cogito

SELAHATTİN HİLAV

edebiyat yazıları



YKY

EDEBIYAT YAZILARI

Selahattin Hilav 1928 yılında İstanbul'da doğdu. 1946'da İstanbul Erkek Lisesi'ni, 1950'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. 1954-1958 yılları arasında Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde felsefe derslerini izledi.

Yurda döndükten sonra çok sayıda gazete, dergi, ansiklopedi ve ve yayınevinde çalışan Hilav'ın, aydınlanmacı felsefenin ve Marksizm'in Türkiye'de kuramsal olarak anlaşılmasında önemli katkıları oldu. "Yabancılaşma", "Asya tipi üretim tarzı (ATÜT)" ve "şeyleşme" gibi pek çok Marksist kavramın Türkçeye girmesini sağladığı gibi, varoluşçuluğun hem edebi hem de felsefi bir akım olarak Türkiye'de tanınmasına da katkıda bulundu. *Yazko Felsefe Dergisi*'nde yöneticilik yaptı. Felsefe yazılarının yanı sıra edebiyat üzerine yazılar da yayımladı. *Diyalektik Düşüncenin Tarihi* ve *100 Soruda Felsefe* gibi çalışmalarıyla dikkat çekti. Eleştiri ve incelemelerini *Edebiyat Yazıları* (YKY) ve *Felsefe Yazıları* (YKY) adlı iki kitapta topladı. Marx, Engels, Sartre, Schopenhauer, Freud, Garaudy, Nerval (*Doğu'da Seyahat*, YKY), Diderot ve d'Alembert (*Ansiklopedi: Seçilmiş Maddeler*, YKY), Foucault (*Bu Bir Pipo Değildir*, YKY) ve Kojéve (*Hegel Felsefesine Giriş*, YKY) gibi pek çok yazardan çeviriler yaptı.

Selahattin Hilav 12 Mayıs 2005 tarihinde İstanbul'da öldü. 2006 yılında iki armağan kitap yayımlandı: *Selâhattin Hilâv'a Saygı* (Haz. Doğan Özlem-Güçlü Ateşoğlu), *Felsefeden Edebiyata Selahattin Hilav* (Haz. Selahattin Bağdatlı); öğrenciliğinde Paris'ten yazdığı mektuplar derlendi: *Selahattin Hilav ve Paris Mektupları* (Sema Rifat).

Selahattin Hilav'ın
YKY'deki kitapları

Felsefe Yazıları *(1993)*
Edebiyat Yazıları *(1993)*

SELAHATTİN HİLAV

EDEBİYAT YAZILARI

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 283
Cogito - 19

Edebiyat Yazıları / Selahattin Hilav

Kitap editörü: Selahattin Özpalabıyıklar

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane-İstanbul
Telefon: (0 212) 294 10 00 e-posta: info@masmat.com.tr
Sertifika No: 0905-34-000415

1. baskı: İstanbul, Kasım 1993
4. baskı: İstanbul, Mart 2008
ISBN 978-975-363-241-X

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2006
Sertifika No: 1206-34-003513
Bu kitabın telif hakları Onk Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK
Giriş *(Gerçeküstücülük)* • 9
Gerçeküstücülüğün Düşündürdükleri • 13
Lautréamont ve Ötekiler • 17

NÂZIM HİKMET
Nâzım Hikmet Üzerine Notlar • 29
Yolcu ve Yalnızlık • 66
Birkaç Gözlem ve Düşünce • 70
Nâzım Hikmet'te Estetik Seçimlerin Evrimi • 82

KEMAL TAHİR
Kemal Tahir'in Felsefi Düşüncesi ve *Devlet Ana* • 89
Kemal Tahir ve Tarihi Kavramak • 98
Aldatmacaların Üstüne Yürümek • 111
Kemal Tahir Üzerine • 114
Kemal Tahir • 118

AHMET HAMDİ TANPINAR
Tanpmar Üzerine Notlar • 123
Kuruntuya Dayanan Eleştirme • 142

ŞAİRLER VE ŞİİR
Giriş (Blaise Cendrars, *Seçmeler*) • 157
Tristan Tzara Öldü • 162
Şiirin Pratiği • 165
Giriş (Lucretius, *Evrenin Yapısı*) • 167

Cahit Irgat Üzerine • 171
Can Yücel Üzerine • 176

**DENEMELER-İNCELEMELER-
ELEŞTİRİLER-SORUŞTURMA CEVAPLARI**

Yabancılaşma-Şeyleşme ve *Ayak Bacak Fabrikası* • 191
Yeditepe'nin Yeni Anketi • 195
Selahattin Hilav'a Sorular • 201
Yevgeni Vinokurov'la Konuşma • 206
Edebiyat Türü Olarak Deneme • 214
"Toplumcu Edebiyat" Kavramı Üzerine • 217
Gurbet Yavrum: En Az Sözle, En Fazla Gerçeği Yakalamak • 221
Türk Dil Kurumu'nun Çeviri Ödülleri Konusunda Selahattin Hilav'a Sorular • 224
Metis Çeviri'nin Sorularına Cevap • 229
Marx'çı İnsan Anlayışı ve Sosyalist Gerçekçilik • 233

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

*Giriş**

İnsan bir yandan sınırsız isteklerinin, kayıt tanımaz düşlerinin ardından gitmek istiyor, öte yandan günlük hayatın çıkargözetir düzenine, hesaplarına, dar mantığına boyun eğerek kendi yarattığı ama kendisine yabancılaşmış bir zorunluluğun tutsağı oluyor. İnsanın bu yırtılış ve parçalanışı çağdaş felsefenin temel konularından biridir. Filozoflar, yabancılaşmanın nedenlerini açıklamaya, insansal bütüne götüren yolları belirtmeye çalıştılar. Özellikle Hegel'de, dışlaşma, yabancılaşma ve bütünlük kavramlarının önemle ele alındığı görülür. İnsansal bütünü amaç edinmek isteyen çağdaş düşünce akımları (Nazizm, Marksizm, Varoluşçuluk) kaynaklarını Hegel'de bulurlar.[1] Toplumsal önyargı ve sınırlayışa, hayatın çıkargözetir düzenine, dar bir nesnellik ve akıl anlayışına başkaldırarak bilinçdışının, cinsiyetin, düşün, imgelemin hakkını geri almak ve böylece insansal bütünlüğü gerçekleştirmek isteyen gerçeküstücülük de bu düşünce akımları arasında yer alıyor. Yöneldiği amaca ulaşmak için her aracı kullanan gerçeküstücülük kendini bir sanat akımı olarak değil, bir devrim hareketi olarak görüyordu. Bu yüzden, bilincin koyduğu engelleri kaldırmak için, Freud'ün yöntemleriyle, şiir ve resmin bir araç olarak kullanılmasına başvurulduğu gibi; hayatın karşısına, alay etme, rezalet çıkarma, adam dövme gibi tavırlarla, toplumun karşısına da belli bir politika anlayışı ve onun gerektirdiği eylemle çıkılıyor, öte yan-

* *Gerçeküstücülük (Surréalisme) I, II* (De Yayınları, 1962) adlı kitaba giriş (Ed.N.)

1 Sartre, *Situations* II, s. 320.

dan nesnel gerçekliği yıkmak için gerçeküstücü nesneler (hem kurt-hem masa heykel, ya da Duchamp'ın mermer-kesme şekeri gibi) yaratılıyordu. Ama sınırlayışları yıkarak insansal bütünlüğü ve özgürlüğü gerçekleştirmek isteyen bu akımın, zamanla, eski sanat eserlerine yenilerini katmaktan başka bir iş yapmadığı görülmeye başlandı.[2] Kullanılan araçlar, varılmak istenen amaca uygun düşmemiş, beklenilen devrim gerçekleşmemiştir. Ana eğilimi bakımından yalnız düşünce alanında kalan her hareket gibi gerçeküstücülük de zararsız hale gelmeye başlamış, zamanla evcilleşmiş ve başkaldırdığı toplumun kullandığı bir araç durumuna düşmüştür. Bu başarısızlık gerçeküstücülüğün, düşünceyle gerçek arasındaki bağıntı sorununda, maddeci ya da düşüncü (*idéaliste*) görüşler arasında kesin bir seçiş yapmamış olmasından doğuyor. Çeşitli durumların etkisinde, gerçeküstücülüğün kimi zaman maddeciliğe ve onun eylem anlayışına, kimi zaman bireyin içine kapanıp düşünsel bir devrim yaratma çabasına yöneldiği ve bu iki uç arasında gidip geldiği görülüyor. Düşünceyle gerçek, imgeselle nesnel, salt olanla görece arasındaki diyalektik birliğin iyice görülememesi gerçeküstücülüğe bir devrim hareketi olarak etkinliğini kaybettirmiştir. Ne var ki her düşünce akımı, eninde sonunda, iki ucdan birine kaymak zorundadır. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra "gerçeküstücülük çok önemli bir kültür hareketi, örnek bir davranış haline getirilmiş, burjuva hümanizmasının içine sokuşturulmak istenmiştir".[3] Son yıllarda gerçeküstücülüğün gizemciliğe yöneldiği de görülüyor.

Gerçeküstücülük, devrimci bir hareket olarak, başlangıçta kendisine çizmiş olduğu amaçlara varmamış olsa da, şiir bakımından, yüzyılımızın en önemli akımı olmak özelliğini edinmiştir. Günümüzde, hiçbir şair gerçeküstücülüğün şiir deneyini önce yaşamak sonra da aşmak zorunda olduğunu bilmezlikten gelemez. Yoksa kaçınılmaz biçimde şiirin gelişim çizgisinin gerisinde kalacaktır. Bütün yüceliğine rağmen, gerçeküstücü şiirin de günümüzün duyarlığına yetmediği söylenebilir. Bu şiirin yaşayacak yanlarını benimseyerek aşkın bir düzeyde yeni-

2 Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, s. 12.
3 Sartre, *Situations II*, s. 318.

den değerlendirmek ödevi bugünün şairine düşüyor. Yaratıcılığın yasası, aynı alanda daha önce ortaya konmuş olanlarla hesaplaşmayı, onları özümleyip değerlendirmeyi ve aşmayı gerektiriyor. Yoksa "natüralizm"i "tabiîlik",[4] "sembolizm"i "ipham"[5] sanmaktan; şiir anlayışımızı "gerçeğin düzeninde yapamıyacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmaya"[6] dayandırırken, gerçeküstücülüğün eksik ve sığ bir tanımlamasını vermekten kurtulamayız. İçinde bulunduğumuz toplumsal gerçeğin bilinçlerimizi belirlediği; kavrayış gücümüze sınırlar çizdiği doğrudur. Bir ülkenin "az gelişmişliğinin" bireylerinin bilincinde yansıdığı da doğrudur. Ama bilinç sadece bir edilgin yansıma değildir. Bilinç nesnelin bilgisini edindikçe, gerçeğin doğru bir tasarımı ve içinde bulunduğu zorunlulukların bilgisi haline girdikçe edilginlikten kurtulur, kendisini tutsaklaştıran belirlenimleri aşar ve özvarlığını gerçekleştirme olanağını kazanır. Bilinçle gerçeğin bu diyalektiği politikadaki gelişimin de, sanattaki gelişimin de ilkesidir. Başka bir deyişle, yaratıcılık öznelin ve nesnelin bilgisini zorunlu bir ön-koşul olarak içinde taşır. Ne var ki kendisinin ve nesnelin bilgisine varamayan bilinç gerçekleri çarpık ve bulanık biçimde yansıtmaktan da geri durmaz. Bu açıdan bakmadıkça, edebiyatımızın niçin çocuksu bir kördöğüşü gibi sürüp gittiğini; evren, tarih, toplumsal gerçekler ve dayanmak istediği kültür gerçekleri karşısında niçin eksik ve başarısız bir tavır tutturduğunu anlayamayız. Evrensel değerler taşıyan eserler vermek isteyen kimse, içinde bulunduğumuz köhne düşünsel belirlenimleri aşarak, insan bilincinin ve duyarlığının ucunda yer almak ve ondan başlamak zorundadır. Edebiyatın bilgiye indirgenemeyen bir nitelik taşıdığını ama yine de bilginin tikel bir biçimi olduğunu unutmamak gerekiyor. Gerçeküstücülükle ilgili bir kitabın girişinde bilinç, bilgi ve nesnellikten söz edilmesine şaşanlar olacaktır. Onlara Breton'un şu sözünü hatırlatmak isterim: "Her gerçek edimin temelinde doğrunun araştırılması vardır."[7] Breton, bilimin sınırlı nesnellik ve akıl

4 Ahmet Mithat.
5 Ahmet Haşim.
6 Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, s. 9.
7 Breton, "Enquête sur l'amour".

anlayışına karşı, "karartı bilmeyen gerçek bir aklı"[8] ve "ortaya çıkarılması gereken evrensel bilgiye karşı duyulan açlığı"[9] koymak istiyordu. Başka bir deyişle, Breton belli bir akıl anlayışına karşı geliyor, akıl yetisini salt değil, görece bir eleştirimden geçiriyordu.[10] Hegel'e duyduğu hayranlık da dolaylı olarak bunu gösterir.[11] Öyleyse, *Gerçeküstücülük*'ün belli bir kültür gerçeğinin daha iyi bilinmesi ve kavranması için hazırlandığını söylerken çelişmeye düşmüş olmayız.

8 Breton, *La Clé des Champs*, s. 62.

9 *Ibid*, s. 67.

10 Salt olanla göreceyi karıştırmak, yarı-aydını ele veren düşünce özelliklerinden biridir.

11 Breton, Hegel'den söz ederken şöyle diyor: "Onun yöntemi, bütün öteki yöntemlerin yoksulluğunu açığa vurmuştur. Hegel diyalektiğinin bulunmadığı yerde, benim için, ne düşünce ne de doğruya ulaşmak umudu vardır." (*Entretiens*, s. 152)

Gerçeküstücülüğün Düşündürdükleri

Gerçeküstücülük, kendini sürekli olarak irdeleyen ve oluşturan bilincin belli bir serüveni, bir biçimi (formu) olarak da görülebilir. Dıştan bakılınca, tinsel (manevi) bir devrim girişimi, bir kültür olayı, bir sanat ve şiir anlayışı. İçten bakılınca, bilinçsel bir devinim, bir yıkma ve yeniden kurma yönelimi, insansal oluşumda bir uğrak, tinsel-olanın kendinde yansıması, kendine dönüp derinleşmesi ve zenginleşmesi, kendisi için varlıkta gerçekleşen bir kapsam genişlemesi. Bilincin bu yeni biçim edinmesi (biçimlenimi), Batı'nın (kapitalizmin) tinsel dünyası çerçevesinde, bir olumsuzlama, bir başkaldırı. Yönelinen hedef, "Descartesçılık denilen şeyin" (Breton), sözümona Descartesçılığın dünyasını yıkmak ve aşmak. Akılcılığın insansal varlıkta yarattığı kopukluğu, parçalanmışlığı, yeni ve yüksek bir düzeyde ortadan kaldırmak, gidermek söz konusu. Bilinçdışının ve düşün saygınlığını geri vermek ve böylece bir bütünsel insan varlığını üretmek, hem dışın hem de içteki yabancı öğelerin içselleşmesini, insansallaşmasını sağlamak. Aslmda ve en genel düzeyde, varolanın içselleşmesi, Batı'nın özü olarak görülebilir.

Devinimsiz, süreçsiz ya da kendini tekrarlamaktan başka süreç bilmeyen bir başka bilinç ve tinsellik de var. Bu kendi kendisiyle örtüşen, "ne ise hep o kalan" bilinç ya da tinsellik, olumsuzlama, derinleşme, aşma, kapsam genişletme, bir yüksek düzeyde kendini yeniden bulma uğraklarından değil, yalnızca dış ve nicel değişikliklerden, kılık değiştirmelerden, "ken-

dini şu ya da bu sanma"dan geçiyor ancak. Delinmiş ve içeriği dışarı akıp donmuş, tek yönlü ve yansımasız bir bilinç bu. Bilinç içeriğinin emilip dışarda şeyleşmesi (kurumlar, kurallar, basmakalıp düşünceler ve duygular) tarih ve kültür düzeyinde de çıkmaz sokaklar oluşturuyor. Bu zemine dayanan toplumlar, tarihin çöplükleri gibi. Bunların, daha güçlü bir dünya ile karşılaşması ve bu dünyanın çekiminden kurtulamaması, bilinçsel düzeyde, "başkasında-olma" ya da "başkası için varlık" diyebileceğimiz bir tinsel oluşuma yol açıyor. Bundan ötürü en genel düzeyde, dışsallaşmanın ve başkasındalığın, Doğu'nun özü olduğu söylenebilir (özellikle Müslümanlık olgusunu ve Yakındoğu'yu göz önünde tutuyoruz).

Breton, gerçeküstücülüğü, her şeyden önce, kurulu düzene, yaygın ve resmi ahlaka, düşünceye, estetiğe karşı çıkan bir akım olarak sunuyor. Gerçekten de, yalnızca tinsel düzeyde kalmasına rağmen devrimci ve başkaldırıcı bir yan var bu akımda. Sistemli bir eylemde tenleşmiyor bu akım (Breton'un Troçki'yle bağlantı kurmak istemesine rağmen), ama toplumsal kurumlara köktenci bir eleştiriyle yöneliyor. Düşünce ve duygu düzeyindeki olumsuzlamasıyla, Batı dünyasındaki sanat yaratılarına yeni bir nitelik, yeni bir boyut getiriyor.

Bağlı olduğumuz kültür çevresinde ise, sanat ve edebiyat, genellikle, kurulu düzenden yana ve resmi olma çabasında. Yalnızca "yenilik" hareketleri var, aktarma ve bir "başkasına benzeme" söz konusu; köktenci eleştiriyi, sonuna kadar gitmeyi, ödünsüzlüğü, bir düşünce için bir yaşam harcamayı gerektiren derinleşme ve "kendisi olma" yok. Hayranlık uyandırma, beğenilme, ödül kazanma, caka satma, "başkasına göre olma"nın, "başkasındalığın" itiş kakış ve dedikodu üzerinde temellenen ve eğlendirici bile olmayan görünümleri. İrdeleyen düşüncenin yokluğu ve özümleme yeteniksizliği, gerçeküstücülüğün, bizde, yalnızca bir şiir akımı olarak algılanmasına (bu algıda bile bir çarpıklık vardır) yol açtı. Cumhuriyet döneminin "yenilikçi" düşüncesi ve edebiyatı gerçeküstücülüğü bir "modern akım" olarak gördü; düşünsel temelini ve kapsamını kavrayamadı. Son otuz yılda da, gerçeküstücülüğün, şiirde imgenin önemini vurgulayan bir akım olarak görüldüğünü, bu te-

mel yanına indirgendiğini söyleyebiliriz. Oysa Breton, gerçeküstücülüğün bir edebiyat hareketi olmadığı, kendisini şair saymadığı ve "edebiyatın son"u, yani sonu gelmiş olduğu üzerinde sürekli durmuştur.

Gerçeküstücülüğün "yıkıcı araçlar"ından biri de mizah ya da alay. Köktenci bir olumsuzlaşmaya dayanan "kara mizah"ta, alay edilenin de, alay edenin de yıkılması, "hiçlenmesi" söz konusu. Olup-bitene ve kendine, her an belli bir uzaklıktan ve sıyrılış içinde bakan bilinç, beylik düşüncelerin ve duyguların batağından kurtulma olanağı yaratıyor böylece. Alışılagelmiş ve yaygın değer yargılarının iç yüzünü, sahteliğini göz önüne sermek olanağı bu. Hem dünyaya hem kendine biraz daha bilinç getirme aracı.

Oysa, kendine dönemeyen (tek yönlü) bir bilinç için mizah ya da alay, kutsal ve kutsal-olmayan ayrımına benzeşik kesin bir ayrıma dayanıyor. Bu bilinç için gülünç olan, içinde donup şeyleştiği toplumsal dünyanın kurallarına uymayandır. Burada, kendisiyle alay etme, kendindeki gülünçlüğü görme değil; başkalarını normlara ve kurallara uymamaları açısından görme, küçük düşürme, onların bu durumundan neşelenme ve dolayısıyla üstünlük duygusuna kapılma ve kendine güven duyma, rahatlama söz konusu. Bizde, geri zekâlıya, sakata benzeyene, azınlıktan birine, yol yordam bilmeyene, cahile gülmenin ve mizah alanının böylece sınırlanmasının nedeni burada aranmalı. İrdeleyen ve yıkan bir mizah değil bu; durağan ve değişmez belirlenimli bir toplum ve kültür dünyasını pekiştiren; eleştiriyi, ancak kural-dışına yönelten bir mizah. Bizde, düşünceden ve büyük edebiyat formlarından (örneğin roman) kopuk ve salt bir mizah yazınının varlığı, bu gerçeklerle açıklanabilir. Edebiyatın, "ciddiyet" ve "güzelleme" olarak görüldüğü bir ortamda mizah, büyük yapıtların kurucu bir öğesi olarak onların içinde erimiş halde bulunmuyor; kimyasal anlamda açığa çıkıyor. Batı'nın büyük yazarları (Gogol, Tolstoy, Kafka, vb.) "ayrıca" değil "aynı zamanda" mizah yazarlarıdırlar.

A. Breton'un Parinaud'ya verdiği cevapları okurken tüylerim ürperdi. Herhangi bir duygusallıktan ötürü değil, Breton'un düşünce keskinliğinden, anlatıştaki ustalıktan, dil ege-

menliğinden ve bu dildeki güzellikten. Böyle insanların ölmesi, ne anlaşılmaz bir iş... Zaman, böylesine bir düşünce kaynağını, bilgi ve kültür sindirilmişliğini, bağlılık ve inancı nasıl yok ediyor?. Varlığını birey ötesinde yani yapıtlarında sürdürse bile, bu cümleleri söyleyen ya da yazan bir varlık nasıl ortadan kalkabilir? Böylesine beylik bir soru sormaktan alamadım kendimi...

Gergedan Dergisi, Ağustos 1987

Lautréamont ve Ötekiler

Lautréamont, gözün gerçekmiş gibi gördüğü ya da tinin (zihnin) algıladığı doğaüstü tasarımlara yöneliyor; bu görümlerle uğraşıyor. "Gözlerinin önünde canlanıyor gibi olan fantastik görümler" diyor. İmgeleme dayanan duyusal-dünyaüstü tasarımlar, şiirinin başlıca malzemesi. Şair, bir kâhin görevi üstlenmiş gibi. Bu açıdan romantiklere ve özellikle Baudelaire'e çok yakın. Üslubu açısından da aynı şeyi söyleyebiliriz. Retorik ağır basıyor şiirinde. Ama bunun yanı sıra, sınır tanımayan imgelem atılımlarını, şaşmaz ve tutarlı bir mantıksal örgü içinde sunuyor. İçerikteki imgelemsel ve imgesel yoğunluğu, bilimsel yapıtların ve gerçekçi romanların dilindekine benzer bir saydamlıkla, ayrıntı kaygısıyla, külyutmazlıkla sunuyor (burada, Kafka akla geliyor ister istemez). Bunlara, şiirin genel havasına ters düşüyormuş gibi görünen, ama aslında onun kurucu bir öğesi olan kara mizahı da eklemek gerekir. Soupault, bu mizahı incelemek için başlı başına bir kitap yazmak gerektiğini söyler.

"Bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi gibi güzel" diyor Lautréamont. Gerçeküstücüler, daha sonra, şiirsel imgenin ve "güzellik"in temeli olarak görecekler bunu. Alışılagelmiş çağrışım öbeklerini parçalamayı ve birbirinden en uzak iki gerçeği bir araya getirmeyi amaçlayacaklar. Burada, geleneksel şiir dünyasının imge yapısını bozmak, dili altüst etmek söz konusu. Edebiyatın desteğiyle, bir şiirsel filtre içinden algılanan ve dolayısıyla pekişen toplumsal değerlere ve genelgeçer düşün-

celere savaş açmanın bir yolu bu. "Gül" çevresinde birbirine kenetlenmiş ve kalıplaşmış imgeler öbeği üzerinde şiirsel işlemler yapmak da olanaklı (Divan Edebiyatında olduğu gibi). "Vatan", "(hürriyet) özgürlük", "aşk", "barış" ve bunların çağrıştırdığı, bunlara uyan ve yakın imgelerle kurulan bir şiir, "gül" poetikasının dışına, kavramsal açıdan çıksa ve bir yenilik getirse de (Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide ve Cumhuriyet dönemi şiirinde genellikle görüldüğü gibi), var olagelen imge ve dil dünyasını altüst etmediği için köklü bir toplumsal-düşünsel-ahlaksal eleştiriye yönelemeyecektir, diyebiliriz. Dünyaya yeni bir bakış, yeni bir duyarlığı da gerekli kılıyor. Siyasal devrimci olmadan, şiirde devrim yapanlar var. Ama şiirde devrim yapmadan siyasal devrimci şair olunamıyor, sanırım.

Lautréamont'un sözcük dağarcığından örnekler: *Adlar:* Yılan, akrep, sırtlan, akbaba, kurbağa, pençe, tırnak, vantuz, kadavra, anus, penis, damar, kan, salya, vb. *Fiiller:* Yırtmak, parçalamak, emmek, kemirmek, saplamak, paralamak, kusmak, vb.

Bütün varlığın uçsuz bucaksız bir anus olmasını istiyor Lautréamont; penisiyle bu anusu yırtacağını ve böylece, yapışkan spermasının ırmaklarının akacağı bir okyanus bulacağını söylüyor. Fransızca bilenlerin bilmeyenlere çevirdiği ya da açıkladığı zaman görüleceği gibi Türkçesi çeşitli açılardan sakıncalı olduğundan, özgün metni veriyorum: "Oh! si au lieu d'etre un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez la geste que je fais du côté de mon bas-ventre: oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin!... et les fleuves de mon sperme visqeux auraient trouvé de la sorte un ocean où se precipiter!" (*Oeuvres*, s. 288).

Lautréamont'un yapıtı, okuru, doğrudan Marquis de Sade'a gönderir (ardından, Petronius, Laclos, Wilde, Gide, Céline gelebilir akla. Poe'ya hayranlık duyduğunu da biliyoruz). Sade kadar geniş bir ilgi alanı olmasa da, onun 19. yüzyıldaki bir izdüşümü gibi Lautréamont. Bu iki yazarın kitaplarını okura sunuşlarındaki şu benzerlik hemen göze çarpıyor: Lautréamont, okuru uyarıyor; okuyacağı sayfalarda yazılı olanlar kadar gö-

züpek ve yırtıcı olmasını, bu iç karartıcı ve zehirli satırlar arasında yolunu kaybetmemesini diliyor; sağlam bir mantıkla ve uyanıklıkla yaklaşmazsa, kitabın öldürücü buharlarının ruhunun derinliklerine işleyeceğini söylüyor (*Oeuvres*, s. 34). Sade'ın sunuşu da şöyle; "Şimdi okur dostum, dünya yaratıldıktan bu yana anlatılmış en ahlaksızlık dolu öyküyü; ne eski yazarların ne de biz yenilerin yazdıkları arasında benzeri bulunmayan bir kitabı okumak için yüreğini de kafanı da hazırla." (*The 120 Days of Sodom*, s. 110).

Ama daha derinlere inen ve içeriğe ilişkin benzerlikler de var. Her ikisinde de, topluma, değerlere (din, ahlak, vb.), varoluşa yöneltilen şiddetli ve yırtıcı eleştiri, kısıtlanmamış ve çarpıtılmamış isteğe dayandırılıyor. Engel tanımayan ve bilinmeyeni irdeleyen istek, her şeyin kökeni ve temeli.

İstek (özellikle cinsel istek) ve doyum, gerçek insansal deneyimin ve yaşantının alanı; uzlaşımlara dayanan gündelik, yüzeysel, kısıtlı ve kalp yaşamdan, derinlerde yatan, engellenmemiş ve has yaşama; "herkes öyle yapıyor"un dünyasından, tekliğe, bireyselliğe, benzersizliğe; parçalanmış, yırtılmış susturulmuş "ben"den, gizil bir güç olarak duran ve yetilerinin hepsi nesnesini bulan, somutlaşan bütünsel insana ve özgürlüğe götüren yol. Ama böyle bir yol, başkalarını araç olarak kullanmaktan, suç işlemekten, zora başvurmaktan da geçecektir ve bundan ötürü, ilk bakışta, Sade ve Lautréamont'un dünyasında, açık ve seçik olmayan yanlarla, çift-anlamlılıkla, çelişkiyle karşılaşılır.

Alquié, sorunu şöyle koyuyor: Bir ahlakçı olarak Sade'ı anlamak çok güç. Kahramanlarından söz ederken, "rezil" ve "it" sözcüklerini kullanıyor, ama kimi zaman yermek, kimi zaman da övmek için yapıyor bunu. Cinsel zevkten başka Tanrı tanımıyor, ama suç işlemeyi de her zaman onun yanına katıyor. Bütün bunlara rağmen insandaki istek yetisinin, Sade'ın yeni bir ahlak düzeninden mi, yoksa kayıt tanımaz içgüdülerden mi yana olduğunu kestirmek olanaksız. Ama insandaki içgüdülerin, zıvanadan çıkarak doyuma oluşabileceklerini ileri sürdüğü kesin. Burada ilgi çeken yan, Sade'ın kendi yolundan, Kant'ın, isteğe dayanan bir ahlak ve bir içgüdüler düzeni olmayacağını

ileri süren görüşüne varması. Şu da ilginç: Fransız Devrimi'nde Terreur dönemi sırasında, Rousseau'nun yolundan gidenler ve insan doğasının iyi olduğuna inananlar erdem adına kelleler uçururken, Sade idam cezasına karşı çıkıyor. Alquié, şu sonuca varıyor: Sade'ın gayri insani mesajında, her çeşit babacan insanseverlik söylemindekinden daha derin bir insanlık vardır. Lautréamont için de şunları söylüyor: Yapıtının taşıdığı anlamı, kurallara ve formüllere dökmek olanaksızdır. Bu yapıtta, doğanın özündeki şiddet ve zora başvurma, insan isteklerinin sonsuzluğu, bilinçler arasındaki savaş ve tutkunun çözüme hiçbir zaman kavuşmayan dramı dile gelir. İsteyen ve tutku duyan bütünsel insan, dayanılmaz bir gerilim içindedir ve paralanmıştır.

Maurice Blanchot da şöyle diyor: Sade'ın felsefesi, sadisti bir çıkmaza kapatan normal insan ile bu çıkmazın bir meyve vermesini sağlayan sadist arasında bir karşılaştırma yapılırsa, daha doğru bilgilere sahip olan, durumu konusunda daha mantıklı davranan ve bu durumu daha derinden kavrayan kişinin, ikincisi olduğunu dolaylı olarak anlatıyor. Anlama koşullarının değişikliğe uğramasına yardım ederek normal insanın kendini daha iyi bilip tanıması konusunda yararlı olabilecek kimse de yine bunlardan ikincisidir. (*The 120 Days of Sodom*, s. 36).

Alquié, Sade'm, sınırsız tutkular, istekler, duyumlar üzerinde bir ahlak ve yaşama düzeni kurulamayacağını dolaylı bir biçimde gösterdiğini söylüyor. Yasasını akıldan alan ve kesin buyruğa dayanan bir biçimsel ahlak (yani tutku, duygu, istek ve duyguya dayanmayan bir ahlak) kuran Kant'la Sade'ın, "Ahlak nasıl temellendirilebilir?" değil de "Ahlak neyin üzerinde temellendirilemez" konusunda benzer görüşleri olduğunu ileri sürüyor. Alquié, Sade konusunda, sorunu, salt kuramsal ve etik düzeyde ele alıyor. Blanchot ise, Sade'ın felsefesinin benimsenip uygulanamayacağını ve bu felsefe üzerinde bir yaşama düzeni ve ahlak kurulamayacağını söyleyen Alquié'ye katılıyor. Ama yorumunda, Sade'm yapıtının, çözüm getirici, kural koyucu, yol gösterici yanının olmamasına rağmen, insan bilincini değişikliğe uğratan, yeni olanaklar ve açılımlar getiren

bir yanı olduğu üzerinde duruyor. Yani, bu yapıtın anlamının, çözüm getirmede değil, insanlaştırıcı praksiste aranması gerektiğini vurguluyor.

Gerçekten de, Sade'ı ya da Lautréamont'u okurken duyduğumuz ilgi ve aldığımız tat, düşüncelerini benimseyip uygulamamızdan, anlattıkları olaylardan olumlu ya da olumsuz ahlaksal sonuçlar çıkarmamızdan, onları örnek alıp bizzat tekrarlamaya yönelmemizden ya da onlardan ibret alıp kaçınmamızdan kaynaklanmıyor. Bu tadın, insandaki (bizdeki) kısıtlanmış, susturulmuş, çarpıtılmış boyutları dile getirerek ve dolayısıyla nesnelleştirerek, karanlık ve yabancı yanlarından sıyırarak ve böylece insansal alana katıp tamlaştırarak bu alanı genişletmekteki ustalıklarına ve güçlerine bizim de katılmamızdan ileri geldiğini söyleyebiliriz.

Başka bir deyişle, yazarın, iç ve dış gerçeği özümleme ve insansallaştırma işlemi ve praksisi dille ve okuma aracılığıyla aktarıma uğrayarak bizde (okurda), yeniden üretilen bir praksis olarak ortaya çıkıyor. Yazarın, ele aldığı içeriği insansallaştırması yani anlatılamaz olanı dile dökmesi (genellikle sanatın ve özellikle edebiyatın bu praksisi), bize yönelerek bizdeki anlatılamayanı da aynı işlemden geçiriyor ve bunun sonuncu olan tinsel (manevi) genişleme, derinleşme, zenginleşme ve bilinçlenme, estetik ilgi ve tat olarak duyuluyor. Öznenin ve bilincin bu kendine dönüşünün, kendini özümleyişinin ve bir başka düzeye yükselişinin, insanoğlunun oluşumunda bir aşama olduğunu, "kültür" diye adlandırdığımız olguyu belirttiğini ve insanoğluyla kültürün de bir eşit denklem oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu soyut ve genel düşüncelerden konumuza, yani şiire ve Lautréamont'a dönersek, şiirin praksisinin, insanın varlıksal (ontolojik) yanını değişikliğe uğratıp kendi bilincinin genişlemesini ve derinleşmesini sağladığını söylememiz gerekecek. Daha somut bir örnek vermek için de şunu söyleyebiliriz: Lautréamont'u okuyup, heyecanlanan, tat alan, hayranlık duyan bir kişi ile okumamış ya da okuyup da tat almamış kişi arasında, tinsel ve bilinçsel açıdan nitel bir fark vardır. Toplumlar için de aynı şey ister istemez geçerli. Edebiyatlarında Sade ve Lautréamont gibi yazarlar bulunan toplumlardaki yaşam,

düşünme, duygulanma, davranma tarzı öteki toplumlardan kökçe ayrılık gösteriyor. Benedetto Croce, Shakespeare'in yapıtlarının, Kraliçe Elizabeth döneminin bir yansısı olmakla kalmadığını, ama bu dönemin kurucu öğelerinden biri de olduğunu söyler. Biz de felsefi ve soyut düşüncelere yeniden dönerek şöyle diyebiliriz: İnsanoğlu, önceden saptanmış, olmuş bitmiş bir öz, bir doğa değildir; önü açık ve sınırsız bir süreçtir ve gerçeği değişikliğe uğratan bütün etkinliklerinin, yani praksislerinin (siyasal, ekonomik, bilimsel, cinsel) hem yaratıcısıdır hem de yaratılanıdır; yani, hem öznesidir hem de nesnesidir.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın yayımladığı ve şiirseverlerle şairlerin ellerinden düşürmedikleri *Tercüme Dergisi Özel Sayısı*'nda (1946), Lautréamont'dan çeviri yok. Gerçeküstücülerden bazıları yer aldığı halde A. Artaud'dan da bir şey çevrilmemiş. O yıllarda Batı şiirini en iyi bilen, bu şiire en açık olan kimselerin hazırladığı bu dergide Lautréamont'un yer almaması, yorumlanması gereken simgesel bir olgu. Yalnızca bir rastlantı ya da unutkanlık değil. O dönemde, Batı edebiyatındaki yenilikleri izleyenlerin çok daha derinlerdeki belirlenmelerin sonucu olan belli birtakım koşullanmalardan sıyrılamadıklarını söyleyerek (daha sonraları da genellikle sıyrılamadıkları gözleniyor), bu sorunun çözümüne yaklaşabiliriz. Hatta daha ileri giderek, bizdeki edebiyat ve şiir algılamasının, Lautréamont ve benzeri yazarlardan korkup çekindiğini, yapıtları karşısında "tevahhuş" ettiğini ileri sürebiliriz. Bu tür yapıtlara duyulan ilgi daha sonraları ortaya çıkıyor.[1]

Gerçekten de bizde edebiyat, "hassasiyet" ve edilgenlik üzerinde temellenen "halim selim" bir etkinlik olarak görünüyor ve böyle algılanıyor. Bu durumda, cürümden, şiddetten, işkenceden söz eden, "İnsana ve onu Yaradan'a saldırmayı amaç edindim" (Lautréamont) gibi sözlerden oluşan bir şiir karşısında, yazarın da şairin de, okurun da dehşete kapılması olağan. Burada birbirinden farklı iki özne söz konusu: cinsel isteğin ve

1 Bildiğimiz kadarıyla Lautréamont'dan ilk çeviri Can Yücel'den (*Her Boydan*, 1957); ikincisi S. Hilav'dan (*Gerçeküstücülük*, De Yayınevi, 1963); üçüncüsü Abidin Emre'den (*Evrim* dergisi, Sayı: 1, 1964); daha sonra Sait Maden, *Soyut* dergisinin 25., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., ve 34. sayılarında *Les Chants de Maldoror*'dan çevirdiği parçaları yayımlıyor (1970-71).

doyumun, erotizmin ve bütün toplumsal değerlerin olumsuzlanmasının sonuna kadar giden, hiçbir şeyle yetinmeyen, başkaldıran, göreceyi bir yana itip mutlağı arayan bir özne ve cinsel nesne olarak ancak üç dört kadın tanıyan (okurlarımız, hanım yazarları düşünerek, "üç dört erkek" diyeceklerdir hiç kuşkusuz ve yeri geldiğinde her zaman, bu işlemi yapacaklarını bildiğim için bu erkek yönlü yazışı gönül rahatlığıyla sürdürüyorum), erotik yaşamını, ya "aşk", "özlem", "melankoli" halinde evcilleştirerek şiir malzemesi yapan ya da parçalanmış ruhsal varlığında edebiyat dışı yabancı bir alan olarak saklayan ve ancak günlük kaba konuşmalara konu eden, toplumsal değerleri bir an olumsuzluyormuş gibi görünse de, bu davranıştan ilk fırsatta dönen ve eleştirisini yarıda kesen, azla yetinen, mutlağın, has varoluşun, bütünsel insanın araştırılmasını aklının ucundan geçirmeyen bir başka özne. Bu iki öznenin edebiyat anlayışı ve algılayışı arasında büyük bir uzaklık ve hatta bir çelişki bulunduğu söylenebilir.

Yukarda sözünü ettiğimiz çelişkiyi, şu karşıt terimlerle daha da somutlaştırabiliriz: insana, uygarlığa ve toplum değerlerine yönelik köktenci bir eleştiri ve olumsuzlama / gündelik ve göreli bir eleştiri ve olumlu sonuçların elde edilebileceği inancı — cinsel isteğin sonuna kadar özgürleştirilmesi ve cinsel nesnenin derinlemesine ve hatta tüketici bir biçimde irdelenmesi / "aşk", "sevgiliyi yüceltme", "bağlılık", "kıskançlık", ama bunun yanı sıra "kaçamak", "çapkınlık", "aldatma" — bile isteye toplum dışı yaşamak / kendini "mağdur" hissetme, değerinin kabul edileceğine inanma, beğenilme isteği, şişinme (son zamanlarda memuriyete atanarak değil de ödül alma yoluyla gerçekleşiyor) — başkaldırı, devrim tutkusu, insanın değişikliğe uğratılmasına yöneliş / "yakınma", eğitim ve öğüt yoluyla insanın rötuş edilmesi — hiçbir şeyin ortadan kaldıramayacağı indirgenmez yalnızlık / başkalarıyla iletişim kuramamanın, adam yerine konmamanın getirdiği yalnızlık — "edebiyat"ı küçükseme / "edebiyat"ı yüce bir şey, bilgisizliğe ve yaşamamışlığa rağmen, esin yoluyla herkesin ortaya koyabileceği bir ürün sanma — kara mizah/ciddiyet ve ağırbaşlılık.

Bundan ötürü Sade ve Lautréamont gibi yazarların işlediği

içerik bizde *Kaymak Tabağı* türünden yazılar düzeyinde dile getirilmiştir ancak. Yani karşı-edebiyat düzeyinde değil, edebiyatdışı düzeyinde.

Cumhuriyet dönemi ideolojisinin insanı küçük boyutlara indirme, evcilleştirme, uslandırma, iyimserleştirme işlemi, bizde zaten var olagelen dünyayı algılama biçiminde, kendine çok elverişli bir düzey buldu. Şiir bazı ufak tefek eleştirilere yöneldi ve daha kapsamlı, daha sağlam temellendirilmiş bir düşünce tabanına oturmadan bazı "ilerici" değerleri bölük pörçük ve soyut bir biçimde savundu. Garipçiler, edebiyat alanına girdikleri yıllar ve şiirsel arayışları bakımından gerçeküstücülüğü ve dolayısıyla Lautréamont'u algılama bakımından elverişli durumda bulundukları halde, eski "şiiriyet"ten kaçarak şiirin özünü "eda"da buldular ve dolayısıyla, hiç kuşkusuz farkında olmadan, geleneğin içinde kaldılar; şiir beğenisinde bir "reform" yaptılar yalnızca. Küçük insanın, onun küçük dünyasının, kısıtlanmış imgelemin ve soyut özlemlerin, duygulanımların şiirini ortaya koydular. Rémy de Gourmont'u çok seven N. Ataç da, bu yazarın Lautréamont üzerine ilk ve en önemli bibliyografya çalışmasını yaptığından söz etmedi sanırım.

Necip Fazıl ile Ahmet Muhip, Baudelaire-hayranı oldukları için daha da derinleşip Lautréamont-gerçeküstücüler yönünde bir şiire yönelebilirlerdi. Ama birincisi olumsuzlama döneminden sonra "İslami sentez"de eridi; Baudelaire'in "pembe yanını" benimseyen ikincisi ise banka idare meclisi üyelikleriyle şiirden koptu. Fazıl Hüsnü, *Çocuk ve Allah*'la (1940), şiirin genişletilmesinde ve yeni alanların irdelenmesinde şaşırtıcı bir başarı gösterdi, ama daha sonra başka doğrultulara girdi.

Nâzım Hikmet, köktenci eleştiri, saldırganlık, şiddet, başkaldırı, imge, mizah, özgürlük istemi gibi öğeleri, sağlam ve kapsayıcı bir dünya görüşü üzerinde ve değişik bir düzeye aktarıp dönüşüme uğratarak şiire döktü. Fütürizm ve dadaizm kanalından aldığı yeni şiirsel duyarlığı özgün bir biçimde geliştirerek, bu duyarlığın ilk gerçek mirasçısı olduğunu gösterdi. Yahya Kemal ise,"Bodlerperest" olduğunu söylediği halde Rimbaud'ya ulaşamadı. Lautréamont ile Yahya Kemal'in adlarını yan yana koymak, gerçeküstücülerin en uzak iki gerçeği

bir araya getirmek diye tanımladıkları imgelere bir tane daha eklemekten başka bir şey olmaz, sanırım.

Son olarak Lautréamont'un felsefe için söylediklerine bir göz atalım: "Şiir üzerine yargılar, şiirden daha değerlidir. Bu yargılar, şiirin felsefesidir. Böyle ele alındığında felsefe, şiiri kapsar. Şiir, felsefeden vazgeçemez. Felsefe şiirden vazgeçebilir." (*Oeuvres*, s. 406). Ama birkaç sayfa sonra şöyle diyor: "Şiirin bir mantığı vardır. Bu mantık felsefenin mantığı değildir. Filozoflar, şairlerle boy ölçüşemez. Şairlerin, kendilerini, filozoflardan üstün görmeye hakları vardır." (*Oeuvres*, s. 411). Bu satırlar, Lautréamont'un şiirleri arasında değil de, en başında, karaduygululuğun yerine umudu, kuşkunun yerine kesinliği, umutsuzluğun yerine umudu, kötülüğün yerine iyiliği, kuşkuculuğun yerine dinsel inancı koymayı amaçladığı özdeyişlerinde yer alıyor. Büyük bir şair bile, bu tür işlere girişince, yukarda görüldüğü gibi çelişkiye düşmekten kaçınamıyor herhalde.

KAYNAKÇA

Oeuvres Completes d'Isidore Ducasse, Le Livre de Poche, Paris, 1963.

Les Chants de Maldoror, Le Livre Club du Libraire, Paris.

Philosophie du Surréalisme, Ferdinand Alquié, Flammarion, Paris, 1955.

The 120 Days of Sodom, D.A.F. de Sade, The Olympia Press, Paris, 1954.

Aragon Surréaliste, Andre Gavillet, Ed. de la Braconniere, Neuchatel, 1957.

Gergedan Dergisi, Mayıs 1988

NÂZIM HİKMET

*Nâzım Hikmet Üzerine Notlar**

Kaynaklar

1

İtalyan piyes yazarı ve şairi F.T. Marinetti, 1909 yılı şubat ayının 20'sinde, Paris'te çıkan *Figaro* gazetesinde "Fütürizm'in Manifestosu"nu yayımladı. Marinetti, her şeye karşı savaş açmış bir "aksiyon mistiği"ydi. Genç şair, tehlikeye âşık olduğunu, sürate ve motörlere hayranlık duyduğunu, geçmişin bütün ürünlerinin (müzeler de içinde olmak üzere) ortadan kaldırılmasını istediğini açıklıyordu. Yeni kuşak İtalyan ressamları, bir yıl sonra kendi manifestolarını yayımlayarak, fütürizmi benimsediklerini söylediler. Onlar da dinamizmden ve devrimden yanaydılar; burjuva hayatından ve değerlerinden tiksiniyorlardı. Kübizmin nesneleri çözümleyici (tahlil edici) metoduna karşı çıkarak toparlayıcı ve bireşimci (terkipçi) bir metodun kullanılması ve resme hareketin sokulması gerektiği üzerinde durdular. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, fütürizm, üzerinde en çok tartışılan sanat akımıydı. İngiliz "Vorticist"leri (1914), Alman "Der Sturm Group"u (1915) ve "Dadacılar" (1916), fütürizmin etkisinde kaldılar.

* Bu yazı ilk olarak *Yön* dergisinin 115., 116., 117., 119., 120. ve 121. sayılarında (sırasıyla 11, 18, 25 Haziran ve 9, 16, 23 Temmuz 1965) farklı bir bölüm sıralamasıyla yayımlanmıştır (Ed.N.)

2

Fütürizm, 19. yüzyılın sonlarında, sanat ve edebiyatta görülmeye başlayan köklü değişikliğin, 20. yüzyıl başlangıcında, bilinçli ve sistemli bir biçimde ortaya çıkışından başka şey değildi. Toplum ve bilim hayatının kaynaşmaları; sanatçıları, eski biçimleri yıkmaya, yeni bir öz ve bu yeni özü dile getirecek yeni imajlar ve biçimler bulmaya zorluyordu. 20. yüzyılın ilk onyıllarında ortaya çıkan öncü sanat akımlarının, aralarındaki bütün farklara rağmen, burjuva dünyasından ve kalıplaşmış her şeyden nefret ederek yeni gerçekler ve yeni biçimler keşfetmeye yönelmiş olmak gibi ortaklaşa bir özellik taşımaları bundan ötürüdür. Ernst Fischer'in deyimiyle, sanatçılar "yeni bir yeryüzü resimli kitabı" ortaya koymak istiyorlardı. Rimbaud'nun şiirleri, Fransa'da şiir sözlüğünün genişletilmesini amaç edinen "Esprit Nouveau" akımı, Amerikan şiirinde "Imagists" diye tanınan ve dış dünyanın şaşmaz imajlarını vermek isteyen ve şiirde imajın çok önemli bir görevi olduğunu savunan şairlerin (Amy Lowell, Ezra Pound, Hilda Doolittle, v.b.) çalışmaları, sanatın toplum yararına olması ve hayatın tepeden tırnağa değişikliğe uğratılması gerektiğini ileri süren Dadacıların ve "genel devrimden" yana olduklarını söyleyen Gerçeküstücülerin (Sürréalistes) eserleri, bu genel eğilimi dile getirirler. Bu akımlardan birini benimsememiş olsalar bile, çağın büyük sanatçılarının hepsinde, sözgelimi bir Blaise Cendrars'da, bu başkaldırma, arayış ve keşif tutkusu açıkça görülür.[1]

3

Rus şiirinde 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sembolizm akımı, Bryusov gibi ilk sembolistlerin, Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé'den hem şiir teorisi hem de tekniği bakımından gerektiği gibi yararlanabilmeleri ve ayrıca Rus şiirinin kendi geleneğinde Tyutçev, Fet ve Soloviev gibi sembolist sayılabilecek şairlerin bulunuşundan ötürü, yaratıcı bir anlayış niteliği kazandı. Rus sembolizmi, şairin kişisel sezgisinin önemi üzerinde duruyor; bu sezgiyle kavranan gerçeğin köklerinin ideal ve tabiat üstü bir dünyada bulunduğunu ileri sürüyor, görülen ve

1 Bkz. Blaise Cendrars, *Seçmeler*, Çev. Said Maden, De Yayınevi.

görülmeyen dünyalar arasında bir uygunluk (tekabül – *correspondance*) bulunduğunu söylüyor ve şairin bu uygunluğu semboller kullanmak yoluyla açığa vurabileceğini savunuyordu. Rus sembolistleri, Verlaine'in "önce müzik" sözünü de benimsemişlerdi. Bu akımın önemi, Rus şiirinde bir altın çağ yaratmış ve daha sonraki şairlere kusursuz bir teknik bırakmış olmasından doğmaktadır.

4

1910 yıllarına doğru etkisini kaybeden Rus sembolizminin yerini bu akımın mistik ve karanlık yanına karşı çıkan "akmeist'ler" aldı. Gumilev, Anna Akhmatova ve Mandelştam gibi ünlü şairlerin temsil ettiği bu akım; sembolistlerin "uygunluk" teorisine ve şiirde müziğin etkisine önem vermelerine karşı, kelimelerin mantıki ve doğru bir biçimde kullanılması gerektiğini savundu. Ayrıca akmeistler imajın yerinde ve somut olması, anlatılan şeyin kısa ve kesin biçimde, gözle görülür gibi verilmesi gerektiğini ileri sürdüler.

5

1917 yılı, Rus fütüristlerinin şiir alanında kurdukları egemenliğin ilk yılıdır. Aralarında Mayakovsky ve Khlebnikov'un da bulunduğu dört genç şair, daha 1912'de, "Genel Zevkin Suratına Bir Tokat" adlı manifestolarını yayımladılar. Manifesto'nun yumuşak sayılabilecek cümlelerden biri şuydu: "Puşkin'i, Dostoyevsky'yi, Tolstoy'u ve benzerlerini modern dünyanın gemisinden denize atalım!" Rus fütüristlerinin saldırgan ve gelenek-düşmanı programı üç temele dayanıyordu: 1. Şiiri sembolistlerin metafizik soyutlamalarından kurtarmak ve çağdaş hayatın sınai ve politik gerçeklerini dile getirecek hale sokmak. Mayakovsky bunu "şiiri gökyüzünden yere indirmek" sözüyle açıklıyordu. 2. Genel olarak "güzel" diye kabul edilmiş köhne çağrışımların, imajların, duyguların, düşüncelerin ve biçimlerin şiir dışı bırakılması; özellikle, içbulandırıcı hale gelmiş "şairane" imajların bir yana atılması. 3. Kabuk bağlamış çağrışımlardan sıyrılmış yepyeni bir şiir dilinin yaratılması ve bu şiir dilinin imajları ile gerçek bir şiirin yaratılması. Böylece, Rus

fütüristlerinin birçoğu, mantık-ötesi ya da anlam-ötesi bir dil yaratarak şiirlerini bu dille yazmak denemesine giriştiler. Aşırılığa kaçanlar anlaşılmaz hecelerden kurulu şiirler yazarak bir heyecanı ya da görüntüyü dile getirmek istediler. Daha ılımlı olanlar ise, eldeki köklerden yepyeni kelimeler yaratarak ve bunları dildeki kelimelere benzer biçimlerde bir araya getirerek, yalnız filoloji açısından anlaşılabilen bir şiir yazmaya çalıştılar. Bu metodla şiirler yazan ünlü Rus fütüristi Khlebnikov, denemelerini sonuçlandırmamakla birlikte, çağdaş Rus şiirini teknik açıdan derinden derine etkiledi.

6

Ne var ki, bu biçim denemeleri, 1917 olaylarının ortaya çıkışıyla bambaşka bir yöne çevrildi. Devrim, Rus fütüristlerini tam gelişme çağında yakalamış ve bu akımı Batı'da kazandığı anlamlardan ve alınyazısmdan farklı bir yöne sürüklemiştir. İtalya'da, Marinetti aralarında olmak üzere, birçok fütürist şair, önce uluslarının Birinci Dünya Savaşı'na mutlaka girmesi gerektiğini söylemişler; savaştan sonra da faşizmden yana olduklarını açıkça belirtmişlerdi. Leon Troçki, fütürizmin Rusya'da devrimle karşılaşmış olmasından ötürü, bütün öteki öncü hareketler gibi burjuva hayatına ve değerlerine karşı çıkan ama sonunda evcilleştirilerek zararsız hale getirilen ve kimi zaman kendisinden yararlanılan bir akım olmaktan nasıl kurtulduğunu ve yeni bir sanatın doğuşuna nasıl ortam hazırlandığını eşsiz açıklamalarıyla göstermiştir.[2] Nitekim, Rus imagist'leri, fütürizme karşı oldukları halde, Khlebnikov'un ve Mayakovsky'nin etkisinde kaldılar. Bu etki, yeni Sovyet şiirinin kurucularından biri olan Essenin'de açıkça görülür. Yine Sovyet edebiyatında 1922 ile 1930 yılları arasında kendini duyuran "Constructivizm" (Kuruculuk) akımı, kaynağını Rus fütürizminde bulan bir akım olduğu halde, sosyalist bir toplumun kuruluşunu dile getirmeyi amaç edinmiş; şiirin biçiminin ele aldığı konuyla belirlenmesi gerektiğini ileri sürmüş; teknik ve bilimsel terminolojinin önemi üzerinde durmuş ve şiire düzyazı metodlarını sokmuştur. İlya Selvinsky ve Bagritsky, bu akımın en önemli temsilcilerindendi.

7

Nâzım Hikmet, çıkış noktası bakımından, 20. yüzyılın bu öncü sanat ve şiir akımları içinde dolaylı olarak yer almaktadır. Sınırsız bir zenginlik taşıyan eserinde, yüzyılımızın öncü şiir anlayışlarının belli bir yöne açılmış ve aşılmış halde kaynaştığı görülür. Bu akımları ayıklayarak, sindirerek, yüksek bir düzeyde kaynaştırarak yani yaratıcı bir şekilde aşarak, doğmakta ve gelişmekte olan yeni gerçekliği ve insanı, bu insan ile dünya arasındaki ilişkiyi dile getirmiştir. Yapılması gereken, Nâzım'ın bu başarıyı nasıl gerçekleştirdiğini somut olarak göstermektir.

Şiir Anlayışı

1

Mütareke yıllarında yazdığı ve genel olarak hececi anlayış içinde yer alan şiirlerden sonra, Nâzım'm yepyeni bir öz ve biçime yöneldiği görülüyor. Şiirimizde o güne kadar rastlanmamış bir dünya görüşünü ve bu görüşün gerektirdiği şiir unsurlarını, nazım yapısını, biçimini ve deyişini bulmaya çalışıyor. Sayın Vâ-Nû, Nâzım'ın 1921'de yazdığı "Kızıl Kuş" adlı şiirin, bu bakımdan bir dönüm noktası olduğunu açıkladı.[3] Aynı yılda yazılmış olan ve Nail V. ile ortaklaşa yayımlanan, 1+1=1 adlı kitapta (1930) yer alan "Meşin Kaplı Kitap" da, bu bakımdan ilgi çekici. Yine aynı yıl yazılmış olan "Orkestra" aranan yeni nazım yapısının ve deyişin bulunduğunu gösteriyor:

.....
hey!
hey!
üç telli sazın
ağacından
deli tiryakilere
içi afyon lüleli
bir çubuk
yaptılar!

3 *Meydan* Dergisi, Sayı: 15.

Hey!
Hey!
Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi
dağlarla
başladı orkestram!
Hey!
Hey!
Ağır sesli çekiçler
sağır
örslerin kulağına
Hay-kır-dı!
Sabanlar güreşiyor tarlalarda
tarlalarla!
.....

"Yalnayak" (1922) ve "Gözlerimiz" (1922) adlı şiirler de bu bakımdan büyük bir önem taşıyor.

Nâzım 1923'te yazdığı "Şair"de, kendini ve şiirini şöyle anlatıyor:

.....
Şairim!
şimşek şekillerini şiirlerimin
caddelerde ıslık çalarak
kazırım duvarlara
100 metreden
çiftleşen iki sineği seçebilen iki gözüm
elbette gördü
iki ayaklıların
ikiye ayrıldığını..
Şairim!
bir yıl yağan yağmur kadar şiir yazdım... .
.....

Şair, şiiri "gökyüzünden yeryüzüne indirmiştir" artık; bir çatışmanın içindedir ve yerini almıştır. Eski dünyanın da, eski zevkin de karşısındadır:

.....
Şairim
şiirden anlarım
en sevdiğim gazel
Anti Düringidir Engelsin...
.....

Savaşçılığım, abartmalı bir biçimle açıklar:

.....
Bana mahsustur bu vuruş
futbol potinlerim
kurşun kalemimden öğrendi bu sanatı!
9 deliğinizden vücudunuza her tıktığı mısra
işkembenizde taş.
Şairiz be,
Şairiz dedik ya be arkadaş...

"Sanatkâr Heyecanı"nda (1922) şöyle diyor:

Heyecanımızda
şaha kalkan bir atın
deli çizgileri
yok...
Heyecanımız
rayların üstünde kayarken bile
çelik heykelliğini kaybetmeyen
bir
lokomotif..

"Şairin Bir Dakika Tembelliği" (1923), yeni özle biçimin kaynaştırılması bakımından ilgi çekici. Ayrıca bu şiirde gerçeküstücü bir doku göze çarpıyor. Akıl ve tabiat yasaları ötesinde yer alan "rüyamsı" imajlarla karşılaşıyoruz:

.....
Parmaklarımda kurşunkalem

uzadı
büyüdü
kalınlaştı
aldı bir süpürge sapı biçimini.
ihtiyar bir sokak süpürücüsü oldu elim,
dayandı süpürgesine
uyudu!!!
.....
Birdenbire lâkin
ikinci bir Japonya parçalandı karnımda!
.....

2

1930'dan önce yazdığı şiirlerde Nâzım'ın toplumcu bir özle fütürist anlayışın ilke ve tekniklerini nasıl kaynaştırdığı açıkça görülür. Bu yeni "poetika"nın estetiği, kaynağını şehir ve sanayi hayatında bulur. "Güzellik", ürünler ortaya koyan insanda ve onun ürünlerinde aranmalıdır:

.....
şiirime ilhâm veren perimin
omuzlarında açılan kanat:
asma köprülerin
demir putrellerindendir!
.....
sen istediğin kadar
tozu dumana katar
sürebilirsin atını!
Ben değişmem
en halisüddem
arap atına,
saatta 110 kilometrelik süratini
demir raylarda koşan
demir beygirimin!
.....
Erkek güzeli
"Biblos ilâhı genç Adonis"

köprü başında karşıma çıksa
belki bakmadan geçerim de;
Filozofumun yuvarlak gözlüklü gözüne,
ve ateşçimin
dört köşe terli bir güneş gibi yanan yüzüne
bakmadan geçemem!
.....
Belki benim "tab'ı şairanem" yok!
Neyleyim!
Toprak anamın çocuklarından çok
seviyorum:
kendi çocuklarımı!
("San'at Telâkkisi")

Nâzım'm en ünlü şiirlerinden biri olan "Makinalaşmak" da (1923), fütüristlerin "duyarlık" anlayışının kesin bir örneğidir:

Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!

3

Dinamizme ve insanın yaratıcılığına inanç; bilim ve teknik hayatının yüceltilmesi; şiir sözlüğünün genişletilmesi amacıyla şiire yeni kelimelerin sokulması; konuların çeşitlendirilmesi, burjuva dünyasının değerlerine karşı çıkış; doğmakta olanın dile getirilmesi; savaşçılık (pasiflikten, yani şiiri sadece bir "izlenim", "tespit", "yakarış", küçük çapta alaycılık, "nükte", "duygulanma" ya da "güzelleme" olarak alıştan kaçınma); geleneğin köhnemiş zevkine, şairane mazmunlara, çağrışımlara, imajlara ve duygulara karşı çıkış Nâzım'ın şiirini kuran ve onun modern şiirle arasındaki ilintiyi gösteren unsurlardır. Özellikle, bizde, 1940'tan sonra üzerinde durulan "şairane" kavramı Nâzım'da "tab'ı şairane"nin (şairane yaradılış, şairane

mizaç) eleştirilmesi biçiminde ve şiiri yoksullaştırmayacak gibi ele alınmıştır. "Şiirin şairanelikten kurtarılması" sözüyle dile getirilen bu eğilimin özellikle Rus fütüristleri tarafından önemle ele alınmış olduğunu daha önce gördük (bkz. Kaynaklar, 5). Şiir geleneğimiz bakımından önem taşıyan bu konuya ilerde (Şiirde İmaj) döneceğiz.

Şair "Ayağa Kalkın Efendiler"de (1925) şöyle diyor:

.....
Bıyıkları pomadalı ahenginiz
süzüyor gözlerini hâlâ
"koyda çıplak yıkanan Leylâ'ya" karşı!
Fakat bugün
ağzımızdaki ateş borularla
çalınıyor yeni sanatın marşı!
Yeter artık Yenicami tıraşı,
Yeter!
Ayağa kalkın efendiler..

1930'dan önce yazdığı bir başka şiirde de şunları söylüyor:

Mısralarımda yok benim
gözyaşlarının tadı,
Şiirlerim içilmez
İngiliz tuzu gibi.

4

Yeni özün gerektirdiği nazım biçimi, bu özün dinamizmine, genişliğine, şiddetine ve eleştirici niteliğine uygun düşmeliydi. Nâzım Hikmet'in bu öze uygun nazım biçimini bulmak konusunda Mayakovsky'den yararlandığını, hem iki şairin kullandığı nazım yapılarının karşılaştırılmasından çıkarıyoruz hem de tanıklıklarından öğreniyoruz.[4] Ne var ki, Mayakovsky'nin vezinli-kafiyeli "Rus müstezat"ına karşı, Nâzım, vezinsiz ama çoğunlukla kafiyeli bir serbest nazım kullanıyor. Böylece Divan şiirinin müstezatından da Edebiyatı Cedide ve

4 Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl*, Sosyal Yayınlar, s. 44, 46, 47.

Fecri Âti'nin müstezatından da değişik bir yapı kullanmış oluyor. Mısraların beklenmedik yerlerden kırılarak altalta (geriye ve ileriye) konuluşu, genellikle "zengin" kafiyenin kullanılışı bu nazım biçiminin temel özellikleridir. "Gözönünde canlandırma" amacının sağlanması için kelimenin hecelerine bölündüğünü ve bu bölünüşün anlamsızlık sınırında durduğunu görüyoruz:

ATLILAR ATLILAR, KIZIL ATLILAR
ATLARI RÜZGÂR KANATLILAR
Atları rüzgâr kanat...
Atları rüzgâr
Atları...
At...
Rüzgâr kanatlı atlılar gibi geçti hayat!

("Salkımsöğüt")

.....
Çıkıyor kayık
iniyor kayık
Çıkıyor ka...
iniyor ka...

Çık...
in...
çık...

("Bahri Hazer", 1928)

Rus fütüristlerinin anlamsız hecelerden kurulu şiirlerinden ya da dadacıların "fonetik şiiri"nden (kelimelerin anlamı olmayan hecelere kadar parçalanması ya da keyfi bir şekilde kurulmaları), anlama zarar vermeyen bir teknik olarak yararlanıyor Nâzım. Dizgi (tipografi) bakımmdan da harflerin şiir kitaplarında gördüğümüz alışılagelmiş kullanılma biçimlerinin değiştirildiği ve deyişi güçlendirecek biçimde seçildikleri ve belirlendikleri görülüyor. Bu, dadacıların ve gerçeküstücülerin şiir baskısında yaptıkları devrimi hatırlatır. Daha önce Apollinaire de,

şiirin çizgisel (*linéaire*) yapısından kurtulmak istemiş; bu yapıya resim unsurunu sokmaya çalışmıştır. Nâzım'ın şiir kitaplarında kapitallerle dizilmiş mısralara, italiklere ve aralıklı (*espacé*) dizgiye rastlanıyor.

5

Nâzım Hikmet şiirlerini yayımlamağa başladığı sırada, iki ünlü şair, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, şiir ortamını egemenlikleri altında tutuyorlardı. Onların yanı sıra, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Ahmed Hamdi, Necip Fazıl v.b., hececiliği geliştirme yolundaydılar. Yedi Meşaleciler'de aynı doğrultuda yeni denemelere girişmişlerdi. Sayın Cevdet Kudret Solok, Nâzım'ın ilk kitabını yayımladığı yılların şiir akımları üzerine şunları söylüyor: "Bütün bu çeşitli akımlar, kendilerini ne kadar yeni ve değerli görürlerse görsünler, hepsi klasik ölçüler ve biçimler içinde uslu uslu yürüyüp gitmekteydiler. İşte o günlerde yurda dönen Nâzım Hikmet, alışılagelmiş bütün ölçüleri allak bullak eden, hecesini de aruzunu da hallaç pamuğu gibi atan yepyeni bir nazım biçimi ile ortaya çıktı."[5] Nâzım Hikmet'in yıllarca önce gerçekleştirdiği, ama üzerinden uzun süre geçmiş ve alışılmış olduğu için bize olağan bir şey gibi gelen yeniliklerin önemini kavramak amacıyla o yılların en önemli şairlerinin fikri tutumlarına, şiir konusundaki düşüncelerine ve yazdıkları şiirlere kısaca bakmak ve bir karşılaştırma yapmak yeter.

6

Ahmet Haşim, 1926'da yayımladığı *Piyale*'nin başında yer alan "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı yazısında, şiir ile nesrin "ayrı nizamlara tabi" ve aralarında hiçbir ilinti bulunmayan "ayrı iki mimari" olduğunu belirttikten sonra şöyle diyor: "*Nesrin* müvellidi akıl ve mantık, şiirin ise, idrak mıntıkaları haricinde esrar ve mücevvelânın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh ü bigâh ufku mahsusata akseden kudsî ve isimsiz menbadır." Demek ki, A. Haşim, şiirin kaynağı konusunda, sembolist geleneğe uyarak, akıldışı ve idealist bir tutumu benimsemiştir. Şiirin günlük hayattan, in-

5 *Sosyal Adalet*, Haziran 1965.

sanların ürünlerinden ve çabalarından değil, düşünceyle kavranılmaz alanlarda bulunan, sır dolu gecelerin içine gömülmüş bir kaynaktan fışkıracağına inanıyordu. Öte yandan, şiirde, kelimenin, düzyazıdakinden farklı bir görevi olduğunu; "vuzuh" ve "mânâ"nın düzyazıda olduğundan başka türlü anlaşılması gerektiğini haklı olarak ileri süren Ahmet Haşim, sembolistlerin öğretisinin özüne yani "uygunluk" (*correspondance* – tekabül) teorisine hiç değinmediği gibi, şiirle okur kitleleri arasındaki ilinti konusunda, değme dekadanlara taş çıkartacak biçimde konuşuyor ve ustası olması gereken Mallarmé'nin üzüntüsünü paylaşmıyordu. Bilindiği gibi, Mallarmé, evinin altındaki kahveye gelen işçilerin, yazdığı şiirlerin tadına varamayışlarına üzülüyordu. Haşim üzülmek şöyle dursun, gerçek şiirin kitleler tarafından hiçbir zaman anlaşılamayacağım kesin olarak ileri sürmekten çekinmiyor: "Şiirin bir müşterek lisan olmasını isteyenlerin vâhi (boş) hayaline tahakkuk imkânı temenni etmekle beraber şimdiye kadar hiçbir büyük şairin mahdud bir insan tabakası haricinde anlaşılmış olduğu iddia edilemeyeceği kanaatindeyiz."

Haşim, "şöhret"i de şöyle açıklıyor: "*Şöhret*, anlayan kuvvetli iki üç ruhtan taşan heyecan seyyalelerinin zayıf ruhları arkasında sürükleyip almasıyla vücud bulur." Bu görüş, toplumsal olayları taklit yoluyla yani psikolojik bir mekanizma ile açıklamaya kalkışan ve bir zamanlar çok ünlü olduğu halde bugün okul kitaplarında birkaç satırla anılan Fransız düşünürü Tarde'ın ileri sürdüğü düşünceleri hatırlatıyor. Şiirin yaygınlığı ve değeri konusunda da şunları söylüyor Haşim: "Bilmübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir münhasıran dûn (değersiz) şairlerin işidir." Şiirde, kelimenin ve imajın önemini anlamış ve bu anlayışı uygulamış olduğu halde, Ahmet Haşim'in dil bakımından isabetsiz bir seçiş yapmasının ve Edebiyatı Cedide'nin soyut imajlarından kurtulamayışının nedenlerini dolaylı olarak bu genel düşüncelerinde aramak gerekir. Böylece, yetersiz de olsa, sembolist bir anlayışla yapılmış olan bu şiir denemesi, şiirsel birikime gereğince yararlı olamamış ve aynı sorular yıllarca sonra silbaştan edilerek yeniden ele alınmıştır. (1950'lerde görülen şiir akımı Haşim'in *Piyale* önsözünde ileri

sürdüğü soru ve düşüncelerin, yeni şartlar içinde ele alınmasından başka şey değildir.) Nâzım Hikmet'in poetikasını üzerinde temellendirdiği ilkeler ve yazdığı şiirler, Ahmet Haşim'in yukarda açıkladığımız düşünceleri ve şiirleri ile karşılaştırılacak olursa, 1928'de şiir ortamımızda kitaplarıyla boy göstermeye başlayan genç şairin yarattığı şaşkınlık ve gerçekleştirdiği yenilik kolayca kavranabilir.

7

O yılların ikinci büyük şairi Yahya Kemal ile A. Haşim arasındaki ortak noktalardan biri, her ikisinin de Türkçenin gerçek bir şiir dili olarak kullanılabileceğine inanamayışlarıdır. A. Haşim, Edebiyatı Cedidecilerden artakalan Osmanlıca ile sembolist bir şiir yapmaya özenmiş; Yahya Kemal ise Türkçe ile Osmanlıca arasında gidip gelmiş, bir yandan "Ses"i ve "Açık Deniz"i öte yandan gazelleri ve "Selimnâme"yi yazmıştır. Türk diliyle gerçek şiir yazılamayacağı konusunda Divan şairleri ve okumuşlar arasında yaygın olan inanç, bu iki şairde örtük bir biçimde ortaya çıkar.[6] Nâzım Hikmet, dünya görüşü ve şiir anlayışı bakımından bu çeşit kararsızlıklara düşmemişti. Şiirini, halkın konuştuğu Türkçe üzerine kurdu. O yıllarda, böyle bir işe kalkışmak gerçekten şaşırtıcıydı. Gerçi 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında, halk Türkçesi ile şiir yazma denemeleri yapılmamış değildi (Mehmet Emin, Rıza Tevfik, Mehmet Âkif). Ama bu denemeler, büyük yenilik bekleyen Türk şiirine gerekli olanı, çeşitli nedenlerden ötürü getirememişti. Nâzım, halk Türkçesiyle büyük şiirin yapılabileceğini göstererek, Yunus Emre'den ve Divan Edebiyatının henüz kalıplaşmaya başlama-

6 Falih Rıfkı, Yahya Kemal'in Türkçeciliğe inanmamış olduğunu ve Osmanlı emperyalizmini dile getirdiğini yazıyor. Bkz. "Nâzım Hikmet", *Yön*, Sayı: 110, 7 Mayıs 1965 (2 Mayıs 1965 tarihli *Dünya*'daki "Pazar Konuşması"ndan alıntı).
Bugün (1974), Yahya Kemal hakkında, başka türlü düşünmek gerektiğini sanıyorum. Y. Kemal'de, Osmanlıca ile Türkçe arasında kesin bir seçme yapamayıştan doğan tutarsızlıklar olduğu doğrudur. Ama *Türkçeyi seçtiği zaman yazdığı şiirler*, Y. Kemal'i, şiirsel geleneğimizin kopuk halkalarını tamamlayan önemli bir şair olarak ortaya çıkarıyor. Oysa aynı şeyi A. Haşim için söylemek zordur. Haşim'in ölümden kurtulabilecek şiirlerinin sayısı üçü dördü geçmez. ("Nâzım Hikmet Üzerine Notlar"ın *Türkiye Defteri*'nde 1974'te ikinci kez yayımlanması için yazılmış dipnot – S.H.)

dığı 15. ve 16. yüzyıllardan sonra kopuk bir halde duran geleneğin halkalarını birleştirdi. Böylece Osmanlı İmparatorluğunun özel ekonomik yapısının yarattığı yozlaşmış ve halktan kopmuş kozmopolit ve soyut bir edebiyatın artıklarından sıyrılmasını bilerek hem okumuşların hem de halkın gerçek edebiyat ürünlerinin uzantısında bulunan ve sahibini bekleyen yeri doldurdu. "Sosyalist Öz ile Ulusal Biçimin Kaynaştırılması"[7] ve "Dilin Kullanılışı ve Temiz Türkçe Denemesi" adlı bölümlerde bu konuya yeniden döneceğiz.

8

1921 ile 1932 arasında fütürist, toplumcu ve öncü şiir akımlarının poetikasını kaynaştırmaya çalışan ve bu konuda şaşırtıcı bir başarı gösteren Nâzım Hikmet, edindiği bütün deneyler ve ustalıklarla, 1932'den sonra, daha geniş ve klâsik bir şiire yönelir... Şair, çeşitli kısa ve uzun şiirlerinden sonra hem konusu hem de biçimi bakımından farklı eserler vermeğe başlar. Nâzım'ın "Manzum Roman" diye adlandırdığı bu yeni biçim, çağdaş epopenin ta kendisidir.

Bu biçimde yazılmış olan *Jokond ile Sİ-YA-U*'nun 1932'den önce yayımlanmasına rağmen, Nâzım'ın epopeye (destan şiirine) yönelişinin tarihini 1932 olarak kabul edişimizin nedeni, aynı yıl yayımlanan *Gece Gelen Telgraf*'ın son sayfasında "Simavnalı Şeyh Bedreddin"in basılmak üzere olduğunun bildirilmesidir. *Jokond ile Sİ-YA-U*, manzum roman olmasına rağmen 921-932 dönemindeki şiirlerden, nazım yapısı ve deyiş bakımından büsbütün farklı değildir. Nâzım'ın haklı olarak şaheseri sayılan *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* hem dilin kullanılışı, hem nazım yapısının daha yumuşak ve kıvrak olması hem de deyişin klâsik bir duruluğa varması bakımından bu yeni biçimi gerçekleştirişinin ilk örneği olarak görülebilir. Yayın sırasına göre *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'den sonra çıkan *Taranta Babu'ya Mektuplar* Nâzım'm bu yeni biçimde gösterdiği ustalığın ilk örneğidir. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın yayımlanma tarihi 1936'dır. Bu tarih, Nâzım'ın en güçlü eserlerinden birini 1940'dan önce vermiş ve deyişinin en yüksek noktasına ulaşmış

7 Bu bölüm yayımlanmamıştır.

olduğunu gösterir. Nâzım'ın deyimiyle, "manzum roman" ya da çağdaş epope; şairin, şiir gücünü bütün genişliği ve derinliği ile dile getirdiği bir biçim olmuş ve daha sonra kısa şiirler yazmasına rağmen Nâzım, bu biçimden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. (*Memleketimden İnsan Manzaraları* ve "Havana Röportajı" gibi.) Öz bakımından değişiklik göstermemelerine rağmen bu eserler, Nâzım'ın başlangıçta benimsediği fütürist şiir anlayışını, daha kavrayıcı ve evrensel bir poetikaya doğru aştığını ve klâsik bir ustalığa ulaştığını gösterir. Nâzım'ın hem konu, hem deyiş hem de biçim bakımından gerçekleştirdiği bu aşama, onun yüzyılımız şiirinde ileriye doğru yaptığı araştırmanın belgesidir. Tristan Tzara'nın dediği gibi Mayakovsky ve Lorca çizgisinde yer alan Nâzım Hikmet, içinde yer yer "düzyazı" da bulunan bu eserleriyle, Aragon ve Neruda gibi büyük toplumcu şairlerin, yeni özü en geniş ve eksiksiz biçimde anlatmak istedikleri zaman başvurdukları çağdaş epopeyi kendine özgü (has) bir biçimde gerçekleştirmiştir. Epope, yüzyılımızın sağladığı şiir araçlarından ve imkânlarından bireşimci (sentezci) bir davranışla yararlanan Nâzım Hikmet'in, şiiri, yeni ve evrensel bir anlatıma ulaştırmak için kullandığı bir biçim olmuştur.

"Tab'ı Şairane"nin Eleştirilmesi

1

Nâzım, imaj yapmak için imaj yapmaz. Sembolistlerde, dadacılarda, gerçeküstücülerde, imagist'lerde ve fütüristlerde çoğunlukla rastlanan bu tutum yani imaj yapmak için imaj yapmak, Nâzım'ın şiirine yabancıdır. Bu, onu sözü geçen akımlardan, bu bakımdan ayırarak, imajdan sonuna kadar yararlanan ama onu bir araç olarak kullanmaktan şaşmayan belli birtakım çağdaş şairlere yaklaştırır. (Mayakovsky, Aragon, Eluard, Lorca, Neruda, Rafael Alberti, Nezval, Atilla Jozef, Ritsos vb.) Çünkü, Nâzım ne gerçeküstücüler gibi edebiyattan kaçınıp bilinçdışının boşaltılmasıyla insanın bütünsel (eksiksiz) varlığının yeniden ortaya konulmasına ve böylece dünyanın değişikliğe (birey açısından değişikliğe) uğratılarak genel bir devrimin ger-

çekleştirilmesine inanır, ne de şiirin, dünyadan büsbütün bağımsız ve kendi kendine yeten bir imaj kuruluşu (yığını, yapısı) olduğunu düşünür. Nâzım'da imaj, dünyanın açığa vurulması ve böylece insanileştirilerek değiştirilmesi imkânının hazırlanmasını sağlayan bir şiir aracıdır. Bundan ötürü, Nâzım'da imaj bütüne (öze, anlatılana, şiirsel varlık haline getirilmek istenene) bağlıdır; bir amaç değil bir araçtır. Yine bundan ötürü Nâzım'da imaj, "şaşmazlık", "yerindelik" ve "zorunluluk" niteliklerini taşır. Bu bakımdan, onun, akmeist'lerin ileri sürdükleri halde çoğu kere uygulayamadıkları görüşe daha yakın olduğu ve sembolizm'in soyut ve keyfi imajlarına karşı gösterdikleri tepkiyi paylaştığı söylenebilir.

2

Soyut ve yersiz imajlara karşı çıkış Nâzım'da "tab'ı şairane"nin (şairane yaradılış, mizaç) eleştirilmesi biçiminde kendini gösterir. Divan edebiyatında rastladığımız mazmunlar, canlılıklarını, somutluklarını, duyulabilir (*sensible*) yanlarını kaybetmiş, zamanla kavramlaşmış imgelerdir (gül, bülbül, şarap, pervane, vb.) Şairin işi, kendi hayal gücünün ve sezişinin gerçek dünyadaki varlıklar arasında yakaladığı (ve böylece gerçeğin açığa vurulmasını sağlayan) benzerlikler ve ilintiler kurmak (benzetme, istiare, tasvir yoluyla) değil, hazır olarak verilmiş mazmunlar arasında "güzel" düzenler yaratmaktır. Başka bir deyişle, Divan şairi, dünya ile insanın ilintisini yansıtacak bir yaratış ortaya koymaktan çok, edebiyatın ürünü olan verilmiş ve soyut dünyanın içinde, bu dünyanın unsurlarını, "güzel"i göz önünde tutarak düzenlemek amacını göz önünde tutar. Böyle bir edebiyatın, ekonomik kökü, üretimden çok talana dayanan; üretmekten çok verilmiş olanı tüketen ve ancak tüketimi sürdürebilmek için düzen kuran bir toplumun sonucu olabileceğini bir varsayım (faraziye) olarak ileri sürmüştük.[8] Bu gelenek, Tanzimat çağıyla birlikte Batı Edebiyatıyla karşılaşmak zorunda kalmış olan yazı hayatımızda, "imajın" kullanılmasında görülen acemiliği açıklayabilir. İmaj'ın önemi ilk olarak Edebiyatı Cedide ve Fecriâti tarafından anlaşılmış ama çeşitli neden-

8 Bkz. Blaise Cendrars'ın *Seçme Şiirleri*'ne Giriş, De Yayınları. Bu kitapta s. 157-161.

lerden ötürü bu akımlar içinde de "imaj", başka bir yönden yine soyutluğa ve keyfiliğe düşmüştür. Bir yandan bu akımların içinden sıyrılamadığı yanlış dil tutumu, öte yandan yere basmayan köksüz bir edebiyata yönelinmiş olması; ayrıca çöküntü halindeki imparatorluğun yerine iyice oturmamış sınıf ve zümrelerden gelen, ama belli bir sınıfa ve dünya görüşüne bilinçle bağlanamamış yazar ve şairlerin karamsarlığı ve kaçış isteği, özellikle şiirde, yarım yamalak kavranmış bir sembolizm eğilimiyle de birleşerek Edebiyatı Cedide ve Fecriâti şiirinin, çok kısa ömürlü, etkisiz ve şiirsel birikime hemen hemen hiç yararı dokunmamış imajlarını doğurmuştur. (*Ezhâr-ı fersûde*: Eskimiş çiçekler; *Ye's-i bürûdet*: Soğuğun yası; *Sükût-ı nâlân*: İnleyen sessizlik, vb.)

3

Nâzım "tab'ı şairane" derken bir yandan Divan edebiyatının süslü püslü soyut ve kalıplaşmış imajlarını ve şiirlerini beğenenleri, bir yandan da Tanzimat, Edebiyatı Cedîde ve Fecriâti edebiyatlarının Batı taklitçisi köksüz ve özentili imajlarına, tasvirlerine, çağrışımlarına hayranlık duyanları göz önünde tutuyor ve eleştiriyordu. Yani Nâzım'ın eleştirdiği "şairane", belli bir şiir zevkini dile getiren teşbihler, istiareler, tasvirler ve çağrışımlardı. Nâzım'ın şiir anlayışı bunlara karşı çıkıyordu, ama şiirin vazgeçilmez unsuru olan imajı (benzetme, istiare, uzak gerçeklerin yanyana konması) bir yana atmaya yönelmiyordu. Getirdiği yeni öz, onun, hem şiirin konularını ve sözlüğünü genişletmesini, hem de imgeyi yeni ve daha geniş bir biçimde kullanmasını gerektirmişti. Nâzım'ın burada da kendinden öncesine karşı takındığı tavrın bir "aşma" olduğu görülüyor. Gerçi *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de şairin şöyle dediğini biliyoruz:

Kalkuta şehrinin ufkunda güneş
yükseliyordu.
Atları ışıktan, miğferleri ateş
bir ordu
bozgun karanlığı katmış önüne
geliyordu.

Güneş yükseliyordu...
Kalkuta.....
Bunu beceremedik
romantik kaçtı pek.
Şöyle diyelim:
"Baygın kokulu
koskocaman
masmavi bir çiçek
şeklinde sema
düştü fecrin altın kollarına.."
Bu da olmadı
olacağı yok.
Benden evvel gelenlerin hepsi,
almışlar birer birer
tuluu şemsin, gurubu şemsin
tasvir patentasını.
Tulûu şemsin, gurubu şemsin
okumuşlar canına...
Bu hususta yapılacak iş
söylenecek söz
kalmamış bana.
Buna rağmen
tekrar ederim ki ben:
Kalkutanın damları üstünde güneş
güneş gibi
yükseliyordu.

Ne var ki bu, Nâzım'ın bütün eseri göz önünde tutulunca teşbih ve istiareye topyekûn sırt çevirişinin begesi olarak görülemez. Bu mısralar, "Tulûu şemsin, gurubu şemsin / okumuşlar canına"dan da belli olduğu gibi gerçeklerin belli imajlar içinde dondurulmasına ve sınırlandırılmasına karşı Nâzım'ın takındığı tavrın, mübalağalı (Nâzım mübalağaya sık sık başvurur) bir biçimde açıklaması olarak görülmelidir. Bu eserde, geçici olarak, Nâzım'm böyle bir tutumu benimsediğini de söyleyemeyiz. Çünkü, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, imaj (benzetme, istiare) bakımından Nâzım'ın en zengin eserlerinden biridir.

4

Şiirde, geleneğin getirdiği ya da bu sanatın temeli olarak kabul edilmiş bazı unsurların atılması eğilimi, yüzyılımızın öncü akımlarında, bilinçli ve kesin olarak dile gelmiştir. Ne var ki şiire ve romana karşı; kısacası edebiyata karşı olduklarını ileri sürenler, sonunda sanat eseri vermekten, şiir ve roman yazmış olmak durumuna düşmekten kurtulamamışlardır. Edebiyat, kendi kendini ortadan kaldırarak değil, yaşıyan her şey gibi kendini yenileştirerek, aşarak, değişimlere uğratarak süregider. "Edebiyat, edebiyatla yapılır, edebiyatın kendine özgü araçları kullanılarak yapılır" ancak.[9] Nâzım "vezni, kafiyeyi, ahengi, resmi (tasvir ve imaj – S.H.) hatta manayı atmak suretiyle de şiir yazılabileceğini, daha ileri gidip yazıyı da atıp, sadece şiir düşünülebileceğini" kabul ederdi: "fakat" derdi, "ne lüzum var, bu kadar tasfiyeye? Asırlardan beri gelişe gelişe bugüne varan şiirin kazındığı imkânlardan niçin faydalanmamalı? Bu sadece, şekli zorlamakla yeni şeyler yapılabileceğini zannetmektir. Mesele şekilden çok muhtevada, muhtevanın yeniliğindedir."[10]

Şiirde İmaj

1

İmaj bolluğu ve çeşitliliği, Nâzım'ın şiirinin belli başlı özelliklerinden biridir. Philippe Soupault'nun dediği gibi, Nâzım'ın "Çok sayıda ve değişik imajları, okuyanda anlamlı şaşkınlıklar doğuracak bir atılganlıkla yüklüdürler. Bu özellik, zaten gerçek şiirin taşıdığı güçlerden biridir."[11] Dile getirilmek istenen şeyi, daha canlı, çarpıcı ve etkili; daha duyulabilir (*sensible* – duyularla kavranabilir) hale getirmek için kelimelerin mecaz yoluyla kullanılması, şiirde imaj dediğimiz temel unsuru doğurur. İmajın kaynağı olan benzetme (teşbih) ve istiare (métaphore), şiirin ana unsurlarından biridir. (Bkz. Hegel, *Esthetique*, "Şiir" bölümü.) Özel-

9 Fethi Naci, *İnsan Tükenmez*, s. 51.
10 Orhan Kemal, a.g.e., s. 60.
11 "Philippe Soupault Nâzım Hikmet'i Anlatıyor", *Yön*, Sayı: 109, 30 Nisan 1965.

likle geçen yüzyılın sonlarında ve yüzyılımızın başında imajın şiirdeki önemi gittikçe artmıştır. Çeşitli öncü şiir akımlarının temsilcileri (fütüristler, imagist'ler, akmeist'ler, dadacılar, gerçeküstücüler) görüşlerini belli imaj teorileri üzerine oturtmuşlardır. Ama imaj üzerinde en fazla düşünen ve onun şiirin temeli olduğunu ileri sürerek bu konuda geniş araştırmalar yapan kimse André Breton'dur. Breton, şiirde imaj kavramının sınırını genişletmiştir. Bilinçdışının boşaltılması sırasında ortaya çıkan ve birbirinden çok uzak (hem gerçekteki düzen hem de düşünce alışkanlıklarımız bakımından) iki terimin yanyana getirilmesi, Breton'a göre güzellik kaynağı olan imajları doğurur. "Gün bir beyaz örtü gibi katlandı" mısrasındaki "gün" ve "beyaz örtü", bu çeşit birbirinden uzak gerçeklerdir (terimlerdir). "Dünya bir çantaya girer"de ise bu terimler "dünya" ve "çanta"dır. Breton, ayrıca imajın, soyut bir gerçeği daha çok duyulabilir kılmak için mutlaka daha somut bir gerçeğe benzetilmesinden doğmadığını; bunun tersinin de yapılabileceğini söylemişti. Yani somut bir gerçeği soyut bir gerçeğe benzeterek de imaj yapılabilir.[12]

2

Breton'un üzerinde durduğu ve modern şiirde çok önemli bir rol oynamış olan bu özellik, daha önce Lautréamont, Rimbaud, Saint-Paul Roux ve Apollinaire tarafından bir şiir unsuru olarak kullanılmıştı:

> Temmuz güneşinde sapır sapır dökülürken
> Kızgın hunilere koyu mavi gök katları.
> (Rimbaud, "Sarhoş Gemi", Çev. S. Eyuboğlu)

"Huni" ve "gök katları", burada, bir araya getirilmiştir. (Örnekler için bakınız: *Gerçeküstücülük II*, De Yayınları.) Rus fütüristleri de aynı özellikten yararlanmışlardır. Mayakovsky'nin iki ünlü şiirinin adı bile bunu açıkça göstermeye yeter: "Pantolonlu Bulut" ve "Omurganın Flütü".

12 Bk. *Gerçeküstücülük I*, De Yayınları, s. 30-31.

3

Bilim ve toplum hayatında gerçekleşen devrimlerin, çağdaş şairleri yepyeni imajlar aramaya ve şiir sözlüğünü genişletmeye götürdüğünü söylemiştik. Dünyanın şaşırtıcılığı, onu şiir içinde yeniden kurmak isteyen şairlere, eskimiş, uyumlu ve uysal imgelerden yararlanmak imkânını kapamıştı. (Çağlarının gerisinde kalmak durumunda olan şairler için böyle bir imkânsızlık yoktu tabii.) Şaşırtıcı ve yeni olan gerçeklik yine şaşırtıcı ve yeni imajlarla kurulabilirdi. Modern şiirde genel olarak imajın ve özel olarak birbirinden uzak terimlerin (gerçeklerin) yanyana getirilmesinin önem kazanması ve ayrıca, "beklenmedik"in (*l'imprévu*) gerçekleştirilmek istenmesinin nedeni budur. Yoksa, bu imaj anlayışı, yüzyılımızın öncü şairlerinin kendilerinden önceki şairlerden farklı olabilmek için başvurdukları keyfî bir şey değildir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki imaj yapısı incelenince bu özelliği yaygın bir biçimde taşıdığı ortaya çıkar. Bu, Nâzım'ın çağdaşlığının bir başka kanıtıdır.

Örnekler:

Kırlarda *çocuk başlarını*
Kanlı gelincikler gibi koparıp

(*Şeyh Bedreddin Destanı*)

Ve onbeşlik *şarapnelin çeliğinde*
ince boyunlu çocuklar uyuyordu.

("Kurtuluş Savaşı Destanı")

Her biri *kör bir gergedan* gibi yürüyor,
öyle acıklı ve korkunç.
ve *aptal bir pehlivan* gibi çirkin
ve hiç benzemedikleri halde *akrebe* benziyorlar.

("İkinci Dünya Savaşı Destanı")

Nâzım, sonuncu benzetmeyi tanklardan sözederken yapıyor.

Güneşte bir *şarkı* gibi
Parladı *balta.*

("Şu 1941 Yılı")

Vahşi bir *tapınış* gibi içiyordu *cigarayı*

(*önceki eser*)

Bu camdan içeri giren *güneş*
duruyordu genç bir kadının ensesinde
eski bir kan lekesi gibi

("Şeytan ile Rahibin Macerası")

Biz içerde susuyoruz
bir fişek yatağında kurşun nasıl susarsa.

("Sükût")

bir *akşam vakti* gibi parlıyor *altın dişleri*

("Şu 1941 Yılı")

Gökyüzü, yaş bir *bezle gıcır gıcır silinmiş* gibi
tertemiz.

(*önceki eser*)

Solda, ameliyat salonunun kapısı aralıktı,
ve *buzlu camları* aydınlanmıştı içerden,
kör, bebeksiz bir göz gibi aydınlık,
mücerret, saf akıl gibi bir şey.
merhamet gibi bir aydınlık

(*önceki eser*)

Ürkerek
adımlarımızın sesinden
kanlı *karanlık yıllar*
kanatlı bir hayvan gibi havalanıyor.

("Kablettarih")

Ayağına 45 numro *Amerikan kundurası geçirmiş*
bir *RODOS HEYKELİ* gibiyim!

("Rodos Heykeli")

Burada belki bulunur:
İskenderi Kebirin
kronometreli Lonjin saati
(*Jokond ile Sİ-YA-U*)

Sarardı Yusuf oğlu:
Gözleri bir *mavzer namlusu* gibi
kurşunla dolu.
("Hopa Mapusanesi Notları")

FİKİR dediğin şeyin
Karabet ustanın uduna benzemez suratı.
("Bir Provokatör")

Mikel Ancelo
müzelerde *pırangalı bir kürek mahkûmudur.*
Ve sapsarı boynundan
bir katedral duvarına asmışlar Rafaeli!
(*Taranta Babu*)

taçlı ve taçsız kıralların otlağında
ruhları otlatıyor.
(*önceki eser*)

Taranta Babu'nun olduğu yere, *gökte kanlı bir haç*
gibi uçan
ölüm kuşları gidebilir, fakat posta uğramaz
(*önceki eser*)

Nâzım'ın imajlarını, birbirinden uzak iki gerçeği bir araya getirecek ve "beklenmedik"i gerçekleştirecek biçimde kullandığı görülüyor. Ayrıca, Breton'un belirttiği gibi, imgenin mutlaka soyuttan somuta, ya da somuttan somuta doğru değil somuttan soyuta doğru yapıldığını da görüyoruz: Balta-şarkı, Buzlu camlar-mücerret, saf akıl, vb.

Dilin Kullanılışı ve "Temiz Türkçe" Denemesi

1

Nâzım Hikmet, dili sadece bir anlatma aracı olarak kullanmaz. Ulusal dilin çeşitli ürünleri, onun gözünde, şiirin kurulmasına yararlı olan nesnelerdir. Başkalarının deyişlerine ve kelimelerine birer nesneye yaklaşır gibi yaklaşarak onları kendi söyleyişinin içinde hem eski tadlarından ve çağrışımlarından yoksun kılmadan hem de daha yüksek bir düzeye ulaştırarak yani *aşarak* kullanır. Bu tutum, Nâzım'a, gelenekle verimli bir biçimde bağ kurması imkânını sağlamıştır. Böylece Nâzım, kendi söyleyişinin orijinalliği ile ulusal dilin sunduğu sayısız ürünün devrini-kapamışlığı arasındaki çelişmenin ötesine geçmiş; bu ürünleri onlara yeni bir anlam yükleyerek şiirinin bütünlüğü içine yerleştirmiştir. Sözgelimi, şair en kusursuz örneklerini vermiş olmasından ötürü artık olduğu gibi ele alınması kabil olmayan halk şiirini yeni bir öze yönelterek ve başkalaşıma uğratarak ele alır. Bu ele alışta halk şiiri, öz tadını kaybetmediği gibi Nâzım da bu şiirin poetikası içinde kapalı kalmaz. Bu yaratıcı diyalektik, şairin, Türkçemizde rastlanan başka deyiş biçimlerine karşı benimsediği tutumda da görülür. Önce Nâzım'ın şiiri ile halk şiirinin ve deyişlerinin ilintisini gösteren birkaç örnek verelim:

Ortada demiryolu,
sağ yanında Karaşehir;
solda fabrikaların
duvarları yükselir.
Karşıdan fayton gelir,
içinde Bayram Oğlu.
Bağlanmış kolu
Bayram Oğlunun...
Karşıdan fayton gelir
içinde Bayram Oğlu
Jandarma sağı,
Jandarma solu

Bayram Oğlunun...
Kolunu bağlamışlar
kanadı kırık değil..
Gözünde toplanan
hıçkırık değil
Gözleri ışık dolu
Bayram Oğlunun...
Karşıdan fayton gelir,
içinde Bayram Oğlu.
ölümdür yolu
Bayram Oğlunun
Bayram Oğlunun...

("Bayram Oğlu", 1927)

Erzincan Depremi için yazdığı ağıttan:

Uyanıp kaçamadılar,
Kuş olup uçamadılar,
Açıldı kuyular kimse inemez,
Erzincan beygiri rahvandır amma
ölüler ata binemez.
Yanyana sırt üstü yatan ölüler.

Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan:

Erzurumda kavaklar balam,
Erzurumda kavaklar tane tane
kavaklarda tane tane yapraklar
ve terden ve toz dumandan ve sinekten geçilmez
Erzurumda yaz gelip de bastı mıydı sıcaklar.
Erzurum düzdür, topraktır damı,
Erzurum güzelleri giyer balam
incecik akyünden ehramı.
Yürek boynun büker balam
Erzurumlu türkülere.

2

Nâzım Hikmet, *Bedreddin Destanı*'nda (yayımlanışı: 1936), 14. ve 15. yüzyılların bozulmamış düzyazı Türkçesinden ve konuşma dilinden yararlanıyor. Bedreddin'in ve müridlerinin hikâyesini, şiirlerinde 1932 yılına kadar görmeğe alıştığımız dille değil, değişik bir söyleyişle anlatıyor. Bu onun, yeni bir aşamaya geçişinin belgelerinden biri olduğu gibi dili sadece bir anlatım aracı olarak değil "nesne" olarak da kullanışının en açık örneğidir. Şair, Türkçenin bir yana atılmış imkânlarından birini, konuya uygunluğunu da gözönünde tutarak kullanmış ve yeniden değerlendirmiştir. Ayrıca şairin, kullandığı bu eski deyiş biçimiyle, okur bakımından, "yabancılaştırıcı" bir etki de yaratarak, konu ve kahramanlar ile aramızda bir uzaklığın bulunmasını ve onları yargılamamız imkânını ortaya koyduğu da söylenebilir. Çağdaş epik sanat anlayışının temeli olan bu "uzakta-tutma" (distanciation) tekniğine, Nâzım'ın yıllarca önce sık sık başvurmuş olduğu, çeşitli eserleri daha yakından incelendikçe ortaya çıkacaktır. Şimdilik, Nâzım'da çok önemli bir rol oynayan alaycılık (humour-istihza) unsurunun da bu yönde kullanıldığını söylemekle yetinelim.

Bedreddin Destanı'nda, dilimizin belli bir imkânı değerlendirildiği gibi eserde mısra düzeninde yazılmış ilk parça da, başkalaşıma uğratılmış bir "gazel" biçimi içinde ortaya konmuştur:

Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap,
bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi.
Öz kardeşi Musayı ok kirişiyle boğup
yani bir altın leğende kardeş kanıyla aptest alarak
Çelebi Sultan Mehmet tahta çıkmış hünkâr idi.
Çelebi hünkâr idi amma
Âl Osman ülkesinde esen
bir kısırlık çığlığı, bir ölüm türküsü rüzgâr idi.
Köylünün göz nuru zeamet

alın teri timar idi.
Kırık testiler susuz
su başlarında bıyık buran sipahiler var idi.
Yolcu yollarda topraksız insanın
ve insansız toprağın feryadını duyar idi.

Ve yolların sonu kale kapısında kılıçlar şakırdar
köpüklü atlar kişner iken
çarşıda her lonca kesmiş kendi pirinden ümidi
tarümar idi.
Velhasıl hünkâr idi, timar idi, rüzgâr idi, ahüzar idi.

Aynı eserden başka örnekler:

.....
Duyduk ki...
Bu işler duyulur da durmak olur mu
Bir sabah erken,
Haymana ovasında bir garip kuş öterken,
sıska bir söğüt altında zeytin danesi yedik.
"Varalım
dedik.
Görelim,
dedik.
"Yapışıp
sapanın
sapına
şol kardeş toprağını biz de bir yol
sürelim, dedik."
Düştük dağlara dağlara,
aştık dağları dağları!...
.....
sözü ben aldım, dedim:
"Ayasuluğ şehrinin kapısı nerde?
göster geçeyim!
Kalesi var mı?
Söyle yıkayım.

Baç alırlar mı?
De ki vermeyim!"
Sözü O aldı, dedi:
"Ayasuluğ şehrinin kapısı dardır,
girip çıkılmaz.
Kalesi vardır,
kolay yıkılmaz.
Var git al atlı yiğit
var git işine...!"
Dedim: "Girip çıkarım!"
Dedim: "Yakıp yıkarım!"
Dedi: "Yağış kesildi
gün ağarıyor.
Cellât Ali
Mustafayı
çağırıyor!
Var git atlı yiğit
var git işine!.."

3

Nâzım'ın eline aldığı ham maddeyi nasıl değişikliğe uğrattığını göstermesi bakımından, eski bir metni ve şairin bu metni kendi şiiri haline getirdiği zaman elde edilen sonucu karşılaştırmak yararlı olur:

Metin:

> *Mutekitlerimle âleme malikiyet için zuhur ve hurûc edeceğim. Ve kuvveti ilim ve sırrı tevhidin tahkiki ile ehli taklidin kavanini millet ve mezheplerini iptal edeceğiz.*
> (*Heşt Behişt* sahibinin ağzından naklen M.S. tercümesi)

Bu cümleler, Nâzım'ın şiirinde şöyle dile geliyor:

O âteş ki kalbimin içindedir
tutuşmuştur
günden güne artıyor.
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna

eriyecek yüreğim...
Ben gayri zuhur ve huruç edeceğim!
Toprak adamları toprağı fethe gideceğiz.
Ve kuvveti ilmi, tevhidi gerçeklendirip
biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını
iptal edeceğiz...

Nâzım'ın *Bedreddin Destanı*'na kaynaklık eden eski metinleri nasıl kullandığını göstermek için Neşrî Tarihi'ne (*Kitab-ı Cihan-Nüma*, Cilt II, T. T. Kurumu Yayınlarından, III. Seri - No 2 b) ve *Âşık Paşazâde Tarihi*'ne (İstanbul, Matbaayı Amire, Hicrî 1332) bakmak ve karşılaştırmalar yapmak gerekir. Bu metinlerin dilini göstermek amacıyla bazı parçalar verelim:

> Şöyle rivayet olunur ki, ol vakit-ki Sultan Muhammed karındaşı Musa Çelebi'nin işin tamam etti andan Simavne kadısın oğlu ki Şeyh Bedreddin derlerdi Musa Çelebi'nin kazaskeriydi Sultan ana ulûfe tayin edip İznik'e sürmüştü ve bu Simavne kadısı oğlunun bir kethüdâsı var idi, adına Börklüce Mustafa derlerdi ol Karaburun'a varıp ol vilâyette bâri mürailik edip Aydın vilâyetinin ekserin kendüye döndürüp ol yerde velâyet dâvâsın edip halkı ibâhat mezhebine dâvet etti. Hattâ illerde meşhur oldu. Simavne kadısı oğlu anı işitecek kaçıp İsfendiyar'a varıp andan gemiye binip Eflâk'e geçip andan Ağaç denizine varıp makam tuttu. Sultan Muhammed dahi bunların fesadın işidip Bayezid Paşa'yı Börklüce'nin üzerine gönderdi. Bunlar dahi Karaburun'a varıp buluşup mübalâğâ cenk ettiler...
>
> (*Neşri Tarihi*, s. 543)

Âşık Paşazâde'den:

> Simavne kadısı oğlu kim İznik'e geldi, Mustafa Aydın iline vardı andan Karaburun'a vardı. Ol vilâyette hayli müraillik eyledi ve ol vilâyetin çoğun kendüye döndürdü... Sultan Muhammed Han dahi, Bayezid Pa-

şa'yı oğlu Murad Han ile bile gönderdi, vardılar Karaburun'da Börklüce'yle buluştular, mübalağa cenk olundu, iki taraftan hayli adam kırıldı. Ahir Börklüce-'yi paraladılar ve il vilâyeti teftiş ettiler, gideceklerin giderdiler, bey kullarına timar verdiler. Bayezid Paşa yine Manisa'ya geldi, Torlak Kemal'i anda buldu anı dahi anda astı...

(s. 91)

Eski deyişlerin kullanılması bakımından "Tebahhur Sûresi" ve "Alâmetler Sûresi" de ilgi çekicidir. "Alâmetler Sûresi"nden:

Yedi kat yerin dibinden uğultular geliyor
Çok alâmetler belirdi, vakit tamamdır.
Haram sevâboldu, sevap haramdır.
Aç kurt, tahtayı bir yol daha kemir
çekin ki körükleri
ateşe girdi demir.
Çok alâmetler belirdi, vakit tamamdır.
Duyuldu kim ölüm satılıp kâr edile,
kendi kendilerin reddü inkâr edile,
ve duyuldu kabuğuna "tık" ettiği civcivin.
.....
Yedi kat yerin altından uğultular geliyor.
Medet yoktur, bakma geri,
kantarma zapteylemez oldu beygiri.
Çıkmış üzengiden ayağı yok mu?
Kan sızar, şâk olmuş, dudağı yok mu?
Gider, böyle gider dahi gider
bu âteş yolların durağı yok mu?
Bu yol orda biten yoldur,
"Türâbolmak ne müşküldür."
.....

4

Nâzım Hikmet'in dil üzerindeki "labratuvar çalışmaları"nın en ilgi çekicilerinden biri, düzyazı alanında yaptığı "Te-

miz Türkçe" denemesidir. *Akşam* gazetesinde Orhan Selim takma adıyla otuz yıldan daha fazla bir zaman önce yazmış olduğu kısa yazılar incelendikçe bugün "öztürkçe" denilen ve önce dilciler ve edebiyatçılar arasında daha sonra bilimsel eserlerde ve gazetelerde kendini kabul ettirmeye başlamış olan akımın ilk ve gerçek temsilcilerinden birinin Nâzım Hikmet olduğu ortaya çıkacaktır. Üstelik Nâzım, sezgisi ve kavrayışı ile, Türkçenin yenileşmesinin ve arınmasının bir kelime meselesi olmadığını anlamış ve denemelerini yaptığı yıllarda rastladığımız aşırı ve zoraki bir kelime aktarmacılığına gitmemiş, dili zorlamamış, tam tersine halk dilinin canlı imkânlarını değerlendirmeğe ve geliştirmeğe yönelmiştir. Aşırı tutumlardan ve çeşitli dönemlerden geçtikten sonra öztürkçenin genel olarak vardığı ve yaygın bir deyiş haline gelmeğe yüz tuttuğu bugün, benimsediğimiz anlayış ile Nâzım'ın otuz yıldan daha fazla zaman önce benimsemiş olduğu tutum arasında, hemen hemen hiç bir fark yoktur. Nâzım'ın daha sonraki kuşaklara "öztürkçe" konusunda hocalık eden ve onları derinden derine etkileyen Nurullah Ataç'tan yıllarca önce bu konuda denemelere girişmesi ve hayranlık verici sonuçlar elde etmesi gerçekten şaşırtıcıdır.[13] Ama bundan daha az şaşırtıcı olmayan bir yan da, Nâzım'ın bu denemelerinin yurdumuzun yazar ve şairleri üzerinde hemen hemen hiç etki yapmaması ve şairin bu düzyazılarının hemen hemen hiç bilinmemesi ya da tamamen unutulmuş olmasıdır.

5

Nâzım, dilde yenileşmenin, devrim hareketiyle ilintisi olduğunu çok iyi biliyordu:

> .....
>
> "İt ürür kervan yürür" diye bir yazı yazdın. Bir devrim yapan her ülkede bu yazı gönül açıcı bir türkü gibi okunabilir. Ancak, yine devrim yapan her ülkede; yürüyen kervanların ardından bakakalanlar; geçmiş

13 Bir karşılaştırma yapmak için Ataç'ın *Şeyh Bedreddin* üzerine 1936'dan sonra yazdığı eleştirmeye bakınız.

günlerin adamları bu türküyü bir ölüm marşı gibi dinledikleri için gocunurlar. Nitekim gocunanlar da oldu işte. Böyle bir söz söylediğin için seni gündeliğinden, ekmek parasından ederiz, dediler. Senin adının üstünden bana taş atarak seni ürkütmek istediler. "Tehlikeli vâdilerde yürüyorsun" diye kaşlarını çattılar.

Sen tuttun bunlara karşılık verdin, oğlum. Ne diye karşılık verirsin. Sen Akşam gazetesinde temiz Türkçe devriminin denemelerini yapan, bir çocukcağızsın. Yaptığın işe inanıyorsun. Oysa ki senin karşında, sözü biri bırakıp biri alanlar, sana çatarken bu dil devrimi işini bile yadırgadıklarını kullandıkları yazı diliyle gösteriyorlar. .....

Sen inandığın işi, temiz Türkçe denemelerini yürütmene bak. Onlar isterlerse söylesinler daha, sen kavgayı burada bitir. Yoksa, yazdığın beğendiğin o atasözünü anlamamış olursun. Onların diliyle onlara Hüvelbaki.

("Nâzım Hikmet'ten Orhan Selim'e Mektup")

Nâzım Hikmet'in, yukarda sözü geçen "İt Ürür, Kervan Yürür" adlı yazısı şudur:

Atalar sözleri içinde güzelliklerini, deyişlerini günümüze dek kaybetmemiş olanlar vardır. İT ÜRÜR, KERVAN YÜRÜR sözü de bence bunlardan biri belki de en başta gelenidir.

Çocukken ne vakit bu sözü duysam, gözümün önüne; soluğu kesilmiş, havası kızgın tuğla gibi kızgın bir çöl gecesinde çıngıraklarını yıldızlara yükselterek ilerleyen bir kervan gelirdi. Kervan boyuna ilerlerdi; peşinden, uzaktan uzağa köpekler ulurdu. Bu uzaktan uzağa uluyan köpek seslerini ardında bırakarak boyuna yürüyen kervan, benim küçücük yüreğimde saygılı bir korku doğurur, gözlerimi kapıyarak anacığımın bağrına sokulmak isterdim.

Büyüdükten sonra, bu sözün içimde doğurduğu saygılı korku, bir çok korkular gibi, silindi. Bu sözü en

kara günlerimde bir ışık kaynağı gibi doldurduğum oldu gözlerime.

İT ÜRÜR, KERVAN YÜRÜR. Bu bir ateşli türküdür ki, her inanan, her inandığı için döğüşen adamın dilinde dolaşır durur. Her devrimin ilk bağatırları[14] kavgaya atılırken bu sözü haykırmışlardır.

Bütün bir adam oğulları tarihi; bir bakıma göre, yürüyen kervanlarla, ürüyen itlerin süregelen döğüşünden başka bir nesne değildir.

"İt Ürür, Kervan Yürür No. 2" adlı yazısında da Nâzım, aynı konuyu işliyor:

.....

Bir devrim bakımından yapılan her sıçramada kulakların karanlıklardan gelen ürümelerle dolduğunu duymayacak kadar sağır değilim.

Halifeliğin cehennemin yedi kat dibine yuvarlanmasından şapkanın giyilişinedek, bir devrim bakımından, atılan her adımda yürekleri parçalananlar oldu. Bir devrim gözüyle emperyalizmin denize dökülüşünden, temiz Türkçenin işlenmesine kadar yapılan sıçramaların ağrısını gırtlaklarına sarılmış bir pençe gibi duyanlar vardır.

.....

Nâzım'ın dilde yenileşmeyi, devrimin ayrılmaz bir parçası ve halka yönelişin temellerinden biri olarak gördüğü açıkça belli oluyor. Bundan ötürü Nâzım, denemelerinde, "anlaşılabilirliği" her ölçünün üstünde tutmuş ve Türkçenin yenileştirilmesini bu ilke üzerine kurmak istemişti. Nitekim "Temiz Türkçe" deyimi bile bunu açıkça göstermektedir. Dikkati çeken bir başka nokta da, Nâzım'ın günlük konulara değindiği halde, yurt ve dünya gerçeklerini bilimsel bir biçimde değerlendirmesi ve dile getirmesinden ötürü bugün için de şaşılacak kadar aktüel olan yazılar yazmış olmasıdır. Bu özellik, Nâzım'ın "Te-

14 Koçyiğit, Bahadır.

miz Türkçe" denemesini dil açısından incelediğimiz için konumuzun şimdilik dışında kalmaktadır.

Bununla birlikte, yurt gerçeklerinin halk kitlelerince anlaşılmağa başladığı ve obskurantizmin gerçek yüzünün ortaya çıktığı şu günlerde, Nâzım'ın yıllarca önce *Akşam* gazetesinde yazdığı yazıların (fıkraların) taşıdığı anti-emperyalist ve ilerici niteliği hatırlamamak kabil değildir.

6

Nâzım Hikmet, Orhan Selim takma adıyla yazdığı yazıların bir çoğunda, günlük olayların dışına çıkmış ve belli konular işleyerek "Temiz Türkçe" denemesini, bir çeşit "şiir denemesi" haline getirmiştir. Bu ilgi çekici parçalar ("Bir Bardak Su", "Düşünmek", "Martılar", "Işık", "Pencereden", "Güneşin Kokusu", vb.) arasında özellikle "Martılar" ve "Güneşin Kokusu", şiir yükü bakımından önem taşır. Özellikle "Martılar"ı okuyan ve 1942 yılında Fransa'da yayımlanarak ilgi çeken *Le Parti Pris des Choses* adlı kitabı görmüş olanlar, Nâzım'ın sözü geçen yazıları ile bu şiir kitabı arasında şaşırtıcı bir benzerlik bulacaklardır. Gerçekten de, Jean-Paul Sartre'ın üzerinde durduğu bu kitabın yazarı Francis Ponge'un denemeleri ile Nâzım'ın ne yazık ki sürdürmediği (ya da sürdürdüğünü bizim bilmediğimiz) denemeleri arasında şaşılacak bir benzerlik vardır.[15]

"Martılar" şöyle başlıyor:

> Çam ağaçları nasıl yaz-kış yemyeşilse, nasıl onlar toprağın boyasını kaybetmeyen en güzel verimlerden biri olarak soğuğun, sıcağın, hava değişimlerinin üstünde dimdik, yıllarca süren genç bir sevinç yükselişi biçiminde dururlarsa; martılar da bütün bir yıl değişimlerinde denizin sonsuzluğunu haykıran çığlıklar gibi, aynasında suların ışığını pırıldatan göklerde uçuşup dururlar.
>
> Martıların gövdeleri yollu yarış kotraları gibi kıv-

15 Ponge, bu kitabında, herhangi bir varlığı en ince ayrıntılarına kadar, bilimsel eserlerde görüldüğü gibi tasvir edip canlandırarak, alışılagelmiş şiirin tam karşıtı olan bir üslûp içinde, şiirsel bir dünya kurar.

raktır. Ve iki yanlarında gergin yelkene benzeyen ak kanatları vardır. Martıların gözleri küçüktür, yuvarlaktır. Bu küçük yuvarlak gözlerde, bütün bir sonsuzluğun ışıltıları vardır. Bana öyle gelir ki, martılar sonsuzlukla beslenirler. Bütün deniz kuşları gibi martıların da en derin, en güzel kendine benzerlikleri burdadır.

.....

7

Nâzım'ın 1921'den başlayarak şiirlerinde kullandığı ve bugün benimsenerek günlük dile katışmış olan yeni kelimelerin dökümünü yapmak, ayrıca "Temiz Türkçe" denemelerini bu açıdan incelemek gereklidir. "Temiz Türkçe" denemesi şairin ansızın benimseyip uyguladığı bir görüş değildir. Başlangıçtan beri şiirlerinde gördüğümüz ve Türçeye karşı duyduğu sınırsız inancı açığa vuran dil tutumunun mantıki sonuçlarına vardırılarak sistemli bir biçimde ele alınması ve düz yazıya uygulanarak sınanmasıdır.

Bu düz yazılarda, Nâzım'ın herşeyden önce "anlaşılabilirliği" ilke olarak aldığını ve dilin kurucu birimlerinin (ünite), kelimeler değil, cümleler olduğunu çok iyi bilip buna göre davranmış olduğunu söylemiştik. Dilde yenileşmenin ve arınmanın cümleden başlaması gerektiği düşüncesi, Nâzım'ı, daha sonraki "öztürkçeci"lerin kimi zaman bir jargon haline gelen, aktarma ya da türetme kelimelerle dolu ve çoğu zaman yapıları içerden değişikliğe uğratılmamış cümlelerle örülmüş yazıları gibi parçalar yazmaktan kurtarmıştır. Nâzım, gerektiği zaman yeni kelimelerden yararlanmış ve bunları hiç çekinmeden kullanmıştır, ama bu kelimelerin eski metinlerden alınan ölü kelimeler olmamasına dikkat etmiş ve Türkçenin canlı ama ihmal edilmiş kelime zenginliklerini değerlendirmek yoluna gitmiştir. Bunun için de, yaşayan Anadolu Türkçesine yönelmiştir. (Göğen, akçıl, ağı; "kadar" yerine "dek" in kullanılması, ilişik, dokunak vb.) Cümle bölümlerinin Türkçenin "dehâsına" uygun bir biçimde düzenlenmesi, gerektiği zaman yeni kelimelerin kullanılması, kök bakımından Türkçe olmadığı halde Türkçeleşmiş ve halka malolmuş kelimelerin yerine ille de kök bakı-

mından Türkçe kelimelerin konulmasına kalkışmak gibi aşırı bir tutumu benimsememek ve dilin dünyayı değiştirmek için kullanılması gereken bir "aydınlatıcı araç" olduğunu kabul etmek ve bundan ötürü "anlaşılabilirliği" temel ilke olarak benimsemek, Nâzım'ın "Temiz Türkçe" ve genel olarak dilde arınma anlayışının temelleridir. Bu görüş, günümüzün dil tutumuna en uygun düşen ve bize en yakın "öztürkçe" görüşüdür.

Selahattin Hilav'ın, Nâzım'la ilgili bu Notlar'ı, Yön *dergisinde yayımladığı zaman (1965), büyük şairin, ancak bir ya da iki kitabı yeniden yayımlanmış ve hatıra türünde, Orhan Kemal'in* Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl'ından *başka bir kitap çıkmamıştı. Nâzım Hikmet, Cumhuriyet devri ideolojisinin, yani Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve Demokrat Parti'nin "ilerici" ve "Batıcı" görüşünün, en gaddar araçlarla yasakladığı ve unutturmaya çalıştığı bir şairdi. Bu durum, 1935'ten 1960'lara kadar düşünceden, imajdan, eleştiriden, başkaldırmadan ve hayalgücünden yoksun bir şiirin genellikle ön plâna geçmesi sonucunu doğurdu. Okurlarımız,* Notlar'ı *okurken, bu gerçekleri, şüphesiz ki göz önünde tutacaklardır.* [*Türkiye Defteri*'nin notu]

Türkiye Defteri Dergisi, Haziran 1974

Yolcu *ve Yalnızlık*

"İST. ŞEFİ: Kapatma... Keşke daha yüz pencere olsa da, yüzünü de açsak... Pencereyi kapatma... Pencereler kapandığı için... belki de... bunun için fena olduk..."

Yalnızlık, çağdaş edebiyatın bıkıp usanmadan ele aldığı bir konudur. Nietzche'den, Gogol'dan, Dostoyevski'den, Wilde'dan, Rimbaud'dan, Alfred Jarry'den, Yuri Oleşa'dan, Pasternak'tan, Nathanael West'ten, Sartre'dan, Camus'dan ve Alain Robbe-Grillet'den söz etmek isterseniz, mutlaka yalnızlık'tan söz etmek zorundasınız. Hele Kafka ve yalnızlık eş anlamlı iki kelime gibidir. Batılı yazarların büyük bir çoğunluğu, bu konuya "mal bulmuş mağribi" gibi yönelmiştir. Ölümsüz bir konudur yalnızlık. Ama soyut bir biçimde ve sınırlı olarak ele alınan yalnızlık aslında bu yalnızlığı yaratan toplum düzeni kadar ölümsüzdür. Yazar çoğunlukla bunun farkında değildir. Ya da farkında olmak istemez. Bu konuyu işlerken, insanoğlunu derinden derine ilgilendiren bir yere dokunmamış mıdır? İnsanoğlunu, kendisinin de iyice bilmediği bir yaşantısından haberdar etmemiş midir? Etmiştir tabiî. Ama burjuva dünyasının ve yaşantısının sınırları içinde ele alınan "yalnızlık" zamanla beylik malı bir melodram haline de dönüşmüştür. Yazar kimi zaman, okurunu bu en zayıf yerinden vurarak, bilmeden sömürmüştür. Yazar kolaya kaçtığı zaman mutlaka sömürür.

Çağımızın evrensel bir yaşantısıdır yalnızlık; çünkü bütün

insanlar yalnızdır. Yalnızlık onların içine itildiği ve içinde yaşamak zorunda olduğu bir düzenin doğurduğu temel sonuçtur. Yalnızlık, bilincine varılmadığı, yani kökleri bilinmediği zaman bir duygulanma, bir böbürlenme, bir kendini yüceltme hatta bir rahatlama vesilesidir. Bilinçli olduğu zaman da tedirgin edici bir şeydir; nereden doğduğu bilindiği için, insanın aşmak zorunda olduğu bir şeydir. Yani insanı bir ödevle karşı karşıya bırakan; onun, belli bir takım davranışlar edinmesini zorunlu kılan bir şey.

Yalnızlık konusunu, insanı dürtükleyecek biçimde ortaya koyan yazarlar da var. İnsanoğlunu, sayısız açılardan dürtükleyen bir yazar olarak Nâzım Hikmet bu küçücük oyununda, yalnızlığı, daha sonra yapılması gereken bir işin; yerine getirilmesi gereken bir görevin ilk basamağı, ilk adımı olarak koyuyor. Yalnızlığı, insan varlığının ilk ortaya çıkışından bu yana içinde taşıdığı ve ondan ayrılması kabil olmayan bir özellik olarak göstermiyor. Bizi, yarı aydınlık bir bilgiçlik içine sokup, yalnızlığımızı bir ortak duygulanma vesilesi olarak da ele almıyor. Tam tersine, yalnızlığı kutsal bir efsane olmaktan çıkarıp bir teşrih masasına yatırıyor. Ansızın, yalnızlığın içini görüyoruz. Ve kaynağını kavrıyoruz:

"İST. ŞEFİ: Açık konuşuyorum... Rayları değil biz üçümüz dünya ile bağımızı kaybettik.

"MAKASÇI: Tipi yüzünden mi?

"İST. ŞEFİ: Tipiden evvel. Buraya ilk geldiğimiz günden beri. Birbirimize düşman olduğumuzdan beri. Birbirimizden başka hiç bir şeyle bağlı olmadığımızdan, dünya yalnız üçümüzden ibaret, ve üçümüzün her biri yalnız kendi kıskançlığı, kendi ihtirası, kendi iştihası olalıdan beri."

Demek, yalnızlık, insanın "bağlı" olmayışıdır; dünyayı "yalnız" kendisi sanışıdır. Bu sanışı doğuran şartlardır. Dünyayı yalnız "kendi" sanan, bir yerde "Kendimizden gayri bir insanın sesini duyalım. Bir şeyler sor ordakilere. Haber iste..." diyerek içine düştüğü karanlığı yırtmak ister.

Nâzım, "Yolcu"da, insanın, büyük akışların dışına düşme-

sinin, bir yerde kalmanın, "yalnız" kendi olmak istemesinin, bırakılmışlığın, durgunluğun, kopmuşluğun yarattığı mutsuzluğu, kötülüğü ve herhangi bir sonuca ulaşamazlığı anlatıyor. Bu onun sayısız yüzü olan ve içinde bir tek ana hakikati gizleyen dünya görüşünün, belirli bir açıdan ele alınıp dile getirilişidir. Nitekim, "Yolcu"yu yazışından yıllar sonra, yalnızlık konusunu yine aynı açıdan ele alarak şöyle diyor:

Bir de Fransız yazarı öldü.
Gazetede okudum
Adını bile duymamışsındır,
Çok ihtiyardı zaten,
Üstelik de egoist, silik
Cenabet herifin biri.
Her şeyle alay etmiş ömrü boyunca,
Hiçbir şeyi, hiç kimseyi sevmemiş;
Bir köpekle kedileri
Ama yalnız kendininkileri.
Mülâkat vermiş ölmeden birkaç gün önce,
Ölümü alaya alıyor aklınca...
Ama belli dehşetli de korkuyor.
Resmi de var
Büyük annemizi erkek yap,
Tepesine bir takke koy,
İşte herif,
Korkunç bir yalnızlık içinde
Ona da acıdım
Belki büyük annemize benzediğinden
Belki de yalnızlığına acıdım.

("İstanbul'dan Mektup")

Ama yalnızlık, çözümlenip aydınlığa kavuşturulduğu kadar kolaylıkla ortadan kaldırılacak bir şey değildir. Nedenleri besbelli olan; çaresi kolayca gösterildiği halde, yapılması güç ya da hakkında kesin olarak bir fikir edinilmesi zor bir iş. Yalnızlığın ölümü, düşüncenin kendisinde değil ancak belli bir davranışın, belli bir eylemin içindedir. Önceden kestirilemeyen bir eylemin:

"İST. ŞEFİ: Ankara'ya, kalabalığa gidiyorsun... Bataklıktan kurtuluyorsun. Vira demir... (Sükût) O hâlâ dönmedi mi? Neticeyi bildirecekti. Dönmez belki..."

Sınırlı bir dünya içinde kalmanın, yalnız kendi isteklerinden, duygularından, hırslarından, özlemlerinden, sevgilerinden ibaret olmanın yani yalnız olmanın karşısına, gidişi, değişmeyi, bağlanmayı, katılmayı, kurtulmayı koyuyor Nâzım. Hem de önceden sonucun kesinliğini açıkça söylemeksizin. "Yolcu" içinde belirsiz bir ışığın pırıldadığı yoğun bir yalnızlık şiiridir. Büyük bir şaire göründüğü ve bize her gün kendisini gösterdiği görünüşü içinde bir yalnızlığın şiiri...

GEN-AR Tiyatrosu, *Program Dergisi*,
Sayı: 2, 1966

Birkaç Gözlem ve Düşünce

Estetler ve Sosyoloji

İçlemi ve kapsamı iyice belirtilmeyen; gerektiği gibi tanımlanmayan bir söz, son günlerde dillerden düşmez oldu. Bu söz sihirli bir kıstas gibi kullanılmaya başlanan "sanat" sözüdür. Sanat alanında eser veren herkes, "sanat yapanlar ya da yapmayanlar", "sanatçı olanlar ya da olmayanlar" diye akıllara durgunluk veren bir hız ve kolaylıkla iki bölüğe tıkıştırılıp sınıflandırılıyor artık. Ama kimse, şu yüce "sanat" sözünün altında ve içinde neler olduğunu ortaya dökmek zahmetine nedense katlanmıyor. Özellikle edebiyat alanı son zamanlarda bir "estetik" istilâsına uğramış gibi. Sanat eserinde çeşitli yanlar bulunduğunu; sanat eserinin *aynı zamanda* bir sosyal olay niteliği taşıdığını ileri sürmek, bu gidişle bir cesaret işi olacak. Zaten yapılmamış olan sanat sosyolojimiz de böylece günyüzü görmeden hiçliğe karışacak. Sanat ve eleştirme alanındaki ciddi çalışmalarını ilgiyle izlediğim arkadaşımız Mehmet Doğan bile şöyle diyor: "Şiir kitapları satış istatistikleri ne verir bize? Çok satan bir şairin mutlaka iyi şair olduğunu mu? Ya da az satan şairin kötü şair olduğunu mu?" (*Yeni Dergi*, Sayı: 34) Oysa, arkadaşımızın sözünü ettiği "Açık Oturum" (*Ant* Dergisi, Sayı: 14/15), şiirin az ya da çok satması ile şairlerin kötü ya da iyi olması arasındaki ilişki üzerine yapılmamıştı. Bu oturumun konusu, "şiirin okurdan kopuşu" problemi idi. Yani niceliksel bir

belirlenme (az ya da çok satış) ile niteliksel bir belirlenme (şairlerin kötü ya da iyi oluşu) arasındaki ilintiyi değil; niceliksel bir belirlenme ile bir olay (kopuş) arasındaki ilintiyi araştırmak için yapılmıştı. Böyle bir araştırmaya girişmek için şüphesiz ki istatistiklere başvurmak gereklidir. Elimizde bizi doyuracak istatistiklerin bulunmayışı esef edilecek bir durumdur. Bulunsaydı, "sanat" ve "estetik" tartışmalarına girişmeden önce küçük bir sanat sosyolojisi araştırması yapılabilirdi belki. Estetikle uğraşanlara da yararlı olurdu bu.

Bir eserin satış miktarı, onun sanat değerini *her zaman* göstermez tabiî. Ama bu durum, eserlerin satış miktarıyla ilgilenmemiz gerekmediğini ya da istatistiklerin önemsiz olduğunu *da* göstermez. Sanat eseri, estetik bir değerin taşıyıcısı olduğu kadar bir sosyal olaydır. Onu estetik açıdan incelememiz ne ölçüde gerekliyse, sosyal bir olay niteliği taşıması bakımından incelememiz *de* o ölçüde gereklidir. Birincisini görüp değerlendirmemiz, ikincisini görüp değerlendirmemize engel değildir; ve *vice versa.* Bundan ötürü, estetiğin yanı sıra, bir de sanat ve edebiyat sosyolojisi vardır. Estetlerin yaptığı kadar yüce ve hayranlık verici bir iş olmamakla birlikte, edebiyat sosyolojisi ile uğraşan ve edebiyat eserine bu açıdan *da* yanaşmak isteyen araştırıcının yöneldiği çalışma alanı, işte "edebiyat sosyolojisi" denilen bu bilim dalıdır.

Evrenin, içiçe geçmiş ve birbirini durmadan etkileyen gerçeklerden kurulu olduğunu kabul eden bir dünya görüşü, "sanat" niteliğinin kendine has ve belli ölçüde bağımsız bir nitelik olduğunu da kabul eder; ama bu niteliğin, öteki şartlar ve niteliklerden büsbütün bağımsız bir varlık olduğunu ileri süremez. Başka bir deyişle, sanat eserinde estetik değerin araştırılması gerektiğini ve bu değerin onun özünü teşkil ettiğini haklı olarak ileri süren bir düşünce, bilimsel yani Marksist olmak istiyorsa, sanat eserinin sosyal bir olay olduğunu ve bu açıdan *da* ele alınmasının *mutlaka* gerektiğini unutmayacaktır. Öte yandan, Marksist araştırıcının asıl işi, metafizik dünya görüşünün kalıntısı olarak düşünce alışkanlığımız haline gelmiş bulunan soyut bir ayırmayı, yani "sanat değeri" ile "sosyal olay olmaklık" arasındaki sözde-ayırımı *aşmak* ve bu ikisinin *diyalektik birliğini* göz önüne sermektir. Başka bir deyişle, Marksist estetiğin

konusu ne sadece soyutlamalarımızın sonucu olan zamansız ve mekânsız bir "sanat değeri" kavramıdır ne de sadece sosyal-bir-olay-olarak-sanattır. Yani, ne metafizik anlamda "Estetik"tir, ne de sadece "Sanat Sosyolojisi"dir. Düşüncemizi başka bir biçimde de açıklayabiliriz: Marksist bir estetik, soyut şekil araştırmalarını olduğu kadar, salt muhteva tesbitlerini ve değerlendirmelerini de aşmak; ve, somut ve canlı muhtevalar ile bu muhtevaları sanat eseri haline getiren etkin ve canlı şekillerin teşkil ettiği, ve bizim "sanat değeri" dediğimiz belirlenmenin araştırılmasına yönelmek zorundadır. Böyle bir araştırma da, sanat sosyolojisinden yararlanmak zorundadır.

"Sanat" Denilen Kalkan

"Sanat" sözünün metafizik ve soyut bir biçimde kullanılmasının bir başka yanı da var. Bu sözü en sık kullananların, "sanat"tan ne anladıklarını en az açıklayanlar olduğunu belirtmiştim. Sanatı, bir "sır" haline getirmeye çalışanların, sanatın bilim ya da felsefe yoluyla analiz edilemeyen bir şey olduğunu söylemeleri gerekmez miydi? Ne yazık ki, böylesine cesur bir kimse görülmüyor ortalıkta. Çünkü, "sanat"ı sihirli ve esrarlı bir söz gibi kullananların çoğu, "ilericilik" iddiasını da elden bırakmıyor. Oysa, sanat kavramının bu şekilde ele alınışının altında, *irrasyonalist* bir felsefe yatmaktadır. Ancak irrasyonalist öncüllerden (mukaddemlerden) kalkılarak, "sanat"ın bilimsel metodlarla ve bilimle hiç bir ilgisi olmayan ve ancak sezgiyle kavranabilen bir değerler alanı olduğu söylenebilir. Ama bizim irrasyonalistlerimize pek fazla kabahat bulmamak daha doğru olacak. Çünkü, kendi gözlerinde "ilerici" ve hatta "Marksist" oldukları halde, düşüncelerinin objektif bakımdan bir irrasyonalizm ya da bir metafizik olduğunun ve burada bir mantıkî çelişme bulunduğunun farkında değiller. Bu aşılmaz çelişme, aslında, öteki fikir ve aksiyon alanlarında da sık sık görülen ve ülkemiz aydınlarına has olan "kendinin-bilincine" ulaşmamışlığın, özel bir alanda, yani "sanat" ve "edebiyat" alanında yansımasından başka bir şey değildir.

Son üç beş yılın edebiyat eleştirmesi tarihine gözatanlar, dışarda ve bizde Marksistlerin düşmüş oldukları "dar" ve "katı" bir sanat anlayışının, "liberal" bir açıdan eleştirilmeye başlandığını göreceklerdir. Bugün, bir hayli açıklıkla kavranan belli şartlar ve etkiler yüzünden Marksist düşüncenin felsefe ve sosyoloji alanında içine düşmüş olduğu "donmuşluk" ve "katılık", önce bizim eski dogmatik Marksistler ve daha sonra bu işle pek de ilgisi olmayan ama 1960'tan sonraki hava içinde yetişmiş gençler tarafından kıyasıya eleştirildi. Son günlerde bu gruba Marksizmin özünü pek iyi bilmeyen ama son gelişmelere Marksizmin biricik özü gözüyle bakan ve sınırsız bir "liberalizme" yönelmekten haz duyan samimi yazarların da katıldığı görülüyor. Bir bakıma çok haklı olan bu eleştirmeler, başka araştırmalar ve *derinleşmeler* ile tamamlanmadığı için, giderek, görevini ve anlamını kaybetmeye yüztutan soyut bir eleştirmeden öteye geçemiyor. O hepimizin çok beğendiği Batı'da, Marksist düşüncenin kendi kendini eleştirmesini teşkil eden ilk olumsuz (négatif) safhadan sonra, kaynağa dönüş, araştırma ve derinleşme çalışmalarının başlamış olduğunu görmezlikten gelen yazar ve eleştirmenlerimiz; ne Marx'ın, ne Engels'in, ne Plehanov'un, ne Mehring'in, ne Lenin'in, ne Troçki'nin, ne Lukacs'ın, ne Lefebvre'in, ne Caudwell'in, ne Banfi'nin, ne Gramsci'nin, ne Thomson'ın, ne Fischer'in, ne Goldmann'ın eserlerine eğilmediler. Bu "dar" ve "katı" sanat anlayışı ile Marksist metodun ve Marksist düşüncenin gerçek temsilcilerinin söyledikleri arasında ne gibi ilişkilerin bulunduğunu araştırmadılar. Sadece, "sanat değeri"nin gözönünde tutulmadığından; sanatın günlük politikaya âlet edildiğinden yakındılar. Yukarıda sözünü ettiğimiz ve mutlaka yapılması gerekli olan işi yerine getirmedikleri için, Marksist felsefenin "sanat"a ya da "estetik"e değer vermediğini açıkça söyleyip, işi kısa da kesmediler. Böylece, bir kavram bulanıklığı içinde, sadece kişisel hesaplaşmaları, duygusal davranışları ve taraf tutmaları içinde barındıran ve bir "sembol"den başka değer taşımayan "sanat" sözü ortaya çıkmış oldu. Herşey, yukarda belirttiğim gibi, içinde olumlu bir muhteva taşımayan ve "gayri memnunların barınağı" fonksiyonunu gören bu "sanat" sözü açısından değerlendirilerek sınıflandırılmaya çalışıldı.

Düşman Kardeşler

İşin bir başka yanı daha var: "Aşırı uçlar birbirine ulaşır" sözünün doğruluğunu gösteren bir yan.. Açıkça söylemeseler de, Marksist felsefenin "sanat"a önem vermediğini işmar etmeye çalışıp gizlice dudak bükenler; Marksist olduklarını ileri sürüp, Marksist felsefenin "sanat"a önem vermediğini söyleyen dogmatiklerle birleşiyorlar. Varılmış olan bu ortak sonucun altında, Marksist felsefenin *bilinmeyişi* yatmaktadır; Marksizmin bir hazırlop kurallar topluluğu değil, kendi-içinde-yeniden-kendine-dönerek-kendini-durmadan-aşan bir metod ve düşünce olduğunun *anlaşılmamış oluşu* yatmaktadır. Estetler ve liberaller dışardan (Marksizmin dışından); dogmatikler içerden (Marksizmin içinde olduğunu sandıkları bir yerden) gelerek bu *anlamama* plânında birbirlerine ulaştıkları içindir ki, sonu gelmez tartışmalara girişiyorlar.

Zavallı Marksizm

Tarih ve sosyoloji alanında son on yıl içinde Marksist düşüncenin gösterdiği gelişme ve yenilenme bu düşüncenin metodunun ve belli bir takım ilkelerinin geçersiz olduğunu göstermekten ne kadar uzaksa, sanat alanında aşılmış olan ve bugün hatalı yanları ortaya konan (bizde değil yine Batı'da) görüşler de bu düşüncenin ilkelerinin ve metodunun yanlış olduğunu ve herkesin ağzına geleni söylediği halde "ilerici" ya da "Marksist" olduğunu iddia edebileceğini göstermekten o kadar uzaktır. Politika ve devrimci aksiyon alanında, her ülkenin kendi özel şartlarının mantıkî sonucu olan çok-merkezli bir aksiyon platformunun kabul edilmesi ya da tarih ve sosyoloji alanlarında, toplumların klâsik Marksist gelişme şemalarının içine yine Marksist düşüncenin kaynaklarından derlenip yeniden değerlendirilmiş ekonomik ve sosyal yapıların eklenmesi (Sınıfsız-ilkel-Topluluk, Kölecilik, Derebeylik ve Kapitalizm gelişme şemasına Asya-tipi Üretim Tarzı'nın eklenmesi), tarih ya da sosyoloji alanında aklımıza her geleni söyleyerek bunun Marksiz-

me uygun düştüğünü iddia etmemize nasıl el vermiyorsa; sanat alanında geçici bir süre için ortaya çıkmış olan "dar" ve "katı" anlayışı eleştirme modasına kapılmamız ve ne idüğü belirsiz ve sadece *ne-olmadığı* belirmiş bir "sanat" anlayışı adına ortalığı velveleye vermemiz de aynı şekilde mümkün değildir. Hele Marksist sanat anlayışının, iç ve dış araştırmalarla (klâsik Marksist düşünürlerin eserlerinin incelenmesi ve sanat olayının hem sosyolojik hem de estetik açıdan yeni baştan ve diyalektik bir birlik'e varmak amacıyla ele alınmasıyla) aşılmaya başladığı (yine Batı'da) bir çağda, esrarlı bir "sanat" kavramı altına sığınıp kimini yerme kimini övme hakkını kim veriyor bize? Birinci safhayı teşkil eden eleştirme, yani "dar" ve "katı" sanat anlayışının eleştirilmesi, gerçek sosyalist bir sanatın *ne-olduğunun* açıklanmasıyla tamamlanmalıdır. (Bu konuda Ernst Fischer'i anmamak mümkün değil.) Yani, haklı olan olumsuz safhadan (eleştirme safhasından) sonra, olumlu safhanın (sanat değerinin *ne-olduğunun* belirtilmesi safhasının) gelmesi gerekir. Marksizmin ebedî bir yakınma ve katkısız bir olumsuzluk (négativité) olmadığını; bir aşma (dépassement) olduğunu unutmamalıyız. Başka bir deyişle, "dar" ve "katı" sanat anlayışını eleştirmemizin haklı olması için, hem teorik çalışmaların yapılması hem de ülkemiz sanatçılarının somut bir şekilde ve bilimsel metodla incelenmesine geçilmesi zorunludur. Elimizde, bu çeşit çalışmaları ilginç kılacak ve henüz dokunulmamışlığı içinde duran sanatçı tipleri ve sanat anlayışları vardır. Tek başına bir Divan Edebiyatı, Marksist metodla incelemeyi bekleyen koskoca bir konudur. Ancak bu çeşit çalışmalardan sonra, ya da şimdilik yapabileceğimiz kısmî çalışmalara dayanarak (estetiği, sanat tarihinin ve sanat sosyolojisinin karşısına soyut bir şekilde dikmekten kaçınabilirsek), "sanat" sözünün içine yavaş yavaş gerçek ve somut bir anlam doldurabiliriz. Ve ancak o zaman, eleştirme ve değerlendirmelerimizin bir anlamı olabilir. Bu çeşit çalışmaların gerekliliği duyulmadan ve bütün bunlar yapılmadan, "sanat değeri"nden ya da "estetik"ten söz etmek, kendini Marksist sanan bir insanı bile bilinçsiz ve gizli irrasyonalistlerin ve sanat kapkaççılarının yanında hiç farkına varmadan yer almak durumuna düşmekten kurtaramaz.

Marksist estetik, her ne kadar, sanatı "bilginin özel bir şekli" olarak tanımlanmaktan vazgeçmiş ve bir "iş", herşeyden önce bir "yaratış", "insan" ile dünya arasındaki ilişkiyi kendine has şekilde dile getiren bir gerçeklik" olarak görmeye başlamış da olsa, bu estetiğin cevabını araştırdığı sorularda büyük değişiklikler ortaya çıkmamıştır. Sanatın bütün evrenselliğine rağmen yine de sınıf-anlamı ve görevi taşıdığı; günlük politikaya katkıda bulunmasa bile, dünyanın değiştirilmesi anlamına gelen büyük politikaya katkıda bulunmak hatta sanatın görevinin bu katkıyı yapmak zorunda olduğunu kabul etmek, Marksist düşüncenin en temel özelliklerinden biridir. Bundan ötürüdür ki, Marksist estetiğin soruları, bu problemlerin nasıl çözülebileceği ile ilintili sorulardır. Bu soruların (ve buna benzer başka soruların) cevapları, daha geniş ve derin bir düşünce-temelinden kalkılarak verilmek zorundadır. Başka bir deyişle, bugün, sorular hemen hemen aynı kaldığı halde, Marksizmin kendi kaynağına dönüş ve zenginleşme hareketinin yarattığı genişlemiş-düşünce temeli üzerinde, bu sorulara cevap verme görevi ortaya çıkmıştır. Marksist düşünür ve sanatçı (ve unutulmasın ki, hiçkimse Marksist düşünür ya da sanatçı olmağa zorlanmamaktadır; bu, ancak kişinin bilincinden gelen bir iç belirlenmedir) bu sorulara cevap vermek durumunda olduğunu bir an bile hatırından çıkaramaz. Demek ki; sadece eleştirmek, ve bu ilk safhada, soyut ve duygusal anlam taşıyan kavramlara sarılarak, sorulara cevap verilebileceğini sanmak, hem kendini aldatmak hem de başkalarını aldatmaya çalışmaktır.

Mitler ve Eserlerin Kanı

Nâzım'ı zindanlarda çürütenler, şiirlerini, güzel elyazılarıyla notdefterlerine geçirirlerdi. Kendi rütbelerinden kapıkulları arasında (yani yabancının, yani halkın bulunmadığı yerde), coşkunluğa kapıldıkları zaman ezbere okumaktan da geri kalmazlardı. Sormaya kalkışsanız, Nâzım'ı niçin beğendiklerini de kendilerince mantıkî bir temele oturtup açıklarlardı: "Büyük şairdir, sanatçıdır, ama kişiliği ve şahsi fikirleri bizi ilgilendirmez... Biz onun

sadece şair yanını sever ve beğeniriz" derlerdi. Aradan yıllar geçti; Doğu faşizminin yıllar boyunca hem kendisini hem şiirlerini sürgün ettiği "söz sultanı" eserleriyle geri geldi. Türk şiirinin gerçek sahibi dönmüştü; istense de istenmese de tartışmanın merkeziydi artık. Çeşitli sosyal olayların sonucu olarak resmî yasaklamalardan sıyrılmıştı ama, daha gizli ve geniş bir engellemeyle karşı karşıyaydı: "Nâzım bir mittir (efsanedir); sanat alanındaki başarısını kişisel serüvenine borçludur, yazdığı şiire değil" denildi bu sefer de.. "Büyük şairdir ama kişiliği, serüvenleri ve fikirleri bizi ilgilendirmez", yani bunlar yanlıştır, batıldır diyenler onun şairliğini kabul ediyorlardı ama bir mit haline gelmiş olan yanını kabul etmiyorlardı; yıllar sonra mit haline gelmiş yanını kabul ettiler ama şairliğini kabul etmediler. Bu iki iddianın, temel bakımından aynı olduğu ve iddialardan herbirini teşkil eden çifte yargılarda (Nâzım şairdir, mit değildir / Nâzım mittir, şair değildir) sadece yüklemlerin (mahmullerin) yer değiştirmiş olduğu gözden kaçtı... Mit olmayı ve şair olmayı birbirinden ayırmanın mümkün olduğunu sanan köhne bir düşünce yatıyordu bu iddiaların altında. Şüphesiz ki, Nâzım *aynı zamanda* bir mittir. Ama 20. yüzyılın bağrından çıkan iki üç mitten biri... "Mit" sözünü kolayca kullanmaya kalkışanların; önce "mit" kavramı, daha sonra, Nâzım gibi mit olmanın zorluğu, kolaylığı ve imkânı üzerinde düşünmelerini isterim. İlle de mit sözünü kullanacaklarsa (bence hiç gerekli değildir), "mit" haline gelmiş kişileri şöyle bir gözönüne getirmelerini de isterim. Mit var mitçik var... Nâzım da mit Nesimi de, ama Hâmid de mit Nâzım da... Mit kelimesinin içinde, şişirilmiş ve sahte kıymetlerin yanısıra eserlerini kanlarıyla yazanlar ve hayatlarını eserleri kadar coşkunluk, düşündürme ve duygulandırma kaynağı haline getirmiş olanlar da var. Nietzsche'yi, Rimbaud'yu, Mayakovski'yi, Artaud'yu düşünelim. Kâzip şöhretler ilgilendirmez bizi; onların hakkından zaman gelir. Ama yukarda adlarını andığımız kimseler ve onların benzerleri, yani, hayatlarıyla eserlerini sınırsız bir çilenin, feragat'ın, cesaretin ve acının içinde eriterek yepyeni gerçekleri keşfeden ve herkesten önce sezdikleri bu gerçekleri insanoğlunun bilincine sanat aracılığı ile armağan edenler bizi ilgilendirir.

Çağımızın en belirgin manevî yanının, insan varlığının kaybolmuş birliğini; başka bir deyişle, insan varlığının tümlüğünü araştırmak olduğunu unutmayalım. Büyük yıkılma ve yenidendoğuş çağlarının eşiğinde, o çağlardan herbirinin özel şartlarıyla belirlenmiş ve şekillendirilmiş olarak daima ortaya çıkan bir özlem ve yöneliştir bu. Büyük sanatçılar, bu arayışı önce kendi varlıklarında sınayıp dile getirdikleri için ister istemez mitleşirler. Büyük sanatçı olmanın güçlüğü, bu anlamda mit olmanın güçlüğü ile *bir ve aynı* şeydir. Yoksa edebiyatımızda Nâzım gibi yüzlerce mitimiz olması gerekirdi. Ama söyledim: mit var mitçik var... karıştırmayalım. Diyelim ki, Nâzım bizim "mit" ihtiyacımızı karşılıyor; bundan ötürü onun sanat değerini değil de mit yanını görüyoruz.

Diyelim ki biz "mit"e muhtaç bir ulusuz. Peki Sovyet halkları, peki Çin halkları, peki Güney Amerika halkları, peki Kübalılar, peki Vietnamlılar da mı mite muhtaç? Onlar da mı Nâzım'ın mit tarafını önemseyip, sanat değeri konusunda aldanıyorlar?

Şiir sanatını, farkında olsunlar olmasınlar, güçsüzlüklerinin, yakınmalarının, eksikliklerinin, soyut özlemlerinin, büyüklük-hayallerinin doyurulabileceği ya da giderilebileceği bir alan sananların şiiri, çağımızın şiiri değildir. Freud'un analizleri ışığında hemen çöküp dağılan, bohemlik ve ayyaşlık-özentilerinden türeyen; ya da atiyye bekleyen memur-şairlerin ve şiir ithalâtçılarının çırpıştırmalarından doğacağı sanılan şiir de çağımızın şiiri değildir. Çağımız, şairle şiirin birliğini isteyen bir çağdır. Şiirin şaire ve şairin şiire dönüştüğü bir çağdır. Bugünün okuru, şaire bakınca şiiri, şiire bakınca şairi görmek, algılamak (idrak etmek) istiyor. (Nitekim, ilerici aksiyon adamının ve ilerici düşünürün durumu da şairinkinden farklı değil.) Alınyazısının şiir ve şiirin alınyazısı haline getirilmesi: İşte üzerinde uzun uzun söz edilen haslık (*authenticité*)! işte Sartre'ın ünlü şiir tanımının anlamı: "Kaybeden kazanıyor!" Yani, yoluna bir hayat konulmadıkça şiirin kendini teslim etmeyişi... Hem de belli bir şekilde konulmayınca... Nâzım bu işi becerebilenlerden biridir. İsterseniz, hâlâ Nâzım "mit"tir deyin.

Nâzım ve Artaud

Doğmakta olan ama açıkça farkedilmeyen gerçekliğin dile getirilmesi büyük şiirin amacıdır. Ama bu gizli gerçeğe götüren yol içtenlikle, bilinçle, cesaretle bütün bir hayat kurban edilmeden bitirilemeyen bir yoldur. Bu açıdan ele alınınca, büyük şiirin, soyut bir şekilde "toplumcu" ya da "ferdiyetçi" diye ayrılamayacağı ortaya çıkar. Şiirin öldürücü talebini yerine getiremeyenler, elde ettikleri başarıların niceliğine göre belli bir sıra içinde ve "küçük şairler" kategorisi içinde yer alırlar. Bazıları bu kategorinin de dışına düşebilir. Türk şiirinde, "küçük şairler" kavramanın bir eleştirme aracı olarak kullanılmamış olması gerçekten esef edilecek bir şeydir ve çeşitli kargaşalıklara yol açmıştır. Oysa Batılılar, "küçük şairleri" (*poètes mineurs*) ayrıca inceler ve onlara ayrı antolojiler yaparlar. Bizim burada asıl söylemek istediğimiz küçük toplumcu şair ile bir büyük toplumcu şair arasmdaki yakınlığın, bir büyük toplumcu şair ile bir büyük ferdiyetçi şair arasmdaki yakınlıktan çok daha az olduğudur. Nitekim bu tesbitin tersi de doğrudur: bir küçük ferdiyetçi şair ile bir büyük ferdiyetçi şair arasındaki şiirsel değer yakınlığı, bir büyük ferdiyetçi şairle bir büyük toplumcu şair arasındaki şiirsel değer yakınlığından çok daha azdır. Yani sonuncular, şiirsel değer bakımından birbirlerine daha yakındırlar. Burada, Valéry'nin şu ilgi çekici sözünü hatırlatmak isterim. Valéry, anlam olarak şöyle diyor: "Rimbaud'dan sonra Musset'den tad alınmaz." Oysa Rimbaud da Musset de "ferdiyetçi" şairlerdir. (Rimbaud'nun Komün'le ilgili şiirleri onun kabaca da olsa "toplumcu" bir şair sayılabileceğini göstermez.) Oysa, Rimbaud'dan sonra Mayakovski, Neruda ya da Alberti okunur. Sonuncuların hepsi "toplumcu" şairler. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, büyük şiirde, ağırlık noktaları nerede bulunursa bulunsun ortak bir araştırma vardır diyebiliriz. Nitekim Artaud, Nâzım'a herhangi küçük bir "ferdiyetçi" şaire olduğundan çok daha yakındır ve Artaud'dan sonra Nâzım'dan tat almak imkânı vardır, ve *vice versa*. Evet, gerçeküstücülük serüvenine katılmış ve onu kendi özel yaratıcılığı ile zenginleştirerek ilkelerine her zaman *sadık* kalmış ve yıllar sonra eski yolarka-

daşlarını gerçeküstücülüğün ve tavizsiz bir yaşamanın gereklerine uyamadıkları için genel bir toplantıda yermiş olan Artaud; "Yazı yazmak pisliktir!" diyen; "Temiz bırakın beni temiz!" diye haykıran ve yaşayabilmesi için günde belli miktarda uyuşturucu madde alması gerektiğini resmi makamlara bildirerek hakaretler yağdıran Artaud; büyük şiirin gereklerini kendi açısından yerine getirmiş olduğu için, bu gerekleri bir başka açıdan yerine getirmiş olan Nâzım'a bütün "küçük şairler"den daha yakındır...

Yukarda söylenenler, büyük şiirin gereği gözönünde tutulmadan yapılmış olan soyut "toplumcu" ve "ferdiyetçi" şair ayrımına karşıdır. Bu gerek gözönünde tutulduktan sonra, yine de toplumcu ve ferdiyetçi şair ayrımının yapılabileceğini ve böyle bir ayrımın, üzerinde düşünülmesi gerekli bir problem olduğunu unutmuş değilim. Ne var ki bu problem yazımızın konusu dışında kalıyor. Bundan ötürü, "Nâzım'da ferdiyetçilik" konusuna kısaca değinerek, bu notları sona erdireceğim. Bizim toplum ve sanat geleneğimiz açısından ele alınınca, Nâzım'ın kişiliğinde somut bir şekilde ortaya çıkan ve şiirinde dile gelen toplumcu-ferdiyetçiliği, şaşırtıcı bir biçimde belirir. Klâsik Türk toplumunda ve kök bakımından bu toplum ile büyük bir fark göstermeyen bugünkü toplumumuzda (kök bakımından derken, politik alanda gerçekleşmiş olan şeklî değişikliklerin ekonomik ve sosyal bünyede niteliksel değişiklikler gerçekleştirmemiş olmaklığını kastediyorum), Batı anlamında bir ferdiyet kategorisinden söz etmek imkânsızdır. Batı anlamında ferdiyet, sanayi kapitalizmini doğurmuş olan ülkelerde görülen bir gelişme aşamasıdır. (Marx, *Introduction Générale à la Critique de l'Economie Politique*, Pléiade, Oeuvres Economiques, T.I, s. 236). Çağdaş hayatımıza şöyle bir bakmak Batı kapitalizmi ve emperyalizminin bunca etkisinin bile, bizde Batı anlamında ferdiyetler yetiştirmemiş olduğunu açıkça görmeğe yeter. Nitekim sanat dünyamızda, Batı ferdiyetçiliğinin taklit edildiğinden bu yana ne bir Baudelaire ne de bir Rimbaud yetişmiştir bizde. En koyu ferdiyetçiler arasında intihar etmiş tek önemli sanatçı ya da edebiyatçının bulunmayışı, bu açıdan hem şaşırtıcı hem düşündürücü bir olaydır. (Beşir Fuat gibi toplumcu denebilecek

bir yazarın intihar etmiş olması ise paradoksal bir durum gibi görünmektedir.) Sanatçı, daha çok, klasik devlet-kapısı-adamı olmaktan kurtulamamıştır. Bu onun "göbek bağının" henüz toplumdan tam anlamıyla kopmamış olduğunu ve kapitalizm-öncesi bir sosyal ilişkiler ya da kalıntılar içinde yaşadığını gösterir. Eski dünyasını kaybetmiş ama yeni dünyasını bulamamış ve bu yeni dünyanın bulunması için harcanması şart olan gayret ve zahmeti gösterememiştir. Dünyanın objektif gidişine uygun şaşmaz bir bilinç, bu bilinci gerçekleştirecek ve alınyazısı haline getirebilecek bir direnç ve cesaret ve bütün bunları sanatın diline dökecek dehanın bu şartlar içinde ortaya çıkışının güçlüğü, hem ferd olmanın hem de büyük sanat yapmanın güçlüğünü açıklamaktadır bize. Eski ferdiyet yaşantılarını yeni bir ferdiyetin potasında eritmenin ne kadar güç olduğunu da göstermektedir. Bu inanılmaz iş Nâzım tarafından yapılmıştır. Bundan ötürü "Nâzım aynı zamanda en büyük ferdiyetçi Türk şairidir" demek, paradoksal gibi görünse de, yanlış değildir. Şüphesiz bu ferdiyetçilik, daha yüksek bir aşama safhası yani daha yüksek bir uğrak (moment) içinde eritilmiş ve bütünsel (total) insana yönelmiş bir toplumcu-ferdiyetçiliktir. Üzerinde uzun uzun durulması ve analiz edilmesi gereken nokta da budur.

Papirüs Dergisi, 1967

Nâzım Hikmet'te Estetik Seçimlerin Evrimi

Nâzım'ın şair kimliği, fütürizmin yepyeni ve şaşırtıcı estetik dünyasında oluştu. Ama söz konusu olan, İtalyan fütürizmi değil, Rus fütürizmiydi. Rus fütürizmi, çağdaş kent yaşamını, eski ve kalıplaşmış her şeyden tiksinmeyi, tehlike aşkını, ötedünya duygusunun yok edilmesini, fabrikaları ve makineleri, sürati ve dinamizmi, İtalyan fütürizminin yaratıcısı Marinetti'nin yeni şiirin kaynağı olarak görmesine katılıyordu kuşkusuz. Sözdizimini hiçe sayarak sözcükleri özgürlüğe kavuşturmayı, birbirinden uzak ve birbirine karşıt gibi görünen şeyler arasında yeni benzeşimler keşfederek "şiirin kanı" olan imgeleri, alabildiğine geniş bağlantıları kapsayacak hale getirmeyi, onomatopeler (taklit sesler) kullanmayı ve imgelemi, alışılagelmiş bütün kısıtlamalardan kurtarmayı, şiir estetiğinin araçları olarak kullanma konusundaki fütürist görüşü de benimsiyordu. Ama Rus fütürizmini, İtalyan fütürizminden ayıran önemli özellikler vardı. Bu özelliklerin, Rus edebiyatının arka planından; bu edebiyatın her zaman, belirgin bir siyasal bilinç ve yönelim taşımasından olduğu kadar, tarihsel-toplumsal olayların etkisinden de kaynaklandığını söylemeliyiz. Nitekim Troçki, fütürizmin, Rusya'da devrimle karşılaşmış olmasından ötürü, bütün öteki öncü akımlardan farklı olarak, burjuva yaşamına karşı çıkan, ama sonunda evcilleştirilerek zararsız hale getirilen ve kimi zaman kendisinden yararlanılan bir akım olmaktan nasıl kurtulduğunu, *Edebiyat ve Devrim*'de, eşsiz açıklamalarıyla ortaya koyar. Aslında İtalyan fütürizmi de, zamanla, siyasal bir

renge bürünmüştü. Marinetti ve yandaşları, İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na girmesi gerektiğini söylemişler ve Savaş'tan sonra da faşizmden yana olduklarını göstermişlerdi. Böylece, başlangıçta salt şiir ve sanat alanında ortaya çıkan fütürizm, birbirine karşıt iki siyasal yönelim edinmişti. Rus fütürizminin devrimci bir boyut edinmesi büyük önem taşıyordu, ama bu akım, yine de gerçek şiir yaratışının gerekimlerini, tam anlamıyla karşılayamıyordu. Fütürizmin estetik ve beğeni alanında yapmak istediği devrim, sadece karşı çıkmak istediği gerçeklerle, yani olumsuzlamalarla tanımlıyordu kendini. Başka bir deyişle, köhnemiş sanat ve şiir anlayışının yıkılması isteğinden pek fazla ileri gidemiyordu; evrensel şiirin estetik öğelerini kapsayarak aşan bir yaratışın zeminini yeterince hazırlayamıyordu. Fütürizmi benimsemiş şairlerin, daha sonra, toparlayıcı ve geniş bir estetik anlayışa geçmelerinin ya da hayatlarını, fütürizmin bittiği yerde noktalamalarının nedenini burada aramak gerekir. Nitekim Portekizli şair Ferdinando Pessoa'mn, tam anlamıyla fütürist şiirlerini Alvaro de Campos adıyla yazması, ama bu şiir anlayışı içinde kalmanın yetersizliğini görerek, Alberto Caeiro ve Ricardo Reis adlarını verdiği iki şair daha yaratarak, klasik-dekadan ve halk şiiri kaynaklı yapıtlar ortaya koyarak estetik dünyasını onların ağzından da dile getirmesi, bu bakımdan çok anlamlıdır.

Nâzım başlangıçta, tam anlamıyla bir fütürist ve devrimciydi. Ama fütürist estetiğin, gerçek şiiri kısıtladığını ve çabucak tükeneceğini de seziyordu. Dolayısıyla, onun estetik serüveninde, bir yanda fütürizmin şiirsel kaynakları ve teknikleri, öte yanda evrensel şiirin; Octavio Paz'ın dediği gibi, bütün şairlerin yazdığı tek ve aynı şiirin yeniden kurulması, ilk bakışta bağdaşmaz gibi görünen iki öğe olarak ortaya çıkıyordu. Nâzım, Divan şiirinin ve halk şiirinin estetik öğelerini dönüşüme uğratarak kendine mal eden, ama fütürist anlayışın bazı yanlarından da kopmamış olan ve devrimci dünya görüşünü ve duyarlılığını taşıyan bir şiir kurarak bu ikilemi aşmaya yöneldi.

Bilindiği gibi, Divan şiiri, içerikten büyük ölçüde soyutlanmış, zaman ve mekân belirlenimlerinden sıyrılmış, biçimsel (formel) bir şiirdir. Bu şiirde, benzetmeler ve mecazlar, iki söz-

cük arasındaki değişmez bir ilinti haline getirilip dondurulmuş ve kavram-imgeler'e bağlanmıştır. Şair, bunların dışına pek çıkamaz ve eldeki hazırlop malzemeyle iş görmek zorundadır. Başka bir deyişle Divan şiiri, yabancılaşmış ve şeyleşmiş imgelemin etkinliğinin ürünüdür; bu şiir alanında yapılması gereken iş, nesneleşmiş şiirsel içeriği, en güzel söyleyişi gerçekleştirerek yanyana getirmektir, yani yetkin bir uslup yaratmaktır ve şiirin yaratacağı estetik heyecan da buradan kaynaklanacaktır. Nâzım'ın ilgisini çeken de, bu şiirdeki üslup ve deyiş güzelliğidir sadece. Daha *Jokond ile Sİ-YA-Lİ*'da, Nâzım'ın, Divan şiirinin son büyük temsilcisi Şeyh Galib'e öykünen bir deyiş denemesi sergilediğini görüyoruz. Baş yapıtı olan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise, Divan şiirindeki deyişin, devrimci içerikle kaynaştırılması, büyük bir estetik başarı olarak karşımıza çıkar. Bu yapıtın birinci parçası, *gazel* biçiminde yazılmıştır. *Destan*'da, eski tarih kitaplarındaki Türkçe üslup özellikleri de, belli bir ölçüde kullanılmıştır. Nâzım'ın, *rübailer* yazdığını da biliyoruz. Bu çabalar, Nâzım'ın, genel ve yerleşmiş estetik duyarlığa dayanmak, ama bu duyarlığı, kendi şiirinin içinde eritmek ve aşmak isteğinin apaçık belirtileridir. Nâzım, halk şiirinin estetik öğelerini de aynı işlemden geçirir; bu şiirdeki biçimsel özelliklerden ve ilerici içerikten yararlanır; bunları *tözdeğişimi*'ne uğratarak şiirini kurar. Kısacası Nâzım, Divan şiirini ve halk şiirini, kendi şiir dünyasmda yeniden yazar diyebiliriz.

Nâzım'ın, Türk şiirinde genellikle yaygın olan yalınkat duyarlıktan, yakınmadan, gözyaşından kaçınması ve "şiiri yeryüzüne indirmek" için "şairanelik"i bir yana atması, ve bu amaçla yeni biçimler üretmesi "manzum roman" yazması da estetiğinin gerçekçi ve devrimci yanını ortaya koyan özelliklerdir.

Dadacılık aracılığıyla fütürizmden etkilenmiş olan gerçeküstücülük ile Nâzım arasında ne gibi bir bağıntı olduğu üzerinde de durmamız gerekiyor. Nâzım, gerçeküstücüleri çok iyi biliyordu kuşkusuz. Ama imge kullanım tarzı dışında, onun şiirinde gerçeküstücülüğe benzer hemen hiçbir öğe yoktu. Lautréamont'nun, "bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel" sözünde yıllarca önce dile getirilmiş olan ve A. Breton tara-

fından geliştirilen şiirsel imge kuramı, Nâzım'ın şiirinin de belkemiğidir. Ama gerçeküstücülerin doğaüstü, rastlanmadık ve şaşırtıcı gerçeği belirtmek için kullandıkları ve bir estetik öğe olarak benimsedikleri *harikulâde* (le merveilleux) ya da *otomatik yazı* gibi bir şiir üretme aracı, Nâzım'm estetiğine tamamen yabancıdır. Onun gözünde yaşam, gizemli doğaüstü, ya da kolayca açıklanamayan gerçeklerin betimlenmeye çalışılmasıyla ya da bilinçaltının boşaltılmasıyla kendisinden güzellikler elde edebileceğimiz bir alan değildir. Estetik açıdan güzel-olan, yaşamın kendisinde, insanoğlunun etkinliğinde, dünyayı değişikliğe uğratan *praksis*'inde, duyarlığında, yiğitliğinde, özeverisinde kendini ortaya koymakta ve sadece, dile getirilmeyi beklemektedir. Nâzım'da, gizeme, rastlantıya, bilinçaltına dayanan bir estetik değil, bilinçli bir heyecana ve heyecanlı bir bilince dayanan saydam bir estetik söz konusudur.

Toplumsal ve siyasal bir amaç güderek geleneksel olanı yıkmaya ve yeni bir dünya kurmaya yönelik olan devrimci etkinlik, şiir alanındaki geleneği de değişime uğratma göreviyle karşı karşıyadır. Ama A. Blok'un dediği gibi, "yıkarken, eski dünyanın kölesi olarak kalırız yine de; geleneği durdurmak, onu sürdürmektir". Nâzım'ın bu açıdan, Divan ve halk şiiri karşısında ne gibi bir tutum benimsediğini yukarda belirtmeye çalıştık. Dil konusunda da, buna benzer bir davranış sergilediğini söylemeliyiz. Nâzım, şiirin söz dağarcığını alabildiğine genişletmiş; eski ya da yabancı da olsa, yaşayan sözcükleri, argo deyimleri, estetik değerleri dolayısıyla bol bol kullanmaktan çekinmemişti. Onun bu davranışı, Cumhuriyet dönemindeki kaba milliyetçiliğin Türk diline uyguladığı faşizan diyebileceğimiz ("Doğu despotluğundan kaynaklanan" demek belki daha doğru olurdu) kısıtlamalara tamamen karşıttı ve Türk şiirinde ancak son zamanlarda görülen dil özgürlüğünün öncülüğünü yapmıştı. Nâzım'ın gözünde sözcük, soyağacına bakılarak kullanılması ya da bir yana atılması gereken saydam bir anlam deposu değil, C. Caudwell'in dediği gibi, duygu tınılarıyla ya da titreşimleriyle dolu ve bütün bir halkın yaşamını özet olarak içinde taşıyan şiirsel ve estetik bir nesneydi.

Bütün bu söylediklerimizden, Nâzım'ın şiirinde, art arda

gelen ve bağdaşık olmayan estetik seçimlerden değil, kendini açarak serpilip gelişen bir estetikten söz edilebileceği sonucuna varabiliriz. Öte yandan Nâzım'ın gerçek amacı; düşüncenin, bilincin, özlemin, umudun, insanı insan kılan değerlerin şiirleştirilmesidir ve bütün büyük sanat yapıtları gibi onun şiirleri de, geleceğin önceden haber verilmesi ve ilan edilmesidir.

Aydınlık Gazetesi, 1 ve 3 Haziran 1993

KEMAL TAHİR

Kemal Tahir'in Felsefi Düşüncesi ve Devlet Ana

Selahattin Hilav'ın Dergimiz için hazırladığı ve Kemal Tahir'in düşünür yanını ele alan incelemesinden önce, 1968 yılında *Dost* Dergisi'nin *Devlet Ana* özel sayısında yer alan yazısını yayımlıyoruz. Yazı, hem o yılların düşünce ortamının ilgi çekici bir örneğidir hem de Hilav'ın gelecek sayıda yayımlanacak incelemesine bir çeşit giriş niteliği taşımaktadır. Dipnotlar, yazının bu ikinci basılışı için hazırlanmıştır. [*Türkiye Defteri*'nin notu]

Bu kısa incelemede ele alacağımız konu, sanatçının felsefi düşüncesi, dünya görüşü ve bilinci ile tarih ve toplum gerçekleri arasındaki ilinti ve tekabüldür.

Osmanlı toplumunun ortaya koymuş olduğu derlitoplu, mütecanis ve sağlam ideolojik doku, bu toplum düzeninin yozlaşmaya başladığı çağa kadar, sanatçının iradi ve bilinçli bir şekilde belli bir dünya görüşünü, belli bir felsefi anlayışı aramasını; böyle bir görüşün *gerekliliğini* duymasını, *ihtiyacını* hissetmesini zorunlu kılmamıştır. Divan Şiiri ve Osmanlı nesri ile, bu toplumun maddi (ekonomik) şartları arasında sağlam bir tekabül ve tutarlılık vardı. Bu tutarlılık, kapitalizm-öncesi maddî bir yapı üstünde yükselen Osmanlı toplumunun, sosyal bakımından, kendisiyle hemen hemen hiç bir ortak noktası bulunmayan ama tarihi zaman bakımından bu topluma çağdaş olan kapitalist düzenle ister istemez ilişki haline girdiği ve düzenin öldürücü baskısını duyduğu çağda ortadan kalkmıştır. İç yapı-

sının, kapitalist bir gelişime yatkın olmayışı ve ayrıca yatkın olsa bile, kendisinden daha önce gelişmiş ve doruğuna varmış olan kapitalist dünya karşısında bu dünyaya benzer bir sosyal düzene geçebilme şansını, geç kalmış olması dolayısıyla kaybetmiş bulunması, Osmanlı toplumunda ayağı yerden kesilmiş olan ama bir özlemi karşıladığı için sanki bir gerçekliği ve anlamı varmış gibi görünen fikir hareketlerinin ve sanat görüşlerinin son yüz elli yıl içinde ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sosyal ve politik veçheler de taşıyan ve *Batılılaşma, islahat hareketleri* ya da *devrimler* diye adlandırılan hareketler aslında, niteliksel değişiklikler olmadan (bu çeşit niteliksel değişiklikler, bizim ülkemizde, ne alttan gelen yani ezilen sınıflardan gelen itkilerin sonucu olarak ortaya çıkabilmiş, ne de üstten yani tepeden inme değişiklik yapmak isteyenler, bu çesit ciddi niteliksel değişmelerin gerçekleşmesini istemişlerdir), yani toplumun temelini teşkil eden üretim ilişkileri köklü bir değişikliğe uğratılmadan, bir milletin ekonomik ve sosyal hayatının, bir yaşama ve zihniyet biçiminin değişebileceğini umud etmek gibi bir hayalden (gerçekleşmesi imkânsız bir ham hayalden) ve aldatmacadan ibaret kalmıştır. Ve yine bundan ötürü, Türk toplumunun fikrî (ideolojik) dünyasında "ileri-geri", "devrimci-gerici", "dindar-dinsiz", kavramları, belki de başka hiç bir toplumda rastlanmadık ölçüde karmakarışık olmuş ve kimi zaman, Batı'daki anlamlarının tam tersini dile getiren karşıtlıklar haline dönüşmüştür. Bu fikir ve değer kargaşası içinde bir topluluğun en bilinçli kişileri olmak göreviyle karşı karşıya bulunan sanatçıların bile yollarını şaşırmaları olağandır. 19. yüzyıl Türk toplumunun "ilerici" sanatçıları, şeklî bir hürriyetin gerçekleşmesi için çalışmışlar; politik bir değişikliğin (istibdat yerine meşrutî idarenin gelmesinin), bütün sosyal kötülükleri ortadan kaldıracağına inanmışlardı. İşin garip tarafı, bu şeklî hürriyeti gerçekleştirecek ve politik değişikliği gerçek bir değişiklik olarak ortaya koyabilecek olan sosyal güçlerin (sınıfların), Türk toplumu içinde henüz teşekkül etmemiş olmasıydı. Bu durum, sanatçının sosyal bilinci, özlemleri ve idealleri ile, içinde yaşadığı maddî (ekonomik) şartlar arasındaki uzlaşmazlığı ve tutarsızlığı apaçık bir şekilde dile getirmektedir. Bu, burjuvası olmayan bir

toplumda, dışardan üstünkörü edinilmiş bilgiler ve özlemlerle, ancak burjuva sınıfının yapabileceği bir değişikliği istemek gibi gerçekleşmesi imkânsız bir hayal peşinde koşmaktı. Nitekim bir Tevfik Fikret'in soyut hümanizmasını ve "idealizmini"; kötümserliğini ve küskünlüğünü, sanatçının bilinci ile yani düşünceleri ve özlemleri ile içinde yaşadığı toplumun maddî şartları (üretici güçleri, sınıf yapısı) arasındaki büyük aykırılıkta aramak gerekir. Sanatçının bilinci ile toplum gerçekleri arasındaki bu derin aykırılık, Cumhuriyet devrinde de süregitmiş ve genel olarak, sanat eserlerinin ideolojik yapısında, göçmüş olan eski dünyaya duyulan özlem (Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi);[1] Batı dünyasının yüceltilmesi, yabancılık duygusu ve kozmopolitlik (Yakup Kadri, Halide Edip); ya da gerçeğin tamamen tahrif edilerek ve süslenerek anlatılmasından başka bir şey olmayan sahte *Anadoluculuk* ve *Halkçılık* eğilimleri ağır basmıştır. Bu eğilimlerin yanısıra, soylu sanatçıların, içinde yaşadıkları ger-

1 Bu iki yazarı da, sadece, "göçmüş olan eski dünyaya özlem duyan" kimseler olarak tanımlamanın, bugün pek doğru olmadığını sanıyorum. Abdülhak Şinasi, yıkılmakta olan Osmanlı İmparatorluğunun insanlarını gerçekçi bir gözle anlatmaktan da geri kalmamıştı. "Göçmüş olan eski dünyaya" duyduğu özlemin yanı sıra, bu özelliğini de unutmamak gerekir. Abdülhak Şinasi, bir yazar olarak, bugün, sözü geçen gerçekçiliği açısından ilgimizi çekiyor. Gerçekçilik, ele aldığı muhteva ve yazarın kişisel özlemleri ne olursa olsun, mutlaka bir *eleştirmeyi* de birlikte getirir (Lukacs bunu çok iyi anlatıyor). Yahya Kemal'in durumu ise, daha da karmaşık. Resmî edebiyat tarihleri, bu büyük şairi bir yandan över bir yandan da "mazi perestlik" le suçlarlar. Bu suçlama, özellikle, Cumhuriyet devri "ilericilik" ideolojisinin ve bunun etkisinde kalmış olan "solcu" (!) düşüncenin ürünüdür. Oysa Yahya Kemal, bir toplumun ruh ve kültür dünyasının, ancak geçmişle hesaplaşarak kurulabileceğini, taklidle hiç bir şey yapılamayacağını (ya da bugün görüldüğü gibi çok korkunç şeyler yapılacağını) çok iyi biliyordu. Yahya Kemal'in geçmişe bağlılığını, mutlak bir bağlılık olarak değil, içinde yaşadığı çağın zavallılığına gösterdiği bir tepki olarak görmek gerekir. Geçmişle; geçmişin değerleriyle ve zenginlikleriyle, bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek, bütün ilişkilerin kesilmesi için her şeyin yapıldığı bir çağda, Yahya Kemal'in, Türk şiirinin kaynaklarına inerek bir dil yaratması ve bu şiirin sürekliliğini yaratıcı bir şekilde koruyarak kendinden sonra gelenlere zemin hazırlaması (tepki göstermek için bile böyle bir zemin gereklidir) başka türlü nasıl açıklanabilir? Çağdaş Türk edebiyatında "gerici", olarak görülen ve gösterilmek istenilen kişilerin ve akımların, topyekûn reddedilip bir yana atılmasının yerine, bu kişi ve akımların hem olumsuz hem olumlu yanlarının ortaya konması ve alışıla gelmiş düşüncelerin dışında değerlendirilerek yerine oturtulması, bugün, Marksist metodu kullanan eleştiricinin ve inceleyicinin ilk ve en önemli görevidir sanırım.

çeklere uygun düşen kavrayıcı ve açıklayıcı bir bilinç edinememekten duydukları eksikliği, sığ bir realizm, bir ampirik tesbitçilik ya da intibacılık (empresyonizm) ile geçiştirmek zorunda kaldıkları görülmüştür. (Memduh Şevket, Reşat Nuri, Sait Faik). Son yirmi yıl içinde, sosyalist dünya görüşü içinde başarılı eserler veren sanatçılardan çoğunun, bu son eğilimden kurtulamadığı da bir gerçektir. Bu sanatçılar dünya görüşlerini mekanik bir şekilde dışardan alıp aktardıkları için; tesbit, tasvir ve intiba aşamasını geçmek ve içinde yaşadıkları toplumun derinlerde yatan gerçeklerine ulaşmak konusunda güçlük çekmişlerdir. Sosyalist dünya görüşünün evrensel bir metod olduğundan ve kaba hatlarıyla alınınca, hemen hemen bütün ülkelerde geçerli olduğundan şüphe edilemez. Ama, bu görüşün gerçek evrenselliği, onun bir metod olarak kullanılmasındadır. Tıpkı politikada olduğu gibi, sanatta da, bu metodu, en derin ve gizli gerçekleri günışığına çıkarmak için kullanmak gerekmektedir. Metodun evrenselliğini teşkil eden şey, onun, yeni gerçekleri ortaya koyabilecek şekilde kullanılmasıdır. Metodun orijinal bir şekilde kullanılmasının, yani metodun insana değil de insanın metoda hakim olmasının, bir sanatçı sözkonusu olunca, bu sanatçının bütün yaratışını, tepeden tırnağa nasıl değişikliğe uğrattığı, Kemal Tahir'in eserlerinde, bütün açıklığıyla, bir örnek olarak gözlerimizin önüne serilmektedir.

İlk romanlarıyla amansız bir gözlemci ve büyük bir şüpheci olduğunu gösteren Kemal Tahir, son yıllarda ardarda yayımladığı eserleriyle, Türk toplum gerçeğinin en gizli ve temel unsurlarını, en canalıcı noktalarını ve kaynaklarını dile getirmeye yöneldiğini belli etmişti. Bir yandan, sanatın gereklerine uymak yani somut olanı, canlı olanı, karmaşık olanı, dile gelmezi ortaya dökmek; bir yandan da sınırsız çeşitlilik ve rastlantısallık altında yatan temel gerçeği ve değişmez olanı bulmak, ortaya çıkarmak istiyordu. Büyük eserlerin dokusunu teşkil eden çatışmayı, somutla soyut yani gözlemle fikir arasındaki çatışmayı daha üstün bir düzeyde, tek bir varlık halinde kaynaştırıp vermeye yönelmişti. Kemal Tahir, devrimci aksiyon ve fikir içinde yetişmiş; sosyalist düşünceyi hayatının alınyazısı haline getirmiş olduğu halde, hazır çözümlerden, genel kabullerden nefret

eden; metodun kendisine ve kullanılmasına yönelen; durmadan arayan; yaşadığı, gördüğü, duyduğu gerçeklik ile, felsefi düşüncesi arasında tam bir mutabakatın bulunmasını isteyen bir yazardır. Bilinci (düşünceleri ve görüşleri) ile, gördüğü, duyduğu, bildiği, yaşadığı gerçeklik arasında mümkün olan en büyük uygunluğu ve tutarlığı kurmak isteyen bir sanatçıdır. Bundan ötürü, klâsik Marksist öğretinin, Türk toplumu ve insanı açısından yeterli olmadığını, Marksist metodun orijinal bir şekilde uygulanarak gerçeklerimizin ortaya çıkarılması gerektiğini açıkça ileri sürüp bu ülkede sesini ilk yükseltenlerden ve bu konuda bilimsel çalışmalara ilk girişenlerden biridir. Yazarın, tarih ve sosyoloji tutkusu; kendi düşünce doğrultusunda olduğunu sezdiği her yeni araştırmaya karşı duyduğu sınırsız ilgi bundan ötürüdür. Somut Anadolu insanını çok iyi tanıyan ve kendisine sunulmuş ölçüler içine yerleştiremeyen yazar, bugünün dünden geldiğini bildiği için, Osmanlı toplumunun yeni bir gözle araştırılması gerektiğini düşünmüş; bilim adamlarımızda bile rastlanmayan bir tutku ve ilgiyle, tarih bilimi alanında incelemeler yapmıştır. Yazar, özellikle, Türk toplumunun, Batı'da görülen üretim biçimlerinden farklı bir yapıya sahip olduğu üzerinde durmuştur. Bu varsayım (faraziye) onu, çok daha önceden sezmiş olduğu bazı somut gerçeklerin felsefî ve bilimsel bir şekilde ifade edilmesine götürmüştür. Kemal Tahir, bu irdelemeleri sonunda özellikle Batı'daki anlamda Derebeyliğin (Feodalité), klâsik Türk toplumunda mevcut olmadığı sonucuna varmıştır. Bu, Kemal Tahir'in felsefî düşüncesinin temelini teşkil eden çok önemli bir noktadır. Yazar, bu ilkeden hareket ederek, görüp yaşadığı somut Türk insanı gerçeğini, genel bir kavram çerçevesi içine oturtmuştur. Böylece, Osmanlı tarihinin sosyal ve siyasî olaylarını açıkladığı gibi, Tanzimat çağını ve Cumhuriyet devrini de bu görüş açısından değerlendirmiştir. Kemal Tahir'in gözünde, klâsik Türk toplumu (Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik-sosyal yapısı), Marksist gelişme şemalarının izlediği yoldan, yani Kölecilikten, Derebeylikten ve Kapitalizmden geçmemiştir. Bu toplum, merkezî iktidar çevresinde toplanmış üretici halk kitlelerinden teşekkül eden bir ekonomik-sosyal yapıdır. Bu yapıda, merkezî iktidarın temsilci-

si olan devlet ve bu devletin taşıyıcısı olan yönetici kadro (zümre), büyük bir önem taşır. klâsik Türk toplumundaki sınıflaşma olayı, Kemal Tahir'in gözünde, Batı'daki sınıflaşma olayından farklıdır. Bundan ötürü, klâsik Türk toplumundaki sınıflar ve sınıf mücadelesi de Batı'dakinden farklıdır. Yazar böylece Türk toplumundaki sömürülen sınıfların siyasî davranış ve mücadele özelliklerini, yani bu davranış ve savaşkanlığın Batı'dan farklı oluşunu, temel felsefî düşüncesine uygun olarak açıklamıştır. Halk kitlelerinin ve emekçi sınıfların, Türkiye'de, çok zorlukla harekete getirilebilmesini; en korkunç aldatmacalar ve yanılmalar içinde bulunuşunu, somut olarak görmüş ve bu gerçeği hiç bir idealizasyona (yüceltmeye, yüce göstermeye) girişmeden, olduğu gibi canlandırmıştır. Bu açıklamalar, Kemal Tahir'in, klâsik Türk toplumunu, Batı gelişme çizgisinin dışında yer alan başka bir üretim biçimi açısından gördüğünü yani Asya- tipi üretim tarzına yakın bulduğunu göstermektedir. Nitekim yazar, yıllarca önce yazdığı romanlarında, somut ve dolayımsız (*immédiat*) gerçekler olarak büyük bir ustalıkla dile getirdiği insanları, durumları ve yaşantıları, daha sonra yaptığı bilimsel ve felsefî araştırmalar sonunda, genel bir kavramsal yapı içinde fikrî açıdan izah etmiştir. Bu kavramsal yapı, yazarın konferanslarında, incelemelerinde ve konuşmalarında da belirttiği gibi, Marksist düşüncenin, son on yıl içinde yeniden ele alarak değerlendirdiği ve yukarda sözü geçen Asya-tipi üretim kategorisidir. Son yıllarda üzerinde durulan ve gerçeklerimize ışık tutacağı besbelli olan bu kavram konusunda, Marksist Türk bilim ve düşünce adamlarını ilk olarak uyaran ve aydınlatan kimse de Kemal Tahir'dir.[2]

Ve bütün bunlardan ötürü, *Devlet Ana*, Kemal Tahir'in hem

2 Marx, *Kapital*'de yaptığı açıklamaların ve ileri sürdüğü fikirlerin sadece Batı toplumlarının gelişmesiyle ve geçirdiği aşamalarla ilgili olduğunu söyler (*Lettres sur le Capital*, Ed. Sociales, s. 305). Başka bir deyişle, Marx, bütün toplumların, İlkel Sınıfsız Toplum, Kölecilik, Feodalite ve Kapitalizm aşamalarından mutlaka geçmesi gerekmediğini açıkça belirtir. Üzerinde çok tartışılan bu açıklama, özellikle Batı dünyası dışındaki toplumların tarihini, zorlamalara başvurmadan, bilimsel yani Marksist açıdan kavrama ve açıklama imkânını vermektedir. Ama bu, Batıdaki ekonomik ve tarihî gelişmenin dışında kalan toplumların, yukarda sözü geçen aşamalardan geçmemiş olduğunu ya da geçmeyeceğini göstermez. ➨

felsefî düşüncesi, hem de sanatı bakımından, manevî dünyasını teşkil eden unsurları en kesin ve özlü bir şekilde dile getirmesi dolayısıyle, bir kavşak noktası teşkil etmektedir. Yazar, bu romanında, dünya görüşünün ve sanatının belkemiğini teşkil eden konuya doğrudan doğruya girmiştir. Kurulmak üzere olan Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik-sosyal yapısı ve bu yapı üzerinde teşekkül eden insan ilişkileri, eserde, Batı'nın Derebeylik (Feodalite) düzenine karşı daha hoş görülü ve insanca bir düzen olarak açıklanmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun, içinde bulunduğu güç tarihî şartlarda gelişip yayılması da, Derebeyliğe nisbetle çok daha insanî olan bir düzeni getirmiş olmakla, "suyun akarında" bulunmakla açıklanmıştır. Gerçekten de, sınıfsız ilkel toplulukların çözülüp dağılmasından sonra ortaya çıkan Asya-tipi üretim tarzı toplumlarında, insanlar arası ilişkiler, Kölelik ya da Derebeylik düzenlerine nisbetle çok daha insanîdir. Bu tip toplumlarda, Marx'ın deyimiyle, "genel bir kölelik" bulunmakla birlikte, efendiye kölenin canı üzerinde hak tanıyan köleci toplumlar ve toprak kölesinin, senyörün malı olarak telâkkî edildiği derebeylik toplumları ile, Asya-tipi üretim tarzı toplumları arasında, insanî ilişkiler bakımından büyük fark vardır ve bu fark Asya-tipi toplumların lehinedir. Yazar, *Devlet Ana*'da, özellikle bu fark üzerinde durmuştur. Nite-

➨ Nitekim, Batıdaki ekonomik ve tarihî gelişmenin dışında kalan toplumların yukarda belirtilen aşamalardan farklı bir yol izleyeceğini, yani ilkel Toplum, Asya-tipi Üretim Tarzı, Kölecilik, Feodalite ve Kapitalizm, aşamalarından mutlaka geçeceğini (Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Katkı* adlı eserinde bu sıralamayı yapar) de ileri süremeyiz. Bundan ötürü, Asya-tipi üretim tarzı, "gerçeklerimize ışık tutacağı besbelli olan" bir kavramdır derken, bu kavramın bir varsayım değeri taşıdığını, Ortaçağ Yakındoğu İmparatorluklarının ekonomik ve tarihi gerçeklerini açıklamaya *elverişli* bir bilimsel çalışma varsayımı gibi göründüğünü söylemek istiyorum. Son sözün, her zaman olgularda olduğunu, bir varsayımın olgular karşısında sınav vermesi gerektiğini, başka varsayımlara oranla en çok olguyu açıklayabilen ve gerçeği rasyonel bir biçimde kavramamızı sağlayan bir varsayımın, bilimsel bir teori haline gelebileceğini unutmamak gerekir. Asya-tipi üretim kavramı, çeşitli araştırmacılar (N. Berkes, S. Divitçioğlu, İ. Küçükömer, İ. Cem, M. Sencer, vb.) tarafından farklı ölçülerde ve tarzlarda tarihi ve siyasi gerçeklerimize başarıyla uygulanmış olmasına rağmen teori haline gelebilmek için daha geniş ve derin incemeleri bekleyen bir kavramdır. Nitekim, çeşitli ülkelerin bilginleri, özellikle Eskiçağ tarihi ve toplumları konusunda, bu tür incelemeler yapmışlar ve sözü geçen kavrama, uygulandığı alanlarda, bilimsel bir teori niteliği kazandırmışlardır.

kim Roger Garaudy, aynı düşünceden hareket ederek, İslâm fetihlerinin hız ve gücünü, askerî gücün dışında aramak gerektiğini ileri sürerken, "Zaferin tayin edici faktörü, fatihlerin, çözülme halinde olan bir kölecilik âlemine, ya da ufak parçalara bölünmüş ve hareket yeteneğinden yoksun kalmış bir feodal âleme, daha yüksek ekonomi ve sosyal örgüt biçimleri getirmiş olmasıdır" (*Sosyalizm ve İslâmiyet*, s. 10) diyor ve Batı gelişme çizgisi dışındaki bir ekonomik ve sosyal yapıdan söz ederek büyük İmparatorlukların kurulması (Ortaçağda) olayını açıklamak istiyordu. Kemal Tahir'in, genel olarak bütün eserlerinde ve özellikle *Devlet Ana*'da dile getirdiği bu felsefî düşüncelerin bilimsel değerinin yanısıra, bizce önemli olan bir başka nokta da, yazarın sözü geçen ana temellerden kalkarak, Türk insanının manevi dünyasını, davranışlarını ve yaşantılarını tutarlı bir şekilde yorumlaması ve dile getirmesidir. Muhtevamn bu şekilde değerlendirilmesinden sonra, sanatçının, ifade ve biçimle ilgili meseleleri çözüşünde de, bu temel felsefi düşüncelerin belirleyici bir rol oynadığı görülüyor. Edebiyat eleştirmecileri, Kemal Tahir'in felsefi düşüncelerinin, eserlerindeki estetik özellikleri organik bir şekilde nasıl belirlemiş olduğunu araştıracaklardır. Biz burada Kemal Tahir'in, bu genel düşüncelerin mantıkî ve organik bir sonucu olarak dili nasıl kullandığını kısaca belirtmeğe çalışacağız.

Türk edebiyatıyla ilgili en yaygın ve en yanlış düşüncelerden biri, bizde "nesir" türünün olmadığı iddiasıdır.[3] Bu iddia, Batı romanının gelişmiş örneklerinde gördüğümüz "nesir"in, bizim edebiyatımızda aranıp bulunmamasından doğal hayal kırıklığının doğurduğu yalınkat bir görüştür. Başka bir deyişle, Batı hayranlığının yarattığı sığ bir düşüncenin ürünüdür. Evliya Çelebi'nin yazdıklarına "nesir" dememek için, insanın "nesiri" sadece 19. yüzyıl Batı romanlarında rastlanan yazı türüyle bir ve aynı şey olarak görmesi gerekir. Ne yazık ki, bu sathî görüş, Türk nesir yazarlarını, Âşıkpaşazâdelere, Neşrîlere, Naimâlara, Evliya Çelebilere vb. yönelmekten alıkoymuş, en yüce

3 Prof. Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*'in önsözünde, bu yanlış görüşü çok iyi ortaya koyar ve eski nesrin nasıl ele alınması, değerlendirilmesi ve kavran-

noktasını Halit Ziya'da bulan frenk taklidi sunî ve cansız bir "nesir" dilinin doğup yaygınlaşmasına yol açmıştır. Toplumcu ve devrimci yazarların çoğu ise, kurtuluşu "mahallî ağız"ları olduğu gibi aktarmakta ya da "şehir argosunu" kullanmakta ya da "öztürkçecilikte" bulmuşlardır. Böylece, bir uçtan öteki uca düşülmüş ve Türkçenin gerçek kaynaklarına ulaşmak için gerekli olan *aşma* hareketi yapılamamıştır. Ancak Nâzım Hikmet ya da Kemal Tahir gibi kavrayıcı ve aşıcı bir dünya görüşünü eserlerine sindirebilen büyük sanatçılarda, Türkçenin kullanılması meselesinin gerçek bir çözüme kavuştuğu görülüyor. Kemal Tahir, Türk tarihi ve toplumu hakkındaki orijinal ve sağlam görüşlerinden hareket ettiği için hem "mahalli ağızları", hem Türkçenin küçümsenmiş ve unutulmuş nesir dilini (eski büyük yazarlardan yararlanarak) hem de yeni imkânlarını kaynaştırarak ve aşarak kullanabilmiştir.[4] Eserlerindeki eşsiz dil ve uslûp güzelliğinin kaynağı bu davranıştadır. Daha önceki romanlarında da görülen bu özellik, *Devlet Ana*'da en yüce noktasına erişmiştir. Türkçenin unutulmuş olan dehâsı bütün boyutları, zenginliği ve haslığıyla ilk olarak Kemal Tahir'in eserlerinde kendini göstermektedir.

Türkiye Defteri Dergisi, Sayı: 7, Mayıs 1974

4 Türkçenin bütün imkânlarını kullanmak ve alışılagelmiş "edebi" dilin dışına çıkmak eğilimi, Kemal Tahir'de, bütünsel (totale) yani bütün dil unsurlarını ve kesimlerini kullanma yönelimini doğurmuştur. (Dil kesimi deyince, hukuk dili, yazışma dili, ilân ve reklamlardaki dil, aşırı öztürkçecilik, belirli yerel ağızlar, eski Osmanlı nesri ve çevirisi, Tanzimat çağı ve daha sonrasının Frenk taklitçiliğinden doğan üslûbu, vb. gibi *dil yapılarını* kast ediyorum.) Kemal Tahir'de dil, "anlatılan"ın yerine geçer, bir nesne haline gelir ve saydamlığını kaybeder. Onun romanlarını okurken, "anlatılan"ı "anlatan"da yani dilde algılamaya başlarız. Kişiler, olaylar ve durumlar, birer "dil olgusu" haline gelir. Tanpınar'ın deyimiyle, Kemal Tahir, "bir dil makinası" kurmuş, bir dil dünyası yaratmıştır. Bu dil, "başkası"nın yaratışı ve malı (anonim halk ürünü, eski büyük yazarlar, Türkçenin belli bir yöredeki kullanılış tarzı) olduğu halde, aynı zamanda, onun hiçbir yazara benzemeyen öz üslûbudur. Bütünsel bir dil kurmaya yönelme, çağdaş Batı romanında görülen önemli özelliklerden biridir. Soruna bu açıdan bakınca, Kemal Tahir ile hemen hiç ilgisi olmadığı halde, James Joyce akla geliyor. Bizde, aynı eğilimin en ilgi çekici ve başarılı bir örneği de, yine Kemal Tahir'den bambaşka bir dünyası olan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ve *Tehlikeli Oyunlar*'ıdır.

Kemal Tahir ve Tarihi Kavramak

Kemal Tahir'in, genellikle Doğu toplumları ve özellikleri Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik-sosyal yapısı üzerinde sistemli bir biçimde düşünmeye ve araştırmaya başlaması, benim bildiğim kadarınca, aşağı yukarı 1960/61 yıllarına rastlar. Yazar, gözlemleri ve sezgileri ile (bunlar daha önce yayımladığı romanlarda dile gelir) geçmiş hakkındaki bilgileri arasındaki uyuşmazlığı çözme işine girişmiştir artık. Bundan ötürü, tarih konusunda bildiklerini bir bir elden geçirecek; bilimsel araştırmaları didikleyecektir. Türkiye'de yaygın olan klasik Marksist öğretinin, genellikle Doğu toplumları ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu ya da Anadolu Türk toplumu konusundaki açıklamalarını yetersiz bulan K. Tahir, böylece, iki yönlü bir arama ve inceleme çabasına girer. Bu yönlerden biri, Anadolu Türk toplumunun kendine özgü yanlarını (kendiceliğini) araştıran ama klasik Türk Marksist düşüncesi tarafından hemen hiç eleştirilmeden bir yana atılmış olan yerli ve yabancı eserleri irdelemek; öteki, Marx, Engels ve izleyicilerinin eserlerinde Doğu'ya ve Türk toplumuna ilişkin ve varsa hepsini yeni bir gözle okumaktır. Yılar sonra, bu durumu şu sözlerle açıklıyordu: "Şimdi tekrar tekrar okuyoruz, tekrar tekrar bakıyoruz: o kadar kendimizi Batı'nın benzeri, o kadar tıpkısı saymışız ki, Marx'ın, Engels'in eserlerindeki, –ki biz onları ezberlemeye çalışıyoruz, çünkü bu biraz da idrak etmediğimizden, yani ancak hafızlık yaparsak bir şey elde ettiğimizi zannettiğimizdendi herhalde, dikkat ettim, şimdi daha iyi farkına varıyorum– Ortadoğu ve

Osmanlılık ve doğuculuk ile ilgili bütün satırları geçmişiz. Çünkü kesinlikle ilgimizi kesmişiz, biz Batıyla eşiz ve Batıdaki kanunlar aynen bizim kanunlardır, kabul etmişiz." ("Sol Bölünmeler Üstüne Konuşma", *Türkiye Defteri*, Sayı: 2, s. 24)

Osmanlı tarihi söz konusu olduğu zaman, önemli dış kaynakların yanı sıra, K. Tahir'in üzerinde en fazla durduğu çalışmalar, Fuat Köprülü'nün araştırmalarıydı. Ayrıca, Prof. Ömer Lütfü Barkan'ın, Mustafa Akdağ'ın, Halil İnalcık'ın, Uzunçarşılı'nın eserlerini ve ayrıca *Netayic'ül-Vukuat* ya da *Cevdet Paşa Tarihi* gibi kısmen bilimsel ve eleştirici bir görüş taşıyan kitapları sürekli olarak okuyordu. (K. Tahir'in *"Tarih Üzerine Notlar"*ı yayımlanacak olursa, bu alandaki çalışmaları sırasıyla ve ayrıntılarıyla ortaya çıkacaktır. Ben burada, kendi bildiklerimi açıklayarak üzerime düşen tanıklık görevini yerine getirmeye çalışıyorum.) Ayrıca, Doğu kültürünün ilgi çekici ürünleri olan ve sosyal konularda bilgi edinmek isteyenlerin mutlaka başvurmaları gereken "siyasetnâmeler" üzerinde duruyordu. Bunlar arasında, siyasetnâme türünün bizim açımızdan en önemli örneği olan Nizam'ül-Mülk'ün *Siyaset-nâme*'sini ve bir ahlâk kitabı özelliğini de taşıyan *Kabusnâme*'yi saymam gerekir. Ama bütün bu eserlere yönelişinde, Fuat Köprülü'nün bir incelemesinin "yol gösterici" ve "iletken" rol oynadığını sanıyorum. Bu inceleme, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Te'siri Hakkında Bâzı Mülâhazalar* adını taşır ve 1931'de yayımlanmıştır (*Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası*). 1963 ya da 64 yılında olmalı; Suadiye'de, Çınardibindeki küçük evinde, bir akşam vakti, sofraya oturulmadan önce, paketler halinde gönderilmiş olan ve içinde bu incelemenin de bulunduğu kitapları açarken K. Tahir'in duyduğu heyecan ve sevinci çok iyi hatırlıyorum. Köprülü, bu incelemesinde, yakın Doğu ve Osmanlı imparatorluğu üzerinde çalışan Batılı otoritelerin görüşlerini ve Osmanlı kurumlarının Bizanslılardan alındığı konusundaki iddiaları özetledikten sonra, kendi araştırmalarının sonuçlarını açıklar ve Osmanlı İmparatorluğunun, sosyal yapı bakımından önce Selçuklulara daha sonra Ortaçağ İslâm İmparatorlukları çevresine bağlanması gerektiğini ve kendine özgü yanlar taşıdığını; içinden çıkmış olduğu dünyayı aşan bir ekonomik-sosyal poli-

tik yapı olduğunu gösterir. Özellikle *tımar* sorunu üzerinde durarak, daha önceki Yakındoğu İslam İmparatorluklarının da ekonomik temelini oluşturan *ıkta* sisteminin Selçuklularla birlikte *askerî mukataalar* haline geldiğini ve Osmanlılar tarafından geliştirildiğini; bundan ötürü Bizans *pronoya*'larının Osmanlı tımar sisteminin örneği olamayacağını ve bu sistemin, Anadolu Türk toplumunun (Selçuklular ve Osmanlılar) kendine özgü bir yanını meydana getirdiğini ortaya koymaya çalışır. Köprülü üzerinde durması, K. Tahir'i, bu bilginin *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu* adıyla daha sonra yayımladığı eserini de dikkatle incelemesine ve çevresindeki dostlarına tavsiye etmesine yol açtı. Köprülü hemen bütün çalışmalarında (bu arada *Anadolu Selçukluları Tarihinin Yerli Kaynakları* adlı çok önemli incelemesini konumuz bakımından ayrıca belirtmek gerekir. *Belleten*, no: 27), Anadolu Türk toplumunun kendine özgü ekonomik - sosyal yapısının, tüm olarak, gerektiği gibi incelenmemiş olduğunu, yani sorunsal (problematik) bir yan taşıdığını söyler ve bu durumun, kaynak eserlerin az olmasından ve elde bulunanların gerektiği gibi tanınmamasından ve incelenmemesinden ileri geldiğini belirtir. Konunun sorunsal yanı, K. Tahir'in hem genel düşünüş tarzına (hazır çözümlerden tiksinen, şüpheci, irdeleyici ve külyutmaz bir düşünüştür bu), hem de klasik Marksist şemalar ve resmi ideolojik görüş (yani Tanzimat'tan gelerek İttihat Terakkî hareketinden geçen ve Cumhuriyet devrinde pekişip biricik hakikat gibi kabul edilen ideolojik tarih görüşü) ile tarih gerçekleri arasında gördüğü bağdaşmazlığa uygun düşüyor; bu bağdaşmazlığı dile getiriyor ve haklı çıkarıyordu. Köprülü'nün şu araştırma konuları üzerinde durması, şüphesiz ki, K. Tahir'in özellikle ilgisini çekiyordu: Ortaçağ İslâm ve Türk tarihinin bir bütün meydana getirmesi; mahalli ayrılıklara rağmen sosyal ve politik tarihte büyük benzeyişlerin görünmesi; Selçuk Anadolusunda toplumsal kurumlar (devlet kanunları, ordu, memuriyet, vergi, gümrük, şehir teşkilatı, toprak sorunu) incelenirken İran, Mısır ve Suriyedeki Büyük Selçukluların, İlhanlıların, Memlûkların çok iyi bilinmesi gerektiği; bu çeşit *karşılaştırmalı* (*comparative*) bir metot kullanılarak *mahalli ayrılıkların* (yani genel tarih çerçevesi içinde *özel*'in) ortaya konulması,

vb... Ayrıca, konunun bütün sorunsallığına rağmen, Köprülü, Osmanlılığın, küçük bir aşiretten çıkmış bir imparatorluk olarak düşünülemeyeceği sonucuna varıyordu (yukarda a.g.e.ler).

K. Tahir'in asıl üzerinde durduğu ve araştırdığı sorun, Anadolu Türk toplumunun hangi üretim tarzı içinde yer aldığı sorunuydu. Klasik Marksist öğreti, bu sorunu "Feodalite" diye cevap vererek çözmek istemiştir. K. Tahir'e aykırı gelen bu çözüm, yukarda adı geçen tarih araştırmacılarının çoğu tarafından da kabul edilmez. Örneğin, Köprülü, "İslâm feodalizmi"nden söz eder ve bunun Batı'daki Feodalizmden farklı olduğunu belirtir. (Prof. Niyazi Berkes, çok önemli kitabı *Türkiye İktisat Tarihi*'nde ve *Türkiye'de Çağdaşlaşma*'da, Osmanlı düzeninde Feodaliteden söz edilemeyeceği sonucuna varır. Bk. T.İ.T., C. I, Gerçek Yayınevi, 1969, s. 7-31; T. Ç., Bilgi Yayınevi, 1973, s. 21, 506). K. Tahir'in, Anadolu Türk toplumunun kendine özgü yanlarının kavranmasma yönelirken her şeyden önce üretim tarzının ne olduğunu araştırması, Marksist metodu kullanmasının bir sonucudur. Köprülü gibi tarihi, sosyal gerçekler çerçevesi içinde bir tüm olarak görmek isteyen ve bu bakımdan Türk tarih bilimi açısından önemli bir adım atmış olan bir araştırıcının bile, Selçukluları ve Osmanlıları kavramak söz konusu olunca, en temel ve genel çerçeve olarak *Orta-Çağ-Türk-İslâm-Devletleri* kavramına kadar inebildiği ve tipolojisini buradan daha ileri götüremediği yukardaki açıklamalardan anlaşılacaktır. Oysa, genel olarak tarihi ve özel olarak herhangi bir ekonomik-sosyal *oluşumu* yani formation'u (burada söz konusu olan oluşum Osmanlı İmparatorluğudur) kavrayıp anlaşılabilir ve saydam bir hale getirmenin biricik yolu, onun bağlı olduğu üretim tarzını belirlemek ve bu tarz içinde kendine özgü olan yanları ortaya koyabilmektir. Ama Köprülü bir Marksist olmadığı için, kendisinden bu işi yapmasını istemek haksızlık olurdu. Yapılması gereken iş, Anadolu Türk toplulumu konusunda araştırmalara girişmiş olan yerli ve yabancı bilginlerin eserlerindeki verilerle Marksist bir üretim tarzı kavramı arasında ilişki kurabilmekti. Bu noktada, K. Tahir'in geçmişimizi kavramak konusunda giriştiği çabanın ikinci yanıyla (veçhesiyle) karşılaşıyoruz. Zaman bakımından bu iki araştırma ve irdelemenin

(yani tarihimizin kendine özgü yanlarının araştırılması ve Marx'm Doğu toplumları hakkında söylediklerinin; Asya Despotluğu ve Asya-Üretim-Tarzı konusunda yaptığı açıklamaların), birbirine paralel olarak gerçekleştiğini söylemeliyim. Yani K. Tahir, her iki sorunu da aşağı yukarı aynı zamanda (1960'tan başlayarak) ele almış ve irdelemeye girişmiştir. K. Tahir, ilgi duyduğu konu ya da bakış açısı değiştiği zaman dünya görüşü (metodu, yani Marksizm) değişen bir kimse değildi. "Merakın yöneldiği alan değişince dünyagörüşünü de değiştirmek; bu antikalık, bizim aydınlara has olsa gerek..." ("Kemal Tahir Günlüğünden Seçmeler", Haz. Hulki Aktunç, *Türkiye Defteri*, Sayı: 6, s. 96) diyen büyük yazar, tarih gerçeğinin ve bu gerçeğin özel yanlarının ancak genel bir çerçeve; ekonomik-sosyal bir kategori; mülkiyet biçimiyle belirlenmiş bir üretim tarzı aracılığıyla kavranabileceğini çok iyi biliyordu.

K. Tahir'in Marx ve Engels'te, Doğu toplumları ve dolaylı olarak Osmanlılık ile ilgili görüşleri araştırması sırasında karşısına çıkan iki kitap, Karl A. Wittfogel'in Fransızcaya çevrilen *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power*'ı (Yale University Press and Oxford University Press, 1957) ve Mısırlı Marksist düşünür Abdül-Malek'in, *L'Egypte, Société Militaire* adlı eserleridir. Özellikle ikincisi, K. Tahir üzerinde, irdelediği sorunlar bakımından kesin bir etki yapmıştır denilebilir. Bu eserler aracılığı ile, K. Tahir, Marx ve Engels'in Doğu toplumları konusunda, o güne kadar klasik Türk Marksist düşüncesinde geçerli olan görüşlerden farklı açıklamalar ve yorumlar getirmiş olduğunu öğrendi. Yine bu eserler aracılığı ile, K. Tahir'in uzun süredir üzerinde durduğu ve araştırdığı bir konu belgelenmiş oluyordu. Bu konu, genellikle Doğu ve özellikle Anadolu Türk toplumunun ekonomik temeliyle ilgiliydi yani mülkiyetin biçimiyle ilgiliydi. Başka bir deyişle, K. Tahir, Doğu toplumlarında özel toprak mülkiyetinin var olmayışına Marx ve Engels'in de dikkat ettiklerini açıkça görmüştü. Türk tarihi konusunda araştırma yapanların üzerinde durdukları ama bir bilimsel çalışma ve araştırma varsayımı olarak kullanıp mantıkî sonuçlarına ulaştıramadıkları bu belirlenme, K. Tahir için bir çeşit "anahtar"dı. Yazar, bu "anahtar"la, Anadolu Türk toplu-

munda Feodalitenin olmadığını; bu üretim tarzından tamamen farklı olan Doğu Despotluğu ve Asya-Tipi-Üretim-Tarzı ile hem geçmişimizi hem de içinde yaşadığımız sosyal gerçeği bütün boyutlarıyla (ekonomik, sosyal, hukukî, politik, ahlakî, artistik) açıklamanın; hiç olmazsa açıklamayı sağlayacak yaklaşımların elde edilmesinin mümkün olduğunu düşünüyordu. Burada, Marx ve Engels'in, Doğu Despotluğu ve Asya-Tipi-Üretim-Tarzı konusundaki görüşlerini açaklamam gerekmiyor. Bu görüşleri ve bizde aynı doğrultuda yapılan araştırmaları merak eden okur bilgi edinmek için şu yazılarıma bakabilir: "Kemal Tahir'in Felsefi Düşüncesi", *Türkiye Defteri*, Sayı: 7; *Asya Tipi Üretim Tarzı* adıyla dilimize çevrilen eserin Önsöz'ü (Ant Yayınları, Çev: İrvem Keskinoğlu); *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, s. 148'deki not (Sosyal Yayınlar, 1966) ve Marx'ın *Türkiye Üzerine* adıyla dilimize çevrilen makalelerinin Önsöz'ü (Gerçek Yayınevi, 1966). Konumuz, K. Tahir'in tarih ve sosyoloji alanındaki görüşlerinin gelişimi olduğu için sadece üzerinde ısrarla durduğu bir metni vermekle yetineceğim. Metin şudur: "Bernier, haklı olarak Doğudaki bütün olayların (Türkiye'de, İran'da, Hindistan'da) temel formunu, özel toprak mülkiyetinin olmayışında bulmaktadır. Doğu cennetinin bile gerçek anahtarı budur işte..." (Marx'tan Engels'e mektup, Haziran 1853). Buna karşılık Engels, 6 Haziran 1853 tarihli mektubunda şöyle diyordu: "Gerçekten de, büyük toprak mülkiyetinin mevcut olmayışı, Doğunun siyasî tarihinin olduğu gibi dinî tarihinin de anahtarıdır." K. Tahir, bu ana düşünceye dayanarak ve ayrıca, o yıllarda özellikle Fransız Marksistleri tarafından yapılan Asya-Tipi-Üretim-Tarzı araştırmalarına (bu konu sistemli olarak ilk defa *Pensée* dergisinin Nisan 1964 sayısında ele alınmıştır) da dayanarak ve bunları çok yakından izleyerek, kendi görüşlerini ve çeşitli metotlarla tarihimiz konusunda yapılan bilimsel araştırmaları (yukarda sözünü ettik), Marksist bir çerçeve içinde birleştirmek ve kaynaştırmak imkânını buldu. Böylece, çok iyi tanıdığı ve romanlarında büyük başarıyla dile getirdiği Türk insanının, geleneksel Türk toplumunun ve devletinin reform hareketleri diye bilinen ve hiç olmazsa yönetici aydın çevrelerde büyük etkiler yapmış olan olayların ilişkilerini; hem altyapı

hem de üstyapıyla ilgili olan ve bir türlü sistemleştiremediği için zihnini kurcalayan sorunları kavramsal bir şema içine oturttu. K. Tahir'i en fazla ilgilendiren konu "tarihi yeniden okumak" ve "kavramak"tı; ama tarihi kavramak onun için amacı kendi içinde olan soyut bir çaba değildi. Tarihi kavrayarak, içinde bulunduğu gerçeği anlamaya ve yarını hazırlamaya çalışıyordu; asıl çabası buydu. Her ülkenin sosyalizminin kendi özel şartları içinde kurulabileceğini; bu alanda taklidin hiç bir sonuç vermediğini çok iyi bilen K. Tahir, sınıf gerçeklerini ve bunların doğurduğu çatışmanın özelliklerini, klasik ve resmî Marksist görüşün içine oturtamıyordu. Olguların her gün olumsuzladığı (cerh ettiği, inkâr ettiği) soyut klasik şemalar, Marksist teorinin kendi içinde yeniden kendine dönmesini; yaratıcı bir metot olarak kullanılıp bir kılavuz haline gelmesini; aldatmacalardan kurtulup etkin bir devrimci aksiyona yol açmasını gerektiriyordu. K. Tahir'in, tarihe yönelmesi, toplumumuzun ve kendisinin geçirdiği acı deneylerden ders almasından ötürüdür. Batılaşmayı ve onun bir ürünü olan Cumhuriyet devri ideolojisini; "Ebedî Şef" ve "Millî Şef" mitoslarını ve bunlarla birlikte bizde "devrimler" diye adlandırılan ama sınıf muhtevası hiçbir zaman açıkça ortaya konmayan hareketleri kıyasıya eleştirmesi de bundan ötürüdür. Aynı neden, K. Tahir'in, bu aldatmacaları ve hareketleri gerektiği gibi eleştirip kendi felsefesini ve sentezini getiremeyen klasik Türk Marksist düşüncesinin de karşısına çıkması sonucunu doğurmuştur. Cumhuriyet devri ideolojisinin bilerek ya da bilmeyerek temsilcileri olan "ilericiler"in K. Tahir'e diş bilemeleri kolayca anlaşılabilecek bir olaydır. Çünkü Batılaşma hayranı olan, ekonomik temelden yoksun yani millî burjuvazisiz bir milliyetçilik ve bunun sonucu olarak ırkçılık görüşünü benimseyen ve bundan ötürü geleneksel Anadolu toplumu halklarına hayat hakkı tanımayan: bütün sorunları; laiklik-teokratik yönetim, dindarlık-yobazlık, eğitim-eğitimsizlik gibi ideolojik karşıtlıklar açısından gören; ekonomik sorunlardan söz edilince "komünistlik" yaftasını hemen yapıştıran kapıkulu aydınların içyüzünü en iyi ortaya vuran kimse K. Tahir'dir. Şöyle der bu konuda: "Hiç bir yenilik, Osmanlı ve Cumhuriyet halklarına, özellikle orta köylüye kor-

kusuz yaşama, gerçekten onurlu yaşama hakkını sağlayamadı. Batılaşmanın iki aşamada da uğradığı kesin yenilgi bundandır." (*Türkiye Defteri*, Sayı: 6). Tanzimattan bu yana egemen sınıfın ideolojisini dile getiren "ilerici"lerin halkla olan ilişkisine değinen bu gözlemden sonra, cumhuriyet devrinin sanata ilişkin bir özelliğini ele alır: "Tarihsiz toplumların büyük sanatı, kesinlikle olamaz. Elli yıllık tarihle sanat olamayacağı gibi, uydurma tarihle de sanat yapılamaz." Demek ki, K. Tahir'in üzerinde durduğu temel sorun, geçmişin bugüne ve geleceğe bağlanması; gerçek halkçı ve sosyalist bir dünyanın (hem maddi hem manevi dünyanın) kurulmasıdır; bunun imkânlarının araştırılmasıdır. Geleneksel Anadolu Türk topluluğuna ya da halklarına yönelmesi; tarihimizin kendine özgü yanlarını araması ve kavramaya çalışması da bundan ötürüdür. Cumhuriyet devri ideologlarının, Batıcıların ve "ilericiler"in K. Tahir'e diş bilemelerinin nedenini daha önce de söylediğimiz gibi kolayca anlıyoruz. Ama aynı eleştirilerin ve saldırıların, "Marksistler" tarafından da yapılması biraz tuhaf oluyor. Onlar da K. Tahir'i tıpkı "ilericiler" gibi, "sağcılık"la, "gericilik"le suçluyorlar. K. Tahir'in, yukarda açıklamaya çalıştığımız tarih ve sosyoloji görüşleri ile hiç bir ilgisi olmayan politik değerlendirmelere dayanması ve yine K. Tahir'in bu görüşlerini açıkça ortaya koyabilmek için başvurduğu bazı abartmaları (Osmanlılığın yüceltilmesi, sağlam teorik temellere dayanmayan devrimci eylem hareketlerine karşı çıkması, kerim devlet görüşü, Osmanlı toplumunda sınıfların olmadığı, Atatürk ve "devrimler" düşmanlığı, vb., gibi) söz konusu etmesi dolayısıyla bu yazıdaki inceleme konusunun dışında kalmasına rağmen, yaygınlığı bakımından önemli olan bu suçlamalara kısaca değineceğim.

Bütün bu abartmalar, K. Tahir'in kullandığı metot ve vardığı düşünceler tüm olarak ele alındığı zaman eleştirilebilir ancak, Osmanlılığın yüceltilmesinin ve *kerim devlet* görüşünün, ancak bugünkü gerçeklerimizin eleştirilmesi açısından bir değer taşıdığını kabul etmek gerekir. Gerçekten de, Osmanlılık, kendi şartları içinde, çeşitli halkları dinine ya da törelerine dokunmadan; daha doğrusu onlara saygı duyarak ama koruma görevine karşılık belli bir *vergi* ya da *haraç* alarak bir araya ge-

tirmiş olan bir dünya devletiydi. Irk ve din ayrımına önem vermiyordu. Çeşitli etnik grupların, Osmanlı kültürüne Türkler kadar katkıda bulunmuş olmalarının nedeni budur. Ayrıca bu, devletin *kerim* (kerem sahibi, cömert) olmasını sağlayan bir özellikti. K. Tahir bu özelliği belirtirken, Tanzimattan sonraki Türk devletinin ve yönetiminin eleştirisini yapmak istiyordu. Amacı, bazı kimselerin sandığı gibi Osmanlılığa dönmek değildi. Bu çeşit sanılara kapılanların, tarihte dönüş olmadığını K. Tahir'in de en az kendileri kadar bildiğini akıllarından çıkarmamaları gerekir. (Tarihte, bütün varlık alanlarında olduğu gibi, ancak eskinin *aşılması* söz konusudur.) Sağlam teorik temellere dayanmayan devrimci eylem hareketlerine karşı çıkması da, kendi hayatı boyunca, hazırlıksız, taklitçi ve teorik temelden yoksun devrim hareketlerinin acısını derinden duymuş ve yaşamış olmasıydı. 1970'ten sonra aynı durumların tekrarlandığını bir kere daha gördü; öfkesi ve abartmaları, bütün bir devrimci gençliğin eski olaylardan ders alamayarak heba oluşunu görmesinden ileri geliyordu. Osmanlı topluluğunun sınıfsız bir ekonomik-sosyal yapı olduğunu iddia etmesine gelince; bu iddianın K. Tahir'in romanlarında ya da konuşmalarında ve teorik yazılarında düşüncesinin tümüyle çelişmeye düşmeden ve kesinlikle gösterilebileceğini sanmıyorum. K. Tahir sadece, geleneksel Anadolu Türk toplumundaki sınıfların Batı'dakinden farklı olduğunu; iktidarı ele geçirmek için birbirleriyle ölüm kalım savaşına girmediklerini; bundan ötürü alt ve üstyapıda nitel değişikliklerin bizim tarihimizde gerçekleşmediğini; sınıflar arasında büyük bir akışkanlık (yani bir sınıftan ötekine geçebilme) görüldüğünü; bu sınıfların *kendi bilincine varmamış* ve *politize* olmamış sınıflar olduğunu; kapitalizm-öncesi ekonomik biçimlerde görülen sınıflara benzediğini; bundan ötürü Batı'daki Kölecilik-Feodalite-Kapitalizm sürecinin doğurduğu sınıflardan farklı olduğunu düşünüyordu. Bundan ötürü Türk toplumu içindeki ferdin de farklı olduğu sonucuna varmıştı. Atatürk ve "devrimler" düşmanlığına gelince, sözü yazara bırakmak daha doğru olacak. K. Tahir, kendisiyle konuşma yapan, Atatürk düşmanı olup olmadığını, *Yorgun Savaşçı* adlı romanının Atatürk'e karşı bir roman olarak ele alınıp alınamayacağını so-

ran Selim İleri'ye şöyle cevap veriyor: "Yorgun Savaşçı 1919'ları anlatır. 1919'larda dünyada Atatürk diye bir kişi yaşamıyordu ki, o kitapta ona karşı olunabilsin, Aslında ben ne Mustafa Kemal'e, ne de Atatürk'e karşıyım. Atatürk de, Mustafa Kemal de bizim toplumumuzda bazı işler yapmış birer asker paşasıdır. Biz Ganalı kabile toplumu değiliz. Tarihimizde de, bugünkü hayatımızda da çok çok paşa vardır. Bu nedenle herhangi bir paşaya ya da paşalar grubuna karşı olmak zorunluluğunu şimdiye kadar hiç duymadım. Şimdiden sonra da duyacağımı sanmıyorum..." (*Yeni Dergi*, Haziran 1973).

Görüldüğü gibi, K. Tahir, yukarda sözü geçen konuları, Marksist metotla yöneldiği tarih ve tarih gerçeğinin kavranması; olayların, kurumların ve kişilerin yerine oturtulması açısından değerlendiriyor. Klasik Marksist Türk düşüncesiyle çatışması da, bu düşüncenin, aynı değerlendirmeleri gerektiği gibi yapmamasından; ideolojik ve resmî ilerici (Batıcı) düşünceden sıyrılıp onu eleştirerek bağımsızlığını kazanamamasından ileri geliyor. Gerçekten de, bizde, klasik Marksist düşünce, burada değinemeyeceğimiz çeşitli iç ve dış etkenlerden ötürü, kendisini yaratıcı bir teori ve eylem kılavuzu olarak ortaya koyacak olan bu görevi yerine getirememiş; Batıcı düşünce içinde bu düşünceden sadece nicel bakımdan (yani daha şiddetli olması bakımından) ayrılan ama nitel ve sentezci özellikler ortaya koyamayan bir görüş olarak kalmıştır. Pratikteki başarısızlık da, başka nedenlerin yanısıra, temel bakımından, teorideki bu cılızlığın bir sonucudur. Oysa, Marksist Türk düşüncesinin, sadece resmî ideoloji ile değil, *tarih ve sosyoloji alanındaki çeşitli bilimsel araştırmalarla da hesaplaşması* ve onları eleştirerek, yararlı yanlarını kendine katarak aşması gerekirdi. Bilindiği gibi, 1920'lerden bu yana, Marksist düşünce alanında Şefik Hüsnü'nün, Kerim Sâdi'nin, Abidin Nesimî'nin yukarda sözü edilen aşma ve sentez getirme açısından pek önemli olmayan ama genel Marksizm bilgisi bakımından hiç de küçümsenmeyecek bazı çalışmaları olmuştur (Kemal Tahir'in fikrî gelişimi söz konusu olduğu için, 1960'tan sonraki Marksist çalışmaları söz konusu etmiyoruz). Bunlara, yayın tarihi 1965 olmakla birlikte çok daha önceleri hazırlanmış olan ve K. Tahir tarafından da mutlaka bili-

nen bir başka eseri eklemek gerekiyor. Bu eser, K. Tahir'in yakın arkadaşı Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın *Tarih, Devrim, Sosyalizm* (Sontelgraf Matbaası, İstanbul 1965) adlı kitabıdır. Bu kitabın ikinci cildi de *İlkel Sosyalizmden Kapitalizme* adını taşır. Dr. H. Kıvılcımlı, ayrıca, görüşlerini, 1930'lardan başlayarak çeşitli kitaplarında ve yazılarında açıklamış; Türk Marksist düşüncesi içinde orijinal bir senteze ulaşmaya çalışmış ve çoğunlukla bilimsel metoda ve gereklere yeterince uymamış olmakla beraber yoğun bir çalışma yapmış biricik kişidir (K. Tahir'i saymazsak). İşin garibi, Osmanlı Toplumu konusunda Dr. Kıvılcımlı, K. Tahir'le hemen aynı sonuçlara vardığı halde, bu durumun dikkati çekmeyişidir. Dr. Kıvılcımlı, Marx ve Engels'in çok önem verdikleri Morgan'ın etkisinde kalarak 14. yüzyıla gelinceye kadar sosyal nitelik taşımayan tarihsel devrimlerin gerçekleştiğini ileri sürmüş ve insanlık tarihi açısından bunların genel bir panoramasını vermek istemiştir. Dr. Kıvılcımlı'nın ilgi çekici açıklamaları kapsayan kitabının zayıf tarafı, insanlık tarihini, üretim tarzları yani mülkiyet ve sınıfların mülkiyete olan ilişkileri bakımından değil de, barbarlık - uygarlık; tarih - tarih öncesi gibi kronolojik belirlenmeler açısından ele alması; ekonomik şartlara dayanan devreleştirmelere (périodisation) yönelmemesi ve tarihi bölünmelere (14. yüzyıldan öncesi-14. yüzyıl ve kapitalizmin ortaya çıkışı gibi) dayanmasıdır. Sözü geçen 260 sayfalık kitabında Osmanlılara sadece 20 sayfa kadar ayırması herhalde bundan ötürüdür. Dr. Kıvılcımlı'ya göre, Osmanlılar, eski uygarlığa yeni bir aşı yapmış olan göçebelerdir. Bu aşı, bir *rönesans* doğurmuştur. Kitapta bu konuyla ilgili bölümün başlığı şöyledir: Osmanlı Rönesansı "Miri Toprak"lar. Yazar şunları söylüyor: "Onun için, Osmanlılık fiilen miri topraklar üzerine temelleri atılmış bir *Rönenans* oldu, ve öteki 'Tavaifül-mülûk' gibi bir yüzyıl içinde silinip gitmedi... Osmanlılar, toprak üzerinde kişisel 'özel mülkiyeti' bilmeyen, hoş karşılamayan göçebe gelenekleriyle, tarihte rönesans görevlerini yerine getirmekle yetiniyorlardı... Dirlik düzeni, toprak düzeninde sınıfları lâfta değil fiilen kaldırmıştır. Çünkü mirî toprağın *mülkiyetine* kimse sahip değildir... Osmanlı dirlik düzeni ilk ülkücü ilbler (alpler) derebeyleşmedikçe, müreffeh çiftçi yetiştiren insancıl

bir sistem olmuştur. O sayede, dini ayrı Hıristiyan halk, osmanlıyı kurtarıcı gibi karşılamıştır... İlk dirlikçi, aza kanaat eden, gözü toprakta olmayan millet fedaisi bir halk memuru "şövalye" - ilbtir. İratçı toprak beyi sayılamaz: 1) Toprak mülkiyeti yoktur; 2) Toprak üzerinde tekelciliğe kalkışmaz; 3) Toprağın tasarrufuna el atmaz; Toprak beyi gibi hazır yiyici de değildir. Sosyal görevlidir," (*Tarihi Devrimi Sosyalizm*, s. 183-201) Bu örnekler Osmanlı toplumunun temel yapısı konusunda Dr. Kıvılcımlı ile K. Tahir'in hemen hemen aynı sonuçlara varmış olduklarını gösterir. Dr. Kıvılcımlı, bu ilk düzenin zamanla değiştiğini; tımar sahiplerinin derebeyleştiğini; tefeci-bezirgân sınıfının ortaya çıktığını (yani sınıflaşma olayının gerçekleştiğini) ve sonunda finans-kapitalle işbirliği yapan güçsüz bir burjuvazinin bütün ülkeyi kasıp kavurduğunu söyler. Bunlar, K. Tahir'in Batılaşma hareketi içinde benzer biçimde yorumladığı olaylardır ve temel bakımdan iki yazar arasında büyük yakınlık vardır. Herhalde bazı politik endişeler yüzünden, düşüncelerini mantıkî sonuçlarına vardırmamış olmasına rağmen, Dr. Kıvılcımlı, K. Tahir'e bile atfedilmeyecek aşırı görüşler ileri sürmüştür. Nitekim dirlik düzeninin sınıfları fiilen kaldırdığını ya da Abdülhamid'in *bağımsızlık şampiyonu* olduğunu ve dışarda *Batı kapitalizmi*'ne, içerde *sosyal sınıflara* karşı bağımsızlığı gerçekleştirmeye çalıştığını Dr. Kıvılcımlı söylemektedir. (*Türkiye'de Kapitalizm*, Mete Matbaası, 1965, İstanbul, C. 1, s. 71). Bütün bu açıklamaları, Anadolu Türk toplumunun tarihine ve kendine özgün yanlarına yaklaşmak isteyen kimselerin (politik değerlendirmeleri birbirine karşıt da olsa), hemen aynı sonuçlara varmak zorunda kaldıklarını ve klasik Marksist Türk düşüncesi içinde 1960'lara kadar bu tür çalışmaların bir iki istisna dışında yapılmamış olduğunu göstermek için yaptım. Kemal Tahir işte bundan ötürü, klasik Marksist Türk düşüncesinin dışına çıkmak ve Anadolu Türk tarihini, nesnelliği içinde kavramak istemişti. Vardığı sonuçları kabullenmesek de, görüşlerini, dar bir politik açıdan ya da çok sevdiği bir deyimle "orta okulda öğrenilenler" bakımından değil, Marksist metot ve bilimsel araştırmalar açısından eleştirmemiz; onunla bu alanda hesaplaşmamız gerekir. Ne var ki bu da Türk sosyalist düşüncesine K. Ta-

hir'in getirdiği bir zorunluktur. Bugün en basit bir eleştirme yazısı yazmadan önce, hemen herkesin Osmanlı toprak düzeninden, reayadan, berayadan, ilmiyeden, seyfiyeden, mülkiyeden söz etmesi; Feodalite sorununa değinmesi; ilericilik - gericilik üzerinde düşünmesi; ideoloji ve Marksizm çatışması üzerinde durması K. Tahir'in yaptığı çalışmaların sonucudur. Yine bugün, "Kemal Tahir'in geniş, derin ve külyutmaz düşüncesinde, çoğunlukla olumlu olan yanları iyice ayırmak, değerlendirmek ve gerçek yerine oturtmak gerekiyor." Tabiî ortaokul bilgileriyle yetinmek istemiyorsak....

Türkiye Defteri Dergisi, Sayı: 9, Temmuz 1974

Aldatmacaların Üstüne Yürümek

K. Tahir'in söylediklerinin çoğu, daha önceleri de doğrulanıyordu. Ama açıkça görülmüyordu bu doğrulanma ya da gözden kaybettirilebiliyordu. Ne var ki, 1971'den bu yana, gerçekler daha da açıklıkla ortaya çıktı. Kurtarıcı olduklarını ileri süren zümrelerin ve savundukları ideolojinin iflâsı elle tutulur hale geldi. Hükümet darbesi, daha sonraki darbe girişimleri, yönetimde ekip değişikliği, demagoji, vurgunculuk ve işkence... On beş yılın tablosundaki ana çizgiler bunlar. Bir başka deyişle, ülkeyi doğru dürüst yönetmekten âciz zümrelerin, bir tarih mirasının çürümüş yanlarından yararlanarak egemenliklerini zorbalıkla yürütmeye çalışmaları; inanılmaz bir gülünçlük ve saçmalık söz konusu.

Tarihle hesaplaşamazsanız; yalınkat iddialarla ve yalanla tarihi örtmeye ve kendinizi olduğunuzdan başka biçimde göstermeye kalkarsanız, (ister bunun bilincinde olun ister olmayın), sonunda yine tarih gerçek yüzünüzü ortaya serer. Bağımsız bir burjuvaziyi oluşturamamış bir ülkede, dışa bağımlı sermaye çevrelerinden ve bürokratlardan başkasına yararı dokunmayacak bir "içeriksiz milliyetçilik" yaparsanız, nesnel gerçekler, eninde sonunda sizi yalanlar. Sınıf kökeninden ve kültüründen yoksun milliyetçiliğiniz, kendi onurunu bile koruyamaz; içerde gaddarlığa ve yağmaya, dışarda onun bunun kuyruğuna takılmaya, yardım dilenmeye varır. Giderek, elinizi kana bulamak zorunda kalırsınız.

Bir zamanlar, bu ülke, kendi geleneksel ve özgün yapısı

içinde bir bütünlük gösteriyordu. Üretim yapısı, bu yapı içinde yerine oturmuş sağlıklı etkinlikler gösteren insanları ve üstyapısıyla, güçlü bir toplumsal oluşumdu. Tarihsel koşullar, bütün öteki oluşumlar gibi, belli bir süre sonunda, onun da miyadını doldurmasına yol açtı; geri dönülemezdi; başkalaşım gerekliydi. Yaşayabilirliğini yitirmiş bu eski dünyanın, Batı'da ortaya çıkan yeni toplum düzeninin darbeleri altında ayakta durması olanaksızdı. Çözülmek, dağılmak, çürümek ve acı deneylerden geçerek yeniden doğmaya çalışmak zorunluydu. Ama, bu geleneksel toplumun kendine özgü yapısı içinde bir ölçüye kadar haklı görülebilecek sınıf egemenliğini yani bir toplumu gerçekten yönetebilecek nitelikler taşıyan zümrelerin egemenliğini, Batı'dan ithal edilmiş "laf-u güzaf"la, uydurma çözümlerle ve insanla geçmiş arasındaki bağı keserek sonunda kendini de inkâr eden bir ideolojiyle yeniden kurmaya kalkışmak boşunaydı. Toplumu, "Batılaşma", "çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırma" sözlerinin altında, hiç bir ekonomik (maddî) temel yoktu; bu sözlerin gerçek ve somut bir öz kazanabilmesini sağlayacak gerçek devrim yapılmamıştı; korkunç boşluğu kapamak için "birçok devrim" gerçekleştirilmişti. Ama toplum kendi içine zorla kapalı tutulduğu sürece iç yüzünü ve aldatıcılığını bir ölçüye kadar koruyan bu ideoloji, "demokratik" denilen hayata geçilince yarasının deşildiğini gördü. Bugün akan irin, Tanzimat'tan bu yana girişilen beyhude ve anlamsız zorlanmanın irinidir. Neşter vurulmadıkça da, bu irin akıp duracaktır. Neşterin ilk başta, Batıcı aldanmayı ve aldatmayı özetleyen ve köke el atmadan üstte çalışarak iş görmeye kalkışan; ekonomik ve toplumsal gerçeğin ruhsal gerçeği belirlediğini ama ruhsal gerçeğin de ekonomik gerçeğe yakın önem taşıdığını bir türlü kavrayamayan ya da kavramak istemeyen "Batıcı-alafranga-bürokratik-ilerici ideolojiye" vurulması gerekiyor. Başka bir deyişle, geçmişsiz bir geleceğin yaratıcılığını sanan ve bundan ötürü, üzerinde yaşadığımız toprakların yeni bir dünyaya dönük geleneklerini ve birikimini hiçe sayan herkesi, her düşünceyi sigaya çekmek gerek.

Yüz elli yıllık gelişim başka türlü de olabilirdi; yönetici zümreler aldandı ya da aldatıldı diye düşünmek ve bir tarih ro-

mantizmine kapılmak da gülünç. Çözülmeye mahkûm bir toplumsal oluşumun mirasına sahip çıkanların kimliği ve başka nesnel koşullar, bu işin üstesinden gelinmesini olanaksız kılıyordu. Mirasa sahip çıkanlar yapayalnızdı ve bir başlarına kalmak hırsı içindeydiler. Mirasa hak talep edecek başka sınıflar da henüz yoktu ortada.

Burada önemli olan nokta, mirasa sahip çıkanların "yaptıklarını sandıkları iş"le, gerçekten "yaptıkları iş" yani toplumsal etkinlikleri (praksisleri) arasındaki büyük aykırılığı ortaya koymak ve ideolojilerinin iç yüzünü göz önüne sererek onun yerine bilimsel doğruları geçirmeye çalışmaktır. Kısacası, olayların, özellikle son yıllarda açıkça gösterdiği gerçeklere dikkat etmek, bilimsel çözümlemeye yönelmek ve külyutmamak önemli. Sağlıklı bir sol düşünce yani ayağı yere basan Marksist bir irdeleme, resmî ideolojinin aldatıcı "ilerici-gerici" karşıtlığını aşarak, kültürden politikaya kadar bütün alanlarda kendini oluşturmak zorunda. "Ortaokulda öğretilenler"le ne geçmişi ne bugünü ne de geleceği kavrayabiliriz.

Bilmem aldanıyor muyum? Kemal Tahir, o eşsiz irdeleyici zekâsının düşünce ürünleri ve derine inen sezgisinin sanat verimleriyle, bize bunları açıkhyor ve duyuruyordu. Bugün de devam ediyor görevine ve de her an yeniden doğrulanıyor söyledikleri.

Politika Gazetesi, 26 Nisan 1975

Kemal Tahir Üzerine

Bir düşünür olarak Kemal Tahir, herşeyden önce tarihle ilgilenmişti. Kuşkusuz, bu ilgisinin temelinde onun romancılığı ve sanatçı kişiliği yatar. Ama bir romancı ilk ağzında belki de insan psikolojisiyle de ilgilenmeli diye düşünebiliriz. Kemal Tahir bu yönden gitmemişti. Çünkü psikolojik olanın yani ruhsal olanın, aslında sosyale ve tarihsele dayandığını gayet iyi biliyordu. Bundan ötürü, kişinin, somut insanın, içinde yer aldığı genel çerçeveyi irdelemesi, her şeyden önce bu genel çerçeve hakkında somut bir bilgi edinmesi gerektiğini düşünüyordu. Tarih bilimi aslında gelişmesi bakımından öteki doğa bilimlerinden bir hayli farklıdır. Çünkü bilindiği gibi tarih, doğrudan doğruya siyasal bir anlam taşıyor. Her hangi bir tarih gerçeğinin şu, ya da bu biçimde sunulması, şu ya da bu biçimde canlandırılmasının doğrudan doğruya siyasal bir önem ve anlamı var. Şu ya da bu sınıfın görüşü, tarihin bize aktarılışını belirleyen bir etkendir. Ve bu çok önemlidir. Bu bakımdan tarih bilgisi bir bilim haline gelene kadar büyük güçlüklerle karşılaşmış olan bir disiplin, bir bilgi dalıdır.

İlkel insanın tarih hakkındaki görüşünü söz konusu edersek, efsaneler ve mitoloji üzerinde durmamız gerekecektir. Daha sonra, dini bir anlayış bize insanın tarihi konusunda bilgi vermeye çalışıyor. Bunu görüyoruz. Daha sonra yavaş yavaş tarih bir bilim haline gelmeye yöneliyor. Tabiî bu arada, gerçek bir bilim olabilmesi için yan disiplinlerin, söz gelimi bir arkeolojinin ya da bir etnolojinin de gelişmiş olması gerekli; tabiî

sosyolojinin de. Bu uzun bir süreç ve bu süreçte tarihin karşısına çıkan engelleri görüyoruz. Bunlar arasında demin belirtmeye çalıştığım gibi siyasal tutum, siyasal davranış çok önemli; şu ya da bu sınıfın menfaatlerinin gerektirdiği anlayışlar, gerektirdiği yönelişler ister istemez tarih bilgisini engelliyor. Yani nesnel bir bilginin ortaya konulmasını engelliyor. Tarih yazış biçimleri arasında bir takım farklar görüyoruz. Söz gelimi burada ilgi çekici bir sınıflama üzerinde durmak isterim. Hegel'in, tarih yazış tarzları konusundaki açıklamasına da değineceğim. Hegel diyor ki, üç tür tarih yazış vardır. Bunlardan birisi "Orijinal tarih Yazışı"dır der ve örnek olarak da eski Yunan tarihçilerini, sözgelimi bir Herodotos'u örnek gösterir. Burada tarihçi sadece kendi gördüğü, tanığı olduğu olayları yazıyor. Yani ele aldığı alan gayet sınırlı ve bir çeşit tanıklık oluyor tarih burda. İkinci tür Hegel'e göre "Düşünmeli Tarih". Yani düşünmeye dayanan diyelim. Bu terim yazık ki bizde geçerli durumda değil. Bugün eski tarih ve "Teemmülî" dedikleri "Refleksif" tarih anlayışıdır bu. Buna iç düşünmeli, ya da düşünmeli tarih diyoruz. Bu durumda tarihin sadece bir tanıklıktan ibaret kalmayıp alanının gittikçe genişlediğini ve şu ya da bu ulusun tarihi olmaktan çıkıp evrenselleştiğini görüyoruz. Burada tanıklığın bir nevi olumsuzlanması ve aşılması var. Daha genel bir bilgi, aynı zamanda bu genellikle birlikte tek tek alanların da tarihi yazılıyor. Bir din, ya da san'at tarihi gibi. Yani genelleşmenin yanı sıra yarattığı bir özelleşme var. Üçüncü olarak da gene Hegel'in söylediği "Felsefî Tarih" ki bundan tabiî kendi tarih felsefesini kasteder Hegel. Bu tarihin bütün olayları tam anlamıyla ve bütün ayrıntısıyla birlikte açıkladığını ortaya koyduğunu ve bir nevi son hakikatı, son doğruyu getirdiğini söylemek istiyor, tabiî kendi felsefesini kastediyor. Bu gelişme, daha önce açıklamaya çalıştığım gibi en fazla ideolojik engellemelerle karşılaşması bakımından sekte vurulmuş bir gelişme olarak ortaya çıkıyor.

İdeoloji dediğim zaman, toplum ya da tarihe ilişkin, ama bu toplum ve tarih gerçeğini çarpıtan, olduğundan farklı gösteren anlayışları kastediyorum ve bunların tamamen siyasal bir anlam taşıdığını belirtmek istiyorum. Şu, ya da bu sınıfın ide-

olojisi anlamında ideolojidir bu... Bu anlamı bilime ters düşen bir kavramdır aslında. Buraya geldiğimiz zaman Kemal Tahir'in tarihe olan ilişkisine değinmemiz gerekir. Kemal Tahir gerçek tarih bilgisiyle bu tarih bilgisini engelleyen ideolojinin çatıştığı noktayla ilgilenmiş bir kişidir. Özellikle bizim memlekette bu tabiî bütün ağırlığı ve yoğunluğu ile ortaya çıkar. Bizde daha önce tam anlamıyla dini bir ideoloji var. Bu dini ideolojinin getirdiği bir tarih anlayışı var. Daha sonra Batılılaşmayla birlikte bir tarih anlayışı var; daha sonra Cumhuriyet devrinde, bu Batılılaşmanın getirdiği anlayışın devamı olan bir tarih anlayışı var. Fakat bütün bunların ortak noktası, hepsinin de bilimsel tarih anlayışına zıt düşmeleridir. Hatta denilebilir ki, Tanzimattan sonra ya da 20. yüzyıl başlarında bilimsel bir tarih anlayışına doğru gitme çabaları, aslında Cumhuriyet devrinde daha da tersine döndürülmüş ve kapatılmıştır. Bu paradoksal bir oluşumdur. Çünkü tarih alanında yapılan çalışmalara bakacak olursak, asıl orijinal ve bilimsel diyebileceğimiz çalışmaların 1915'lerden başlayarak 1930'lar, 35'lere kadar sürdüğünü görüyoruz. Daha sonra tek tek kimselerin çabalarıyla ve hayli cesur çabalarla yürütülmüştür. Burada, Kemal Tahir için önemli olan, ideolojinin kapattığı ve başka türlü gösterdiği tarih gerçeğini, nesnel varlığı içinde yeniden bulabilmektir. Tabiî, sadece ideolojinin çarpıtmaları ve yanlış göstermeleriyle karşı karşıya değildi Kemal Tahir. Aynı zamanda, farklılaşmış olan başka bilimsel düşünceler de vardı. Bu çok önemli idi. Her iki cephede birden savaşmak zorunda kalıyordu. Tabiî, karşısına çıkan ilk konu da bizimle ilgisi olması bakımından Doğu meselesi idi. Doğu toplumlarının tarihi, Doğu İmparatorluklarının tarihidir. Burada birtakım yeni varsayımların ileriye sürülmüş olması ve 1950'lerden sonra Marksist Tarih Felsefesinde yapılan araştırmalar Kemal Tahir'e ışık tutmuştu. Bu da önemli bir nokta. Fakat Kemal Tahir, meseleyi bir sorun olarak koymasaydı, kuşkusuz bu çalışmalardan yararlanamayacaktı. Aslında, aynı sorun bugün de tabiî devam ediyor. Türk toplumu ve Türk toplumunun içinde yer aldığı (Doğu toplulukları diyelim) bu çerçeve gerektiği gibi incelenmiş bir konu değildir. Ama Kemal Tahir bu konuya, ki tam anlamıyla bir sorundur bu, nasıl yaklaşılma-

sı gerektiğini bize göstermiştir. Bence, Kemal Tahir'in bir düşünür olarak önemli olan yanı ve bir çeşit ödev olarak da karşımıza koyduğu sorun budur.

K. Tahir'in beşinci ölüm yılı
toplantısında yapılan konuşma,
Özgür İnsan, Sayı: 45, Temmuz 1977

Kemal Tahir

Romanı "drama düşmüş insanın serüveni" olarak tanımlayan ve uzun bir tarih perspektifine yönelerek Türkiye'nin geçmişten bu yana gelişen yapısını bütünlüğü içinde ortaya koymayı amaçlayan Kemal Tahir'in birçok tartışmaya ve farklı değerlendirmelere konu olan düşüncelerindeki çıkış noktası, uluslararası resmi Marksist görüş ile Türkiye gerçeği arasındaki bağıntı sorunuydu. Siyasal eyleme katılmış bir kimse ve bir romancı olarak, kendi algıladığı, saptadığı ve üzerinde düşündüğü siyasal, kültürel ve bireysel yaşam ile resmi Marksist görüşün sunduğu çözüm arasında bir örtüşmezlik görüyor ve bu çözümü yetersiz buluyordu. Türk toplum yaşamına uymayan, zorlama, biçimsel ve yüzeysel bir akım ve uygulama olarak gördüğü Batılılaşmaya ilişkin yargısı da, bu çözümü yetersiz bulmasına bağlıydı. Çünkü resmi Marksist görüş Batılılaşmayı, özellikle de II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin siyasal ve kültürel uygulamalarını, en azından bir "ticaret burjuvazisi" devriminin sonuçları olarak yorumluyordu. Oysa Kemal Tahir, böyle bir sınıfın varlığından bile kuşku duyuyordu.

Böylece hem resmi Marksist görüşün, hem de Batılılaşmanın ürünü olan Cumhuriyet dönemi resmi tarih görüşünün aşılması, Kemal Tahir'in düşüncesini belirleyen iki ana doğrultu haline geldi. Ama Marksizm onun için gene de biricik bilimsel yöntem ve ilkeydi. Kemal Tahir, Marks'm ve Engels'in Doğu toplumları konusunda ileri sürdükleri ve resmi görüş dolayısıyla bir yana bırakılmış düşüncelerini ve yorumlarını irdeledi.

1961'den başlayarak Fransa'da Asya tipi üretim tarzı konusunda yapılmış araştırmaları izledi. Buna koşut olarak, Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisinin tarih anlayışının dışında kalan Fuat Köprülü, Ömer Lütfi Barkan, Mustafa Akdağ, Halil İnalcık, Niyazi Berkes ve Şerif Mardin gibi bilim adamlarının yapıtlarını inceledi. Bu çalışmaları onu, Türk tarihine, toplumuna, kültürüne, siyasal ve bireysel yaşamına ilişkin yeni düşünceler benimsemeye yöneltti.

Kemal Tahir'in görüşlerine göre, genellikle Yakındoğu toplumları ve onların siyasal örgütlenmeleri olan imparatorluklar, özellikle de Osmanlı-Türk toplumu, resmi Marksist görüşün ilke olarak kabullendiği ve birbirini izleyen zorunlu aşamalar olarak ileri sürdüğü ilkel topluluk-kölecilik-feodalizm-kapitalizm süreci içinde yer almaz. Bunlar Marks'ın ve Engels'in bazı yazılarında ve özellikle *Yazışmalar*'ında belirttikleri gibi, bir başka üretim tarzı üzerinde temellenen toplumsal oluşumlardır. Bu oluşumlarda, Batı'daki anlamıyla bir feodalizmden söz edilemez. Özel mülkiyet, egemen mülkiyet biçimi değildir ve sistemli olarak engellenir. Toplum, üstteki savaşçı ve örgütleyici yöneticiler ile alttaki üretici köy topluluklarından oluşur. Gaza ve haraç sistemi geçerlidir; bayındırlık işleri büyük önem taşır. Sınıflar arası akışkanlık (bir sınıftan ötekine geçme) önemli rol oynar. Sınıflar arasında, örneğin burjuvazi ile feodalite ve daha sonra işçi sınıfı ile burjuvazi arasında Batı'da görüldüğü gibi dişe diş bir siyasal ve ideolojik mücadele yoktur. Sınıflar siyasal bilinç edinmemiştir, yani "kendi için" sınıflar değil, "kendinde" sınıflardır ve bunlara oranla toplumun bütünlüğü ve birliği ağır basar. Dolayısıyla birey "göbekbağını toplumdan kopartmamıştır"; üst kademelere geçse bile "kapıkulu"dur ya da toplumun bütünlüğü içinde erimiştir ve öznel bağımsızlığını savunmayan bir bireydir. Dinsel ideoloji, toplumsal değerler, töreler ve kurallar bireysel farkları ortadan kaldırıcı bir rol oynar. Devletin ve merkezi iktidarın gücü mutlaktır; ikincil toplumsal yapılardan ve "sivil toplum"dan söz edilemez. Bu perspektif içinde Türkiye'deki Batılılaşma hareketi, gerekli altyapısı olmayan bir topluma soyut ve biçimsel bir üstyapı getirme çabasından başka bir şey değildir. Köklü bir ekonomik ve top-

lumsal devrim yapılmadan, yani üretim ilişkileri değişikliğe uğratılmadan, bu tür bir devrimin gerçekleştiğin toplulukların kültürel ve ideolojik yapılarını tepeden inme uygulamaya çalışmak, hem tarih bilincini kösteklemek, hem de yararsız bir taklitçiliğe düşmektir. Bu da, yönetenler ile yönetilenler arasındaki uçurumu daha da genişletmekten başka sonuç vermez.

Kemal Tahir, özellikle *Devlet Ana*'da, sınıfsız ilkel toplumların çözülmesinden sonra ortaya çıkan Asya tipi üretim tarzı toplumsal oluşumlarının bir örneği olarak gördüğü Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini ele aldı. Bu oluşumların, kölecilik ya da feodalizme oranla daha "insancıl" olduğunu düşündüğü için, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundaki başarının ve hızın da, bu niteliğin, kendi deyişiyle "suyun akarında" bulunmasının, sonucu olduğunu ileri sürdü.

Kemal Tahir yazılarında ve konuşmalarında hem resmi Marksist görüşe, hem de Batıcı anlayışa çeşitli eleştiriler yöneltti. Bunu yaparken, Marksizme cephe alan "gerici" ya da "tutucu" bir konuma girmedi; düşüncelerini Marksist yöntem adına ileri sürdü.

AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 13, 1989

AHMET HAMDİ TANPINAR

Tanpınar Üzerine Notlar

Kültürlerin Çatışması ve İdeoloji[1]

İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor.
Huzur, s. 155

I

Ahmet Hamdi Tanpınar, Batı-Doğu sorununu derinlemesine yaşayan ve düşünen bir yazar. Batı-Doğu çatışması içinde,

1 "İdeoloji" deyince, tarih ve toplum hakkında ileri sürülen, kitaplarda kalmayıp yaygınlaşarak günlük ve somut bir gerçek haline gelen, kişilerin bilincine yerleşen ve onların dünya görüşüyle duygu hayatını şu ya da bu biçime sokan, belirleyen, ama bilimsel olmayan bütün görüşleri, kast ediyorum. Sözgelimi, ülkemizde, yüz elli yıldır geçerli ve yaygın olan ideoloji, idealist bir dünya görüşüne dayanır (zaten, ideolojilerin temel özelliği idealist bir felsefe üzerinde temellenmesidir). Bu görüş, toplumumuzun içinde bulunduğu bunalıma, "ahlâk" ın ya da "eğitim" in daha iyi hale getirilmesiyle çözüm yolu bulunacağını ileri sürer. Ya da dinî taassup ortadan kalktığı zaman çağdaş uygarlık düzeyine ulaşacağımızı savunur. Ama dinî taassubun ortadan kalkmasının yani "laiklik"in gerçekleşmesinin ekonomik şartlardaki köklü bir değişiklikle değil, fikir, hukuk ve idare plânında gerçekleştirilecek tedbirlerle sağlanabileceğini söyler. Laikliğin gerçekleşmesi, şüphesiz ki, toplumun ileriye dönük gelişmesinde aşılması zorunlu bir uğraktır. İdeolojik görüş, laikliğin (aynı zamanda ahlâkın, eğitimin, vb.) üzerinde dururken, bu açıdan, haklıdır; ama, laikliğin sadece fikir planında, yani ekonomik şartlara dokunulmadan gerçekleşeceğini ileri sürerken haksızdır. Kısmî bir hakikat üzerinde ısrar edilirse, yanılmaya düşmek ve düşürmek kaçınılmaz bir sonuçtur. Laikliğin, ahlâkın ya da eğitimin önemi, ancak, bütünsel (totale) bir görüşle, yani tarih, ekonomi ve toplum gerçeklerinin organik birliği içinde ele alınırsa bilimsel bir değer taşır. Demek ki ideoloji, tarih ve toplum konusunda ileri sürülen bütün görüşleri kapsayan bir kavram değil, bu konudaki bilimsel olmayan bütün görüşleri kapsayan bir kavramdır. Buna karşılık, tarih ve topluma ilişkin hiçbir bilimsel görüş (aslında, bu konuda bir tek bilimsel görüş vardır), ideoloji değildir. "Tanpınar Üzerine Notlar" okunurken bu ayrımın önemle gözönünde tutulması gerekir.

Türk toplumunun yüz elli yıldır yaşadığı bunalım, maddî-manevî değer kargaşası ve kültür kaybı, Tanpınar'ın biricik konusu. Ama işin ilgi çeken yanı, Tanpınar'ın, birçok Türk yazar ve düşünüründen farklı olarak kolay bir çözüm yolunu benimsemeyişi. Tanpınar, kapitalizmin darbesi altında ufalanan geleneksel Asyaî-Osmanlı-Türk toplumunun maddî ve manevî parçalanışına, bir kültür yokluğuna mahkûm oluşuna çare ararken, yıllardır ileri sürülen ve genellikle kabul edilen ideolojik reçetelere kanmıyor. Tanpmar'ı bu reçeteler açısından değerlendirecek olursak, kaybolmuş bir dünyanın özlemini çeken, geçmişe dönük ve kötümser bir yazar olarak görmemiz mümkündür. Hattâ, anlamları üzerinde, ancak resmî ve ideolojik görüşün elverdiği ölçüde düşünmek şartıyla (yani eleştirici ve bilimsel düşünceyi bir yana atarak) "sağcı" ve "gerici" kelimelerine sarılıp, Tanpınar'ın "sağcı" ve "gerici" bir yazar olduğunu da söyleyebiliriz. Ama böyle bir iddia, yalınkat bir değerlendirme olmaktan kurtulamaz. Eserlerinin kendilerini bize açan dolaysız ve somut varlığına yaklaşmayı; teke tek hesaplaşmayı göze alırsak ve kalıp düşüncelerden kurtulursak, bu "sağcılığın" ve "gericiliğin" altında, Türk toplumunun içine düştüğü bunalımı sonuna kadar yaşayan, düşünen, eşsiz bir tarzda dile getiren ve doğru çözüm yollarını sezen Tanpınar'ın güçlü sanatıyla ve akılcı iyimserliğiyle karşılaşırız (bu özelliklerin, şiirlerinden çok romanlarında, denemelerinde ve incelemelerinde görüldüğünü belirtmek gerekir).

II

Resmî ideolojik görüş, maddî şartlara yani ekonomik ve sosyal şartlara dokunmadan, Türk toplumunun doğu medeniyetinden Batı medeniyetine kolayca geçeceğini ileri sürer.

Bu amacı gerçekleştirmek için, emir vererek ve otoriteyi seferber ederek üstyapıda değişiklikler yapmaya kalkışmanın yeterli olduğunu sanır. Resmî ideolojik görüş açısından, insan, belli bir toplumda ve belli maddî şartlar içinde yaşayan, bu maddî şartların oluşturduğu manevî bir dünyaya organik olarak bağlı bulunan bir fert değildir; emir yoluyla veya taklit mekanizmasıyla dünyasını değiştirebilecek bir makina-insandır.

Oysa iş bu kadar basit değil. Bizde görüldüğü gibi, büyük kültür ikilikleri ve yırtılışları söz konusu olduğu zaman, geçmişle, her açıdan hesaplaşmak gerek. Yani hem maddî (ekonomik) şartlar hem de manevî değerler bakımından bir hesaplaşmaya ve aşma hareketine girişmek zorunlu.

"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mâhur Besteyi yaşamak, bu bizim talihimizdi" diyor Tanpmar (H, s. 127).[2] Bu ikiliğin köklü bir atılışla ve bir sentezle aşılmadığı her yerde kültür yokluğuyla, taklitle, içi boşalmış bir dünyayla ve bu dünyanın insanlarıyla karşılaşmak kaçınılmaz bir şey. Tanpınar, kültür yokluğunun, yani sentez eksikliğinin; taklitten doğan zavallılığın özünü yakalamış. Yakın tarihimizin Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet gibi en önemli tarihi olaylarındaki bu eksikliği ve taklitçiliği, kişilerde ete kemiğe bürünmüş olarak, yani romancının gerçek ödevi olan somutlamalarla ve ayrıntılarla vererek eleştiriyor:

"Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimattı.

"Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey daha ziyade, ikinci Meşrutiyetti, onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışı gibi dolduran silkinişleri, hülâsa en çoşkun heyecanla hiç kımıldamaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardı." (H, s. 142).

"— Ebuzziya merhum, bizim gençliğimizde bir takvim çıkarırdı. Bilmezsiniz ne acayip şeydi. Frenkçeden tercüme yemekler, Beyoğlu lokantalarından satın alınmış âriyet reçetelerle doluydu. İki üç nüshasını görünce hiddetimden çıldırdım." (H, s. 141).

"Tanzimat mimarisinin zevksizliği." (B, s. 185).

Ekonominin ve Üretimin Önemi

> Senin dediklerini anlamıyor değilim; sen, içtimaî (toplumsal) bir mücadelenin getireceği değişikliği istiyorsun. Bu, istediğin zaman olacak şey değildir. Ona varabilmek için aradan bir sürü

2 *Huzur* "H", *Edebiyat Üzerine Makaleler* "M", *Beş Şehir* "B", *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* "S" olarak gösterildi.

perdenin, engelin kalkması lâzım. İmparatorluğun (Osmanlı İmparatorluğunun) dayandığı iktisat sistemi değişmeli. Sonra, bu değişmenin getireceği halk tenevvürü (aydınlanması) senin istediğini yapar. Halktaki hak fikri değişir, mücadele başlar. Fakat bu zamanla, merhalelerle olacak şeydir.

Mâhur Beste, Ülkü Mecmuası (17. tefrika)

I

Tanpınar'a göre, kültür ikiliğinin ve yırtılışının aşılması, yeni bir yaşama ve değer sisteminin getirilmesi, yani gerçek bir sentezin yapılması sadece fikir plânında ve manevî dünyada gerçekleşecek bir şey değil. Tanpınar, üstyapıyla ilişkili bu sorunların altında maddî şartların ve üretimin yattığını sezmiş.

Ancak üretimin, yeni çalışma şartlarının ve bunlardan doğacak bir yaşama şeklinin, bu ikiliği, çatışmayı, yırtılışı ve taklidi aşabileceğini açıkça söylüyor:

"Sonra senin iyi dispanserler, hastaneler dediğin şeyler kolay iş değil. Hepsi, arkalarından tam bir istihsal, refaha yakın bir hayat, çalışma hızının, yalnız onun getirebileceği bir ahlâk ister. Benim şartların değişmesi dediğim de budur." (H, s. 173). "Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak." (H, s. 155). "İnsanlar çalışırken ne kadar mesut oluyorlar. Yaratmanın hızı, onları içlerinden kavrayıp kurduğu zaman bu ölüm makinesi ne güzel, ne temiz bir ahenkle işliyor... Hiç bir şey kendi almteri kadar insanı tatmin edemez. Çalışan insan, kendi varlığında hüküm süren bir ahengi bütün kâinata nakleder. Hayatın biricik nizamı, bu ahengin kendisi olmalıdır... Ona (milletimize), içinde kendisini gerçekleştirecek büyük, planlı bir iş hayatını açmak lâzım." (B, s. 65-66).

II

Üretim, emek ve ekonomik şartlar Tanpınar'ın gözünde manevî dünyanın yaratıcı ve aşıcı bir şekilde yenilenmesinin, senteze ulaşmasının temelinde bulunan gerçekler. Yazar ileriye dönük düşüncelerinde kullandığı bu kavramları, geçmiş olayları açıklarken de birer ilke olarak ele alıyor ve uyguluyor. Er-

zurum'dan söz ederken "servetin ve çalışmanın bulunduğu yerde içtimaî nizam kendiliğinden doğar" dedikten sonra, ahîliğin ve zanaatkâr zümresinin bu şehrin hayatında oynadığı önemli rol üzerinde duruyor.

Tanpınar'ı şiirlerinden tanıyan, bu yazarı, "sağcıların" iddialarına ve "ilericiler"in suçlayıcı sükûtuna dayanarak değerlendirmek zorunda kalan okur bakımından bu açıklamaların şaşırtıcı olduğunu biliyorum. Ama yazarımızın romanlarındaki ve fikir yazılarındaki hakikat gerçekten şaşırtıcı. Nitekim, Tanpınar, İstanbul'un eski hayatını ve bu hayatın değişikliğe uğrayışını da, üretim, zanaatkârlık, dünya ticareti, vb. gibi ekonomik ve sosyal kavramları kullanarak açıklıyor:

"... İstanbul gerektiği gibi düzenlenmesi zaman isteyen bir istihsal hayatıyla geçinmeye başladı. Kısacası, büyük müstehliklerin şehri, küçük müstahsilin şehri oldu. Yarınki İstanbul, bu istihsalin şartlarına, şekillerine bağlıdır." (B, s. 149).

"Bu terkibin arkasında Müslümanlık ve imparatorluk müessesesi bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında döndüren bir iktisadî şartlar bütünü vardı." (B. s. 150).

"Bir yandan iktisadi şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden ayırması..." (B, s. 157).

Tanpınar'ın Osmanlı İmparatorluğunda servet birikiminin Batı'da görüldüğü gibi gerçekleşmediğini açıklarken şunları söylemesi de ilgi çekici: "Ölen veya öldürülen devlet adamlarının mallarına el koyma usulü yüzünden servet bir türlü toplanamıyordu." (B, s. 196). Bu açıklama, Engels'in şu sözlerine şaşılacak derecede uygun düşüyor: "Gerçekten de, tıpkı bütün öteki doğu egemenlikleri gibi, Türk egemenliği de, kapitalist toplumla uzlaşmayacak bir şeydir. Çünkü, elde edilen artık-değeri, zorba-valilerin ve gözü doymaz paşaların pençesinden kurtarmak imkânsızdır. Burada, burjuva mülkiyetinin ilk temel şartının, yani tüccarın ve malının emniyet altında bulunmasının söz konusu olmadığını görüyoruz." (*Neue Zeit*'ta 1890'da yayınlanan "Das Auswartige Politik des russichen Zarentum" adlı makaleden) Bu arada, Osmanlı İmparatorluğu'nda mal ve mülkün en sonunda, zorba-valiler ve gözü doymaz paşalar ta-

rafından değil merkezi yönetim tarafından alındığını belirtmek gerekir. Engels, temel bir olguyu doğru olarak gözlediği halde ayrıntıda yanılmış.

Batı ile Doğu'nun Temel Farkı

I

Tanpınar, Batı ile Doğu arasındaki farkın temellerine inmeye, bu farkın en genel belirlenimlerini (determinasyonlarını) bulmaya da çalışmış. "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" adlı yazısı bu açıdan ilgi çekici. (M, s. 132). Yazar, iki medeniyet arasındaki genel ve temel farkı, bizde eskiden beri yapıldığı gibi zihniyetin özdeş olmayışına, doğunun tembelliğine ve boyun eğişine; Batı'nın çalışkanlığına ve atılganlığına bağlamıyor.

Daha doğrusu, bunların birer sonuç olduğunu biliyor ve altlarındaki belirleyici nedenlere inmeye çalışıyor. Tanpınar'ın ana görüşlerini açıklaması ve eserinin anlaşılması bakımından bir çeşit anahtar ödevi gördüğü için bu yazı çok önemli.

Yazar, Batı ile Doğu arasındaki farkı, insanın dış dünya karşısındaki tavrı ve faaliyeti; bu dünyayı değişikliğe uğratış tarzı açısından yani maddî (ekonomik) ilişkiler açısından ele alıyor. "Eşyaya tasarruf ediş" (bu sözü kulanan Tanpınar'dır) tarzının, bu iki medeniyet arasındaki farkı açıkladığını söylüyor. Tanpınar'a göre, "denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumî şekilde tasarruf eder. Hattâ bazan onu tabiattan sanki ödünç alır." Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Tanpınar için, insan oğlunun, dünyayı kendinin malı haline getirmesi, ona tasarruf etmesi ve bu amacı sağlamak için gösterdiği etkinlik, yani ekonomik çaba ve harcadığı emek; kısacası, insanoğlunun "pratik" i, büyük önem taşıyor. Böylece, Tanpınar'ın, ünlü "praksis" kavramına ilkel ve bulanık bir şekilde de olsa yaklaştığını görüyoruz. Tanpınar, özne ile nesne arasında "tasarruf" ediş yani praksis açısından mevcut olan farkı, iki uygarlık (Batı ve Doğu) arasmdaki fark olarak görüyor. Doğu, bu praksis açısından geri kalmış, oysa Batı çok gelişmiş ve hem ayrıntılara giren, hem de

derine inen bir tasarruf tarzına ulaşmış. Tanpınar, sosyal ve tarihi gelişimi, praksisin gelişme aşamalarına bağlı olarak açıklayan bilimsel görüşe yaklaşıyor. Edebiyat alanında, insanî dünyaya (insanın duygu ve düşünce dünyasına) tasarruf edişte, ayrıntıya ve derine inmeyişin sonucu olarak, Doğu ve Batı hikâyeciliği (ve genellikle roman) arasında köklü bir fark olduğunu söyleyerek iki medeniyet çeşidiyle ilgili genel düşüncelerini özel bir alana yani edebiyata da uyguluyor.

Tanpınar'a göre, insanî dünyaya derinlemesine tasarruf edemeyen Doğu, zaman ve mekândan sıyrılan; ayrıntıya ve somuta inemeyen bir hikâye (aynı zamanda roman – eğer Doğu'da roman söz konusuysa) ortaya koymakla yetinmiştir. (Bu görüşü, yüzyıllarca önce Japonya'da yazılmış ve roman türünün ilk örneği olarak, kabul edilen *Prens Genji*; *Makamat* ve *Binbir Gece Masalları* gibi Yakındoğu ürünleri; *Satyricon* gibi Latin klasikleri ve çok daha yeni olmasına rağmen bizdeki *Hikâye-i Tayyarzâde* ya da *Muhayyelât* gibi eserlerle karşılaştırarak irdelemek gerekir.) Batı ise tasarruf tarzının farklı oluşundan ötürü, somuta inen, ayrıntıya önem veren, tek tek varlıklarm yani tikelin üzerinde duran, kişinin bilincinde ve içebakış yönteminde kaynağını bulan hikâye türüne (ve tabiî romana) ulaşmıştır. Tanpınar'ın ileri sürdüğü görüşün doğruluğu üzerinde tartışılsa bile (üstelik bu görüş, kapsayıcı ve eleştirici bir araştırma yapılmadıkça, ilk ağızda doğru görünmektedir), genel düşünceleri ile özel bir konu hakkındaki ileri-sürüşleri arasında, bizde pek rastlanmayan mantıkî bir ilke-sonuç ilişkisi kurmuş olduğunu kabul etmek gerekir.

Çatışma ve Aşma

> Ne şarka, ne garba, ne falana feşmekâna bağlıyım; bize bağlıyım.
> Mâhur Beste, *Ülkü Mecmuası* (17. tefrika)

İki ayrı dünyanın yani Batı ile Doğu'nun, yeni ile eskinin çatıştığı yerde, bunlardan sadece birini seçerek çözüm yolu bulunacağına inanmıyor Tanpınar. Yeni bir yaşama tarzının, dol-

gun ve anlamlı bir hayatın, sadece geçmişe ve değerlerine dönüşle ya da sadece yeninin yüzeyinde kalan bir taklitle değil, ekonomik ve sosyal şartların köklü bir değişime uğratılmasıyla; manevî dünyanın ve kültürün, eski ve yeni unsurları kapsayan bir senteze ulaştırılmasıyla mümkün olacağını ileri sürüyor. Bu, Tanpınar'ın, üzerinde önemle durduğu ve çeşitli şekillerde dile getirdiği "aşma" (Almanca: Aufhebung, Fransızca: dépassement) fikridir. Yani, ister ekonomik ve sosyal hayatta, ister fert ve kültür dünyasında olsun, gerçek yeniliğin, ancak eskiye dayanarak, onu hem olumsuzlayıp (inkâr edip) hem içinde eriterek yüksek bir düzeye çıkarması şartıyla, yani diyalektik bir süreçle gerçekleşebileceğini düşünüyor. Bundan ötürü, Tanpınar, eskiyi sadece bozan ve onu aşmadan aldatıcı ve yalınkat yenilikler getirmeye yönelen çabaları şu sözleriyle haklı olarak eleştiriyor: "Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar." (H, s. 172). Ama yukarda belirtmeye çalıştığım gibi, Tanpınar, sadece eskinin içinde kalmıyor; onun yaratıcı unsurlarının daha yüksek bir düzeye nasıl çıkarılacağını, nasıl yaşatılabileceğini araştırırken şöyle diyor:

"Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler araştırıyorum. Onları değerlendiriyorum." (H, s. 156).

"Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor." (H, s. 155).

Toplum karşısında ferdin ayrı düşüşü üzerinde durduktan sonra bu ferdin gerçek kimliğini kazanmasını sağlayacak yolu da Tanpınar şöyle açıklıyor: "Bunlar, sonu cemiyete dayanan realiteler olsa bile, bizi kendimizi inkâra değil, şartları değiştirmeye götürmelidir." (H, s. 39).

Sınıf Sorunu

I

Ekonomik ve sosyal şartlara verdiği öneme, maddeci bir tarih ve kültür felsefesine yaklaşmasına rağmen, Tanpınar'ın

tam anlamıyla bilimsel bir görüşe ulaştığı; düşüncesiyle, duygu dünyası ve sanatı arasında sağlam bir tutarlılık bulunduğu söylenemez. Bunun belli başlı nedenlerinden biri, Tanpınar'ın iyice yaklaştığı tarih ve toplum felsefesini gerektiği gibi derinleştirip geliştirememesidir. Bu eksiklik, Tanpınar'ın en genel felsefi görüşleri ile (ilerde göreceğiz), tarih, toplum ve estetik alanındaki görüşleri arasında organik bağın ve sağlam bir mantık birliğinin ortaya çıkmasını engellemiştir.

Ama bu kusur, Tanpınar'ın başarılı romanlar yazmasına (özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi) engel olmamıştır. Bilimsel bir dünya görüşü, şüphesiz ki, sanatçının yaratışında, olumlu sonuçlar almasını sağlayan önemi etkenlerden biridir. Ama bilimsel görüşten yoksun olan bir sanatçının mutlaka kötü eserler vereceği söylenemez (bunun klâsik örneği, gelmiş geçmiş en büyük romancılar arasında yer alan "Katolik", "Kralcı" ve gerici Balzac'tır. Toplum olayları hakkında bilimsel ve berrak bir düşüncesi olmayan Proust'u, Joyce'u, Kafka'yı, Musil'i ve çağdaş Batı dünyasının birçok ünlü romancısını da bu arada sayabiliriz.) Benim burada üzerinde durmak istediğim nokta, Tanpınar'ın, üretim kavramına önem verdiği halde, "üretim tarzı" kavramına yaklaşamaması ve toplum kavramı üzerinde durduğu halde, "sınıf" kavramına ulaşamamasıdır. Tanpınar'ın böyle bir "kavram derinleştirmesini ve inceltmesini" başaramayışının nedenlerini, kişisel özelliklerinden çok, içine düşmüş olduğu siyasi çevrede ve resmi ideolojinin zorlayıcı etkilerinde aramak gerektiğini sanıyorum. Ama durum ne olursa olsun, sonuç değişmiyor. Üretim kavramına çok yaklaştığı halde, Tanpınar, genel "ekonomik şartlar" kavramından, global ve soyut "üretim" fikrinden kurtulamıyor. Bu kavramların altında yatan ve onları soyutluktan kurtararak özel gerçeklerin anlaşılmasını sağlayacak olan "üretim tarzı" kavramına ulaşamıyor. Aynı şekilde, toplumu sınıflar ve çatışmalar olarak değil, genel ve soyut bir "imparatorluk", bir "devlet" ya da bir "millet" olarak görüyor. Tanpınar'ın böylece "ortada" kalışı, onun romanlarında, dozları farklı olmakla birlikte, hemen her zaman kaynaşmış halde bulunan "kaçış" ve "mizah" (güldürmeyi değil, eleştirmeyi ve düşündürmeyi amaç edinen mizah) unsurla-

rının varlığını açıklayabilir. Tanpınar, sınıf sorununu göremediği için, temel varlık felsefesinin (Tanpınar'ın varlık felsefesi tabiatçı bir panteizmdir) gerektirdiği bütün iyimserliğe rağmen, toplum gerçekleri karşısında tam anlamıyla savaşkan ve devrimci bir tavır benimseyememiş; Batı'da, romantiklerde ya da çağdaş romancılarda görülen bir "öznellik" (sübjektivite) ve "kaçış" edebiyatına yönelmiştir. Ama yine romantiklerde ve Batılı çağdaş romancılarda (Kafka, Joyce, Musil) görüldüğü gibi, etkili bir mizah ve eleştirmeyi de gerçekleştirmekten geri kalmamıştır. (Bu özellik, yazarın belki de en başarılı eseri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde açıkça ortaya çıkar. Fransızların çok sevdikleri ve sık sık kullandıkları külyutmazlık –lucidité– kavramı açısından ve ayrıca resmi ideolojinin ötesine geçip, kendinin bilincine ulaşmak, dünyaya mizah duygusu açısından bakma ve eleştirme konusunda Tanpınar kadar başarı göstermiş Türk yazarlarının sayısı iki ya da üçü geçmez.)

II

Ne var ki, Tanpmar'm sınıf sorunu diye bir şey bilemediğini söylemek de pek doğru değil. Sadece, yazarımızın, bu kavramı, fikir ve sanat dünyasına temel taşı yapacak kadar geliştirmemiş olduğunu ileri sürebiliriz. Nitekim, "Bizde Roman" adlı yazısında, Tanpınar, herhalde, tam anlamıyla sosyal ve felsefî bir konuya dokunmak zorunda kaldığı için olacak, "sınıf" kavramını kullanmak uyanıklığını göstererek şöyle diyor: "Benim görebildiğim ikinci mesele, sınıf meselesidir. Bizde sınıfların vazıh ve kat'î şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf haline getirmektedir ki, Türk romancısı muayyen bir hayat adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor. Ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumî hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor. Meşrutiyet'den beri edebiyat, umumî hayatın peşindedir; halbuki başka memleketlerde umumî hayat, edebiyatı güçlükle takip eder." (M, s. 39). Tanpmar, geniş kültürü ve derin sezgisiyle, bizde sınıfların (özellikle geçmişte) taşıdığı ayırt edici vasıfları çok iyi görmüş. Sınıfların "vazıh" (açık) ve "katî" (kesin) bir şekilde mevcut olmamasının ve bu durumdan ötürü özellikle yazarın ve genellikle aydının ne idüğü belirsiz bir

zümre halinde kalmasının üzerinde haklı olarak duruyor. Geleneksel Anadolu-Türk toplumunda sınıfların akışkanlığını (seyyaliyeti) ve bundan ötürü birbirleriyle ölüm kalım savaşına girişmemesini, başka bir yerde açıklayıp geliştirmeye çalışmıştım. (Bkz. *Felsefe El Kitabı*, V. Bölüm, Gerçek Yayınevi). Bu durum, genellikle aydının ve özellikle yazarın (aynı zamanda romancının) belli bir taraf tutup, belli bir dünya görüşünü sonuna kadar yaşayan ve savunan bir "fert" olmasını önlemiştir (hiç olmazsa son zamanlara kadar).

Bundan ötürü, bizde yazar, kendi özel fikirlerinin değil "umumî hayatın" yani toplumda geçerli olan hayatın ve bu hayatın taşıdığı yaygın fikirlerin (başka bir deyişle, üzerinde önemle durduğumuz "ideoloji"nin) izleyicisi olmuş; bu kısıtlayıcı çerçeveyi kırıp peşinden gidilecek bir fikir ve duygu dünyası kuramamıştır. Bu iddia, felsefe alanında olduğu gibi sanat ve edebiyatta da genel olarak geçerlidir. Birkaç istisnanın bulunması, bu genel yargının yanlış olduğunu göstermez.

Kaçış Sorunu

I

Tanpınar'ın belli bir anlamda ve belli bir dereceye kadar "kaçış" edebiyatı yaptığını söylerken, bu kavramın taşıdığı klâsik anlamda, somut hayatı tamamen olumsuzlayan, soyut bir dünyaya (meselâ tek başına ele alınmış bir geçmişe, havada kalan bir hayal âlemine, gerçekleşmeyecek bir ütopyaya ya da bir mitosa) yöneldiğini söylemek istemiyorum. Tanpınar, somut duygusunu hiçbir zaman kaybetmeyen, hayata ve insana inanan, geleceğe güvenle bakan bir yazar. Yahya Kemal'in, "insan, insanın ufkudur" sözünü sık sık tekrarlamaktan hoşlanır. Nitekim, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya edebiyatında genellikle ortaya çıkan umutsuzluğu belirttikten sonra şöyle diyor: "Halbuki insan, insanla yaşar. Onu görür, onu arar, onda ve onunla kendini bulur. Hakikî ve biricik ufku –büyük şairimizin, Yahya Kemal'in dediği gibi– yine insandır. İnsanın kalbinde ümidin ağacını kesmeye kimsenin hakkı yoktur. Ölüm

bile bunu yapamaz." (M, s. 44). Tanpınar'ın üzerinde önemle durduğu ve mutlak bir öznellikten sıyrılmak için kullandığını sandığım "insan, insanın ufkudur" sözü, ünlü bir Fransızın "insan, insanın geleceğidir" (l'homme est l'avenir de l'homme) sözünü hatırlattı bana. Bu noktaya gelince, Tanpınar'daki "kaçış"ın ayırt edici özelliği üzerinde durmak ve bunu açıklamak gerekir. Bence, Tanpınar'ın "kaçış"ını genel fikir plânında değil, estetik plânda, yani dünyayı güzellik açısından gören ve bu görüşe sığınan; "hayal" ve "rüya" nın estetik değerine yönelen; mizah ve eleştirmenin yanı sıra, bu değeri de, günlük hayatın yabancılaşmış ve insanlık-dışı gerçeklerinin karşısına çıkaran tavırda aramak gerekir. Burada söz konusu olan kapsayıcı bir kaçış değil, sınırlı bir sığınmadır.[3]

Tanpınar, sanat alanında "hayal" ve "rüya" üzerinde temellenen aşırı estetik düşkünlüğü (estetizm) ve bunun doğurduğu "kaçışı", hem fikir hem de yine sanat plânında gerçekleştirdiği "mizah" ve "eleştirme" ile dengelemiş, bunlar arasında hem çelişme hem eşitlik kurmuş bir yazardır. Geniş bir hayal ve duygu dünyasına yönelme (estetik değeri yüceltme) ve aynı zamanda hem mizah hem de eleştirme aracılığı ile dünyanın karşısında, "kaçış"ın tam tersi olan bir tavır alma, özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde en olgun örneğine ulaşır.

3 Bundan ötürü, somut dünyanın yerine, bu dünyanın tek başına ele alınmış bir parçasını veya tamamen hayal gücüne dayanan ve gerçekleşmesi imkânsız bir gerçeği koymaya çalışan kaçış çabaları ile, Tanpınar'ın "kaçış"ı arasında büyük bir fark vardır. Sözgelimi, özellikle çağdaş edebiyatta görüldüğü gibi, somut dünyanın vazgeçilmez bir parçası olan *erotizm*'i ya da cinsel hayatı, bu dünyanın tümü ve biricik anlamı gibi ortaya koymaya çalışan eğilimler (Henry Miller'da vb. görüldüğü gibi); insanın duygu dünyasının bir parçasını dile getiren serüven ve şiddet yoluyla egemenlik kurma gibi duyguları, biricik hakikat olarak kabul eden edebiyat anlayışları (Hemingway'in serüven düşkünlüğü ya da avcılığı); dış gerçeği parçalayıp eriterek bütün ortak insanî anlamları yok eden bir öznelliğe gömülme şeklinde ortaya çıkan psikolojik araştırma ve analiz tutkunluğu (Lukacs, bu tutkunluğu eşsiz bir tarzda açıklar); biçimcilik (formalizm) üzerinde temellenerek, edebiyatı bir dil araştırması ve oyunu haline getiren tutumlar (Joyce'un bazı eserlerinde vb. rastlandığı gibi); geri gelmeyecek bir geçmişi ya da mutlaka aşılacak olan din dünyasını biricik "yaşantı" olarak kabullenen anlayışlar; çağdaş edebiyatımızda sık sık rastlanan ve hayli yaygınlaşan "yalınkat deniz ve denizcilik özlemleri", "balık romantizmi" ya da "eski Yunan hayranlığı" gibi temalar, Tanpınar'ınkinden çok farklı olan yüzde yüz kaçış örnekleridir.

II

Tanpmar'daki "kaçış"ın edebiyat alanında dile gelişinin özel biçimi (formu), hem Türk fikir hayatında hem de sanatında yüzyıllardan beri örneklerini gördüğümüz kökleşmiş bir belirlenmedir; yani "mazmunculuk"tur. Bizde, manevî dünyanın yabancılaşması, içi boşalmış ve soyut fikir ya da imgeler (hayaller) çevresinde bütün bir somut dünyanın toplanıp özetlenmesi; somut dünyanın sınırsız zenginliğinin yerine soyut merkezlerin geçmesi şeklinde gerçekleşiyor. Bu manevî yabancılaşmanın en güzel örneği, Divan edebiyatıdır. Ne var ki, tarihin ve sosyal hayatın getirdiği bu öldürücü ve kurutucu ağırlıktan, çağdaş edebiyatımızın ve bu arada Tanpınar gibi bir yazarın bile kurtulamadığını görüyoruz. Fikir plânında ele alındığı zaman, bugün, "ilericilik" in bile, hayatın gerçekliğine değinmeyen, soyutlanmış, kendi içine kapanmış ve somut gerçeğin yerine geçmiş bir "kristalleşme" olduğu ileri sürülebilir. Tanpınar'daki "mazmunlaşma"ya gelince, bu olayın, tıpkı Divan edebiyatında görüldüğü ve daha sonra da süregeldiği gibi, belli birtakım imge, kavram ve kelimeler çevresinde bir çeşit "donup kalma" olduğunu görüyoruz. Tanpınar, bütün yazılarında hemen iki üç sayfada bir geçen "altın", yine sık sık kullandığı "mücevher", "macera", "saltanat", "billûr", "tılsım", "meyva" ve "rüya" kelimeleri çevresinde tam bir mazmun dünyası kurmuştur. (H, s. 74, 101, 104, 106, 164, 166, 168, 169). Bunlara "masal", "iklim", "bahçe", "hülya", zaman", "gümüş", "sedef" ve benzerlerini de eklemek gerekir.

Böyle bir dünyaya ihtiyacı olmadığı halde Tanpınar'ın, "mazmunculuk", gereksiz bir "kuyumculuk" ve "üslûpçuluk" çabasına kapılması; bıktırıcı ve "dekadan" bir edebiyat yapması (tabiî yer yer), Ahmet Hâşim'in ve Yahya Kemal'in bu konudaki kötü etkisiyle açıklanabilir. "Bu konudaki" dedim; çünkü, Ahmet Hâşim'i bir yana bıraksak da, Yahya Kemal'in, Tanpınar üzerinde, geleneksel kültürle ve birikimle hesaplaşma, bu kültür ve birikimi aşma konusunda olumlu bir etkisi olduğunu da unutmamak gerekir. Nitekim, Tanpınar, geleneğin ve birikimin getirdiği gerçeklerle "hesaplaş-

maksızın" soyut bir şekilde kaynağa dönülerek gerçek bir edebiyatın yapılabileceğini ileri süren Ziya Gökalp'ın değil, böyle bir şeyin olamayacağını sınırlı ve eksik bir şekilde de olsa savunan Yahya Kemal'in yolundan yürümüştür. Tanpınar'daki tarih duygusu ve aşma fikri, şüphesiz ki, başka kaynakların yanı sıra, büyük ölçüde Yahya Kemal'den gelir ve olumlu bir etkidir. (Türk şiirinin hem muhteva hem de biçim bakımından taşıdığı bütün zenginliği kendi sanatında eritmeye çalışan ve ancak bu işin üstesinden gelindiği zaman orijinal olunabileceğini çok iyi bilen Nâzım Hikmet, aynı sorunu bambaşka bir planda ve kökten çözmüştür.)

Tanpınar, belki de çok derinden duymadığı ve tam anlamıyla benimseyemediği için, "kaçış" çabasında "mazmunculuğa" düşmüştür. Bu, sanatçı olarak Tanpınar'ın en zayıf yanıdır. Buna karşılık, belli kelimelere takılmadığı, yapmacık bir üslûp ve mazmun çevresi içinde kalmadığı zaman, Tanpınar'ın tarih ve toplum gerçeklerini derin bir duyarlıkla algıladığını ve etkili bir şekilde canlandırdığını görüyoruz. Tanpınar, mazmunculuğa düşmediği zaman, ister geçmişi, ister onun bir uzantısı olduğunu çok iyi bildiği bugünü, mizah ve eleştirme açısından ele aldığı zaman ne kadar başarılıysa, estetik bir nesne olarak ele aldığı zaman da o ölçüde başarılıdır. ("Mizah" ve "eleştirme" unsurlarının Tanpınar'daki önemini ve rolünü, bu notların daha ilerki bölümlerinde ve genellikle "romanda, kişinin sahih –authentique– bir dünyayı araştırması" sorununda; yani modern anlamıyla romanın özünü meydana getiren belirlenmenin incelenmesinde ele almak gerekir. Başka bir deyişle, Lukacs ve Lucien Goldmann'ın araştırmaları açısından, yani roman teorisi ve sosyolojisi açısından genellikle Türk romanının ve özellikle Tanpınar'ın romanlarının analizine girişmek zorunludur.)

Bazı Temel Felsefe Sorunları

> İnsan ve cemiyet değişmediği için felsefe ve dünya görüşü değişmez.
> *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 50

Tanpınar, tarih ve toplum konusunda, maddeci, yani ekonomik şartların önceliğini ve belirleyiciliğini kabul eden bir görüşe açıkça yaklaşıyor. Ama, en genel felsefe görüşlerinde, yani varlıkla ilintili sorunlarda, "tabiatçı bir panteizm" anlayışından ileri geçemiyor. Bütün varlıkların birliği ve tek bir kaynaktan türemiş olması görüşü, Tanpınar'da, "güneş" sembolünde dile gelir. Yazar, bunu *Beş Şehir* adlı kitabında ve başka yazılarında sık sık anlatır. *Huzur*'da şöyle diyor: "Ne kadar mustarip olursanız olun, güneş bu ıstırabın arasında ergeç bir çatlak buluyor, oradan altın bir ejder gibi kayıyor. Sizi iç mahzeninizden çıkarıyor, bir yığın imkânı bir masal gibi anlatıyor. Sanki, bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, her şey elimden gelir; toprağı altın yaparım. Ölüleri saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherime benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulunduğum yerde yeis ve hüzün olamaz. Ben, şarabın neşesi ve balın tadıyım." (s. 26). Bu tabiatçı yani natüralist panteizm görüşü, Tanpınar'ın üzerinde önemle durduğu kadın-erkek ilişkisinde ya da başka bir deyişle aşkta da kendini gösterir. Kadın-erkek, köklü bir birliğin daha sonradan ayrılmış parçaları gibidir. Tanpınar'ın panteizmi, ruhçu ve kötümser yanı ağır basan bir panteizm değildir; aydınlık ve iyimser bir panteizmdir. (H, s.128). Aynı zamanda cinsel bir özellik taşıyan bu panteizmi, Tanpınar başka bir yerde şöyle dile getiriyor: "Onun için, sevgilisine en doyduğu zamanlarda bile yine ona aç görünür, düşüncesi ondan bir lâhza ayrılmaz, ona gömüldükçe tamamlığma ererdi." (H, s.148). Bu düşünceler, ünlü İngiliz romancısı D.H. Lawrence'ın, görüşlerini hatırlatıyor. Nitekim birkaç sayfa sonra Tanpınar'ın Lawrence'tan üstü kapalı olarak söz etmek istediğini sanıyorum: "O da, asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı

zaman yaşadığını duymaya başlamıştı." (H, s.152). Böylece Tanpınar'ın temel görüşlerini özetleyecek bir noktaya gelmiş oluyoruz. Tanpınar, Spinoza'da olduğu gibi, maddeci bir felsefe şeklinde yorumlanması mümkün olan tabiatçı (yani tanrı fikrinden yoksun), cinsel yanı ağır basın aydınlık ve iyimser (günah fikrinden ve bedenin hor görülmesinden uzak) bir varlık görüşünü, güler yüzlü ve insanî bir panteizmi benimsemiş. Bu onun en genel görüşüdür, yani temel felsefesidir. Tarih ve toplum alanında ise daha önce açıkladığımız gibi maddeci felsefeye hayli yaklaşıyor. Sanat konularında ise bu çeşitli görüşler arasında dolaşıyor ve kimi zaman tam tutarsızlığa düşmesine yol açan bir estetik düşkünlüğüne, mazmunculuğa, üslûpçuluğa kapılıyor. Ama çeşitli eserlerinde, bu görüşlerin ve tutarsızlığın, farklı ölçülerde kendini gösterdiğini unutmamak gerekir. Meselâ bu açıdan ele alındığı zaman *Huzur* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasında, tutarlılığa doğru, ikinci eser lehinde büyük bir ilerleme olduğu açıkça görülür. Bütün tutarsızlıklarına rağmen, özetlemek gerekirse, Tanpınar'ın, felsefî idealizmden, bağnaz dinî düşünceden, tepeden inmeci ve otoriter siyasi görüşlerden her zaman uzak kalmasını bilmiş bir yazar olduğu söylenebilir.

Roman ve Bazı Teorik Sorunlar

I

Tanpınar, romancı olarak, insan-insan ve insan-eşya ilişkilerinde ortak bir anlamın bulunduğuna inanıyor. Yani çağdaş Batı romanında Proust ve Kafka'dan bu yana ortaya çıkan bir sorun, Tanpınar için tam anlamıyla söz konusu değil. Bu sorun, insan-insan ilişkisinin, manevî değerlerin ve insan-eşya ilişkisinin anlamını kaybetmesi; kavramların, duyguların, durumların ve ilişkilerin ortak anlamdan yoksunlaşması sorunudur.

Özellikle son yılların Fransız romanında apaçık ortaya çıkan bu sorun (Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, vb. yani "anti-roman" ya da "roman objectal" akımı), bizde pek söz konusu

olmamış (bunun özel nedenleri vardır) ve ancak son on beş yıl içinde derine inemeyen bazı taklit ve özentilere yol açmıştır. Tanpınar için de, "anlam kaybı" sorununun tam anlamıyla söz konusu olmadığını söyledim. ama Tanpınar'ın "anlam"ının, hazır, sunulmuş ve dolaysız (immédiate) bir anlam olduğunu da ileri süremeyiz. Tanpınar için ortak insanî anlam, günlük hayatın bir verisi değildir; gizli ve olabilirlik (imkân) halinde bir anlamdır. Bu anlamın araştırılması, ele geçirilmesi ve belki de yaratılması zorunludur. (Tanpınar'ın umutlu bir yazar oluşu, bu sorun karşısındaki özel tavrında da kendini gösterir). Tanpınar'ı yukarıda sözünü ettiğimiz yazarlardan ve akımlardan ayıran özellik, anlamın tamamen kaybolduğuna ya da bulunamayacağına inanmayışıdır. Bu tutumun, romancı tarafından kullanılan teknikleri belirlemesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Nitekim dış dünyaya oranla öznenin ağır bastığı roman türünden kullanılan teknikleri (iç monolog, geriye dönüş gibi) uyguladığı halde, Tanpınar ortak dış dünyanın hemen tamamen ortadan kalktığı ve buna paralel olarak öznenin de birliğini kaybederek sadece tek tek izlenimler haline girip, karşısındaki tek tek eşyanın "büyüsüne" kapıldığı roman türündeki (yani "roman objectal") salt nesnel tasvir tekniğini kullanmaz. Başka bir deyişle, Tanpınar'ın eserlerinde, ortak insanî anlamını tamamen kaybetmiş bir dünyayı ve birbirinden kopuk tek tek nesneleri dolaysız varlıkları içinde vermek amacını güden tasvir metoduna rastlamayız. Tanpınar gibi, roman sanatı konusunda geniş bilgi edinmiş ve derin düşünmüş bir yazarda, muhteva ile muhtevanın sunuluş tarzı arkasında uygunluk olması tabiidir. Tanpınar'ın hem nesneye, hem özneye yönelen ve nüanslarla ayrıntıları yakalayan tekniği, arasında "anlam"ın bulunduğuna inandığı gerçekleri ve varlıkları canlandırmaya yönelen bir tekniktir. Başka bir deyişle, çağdaş Batı romanı açısından ele alınınca, Tanpınar'ın, bu romanın geçirdiği serüveni Proust düzeyine kadar izlediği görülür. Nitekim Tanpınar, büyük hayranlık duyduğu bu romancıyı örnek almak istemiştir.

II

Tanpınar, duygu ve düşünce dünyasının irdelenip canlandırılmasında usta olduğu gibi, dış gerçeklerin dile getirilmesinde de başarılı. Romanın, tamamen "psikolojik" gerçekleri dile getirdiği, ya da her şeyden önce özne üzerinde duran bir roman olduğu söylenemez. Tanpınar'da "dışa dönük gerçekçilik" diye adlandırabileceğimiz anlayışın başarılı örneklerine sık sık rastlanır. Bununla birlikte onun romanını, tarihî roman türüne de, töre romanı türüne de sokamayız. Kimi zaman, gerçek kişileri romanlaştırılmış tarzda canlandırdığı halde, "anahtarlı roman" (roman à clés) yazdığını da söyleyemeyiz. Öte yandan, kahramanın dünya karşısında gösterdiği tutumun gelişmesini ve eğitilerek olgunlaşmasını dile getiren "Bildungsroman"dan tam anlamıyla uzak olduğu da ileri sürülemez. Eserlerinde gerçek-dışı unsurların ve hayalin ağır bastığı gözönünde tutulursa, "fantastik roman" türüne yaklaştığını iddia etmek imkânsız değildir. Fikir yanı her zaman ağır bastığı ve belirli görüşlerini eserlerinde ustaca ileri sürdüğü bir gerçektir ve bundan ötürü tezli roman yazdığı söylense pek yanlış olmaz. Ne var ki, bütün bunlara rağmen, Tanpınar'ın her şeyden önce, bilinç, düşünce ve duygu hayatını dile getirmek isteyen bir romancı olduğunu kesinlikle ileri sürerek, bir "zihin romanı" ya da "fikir romanı" (İngilizlerin deyişiyle "novel of ideas") ortaya koymak amacını güttüğünü ve bunu gerçekleştirdiğini söylememiz daha doğru olur. Nitekim, gerçekleştirmek istediği bu romanı kendisi "iç roman" diye adlandırmıştır ve bu bizde pek az denenmiş ve pek az başarılı olmuş bir roman türüdür. Bu temel düşünce ve amaç çevresinde, Tanpınar'ın romanda "olayın önemsizliği", "fert olmanın ve içe bakış metodunun rolü", bizde, "dışa dönük gerçekçiliğin yeterince başarılı olmayışı," "Anadolucu roman ve sığ gerçekçilik", "romanın dışardan gelmesi ve iç evrimin ürünü olmaması", "Batıyı taklit", "Kadınsız toplum ve roman", "Sosyal hayattaki durgunluk ve genellikle hikâye türünün derinleşmeyişi", "dilin imkânları ve roman", vb. gibi konularda ilgi çekici düşünceler ileri sürdüğü görülüyor. Bunlar, teorik plânda ve Tanpınar'ın romanlarındaki gerçek-

leşme dereceleri ile ilişki haline getirilerek incelenebilir. Ne var ki, böyle bir inceleme, yazar hakkında, bu Notlar'ın çerçevesini aşan daha geniş bir çalışmanın yapılmasını gerekli kılar.[4]

Yeni Ortam gazetesi, 31 Mart-9 Nisan 1973
Yeni Dergi, Sayı: 106, Temmuz 1973

4 Bu arada, Tanpınar'ın eserlerini yeniden basmak ve tanıtmak isteyenlerin çabalarına(!) da değinmek gerekiyor. *Huzur*'un son baskısındaki dizgi hataları sayılamayacak kadar çok. Fethi Naci, "Üşenmeyip tespit ettiğim dizgi yanlışlarının sayısı tam 96!" diyor. (*Yeni Dergi*, Mart 1973). Başka atlamalardan ve yanlışlardan da söz ediyor. *Edebiyat Üzerine Makaleler* de, daha önce basılmış metinlerden meydana geldiği halde yanlışlarla dolu. Sayfa 118'de, "aruza, Hayyam rubaisini tercüme edecek kadar hâmik olan Orhan Veli" diye, ilgi çekici bir söz var. Böylece Orhan Veli'nin yeni bir özelliğini (yani "hâkim" olmak değil de "hâmik" olmak) daha öğreniyoruz! Fuad Paşa'nın, Tanpınar tarafından çok sevilen cümlelerinden biri ("Ahmed Vefik Paşa binek taşı cesametinde bir elmastır; ne yüzüğe takılır, ne de sokakta bırakılır", *İslam Ansiklopedisi*, C. I, s. 209), *Makaleler*'de şu hale gelmiş: "Ahmet Vefik Paşa binek taşı cesametinde bir elmastır; ne yüksüğe takılır, ne de sokakta bırakılır." Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ındaki ünlü tiplerden biri Recep (Receb) Beşe'dir (Ali Aziz Efendi, *Muhayyelat*, İstanbul, 1284). Fahir İz de, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*'de, kahramanın adını Recep Beşe şeklinde alır (s. 391). Tanpınar, Aziz Efendi'yle ilgili olan ve *İslam Ansiklopedisi*'nde yayımlanan yazısında (C. II, s. 156) Recep Peşe diyor. "Ağa" anlamına gelen bu kelimenin hem "Beşe" hem "Peşe" şeklinde söylendiğini biliyoruz. Ama aynı yazı *Edebiyat Üzerine Makaleler*'e aktarılırken, "Peşe", "Paşa" olmuş ve ortaya bir "Recep Paşa" çıkmış (s. 185). Bu örnekler, "Tanrım beni düşmanlarımdan değil, dostlarımdan koru!" sözünün doğruluğunu bir kere daha ispatlıyor.

Kuruntuya Dayanan Eleştirme

> Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol! Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir...
>
> *Huzur*, s. 303

Genel Kuruntular

Yeni Ortam gazetesinde yayımlanan "Tanpınar Üzerine Notlar" adlı yazımda (31 Mart-9 Nisan 1973), bu yazarımızın çeşitli konulardaki görüşlerini ve romancılığını ele almaya, gözden kaçmış özelliklerini göstermeye çalıştım. Bazı konularda, belirli görüş ve düşüncelere (tarih ve toplum alanında maddeci düşünceye) "yaklaştığını", romanlarında belli birtakım tutumlar benimsediğini ve eğilimler gösterdiğini (eleştirme, mizah) ileri sürdüm. Ayrıca, yazarın dünyasında bir tutarsızlık (tarih ve toplum alanında maddeci görüşe "yaklaşma", ama varlık felsefesinde natüralist bir panteizm; sanat ve estetikte, rüya, kaçış, ve mazmunculuk'un yanı sıra eleştirme ve mizah) olduğunu söyledim. Bütün tutarsızlığına (herkesten tutarlılık bekleyemeyiz) rağmen, derin, geniş ve sindirilmiş kültürüyle, ülkemizin çeşitli sorularına, özel şartlarımızı gözönünde tutarak olumlu çözüm yolları getirmeye çalıştığına, resmi ideolojiden ve kalıp düşüncelerden sıyrıldığına ve çok başarılı bir romancı olduğuna inandığım Tanpınar'ın bu özelliklerini, nesnel bir inceleme ve eleştirmeyle göstermeye çalıştım. Tanpınar'ın

"toplumcu" ya da "solcu" olduğunu söylemedim. Tam tersine, "bilimsel bir görüşe ulaştığı söylenemez" dedim ("Tanpınar Üzerine Notlar", Sınıf Sorunu, I). Hem de apaçık bir biçimde.

Oysa Hilmi Yavuz, *A* dergisinde (Mayıs, Haziran 1973) ve *Milliyet* gazetesinin *Sanat Dergisi*'nde (18 Mayıs 1973), Tanpınar'ı "toplumcu" (herhalde "sosyalist" demek istiyor) ve "solcu" bir yazar olarak gördüğümü ve gösterdiğimi yazdı. "Tanpınar Üzerine Notlar"a göz atan herhangi bir okur, yazarın "toplumculuğundan" ya da "solculuğundan" söz etmediğimi, eserlerindeki çeşitli ve kimi zaman uyuşmayan yanları ortaya koyarak, görmezlikten gelinen olumlu düşüncelerini belirterek ve hepsinin hakkını vermeye çalışarak Tanpınar'ı yerine oturtmaya ve değerlendirmeye yöneldiğimi görecektir. Aslında okur, sadece H. Yavuz'un yazılarından bile, benim böyle bir şey söylemediğimi anlayabilir. H. Yavuz, benim tezlerimden söz ederken, iddialarının doğruluğunu gösterecek alıntılar yapamıyor. Tanpınar'ın "toplumcu" ve "solcu" olduğunu söylediğim bir tek cümle veremiyor. Var olmayan bir şeyi nasıl versin! Ayrıca *A* dergisindeki ilk yazısında benim açıklamalarımdan söz ederken şöyle diyor: "Tanpmar'ın (...) belirli bir dünya görüşüne yaklaştığı öne sürülüyor. Tanpınar'a yapıştırılmak (herhalde "yakıştırılmak" olacak; çünkü "dünyagörüşü yapıştırmak" sözünü hiç duymadım – S.H.) istenen bu dünya görüşü, toplumculuktur." Bir insan, nasıl olur da hem bir dünya görüşüne yaklaşır hem de o dünya görüşüyle nitelenen bir insan olur? Başka bir deyişle, Tanpınar, benim gözümde gerçekten toplumcu olsaydı, yaklaşmış değil, "ulaşmış" derdim. Oysa ben, ulaşmış demiyorum, "yaklaşmış" diyorum. Demek ki, Tanpmar'ı toplumcu olarak görmüyorum. *Sanat Dergisi*'ndeki yazısında da H. Yavuz, Tanpınar için, "üstyapıyla ilgili kültür ikiliği sorunlarının altında maddî şartların ve üretimin yattığını sezen bir toplumcu yazar olduğunu" söylediğimi ileri sürüyor. Toplumculuğun temel ilkesi olan bir görüşü sezmekle kalan kimse nasıl toplumcu olur? Gerçekten toplumcuysa, sezmekle yetinmiş olabilir mi? Ben, bizde örneğine çok rastlanmasına rağmen, "sezgici toplumcu" kavramının bir mantıkî çelişme olduğunu sanıyorum. Bütün bunlar, H. Yavuz'un benim yazımda bulun-

mayan bir iddiayı varsayarak ve benim ileri sürdüğüm bir tezi değil, kendi kafasındaki bir kuruntuyu gerçekmiş gibi kabul ederek eleştirmelere giriştiğini daha ilk adımda açıkça gösteriyor.

Ayrıca, H. Yavuz, sözünü ettiğim yazılarında, Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı incelediğimi söylüyor. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının yeni basımı dolayısıyla yayımlanan bir inceleme yazısı" diyor (*A* dergisi, Mayıs 1973). *Sanat Dergisi*'ndeki yazısmda da, "Tanpınar Üzerine Notlar"ı sadece bu romanla ilgili bir yazıymış gibi gösteriyor. Oysa yazımın başlığından, muhtevasından ve bir notta yaptığım açıklamadan, sadece *Huzur*'u değil, Tanpınar'ın başka eserlerini de incelemeye çalıştığımı anlamak pek güç olmasa gerek. H. Yavuz, bu apaçık gerçeği yine kendi istediği gibi görmüş, yine bir kuruntuya kapılmış. H. Yavuz'un bu genel kuruntularından sonra, özel birtakım konulardaki yanılgılarını ve kuruntularını aşağıdaki bölümlerde açıklayacağım.[1]

H. Yavuz, benim, "Althusser tarafından yeniden formüllendirilen bir yapısal ikiliğe, 'ideoloji/bilim' ikiliğine" dayandığımı söylüyor. (*A* dergisi, Mayıs 1973) Beni, Althusser'ci yapmasına, sevinmem mi, üzülmem mi gerktiğini kestiremedim. Ama şunu açıkça söylemeliyim: Ben Althusser'in görüşüne da-

1 *Kitaplar* dergisinin birinci sayısında, Konur Ertop'un Ahmed Hamdi üzerine ilgi çekici bir yazısı yer alıyor. Yazar, her zamanki titizliği, sağduyusu ve haktanırlığıyla ele almış Tanpınar'ı. Ama üzerine konan imzasız açıklamada, hiçbir kanıt göstermeden ileri sürülmüş edebiyat dışı suçlamalar ve karaçalmalar var. Üstelik bu yazıda, Konur'un söylediklcriyle çelişen iddialar ileri sürülmüş. Yazarın gözü dünyayı görmüyor. İmzasız yazar, Fethi Naci'yi ve beni kast ediyor herhalde; ama açıkça belirtemiyor. Kara satırların yazarı bu konularla uğraşacağına, kendisinin ya da yanındakilerden birinin yazmış olduğu basit bir haberdeki cehalet anıtına dikkat etseydi daha iyi olurdu. Bu derginin beşinci sayfasında, yasaklanan bir kitaptan söz ediliyor. Kitabın adı *The Marxian Revolutionary Idea*. Şöyle çevrilmiş: *Marksist İhtilâl Ülküsü*. Önce, "Marxian" kelimesi "Marksist"ten farklı bir anlam taşır. Marksist demek isteseydi, yazar kitabının adında İngilizce "Marxist" kelimesini kullanırdı. "Marxian" kelimesi, Marx'ın metodunu ve öğretisini, alışılagelmiş ve genellikle kabul edilmiş yorumların dışında, kişisel bir biçimde kullanan araştırıcıları, düşünürleri ve bunların ileri sürdüğü görüşleri belirtmek için kullanılır. "Idea" kelimesinin ise "ülkü" ile hiçbir ilişkisi yoktur. "Idea", "fikir, düşünce, kavram" anlamına gelir. "Ülkü" ise bilindiği gibi "ideal" demek. Üstelik "revolutionary" sıfatı da isim olarak çevrilmiş. Üç kelimede üç yanlış. Kırılması imkânsız bir rekor!

yanmadım. Bu görüş yani ideoloji/bilim ikiliği bilimsel maddeci düşüncenin temel ilkelerinden biridir ve yıllarca önce dilimize çevirdiğim *Alman İdeolojisi*'nde açıklanmıştır. Bu konuya özel yorumlarını getirmiş olan Althusser'e başvurmam gerekmiyordu. Çünkü maddeci bilimsel felsefenin çok daha sağlam olan kaynakları yetiyordu bana. Üstelik Althusser'in "yapısalcı" yorumu bana uygun düşmüyordu.(Benim, sözü geçen kaynaklara dayanarak ve toplumumuzdaki egemen ideolojiyi de örnek alarak yaptığım tanım ve açıklama "Notlar"ın birinci bölümündedir.) Bu konuları aydınlatmak için, okura Althusser'in felsefesi hakkında bilgi vermem gerekiyor. H. Yavuz, Althusser'in "ideoloji" anlayışını açıklarken bir alıntı yapmış. Ama, bilmem neden, alıntının kaynağını belirtmemiş. Oysa, kaynak göstermek, bilimsel araştırmanın temel kurallarından biridir. Kaynağı ben söyleyeyim: "*Pour Marx*, François Maspero, Paris 1969, s. 238", İngilizce çeviri, "*For Marx*, Çev. Allen Lane, The Penguin Press, 1971, s. 231". Yazık ki, bizde adı duyulduğu halde felsefesi hakkında pek az şey bilinen Althusser'i ortaya atan ve beni de Althusser'ci yapan H. Yavuz, bu bir tek cümleyi hem eksik almış hem de yanlış çevirmiş. Şöyle diyor Althusser: "Il suffit de savoir très schématiquement qu'une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigeur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée." H. Yavuz bu tek cümlenin içindeki ilk sekiz kelimeyi, birinci parantez içindeki kelimeleri ve "d'un rôle historiques" sözünü atlamış. Hiç olmazsa üç nokta koyarak belirtmeliydi. Ayrıca, atladığı son iki kelime grubu, Althusser'in tanımını oluşturan sözler. Bunlar atlanınca ve üstelik yanlış da yapılınca, Althusser'in tanımı verilmemiş oluyor. Hilmi Yavuz'un çevirisi şöyle: ideoloji, "bir toplumda yaşayan imajlar, mitoslar, idealar ya da (yerine göre) kavramlardan oluşan bir tasarımlar (représentations) sistemidir." H. Yavuz, çevirisindeki "yaşayan" sıfatıyla, imajları, mitosları, kavramları belirlemiş; oysa Althusser'in metninde bu sıfat, sistemi belirliyor. Üstelik "yaşayan" sıfatı da tamamen yanlış. Althussser, "doué d'une existence et d'un role historiques" diyor. Yani, "tarihî bir varoluşa ve role

'sahip'; "tarihi bir varoluşla ve rolle 'donatılmış' ya da 'donanmış'; tarihî bir varoluş ve rol 'edinmiş' " demek istiyor. "Yaşayan"la hiç bir ilişkisi yok. İngilizce çeviride de, bu anlamlara gelen "endowed" kelimesi kullanılmış. Atlanmış bölümlerle, yerli yersiz konmuş parantezlerle ve belirttiğim yanlışlarla, bu çeviri, Althusser'in ideoloji tanımının çevirisi olmaktan çıkıyor. Bu cümle şöyle çevrilebilir: "... ideoloji, belli bir toplumda tarihi bir varoluş ve rolle donatılan ve tasarımlardan (yerine göre, imajlar, mitoslar, fikirler ya da kavramlar) oluşan bir sistemdir (bu sistemin, kendine özgü bir mantığı ve katılığı vardır)". "Notlar"ın birinci bölümünde yaptığım açıklamada, ideolojinin, dünya ve toplum hakkında, kişiyi yanıltıya düşüren, gerçeği çarpıtan, bütün bilim-dışı görüş ve düşüncelerin tümü olduğunu söyledim; örnekler verdim. Tanpınar'ın bizdeki özel ideolojiden koptuğunu, bilimsel bazı düşüncelere "yaklaştığını" söyledim. H. Yavuz "resmî ideolojiyi aşmak (dépassement) Althusser'in kullandığı anlamda "bilim, düşüncesine geçmeyi içermez diyor." Daha önce de belirttiğim gibi ben, "Notlar"da Tanpınar'ın, bilim düşüncesine geçtiğinin söylenemeyeceğini açıkça yazdım. Bundan ötürü H. Yavuz'un bu iddiası üzerinde durmuyorum. Burada önemli olan nokta, H. Yavuz'un, Althusser'deki ideoloji/bilim ayrılığı görüşü ile benim Tanpınar'daki resmî ideolojiden kopma ve bilimsel düşünceye yaklaşma tezlerim arasında bir paralellik kurması ve her şeyi birbirine karıştırmasıdır. Althusser, Marksizme, yapısalcı (structuraliste) bir yorum getirmiş hattâ Marksizmin bir yapısalcılık olduğunu ileri sürmüş bir filozoftur. Tezleri üzerinde, hem Marksist çevrelerde hem de bu çevrelerin dışında çok tartışıldı. Bilindiği gibi, günümüzde, çeşitli bilim dallarında bir metot olarak büyük etki gösteren yapısalcılık, incelenen herhangi bir gerçeğin, her şeyden önce içinde bulunduğu bütün, çerçeve ya da yapı açısından ele alınmasını ve ancak böyle davranılırsa anlaşılabileceğini ve açıklanabileceğini ileri sürer. Başka bir deyişle, yapısalcılık için, herhangi bir gerçeğin ortaya çıkış ve kayboluşundan yani oluş ve tarihten çok, bu gerçeğin içinde bulunduğu bütün, kapalı sistem, çerçeve ve yapı önemlidir. Okur, Hegelci ya da Marksist diyalektiğin bütünsellik (totalité) kavramı ile bu

görüş arasında bir yakınlık olduğunu sezecektir. Şüphesiz ki, bir gerçeğin incelenip açıklanmasında, bu gerçeğin içinde bulunduğu bütünü, çeşitli etki ve tepkileri mümkün olduğu kadar geniş ve ayrıntılı bir biçimde ele almak, diyalektik mantığın da en temel ilkelerinden biridir. Ama diyalektik mantık, bir gerçeği ortaya çıkaran, oluşturan ve ortadan kaldıran kuvvetleri, başka bir deyişle bu gerçeğin aşılmasını, belli yanlarıyla ve nitelik değişimine uğrayarak daha yüksek bir düzeyde, yeniden ortaya çıkmasını da göz önünde tutar. Bu da, diyalektiğin en temel ilkelerinden biridir, yani değişme ve oluş ilkesidir. Yapısalcılıkla maddeci diyalektik arasındaki temel fark, birinci görüşün oluş, tarihîlik ve aşma ilkesine önem vermeyişidir.

Şimdi, yapısalcı görüşü, fikir ve bilim tarihine uygularsak nasıl bir sonucun ortaya çıkacağını kavramaya çalışalım. Şüphesiz ki, böyle bir görüş, fikir ve bilim tarihindeki büyük ilerlemeleri ve aşamaları; birikimler, değişmeler, niteliksel gelişmeler ve "aşmalar" olarak görmeyecek, sadece kopuşlar, kesintiler, ilintisiz kademe oluşmaları, birbiriyle ilişkisi olmayan bütünler, çerçeveler ve yapılar olarak görecektir. Böylece, bilimin, bilimöncesi kavramlar ve atıflar (referanslar) çerçevesinden yani ideolojik fikirlerden kesin bir kopuş ve sıçrama sonunda ortaya çıktığını söyleyecektir. Bu bütün bilimlerde olduğu gibi tarih, sosyoloji ya da ekonomi biliminde de böyledir. İşte Althusser, bu yapısalcı görüşü, maddeci diyalektikle kaynaştırmaya çalışmış ve araştırma metodunu her şeyden önce, tarih ve ekonomi alanında bilimsel devrimi gerçekleştirdiğini düşündüğü Marx'a uygulamış; onun fikri gelişmesini bu açıdan açıklamaya çalışmış ve hegelcilikten ne zaman ve ne tarzda kesin olarak koptuğunu ortaya koymak istemiştir. Bachelard'ın ortaya attığı, Canguilem ve Foucault'nun kullandığı "coupure epistémologique" ("epistemolojik", yani bilgiye ilişkin "kesiklik") deyimini de bilimsel bilginin ortaya çıkışındaki bu kopuşu belirtmek için kullanmıştır. (Bkz. *Pour Marx*, Aujourd'hui I, II, s. 41, 168, 189, 196, 255). H. Yavuz'un bilimsel düşünceyi benimseyen herkeste mutlaka gerçekleştiğini ve bundan ötürü açıklanıp ortaya konması gerektiğini sandığı "epistemolojik kesiklik" kavramı, işte budur. Althusser, Marx ile Hegelci düşünce ve klasik ekonomi

arasında böyle bir kopuş olduğunu Marx'ın bu "epistemolojik kesinti"yi gerçekleştirerek, yani genellikle kabul edilmiş tezin tersine Hegel'den hiçbir şey almayarak (bu iddia, Marx'ın söylediklerine aykırı düşer) tarih ve ekonomi bilimini kurduğunu söyler. H. Yavuz, bilimsel düşünceye ulaşmış bir kimse olarak gördüğümü sandığı Tanpmar'da da bu "epistemolojik kesinti"yi göstermem gerektiğini ileri sürüyor. Okur, yukardaki açıklamalardan sonra, bu iddianın gülünçlüğünü hemen kavrayacaktır. Çünkü, burada söz konusu olan şey bilgilerin genel gelişimi ile ilgili bir teoridir. Bir bilimin nasıl oluştuğunu ve temel özelliklerini açıklama amacını güder. Tarih ve ekonomi bilimini yaratmadığına göre (yoksa H. Yavuz benim böyle düşündüğümü sandı da yazmadı mı!) Tanpmar'ın "epistemolojik kesinti"den geçtiğini açıklamam garip olmaz mı? Bilim düşüncesi ya da herhangi bir bilim, bir kere oluştuktan sonra, herhangi bir kimsenin bu düşünceyi ya da bilimi benimsememesi bir kültür, eğitim ve pedagoji sorunudur. Oysa yukarıda sözü geçen "epistemolojik kesinti" kavramı, bilimsel düşüncenin ve bilimlerin ortaya çıkışını açıklamak için kullanılan işlevsel (yani, olguları bilimsel bir biçimde açıklamamıza yarayan) ve metoda ilişkin olan bir kavramdır; felsefe, sosyoloji ya da tarih araştırmalarında kullanılır. İkisini birbirine karıştırmamak gerekir.

Aşma Kavramı ve Althusser'in Eleştirilmesi

H. Yavuz, benim üzerinde önemle durduğum "aşma" (Aufhebung) kavramının "ideolojik" yani bilim düşüncesine aykırı bir kavram olduğunu söylüyor. Bu ileri-sürüş, sözün nereden geldiğini bilmeyen ama maddeci felsefeyle yakınlığı olan okuru şaşırtacaktır. Çünkü, böyle bir okur, "aşma" teriminin, diyalektikteki "olumsuzlamanın olumsuzlanması" ve "sentez" kavramlarının başka bir adı olduğunu bilir. Maddeci diyalektiğin en temel ilkelerinden biri olduğunu da öğrenmiştir. (M. Rosenthal-P. Yudin, *Materyalist Felsefe Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar, s. 39; S. Hilâv, *Felsefe El Kitabı*, Gerçek Yayınları, s. 139). H. Yavuz, acaba birdenbire, aşma kavramının ideolojik bir kavram

olduğunu niçin ileri sürüyor? Açıklayayım: H. Yavuz, beni Althusser'ci yaptıktan sonra, kendi de Althusser'ci olmuş. "Epistemolojik kesiklik" kavramını hiç eleştirmeden ya da eleştiremeden alıp benimsiyor. Sonra, yine hiç eleştirmeden Althusser'in aşma konusundaki görüşünü de kabulleniyor. (Oysa H. Yavuz "hümanizma" üzerinde birçok yazı yazmıştı. Acaba o zaman Althusser'ci değil miydi? Bu filozofun, "hümanizma"yı ideolojik bir kavram olarak reddettiğini biliyor muydu? Doğrusu, işin içinden çıkmak zor!) Althusser'in bu "aşma" görüşü çok ünlüdür; üzerinde tartışılmıştır. Tartışma, özellikle Marksistler, Marksgiller (marxien) ve Marksologlar arasında çıkmıştır (Bkz. *Le Centenaire du "Capital"*'de Lucien Goldmann'ın "Ideologie et Marxisme" adlı incelemesi; Jean Lojkine, *Pour une Théorie Marxiste des Idéologies*, Centre d'Etude et de Recherche Marxiste). H. Yavuz biraz dikkatli olsaydı, "aşma" kavramını, Althusser'deki çok özel ve tartışmalı haliyle, olduğu gibi alıp, mutlak bir hakikatmişçesine ileri sürmezdi. Goldmann, sözünü ettiğim incelemesinde, Althusser'in yapısalcılığını eleştirirken bu kavram üzerinde de durur. Goldmann'a göre, Althusser'in yapısalcılığı, Marksizme "sokulmuş" dört ideolojik unsurdan sonuncusu ve en önemlisidir. Niçin ideolojik bir unsurdur? Çünkü, Althusser, "yapı", "çerçeve" ya da "bütün" kavramını, gereğinden fazla abartmakta, herhangi bir olayın ya da gerçeğin, sadece içinde ortaya çıktığı "bütün" (yapı) açısından ele alınmasına yönelmekte; bu olay ya da gerçeğin bir tez-antitez ve sentez süreci içinde ortaya çıkmış olmasını, yani oluş, değişme ve tarih boyutunu bir yana itmekte, bundan ötürü "pozitivizme" (yani yüzeyde kalan bir bilim anlayışına) düşmek tehlikesiyle karşılaşmaktadır (*Ideologie et Marxisme*, s. 300). Yapısalcılığın ancak oluş ve tarih boyutu da hesaba katılarak yararlı bir araştırma metodu olacağını söyleyen ve çalışmalarında bunu gösteren Goldmann, kendi görüşüne, bundan ötürü, "jenetik yapısalcılık" adını verir. Gerçekten de, Althusser'in yapısalcılığının öteki kavramları gibi, "aşma" kavramı da, maddeci diyalektiğin kaynağındaki görüşe hayli ters düşer. Ne var ki, Althusser'in, bu şaşırtıcı tezleri ileri sürerken, gerçek bir bilim adamına yakışan ciddi ve ihtiyatlı bir tavırla, vardığı sonuçların mutlak hakikat-

ler olmadığını ve daha sonra düzeltilebileceğini ileri sürdüğünü (*For Marx*, s. 9) belirtmek isterim. H. Yavuz, Althusser'ci olduğu halde, Althusser'in gösterdiği bu ihtiyatı benimsemek gereğini duymamış. Öte yandan J. Lojkine de, Althusser'in "kesinti", "kopma" ve "sistem" kavramlarının mekanist ve idealist kavramlar olduğunu, diyalektiğe aykırı bir görüşü dile getirdiklerini ileri sürer (adı geçen inceleme).

Buraya kadar, H. Yavuz'un benim yazım konusunda düştüğü genel kuruntuları ve belli birtakım felsefi sorunlardaki yanılgılarını açıkladım. Bu tür daha başka yanılgılar da var. Ama onları ikinci yazımda ele alacağım ve burada, son olarak, H. Yavuz'un, Tanpınar'ı geçmiş özlemi çeken, felsefe açısından idealizmi benimsemiş bir kimse olarak göstermek isterken ne gibi yollara başvurduğunu açıklayacağım.

Hilmi Yavuz ve Mehmet Kaplan

H. Yavuz, Tanpınar'ın görüşlerinin sadece "bir yanı" üzerinde duruyor; alıntılarında onları kullanıyor, onları değerlendiriyor. Nitekim, *Huzur*'un başlıca kahramanlarından "İhsan"ın belli birtakım sözlerini seçip kullandığı halde, "ilk bakışta" onlara ters düşer gibi görünen başka sözlerini atlayıp geçiyor. *Huzur*'daki İhsan'ı, Tanpınar'ın etkilendiği bir kişiliğin sembolü olarak görmek yanlış olmaz. Başka bir deyişle İhsan, Tanpınar'ın belli bir açıdan ve belli bir ölçüye kadar etkilendiği Yahya Kemal'i bir bakıma temsil eder. Ama *Huzur*'da Mümtaz da var. Ve Mümtaz, Tanpınar'ın kendisidir. Ne var ki, H. Yavuz, birinci yazısında, Mümtaz'dan pek az alıntı yapıyor. İhsan'a uyguladığı metodu ona da uyguluyor. Yani Mümtaz'ın söylediklerinden, sadece işine gelenleri alıyor. Oysa, "Tanpınar Üzerine Notlar"da gösterdiğim gibi, hem Mümtaz hem de İhsan, geçmişteki olumlu yanları arayan, ama geçmişle yetinmeyen, geçmişin olumsuzlanmasını ve aşılmasını isteyen, gerçek bir kültür hayatının başka türlü kurulamayacağını düşünen kimselerdir. Okur, "Notlar"da, bu ileri-sürüşü belgeleyen birçok alıntı bulacaktır. Birkaç örnek daha veriyorum: İhsan, H. Yavuz'un

ileri sürdüğü gibi, Yahya Kemal aracılığıyla Maurras ve Barrès'ten aktarılmış bir kalkınma modelini yani lonca ideali'ni savunmuyor: "Halbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye. Bu ancak kendi şiarları içinde yürümesiyle kabildir." (H, s. 224). Üstelik bu soru, kesin cevabı olmayan, kendi şartlarımızın bilinmesi yoluyla çözüme ulaştırılabilecek bir sorundur: "Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız. (Bunların hepsi, H. Yavuz'un Tanpınar'a atfettiği lonca ideali üzerinde herhalde kurulamaz! – S.H.) (...) Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmaya başlayacağız. (Lonca ideali'yle mi?! – S.H.) (...) Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız. Şimdiye kadar insanla yapıcı olarak meşgul olmadık, bir yığın inkılabın peşinde idik (Tanpınar, köke inmeyen biçimsel devrimleri eleştiriyor. – S.H.) Bu bina (yani Türkiye'nin yeni ekonomik-sosyal-kültürel düzeni – S.H.) ne olacak? Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? (Tanpınar'ın eskiye dayanarak yeniye yönelme düşüncesi, yani "aşma" görüşü ve büyük yazar Kemal Tahir'le ortak olan bir yanı. – S.H.) "Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti." (H, s. 226/227). Özellikle son iki cümleye okurun dikkatini çekmek isterim. İhsan, H. Yavuz'un ileri sürdüğü gibi hazır çözümler getirmiyor. İhsan, geçmişteki bir düzenin, bir idealin Türk toplumu için bir örnek olmayacağını; geriye dönmenin imkânsızlığını ve Türkiye'nin yaratılmaı gerektiğini, bir soruya verdiği cevapta, kesin olarak ve bir kere daha açıklar: " Peki nedir bu Türkiye? İhsan içini çekti: İşte mesele burada. Onu bulmakta..."(H. s. 231). Tanpınar, *Huzur*'un 222.-227. sayfalarında, İhsan'ın ağzından, Osmanlı İmparatorluğu'nun eski ekonomik şartlarının köklü bir değişikliğe uğratılması, toprağın geniş anlamda ekonomi hayatına girmesi, planlı çalışma ve üretim siyasetine yönelmek, toprağı ve insanı ekonomik ve sosyal hayata açmak, iç piyasayı genişletmek, iç mübadeleyi arttırmak gerektiğini apaçık bir biçimde dile getirir. Bütün bunlar, bir "lonca ideali"nin karşıtı olan, onunla uzlaşmayan görüş ve eğilimlerdir. Yukarda belirttiğim gibi, bu tür başka örnekler "Notlar"da ve Tanpınar'ın öteki eserlerinde bol bol bulunur. Burada sadece İhsan'ın söylediklerinin üzerinde durmam rastlantı değildir. Böylece, Tanpınar'ın öteki eserlerine

pek rağbet etmeyen ve kendi görüşlerine uygun düşünceler ileri sürdüğünü sanarak İhsan'ın üzerinde duran H. Yavuz'un Tanpınar konusunda yaptığı açıklama ve yorumların, İhsan açısından bile doğru olmadığını göstermiş oluyorum. Aslında, "Notlar"da görüleceği gibi, Tanpınar, Yahya Kemal'in her açıdan ve tüm olarak etkisinde kalamayacak kadar zengin, derin ve sindirilmiş bir düşünce dünyasına sahiptir. Eserleri tüm olarak incelenirse, Tanpmar'ın düşünce dünyasının Yahya Kemal'e de, *Huzur*'da onun temsilcisi olarak kabul edebileceğimiz İhsan'a da, tüm olarak indirgenemeyeceği açıkça görülür. H. Yavuz, Tanpınar'ın Yahya Kemal'e bağlı olduğunu, bundan ötürü geçmiş özlemi çeken, idealini geçmişte bulan bir yazar olduğunu sanıyor; gericidir demeye getiriyor. Oysa Tanpmar, Yahya Kemal'e de kendi özel açısından bakar ve şu şaşırtıcı yorumu yapar: "Yahya Kemal geçmişin özlemini değil, tam tersine yarının özlemini duyan bir şairdir." (*Makaleler*, s. 560). Bu görüşün doğru olup olmadığı üzerinde tartışılabilir. Burada bizi ilgilendiren nokta, Tanpınar'ın ünlü şair hakkında alışılmadık bir yorum getirmesi, bu yorumu benimsemesi, ona bu açıdan bakması; ondan, bu bakımdan etkilenmesidir. Bu tutum, Tanpınar'ın, "Notlar"da açıkladığım "aşıcı" görüşüne uygundur ve Yahya Kemal'den belli bir yönde, belli bir ölçüde ve kendi görüşleri bakımından etkilendiğini gösterir. Öyleyse, H. Yavuz'un yaptığı gibi, İhsan'ın düşüncelerindeki bir tek yanı ele alarak (yani soyutlayarak) işe başlamak, böylece Yahya Kemal'le ilinti kurmak, Tanpınar'ın kendi söyledikleri varken, Yahya Kemal hakkında yazdığı kitapta, şairin düşüncelerini, Tanpınar'ın öz düşünceleri gibi göstermek, daha sonra bu yoldan, Maurras'la, Barrès'le ilişki kurmak, bu yazarların görüşlerini uzun uzadıya anlatmak, bunları gerekli belgelemelerle yani Tanpınar'ın eserlerinden yapılacak nesnel alıntılarla desteklemeden Tanpınar'ın düşünceleriymiş gibi göstermeye kalkmak, giderek Sabri Ülgener'e ve Mehmet Kaplan'a başvurmak, bilimsel temelden yoksun, beyhude ve yanlış açıklamalardır. Yukarda, H. Yavuz'un, İhsan'ın sözlerinden alıntılar yaparken düşüncelerinin sadece belli bir yanını yani kendi işine yarayacak yanı seçtiğini ve dolayısıyla Tanpmar'ın düşünce dünyasını sakatladığını söyle-

dim. Belli ki H. Yavuz, Tanpınar'ı bir kere "gerici" bellemiş. Okuru da buna inandırmaya çalışıyor. "Gerici" olmayan bir kimsenin de mutlaka "toplumcu" olması gerektiğini sanıyor. Benim, Tanpınar'ı "toplumcu" ve "solcu" bir yazar olarak kabul ettiğimi (oysa ben böyle bir şey söylemedim) sanmasının kaynağındaki kuruntu, en iyi ihtimalle, bu "hep ya da hiç"çi; "evet ya da hayır"cı metafizik ve mekanist düşünme alışkanlığıdır. Oysa, varlıklar, olaylar, fikirler ve kişiler, sadece, "ak ya da kara", sadece "şu ya da bu" değillerdir. Var olan her şey, derecelenmeleri, yeninin ve eskinin karışımını, olumsuzun ve olumlunun çatışmasını, karşıtlığı ve çelişmeyi kapsayan karmaşık bir gerçektir. En basit gerçeklerde olduğu gibi en basit düşüncelerde ve eserlerde de bu karmaşıklığı görürüz. Önemli olan nokta, çatışan unsurların, olumlu ve olumsuz yanların, derecelenmelerin ve karşıtlıkların ne ölçüde varolduğunu ortaya koymak ve açıklamaktır. Her gerçek (fizik, ekonomik, tarihî, sosyal ya da artistik) ancak bu karmaşıklığı gözönünde tutan diyalektik bir görüşle incelenebilir, yerine oturtulabilir ve değerlendirilebilir. Bir gerçeğe (burada söz konusu olan Tanpınar'ın düşünce ve sanatıdır) önyargıyla yaklaşır, onu daha önceden hazırlanmış bir kalıba sokmaya kalkar; tüm karmaşıklığı içinde değil de sadece görüşümüzü destekleyen yanları açısından ele alırsak, incelediğimiz konuya karşı hem haksızlık etmiş, hem yanılmış, hem de başkalarını yanıltmış oluruz. Bundan ötürü, yukarda sözünü ettiğim metafizik ve mekanist tutumu, H. Yavuz gibi, *ilericilik* (burada altını çizerek belirttiğim ve yazılarımda açıklamaya çalıştığım "ilericilik", bilimsel düşünceyle hiç bir ilgisi olmayan ve bizde Cumhuriyet devri ideolojisi içinde yuvalanan, kendini "ilerici" sanan, yani sadece öznel bir nitelik taşıyan, ama nesnel olarak hâkim sınıf ve zümrelerin işine yarayan soyut, biçimci ve halka-karşıt "ilericilik"tir) adına değil de, bambaşka bir görüşü desteklemek için kullanan Mehmet Kaplan ile H. Yavuz'un aynı düşüncede buluşmasına şaşmamak gerekir. H. Yavuz'un, Tanpınar'la ilgili yazılarında, Kaplan'ın açıklamalarına dayanmasında da şaşılacak bir yan yoktur. Yönler değişik olsa, daha doğrusu değişik sanılsa bile, bu sonuca varmak kaçınılmaz bir şeydir. Ayrıca, Mehmet Kap-

lan'ın, kendi görüşünün özü gereği, böyle bir metot kullanmasının tabiî olduğunu ve bundan ötürü metodu ile amaçları arasında H. Yavuz'a oranla daha büyük bir tutarlılık (bu, tamamen mantıki ve biçimsel bir tutarlılıktır) bulunduğunu belirtmek isterim. İşin ilgi çeken yanı, özü gereği, gerçeğin ve hakikatin sadece bir bölümünü görebilen ve bundan ötürü yanılgıya düşen "gerici" düşünce ile, özüne aykırı olarak ama farkına varmadan aynı gerçeğin bir başka bölümünü gören ve tümünü kavrayamayan "ilerici" görüş arasında, son kertede, hiç bir farkın olmayışıdır. Ülkemizde, sosyal hayatın her düzeyinde, son iki yüz yıldır sürüp giden kör döğüşü ve tekrarlar bunun apaçık bir kanıtıdır.

Yeni Dergi, Sayı: 106, Temmuz 1973

ŞAİRLER VE ŞİİR

*Giriş**

"Günümüzün Şairleri" dizisi, çağdaş Batı şiirini, şiir dünyamızın kendine özgü belirlenişlerinden elden geldiğince sıyrılarak olduğu gibi tanıtmak amacını güdecek. Bugüne kadar yapılmış çeşitli özümleme deneylerine rağmen, Batı şiiri de, tıpkı Batı düşüncesi ve hayatı gibi yalnız biçim açısından yaklaşabildiğimiz bir şey olarak kalmıştır. Sokaktaki adamın, Batılı insanın düşüncesini ve yaşayışını özümleme, yani kendinin-kılma derecesi neyse, şiirimizin Batı şiirini özümleme derecesi de odur. Irza geçmenin günlük ve olağan olaylar arasında sayıldığı bir toplumda, şiir gelişip boy atamaz, hattâ yaşayamaz; doğrudur. Ama genel olarak sanatın, tikel olarak şiirin, tarih ve toplum gerçeklerine bağlılığının tek yönlü ve mekanik bir bağlılık ve belirleniş olmadığı da doğrudur. Çünkü, şiirin içinde oluştuğu nesnel şartları yine şiirle ve şiirde aşmak, bir kendinin-bilinci'ne[1] ulaşarak, görünmeyeni görünür, bilinmeyeni bilinir kılmak, maddi gelişmenin getireceği köklü değişimleri daha önceden şiirsel gerçeklikte sağlamak kabildir. Felsefe gibi şiir de hem içinde bulunduğumuz gerçekliğin yansısı ve sonucu, hem de özgürlüğe doğru atılmış bir adımdır; daha doğrusu bir adım olmak zorundadır. Şiirsel çaba, insan duygusunun, imgeleminin ve dolaylı olarak düşüncesinin belli sınırlardan kurtulmasını ve özgürleşmesini amaç edinen bir savaş haline her gün biraz daha dönüşmektedir. Şiir insanî olmayan'ın ve yabancı-

* Blaise Cendrars'dan *Seçmeler*'e (Çeviren: Sait Maden, De Yayınları, 1964) Giriş.

1 Kendinin-bilinci sözünü "conscience de soi" karşılığı kullanıyorum.

laşmışm maddî temelini değişime uğratamasa da, bu değişimin mânevî şartlarını hazırlar. Çağdaş şiirin, verilmiş-dünya'yı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki birleşmeyi sağlayan eski şiire karşılık, kişiyi verilmişten koparan, onun ötesine ileten bir serüven, bir keşif, bir yaşama biçimi niteliği taşıması bundan ötürüdür. Çağdaş Batı şiiri her şeyden önce bir aşma,[2] bir keşif, bir yaşama biçimi olarak görülmezse kavranılamaz. "Günümüzün Şairleri" dizisi, tanıtacağı şairleri seçerken ve onları tanıtırken bu ilkeyi göz önünde tutacak. Bu, şiirin kavranmasında belli bir tutumu gerektireceği gibi, çağdaş Batı şiirinin Türkçeye aktarılmasında çeviri ile ilintili belli birtakım sorunlar da getirecektir.

Çağdaş Batı şiiri, özü gereği, dile karşı bir başkaldırma, dilin alışılagelmiş kullanışını bozma biçiminde de ortaya çıkmıştır. Dadacıların ve Gerçeküstücülerin, geleneksel dünyanın taşıyıcısı olarak gördükleri dile karşı özel bir tavır takınmaları bu davranışın önemli görünüşlerinden biridir. Öyleyse, çağdaş Batı şiirini öz diline aktarmak isteyen çevirici dil karşısındaki bu özel tutumu benimsemek zorundadır. Ayrıca, dış benzemelerin ötesinde, çağdaş Batı şiirine genel olarak yanaşamamış bir şiir dünyası içinde iş görmek zorunda olan çevirici, sayısız önduyguları ve önyargıları da aşmak zorundadır. Osmanlı şiiri, üretimden çok talan ve haraç üzerine temellenmiş ve bundan ötürü, kendini, kendi-yarattığı'ndan çok, alınan-nesneyle tanımlayan ve onda bulan kişiler topluluğunun çeşitli tarihî şartlar ve dolayımlar[3] içre yarattığı ve sürdürdüğü bir şiirdir. Divan edebiyatında, aktarılmış oldukları edebiyatlardakinden farklı bir yapı ve fonksiyon taşıyan "mazmun"u ancak bu şartlardan ve dolayımlardan kalkarak açıklayabiliriz. Bu şiirin kullandığı dilin, yani ulusal bir dilin olumsuzlanışını[4] özünde taşıyan ve üç ayrı dilden kurulan çevresel dilin[5] doğuşunu ve oluşumunu da ancak bu tarihî-ekonomik şartları gözönünde tutarak açıklayabiliriz. Şiir ve insan bağlantısı bakımından ele alınınca, divan şiirinin ve özü bakımından ondan pek farklı olmayan halk şiiri-

2 Aşma, Almanca "Aufhaben", Fransızca "dépassement" karşılığı.
3 Dolayım'ı "médiation" karşılığı kullanıyorum.
4 Olumsuzlanış'ı "négation" karşılığı kullanıyorum.
5 Çevresel dil: Jargon.

nin somut insanla, yani bireyle ve bireyin tikel yaşantısıyla ilintisi olmayan ve zamansızlık niteliği taşıyan bir kavram-imgeler şiiri olduğu görülür. Maddî hayatının ağırlık noktası üretimde bulunmayan bir topluluğun edebiyatı somuttan, tikelden ve zamanlılıktan yüz çevirmek, canlı insandan ayrı düşmek zorundadır. Talanda ve haraçta, verilmiş ve değişikliğe uğratılmamış dışgerçek nasıl ağır basıyorsa, şiirde de kavram-imge, yani mazmun, çeşitli dolayımlardan geçtikten sonra somut insana göre ağır basmakta ve böylece somut tikele karşılık soyut genelin egemenliğinde bulunan yabancılaşmış bir şiir dünyası ortaya çıkmaktadır.[6] Burada sözkonusu olan yabancılaşma, Batı'da belli bir ekonomik üretim biçiminin gerçekleşmesi ve bireyin ortaya çıkmasıyla birlikte ve ondan sonra ortaya çıkmış yabancılaşmayla özdeş sayılabilecek bir yabancılaşma değil, bu üretim biçimine varamamış ve kendi ekonomik yapısına zamandaş olmayan ekonomik ve toplumsal yapılarla karşılaşmış bir topluluğun içinde oluşan bir yabancılaşmadır. Böylece, edebiyatta ve şiirde, bütün duygu hayatı ve imgelem, "mazmun" çevresinde yoğunlaşarak donmuş, nesnel ve somut gerçeklerden kopmuş, düşüncenin işlemleriyle kurulan muhtevasız, biçimci ve zamanlılık kavramından yoksun bir şiir dünyasının sınırları içinde kapalı kalmıştır. Yine aynı nedenlerden ötürü, somuttan kopmuş bir şiir geleneğinin yamsıra bir akılcılık geleneğinin de bulunmayışı, Batı şiirini özümleme çabalarını boşa çıkaracak ölçüde güçleştirmiştir. Düşünce ile şiirin ilintisi, birine geçmeden ötekine geçmeyi imkânsız kılacak kadar sıkıdır. Bir uygarlığın ancak bütün olarak benimsenebileceğini söylerken bu görüşü daha kapsamlı bir biçimde dile getirmiş oluyoruz. Gerçekten de, akılcılık ve bilim geleneğinden genel olarak yoksun bulunan Doğu düşüncesinin düzeyinden kalkıp bu düşünceyi aşmaksızın Batı düşüncesine ve bilimine yanaşmak nasıl kabil değilse, şiirine yanaşmak da kabil değildir. Çünkü Batı şiiri; özellikle çağdaş Batı şiiri, akılcı düşüncenin ve bilimin so-

6 İnsanla dışgerçek arasındaki yaratıcı ve oluşturucu diyalektik bağlantıyı hayatının özünde taşımayan bir topluluğun manevi değerler dünyası ve bu topluluğa bağlı insanların davranışı, temel bir yapı olarak görülecek "mazmun"dan kalkılarak açıklanabilir. Çağdaş Türk insanının manevî dünyası bile, belki de, varsayım değeri taşıyan bir "mazmun" kavramından kalkılarak açıklanabilir.

mut ve gerçek alanında yaptığı araştırmayı kendine özgü araçlarla ve kendi dilinde, değişik bir hızla ve dalgalanışla yapmıştır.

Şiirimizin yüz yılı aşan "modernleşme" çabaları, geçmişin belirleyişlerinin bu "modernleşmenin" gerçek amaçlarına taban tabana karşıt olmasından ötürü başarıya ulaşamamıştır. Yirmi beş yıl önce ortaya çıkan ve şiirimizde en büyük devrim olarak görülen akım, Türk dilinin kendini bulması konusunda genel olarak atılmış adımın şiirde belli bir yere ulaştırılması sonucunun elde edilmesini sağlamış olması bir yana, Batı şiirinin kavranılması ve özümlenmesi konusunda, öz bakımından, eski çabalardan farklı olmamıştır. Üstelik, şiirin temel varlık şartını yani yaygın ve ulusal bir dilin şiirsel kullanışını gerçekleştirmek amacını güden bu akım, sırf özünün sınırlı oluşundan ötürü, şiir dilinin ve onunla birlikte imge dünyasının kullanılışını sınırlamıştır. Şiirin bir başka varlık şartı olan imgelemi ve imgeyi "şairane" diye farketmeden bir yana atan, küçük adamın yaşantılarını şiirin biricik konusu sanan ve şiirin özünü "eda"da[7] bulan bu akım basit ve duygusal bir halkçılık eğilimi ile de karışarak Türk şiirini 1920'lerde ve 1930'larda ulaştığı çizgiden geriye düşürmüştür. Ayrıca bu akım şiir çevirisi alanında da, eldeki dille yetinme, değişik öz taşıyan yabancı şiirleri dil ve imgelem bakımından hiçbir devrimci tutum göstermeyen bir "indirgemecilik"le aktarma, hattâ "adapte" etme gibi yanlış bir tutuma da yol açmıştır. Oysa çağdaş şiirin, alışılagelmiş insan duyarlığını ve düşüncesini yıkmak, yeni bir duyarlık, düşünce ve yaşama biçimi getirmek, hattâ bireyin ve toplumun yaşayışında köklü dönüşümler gerçekleştirmek (Rimbaud ve Gerçeküstücüler) gibi amaçlara yönelmiş olduğunu biliyoruz. Bu amaçlarının gerçekleşmesini sağlayacak bir imge yaratışıyla bir dil tutumunun çağdaş şiirin özünü kurmuş olduğu unutulmayacak olursa, şiir çevirisi konusunda çeviricinin benimsemesi gereken davranışın temeli ortaya çıkar. Çağdaş Batı şiirini öz dili içinde yeniden yaratmakla görevli olan şiir çevirisi, dil konusunda alışılagelmiş kullanışları aşmak zorunda olduğu gibi, çevirdiği şiirin özünü kuran imge yapısını da yine öz dilinde

7 Bkz. Orhan Veli'nin *Garip* önsözü.

yeniden yaratmakla görevlidir. Yani "indirgemecilikten" kaçınmak, yeni ve değişik olan şiir özünü alışılagelmişin içinde dile getirmekten sakınmak zorundadır. "Günümüzün Şairleri" dizisinde, bu gerçekler gözönünde tutulmuş ve çağdaş Batı şairlerinin ya da çağdaşlık niteliği taşıyan şairlerin yaratışları alışılmadık biçimde ve özlerinin gerektirdiği yönde Türk şiir severlerine sunulmak istenmiştir.

Tristan Tzara Öldü

> Başlangıçta Söz vardı. Ama Söz öyle işler karıştırdı ki, sonunda herkesi aldattı. Tristan Tzara, önce kaosu yaratarak bu kargaşaya bir düzen verdi.
>
> René Lâcote ve Georges Haldas'ın önsözünden,
> *Poètes d'Aujourd'hui*, s. 32

Ünlü J.J. Pauvert kitabevinin *Yedi Dada Manifestosu*'nu yayınlamasından bir kaç hafta sonra, Tristan Tzara, 24 Aralık 1963 günü öldü. Modern şiirin (Apollinaire ve Cendrars ile birlikte) en önemli kurucuları arasmda yer alan Tzara, öldüğü zaman altmış yedi yaşındaydı. Romanya'da doğmuş, Zürih'te öğrenim yapmıştı. Yine aynı şehirde, 1916 yılında, ünlü Voltaire Kabaresinde Dada akımını yarattığını duyurmuştu. Dada, hem kendi taşıdığı özellikler hem de gerçeküstücülüğe (sürréalisme) alan hazırlamış olması bakımından yüzyılımızın en önemli şiir olaylarından biridir.

Tzara, Dada'yı tanımlarken şöyle diyordu: "Dada, hiçbir anlam taşımaz kendinde... Bizden yana olanlar, herşeyden önce özgürlüklerini korumaya bakarlar... Kabullendiğimiz hiçbir teori yoktur bizim..."

Gerçekten de, Tristan Tzara için en önemli şey "bireysel özgürlük"tü. İnsanın dışında ve üstünde hiçbir şey tanımıyordu Tzara.

Nitekim sırf bu bakımdan, gerçeküstücülüğü zorla canlı kılmağa çalışan Breton'un bu çabasını doğru bulmadığını belirtmişti. Tzara, herhangi bir akımın ileri sürdüğü düşünceler amacına ulaşır, ortaklaşa bilgi alanına girerse, bu akım artık devrimci olmak özelliğini kaybeder, diyordu.

Tazara'nın gözünde, geçmişin sürekli olarak yerini geleceğe bırakması gerekir. Tzara için en önemli şey, gelişip-duran gerçektir. Bundan ötürü, gerçeğin çeşitli yüzlerini gösteren; tarih, arkeoloji, ilkel sanat gibi bütün bilim ve araştırma kollarına ilgi duyuyordu Tzara. Şiirin maddesi olan dile de bu açıdan yanaşıyordu. Tzara, geleneği doğurtma aracı olarak en fazla şiire önem veriyordu. "Kesilmiş ağaçların kabuğu altında, gelecekte ortaya çıkacak nesnelerin görüntüsünü ararım ben" diyordu.

Tzara, başkaldırmanın, sınır tanımayan mutlak bir davranış gibi görülmesine de karşı çıkmış ve böyle bir davranışın, sonunda, topluma bir çeşit başeğme haline dönüştüğünü anlamıştı. 1918'de şöyle yazıyordu: "Ben her sisteme karşıyım; en aklayakın sisteme de karşıyım. Ama sistem sahibi olmayayım diye hareket edenlere de karşıyım." (Manifesto). Tzara'nın şair ve düşünür olarak önemi, bu çelişmede saklıdır işte.

Tzara, aradan zaman geçince, her şeyden önce lirik bir şair olduğunu ve sonra da, içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerine karşı, bütün özgürlüğünü muhafaza ederek bir tavır takınması gerektiğini anladı. Özellikle İspanya içsavaşı, Tzara'nın üzerinde derin etkiler bıraktı. "Dil anarşisti" olarak tanınan Tzara, toplum gerçekleri karşısında, şair olarak belli ve bilinçli bir tutum gösterdi. Şiirlerinde şavaşı şöyle anlatıyordu:

Ağır ağır ilerliyorum
Kaybolmuş gözleri gördüm
Savaştan başka yere bakmak için yakaran gözleri,
Kamaşan gözleri
Korkak gözleri, alçak gözleri
Seven kadınların kızçocuğu gözlerini
Anaların gözlerini bırakın şimdi
Onların gözlerindeki ışıltı
Gözlerimizdeki aydınlığı dönmemecesine alıp götürdü...

Tzara, Apollinaire üzerine yazdığı bir yazıyı, "Apollinaire öldü mü?" diye bitirmişti. Bu kendisi için de sorulabilir: "Tzara öldü mü?"

Dost Dergisi, Şubat 1964

Şiirin Pratiği

"Aksiyon", "Pratik", "Devrimci Faaliyet"... bunlar bizim çok sevdiğimiz sözlerdir. Son günlerde, "Devrimci teori olmadan, devrimci pratik olmaz" sözü de dillerde dolaşmaya başladı. Kendi alanı içinde ele alındığı zaman yüzde yüz doğru olan bu söz, daha şimdiden, pratiğin sadece politik pratik olduğunun düşünülmesine yol açıyor sanırım. Oysa, pratik (praxis), sadece politik pratikten ibaret değildir. İnsanoğlu, belli üretim ilişkileri içinde, tabiatı değişikliğe uğratmak için, tüm olarak bir *toplumsal pratik*'te bulunur. Bu pratik, çeşitli düzeylerde, *ekonomik pratik, bilimsel pratik, politik pratik ve ideolojik pratik* olarak dile gelir. Bundan ötürü, tarih içinde kendini gösteren genel *pratik* içinde yer alan çeşitli düzeylerden birini, genel pratik ile bir veya aynı şey saymak yanlıştır. Bu, bütünü parçalardan birine indirgemek demektir. Çeşitli düzeylerin yasalarını, araçlarını ve kıstaslarını da birbirinden farksız şeyler olarak göremeyiz. Sözgelimi, toplumsal pratik içinde yer alan ve politik pratik ile *dolaylı olarak* ilintili bulunan ideolojik pratiğin ve bunun içinde yer alan *sanat pratiği*nin kendine özgü alanı, araçları ve kıstasları vardır. İdeolojik pratik; dinî, ahlakî, hukukî ya da artistik alanlarda kendini ortaya koyarken, mevcut gerçekliği değişikliğe uğratır yani bir ilk maddeye yeni bir şekil verir; ortaya yeni bir sonuç çıkarır. İdeolojik pratiğin değişikliğe uğrattığı bu ilk madde, insan *bilinci*'dir. Oysa, toplumsal pratik, genel olarak *tabiatı*, değiştirir; politik pratik ise mevcut *toplumsal ilişkileri*, bir takım yeni ilişkiler haline dönüştürmeye yönelmiştir. Bir-

birleriyle ilinti halinde bulunan bu düzeylerden birini ötekine indirgemek, diyalektik düşünceyle çelişen ilkel bir maddeci anlayıştır. Bu düzeyleri birbirleriyle ilintisiz gibi ele almak ise metafizik düşüncenin tipik bir örneği olacaktır.

Öyleyse, "genel olarak sanat ve özel olarak şiir, pratiğini nasıl gerçekleştirir?" sorusunu bu pratiğin içinde yer almış bulunduğu bütünü gözönünde tutarak ama kendisine özgü belirlenmeleri bulup çıkararak cevaplandırmak gerekir. Marksist estetik alanından bu soruya verilen ilgi çekici cevaplardan biri, George Thomson'm 1946 yılındaki konferanslarını kapsayan *Marksizm ve Şiir* adlı eserin Cevat Çapan tarafından yapılan başarılı çevirisinde yer almaktadır. Thomson, şiirin kaynağını incelemekle işe başlıyor ve özünü bulmaya yöneliyor. Şiirin özünden görevine geçiyor ve böylece, şiirin gerçekleştirdiği pratiğin ne olduğunu açıklıyor. Yazara göre, şiirin görevi, öznel (sübjektif) durumumuzda yani bilincimizde belli bir değişiklik yaratarak, dışgerçeği değişikliğe uğratmamız için bizi daha yatkın ve güçlü kılmasıdır. Şiir, kendine özgü araçlarla öznel varlıkta, yani insan bilincinde belirli bir değişiklik yaratır; bu değişiklik, nesnel (objektif) gerçeği etkileyerek onun değişikliğe uğratılmasında yardımcı bir unsur olarak iş görür.. Yazarın, bizde pek tanınmayan Christopher Caudwell'in *Hayal ve Gerçek* adlı eserindeki görüşlerin doğrultusunda yer aldığı ilk bakışta anlaşılıyor. Caudwell de, ilkel topluluklarda, öznel bir hazırlanmayı sağlayarak üretim çalışmasına yardımcı olan şiirin pratiğini ve etkinliğini, hem şiirin kendine özgü alanı içinde hem de genel pratikle ilintisinde ele alarak açıklamıştır. Bize *Marksizm ve Şiir*'i kazandıran çeviriciden, *Hayal ve Gerçek* ya da Fischer'in *Sanatın Gerekliliği* gibi Marksist düşüncenin öteki gerçek ürünlerini de kazandırmasını diliyoruz.

Ant Dergisi, Sayı: 3, 17 Ocak 1967

*Giriş**

Lucretius'un hayatı hakkında hemen hiç bir şey bilmiyoruz. Bazıları onun soylu bir Romalı olduğunu söylüyorlar. Doğum ve ölüm tarihlerinin İ.Ö. 95 ve 55 olduğu kabul ediliyor. Kişiliği hakkındaki bu bilgisizliğimize rağmen, Lucretius'un, Roma edebiyatı ve düşüncesi içinde oynamış olduğu rolü, ortaya koyduğu eserin değerini ve daha sonra yaptığı etkiyi açıkça görüyoruz.

Altı kitaptan oluşan yedi bin dört yüz dizelik eseri *Evrenin Yapısı*, dünya şiirinin en büyük örneklerinden biridir. Eserin orjinal adı *De Rerum Natura*'dır ve kelime kelime çevrilecek olursa *Eşyanın Tabiatı Üzerine* ya da *Evrenin Tabiatı Üzerine* anlamına gelir. Lucretius, bu göz kamaştırıcı uzun şiirinde, varlıkların özünü ve yapısını, evrenin temel niteliklerini anlatmak istemiştir. Bundan ötürü, eserin çevirisinin başlığı olarak, bugünkü dilimize en uygun olduğunu düşündüğümüz *Evrenin Yapısı* adını seçtik.

Eski çağların şiiri, genellikle öğretici, bilgi verici ve yol gösterici bir şiirdir. Özellikle *didaktik* şiir diye tanınan tür, felsefe, bilim, ahlak ya da belli bir sanat ya da zanaat konusunda bilgi veren bir kültür ürünüdür. Bugün bize hayli garip gelmesine rağmen, eski çağlarda, şiirin böyle bir görev yüklenmiş ve yerine getirmiş olduğu besbellidir. Eski Doğu şiiri ve etkisinde kaldığımız İslâm şiiri de, bilgi vermeyi, yol göstermeyi, doğruları açık-

* Lucretius, *Evrenin Yapısı*'na (Çevirenler: Tomris-Turgut Uyar, Hürriyet Yay., 1974) Giriş.

lamayı önemli bir görev olarak yüklenmiştir. Eski şiirimizde, tarih, bilgelik, felsefe, ahlak gibi konuların çok sık ele alındığını ve en önemli şiir yaratışlarının bu alanlarda gerçekleştirildiğini biliyoruz. Eskiden, şairin eğitici ve aydınlatıcı bir görevi olduğu, bugünkünden çok daha kesinlikle ve kuşkuya yer vermeyecek biçimde kabul ediliyordu. Bundan ötürü, şairlerin, didaktik eserler vermeleri, yani öğretici ve eğitici konuları ele almaları da kimseyi şaşırtmıyordu. Batı dünyasının kültür kaynağını oluşturan Yunan edebiyatında, bu tür eserlerin ilk örnekleri verilmişti. Hesiodos'un, ahlak öğütlerini ve tarım işlerini açıklayan *İşler ve Günler*'i; tanrıların nereden ve nasıl doğduğunu, evrenin kaynağının ne olduğunu açıklayan *Theogonia* gibi uzun şiirler yazdığını biliyoruz. Ünlü Yunan filozofu Empedokles de (İ.Ö. 493-433), felsefesini açıklamak amacıyle bir didaktik şiir yazmıştı.

Yunan kültürünün Roma üzerindeki etkisi, bu ülkenin edebiyatında didaktik şiirin ön plana geçmesine yol açtı. Latin şiirinin babası olarak kabul edilen Ennius, günümüze ancak ufak bölümleri kalan birçok didaktik şiir yazmıştı. Ama, İ.Ö. 1. yüzyılda, Lucretius, *Evrenin Yapısı*'yla bu türün en büyük örneğini verdi.

Lucretius, felsefe konularını ele aldığı eserinde, her şeyden önce, maddeci Yunan filozofu Epikuros'un (İ.Ö. 341-271) öğretisini açıklamak amacını güdüyordu. Bilindiği gibi, Epikuros, daha önceki Yunan filozoflarından Leukippos ve Demokritos'un etkisinde kalmıştı. Bu iki düşünür, evrenin maddî bir yapısı olduğunu ve atomlardan meydana geldiğini ileri sürüyorlardı. Epikuros'a göre, bütün varlıklar, maddî olan ve sürekli devinim halinde bulunan atomlardan oluşmuştu. Maddenin yanı sıra bir de boşluk ya da boş uzay (mekân) vardı. Atomlar, uzay içinde düşüp duran dopdolu, som, bölünmez ve ortadan kaldırılmaz varlıklardı. Bizimkine benzer başka dünyalar vardı ve evren sonsuzdu. Atomların sadece belli bir boyutu, belli bir biçimi ve kütlesi vardı. Lucretius'un, *ilk tohumlar, kurucu parçacıklar* diye de adlandırdığı atomlar, sınırsız devinimleriyle, bir bileşimden bir başkasına geçerek, çeşitli ve sayısız varlıkları oluşturuyordu.

Bütün bu açıklamaları yaparken, Epikuros ve Lucretius,

her şeyden önce, ahlaksal yani insanın doğru yaşamıyla ilgili bir amacı ortaya koymak istiyorlardı. Bu amaç, insanoğlunun, batıl inançlardan ve ölüm korkusundan sıyrılarak gönül rahatlığına kavuşması ve mutlu olmasıdır. Bundan ötürü, Epikurosçular ve Lucretius, fiziğe ilişkin konuları, sadece, insanı batıl inançlarından ve öteki dünya konusundan kurtarmak, gönül rahatlığına kavuşturmak ve mutluluğa ulaştırmak amacıyla ele alır ve incelerler. Lucretius, insanoğlunun mutlu olmayışının temel nedenlerini, dinle ilgili batıl inançlarda ve yükselme ya da toplum içinde kendini gösterme hırsında buluyordu. Bu önyargılardan kurtulması için de, düşüncesine ve aklına güvenmesinin; maddeci felsefeyi kabul etmesinin gerekli olduğunu düşünüyordu. Başka bir deyişle, tanrıların dünya işlerine karışmadığını; ruhun ölümlü olduğunu ve bundan ötürü bir öteki dünya bulunmadığını ve orada ceza görmek diye bir şeyin söz konusu olmadığını kabul etmesi, insanoğlunun mutlu olması için yeterliydi. Lucretius, insana ve onun özgürlüğüne de güveniyordu. İnsanoğlunun özgür olarak davranabileceğini kabul ediyordu. İrade özgürlüğü dediğimiz bu durumu da, atomların düz bir çizgi izleyerek şaşmaz bir biçimde düşmemeleri (devinmemeleri); kimi zaman bu düz çizgiden şaşarak ya da saparak beklenmedik devinimler göstermeleri ile açıklıyordu. Böylece, temeli madde ve zorunluk olan bir dünyada, özgürlüğün de yer aldığını açıklıyordu.

Çağının bütün bilgilerini, akıl ve gözlem süzgecinden geçirerek bir ansiklopedi ortaya koymak isteyen Lucretius, bunu şiirin ve hayalgücünün etkileyici havasıyla de pekiştirmek istemiş ve bugüne kadar benzerini görmediğimiz bir sanat eseri ortaya koymuştu. Lucretius, şiir sanatının bütün araçlarını büyük bir ustalık ve yaratıcılıkla uygulamış; duygu dünyasını, akıl yürütmenin ve kanıtlamanın yardımcısı olarak kullanmıştı[1]. Onun şiiri, bilimin ve duyularımızla tanıdığımız somut dünyanın şiiridir. Başka bir deyişle, kavrayış gücünün, duygunun ve duyumun eşine rastlanmadık bir kaynaşmasıdır.[2] Luc-

1 *Roman Literature*, Michael Grant, Penguin Books, 1967, s. 144.

2 Bu konu için bakınız: *The Imagery and Poetry of Lucretius*, David West, University Press, Edinburg, 1969.

retius, iki bin yıl önce, *Evrenin Yapısı*'nda, bugünkü bilimin çeşitli doğrularını bir öngörü halinde açıkladığı gibi; bilimle şiirin, doğru ile güzelin nasıl kaynaştırılabileceğini de hayranlık verecek biçimde ortaya koymuştur. Çevirinin titizliği ve şiirsel gücü, eserin bu özelliklerinin, Türk okurunca kavranmasını sağlayacaktır.

Cahit Irgat Üzerine

1940'lı ve 50'li yıllar... Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak ve hatta bu düzeyi aşmak iddiası güden asker-sivil bürokrat iktidarın, özgürce bilgilenmeyi, düşünmeyi, hayal kurmayı, bir başka yaşam özlemeyi kesinlikle engellediği yıllar... Belli birtakım olayların ve sözcüklerin ağza alınmasının olanaksız ya da hapse atılmanız için yeterli olduğu yıllar... Başka bir deyişle, insan varlığının, bir şablona göre kesilip biçilerek çok küçük bir ölçekte yeniden üretilmeye çalışıldığı yıllar... Kısacası, özgürlüğün kim bilir kaçıncı kez katledildiği yıllar... Cahit, işte böyle bir ortamda şiir yazmaya, tiyatro yapmaya çalıştı. Savaşa karşı çıktı, insanların gereksiz yere birbirini öldürmesinin anlamsızlığını ve zavallılığını anlatmak istedi; yoksulluğu, terk edilmişliği, ezilmeyi, baskıyı, emeğin hor görülmesini, açlığı, kurulu düzenin akıldışılığını şiire dökmeye çalıştı. Biraz çocuksu, ama duyarlı ve tedirgin bir yüreğin içtenliğini her zaman taşıyan şiirleri yüzünden kovuşturmalara uğradı ve sürekli olarak çelmelendi. Barışı savunuyordu ve bu tutum, "evlad-ı vatan"ı kan içmekten caydırmak olarak görüldüğü için, iktidardaki "ilericiler" ve "uygarlıkçılar" tarafından sakıncalı ve tehlikeli bulunmuştu. O yıllarda, aynı anlayış ve duyarlıkla şiirler, romanlar ve öyküler yazanların da başına buna benzer gaddar ve hazin durumlar geldi.

Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisinin İttihat Terakki'den devraldığı ve kökü çok daha gerilere giden tepeden inmecilik, buyurganlık, doğu faşizmi, evrensel yasaklama eğilimi, kitap

korkusu ve fikir düşmanlığı, 40'lı ve 50'li yılların temel özellikleridir ve kasvetli bir gelenek olarak günümüze kadar sürmüştür. Genellikle toplumsal, siyasal ve kültürel alanda, özellikle de edebiyat ve şiirde kendini gösteren bu inanılmaz baskılar, Nâzım Hikmet gibi bir büyük şairin "yaşamdan ve edebiyattan sürülmesi" sonucunu vermişti. Böylece, "küçük insan" şairlerine bir alan açılmış oldu. "Anlayana sivrisinek saz" düşüncesine dayanan ve "tedbil gezen" bir şiir yaygınlaştı. Batı şiiri örnek alınıyordu, ama bu şiirin geçirmiş ve geçirmekte olduğu evrim pek bilinmiyor ya da gerektiği gibi kavranamıyordu. Geleneksel Türk şiirindeki besleyici öğeler, resmi ideolojinin aldatıcı "ilericilik" yorumu dolayısıyla küçümseniyor ve algılanamıyordu. Nitekim bu gelenek içinde önemli bir yenileştirme deneyi gerçekleştiren Yahya Kemal de, sağcılar tarafından "vatan-millet edebiyatı" çerçevesi içinde değerlendiriliyor ve "solcular" tarafından göz ardı ediliyordu. Bu kopukluklar, 40'lı ve 50'li yılların Türk şiirinde bir "çölleşme dönemi"ne yol açmıştır. Vezin ve kafiyenin atılması, lirizmden yüz çevirme, imge kullanılmaması, günlük dilin olduğu gibi devşirilmesi ve "eda", bu yıllarda, şiirde yenilik sayılıyordu. Garip akımının poetikası, bilindiği gibi "eda"ya dayanır. Ne var ki, eda sözcüğü, "tarz", "üslup" ve "deyiş"ten başka bir anlam taşımaz ve dolayısıyla herhangi bir şiir yeniliğinin temeli de olamaz. Çünkü "eda", her gerçek şiir ürününde gördüğümüz evrensel bir belirlenimdir. Nitekim Nef'i, "Var mı bir bencileyin şair-i pâkize edâ" diyordu. Ama 40'lı ve 50'li yılların toplumcu şairleri (Cahit de bunların arasındadır), şiirsel geleneğin ve kaynakların hem Doğu hem Batı yönünde bu biçimde kurutulmuş olduğunun pek farkında değillerdi ya da ister istemez bu hava içinde yazmak zorunda kalmışlardı. Hatta bu küçültme ve kurutmayı, bir "başkaldırı" ve "ilerici davranış" olarak benimsedikleri bile söylenebilir. Bu şairlerin içine düştüğü çelişki, kendi toplumcu dünya görüşlerini, bunun tam tersi olan ve şiirde egemenlik kuran bir poetika içinde vermek zorunda kalmalarından kaynaklanmıştır. Toplumcu bir görüş, insanı bütün yanlarıyla (düşünce, hayal, özlem, bilinçdışı, başkaldırı, eleştiri) ele almak zorundadır. Oysa bu şairler, kuşa döndürülmüş bir şiir-

sel araçla bu işi yapmaya çalıştılar. Bundan ötürü, yetenekleri ne olursa olsun, amaçları ile araçları arasındaki oransızlık, onları kısıtladı ve şiirlerinde yansıdı.

Dönemin hemen bütün şairlerinde olduğu gibi Cahit'te de dil, saydamdır. Yani dil ya da sözcük, kendine değil bir başka şeye (bir anlama, bir duyguya, bir heyecana ya da anıya) gönderme yapar. Ardındaki varlıkları seyrettiğimiz bir cam gibidir. Başka bir deyişle dil ya da sözcük, şiirin türetildiği bir kaynak ya da bir nesne değil, bir imdir (göstergedir). Oysa modern Batı şiirinin temel özelliği, dilin ve sözcüğün "kendinde", yani başka varlıklarla ilintisiz ve kendisi için, yani amacı ve ereği kendi içinde bir nesne olarak kullanılması ve şiirin, dilden fışkırtılmasıdır (Breton'un deyişiyle "dilin köpürtülmesi"). Saydam bir dil, ancak düzyazıda ve bir dilbilgisi terimi kullanmaya izin verilirse, "haber kipi" düzeyinde varoluş nedenini ve gerekçesini bulan bir dildir. Şairin de bu tür bir dil kullanarak ve şiirin gereklerine uyarak, bize, dünyaya ilişkin "haberler" ve bilgiler verebileceği söylenebilir. Ama şiirin gerçek görevinin ve işlevinin, bilgilendirmekten çok, "dilin köpürtülmesi" işlemine bizi de katarak iç ve dış dünyamız karşısında belli bir tutum ve yönelişe girmemizi sağlayan bir etkileme ve bir praksis yaratmak olduğunu söylemek, belki de daha doğrudur. Nitekim 20. yüzyılın duyarlılığına damgasını vuran gerçeküstücülük, "dil simyası" ve dilin bir büyü gibi kullanılması görüşünü benimsemişti. Bu kullanım, şiir alanında gerçeküstücüleri, bilinçdışının, rüyaların ve imgenin önemi üzerinde ısrarla durmaya ve özellikle birbirinden çok uzak ve ilintisiz imgeleri yan yana getirerek bir şiirsel kıvılcım yaratma yöntemini benimsemeye yöneltmişti.

Dilin simyası ve büyüsel kullanımı, 40'lı ve 50'li yılların şairlerinde de, kendilerine ve şiir anlayışlarına rağmen yer yer patlak veren bir gizli güç olarak duyarlığımızı etkiler ve en fazla sevdiğimiz şiirler belki de bu gücün kendini duyurduğu şiirlerdir. Nitekim Cahit'te de bunun örnekleriyle karşılaşıyoruz:

Selam seksen ayak merdivenli
Kara yüzlü binanın
Üst katından atılan

Berrak yüzlü
Paramparça cesede

("Rüzgârlarım Konuşuyor")

Camlar mahmuzlarını şakırdatıyor
Buz tuttu yeleleri atların
Ağaçlar şaha kalktı, koşuyor
Gemiler dolaşıyor gözlerimin içinde

("İç Sıkıntısı")

Yaylalarda ak sağlıklar koşturuyor at

("Hastane Akı")

Boş denizde dalgaların geyiği
Çarpıyor boynuzunu kırarak

("Kopuk Gün")

İbrişim beyazlığı kızlığın

("Mutsuz Dünya Türküsü I")

Cahit'in sonraki şiirlerinde, bu tür çarpıcı imgelere ve sözcüğün nesne olarak kullanılmasına daha fazla rastlıyoruz. Nitekim yine bu şiirlerde, söz dağarcığının genişlediği, daha önce üzerinde durduğu toplumsal ve siyasal temalara; aşk, aile, ülke, tarih, coğrafya, din, beden, cinsellik gibi temaların da eklendiği ve teknik açıdan, kafiyeye daha fazla önem verildiği, dil titizliğinin arttığı, mısra yapısının daha bir "selabet" kazandığı görülüyor. Sonraki şiirleri, Cahit'in içinde hapsolduğu yaygın poetikadan nasıl sıkıldığının, onu nasıl parçalamak istediğinin ve belki de nasıl bir çıkar yol bulamadığının tanıklarıdır sanırım.

Edgar Allan Poe, "Şiir benim için hiçbir zaman bir amaç olmadı, bir tutku oldu" der. Genellikle şiirden ve kendi yazdıklarından hemen hiç söz etmeyen Cahit için bir "sessiz tutku"ydu şiir. Ve bu şiir, Metin Eloğlu'yla, Can Yücel'le, Edip Cansever'le, Ömer Uluç'la, Hayalet Oğuz'la, Aydın Arıt'la birlikte sevgili Cahit'le geçirdiğimiz alkolle pekişmiş günlerin, gecelerin, sabahların daha önceden algılanmış ve doğrulanmış şiiriydi:

Her yerde aynı hava, aynı koku, aynı dert
Korkuyorum.
Sen de kaçma bu şehirden
Yalnız bırakma beni,
Gökler bile değişiyor lahzada
Ardından geliyor bak,
Güneşiyle bulutuyla gökyüzü
Bütün şehir, bütün deniz, yeryüzü.

("Korkuyorum")

Can Yücel Üzerine[1]

Şiirin konuk olduğu, "konuşlandığı" şairlerden biridir Can Yücel. Konuk olduğu diyorum, çünkü şiir, insanoğlu denen türün İnsan olmasının, oluşmasının, adım adım gerçekleşmesinin tarihinde; bir edilgen nesne, bir yaratılan estetik/dilsel varlık olduğu kadar, bir etkin özne olarak da gösteriyor kendini. Bu tarihin bir ürünü olduğu kadar, bir kurucu öğesi olarak da ortaya çıkıyor. Hegel'e göre şiir, evrenin temelinde bulunan ve onunla özdeş olan Akıl'ın, İde'nin ya da Tin'in (Geist'm), kendini en somut ve en yetkin biçimde dile getirdiği bir alan; insanoğlunda bilincine ulaşan Mutlak'ın önemli bir konaklama yeri ya da uğrağı. Bu açıdan şiirin, insanoğlunu İnsan olmaya çağrı, insanoğlunun İnsan'a kavuşma, kendini daha iyi tanıyıp bilme ve kendini yaratma çabalarından biri olduğu söylenebilir. Bu ileri sürüş, *insanolum'la* şiir arasındaki derin ilişkiyi irdelemeye çalışan felsefi bakışın sonucudur. Octavio Paz, şairler, aslında bir tek şiiri yazarlar diyor. Buna dayanarak, aslında bir tek şiir kendini bütün şairlere yazdırır diyebilir ve böylece düşüncemizi daha somutlaştırabiliriz. Nitekim Can da şöyle diyor: "Ben şiiri ciddiye almıyorum ki zaten, yeter ki şiir beni ciddiye alsın! Davetsiz misafirdir... pat diye gelir o, ya bir afrika menekşesini ya ölen bir delikanlıyı bahane eder, oturur karşıma, kaldırabilirsen kaldır artık."[2] Yalnızca edebiyat çerçevesi içinde kalan ve

1 "Behey adam, yazını okumak için yüz elli yaşına kadar mı yaşayacağız!" diyen kadim ve sevgili dostuma..

2 *Gökyokuş*, De Yayınları, s. 1.

beylik kavramlarla iş gören bir şiir irdelemesinin, soyut ve teknik düzeyi aşamaması ve yararlı olmasına rağmen yetersiz kalması, belki de, yukarda sözü geçen felsefi boyuttan yoksun olmasının sonucudur. Öte yandan, estetik algının, hem biçimden, hem de içerikten kaynaklanan bütünselliğini göz önüne alan felsefi bakış, bir şairin veriminde, yalnızca biçimsel ve yapısal bağıntıları incelemekle yetinmeyip, şiirsel dünyaya dönüşmüş ruhsal ve tinsel öğeleri; yani dili, sözcüğü, imgeyi, duyguyu, heyecanı, duyumu, düşünceyi, kavramı, mizahı, alayı, öfkeyi, başkaldırıyı, eleştiriyi ve özlemi de ele almak zorunda. Ayrıca, tarih içinde özne olarak kendine yol açan şiir, çeşitli engellemelerle karşılaştığı ve düz bir çizgi boyunca değil de zikzaklar çizerek gerçekleştiği için, felsefi bakışın, şiire elverişli ya da şiiri köstekleyen kültürel ideolojik ve öznel/bireysel ortamı da irdelemesi gerekli.

Kendisinden başkasına göndermeyen imgenin ya da nesne/sözcük'ün kullanılması, "dil simyası", töresel/resmi dil anlayışının çarpıttığı sözsel dünyaya karşı çıkış ve şiirsel sözcük dağarcığının pervasızca genişletilmesi; mizah, alay, yergi, öfke, sevecenlik, lirizm ve bunlara altyapılık eden kapsayıcı bir kültür ve bilgi, her an işleyen bir eleştirel dünyagörüşü, siyasal bilinç ve kendini durmadan sorgulayıp deşen bir öznellik, Can'ın şiirinin temel öğeleri.

Can'ın şiirinde, doğa, nesneler, canlılar, insanlar, ilişkiler, bilgiler, düşünceler, kavramlar, tasarımlar, imgeler, duygular, heyecanlar, duyumlar; şiirsel imge dünyasının kurulmasını sağlayan bir kaynak ve bir vesile. Bu şiirde, her günkü sözcükler ve taşıdıkları imgeler, varlığını kendinden alan ve kendinde bulunan şeylere dönüşüyor. Şiirsel imge, tasarımın ya da doğrudan verilmiş ve işlenmemiş ruhsal imgenin karşıtıdır. Çünkü tasarım ya da doğal imge, belirttiği nesneye doğrudan bir gönderimden başka şey değildir, yani yalnızca bir imdir (göstergedir). Bunları, saydam olmalarından ötürü cama benzetebiliriz. Nitekim, bunları görmeyiz, ama içlerinden, nesneyi görürüz. Böylece tasarımlarla ve doğal imgelerle, dünyanın bir resmi, bir tasviri, bir sureti oluşur zihnimizde. Şiirsel imge dünyasının oluşmasında ise, bunun tersi bir yol izlenir. Yani tasarımlar ve

doğal imgelerinin dönüşüme uğratılmasıyla, dünya varlıkları saydamlaşır ve cam haline gelir ve şiirsel dünya varlıklarını gösterir. Başka bir deyişle, tasarımın, imgenin ve sözcüğün nesne haline dönüşmesidir bu;[3] dünyanın daha önce var olmayan şiirsel resminin (suretinin) çıkarılmasıdır. Örneğin, "Gümüş bir çevre oldu ömrüm / Değince güneşine"de,[4] bildiğimiz doğal varlıklar olarak "gümüş", "çevre" ve "güneş" somut varlıklarından sıyrılmış ve dolaylı olarak anlatılan aşk da, sayısız örneklerine rastladığımız rastlantısal, zamansal ve tekil varlığından kurtarılarak zorunluk ve zamandışılık alanına kaydırılmıştır. Yani burada, şiir dünyasının imgesel nesneleri arasında, genelgeçer, öncesiz sonrasız ama yine de şiirsel somutluk taşıyan yepyeni bir bağıntı kurulmuştur.[5] Bilinçdışının, karanlık, karmakarışık ve başıboş dünyasının nesnemsi imgelerinin, dille ve dilde aydınlığa kavuşup açık seçik ve belirgin bir biçimde insansal dünya içine sokulması ve bilinç içinin genişletilmesi de, aynı şiir işleminin (praksisinin) sonucudur. Çağdaş şiirin temeli olan ve özellikle gerçeküstücülerin üzerinde önemle durdukları bilinçdışını özgürleştirme ve imgeyi dönüştürme işlemi, Can'ın şiirinde, Türk edebiyatında az gördüğümüz bir ataklık ve isabetle uygulanır:

Su kadar çıplaktı kadın
Ve akar gibiydi ak yatağında,
Karnının düşlerinde yüzen
O eflatun nilüfer sayılmazsa[6]

*

Elinde bir yoyo gibi benliğin[7]

*

3 Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*'in ilk sayfalarında bunu ayrıntılarıyla açıklar (Çev. Bertan Onaran, De Yayınevi, Şubat 1967). Bâki de şöyle diyor:

Nola meyl itseler eş'arına erbâb-ı safâ
Bâkıya ş'ir değildir, bu bir akarsûdur.

(Sadeddin Nüzhet Ergun, *Bakî Divanı*, Suhûlet Kitab Yurdu, İstanbul, 1935, s. 406)

4 *Sekizibiryerde*, Adam Yayınları, Ekim 1990, s. 105.

5 Nef'i de, şiirinin görülmeyen dünyayı dile getirdiğini vurgular:

Bir güherdir kim nazîrin görmemiştir rüzigâr,
Rüzigâra *âlem-i gayb* armağanıdır sözüm.

6, 7, Sırasıyla, *Sekizibiryerde*, ss. 148, 44.

Martı ayaklı tayfalar koşuşuyor limanda[8]

*

İki at gemi azıya almış
İyi bir haber gibi koşuyordu[9]

*

Bir gün şayet boynumda yemtorbası hayallerim asılı[10]

*

Kelebek gözlüklü bir tanrı[11]

*

Eski terlikler gibi bakıyor insanın yüzüne[12]

*

Cıvıl cıvıldı gözleri
Yeni dağılmış bir ilkokul gibi[13]

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Ama bu kadarı bile, bilgikuramı ve ruhbilimin inceleme konusu olan tasarım ve imgenin, kendi doğal ortamından çekip çıkarılarak şiir dünyasına ve yeni bir yapılanma içine nasıl yerleştirildiğini göstermeye yeter sanırız.

Can, Breton'un dediği gibi "sözcüğü köpürtmekle", şiiri sözcükten fışkırtmakla, en uzak ve karşıt imgeleri çarpıştırmakla ya da yan yana getirmekle kalmıyor. Çağrışımsal olanaklarını sonuna kadar kullandığı ve kimi zaman "kelime oyunları"yla, cinaslarla bir başka yaşama kavuşturduğu sözcüğü, fiziksel olarak değişime de uğratıyor; hece ve harf düzenini altüst ediyor; bildiklerimize benzeyen ama bir bakıma yepyeni ve etkileyici sözcükler yaratıyor. Dilin ve sözcüğün bu biçimde kullanılması, kurulu düzenin taşıyıcısı ve koruyucusu olan belli bir söylemin yıkıma uğratılmasıdır ve şairin devrimci olabilmesi için, dilde ve deyişte kendi şiir devrimini gerçekleştirme zorunluğunu hem ortaya koyar, hem de bu zorunluluğun nasıl aşıldığını gösterir. Öte yandan, erkeksiz kadın ve kadınsız erkek dünyalarında, futbol maçlarında, hatta birini övmek için

8, 9, 10, 11, 12 Sırasıyla, *Sekizibiyerde*, ss. 47, 51, 56, 59.

13 *Sekizibiyerde*, s. 60. Bakî'de de dersten kurtulmanın sevinci var:

Dil, kayd-ı aklı selb ideli şâd olup gider
San tıflıdır ki hâceden âzad olup gider. (*Divan*, s. 345)

ters bir biçimde kullanılan, ama töresel/resmi dilde es geçilen küfürler ve kaba sözler, Can'ın sözcük dağarcığını sevecenlikle ve ataklıkla genişletmesiyle, şiirde de var olma hakkına kavuşurlar ve şiir de temel boyutlarından birini böylece edinmiş olur. Tabii, "komünistlik" ya da "müstehcenlik" suçlamalarıyla, resmi makamların gazabına uğramak ve sulu gözlü "nezih" şiire alışmış okurların şaşırmasına ve burun kıvırmasına yol açmak, bunun ceremesi...

İnsanoğlunun bütün yaşantıları, deneyimleri, anıları, özlemleri, başkaldırmaları, eleştirileri, kendi kaynağını unutmuş, üstü örtülmüş ve yabancılaşmış olarak dilde yatar. Üstelik, belli bir toplumsal düzenin hem temeli, hem sonucu olan resmi ideoloji, dili, gerçekleri saklamak ya da çarpıtarak göstermek için kullanır. Böylece iki katmanlı (saklayan/saklanan) bir toplum ve birey yaşamı çıkar karşımıza. Oysa şiirde, dil, saklama, aldatma ve yalan gibi işlevlerinden çekip çıkarılarak; kendisine yabancı bir başkasıyla içine sokulmuş olduğu bağlardan, *başkasındalık*'tan kurtarılarak kendinde ve kendi için ele alınır; özgür varlığına ve işlevine yeniden kavuşur. Bundan ötürü, gerçek şairler, dili azat edenlerdir, diyebiliriz. Nitekim Can'da, tutsaklıktan kurtularak yaşamın iç yüzünü ortaya döken ve özündeki gizli hakikatleri de gösteren bir dille karşı karşıyayız. Bu dil akıl öğretmez, efsaneleri pekiştirmez, kişilere tapınmanın, soyut hümanizma hayallerinin hizmet-kârlığını yapmaz. Besinsel ve cinsel açlığı, idealler ve ilkeler ileri sürerek gözden kaybettirmez. Yaşamamışlığı ve hödüklüğü örten sulugözlülük ve yapmacık hassasiyet üretmez, bunları başkalarına bulaştırmaz; kısacası, yalana hayat hakkı tanımaz.

Divan şiirinde mizaha, özellikle de kara mizaha hemen hiç rastlanmaz. Genelde, Osmanlı-Türk toplumu, aşırı ölçüde askeri/resmi/ciddi ve "humour" dan yoksun bir toplumdur ve bugüne kadar da böyle kalmıştır. Batı edebiyatının önemli bir kategorisini dile getiren "humour" sözcüğünün Türkçeye aktarılması gerektiği zaman, "latife", "nükte", "şaka", "mizah", "nekrelik" gibi karşılıkların ileri sürülmesi ve kavramın ufalanıp gitmesi de, bu yoksunluğun sonucu olarak görülebilir. Buna

karşılık, Divan şiirinde, yergi (hiciv), hayli yaygın. Ama bu yergi, kişisel sürtüşmelerin, bozuşmaların, kuyruk acılarının ve hınçların ürünü. Belli bir eleştirel dünya görüşünün, tekil bir öznelliğin, özgün bir bireyselliğin sonucu değil. Çünkü yeren de yerilen de, inanç, düşünce, duygu ve tutum bakımından bireylerin niteliksel farklar edinmesini engelleyen tek ve aynı manevi dünya içinde; yekpare bir tinselliğin ve ideolojinin, eşitleştirici, indirgeyici ve kapsayıcı ortamında yaşıyor ve deviniyor. Bundan ötürü, Türk edebiyatındaki geleneksel yergi şiirleri, manzum küfürleşmeden, aşağılamadan, kara çalmadan ileri gitmiyor.

Batı etkisindeki Türk şiirinin de büyük eksikliklerinden biri, kişisel sürtüşmeleri aşan ve insanı sorgulayan bir mizahın kurucu bir öğe olarak yer almaması ve şiirin içinde erimemesidir. Bunun sonucu, her ikisi de kalıplaşmış ve göstermelik olan resmi kahramanlık övünmeleri ile sahte duygusallığa ve sulugözlülüğe dayanan iki başlı bir estetiğin, yani askeri/resmi estetikle kenar mahalle estetiğinin ağır basmasıdır. Bu ikincisi, kaderci dinsel dünya görüşü ile kente dökülmüş köylü tinselliğinin de kaynaşmasıyla, doruk noktasını, yani özüne en uygun içeriği ve biçimi arabeskte bulmuştur ve çok geniş bir kitleyi etkilemesi bu kapsamlı kaynaşmadan ötürüdür. Ama Can gibi bir şairin elinde mizah ve yergi, yalanla yoğrulmuş, düzmece, anlamsız ve gülünç bir dünyayı şiirde berhava etme ya da temizleyip ayıklama işlevini yerine getirir. Çünkü onun şiirinde mizah, bizde genellikle edebiyat ve tiyatroda görüldüğü gibi başkasını küçük düşürüp gülünçleştiren ve kendine dönmeyen bir mizah değil. Yalanı, aldatmacayı, çelişkiyi, kafasızlığı, toplumsal düzenin ürünü olması açısından ele alan, bunların farkına varmamış gibi kimi zaman kendini de konu edinen, ama aldatanın ve aldananın gülünçlüğünü şiirin berraklığında yansıtan bir mizah.

Öfke ve sevgi, nefret ve lirizm de Can'ın şiirinin temel öğeleri. Bunlar, birbirini doğuran karşıt terimler. Çünkü hem kölece davranışın, aldanışın, kurallara körü körüne boyun eğmenin, bilinçsizliğin dünyasında yaşadığını, hem de sevilecek varlıklar arasında bulunduğunu duyan bir şair Can. Öfkeyle

olumsuzlama ve sevgiyle olumlama gibi iki tutumun arasındaki gerilim konuşturuyor onu:

Öyle parçalandım ki ömrümde
Sevgiyle öfke arasında,
Sevgimi öfke vurdu
Öfkemi sevgi kaçırdı
İçim parçalandı arada

Bir de bigün baktım gökyüzüne bir bayram gecesi
Bi kestane fişeği açmış yedi rengimden
Yağıyorum çocukların üstüne [14]

Nereden bakılırsa bakılsın, çağdaş şiir, dolayımsız yaşantının; doğrudan duyumlanan ya da algılanan, acısı çekilen, umut ya da karamsarlık, mutluluk ya da ürküntü veren, anlam ve anlamsızlık arasında salman, yaşam içinde ölümü ve ölüm içinde yaşamı duyuran öznel deneyimlerden yola çıkıyor. Ama bu dolayımsızlık ve dile-getirilmezlik alanı, şiire dökülüyor ve dilde nesneleşiyor. Böylece, anında kaçıp giden, unutulan ve ölümcüllüğe yargılı olan yaşanmışlıklar, insanın ölümsüz sayılabilecek dünyasına, yani sanat denen ortama emanet ediliyor. Şiir tarihi açısından burada ilginç olan yan, daha önce nesneleşmiş şiirin, şairi sürekli olarak yeniden başlamaya; öznel yaşantıya ve deneyime yeniden dönüp oradan yola çıkmaya zorlamasıdır. Yani, bir yanda ortaya konmuş şiiri (ki edebiyat tarihinin konusudur), öte yanda şairin kimseye benzemeyen öznel yaşantılarını şiirleştirmek istemesi arasındaki çatışmadır. Başka bir deyişle, buradaki çatışma, dile getirilmiş ve dolayısıyla insansal dünyaya mal olmuş olanla, henüz dile gelmemiş ve insansal dünyanın dışında durup bekleyen arasında diyalektik ve sarmal bir bağıntının, bir ilerleyişin gerçekleşmesi ve insansalın, anlatılabilen haline gelip tinsel özgürleşmenin adım adım ilerlemesi; insanın insanolmaklığı sürecinin gerçekleşebilmesi demektir. İnsanı olduğu yerde tutmak isteyen siyasal iktidarların ve kurulu düzen yardakçılarının, bir çağdaş Amerikan şairi-

14 *Sekizibiryerde*, s. 114.

nin dediği gibi, "şiiri yolda gördükleri zaman tekmelemeleri ve ırzına geçmeye çalışmaları" da bundan ötürüdür.

Batı etkisindeki Türk şiirinin serüveni, bir yandan öznellik, dolayımsız yaşantı, bireyin kendi içinde keşif yolculuğuna çıkışı, öte yanda kültür, bilgi, düşünce, dünya görüşü gibi kategoriler ele alınmadan, aralarındaki bağıntı ve gerilim irdelenmeden kavranamaz. Tarihsel bir olgu olarak kendinde varolan bu gerilimin, bizde, bilincine pek fazla varıldığı, yani kendi-için gerilim haline geldiği söylenemez. Çünkü her şeyi kapsayan yekpare ideoloji dünyasına akmış, orada donmuş, kemikleşmiş, yabancılaşmış olan öznellik, bu bağıntının canlı ve yaratıcı ikinci terimi olarak ortada gözükmüyor. Dolayısıyla, devingen bir kültürle kendini arayan bir öznellik/bireysellik arasında sarmal olarak genişleyen diyalektik bir ilişki söz konusu değil. Bu durum sözünü ettiğimiz diyalektiğin işlediği bir tinsel dünyanın ürünlerini, donmuş, kemikleşmiş, *mazmunlaşmış* bir tinsel alana aktarma ve buyrukla benimsettirme tutumunun, çeşitli altyapı ve üstyapı kurumlarında çok farklı ölçüde başarılı olabilmesini açıklar. Nitekim salt kural ve şeklin yaşamı olan askerlik, hukuk, siyaset, giyim kuşam gibi alanlarda, Batıcı tutumun hayli başarılı olmasına rağmen, yaşamın şekle dökülmesi olarak görebileceğimiz ve içeriğin ağır bastığı töreler, sanat, dil, edebiyat, din, günlük insan ilişkileri gibi alanlarda aynı başarının elde edilememesi, bizdeki zaman dışı, donmuş tinselliğin her şeye rağmen hüküm yürütmesinin sonucudur. Çünkü, yüzyılların birikimini ve ağırlığını taşıyan ruhsal ve tinsel bir alana, buyruk, kural ve şekille egemen olunamaz. Bu buyrukçuluğun sayısız etkisinden biri, bizdeki "yenilikçi edebiyat"ın, içi bomboş, taklitçi ve yapmacıkçı bir edebiyat olmasına yol açmasıdır. Nitekim, eleştiri ve anı gibi edebiyat türlerinin kökleşmemiş olduğu bir ortamda Batılı anlamda edebiyat ürünü vermek ya da A.H. Tanpınar'ın dediği gibi, kadının toplumsal yaşama sokulmadığı, kadınla erkeğin ancak bir çatı altında birbirine yaklaşabildiği bir toplumda, roman yazmak çok zor bir iştir. Ama resmi ideoloji, kendi benimsediği genel modele uyan ve estetik değerden çok, "yenilik" arayan ve taklide yönelen yazarların ve yapıtların içine doluştuğu bir "edebiyat tarihi" kur-

muş, bu doğrultuda yer almayanları, siyasal düşüncelerini ve tutumlarını da göz önüne alarak unutturmaya yönelmiştir. Bugün, Tanzimat ya da Edebiyat-ı Cedide yazarlarını kim okuyor ve bunlardan kim estetik bir tat alıyor diye sorsak, "hiç kimse" cevabıyla karşılaşmamız kaçınılmazdır. Bunlar, öğrencilerin sınav rüyalarını dolduran fantazmalar olarak varlığını sürdürmektedir. Cumhuriyet döneminde de, Yüzellilikler'den olduğu için Refik Halit gibi gerçek bir yazardan gereğince söz edilmemesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi bir roman yazmış olan A.H. Tanpınar'ın yirmi yıl öncesine kadar yalnızca şair olarak değerlendirilmesi, Garip şiirinin uzun süre alaya alınması, Fransız öğrencilerin ders kitaplarından tanıdıkları Nâzım Hikmet'in hapislerde çürütülmesi ve bugün hâlâ Türk öğrencilerin kitaplarında şiirlerinin yer alıp almamasının tartışılması, Kemal Tahir'in farklı toplumsal ve siyasal düşünceler ileri sürdüğü için durmadan ihbar edilmesi,[15] Ahmed Arif'in yıllarca susmak zorunda bırakılması, vb., buyrukla ve baskıyla, şekilcilikle ve taklitle bir toplum ve kültür yaratabileceğini sanan, bireyin özgürlüğünden ve eleştirisinden korkan ve kökü Doğu despotluğuna kadar inen resmi ideolojinin sonucudur.

Böylece, Batı etkisindeki Türk şiiri yalıtılmış olarak kendi içinde kalmış, bilgi ve düşünce açısından dünya kültürüyle ilişki kuramamış; kaynağı olması gereken öznelliğe ve bireyselliğe ulaşamamıştır. Tanzimat'tan bu yana Türk edebiyatında art arda boy gösteren edebiyat akımları, hiçbir özgün kültür ve düşünce (felsefe) temeline dayanmadığı için, yalnızca şekilci edebiyat farkları edinerek ortaya çıkmışlardır. Oysa, örnek alınmak istenen Batı'da, edebiyat akımlarının kökleri, kültür anlayışı ve dünya görüşü farklarına dayanır. Bunlar, geçmişle, hem düşünce, hem estetik açısından hesaplaşarak ilişki kuran ve geleceği biçimlendirmeye yönelen bir tasarıyı da içinde taşıyan akımlardır. Örneğin bizde yalnızca "hassasiyet" ve "hayalperestlik"

15 İdeoloji, yalnızca iktidarın ve resmi makamların kullandığı bir zulüm ve baskı aracı değildir. Bireyöncesi gelişme döneminde kalmış ya da bir gölgebirey olan "şair" ve "yazarlar"da da içselleşerek onların birer gönüllü iktidar bekçisi olmalarına yol açmıştır. Örneğin Ahmed Arif, Nedret Gürcan'a yazdığı bir mektupta, oğluna, "Filinta" adını koyduğu için *Akbaba* dergisi başyazarı tarafından jurnal edildiğini belirtiyor (*Cumhuriyet Dergi*, Sayı: 282, 4 Ağustos 1991).

olarak anlaşılan romantizm, aslında, geçmişe ve geleceğe ilişkin bir kültür bilincinin, devrimci bir dünya görüşünün ürünüdür ve çok güçlü bir siyasal yanı da içerir. Günümüzün imgelemine ve duyarlığına damgasını basmış olan gerçeküstücülük ise, yaşam alanında, kuramını apaçık ortaya koyduğu tinsel ve siyasal bir devrim amacı taşır; sanatı ve şiiri, bu devrimi gerçekleştirmenin araçları olarak görür. Bu türden düşünsel *arkaplanlar*, Türk edebiyatında yoktur. Bunun sonucu, örneğin şiirde, Batı'daki örneklerin yalnızca "edebiyat" içinde kalınarak ele alınması ve dolayısıyla hem düşünceden, hem de öznellikten yoksun ve yapmacıktan kurtulamayan ikinci elden şiirlerin yazılmasıdır. Başka bir deyişle, burada, *şiire bakılarak yazılmış şiirler* karşımıza çıkmaktadır.

Başka toplumsal alanlarda olduğu gibi edebiyat ve şiirde de egemen olan *ikincileldenlik*, özgünlüğe pek az rastlanmasını açıklar. Yahya Kemal, Nedim'den sonra ben geldim, derken haklıdır. Çünkü bu iki şair arasında çok uzun bir özgünlük yokluğu vardır. Gerçekten de Yahya Kemal, Osmanlı tinselliğinin arkaplanı ile Batı şiir dünyası arasındaki çatışmayı yaşamış ve çok iyi anlamış, bu çatışmayla kendi öznelliği içinde hesaplaşarak bugün hepimizi etkileyen şiirler üretmişti. İnsanlığın bütün kültür ürünlerini özümleyerek yeni bir dünya ve insan yaratma amacı güden Marx'çılığı benimseyen Nâzım Hikmet için de durum aynıydı. Nâzım, insanlık mirasını öznelliği içinde eritti ve eşsiz şiir dünyasına bizi de ortak etti. Sözünü ettiğimiz kültür/öznellik eksikliği, Türk şiirinde aynı akım içinde yar alan şairlerin, verimlerine öz damgalarını basarak aralarında indirgenmez farklar yaratmalarını genellikle olanaksız kılmıştır. Oysa sistemli ve dakik felsefi düşüncelere dayanan gerçeküstücülük gibi bir akımda, Breton, Aragon, Eluard, Desnos, Artaud ya da Char gibi şairler arasında özgünlük uçurumları vardır. Buna karşılık Türk edebiyatında, farklı ve hatta karşıt akımlar içinde yer alan şairler arasında bile, genellikle, bu tür şiirsel kimlik ve özgünlük farklarına pek az rastlanır.

Can'ın şiiri, kültür, dünya görüşü, siyasal bilinç ve özgür öznelliğin bir bileşimidir. Mitlerden ve Kutsal Kitap'tan gerçeküstücülere ve "beat generation" şairlerine kadar tüm dünya

kültürünün sözlü ve yazılı ürünleri içinden yolunu açan bir şiirdir bu. Dolayısıyla onun dünyayı algılamasında, akıl ve duyu gibi birbirinden hayli uzak ruhsal yetiler kaynaşmış ve bir bütünselliğe varmıştır. Nitekim şöyle diyor şairimiz:

Akıl ki en incesi duyuların[16]

Türk şiiri çerçevesinde ele alırsak, onun en yakınlarının Nâzım Hikmet ve Metin Eloğlu olduğunu söyleyebiliriz. Nâzım'ın hem şiire ulaştıran yolu, hem de kendisi gibi artık şiir yazılamayacağını gösterdiğini ve Türk şiirinin üzerinde, hem bir umut, hem de heyecanlandıran bir karabasan gibi dolandığını biliyoruz. Can'ın en büyük şiir savaşını, her iki yanı da tehlikeli olan bu alanda verdiğini söyleyebiliriz.

Metin Eloğlu'yla ilişkisi daha gözlemlenebilir ve somuttur. Metin, Garip şiirinden yola çıktığı halde, yalnızca "eda" ile ya da şiiri yiyip bitiren, anlık etkiler yaratan esprilerle, "arif olan anlar" aşamayan hafif dozda sosyalistçe imalarla, kendinin-bilincine varmamış bir "ilericilik"le ya da "hümanistlik"le yetinmedi. Gerçi Garipçilerin yaptığı gibi o da, şiirsel imgeye fazla başvurmadı, ama eşsiz yeteneğiyle, sözcüğün içinde gizlenmiş şiirselliği bularak, şaşırtıcı sözdizimleri kurarak, şiirin söz dağarcığını adamakıllı genişleterek ve belki de en önemlisi, mizâh öğesine gerçek bir toplumsal eleştiri öğesini şiirsellik içinde kazandırarak, yapmacık duygusallığı ve resmi ciddiyeti saf dışı ederek yalın bir şiir yarattı. Metin ile Can arasında, yıllar süren dostluğun ve kadeh arkadaşlığının yanı sıra, iki gerçek şiir arayıcısını birleştiren derin ve karmaşık bir bağ vardı. Metin, Batı şiirinden dolaylı olarak ve pek az beslenmişti. Can, dünya kültürü ve şiiriyle içiçe yaşamasını sağlayan araçları, daha delikanlığında edinmişti. Çok farklı biçimde yetişmiş bu iki şairin karşılaşmasında, Metin'in değil de, Can'ın şiir gözlemlemeye ve sorgulamaya devam etmesi ve uzun süre susması ya da yazdıklarını yayımlamaması, çok ilginçtir. Can, Garip şiirini son sınırına kadar götüren ve ne olabilecekse onu şaşılacak bir ustalıkla gerçekleştiren Metin'den bu noktada saygıyla ayrılıp dün-

16 *Sekizibiyerde*, s. 109.

ya şiiriyle, kendi dikbaşlı öznelliğiyle hesaplaşmaya, kısacası özgünlüğe yöneldi. Dolayısıyla, Metin'le Can arasındaki şiir dostluğu, taklit ve yinelemeye değil de, özgünlüğe götüren etkiye bir kez daha tanıklık etti.

Adam Sanat, Sayı: 76, Mart 1992

DENEMELER-İNCELEMELER-ELEŞTİRİLER-SORUŞTURMA CEVAPLARI

Yabancılaşma-Şeyleşme ve Ayak Bacak Fabrikası

1. Vatandaş:... En önde dimdik yürüyordu törende..
2. 3. Vatandaş, Kadın, Kız: (Beraber) Ne yapıyordu?
Öküz: Şey yapıyordu. Törende en önde dimdik şey yapıyordu...
Kadın: (1. Vatandaşa) Ne yapıyorduk demişti?
1. Vatandaş: Şey yapıyordu. Bir gece nöbetteydi. Sabah kalktı. Öldü dediler.

Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*, s. 56

Nedir yabancılaşma? Son yıllarda üzerinde bunca söz edilen ama bunca sözü edilmesine rağmen kökü ve özü henüz iyice anlaşılmamış olan bukavram nedir? Hangi olaylar girer bu kavramın içine? Bu kısa yazıda, yukarda sorduğumuz sorulara cevap vermeğe çalışacağız. Ayrıca, *Ayak Bacak Fabrikası*'nda bu kavramın nasıl işlenmiş yani imaj ve durum olarak nasıl sunulmuş olduğuna da kısaca değineceğiz.

Bilimsel bir kavramdır yabancılaşma. Tarih ve toplum olaylarını açıklayabilmek için bir varsayım olarak ileri sürülmüştür. Yani, tarih ve toplum olaylarını bir araya getirmemizi ve kavrayabilmemizi sağlayacak bir ilke, bir temel düşünce olarak kullanılmak istenmiştir. Tarih olaylarının ve gerçeklerinin, belli bir anlamda, insanlar tarafından yaratılan şeyler oldukları halde, bu insanların başbelâsı haline gelmesini açıklamak için başvurulan bir kavramdır yabancılaşma. İnsanoğlu, ilkel topluluktan kopup, işbölümü ve mübadele gibi ekonomik olayların kendini gösterdiği bir toplum içinde yaşamaya başlar başla-

maz, kendi ürettiklerinin, kendi yarattıklarının esiri olur; onları kontrolünden kaçırır ve gemleyemez, yönetemez; onları bir alınyazısı, önüne geçilmez bir şey gibi görür diyor Marx. İnsanın ekonomik faaliyeti, üretimi, öz gücüyle yaratıp ortaya koyduğu ürünler, onun karşısına, sanki kendisine ait değillermiş gibi dikilir, yabancı hale gelir diyor. Demek ki, yabancılaşmanın ilk ve en belirgin anlamı, toplumsal gerçeklerin insana karşı oluşunu dile getiriyor. Yalnız ekonomi alanında görmüyoruz yabancılaşmayı, bütün insani alanlarda da aynı mekanizmanın işleyegelmiş olduğunu görüyoruz. Din, insanın kendi güçlerini, kendi kabiliyetlerini, bir takım hayalî alanlara ve varlıklara atfetmesinden başka bir şey değil. İnsanoğlu kendi güçlerini, cin, peri, melek, şeytan, tanrı gibi görüyor; onlara kendi dışında bir varlık veriyor; onların kendisini etkilediklerini, alınyazısını çizdiklerini düşünüyor; inanıyor buna. Dinin öteki ucunda yer alan bir başka zihni ürün yani bilim de kendi umacılarını yaratıyor. Yüzyıllar boyu, insan zekâsının yarattığı bilgilerin sonunda bir "atom bombası" umacısının insanların başına belâ olduğu görülüyor. İnsanoğlu, varlığını topyekûn ortadan silecek bir gücü yaratıyor ve kontrolüne alamıyor. Ve bunun bilincine varamıyor çoğunlukla; normal bir durum gibi görüyor bunu; boyun eğiyor. Üretici, ekonomi alanında, kendi ürettiklerinin apayrı kanunlar ve apayrı bir dünya yarattığını ve bu dünyanın kendi başına devinip durduğunu görüyor. Görüyor yerine, üreticiye böyle görünüyor demek daha doğru. Üretici, karşısına yabancı bir gerçek ve kanun gibi dikilen kuvvetlerin (piyasa mekanizması, arz ve talep, para) aslında kendi tarafından yaratılmış şeyler olduğunu düşünemiyor; çoğunlukla inanamıyor buna.

İnsanın ekonomik hayatı gibi, ruhsal, cinsel ve fikrî hayatı da kendisinden kopuyor; dışarı akıyor; insanoğlunun karşısına yabancı ve ceberrut bir varlık olarak dikiliyor; onu egemenliği altına alıyor. Oysa duygularımız da, aşklarımız da, felsefelerimiz, teorilerimiz ve tekniklerimiz de bizim ve bizim gibi insanların yarattığı şeyler. Ama bugün çoğumuz, dışımızda ve bizden bağımsız bir ruhsal hayat yaşamak zorunda kalıyoruz; yani duygularımız, heyecanlarımız, özlemlerimiz bizim duygula-

rımız, heyecanlarımız, özlemlerimiz değil; bize dışardan kabul ettirilen ve farketmeden benimsemiş olduğumuz basmakalıp, standart duygular... Aşklarımız, büyük tirajlı dergilerin, fotoromanların, filim yıldızlarının, piyasa romanlarının aşkları; hiç birinde kendimizin, öz varlığımızın, başkasına-benzemezliğimizin damgası yok. Fikirlerimiz, belli bir toplumsal sınıfın kendi çıkarına türetmiş olduğu fikirler, ya da bunlara karşı çıkan, sözümona isyankâr ama etkisiz düşünceler. Kısacası, bilincimiz kendi bilincimiz değil, toplumun bize dışardan ve yabancı bir gerçek gibi kabul ettirdiği bir bilinç. Yani bilincimiz, özgür, yaratıcı, kalıplaşmamış bir varlık değil; tam tersine, bir nesne, bir şey, cansız bir varlık. Bilincin şeyleşmesi diyoruz buna. "Şeyleşme" yabancılaşmanın özel bir halidir. Başka bir deyişle, bilincin yabancılaşması halidir. Ekonomi alanında ürün, üreticinin elinden nasıl kaçıp kendi başına bir varlık kazanıyor ve üreticiyi etkisine alıyorsa, bilinç de (duygular, düşünceler, heyecanlar, istekler, özlemler, korkular, sevinçler) yine insanoğlunun ürünleri oldukları halde, onun dışında birer basmakalıp ve cansız varlık yani varoluş kazanarak kendilerini kabul ettiriyorlar. Yani bilincimiz bir *şey* haline geliyor. Dilimiz de öyle. Kelimelerimiz bizi anlatmıyor. Kelimelerimizde biz yokuz. Bizim de, söylediklerimizin de, anlatmak istediklerimizin de içi boşalmış; hepsi donmuş kalıplaşmış ve anlamsızlaşmış:

> Öküz: Şey şeye çok bağlı... Şey olmadan şey olmaz.. Şeysiz şey yapılmaz.. Evet çok enteresan. Çok ilginç. Şeysiz şey yapılmaz. Tabii! Ruhsal koordinasyonlarda, kavram fonksiyonlarının üst bilinç seviyesinde kaybolması, şey olmaz. Çok enteresan çok ilginç." (s. 55).

Kutsal balık, insanın gücü, yaratıcılığı, ama kendisine yabancılaşmış olan yani kendisinden uzaklaşmış ve kontrolünden kaçmış olan varlık. Üstelik insanoğlunun karşısına dikilmiş; kutsallaşarak dikilmiş. Buğday da insanın ürünü ama kutsal balıklara verilmesi gerek. Yani üretici, bir kere daha yabancılaşmak zorunda. Daha doğrusu yabancılaşma süreci, üreticiyi sonsuz olarak altına alıyor, eziyor. Buğday yerine kara tohum

yemek zorunda üretici. Yani üretici, kendi ürettiğine ortaya koyduğuna sahip çıkamıyor. Gözündeki perde kalkmadıkça; ürünlerinin, kendi ürünleri olduğunu anlamadıkça, yabancılaşmasıyla, yoksulluğuyla, çaresizliğiyle başbaşa kalacak, yani kara tohumla başbaşa kalacak; bundan ötürü kendini kendi eliyle sakatlayacak. Yabancılaşma sürecinin güçlü bir imajı bütün piyes: "Bu ülkede kıtlıkla bolluk birbirine karışmıştır. Bu ülkenin insanları kıtlık olur ağlar, bolluk olur ağlar." (s. 10).

"Şey" kelimesi, piyeste bir anahtar ödevini görüyor. Temel meseleyi yani yabancılaşma olayını "insanî anlamların kaybolması" bakımından dile getirmek için kullanılıyor. Hem günlük dildeki kullanılışı içinde yani "belirsizliği, anlam-yokluğunu, donmuşluğu ve kalıplaşmışlığı" açıklamak için kullanılıyor hem de bütün piyes boyunca bir "sembol" ödevi görüyor. Başka bir deyişle herhangi bir şeyi gösteren bir kelime olarak değil, kendinde (bizatihi) değeri olan bir işaret, bir nesne gibi de kullanılıyor. Bu ikinci kullanılış kelimenin şiirsel kullanılışıdır. Yani, büyüleyici, sihir dolu kullanılışı. Seyirci bu yolla da yabancılaşma meselesinin içine itiliyor. Bilincin bir nesne, bir şey, cansız ve özgürlükten yoksun bir varlık haline gelişini "şey" kelimesinin bir çeşit "incantation" haline getirilişinde somut olarak görüyoruz. Yani sadece anlamakla kalmıyoruz; adeta gözle görüyor, elle tutuyoruz. Bu işin başarılması, *Ayak Bacak Fabrikası*'nın güçlü bir sanat eseri olmasını sağlıyor.

Oyun Dergisi, Sayı: 29, 1966

Yeditepe'*nin Yeni Anketi*

Dergimiz, son zamanlarda birçok kişinin zihnini kurcalayan iki önemli konuyu açıklamak amacıyla bir soruşturma açmıştır. Bunlardan biri "edebiyatta kuşaklar" sorunudur. Bazı genç yazarlar, kendilerini üç beş yaş büyüklerden ayrı bir kuşak saymakta ve sık sık bunu tekrarlamaktadır. Öte yandan da irili ufaklı birçok yazarımız, yabancı dillere çevrilmekte, yabancı ülkelerde okunmaktadır. Memleketimizde edebiyata karşı ilginin her zamankinden daha azaldığı bir sırada bu durum, yazarları yüreklendirici özellik taşıyor mu? Çevrilen yazarların oralardaki baskı sayısı ile buradakiler arasında bir bağlantı kurulabilir mi?

Sorularımızı bazı eleştirmecilere ve eleştiri yazan sanatçılara sorduk. Aldığımız karşılıkları elimize geçiş sırasına göre bir iki sayıda sütunlarımıza geçireceğiz.

Sorularımız şunlardır:

1. "Edebiyat kuşağı" denince ne anlıyorsunuz? Edebiyatta ve genellikle sanatta kuşaklar arasındaki çizgi nedir? Bugün yapıldığı gibi edebiyatımızı sürekli olarak sık sık kuşaklara bölmek gerekli midir? Cumhuriyetten bu yana edebiyatımızı hangi bölümlere ayırarak incelemek sizce en doğru iş olur?

2. Son yıllarda Türk edebiyatından bazı örnekler sık sık yabancı dillerde görünmeğe başladı. Edebiyatımızın memleket sınırları aşan bu durumunu siz neye bağlıyorsunuz? a) Bölgesel ya da belgesel oluşuna mı? b) Ulusal sınırları aşacak çapta insancıl değerler taşımasın mı?

3. Bazı kimseler, son zamanlarda, bazı yazarların dış basında yer almasını kişisel ilişkilere ve çabalara, ya da bazı politika etkilerine bağladılar. Çeviriler birer raslantı olarak mı, yoksa sanat dışı, giderek sanatçı davranışına karşı bazı çabaların etkisiyle mi yapılıyor? Sizce gerçek değerlerin memleket sınırlarını aşması için gereken en önemli koşullar nelerdir?

4. Yabancı dillere çevrilen bazı yazarların, yurt içinde o ilgiyi görmediği de meydana çıkmış bulunuyor. Bu, Türk okurunun genellikle edebiyata karşı ilgisizliğinden mi doğuyor? Yoksa, arsı ulusal olmak (ulusal sınırlar içinde de beğenilip değerlendirilmiş olmak) şart mı?

1. "Edebiyat Kuşağı" dendiği zaman, göz önünde tutulan şey, genel olarak dünya görüşüne ve özel olarak sanat anlayışına bağlıdır. Tarihi ve toplumu, biyolojik birimlere indirgeyerek açıklamak isteyenler, insanların her yirmi yılda bir yepyeni ve değişik varlıklar olarak ortaya çıktıklarını ve bu sürenin ne uzadığını ne de kısaldığını düşünürler. Edebiyat alanındaki değişiklikleri de bu açıdan değerlendirmeye çalışırlar. İhtiyarlarla gençlerin, bütün tarihî ve sosyal etkilerin dışında, soyut bir alanda karşı karşıya geldiklerine, birbirleriyle mutlaka çelişmek zorunda olduklarına inandıkları için edebiyat tarihini "eskilerle yeniler arasında geçen sürekli bir savaş" olarak görürler. Bu yanlış düşünce, özellikle bizde çok yaygındır. Ben, sanatçıların ve edebiyatçıların, fizyolojik eskiliklerine ya da yeniliklerine göre yani yaşlarına göre değil, sosyal değişikliklerin yansılarını eserlerinde şu ya da bu şekilde dile getirmelerine ve bilinçlerine (yani bağlanmalarına) göre ayırt edilmeleri gerektiğine inanırım. Bir "edebiyat kuşağı" (eğer böyle bir deyim kullanmak gerekliyse ki hiç sanmıyorum), ancak sosyal değişmeler ve bu değişmelerin edebiyat eserlerinde yarattığı yansılarla ve ayrıca edebiyatçıların dünya görüşleri bağımlanışları ve üslûp özellikleriyle teşekkül edebilir. Osmanlı İmparatorluğu tarihi boyunca genel olarak tek bir "edebiyat kuşağı"ndan söz edilebilmesinin nedenini burada aramak gerekir. Gerçekten de, Fuzulî ile Şeyh Galip arasında yüzyıllar farkı olduğu halde "ede-

biyat kuşağı" farkı yoktur. Bunun nedeni, Osmanlı İmparatorluğunun kapalı ve duruk düzeninin, bu yüzyıllar boyunca edebiyatçıya farklı bir sosyal açı ve bilinç verecek büyük değişikliklerden geçmemiş olmasıdır. Demek ki, "edebiyat kuşağı" sadece yıllarla ilintili bir şey değildir ve ancak sosyal yansıların ve bilincin getirdiği nitelik değişikliği taşıyan sanat anlayış ve yaratışları ile tanımlanabilecek bir şeydir. Başka bir deyişle, biyolojik zamanla değil sosyal zamanla ilintilidir.

Yine bundan ötürü, "Bugün yapıldığı gibi, edebiyatımızı, sürekli olarak sık sık kuşaklara bölmek gerekli" değildir. Böyle bir bölme, muhtevaya ve temele inmeden, şeklî farklar esas alındığı için yapılmaktadır. Şeklî farklarla uğraşmak ve bunları tesbit etmek de faydalıdır tabii, ama çoğu zaman bu çeşit bir yöneliş, ana meselelerin gözden kaçırılmasına yol açmaktadır. Söz gelimi, Tanzimat edebiyatını, Edebiyatı Cedide'yi ve Fecriâti'yi aralarında temel bakımdan fark bulunan safhalar ya da "edebiyat kuşakları" gibi görmek, bunların hepsinin, Batı'ya dönmek zorunda kalan klâsik Osmanlı topluluğunun bu çabasını ideolojik plânda dile getiren "aktarmacı" bir edebiyat anlayışında birleştiklerini gözden kaçırmamıza yol açabilir ve açmıştır. Oysa, bu akımlar arasındaki farklar, şekille ilintili olan ve gerçek niteliksel bir değişimi içinde taşımayan farklardır. Ancak, Divan Edebiyatı sanatçıları ile Tanzimat devri edebiyatçıları arasında (bazı açılardan) bir nitelik farkı yani bir "kuşak" farkı olduğundan söz edilebilir; o da zorlukla. Bu fark, klâsik ekonomik ve sosyal yapısını değişikliğe uğratmak isteyen ama bunu tam anlamıyle hiç bir zaman başaramadığı bugün anlaşılan Osmanlı toplumunun egemen sınıfları tarafından, kapitalizmin yarattığı yeni ekonomik dünya düzenine ayarlanabilmek için alman tedbirlerin yani ıslahat hareketlerinin edebiyat alanındaki yansımasının yarattığı bir farktır. Bütün şekil değişikliklerine rağmen, bugün bile, ekonomi ve politika alanında olduğu gibi, genel olarak edebiyat alanında da "taklitçilik" ve "aktarmacılık"ın hâlâ sürdüğünü söylemek isterim. Bu iddiaları çürüten, birkaç büyük sanatçının, Batıcı diyebileceğimiz edebiyat ortamı içinde yetişmiş olduğunu biliyorum. Ne var ki, onların varlığı ileri sürdüklerimi çürütmekten çok pekiştirir. Ben,

belli bir bilinç ve anlayışla, içindeki durumu görerek, estetik bir aşma ve sentez olayını gerçekleştirmiş olan nadir sanatçılardan değil, genel ve vasati sanat yaratışından sözediyorum.

Cumhuriyetten bu yana, edebiyatımızı hangi bölümlere ayırarak incelemenin doğru olduğuna gelince; yukarda açıklamaya çalıştığım gibi, bizde Tanzimat'tan gelen bir sözümona "yenilikçi" edebiyat vardır. Bu edebiyatı biraz kazırsanız, altından, çoğunlukla, egemen sınıf ve zümrelerin ideolojisi çıkar. Bir de gerçekten ilerici olan ama bu niteliğinden ötürü her zaman ikinci plâna atılmış olan (hem de çeşitli baskılar uygulanarak) bilinçli ve savaşkan bir edebiyat vardır. Cumhuriyet dönemi edebiyatını sayısız "kuşaklara" bölmeye kalkışmadan önce, bu ayrımı iyice belirlemek ve ortaya çıkarmak gerekir. Şunu da söylemek isterim: Bugün, Türk edebiyatı tarihi, bilimsel ve ciddî bir görüşle ortaya konulmuş ve yazılmış değildir. Yazıldığı zaman, gerçek Türk edebiyatını yaratanlar belli olacaktır. Gerçek tarihimiz yazıldığı zaman, gerçek kahramanlarımızın ortaya çıkacağı gibi...

2. Son yıllarda Türk edebiyatının bazı örneklerinin yabancı dillerde gözükmesi, sanırım ki, hem bölgesel ve belgesel olmasına hem de insancıl değerler taşımasına, yani, bu iki ana özelliği içinde taşıyan eserlerin, az da olsa, yaratılmış bulunmasına bağlıdır. Başka türlü olması da, bence, mümkün değildir. Çünkü, basit ticaret oyunları söz konusu değilse, herhangi bir ülkede yaratılmış bir edebiyat eserinin, uluslararası değer kazanmasının tek kıstası, kendi bölgesel gerçeklerinden hareket ederek insancıl ve evrensel değerlere varabilmesidir. Sanat eserinde ancak özelden (bölgeselden yani tikelden, cüziden, başkasına benzemezlikte) kalkmak şartıyle insancıla ve evrensele varmak mümkündür. Bize kendimizi yani kendi öz gerçeğimizi ve yaşantılarımızı yani başkalarına benzemezliğimizi göstermeyen ve bunu genel insan varlığıyla ilinti kurarak gözönüne seremeyen bir sanat eserinin, yabancıları ilgilendireceğini sanmak bir ham hayaldir. Bizim Batı taklitçisi yazar ve şairlerimizin eserleri karşısında, Batı yazarının ve okurunun duyduğu kasveti ve cansıkıntısını hepimiz biliyoruz. Yabancılar, hem kendilerine benzemeyen kişilerin ve dünyaların gerçeklerini di-

le getiren hem de kendilerini başka bir yoldan yine kendilerine gösteren ve açıklayan eserler isterler. Uluslararası yani evrensel edebiyatın yasası budur; taşıdığı zenginlik de buradan doğar. Batılıların şiirlerine, hikâyelerine ve romanlarına şekil bakımından olduğu gibi muhteva bakımından da benzeyen eserler vermeye kalkışmak, bence, Türk edebiyatçısının içine düşebileceği ve çoğu kere de düşmüş olduğu esef edilecek bir zavallılıktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru, önce Fransa'yı, daha sonra bütün Batı'yı ve dolaylı olarak dünya edebiyatını kasıp kavurmuş olan Rus romanını gözönüne getirin. Bu roman biçim bakımından, Batı'da yapısı ortaya konmuş bulunan romana (Laclos, Fielding, Balzac, Stendhal ve Dickens) benzediği halde, muhtevası yani insanî özellikler ve benzemezlikler bakımından yepyeni bir romandır. Tolstoy ve Dostoyevski, kendi gerçeklerini ve özelliklerini insanî plânda dile getirebildikleri için evrensel olabilmişlerdir.

3. Gerçek değerlerin memleket sınırlarını aşabilmesinin hangi şartlara dayandığını yukarda açıklamaya çalıştım. Bunun dışında, bir sanat eserinin uluslararası sürekli bir değer ve etkinlik kazanabileceğine inanmıyorum. Bundan ötürü, bu sorunun ilk iki bölümüne cevap vermeyeceğim. Bence, bu bölümler, doğrudan doğruya edebiyatla ilintili değiller.

4. Bu soruya da sonundan başlayarak cevap vereceğim, Uluslararası değer taşıyabilmek için, ulusal bir değeri ortaya koymanın gerekli olduğuna inandığımı yukarda belirttim. Ulusal kavramını; tikellik, benzemezlik ya da kendine-benzerlik anlamında kullanıyorum; yani geniş bir anlamda. Ayrıca, bir sanat eserinin "bugün" görmüş olduğu ilgi ile onun değeri arasında her zaman kesin ve sağlam bir ilinti kurulabileceğini de sanmıyorum. Edebiyat tarihi, yazıldıkları günlerde ilgi çekmeyen ama yukarda belirtmeğe çalıştığım ilkelere uygun düştükleri için daha sonraları kendilerini mutlaka kabul ettiren birçok eserin bulunduğunu göstermektedir. Öz yasalarına uyan sanat eserleri yani gerçek değer taşıyan sanat eserleri, zaman boyutunu ergeç yırtıp atar ve ortaya çıkarlar. Bundan ötürü, gününde benimsenmek ve ilgi çekmiş olmakla bir sanat eserinin taşıdığı gerçek değeri bir ve aynı şey olarak görmediğim gibi, gerçek

bir sanat eserinin mutlaka daha sonraları anlaşılacağını da ileri sürmüyorum. Bu durumlar, sanat eserinin kendi özelliklerini değil, içinde doğmuş olduğu sosyal şartlar ve ortamlarla sanat eserinin ilintisini ve bağıntısını gösterir.

"Yabancı dillere çevrilen bazı yazarların, yurt içinde o ilgiyi görmediği de meydana çıkmış bulunuyor" diyorsunuz. Benim bildiğim kadar, bugün yabancı dillere en fazla çevrilen yazarlarımız (Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Aziz Nesin) yurt içinde de en büyük ilgiyi gören yazarlardır ve bunu gerçekten hak etmiş sanatçılardır. Bu durum, yukarda ileri sürdüğüm düşünceleri destekleyen bir durumdur.

"Türk okuru" meselesine gelince: "Hangi Türk okuru?" diye sormak gerekir sanırım. Nüfusumuzun yüzde yetmişini teşkil eden ve en az yüzde altmış beşinin okuma yazma bilmediği, bilse de, aylık geliri iki yüz lirayı geçmediği için kitap almak gibi bir lüksü aklından bile geçiremeyen köylü kitlesi mi? Büyük şehirlerin çevresinde toplanmış olan ve en büyük tehlikeler ve istikrarsızlıklara rağmen köylü hayatına nisbetle daha yüksek bir hayat düzeyi tutturmuş olan işçiler, emekçiler, esnaf ve küçük memurlar mı? Yoksa eskiden beri, devlet kapısı çevresinde kümelenmiş olan "okumuşlar" mı? Batıcı edebiyatın okuru, sanırım bu sonuncu zümredir. Bu zümrenin edebiyata karşı gösterdiği ilginin oranında büyük bir değişiklik olduğunu sanmıyorum. Batıcı edebiyat (bir iki sanatçı müstesna) bu oranı aşabilmiş değildir. Ama asıl okur olması gereken halk kitleleri ele alınınca, henüz Türk okuru diye bir şeyin ortada bulunmadığı ve bu açıdan ilginin ya da ilgisizliğin de söz konusu olamayacağı ortaya çıkar. Kelimelere kapılarak, asıl meseleleri gözden kaçırmamaya ve önemli gibi görmemeye çalışmalıyız.

Yeditepe Dergisi, No: 132 (328), Nisan 1967

Selahattin Hilav'a Sorular

Mehmet Seyda

SORU: Blaise Cendrars-Seçmeler *kitabına yazdığın önsözde, "ırza geçmenin günlük ve olağan olaylar arasında sayıldığı bir toplumda şiir gelişip boy atamaz, hatta yaşayamaz", "maddî hayatın ağırlık noktası üretimde bulunmayan bir topluluğun edebiyatı somuttan, tikelden ve zamanlılıktan yüz çevirmek canlı insandan ayrı düşmek zorundadır" diyerek, "25 yıl önce ortaya çıkan ve şiirimizde en büyük devrim olarak görülen akımı", yani "Garipçiler"i, "sırf özünün sınırlı oluşundan ötürü, şiir dilinin ve onunla birlikte imge dünyasının kullanılışını sınırlamıştır" yargısıyla, bu akım "Türk şiirini 1920'lerde ve 1930'larda ulaştığı çizgiden geriye düşürmüştür" sonucuna varmıştın. Bunda estetik yönden bir çelişme var sanıyorum. Eğer bir ulusun edebiyatı maddî hayatın ağırlık noktasının üretimde bulunup bulunmamasına göre belirleniyorsa, daha önce yazılmış Nâzım Hikmet şiiri nasıl yorumlanacak? Onun yaşadığı ve yazdığı dönemde, bu toplum herhalde daha ileri bir teknik aşamada değildi.*

CEVAP: Yazdığım o kısa önsözde, şiir geleneğimizin ve bu alanda gerçekleştirilen "modernleşme" çabalarının bir özetini yapmaya çalışmıştım. Sorundaki birinci cümle, sanatın genel olarak yaşayabilirliği ve yayılabilirliği konusunu ele almak ve vasatî (ortalama) sanat yaratışı için toplumumuzun ne geçmişte, ne yakın zamanda ne de bugün elverişli bir sosyal ortam sağlamadığını belirtmek amacıyla yazılmıştır. İkinci cümlede ise, Divan Edebiyatının soyut insan anlayışını açıklamak iste-

miştim. Bütün bu açıklamalarda, vasatî sanat yaratışının gerçekleşebilirliği gözönünde tutulmuştur. Buna karşılık, gene aynı "Önsöz"ün başlarında, genel olarak sanatın ve özel olarak şiirin, içinden çıktığı tarih ve toplum gerçeklerine tek yönlü ve mekanik bir şekilde bağlı olmadığını yani onlar tarafından kesin ve kaçınılmaz bir biçimde belirlenmediğini açıklıyordum. Ama içinde bulunduğumuz şartları aşabilmenin, ancak bir iki sanatçımıza nasip olduğunu ve bunun ancak büyük sanat bakımından söz konusu edilebileceğini düşünüyordum. Edebiyatımızda, evrensel bir değer taşıyan ve zamanla eskimeyen eserlerin parmakla sayılacak kadar az olması, sanırım, ileri sürdüğüm düşüncenin bir kanıtı olarak gösterilebilir. "Garipçiler" denince gözönünde tutulması gereken genel şiir anlayışını eleştirişimi de bu açıdan değerlendirmek gerekir. Ve senin çok iyi tahmin ettiği gibi, "1920 ya da 1930 yılları şiirinden" söz ederken Nâzım Hikmet'i göz önünde tutuyordum. Çünkü, bence "garip" anlayışı, çeşitli yenilikler getirmiş olmasına rağmen, tarihsel ve toplumsal şartların sadece yansısı olmaktan ileri gidemeyen vasatî bir yaratış düzeyine ulaşaibilmiş ve toplumcu bir sanat anlayışının getirdiği bilinç ve aşama unsurlarını içinde taşıyamamıştır.

Buna karşılık Nâzım, benim gözümde, gerçek büyük sanatın biricik ölçütü olan başarıyı, yani içinde bulunulan durumu aşma ve ileriye uzanma başarısını gerçekleştirmiş iki üç Türk sanatçısından biri, belki de başlıcasıdır. Sanat meselelerini ele alırken ve sanat eserlerini değerlendirirken, çökmekte olan ve henüz yavaş yavaş ortaya çıkan iki dünya arasında olduğumuz ve sanat yaratışını bu gerçekliğin açısından görmemiz gerektiğini unutmamalıyız. *Cendrars*'ın "Önsöz"ünde, büyük sanat yaratışlarının bu özelliğine, "özgürlüğe doğru atılmış adım", "kendinin bilincine ulaşmak", "maddî değişimin manevî şartlarını hazırlama" gibi sözlerle değinmeye çalışmıştım. Bir kere daha belirtmek isterim: bir ulusun edebiyatı, elbette, onun maddî (ekonomik) hayatının şu ya da bu biçimde olmasına dayınır. Ama bu, vasatî sanat yaratışı için geçerli bir belirlenmedir. Sanatın ve sanatçının kesin bir biçimde önceden mahkûm olduğunu göstermez. Çünkü sanat, maddî bir yapının mekanik

ve zorunlu bir yansısı değildir. Tarihsel ve toplumsal şartları aşmak çok zorsa da büsbütün imkânsız değildir ve gerçek sanat, yani büyük sanat ancak bu şartların aşıldığı yerde ortaya çıkar. Bilinç ve bilincin çeşitli tezahürleri (politika, bilim ve sanat olarak), kendilerini doğuran şartları belli bir süre ve belli bir ölçüde aşarak ileriye uzanırlar ve kavrandıkları, yani etkin oldukları zaman yine maddî kuvvetler haline gelerek toplumun ve hayatın bir unsuru olurlar. İdeolojinin ve özel olarak sanatın diyalektiği bu yolu izler. Toplumcuların çok sevdiği, "Teori kitlelere işlediği zaman maddî bir kuvvet haline gelir" sözünün anlamı da buradadır.

SORU: Ne Marx'ın ne Engels'in sanat sorunlarını uzun uzadıya inceleme fırsatı bulamadıklarını sen de söylersin. Ayrıca, Sovyetler'in Kafka gibi bir sanatçıyı yeni yeni tanıdıkları da bilinen bir gerçek. Bütün bunlar karşısında, toplumcu estetiğin sanatı algılayışı ve değerlendirişinde ulaştığı son durak nedir ve sence ne olmalıdır?

CEVAP: Günümüzün toplumcu sanat anlayışının ne gibi ilkelere dayandığını *Yön* dergisinde iki yıl önce yayınladığım yazılarda açıklamaya çalışmıştım. Toplumcu bir estetik bugün (içindeki eski ama, geçerli düşünceleri yeniden değerlendirerek), sanat eserinin, "bilginin özel bir şekli" değil, bir "iş", bir "yaratış" olduğunu; insanın yabancılaşmasına karşı verilen savaşa katıldığını ve bu savaşın tanıklığını ettiğini; değerini ve yaşayabilirliğini buradan aldığını; bundan ötürü manevî alanda devrimci bir çalışma olarak ortaya çıktığını ileri sürüyor ve ancak bu şartları yerine getiren eserlerin "büyük" eserler olduğunu söylüyor. Bundan ötürü, toplumcu estetik sanat eserinin "günlük politika" ile değil, dünyanın değiştirilmesine katkı anlamına gelen "büyük politika" ile ilgisi olması gerektiğini ileri sürüyor.

SORU: Psikanaliz çağdaş romana katkıda bulundu. Örneğin, Joyce'un iç monologa girişi romana umulmadık derinlikler kazandırdı. Bir de, bilinegelen gerçekçilikte çok denenmiş, Türk romancılığında da birçok örnekleri verilmiş davranış (behaviorisme) yöntemi var. Ya o ya bu demeden, gerçeği birçok yönleriyle yakalayabilmek için, çağdaş roman ve hikâye adına en yararlı sayacağın yol ne olabilir?

CEVAP: Psikanalizin bulgularından yararlanarak altbilinci araştırmak, ya da sadece gözlem alanında kalarak davranışçı bir anlayışla eserler vermek, bence, metod farkından ve bunun getirdiği biçim meselelerinden başka şeyi ilgilendirmez. Oysa bu sanatçının bileceği iştir. Sanat eserinin gerçek başarısı ve değeri bu metodların ötesinde yer alır. Önemli olan, günümüz insanının gerçek savaşını ve dünya karşısındaki tavrını sanat diliyle yaratabilmektir.

SORU: Bugünkü Türk şiiri, romanı, hikâyesi ve eleştirisi sence hangi çizgiler üzerinde duruyor? Bunların birbirine göre bir üstünlükleri, ya da geride kalmışlıkları var mıdır?

CEVAP: Türk şiiri, Batı'dan alınmış olan hikâye ve roman gibi biçimlere oranla, daha yüklü bir gelenek taşıdığı ya da bize öyle tanıtıldığı için bugün de içine sokulmuş olduğu çeşitli deney ve sınamalarda, daha zengin ve doyurucu görünmektedir. İstisnalar bir yana, şiirde ulaşılmış düzeyin, hikâyede ya da romanda sağlanmış olduğunu sanmıyorum.

SORU: Edebiyat ve felsefe, işbölümüne girmiş çağdaş toplumda ayrı uğraş alanları olarak belirdiğine göre; sanatı bütünüyle kavradığımız zaman, onda, felsefeden kopmuş ve bağımsızlaşmış ne gibi öğeler yakalayabiliriz?

Ya da, belirli bir dünya görüşüne sahip olmasını kişiliğinin başlıca koşulları arasında saydığımız sanatçı, bu ileri dünya görüşüne bağlanırken özgünlüğünü ne yoldan kuracak, kurtaracaktır? Sakın sonuç bireycilik olmasın?

CEVAP: Edebiyat ve felsefe, çağdaş toplumda, eskisine oranla bir işbölümüne girmiştir ama, bu ayrılışın öbür yüzü büyük bir birleşmedir ve bu bir zorunluluktur. Kültürün diyalektiği bunu gerektirmektedir. Bugün, hayatın kendisi haline gelmek isteyen ve buna yönelmiş olan bir felsefe vardır. Hayattan kaçmak isteyen bir başka felsefe de vardır. Ama çağımızın felsefesi birincisidir. Sanatçının işi, felsefecinin işinden apayrı olduğu halde, içinde yaşadığımız dünya felsefe ve bilim konusunda, sanatçının tetikte durmasını gerektirecek kadar karmaşıktır.

Eski bir dünya batmakta ve yeni bir dünya kurulmaktadır. Bu dünyayı en iyi biçimde açıklayan ve ona katkıda bulunan

bir felsefenin, sanatçıya kendi öz işinde de kolaylık sağlayacağına inanmaktayım. Ve gerçek felsefe, sanatçıyı, kötü anlamda bireyciliğe, fildişi kuleye değil, tam tersine, hem kendini ve hem de öbür insanları kavramaya götürür. Bütün mesele, günümüzde canlı olan felsefeyi seçebilmekte, benimseyebilmekte ve yaşayabilmektedir. Ve bu felsefe de, gözümüzün önünde kendini her gün doğrulayan belli bir felsefedir.

Varlık Dergisi, Sayı: 696, 15 Haziran 1967

Yevgeni Vinokurov'la Konuşma

Bu konuşmayı Sovyet Yazarlar Birliği'nin Moskova'daki lokalinde yaptım. Geçen yıl, S.S.C.B'ne gittiğimde birkaç gün Moskova'da kalmıştım. Birliğin lokaline sık sık gidiyordum. Bizim sanatseverlerin açtığı kısa ömürlü kulüpleri hatırlatan bir yer. Hiç olmazsa dış görünüşü böyle. Votka ya da konyak; yanında ufak tefek meze her saatte bulunuyor; rahat, tatlı, dostça bir yer. Moskova'da kaldığım kısa süre içinde, Vinokurov'la bir iki kere karşılaştım. Yanımda, yazar dostum Radi Fiş vardı. Ünlü şairi, Fransızcaya ve İngilizceye çevrilen şiirlerinden tanıyordum. Birçok konularda olduğu gibi edebiyat konusunda da değerlendirmelerine inandığım Radi Fiş'in, Vinokurov'a karşı derin bir saygı ve sevgi beslediğini de biliyordum. Nâzım Hikmet'ten ötürü Rus şiiri üzerinde kendi çapımda yaptığım araştırma ve çalışmalar, bu büyük gelenek içinde köklere inerek yenileşme ve aşma hareketine girişmiş çağdaş şairlere karşı özel bir ilgi ve merak duymama yol açmıştı. Vinokurov'un bunların en önemlilerinden biri olduğunu biliyordum. Ünlü şairin politika ve şiir, gelenek ve sanat yaratışı gibi konular ve bu konuların ilişkileri üzerinde neler düşündüğünü merak ettiğim için bu konuşmayı yaptım. Bundan ötürü, konuşma, şiirin iç meselelerinden çok, sanatın teorik sorunlarıyla ilintilidir. Ayrıca Türk okurunun ilgi duyacağını sandığım bazı konularda da şaire sorular sordum.

Yevgeni Vinokurov ilk bakışta, çekingen, içine kapanık tedirgin bir insan izlenimini verdi bana. Kendisini ortaya koymaya, gösterişe önem vermiyen bir kimse. Dostum Fiş'in söyledi-

ğine göre kişiliği ve şiiri hakkında söz edilmesinden pek hoşlanmıyor. Gerçekten de, kendisiyle konuşma teklifimi kabul ederken pek fazla ilgi ve memnunluk göstermedi. İşine derinden derine bağlılık duyan, kendisine güvenen ve bundan ötürü, başkalarıyla kolayca anlaşıp, basit bir duygusallık içine düşmek istemeyen bir sanatçı, beni şaşırtmıyordu. Hattâ tam tersine, gerçek yaratıcıların, çoğunlukla, böyle davrandıklarını düşünmeye alışmış ve buna inanmıştım. Karşımdaki sanatçının gerçek kişiliğine, düşüncesine, duygusuna ulaşmak benim ödevimdi; bir çeşit sınavdı bu benim için. Soğuk bir ekim günü Yazarlar Birliği'nin lokalinde, üzerinde Dağlarca'nın ve Fahri Erdinç'in şiirleri bulunan duvarın kenarında küçük bir masa etrafında toplandık. Vinokurov randevuya birkaç dakika geç gelip sağ yanıma oturdu. Karşımda Radi Fiş, sol yanımda tercümanım vardı. Fiş bir tepsi içinde iki büyük votka almıştı bana. Sağlığı pek elvermediği halde kendisi de votka içiyordu. Vinokurov küçük kadehler içinde konyak içmeye başladı. Ve kısa bir süre sonra, "konuşma" yavaş yavaş ortadan silindi. Sınavı başarıyla atlattığımı hissediyordum. "Konuşma"nın yerini, "bir şairin kendi iç gerçeklerini açışı" almıştı. Yine de aradan bir yıl geçtiği ve notlarım pek yeterli olmadığı için, bu yazının bütün sorumluluğunun bana ait olduğunu belirtmek ve herhangi bir aksaklık varsa Yevgeni Vinokurov'dan özür dilemek isterim. Soruları ve cevapları Türkçeden Rusçaya ve Rusçadan Türkçeye çeviren dostum Radi Fiş'e ayrıca teşekkürler.

S.H.: Son yıllarda üzerinde özellikle durulan bir mesele var. Aslında bu mesele, sanat felsefesinin eski sorunlarından biri. Ama, bir Marksist ya da sosyalist için bugün, çok önemli ve özel bir mesele olarak kendini ortaya koyuyor. Üzerinde çok tartışıldı. Politika ile şiir arasındaki ilişki meselesinden söz etmek istiyorum. Acaba bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Y.V.: Politika, şiirden farklı bir alandır. Ben herkesin kendi işiyle uğraşması gerektiğini düşünüyorum. Bugün herkes hem politikadan hem de şiirden anladığını ileri sürmek istiyor. Oysa, politika yapabilmek ya da politik hayatta olumlu bir iş gör-

mek ayrı bir yatkınlığı, ayrı bir yaratıcılığı gerektirir. Bir şairin, bu alanda da yatkınlığı ve yaratıcılığı olabilir. Buna bir diyeceğim yok. Ama politika alanında özel bir gücü ve yatkınlığı olmayan şairin bu işe burnunu sokması doğru olmaz. Politikada milyonlarca insanın hayatı söz konusudur. Aslında önemli olan, bir alanda tutku duyabilmek, bir alana aşkla bağlı olmaktır. Yani bir alanın gerçeklerini, yaşantısını içten duymaktır; içten yaşamaktır, samimiyettir. Şairin politik bir tutkusu varsa ve politikayı bir aşk gibi duyup yaşıyorsa, bu şiirinde de ortaya çıkacaktır. Bu durumda şair şiirinde de politika yapacaktır. Ama politikanın tutkusunu duymuyorsa, politikayı yaşamıyorsa yani politika onun kendi "işi" haline gelmemişse şair bu alanda hiçbir şey yapamaz. Başka bir deyişle, yaptığı bir çeşit terslik ve başarısızlık olur. Politikanın bütün yaşantımızı kapsadığını ve etkilediğini biliyorum. Politik olan ve politik-olmayan diye kesin bir ayrım yapacak değilim. Ben sadece, sanat yaratışında, ve genellikle her çeşit yaratışta, tutkunun, aşkın, yaşantının ve samimiyetin temel olduğunu belirtmek istedim.

S.H.: Yani başka bir deyişle, "samimiyet", ya da "haslık" (authenticité) diye adlandırılan kavramın yaratışta temel bir kaynak olduğunu düşünüyorsunuz. Bu düşüncelerinizden hareket ederek başka bir konuya geçmek ve başka bir soru üzerinde durmak istiyorum. Dediğiniz gibi, başarılı bir yaratışın temelinde, mutlaka, tutku, aşk, samimiyet ve derinden yaşamış olmak vardır. Ama kimi zaman "düşünce" ve "bilinç" de sanatçıyı tutkusu ve yaşantısı kadar etkiliyor. Düşünce ve bilinç sanat yaratışının doğrudan doğruya kaynağı ve muhtevası olmasa da bu yaratışın tamamlayıcı bir unsuru olarak işin içine katılıyor. Saf bir duyuş ve yaşantıdan söz edilemeyeceğini sanıyorum. Özellikle günümüzde, duyuş ve yaşantı ile düşünce ve bilinç arasında bir kaynaşma ve tamlaşma olduğunu sanıyorum. Marksizm gibi bir anlayış, sanatçının kendi yaratışı hakkında "estetik bir bilince" sahip olmasını zorunlu kılıyor. Bilinç ve sorumluluk, yaşantıdan apayrı ve soyut bir gerçek olarak değil, onun içine geçen ve onu etkileyen bir güç haline geliyor. Dünyanın samimî ve tutkulu bir şekilde duyulması ve yaşanmasının yanı sıra, dünyanın değişikliğe uğratılması isteği ve sorumluluğu da bir duyuş ve yaşantı haline geliyor. Başka bir deyişle devrimci ve politik bilinçle somut gerçeğin duyul-

ması ve yaşanması herkesten çok şairin dilinde kendi bütünleşmesini ve kaynaşmasını açığa vurmak istiyor sanırım. Bu durumda, geniş anlamında politikanın (yani dünyanın değişikliğe uğratılması anlamında) şiirleşmesiyle, şiirin politikalaşması diye bir mesele söz konusu değil mi? Devrimci bir şair politik bilinciyle yaşantısını ve tutkusunu birleştirmek zorunluluğuyla karşılaşmıyor mu?

Y.V.: Şiir, şüphesiz ki dünyayı değiştirmek amacını güder. Ben, ilk soruya verdiğim cevapta, gerçek şiirin kaynağı üzerinde durdum ve politikayla ilişkisini bu açıdan ele aldım. Doğrudan doğruya politik bir şiir yapmak başka şeydir; şiirde politika yapmak yine başka şeydir. İlk ileri sürdüğüm düşüncelere yeniden dönerek, devrimci politika alanında şiirin gerektirdiği samimi ve tutkulu duyuş, yaşantı ve eylemden geçmiş gerçek bir şairin büyük eserler vereceğine inanıyorum. Buna karşılık tutku, samimiyet ve gerçek yaşantıdan uzak bir şairin, politik olmayan alanda da şiir yazsa, başarısızlığa düşeceğinden şüphem yok. Demek ki, şiirin yöneldiği alan ve ele aldığı konudan çok, gerçek şairin temelinde yatan ve yukarda açıkladığım unsurlar önemli. Bundan ötürü, devrimci bilinç ve düşünce, ancak gerçek bir tutku, duyuş ve yaşantı haline geldiği; sıkıntısı ve ceremesi çekildiği zaman şiirin kaynağı olur. Biraz önce de söylediğim gibi ne kadar dönüp dolaşsak sonunda samimiyet ve içten yaşamak meselesine geliyoruz.

S.H.: Sanat yaratışı ile gelenek arasındaki ilişki konusunda düşündüklerinizi öğrenmek isterdim.

Y.V.: Hayatın bütün öteki alanlarında olduğu gibi, sanat yaratışında da geleneğin çok büyük önemi olduğunu düşünüyorum. Ama en az bunun kadar önemli olan bir başka nokta da geleneğe karşı alman "tavır"dır. Geleneğe karşı, çoğunlukla iki tavır takınıldığını görüyoruz. Bu iki tavırın her ikisi de yanlıştır. Birinci tavır, geleneği ve geleneğin ürünlerini olduğu gibi kabul etmek; bu ürünlerin yani eserlerin aşılması imkânsız yaratışlar olduğunu düşünmektir. O zaman yapılacak iş, geleneğin getirdiği eski eserleri elden geldiğince taklit etmektir. Çünkü geleneksel eserler, sanat yaratışının en son ve en mükemmel ürünleri olarak kabul edilmektedir. Ben buna "sunî klasisizm" diyorum. Böyle bir tavır sanatta gerçek yaratışlar ortaya koy-

mayı imkânsız kılan bir tavırdır. Bu tavrın karşısına çıkan ve onun tam tersi olan ikinci tavır ise, "ölü bir tepki"den başka şey değildir. Çünkü bu ikinci tavır, geleneğin kendisiyle değil, geleneğe karşı alınan birinci tavırla yani "sunî klasisizm"le uğraşmaktadır; "sunî klasisizm"in olumsuzlanmasıdır (négation'udur). İkinci tavırın özelliği, geleneği ve geleneğin ürünlerini toptan ve kökten inkâr etmek; onların varlığını hiçe saymaktır. Sanat yaratışı bakımındangelenek karşısında benimsenmesi gereken tavır, yukarda sözü geçen iki tavırdan tamamen farklıdır. Bu konuyla ilgili olarak yazdığım denemelerde ve özellikle Puşkin hakkındaki incelemelerimde düşüncelerimi açıkladım. Geleneği olduğu gibi ve bütünüyle kabul edemeyeceğimiz gibi, olduğu gibi ve bütünüyle de reddedemeyiz. Gerçek sanat yaratışı veya orijinal eser dediğimiz şey ister istemez geleneğin içinden fışkırır. Ama geleneksel ya da klâsik dediğimiz eserler, kendilerinden önceki kaynaklara göre nasıl birer orijinal eser ve yaratış niteliği taşıyorlarsa, en orijinal eser ve en yeni yaratış dediğimiz bir sanat ürünü de zamanla geleneksel ve klâsik bir eser haline gelecektir. Önemli olan nokta, "eski"nin içinden geçerek "yeni" olana yönelmek, "yeni" olanı yaratmaktır. Başka bir deyişle, sanat yaratışı bakımından gelenek karşısında alınacak tavır, tüm olarak "kabul" veya tüm olarak "red" değil; arayarak, eleştirerek ve geleneği samimi bir şekilde duyup yaşayarak "aşmak"tır.

Yaratış ile gelenek arasındaki ilişki, diyalektik anlamda bir "aşma" ilişkisidir. Yani eski unsurların değişime uğratılarak yeni unsurlarla birlikte daha yüksek bir sentez içinde kaynaştırılmasıdır. Bundan ötürü Rus şiir geleneği beni özellikle ilgilendirmektedir.

S.H.: Konuşmamızın bu noktasında, daha özel bir meseleye değinmek istiyorum. Bu mesele sizin şiirinizle, 20. yüzyıl başlarında Rus şiirinde görülen "modernist" akımlar arasındaki ilişki meselesidir. Başka bir deyişle, 1912'de Mayakovski ve arkadaşları tarafından açıkça başlatılan ve kimi zaman Avrupa'dakinden daha aşırı noktalara varan anlayış ile sizin şiir anlayışınız arasında ne gibi bir ilişki vardır?

Y.V.: Bu şiir anlayışı ve akımı, Rus şiirindeki çeşitli ölü ve yapmacık unsurları temizlemek bakımından önemli bir iş gör-

müştür. Ama bu akım, özü bakımından, geleneğin toplu ve köklü bir şekilde olumsuzlanmasına (reddedilmesine) dayanır. Bundan ötürü benim şiir anlayışıma ve şiirime yakın değildir. Bu akım açısından ele alınırsam, çok daha "gelenekçi" bir şair olduğum söylenebilir. Ama yukarda açıklamaya çalıştığım gibi benim "gelenek" anlayışım, bir yandan geçmişe öte yandan geleceğe uzanmak; derinlere inerek ileriye açılmak isteyen bir "gelenekçilik"tir. Bundan ötürü, şiirlerimde, "modernist" anlayışlardan ve akımlardan çok Rus şiirinin kendi öz gelişiminin (dış etkileri kendi bünyesi ve havası içinde eriten öz gelişiminin) etkisi vardır sanırım.

S.H.: Şimdiye kadar kaç kitap yayınladınız? Eserleriniz hangi dillere çevrildi; ne kadar satıldı? Yeni tasarılarınız nelerdir?

Y.V.: Şimdiye kadar yirmi iki kitap yayınladım. Kitaplarım sekiz yabancı dile çevrildi. Son beş yıl içinde, kitaplarımın satışı bir milyondur. Şiirlerimden yapılmış olan seçmeler yüz bin sattı. Şiir kadar şiirin teorik meseleleri de beni ilgilendirdiği için denemeler ve incelemeler yazmak istiyorum. Bu deneme ve incelemeler Rus şairleriyle ilgili olacak.

S.H.: Nâzım Hikmet hakkında ne düşünüyorsunuz?

Y.V.: Nâzım, sevdiğim ve saydığım büyük bir şairdir. Kendisiyle ilk olarak telefonda görüştük. Ölümünden epey önceydi. Beni kendisinden saymadığı; kendi safından bir şair olarak görmediği izlenimine kapıldım. Ölümünden altı yedi ay önce, bu sefer ben telefon ettim. Bu telefon gerçek bir yakınlığın ve sevginin başlangıcı oldu. Biz birbirimize yabancı ve birbirimizden uzak iki şair değildik; şiirlerimizin dış görünüşünün farklı olmasına rağmen aynı doğrultuda çalışıyorduk. Nâzım, şiir kitaplarımdan birine önsöz yazdı. Daha sonra birlikte çalışarak onun bazı şiirlerini Rusçaya çevirdik. Ölümünden söz etmeyelim!

Yevgeni Vinokurov Hakkında (Nâzım Hikmet'in Önsözü)

Ben Vinokurov'u çok severim. Düşünüyorum bazan: acaba hangi kuşaktandır o? Hani şimdi şöyle bir terim var: genç ku-

şak, orta kuşak, yaşlı kuşak. Kimbilir, belki bu terimin anlamı ve gerekçesi sadece nüfus kâğıtlarına dayanıyor. Ama yine de bazan düşünüyorum: Örneğin bu terim Mayakovski'ye nasıl uygulanabilir? Şair hangi kuşaktandır? Genç midir, yaşlı mıdır, orta kuşaktan mıdır? Bana kalırsa, Mayakovski basbayağı bir şairdi; hiç kuşaksız. Yani o, ölmez kuşaktandı. Çağdaş şairdi. Ya da en genç dram yazarını düşünürüm. O zaman Shakespeare aklıma gelir. Dram yazarları arasında ondan çağdaş, ondan daha çağdaş bir dram yazarı düşünülemez.

Bunun için belki, Vinokurov öyle pek de genç sayılmaz, diyorum. Yaşı otuzbeş ya da otuz altı. Bilmem, bundan bana ne? Ama gençtir. Yani çağdaştır o. Yani beni ilgilendiren budur. Çünkü, çağdaş olmak yalnız şeklen çağımızın gerektirdiği gibi olmak demek değildir. Çağdaş olan insanın özü de çağdaştır. Çünkü o, yalnız içinde yaşadığı toplumun insanlarını duygulandıran konulara değinmekle kalmaz, genellikle dünyadaki bütün onurlu insanları duygulandırır.

Şiirlerinde işlediği bütün konular, Sovyetler Birliği yönünden hem çok milli hem de çok evrenseldir.

Bir de Vinokurov'un kendine özgü bir özelliği var: bilir misiniz? Kendi şiirlerini çok kötü okur. Demek istiyorum ki onun şiir okuma hüneri yok. Bildiği tek şey şiirleridir. Ama tek şey. Yani öylesine şair ki, sizi Vinokurov'un ne sesi, ne biyografyası, ne de skandal hikâyeleri etkiler. Çünkü şair yalnız şiirleriyle sizi etkileyebiliyor. Ve bu etki çok öz, çok has ve çok temizdir. Lirizminde, inanınız, hiç bir fazlalık, hiç bir yapmacıklık yoktur. Bu türlü "mimarlık"la biz bugün şiddetle savaşıyoruz. Dediğim gibi, şiirlerinin ne şeklinde, ne de konularında bir fazlalık bulunabilir. Öte yandan, özellikle son şiirlerinde, en özlü, en basit ve de en derin şekli arar durur.

Ve bunun için, örneğin (Vinokurov'un Fransızcaya çevrilmiş bazı şiirlerini okudum) çeviride de şiirleri çok özlü, çok tannandır. Bence, çağdaş lirizmin bir ölçüsü de budur. Bir şiir bütün dış, parlak giysilerini kaybederek çırılçıplak kaldığında, ne güzel milli dili, ne de milli müziğiyle örtünmeden, yabancı bir dilde yine de anlatmak istediğini anlatıyorsa, bizi duygulandırıyorsa, o şiir gerçekten çağdaştır.

Kısacası: Vinokurov hakkında ne düşündüğümü ona ruhen neden böyle yakınlık duyduğumu ifade edebildim sanırım.

Biliyorum, seçtiği yol çok zor bir yoldur. Ama siz de bu yolun, bu zahmetin değerini anlamış oluyorsunuz. Güzel bir şey yaratmak için bu yoldan yürümek gerek. Kolay yollar ise, geçicidir. Ve parlasa bile, bu da şenliklerde parlayıp hemen sönen şenlik ateşleridir. Bakıyorsunuz; güzel, parlak, renklidir... Sonra, gözümüzün önünde hemen sönüveriyor. Ve kala kala, fişeklerin yanmış barut kokusu kalıyor. O, böyle bir şenlik fişeği değildir. O, bizi yalnız şair olarak etkiler. Başka verecek hiçbir şeyi yoktur. Çok şükür; bu yeter, artar bile.

Vinokurov Hakkında
(S. Hilav)

Yevgeni Vinokurov, 1925 yılında doğdu. On altı yaşında silâh altına alınarak istilâcı Almanlara karşı savaştı. 1951'de Moskova Edebiyat Enstitüsü'nü bitirdi. Klâsik formları kullanan şair, eserindeki ince ve etkileyici lirizmle dikkati çeker. Vinokurov biçim alanındaki ustalığıyla olduğu kadar, derin duyarlığı ve militan hümanizma anlayışıyla da çağdaş Sovyet şiiri üzerinde büyük etki yapmıştır. Ayrıca alaycılık ve mizah duygusu da Vinokurov'un şiirini kuran önemli unsurlardan biridir.

Sergey Narovçatov, şair üzerine yazdığı bir incelemede şöyle diyor: "Vinokurov, şiirlerinin çoğunda, sanatın yüce görevlerine değinir. Bunlar, neşe ve kızgınlık duygularının üretilmesidir, duyurulmasıdır. Şair, neşe ve acı karşısında aşırı ölçüde duyarlık göstermektedir. Duygularını ise, doğrudan doğruya dile getirir. Kendi sözlerini kullanarak Vinokurov'un 'kendisine her zaman sadık kalmış' bir şair olduğunu söyleyebiliriz. Şairin olgunluğu yeryüzündeki her şeye karşı sorumluluk duygusuyla yönelmesinde aranmalıdır."

Soyut Dergisi, Sayı: 29, 30 Eylül 1970

Edebiyat Türü Olarak Deneme

Sartre'ın ünlü *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabının ikinci başlığı "Essai d'Ontologie Phénoménologique", yani "Fenomenolojik Varlıkbilim Denemesi". Georg Lukacs da yüzyılımızın en önemli felsefe kitaplarından biri olan *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde bir araya getirdiği felsefe yazılarına "Deneme" adı veriyor. Felsefe tarihinde daha birçok hacimli ve güç anlaşılır kitap var, "Deneme" diye adlandırılan. Ayrıca, salt bilimsel konuları işleyen denemeler de yazılmış. Deneme geniş kapsamlı bir kelime; konu ve biçim bakımından birbirinden çok farklı yazıları içine alıyor. Ama biz bugün "Deneme" dediğimiz zaman genellikle, "Edebiyat türü olarak deneme"yi düşünmeye eğilimliyiz. Felsefe ya da bilim denemelerini ayrı tutuyoruz bundan. Edebiyat türü olarak denemenin, kendine özgün yanları var. Yine de, "deneme"nin, gösterdiği dış farklara ve çeşitliliklere rağmen, genellikle bir iç birliği; ortak bir özü olduğu söylenebilir. Kelimenin anlamının da gösterdiği gibi, ister felsefe, ister bilim, ister edebiyat denemesi olsun, hepsinde, ele alınan konuya, değişik açıdan yaklaşma, yeni bir gözle bakma, araştırma, sorma, sınama çabası ağır basıyor. Otuz kırk yıl öncesine kadar bizde denemeye, "Kalem tecrübesi" deniyordu. Böylece kesin sonuçların açıklanmasından çok, bir irdeleme ve yaklaşım çabası olan denemenin özü, bu deyimle de belirtilmişti.

Çoğunlukla, felsefe denemesi ile edebiyat denemesi birbirine karışır; aralarında apaçık görünen sınırlar yoktur. Deneme deyince akla ilk gelen eserler bunun belirgin örnekleri. Monta-

igne'in ya da Bacon'ın denemelerini düşünelim. Montaigne tarih, edebiyat, politika gibi konulara değinir; genellikle insanoğlunun manevî dünyasını kuran değerler üzerinde durur; dostluk, iyilik, bilgelik vb... gibi. Latin edebiyatından gelen ve eski Yunan'a dayanan bir geleneğin sonucudur bu. Manevî değerleri araştırma açısından, bambaşka bir biçimde yazılmış olmasına rağmen Eflatun'un gençlik dönemi diyaloglarını da birer deneme saymak gerekir. Bilindiği gibi, bu diyaloglarda manevî değerlerin özü araştırılır; cesaretin, dostluğun, bilgeliğin "ne olduğu" sorulur; bir tanım verilmek istenir, ama çoğunlukla, irdeleme, eleştirme ve yaklaşma ağır basar; kesin bir sonuca ulaşılmaz.

Edebiyat türü olarak denemede, edebiyatın öteki türlerine oranla düşünce ağır basıyor; deneme edebiyatla felsefenin kesişme noktasında yer alıyor. Bu türde, edebiyat içi konular da ele alınıyor; yani bir edebiyat türü yine edebiyatın kendisine yöneliyor; herhangi bir yazarı, eseri ya da bir edebiyat sorununu irdeliyor. Bu ikinci durumda, deneme, edebiyat incelemesine ve eleştirisine yaklaşıyor. Bu tür yazının en iyi örneklerini İngiliz ve Amerikan edebiyatlarında buluyoruz. Bizde eleştireldeneme sözü pek yok; oysa Anglo-Saksonlar, öteki türlerden ayırmak için, edebiyatı konu alan denemelere bu adı veriyorlar; "Critical Essays" diyorlar. Bizdeki deneme-inceleme sözü de, sanırım bu tür yazıları belirtmeye yönelen bir deyim. Edebiyatın kendi-bilincine varması, kendini kavraması açısından bu türün çok önemli olduğu söylenebilir. Genellikle deneme ve özellikle edebiyat türü olarak deneme bizde, belki de en az gelişmiş bir tür. (Bu durum edebiyat tarihini aşan daha genel ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerin sonucu.) Fıkra ve makale, denemenin de yerini dolduruyor gibi. Fıkra, her zaman bir çözüm ve yorum getirir; belli bir ileri-sürüşü kapsar. Okuru rahatlatan, hazırlop çözümler sunan; düşünme ve irdelemeden çok, bilgi veren bir tür. Makale de öyle; bir konuda bilgi veriyor, özet yapıyor; yorum getiriyor. Özellikle, bizde, eski bir geleneği olan ama hem içerik (bugün, gazetelerdeki fıkralarda, belediyenin çöp toplama hizmetini aksatmasından, diyalektik materyalizme kadar her çeşit konu ele alınıyor) hem de biçim bakımından

değişikliğe uğramış olan fıkra türünün yaygınlığını ve etkisini incelemek ilgi çekici bir olay olacaktır.

Edebiyat türü olarak deneme deyince, edebiyatımızda ilk akla gelen de, Ataç'tır. Ataç, genellikle edebiyat konularını ele aldığı denemelerinde, alışılagelmiş yaygın düşünceleri ve beğenileri sarsan, şüpheci, araştırıcı, cesur bir tavır takınmıştı. Edebiyat bilgisinin genişliğine rağmen felsefî düşüncesinin ve dünya görüşünün hayli sığ ve dar olması, bizde daha sonraki ve bugünkü deneme anlayışının oluşumu üzerinde derin izler bıraktı. Edebiyat türü olarak da denemenin, Ataç'ın da beğendiği örneklerden (Gourmont, Gide, Hazlitt, vb.) çok "söyleşi" (sohbet) türüne doğru kayması yine Ataç'm etkisidir. (Eski kuşaktan Tanpınar, yeni kuşaktan Prof. Nermi Uygur gibi başarılı yazarlar bu etkinin dışında kalmışlardır.) Söyleşi, deneme özelliği taşımakla birlikte, düşünce ve irdeleme açısından, denemeye oranla yüzeyde kalan, ilgi çekici, meraklandırıcı değinmeleri kapsayan bir tür olarak; bir üslûp gösterisi olarak ortaya çıkıyor bizde. Bu durumuyla, söyleşinin, kaynağını kendisinden aldığı Alain'in "Propos"ları ile ne ölçüde ilişkisi olduğu üzerinde ayrıca durmak gerekir.

Milliyet Sanat Dergisi'ne gönderilen ve jüriye sunulan denemelerde de, genellikle söyleşi havası ağır basıyor. Yazıların uzunluk bakımından sınırlanmasının da bunda etkisi olabilir. Her şeye rağmen, derece alan ve övgüye değer yazıların, ele alınan konuya, değişik açıdan bakan, alışılagelmiş görüşleri sarsan, irdeleyici, aydınlık getirici, yeni sorulara yöneltici başarılı örnekler olduğunu söylemeliyiz. Düşünce yazıları açısından hayli zayıf olan edebiyatımıza, yeni bir canlılık getirmeleri bakımından, yarışmada derece alan yazarları ve *Milliyet Sanat Dergisi* yöneticilerini kutlamak gerekir.

Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 121, 28 Şubat 1975

*"Toplumcu Edebiyat" Kavramı Üzerine**

"Toplumcu edebiyat" sözünden, ilk ağızda hiç bir şey anlamıyorum. Bu sözün bence anlam kazanması için, irdelenmesi, çözümlenmesi gerekiyor. Buradaki "toplumcu" sıfatı herhalde "sosyalist" yerine kullanılıyor. Yani söz konusu olan "sosyalist edebiyat". Ernst Fischer, kapitalizmden sonra kurulacak yeni toplum düzeninde, insanlığın yeni bir sanat dönemine "sosyalist sanat" yaratışı dönemine geçeceğini söyler. Ama sizin sorduğunuzun bu olmadığını sanıyorum. Bizde "toplumcu" sözcüğü çoğunlukla "bireycinin" karşıtı olarak kullanılıyor. Bu anlamda "toplumcu sanat" bireyi değil, grupları, sınıfları, toplumu ele alan, dünyayı onlar açısından algılayan ve yeniden kuran bir edebiyat olacak. Tanım böylesine genişletilince, eski çağlarda da bir "toplumcu edebiyat"tan söz edilebilir. Örneğin, feodalizmden kapitalizme geçiş döneminde, bireye karşı yani kapitalizmin üzerinde temellendiği yeni gerçeğe karşı eski düzeni, kamusal yapıyı işleyen ve tutan bir edebiyat, bu durumda "toplumcu bir edebiyat" olacaktır. Ama aynı zamanda gerici, tutucu bir edebiyat olacaktır. Sanıyorum sorduğunuz bu da değil, "Toplumcu" sözcüğünün ilk karşılığına yeniden dönersek, edebiyatın bir üretim biçimiyle belirlendiğini görüyoruz. O zaman "sosyalist edebiyat"ın yanı sıra "kapitalist edebiyat"tan, "feodal edebiyat"tan, "köleci edebiyat"tan, "sınıfsız ilkel toplum edebiyatı"ndan ve de "Asya-tipi üretim edebiyatı"ndan söz etmek gerekir. Ama böyle bir şey olabilir mi? Sanmıyorum.

* *Militan* dergisinin "Toplumcu Edebiyatımız" konulu soruşturmasına yanıt.

Çünkü bu tanımlamalarda, edebiyat kendisine bağımlı olduğu, ama kendisini doğrudan doğruya ve salt olarak belirlemeyen bir gerçekle, yani bir üretim biçimiyle tanımlanmış, belirlenmiş oluyor. Yani edebiyat olgusu, tanımlanmamış oluyor. Üstelik Fischer'in dediği gibi, böyle bir edebiyat sosyalist üretim biçiminin gerçekleştiği bir tarih alanında ortaya çıkabilir. Geçiş halinde bulunan toplum ve uluslarda, burada ele aldığımız kesin anlamıyla bir "sosyalist edebiyat"tan söz edilemez. Çünkü üretim tabanı henüz gerçekleşmemiştir.

Soruya bir de dışardan bakalım. "Toplumcu edebiyat"ı benimsediklerini söyleyen yazarlar var. Bu yazarlar, Marx'çı felsefeyi ve dünya görüşünü kabullendiklerini, belli bir sınıf açısından ve bu sınıf yararına eser yarattıklarını söylüyorlar. Bu durumda ele aldığımız edebiyat akımı, önce bilgiyle tanımlanmış oluyor. Felsefe tarihinde üzerinde önemle durulmuş ve Marx'çı felsefe içinde çok tartışılmış bir konudur bu. Örneğin, Lukacs ve Brecht ya da Garaudy bu konuda ters görüşler ileri sürerler. Demek ki, Marx'çı düşünce bu konuda fikir birliği göstermiyor, ve sözünü ettiğimiz yazarlar da Marx'çılığa bir ölçüde aykırı düşüyorlar. Gerçekten de bilgi (burada Marx'çılık söz konusu) ile edebiyat ve genellikle sanat birbirinin yerine konabilir şeyler midir? Sanmıyorum. Başka bir deyişle, edebiyat yaratışı bilgiye indirgenemez. Nasıl ki bilgi de edebiyat yaratışına indirgenemez (Oysa böyle bir görüş, bazı romantikler özellikle Alman romantikleri tarafından savunulmuştur. Heidegger'in Hölderlin konusundaki çözümlemelerinde görülür, vb.). Kaynakla da (burada söz konusu olan belli bir sınıftır, yani işçi sınıfı ya da proletarya), edebiyatı ve sanatı tümüyle ve edebiyat ve sanat olmaklığı açısından tanımlamak kabil değildir. Böyle olsaydı, tarih alanına çıkan her sınıfla birlikte yeni bir sanat ve edebiyatın ortaya çıkması, ondan sonra gelen sınıfla, başka bir sanat ve edebiyatın sıfırdan başlaması gerekirdi. Başka bir deyişle, "gelenek", "geçmişle hesaplaşma", "bireşim ve aşma" gibi sorunlar söz konusu olmazdı (Oysa Nâzım'm bu sorunlar üzerinde ne ölçüde ısrar ve dikkatle durduğunu hatırlayalım). Kuşkusuz, edebiyat, toplumsal bir olay olarak, toplumsal ve ekonomik koşullarca belirlenir. Bu edebiyatın sosyolojik yanıdır. Ama

edebiyatın bu koşullara bağımlılığı, görece (nisbî) bir bağımlılıktır; mekanik ve kesin bir bağımlılık değildir. Başka bir deyişle, edebiyat, tarih ve toplum tarafından belirlendiği ölçüde ve belki ondan da daha fazla, kendi iç varlığıyla, özgüllüğüyle, kendisini ayrı bir iş, bir etkinlik, bir praksis olarak ortaya koyan yanıyla belirlenir ve varolur. Bu da edebiyatın estetik yanıdır. Aradaki ilişkiyi görmek ama ikisini birbirine indirgememek ya da karıştırmamak gerekiyor. Bir edebiyat akımı (burada "toplumcu" akım söz konusu) edebiyat olarak, yani insanın iç ve dış dünyasını değişikliğe uğratıp egemenliğine almasını sağlayan bir eylem, bir praksis olarak, bilgi, kaynak ve yarar (bir sınıfa yararlı olmak gibi) açısından değil, bu praksisin belirli bir türü, belirli bir formu olarak tanımlanmalıdır. Böylece genel insan praksisi içinde özel bir form olan edebiyatı ve bu form içinde belirli bir akımı tanımlayabiliriz. (Böylece, mantık kuralları uyarınca cins ve tür ayrımı çizgisini izlemiş ve özgül bir praksis türünü bir başka özgül praksis türüyle -bilgi, sosyal praksis yani sınıf ve sınıf mücadelesi ya da ahlakî bir değer yani yararlı olmakla- tanımlamak hatasına düşmeyiz.)

O zaman karşımıza şu durum çıkıyor. "Toplumcu edebiyat"çı olduklarını söyleyenler, aslında "gerçekçi" olduklarını söylemek istiyorlar. Gerçekçilik, edebiyatın iç belirlenmelerinden biridir ve çeşitli tarih ve toplum evreleri içinden geçerek belli bir gelişim gösterir. Naturalizmden, izlenimcilikten köklü olarak ayrıdır. İç ve dış gerçeği (bireyi ve toplumu) derin ilişkileri ve tümlüğü içinde kavrar, biçimlendirir ve insanlaştırır. Bu etkinlik, bu praksis gerçekleştiği zaman, özlenen savaşkanlık, eylem ve yarar da zaten gerçekleşir.

Bu noktaya gelince eleştirel ve sosyalist gerçekçilik kavramlarıyla karşılaşacağız. Lukacs, eleştirel gerçekçiliği inceden inceye açıklamıştır. Sosyalist gerçekçiliğin, ortaya çıkış koşulları, Sovyetlerde ve başka ülkelerde geçirdiği serüvenler karşılaştığı sorunlar bizde de artık biliniyor. Çağımızda, sosyalist olan ya da olmayan ülkelerde, bu iki akımın ağır bastığı besbelli. Bir geçiş döneminde, hem varolanı eleştiren hem de olacak olanı dile getirmeye çalışan bu iki tür gerçekçiliğin büyük sanat yaratışlarına kaynaklık ettiği görülüyor. Edebiyatın kendi özel ala-

nı, özgüllüğü, görece bağımsızlığı ve indirgenemezliği üzerinde durduktan sonra, çağın dünya görüşü (Marx'çılık) ve bu görüşün getirdiği yaşama ve eyleme biçimi ile edebiyatın (sanatın) ilişkileri üzerinde de kısaca durmak gerekir.

Henri Lefebvre, "estetik bilinç"ten söz eder. Sanatçıların, eski çağlarda olduğu gibi, yaptıkları işin sonuçlarından habersiz kalmalarının günümüzde söz konusu olamayacağını söyler. Gerçekten de, bugün, tarih ve toplum gerçeklerinin saydam hale gelmesi, sanatçıyı ve edebiyatçıyı büyük sorumluluklarla karşı karşıya bırakıyor. Bu saydamlığı sağlayan bilgi, edebiyat yaratışında "dolaylı" olarak yararlı olabilir ve bu, özlenen bir şeydir. Geleceği kuracak olan öğenin yani emeğin yanında yer alması, edebiyatçının dünyayı daha geniş bir açıdan kavramasını sağlayabilir ve eserinin "yaşayabilirliği"ni artırabilir. Ama bu olanak aynı zamanda bir sığınma ve kolaycılığı da içinde taşıyor. Bu da madalyonun ters tarafı. Bazı yazarların, gerçek edebiyat yaratışının, praksisinin yerine toplumculuğu koymaya çalıştıkları; edebiyat dışı ölçütleri, edebiyata uygulamaya kalkıştıkları görülüyor. Bu sadece bizde değil hemen her ülkede görülen, kasvetli bir çabadır. Yıllar geçtikten sonra bu tür tartışmaların bir cümlesi bile hatırlanmayacak. Ama gerçek edebiyat verimleri için bunun tam tersini söylememiz gerekir. Kısacası "genellikle dünyada ve özellikle bizde toplumcu edebiyatın sorunları", edebiyatın sorunlarıdır. Ama "çağımızın edebiyatı"nın, "yaşayacak edebiyat"ın sorunları...

Militan Dergisi, 12 Aralık 1975

Gurbet Yavrum:
En Az Sözle, En Fazla Gerçeği Yakalamak

Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*'si ile Ayten Özakın'ın *Gurbet Yavrum*'u arasında büyük benzerlik var. İki romanda da, "benimsediği değerleri ve idealleri, ideolojik bir dünya içinde gerçekleştirmek isteyen bireyin dramı" ele alınıyor. Ama tema benzerliğine karşı, içerik, yani işlenen duygu ve düşünceler hayli farklı. Ayrıca, iki yazarın, içeriği biçime döküşü (biçimlendirişi) ve anlatışı da farklı. Bundan ötürü, aynı temayı işleyen iki özgün roman karşısındayız.

Özakın, kahramanlarının bilincini aşmasını, onların gerçeğinin ötesine geçmesini biliyor. György Lukacs, kahramanlarının bilincine oranla, yazarın bir "aşkınlık" durumunda bulunmasını "romanesk" yaratışın temel estetik öğelerinden biri olarak görür. Bu durumun yazarı bir mizah ve alaycılık tutumuna yönelttiğini, haklı olarak söyler. Bu bizim roman yazarlarımız bakımından çok önemli. Çünkü, bizde, genellikle, yazar, kahramanlarının bilinç düzeyinin ötesine geçemez. Sartre'ın deyişiyle hayatın öte kıyısından bakamaz. Bundan ötürü, bizdeki romanların çoğu, geç kalmış bir epope ya da, kahramanlardan birinin de yazabileceği uzun ve kasvetli bir "kompozisyon ödevi" olmaktan kurtulamıyor.

Üzerinde durduğumuz tema açısından, yani ideoloji açısından ele alırsak, bu "aşamayış" durumunun, bizde "ilerici" denilen romanda ve ayrıca "köy romanı" denilen türde, kahramanların romancıyla birlikte ideoloji içinde debelenmesi sonu-

cunu verdiğini görürüz. Güntekin, sağlam gerçekçiliğiyle bu tuzaktan kurtulmuştu. Özakın'ın da, bir "bilinç sıyrılmasını" amaçladığı, incelediği gerçekle kendi arasına bir mesafe koyduğu ve bu gerçeğe nesnel bir tutumla yaklaştığı besbelli. Yazarın, daha ilk sayfalarda belirtilerini bize sunduğu "mizah" ve "alaycılık" da, roman ilerledikçe yoğunlaşıyor. Ama yazar, yine de, bu alanda biraz çekimser davranıyor. Mizah dozunun arttırılması, romanın başarısını belki de daha katmerleştirecekti.

Romandaki kahraman, aynı zamanda, roman kişisi olarak canlandırılan yazarın babası. Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisine inanmış idealist bir insan, iyiliğe adalete toplumun mutluluğuna, kalkınmasına gönül vermiş; bu amaçlar uğruna her şeyi terk etmeyi göze alıyor. Üstelik duygulu bir kimse. Ama bütün çabaları boşa gidiyor. Her girişiminin sonunda, "başarısızlık"la karşılaşıyor. Lukacs'a göre romanı epope'den ayıran özellik, üstü örtülmüş ve gözden kaybettirilmiş bir değerler dünyasında, haslığı (authenticité) arayan ve kendi kendinden hoşnut olmayan ama "şeytansı" özellikler de taşıyan kahramanın bu arayışının dile getirilmesidir. Fichte'nin sözünü sık sık anan Lukacs, roman, "tepeden tırnağa kabahatliliğin dile getirilişidir." der. Özakın, başka bir temayı da ele alsaydı, romanını, yine *Gurbet Yavrum*'da kurduğu doğrultuda ve aynı özelliklerle ortaya koyacaktı.

Başka bir deyişle, gerçek değerlere yönelişin ve başarısızlığın öyküsünü anlatacaktı bize. Ama burada ilgimizi çeken yan, tema ile roman türünün ayırt edici özelliğinin çakışmasıdır.

Kahramanımız, Lukacs'ın göz önünde tuttuğu burjuva dünyasında değil, Doğu kaynaklı olduğu halde artık ona pek benzemeyen, ama, Batılı olmak istediği halde amacına bir türlü ulaşamayan toplumumuzun değerler dünyası ve ideolojisi içinde sürdürüyor bu arayışını. Yazar, bu beyhude arayışı, gerçeklerin nasıl yalanladığını derin bir kavrayışla ve şiirsel bir duyarlıkla dile getirmiş; okuru çarpıyor, etkiliyor. Özakın'ın bu romanını, Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisinin, romanla ve romanda yapılmış en cesur ve başarılı eleştirmelerinden biri olarak görebiliriz. Yazık ki, yazar, başta bir roman kişisi olarak canlı bir biçimde ortaya koyduğu kendisini, daha sonra, ideolojiyi aşan bir toplumcu olarak, ama bu sefer bir roman kahramanı olarak değil, kitabın yaza-

rı olarak, soyut ve kavramsal düzeyde ortaya koyuyor. Babasına sorular soruyor (kavramsal düzeyde kalarak), okura teorik açıklamalar yapıyor ve Kanada'nın ekonomik ve toplumsal durumuna ilişkin belgesel "bilgiler" veriyor. Özakın gibi daha ilk romanında, şaşılacak bir ustalığa erişmiş bir yazarın bunu bile bile yaptığından kuşkum yok. Ama bu tutumdan ötürü, başta roman kişisi olarak algıladığımız yazarın, bu sefer sadece biyografi, ropörtaj ya da tanıklık yazarı gibi karşımıza çıktığını görüyoruz. Bu, romanın bize yaşattığı "estetik serüven"deki birliğin bozulmasına yol açıyor. Brecht'in "yadırgatma" etkisi, tiyatro yapıtlarında olduğu gibi belki romanda da kullanılabilir (sanıyorum, Özakın bunu amaçlıyor ve toplumcu bilincini okura doğrudan doğruya ve eğitsel bir biçimde sunmak istiyor). Ama o zaman, romanı, ilk sayfalarından başlayarak bu amacın gerektirdiği bir doku içinde ortaya koymak gerekiyor. Yazar, babasının ideolojik bilincine karşı kendi bilimsel ve saydam toplumcu bilincini, kavramlarla değil de bir roman kişisinin somut toplumcu bilinci olarak ortaya koyabilirdi. Bu durumda, romanda gördüğümüz bir başka eksiklik de ortadan kalkacaktı. Bu eksiklik, kahramanın bilincinin yanı sıra ya da ona karşı, öteki somut bilinçlerin bir çokluk içinde konmamış olmasıdır. Gerçekten de, kahramanın ve bir ölçüde kızının somutluğuna karşı, romandaki öteki kişiler, bireysel somutluğa ulaşmadan, ya da ulaşır gibi olur olmaz kaybolarak arka plandaki farklılaşmamış gruplar içinde (gecekondu insanları, erkekler, kadınlar, çocuklar) eriyip gidiyorlar. Ne var ki, bu grupların da elimizdeki romanın organik yapısı içinde büyük bir başarıyla canlandırıldığını unutmamak gerekir.

Yazar, "çocuksu" ve sade bir anlatışı seçmiş. Büyük bir ustalık ve yoğunluk taşıyan bu çocuksu anlatış, ele alınan gerçeklerin görünmeyen ve alışılmadık yanlarını, bir anda saptıyor ve görünür kılıyor. Yazar daha önce yayımladığı öykülerinde de olduğu gibi, gerçeküstücü özellik taşıyan imgeleri çok iyi ve yerinde kullanıyor. En az sözle en fazla gerçeği yakalamak istiyor. "Araç tutumluluğu" ilkesini başarıyla uyguluyor. Aysel Özakın, bundan sonra ne yazacağını merak ettirecek düzeye ulaşmış bir yazar.

Politika Gazetesi, 22 Ocak 1976

Türk Dil Kurumu'nun Çeviri Ödülleri Konusunda Selahattin Hilav'a Sorular

Soru: Yönettiğiniz dizide yayımlanan çeviriler, iki yıldır, art arda, Türk Dil Kurumu'nun çeviri ödülünü kazandı. Bu başarının nedenlerini açıklar mısınız?

Cevap: Başarı, her şeyden önce, bu kitapları çevirenlerin bilgisinin, ustalığının, titizliğinin, dil duygusunun, çeviri anlayışının ve emeğinin sonucudur. Ödül alan bu kitapların dizilmesini, düzeltilmesini ve basılmasını sağlayan arkadaşların da başarıda payı vardır. Bir kitap elle tutulur hale gelmesine katkıda bulunan bütün emek sahiplerinin ortak ürünüdür. İki yıldır art arda TDK'nun çeviri ödülünü alan iki kitap benim yönettiğim Hürriyet Büyük Klasikler Dizisi'nde yer alıyor. Bu diziyi yönetirken ne gibi ilkeleri gözönünde tutmağa çalıştığımı açıklarsam, sorunuza daha ayrıntılı bir cevap verebilirim herhalde.

Gerçek kültür ürünü olan bir eserin çevirisi yapılırken, uyulması gereken en önemli ilke, esere yakınlık duyan, bilgisi ve ustalığı yeterli olan, işine tutkuyla sarılan çevirmenleri bulmaktır. Klasik eserler söz konusu olunca bizde bu işi becerebilecek çevirmenlerin sayısı onu geçmez. Klasik bir eserin çevrisi, gerçekten güç bir iştir; yaratıcılık ve bir bakıma kendini bir başka gerçek uğruna yitirme gibi bir fedakârlık ister. Bizde, çeviriyi sırf çeviri olduğu için küçümseyen, telifi de sırf telif olduğu için üstün tutan, ayırımcı ve bürokratik bir görüş yaygındır. Oysa telif olması, bir esere sırf telif olmasından ötürü nasıl değer katmazsa, çeviri olması da, sadece bu niteliğinden ötürü bir

eserin değerini düşürmez. Ayrıca, bizim gibi, bir yabancı kültürü özümlemek zorunda kalan uluslar için çeviri çok özel ve hayati bir önem taşır. Yönettiğim dizide önceki yıl yayımlanan ve Hüseyin Demirhan'ın Eflatun'dan yaptığı *Devlet* çevirisi, TDK'nun 1974 yılı çeviri ödülünü kazandı. Altı yedi yıl önce, *Devlet*'in bir başka çevirisi TDK'nun ödülünü almıştı. Böylece aynı metnin bizim yayınladığımız çevirisi, ikinci kez ödül alıyor. Bu yıl da, Tomris ve Turgut Uyar'ın Lucretius'tan çevirdikleri *Evrenin Yapısı* TDK çeviri ödülünü aldı.

Devlet'in çevirisini yayımlamaya girişirken benim için en önemli olan nokta, Eflatun'un ince ve ayrıntılı felsefî düşüncelerle ördüğü bu büyük edebiyat ve fikir eserini, Türkçeye, hem asıl metne uygun hem de anlaşılabilir bir biçimde çevirtmekti. Felsefe kültürü sağlam, bir bakıma meslekten yetişmiş ve çeviri alanında ustalığını göstermiş bir çevirmen bulmak gerekiyordu. Hüseyin Demirhan, felsefeciydi; üstelik Fransızca, İngilizce ve Rumca biliyordu; çeviri denilen ömür törpüsünden geçmişti. Onun aylar süren titiz ve tutkulu çalışması sonunda çeviriyi yayımladık ve ödülü kazandık.

Lucretius'ta durum biraz farklıydı. İlk çağın bu büyük maddeci düşünürü, aynı zamanda, gelmiş geçmiş en büyük şairlerden biriydi. Kavram ve akıl yürütme kadar ve belki de ondan daha fazla şiir ağır basıyordu bu eserde. Tomris ve Turgut Uyar, dünya görüşleri, şiirsel kavrayışları bakımından yakınlık duydukları Lucretius'u çok uzun bir süre çalışarak her kelime, her deyim, her cümle üzerinde durarak; heceleri ve mısraları sayarak, özüne ve biçimine (maddî yapısına) uygun bir biçimde çevirdiler. Türkçede, Lucretius'un soluğunu estirdiler. Çevirilen metne bağlı kalmakla, bu metni Türk dilinde yeniden yaratmak için en tehlikeli uçlara kadar gitmek, en büyük dil serüvenlerine atılmak ve bu ikisinin, yani bağlılıkla özgürlüğün kesişme noktasını bulmak sanırım, bu üç çevirmenin başarıya ulaşma nedenidir ve benim de çeviri anlayışıma uygun düşer.

Soru: Çevirinin, genellikle kültür açısından ve özellikle bizim düşünce ve sanat hayatımız bakımından ne gibi bir önem taşıdığını düşünüyorsunuz?

Cevap: Tarihteki büyük uygarlık geçişlerinin, kültür değişimlerinin ve sentezlerinin temelinde geniş anlamıyla "çeviri" olayının yattığını görürüz. Sadece, edebiyat çevirisinden değil düşünce çevirisinden, hatta yaşama tarzı, gelenek ve görenek çevirisinden de söz edilebilir. Ne var ki, edebiyat alanmda olduğu gibi, daha geniş olan bu alanda da kötü çevirilere her zaman rastlanıyor. Örneğin, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri Batı dünyasının varoluş ve yaşama tarzının kötü bir çevirisi olarak görülebilir. Konumuzdan uzaklaşmamak için sadece, edebiyat ve düşünce eserlerinin çevirisinin, genellikle kültür açısından taşıdığı önem üzerinde durayım. İslâm dünyası, sosyal organizasyonunun yanı sıra bir düşünce dünyası da kurmak zorunda kalınca, Yunan felsefesi inanılmayacak bir yoğunlukla ve hızla Arapçaya çevrilmeye başlandı. Daha sonra doğmuş ve tanınmayacak hale gelmiş olmasına rağmen, bugün, İslâm halklarının günlük kültüründe bile bu çevirinin "fosilleri"ne rastlanır. (Özellikle tasavvufta çok açık görülür.) Prof. H. Z. Ülken, kırk yıl önce yayımladığı *Uyanış Devrinde Tercümenin Rolü* adlı ilgi çekici eserinde, Yunan-Arap dilleri arasındaki bu çeviri çalışmasının önemini çok iyi açıklamıştır. Batı dünyasının da Ortaçağdan çıkarken, İslâm düşünce eserlerini Latinceye nasıl çevirdiğini çok iyi biliyoruz. Büyük uygarlık ve kültür geçişlerinde, bir uygarlık ya da kültürün bir başkasının mirasçısı olduğu durumlarda, çeviri en temel çalışmalardan biri olarak ortaya çıkar.

Bu gerçekler göz önünde tutulursa, bizim düşünce ve sanat hayatımız bakımından çevirinin çok önemli bir rolü olduğu kolayca anlaşılır. Klasik Anadolu Türk toplumu, Batı uygarlık çevresine yönelmek zorunda kalınca, bu yabancı gerçekliği tanımak, kavramak istedi. Bu alanda çevirinin en etkin yollardan biri olduğu, ancak Cumhuriyet çağında anlaşılmış ve hükümet böyle bir çalışmaya yardımcı olmak istemişti. Bütün yararına rağmen, otuz beş yıl önce başlayan Eğitim Bakanlığı Klasik Eserler çevirileri, kısıtlı dil anlayışı ve siyasî baskılardan ötürü beklenen sonucu veremedi. Çünkü o yıllarda, klasik eserlerin çevrilmesini isteyenler, Marksist bir eserin çevirilmesi olanağını hayal bile edemeyen ve bunu kesinlikle istemeyen bir zümre-

nin insanlarıydı. Okurları sadece klasik eserler okuyan uslu kimseler, "saf oğlanlar" olarak yetiştirmek isteyen bir iktidarın çeviri anlayışı ve çabası, içinde taşıdığı sakatlıktan ötürü zaten başarısızlığa uğramaya mahkumdu.

Bugün, çevirinin taşıdığı önem gerçekten anlaşılmış bulunuyor. 1960'lardan sonra, Türk insanının önüne yeni ufuklar açan (o zamana kadar en "ilerici" kimseler tarafından bile aforoz edilmiş olan) düşünce ve edebiyat eserlerinin çevrilmesi, bu çabanın bir ulusun kültürü ve bilinci üzerinde ne ölçüde olumlu etki yapabileceğini açıkça gösterdi. Bugün kültür ve edebiyat bilincimiz, kendini ve kendinden başkasını eskiye oranla daha iyi kavrıyorsa, bunu her şeyden önce, çevirilere borçludur.

Soru: Türk Dil Kurumu'nun çalışmaları ve genellikle ödüller konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Dilimizin bugün içinde bulunduğu ve tarihî gelişimin doğal ürünü olarak kabul edilmesi gereken kargaşa karşısında, TDK'nun, her şeye rağmen, olumlu bir iş gördüğüne inanıyorum. Bugün önemli olan, hem tarihi gelişimi hem de coğrafî yaygınlığı ve farklılaşmışlığı dolayısıyla, büyük bir zenginlik taşıdığı gibi büyük bir kargaşa da gösteren Anadolu Türkçesinin; kültür ve edebiyat taşıyıcısı olan ortak bir dil halinde evrimleşmesidir. Başka bir deyişle, Anadolu Türkçesinin, eski eserlerdeki ve bugünkü çeşitli yörelerin ağızlarındaki zenginliği, tutarsızlığı; genel, kurallaşmış, ortalama ve ortak bir dile doğru akıtılmalıdır. Yani sadece "Öztürkçecilik"i seçerek ve onu savunarak, böylesine karmaşık bir sorunu çözemeyiz ve dil açısından karşımıza çıkan ödevi yerine getirmiş olmayız. TDK'nun, dilimize ilişkin sözcükleri, İmla Kılavuzu, yukarda sözünü ettiğimiz ihtiyacı bir ölçüye kadar karşılaması bakımından çok önemlidir. Ama örneğin yıllardır kullandığımız Fransızca-Türkçe sözlük için bunu söyleyemeyiz. Bu sözlüğe sadece, bazı "yeni" kelimeleri hatırlamak için bakıyoruz ve çoğunlukla onları da bulamıyoruz. Şemsettin Sami'nin doksan yıllık *Kamusu Fransevî*'si yanında bu sözlük çocuk oyuncağı gibi kalır.

Ödüllere gelince, eskiden beri hoşlanmadığım şeylerdir bunlar. Ödüllerde, bir yukardan bakma, bir buyruk verme, bir

hak yeme havası sezerim. Değerlendirmelerin; seçicilere, koşullara, esen havaya göre değiştiğini bilirim. Aslında, ödüllerle bir eserin içkin değeri arasmda hiç bir zorunlu ilişki yoktur. Ödül, ancak herhangi bir eserin üzerine dikkati çeker, bu kadar. Yani sadece pratik bir önemi vardır. Asıl ödülü verecek olanlar, okurlar ve zamandır. Bununla birlikte, ülkemizde, başta TDK'nun ödülleri olmak üzere, gazetelerin ve dergilerin verdiği ve özel kişiler adına verilen ödüller, bir canlılık yaratması ve bazı eserler üzerine dikkati çekmesi bakımından yararlı oluyor.

Politika Gazetesi, Eylül 1976

Metis Çeviri'*nin Sorularına Cevap*

Sorularınız, çeviri etkinliğinin ansiklopedi çerçevesi içinde ortaya çıkardığı sorunlara ve bu sorunların nasıl çözüldüğüne ilişkin. Ne var ki, ansiklopedi hazırlanırken ortaya çıkan çeviri sorunları, genel çeviri sorununun özel bir durumu. Bundan ötürü, bu genel sorunu başta ele alıp, sorularınıza dolayh olarak cevap vermeye ve bu cevapları genelde temellendirmeye çalışacağım.

Genel olarak çeviri sorununun, bir dilin tarihsel-toplumsal-kültürel evriminden soyutlanarak ele alınabileceğini sanmıyorum. Yani, şu ya da bu dilin, çeviri açısından karşılaştığı sorunlar, en geniş anlamıyla kültürel sorunlardan pek farklı değildir. Başka bir deyişle ve biraz aceleci davranarak, bir yabancı ekonomik dünyayı kendimizin kılmak için ne kadar başarı gösteriyorsak, bir düşünce ya da edebiyat ürününü de o kadar başarıyla kendimizin kılabileceğimizi söyleyebiliriz.

Biz Batı kültürünü özümsemek istiyoruz ya da istemesek de buna mahkûmuz. Batı kültürünü özümleyeme yönelik çeviri etkinliğinin karşılaştığı sorunlar, bu bağıntı içinde kendini gösteriyor (Doğu kültürünün ve büyük ürünlerinin çevirilmesi de aynı sorunları doğuruyor, ama burada başka özel durumlar var ve bu, bir başka sorun).

İmdi, büyük Batı dilleri, belli bir toplumsal-ekonomik etkinlik (praksis) üzerinde temellenerek işlenmiş ve gelişmiş dillerdir. Ulusal bir ekonomik pazarın kurulması (bu, burjuvazinin eseridir), Batı dillerinin önce kendi kimliklerini bulup geliş-

tirmelerini sağlamıştır (insanların birbiriyle açık iletişim kurmaları gereğinden ötürü). Yine aynı neden, halkların yaşamında büyük rol oynayan dinsel metinlerin (Kutsal Kitabın), ulusal dillere çevrilmesine ve genel kültür yaratışlarının ve iletişiminin sağlanmasına yol açmıştır (burjuvazinin, feodaliteye karşı açtığı mücadelenin bir başka yüzü de budur). Bu olgu, bizim açımızdan (edebiyat ve öteki kültür yaratışları söz konusu olunca), büyük önem taşıyor. Biz, dilini anlamadığımız bir kutsal kitaba inanan kişileriz ve toplumsal açıdan çok büyük bir etkisi olan inancın (imanın) dili, bizim ulusal dilimizde sergileyip herkesin ortak malı haline getiremediğimiz bir dildir. Başka bir deyişle, bu, kavrama üzerinde değil, kavramama üzerinde temellenen ortak bir inançtır. Bundan ötürü de, dil, bizde, ortak *göndermeler* zemini oluşturan bir araç haline gelememiştir.

Yine ekonomik-toplumsal evrimin temeli ve sonucu olarak, yani insanın bilim ve teknikle dünyaya egemen olmaya yönelmesinin kaçınılmaz ilkesi ve ürünü olarak Batı, akılsal-bilimsel düşünceyi benimsediği için ulusal diller akıl almaz bir inceliğe ve dakikliğe kavuşmuş ve kavram-terim-sözcük zinciri en büyük bir saydamlığa ve şaşmazlığa, anlam ayrılmışlığına ve tanım saptamasına ulaşmıştır. Bunun sonucu, büyük Batı dillerinin, devasa birer mantık ve akılsal-bilimsel düşünce aygıtı halini almasıdır. Ama aynı evrim, dilin edebiyattaki kullanımını, yani heyecansal-duygusal-düşsel yükünün de gelişip incelmesine yol açmıştır. Evrim ya da gelişmenin eninde sonunda bütünsellik gösteren bir süreç olduğunu unutmamak gerekir. Başka bir deyişle, mantık-bilim-düşünce ile heyecan-duygu-imgelem dizileri, birbirinden çok farklı düzeylerde bulunamaz diyebiliriz. Çünkü bu diziler arasında, birbirlerini körükleyen diyalektik bir ilişki vardır. Ve modern çağın büyük doğa bilginlerinin (ki bugünkü uygarlığın kurucularıdırlar) buluşları ile Baudelaire ya da Rimbaud'nun ruh dünyasını irdelemeleri arasında içten bir bağ vardır ve birinin olmadığı yerde ötekini aramak biraz safdillik olur. Benedetto Croce, Shakespeare, Kraliçe Elizabeth döneminin yalnızca bir yansısı değil, aynı zamanda bu dönemin kurucu bir öğesidir derken, herhalde, aynı kültürel düzey üzerinde gerçekleşen bu etkileşimi ve denk düşümü belirtmek istiyordu.

Oysa bizde, dil, yukarda belirtmeye çalıştığım serüvenden geçmemiştir. Batı Türkçesinin dil öbeklerinden ve üstüste yığılmış katmanlardan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu katmanları yukardan aşağıya delip geçen bir dikey dil oluşumu, yani ulusal dil tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Bu durum, Batı dillerinden çeviri yapıldığında karşımıza çıkan ilk ve en genel güçlüğü açıkça belirtir. Batı dillerinin Hint-Avrupa kökenli olması, yani Türkçeden bambaşka bir gramer yapısına dayanması da çevirinin güçlüğünü açıklayabilecek bir başka genel nedendir. Sözlük çalışmalarının yetersizliğinden kaynaklanan bir başka güçlük de var. Örneğin elimizde sistemli ve kapsamlı bir Fransızca-Türkçe sözlük yok. Şemsettin Sami'nin doksan küsur yıl önce yazmış olduğu *Kamus-u Fransevî* bugün hâlâ aşılmamıştır. Ama eski yazı bu sözlükten bugün ancak birkaç kişi yararlanabilir. Batı Türkçesinin bir etimolojik sözlüğünün son yıllara kadar hâlâ yazılmamış olduğunu da unutmamak gerekir. Bu durum, Arapça ve Farsçayı yoğurmuş olan Batı Türkçesini saydam bir biçimde bilmemizi engelliyor. Hergün kullandığımız herhangi bir sözcüğün nereden geldiğini bilmiyoruz. Çok geniş bir sözcük dağarcığını gerektiren ansiklopedi çevirisinin bir başka güçlüğü de buradan kaynaklanıyor. Ayrıca, konuşma düzeyinin ötesinde, bir Batı dilini, ancak bu dilin taşıdığı kültürü özümsediğimiz ölçüde bilebileceğimizi de belirtmek gerekir. Eğitim düzeyinin düşüklüğü, bir Batı dilini yıllarca okumuş genç çevirmenlerin bir ansiklopedi metni karşısında çoğunlukla kösteklemesine yol açıyor.

Edebiyat çevirilerinde (özellikle şiirde) özgün metni, Türkçede yeniden kurma (inşa) söz konusudur. Bundan ötürü Can Yücel'in çok güzel belirttiği gibi (*Metis Çeviri*, Sayı: 8) burada dar anlamda "çeviri" değil, aktarma ve bir ölçüde uyarlama sözkonusudur. Felsefe ve bilim çevirisinde ise, üslubun ve havanın verilmesinden çok, kavramların terimlere dökülmesi söz konusudur (Batı dillerinin temelindeki Yunan-Roma kültürü ve Yunanca-Latince, bu diller arasındaki bilim ve felsefe çevirilerinde büyük kolaylık sağlar, oysa Türkçeye çeviride durum böyle değildir). Ansiklopedi çevirisi, bilimsel çeviriye yakındır. Bundan ötürü kavrama ve terime dayanan anlaşılabilirlik ağır

basar. Dolayısıyla ansiklopedi çevirisinde, yaşayan ve yaşayabilecek terimlerle yine canlı sözcükleri kullanmaya ve Türkçenin arınma yönelimini göz önünde tutmaya özen gösterdik.

Larousse çevirisinde başta Fransızca özgün metin çevirisinin yanı sıra, gerektiğinde, İngilizce ve İtalyancadan yararlanıldı. Ayrıca Japonların İngilizce ansiklopedisi ve Yunan ansiklopedisi dahil olmak üzere belli başlı bütün dillerdeki ansiklopedilere ve sözcüklere baş vuruldu.

Dil, yazın, kısaltmalar ve terimlerde genellikle Türk Dil Kurumu'nun yayınlarından yararlanıldı. Terimler konusunda ayrıca, Türkçede ilgili konularda yayımlanmış kitaplar tarandı.

Çevirmenlerin verdikleri Türkçe metinler, önce "redaktör"lerden geçer ve düzeltilir. Daha sonra uzman üst denetleyicilerce incelenir ve basıma hazırlanır. Çevirilerde özgün metnin yanlışsız ve akıcı olarak Türkçeye aktarılması söz konusudur. Teliflerde, verilen bilginin doğruluğu, yoğunluğu ve hiç kuşkusuz dil titizliği.

Felsefe maddelerinin çeviri ve telifinde on kadar çevirmen ve yazar çalıştı. Denetleme ve eşgüdümleme iki uzman tarafından yapıldı.

Metis Çeviri Dergisi, Kış 1990

*Marx'çı İnsan Anlayışı ve Sosyalist Gerçekçilik**

Marx'çılığın, dünyayı açıklamakla yetinmeyip değişikliğe uğratmaya da yönelen bir görüş olması dolayısıyla, kendisinden önceki bütün felsefelerden kökçe ayrıldığını biliyoruz. Bu özelliğinden ötürü Marx'çılık, klasik anlamda bir felsefe değildir. Gerçi dinlerde ve felsefelerde de, insan ve toplum üzerinde etkili olma, değişiklik yaratma amacı güdülmüştür. Onlar da, insansal değerleri; adaleti, ahlaklılığı, dayanışmayı, mutluluğu sağlamaya yönelmişlerdir. Ama onlar, inanç, duygu, düşünce ilkelerine dayanarak etkili olmaya yönelirler; manevi ve ruhsal öğelere başvururlar. Marx'çılık ise, salt duygu ya da düşüncenin yeterli olmadığını; dünyanın değişikliğe uğratılması için bilgi ve bilincin yanı sıra eylemin gerekli olduğunu ileri sürer. Marx'ın şu sözlerini hatırlayalım: "Düşüncelerle, belli bir durumun ötesine geçilemez" ve "Eleştiri silahının yerini, silahların eleştirisi almalıdır."

Ama eylemin somut ve toplumsal bir güce dayanması da zorunludur. Ancak o zaman felsefe ve eleştiri, somut olarak gerçekleşecek, ete kemiğe bürünecektir. Bu aynı zamanda, felsefenin dünyalaşarak ortadan kalkması ve dünyanın felsefeleşmesidir.

Söz konusu düşüncelerin, Hegel'e ve özellikle Yeni Hegelciliğe karşı ileri sürüldüğünü biliyoruz. Ama Marx, Hegel'in ve izleyicilerinin yanı sıra, daha önceki filozoflarda da bu açıdan soyutluk ve yetersizlik buluyordu.

* *Yeni Düşün* dergisi için yazıldı ve yayımlanmadı (1992).

Marx'çılık ile daha önceki felsefeler arasındaki bu fark, pek yerinde olmayarak maddecilik ve idealizm arasındaki fark haline getirilmiştir. Oysa bu farkı, daha derinde yatan temel düşüncelerde aramak gerekir. Bu temel düşünceler, varlığın ve insanın ne olduğuna ilişkin düşüncelerdir. Dinler ve felsefeler (Herakleitos ve Hegel bir yana), varlığı bir süreç olarak görmezler. Gerçi, yaratılış düşüncesinin, sürece benzeyen bir *varoluşma*, bir *ortaya çıkma* ilkesini içinde taşıdığı söylenebilir. Ama burada, asıl özne (temel), sürecin kendisi değil; varlığı yaratan, ortaya çıkaran Tanrı ya da bir başka güçtür ve yaratılış ya da ortaya çıkış ona bağlıdır, yani görece ve ikincildir. Başka bir deyişle varlık, öznesi yine kendisi olan bir süreç, bir içkinlik değildir. Sürecin dışında bir temel varlık vardır, yani bir aşkınlık, bir ötevarlık söz konusudur. Bundan ötürü, Marx'çılığı ayırt eden özelliği, içkinlik ve aşkınlık farkında aramak gerekir. Nitekim Marx'çılığa göre varlık, kendi dışında hiçbir şeyin var olmadığı evrensel bir değişme ve oluş; her şeyi kapsayan içkin bir süreçtir. Dolayısıyla, söz konusu farkı belirtmek için diyalektik ve metafizik terimlerini kullanmanın daha yerinde olacağı ileri sürülebilir.

Dinler ve genellikle felsefeler, insanı da, bir oluşma, bir süreç olarak ele almazlar. İnsanın bir özü, değişmez bir doğası ("insan tabiatı") olduğunu ileri sürerler. Öyleyse insanın gelişmesi, mutluluğu, kurtuluşu, bu doğa üzerinde yapılacak ve inanç, duygu, düşünce öğelerine dayanacak *düzeltiler*'le gerçekleştirilecektir (siyasal reformculuğun kökenini, insana ilişkin bu reformcu anlayışta aramak gerekir). Oysa Marx'çılığın gözünde insan da bir oluşmadır; tarihsel ve toplumsal gelişme ile insanın kendi kendini yaratması, aynı sürecin iki yüzüdür. Başka bir deyişle, özü ve doğası önceden ve değişmez biçimde belirlenmiş bir insan yoktur ortada; etkinliğiyle (praksisiyle) kendini yoğuran, oluşturan, yapan, biçimlendiren insan vardır ve insan, bu insan-olma sürecinden başka şey değildir. (Bu düşüncelerin temellerinin Hegel'de bulunduğunu ve Alexandre Kojève'in Hegel yorumlamalarında, insanolumsal –antropogène– gelişme kavramı üzerinde önemle durduğunu belirtmeliyiz.) Dolayısıyla Marx'çılık, yeni bir insan, yeni bir birey

ortaya çıkarmanın ve insansal bir dönüşüm gerçekleştirmenin olanaklı olduğunu ileri sürer.

İnsanolum süreci, Marx'çılıkta, yeni insana bağlı bir başka maddesel (ekonomik) sürecin işlevidir, yani ona bağlıdır ve onun sonucudur. Doğada bir çatlama yaratan, bir yarık açan işin (çalışmanın-emeğin) olumsuzlayıcı etkisi ve bunun üzerinde temellenen ekonomik koşullar ve ilişkiler, insanolumun maddesel temelidir. Emeğin etkisi, verilmiş doğal dünyayı olumsuzlarken, insanın oluşması açısından olumlayıcı bir rol oynar. Hegel'de de, emeğin olumsuzlayıcılığı büyük önem taşır, ama bu olumsuzlama aracılığıyla son kertede kendini ortaya koyan ve gerçekleştiren şey maddesel olmayan Tin'dir. Oysa Marx'ta Tin, maddesel olan'ın ürünüdür. Baş aşağı duran Hegel diyalektiğinin ayakları üzerine oturtulması ve altyapının üstyapıyı belirlemesi, bu madde-Tin bağıntısı bakımından anlam taşımaktadır.

Ne var ki, insanın yarattığı ve insanı yaratan bu ekonomik koşullar ve ilişkiler, gerçek yüzlerini ondan gizlerler; onu, egemenlikleri altına alır, özgürlüğünü olumsuzlar ve bir nesne, bir şey haline getirirler (yabancılaşmış insan kavramı). Dolayısıyla, ekonomik koşullara ve yasalara ilişkin bilinç; bozuk, bulanık ve aldatılmış bir bilinçtir. Öyleyse, dünyaya ve topluma ilişkin saydam görüşle, yani Marx'çı öğretiyle ve ona dayanan eylemle, bilincin saydamlığını ve gerçeğe uygunluğunu sağlamak gerekir. Böylece, insanolumun yolunu tıkayan yabancılaşma ortadan kalkacak ve insanoğluna, bütün yeteneklerini özgürce gerçekleştirme olanağı sağlanacak ve sonunda bütünsel insan ortaya çıkacaktır. Bu sürecin gerçekleşmesindeki temel uğraklar şunlardır: Marx'çı öğreti, bu öğretiyi benimsemiş ve zaten yabancılaşmayı ortadan kaldırma görevini tarihsel olarak yüklenmiş bilinçli işçi sınıfı ve bu sınıfın eylemi ve devrimi.

Bu perspektif, altyapının yansıları olmalarına rağmen onu belli ölçüde etkileyen bütün üstyapı öğelerinin (felsefe, bilim, sanat, edebiyat, ahlâk, hukuk, yönetim, vb.), insanoğlunun hizmetine koşulmasını gerekli kılar (özellikle devrimden sonra ve yeni iktidarın inşa döneminde). Sosyalist gerçekçilik, bu perspektif içinde yer alan sayısız çaba ve uygulamadan biridir ve

taşıdığı anlamın başarısının ya da başarısızlığının, bu konum göz önünde tutularak irdelenmesi gerektiği söylenebilir.

Marx ve Engels'in edebiyata ilişkin yazılarında, daha çok, yazarın betimlediği dünyaya ilişkin bilincinin saydamlığı; bu bilincin, toplumsal gerçeğe ne ölçüde uygun olduğu üzerinde durulur. Edebiyatın, bilinçlendirici ve aydınlatıcı işlevine de değinilir. Dolayısıyla bu yazılarda, edebiyatın özgül sorunlarına ilişkin bir kuram değil, birtakım ipuçları bulmak olanaklıdır ancak. Bunların en önemlisi, edebiyatın iç mekanizmalarının, yasalarının, altyapıya oranla belli ölçüde bağımsız olduğunun ve edebiyat yaratışının, özel bir praksis biçimi olarak ele alınması gerektiğinin dolaylı olarak vurgulanmasıdır. Özellikle Engels'in, siyasal taraf tutma, bilgi aktarma, çözüm getirme yoluyla bir yapıta edebiyat niteliği kazandırılamayacağını ve sanatsal değeri, gerçeğin somut ve canlı bir betimlenmesinde aramak gerektiğini belirtmesi önemlidir. Genel olarak, Marx ve Engels'in sanatın toplumsal yanını inceledikleri, ama estetik praksis olarak edebiyat sorununu açık bıraktıkları söylenebilir. Aynı durum, çok daha geniş kapsamlı sanat ve edebiyat araştırmaları yapmış olan Plehanov için de geçerlidir. Plehanov'un, edebiyat estetiğinden çok edebiyat toplumbilimine yöneldiği ve bu konuda çok başarılı olduğu biliniyor.

Lenin'in "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" (1905) başlıklı yazısı, sosyalist gerçekçiliğin kaynaklarından biri olarak görülmüştü. Üzerinde çok tartışılan bu yazıdaki "Parti edebiyatı" sözünün, "Parti Basını", "Parti Yayınları" anlamına geldiği yıllar sonra açıklığa kavuştu. Lenin bu yazısında, Parti yayımlarının tek elde yönetilmesi; yazarların, Parti görüşünü kesinlikle benimsemesi üzerinde durur. Ama sanat olarak edebiyata da kısaca değinir. Yazarın özgürlüğünün ve edebiyat yaratışında, kişisel çıkışların, bireysel eğilimlerin, hayalgücünün önemi üzerinde durur. Ne var ki bu kısa yazıda, edebiyat sorununa, sosyalist gerçekçilerin dayanmalarını sağlayacak ölçüde açıklık getirdiği söylenemez. Öte yandan Lenin, başka yazılarında, edebiyatın aydınlatıcı ve eğitici yanı üzerinde de her zaman durur ve bu konuda da Marx ve Engels'in görüşlerini sürdürür. Edebiyatın, dünyanın değiştirilmesine, sosyalizmin kurulmasına

katkıda bulunması gerektiğini vurgular. Ama edebiyatın en iç sorunlarına ve estetik yanına karışmaktan kaçınır. Tıpkı Marx ve Engels gibi edebiyatın özgül sorunlarını açık bırakır. Bu konuda, Lenin'in, edebiyat yaratışına özgü sorunları, sosyalist dünya görüşünü benimsemiş yazarlara bıraktığı ve onlara güvendiği söylenebilir.

1918'den 1930'ların ortalarına kadar uzanan dönemde *Sovyet Edebiyatı, Ekim Devrimi*'ne yaraşan büyük bir canlılık ve zenginlik gösterdi. Bu dönem, Rus edebiyatının başyapıtlar vermiş gerçekçi geleneğinin, öznelci ve mistik eğilimlerinin, en yeni modernci akımların, sosyalist kültür ve insan anlayışına uygun düşecek sanat ve edebiyat yapıtları yaratma çabalarının kaynaşıp durduğu ve ilginç ürünlerin ortaya çıktığı bir çatışmalar ve tartışmalar dönemiydi. *1934 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi*'nin, bu kaynaşmayı kuramsal düzeyde sona erdirdiği söylenebilir. Birinci Beş Yıllık Plan gerçekleştirilmiş, İkinci'si başlamış, "Tek Ülkede Sosyalizm" görüşü benimsenmiş ve yeni toplumun temelleri atılmıştı artık. Dolayısıyla, sanat ve edebiyat alanındaki Bizans çekişmelerine de son vermek ve her şeyi yerli yerine oturtmak gerekiyordu.

"Sosyalist Gerçekçilik" sözünü, *"Eleştirel Gerçekçilik"* karşıtı olarak ilk ortaya atan Gorki, aynı zamanda bu kuramın temellerini de ortaya koydu. Lunaçarski ve Jdanov'un pekiştirdiği ve birçok yazarın benimsediği bu kuram, sosyalizmin kurulması ve yeni insanın oluşturulması amacı çevresinde kümelenen belli başlı şu düşüncelere dayanıyordu: içeriğin, biçimden daha önemli olması ("sosyalist içerik, ulusal biçim" deyişiyle de belirtilir); yalnızca *olan*'ın (gerçeğin) değil, *olmakta olan*'ın (toplumsal değişimin) ve olacak olan'ın (geleceğin) da ele alınması; geleceği önceden görme yeteneğiyle donanmış sanatçı ve edebiyatçının, dünyaya, coşku, umut ve iyimserlikle bakması ("devrimci romantizm"); emeğin yüceltilmesi ve yeni bir kahraman tipinin, "olumlu tip"in yaratılması. Bu ilkeler, sosyalist gerçekçiliğin, doğalcılığa (natüralizme), biçimciliğe (formalizme), kozmopolitliğe (dış etkilere açık olmaya) karşıt bir tutum benimsemesine yol açtı.

Sosyalist gerçekçiliğin başarılı örnekleri olarak gösterilen

yapıtlardan çoğunun, bu kuramın ortaya konmasından önce ya da onunla zamandaş olarak yazılmış olmaları dikkati çeker (Gorki, Ostrovski, Furmanov, Serafimoviç, Fadeyev, Libedinski, Seyfulina ve Gladkov'un yapıtları gibi). Bu yapıtlarda genellikle, İç Savaş ve Sovyet iktidarının ilk on beş yılının çatışmalı ve çelişkili yaşamı ele alınmıştır. Daha sonraları, bu tür başarılı yapıtlara az rastlandı. Bunun nedeni, artık resmileşmiş ve propaganda yanı ağır basmış sosyalist gerçekçiliğin, kurulmakta olan sosyalist toplumda çelişkilerin ve yabancılaşmanın ortadan kalkmakta olduğu ve yakında kesinlikle kalkacağı düşüncesini ilke olarak ileri sürmesinde aranmalıdır. Çelişkisiz bir gerçekliğin betimlenmesi, yavan romanların yazılmasından başka sonuç veremezdi kuşkusuz. Georg Lukacs, sosyalist gerçekçiliğin, eleştirel gerçekçiliği gereksiz kılmadığını söylerken bunu vurguluyordu. Yani romanın, sorunsal bir dünyada, sorunsal bir kahramanın serüveni olduğunu (Kemal Tahir'in "dram durumu" sözü de, bunu belirtiyor sanırım) hatırlatıyordu. Lukacs ayrıca, sosyalizmin kurulmasıyla, bireyde olduğu gibi toplumda da yabancılaşmanın hemen ortadan kalkmayacağını vurguluyordu. Bulanık bilincin, bencilliğin, buyurganlığın, dogmatizmin, sekterliğin, bürokrasinin kolayca silinip gitmeyeceğine dikkati çekiyordu. Lukacs'a yöneltilen saldırıların odak noktası, haklı olduğu yıllarca sonra somut olarak ortaya çıkan bu düşüncelerdi.

Sosyalist gerçekçiliğin en önemli öğelerinden biri olan devrimci romantizm anlayışının, özellikle şiirde daha başarılı verimler ortaya konmasını sağladığı söylenebilir. Şiirin iç zorunlulukları bu anlayış içinde yaşama hakkı bulduğu için bütün ulusların sosyalizmi benimsemiş şairleri, belli bir özgürlük içinde başyapıtlar yaratabildiler. Böylece sosyalist gerçekçilik, sınırının dışına taşmış oldu. Bundan ötürü, emekçi sınıfların ve doğacak sosyalist dünyanın amaçlarını benimseyen sanatçıların ve yazarların verimini, Ernst Fischer'in deyimiyle "sosyalist sanat" diye adlandırmak; bu alanda büyük görüş ayrılıkları olduğunu gözden kaçırmamak ve resmi bir görüş ve uygulama olarak sosyalist gerçekçiliğin, aynı alan içinde özel ve sınırlı bir durum olduğunu unutmamak gerekir.

Bu yazının başında ele aldığımız yeni bir insan, yeni bir birey yaratma konusunda da sosyalist gerçekçiliğin başarılı olduğu söylenemez. Kuşkusuz bu amaç, yalnızca sosyalist gerçekçiliğin değil, aslında, tüm sosyalist iktidarın benimsediği bir amaçtı. Sosyalist gerçekçiliğe de, sanat ve edebiyatın özgül araçlarıyla bu amaca katkıda bulunma görevi yüklenmişti. Sovyet iktidarının ve öteki sosyalist iktidarlardan çoğunun, belli ekonomik ve toplumsal dönüşümler gerçekleştirdikleri inkâr edilemez. Ama insan söz konusu olunca, bu tür devrimci dönüşümlerin gerçekleştirilemediği; yeni bir öznellik ve bilinç yaratılmadığı, yetmiş yıllık sosyalist uygulamadan sonra bugün belli oluyor.

Ekonomik ve toplumsal gerçek değişikliğe uğratılınca, bilincin ve insanın da değişikliğe uğrayacağını ileri süren Marx'çı görüş, sosyalist dünyanın çözülmesi gerçeği karşısında bugün, yenilgiye uğramış gibi görünüyor. İçgüdünün, bencilliğin, kişisel kazanç hırsının, kaba bireyciliğin, kuvvetin ve zorbalığın, ekonomik-toplumsal bir düzenin (sınıflı toplumların ve özellikle kapitalizmin) ikincil ürünleri değil de, insan ruhundaki kökleri sökülmeyecek çok daha derin dürtüler olduğu görüşü ağır basıyor gibi. Yani, liberalizmin ve kapitalizmin insan anlayışının üstün geldiği söylenebilir bir bakıma. Ayrıca, insanın kendini yaratmasının, yani insanolumun, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak toplumsal-kültürel dönüşümler alanından, salt bilimsel-teknolojik ilerleme alanına kaymış olduğu da ileri sürülebilir. Bugün Marx'çı düşüncenin karşısına çıkan en önemli sorunun, insan anlayışına ilişkin olduğundan kuşku duyulmaz. Ama bu sorun irdelenirken, insanoğlunun, yırtıcı bir bilimsel teknolojik canlı olduğu kadar, sömürüden, kör döğüşünden, zorbalıktan arınmış insanca bir dünya özleminden yakasını kurtaramayan bir canlı olduğunu da unutmamak gerekir.

N. Hikmet'e, Kemal Tahir'e, A. H. Tanpınar'a, çeşitli şairlere ve edebiyat sorunlarına ilişkin bu yazılar, gerçek anlamıyla edebiyat eleştirileri değildir. Bunlar, S. Hilav'ın *Felsefe Yazıları*'nda (YKY, 1993) dile getirmeye çalıştığı görüşleri, edebiyat alanında ve somut bir malzeme üzerinde örneklendirmeye çalışmasının ürünleridir. Edebiyat hem bireyin yeteneğinin hem de toplumsal geleneğin bir ürünü olduğuna göre, Asya-tipi bir toplumdan ve Doğu Despotluğu'ndan gelen bir toplumda, ondan çok farklı ve hatta onun tam tersi olan bir Batı toplumu edebiyat geleneği nasıl başarılı ürünler verebiliyor? Bu yazılarda ele alınan temel sorun işte budur. Ve Batı kültür darbesi altındaki bir Doğulu toplumun bireyleri olarak yazarlar ne gibi formel ve içeriksel çözümler bulmuşlardır? Bu da birinci soruya bağlı olarak *Edebiyat Yazıları*'nın ikinci sorununu oluşturuyor. Kısacası, bu yazılardaki yaklaşım, felsefe geleneğinden yoksun olan edebiyat eleştirimizin ötesine geçmek ve kavramsal düşünce çabasına dayanmak isteyen iyi bir niyetin ürünleri olarak görülebilir.

ISBN 978-975-363-241-X