgi etkinliğinin de merkeziydi. Bu özellik günümüzde de sürüyor. Paris, Fransa'daki sanat yaşamının oluştuğu, üretilip tüketildiği bir kent değil yalnızca. Ülkenin başlıca öğretim kurumlarının, kamuoyunu etkileyen kitle iletişim araçlarından en önemli yayınevlerine, sinema, tiyatro, konser salonlarına, müze ve sergilere dek kültür birikimini oluşturan tüm kurumların da merkezi. Bu nedenle, Fransa'nın kültür ve sanat yaşamından söz ederken Paris'ten söz etmek zorunda kalacağım. Fransa'nın diğer kentlerinde, özellikle de Lyon, Marsilya, Strasbourg gibi büyük kentlerde gün

geçtikçe yoğunlaşan etkinlikler de var elbet. Bu kentlerde de sergiler açılıyor, gazeteler yayımlanıyor, konferans ve açık oturumlar düzenleniyor. Ama Fransa'nın kalbinin, kültür ve sanat söz konusu olduğunda Paris'te attığı tartışılmaz bir gerçek.

Balzac *İllusions Perdues* adlı romanında, ünlü bir yazar olmayı düşleyen Lucien de Rubempré'nin serüvenini anlatır. Yetenekli, hırslı bir taşra delikanlısıdır Lucien. Batının en merkeziyetçi devletinin aydınlara da merkezde, yani başkent Paris'te yaşama kolaylığı tanıdığım bilmektedir. Şöyle yazar Balzac: "Kamuoyu Paris'te hazırlanır. Mürekkep ve kâğıtla oluşturulan düşün yaşamı devrimlere yol açar. Taşra da, Paris'te hazırlanan devrimleri olduğu gibi benimser." Balzac'ın sözleri bugün de geçerli. Mürekkep ve kâğıda görüntüyü, yani televizyon ve sinemanın etkileme gücünü de katabiliriz. Fransa'nın kültür ve sanat yaşamının genellikle Paris'te oluştuğunu söyledim. Bu oluşumu örgütleyen başlıca kurumları görelim şimdi de.

Üniversite ve Akademiler

Fransa'da çok köklü bir geleneğe dayanan üniversite, Poitiers ve Sorbonne gibi geçmişleri Ortaçağa dek uzanan birkaç tarihsel üniversitenin dışında, ancak 19. yüzyıl sonlarında gerçek kimliğine kavuşmuştur. Fransız üniversitelerinin bugünkü özellikleriyle kuruluşu, 1871-1885 yıllarına rastlar. Bu dönemde Kilise ve Bonapartizmin kesin yenilgisi, üniversitenin çağdaş, bilimsel ve rasyonel temeller üzerinde yeniden kurulmasını sağlamıştır. 1968 öğrenci olaylarıyla köklü bir sarsıntı geçiren Fransız üniversiteleri, yalnızca öğretim kurumları olarak kalmamakta, toplumun bilgi ve kültür üretimine de doğrudan katılmaktadırlar. Bu katılışta en önemli pay, Paris'teki üniversite ve yüksek öğrenim kurumlarına düşmektedir elbet. Sorbonne başta olmak üzere, Collége de France, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Ecole Normale Supérieure, Ecole Nationale d'Administration, vb. gibi kurumlarda yapılan seminer ve konferanslar, ülkenin düşün yaşamını etkileyecek kitapların hazırlandıkları, kotarılıp son biçimlerinin verildiği yerlerdir bir bakıma. Sorbonne'da Martinet, François Chatêlet, Etiemble, Bernard Dort gibi dilbilim, felsefe, yazın ve tiyatro dünyasının ünlü kişileri Collège de France'da geçen yıl ölen Roland Barthes gibi, Michel Fou-

cault ve Jacques Berque gibi etkin aydınlar, Ecole des Hautes Etudes'de Greimas, Genette, vb. gibi göstergebilimciler, Ecole Normale'de Althusser (ne yazık ki Saint-Anne huzur evinde bu ara), Ecole Nationali d'Administration'da devlet yöneticilerini yetiştiren ünlü profesörler ders vermekte, çeşitli yayınevleri tarafmdan basılan kitaplarının ön hazırlıklarını gerçekleştirmektedirler. Bu listeye üniversiteyle kaynaşmış C.N.R.S.'i de eklemek gerekir. Çünkü Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi adını taşıyan bu kurum yalnızca teknoloji alanında değil, yazın, dilbilim, toplumbilim, budunbilim vb. gibi insan bilimleri alanında da önemli araştırmalar yapmakta, kitap ve dergiler yayımlamaktadır.

Fransa'nın en önemli aydınları üniversite çerçevesinde bilgi üretmişler, yapıtlarını oluştururken üniversiteyi bir çeşit destek olarak kullanmışlardır. Jean-Paul Sartre'ı bir yana bırakırsak, Raymond Aron'dan Claude Lévi-Strauss'a, Deleuze'den Foucault'ya, Barthes'dan Braudel'e dek sayısız örnek verilebilir bu konuda. Üniversitelerin yanı sıra, sanat eğitimiyle sanat üretiminin yapıldığı kurumların da en önemlileri Paris'tedir... Konservatuvar, Sinema ve Televizyon Okulu, Sanat ve Arkeoloji Enstitüsü, Güzel Sanatlar Okulu, Mimarlık Okulları, vb. gibi.

Bir de akademiler var elbet. Başta Fransız Akademisi olmak üzere, daha çok verdiği ünlü roman ödülüyle tanınan Goncourt Akademisi gibi. Geçen yıl, Fransız Akademisi'ne kabul edilen ilk kadın yazar Marguerite Yourcenar'ın kamuoyunda uyandırdığı ilgiyi anımsayalım. Fransız Akademisi biraz köhne, yeni atılımlara ayak uyduramayan bir kurum aslmda. Hazırlamakla yükümlü olduğu sözlük de hâlâ yayımlanmış değil. Ama her hafta perşembe günü bir araya gelen üyeleri arasında Lévi-Strauss, Dumezil, Troyat vb. gibi ilginç aydın ve yazarların bulunduğunu da unutmamalı.

Fransa'nın kültür ve bilgi üretimini örgütleyen bu kurumlara başkaları da eklenebilir kuşkusuz. Doğa bilimleriyle ilgili kuruluşlar, enstitüler ve araştırma merkezleri örneğin. Söz konusu kurumların işleyiş biçimlerini ve etki güçlerini kanıtlayan bazı sayılarsa şöyle: 1977 yılının istatistiklerine göre Fransa'da toplam 41.905 öğretim üyesi ve öğretim görevlisi var. Bunların 9.044'ü yazın ve insan bilimleri alanında, 4.292'si hukuk ve iktisat alanında, 14.715'i doğa bilimlerinde, 8.990'ı tıpta, 835'i odontoloji alanında, 1656'sı ise eczacılık alanında görev yapmaktadır.

Yayınevleri, Gazete ve Dergiler

Bir ülkenin kültür yaşamını tanımak bir bakıma o ülkenin yayınevlerini, gazete ve dergilerini tanımakla mümkündür. Fransa için de aynı şey söz konusu. Üstelik Fransa'da kurumlaşmış, ülkenin kültür yaşamıyla özdeşleşmiş yayınevleri ve yayın organları bir hayli fazla. Bunların başında Gallimard yayıneviyle *Le Monde* gazetesi geliyor. Gallimard'ın, *La Nouvelle Revue Française* dergisi çevresinde kurulduğundan bu yana (1908) yayımladığı kitapların dökümünü yapmak olanaksız elbet. Bu, yirminci yüzyıl Fransız yazınının, düşün ve sanat etkinliğinin dökümünü yapmak anlamına gelir çünkü. André Gide'den Proust'a, Sartre'dan Aragon'a, Camus'den Malraux'ya, Gallimard'ın kapısından girmemiş ünlü Fransız yazarı hemen hiç yok gibidir. *Le Monde* ise, yalnızca Fransa'nın değil dünyanın en önemli, en çok okunan gazetelerinden biridir. Seuil, Grasset, Flammarion, Payot, Plon, vb. gibi büyük yayınevlerinin, *Le Figaro, Le Martin, Liberation,* vb. gibi günlük gazetelerle, *Le Nouvel Observateur, l'Express, Le Point, Révolution,* vb. gibi haftalık dergilerin de ülkenin kültür yaşamına önemli katkılarda bulundukları söylenebilir. Kamuoyunu etkileyen bu tür yayın organlarının yanı sıra, aylık yazın ve sanat dergilerinin, seçkin aydınlarca yönetilen kültür ve politika dergilerinin de önemli bir işlevi var Fransa'da. Üç kanaldan yayın yapan televizyonun, France-Musique, France-Culture gibi sanat ve kültür konularında uzmanlaşmış radyoların katkılarını da göz önünde tutmak gerekir. 1977 yılının istatistiklerine göre 500'ü kadın olmak üzere, 1600 yayımcı yaşıyor Fransa'da. Yaşamlarını kitaplarıyla kazanan yazar ve düşünürlerin sayısı ise 3.560. Bu sayılara 22.420 profesyonel gazeteciyi de eklersek, Fransa'da kültür yaşamını örgütleyen, kamuoyunu oluşturan aydın kesimin nicel varlığı üzerine kesin bir bilgi edinmiş oluruz sanıyorum. Kitapçıları ve Ulusal Kitaplık başta olmak üzere pek çok sayıdaki kitaplığı da unutmamak gerekir. Kültürün üretildiği üniversite, akademi, yayınevleri, gazete ve dergilerle, tüketildiği kitapçı ve kitaplıklar arasında organik bir bağ vardır çünkü.

Paris deyince ilk akla gelen adlardan biri de Louvre'dur. Louvre müzesi (1792) dünyada kurulan ilk müze olma özelliğini taşıyor. İnsanlık tarihinin her dönemiyle ilgili çok zengin koleksiyonlardan söz etmeyeceğim burada. Çünkü Louvre'u anlatmak, dolaşmaktan daha çok vakit alır. Louvre'u dolaşmak içinse en azından üç tam gün gerekli. Modern Sanat Müzesi, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Fransa'nın en büyük kültür evi olan Beaubourg sanat merkezi Paris'in belli başlı müzeleri arasındadır. Beaubourg'daki modern sanat müzesinde açılan sergiler, Seine'in sol kıyısındaki resim galerilerinden daha fazla ilgi çekmektedir. Örneğin Moskova-Paris, Berlin-Paris, Paris-Paris gibi dev sergiler Beaubourg'da gerçekleştirildi. Resim, mimari, fotoğraf ve müzik dallarındaki atölyeler de, Malraux tarafından kurulan kültür evleriyle birlikte (bunların en önemlileri Bourges, Amines, Grenoble ve Reims kentlerindedir) Paris'teki Beaubourg sanat merkezinde etkinliklerini sürdürüyorlar.

Yalnızca Fransa'nın değil, tüm dünyanın en ünlü ressamlarını barındıran Paris'teki resim galerileriyse sayılmakla bitmez. En tanınmışlarını sıralayalım: Isy-Branchot, Claude Bernard, Karl-Flinker, Daniel-Gervis, Yvon-Lambert, vb. Uzmanlar son yıllarda galeri sayısında bir düşme saptandığını, elli kadar resim galerisinin kapandığını söylüyorlar. Bunda artan fiyatların, Avrupa'nın başka kentlerine yönelen ilginin, özellikle de New-York galerilerinin payı olsa gerek.

Tiyatrolara gelince, Fransa'da tiyatro (gerek klasik gerek öncü olsun) sanat yaşamının vazgeçilmez bir unsurudur. Bu 18. yüzyılda da böyleydi, 19. ve 20. yüzyıllarda da. Corneille, Racine, Molière gibi bugün klasik sayılan tiyatro yazarları yapıtlarını 17. yüzyılda yazmışlar, kalabalık bir seyirci kitlesinin ilgisiyle karşılaşmışlardı. Geçen yıl ünlü Comédie-Française'in 300. kuruluş yıldönümü kutlandı. Salt klasik yazarları sahnelemekle yetinmiyor Comédie-Française. Repertuvarında İonesco ve Beckett'e de yer veriyor. Fransa'daki belli başlı ulusal tiyatrolar, yani devlet tiyatroları Paris, Lyon, Marsilya, Strasbourg kentlerinde etkinliklerini sürdürüyorlar. Özel tiyatroların sayısı da bir hayli fazla. Son yıllarda Fransız tiyatrosunu etkileyen, ona çağdaş ve modern bir görünüm ka-

zandıran yönetmenler arasında Planchon'un, Vitez, Mnouchkine ve Miquel'in adlarını sayabiliriz.

Sinema, öbür sanat dallarına oranla nitelik yönünden düşüş göstermeye başladı son yıllarda. Bu, Fransız sinemasının artık önemli yapıtlar vermediği anlamına gelmez elbet. Ama Godard, Resnais, Truffaut, Bresson, vb. gibi ünlü yönetmenlerin son filmleri ulusal sınırlar içinde kaldı, dünyada büyük yankılar uyandırmadı. Buna karşılık Fellini'nin, Wajda'nın, Coppola'nın, ya da üçüncü dünya ülkelerinden gelen yönetmenlerin filmleri Paris'te kapalı gişe oynamaya devam etti. Diyeceğim, sayıları her gün artan Paris sinemalarında yabancı filmler, dünyanın en ünlü yönetmenlerince gerçekleştirilen başyapıtlar Fransız filmlerinden daha çok ilgi görüyor. Fransız sinemasında Brigitte Bardot efsanesi gibi bir efsaneye de rastlanmıyor artık. İsabelle Huppert, Adjani, vb. her gün sokakta, kahvede, üniversite kantininde karşılaşabileceğimiz tipte kadınlar.

Fransa, opera sayısı bakımından öbür Avrupa ülkelerine oranla çok ilerde. Paris operasının dışında, Lyon, Strasbourg, Marsilya, Toulouse ve Rouen kentlerinde de operalar var. Konser salonlarıyla birlikte France-Musique radyosunu dinleyenlerin her geçen gün artması, Fransa'da müziğe karşı duyulan ilginin çoğaldığını gösteriyor. Modern müzik alanında Pierre Boulez'in etkisini de unutmamak gerekir.

Fransa'da kültür ve sanat yaşamı varlığını çeşitli kurumlar aracılığıyla, asıl önemlisi de aydın, yazar ve sanatçıların yaratıcı çabalarıyla dün olduğu gibi bugün de sürdürüyor. Yeni hükümetin olumlu yaklaşımı, bu çabaları destekleme yolunda aldığı önlem ve kararlar, dünyada Fransa'nın saygınlığını arttıracağa benzer.

1981

fransa bilimsel araştırmalar ulusal merkezi (C.N.R.S.)

Kısaltılmış adıyla C.N.R.S. (Centre National de La Recherche Scientifique) olarak bilinen ve Fransa'nın en önemli, en etkin kurumları arasında yer alan "Fransa Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi"ni bir tanıtma yazısı çerçevesinde ele almak kolay değil. Çünkü gerek örgütleniş gerekse işleyiş biçimi, etkinliklerinin yayıldığı alan, oldukça karmaşık. Avrupa ülkelerinde benzerleri bulunmakla birlikte, özellikle insan ve toplum bilimleri alanında gösterdiği etkinlikler açısından yetkinleşen bu kurumu ülkemizde tanıtmanın çeşitli yararları olduğuna inanıyorum. Bir ülkenin kalkınmasında bilimsel araştırmanm önemi bugün herkesçe kabul edilen bir olgudur. Ama bilimsel araştırmayı ülke düzeyinde yaygınlaştırmak, insanlığın tüm etkinlik alanlarını kapsayacak biçimde düzenlemek ve bu iş için gerekli uzman kadroyu yetiştirmek o kadar kolay olmasa gerek.

Fransa'da sol iktidara geldiğinde, ekonomik krize rağmen bilimsel araştırmanın geliştirilmesine öncelik tanıdı. Halen eğitim bakanı olan J.P.Chevenement ve başbakan L.Fabius'ün bilimsel araştırma bakanlıkları sırasında C.N.R.S. bütçesi arttırılan ender kurumlar arasındaydı. Sol hükümetin girişimiyle üç yıl önce Fransa çapında düzenlenen ve bilimsel araştırmayla ilgili tüm kuruluş ve kişilerin katıldıkları geniş tabanlı bir toplantı sonucunda yönlendirici genel ilkeler saptandı. Bugün C.N.R.S. Bilimsel Araştırma ve Teknoloji Bakanlığı'na bağlı olarak bu genel ilkeler doğrultusunda etkinliğini sürdürüyor.

Fransa'da yirminci yüzyılın başından bu yana bilimsel araştır-

ma yapan başlıca kurumların birleşmesiyle oluşan C.N.R.S. 1939'da kurulmuştur. O tarihten bu yana, günün koşullarına uymakla birlikte köklü bir yapısal değişikliğe uğramadan varlığını sürdüren C.N.R.S.'in kuruluş amaçlarını şöyle özetleyebiliriz:

1) Bilimin ilerlemesini, ülkenin toplumsal, ekonomik ve kültürel kalkınmasını sağlayacak her türlü araştırmayı gerçekleştirmek.

2) Bu araştırmaların değerlendirilmesi ve uygulanmasına katkıda bulunmak.

3) Fransız diline öncelik tanıyarak bilimsel bilginin yaygınlaşmasını sağlamak.

4) Araştırmacıların yetiştirilip eğitilmelerine yardım ve destek sağlamak.

5) Ulusal ve uluslararası bilimsel konjonktürün çözümlemesini, giderek değerlendirmesini yaparak ülkenin geleceğe dönük bilimsel araştırma politikasının temellerini oluşturmak.

Bu amaçları gerçekleştirebilmesi için 1985 yılı devlet bütçesinden C.N.R.S.'e toplam olarak 8 milyar 367 milyon frank, yani yaklaşık 376 milyar 515 milyon TL ayrılmış bulunuyor. Yalnızca bu rakam bile C.N.R.S.'in gücünü göstermeye yeterlidir sanıyorum. Söz konusu bütçe, personelin maaşları da dahil, C.N.R.S. araştırma projelerinin ve çeşitli alanlardaki bilimsel etkinliklerin tümünü kapsıyor. Bu etkinliklerin ne tür bir örgütlenme içinde gerçekleştirildiğini anlatmak oldukça karmaşık ve ayrıntılı, çoğu okur için de gereksiz bir döküme yol açacağından, C.N.R.S.'in hangi bilim dallarında ne tür etkinlikler yaptığını özetlemekle yetineceğim. Bilim dallarını bütçe dağılımındaki önemlerine göre değil, çalışan araştırmacı sayısına göre sıralıyorum:

1) Yaşam Bilimleri
2) Kimya
3) İnsan ve Toplum Bilimleri
4) Matematik ve Temel Fizik
5) Yerbilim, Okyanusbilim, Uzaybilim
6) Teknik Fizik Bilimler
7) Nükleer Fizik

Bu bilim dallarının yanı sıra, geçen yıl, bilimsel araştırmanın değerlendirilmesi ve uygulanması ile bilimsel bilginin yaygınlaştırılmasını sağlayacak iki yeni alan daha açılmış, böylece C.N.R.S.'in bünyesinde yer alan bilim dallarının sayısı dokuza ulaşmıştır. Bu

ana bilim dallarının yan bölümlerini oluşturan bilimleri ayrı ayrı sıralayacak değilim. Yalnızca şunu söyleyebilirim ki, söz konusu dokuz ana bilim dalında çalışan uzman araştırmacı sayısı 10.176'ya ulaşmıştır, ve bu dalların kendi aralarındaki iç bölünmeleri sonucu C.N.R.S.'in bilimsel yetkinliğini denetleyen komisyonların sayısı kırk beşi bulmuştur. Bir örnek vermek gerekirse, okurları daha yakından ilgilendireceğini sandığım insan ve toplum bilimleri dalını oluşturan bilimleri ve bunları yönlendirip denetleyen on üç komisyonu şöyle sıralayabilim:

1) Antropoloji, tarihöncesi bilimleri, etnoloji.
2) Toplumbilim, nüfusbilim.
3) Coğrafya, mekân düzenlemesi.
4) İktisadi ve idari bilimler.
5) Hukuk bilimleri
6) Siyasi bilimler.
7) Antik Çağ
8) Ortaçağ ve Gallo-Roma dönemi.
9) Modern Çağ uygarlıkları ve tarihleri
10) Dilbilimleri
11) Fransız edebiyatı, yabancı edebiyatlar, tiyatro ve müzik.
12) Doğu dilleri ve uygarlıkları
13) Felsefe, epistemoloji, bilimler ve teknikler tarihi.

François Mitterrand'ın seçim vaatleri arasında genellikle bilimsel araştırmaya, özellikle de insan ve toplum bilimlerine öncelik tanınması da yer alıyordu. 1981'de Mitterand cumhurbaşkanı olunca Bilimsel Araştırma ve Teknoloji Bakanlığı'na, sosyalist partinin sol kanat liderlerinden J.P.Chevenement getirildi. Bu atamayı bir süre sonra Avrupa Marksistleri arasında "Asya Tipi Üretim Tarzı" tartışmalarını başlatan ünlü antropolog Maurice Godelier'nin "İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü" başkanlığına atanması izledi. Godelier, yukarda sıraladığım bilim dallarına, bu arada dil ve edebiyat üzerine yapılan araştırmalara eski iktidarların esirgedikleri önemi vererek, doğa bilimleriyle insan bilimleri arasında belirli bir denge kurulmasını sağladı. Bu dengenin nasıl gerçekleştirildiğini bazı sayısal verilerle kanıtlamak istiyorum.

"İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü" C.N.R.S.'i oluşturan dokuz anabilim dalı içerisinde, görevli kadro sayısı bakımından, "Yaşam Bilimleri" ve "Kimya" bölümlerinden sonra üçüncü sırada

yer alıyor. Aralarında Doğu dilleri ve uygarlıklarıyla, tiyatro, müzik, edebiyat, vb. gibi dalları da kapsayan on üç bilim dalının bulunduğu bu alanda 1983 yılı verilerine göre 1744 araştırmacı ve 1574 teknik görevli çalışmakta. "İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü"ne ayrılan bütçeyse 700 milyon frank civarında, yani C.N.R.S.'in tüm bütçesinin sekizde birine yakın. Bu maddi potansiyelin nerelerde ve nasıl kullanıldığı, ne tür bilimsel etkinliklerde harcandığı çok ayrıntılı bir konu elbet. Okurları da, işin mali ve idari yanının ilgilendireceğini pek sanmıyorum. Bu nedenle, yazımı, genel ve şematik bir tanıtımını yapmaya çalıştığım C.N.R.S.'in Türkiye'yi yakından ilgilendiren etkinliklerine değinerek noktalamak istiyorum.

Doğa bilimleri alanında yerbilimden okyanusbilime, nükleer fizikten biyolojiye dek Türkiye'yi yakından ilgilendiren konularda ne tür araştırmaların yapıldığını bilmiyorum. Ama "İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü"nde bu tür araştırmaların arkeolojiden edebiyata, etnolojiden tarihe dek oldukça değişik alanlarda verimli bir biçimde yürütüldüğünü, özellikle de Osmanlı ve Cumhuriyet tarihi alanlarında yoğunlaştığını söyleyebilirim. Söz konusu araştırmaların ayrıntılı bir dökümünü yapmak, hangi uzmanların hangi özgül konularda çalıştıklarını saptamak başlı başına bir yazı konusu olabilir. Ama diğer ülkelerin, örneğin Çin, Amerika, Rusya, vb.'nin tarih ve kültürleri üzerine yapılan araştırmalarla karşılaştırıldığında, Türkiye'nin yeterince ön plana çıktığı da söylenemez. C.N.R.S.'de doğrudan Türkiye'ye yönelik araştırmaların sayısının pek fazla olmadığını, ne var ki bu alana her geçen gün biraz daha çok ilgi duyulduğunu belirtmeliyim.

Üniversite ve benzeri kurumlarla iç içe geçmiş bağdaşık bir yapı oluşturan C.N.R.S.'e girebilmek için doktorasını yapmış olmak ve kendi uzmanlık alanında tanınmak gerekiyor. Üniversiteye paralel bir akademik kariyer yapmanın mümkün olduğu ama üniversiteden daha güç girilen, ve girildikten sonra da sürekli denetimden geçirilen bir kurum C.N.R.S. Ne var ki, bu denetim her yıl yetkili komisyona sunulan bir etkinlik raporu çerçevesinde gerçekleştiğinden, dışardan bakıldığında fazla göze çarpmıyor. Bu nedenle olsa gerek, C.N.R.S.'de görevli araştırmacıların yeterince çalışmadıklarını söyleyen bir dostuma şu karşılığı vermiştim:

"C.N.R.S.'e çalışmak için girilmez, girmek için çalışılır."

bizanslı hâfız burhan

Fransa radyolarının düzenlediği bir konsere gittim geçenlerde. Dünyaca ünlü flarmoni orkestralarının, sahnenin dışına taşan kalabalık koroların o görkemli salonundan yükselen yapayalnız bir sesi dinlemek için. Tarihin derinliklerinden gelen, insanı önce yavaştan sonra birdenbire sararak alıp götüren –geleneksel kilise müziğinin doğaötesel erincinden çok, bu dünyanın gerçeğine, günlük yaşama götüren– davudî bir sesti bu. Ağır akan su gibi anlamlı, güzel. Gözüpek sıçramalar, uzun, dirençli adımlar, kimi zaman da soluklanıp durmalarla bitip tükenmek bilmeyen bir yokuşu çıkıyor sanırdınız. O denli sabırlı, inanmış. Yanık bir kaval gibi de içten. Thedor Vassilikos'un üç kişi eşliğinde söylediği kilise şarkılarından söz etmek istiyorum. Müzik, hele Ortodoks kilise müziği gibi uzmanı olmadığım bir konuda "ahkam kesmek" değil amacım. Bu işi müzik eleştirmenlerine bırakmak daha doğru olur. Ne var ki, ilk kez dinlememe karşın bana hiç de yabancı gelmeyen bu litürjik müzik bazı soru işaretleri uyandırdı kafamda. Çocukluğumun mevlûtlarını, Atatürk devrimlerini benimsemiş bir yargıç olmakla birlikte İslam düşüncesinden, özellikle de inancından bütünüyle kopamayan dedemin sık sık dinlediği Hâfız Burhan'ı anımsadım. Bizans yalnızca klasik saray müziğimizi değil, Süleyman Çelebi'nin 15. yüzyılda yazdığı *Mevlût*'un söyleniş biçimini de etkilemiş anlaşılan.

Bunu, *Mevlût*'a duyduğu kulak yakınlığından başka dinsel müzikle hiçbir ilişkisi olmayan ben bile sezdim. Sezmek şöyle dursun, Bizans *"Psalmodi"*siyle Hâfız Burhan'm sesinde somutlaşan *Mevlût* arasındaki koşutluğu düpedüz gördüm desem yeridir.

Theodor Vassilikos'un sekiz ayrı makamda sunduğu örneklerin benzerlerini Itrî, Dede Efendi, ya da III. Selim'in bestelerinde, hatta Münir Nureddin Selçuk'un bazı şarkılarında bulsaydım bunca şaşırmazdım. Ama bugün hâlâ halkımızın kültür geleneğinin ayrılmaz bir parçası olan Mevlût'un o büyüleyici ezgisinde –kim ne derse desin nesnel bir gerçek bu!– eski çağlardan kopup gelen bir Bizans ritmini algılayacağımı ummuyordum doğrusu.

Kültürümüzün kökenlerini Orta Asya'da ya da İslamda arayan gerici görüşlerin egemen olduğu günümüz Türkiye'sinde her şeyin İslamla başlamadığını, Anadolu kültürünün –elbet İslamın da katkısıyla– çağlar boyu süregelen bir bütün oluşturduğunu öne sürmem yadırganabilir. Ama Anadolu'da yaşamış halkların hiç de bağdaşık olmayan kültür yapıları ortaya koydukları, bu yapıların bütünüyle çözülmeden günümüze dek ulaştıkları bilinen bir gerçek artık. Sabahattin Eyüboğlu'nun bu alanda öne sürdüğü savlar çok çekici geliyor bana. Aşağıdaki satırları her türlü şoven duygudan, birçoğumuzun hâlâ kurtulamadığı ulusçu eğilimlerden arınmış bir kalem yazabilirdi ancak diye düşünüyorum:

"Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil. Aramızda dışarıdan gelmeler, çoğunlukta olsa bile –ki değil elbette– kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir. Paganmışız bir zaman sonra Hıristiyan olmuşuz, sonra Müslüman. Tapınakları kuran da bu halkmış, kiliseleri de, camileri de. (...) Sayısız devletler, medeniyetler bizim sırtımızda yükselmiş, bizim sırtımızda çökmüş. Yetmiş iki dil konuşmuşuz Türkçede karar kılmadan önce. *(Mavi ve Kara*, s.5-6)

Theodor Vassilikos'un sesinde önce pagan, sonra Hıristiyan, en sonunda da Müslüman olan Anadolu halkı dile geliyordu sanki. Bu gerçek karşısında duyduğum şaşkınlığı gizlemeyeceğim. "Gel, gel, kim olursan ol, gel / Kâfir ol, ateşe tap, puta tap, yine gel / Bu bizim dergâh umutsuzların yeri değil / Yüz kere bozmuşsan da tövbeni, yine gel!" diyebilen 13. yüzyıl Anadolu'sunun hoşgörü ışığı Mevlâna'nın Arap harfleriyle yazdığı Yunanca şiirler de çok şaşırtmıştı beni. Sonra Prof. Robert Mantran'ın yayımladığı bir belgeden Sultan Veled'in de aynı tarzda şiirler yazdığını öğrendim. Bugün birbiriyle savaşan, daha doğrusu birbirine kırdırılan

halkların yüzyıllar boyu aynı coğrafyada kardeşçe yaşadıklarını, şarkılarının, inanç ve düşüncelerinin kaynaşıp aynı hamurda yoğrulduğunu bir kez daha anladım. Mercan ustayla Barba Stanco'nun, arabacı Bayram'la meyhaneci Panayot'un, Aleksandra, Tünel'deki çocuk, papaz efendilerin aynı denizde oynaşan balıklar gibi hep birlikte yaşadıkları Sait Faik'in o güzelim öyküleri, Sotiryu'nun *Benden Selam Söyle Anadoluya*'sındaki insancıl, sıcak özlem geldi aklıma.

Theodor Vassilikos'un gerçek bir yetkinlikle söylediği dinsel ezgiler arasında çok eski olanlar da vardı. Örneğin çarmıha gerilmeden önce Romalı askerlerin İsa'nın giysilerini parçalayışlarını betimleyen 6. yüzyıldan kalma bir şiir. Sonra 12., 13., 15. yüzyıllardan örnekler. Peloponezli Pierre'in 18. yüzyılda yaptığı besteler, İncil'den parçalar, vb. Vassilikos kendi bestelerini de söyledi bu arada. Kendimi, Bizans kilise müziğine, konser salonunu dolduran Fransız dinleyicilerden daha fazla yakın duyduğumu söylemeliyim. Oysa onlar Hıristiyan değerleri üzerine kurulmuş bir uygarlığın bireyleriydiler, bense İslam geleneğini sürdüren bir toplumun. Burjuva devriminin evrensel kıldığı laik ilkelerde birleşsek de, benim Theodor Vassilikos'la Hâfız Burhan arasında kurduğum ilişki tümüyle yabancıydı onlara. Bizans kilise müziğini Paris'e dek getirip, herhangi bir çalgı eşliğine gerek duymadan koskoca salonu bir anda dolduruveren bu güzelim insan sesinde çocukluğumun derinliklerinde kalmış bir Hâfız Burhan çağrışımı duyduğum için mutluydum. Vassilikos'un Tanrı esiniyle bestelenmiş ezgileri gökyüzüne değil de yaşadığımız dünyanın gerçeğine yaklaştırdı beni. Akdeniz halklarının kardeşliğine, duygu ve kültür ortaklığına bir kez daha inandım.

1977

cehennemde bir deli

Sinemaların önünde bugüne dek görülmemiş uzunlukta kuyruklar. Vizyona girişinin ilk haftasında 195104, ikincisinde 120000 seyircinin büyülenerek izledikleri göz kamaştırıcı bir gösteri. Metro koridorlarını, duvarları, kalabalık bulvarların en güzel ağaçlarını kaplayan binlerce afiş... Francis Coppola'nın 32 milyon dolar harcayarak on dört ayda gerçekleştirdiği son filmi *Apocalypse Now*'dan söz ediyorum. Paris'te yeni mevsimin en önemli, üzerinde en çok tartışılan sanat olayı bu yıl Cannes Film Festivali'nde altın palmiye ödülünü kazanan *Apocalypse Now*'dı hiç kuşkusuz. Fransız televizyonu ve basın sözbirliği etmişçesine Coppola'nın bu son derece ilginç ama tüketim toplumunun estetik ölçütlerini de gözardı etmeyen filmini, seyirciyi üç saat boyunca Dante'sel bir cehennemin renkli manzaraları içinde dolaştıran bu olağanüstü zenginlikteki gösteriyi göklere çıkardı. Yönetmenle televizyonda yapılan söyleşiler, sağ eğilimli *Le Figaro*'dan komünist partisinin yayın organı *L'Humanite*'ye dek tüm basında yayımlanan olumlu eleştiriler, soruşturma ve röportajlar birbirini izledi. Yalnızca *Positif* gibi sinema dergilerinde değil, büyük tirajlı haftalık dergilerde de filmi tanıtan yazıların yanı sıra Coppola'nın boy boy fotoğrafları; özel yaşamından, San Francisco'daki villasından görüntüler yer aldı. *Baba* filmiyle üne kavuşan Amerika'nın en gözde yönetmeni kendi ülkesinden sonra Avrupa'nın kültür başkenti Paris'te de efsaneleşiyordu böylece, adı büyük puntolarla yazılıyor, sinema konusundaki görüşlerinden çok beğendiği şaraplar, *Apocalypse Now* gibi göz kamaştırıcı bir filmi gerçekleştirebilmek için harcadığı dolarlar sergileniyordu. Bu anlattıklarım bir dekor yalnızca; adından da anlaşılacağı gibi Kıyameti gündeme getiren *Apocalypse Now* adlı filmi Apocalypse Show'a dönüştüren koşullar. Oysa Coppola bir

yönetmen, düşgücü olağanüstü zenginlikte bir yaratıcı olarak, bu koşulların dışında değerlendirilmelidir. Çünkü Vietnam savaşını betimleyen son filmi öteki yapıtlarına oranla kişiliğini, büyük yeteneğinin izlerini –esinlendiği Joseph Conrad'ın romanının da etkisiyle– daha çok taşıyor. *Apocalypse Now*'da Vietnam savaşından yola çıkarak evrensel bir mit yaratmaya çabalıyor Coppola. İnsanoğlunun savaş karşısındaki davranışını, giderek savaşma isteğinin nasıl korkunç bir tutkuya dönüşebileceğini gösteriyor. Yaptığı silahlarla bütünleşmiş, mitsel bir yaratık olarak tanımlıyor insanoğlunu.

Vietnam'da büyük yararlıklar göstermiş, Amerikan ordusuna zaferler kazandırmış General Kurtz (Marlon Brando) bilinmeyen bir nedenden dolayı delirmiştir. Taraftarlarıyla birlikte Kamboç'a geçerek başkaldırmış, öldürme edimini her şeyin üzerinde tutan bir devlet kurmuştur. Kan ve ateşle beslenen bir devlettir bu. Çevreye ölüm saçmakta, herkesi dehşete düşürerek sözümona Vietnam'da "özgür dünya"yı savunan, insan haklarını koruyan Amerika'nın itibarını sarsmaktadır. C.I.A. Yüzbaşı Willard'ı (Martin Sheene) Kurtz'u bulup ortadan kaldırmakla görevlendirir. Film süresince Willard'ın Vietnam içlerine girişini, Kurtz'un ölüm saçtığı bölgeye doğru ırmak boyunca ilerlerken karşılaştığı savaş manevralarını izleriz. Bu manzaralar giderek korkunç bir cehenneme, insanların birbirlerini acımaksızın öldürdükleri zaman dışı bir gerçekliğe dönüşür. Yüzbaşı Willard, Vietnam savaşını katederken şimdiki zamandan geçmişe doğru yol almaktadır aslında. Onu ve arkadaşlarını balta girmemiş ormanın derinliklerine doğru götüren ırmak, çağdaş teknolojiden taş devrine uzayan engebeli, tehlikelerle dolu bir yolun coğrafyasını oluşturmaktadır. Wagner'in müziği eşliğinde bir Vietnam köyünü roket ateşine tutan helikopterin gürültüsü ya da napalm bombalarının korkusu bu yolculuk boyunca makineli tüfeklerin kurşunlarına, giderek savaş çığlıkları atan ilkel kabilelerin barbarlığına bırakır yerini. Irmak, yüzbaşı Willard ve arkadaşlarını, bir halkı yok etmek için çağdaş teknolojinin tüm olanaklarını seferber eden Amerikan ordusundan bir başka orduya, deli General Kurtz'un öldürmekten başka bir amaç taşımayan askerlerinin mızrak ve oklarla donatılmış ordusuna götürmektedir. Ama Kurtz'un ordusu Amerikan ordusunun gerçek yüzüdür aslında. Yüzbaşı Willard da, öldürmekle görevlendirildiği general Kurtz'un ikinci kişiliği. Genç yüzbaşı, Vietnam cehenne-

minde dolaştıkça daha iyi kavrar bu gerçeği. İnsanların savaşı bir bayram, bütün korkunçluğuna karşın fantastik bir düş gibi yaşadıklarını fark eder. Bu bağlamda Kurtz'un deliliği, ilk bakışta tutarsızmış gibi görünen davranışları, insanoğlunun savaşma içgüdüsüne özdeştir. Buysa, savaşı gerçek ve gerçeküstü ayrıntılarıyla betimlemeyi başaran *Apocalypse Now*'ın eleştirilmesi gereken bir yönü bence. Çünkü Coppola, Hollywood'un tüm olanaklarını kullanarak eşsiz bir teknikle vurguladığı Vietnam cehennemliğini gözler önüne sererken, savaşı da güzel ve çekici kılıyor. Böylece tehlike tutkusunu, ataklığı, savaşın dünya sağlığı ve bilimin gelişmesi için gerekli olduğunu savunan Marinetti'yle, Birinci Dünya Savaşı'nın füzelerinde, çelik obüslerinde şiirsel bir güzellik bulan Apollinaire'le aynı çizgide birleşiyor bir bakıma. Vietnam savaşı hem korkunç bir insanlık suçu, hem de Wagner müziğiyle vals yapan helikopterlerin, dev bombardıman uçaklarının, roket ve napalm alevlerinin renklendirdiği bir bayram olarak betimliyor.

Gerçekten bir deli, kendini Tanrı yerine koyan tehlikeli bir katil midir general Kurtz? Yoksa Amerikan toplumunun gerçek yüzünü anlamış, savaşın yasal kurallarına başkaldırarak amaçsız öldürmeyi seçmiş bir dahi mi? Coppola "etik" bir anlam taşıyan bu soruya doğrudan yanıt vermektense, seyirciyi istediği yanıtı seçmekte özgür bırakıyor. *Apocalypse Now*'ın iki, hatta üç değişik soru var çünkü. Ya yüzbaşı Willard Kurtz'u öldürüp onun yerine geçecek, ya da Kurtz'un üs kurduğu Angkor tapınağını yok etmeleri için telsizle Amerikan uçaklarını çağıracaktır. Belki de, telsiz başında Kurtz'un adamları tarafından öldürülecektir. Her üç olasılık da Vietnam savaşını olağanüstü bir sinema diliyle anlatan *Apocalypse Now*'ın üzerindeki giz perdesinin tümüyle kalması için yeterli değil. Coppola Vietnam savaşına karşı çıkarak Amerikan toplumunu kıyasıya eleştirirken bu toplumun, daha doğru bir deyişle teknolojik gücün karşısında hayranlık duymaktan da kendini alamıyor çünkü. Film baştaki görüntüyle sona eriyor:

Sık yapraklı yeşil ormanın üzerinde beliren helikopterler, albenili siyah kuşlar gibi lekeler halinde yaklaşırlarken bomba sesleri duyuluyor uzaktan. Alevlerin parlak rengi gökyüzünü kaplayıveriyor. Savaş estetik bir yetkinliğe ulaşmış, çağdaş bir tabloya dönüşmüştür artık.

1979

bergman'ın son filmi "evlilik"

Ingmar Bergman'ın bugünlerde Paris'te gösterilmeye başlanan son filmi *Scènes de la vie conjugale* (Evlilik Yaşamından Görüntüler), bir evliliğin öyküsünü anlatıyor. Johan'la Marianne (Liv Ullmann ve Erland Josepson) her yönden anlaşan, gerçekten mutlu bir çift. Çok iyi döşenmiş bir evleri, arabaları, iki de kızları var. Johan üniversitede bilimsel araştırma yapıyor. Marianne'sa özellikle boşanma davalarında başarılı, işini iyi bilen bir avukat. Evli dostlarının geçimsizliği, kırıcı tartışmalar, birbirini aldatmalar onlar için yabancı bir dünya. Bergman, bu mutlu çiftin yaşamını yakın planlarla nesnel bir biçimde yansıtırken görünüşün ardındaki yabancılaşmayı, birlikte yaşadığını sanan iki insanın yalnızlığını, aile kurumunun, yakınlarının baskısı altında her gün birbirlerine biraz daha uzak düşmelerini ustalıkla belirtiyor. Belirtiyor demek belki yanlış, çünkü böylesine düz, bu denli sorunsuz bir yaşamın, alışkanlığa dönüşmüş bir evliliğin iki insanı çıkmaza sürükleyeceğini kendiliğinden seziyor seyirci.

Johan'la Marianne'ın mutlu beraberliği denizin fırtınadan önceki durgunluğunu anımsatıyor. Nitekim bir süre sonra ansızın patlak veren fırtına on yıllık bir evlilik düzenini altüst ediveriyor. Bir akşam Johan karısına evi bırakacağını, dört yıldır sevdiği bir başka kadınla birlikte yaşamaya karar verdiğini söylüyor. Marianne inanamıyor önce. Hafta sonu aile ziyaretlerinin, her akşam aynı yatakta aynı yorgun kadını bulmanın kocası için vazgeçilmez şeyler olduğunu sanıyor. Oysa Johan'ın metresiyle birlikte Paris'e gitmeden önce karısına söyledikleri, bütün katılığıyla açığa çıkarıyor gerçeği: "Aslında dört yıldır seni bırakmak istiyordum. Dört yıl

boyunca bu sabahı, seni, kızlarımızı, evi, hafta sonu gezintilerini, tümünü, evet bunların tümünü bırakıp gideceğim bu sabahı bekledim. Artık birbirimiz için ölü sayılırız Marianne! Havasızlıktan boğulduğumuzun hâlâ farkında değil misin?"

Önce çok güç geliyor bu durum Marianne'a ama zamanla kocasının yokluğuna alışıyor. Johan'ın evliliğin kapalı duvarları arasından kaçıp gitmesi erkeği değil kadını kurtarmıştır aslında. Ayrılık başka erkekleri, asıl önemlisi de kendi gövdesini tanımasına yol açmıştır.

Özgürlüğünü yaşarken, Marianne, kocasından neden kopamadığını düşünür. Çok gerilere, çocukluğuna dek gider. Yetiştiği çevrenin, özellikle de aile ilişkilerinin onu kendi gerçeğine yabancılaştırdığını toplumsal koşullar yüzünden hiçbir zaman öz varlığının oluşamadığını anlar. Bu çabasında tinçözüm (psychanalyse) yol gösterir ona. Johan'la Marianne yeniden rastlaşıp, yıktıkları burjuva evliliğin üstüne birbirlerini alışkanlığa değil tanımaya iten, daha sahici bir ilişki kurmaya çalışırlar. İkisi de yeniden evlenmiştir. Ayrı dünyalarda, ayrı kişilerle yaşayan iki eski karıkocadırlar artık. Aile yaşamının, burjuva rahatlığının dışında daha özgür, eskisine oranla birbirlerine karşı daha anlayışlı olmayı başarırlar.

Evlilik Yaşamından Görüntüler'de Bergman, bir kurum olarak evliliği eleştirmekten, onu burjuva toplumunun ayrılmaz bir parçası olarak mülkiyet ilişkileri açısından ele almaktan çok yalnızlık, sevgi gibi soyut kavramlardan yola çıkıp daha önceki filmlerinde başka biçimlerde ortaya koyduğu doğaötesel bir sorunsala yöneliyor. Özünde Hıristiyan düşüncesinin ağır bastığı, insan ilişkilerini toplumun maddesel yapısından, sınıf çatışmasından soyutlayan bir yöntem bu. Bergman'a göre insanlar sevgiyi yitirmişlerdir. Yalnızlıklarının, mutsuzluklarının asıl nedeni sevgisiz bir dünyada tek başına bırakılmış olmalarıdır. Örneğin Johan, karısına şöyle der: "Bizler sevgiyi okuyup yazmasını bilmiyoruz."

"Kimi zaman sanki hiç kimseyi sevmemişim gibi bir duyguya kapılıyorum" diye yanıtlar karısı da.

Marianne'a boşanmak için başvuran bir kadın müşteriyse, yirmi yıllık evlilikleri boyunca kocasıyla her yönden çok iyi anlaştıklarını, ama temelinde sevgi olmayan bir beraberliğin yürüyemeyeceğini söyler. Marianne, müşterisinden sevgiyi tanımlamasını isteyince,

"Var olmayan, hiçbirimizin tanımadığı, yaşamadığı bir şeyi nasıl tanımlayabilirim" diye bir yanıt alır.

Bergman'ın bu son filmiyle üç yıl önce yaptığı *Le Lien* (Bağ) arasında hiç kuşkusuz doğrudan bir ilişki var. Sanatçı her iki yapıtında da evliliğin çıkmazlarını, insanın başkasıyla birlikte olmaya çalışmasının boşunalığını sergiliyor. Ama *Bağ*'a oranla *Evlilik* daha umutlu, daha iyimser.

1975

alain resnais'nin dönüşü

1974 yılında gördüğüm Alain Resnais'nin filmi *Stavisky* düşkırıklığına uğratmıştı beni. O nefis anlatımını, çok özgün bir kurgu anlayışından kaynaklanan imgesel dünyayı bir yana bırakan Resnais, bu filminde Stavisky'nin efsaneleşmiş yaşamını oldukça yüzeysel bir biçimde sergiliyordu. Üstelik çok sevdiğim *Ölüme Yolculuk* adlı romanını Türkçeye çevirdiğim bir yazarın, Jorge Semprun'un imzasını taşıyordu film. Benim gibi Resnais hayranı birçok kişinin de *Stavisky* konusunda aynı düşünceyi paylaştıklarını anımsıyorum. Neyse ki, bu hafta Fransız basınını ayağa kaldıran, aşağı yukarı tüm eleştirmenlerin hayranlıkla söz ettikleri *Providence*, Resnais'nin yeni baş yapıtlar verecek güçte bir sinemacı olduğunu kanıtladı.

Defalarca gördüğüm, şiirselliğine doyamadığım, sanatçının ilk uzun metrajı *Hiroşima Sevgilim* barış ve sevgiyi olduğu kadar belleği de savunan bir filmdi. Unutuşun, anılarımızdaki boşlukların trajik gerçeğine umarsız bir karşı koymaydı daha çok. *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın barok mekânı da, o geometrik biçimli parkla birlikte, belleğin karmaşık izdüşümünden, anıların labirentinden başka bir şey değildi, bana sorarsanız. *Muriel* ise, bu filmlere oranla kişilerin daha bir canlılık kazandığı, mekânın somutlaşıp güncelleştiği bir ortamda yine aynı sorunu ele alıyordu: Geçmişlerinden kurtulamayan insanların dünyasını. Diyeceğim, yukarıda andığım filmler gibi *Muriel* de, Oktay Akbal'ın tadına doyulmaz öykülerinden bazılarını çağrıştıran, geçmişi belirsiz bir anı karmaşası olarak yeniden kurmayı deneyen usta işi bir sinema yapıtıydı.

Resnais'nin bütün filmleri derin izler bırakmıştır bende; hatta yazdığım öykülerin bazılarını içerik yönünden olmasa da biçim ve

kurgu yönünden etkilemiştir. Ama *Providence*'ı gördükten sonra bu yönetmene duyduğum sevginin bir çeşit kıskançlığa dönüştüğünü söylemeliyim. Çünkü uzun süredir yazmak istediğim, imgelemimde evirip çevirdiğim, her gün yeni ayrıntılarla beslediğim bir tasarıyı başarıyla gerçekleştirmişti Resnais.

Yönetmen her filminde olduğu gibi *Providence*'da da bir başkasının yapıtından yola çıkıyor. Marguerite Duras *(Hiroşima Sevgilim)*, Alain Robbe-Grillet *(Geçen Yıl Marienbad'da)*, Jean Cayrol *(Muriel)* ve Jorge Semprun'dan *(Savaş Bitti, Stavisky)* sonra bu kez Fransız olmayan bir yazarın, *Family Life* adlı yapıtıyla tanıdığım İngiliz dramaturgu David Mercer'in senaryosunu şaşırtıcı bir ustalıkla sinema diline aktarıyor.

Filmin başkişisi Clive ölümün kıyısında, yaşlı bir yazardır. Yalnızlığa çekildiği büyük kır evinde anıları, düşleri, en önemlisi de imgeleminin o korkunç baskısı altında yaşamaktadır. Durmadan imgeler üretir belleği; düşle gerçek iç içe gelişirken, bilinçaltına itilmiş istekler yavaş yavaş bilinç düzeyine çıkıp kurmaca bir dünya oluştururlar. Bu dünya, Clive'in yazacağı son romanla özdeşleşir giderek. Filmin sonunda yaşlı yazarı görmeye gelen iki oğlu hakkında pek bir şey bilmeyiz. Oysa film baştan sona onların ve sevdikleri kadınların öyküsünü anlatır bize. Ama Clive'in bilinciyle sınırlanmış düşsel mekân içinde, belki de ilerde yazılacak bir roman taslağının gerçekliği açısmdan algılarız bu kişilerin öyküsünü. Örneğin, zengin bir avukat olan büyük oğlu evlilik yaşamında uzun süre burjuva değerlere bağlı kalmıştır. Sonra birden yadsır bu değerleri. İntihar eden annesine çok benzeyen ve yakında ölecek olan bir kadınla kurduğu evlilik dışı ilişki, giderek bir hesaplaşmaya dönüşür. Babasından öç almak, hatta onu öldürmektir amacı. Çünkü annesinin intiharından babasını sorumlu tutmaktadır. Karısıysa, gerçekte piç olan öteki oğlanla, yani Clive'in başka bir kadından doğma çocuğuyla yatmak ister. Ne var ki, yazar Clive'in bilinçaltında yatan, onun imgeleminin ürettiği karmaşık ilişkilerdir bunlar. Gerçekte oğullarının yaşamının değil, kendi iç çatışmalarının, ölüme yakın duyduğu pişmanlıkların anahtarını verirler bize.

Gençliğinde sol düşüncelere yakınlık duymuş Clive, ölüme doğru yürüdüğü bunaltıcı gecenin sonunda yalnızdır. İmgelemi ve anılarıyla varlığını teninde duyduğu, gövdesinde hastalık belirtileri olarak yaşadığı hapse atılmak, tutuklanıp işkence görmek, vb.

gibi sanrılı düşlerle bir başınadır. Aslında film boyunca bir sayfanın beyazlığında gerçekleşecek karmaşayı, yazının, yaratma ediminin gerçek serüvenini izleriz. Clive yetmiş yedi yaşında, ölümle olduğu kadar yaratıcı gücünün kaynaklandığı imgeleriyle de çatışma halindedir.

Bir yalnızlığın, bütün renkliliğine, o ses ve görüntü cümbüşüne karşın yazarın yalnızlığının öyküsünü anlatıyor *Providence*.

1977

mavi ölüm

"Homeros *İlyada*'da, mavi ölüm gözlerini yavaşça örttü, diye yazıyor bir savaşçıdan söz ederken. Demek ki uzakta, Ege'nin o mutlu adalarında ölüm gökyüzü gibi mavi. Bense burada, gecenin sessizliğinde ölümü dinliyorum. Karanlık, dipsiz bir kuyu. bomboş, karanlık." Norveçli ressam Edvard Munch'un yaşamöyküsünü anlatan filmin bir kahramanı söylüyor bunları. Munch'un yalnız, acılı yaşamını, ölüm saplantısını dile getiren sözler. Belki bugün birçoğumuzun aşırı karamsar, hatta kalıplaşmış bir imge olarak niteleyeceği ölüm saplantısı, Munch için alabildiğine sahici, doğal bir gerçek. Bir varoluş sorunu da diyebiliriz buna. Çünkü ölüm ve hastalığın izdüşümü, sanatçının yapıtında olduğu kadar yaşamında da önemli bir yer kaplıyor. Hatta birey olarak Munch'un öznel tarihini aşıyor bir bakıma, bütün insanca değerleri altüst eden meta üretiminin 19. yy. toplumunda yol açtığı –(özellikle küçük burjuva aydınlarda)– büyük umutsuzluktan kaynaklanıyor. Aynı ölüm saplantısının Baudelaire, Rilke, Mallarmé vb. gibi sanatçıların yapıtlarında da ortaya çıkması bir rastlantı olmasa gerek.

1863 yılında burjuva bir ailenin çocuğu olarak doğuyor Edvard Munch. Babası ailesine düşkün, sert ama sorumlu bir doktor. Üstelik de, başkent Christiana burjuvazisinin büyük çoğunluğu gibi aşırı Protestan. Genç ve güzel bir kadın olan annesi otuzunda, iki kız kardeşi de küçük yaşta veremden ölüyorlar. Annesi ve kız kardeşleriyle birlikte Munch da kan kusup duruyor çocukluğunda. Sonra iyileşiyor. Ömrü boyunca yakasını bırakmayacak yumuşak bir öksürük kalıyor o dönemden. İşçi sınıfının günde on iki saat çalıştırıldığı, çocukların yoksulluktan öldüğü, buna karşılık burjuva sınıfının iyice palazlanıp sermaye biriktirdiği, ahlak kuralları-

nın bir yandan cinselliği baskı altında tutarken öte yandan polis aracılığıyla fuhuşu örgütlediği bir toplumda yaşayan Munch, anarşist çevrelerle ilişki kuruyor. Serbest aşkı, giderek Devlet ve ailenin dinamitlenmesini savunan Vaeger'in düşünceleri, birçok yaşıtı gibi onun da dünyasını değiştiriyor. Babaya, topluma ilk başkaldırı. Ardından umutsuz bir sevi, kıskançlık. Sonra ilk tablolar, yoğun bir çalışma dönemi. Veremden ölen kız kardeşiyle annesini betimlediği ünlü *"Hasta Kız Kardeş"* tablosunu bu dönemde yapıyor. İki insan arasındaki çelişkiyi çevredeki ayrıntılardan soyutlayıp ön plana çıkaran, onların acısını başkalarında da duyurmak istercesine tablonun yüzeyini bozuşturan, gerçekliğin ötesindeki bir anlık heyecanı, Psyché'nin derinliklerini dile getirmeye çalışan bu tablo, dışavurumculuğun ilk örneği bir bakıma. Ama Norveç'in tutucu sanat çevrelerinde büyük tepkiyle karşılanıyor; ressamı ahlaksızlık, hatta delilikle suçlanıyor. Bu suçlamalar, ard arda gelen başarısızlıklar, yaşamı boyunca sürecektir artık. Munch yıllarca sürgünde yaşayacak, Paris, Kopenhag, özellikle de Berlin'de yaptığı tablo, litografi ve gravürlerde yalnızlığını, iç dünyasının karmaşık görüntülerini sergileyecektir. Kadınların, başarısızlığın, içki ve yorgunluğun getirdiği yıkımla deliliğin sınırına dek savrulacak, bir süre psikiyatri kliniklerinde kaldıktan sonra, yapıtının önemi anlaşılıncaya dek Norveç'te yalnızlığına çekilip ölümü bekleyecektir. Bir bakıma, o çağın büyük ressamlarının çoğunda gördüğümüz ortak bir yazgıdır bu.

Geçen yıl Paris'te çok sözü edilen *Punischment Park* adlı filmin yönetmeninin gerçekleştirdiği *Edvard Munch'un Yaşamı* nedense pek ilgi görmedi. Oysa, günümüzde haklı olarak benimsenmeyen sanatçının bohemliği, o dönemin toplumsal koşullarının doğal sonucu, hatta bir çeşit alınyazısıydı. Söz konusu alınyazısının değiştiğini, günümüzde burjuva beğenisinin Munch'un yapıtını göklere çıkardığını öne sürenler olabilir. Burjuva ahlak ve beğenisinin bir dönemde toplum dışına ittiği sanatçıların çoğu bugün baş tacı ediliyor. Ne var ki, 1944'te Naziler Norveç'i işgal edince, Munch'un seksen iki yapıtının "yoz sanat" gerekçesiyle müzelerden kaldırıldığı da unutulmamalı.

Ben kendi payıma Munch'da çağımızın gelişmiş toplumlarını yakından ilgilendiren bir sorunu, parçalanmış insan gerçeğinin özgün ve sarsıcı ifadesini buluyorum. Özellikle *"Çığlık"* adlı tabloda iyice yetkinleşiyor bu gerçek, o dalga dalga büyüyen kırmızı, ma-

vi, sarı karışımı alevden denizle ve gerçekliği silinmiş bir yüzün umutsuz çığlığıyla özdeşleşerek, insanı derinden sarsıyor. *Edvard Munch*'un Yaşamı sanatçının geçen yıl Avrupa sembolistleri karma sergisinde gördüğüm *Sıkıntı, Ayışığı, Melankoli* vb. gibi yapıtlarını yeniden anımsattı bana. Kapitalizmin yarattığı koşulların yalnızca emeği sömürmekle kalmayıp insan bilincini de parçaladığını, dünyayı bir meta yığınına indirgeyerek insanlararası ilişkileri nesneleştirdiğini, diyeceğim kapitalist düzenin insanı hem toplumsal hem bireysel yanıyla yok ettiğini bir kez daha anladım.

1978

tarih ve sinema

Son ayların en önemli sinema olayı, bence, Yunanlı yönetmen Teodor Angelopulos'un *O Thiassos* (Kumpanya) adlı filmiydi. Angelopulos 1939-1952 yılları arasında kalan kısa ama yoğun bir tarihsel dönemin altını çizerken bireysel ile toplumsalı diyalektik bir bütünlük içinde vermeyi başarıyor. Bir tiyatro topluluğunun Metaxas faşizminin son günlerinden 1952'ye, Papagos'un seçim kampanyasına dek geçirdiği serüveni izliyoruz *"Kumpanya"*da. Bu serüven işbirlikçi zenginlerden kurtuluş savaşçılarına, direnme hareketinden iç savaşa, Amerikalı çavuşlarla evlenmeye özenen genç kızlardan sürgüne gönderilen komünistlere değin, Yunan halkının serüveni bir bakıma. Ne var ki, Yunanistan'ın yakın tarihi topluluktaki oyuncuların öznel tarihleriyle, iç dünyalarının karmaşasıyla iç içe oluşuyor; söz konusu iki ayrı tarih ortak bir çizgide birleşiyor giderek. Bireyin alınyazısını tarihe, yani bir toplumun alınyazısına dönüştüren trajik olaylar dizisinin bu ortak çizgiyi belirlediğini söyleyebiliriz. Angelopulos bir anlamda Eşil'in, Sofokles'in trajedi kahramanlarını çağdaş bir tarihsel bağlama yerleştirerek, onların bireysel ilişkilerini, alınyazılarına direnirken gösterdikleri insancıl çabayı, kendi dışlarındaki büyük toplumsal çatışmalarla özdeşleştiriyor. Taşra kentlerini dolaşan tiyatro topluluğu yalnızca mekân içinde değil, zamansal boyutta da durmadan yer değiştiriyor. Oyuncuların her biri kendi öznel yaşamını sürdürürken, gerçekte bu öznel yaşamın Yunan tarihinin bir parçası olduğunu, örneğin bir kadının kocasını aldatmasının ya da kardeş sevgisinin Alman işgali, iç savaş, vb. gibi toplumsal durumlardan soyutlanamayacağını sergiliyor yönetmen. Filmin en önemli kişileri Yunan mitolojisindeki ünlü Atridler efsanesinin günümüzde yaşayan kahraman-

ları sanki. Baba (Agamemnon), anasını ve âşığını (Klitemnestr - Egist) öldüren genç devrimci (Orest) babasını aldattığı ve Almanlar tarafından kurşuna dizilmesine göz yumduğu için anasından nefret eden, ağabeyine hayran kız kardeş (Elektra) toplumsal sarsıntılarla parçalanan, Alman işgali ve iç savaş boyunca azalan tiyatrocu ailenin başlıca bireylerini oluşturuyorlar. Bu ailenin serüveni 1939-1952 yılları arasında yaşanan tarihsel olaylarla bütünleşip Yunan halkının serüvenine dönüşüyor.

Angelopulos çok usta bir yönetmen. Epik tiyatro kuramını sinemaya başarıyla uyguladığını, Brecht'in estetik görüşlerinden fazlasıyla yararlandığını da söylemeliyim. Dört saat süren film boyunca tekrarlanan uzun plan-sekansların işleviyse ayrı bir konu.

Angelopulos'un Kumpanya'dan önce yaptığı *1936 Günleri* adını taşıyan filmi de şu günlerde gösterilmeye başlandı. Sanatçı yine tarihsel bir dönemi, Metaxas'ın iktidara gelişinden önceki çalkantılı günleri ele alıyor. Ama 1936 Günleri salt faşizmi konu alan, *Kumpanya*'ya oranla daha sınırlı bir film. Fransız eleştirmenleri bu filmi Kumpanya'ya bir giriş olarak nitelendirdiler. Bence Angelopulos'un 1974 yılında gerçekleştirdiği *Kumpanya* düzeyinde bir film değil *1936 Günleri*. Ama en az onun kadar görülmeye, üstünde tartışılmaya değer. Yönetmen *Positif* dergisinde yayımlanan bir konuşmasında filmini şu ilginç sözlerle tanıtıyor:

"Yapıtımda önemli olan ne varsa tümünü ya kapı ardında yapılan ayaküstü bir konuşmaya ya da telefondaki fısıltılı bir sesin ardına gizledim. Söylenemeyeni vurgulamak istedim böylece. Baskı düzeni yalnızca filmin içeriğini değil biçimini de oluşturan başlıca unsurdur. Bu durum, çekim sırasında içinde bulunduğum koşulların yansımasıydı bir bakıma. Çünkü özgürce konuşamıyordum."

1936 Günleri'nde Metaxas'ın iktidara gelişini hazırlayan ortamı betimliyor Angelopulos. Bazı simgelerden, polis romanlarındaki olay kurgusundan da yararlanarak kendi öz değerlerine yabancılaşan bir toplumun çürümesini anlatıyor. Her türlü kirli işe bulaşmış filmin başoyuncusunun kişiliğinde yoğunlaşan bu çürüme, yalnızca büyük kentlere değil, giderek bütün ülkeye yayılacak, özgürlük ve demokrasi isteyen ilerici aydınlar ya hapisanelerde ya da sürgünde öleceklerdir. Meydan karaborsacılarla talancılara kalmıştır artık.

Kumpanya işte böyle bir ortamın doruğuna vardığı savaş önce-

si günlerinden başlıyor. Metaxas iktidarının yıkılışından bir başka diktatörün, Papagos'un işbaşına gelmesine dek uzanan Alman işgali, ve iki iç savaş dönemlerini bütün karmaşıklığı, bütün çelişkileriyle yansıtıyor. Angelopulos iki filmini de Albayların faşist diktatörlüğü sırasında gerçekleştirmiştir. Ne yazık ki, Kıbrıs Barış Çıkartmasından sonra iktidardan düşen Papadopulos döneminde olduğu gibi, Karamanlis demokrasisi de yasaklamış bu filmleri *Kumpanya* önce Cannes Film Festivali'nde, sonra Paris'te gösterildi ama Yunanistan'da sansürün pençesinden kurtulamadı. *Ölümsüz*'ün yazarı Vasili Vasilikos geçenlerde *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan bir konuşmasında, Yunan halkına demokrasiyi Ecevit'in getirdiğini söylüyordu. Devrimci düşünceye ve sanatçılara yapılan baskı, Cunta dönemine oranla daha değişik, daha kurnaza sürdürüldüğüne göre söz konusu demokrasi Karamanlis iktidarı tarafından yeterince benimsenmemiş olmalı. Angelopulos'un filmleri gerçek bir demokrasinin hangi koşullarda uygulanabileceğini göstermeleri bakımından da önemli. Çünkü gerek *1936 Günleri*'nde, gerek *Kumpanya*'da olsun, baskı ister istemez kendi karşıtını da içinde taşıyor. Yani hoşgörüyü ve özgürlüğü.

1971

bejart'a göre faust

Bejart ve topluluğunun ocak ayı süresince yaptığı gösteriler hiç kuşkusuz Parisliler için unutulmaz bir olaydı. Klasik bale anlayışını yıkıp hem içerik hem biçim yönünden yepyeni bir dans tekniği oluşturan, kendi deyişiyle "Yirminci yüzyılın sanatı dansı sokağa indiren" Bejart bundan yıllarca önce, Paris'te umduğu ilgiyi göremeyince, Brüksel'e gitmişti. Orada kendisine tanınan geniş olanaklarla ününü bütün dünyaya duyurunca, Paris'e her gelişi büyük ilgi ve coşkunluk yaratmaya başladı. Topluluğun *Bizim Faustumuz* adlı son gösterilerinden birini izleyebilmek için saatlerce kuyrukta beklememin nedeni de bu olsa gerek. "Palais de Chaillot"nun ağzına dek dolu salonunda ancak en gerilerde, merdiven aralığında bir yer bulabildim. Koreografisini Bejart'ın hazırladığı *Bizim Faustumuz*, Goethe'nin ünlü yapıtının çağdaş bir uyarlamasıydı. Bach'ın dinsel müziğiyle Arjantin tangolarının bir arada sunuluşu kadar, Bejart'ın öznel yorumunun da *Faust*'a yeni boyutlar eklediğini söylemeliyim. Yalnızlık, kötüyle iyinin çatışması, çocukluk, vb. gibi izleklere öncelik veren Bejart, Mefisto'yla Faust ilişkisini çok başarılı bir yöntemle baleye uyarlamış. Gösteri süresince sık sık tekrarlanan figürler bu ilişkinin hem eşcinsel niteliğinin, hem narsisik yönünün altını çiziyor. Faust'la Mefisto aynı insanın iki yüzü gibi. Birlikte yaşıyor, birbirlerinden hiç ayrılmıyorlar. Bejart, dansın bütün olanaklarını kullanarak *"Faust"*u oluşturan en önemli düşünceyi, insan kişiliğindeki ikiliği büyük bir ustalıkla seyirciye yansıtıyor. Yapıtın ana müziği olan Bach'ın "Si Minör Mes"i, Buenos Aires'in kenar mahallelerinden çıkma gürültücü Arjantin tangolarıyla kesiliyor kimi zaman. Bejart, tangodan, kilise müziğinin karşıtı olarak zekice yararlanmayı biliyor. Bu yaklaşım Mefis-

to'nun "Ben her şeyi yadsıyan bir ruhum" sözünün bale müziğine uygulanması olarak nitelenebilir sanıyorum. Çünkü koreografide Bach'ın litürjik dünyasına karşı çıkan, Katolik kilisesinin egemen ideolojisini yıkmaya yönelen bir işlevi var tangonun. Birkaç yıl önce aynı topluluğun buna benzer bir yöntemle gerçekleştirdiği *Romeo ve Juliette*'i, Baudelaire'in düzyazı şiirlerinden derlenen *Yapay Cennetler*'i görmüştüm. Baştan sona yine aynı şaşırtıcı düşgücü, aynı karşıtlık ilkesi bütün gösteriye egemendi. Ama Bejart ilk kez *"Bizim Faustumuz"*da yıllardır sözünü ettiği bütünsel sanatın eksiksiz bir örneğini veriyor. Müzik, dans, dekor, yazın unsurlarının bu denli başarılı bir bileşimine çok az sanat dalında rastladığımı belirtmeliyim. Geçen hafta, New York filârmoni orkestrası yöneticiliğini bırakıp Paris'e dönen Boulez'in müziğiyle, Bejart'ın bale topluluğu "Palais du Congrès"de bir araya geldi. Mallarmé'nin şiirlerinden yapılan bir uyarlama, *"Farah"* adlı İran etkileri taşıyan bir gösteri, Stravinski'nin *"İlkyaz Ayini"* vardı programda. Ama ne yazık ki hiçbirini göremedim. Bu eşsiz sanat şölenini kaçırmak istemeyen Parisliler haftalarca önceden kuyruğa girmiş, biletlerin tümü satılmıştı.

Bejart'ın ocak ayında Paris'e gelişi Nureyev'in varlığını unutturmadı elbet. Bu ünlü bale sanatçısı Çaykovski'nin *"Uyuyan Güzel"*inde klasik dansın en usta temsilcilerinden olduğunu bir kez daha kanıtladı. Ama Bejart'ı gördükten sonra çağımız balesinin klasik kalıplarla yetinmemesi gerektiği, çağdaş bir bileşim için kendi dışındaki bazı sanatlardan da yararlanma zorunda olduğu daha iyi anlaşılıyor. Nureyev'le Bejart'ın aynı anda Paris'te bulunmaları iki değişik bale anlayışının karşılaştırılmasına, iki ayrı çizgi arasındaki tartışmanın alevlenmesine de yol açtı.

1976

cezayir'den

Muhammed Lakhdar Hamina'nın ünlü filmi *Kor Yılları Günlüğü*'nü (Chronique des Annés de Braise) Cezayir'e yaptığım bir yolculuk dönüşü gördüm. Yakından tanıma olanağı bulduğum ilginç bir ülkenin, sömürgeciliğe karşı çağımızın ilk kurtuluş savaşlarından birini vermiş, kısa sürede önemli atılımlar gerçekleştirmiş bir halkın izlenimleriyle doluydum. Hamina'nın filmi bende bu izlenimleri uyandıran gerçekliğin, 1977 Cezayir'indeki insan manzaralarının tarih-öncesiydi bir bakıma. Çünkü film 1939'dan, F.L.N'in (Ulusal Kurtuluş Cephesi) Fransız sömürgeciliğine karşı silahlı mücadeleyi başlattığı 1954 yılına dek uzanan bir dönemi yansıtıyordu. Yani köleleştirilmiş, kendi benliğinden uzaklaştırılmış bir halkın yeniden tarihe döndüğü, kendi alınyazısına sahip çıktığı yılları. Filmin en ilginç kahramanlarından biri olan kentin delisi, herkesten önce sezmişti bu gerçeği. O müthiş zekâsı ve mezarlıkta ölülerle konuşurken dile getirdiği alegorik düşünceleriyle yakında kopacak kıyameti, Cezayir halkının kurtuluş savaşını haber veriyordu. "Tarihin randevusuna gelmeyenler kahrolsun," diye çölün ortasında bağırıyordu deli. Sesi karşı dağlarda yankılanıyor, kızgın çöl güneşinde yitip gidiyordu. Bu randevunun zorlu bir savaş sonunda gerçekleştiğini, Cezayir halkının bağımsızlığına kavuşmak için Ferhat gibi koskoca dağları deldiğini biliyoruz.

De Gaulle 1962'de Cezayir devletinin varlığını tanımakla sömürgeciliğin tarihsel yenilgisini, ulusal kurtuluş savaşı veren halklarınsa mutlak zaferini kabul etmiş oluyordu. Çok geçmeden Amerika'nın Vietnam deneyi aynı gerçeği bir kez daha doğruladı. Hamina'nın filminde işte bu gerçeğin, sömürge ya da yarı-sömürge toplumların bilinçlenme süreci olarak niteleyebileceğimiz bu ma-

yalanmanın izdüşümünü buluyoruz. Ne var ki yönetmen *Aurés Dağlarından Esen Rüzgâr* adlı yapıtındaki gibi bağımsızlık savaşı veren bir halkın kahramanlığını betimlemekle yetinmiyor. Söz konusu savaşın varoluş nedenlerini, içinde oluştuğu ortamın özgül niteliğini araştırıyor daha çok. Örneğin, bağımsızlık özlemini yalnızca bir ülkü, aydınlar tarafından yaratılan bir efsane olarak değil, sömürge toplumunun somut koşullarından doğan, giderek halkın bilinçlenmesine yol açacak tarihsel bir zorunluluk olarak değerlendiriyor. Hâlâ kabile toplumu yasalarının geçerli olduğu köyünden ayrılarak kente göçen Ahmet ve ailesinin serüveninde, Cezayir'in kurtuluştan önceki sorunlarını izliyoruz. Lakhdar Hamina güneydeki feodal yapıyla sömürge burjuvazisinin işbirliğini, halkın bilinçlenmesini engelleyen din adamlarının ihanetini büyük bir ustalıkla sergiliyor. Ne var ki, kimi zaman gereksiz melodram ögelerine, hatta Holywood'a özgü anlatım biçimlerine başvurmaktan da kendini alamıyor. Oysa başarıyla gerçekleştirdiği bu büyük tarihsel fresk, özellikle tifüs salgınının anlatıldığı bölümde yepyeni bir gerçekçilik anlayışını müştuluyor bize.

Bir İtalyan yapımı olan *Cezayir Kentinde Savaş* ve Fransızların belgelere dayanarak nesnel bir anlayışla ortaya koydukları *Cezayir Savaşı*'nı daha önceden görmüştüm. General Massu'nün Cezayir kentinde giriştiği sindirme hareketini anlatan İtalyan filmi özellikle ilgilendirmişti beni. Hamina'nın ilkini Konstantin, ikincisini Paris sinemateklerinde görme olanağını bulduğum *Aurés Dağlarından Esen Rüzgâr* ve *Kor Yılları Günlüğü* adlı filmleriyse aynı tarihsel gerçeği, halkın yenilmez gücünü bir Cezayirlinin bakış açısından yansıtıyor. *Kor Yılları Günlüğü* 1975 yılında Cannes Festivali Altın Palmiye ödülünü kazanmış, Avrupa basınında övgüyle karşılanmıştı. Bu övgü sömürgeci Avrupa'nın vicdan azabını dile getiriyordu bir bakıma. Film üstüne yazılan eleştirilerin çoğu yapıtın gerçek bildirisini, yani Fransızlarla uzlaşmak isteyen Mesail Hac yanlısı güçlerin silahlı mücadeleyi savunan F.L.N tarafından yenilgiye uğratılmasını görmezden geliyor, Hamina'nın kişiliğinde Cezayir sinemasının doğuşunu alkışlamakla yetiniyorlardı. Oysa yönetmen, bu filmiyle tarihsel bir olgunun altını çizmek istiyor bence. Olumlu kahraman Larbi'nin uzlaşma tanımaz kişiliğinde, ödün vermeyen konuşmalarında, şiddete dayanan sömürgeciliğin ancak şiddet yoluyla yenilebileceği görüşünü savunuyor. Mesail Hac taraftarlarına şöyle sesleniyor Larbi: "Fransızlar yurdumuza silah

zoruyla girdiler, yine silah zoruyla gidecekler. Bu böyle biline!"

Cezayir halkının bağımsızlığa kavuşmak için Ferhat gibi koskoca dağları deldiğini yazdım. Ne var ki kurtuluştan sonra durum değişmemiş. Delinecek yığınla dağ, suyu kente ulaştırmak için aşılması gereken yığınla engel var daha. Cezayir, toplumsal ilerlemesini olumsuz yönde etkileyen İslam dinine bağlılığı, hiçbir zaman radikal çözümlere ulaşamayan devrimci girişimleri (endüstri ve toprak devrimi gibi), Devlet aygıtında ağırlığını her geçen gün biraz daha duyuran bürokrasisiyle çelişkili bir ülke görünümünde. Kalkınmanın eşiğinde ama, devrimci bir aşama için gereken nitel sıçramayı başardığı söylenemez. Sosyalizm anlayışındaki çağdışı unsurlara, hatta emekçi halkın çıkarlarıyla çelişen uygulamalara karşın yine de olumlu bir anlatım içinde. Lakhdar Hamina'nın filmleri bu olumlu atılımın sinema alanındaki yansıması olarak değerlendirilebilir sanıyorum.

1977

balzac'ın hayvanlar komedyası

Georg Lukacs *Balzac ve Fransız Gerçekçiliği* adlı yapıtının önsözünde, yazarın imgeleminden kaynaklanan gerçekçi roman kişilerinin bir süre sonra özerklik kazanarak yaratıcılarından bağımsız davrandıklarını, kendi iç dinamiklerine, yazarın istemini aşan kendi alınyazılarına göre yaşamaya başladıklarını söyler. Aynı durum Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* adlı yapıtının uzantısında yer alan hayvan öyküleri için de geçerli olmalı. TSE tiyatro topluluğunun *Bir İngiliz Kedisinin Gönül Acıları* adlı oyununu seyrederken *İnsanlık Komedyası*'nın dünyasında kendi özerk yaşamlarını sürdüren Rastignac'ların, Gobseck'lerin, Goriot Baba ve kızlarının, romanların içinden çıkıp sahneyi doldurduklarını görür gibi oldum. Aslında gerçek kişiliklerini gizleyen hayvan maskeleri vardı yüzlerinde. Kimi bembeyaz bir dişi kedi, kimi sevimli bir buldog, kimi zengin ve göbekli bir tavus kuşu kılığındaydı. Fareler, tavşanlar, karga ve tilkiler de vardı aralarında. Ama bu hayvanlar dünyasının renkli kişileri, gerçekte, en az *İnsanlık Komedyası*'nı oluşturan tipler kadar canlı, onlar kadar somut ve inandırıcıydılar. Çünkü Balzac, hayvanları toplumsal konumları açısından betimliyor, insanlara özgü davranışları hayvanlar aracılığıyla sergiliyordu. Oyuncuların yüzlerinde taşıdıkları hayvan maskeleri, yerine göre ikiyüzlülüğü, paranın egemen olduğu bir toplumda gerçek aşkı tanıyamayan kadınların umutsuzluğunu, ya da borsa spekülâtörleriyle soylu askerlerin işbirliğini somutlaştıran anlatım araçlarıydı.

Bu yıl uluslararası Şiraz tiyatro festivalinde büyük ilgi gören TSE topluluğunun dans ve müzik eşliğinde sunduğu oyun, Beauty adlı dünya güzeli bir beyaz kedinin serüvenlerini anlatıyordu. Yumuşak, güzel Beauty soylu bir İngiliz ailesinin yanında eğitildik-

ten sonra kendinden çok yaşlı bir buldogla evlendiriliyor, gerçek aşkı bir gezinti sırasında rastladığı çizmeli kediyle tadabiliyordu ancak. İki mırnav pisi Londra çatılarına vuran ayışığında sevişiyorlardı. Beauty, gördüğü eğitimin ahlak kurallarını hiçe sayarak doyuma varıyor, dişiliğinin tadını çıkarıyordu. Ne var ki uzun sürmüyordu âşıkların mutluluğu. Onları kıskanan Beauty'nin kocasının yeğeni tilki yüzbaşı Brisquet, çizmeli kediyi öldürüyor, böylece beyaz Beauty, sevgilisiyle birlikte uzun süredir tasarladığı mutluluk düşlerini de yitiriyordu. Bu dokunaklı aşk öyküsünün, bu güzel masalın ardında 19. yüzyıl kapitalizminin, özellikle de İngiliz toplumundaki insan ilişkilerinin eleştirisini görmemek mümkün değil. Ne var ki yapıtı asıl ilginç kılan, maskelerin değişmez ifadeleriyle oyuncuların ustaca canlandırdıkları kişiler arasındaki uyumdu. Evde kalmış yaşlı İngiliz leydisi bir av köpeği, Beauty'i eğiten rahibeyse uzun gagalı bir karga olabilirdi ancak. Çizmeli kedi, çapkın Fransızı ne denli şirinleştiriyorsa, şişman tavus kuşu, zengin borsa spekülâtörünü o denli gülünçleştiriyordu. Diyeceğim, hayvan görünüşlerinin ardında, insanları somut toplumsal ilişkileriyle ele alan, onları en küçük ayrıntılara varmcaya değin inceleyen gerçekçi bir bakış vardı. *İnsanlık Komedyası*'ndaki ete kemiğe bürünmüş kişileri yaratan Balzac'ın nesnel bakışı. Oyunun yönetmeni Arias'ın başarılı sahne düzeninden, Marini'nin koreografisinden, Carcano'nun dekorlarından, özellikle de Rostislav Doboujinski'nin inanılmaz güzellikteki maskelerinden de söz etmeliyim. *Bir İngiliz Kedisinin Gönül Acıları*'nı görmek gerçek bir tiyatro şöleni oldu benim için. Oyundan çıktığımda, bu şölenin tiyatro, müzik ve dans öğeleriyle zenginleşmiş bütünsel bir sahne gösterisinden mi, yoksa Balzac'ın yaratıcı gerçekçiliğinden mi geldiğini uzun süre düşündüm. Başarıda her ikisinin de eşit ölçüde payı vardı elbet. Ama, bana sorarsanız, asıl iş yine Balzac'daydı. Balzac'ın romanlarını okumak bir şölenin tadına varmak, sözcükler aracılığıyla somut bir dünyanın içinde dolaşmaktır çünkü. Söz konusu dünyanın somutluğu bir yanılsama da olsa, betimlenen gerçeklik birer dil göstergesi sayılan sözcüklerin dışında hiçbir geçerlik taşımasa da, Balzac'ın imgeleminden kaynaklanan kişilerin kurmaca gerçekliğini tiyatroda gördüğüm etten kemikten oyunculara yeğlerim. Roman gerçeği toplumsal gerçekliğin yerini alan, giderek onu zengileştiren yeni bir dünya kurar çünkü. Bu kurmaca dünyada istediğimiz gibi okşayabileceğimiz Beauty'nin o güzelim

beyaz gövdesine dokunmak, yumuşak tüylerini sevmek, tiyatro mekânında mümkün değildir. Sahne çok yakınımızda durmasına karşın, seyirci olarak hiçbir vakit ulaşamayacağımız bir gerçeklik-tir. Varlığı kurmaca değil, maddeseldir çünkü. Ama okur kendini roman dünyasıyla kolayca özdeştirebilir. Yazının, daha doğrusu gerçekçi tipler yaratmaya yönelik bir yazma ediminin kökeninde dış dünyada gerçekleştirme olanağı bulamadığımız isteklerin, bi-linçaltına itilen tasarıların da yeri olsa gerek. Yoksa Balzac *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanlarını, Lukacs'ın deyimiyle "bağımsız kılmak", kendi almyazılarıyla baş başa bırakabilmek için geceler boyu süren uykusuzluklara katlanamaz, onlara dirim vermiş olmanın getirdiği büyük yorgunluğa yenilirdi. Balzac'ın yazarlık serüveni, gerçek sanısı uyandıran tipler yaratma uğraşını en aşırı noktasına vardıran bir insanın tükeniş serüvenidir aslında. *Bir İngiliz Kedisinin Gönül Acıları*'nı seyrederken bu tükenişin nedenlerini daha iyi anladım. Balzac hayvanları yazarken de *İnsanlık Komedyası* adını verdiği o karmaşık, somut gerçekliği, kanlı canlı insanların dünyasını dile getirmişti çünkü. Yüzünde maske taşıyan her hayvan, tutkuları, acıları ve güçsüzlükleriyle toplumda gördüğümüz insanlardan daha çok insandı. İçimizden biriydi yani.

1977

gorki'nin aylakları

Gorki'nin aylakları diye nitelediğim kişiler devrim öncesi Rus aydınlarının önemli bir bölümünü oluşturuyor. Halktan kopmuş, içinden çıktıkları orta tabakaya, giderek kendi özvarlıklarına bile yabancılaşmışlar. Artık pek anlamı kalmayan yaşamlarının o yapay, ikiyüzlü ilişkiler yumağında bocalayıp duruyorlar. Bazıları halkla yeniden bütünleşmenin yollarını ararken, birçoğu kurulu düzeni sarsan toplumsal olayların, az sonra kopacak 1905 devrimi fırtınasının farkında bile değil. Tarihin olduğu kadar gündelik yaşamın, bilinç ve davranışlarını derinden etkileyen toplumsal gerçekliğin de dışına düşmüşler. Daha doğrusu Gorki'nin dikkatli bakışı, çok az gerçekçi yazarda rastlanan bir imgelem gücünün de yardımıyla, tam bu gerçekliğin dışına düştükleri anda, yani tatilde yakalıyor onları.

Cean Komedi'sinin bir süredir Parislilere sunduğu yapıtlardan en ilginci, hiç kuşkusuz Gorki'nin *Yazlıktakiler*'iydi. Konusunu, yukarda kısaca özetlemeye çalıştığım aydınların durumundan alan *Yazlıktakiler*, yalmzca içerik değil, tiyatro tekniği açısından da üstünde önemle durulması gereken bir oyun. İlk kez, 1904 yılında Kommissarjevskaya Tiyatrosu'nda sahnelendiği vakit büyük yankılar uyandırmış. Ama, seyircileri sıkmadan oyunu bütün karmaşıklığıyla üç saatlik bir zaman dilimine yerleştirmenin güçlüğünden olacak, o vakitten bu yana sahneye koyucuların pek ilgisini çekmemiş. Ünlü tiyatro adamı Peter Stein'm 1974 yılında Berlin'de yaptığı ilk modern uygulama, sayısı bir hayli kalabalık olan oyuncuların tümünü birden aynı mekâna yerleştirmede gösterdiği başarının da etkisiyle, *Tatildekiler*'i yeniden gündeme getirdi. İngiliz Kraliyet Shakespeare Tiyatrosu'nun bugünlerde Londra'da yeni

bir anlayışla sahnelediği *Zykovlar*'dan sonra, Fransa'da Cean Komedi'si *Yazlıktakiler*'i ele aldı. Topluluğun yöneticisi Michel Dubois, daha çok Stein'ın uyarlamasından yararlanarak Gorki'nin bu ilginç yapıtını bütün ayrıntılarıyla, karmaşık bir sahne düzeni içinde sergileyebiliyor. Hem de aynı anda birkaç oyuncuyu birden değişik planlarda kullanarak. Böylece Çarlık Rusya'sının bürokrat kadrolarını oluşturan aydınların iç çatışmalarını, toplumsal yapının değişme sürecinde beliren bilinç farklılaşmalarını, o güne değin burjuva sınıfının dünya görüşüne bağlanmış yazarların bilinçlenen halk karşısında duydukları korku ve çaresizliği bütün yönleriyle izleyebiliyoruz. Ne var ki Gorki, yaşama sevincini tüketmiş bir sınıfın ikiyüzlü, korkak ilişkiler içinde çürüyen bireylerini betimlerken halktan insanları anlattığı yapıtlarında, örneğin bir *Ana*, ya da *Çocukluğum*, *Ekmeğimi Kazanırken* ve *Benim Üniversitelerim* üçlüsündeki kadar başarılı olamıyor. Sıkıntılı yaz günlerinin boşluğunu "Daça"larında gevezelik ederek, birbirlerini çekiştirip yeni aşklar arayarak doldurmaya çabalayan aydınların hiçbiri, Gorki'nin o unutulmaz serserileri, toplumun en alt tabakalarından seçtiği mutsuz kahramanları kadar canlı değil. Donskoy'un sinemaya başarıyla uyguladığı Gorki'nin *Benim Üniversitelerim* adlı otobiyografik romanında, yoksulluk yüzünden Kazan Üniversitesi'ne giremeyen genç Maksim Gorki, sırtında azık torbası, üstünde eskimiş giysiler ve başında tozlu şapkasıyla uçsuz bucaksız Rusya'yı dolaşmaya çıkar. Volga kıyılarından Tuna boylarına, Kafkasya'dan Tiflis'e dek yapılmış bu yaya yolculuğun ürünü olan o unutulmaz kişilerin, örneğin herkesçe kötü bilinen ama yüreğinin köşesindeki sevgi ve dostluğu hiçbir şeye değişmeyecek yaradılıştaki berduş Çelkaş'ın, ya da yoksulluk ve açlığa karşın sevmeyi unutmamış fahişe Nataşa'nın, bir Konovalov'un, Yemelyan Pilyay'ın yerini *Yazlıktekiler* piyesinde alkolik mimar Suslov, genç kızların hayranı romantik şair Dudokov, zengin avukat Zamyslov, vb. gibi aydın tabakanın yozlaşan kişileri alıyor. Bu kişileri Gorki'nin pek yakından tanımadığı, bunun için de ruhsal yapılarını bütün karmaşıklığıyla yansıtamadığı bir gerçek. Çoğunun nedenini bilmeden yaşadığı büyük umutsuzluksa, Çehov'un piyeslerindeki taşra yalnızlığının boğucu havasını çağrıştırıyor biraz. Oysa söz konusu yüksek bürokratların taşradaki yaşamları geçicidir. Dinlenmek için gelerek her yanını "pisledikleri" Daçalarını, sıkıntılı yaz günleriyle birlikte geride bırakıp kente döneceklerdir. Gorki

onları varoluşlarının en saçma ve anlamsız bir döneminde yakalayıp, üstlerine çöken boğucu tatil havasını yakında kopacak bir fırtınaya, 1905 devrimine bağlıyor. Böylece, doğrudan olmasa da, politik bir boyut kazanıyor yapıt.

İçinde yaşadıkları toplumun gerçeklerine uzak düşen aydınların dramı, günümüzde de geçerli bir sorun. Bu nedenle *Yazlıktakiler*'in yalnızca Fransa'da değil, devrim öncesi toplumsal çalkantıları, ya da fırtına öncesinin dinginliğini yaşayan her ülkede ilgiyle karşılanacağını sanıyorum.

1977

bencilliğin buzlu sularında ateşten bir yürek

1971 öncesi Türkiye'de başladığı tiyatro çalışmalarını bir süredir Fransa'da başarıyla sürdüren Mehmet Ulusoy'un son yapıtı *Bencil Hesabın Buzlu Sularında* başlığını taşıyor. Manifesto'dan alınan bu şiirsel tümce oyunun birçok özelliğini yansıtıyor bir bakıma. Marks'ın deyişiyle "Din aşkının kutsal ürpertilerini, şövalye coşkusunu ve ucuz duyarlığı bencil hesabın buzlu sularında boğan burjuvazi" Karl Marx, Mayakovski, Brecht, Jack London ve Maupassant'ın metinlerinden oluşan amansız bir sağanağa, kolaylıkla kurtulamayacağı bir soru fırtınasına tutuluyor. Ne var ki tarihsel haklılığına, taşıdığı bütün güzelliklere karşın seyircileri yoran, giderek bıktıran bir sağanak bu. Diyeceğim, Özgürlük Tiyatrosu'nun bugüne dek gerçekleştirdiği en ilginç oyun sayabileceğimiz *Bencil Hesabın Buzlu Sularında* gerek metinlerin kurgusu ve tiyatroya uyarlanış biçimi, gerekse sahne düzeni açısından çok yüklü. Arınması, özellikle son bölümlerindeki fazlalıkların ayıklanması gerekli bence. Mehmet Ulusoy'un *Sevdalı Bulut*'ta ulaştığı –Nâzım'ın şiirlerinin de yardımıyla– o duru yalınlık, halk kültürüyle çağdaş tiyatro anlayışının özgün bir bileşimiydi. Oysa bu kez, çok çarpıcı ve başarılı olmakla birlikte, aynı bileşimin aşırı bir görüntü ve söz kalabalığı arasında yitişine tanık oluyoruz.

Mehmet'in sokak tiyatrosunu Türkiye'de yakından izleme olanağını bulmuştum. 12 Mart öncesinin toplumsal koşullarında çok önemli bir etkinliği vardı o deneyin. sonra Fransa'da aynı deneyin biraz daha yumuşatılarak şiir dozu hayli çoğalmış bir salon gösterisine dönüştüğünü gördüm. *Geleceğin Masalları* sokak tiyat-

rosunun ancak somut koşullarda gerçekleşebilen politik etkinliğini boşuna sürdürürken, Ulusoy'un sahne tekniğini ve görsel unsurları bir plastik sanatçı gibi kullanışını da ön plana çıkarıyordu. *Sevdalı Bulut*, özellikle de dekorunu Metin Deniz, masklarını Kuzgun Acar'ın hazırladığı *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı yapıtlarda bu plastik ustalığın doruğuna vararak gerçekten yaratıcı bir düzeye ulaştığını söylemeliyim. *Bencil Hesabın Buzlu Sularında*'da yaratıcılık açısından aynı düzeyde bir oyun. Mayakovski'nin özgün yorumu, Almanach Masalları'ndan yapılan Brecht uyarlamasındaki ince alay, Marat'ın söylevi gibi çok beğendiğim bölümleri var. Hele kapitalist toplumdaki kriz sorunu ve genel savaş bölümleri insanı şaşırtacak denli başarılı. Ne var ki, Neyzen Tevfik'in öğrencisi Ali Altındaş'ın mistik bir dünyayı çağrıştıran o içli neyinin ne Mayakovski'nin öfkeli şiirlerine, ne Brecht'in epik edasına, ne de Marx'ın bilimsel çözümlemelerine uyması, söz konusu başarının geçerliliğini azaltıyor.

Mehmet Ulusoy'un Fransa'da uyandırdığı ilgi biz Türkler açısından sevindirici bir olay. *Bencil Hesabın Buzlu Sularında* üstüne *Le Monde* ve *L'Humanite* gazetelerinde çıkan övgü yazılarını sevinçle okudum. Kötülemek için yazıldığı ilk bakışta belli olsa bile *Le Figaro*'nun yaklaşımı da bu ilginin Fransa çapında yayıldığını kanıtlıyor. Michel Cournot birçok görüşüne katılmadığım, coşku ve sevecenlik dolu eleştirisinde *(Le Monde)* "Bir ayağı fabrikada bir ayağı denizde" diyor Mehmet Ulusoy için. Ve şunu ekliyor: "Yüreğinin hayal gücüyle her yerde". İşte bu yürek, Yüksel Arslan'ın *"Kapital"*den esinlenerek çizip boyadığı, Ali Altıntaş'ın neyiyle çaldığı, Özgürlük tiyatrosu oyuncularınınsa aynı düzeyde olmasa bile ses ve gövdeleriyle beslediklerı Mehmet'in hayalgücü, bencilliğin buzlu sularında eriyen ateşten bir yüreğe dönüşüyor.

1977

bir kadın devrimci

Paris'te sanat olayları, 1976 yılına girdiğimiz şu günlerde yeniden canlanacağa benzer. Yeni olayların, sergilerin, festival ve sempozyumların hazırlıkları tamamlanmış durumda. Oysa Mayakovski, Lautrec gibi birkaç önemli serginin, bir de uzun süredir Mnouchkine'in yönetiminde başarıyla oynanan Altın Çağ'ın dışında aralık ayının yeni bir atılım getirdiğini söyleyemeyiz. Her türlü yeniliğe kapalı, geleneksel seyircilerinin sayısını azaltmamak için özen gösteren tiyatroların egemenliği bu ay da sürerken, çok ilginç bir oyun ne yazık ki hak ettiği ilgiyi göremedi.

Andre Benedetto'nun yazıp sahneye koyduğu Alexandra K belgesel yönü ağır basan bir yapıt. Ünlü Rus devrimcisi Alexandra Kollontai'nin yaşamını yansıtmayı, Sovyet hükümetinin bu ilk kadın komiserini özellikle tarihsel kişiliğinin altını çizerek ele almayı amaçlıyor. 1872 yılında büyük toprak sahibi bir ailenin kızı olarak doğan Kollontai'nin nasıl bilinçlendiğini, Bolşevik partisine girişini, sürgünde ve devrim sırasındaki eylemlerini ilgiyle izliyoruz. Günümüzün üstünde en çok tartışılan sorunlarından birini, kadının özgürlüğü sorununu, daha o zamanlar şaşılacak kadar doğru bir biçimde ele almış Alexandra. Toplumsal devrimin yalnızca sınıflar arası eşitsizliği değil kadın-erkek eşitsizliğini de ortadan kaldırarak başarıya ulaşabileceğini, cinsel özgürlüğün toplumsal özgürlüklerden soyutlanamayacağı görüşünü savunuyor. Stalin döneminde Norveç büyükelçiliğine atanıp aktif politikadan uzaklaştırılmasının nedeni de bu olsa gerek. Ekim devriminin yöneticisi Lenin'le yazışmaları, sendikalar konusunda aldığı tavır, Rosa Luxemburg, Clara Zetkin gibi kendi kuşağından devrimci kadınlarla kurduğu ilişkiler oyunun belkemiğini oluşturuyor. Yazar uzun bir

tarihsel döneme tanıklık etmiş, çağımızın en büyük devrimlerinden birine katılmış Alexandra Kollontai'nin yaşamını bütün zenginliği, bütün karmaşıklığıyla yansıtırken hem belgelere dayanıyor hem de varsayımlara başvurarak somut bir insanın çelişkilerini göstermeye çalışıyor. Lenin'le arasındaki duygusal ilişkiye de değiniyor bu arada. Yalnız, yeni ve çağdaş bir tiyatro anlayışıyla birlikte kara mizahın da başarıyla uygulandığı oyunda tarihsel ayrıntılara gerektiğinden fazla yer verildiğini de söylemeliyim. Ayrıntıların öne çıkması Kollontai'nin kişiliğini olduğu kadar savunduğu görüşleri de gölgede bırakıyor ister istemez.

1952'de Moskova'da ölen bu yaman kadının yazıları, mektupları şimdiye dek nedense pek ilgi uyandırmamış. yaşamını anlatan bir Fransızca kitabın dışında politik görüşlerini ele alan incelemeler yok denecek kadar az. Bunda, Kollontai'nin kadın sorunlarına aşırı önem vermesinin de payı olsa gerek. Benedetto'nun çabası, tiyatro alanında bile olsa, en azından unutturulmaya çalışılan bir konuya eğildiği için alkışlanmaya değer. Bilmem bu ilginç oyunu bir gün Türk seyircisi de izleme olanağını bulur mu?

1976

marx'ın bir aşk mektubu

Marx'la Engels'in yazışmaları bir ömür boyu süren dayanışmanın, dünyada benzeri az bulunur bir düşünce ve gönül dostluğunun en somut kanıtıdır kuşkusuz. Bu yazışmanın ürünü dört bine yakın mektup, geçenlerde Fransa'da yayımlandı. Dört kocaman cilt tutan mektupların tümünü okuduğumu söyleyemem. Ama bazılarına şöyle bir göz gezdirmek bile, bilimsel sosyalizmin kurucusu bu iki dehanın insan yanlarını görmeye yetiyor. Marx'la Engels'in içtenlikle yazılmış, yaşam dolu mektuplarını okurken hem Marksçılığın temel yapıtlarının oluşumuna, hem de işçi sınıfı devrimi için giriştikleri kuramsal ve pratik mücadelenin çeşitli dönemlerine tanık oluyoruz. Bu iki "güzel" insanın imece tutkusu, düşünce ve eylem beraberliği bilimsel yapıtlardan çok mektuplarında insanca bir boyut kazanıyor, somutlaşıp ete kemiğe bürünüyor.

Çağımızda Marksçılık üstüne yapılan kuramsal tartışmaların en önemlilerinden biri, hiç kuşkusuz hümanizma konusunda odaklaşanıydı. Marx'ın yapıtını, "epistemolojik kopma" diye adlandırdığı bir eksene göre iki ayrı düzeyde –Hegelci dönem *(1844 El Yazmaları)* /Olgunluk dönemi *(Kapital)* – ele alan, ilkiyle ikincisi arasında süreklilik değil karşıtlık olduğunu tanıtlamaya çalışan Louis Althusser'in öne sürdüğü savlar bu ilginç tartışmayı son yıllarda yeniden gündeme getirdi.

Marksçılığın hümanizmayla olan ilişkisini halkımızın geleneksel değerleri, örneğin bir Yunus Emre'nin, bir Pir Sultan Abdal'ın şiirlerindeki DOST sözcüğünün kavramsal içeriği açısından temellendirmek, Batı'da daha çok ideoloji/bilim karşıtlığı çerçevesinde yoğunlaşan akademik bir tartışmayı kuramsal bağlamından çıkarıp somut pratiğe yerleştirmek, ya da en azından bu ilişkinin

gündelik yaşamımızda ve kişisel davranışlarımızdaki uzantılarını araştırmak, soruna değişik yaklaşım olanakları sağlayabilir diye düşünüyorum. Böyle bir yaklaşımın önkoşullarını hazırlamak amacıyla, bir süredir, Marx'ın yaşamına ve kişiliğine değgin bazı özellikleri anlatan yazıları, çağdaşlarının anılarını toplamaya başlamıştım. Engels'le Marx'ın mektupları, bu çabamın hiç de yersiz olmadığını gösterdi bana. Yanlış anlaşılmasın. Marx'ın yaşamına ışık tutan bu tür ayrıntıların Marksçılık-hümanizma tartışmasına yararlı olacağı savında değilim. Her şeyden önce bilimsel bir dünya görüşüne dayanan Marksçılığı, yaratıcısının kişiliğiyle açıklayamayız elbet. Ama içinde yaşadığı çağın ürünü de olsa, hatta yapıtıyla -kişiliğiyle değil– kendi çağını aşarak bir tarihsel döneme damgasını vurmuş da olsa, birey Marx'ı tanımak gerekir. Çünkü her şeyden önce somut bir insandı Marx. Özlemleri, tutkuları, acıları ve sevinçleri olan bir insan. Onu bu yönüyle (de) ele almak, yapıtındaki bazı temel kavramları yorumlamamıza, dünyaya ve insana bakışındaki bazı özellikleri anlamamıza yardımcı olabilir. Tabii, Marksçılığın bilimsel niteliğini, felsefesindeki evrensel özü– maddeci diyalektiği–, başka bir deyişle, artık yaşamayan birey Marx'a göre yapıtının özerkliğini unutmamak koşuluyla. Örneğin çevirisini sunduğum mektup Marx'ın "İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değildir" (Nihil humanum a me alienum pute) sözünü doğruluyor bir bakıma. Anlaşılan, çok sevdiği bu özdeyişi kendi yaşamında da ilke edinmiş Marx. O inanılmaz çalışma gücünün gerektirdiği kararlılık, bilimsel ve usçu tutumu, büyük coşkusunu engelleyememiş. Tam tersine, kuramda ve eylemde tutkulu bir devrimci, sevdalı bir koca, kısacası her şeyiyle İNSAN olabildiği için *Ekonomi Politiğin Eleştirisi*'ni tasarladığı yıllarda aşağıdaki mektubu yazabilmiş(*):

Sevgiliye,

İşte sana yeniden yazıyorum, çünkü yalnızım. Neyse ki, yanımda kötü çekilmiş bir fotoğrafın var. Meryem'in rezilce yapılmış o zevksiz portrelerinin bile nasıl bunca hayran toplayabildiği bu kör inançlı hayranların sayısının neden portrelerden çok olduğunu artık biliyorum. Ama yine de, hiçbir Meryem Ana tasviri senin bu

(*) Marx bu mektubu karısı Jenny'e 21 Haziran 1858 tarihinde Manchester'den göndermiş. Jenny üç kızıyla birlikte hasta annesinin Treves'teki evinde bulunmaktadır o sıra. Kocasından ayrılalı henüz iki ay bile olmamıştır. Bu ilginç belgeyi Maximillien Rubel'in *Pages de Karl Marx Pour Une Ethique Socialiste* adlı derlemesinden aldım. (ed. Payot, s. 93, Paris 1970)

fotoğrafçığın kadar tutkuyla öpülüp, hayranlıkla seyredilmemiştir. Gerçi bu nankör fotoğraf parçası senin o tatlı, o *dolce*, o büyüleyici yüzünü yansıtmaktan çok uzak. Ama yüzünün çizgilerini tam olarak ortaya çıkarmayan kontrastları kendi elceğizimle düzeltiyorum. Tütün ve ışıktan yıpranmış yorgun gözlerimin hâlâ resim yapabildiğini görmek –hem de düşte değil, uyanıkken– bilemezsin nasıl sevindiriyor beni. İşte capcanlı karşımdasın! Kollarımın arasına alıyorum seni, tepeden tırnağa öpüyorum. Sonra önünde diz çöküp "Hanımefendi sizi seviyorum!" diye bağırıyorum içimi çekerek. Ve gerçekten seviyorum sizi. Hem de Venedikli Mağribinin sevdiğinden yüz kat daha fazla.(*) İkiyüzlü ve kötücül çevre, karakter sahibi insanları yanlış yargılamıştır hep. Şimdiye dek, beni sağda solda çekiştiren dili zehirli düşmanlarımdan hangisi ikinci sınıf tiyatro oyuncularına yaraşır bu "büyük âşık" rolündeki yeteneğimi eleştirdi? Oysa âşıkların "en büyüğü" olduğum bir gerçek. Bu serseriler akıl denen şeyden birazcık nasiplerini almış olsalardı, bir yanda "üretim ve ticaret ilişkileri"nin, öte yanda "senin ayaklarına kapanan Marx"ın tablosunu yaparlardı. Ve şu tümceyi yazarlardı tablonun altına: "Look this picture and to that". (Bu resme bakın ve karşılaştırın.) Ama neylersin, tümü budala bu zavallıların ve de öyle kalacağa benzerler.

Bir anlık uzaklaşmanın kuşkusuz olumlu yanları da var. Sürekli beraberlik ne de olsa her şeyi bir örnekleştiriyor, çevreyi ayrıntılarıyla görmemizi engelliyor. Yakından bakıldığında yüksek kuleler cüceleşir, günlük olaylarsa koskocaman boyutlar kazanır ya; tutkular da aynen böyle işte. Gövdemizi yakından sarıp sarmalayan küçük alışkanlıklar bir de bakmışsın öldürücü bir tutkuya dönüşüvermiş. Buna karşılık, nesnesi ortadan yiten bir tutkunun hemen sönüverdiği de çok görülür. Nesnelerin yakınlığından dolayı küçük alışkanlıklara dönüşen büyük tutkular, araya uzaklık girdiğinde yeniden o eski güçlerine, doğal boyutlarına ulaşırlar. Ayrılığın büyüleyici bir etkisi vardır üzerlerinde. İşte benim sana karşı duyduğum aşk da böyle sevgilim! Bir kez ortalıktan yitmeye gör, güneş ve yağmurun bitkileri büyütmesi gibi benim aşkımı da zamanın besleyip büyüttüğünü anlayıveriyorum. Benden uzaktayken, sana karşı duyduğum sevgi gerçek biçimini alıyor. Usumun bütün enerjisini, gövdemin olanca ateşini kendinde toplayan kos-

(*) Marx "Venedikli mağribi" derken Othello'yu düşünmüş olsa gerek. Shakespeare'i çok sevdiğini, birçok yapıtını ezberden okuyacak kadar iyi tanıdığını biliyoruz. (Ç.N.)

koca bir dev gibi. Bu büyük tutkuyla sarsılırken yeniden insanlığımı duyuyorum. Çünkü öğrenimim ve modern kültürün getirdiği dağılma, öznel ve nesnel tüm izlenimlerimizi yadsımaya yol açan kuşkuculuk, bizleri bayağı, zayıf, kararsız ve birbiriyle yok yere dalaşan insanlar haline getiriyor. Buna karşılık aşk, ama Feuerbach'ın insana, Moleschott'un metabolizmaya duydukları aşk değil, hatta proletarya aşkı bile değil, sevgiliye duyulan aşk, yani senin aşkın, insana insanlığını bir kez daha duyuruyor.

Bu satırları okurken gülümseyeceksin yüreğimin içi ve kendi kendine neden böyle ansızın bir söz ustası kesiliverdiğimi soracaksın. O ince, tertemiz yüreğini göğsüme bastırabilseydim, inan ağzımdan bir tek söz bile çıkmazdı. Seni dudaklarımla öpemediğimden sözcüklerle öpmeye çalışıyorum. Eski Almanca şiirler yazıp, Ovidius'un *Libri Testium*'daki uyak düzenine de öykünebilirdim. Ovidius sürgündeyken İmparator Avgustus'a uzaktı sadece. Oysa sürgün beni senden uzaklaştırıyor, Ovidius anlayamaz bunu. Elbet bir sürü kadın var dünyada. Hem de bazıları gerçekten güzel olan kadınlar. Ama her çizgisi, hatta her kırışığı yaşamımın en tatlı, en derin acılarını çağrıştıran bir yüzü nerede bulabilirim? Sonsuz acılarımı, yitirdiğim insanları senin yüzünün yumuşak çizgilerinde bir bir okuyor, o tatlı yüzü öperken mutsuzluğumu unutuyorum. "Kollarına gömülmüş, senin tatlı öpücüklerinle uyanan!" Şair bu dizeyi benim ağzımdan söylüyor artık. Cisimleşme inancı Pitagoras ve Brahmanların, yeniden diriliş Hıristiyanların olsun!"

Marx'ın bu mektubu ondan yüz yıl sonra yaşamış bir Türk şairinin, Nâzım Hikmet'in serüvenini anımsattı bana. Nâzım yaşamının en güç ama bir bakıma en umutlu dönemini yaşadığı Bursa hapisanesinden şu satırları yazıyor:

Piraye gitti. İkide bir Piraye gitti diye yazmak geliyor içimden. Âşık olamayan bir bok olamaz. Sevdiğim, saydığım bütün büyük insanlar âşık oldular. Âşıktılar. Öyle hak âşığı, mücerret manâda umumiyetle aşk filan değil, etiyle kemiğiyle, ruhuyla bir kadına âşıktılar. Üstatlarıma hiç olmazsa bu hususta benzediğimden müftehirim." *(Kemal Tahir'e Mektuplar,* Bilgi yay. s.68)

Nâzım'ın "Bu hususta benzediği üstatları" arasında Marx'ı da saymak yanlış olmaz sanırım. Yunus Emre "Aşk gelicek cümle eksikler biter" diyordu. Ya aşk gelmezse? Sabahattin Eyuboğlu şöyle yanıtlıyor bu soruyu:

"Aşk gelmiyecek ne bilim gelir, ne sanat. Aşk gelmiyecek ne iyilik umulur insanoğlundan, ne doğruluk." (*Mavi ve Kara*, Çan yay. s.90-91)

Marx'ın bilim, Nâzım'ın sanat alanındaki başarılarının, birbirinden ayrı çağlarda aynı amaç, aynı toplum düzeni için verdikleri mücadelenin mayasmda "aşk"ın hiç mi yeri yoktu?

1976

AYDININ YENİ KONUMU

aydının yeni konumu

Jean Paul Sartre aydını "evrensel bilginin uygulayıcısı" olarak tanımlar. Bu bağlamda bir doktor ya da mühendis, yazarlardan, siyasal liderlerden, hatta kendi alanlarında uzmanlaşmış akademisyenlerden daha fazla aydın konumundadır. Ne var ki, Fransa'da "intellectuel" teriminin ilk kez Dreyfus davasında kullanıldığını anımsarsak, "aydın" kavramının "Aydınlanma Çağı", dolayısıyla da tarihsel sorumlulukla bir ilişkisi olduğunu öne sürebiliriz. Zola, Dreyfus olayında gerçeği savunmayı göze alarak bağımsız aydının ilk davranış sınavını vermişti. Bu sınav, kamuoyunda, hukuk adına yapılan bir suçlamaya dönüşmüştü. Oysa Zola bir romancıydı yalnızca, ne avukat ne de savcıydı. Jean Paul Sartre da varoluşçu dünya görüşü, toplumsal ve siyasal olaylar karşısında aldığı bağımsız tavırlarla Zola çizgisini sürdüren bir aydın oldu. Ama çoğu kez yanıldı. Gramschi'nin "organik aydın" kavramı da, komünist partilerin çözülme sürecine girdiği günümüzde işlevselliğini büyük ölçüde yitirmişe benziyor. Öyleyse bugünün toplumunda aydının yeri ne olmalıdır? Bu soruya yanıt aramak amacıyla Paris'te toplanan bir sempozyumu ilgiyle izledim.

Birçok Avrupa ülkesinden gelen ve aralarında Martinet, Macciochi, Guattari, Jamec, Desanti, Vidal Naquet vb. gibi yazarlarla düşünürlerin, sanatçı ve gazetecilerin de bulunduğu konuşmacılar yirminci yüzyılın dökümünü yapmakla işe başladılar. Yedi yıl sonra ardımızda bırakacağımız yirminci yüzyıl bir bakıma dinsel ya da bilimsel ütopyalar dönemi olmuştu. Ekim devrimiyle, yani bir ütopyayla başlamış, iki dünya savaşıyla bağımsızlık savaşlarına, toplama kamplarıyla kitlesel öldürmelere tanıklık ettikten, büyük umutlarla beslenip o ölçüde büyük düşkırıklıkları ve acılarla sür-

dükten sonra Ekim devrimi idealinin çöküşüyle, yani totalitarizmlerin yıkılmasıyla sona ermişti. Yüzyıldan, birçok yara almış da olsa, zaferle çıkan tek kurum demokrasiydi. Aydın, yeni konumunda, ütopyalarla ideolojilerin enkazını kaldırmakla yükümlüydü artık. Bu enkazın yeri elbette boş kalmayacak, daha eşitlikçi, daha özgür, ve salt paranın egemen olmadığı çok daha insancıl bir toplumun temellerinin atılmasında onun da katkısı olacaktı. Ama bu özlem, istemci bir ideolojiyle değil düzenlemeci bir anlayışla gerçekleştirilmeliydi. Kaldı ki, aydının katkısının nasıl olacağı, hangi biçimlerde ifade edilebileceği, hatta aydına bu tür bir görev yüklemenin geçerliliği de tartışılabilirdi. Tartışılmadan benimsenen tek görüş aydının yeni konumunda bağımsız olması ve özgür düşünceyi yaratıcı bir biçimde her türlü kurumsallaşma eğiliminin dışında savunmasıydı.

Anlaşılan günümüzde aydının konumu yeniden saptanırken, ütopyalardan ve siyasal bağlanmadan uzak durması gerektiğine dikkat çekiliyor. Yani ne bağıran ne de bağlanan bir kişiliğe sahip olmalı günümüz aydını. Voltaire'in deyimiyle söylersek "kendi bahçesini çapalaması" bekleniyor ondan. İyi de, bu bahçenin övgüsünü Fransız Devrimi'nden bu yana hiç dinlememiş miydik?

1992

aydınlar ve komünist partileri

Soğuk Savaş döneminde Batılı komünist partilerin önemli yazar ve düşünürleri, uluslararası üne kavuşmuş sanatçıları kendi saflarına çektikleri bir gerçektir. Örneğin Fransa'da komünist partiye hiçbir zaman üye olmayan, bazı konularda parti yönetimini kıyasıya eleştiren Jean Paul Sartre bile Marksçılığın aşılamaz bir dünya görüşü olduğunu her fırsatta tekrarlardı. "Billancourt'u umutsuzluğa düşürmemek", yani işçi sınıfının yeni bir toplum kurma inancına sahip çıkmak formülü de onundur.

Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 1956 da yapılan 20. Kongresiyle Stalinizmin günahları ortaya çıkınca dünyanın her yerinde, ama özellikle de Batı ülkelerinde komünist aydınlar büyük bir şok geçirdiler. Bazıları işi partiden ayrılmaya dek vardırdılarsa da, büyük çoğunluğu Stalinizmin eleştirisini belli ölçülerde kabullenip partide kalmayı yeğledi. Aragon *La mise à mort* adlı romanında komünist aydınların nasıl bir ikilem yaşadıklarını, giderek kişilik bölünmesine yol açan bir bunalım içine girdiklerini eşsiz bir üslûpla anlatır. O dönemde Neruda, Aragon, Nâzım Hikmet, Guillen, Ritsos vb. gibi dünya şiirinin devleri ülkelerinin komünist partisi üyesiydiler. Malraux, De Gaulle'ün kültür bakanıydı ama, Duras'dan Nizan'a, Semprun'dan Goytisolo'ya yirminci yüzyıl romanına damgalarını vurmuş sanatçılar şu ya da bu biçimde komünist partilerin kayıt defterlerinde yer alıyorlardı. Eluard da parti üyesiydi, Guillevic de, Picasso da. Ama bugün, nedense, komünist şair denildiğinde Eluard'dan çok Aragon'u, Guillevic'den çok Ritsos'u anımsıyoruz. Picasso'nun parti üyesi olarak öldüğünü de herhalde bir çoğumuz bilmiyor.

Aydınların komünist partiyle olan anlaşmazlıkları 1968 Prag

olaylarıyla daha da belirginleşerek günümüzde kopma noktasına geldi. Dünya değişti ama komünist partiler, özellikle de Fransız Komünist Partisi bu hızlı değişime pek ayak uyduramadı. Geçenlerde izlediğim bir toplantıda komünist partide kalan az sayıda aydın son gelişmelerin ışığında kendi konumlarını ilk kez ayrıntılarıyla ve parti yönetiminin girişimiyle tartışma olanağını buldu. Bir yandan dünyadaki son gelişmeleri, komünist rejimlerin çöküş nedenlerinin çözümlemesi yapılırken öte yandan özellikle Fransa'da, genellikle de tüm Avrupa ülkelerinde komünist partili aydınların durumu gündeme geldi. Bugün komünist partiler ülkelerindeki aydın potansiyelini kendi taraflarına çekmekten oldukça uzak görünüyorlar. Ama yalnızca bugün. Değişen dünya koşullarında, aşırı sağ akımlarla işsizliğin at başı yarıştığı, pazar ekonomisiyle kâr hırsının insancıl değerleri hiçe saydığı, umutsuzluğa düşen emekçilerle aydınların yeni arayışlara girdikleri bir ortamda, komünist partiler kendilerini yenileyebilirlerse belki bir alternatif oluşturabilirler. Belki diyorum çünkü bugün Avrupalı aydınlar katında kapitalizmin aşılmasından çok düzeltilmesi gündemde. Devrim mi reform mu? sorusuna bazılarımızın hiç duraksamadan "devrim!" yanıtını verdikleri günler ne kadar çabuk eskidi.

1993

sol aydınlar "proletarya diktatörlüğü"nü tartışırken

Fransız Komünist Partisi'nin XXII. Kongre'sinde aldığı proletarya diktatörlüğünden vazgeçme kararı günümüzde Marksizm üstüne yapılan tartışmalara yeni bir boyut daha ekleyeceğe benzer. Bir süredir parlamentocu yoldan barış içinde iktidarı almayı öngören, "somut durumun somut tahlili" gereği stratejisini burjuva demokrasisi kurallarına uyduran, giderek burjuvaziyle nasıl işbirliği yapılabileceği konusunda büyük deney sahibi François Mitterand'la ve radikal partinin sol kesimiyle ortak bir hükümet programı çerçevesinde anlaşan Fransız Komünist Partisi'ndeki son gelişmelerin doğal sonucu olarak değerlendirmek gerekir bu kararı. Proletarya diktatörlüğü kavramının parti tüzüğünden çıkarılması "Fransa renklerine uygun sosyalizm", "Özgürlükçü sosyalizm" vb. gibi şu günlerde çok sık rastlanan "komünist" sloganlara uygun bir davranıştı aslında.(*)

Oyun burjuva demokrasisi kurallarına göre oynandığından -bu Fransa için kaçınılmaz bir zorunluluk- 1978 genel seçimlerinden önce FKP'nin daha başka yeniliklere de kalkışabileceğini söylemek falcılık olmaz sanırım. Nitekim Georges Marchais bu yönde ileri bir adım daha atarak "proletarya" kavramının da gözden geçirilmesini önerdi. Bu girişim partinin geleneksel yapısını sarsacak

(*) FKP'nin ortak hükümet programını imzalamasından bu yana çıkardığı bildiri ve afişler üstüne semiolojik bir çalışma yapılsa çok ilginç sonuçlar elde edilirdi kuşkusuz. Örneğin partinin gençlik organına ait renkli bir afiş şu günlerde bütün Paris sokaklarını süslüyor. Afişte ak sakallı, ciddi ve anlamlı bakışlarıyla Karl Marx. Gökkuşağının altında durmuş, sol elini hafif yana çevirmiş oto-stop yapıyor. O geniş, kocaman alnındaysa süslü bir motosiklet gözlüğü. Gençlerle buluşacak anlaşılan; motosikleti bozulunca şu sıra yollara dökülen hippiler gibi o da oto-stopa başlamış.

nitelikte olmasa da ister istemez bazı kuşkulara, militanların çoğunda yöneticilere karşı belli bir güvensizliğe yol açacağa benzer. Tekelci kapitalizmden zarar gören en geniş halk kitlelerini kendi safında toplama çabası Leninci bir partinin temel ilkeleriyle çelişmekle birlikte, bütün ücretlileri aynı ya da benzer sınıfsal konumlara yerleştirmek, bağdaşık bir niteliğe sahip proletaryanın yeniden tanımlanmasına neden olabilir. İşçi sınıfının sayıca, etkin nüfusun ancak %45'ini oluşturması FKP'nin parlamentoculuğa dayanan stratejisi için önemli bir engel çünkü. Buna Fransa'daki toplumsal sınıfların karmaşık yapısını, "ücretli" diye tanımlanan büyük çoğunluğun dolaylı bir biçimde sömürülürken, bazılarının sömürüden pay almasını da eklemek gerek.

FKP'deki bu yeni gelişmeler, özellikle Sovyetler Birliği ve Doğu ülkeleri tarafından çok sert bir dille eleştirildi. Söz konusu eleştiriler –Brejnev'in SBKP'nin son kongresine sunduğu raporda olduğu gibi– politik düzeydeydi daha çok. Suslov'un *Pravda*'da çıkan yazıları da görünüşte teorik, gerçekteyse tartışma, hatta suçlama yanı ağır basan polemik yazılarıydı. *Yürüyüş* dergisince çevrilen Zagladin'in "Komünistlerin Sancağı Enternasyonalizm" başlıklı yazısını da bunlar arasında saymak gerekir. Zagladin "Enternasyonalizmi hedef alan hücumlara, bizzat devrimci işçi hareketi saflarında da başvuruluyor" derken İspanyol, İtalyan, özellikle de Fransız Komünist partilerine çatıyordu. (*Yürüyüş*, 4 Mayıs 1976). Japon ve Portekiz komünist partileri proletarya diktatörlüğü kavramını tüzüklerinden çıkardıkları vakit bunca gürültü koparılmamıştı nedense. Bunun elbet çeşitli nedenleri var. Ama proletarya diktatörlüğü sorununun FKP içinde de tartışmalara yol açması, özellikle Etienne Balibar ve Louis Althusser gibi partili düşünürlerin karşı tavır almaları soruna yeni boyutlar ekledi. Amacım ne FKP'nin stratejisini ne de XXII. Kongre kararlarını eleştirmek. Proletarya diktatörlüğü üstüne başlayan tartışmanın –ne yazık ki, bilinçli olarak kongreden sonra başlatıldı bu tartışma– yalnızca teori değil, pratik açısından da önemli sorunları gündeme getireceğine inandığımdan Balibar ve Althusser'in görüşlerini özetlemek istiyorum. Bu tartışma, çok yakından olmasa da, Türkiye'deki sol hareketi ilgilendiriyor. Çünkü örneğin Mehmet Ali Aybar'ın *Sosyalist Yol* dergisinde yayımlanan uzun incelemesinin bir bölümü FKP'nin XXII. Kongre kararlarından destek alıyordu. Başka yayın organlarında da bu konuya değinildi, değişik görüşler ileri sürül-

dü. Bu nedenle, proletarya diktatörlüğü konusunda aldıkları tavrı yakından izleme olanağını bulduğum Balibar ve Althusser'in görüşlerini kısaca özetlemekte yarar görüyorum. Şimdilik partili aydınlar arasında yaygınlık kazanan bu görüşler yeni değil kuşkusuz. Ama XXII. Kongre kararlarını eleştirir nitelikte olmaları, FKP'de yönetime karşı bir eğilim yaratabilir. Bağrında hiçbir eğilim barındırmamaya kararlı FKP'nin bu eleştirilere sert bir biçimde karşı çıkması sorunun önemini açıkça ortaya koyuyor sanırım. Althusser'in proletarya diktatörlüğü kavramının bırakılmasını kısaca eleştirmesinden hemen sonra Georges Marchais'nin üstü kapalı bir biçimde verdiği yanıt, Balibar'ın "Lenin ve Proletarya Diktatörlüğü" konulu konferansında öne sürdüğü savları çürütmek amacıyla Lucien Sève'in "Lenin ve Sosyalizme Barışçı Yoldan Geçiş" adlı bir konferans vermesi parti içinde önemli bir tartışmanın başladığını gösteriyor.

Marksist-Leninist Devlet Teorisi ve Proletarya Diktatörlüğü

Georges Marchais FKP'nin XXII. Kongre'sine sunduğu raporda "bugünün gerçeklerine uymadığı" gerekçesiyle proletarya diktatörlüğü kavramının parti tüzüğünden çıkarılmasını öneriyordu. Daha önceden bir televizyon programında yaptığı konuşmadaysa "diktatörlük" sözcüğünün faşizmi çağrıştırdığını, bu nedenle demokrasi tutkunu Fransa halkının "proletarya diktatörlüğü" deyimini hangi biçimiyle olursa olsun benimsemeyeceğini söylemişti. Bu görüşe parti içinde ilk tepki Etienne Balibar'dan geldi.(*)

Kongreden kısa bir süre önce FKP'nin günlük gazetesi *L'Humanite*'de açılan tartışma köşesinde proletarya diktatörlüğünün bırakılma önerisini sert bir dille eleştirmişti Balibar. 20 Nisan'da Maurice Thorez Enstitüsü'nde yaptığı "Lenin ve Proletarya Diktatörlüğü" konulu konuşmada da aynı tavrı, bu kez görüşlerini ayrıntılarıyla sergileyerek sürdürdü. Gerçekte Balibar'ın konuşması Marksist Araştırma ve İnceleme Merkezi'nin (C.E.R.M.) düzenlediği bir dizi konferans programında yer alıyordu. Ne var ki, "Dev-

(*) Etienne Balibar Althusser'in yakın çalışma arkadaşlarından, ama ona oranla çok daha genç. *Kapital'i Okumak İçin* adlı kitabı, başkalarının da katılmasıyla, birlikte yazmışlardı. Balibar'ın *Tarihsel Maddecilik Üstüne Beş İnceleme* adlı başka bir kitabı daha var.

let Teorisi ve Marksizm" genel başlığı altında sunulan bu konferansların sorununa değinmekten kaçınmıştı konuşmacılar. Hatta tarihçi Jean Bruhat, "Marx'm Yapıtında Devrim ve Proletarya Diktatörlüğü" konusunu ele alırken, bu konuyu güncelleştirmenin kongre kararlarını eleştirmek anlamına geleceğini belirterek kendisine soru yöneltenleri disipline çağırmıştı. Balibar'sa XXII. Kongre'nin yanlış bir teorik tanımdan yola çıktığını öne sürerek, proletarya diktatörlüğü konusuna güncel bir eleştiriyle girdi. Ve söz konusu kavramı Marksist-Leninist devlet teorisi bağlamına yerleştirmekle başladı söze. Devletin sınıfsal karakteriyle proletarya diktatörlüğü arasında organik bir bağ bulunduğuna dikkati çekerek her Devletin belli bir toplumsal sınıfın diktatörlüğü olan burjuva demokrasisiyle, çoğunluğun diktatörlüğü olan proletarya diktatörlüğü arasmda hem nicelik hem de nitelik ayrımları bulunduğunu somut örneklerle (Fransa Komünü, Ekim Devrimi) gösterdi. Ama proletarya diktatörlüğü konusunda asıl sorun, parti yöneticilerinin öne sürdükleri gibi hükümet biçimi üstünde değil, belli bir "tarihsel eğilim" (tendance historique) çerçevesinde temelleniyordu. Proletarya diktatörlüğü kapitalist toplumun bağrında filizlenen, sosyalizmin kurulma süreci için kaçınılmaz bir zorunluluktu Balibar'a göre. Marksist tarih görüşünün özünü sınıf çatışmasına indirgeyen (Bkz. *Cinq Etudes du Matérialisme Historique*, s.47, ed. Maspéro 1974), proletarya diktatörlüğünü sınıf savaşı ve Devlet gibi tarihsel maddeciliğin temel kavramlarıyla aynı düzeyde ele alan bir Marksistin soruna böyle yaklaşmasını doğal karşılamak gerekir.

Komünist Manifesto ile *Devlet ve Devrim*'den seçtiği metinlere dayanarak Devlet'in tanımını yapan Balibar, sosyalizmin her şeyden önce bir Devlet iktidarı sorunu olduğunu ortaya koymaya çalıştı. Proletaryanın siyasi iktidarı ele alıp egemen sınıf olarak örgütlenebilmesi için kendisini sömüren burjuva sınıfının egemenliğine son vermesi, bunun içinse burjuva Devlet'ini parçalayıp yerine kendi egemenliğini pekiştirecek proletarya diktatörlüğünü koyması gerektiğini belirtti. Sosyalizm kurulma sürecinin başlaması, Lenin'in deyişiyle "Çekirdeğini ordu, polis vb. gibi baskı araçlarının oluşturduğu" burjuva Devlet aygıtının ortadan kaldırılmasına bağlıydı. Öte yandan, Marx'ın Weydemer'e yazdığı mektupta özellikle üstünde durduğu, sınıf savaşının kaçınılmaz olarak proletarya diktatörlüğüne yol açacağı görüşü asıl sorunun bir hükümet bi-

çimi değil, "tarihsel bir değişmezlik" (L'invariant historique) olduğunu açıkça ortaya koyuyordu. Yani bugünkü gerçeklere uymuyor diye bırakılan proletarya diktatörlüğü belli bir ülkenin somut koşulları açısından değil, "bütün insanlık" açısından ele alınması gereken tarihsel bir aşamaydı düpedüz. Ve yalnızca dünya işçi hareketinin devrimci pratiği değil, Marksist teori de bu aşamanın kaçınılmazlığını doğruluyordu. Proletarya diktatörlüğü burjuva demokrasisine oranla hem daha çok demokratik, hem de *Gotha ve Erfurt Programları*'nda öne sürüldüğü gibi komünist topluma bir geçiş dönemi sayılması gereken sosyalizmin ayrılmaz bir parçasıydı. Balibar proletarya diktatörlüğünün işçi sınıfını yalnız bırakacak bir politika yürütmemesi gerektiğini belirtip ittifaklar sorununa değindikten sonra, Lenin'in "Oportünizm devlet aygıtı anlayışından kaynaklanır" sözünü anımsattı. Devletin kaynağını yalnızca toplumsal sınıfların varlığının değil, sınıf savaşının da oluşturduğuna dikkati çekerek, proletarya diktatörlüğü döneminde sınıf savaşının sürdüğünü söyledi. Ama bu konuda Marksist-Leninist teoriye önemli katkılarda bulunan, olumlu ve olumsuz yanlarıyla gözardı edilemeyecek bir deneye, Çin Kültür Devrimi'ne değinmedi nedense. Ve sık sık alkışlarla kesilen konuşmasını şu ağır suçlamayla bitirdi: "Günümüzde dünya çapında bir krize girmiştir Leninizm. Partimizin XXII. Kongre'de aldığı proletarya diktatörlüğünü tüzükten çıkarma kararını bu krizin belirtileri arasında sayabiliriz. Marksist-Leninist Devlet teorisinin alaşağı edildiği bir dönem yaşıyoruz."

Bir Kavramı Bırakmanın Güçlüğü

Sosyal Yayınların düzenlediği "Marksist Kitap Sergisi"nin ilk gününde (23 Nisan) Louis Alhusser, son kitabı *Tavırlar*'ı (Positions) tanıtmak amacıyla kısa süren bir tartışmaya katıldı. Sosyal Yayınların yöneticisi ve FKP merkez komitesi üyesi Lucien Sève'in kitabın içeriği, özellikle de ünlü *Devletin İdeolojik Aygıtları* (Les Appareils Idéologiques d'Etat) adlı incelemeyle ilgili sorunlarını yanıtladıktan sonra *Tavırlar* başlığını taşıyan bir kitabın ister istemez proletarya diktatörlüğünün parti tüzüğünden çıkarılması konusunda da tavır almayı gerektirdiğini belirtti. Kongreye delege sıfatıyla katılmış olsaydı bu kararı desteklemeyeceğini söyleyerek kısa bir bi-

çimde özetlediği görüşlerine şu sözlerle başladı: "Bir köpek bırakılabilir; hatta, bütün güçlüklerine karşın, bir çocuk da bırakılabilir. Ama bir kavramı bırakmak sanıldığı kadar kolay olmasa gerek. O kavram kendini bırakanları zor durumda bırakır sonra."

Althusser'in proletarya diktatörlüğü konusunda öne sürdüğü savların, bir gün önce Lenin'in 106. doğum yıldönümü dolayısıyla Moskova'da yapılan anma töreninde konuşan Andropov'un görüşlerine yakınlığı dikkati çekiyordu.(*)

Andropov gibi Althusser de Lenin'in diktatörlük anlayışından yola çıkarak,sınıflarüstü bir Devlet düşünülemeyeceğinden, gerçekte burjuva ya da proletarya diktatörlüğünden başka bir üçüncü alternatifin olmadığını söyledi. Yaptığı Devlet çözümlemesi aşağı yukarı Balibar'ınkiyle aynı özellikleri taşıyordu. O da Marx'ın Weydemer'e yazdığı mektubu örnek vererek proletarya diktatörlüğü sorununun sınıf savaşı ve komünizm (sosyalizm değil) açısından ele alınması gerektiğini savundu. Hukuk ve yasalar üstünde de durarak bunların bir toplumdaki güçler dengesi ve egemen sınıfın iktidarına göre belirlendiğini öne sürdü. Sınıf savaşının Devletin etkinlik alanında yoğunlaştığını, Devlet iktidarının ancak tek bir sınıfın elinde olabileceğini, bu nedenle burjuvazi ve proletarya diktatörlükleri arasmda bir seçme yapma zorunluluğu doğduğunu ekledi sözlerine. Burjuva Devlet aygıtını parçalayıp –FKP, bu aygıtı parçalamaktan çok içinden değiştirmek gerektiğini savunuyor – yerine devrimci bir Devlet aygıtı koymanın, böylece Devletin ortadan kalkacağı sınıfsız topluma geçiş sürecini başlatmanın proletaryanın en önemli tarihsel görevleri arasında bulunduğunu anımsattı. Ve o da Balibar gibi ağır bir suçlamayla bitirdi konuşmasını:

"XXII. Kongre'de alınan proletarya diktatörlüğünü parti tüzüğünden çıkarma kararı Marksizmin temel kavramlarından birinin demokratik serüvencilik uğruna kurban edilmesine yol açmıştır."

1976

(*) Bu konuşmanın çok kısa bir özeti *Yürüyüş*'ün 4 Mayıs 1976 tarihli sayısında yayımlandı.

karşı koyan aydınlar

Pour une sémanalyse, La Révolution du langage poétique ve geçtiğimiz hafta yayımlanan *Polylogues* adlı yapıtların yazarı Julia Kristeva, genç Fransız aydınları içinde en fazla ilgi çekenlerden biridir. Dilbilim alanındaki çalışmaları, çağdaş düşün ve yazın sorunlarını ele alışındaki kuramsal tutum, Kristeva'nın bilimsel etkinliğini her geçen gün biraz daha fazlalaştırıyor. Önceki hafta Beauborg Kültür Merkezi'nde yaptığı konuşmaya gösterilen ilgi hiç kuşkusuz bu etkinliğin en somut kanıtıydı. Dinleyiciler arasında önemli tartışmalara, hatta karşılıklı suçlamalara yol açan konuşmasında aydının sorumluluğuna değindi Kristeva. sorumluluk yerine "sürgün" sözcüğünü kullanmak belki daha doğru olacak. Çünkü Kristeva'ya göre aydın, sosyalist ya da kapitalist olsun, tek boyutlu bir söylemin (discours) yerleştiği her toplumda gerçekleri söylemekten çekinmeyerek, bütüncül usçulluğa (rationalité totalisante) karşı koyan bir konumda yer almalıydı. Aydm sürgündeydi her zaman. Karşı koyabilmek, toplumsal dokunun tek boyutlu, usçu düzenini eleştirebilmek için dışarda, "başka yer"de bulunması gerekiyordu. Bu sürgün, "başka yer" diye adlandırdığı bu özgül alan, çağımız koşullarında birbirinden oldukça değişik düzeylerde yer alabilirdi Kristeva'ya göre. Örneğin politik sürgün. Ama yalnızca faşizmin değil, her türlü söz ve iktidar tekelciliğinin yol açtığı politik sürgün. Ya da Joyce, Kafka, hatta *Révolution du Langage Poétique*'de yeni bir yaklaşımla ele aldığı Mallarmé örneklerinde olduğu gibi, kendilerini en uç sınırda yer alan bir deneye, dile sürgün edenler. Politik iktidara başkaldıran devrimci, Hegel'in efendiyle köle diyalektiğini dinsel bir aşkınlığa dönüştüren, söylemle suskunluk, yani ölüm arasındaki boşluğa yerleşen ruhçözümleyici, vb.'de sürgündeydiler.

Kristeva, Gramschi'nin "organik aydın" ve Sartre'ın "bağlanan aydın" anlayışlarını eleştirdikten sonra, gerçekleri arayan, kuşkuyu hiçbir zaman elden bırakmaması gereken çağımız aydınının örgüt ve partiler içinde yer alamayacağını belirtti. Kuşkusuz ortodoks Marksçıların kolayca benimseyemeyeceği, hatta "sağcılık"la suçlayacakları görüşlerdi bunlar. Nitekim de öyle oldu. İktidara karşı koyan yazarları Goulag'a, rejimi eleştiren aydınları deliler evine kapayan Sovyet anlayışını, Fransız Komünist Partisi'ndeki 19. yüzyıldan kalma devrimin ahlakını yeren Julia Kristeva, şimşekleri üstüne çekmekte gecikmedi. salonda bulunan bazı dinleyiciler sorumsuzluk, hatta karşı devrimcilikle suçladılar onu. Bu yerici tutumun devrime yarardan çok zarar getireceğini belirttiler. Oysa Kristeva'nın görüşleri, sınıfsal bir çözümlemeden kaynaklanmamakla birlikte, demokrasi, Devlet, düşünce özgürlüğü, vb. gibi önemli sorunlara ışık tutuyordu.

Sovyet deneyinin, Stalinciliğe yol açan tarihsel olguların açıklamasını yapma çabasında olan bazı Batılı sosyalistler, Mao'nun ölümünden sonra ortaya çıkan Çin'deki son durumun da olumsuz etkisiyle, haklı bir düşkırıklığı içindeler. Tel Quel dergisi çevresinde kümelenen bir bölük Marksçı aydının umutsuzluğa kapılmaları, örneğin Philippe Solers gibi "Marksçı uygulamalar her zaman kişiye tapma, Mao'ya anıt Soljenistin'e tüy dikmeye mi yol açacak acaba?" biçiminde sorular sormaları, bu düşkırıklığının en belirgin göstergeleri arasında.

Kristeva'nın konuşması Marksçılığı doğrudan hedef almıyor, daha çok iktidar ve karşı koyma sorunu üstünde yoğunlaşan bir tavırdan kaynaklanıyordu. Bu yıl Fransa'da "yeni felsefe" adıyla nitelenen bir düşüncenin filizlendiği görülüyor. "Yeni felsefe" akımının genç düşünürleri solun sağında yer almakla birlikte, bazı temel konularda büsbütün radikal, ilginç çözüm yolları önerebiliyorlar. André Glucksman ile Bernard Henry-Lévy adlı gençlerin başını çektikleri "Yeni felsefe" hareketinin şu günlerde ortalığı birbirine katması rastlantı olmasa gerek. Solun iktidar olasılığının arttığı bir dönemde, Mayıs '68 olaylarından çıkmış bazı gençlerin umutsuzluğa kapılmaları, temelde doğaötesel bir düşünceye sığınmaları başka neyle açıklanabilir?

1977

yeni felsefe

Fransa'da en çok kullanılan tanımlardan biri de "yeni" sözcüğü. Kendinden söz ettiren, kamuoyunun ilgisini çeken her sanat ya da düşün akımına hemen "yeni" sıfatı ekleniveriyor. Sinemada "Yedi dalga", yazında "Yeni roman"dan sonra şimdi de düşün alanında "Yeni felsefe" diye nitelenen bir eğilim çıktı ortaya. Bu eğilimin başlıca temsilcileri André Glucksmann, Bernard Henry-Lévy, Jean-Paul Dollé, vb. gibi genç düşünürleri bir araya getiren ortak nokta şu: tarihin en büyük düşkırıklığına yol açan Marksçılığa, daha doğrusu Marksçı kuramın uygulamalarına karşı çıkmak. Soljenistin'i okuduktan sonra sosyalizmin "dünya cenneti" olmadığını gören bu eski sosyalistlerin bazı soru işaretleri belirmiş kafalarında. Örneğin Glucksmann son kitabı *Les Maîtres Penseurs*'de toplama kampları olgusunun kökenin belli bir politik rejimde değil, Alman düşüncesinin doruklarında aramak gerektiğini öne sürüyor. Glucksmann'a göre Hegel, Fichte, Nietzsche ve Marx'ın oluşturduğu yoğun bir felsefe atmosferi belirlemiştir yirminci yüzyıl tarihini. Buysa toplumsal baskıya, tek boyutlu bir söylemin yerleşmesine, "aygıt görevlileri" diye nitelendirdiği kişilerin politik iktidarı ele geçirmelerine yol açmıştır.

Yeni düşünürlerin en genci Bernard Henry-Lévy'se daha da ileri gidiyor bu konuda. *Barbarie à visage humain* (Güler Yüzlü Barbarlık) adlı kitabında Marx'ın muştuladığı "insanlığın altın çağı"nın hiçbir zaman gerçekleşemeyeceğini, çünkü her toplumsal devrimin kölelikle sonuçlandığını öne sürüyor. İlerlemenin, bilim verileri diye yutturulmaya çalışılan olgucu yöntemlerin de karşısında Lévy. Ona göre usçuluk (rationalisme), ve usçuluğun en faz-

la sistemleşmiş biçimi olan Marksçılık çağımızda yeni bir din görevi üstlenmiş. Oysa gerçek hiç de sanıldığı gibi değil. Lacan'ın doğaötesel (métaphysique) bir anlayışla yorumladığı Hegel'deki efendi-köle diyalektiğini karamsar görüşlerine temel yapıyor Lévy. Gerçekte kölenin mutlaka bir efendi aradığını, insanı baskı ve sömürüden kurtaracak bir devrimin olanaksızlığını belirtiyor. Örnek olarak Hitler ve Stalin iktidarlarını, dünyamızın her yanını kaplayan toplama kamplarını gösteriyor. Kölelik evrensel bir özdür, insanın mayasında vardır demeye getiriyor anlayacağınız.

Jean Paul Dollé'nin görüşleri de aynı nitelikte. *Le Monde*'un son sayılarından birinde yayımlanan yazısında şunları söylüyor:

"Lacan yalnızca efendi vardır demedi hiçbir zaman. Hepimiz, bir bakıma köle olan bizler, bir efendi arıyoruz, dedi. Efendinin karşıtı 'başkaldıran insan' değildir. Başkaldıran insan 'Tartuffe'dür, kendisinin ve başkalarının kurtuluşu için savaştığı izlenimini uyandırsa da, eyleminin bu gerçekle hiçbir ilgisi yoktur. (...) politika öldü. Bu demek değildir ki iktidar için savaşılmıyor. İktidar için savaş hiçbir çağda günümüzdeki kadar kan dökücü olmadı. Devletler arasında yürütülen politika, her türlü 'politik yaşam' modeli, birer mafya görünümünde. Ama eski Yunanlıların bulup on sekizinci yüzyıl aydınlık çağı düşünürlerinin kullandığı anlamda, yani kentin uyum için yaşaması için yurttaşlar arasındaki anlaşma demek olan politika'nın gölgesi bile yok artık. Bilim de öldü. Doğa yasalarını (evren ve insanın doğasını) tanımak için edinilen bilgi bir düş olmaktan çıkıp gerçekleşti, hatta geçmişte kaldı çoktan. Bugünse Descartes'in şu sözü geçerli: 'kendi kendinin ve doğanın efendisi olmak.' Artık bilim değil, teknoloji egemen."

"Yeni felsefe" akımının ortaya koyduğu sorunsalı kısa bir yazının dar sınırları içinde tartışmak olanak dışı elbet. Şimdilik şunu söylemekle yetineyim: sosyalizmi suçlayan Marksçı düşüncede hep tek boyutlu, dogmatik yanlar arayan "Yeni felsefe" ve onun genç düşünürleri sağlıklı bir eleştiri ortamından uzak kaldılar. Jean Elleinstein'ın *Le Monde* gazetesinde, Nikos Poulantzas'ın *Le Nouvel Observateur*'de yayımlanan haklı eleştirileri ne yazık ki pek etkili olamadı. Çünkü sağ basın 1978 seçimlerinde birleşik sola karşı bu "yeni felsefe" silahına dört elle sarılmış durumda. Geçen hafta televizyon, genç düşünürlere ayrılan bir saatlik programda egemen sınıflara bağlılık görevini fazlasıyla yerine getirme olanağını buldu. Glucksmann ve Lévy'nin ağzından sosyalizmin barbarca

uygulamalarını, solun ortak hükümet programındaki baskı anlayışını dinletti bize.

Kendilerini bir hayli radikal sayan, ama nedense hep solu eleştirip kapitalist toplumun barbarlıklarından hiç söz etmeyen "Yeni felsefe" temsilcileriyse, kullanıldıklarının farkında bile olmadılar. Daha doğrusu güncel politikayla, emekçilerin sorunlarıyla pek ilgilenmediklerinden fazla önemsemediler bu durumu. Kapitalizmin de, sosyalizmin de aynı yalanı söyleyen iki canavar olduğunu belirtmekle yetindiler. Ben de, bunca gürültü koparan "Yeni felsefe" akımının aslında "Yeni sağ" olduğunu, sol gösterip sağ vurduğunu belirtmekle yetineyim. Ama sol yine de, "Yeni felsefe"nin kendisine yönelttiği eleştirilere omuz silkmemeli, pek kolay olmasa da, her zaman gerçekleri savunmalıdır derim.

1977

fernand braudel'in tarih anlayışı

Senegal eski cumhurbaşkanı, kara derili şair Léopold Sedar Senghor'un Fransız Akademisi'ne kabulü dolayısıyla yazdığım yazıda Fransa'nın en eski, en yerleşik kurumlarından olan, bu nedenle de yenilikçi akımlara pek ayak uyduramayan Akademi'de ilginç gelişmeler olduğundan söz etmiştim. Geçtiğimiz günlerde bu gelişmelere bir yenisi daha eklendi. Fransa'da çok tanınmamakla birlikte başka ülkelerde, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde haklı bir üne sahip olan tarihçi Fernand Braudel, Akademi üyeliğine seçilip "ölümsüzler" arasına katıldı.

Braudel *Annales* adlı tarih dergisinin çevresinde oluşmuş ve bu adla anılan son derece özgün bir tarih okulunun kurucularındandır. Hocası ve çalışma arkadaşı Lucien Febvre ile birlikte olaylara dayanan dizinsel tarih anlayışını yıkmış, yerine toplumsal ve ekonomik yapının maddi temellerini, özelliklé de günlük yaşamın ayrıntılarını irdeleyen yeni bir tarih anlayışı getirmiştir. Bizim okullarımızda hâlâ önemsenen yöneticilerin kişilikleri, savaşlar, devletler arası ilişkiler, vb. gibi etkenlerin bu tarih anlayışında yeri yoktur. Braudel ekonomik üretimin, ticaret ilişkilerinin, nüfus sorunlarının üzerinde durur daha çok. Belli bir tarihsel dönemi değil, coğrafyaya dayalı bir bütünün toplumsal zamanını inceler. Bu zamanı ortaya koyabilmek için de üretim tekniklerinden beslenme sorunlarına, giyim kuşamdan borsa oyunlarına dek toplumsal, ekonomik ve kültürel yaşamı alabildiğine geniş bir alanda kavramaya çalışır.

Akdeniz ve II. Filip Çağında Akdeniz Dünyası adlı dev yapıtında olsun, yazılmaya başlandıktan otuz yıl sonra, 1979'da yayımlanabilen bin beş yüz sayfalık *Maddi Uygarlık, Ekonomi ve Kapitalizm*'de

olsun, hep aynı yöntemi uygular. Dinler tarihine, dolayısıyla da ideolojilere pek önem vermeyen bu yöntemin uygarlık tarihini oluşturan temel yapıları irdelediği, böylece Marksçı tarih anlayışına oldukça yakın bir konumda yer aldığı söylenebilir. Ne var ki, Braudel'in tarihi Marksçı anlamda bir sınıf çatışmalarının tarihi değildir. Belli bir yönde ilerleyen, üretici güçlerin gelişmesine koşut olarak zamandizinsel bir çizgide kendini sürekli aşarak yenileyen bir diyalektik süreç de değildir. Braudel maddi yaşamın üretimiyle ilgilenir, ama Hegelci ya da Marksçı bir yaklaşımla ele almaz bu üretim sürecini. Onu asıl ilgilendiren insanlık tarihinin ussal kategorilerini kavramak değil, genellikle olaylar ve çatışmalarla açıklanan bir sürecin temel gizleri bulup ortaya çıkarmaktır.

Bu temelse, Braudel'e göre, maddi yaşamın uzun dönemlerde incelenmesiyle anlaşılabilir ancak. Örneğin Akdeniz tarihiyle ilgili yapıtının "Bir İnsan Birimi Olarak Akdeniz: İletişim ve Kentler" adlı bölümünde İstanbul kentiyle ilgili şu ilginç bilgileri verir.

"İstanbul büyük bir hızla kurulan muazzam Türk İmparatorluğunun ölçülerini taşırdı. Kent, İmparatorluğun büyüme hızıyla orantılı olarak gelişti, 1478'de nüfusu belki 80.000 kadarken, 1520 ile 1535 arasında 400.000'e, yüzyılın sonunda da Batılı kaynaklara göre 700.000'e çıktı. Bu gelişme hızı, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Londra ve Paris'in gelişmelerinden önce gelir ve onların gelişmelerini haber verir. (...) İstanbul bir kent değildi bir yerleşim canavarı, bileşik bir metropoldü. (...) 1581 yılının Mart ayında buğday yüklü olarak Mısır'dan gelen sekiz gemi, kentin ancak tek bir günlük gereksinimini karşılardı. 1600-1661 ve 1672-1673 yıllarından kalan kayıtlar, kentin iştihası konusunda bir fikir veriyor. Bunlara göre, kent sakinleri günde 300-500 ton arası tahıl tüketirdi. Bu tahıl, 133 fırında (İstanbul'da bulunan 84 fırından 12'sinde beyaz ekmek yapılırdı) işlenirdi. Yılda tüketilen 300.000 sığırdan 35.000'i pastırma yapımında kullanılır, buna ek olarak da (kişi inanmak için bu rakamları iki üç kez okumak zorunda kalıyor) yaklaşık 4 milyon koyun ve 3 milyon kuzu kesilirdi. Ayrıca variller dolusu bal, şeker, pirinç, torbalar ve tulumlar dolusu peynir, havyar ve 12904 kantar, yani yaklaşık olarak 700 ton eritilmiş tereyağ, deniz yoluyla getirilirdi."

Braudel incelemesinde yalnızca sayısal ve niceliksel bir yaklaşımla yetinmiyor, aynı zamanda ekonomik yapının ve ticaret ilişkilerinin tarihte oynadığı önemli rolün altını çiziyor.

Seksen yılı aşan ömrünü Hint-Avrupa mitolojilerinin ve dillerinin incelenmesine veren Dumesil'den ve yapısalcı yöntemin antropoloji alanındaki en yetkili temsilcisi Levi-Strauss'tan sonra, Annales okulunun kurucularından tarihçi Fernand Braudel'in de Fransız Akademisi'ne seçilmesi sevindirici bir olay. Bu tutucu kurumun yavaş yavaş değiştiğini, çağdaşlaşmaya başladığını gösteren bir işaret. Annales okulu Osmanlı belgelerini ilk kez bütünsel bir yaklaşımla değerlendiren tarihçi Ömer Lütfi Barkan'ı da etkilemiş, bu değerli araştırmacımız bir süre Braudel'in yönettiği seminerlerde bulunmuştur.

Fransız Akademisi'ne seçilmezden çok önce, 1979 yılında *Le Monde* gazetesinde yayımlanan bir konuşmasını okudum Braudel'in, Gazetenin "Marx Toplumsal Bilimler Okulu'na aday olsa, hangi alanda çalışmasını uygun görürdünüz?" sorusuna "Yönetim hariç tüm alanlarda" yanıtını veriyor. Ve bugün yaşasalardı Jung ve Engels'in kolayca Fransız Akademisi'ne girebileceklerini, Freud ve Marx içinse böyle bir durumun asla söz konusu olamayacağını ekliyor.Gerekçe olarak da Marx ve Freud'un rahatsız edici yönlerini gösteriyor. Bu görüşe dayanarak, bugün Fransız Akademisi'ne seçilip "ölümsüzler" arasına katılan Braudel'in de rahatsız etmeyen, ama çok değerli bir tarihçi olduğu sonucuna varabiliriz sanıyorum.

1984

bilgi üretiminde yeni 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 konabili-

yor. Abidin Dino'nun çiçekleriyle karınca dualarını, Hazreti Ali tasvirleriyle Atatürk resimlerini aynı duvara asıyoruz. Mevlût de bizim, Pop müziği de. Hem bozkurtları diriltmekten, hem Kâbe'den, hem de çağdaşlaşmaktan, yurtta ve dünyada barıştan yanayız. Oysa Hitit Güneşi'yle 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 on altıncı, 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 var olmaya 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 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 yer alacağı 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 eleştiriyi 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, vb. gibi her zaman başvurulacak özel sayılar çıkarmayı, her ay belli bir soruna ağırlık vermeyi kesintisiz sürdürüyor. Üniversite çevrelerinde oluşmaya başlayan, geleneksel Bâb-ı Âli 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 Bölümü'nün 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, vb. gibi çağımızın önemli düşün akımlarını tanıtmayı öngörüyor. Bununla birlikte yazınsal gerçekliğin kendine özgü kuralları olduğunu, yapıtın indirgenmezliğini, çok boyutluluğunu, çoğulanlamlılığını da gözardı etmemeye çabalıyor.

Diyeceğim, kültür ortamımızdaki karmaşa, egemenliğini hâlâ 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

salman rushdie ile strasbourg'da

Kurucu üyeleri arasında bulunduğum Uluslararası Yazarlar Parlamentosu'nun Strasbourg'da yapılan ilk toplantısında beklenmedik bir olay yaşandı. Aydınlara yönelik baskıların çoğaldığı, başta Cezayir'de ve yurdumuzda olmak üzere birçok ülkede öldürülen yazarların katillerinin hâlâ bulunamadığı, milliyetçi ve ırkçı akımların giderek bir karabasana dönüştüğü dünyamızda bu tür bir parlamento kurulması amacıyla bir araya gelmiştik. Hükümetlerin sahip çıkmadığı, hatta bazılarının doğrudan katliama katıldıkları bir ortamda yazarların yaşama hakkını savunmak, düşence ve yaratma özgürlüklerinin korunması yönünde önlemler alınmasını sağlamak istiyorduk. Japonya'dan Amerika'ya, Cezayir'den Estonya'ya dek ünlü yazarların buluştuğu Strasbourg toplantısını bu yıl Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Toni Morisson'un bizzat açması ayrıca anlamlıydı.

Bir durum değerlendirilmesi yaptıktan sonra öncelikleri saptayıp, parlamentonun kuruluş ilkeleriyle amaçlarını içeren bir bildiri hazırladık. Bildiride ölüm tehditi altında yaşayan yazarların konumuna dikkat çekilirken, artık bir sembola dönüşen Salman Rushdie olayının da üzerinde duruluyordu. Henüz kuruluş aşamasındaki parlamentonun son toplantısına Salman Rushdie'nin de katılması bizler için güzel bir sürpriz oldu. Rushdie'nin Strasbourg'a geleceği çok gizli tutulmuş, Belediye Başkanı Bayan Trautmann ve Emniyet sorumluları dışında hiç kimseye haber verilmemişti. Rushdie çok sıkı güvenlik önlemleri içinde toplantı salonuna girerken bir alkış tufanı koptu. Üç gün boyunca adını defalarca anmış, *Şeytan Ayetleri*'ni ve roman çevresinde koparılan fırtınayı tartışmıştık. Kendisini böyle birden karşımızda görmeyi beklemiyorduk doğrusu. İmam Humeyni'nin fetvasıyla ölüme mahkûm edi-

len, katiline verilmesi öngörülen milyonlarca dolar tutarındaki ödülün her yıl artırıldığı yazar, Alâaddin'in sihirli lambasından çıkarcasına ansızın önümüze dikilivermişti. Aralarında Türklerin de bulunduğu Müslüman kökenli yazarların katkısıyla yayımlanan Salman Rushdie İçin adlı kitabı yeni okumuştum. Yazarın dünyası, başına gelenler, çıkan tartışmalar, tarih boyunca yakılan, öldürülen aydınların anısı belleğimde taptazeydi.

Salman Rushdie ile uzun süre konuşma olanağını bulduk. Birlikte çalıştık, tartıştık, görüş alışverişinde bulunduk. Hiçbir yerde iki saatten fazla kalmadığından aramızda uzun süre kalması, sorularımızı yanıtlaması gerçekten önemli bir olaydı. *Şeytan Ayetleri*'nin yazarı bende sempatik bir insan izlenimi uyandırdı. İçinde yaşadığı güç koşullara, ölüm korkusuyla geçen uykusuz gecelere karşın iyimserliğinden, nüktedanlığından hiçbir şey yitirmemişti. Söze Norveçli yayımcısına yöneltilen öldürme girişimini kınayarak başladı, sonra dünyada tehdit altında yaşayan tek yazarın kendisi olmadığını, başta Türkiye ve Cezayir olmak üzere birçok ülkede yazarların öldürüldüğünü söyledi. Aziz Nesin'i öldürene bir işadamının ödül vereceğini de anımsatan Rushdie, benden Sivas olaylarına değinmemi istedi. Olayları ve görülmekte olan davayı kısaca özetledim, konuya Batı basınının yeterince ilgi göstermediğini, parlamentomuzun demokratik kurumlarla aydınları bilgilendirmesi gerektiğini söyledim. sivas davasının yakından izlenmesi, kökten dinciler tarafından yakılan yazar ve sanatçıların kamuoyuna tanıtılması için bazı girişimlerde bulunulması karara bağlandı.

Salman Rushdie'nin bir süredir pasif tutumundan vazgeçtiğini biliyordum. Ama mollaların iktidarına karşı böylesine sert, Avrupa ülkelerinin, özellikle de Almanya'nın tutumlarına karşı bu denli kırgın olabileceğini tahmin etmiyordum doğrusu. Geçtiğimiz günlerde Almanya'ya resmi bir ziyarette bulunan İran Gizli İstihbarat Örgütü başkanı Ali Fallahyan'ın görkemli bir biçimde karşılanması, ancak devlet başkanlarına uygulanan bir protokolle ağırlanması *Şeytan Ayetleri*'nin yazarını çileden çıkarmışa benziyordu. Salman Rushdie, haklı olarak, her fırsatta terörizme karşı olduklarını açıklayan yöneticileri uyardı. Sonra da, romanının İslâm ülkelerinde okunmadığını, ama taksi şoförleri dahil herkesin kitabı üzerine fikir yürüttüğünü anımsattı. *Şeytan Ayetleri*'nin her şeyden önce bir roman olduğunu, yani kurmaca olaylara dayandığını, İslam inancıyla hesaplaşmanın roman kahramanlarından biri tara-

fından yapıldığının unutulmaması gerektiğini söyledi. Yapıtı Fransızcasından okumuştum. Ne tuhaf, roman kahramanlarından Salman'ın başına gerçek Rushdie'nin başına gelenlere benzer belâlar geliyor, Salman İslama küfrettiği için kaçıp saklamak zorunda kalıyordu. Sanki başma gelecekleri önceden sezinlemişti yazar. Kahramanın gizlendiği yer, onu ağarlayan, ona sahip çıkan tek kurumsa, Mekke'de bir genelevdi.

Hintli yazar İngiliz uyruğunda olduğu, romanlarını İngilizce yazdığı için uğramıştı belki bu talihsizliğe. Batı'yla Doğu, Hıristiyanlıkla İslam dünyası arasında bir alışveriş nesnesine dönüşmüştü. Salman Rushdie, yasaklanan kitapların genellikle okunmayan, haklarında önyargılı davranılan kitaplar olduğunu söyledi. Örnek olarak da *"Ulysses"*i, *Lady Chatterley'in Âşığı*'nı ve *Lolita*'yı gösterdi. Bu listeye başka romanlar da eklenebilir kuşkusuz. Ayrıca, benzer gerekçelerle dün yasaklanan kitapların bugün okullarda okutuldukları da söylenebilir. Kendisini desteklemek amacıyla yazara İslam ülkelerinden gönderilen mektupların yüzde sekseninin kadınlar tarafından yazıldığını da hayretle öğrendim. "Yaşasın Salman Rushdie!" diye bağıran İranlı bir kadın Tahran'da tutuklanmış. Bir başkasını Cezayir'de taşlamışlar. Yazar bu arada, Tokyo'da toplanan dünyanın en zengin yedi ülkesinin İran'ı kınama kararına Japon hükümetinin katılmayışını da eleştirdi. Oysa *Şeytan Ayetleri*'nin Japon çevirmeni İran gizli servislerince öldürülmüştü. Ve katiller hâlâ serbestçe dolaşıyor, yeni planlar, yeni cinayetler hazırlıyorlardı.

Salman Rushdie kendisini iki metre yakından izleyen ve kameralar karşısında bile yanından ayrılmayan korumalarıyla toplantıyı terk ettiğinde, içimde bir burukluk duydum. Bazı insanların inançlarını yaralamış da olsa, Salman Rushdie'nin bir roman yazdığı için ölüme mahkûm edildiğini, üstelik bu ölüm kararını Birleşmiş Milletler üyesi bir ülkenin, nice büyük yazar yetiştirmiş komşumuz İran'ın yöneticilerinin verdiğini düşünüp kendi payıma çok utandım. İngiliz Hava Yolları'ndan eski dostlarına, bir zamanlar kendisine sahip çıkan politikacılardan karısına dek artık hiç kimsenin görmek istemediği Salman Rushdie'yi bağrına basan Strasbourg kentini kutlamak isterim. Dünyanın tüm Salman Rushdie'lerini kınama değil kurtarma girişimlerinin çoğalması dileğiyle.

1993

bastonlu demokrasi bastonsuz yazarlar

Eski bakanlardan Jack Rallite'in başını çektiği bir kültür hareketi var Fransa'da. Paranın egemenliğine, kitle iletişim araçları başta olmak üzere kültür ve sanat ürünlerinin tüketildiği tüm alanlarda egemenliğini duyuran kâr hırsına karşı çıkan bu hareket son iki yıl içinde bir hayli taraftar topladı. Yazarlar, ressamlar, tiyatro ve sinema oyuncuları, yönetmenler, koreograflar özel sektörün giderek daha doymaz bir biçimde sanatın tüm dallarına el atıp yaratıcı etkinliği kendi kurallarına göre yönlendirmeye başlamasından son derece rahatsız olmaya başlamışlardı. Jack Rallite bu rahatsızlığı bir protesto hareketine dönüştürmeyi bildi. Ve Fransa çapında "Etats généraux de la culture" adıyla özgün sanat yapıtlarının desteklenmesini savunan, televizyonda filmlerin reklâm spotlarıyla kesilmesini kınayan, hükümetleri paranın egemenliğine karşı gerçek sanat değerlerini ve yaratıcı etkinlikleri korumaya çağıran bir hareket oluşturdu. Ben de, Fransa'da yaşayan birçok yazarla birlikte, Rallite'in bu girişimini destekledim. "Etats généraux de la culture" Fransa'dan sonra Avrupa çapında örgütlenmenin yollarını arıyor şimdi. Bu amaçla Strasbourg'da Avrupa parlamentosunda bir toplantı yapıldı.

Toplantıya tüm Avrupa ülkelerinden elli kadar sanatçı gelmişti. Avrupa topluluğunun yasama organında, parlamentoda grupları bulunan tüm siyasi partilerden bağımsız olarak, sanat ve edebiyatın sorunlarını, özellikle de kitle iletişim araçlarının salt kâra dayalı kullanımından kaynaklanan kültür yozlaşmasının yol açtığı durumu tartıştık. Bu arada Avrupa Topluluğu'na tam üyelik için başvuran Türkiye'de hâlâ kitap toplatıldığı, ünlü yazarlarla hu-

kukçuların geceyarısı evlerinden toplanıp gözaltına alındıkları, uluslararası İstanbul Festivali'nde bazı filmlerin, yönetmenlerinin gözleri önünde sansür edildiği de gündeme geldi elbet. İyi de oldu. Çünkü Türkiye demokrasiyi içine sindirmelidir artık. Tam ve eksiksiz bir demokrasinin tüm kurumlarıyla işlediği, işleyebildiği bir ülke olmalıdır.

Strasbourg dönüşü 12 Eylül'den bu yana alınan yolu düşündüm. O zamanlar, aşağı yukarı haftada bir, Avrupa Parlamentosu'nun önünde Türkler insan hakları ve demokrasinin çiğnenmesini protesto amacıyla gösteri yaparlardı. Şimdi durum biraz daha değişik ama, bu tür gösterileri haklı çıkaracak olaylar da sürüp gidiyor. Çoğulcu parlamenter sistem çerçevesinde, bir türlü rayına oturmasa da, demokrasiye doğru bir gidiş var. Ama neden bunca yavaş, böylesine isteksiz bir gidiş?

Toplantıda Alberto Moravia da vardı. Bembeyaz saçları ve ağır işiten kulaklarıyla yaşlı bir insan, gün görmüş bir yazar izlenimi uyandırmadı bende. İçinde yaşadığı toplumun sorunlarıyla ilgili, dünyaya açık, sekseninde bir delikanlı gibiydi. Hele söz alıp konuşmaya başlayınca iyice gençleşti. Televizyonla gelen tekdüze kültürün tehlikelerini anlatırken coştu bir ara. Sonra yavaşladı, sesi kısıldı. Yorulmuştu. Ama toparladı kendini, konuşmasını gür bir sesle tamamladı.

Sevdiğim, hayranlık duyduğum yazarların yaşlandıklarını görmek üzüyor insanı. Aragon'u da ölümün eşiğinde, bunamaya başladığı bir dönemde tanımıştım. Gördüğü bütün sakallıları doktor sanıyordu. Bastonsuz yürüyordu ama. Nathalie Sarraute da öyle. Hamburg'da PEN Kongresi'nde tanıştığımızda sandığımdan çok, ama çok daha yaşlı olduğunu fark etmiştim. Son gece Elbe nehri üzerinde yaptığımız vapur gezisinde iki kadeh şampanyadan sonra çarliston yaptığını hayretle gördüm. Kimi kez Saint-Jacques bulvarında uzaktan görüp bir türlü konuşmaya cesaret edemediğim komşum Samuel Beckett'in de kalabalık caddede dimdik yürüyüşünü unutamıyorum. Rafael Alberti doksanına merdiven dayamış bir delikanlı hâlâ. Valensiya'da, Akdeniz Yazarları Toplantısı'nda çıktığımız kadın avında hepimizi geride bırakmıştı. Nâzım altmışında, Victor Hugo sekseninde sevdalandı. Diyeceğim, yazarlar, sanatçılar, tüm yaratıcı insanlar, kadın ya da erkek olsun, yaşlanmıyorlar. Açın Alberti'nin şiirlerini, Moravia'nın romanlarını, öykülerini. Genç Türk demokrasisinden daha dinamik, daha

gözüpek, hem de daha tutarlı olduklarını göreceksiniz. Bir ülkenin taze kan dolaşımını sağlayan o ülkenin yaratıcı insanları, sanat ve bilimadamlarıdır. Onları çelmelemekten vazgeçelim artık. Diyeceğim, Strasbourg toplantısına demokratik rejimin bastonsuz yürüyebildiği bir ülkenin yazarı olarak katılmak isterdim.

1989

akdeniz kültürleri

C.İ.R.C.A. (Centre International de Recherche de Création et d'Animation) adlı kuruluşun Avignon kentinde düzenlediği uluslararası bir sempozyuma katıldım geçen hafta. Akdeniz'de kıyısı olan tüm ülkelerin çağrıldığı bu ilginç sempozyum Fas, Cezayir, Tunus, İsrail, Lübnan, Suriye, Kıbrıs, Yugoslavya, İtalya, Fransa ve İspanya'dan gelen çeşitli kişileri bir araya topladı. Bakan ve diplomatlardan yazarlara, üniversite temsilcilerinden arkeologlara, çevre kirlenmesi uzmanlarından gazetecilere değin değişik alanlarda etkinlik gösteren kırk kişi kadardık. Herhangi bir hükümet ya da resmî kuruluşu temsil etmeksizin salt C.İ.R.C.A'nın konuğu olarak bir araya gelen kırk değişik insan. Bizleri birleştiren en önemli unsur Akdenizli olmamız, Akdeniz ülkelerinin bugün içinde bulundukları sorunlara, özellikle de kültür sorunlarına ilgi duymamızdı. Aramızda şair ve ressam bir bakan (Fas'm haberleşme bakanı Aherdane), Mouloud Mammeri (Cezayir), Salah Stetie (Lübnan), Claude Vigée (İsrail), gibi yazarlar, eğitimciler, sanat ve bilimadamları, araştırmacılar vardı. Benden başka çağrılı olan Abidin Dino ve Melih Cevdet Anday gelmediklerinden, sempozyuma katılan tek Türk bendim içlerinde.

Fransa'nın Avignon kentinde, 26-29 Nisan tarihleri arasında, Rhone ırmağının sağ yakasındaki La Chartreuse manastırında toplandık. XIV. yüzyıldan kalma, yeni onarılmış taş yapının salonu ses alma aygıtlarıyla, film ve televizyon alıcılarıyla donatılmıştı. Bir zamanlar Katolik rahiplerin dolaştıkları iç avludaysa son derece güzel, benzerlerini ancak Sahra Çölü'nde gördüğüm siyah bir çadır kurulmuştu. Geceleri Alpler'den Akdeniz'e doğru esen soğuk Mistral rüzgârından korunmak için bu çadırda toplanacak,

Provans müziği dinlerken Berberi çayı içecek, ülkelerimizin kültür sorunlarını tartışacaktık. Bu ayrıntıları şunun için yazıyorum: La Chartreuse manastırının soğuk taş avlusuna kurulan Kuzey Afrika çadırı çevreyle ne denli uyumluysa, çadırdaki halıların, rengârenk kilimlerle kaplı sedirlerin üzerinde oturan bizler de birbirimizle o denli uyumluyduk. Diyeceğim, ülkelerimizin tarih ve kültürlerindeki, giderek ekonomik ve politik sistemlerindeki uçurumlar kadar belirgindi aramızdaki ayrım. Bizi hemen her gece bir araya getiren görkemli Berberi çadırında, ya da gelişmiş Batı teknolojisinin ürünleri ses alma aygıtları ve televizyon alıcılarının çevrelediği Ortaçağ manastırının taş salonunda toplanarak, hep bu ayrımı konuştuk. Belki de yalnızca yüzeydeydi ayrılık. Temelde bizi birleştiren birçok unsur olabilirdi. Ülkelerimiz uygarlığın beşiği sayılan bir coğrafyada, Akdeniz'in kıyılarında yer alıyordu. Aynı ulusun değilse de, aynı coğrafyanın, benzer iklimlerin çocuklarıydık. Duyarlığımız, dünyayı algılayışımız, yaşama pratiğimiz, alışkanlıklarımız bizleri yakınlaştırabilirdi. Tektanrılı dinlerin Akdeniz'de doğup yayılması, Sümerlerden Etilere, İyonya'dan Roma'ya, Kuzey Afrika'dan İspanya'ya dek insanlığın en önemli uygarlıklarının aynı coğrafyada gelişip yıkılması bir rastlantı mıydı? Aramızdaki ayrımlarda, her ülkenin hem eşzamanlı hem de artzamanlı düzeylerde taşıdığı özgül niteliklere karşın bizleri birleştiren ortak bir yazgıdan söz etmek yersiz bir ütopya mı olurdu?

Dört gün boyunca bu ortak yazgının hem geçmişe uzanan hem de geleceğe dönük yönleri üzerinde duruldu. Gerçekte, bilimsel bir sempozyumdan çok herkesin istediği vakit söz alabildiği, hem genel kurulda hem de demokratik bir anlayışla oluşturulan alt komisyonlarda konuşabildiği bir toplantıydı söz konusu olan. Böylece birbirimizi ve ülkelerimizi daha yakından tanıma olanağını bulduk. Ben de, kendi payıma, sık sık söz alarak Türkiye'nin kültür sorunlarını irdelemeye çabaladım. Kültürümüzün kökenleri konusunda ortaya atılan değişik görüşleri özetledikten sonra, bugün Türkiye'de Akdenizli anlamda bir kültür bileşiminin gerçekleştirilebileceğini söyledim. Bu yönde atılan adımları, eski Anadolu kültürlerinin insancıl ve çağdaş bir potada eritilmesi yönünde girişilen araştırma ve çeviri etkinliklerini özetledim. Verdiğim örnekler toplantıya katılan tüm ülkeler, özellikle de Kuzey Afrikalılar tarafından ilgiyle karşılandı. Bu arada bazı tepkiler de olmadı değil. Türkiye'nin Batı'ya yönelişi, Kemalist devrimler ve dilimiz-

deki son gelişmeler kimi aydınlarca eleştirildi. Tunus ve Cezayirliler yüz yıllık batılılaşma çabamıza karşı çıkan konuşmalar yaptılar; bilimsel ve inandırıcı kanıtlarla savunduğum Türkçenin özleşme savaşımını Arapçaya karşı yöneltilen aşırı "ulusçu" bir saldırı olarak nitelendirdiler. Bununla birlikte, karşılıklı anlayış ve sevgi havası içinde geçen tartışmalarımız son derece yararlı oldu. Birbirimizi yeterince tanımadığımız, kültürlerimizi, sanatlarımızı, ülkelerimizdeki yeni gelişmeleri birbirimize iletemediğimiz ortaya çıktı. Ve bu eksikliğin giderilmesi için yapmamız gereken çalışmalar üzerinde duruldu.

Akdeniz'in doğal güzelliklerinin korunması, çevre kirlenmesinin önlenmesi, tarihsel ve kültürel değerlerin geleceğe dönük bir anlayışla yaşatılması, halk sanatlarının, folklor zenginliklerinin yozlaştırılmadan ortaya çıkarılması, vb. gibi sorunlar da gündemdeki başlıca konular arasmdaydı. Dördüncü günün sonunda yayımlanan ortak bildiride Akdeniz'in hem coğrafyasal hem de tarihsel ve kültürel önemi belirtilerek şu görüşlere yer verildi:

Bugün Akdeniz kıyılarında yaşayan halkların her ülkeye, hatta ulusal devlet ve bölgelere göre değişen ayrılıkları olduğu bir gerçektir. Bununla birlikte, 250 milyon insanın yaşadığı dünyanın bu bölgesi, tarihin en eski uygarlıklarının, önemli aşamalara ulaşmış ekonomik ve kültürel gelişmelerin beşiği olmuştur. Ama bugün Akdeniz çeşitli tehlikelerle karşı karşıyadır. Bölgenin geleceği açısından söz konusu tehlikelerin niteliklerini saptamak, ve ortak bir platformda bu tehlikelerin zararsız duruma getirilmesini sağlamak kaçınılmaz olmuştur. Geçmiş uygarlıkların, Akdeniz'i özgül bir bütün olarak belirleyebilecek tüm etmenlerin geleceğe dönük bir anlayışla çözümlemesi yapılmalı, Akdeniz ülkeleri arasında gerçek bir işbirliğine gidilmelidir. Bu işbirliğinin öncelikle kültür alanında geçerlik kazanabilmesi için önerilen tasarılar en kısa zamanda ayrıntılarıyla kamuoyuna duyurulacaktır.

26-29 Nisan tarihleri arasında Avignon'da yapılan birinci Uluslararası Akdeniz Kültürleri Sempozyumu'ndan çok olumlu izlenimlerle döndüm. Tarih boyunca insanlığa önemli katkılarda bulunmuş bu coğrafya üzerine yapılan konuşmalar bir süre önce yayımladığım bir yazının giriş bölümünü anımsattı bana:

"Uçaktayım, bulutların içinde tek başıma. Arada bir, göğün mavisi açıldıkça, güneş giriyor gözlerimden içeri. Akdeniz uygarlığının nöbetçisi eski güneş. Coğrafyayla aramda tensel bir ilişki

olmalı diye düşünüyorum. Aşağıda, on bin metre derinde Akdeniz. Uzun süre kıyısında yaşadığım mavi su. Yakın, sevecen. Bir at ağzı gibi de köpüklü. Geçen yıl okyanusu geçerken duyduğum korkudan iz yok. Akdeniz ne de olsa ana karnı sayılır. Hep çevresinde yaşadığım için okyanusu aşarken duyduğum korkuyu –ana karnından dışarı itilmenin, bir anda dünyaya düşmenin o büyük sarsıntısını– şimdi duymuyorum." (Bkz. "Cezayir" *Türk Dili*, sayı:312)

Umarım Akdeniz sevecenliği; "ana karnı" imgesinin de yardımıyla, kardeş ülkeler arasındaki anlaşmazlıkları, savaş ve acı günlerini aşarak ortak bir mutluluğa ulaştırır bizi.

1979

yerel kültürlerden evrensele

Ağustos ayında Kanada'nın başkenti Ottawa'da toplanan bir kongreye katıldım. UNESCO tarafından düzenlenen kongre "Yerel Kültürlerden Evrensele" başlığı altında insanın evrensel değerinin araştırılmasını ve insan haklarının korunup savunulmasını amaçlıyordu. Böylesine önemli ve güncel bir sorunun uluslararası bir platformda tartışılabilmesi için beş kıtadan otuza yakın düşünür, yazar, tarihçi ve toplumbilimci çağrılmıştı. Kanada ve ABD başta olmak üzere, Japonya, Çin, Hindistan, Suriye, Kuveyt, Lübnan, Mısır, Fas, Sovyetler Birliği, Polonya, Fransa, İtalya, Şili Arjantin, Peru, Brezilya, Meksika, çeşitli Afrika ülkeleri ve Yeni Zelanda'dan gelen delegeler beş gün boyunca yerel kültürlerin ortak yönleri üzerinde tartıştılar. Bu ortak yönlerden yola çıkarak evrensel anlamda bir değerler dizgesinin hangi felsefi ve antropolojik temeller üzerinde kurulabileceğini araştırdılar.

Dünyamızın beş kıtasında birbirine hiç de benzemeyen, apayrı evrimler izleyerek gelişmiş çeşitli kültürlerin ortak yönlerini saptamak kolay değildi elbet. Neredeyse insanlık tarihiyle özdeş olan kültür tarihi incelendiğinde ayrımların, özgül niteliklerin benzerliklerinden daha fazla olduğu ortaya çıkıyordu. Dillerin ve değer yargılarının çeşitliliği, savaşların varlığı, teknolojiyle bilimi başka ulusları baskı altında tutmak, hatta sömürmek amacıyla kullanan ülkelerin hegemonyacı politikaları kültürler arasındaki alışverişi olumsuz yönde etkiliyordu. Kapalı kültürlerin dışa açılmaları, başka toplumların deneylerinden de yararlanarak gelişip zenginleşmeleri ne denli gerekliyse, egemen kültürlere karşı direnmeleri, kendi geleneklerinden kopmamaları da o denli gerekliydi. Dışa açılma yabancılaşmayı, kültür emperyalizminin yozlaştırıcı et-

kilerini önleyebildiği oranda destek görmeliydi. Gana, Fildişi Kıyısı, Senegal, Fas ve Hindistan gibi eski sömürgelerden gelen temsilciler özellikle bu konu üzerinde durdular. Kongrenin her türlü kültür egemenliğine karşı çıkmasını önerdiler. Batı ülkelerinden gelen temsilcilerse geçmişin değil geleceğin önemli olduğunu, her türlü emperyalizme karşı çıkarken günümüzde insan haklarını çiğneyen ülkelerin varlığının da unutulmaması gerektiğini savundular. Kültürler arasındaki alışverişi geliştirmenin ancak insan haklarına, dolayısıyla da başka kültürlere saygı duymakla mümkün olabileceğini vurguladılar.

Kongrenin ilk üç günü boyunca sunulan bildiriler kültürü felsefi anlamda, yani daha çok bazı değerler –olumlu ve olumsuz değerler– dizgesi olarak tanımlamaya yönelikti. Son iki günde söz alan temsilcilerse genellikle kültür etkinliklerinin, yerel kültürlerdeki evrensel öğelerin üzerinde durdular. Benim, Anadolu halk kültüründeki aşk arayışını ele alan, sözlü gelenekteki aşk söyleminin evrensel öğelerini çözümlemeyi amaçlayan bildirim de bu bağlamda tartışıldı. Düşünürler konuya daha çok soyut bir düzeyde yaklaşırlarken, toplumbilimcilerle yazarlar tikelden, yani kültür etkinliklerinin ve çeşitli kültür üretimlerinin somut örneklerinden yola çıktılar. Kavramlardan çok gözlemler ve olgular üzerinde durdular. Böylece kültürler arasında iletişimin olumlu bir yönde geliştirilebilmesi için hem felsefi hem de toplumsal çözüm yolları araştırıldı. Kongereye sunulan çok sayıda bildiri ve bu bildiriler çerçevesinde yapılan tartışmalar sonunda bazı genel ilkeler de saptandı. Bu genel ilkeler kısaca şöyle özetlenebilir.

1) İnsanlık tarihi boyunca yaratılmış kültürlerin her biri kendine özgü nitelikler taşımaktadır. Bununla birlikte, her kültürde insanların ortak özelliklerini yansıtan evrensel öğeler de vardır. Bu durum tikel olanla evrensel olanın karşıtlığını değil birlikteliğini içeren dinamik bir olgudur.

2) Görece de olsa, bir kültürün bir başka kültüre üstünlüğü kesinlikle kabul edilemez.

3) Kültürler arasındaki alışverişin, karşılıklı ilişkilerin gerçekleşebilmesi için bazı Batı ülkelerinde hâlâ geçerliliğini koruyan Avrupamerkezci anlayışla mücadele edilmelidir. Eski sömürge ülkelerin kültürlerinde rastlanılan bazı pratikleri "ilkellik"le suçlamak yanlıştır. Başka kültürleri yargılamak yerine onları anlamak ve değerlendirmek yoluna gidilmelidir. Değerlendirme ölçütleri çağdaş

bilimin ışığında saptanmalı, ama bu saptama yapılırken pozitivist yaklaşımlardan kaçınılmalıdır.

4) Kültürlerin, dolayısıyla toplumların yakınlaşmalarını sağlayan en önemli araçlardan biri de çeviridir. Diller arasında bilgi ve sanat dolaşımını kolaylaştıran çeviri etkinlikleri desteklenmelidir.

5) Fransız devrimiyle gündeme gelen ve çağımızda Birleşmiş Milletler'ce geliştirilip onaylanan insanın temel hak ve özgürlükleri korunmalı, bu amaç yönünde çalışan örgüt ve kuruluşlar desteklenmelidir.

1983

akdeniz yazarları toplantısı

İspanya'nın Valensiya kentinde yapılan uluslararası Akdeniz yazarları toplantısına katılmamı Juan Goytisolo önermişti. Kendisiyle hiç karşılaşmadığım ama romanlarını Fransızca çevirilerinden severek, önemseyerek okuduğum Juan Goytisolo. Telefonda "Ülkenize hayran bir İspanyol yazarını kırmayacağınızı umarım, demişti, sizin İspanya'ya gelmeniz çok sevdiğim İstanbul'un ışığını da getirecektir Valensiya'ya". Türkiye'ye karşı gösterilen bu ilgi karşısında nasıl duygulandığımı, ülkem adına nasıl sevindiğimi bir başka yazıda dile getirmek istiyorum. Goytisolo çağdaş İspanyol yazınının en önde gelen adlarından biridir çünkü. *Le Monde* gazetesinde İstanbul üzerine yazdığı bir metnini okumuştum. Ama Türkiye'yi bunca sevdiğini bilmiyordum doğrusu.

Valensiya Belediyesi'nce düzenlenen toplantı, İspanyol Başbakanı Philipe Gonzales'in göreve başladığı sabah çeşitli Akdeniz ülkelerinin yazarlarını bir araya getirdi. Fransa'dan şair Eguène Guillevic (Guillevic'i *Sanat Dergisi* okurları Struga şiir ödülünü kazanan şair olarak anımsayacaklardır), Aix-en Provence Üniversitesi öğretim üyelerinden romancı ve denemeci Raymond Jean, çevirileriyle İspanyol ve Güney Amerika yazınını Fransa'da tanıtan Claude Couffon (Sorbonne Üniversitesi'nde İspanyol yazını dersleri veren Prof. Couffon'un Fransızcaya tam 98 yapıt kazandırdığını birlikte yaptığımız yolculuk sırasında hayretle öğrendim) katıldı-

lar. İspanya'dan yayımcı ve şair Giancarlo Vigorelli, yazar Umberto Piersanti, Fas'tan Tahar Ben Jelloun ve Mohamed Berrada, Tunus'tan Riad Marzuki, Filistin'den Mahmud Derviş, İspanya'dan çok sayıda şair, yazar ve eleştirmenin de hazır bulundukları toplantıya Türkiye'den Madrid Üniversitesi Türkoloji bölümü başkanı Süleyman Şalom (Şalom'un Türk kültür ve yazınını İspanya'da tanıtmak için gösterdiği çabaları ve Yunus Emre'den, Fuzuli'den, Nâzım Hikmet'den yaptığı şiir çevirilerini burada anmalıyım) ve ben katıldık.

İlk gün, Valensiya şiir ödülünün Juan Gil-Albert'e verilmesi dolayısıyla görkemli bir tören düzenlendi. Şairler kendi dillerinde son yapıtlarından örnekler sundular. Örneğin İtalyan kadın şair Amelia Rosselli Akdeniz duyarlığını dile getiren, ama belli bir lirizmden çok düşünceden kaynaklanan şiirlerini okudu. Katalan şairi Badosa yolculuk izlenimlerini yansıtan *Yunanistan Haritası* adlı kitabından şiirler okurken, Filistinli Mahmud Sobh doğrudan İspanyolca yazdığı, ama ülkesinden uzakta yaşamanın acılarını dile getiren "Leylâ'nın Düşü" adlı uzun şiirini sundu. Akdeniz halklarının kardeşliği, barış içinde bir arada yaşama özlemleri vurgulanmış oldu böylece. Yaşlı şair Juan Gil-Albert de özgeçmişini, Franco döneminde yaşadığı sürgün yıllarını anlattı.

İkinci ve üçüncü günler açık oturumlara ayrılmıştı. Dört ayrı konuda düzenlenen açık oturumların ilkinde yazar-okur ilişkileri ele alındı. Eleştirmenin görevi, yayınevlerinin durumu, yazınsal metinle okur arasındaki ilişkiler, şiirin yayılma gücü vb. gibi sorunlar tartışıldı. Genel eğilim okursuz yazın olamayacağı, eleştirmenin yöntemini yapıttan ve yazarın sanat anlayışından yola çıkarak geliştirmesi gerektiği yönündeydi. Akdeniz ülkelerinde kuramsal yazın eleştirisinin şiirsel söze oranla çok az önemsendiği gerçeğini bir kez daha gördüm. Bu, olumlu ve olumsuz yönleriyle bizim yazarlarımızın da üzerinde düşünmeleri gereken bir sorun.

Benim de katıldığım ikinci açık oturumsa "Kültür politikaları ve düşünce özgürlüğü" başlığını taşıyordu. İspanyol yazarları Franco dönemindeki sansürden söz ettiler daha çok. Özellikle de dinsel baskının, erotik yapıtlara karşı yürütülen savaşımın olumsuz sonuçlarını değerlendirdiler. Fas yazarlar birliği başkanı Mohamed Berrada ülkesindeki baskı ortamını, hapisteki şairlerin sorunlarını dile getirdi. Oksitan dilinde yazan ve konuşmasını da Oksitanca yapan Robert Lafon ise bölgesel kültürlerin merkeziyet-

çi devlet tarafından nasıl hor görüldüğünü, gelişmelerinin bilinçli olarak nasıl engellendiğini anlattı. Süleyman Şalom Türkiye tarihinde düşünce özgürlüğünün birçok kez sınırlandırıldığını söylerken daha çok tek parti dönemi üzerinde durdu. Bense halk yazınımızdaki başkaldırı geleneğinden söz ettim. Pir Sultan Abdal'dan, Dadaloğlu'ndan örnekler vererek Osmanlı devletinin halk şairlerine karşı uyguladığı baskıları, bu durumun toplumsal ve ideolojik nedenlerini ve günümüzdeki uzantılarını anlatmaya çalıştım. En iyi sanatçılarını sürgüne göndermiş şair ve yazarlarına söz özgürlüğünü yıllarca yasaklamış bir ülke olan İspanya'da demokrasiye geçildikten sonra bu sorunların tartışılması doğaldı. Ve yeni dönemde sosyalist iktidarın sanatçının düşünce özgürlüğünü sınırlamak şöyle dursun, ona yardım elini uzatacağı, bunun için de gerekli kurumları özerk bir anlayışla, yani devlet aygıtını politik yönelimleriyle devreye sokmadan, kurmak amacında olduğu anlaşılıyordu.

Son gün yapılan açık oturumlardaysa "Akdeniz ülkelerinde geleneksel kültürlerle yazının ilişkisi" ve "Akdeniz'de yazın ve gerçeklik" konuları ele alındı. Yazarlar kendi deneyimlerinden yola çıkarak ülkelerindeki geleneksel kültürlerden nasıl yararlandıklarını, bu kültürleri çağdaş bir anlayışla ele alıp nasıl yenileştirdiklerini anlattılar. Açık oturuma katılan araştırmacı ve öğretim üyeleriyse eski Yunan kültürüyle çağdaş Akdeniz yazıları arasındaki ilişkilere değindiler. Eski Yunan mitolojisindeki motifleri, izlekleri modern şairlerin nasıl kullandıklarını gösterdiler. Bu açık oturumun bir başka ilginç yanı da değişik kültürlerdeki ortak imgelerin, benzer izleklerin sergilenmesiydi. Karşılaştırmalı yöntemle yapılan araştırmalar Akdeniz yazınlarındaki ayrımlardan çok ortak yönelişlerin, benzer duyarlık ve imgelerin ortaya çıkarılmasını sağladı. Bazı yazarlar yapıtlarından bölümler okudular. Örneğin Tahar Ben Celloun son romanından bir bölüm okuyarak çocukluk anılarının kenti Tanca'nın kozmopolit dünyasını sergiledi. Filistinli Mahmut Derviş de ülkesinin ve halkının acılarını dile getirdi.

Valensiya belediye başkanı yaptığı kapanış konuşmasında yeni İspanyol hükümetinin kültür anlayışını özetlerken bu alanda gerçekleştirmeyi düşündükleri tasarılara dikkati çekti. Yıllarca sürgünde yaşamış büyük İspanyol şairi Rafael Alberti için en kısa zamanda bir anma gecesi düzenleyeceklerini, Akdeniz ülkeleriyle kültür alışverişini sürdüreceklerini belirtti. Akdeniz uluslarının ba-

rış içinde birlikte yaşama özlemlerini bir kez daha vurguladı. Bu özlem yazarların kişiliğinde dile gelen tüm Akdeniz uluslarının özlemiydi elbet.

Toplantı süresince karşılaştığım, tartışma olanağı bulduğum yazarların tümünde Türkiye'ye ve Türk yazınına karşı büyük bir ilgi olduğunu, yazınımızı yeterince tanımadıklarından dolayı yakındıklarını gözlemledim. Yunancaya, İtalyanca, İspanyolca ve Arapçaya çevrilen yazarlarımızın sayısının ne yazık ki yok denecek kadar az olduğunu anladım. Bu durumu değiştirmek biraz da bizim elimizde. Yeter ki, yazarlarımız kendi uğraşları dışında, sorumlu olmadıkları eylemlerden dolayı suçlanmasınlar. Yapıtlarını önce kendi ülkelerinde, sonra da başka ülkelerde çekinmeden yayımlayabilecekleri bir özgürlük ortamına kavuşabilsinler. Akdeniz yazarları toplantısı biraz da bu özlemi uyandırdı bende.

1983

atina'da bir toplantı

Yunanistan Kültür Bakanlığı ve *Poliorkea* dergisi yönetmeni Yannis Emiris'in girişimleriyle 21-25 Eylül tarihleri arasmda Atina'da yapılan "Yazar ve İktidar" konulu toplantıya çağrılı olarak katıldım. Toplantının açılış konuşmasını meclis başkanı Yannis Alevras yaptı. Aynı gün bölge valisi T. Katrivanos ve kültür bakanı Melina Merkuri de konuştular. "Yazar ve İktidar" konusunda siyasal iktidar temsilcilerinin sözü fazla uzatmamaları doğaldı. Papandreu hükümetinin kültür politikasını açıklayan Melina Merküri de, "kültürün özerkliği" ilkesini, yani kültür etkinliklerinin devletten bağımsız, özerk kurumlarca yürütülmesi gereğini kısaca anımsattıktan sonra sözü yazarlara bıraktı.

Toplantı, çeşitli ülkelerden gelen çok sayıda yazar ve öğretim üyesini bir araya getiriyordu. Vasilis Vasilikos, Maronitis, Drakondaides vb. gibi Yunanlı yazarların yanı sıra Arnavutluk'tan İsmail Kadare, Yugoslavya'dan Danilo Kiş, Fransa'dan Raymond Jean, Jacques Lacariere ve Marie Cardinal, Çekoslavakya'dan sürgünde iki aydın Jiri Pelikan ile Antonin Liehm, Amerika, Kanada, Federal Almanya ve Fas'tan birçok yazar edebiyatın iktidarla ilişkisini (yalnızca siyasal iktidarlarla değil, Doğu ya da Batı ülkelerinde olsun, her türlü iktidar mekanizmasıyla ilişkisini) tartıştılar. Amaç, yazma etkinliğiyle ideolojik bağlanmanın, giderek siyasal eylemin kesişme noktalarını saptamak değildi yalnızca. Yazarın sorumluluğunu, toplumsal konumunu irdelemek de değildi. Yazar iktidar ilişkisi tüm boyutlarıyla, çok yönlü olarak ve "iktidar" sözcüğüne değişik anlamlar verilerek ele alındı. Siyasal iktidarların yanı sıra kitle iletişim araçlarının, kültür ve edebiyat kurumlarının, hatta teknolojik aygıtların iktidarlarından da söz edildi.

Yunanlı yazarlar daha çok baskı dönemlerinde yaşadıkları sorunları, edebiyatın siyasal iktidar karşısındaki gücünü dile getirdiler. Metaxas'ın diktatörlüğü ve albayların askeri rejimi sırasında oluşan direnme edebiyatından örnekler verdiler. Çekoslavakyalı yazarlarsa 1968 Prag olaylarını hazırlayan mayalanmanın ve Stalinci uygulamaların üzerinde durdular. Arap ülkelerindeki sansürden Berlin Duvarına, pederşahi toplumlardaki erkek iktidarına kafa tutan kadınlardan Kanada'da yaşayan Fransız azınlığın kültürel konumuna dek çok çeşitli konular gündeme getirildi. İtalyan fütürizminin faşist iktidarla, Rus fütürizmininse Sovyet iktidarıyla kurduğu organik ilişkilerin niteliği tartışıldı. Değişik yaklaşımlarla ele alınan tüm konuların ortak eğilimi, genellikle aydınların, özellikle de yazarların muhalefette yer almaları, yani siyasal iktidarlarla ve egemen ideolojilerle bütünleşmemeleri doğrultusundaydı. Bu, düşünce ve yaratma özgürlüğünün gereğiydi bir bakıma. Aydının işlevi çoğulcu demokrasinin ve sivil toplumun işlerliği ölçüsünde geçerlik kazanabilir, aydın her türlü "resmi ve siyasal" görünümünden arındığı sürece bağımsızlığını ve yaratma özgürlüğünü koruyabilirdi. Bağlanma, parti edebiyatı, kültür politikaları, sanat-politika ilişkileri, teknolojik gelişmenin ve kitle iletişim araçlarının edebiyata etkileri, sansür, vb. gibi konularda sunulan bildirileri ilgiyle izledim.

Toplantının bir başka ilginç yönü de, ülkeler arasındaki siyasal gerginliklerin yumuşatılmasında, Doğu-Batı, Kuzey-Güney ilişkilerinde sanat ve edebiyatın olumlu işlevine dikkat çekilmesiydi. Atina'daki toplantı süresince gerek aydınlarda, gerekse Yunan halkında olsun,Türkiye'ye ve Türk kültürüne karşı derin bir ilginin varlığını sezdim. Bu ilgi ortak tarihimizden, yüzyıllar boyunca paylaştığımız sevinç ve acılardan kaynaklanıyor. Yunancaya çevrilen Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi ünlü yazarlarımızın yanı sıra benim kitaplarımın bile birkaç baskı yaptığını hayretle öğrendim. Yunanlı yazarlar da bir Ritsos'un, Kavafis ya da Seferis'in ülkemizde ne denli çok okunup sevildiğini öğrenince şaşkınlıklarını gizleyemediler. Çoğu Türkiye'ye gitmek, halkımızı ve kültürümüzü daha yakından tanımak, Türk yazarlarıyla dostluk kurmak özlemi içindeydiler. Ülkelerimiz arasında vizenin tek taraflı kaldırılmış olmasına, basında Türk tehditinin sürekli gündemde tutulmasına bir anlam veremiyorlardı. Yazarlar, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, Yunanistan'da da hükümetlerin değil hal-

kın dilini konuşuyorlardı çünkü. Halkın özlemlerini dile getiriyorlardı.

Toplantıya katılan dergi ve yayınevi yöneticileriyle Türk ve Yunan edebiyatları arasında bir köprü kurulduğu, ama bu köprünün henüz yeterli iletişimi sağlayamadığı görüşüne vardık. Karşılıklı çeviri işbirliğinin iki ülke edebiyatları, dolayısıyla da iki kardeş toplum üzerinde yapacağı olumlu etkilerden söz ettik. Yunanlı aydınlar ülkelerinin Avrupa Ekonomik Topluluğu'na tam üye olmasını demokrasinin başlıca güvencelerinden biri olarak görüyorlar, ama komşularıyla, giderek İslam ülkeleriyle ekonomik ve kültürel ilişkilerinin gelişmesini de arzuluyorlar. Günlük gazetelerde Türkiye üzerine çıkan olumsuz haberlere karşılık dergi ve kitaplarda Türk tarihinin, Türk edebiyatının yeterince tanıtılmamasından, üniversitelerde Türk dili kürsülerinin azlığından yakınıyorlar. Bu arada Türkiye'deki siyasal gelişmeleri, toplumumuzun demokrasiye geçiş çabalarını da yakından izliyorlar.

Bana öyle geliyor ki, Yunanistan'la olan anlaşmazlıklarımızın çözümünde her iki ülke aydınlarına da büyük görev düşüyor. Halklarımızın birbirlerini daha iyi tanımalarında, karşılıklı bir barış ve sevgi ortamı yaratılmasında yazarlarımız, gazeteci ve bilimadamlarımız, siyasal iktidarların şu ya da bu gerekçeyle erteledikleri görevi üstlenebilirler. Ülkelerimiz arasında hükümetlerin sağlayamadıkları yakınlaşmayı, hiç olmazsa kültür ve bilim alanında sağlayabilirler. Edebiyat ve bilim, özleri gereği evrenseldir çünkü. İnsana ve doğaya değgin hiçbir şey onlara yabancı değildir.

Atina toplantısı, "Yazar ve İktidar" gibi ilginç ama çok genel bir konuyu tartışmak için çeşitli ülkelerden birçok yazarı bir araya getirirken, bana Türk-Yunan ilişkilerini, giderek ortak tarihimizin bugün hâlâ etkisinden kurtulamadığımız saplantılarını düşündürdü. *Milliyet Sanat* dergisi okurlarının anımsayacakları bir öykümü "Atina'da Bir Ev"in Yunanca çevirisini toplantı kataloğuyla birlikte satılan *Poliorkea* dergisinde görünce, 1922 Eylülü'nde İzmir'i değil, bundan yıllar, yüzyıllarca önce, ulusal devletlerin henüz kurulmadığı bir dönemde iki kıyıyı birleştiren mavi denizi "aba terlikle" geçen Bedreddin müridlerini anımsadım. Onların her türlü şoven duygudan arınmış hoşgörüsüne, olgunluğuna henüz ulaşamadığımızı söylemekle bilmem yanılıyor muyum.

1982

san francisco yazarlar kongresi

Ann Getty'nin kurduğu *Wheatland Foundation*'ın her yıl düzenlediği Uluslararası Yazarlar Kongresi bu kez Amerika'nın San Francisco kentinde yapıldı. Kongreye, Güney Amerika, Ortadoğu ve Afrika edebiyatlarının dışında hemen hemen tüm dünya edebiyatları hakkında bildiriler sunuldu. Uzakdoğu ülkelerinden gelen yazarlar, özellikle de Çin ve Japon delegasyonları çoğunluktaydı. San Francisco Amerika'nın batı kıyısında, Pasifik güneşinin aydınlattığı, sokaklarında her ırktan insanın kaygısızca ve şaşırtıcı bir rahatlık içinde dolaştığı, eski tramvayları, denize inen sokakları ve eşcinselleriyle çok güzel bir kent. Bir bakıma Batı'nın Doğu'ya açılan penceresi sayılıyor. Bu nedenle kongrede Uzakdoğu edebiyatlarının tanıtımına özel bir önem verilmişti. Türkiye ise, Orta ve Doğu Avrupa edebiyatları panelinde yer aldı. "Çağdaş Türkiye'nin Yazınsal Manzarası" adlı bildirimi Bulgar, Sloven, Çek, Romen ve Yugoslav yazarlarının bildirileriyle birlikte sundum. Aramızda bir Yunanlının bulunmayışından duyduğum üzüntüyü de ayrıca belirttim. Oysa Fransız, İtalyan, Alman, İngiliz ve İrlanda edebiyatlarının, yani Batı Avrupa ülkeleri edebiyatlarının tanıtılması için özel paneller düzenlenmişti. Japon, Çin, Kanada, Amerika, Sovyetler Birliği edebiyatlarının tanıtımı için de. *Wheatland Foundation*'ın daha önceki yıllarda çeşitli Avrupa kentlerinde gerçekleştirdiği kongrelerle karşılaştırıldığında San Francisco kongresinin belli bir konuya yönelik olmadığı ilk bakışta dikkati çekiyordu. Konu Doğu-Batı diyaloğu çerçevesinde genel olarak edebiyattı, yalnızca edebiyat. Ama yine de siyasal tartışmalar ağır bastı. Sömürgeci Batının suçluluk duygusu, Japon toplumunun Batılılaşma sürecinde geleneksel değerlerinden uzaklaşması, doğa ve çevre sorunları, göç-

men yazarların uyum sağlamada karşılaştıkları kültürel güçlükler, sosyalist ülkelerde yaşanılan son gelişmeler ve elbette Sovyetler Birliği'nin geleceği. Zaten Sovyet delegasyonunun seçiminde çeşitli cumhuriyetlerin temsiline özen gösterilmiş, ama nedense halkları Müslüman olan cumhuriyetlerden hiçbir yazar davet edilmemişti. Çin'den çağrılan ve aralarında kültür bakanı Wang Meng'in de bulunduğu birçok yazara ise ülkeden çıkış izni verilmemişti. Kongreye katılan Çinli yazarların büyük çoğunluğu Tiananmen olaylarından sonra Batı'ya sığınmış, ya da Batı'da bulundukları için ülkelerine dönememiş yazarlardı. Kimler yoktu ki San Francisco'da? Amerikalı şair Merwin, İngiliz tiyatro yazarı Christopher Hampton, Fransa'dan Julia Kristeva, Belçika'dan Pierre Mertens, Almanya'dan Hans Magnus Enzensberger, Japon Oe Kenjaburo, İtalyan yayımcı İnge Feltrinelli ünlü Penguin Books'un yöneticisi Peter Mayer... Yüze yakın yazar ve dünyanın belli başlı gazetelerinin edebiyat eleştirmenleri dört gün boyunca kendi deneyimlerinden yola çıkarak kültür ve dünya sorunlarını tartıştılar. Aralarında Korece de bulunmak üzere yedi dilde izlenebilen konuşmalar çağrılılar arasındaki Sovyet şair Dimitri Prigov'ın veda yemeğinde okuduğu şiir kadar ilginç değildi belki. Hele dünyanın en zengin ailelerinden biri olarak bilinen Gettylerin San Francisco körfezine bakan eski Roma sarayları üslûbunda yapılmış evlerindeki resepsiyon ev sahibi Amerika'nın konuk yazarlar için her türlü harcamayı gözden çıkardığının küçük bir göstergesiydi. *Wheatland Foundation*'ın dört yıldır düzenlediği kongrelerin sonuncusuydu San Francisco'daki. Ve, belki de bu nedenle, organizasyon açısından en şatafatlısı, en mükemmeliydi.

1990

öykünün dirilişi

Fransa'da öykü yazınsal bir tür olarak bugüne dek pek önemsenmemiş, 19. yüzyılda Maupassant ve Prosper Merimée gibi klasik sayılabilecek öykü ustalarının yetişmesine karşın günümüz Fransız yazınında öykü, örneğin bir Anglo-Sakson ya da Akdeniz ülkelerine oranla hep ikinci planda kalmıştı. Kalmıştı diyorum çünkü son yıllarda bu alanda gözle görülür bir kıpırdanma var. Yayımcılar eskiden olduğu gibi öykü kitaplarına "satmaz" gözüyle bakmıyor artık. Hatta bazı büyük yayınevleri Fransız ya da yabancı yazarların yapıtlarını yayımlamak amacıyla özel öykü dizileri kuruyorlar. Seghers ve Complexe gibi bu alanda başı çeken yayınevlerinin yanı sıra Gallimard, Seuil, Grasset'nin de daha çok sayıda öykü kitabı yayımladıklarına tanık oluyoruz. Salt öykü yayımlayan, bu türün büyük okur kitlesine ulaşması için çabalayan dergiler de var. Örneğin: *Nouvelles Nouvelles, Brèves, Nyx.* Yeni öykücülerin ilk denemelerini de yayımlayan bu dergiler aynı zamanda bir laboratuvar işlevi görüyorlar. Ünlü-ünsüz ayrımı gözetmeksizin ilginç öykü örneklerine yer vererek yayın dünyasını kısa anlatının avantajları konusunda uyarıyorlar. Öykünün, yapısı gereği, okumaya fazla vakit ayıramayan günümüz insanının yaşamına daha uygun düşeceğini savunuyorlar. Oysa, belli bir çevrede tanınan Annie Saumont'u saymazsak, Daniel Boulanger'nin dışında salt öyküleriyle ün yapmış bir usta bugüne dek yoktu çağdaş Fransız yazınında. Oysa bir süredir Le Clézio, Michel Tournier, vb. gibi tanınmış yazarlar öyküye daha çok yer verirlerken, Paul Fournel, Jacques Bens, Alain Demouzon, Alain Nadaud gibi gençler de seslerini daha çok duyurmaya başladılar. *Le Monde* gazetesi, pazar ekinde her hafta bir öykü yayımlamaktan vazgeçmişti nedense. Ama bu güzel

alışkanlığı *Le Monde Diplomatique* ayda bir de olsa sürdürüyor.

Bu gazetenin girişimiyle Paris Kitap Fuarı'nda düzenlenen bir açık oturuma katıldım geçenlerde. Konu, son yıllarda öykünün hapsedildiği getto duvarlarını yıkmasıydı. Bu yıkılışı kolaylaştırmak için Complexe yayınevi *"Öykü İçin"* başlıklı bir kitap yayımlamıştı. Kitapta Del Castillo, Brochier, Gazier, Mertens, Tournier ve Zinoviev gibi yazarlar öykü üzerine görüşlerini belirtiyorlar, bu türü savunmak için cepheden saldırıya geçiyorlardı. Önemli bir okur ve yazar kalabalığının izlediği açık oturumda Türk öykücülüğünden örnekler vererek, bu alanda öteden beri önemli yazarlar yetiştirmiş bir ülke olduğunu söyledim Türkiye'nin. Geçen hafta da, Paris'in kuzeyindeki Saint-Quentin belediyesince düzenlenen bir öykü festivaline katıldım. Doğrusu, bugüne dek böyle bir festivalin varlığından haberim yoktu. Oysa bu yıl altıncısı yapılıyormuş. Çok ilginç sergi ve açık oturumların yanı sıra, gazeteler de festivali önemli ölçüde tanıttılar. Goncourt Akademisi üyelerinden Henri Bazin, Edmonde Charles-Roux, Françoise Mallet-Joris gibi tanınmış yazarların da katıldıkları festivalde 1990 Goncourt öykü ödülü Jacques Bens'in son kitabı *Nouvelles Désanchantées*'ye yer verildi. Diyeceğim, Fransa'da öykü eskisine oranla daha çok ilgi görmeye, daha çok okunup daha dikkatle değerlendirilmeye başlandı. Bize gelince, bizde öteden beri yetkin öykü yazarları yetiştiğinden, Fransa'daki dirilişten etkilenmemize hiçbir neden olmadığını düşünüyorum.

1991

struga şiir akşamlarının ardından

Bu yıl "Struga Şiir Akşamları"nın otuz ikincisi Ohri gölünün kıyısında kutlandı. Türkiye'den Cengiz Bektaş gelmişti, Folklor Araştırmaları Derneği Başkanı Nurettin Ünver Nasrettinoğlu da gözlemci olarak etkinlikleri izliyordu. Fas'tan Avustralya'ya, Tacikistan'dan İngiltere'ye pek çok sayıda ülkenin katıldığı festival her yıl olduğu gibi büyük ilgi topladı. Yalnızca basın ve televizyon değil, devlet adamları ve halk da şenliği yakmdan izlediler. Devlet başkam Kiro Gligorov, Başbakan Branko Sırvenkovski ve Manastır doğumlu bir Türk olan kültür bakanı Güner İsmail Struga'daydılar. Makedonya bağımsızlığını yeni elde etmiş, küçük bir ülke. Nüfusu iki milyondan biraz fazla, diyelim Bakırköy'ünki kadar. Bizim devlet adamlarımızın nişan ve düğün törenlerine katılmaktan kültür etkinliklerini onurlandırmaya vakit bulamadıklarını bildiğim için yazma gereğini duyuyorum bunu. Makedonya yüzölçümü ve etnik bir mozaikten oluşan nüfusuyla küçük bir ülke, ama şiire verdiği önem açısından bu yıl daha da yüceldi gözümde.

Şenlik, şiir meşalesinin yakılarak Miladinov'un "Güneye Özlem" adlı yapıtının okunmasıyla başladı. Makedon şiirinin kurucusu sayılan Miladinov 19. yüzyılın sonlarında, Moskova'da kapatıldığı hapishanede yazmış bu şiiri. Sonra Lüksemburglu kadın şair Anice Koltz içinde yaşadığımız dünyanın sorunlarına değinen bir mesaj okudu. Ardından şairler kendi dillerinde son yapıtlarından örnekler okudular, kalabalık ve dikkatli bir izleyici topluluğu karşısında. Şiirlerin Makedonca çevirileri de Üsküp tiyatrosu sanatçıları tarafından seslendirildi. Ertesi gün İsviçreli şair ve edebiyat profesörü Raymon Tschoumy'nin yönettiği "Şiirin Oluşumu" konulu sempozyuma katıldık Cengiz Bektaş'la birlikte. Her yıl bir

ülke şiirine ayrılan özel şiir gecesinde bu yıl İtalyan şiiri tanıtılıyordu. Konuşmacı Nullo Minissi, çağdaş İtalyan şiirini tanıtmaktansa şiir üzerine genel bir söylev çekmekle yetindi. Aynı zamanda şarkıcı olan Fransız şairi Roger Laet'in konseriyse, kulaktan çok göz doyurucuydu, diyebilirim. Üçüncü gün Makedon şiirine ayrılmıştı. İngilizceye çevrilen altı Makedon şairinin kitapları tanıtıldıktan sonra söz konusu şairlerin yapıtlarından örnekler okundu. Makedonya'da yaşayan Türk ve Arnavut şairler de kendi dillerinde şiirler okudular. Ve şenlik son gece, görkemli bir dekor içinde, sularını Ohri gölünden alan Drim ırmağının üzerindeki köprüde yapılan şiir okumalarıyla sona erdi.

Bu yıl altın çelenk ödülü Çuvaş şairi Guenady Aigui'ye verildi. Aigui Türkiye'de pek tanınmayan, ama Batı ülkelerinde giderek ünlenen ilginç bir şair. Kendisiyle geçen yıl Poitiers'de toplanan yazarlar kongresinde tanışma olanağı bulmuş, ne yazık ki pek anlaşamamıştım. Aigui, Rusçayı saymazsak, Türk dilleri ailesinden olan Çuvaşça'nın dışında başka dil bilmiyordu çünkü. Ve Çuvaşça Türkiye Türkçesinden oldukça farklıydı. Yine de şiirinin metafizik bir boyutu olduğunu, eski şaman geleneğinden yararlandığını öğrenebilmiştim. Bir de ona Rusça yazmasını, Moskova'da genç bir şair adayı iken tanıdığı Nâzım Hikmet'in öğütlediğini çıkarabilmiştim bana söylediklerinden. Aigui'nin şiir okuyuşunda büyülü, şaman törenlerinden kaynaklanan gizem dolu bir eda vardı. Ne yazık ki Struga'da, ilk gece hariç, şiirlerini kendisi okumadı. Ona ayrılan özel bölümde, Ohri'deki Ayasofya Kilisesi'nin freskleri altında Makedonca okunan şiirleri yine de etkileyiciydi. Meryem Ana, İsa ve azizlerin bakışları altında Çuvaş şairi çekik gözleri, beyaz sakalı ve ufak tefek boyuyla başka bir dünyadan gelmiş izlenimini uyandırıyordu. Barıştan ve şiirin görünmez gücünden söz eden kısa bir konuşma yaptı. Makedon şair Pavlovski de ayrıntılarıyla Aigui'nin şiirini tanıttı dinleyicilere. Pavlovski ve Aigui'nin konuşmalarını Fransızca çevirilerinden izleyebildim. Gerçek bir şiir şöleniydi doğrusu. Osmanlı döneminde camiye dönüştürülen Ayasofya Kilisesi'nin tam orta yerindeki mermerden mimber fresklerle uyum sağlamasa da, Balkanlar'daki kültür bileşimini, halkların ve inançların benzerliğini simgeliyordu.

Geleneksel Ohri evlerini, en eski, en güzel fresklerle süslü Ortodoks kiliselerini, Türklerin Kalkandelen dedikleri Tetova'da bugüne dek gördüğüm en ilginç Bektaşi tekkesi olan Harabati Baba

Tekkesi'yle iç duvarları boydan boya resimlerle süslü Alaca Camii de görme fırsatını buldum bu yıl. Ve Makedonya Türk edebiyatının seçkin temsilcileriyle tanıştım. Necati Zekeriya'nın ölümünden sonra İlhami Emin, Nusret Dişo, Fahri Ali ve Recep Bugariç gibi şair ve öykücüler dirençle sürdürüyorlar Türkçe yazmayı. Ne yazık ki bu yazarların yapıtlarını Türkiye'de edinme olanağımız şimdilik yok. Türkçe olarak haftada üç kez yayımlanan, başyazarlığını Drita Karahasan'ın yaptığı *Birlik* gazetesinin yayınları ülkemizde dağıtılmıyor çünkü. Oysa bu edebiyat, kanımca, çağdaş Türkiye edebiyatının bir parçası sayılmalıdır. Onların dil çabalarına, yabancı bir ortamda Türkçemize sahip çıkmalarına destek olmamız gerektiğini düşünüyorum. Balkanlar'da, özellikle de Makedonya'da yeni oluşmaya başlayan kültürel yapılanmayı yakından izlemeliyiz. Bu ülkelerin deneyimlerinden, azınlıklara yönelik kültür politikalarından öğreneceğimiz çok şey var.

1993

frankfurt kitap fuarı'nda türk edebiyatı

Bu yılki Frankfurt Kitap Fuarı'nda Türk edebiyatı önceki yıllara oranla hak ettiği ölçüde temsil edildi diyebilirim. Kültür Bakanlığı'nın girişimiyle on yazarımız Türkiye standında okurlarla buluşup kitaplarını imzaladılar. "Cumhuriyetin 70. Yılında Türk Edebiyatı" konulu panele katıldılar. Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın da orada olması, standın açılışında ve panelde yaptığı konuşmalarda ülkemizin kültür politikasını belirleyen temel ilkelerin altını bir kez daha çizmesi olumlu bir hava yarattı.

Daha önceki yılları anımsıyorum. Türkiye standı birkaç turistik broşürün ve Kültür Bakanlığı'nın çağdışı yayınlarından oluşan bazı kitapların sergilendiği, hiç kimsenin uğramadığı bir ücra köşe durumundaydı. Oysa bu yıl stand öbür ülkelerinkiler kadar iyi hazırlanmış, büyük bir alana yayılmıştı. Çeşitli yayınevlerinden kitap örnekleri sergilenirken edebiyatımızın ve ne yazık ki bir türlü içinde bulunduğu dar boğazı aşamayan yayıncılığımızın son gelişmeleri göz önünde tutulmuş, edebiyat, insan bilimleri ve sanat yapıtları arasmda belli bir denge kurulabilmişti. İmzaya katılan yazarların kitaplarının okurlara ücretsiz verilmesi de kitabın çok pahalı olduğu Almanya'da güzel bir jestti. Ne var ki, bütün olumlu yönlerine karşın, Kültür Bakanlığı'nın Frankfurt çıkartmasında önemli bir konuyu gözardı etmesine de değinmeliyim.

Bilindiği gibi bu yıl 45'incisi gerçekleşen Frankfurt Kitap Fuarı her şeyden önce dünya ölçüsünde bir "copyright" yani yazar hakları pazarıdır. Yayıncılar ve "copyright" ajansları yılda bir kez Frankfurt'ta bir araya gelip yazar hakları alışverişinde bulunurlar. Fikri Sağlar'ın, panelde yaptığı konuşmada, bu alanda hazırlanan yeni yasa tasarısına değinmesi elbette çok yerindeydi. Ama Türki-

ye, her zaman olduğu gibi yine, satıcı değil alıcı konumundaydı. Oysa yaygın Batı dillerine çevrilmiş yazarlarımızın yapıtlarından bir seçme ayrı bir standta sergilenebilir, böylece yabancı yayıncıların ilgisi bir ölçüde Türk edebiyatına çekilebilirdi. Batılı yayınevi yöneticilerinden Türkçe bilmelerini, ya da Türkçe kitapları alıp bir bilene okutmalarını beklemek fazla iyimserlik olur gibime geliyor. Sayıları çok fazla olmasa da bazı yazarlarımızın (Frankfurt'ta bulunanların üçü de dahil) kitapları son yıllarda Almanca, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca gibi dillere çevrilmişti. Bu kitapların sergilenmesi başka dillere çevrilmelerine de yol açabilir, en azından fuara alışveriş amacıyla gelen yayıncıların ilgisine, beğenisine sunulabilirdi.

Edebiyatımızın yurtdışında daha iyi tanıtılabilmesi için neler yapılabileceğinin panelde gündeme getirilmesi de iyi oldu. Yüksel Pazarkaya ile ben bu konudaki görüşlerimizi açıklama olanağını bulduk. Kültür Bakanlığı yetkilileri de, başta bakanın kendisi olmak üzere, konuyla yakından ilgileneceklerini belirttiler. Ayrıca Fikri Sağlar'ın yazarlarla yaptığı sohbette demokrasi ve düşünce özgürlüğüne olan bağlılığını bir kez daha dile getirmesi çok sık tanık olmadığımız bir durumdu. Ve tüm yazarlar tarafından coşkuyla karşılandı.

Frankfurt Kitap Fuarı'nda her yıl bir edebiyat tanıtılıyor. O edebiyatın çevresinde dünya basınının da yakından izlediği bir dizi etkinlik düzenleniyor. Örneğin bu yıl Hollanda edebiyatı seçilmişti. Ama Belçika'nın Flandres bölgesinde de aynı dil konuşulduğundan, ulusal bir edebiyatın değil coğrafya ve dil temelinde bütünleşen bir edebiyatın tanıtımı yapıldı. Gelecek yıl Brezilya'nın onur konuğu olacağını, sonra da sırasıyla Avusturya ve İrlanda edebiyatlarının tanıtılacağını öğrendim. Umarım Türk edebiyatına da bir gün sıra gelir. Dünyada pek tanınmayan çağdaş edebiyatımızın çeşitli yönelimleri ve çok sesliliğiyle bunu çoktan hak ettiğini düşünüyorum.

1993

çağdaş uygarlık

Çoğu Batı dillerinde uygarlık sözcüğü Latince kökenlidir. "Civitas", yani devlet ya da örgütlenmiş toplum anlamında kullanılır. XVIII. yüzyılın ortalarına dek Fransızlar "Civilisé" (uygar) yerine "policé" (kentli) sözcüğünü kullanmayı yeğliyorlardı. Sanırım aynı şey semitik diller için de geçerli. Demek ki kentleşme, daha doğru bir deyimle yerleşik topluma geçiş süreci, uygarlığın da başlangıcı olarak kabul edilmektedir. İnsanlık tarihinin ilk uygarlıklarını, Mezopotamya ve Çin'de kurulan uygarlıkları da, bu bağlamda değerlendirmeliyiz.

Ne var ki Batı kendi tarihsel evrimine ve değer ölçütlerine göre oluşturduğu uygarlık kavramını merkeziyetçi bir anlayışla savunmuş, kendi dışındaki uygarlıkları, eski Yunanlıların yaptıkları gibi, ilkel toplumlar, hatta "barbarlar" olarak nitelendirmiştir. Örneğin İngiliz yazarlarından Clive Bell, dilimize de çevrilen *"Uygarlık"* adlı yapıtında (Vedat Günyol'un girişimi ve özverisiyle dilimize kazandırılan bu ilginç kitap da, Çan Yayınlarının nice kitapları gibi unutulup gitmiş, sessizlik denizine gömülmüştür.) Perikles'in Atina'sını, eski Roma'yı, Rönesans ve Fransız Aydınlanma çağını uygarlığın başlıca aşamaları olarak görür. Oysa aynı Batı, Hıristiyanlıkla özdeşleştirdiği uygarlık adına Amerika yerlilerini soykırımdan geçirmiş, Birinci Dünya Savaşı gibi tarihin en büyük insan kıyımına yol açan bir savaşı, sömürgeleri yeniden paylaşabilmek uğruna ve yine uygarlık adına başlatabilmiştir. Mehmet Akif "Medeniyyet dediğin tek dişi kalmış canavar" diye yakınırken bu gerçeği dile getiriyordu. Ey uygarlık senin için ne büyük barbarlıklara tanık oldu insanlık!

Çağdaş uygarlık tümüyle teknolojiye indirgenemez elbette.

Ama maddi temeli olmayan bir uygarlık da, özellikle çağımızda, düşünülemez. İnsanoğlunun, uygarlığın temel koşulları olan değer duygusuyla aklın egemenliğini gerçekleştirebilmesi için doğanın güçlüklerine direnebilmesi ve toplumsal eşitsizlikleri aşıp gerçekten özgür bir ortamda kişisel yeteneklerini geliştirebilmesi gerekir. Buysa bir ölçüde Batı toplumlarının ulaştığı, bizimse Atatürk'ün "Muasır medeniyet seviyesi" olarak amaçladığı ve bir türlü ulaşamadığımız uygarlık aşamasında mümkün olabilir ancak. Böylece, çağdaş uygarlığı, bir toplumun hem doğada hem de kendi içinde en iyi ve en özgür biçimde örgütlenmesi olarak tanımlayabiliriz.

Bir de "uygar insan" denilen bir yaratık vardır ki, onun ne olduğunu, nasıl davranabileceğini anlamak ya da ne olmadığını görmek için çevremize bakmak yeterlidir sanırım.

1988