

HİLMİ YAVUZ

YAZIN ÜZERİNE



Hilmi YAVUZ

YAZIN ÜZERİNE

BAĞLAM YAYINLARI

İstanbul — 1987

Bağlam Yayınları/2
Hilmi Yavuz Düz Yazılar/2

Dizgi
Baskı
Cilt
Kapak resim

Eslek Matbaası/511 75 37
Gümüş Basımevi/512 81 93
Gökhan Mücellithanesi/526 34 51
Cem Künükbek

Söyletir mi yok cihânda, bilmezem, söyler mi yok?

SUNUŞ

Yazın Üzerine, benim 1970'li yıllardan başla-
yarak, roman ve şiir üzerine yazdığım yazılardan
bir bölümünü kapsıyor. Bunlardan bazıları da,
1977'de yayımlanan **Roman Kavramı ve Türk Ro-
manı** adlı kitabımdan, büyük ölçüde değiştirile-
rek —ve yeni eklemeler yapılarak— **Yazın Üzeri-
ne**'ye alındı. O kadar ki, bunların bir anlamda, ilk
yayımlandıkları biçimleriyle ilgisi kalmadı da de-
nebilir.

Yazın Üzerine'nin romana ilişkin bölümün-
de, romanın kuramsal sorunları ağırlık taşıyor.
Bu bölümdeki yazıların birbirini bütünlüyor ol-
malarına da özen gösterildi. Şiir bölümü ise, be-
lirli bir şiir geleneğini sürdüren (ve özellikle bu
yönleriyle beni ilgilendiren) şairlerin öne çıktık-
ları bir bölüm oldu.

Bu yazıları derleyip kitaplaştırmam için be-
ni yüreklendiren Bağlam Yayınları'na ve süre-
kli yardımlarını esirgemeyen Yücel Demirel'e te-
şekkür borcumdur.

Ayaspaşa, 15 Şubat 1987
Hilmi Yavuz

Roman Üzerine

ROMANIN TEMEL SORUNLARINA İLİŞKİN NOTLAR

1. Gerçekçi yazarla doğalcı yazar arasında-ki ayrım, genellikle gözardı edilir; çoğu kez Doğalcılık Gerçekçilik sanılır. Lukacs'ın 'Gerçekçilik yanılısaması' diye adlandırdığı olgu bu.

Öncelikle belirtilmeli: Gerçekçi romancı, gerçekçiliği, belirli bir dünyagörüşü içinde 'yeniden-üretmek' durumunda. XIX. yüzyıl Avrupa romanında Gerçekçilik, somut gerçekliğin burjuvazinin dünyagörüşü doğrultusunda yeniden-üretilmesi demektir. Dünyagörüşü, romancının gerçekliği yeniden-üretme biçimini belirlediğine göre, gerçekliğin kendisi, romana belirli bir dönüşüme uğratılarak girecekti elbet. Başka bir deyişle dünyagörüşü, gerçekliğin hangi doğrultuda dönüşüme uğratılacağını belirliyor; ama bu dönüşümün, roman bağlamında nasıl gerçekleştirileceğini göstermiyor. Romancı bunu nasıl yapacak? Roman- da bu dönüşümü gerçekleştirecek anlatı kipi ne olmalı? Tiplerin ve karakterlerin ortaya konulmasından betimlemelere varıncaya dek biçim özelliklerinin nasıl olması gerekiyor? Romancı bu sorunların yanıtlarını bulmak zorunda.

Bir örnekle açıklamaya çalışayım. Henry James, İngiliz burjuva dünyagörüşünün tipik bir romancısı. İnsana, doğaya ve topluma ilişkin ger-

çeklikler, bu dünyagörüşü doğrultusunda 'yeniden-üretilir' James'in romanlarında. James, dünyagörüşünü anlatı tekniğiyle bütünleştirir. Onun romanlarında anlatı, belirli bir kişinin anlatısıdır: dönüşüme uğratılarak romana giren somut gerçeklikler, bir tek kişinin bilincinin 'içinden' verilir. Anlatı tekniğindeki bu dolayım (gerçekliğin bir kişinin bilincinden 'verilmesi'), doğrudan doğruya Henry James'in dünyagörüşünün anlatı düzeyinde dilegeliş kipidir. İngiliz empirisist felsefe geleneği, gerçekliği bireysel algının gerçekliğine indirger. Henry James de romanda anlatının, bir tek kişinin bilincinden 'veriliş' kipiyle tekilleştirilmesi tekniğini kullanarak, dünyagörüşünü bu teknikle bütünleştirir. Tzvetan Todorov'un dediği gibi, «bir anlatıcı olarak, yöntemini felsefi bir kavramın içine diker, Henry James'. Anlatının duyumculuğu, gerçekliğin yeniden-üretilmesinde görülen empirisist-duyumcu dünyagörüşüyle bütünleşir.

Öyleyse şu: Henry James'in romanlarında anlatı tekniği, romancının dünyagörüşüyle çelişmiyor. James, gerçekliği yeniden-üretirken ne ölçüde duyumcuysa, yeniden-üretilen gerçekliği anlatırken de o ölçüde duyumcu bir yazar olarak çıkıyor karşımıza. Şöyle de diyebiliriz: Henry James'in romanlarında İngiliz burjuva dünyagörüşünün empirisist duyumcu özelliği, anlatılanın içeriğinde bir 'tavır' olarak beliriyorsa, anlatının biçiminde de bir 'biçem' olarak öylece beliriyor.

Henry James örneği önemli. Şundan: Gerçekçi romancılarımızın çoğunda gerçeklik sorunu-

nun, ya bir başına 'dünyagörüşü sorunu' ya da bir başına 'biçem sorunu' olarak ele alındığını görüyoruz. Fakir Baykurt birinciye; Oğuz Atay da ikinciye örnek. Bu tavır, Fakir Baykurt'u Gerçekçilikten çok, kaba bir Doğalcılığa; Oğuz Atay'ı ise, deyim yerindeyse ince bir Doğalcılığa götürüyor. George Steiner, Zola'yı anlatırken şöyle der: «Zola'nın yan ayrıntılara, vakit cetvellerine, demirbaş eşya çizelgelerine karşı doymak bilmez bir tutkusü vardı. Bir borsa fiyatını romana sokuşturmaktan kendisini alamıyordu»². Atay'ın **Tutunamayanlar**'ını, ya da **Tehlikeli Oyunlar**'ını okurken onda da bu türden bir 'tutku' görmek olanaklı. Şu farkla: Zola'da nesnel olguların insansal bağlama ilişkili olsun olmasın, ardarda sıralama ya da betimlenmesi, dünyagörüşüne bağımlıdır kuşkusuz. Arthur Koestler şöyle örnekliyor: «Homeros için denizde fırtına Poseidon'un öfkesini simgeler; gündoğumunda ufukta görünen pembelik de gül parmaklı Aurora'nın gökyüzüne dokunduğunu belirtir; Vergilius ise doğayı sakın, mutlu ve esenlik içinde görür»⁴. Bu, Homeros'un da Vergilius'un da doğayı, yaşadıkları çağın egemen ideolojilerinin (dünyagörüşü) içinden betimlediklerini gösteriyor.

Gerçekçiliğin ölçütü, doğanın ve eşyanın, olduğu gibi betimlenmesi değil öyleyse. Betimleme, doğayı ve eşyayı olduğu gibi kopya etmez; betimleneni, egemen ideolojinin içinde yeniden-üretir. Vergilius, doğayı, Roma İmparatorluğunun mutlu yükseliş çağında, sakın ve esenlik içinde görüp öyle betimlemişse, onu o yıllarda İtalya'da hiç mi fırtına olmadı, diye eleştirmek

gerekmıyor: Gerçekçi betimleme, bir yansıtma değil çünkü...

Burada, bilinen bir ayırımı, roman gerçekliği ile doğa gerçekliği ayırımını bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bu ayırımın bir 'arkeolojisi' olduğu unutulmamalı: Dil'le Doğa'nın (Foucault) ya da Yaşam'la anlamın (Lukacs) bir bütünlük içindeyken, örneğin Homeros'un yaşadığı çağda, sanatsal (?) gerçeklikle doğal gerçeklik ayırımından söz edilemiyor. Homeros'un, doğa gerçekliğinin insan gerçekliği ile bütünleştiği, doğanın ve eşyanın insan'dan henüz yabancılaşmamış bir dönemde yaşadığını biliyoruz. İlyada ve Odysseia' da doğa ve eşy abetimlemelerinin, kaçınılmaz olarak, insansal bir bağlamı olması bundan dolayı. Homeros'ta nesnelerin dinamizmi, onların insanı bütünleyen bir işlevi olmasındandır. Steiner de söylüyor bunu: İlyada'da kılıç, «savaşçının kolunun bir uzantısı, bedeninin bir parçası olarak» görünür.

2. Doğaya ve eşyaya, egemen ideoloji bağlamında bakma sorunu, Türk yazın geleneği içinde yeterince aydınlığa çıkarılmadı henüz. Bu konuyla ilk kez ilgilenen, Güzin Dino oldu. Tanzimat-tan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru adlı incelemesinin ilk bölümünde Dino, özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin Gerçekçilik anlayışına değiniyor ve onun bir romanındaki ev ve oda betimlemelerini aktardıktan sonra şöyle diyor: «Balzac'ın bu yolda yaptığı binâ ve oda tasvirlerini hatırlayacak olursak (Grandet'nin mahallesi, evi, evinin içi; Goriot'nun pansiyonu v.s.) A. Mithat'taki noksanı daha iyi sezeriz. Balzac, harici eşya veya réalite'nin (ev, sokak, oda, elbise v.s.) psychique

veya sosyal bir ifade taşıdığını söyler ve bunu eserlerinde, bütün bir devrin maddî, manevî mânasını ifade ederek anlatmıştır. Goriot Baba, Grandet, Baron Hulot, Cousine Bette'in evleri, eşyaları, elbiseleri, tavırları, hareketleri Balzac'ın bu gayesinin ifadesidir, yani Balzac'ın eşya ve dış dünyaya verdiği önem, eserinde organik bir rol oynar⁵. Dino'nun, 'bütün bir devrin maddî, manevî mânası' diye belirttiği olgu, yazarın (Balzac'ın), doğayı ve eşyayı, çağının egemen ideolojisinin (burjuva ideolojisinin) içinden yeniden üretmiş olduğudur.

Steiner'e dönelim. Doğa'nın ve eşyanın insansal bağlamda betimlenmesinin en yetkin örneğini Tolstoy vermiştir ona göre: Anna Karenina'nın giysileri, Bezukhov'un gözlükleri, İvan İlyiç'in yatağı, betimlemelerindeki sağlamlıklarını ve varoluş gerekçelerini, hep romanın 'insansal' bağlamından almaktadır. Steiner bu anlamda Tolstoy'u Homeros'a yakın buluyor, Savaş ve Barış'tan örnekler vererek kanıtlamaya çalışıyor bu savını. Roman tipleri ve karakterleri kadar, doğa ve eşya betimlemelerinin insansal bağlamda taşıdığı işlevi öne çıkaran örnekler bunlar. Romanda insan, doğa ve eşyayla bütünleşmedikçe gerçekçi bir yazından sözedilemiyor çünkü.

3. Roger Garaudy, 1984 yılında düzenlenen Felsefi maddecilik ve artistik gerçekçilik konulu sempozyuma sunduğu bildiride, bir sanat yapıtında biçimle içerik arasındaki düzmece, sahte karışıklığın aşılabilmesi için, önce, yapıtın konusunu, onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini belirtir. Gerçekten de, bir romanda ya da öyküde, konuy-

la içeriğin çoğu kez, özdeş sayıldığını, böylelikle de birbirine karıştırıldığını biliyoruz. Genellikle iyi okur olmayanlarda sıkça görülen bir yanılgı bu. Bu tür okur için romanın konusu, romanın kendisidir. Bu yüzden de romanın gerçekçiliğine, çoğu kez, konunun verili gerçekliğe uygun olup olmamasına bakılarak karar verilir. Bir örnek vereyim: Vedat Türkalî'nin **Bir Gün Tek Başına**'sını okuyan biri, şöyle demişti: «Bir insan, salt sevgilisi ondan polis diye kuşkulandığı için intihar edebilir mi? Bu, bana gerçek görünmüyor.» Okuyanlar bilirler: **Bir Gün Tek Başına**'da Kenan, romanın sonunda sevgilisi Günsel'in ondan polis diye kuşkulandığını öğrendikten sonra intihar eder. Dikkat ettiyseniz, «Kenan sevgilisi onu polis sandığı için intihar etti» demedim; «Kenan sevgilisinin onu polis sandığını öğrendikten sonra intihar etti» dedim. Gerçekten de, bu iki olgu (Günsel'in kuşkusu; Kenan'ın intiharı) arasında, bir nedensellik (causalité) bağıntısı değildir söz konusu olan; salt zamansal bir bitişiklik (contiguïté) sözkonusudur. Hume'un ortaya koyduğu gibi insan zihni, zamansal bitişiklikle nedenselliği kolayca birbirine karıştırmaya yatkındır; insan zihninin, birbiri ardınca gelen iki olgudan öncekini neden, sonrakini de sonuç saymak gibi bir koşullanması vardır. **Bir Gün Tek Başına**'da Kenan'ın intiharıyla, Günsel'in kuşkusu arasında nedensellik bağıntısı kuran, bundan dolayı da bu intiharı inandırıcı bulmayan okur da, olayların birbirini izlemesine (zamansal olarak bitişik olmalarına) bakıyor; başka bir deyişle, romanı salt konu düzeyinde kavırıyor; gerçekliği, nedenselliğe indirgiyor; Kenan'ın intiharını, Gün-

sel'in kuşkusuna bağlayıp «bir insan sevgilisi onu polis sandı diye intihar eder mi? Bu, bana gerçek görünmüyor» diyor.

Oysa, romanı içerik düzeyinde kavramak, bu iki olay arasındaki ilişkiyi bir nedensellik bağıntısı olarak değil, salt zamansal bitişiklik bağıntısı olarak kavramak demektir: Ne ilki sonrakinin nedeni, ne de sonraki ilkinin sonucudur. Romanın içerik olarak kavranmasında gerçeklik, bir olayın ötekinin gerçekten nedeni olup olamayacağı sorununda değil, somut 'verili' gerçekliğin yeniden üretilmesindeki bütünselliktedir. Romanın gerçekliğini, olgular arasındaki nedenselliklerde aramak yerine, bu anlamda bir bütünsellikte kavramak gerekir.

Ne var ki bu ikiliği, romancıların felsefi tavırlarının dolaylı bir sonucu olarak görmek yanlış olmaz. Roman gerçekliğini nedenselliğe indirgemek, somut gerçekliğe **analitik**, bir bütünsellik olarak temellendirmekse, **diyalektik** bir yaklaşımı içerir. Nedensellik açıklamayı (ya da betimlemeyi), bütünsellik ise anlatmayı öngörür. Nitekim, Vedat Türkali'nin, Kenan'ın intihar nedenini 'açıklamak' gibi **tikel** bir sorunu öne çıkarmak istediğini sanmıyorum; tersine, Kenan'ın intiharını, ideolojik bir bağlam içinde **tümel** bir sorun anlatmak istediğini düşünüyorum.

Lukacs, **Moskova Yazıları**'nda roman'ın feodalizme karşı burjuvazinin verdiği ideolojik mücadelede doğduğunu belirtir. Burjuva romanının bütünselliği de, bu ideolojinin kendisidir. Ama Lukacs, özellikle 1848'lerden, yani egemen bir sınıf olan burjuvazinin 'maskesini yüzünden atmasından sonra', burjuva romancılarının kendi

sınıfları içinde 'tecrit' edildiklerine dikkati çeker ve romancıların, somut gerçekliği 'yaşamadıkları'-nı, onu 'gözlemlemekle' yetindiklerini belirterek şöyle der: «Burjuva romancıları, artık anlatmıyorlar, betimliyorlardı.»⁶ Lukacs'ın bu iki anlatı kipi arasındaki ayırımı somutlamak için, biri Gerçekçi (Tolstoy), biri de Doğalcı (Zola) iki yazarı seçmesi önemli: Neden önemli? Bu, bir başka yazının konusu⁷

4. Tarihle yazın arasındaki bağıntı nereden kaynaklanıyor? Bu, tek yanlı bir belirlenim bağıntısı mı? Tarih, yazını belirliyor mu sürekli olarak? Yoksa, çok yanlı bir belirlenim yapısı mı söz-konusu burada?

Soruna, yazınsal metnin ne olduğunu saptayarak girmek gerekiyor. Nedir yazınsal metin? Bir yaratı mı, bir ürün mü?

Pierre Macherey, **Pour une Théorie de la Production Littéraire** adlı yapıtında, yazın uğraşının, tarihsel olarak önceden verilmiş gereçlerle yeni bir 'ürün' ortaya koymak olduğu kanısındadır⁸. Yazar, demeye getiriyor Macherey, üzerinde işlediği gereçleri yaratmaz; tarihsel olarak önceden belirlenmiştir o gereçler. Değerler, mitler, simgeler, ya da genel deyişle, ideolojileri (ki bunlar, Macherey'e göre, yazınsal yapıtın gereçleridir) yazar, tarih düzleminde belirlenmiş olarak 'hazır' bulur. Macherey, yazarın üzerinde çalışarak oluşturacağı yapıtın, kendisine, deyim yerindeyse önceden verilmiş olan bu gereçlerine, 'yanılsama'lar adını veriyor. Öyleyse yazarın uğraşı, bu gereçleri yapıta dönüştürmektir. Yazar, sözgelişi bir otomobil fabrikasının montaj bölümün-

de çalışan bir işçi gibidir: önceden hazırlanmış parçaları (gereçleri), belirli bir tasarıma göre biraraya getirir. Yazar, diyor Macherey, bu anlamda bir işçidir, yazınsal yapıtsa, bir ürün.

Yazınsal yapının 'ürün' olması önemli; çünkü bu yazınla tarih arasındaki ,bağıntıyı temellendirmede kuramsal bir tutamak. Terry Eagleton'un **Marxism and Literary Criticism** adlı yapıtında da belirttiği gibi, yazınsal yapının bir 'ürün' olması Marx'çı sistemin bir gereği⁹ Althusser'in genelde, 'pratik' olarak adlandırdığı da bu: belirli bir hammaddeyi (gereci), bir dönüştürme sürecinde belirli bir 'ürün' durumuna getirmek. Yazın, 'dil'in ve deneyimin gereçlerini belirli bir ürüne' dönüştürmek oluyor.

Burada, vurgulanması gereken şu: Yazınsal metnin gereçlerinin tarih düzleminde belirlenmiş veriler olması, yazınla tarih arasındaki bağıntının olumsal (contingent) olmadığını ortaya koyuyor. Bu bağıntının zorunlu olması, yazınsal yapıtı bir 'yaratı' olmaktan çıkarıp, bir 'ürün' durumuna getiriyor.

Yazınsal yapının 'ürün' olması, yapının biçimine ve tekniğine ilişkin sorunların (tarihsel olarak 'verilmiş' gereçlerin, yazınsal yapıta nasıl dönüştürüleceğine ilişkin sorunlardır bunlar) öne çıkmasına yol açmalıdır. Açıyor da. Gerçekten, bir metni yazınsal kılan, gereçlerin dönüştürülmesindeki biçim ve tekniklerdir. Nitekim Franz Boas, ilkel sanattan söz ederken belirli bir üretimde teknik beceri ile artistik etkinlik arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtir¹⁰. Demek ki yazınsal metnin özel oluşunu, yazınsallığını belirleyen biçim ve teknikler ('biçim'); genel oluşunu ise ta-

rihselliğini belirleyen değerler, mitler, simgeler, kısaca ideolojiler ('içerik') ortaya koyuyor. Bu, yazınsal metindeki (üründeki) diyalektik birliğin, özel'le genel'i, biçim ve içerik düzleminde gerçekleştiren bir bütünsellik olduğu anlamına gelir. Bu tarihle yazının da diyalektik birliğidir.

5. Romanın yapısına ilişkin teknik kurgu öğelerinden biri de, kompozisyon. Kompozisyon, romanda geliştirilen durum ve eylemlerin düzenlenmesi anlamına geliyor. Bu düzenlemenin dayandığı ilke de, denge ilkesi. Şöyle de diyebiliriz: romanda kompozisyon, belirli bir denge ya da dengesizlik durumundan, buna benzer bir duruma geçiş demek. Bu tanım, Tzvetan Todorov'un. Todorov, Boccacio'nun öykülerini kompozisyon bakımından incelerken¹¹, bu öykülerin bir denge durumunun vurgulanmasıyla başladığını, bunu bir **dengesizlik** durumunun izlediğini, sonunda da öykünün yeni bir **denge** durumunu vurgulayarak bittiğini belirtir. Todorov, bu denge ve dengesizlik durumlarını, öykü kişileri arasındaki yapısal ilişkilere dayandırıyor. Örneğin, **Dekameron**'da ilk 'denge' durumunu, genel olarak iki öykü kişisi (genellikle karı-koca) arasındaki evlilik ilişkisi belirler. Todorov, bu dengenin, kadının kocasına ihanet etmesiyle bir 'dengesizlik' durumuna dönüştüğünü gösterdikten sonra, bu dengesizliğin iki âşığının, aldatılan kocanın öcünden kurtulmak için kaçmalarıyla sürdüğünü ortaya koyuyor. Bunu, Todorov'un deyimiyle, zinanın bir 'norm statüsü' kazanmasıyla belirlenen yeni bir denge durumu izliyor. Todorov, kompozisyonla ilgili bu yapısal çözümlemesini, Henry James'in romanlarına ve öykülerine de uyguluyor; önceki

'denge' durumunun, sonra ortaya çıkan 'denge' durumuyla özdeş olmadığını da önemle belirtiyor.

Todorov'un bu çözümlemesine bakarak, romanda kompozisyonun, genel olarak, bu tür bir 'denge/dengesizlik/ yeni denge' çevrimiyle belirlendiği söylenebilir. Ama burada, üzerinde durulması gereken bir nokta var: bu denge ve dengesizlik durumlarının, roman ya da öykü kişileri arasındaki özel ve tikel ilişkiler üzerine kurulmuş olması. Örneğin, Dekameron'da evlilik ilişkisi; zina ilişkisi. Todorov'un belirttiği gibi, bu özel ve tikel evlilik ilişkisi, son 'denge' durumunda, aile kurumunun değil, ama belirli bir aile tipinin eleştirisiyle sonuçlanır. Kuşkusuz, bu genelleme ideolojiktir. Başka bir deyişle, kompozisyonun temelinde belirli bir ahlak (ideoloji) varsaymaya dayanır. Todorov'un 'norm statüsü' dediği de bu: özel ve tikel bir ilişkinin, sonunda, ahlaksal bir norm'la vurgulanması.

Oysa, toplumcu roman kuramı bağlamında kompozisyon, bir 'denge/dengesizlik/ yeni denge' çevriminde okunsa bile, bu, denge ya da dengesizlik durumunu belirleyen, özel ve tikel ilişkiler değil; nesnel, genel ve tarihsel ilişkilerdir. Başka bir deyişle, kompozisyonun 'denge/dengesizlik/yeni denge' çevriminin her evresi, 'tez/anti-tez/sentez' süreçleriyle karşılıklı - bağımlılık içindedir. Bu da, kompozisyonun diyalektikle bütünleşmesiyle, kompozisyonun diyalektik süreçlere 'tekabül etmesi'yle gerçekleşir.

- (1) Tzvetan Todorov, *The Structural Analysis of Literature: the Tales of Henry James* (Structuralism'de ed. David Robey, Clarendon Press, Oxford 1973 («What is the origin of this idea of James's? In a sense all he has done is to erect his method as a narrator into a philosophical concept», s. 79).
- (2) George Steiner, György Lukacs ve şeytan'la anlaşması, *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı*'nda, 234, mart 1971, s. 668.
- (3) George Steiner, *Tolstoy of Dostoievsky*, Penguin Books, Londra, 1967, s. 52.
- (4) Arthur Koestler, *Literature and the Law of Diminishing Returns*, *Encounter*, Mayıs 1970.
- (5) Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru*, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 94, Ankara, 1954, s. 22.
- (6) Georges Lukacs, *Ecrits de Moscou*, Editions Sociales, es/ouvertures, Paris, 1974, s. 63-78.
- (7) Bu konuda, bu kitaptaki *Gerçekçilik Sorunu Üzerine ve Belimleme ve İdeoloji* adlı yazılarımıza bakılabilir.
- (8) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1980, s. 66-68.
- (9) Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londra, 1976, s. 59 vd.
- (10) Fransız Boas, *Primitive Art*, Dover Publications, New York, 1955, s. 19.
- (11) Tzvetan Todorov, *Grammalre du Décaméron*, Mouton, The Hague, 1969.

GERÇEKÇİLİK SORUNU ÜZERİNE

Sanatla gerçeklik arasındaki bağıntı, genel olarak iki ayrı düzlemde ele alınır. Biri, sanatın ister iç, ister dış gerçeklik olsun, gerçekliği doğrudan yansıttığıdır. Buna 'yansıtma kuramı' deniyor. İkincisi, sanatla gerçeklik arasındaki bağıntının doğrudan ve basit bir bağıntı olmadığı, karmaşık ve dolayımlı bir bağıntı olduğudur. Buna da 'dolayım kuramı' deniyor. Şimdi, kısaca bu düzlemleri açalım.

Yansıtma kuramı, empirik bir yanılgıdan kaynaklanır. Bu yanılgı, «gerçeklik, görünüştedir» önermesiyle özetlenebilir. Oysa bilim bize, görünüşle gerçekliğin örtüşmediğini gösteriyor. Öyleyse, gerçekliğin bilgisine varabilmek için görünüşten yola çıkmak sözkonusu değil. Gerçek nesne ile bilginin nesnesi farklı (Althusser). Bu fark, sanatın nesnesi için de geçerli. Sanat alanında da görünüşün 'yansıtılması' bize gerçekliği vermiyor. Yansıtma kuramı bu yüzden yetersiz.

Dolayım (médiation) kuramı ise, somut gerçekliğin artistik olarak yeniden-üretilmesini içeriyor. Bu yüzden dolayım, dönüştürme demek. Neyi dönüştürüyor? Empirik düzeyde, ya da görünüş düzeyinde verili olanı, somutu dönüştürüyor. Nasıl dönüştürüyor? Bu dönüştürme, bir üretim (daha doğrusu, bir 'yeniden-üretim') ise, bu-

nun belirleyicileri neler? Önümüzde duran soru, bu.

György Lukacs, Gerçekçilikle Doğalcılığı birbirinden ayırır. Ona göre, Gerçekçiliğin belirleyici kategorisi, tipiklik ya da temsili olan'dır. Lukacs, bunu XIX. yüzyıl romanı (özellikle Tolstoy ve Balzac) ile örnekliyor. Bu iki romancıda belirleyici olan olayların, nesnelerin, durumların insansal bir bağlamda sunulmaları; bir başka deyişle, bunların roman tipleri ve karakterlerinin yaşamlarına içkin olmalarıdır. Lukacs, Tolstoy'un Anna Karenina'sındaki at yarışı bölümünü örnek veriyor¹. At yarışı, diyor Lukacs, Anna, Vronsky ve Karenin'in bireysel tarihlerinde büyük bir dönüşümü vurgulamaktadır. Yarışın, üçü için de, ayrı ayrı, yaşamsal anlamı vardır. Böylece bir olay (at yarışı) ile insansal olan, bir öykülemeye (narration), at yarışının öykülenmesinde bütünleşir. Lukacs'a göre gerçekçi yazar nesneleri, olayları, durumları sadece betimleyen, görünüşü en ince ayrıntılarına kadar sıralayan biri değildir. Bunu, doğalcı yazar yapar, diyor Lukacs. Gerçekçi yazar ise, betimlemez, öyküler. Öykülemeyi betimlemeden (description) ayıran, görünüşün arkasındaki insansalı, dolayısıyla da içkin anlam taşıyanı seçmektir. Kısaca, diyor Lukacs, doğalcı yazar sıralar ve betimler; gerçekçi yazarsa seçer ve öyküler. Böylece Lukacs, Gerçekçiliği, betimleme-öyküleme karşıtlığında temellenen bir sorunsal olarak görüyor.

Dikkat edilirse Lukacs'ın 'artistik gerçekçilik' dediği, görünüşün arkasındaki 'anlam'ın (buna 'içkin anlam' da diyebiliriz) öykülenmesidir. Gerçeklik, bir anlam sorunu olarak çıkıyor

karşımıza. Ama bu, dil-içi 'metin okuma' düzleminde beliren bir anlam değildir. Lukacs'ta gerçekliğe tekabül eden anlam, günlük insan yaşamının belirlenimlerinin 'tipik' kıldığı bir toplumsal bağlam sorunudur. Şöyle de diyebiliriz: **Anna Karenina**'daki at yarışı bölümünü salt metnin içinde kalarak okumak, bize, bu bölümün roman kişileri için taşıdığı içkin anlamı vermez, veremez. Bu bölümün anlamı (gerçekliği), ancak insanın toplumsal pratiği içinde kavranabilir. Lukacs, bu savını pekiştirmek için, daha da ileriye giderek şöyle diyor: «Nesnelerle onların somut insan deneyimlerindeki işlevleri arasındaki bağıntıların kaybolması, artistik anlamın da kaybolması demektir.» Çok önemli bir nokta bu. Lukacs, burada 'meta fetişizmi' gibi bir kuramsal kavramdan yola çıkarak 'şeyleşme'nin (réification) insanlarla nesneler arasındaki 'saydam'lığı ortadan kaldırdığını; günlük deneyim (yaşam pratiği) içinde nesnelerin, insanlar için taşıdığı anlamın yok olduğunu belirtir. Hegel'in diliyle söylemek gerekirse, nesneler, dolayimsız (doğrudan) verilmemişlerdir artık.

İnsanla nesneler arasındaki bu saydamlık ve bütünsellik kaybolunca yazar ya pasif bir gözlemci, bir betimlemeci olarak kalmak, ya da nesneye içkin olmayan simgesel anlamları dışardan vermek durumunda kalacaktır. Nesne, simge olmaktadır. İşte bu noktada Doğalcılık ile nesnelerin simgeleştirilmeleri anlamında Formalizm arasında bir fark kalmaz. Doğalcılık da nesneyi eksen yapar, Lukacs'a göre. Öyleyse, sanat yapıtıyla gerçeklik arasındaki bağıntı, ancak, Lukacs'ın 'epik yoğunluk' dediği durumlarda sa-

hih olarak kurulabilir: Sanatçı, gerçekliği temel-
lendirebilmek için nesneye değil, insanın dönüş-
türücü, bilinçli eylemlerine (praksis) öncelik ver-
melidir. XIX. yüzyıl romanının büyüklüğü ve yü-
celiği buradadır.

Nesne ile insan arasındaki bağıntıların yok-
olduğu 'saydam' olmayan toplumlarda, ideoloji
sorunu birincil önem kazanır. Marx'ın eğretiler-
mesini kullanırsak, 'ışık geçirmeyen' (opaque)
toplumlarda saydamlığı ortadan kaldıran, ideo-
lojilerdir. Öyleyse artistik üretimde ideoloji ne
kertede belirleyicidir? Örneğin, «Balzac kral-
cıydı; ama XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransız
toplumundaki nesnel belirlenimler, Balzac'ı aris-
tokratları değil, Jakobenleri daha sahih tip-
ler olarak kurmaya götürmüştür,» demek yeterli
midir? Gerçekliğin artistik üretimi sürecinde üre-
tim araçlarının, tekniklerin, kullanılan gereçle-
rin ve asıl önemlisi, yazarın kurmacaya ilişkin
tasarımının da belirleyiciliğini gözardı etmemek
gerekıyor. Balzac'ın gerçekçiliği, hiç kuşkusuz,
açık kralcı yönelimlerine karşın aristokratları de-
ğil de, Jakobenleri yüceltmesi olgusuna indirge-
nemez. Balzac'ın betimleyici değil, öykülemeci ol-
ması; nesnelerle (bunlara, durumları, olayları da
katabiliriz) insan arasındaki bağıntıları, insanın
dönüştürücü etkinliğine öncelik vererek kurma-
sı: İşte onu gerçekçi kılan öğeler. Aristokrasiyi
eleştiren ya da Jakobenleri yücelten her yazarın
Balzac olamamasının özünde, artistik üretimin bu
özgül belirlenimleri var

Lukacs'ın savunduğu anlamda belirli bir bağ-
lama gönderme yapan yapıtlar, roman tiplerinin,
şu ya da bu ideolojiye karşın, nesnel belirlenim-

leri 'gösteren' tipler oldukları yapıtlar değildir. Üstelik, ideolojinin, nesnel belirlenimleri dolayım-
lı bir biçimde ortaya koyabilme gibi (Balzac ör-
neği) 'olumlu' bir anlamı varsa, gerçekliği nes-
nel belirlenimlerden koparan ya da çarpıtan
('yanlış bilinçlilik') «olumsuz» bir anlamı da var-
dır. Sanatı, ideolojik düzlemde bir yeniden-üretim
olarak tanımlarken, ideolojinin bu 'olumsuz' ya-
nını da gözardı etmemek gerekir. Bunu, ideolojik
konumun zorunlu olarak, nesnel belirlenimleri
'göstereceği' gibi, yanlış bir okuma anlayışına
düşülmemesi için söylüyorum. Sanatın bir yeni-
den-üretim olmasında, ideolojinin hem olumlu
hem de olumsuz belirlenimleri olacaktır. Benim
vurgulamak istediğim, sanatsal üretimin, salt
ideolojinin belirlenimlerine indirgenemeyeceği.

(1) George Lukacs, **Writer and Critic**, Merlin Press, Londra,
1978, s. 110-148.

BETİMLEME ve İDEOLOJİ

Betimlemenin yazınsal metin içindeki işlevine, felsefi içermeleriyle birlikte ilk değinen, sanırım Lukacs'dır (Erzählen oder beschreiben? *Internationale Literatur*, 11, 1936. Dilimize, 'Öyküleme mi, Betimleme mi?' diye çevrilebilir.) Burada, sorunun felsefi içermeleri önemli: yoksa daha önce de betimleme üzerinde durulduğunu; örneğin Balzac'ın Stendhal'in *Parma Manastırı*'nı eleştirirken, bir kurmaca kipi (mode of fiction) olarak, betimlemenin işlevini vurguladığını biliyoruz.

Oysa Lukacs, betimlemenin, epik'ten sonra XIX. yüzyıl romanında yeniden işlev kazandığını belirtir. Epik'te (burada, Lukacs Homeros'u düşünmektedir) betimleme, öykülemenin kendisidir; epik öyküleme, nesneyle edim ya da daha genel bir deyişle, 'günlük yaşamla anlamlılık arasında' bir karşıtlığın bulunmadığı bir 'saydamlığı' imler. Jameson'un dediği gibi, bu tür toplumlara özgü sanat yapıtları, somut'tur; daha başından bütün öğeleri anlamlıdır çünkü. Yazar, kullanır bu öğeleri, ama anlamlarını önceden ortaya koyma gereğini duymadan!' Yineleyelim: Hegel'in diliyle söylersek, bu öğelerin bir dolayım gereksinimleri yoktur. Bu yüzden epik öykü-

lemede betimlemeler, zorunlu olarak, günlük yaşama içkin'dirler.

Lukacs, epik yazın'ın ayırdedici özelliğinin, nesnelerin şiirselliği olduğunu söyler. Nesnelerin şiirselliğiye, insanların yaşamlarına bağlandıklarında gerçekleşir. Bu önemli noktaya, ilk kez Lessing'in değindiğini biliyoruz. Laokoon'da şöyle der Lessing: «Homeros, salt edimleri betimler. Tekil nesneleri ve insanlarıysa, onların edime katıldıkları ölçüde betimlemeye değer bulur.» Lukacs'ın 'epik yoğunluk' dediği de budur². Epik sanatçı betimlemez gerçekte: İşi betimlemek değil, öykülemek'tir onun. Öykülemede nesnelerin betimlenmesi, ayrıntılar, edimin somut görünüşlerini ileten araçlardır. Ama bunlar, edimden ve karakterlerden bağımsız bir anlam kazanırlarsa, karakterlerin betimlenen durum ya da nesneyle bir ilişkisi kalmaz. Böylece, diyor Lukacs, karakterlerin yaşamı, artık, salt nesnelerin bir dizi görünümlerini birbirine bağlamaya yarayan gevşek bir ilmekten başka birşey değildir: nesneler fetişleşmişlerdir. Bu durumda betimleme, romanın kompozisyonunda başat bir kurmaca kipi olur: betimleme, epik anlamın yerini alır.

Zeraffa, nesnelerin (meta'ların) fetişleşmesini içeren mülkiyet ilişkilerine tekabül eden kurmaca kipine, Alain Robbe-Grillet'in romanlarını örnek gösteriyor. Buna karşılık **Goriot Baba**'da Vauquer Pansiyonu'nun betimlendiği bölüme bakalım. Zeraffa, Balzac'ın metninin toplumsal gerçekliği, pozitivist ve tarihsel düşünce kipi ile verdiğini belirtiyor. Burada insanlar, sahip oldukları (sahip olmak, yaşadıkları pansiyonun yatak ve yemek ücretini ödemek anlamına gelse bile),

hattâ baktıkları nesnelerle temsil edilmektedirler. Bu insanlar ve bu nesneler, diyor Zeraffa, aslında değişim-değerinden başka birşey olmayan kullanım-değeri ile, birbirlerinden zorunlu ve kaçınılmaz olarak, uzakta durmaktadırlar³. Balzac romanının belirgin bir özelliğidir bu: insanları nesneler temsil eder Oysa daha sonra, örneğin Alain Robbe-Grillet'de olduğu gibi, insanlar nesnelerle temsil edilmezler, insan, nesnenin kendisi'dir artık... Bu bağlamda Vauquer Pansiyonu betimlemesinin, sınıfların ve çıkarların örtüştüğü bir ara-konumu var: Goriot, Vautrin, Rastignac burada, bu pansiyonda birlikteler çünkü.

Lukacs, XIX. yüzyıl romanına gelinceye değin, betimlemeden sözedilemeyeceğini söyler. Örneğin, bir yüzyıl öncesinin, XVIII. yüzyılın romanlarında (Le Sage'ın, Voltaire'in romanlarında) betimlemelere hemen hemen hiç rastlanmadığını, olanlarınsa ikincil ve önemsiz bir rol oynadıklarını belirtir. Bunun temelli nedenleri var elbet. Ama Lukacs'ın saptadığı şu: Le Sage'ın *Gil Blas*'ında olduğu gibi, karakterin dış görünüşüne ya da kişisel özelliklerine yapılan sıradan, yüzeysel bir gönderme, bireyin toplumsal konumunu belirlemeye yeterken, XIX. yüzyılda bu, artık yetmemeğe başlıyor. Roman karakterinin bireyselleştirilmesi, onun edimleriyle ya da olaylara gösterdiği tepkilerle dolayimsız belirleniyordu. Le Sage örneğindeki gibi... Lukacs şöyle der: «Örneğin Rastignac, *Gil Blas*'tan çok farklı türden bir serüvencidir. Rastignac gibi özgül bir serüvenci tipini bütün gerçekliği ile kavrayabilmek için, onun salt edimlerini değil, ama içinde yaşadığı çevre-

yi de bilmek gerekiyor artık; bu yüzden Vauquer Pansiyonu'nun pisliğini, kokularını, yemeklerini ve yemek servisini inceden inceye betimlemek gerekiyor. Grandet'nin evinin ya da Gobseck'in apartmanının da, ayrıntılarıyla betimlenmesi gerekli: birey olarak, ya da toplumsal tip olarak ikisi de, birbiriyle karşıtlaşan iki farklı tefeci tipi çünkü.

Aslında, yazımın başında belirtmeliydim, ama buraya değin söylediklerimden anlaşılmış olmalı: Lukacs'ın betimlemeye değil, betimleyici kurmaca kipine itirazı var. Romanın kompozisyonu ile ideoloji arasındaki bağıntılar sözkonusu burada. Öyküleme ve betimleme, kurmaca kipleri olarak, belirli tarihsel koşullara tekabül ederler. Öyküleme, romanda 'epik yoğunluğu', nesneyle edim arasındaki dolaylı ilişkiyi temsil eden kurmaca kipi'dir. Lukacs şöyle der: «nesnelerle onların somut insan deneyimindeki işlevleri arasında varolan karşılıklı bağıntıların ortadan kalkması —ki bu, öykülemenin ortadan kalkması demektir—, sanatsal (artistik) anlamın yokolması demeye gelir. Öyküleme, nesneyle edim arasındaki bağıntıyı kurarak, okuru katılımcı kılar. Oysa betimleme, edimden bağımsızlaşmış, özerk bir kurmaca kipi olarak okuru, olsa olsa, gözlemci kılabilir ancak.»

Lukacs, betimlemeci yazar: gözlemci (edilgin) okur sorunsalını içeren kurmaca kipinin (Zola'da bu kip başattır) yazı yazma işinde özelleşmiş bir uzmanlığa tekabül ettiğini de söylüyor. Kapitalist işbölümü anlamında bir özelleştirmedir bu. Oysa öykülemeci yazar: katılımcı (etkin) okur sorunsalını içeren kurmaca kipinde (Balzac'ta bu kip ba-

şattır), bu doğrultuda bir özelleşme sözkonusu olmuyor. Öyküleme ve betimleme, bu yüzden, kapitalizmin iki ayrı evresine (ve doğallıkla, ideolojisine) tekabül ediyor. Lukacs söylüyor: «yeni biçimler, gerçekliğin temsilinde yeni yollar, eski biçim ve biçemlere bağlı olsalar da, artistik biçimlerde içkin bir diyalektikten çıkmazlar. Her yeni biçim, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiştir.» Böylece öyküleme Gerçekçiliğin, betimlemeyse Doğalcılığın (ve onun bir türü olan Formalizmin) kurmaca kipi oluyor Lukacs'a göre.

İdeoloji ile betimleme bağıntısı üzerinde durmalı burada. Lukacs'ın söylediği şudur: «bir yazarın ideolojisi, onun deneyimlerinin bütününe belirli bir soyutlama düzlemindeki bireşimidir. İdeolojinin anlamı, öyleyse, yaşamdaki çelişkileri düzenli ve yararlı bir bağlam içinde görme olanağı vermesindedir. Doğalcı (dolayısıyla, Formalist) yazarın bu anlamda bir ideolojisi yoktur: gözlem ve özerk betimleme, yaşamda düzen kavramının yerini almıştır çünkü.

(1) Frederic Jameson, **Marxism and Form**, Princeton University Press, New Jersey, 1971, s. 165 vd.

(2) G. Lukacs, **Writer and Critic**, Merlin Press, Londra, 1978 s. 110 -148. Bu yazının başında sözü edilen yazının İngilizcesi (Narrate or Describe?) bu kitaptadır. Lessing'In **Laokoon**'undan alıntı da içinde olmak üzere Lukacs'tan tüm alıntılar, bu yazıdan yapılmaktadır. Lessing'In **Homerost**a betimlemenin işlevi konusundaki görüşleri için ayrıca bkz. George Steiner, **Tolstoy or Dostolevsky**, Penguin, Books, Londra, 1967, s. 53.

(3) Michel Zeraffa, **Fictions**, Penguin Books, Londra, 1976, s. 51.

ROMANDA TİP SORUNU ÜZERİNE, I

Amacım, romanda tip sorununu irdeleme alanında değişik bir yaklaşım önermek. Ama önce, tip'e dayalı roman nedir; bu soruyu açmak tip'in 'verilmiş' ya da 'yaşanmış'lığına ilişkin bir ayırım getirerek, sorunun kuramsal bağlamını belirlemek istiyorum.

'Tip' romanını, belirli bir tip ortaya koymak, bu tipin bireysel tarihini de, 'verilmiş' değil, 'yaşanmış' bir tarih olarak sunmak anlamında kullanıyorum. Burada, 'verilmiş' ile 'yaşanmış' bireysel tarih arasında öngörülen ayrımı açmak gerekli. Bir tipin 'verilmiş' olmasından, belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırırlarak anlatılmasını anlıyorum. Örneğin, kızlarına duyduğu sevgiyi en son kertesine götüren Goriot baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tiptir. Goriot baba, aşırı sevginin belirlenmesiyle birlikte, önceden 'verilmiş' bir tip olarak ortaya konur. Bu yüzden de Goriot Baba'nın, roman boyunca bu yönsemeyi en son kertesine kadar sürdüreceği, bir 'veri' olarak önceden bellidir. Şunu demek istiyorum: tipin, karakteristik insansal konumunun daha başından belirlenmiş olması, onun bireysel tarihini önceden 'verilmiş' kılar. Goriot Baba'yı okurken, Goriot tipinin belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden 'verilmiş'tir âdetâ. Bu yüz-

den de roman okurlarının «Goriot Baba ne yapacak, nasıl davranacak?» diye değil, ama «Bakalım bundan sonra daha neler yapacak?» diye düşündüklerini sanmak yanlış olmamalı. Goriot Baba'nın insansal yönsemesinin doğrultusu, bu yönsemenin en son kerteye ulaşacağını gösterir, aradaki bireysel tarih kesiti, bir tür 'dolgu' niteliğindedir. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum: abartılmış ve karakteristik yönsemesi önceden 'verilmiş' bir tipin bireysel tarihinin, daha 'yaşanmadan', **kaçınılmaz** olarak yaşanacak bir bireysel tarih diye sunulması. Tipin 'verilmiş' olmasından bunu anlıyorum.

Tip'in 'yaşanmış' bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi (örneğin, Goriot'da 'sevgi' Grandet'de 'cimrilik') son kertesine kadar yaşayacağını önceden 'verilmiş' olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda, yaşanacak olanın, gerçek yaşamdaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahilik taşımasıdır. Tipin 'verilmiş' değil, ama 'yaşanmış' olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine dönüşümler gösterdiği bu tür bir sahilik kavrayışını içerir'. Tiplerin 'verilmiş' ya da 'yaşanmış' olmasındaki ölçüt, tipin **gerçeklik kavrayışı'nı** değil ama sahilik kavrayışını getirmiş olmasıdır. Bu kavrayış, tipin 'verildiği' değil ama 'yaşandığı' romanda, anlatılan bireysel tarih kesitini, önceden varsayılan son kerteye ulaşmayı amaçlayan bir 'dolgu' olmaktan çıkarır. Lukacs, Kafka'dan sözederken bu durumu şöyle

somutlar: «Kendisinin [Kafka'nın] özgünlüğü, herhangi, yeni bir anlatım yolu bulmasından değil, yaratmış olduğu dünyayı ve kişilerinin bu dünya karşısındaki tepkilerini son derece inandırıcı, fakat aynı zamanda da her zaman şaşırtıcı bir şekilde sunmasından ileri gelir.»² (abç).

Aslında, tipin 'verilmiş' olmasının temelinde, belirli ve karakteristik insansal yönsemenin (örneğin, aşırı cimrilik, aşırı sevgi, vb.) felsefi bir kategori yanlışlığı yatıyor. Bu kategori yanlışlığı, insanın bu karakteristik yönsemesinin onun özünü oluşturduğu; başka bir deyişle bu yönsemenin doğrudan onun özünü belirlediği varsayımından yola çıkılmasındandır. Bu insansal yönseme tipin özünü belirliyorsa, bu özün son kertesine kadar yaşanacağını önceden 'verilmiş' olması doğallaşır. Daha somut bir biçimde söylemek gerekirse, bu kategori yanlışlığı şöyle konulabilir: Goriot Baba'nın kızlarına aşırı sevgi duyması, onun insansal özünü (essence) oluşturmaktadır; Goriot Baba, yaşamının herhangi bir kesitinde bu sevgiyi göstermezse, Goriot Baba olmaktan çıkar, o artık **başka biridir**. Bu yüzden de başka türlü davranması olasılığı yoktur.

İlk bakışta doğru gibi geliyor bu yargı. Ama Grandet Baba yaşamının bir kertesinde cimri olmamayı seçerse, ya da Goriot Baba yaşamının bir kertesinde kızlarına artık sevgi duymamaya başlarsa, Grandet ya da Goriot olmaktan çıkıp bir başka insana mı dönüşür? İnsanı değişmez, dural (statik) bir özle belirlemek, onu (insanı), yapılan bir nesneye (Sartre'ın verdiği örnekle, mektup açmaya yarayan bir bıçağa) indirgemek anlamına gelmez mi? Demek ki, en kesin anlam-

da içselleşmiş insan yönsemeleri bile, tipin (dola-
yısıyla, insanın) özünü bütünüyle belirlemiyor.
Tipin özünü, bu doğrultuda bir karakteristiğe in-
dirgemek, onu sahilhlikten uzaklaştırıyor.

Roman tipini belirleyen aşırı sevgi, aşırı cim-
rilik, vb. gibi, içselleştirilmiş karakteristik yön-
semeler, tipin özüyle mi ilgilidir, yoksa ilineksel
(accidental) nitelikler midir? Batı romanında bu
tipin felsefi temellendirilmesi nasıl yapılabilir?
Şimdi bu sorunu ele almak istiyorum.

(1) Bu tür bir 'sahihlik' kavrayışının, bazı romanlarda neden-
siz edimlerle (actes gratuits) öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. Ne-
densiz edimlerin felsefi içermeleri konusunda Sartre'ın olum-
suz tavrını Maurice Cranston Sartre'da (Oliver and Boyd, Edin-
burg ve Londra, 1962, s. 70) iyice vurgular. Bu konu, **Ro-
mando Tip Sorunu**, II de, ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

(2) G.Lukacs, **Çoğdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, (Çev. C. Çapan),
Payel Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 88.

ROMANDA TİP SORUNU ÜZERİNE, II

Romanda 'tip' sorununu irdelerken 'verilmiş' tiplerle, 'yaşanmış' tipler arasında bir ayırımdan söz etmiş, 'verilmiş' tipin roman içindeki bütün durum ve edimlerde önceden belirlenmiş bir konumu olduğunu anlatmaya çalışmıştım. 'Verilmiş' tip, belirli bir insansal yönsemenin abartılmış bir biçimde ortaya konması olduğuna göre, bu yönsemenin, en son kertede belirleyici olması da kaçınılmaz oluyor. Örneğin Goriot Baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tip. Goriot Baba'nın bütün durum ve edimlerini, en son kertede, onun bu abartılmış insansal yönsemesi (kızlarına karşı duyduğu aşırı sevgi) belirliyor. Goriot Baba'nın bu anlamda bir gerçeklik kavrayışı getirdiğine kuşku yok. Balzac'ın bu romanını okurken, böyle bir insan olmaz, olamaz diye düşünmüyor, bu yüzden de Goriot Baba tipini gerçeklikten uzak bulmuyoruz. Ama, Goriot Baba gibi 'verilmiş' tiplerin, daha başından hangi doğrultuda davranacağını, karşı karşıya kaldığı durumlarda yapacağı seçmeyi, onun bu abartılmış insansal yönsemesinin belirleyeceğini de biliyoruz. Gerçeklik, sahlilik'ten işte bu noktada ayrılıyor. Gerçeklik düzleminde kavranan, ama sahlilik düzlemine kavranamayan bir tip Goriot Baba.

Burada, temel bir felsefi kategori yanlışlığına değinmek gerek. Bu yanlışlık, iki düzlemde gerçekleşiyor: birincisi, insanın özünü (essence), belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye (Goriot Baba örneğinde olduğu gibi, aşırı sevgiye) indirgemek; ikincisi, bu abartılmış insansal yönsemeyi, bütün durum ve edimlerde, son kertede belirleyici kılmak. Bu, doğada ve insanda özün, birbirinden farklı olmadığı düşüncesini içeren bir felsefi kategori yanlışlığı. Bir kere insan'ın özü, herhangi bir doğa nesnesi (örneğin, ağaç) gibi, belirli bir özelliğe indirgenemiyor. İkincisi, böyle bir özelliğe indirgense bile, bu özellik insanda son kertede belirleyici olmuyor. Aslında Balzac'ın yaşadığı XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da egemen olan felsefi düşünce, katolik öğeleri içeren bir tür objektif idealizme dayandığı için, Balzac'ın, tip sorununu bu çerçevenin dışında kavraması, elbette sözkonusu olamazdı. Başka bir deyişle, Goriot Baba gibi, Grandet Baba gibi tipleri Balzac, bu düşüncenin varlık ve gerçekliği değişmez, mutlak bir öze bağlayan ideolojik bağlamı içinde kurmak durumundaydı.

Batı romanında 'verilmiş' tipten, 'yaşanmış' tipe geçiş önemlidir ve bu geçişler, felsefe düşüncesinde görülen dönüşümlerle doğrudan bağlantılıdır. Balzac, 'verilmiş' tiplerin romancısıdır. Ama Fransa'da felsefi düşünce, objektif idealizmden (özellikle, doğabilimleri ile insanbilimleri arasındaki ayırım belirginleştikçe) sezgici bir idealizme dönüşürken, 'tip' sorununu da dönüşüme uğratar. Bu dönüşüm, tip sorununu, örneğin André Gide'de ikili bir düzlemde somutlaştırır. André Gide'de tipler, Balzac'ta gözlemlediğimiz ölçü-

de çizgisel 'verilmiş' tipler değildir. Gide, Fransız düşüncesinin Bergson'la birlikte aldığı dönemeçtedir: Gide'de 'verilmiş' tipler (Dar Kapı'daki Alissa) kadar, 'yaşanmış' tipler (Vatikan'ın Zindanları'nda Lafcadio) gözlemlenir. Lafcadio'nun özgürlüğünü kanıtlamak için giriştiği nedensiz edimler (*actes gratuits*), onu 'verilmiş' değil, 'yaşanmış' bir tip kılar.

Bu dönüşüm, tiplleme açısından Sartre'da düğümlenir: Sartre'da 'tip' sorunu, bütün bütüne ortadan kalkmıştır. Çünkü Sartre, insanın kendi özünü sürekli olarak yeniden kurduğunu düşünmektedir ve bu sürekli değişim içinde, 'verilmiş' tip şöyle dursun, 'yaşanmış' tip bile sözkonusu olamaz. Sartre'ın romanlarının tiplerden değil, karakterlerden oluşması da buna bağlıdır.

ROMANDA TİP SORUNU ÜZERİNE, III

Aragon *La Mise à Mort*'da aşağı yukarı şöyle der: «tarihsel kişilerin bir gün olumlu kahramanlar, ertesi günse olumsuz karakterler olarak nitelendirilebilmesi olasılığı, gerçekçi roman yazımını olabildiğince güçleştirir.» Belirli bir tarihsel döneme ilişkin gerçekliğin tümüyle bilinmesinden sonra, o dönemin gerçekçi düzlemde yazınsallaştırılabileceğini vurgulamak istiyordu Aragon bu sözlerle. Ama bana öyle geliyor ki, Aragon'un değindiği güçlük, roman yazımında 'tipiklik' sorununun, en azından, tarihe bağımlı olduğunu açıklıkla ortaya koymaktadır.

Öyle: tip, gerçekçi yazının tarihselliğini içeren bir kategori. Lukacs'ı izleyerek tip'i, bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipi olarak tanımlayabiliriz; ya da Adorno'yu izleyerek belirli bir tarihsel dönemin 'diyalektik imge'si olarak... Demek ki tip, roman metnini tarihe, somut tarihe eklemlenen bir dolayım: gerçekçi roman ancak, ürettiği tiplerle tarihsellik ediniyor. Dolayısıyla, Frederic Jameson'un belirttiği gibi, örneğin bir Balzac karakteri, bir sınıfın ya da kuramsal tarihin tipiği değil, belirli bir tarihsel dönemin, somut tarihin tipiği'dir. Jameson, somut tarihin dışında, o tarihe aşkın bir küçük burjuva tipiğinden değil, olsa olsa belirli tarihsel süreçlere tekabül eden farklı küçük burjuva tiplerinden sözedebileceğini vurguluyor.

Şöyle diyor Jameson: «Balzac'da aşkın bir küçük burjuvadan değil, Napoleon'dan Louis-Philippe yönetiminin son günlerine kadar uzanan somut tarihin dönüşümlerine tekabül eden ve örneğin giyim kuşam stilinden evindeki mobilyaya, dilinden dünyaya bakışına dek farklı küçük burjuva tiplerinden söz etmek olasıdır»¹.

Lukacs da romanda tipikliğın, belirli sınıfları temsil eden karakterler olmadığını ısrarla öne sürer. Nitekim Lukacs'tan Jameson'a kadar birçoklarının vurguladıkları gibi tipiklik, çoğu kez, aykırı karakterlerde somutlanır. Lukacs'ın sürekli olarak Balzac ile Zola'yı karşılaştırmakta niye bu denli ısrarlı olduğunu anımsamalı burada: Balzac'ın kahramanları «romantik abartılarıyla, gerçekdışı grotesklikleriyle Zola'nın şematik, ama ilk bakışta gerçekçiliğın amaçlarına daha uygun gibi görünen karakterlerine oranla çok daha tipiktirler»². Ama abartıyı, tipiklik için her zaman geçerli bir ölçüt de saymamalı. Daha önce de yazdım: tip'in bireysel (somut) tarihinin 'yaşanmış' bir tarih olması gerekli, 'verilmiş' bir tarih değil... Bir karakterin 'verilmiş' olmasından, bireysel tarihinin daha yaşanmadan, önceden belirlenmiş olmasını anlıyorum. Belirli bir insan yönsemesi (bir sevgi, bir tutku, vb.) son kertede abartılarak sunulursa, bunun her zaman değilse de, çoğu kez 'verilmiş' bir karakter oluşturduğunu biliyoruz.³ Bana sorarsanız, örneğın, kızlarına karşı duyduğu sevgiyi son kerteye dek vardırıan Goriot Baba, bu anlamda 'verilmiş' bir karakterdir. Abartılmış, evet; grotesk, evet, ama Lukacs'çı anlamda 'tipik' değildir Goriot Baba... Bireysel (somut) tarihi önceden bilinmektedir, neredeyse

Hobbes'cu bir karakter. Burada 'verilmiş' olmayı, varoluşçu anlamda, 'özünün varlığından önce gelmesi' anlamında kullandığımı belirtmeliyim. Şunu demek istiyorum: 'tipik' olanı, salt son kerteğe vardırılmış abartmalarda aramamalı. Bu abartmaların, karakteri 'verilmiş' olana dönüştürmesi sakıncası her zaman var. Abartma, karakteri somut tarihin dışına itmemeli. O zaman romanla gerçeklik arasındaki dolayım kurulmamış demektir. Genelde, Jameson'la birlikte şöyle söylenebilir kanısındayım: örneğin, Zola'da karakterler, önceden 'verilmiş'lerdir. Bu, roman metni ile gerçeklik arasındaki dolayımın somut tarihle değil, soyut kuramla gerçekleştiği anlamına gelir. Zola'nın Doğalcılığını soyut kuramı, somut tarihe yeğlemiş olmasında aramalıdır.

Bu bağlamda, örneğin Don Quixote'nin, yıkılmakta olan feodaliteyi temsil eden bir tip olarak tanımlanamayacağını söylemek bile gereksiz; çünkü somut tarihin dönüşüm süreci, üretim tarzlarını değişmez ve aşkın kategorilerle birebir bağıntı içine sokmaya elvermiyor. Sartre'ın da eleştirdiği budur: tipleri toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görmek, bu kategorileri değişmez birtakım Form'lara indirgemektir. İdealizmdir bu Sartre'a göre, Platon'culuktur. Özellikle François Mauriac'ı eleştirirken Sartre'ın bunları düşündüğünü biliyoruz. Mauriac'ın *La Fin de la Nuit* romanında romancının kendini Tanrı yerine koyduğunu söyler Sartre: «Thérèse' in İromanın kahramanıl edimleri, budalaca bir inatla duvara tırmanan bir hamamböceğinin edimlerinden daha fazla ilgilendirmiyor 'beni.» Mauriac'ın önyazgı (**prédestination**) anlayışı, ola-

cak olan herşeyin önceden kestirilebilir olması ilkesine dayanır Sartre'a göre. Dolayısıyla, roman metni gerçeklikten kopar, Thérèse de bir 'tip' değil, 'verilmiş' bir karakter olur. Önceden belirlenmişliğin tipiklik olamayacağını, Sartre da kesinler böylece⁴.

Tipiklik, simgecilik de değildir. Lukacs'ın simgeciliğe yönelttiği eleştirileri yinelemenin yeri değil burası. Ancak şu önemli: bir durum simgeye indirgendiğinde de somut tarihin anlamı önceden ve dışardan 'verilmiş' olur. Bu bakımdan tip, 'verilmiş'liğin, önceden belirlenmişliğin karşısındadır.

Türk romanında tipiklik sorununu da bu bağlamda irdelemek gerek. Çoğu kez belirli abartıların son kerteye vardırıldığı karakterlerin tip sayıldığına tanık olduk. Örneğin, Orhan Kemal'in Murtaza'sı gibi; ya da Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki Halit Ayarcı'sı gibi. Ama acaba Murtaza'nın ya da Halit Ayarcı'nın, yaşadıkları somut tarihsel sürecin bir dolayımı olduklarını gösteren ipuçları nerede? Oysa çok daha konvansiyonel bir karakter, örneğin Huzur'daki Mümtaz ve İhsan birer tiptirler. Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı da bir tip romanıdır bence. Vedat Türkali'nin Bir Gün Tek Başına'sını da unutmamak gerek. İşte bir soru: Bir Gün Tek Başına'nın Kenan'ı, 'tipik' bir küçük burjuva mı?

(1) Frederic Jameson, **Marxism and Form**, Princeton University Press, New Jersey, 1971, s. 195.

(2) a.g.y., s. 194.

(3) Bkz. Bu kitapta **Romanda Tip Sorunu Üzerine**, I, II.

(4) J.P. Sartre, **Critiques Littéraires** (Situations I), Idées, Galimard, 1947, s. 43-69.

BURJUVAZİ ve ROMAN ÜZERİNE

1. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'nın toplumsal tarihi, burjuvazinin egemen bir sınıf olmak için verdiği savaşımın tarihidir. Burjuvazi bu savaşımlardan yengiyle çıkarak, egemenliğini köklü bir biçimde gerçekleştirdikten sonra, yazında da büyük bir dönüşüm görülür. Bu dönüşüm, özellikle roman alanında ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa romanı, Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle birlikte, ona koşut bir dönüşüm izler. İnsan, doğa ve topluma ilişkin somut gerçekliklerin, bu toplumsal tarihin belirlediği bir bilinçlenmeyle kavranması, bu dönüşümün öne çıkan yanıdır. Roman, bu kavrayışla toplumsal tarihin yeniden-ürettiği somut gerçeklikleri, roman gerçekliğine dönüştürür.

Batı Avrupa yazınının en büyük romanlarının, özellikle bu dönemde, XIX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmaları raslantı değil. XIX. yüzyılın ilk yarısı, roman alanında, nitelik açısından olduğu kadar, nicelik açısından da Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle dolaysız bir koşutluk gösterir. Raymond Williams, *The English Novel* adlı incelemesinde¹, Dickens'in *Dombey ve Oğlu*, Emily Bronte'nin *Rüzgârlı Bayır*, Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*, Anne Bronte'nin *Wild-fell Hall Çiftçisi*, Thackeray'ın *Vanity Fair* gibi büyük roman-

larının 1947 - 1848 yılları arasında yayımlanmış olduğu olgusu üzerinde düşünülmesi gerektiğini belirtir. Williams, İngiliz romanının bu önemli yapıtlarının, yirmi ay gibi kısa bir süre içinde, bir-biri ardınca yayımlanmış olmalarını, temelde bir 'kentsel kültür' saydığı liberal burjuva ideolojisinin yaygınlık kazanmasıyla açıklıyor. Bu yaygınlık, bir yandan kentsel örgütlenmenin yapısından doğan gereksinmelerden, öte yandan da basım teknolojisinde görülen gelişmelerden dolayı ortaya çıkan bir durum. Nitekim Williams, 1820-1860 yılları arasında İngiltere'de, bir yılda yayımlanan kitapların sayısının 580'den 2600'e yükseldiğini; bu yükselişte romanların satışında büyük bir artışın görülmesinin önemli bir payı olduğunu belirtiyor. Demek ki XIX. yüzyılın ilk yarısı, romanın hem nitelik hem de nicelik bakımından geliştiği bir tarihsel dönem.

Batı Avrupa romanının burjuvaziyle bu bağıntısı, burjuvazinin kendi içindeki dönüşümünü de izler. Alan Swingewood'un *The Sociology of Literature*'ında da belirttiği gibi¹², XIX. yüzyıl romanının kaynaklandığı değerler, hümanist ve rasyonel değerlerdir; romanlarda insan yaşamı, anlamlı ve yaşanmaya değer olarak sunulur. Romancının yaşam karşısında «belirsiz» bir tavır takınmasınaysa, çok seyrek rastlanır.

Burjuvazinin dönüşümüyle birlikte, genel anlamda yaşam karşısındaki bu hümanist ve rasyonel tavrı içeren Batı Avrupa romanının da köklü bir değişime uğradığı görülüyor. Artık öne çıkan, yaşamın anlamlı ve yaşanmaya değer olduğu değildir; giderek romancının yaşam karşısındaki tavrı belirsizleşir, sorunsallaşır (Bu, E.

Knight'ın, *A Theory of The Classical Novel* adlı araştırmasında sözünü ettiği iki romancı, Stendhal ve Turgeniev, için geçerli; Stendhal'de bu belirsizlik, onun burjuvaziyi egemen bir sınıf olarak kabul etmek istemeyişinden; Turgeniev'de ise, Çarlık Rusyası'nda güçlü bir burjuvazinin yokluğundan; yani Stendhal'de öznel, Turgeniev'de nesnel koşullardan doğar).

2. Klasik burjuva romanındaki dönüşümler bu kadarla kalmıyor. Giderek, romanın özgül bir tür olup olmadığı bile sorgulanıyor artık. Lukacs'ın öngörüsü (Lukacs, «roman burjuvazinin çöküşüyle birlikte yok olacaktır» diyordu), daha önceden gerçekleşmişe benziyor.

Peki ne oluyor öyleyse romana? Sorgulamaya buradan başlamak gerekiyor.

Önce şu: Batılı romancıların birtakım deneylere giriştiklerini, bu deneyleri sonunda da romanla röportaj, romanla otobiyografi, romanla anı, romanla felsefi deneme³ arasındaki klasik ve katı sınırların silinmeye, belirsizleşmeye başladığını görüyoruz. Sözgelimi, Oscar Lewis'in Sançez'in **Çocukları**'nı alalım: roman mı sayacağız Sançez'in **Çocukları**'nı, röportaj mı, yoksa toplumbilimsel bir araştırma mı? Bu tip yapıtlar çoğalıyor gitgide. Doris Lessing'in *Golden Notebook*'u yayımlandığında George Steiner şunları yazmıştı: «Bu kitabı ne sayacağımızı bir türlü kestiremiyorum. Roman mı bu, siyasal bir deneme mi, otobiyografi mi, yoksa bir ruh hekiminin notları mı?»⁴

Bunlar yazın'ın işlevinin ne olduğunu sorgulamaya götürüyor. Oscar Lewis, Sançez'in **Çocuk-**

ları'nda bir baba ve dört çocukta kurulu Meksikalı bir ailenin yaşamını banda almıştı. Simone de Beauvoir, Fransa'da düzenlenen bir açık oturumda bu yapıttan söz ederken şöyle diyordu: «Kendi kendime düşündüm: bize kentlerin, köylerin, değişik çevrelerin, dünyanın birbirinden farklı kesitlerinin gizliliklerini veren Sanchez'in Çocukları türünden yapıtlar çoğalırsa —ki bu, teknik açıdan olasıdır taşımaktadır— yazın'ın bir işlevi kalır mı?»⁵

Unutmamak gerek: bu dönüşümler kitle iletişim araçları teknolojisinin büyük gelişmeler gösterdiği sanayi-sonrası toplumlarda, başka bir deyişle 'tüketim toplumları'nda gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçları teknolojisinin gelişmesi, klasik burjuva romancısının amaçladığı işlevin, yazındışı olanaklarla da gerçekleştirilebileceğini göstermiştir.

3. Türk romanının ise bu dönüşümlerden geçtiğini önesürmek zordur. Söylemek bile gereksiz: Türk romancısının yaşam karşısındaki tavrı, kendine ve dünyaya ilişkin gerçeklikleri kavrayış tarzı, 1950'lere gelinceye değin belirli bir sınıf söyleminden uzaktır. 1950'lerden sonra görülmüş şudur: Türk romanı Batı'da tarihle roman arasındaki bağıntıların ardzamanlı dönüşümünden geçmeden, bu dönüşümleri aktarmakla yetinir. Balzac, belirli bir tarihsel dönemin romanını üretir, Gide bir başka tarihsel dönemin, Robbe-Grillet bir başka tarihsel dönemin. İngiltere'de burjuvazinin dönüşümü, bir tarihsel dönemde Dickens'i, bir başka tarihsel dönemde ise Joyce'u çıkarır. İngiltere'de toplumsal tarihin dönüşümü,

Dickens'in Joyce'den önce Fransa'da toplumsal tarihin dönüşümü ise Gide'in Robbe-Grillet'den önce gelişini belirler. Oysa Türk yazınında durum farklıdır: Yaşar Kemal'le Oğuz Atay, örneğin, eş-zamanlı olarak ortaya çıkabiliyorlar, aynı tarihsel dönemde roman üretebiliyorlar. Bununsa anlamı şu: Türk romanının bir tarihi yok...

(1) Raymond Williams, **The English Novel**, Paladin, Londra, 1974, s. 9.

(2) D. Laurenson and A. Swingewood, **The Sociology of Literature**, Paladin, Londra, 1972, s. 207 vd.

(3) Romanda felsefi deneme arasındaki ayrımın belirsizleşmesine ilk örnek, kuşkusuz, Hermann Broch. Onu, Milan Kundera izliyor. Özellikle **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği**'nde Kundera Hermann Broch'la başlayan romanla felsefeyi bağdaştırma deneyimini, değişik bir düzlemde gerçekleştiriyor. Kundera romanla felsefe metinlerini bağdaştırmaya, romanı yer yer bir felsefe metni gibi kurmaya girişiyor. Kundera'yla birlikte ilk kez yazınsal metinler ile felsefi metinler arasındaki ayırdedici sınır çizgisi ortadan kalkıyor. Bu, büyük bir dönüşüm.

İkincisi, (aslında, birinciye bağlı) Kundera, Heidegger'den yola çıkarak, günlük yaşamda kullandığımız sıradan sözcüklerin bile, derin bir felsefi soruşturmaya konu edilebileceğini gösteriyor. Roman, ilk kez, deyim yerindeyse, günlük yaşamın felsefesini, bu kitapla kuşatmış oluyor.

Üçüncüsü, kendisi de müzikçi olan Kundera'nın **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği**'ni, bir müzik metni gibi kurmaya çalışmasıdır. Olaylar kronolojik değil, tematik bir diziyle birbirlerine ekleniyor. Bu, roman kompozisyonu açısından da büyük bir dönüşüm. (Bu konuda bkz. George Steiner, **Language and Silence**, Literature and Post History, Penguin Books, Londra, 1969, s. 342

(4) George Steiner, **Language and Silence**, Literature and Post History, Penguin Books, Londra, 1969 s. 34.

(5) Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre, Faye Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun: **Que Peut La Littérature?** 10/18, Paris, 1965, s. 75.

NAHİT SIRRI ÖRİK ve TARİHSEL ROMAN, I

György Lukacs, **Tarihsel Roman** adlı büyük yapıtında, Sir Walter Scott'la başlayan tarihsel roman geleneğinden sözederken, bu eski ve klasik tarihsel romanların, 'bugünün (şimdinin) somut tarih öncesini' gösterdikleri için, 'tarihsel' sayıldıklarını belirtiyor. «Buna karşılık çağdaş bazı romancılara gelince,» diyor Lukacs, «bunlar, bugünün somut tarih öncesini değil, bugünkü sorunların tarihsel yansımalarını yazıyorlar»; başka bir deyişle «bugün bizi uğraştıran problemlerin soyut tarih öncesini yazıyorlar»¹.

Lukacs'ın bu sözleri, romanda ideolojik içeriğin hangi durumlarda tarihsellik kazanabileceğini göstermesi açısından önemli. Lukacs'ın eski ve yeni tarihsel roman arasındaki ayrımı ortaya koyan bu savı üzerinde durmak gerekiyor. İlkin, 'bugünün somut tarih öncesi' kavramından neyin anlaşılacak istendiğini belirtmek zorunlu. Bugünün somut tarih öncesi, Lukacs'a göre, insanın pratik ve günlük yaşam içindeki etkinliğinde belirir. Bugünün somut tarih öncesi, romanda insanı bir 'nesne' olarak değil, bir 'özne' olarak, dahası, etkin bir özne olarak konumlandırmak demektir. Lukacs, Gustav Regler'in **Tohum** adlı romanını örnek gösteriyor. XVI. yüzyıl Alman köylü ayaklanmalarını işleyen bu romanda, ayakla-

manın önderlerinin köylülerle kurduğu ilişkileri çözümleyen Lukacs şöyle diyor: «Ayaklanmanın savunucuları ve önderleri olarak, roman kişilerinin köylülerle kurdukları ilişkilerde, ezilen köylülüğün acıları da ortaya konur. Ama bu acılar sürekli olarak devrimci propagandanın nesneleri, ya da devrimci taktiklerin sorunları olarak gösterilir. [Oysa] propaganda ve taktikler, ezilen ve sömürülen köylülüğün yaşamından çıkarılamazlar»².

Görülüyor ki Lukacs, günlük pratik yaşam içindeki insanın yerine, bir idea'yı koyarak tarihsel romana başlamanın, bugün bizi uğraştıran sorunların soyut tarih öncesini verdiği kanısındadır. Buna karşılık, örneğin Tolstoy'un Savaş ve Barış'ının, gene Lukacs'a göre, somut tarihten, ya da insanın somut tarih öncesinden çıkarak ortaya konulmuş bir 'tarihselliği' vardır. Lukacs, bu tarihselliği, Savaş ve Barış'ın kişilerinin zihinsel ve pratik etkinliklerinde buluyor. Somut tarihsel bir olgunun (örneğin, Fransız Ordularının Rusya'yı işgalinin), roman karakterlerinde gerçekleştirdiği durumlar birbirinden farklıdır: işgalin roman karakterlerinin yaşamında meydana getirdiği dönüşümler, onların duygularında dilegelir. Örneğin, diyor Lukacs, Borodino Muharebesinden önce Bolkonski ile Bezukov arasındaki konuşmada Bolkonski'nin kuramsal düşünceleri bile, onun öznel duygularının genelleştirilmesinden başka bir şey değildirler»³.

Öyleyse şu: tarihsel romanda, bugünün somut tarih öncesi, ancak, insanın somut ve pratik etkinliği bağlamında gerçeklik kazanıyor. Roman-

da, insan etkinliğinin yerine soyut kuramların konulması, bireysel etkinliğin yerini soyutlamaların alması, romanın gerçek tarihselliğini saptıran, bozan, değiştiren bir yaklaşım oluyor.

İşte bu bağlamda, Nahid Sırrı Örik'in **Sultan Hamid Düşerken** adlı romanının, bugünün somut tarih öncesini içermesi bakımından gerçek bir tarihsel roman olduğunu söyleyebiliriz sanıyorum. **Sultan Hamid Düşerken**'in tarihselliği, onun Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünü oluşturan siyasal ve toplumsal koşulların soyut ve kuramsal olarak temellendirilmesinden ileri gelmiyor. Kuşkusuz, romanın tarihsel bağlamı budur. Ama Nahid Sırrı Örik, II. Meşrutiyetin ilânından Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişine kadarki dönemde yeralan toplumsal ve siyasal gelişmeleri, tıpkı Tolstoy'un **Savaş ve Barış**'ında yaptığı gibi, roman karakterlerinin bilincinde meydana getirdiği dönüşümlerin içine yerleştiriyor; bu dönüşümlerin bireyin duygularında öznelleşmesini öne çıkarıyor. Mehmet Şahabettin Paşa'nın, bir İttihad ve Terakki hükümeti olasılığından duyduğu korku ve tedirginliğinin karşısına, Paşa'nın, bu tehlike savuşturulduktan sonraki iktidar tutkusunu koyarak, bu duygusal dönüşümü ülkedeki nesnel siyasal ve tarihsel koşulların dönüşümünü temellendirmekte kullanıyor. Burada soyut bir çözümleme değil, somut bir temellendirme var. Nahid Sırrı, toplumsal ve politik dönüşümlerin çok hızlı ve dengesiz bir gelişme gösterdiği bu tarihsel dönemi Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve binbaşı Şefik Bey'in birer tarihsel özne (sujet) olarak gösterdikleri somut etkinliklerde, onların duygu, davranış ve edimlerinde ortaya koyuyor.

Bu politik dönüşüm yoğunluğu içinde Mehmet Şahabettin Paşa'nın kızı Nimet'in bir **roman karakteri** olmaktan çıkıp bir **roman tipine** dönüşmesine tanık oluyoruz. Bu, Nahid Sırrı Örik romanının gerçekten büyük bir tarihsel roman olduğunun ayırtedici özelliği. İki Meşrutiyet arasında doğmuş, kimlik oluşumunu Abdülhamid'in mutlak egemenliği süresinde tamamlamış olan Nimet, politik olayları Abdülhamid yönetiminin getirdiği normlar bağlamında kavramaya alışmış olan Nimet, II. Meşrutiyet'le birlikte politik yaşamın içinde etkin bir rolü benimsemeye başlıyor. İki Meşrutiyet arası politik yaşama, sadece babasının anlattıklarıyla pasif ve dolaylı olarak katılmıştır. Kuralları Abdülhamid'çe saptanmış bir politik ortamda, eski deyimle kuvve'den fiile çıkmamış, çıkmasına da olanak bulunmayan tutkuları, Nimet'i II. Meşrutiyet'in günden güne değişen politik koşullarda, özellikle de Şefik Bey'le evlenmesinden sonra, korkunç ve çılgınca bir iktidar özlemine itecektir. Nahid Sırrı Örik, kuralları belirlenmiş somut bir tarihsel dönemden, sürekli değişen somut bir tarihsel döneme geçişi, Nimet'in (somut) bireysel tarihiyle temellendirir. İki Meşrutiyet arası dönemde sıradan, âlelade ve herhangi bir paşa kızı olan Nimet, bu somut tarih içinde, akılalmaz ölçüde tutkulu ve hırslı (kocasını Abdülhamid'den sadrazamlık istemeye sevkedecek kadar) bir Balzac ya da Dostoyevski tipine dönüşür.

Birkaç hafta öncesine kadar Rumeli'de bir binbaşı olan Şefik Bey'in, Abdülhamid'den sadrazamlık istemeye varan bu cüreti, tikel bir olgu değil kuşkusuz: Nahid Sırrı Örik, binbaşı Şefik'in,

gene birkaç hafta öncesine kadar hayal edilmesi bile olanaksız bu isteği gerçekleştirmeye kalkışmasıyla **bugünün somut tarih öncesini** verir. Bu bakımdan roman, İkinci Meşrutiyetin tarihsel bağlamını aşarak bugüne kadar gelir. **Sultan Hamid Düşerken**, Lukacs'ın deyişiyle bugünün sorunlarını, «tarihi, dekoratif bir gereç kullanarak değil, bu sorunun somut tarih öncesini ortaya koyarak» temellendirir.

- (1) George Lukacs, **The Historical Novel**, Penguin Books, Aylesbury, 1969, s. 16.
(2) **a.g.y.**, s. 358.
(3) **a.g.y.**, s. 346.

NAHİD SIRRI ÖRİK ve TARİHSEL ROMAN, II

Nahid Sırrı Örik'in **Sultan Hamid Düşerken**'ini çözümlerken, romanın somut bireysel tarihler üzerine kurulduğunu, belirli bir dönemde yaşanan nesnel ve toplumsal dönüşümlerin, bu somut bireysel tarihler bağlamında ortaya konulduğunu belirtmiştik. Bu somut bireysel tarihler, romanın kuşattığı tarihsel dönem (II. Meşrutiyetin ilanından Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişi arasındaki dönem) içindeki dönüşümlerin ideolojik temelini de ortaya koyuyor. Nahid Sırrı Örik, roman kişilerinin somut bireysel tarihlerini toplumsal dönüşümün soyut ve nesnel ideolojik yapısıyla bütünleştiriyor. Somut bireysel tarihi kuran insansal ilişkilerin, bu ideolojik yapılarla belirlendiğini gösteriyor. Böylece romanda, somut olanla soyut olan, bir bütünlük kazanıyor.

Bu yaklaşımın tipik örneğini romanın sonlarına doğru, II. Abdülhamid'in, Şefik Bey'e karşı takındığı tavırda görmek olanaklıdır. Karısı Nimet'in ısrarı üzerine sadrazamlık istemeye gelen Şefik Bey'e karşı II. Abdülhamid, bunun, bir yandan İttihatçılar tarafından düzenlenmiş bir 'danışıklı döğüş' olabileceğinden kuşkulandırken (çünkü Şefik Bey, eski bir İttihatçıdır), öte yandan da, «bir türedinin tahakkümü altında salta-

nat sürme,» anlamına geleceğini düşünmektedir. Burada II. Abdülhamid, deyim yerindeyse, bir tür aristokratik onurluluk bağlamında gösteriliyor. Şefik Bey gibi, «ne idüğü belirsiz» birinin «haki-katen samimi olup taht ve tacını muhafaza edeceğine katî bir emniyet duymuş olsaydı bile» II. Abdülhamid, «karşısına çıkan bu son fırsatı yakalamak cesaretini,» kendinde bulacak değildir; çünkü «bir türedinin [Şefik Bey'in] tahakkümü ve minnetleri altında saltanat sürmek çok acı, altmış altı senelik bir ömürden ve otuz üç senelik bir saltanattan sonra dayanılmayacak kadar acı bir şey,» olacaktır.

Nahid Sırrı Örik, II. Abdülhamid'in yaptığı bir seçmeyi (Şefik Bey'e sadrazamlık vermeyi reddetmesini), aristokratik onurluluk bağlamı içinde gösterirken, sultanın ideolojik konumunu da belirlemiş oluyor. Daha doğru bir deyişle, II. Abdülhamid'in ideolojik konumu, Şefik Bey'le yaptığı konuşmada, kendiliğinden beliriyor. Nahid Sırrı Örik bu konuşmayı, salt diyalogla vermiyor. II. Abdülhamid'in sözleri, o sırada aklından geçen düşüncelere koşut olarak verilirken, düşünceyle söz arasındaki karşıtlık vurgulanmış oluyor. Şöyle de diyebiliriz: Nahid Sırrı, II. Abdülhamid'in, Şefik Bey'in sadrazamlık isteği karşısında duyduğu, ama söz'le dışlaştırmadığı ruhsal durumunu (öfke, kuşku, acı), bir tür 'betimleme' gibi kullanıyor. Bu durumların bir 'betimleme' özelliği taşıması da, onların dışlaştırılmamış olmalarıyla sağlanıyor. Bu da duygulara, âdetta bir nesne işlevi yüklüyor; duygular nesneleşerek, II. Abdülhamid'i, dışardan betimleyen bir

özellik kazanıyor. Öfkenin sözle ya da edimle dışlaştırılmamış olmasının sağladığı bir anlatım kipi bu.

II. Abdülhamid gibi, romandaki öteki tiplerin ideolojik konumları da, karşı karşıya bulundukları durum ve eylemlerden kendiliğinden çıkıyor: Mehmed Şahabettin Paşa, romanda, geleneksel Osmanlı bürokrasisinin son dönemini tipleştirir. Bu dönemde «nâzırlar ve devlet kademelerindeki yüksek mevki sahipleri büyük şirketlerin Osmanlı İmparatorluğundaki şubelerinin idare meclislerine dahil olmadıkları zaman bile, bu şirketlerin simsarları durumundadır. Meselâ Harbiye Nâzırı M. Rıza Paşa servetini Krupp'la olan ilişkilerine borçludur; Hariciye Nâzırı Noradungyan Efendi, Osmanlı Bankasına bağlı Genel Sigorta şirketinin idare meclisi başkanıdır. Padişahın şahsi kâtiplerinden Nuri Bey tütün rejisinin idare meclis üyesidir. Sadrıâzâmlık mevkiini işgal etmiş bir Sait Paşa, Beyazıt-Şişli arasındaki tünel inşaatının imtiyazını bir Alman şirketine vermek için, Deutsche Bank'tan 15 bin Osmanlı altını rüşvet istemektedir. Padişahın bütün yakınları ve Saraya girmiş kişiler de, aynı şekilde ülkede faaliyet gösteren yabancı sermayeli şirketlerde şu ya da bu ölçüde yüksek mevkiler işgal ederler»¹. Binbaşı Şefik Bey'in ideolojik konumu, onun iradesiz ve oportünist kimliğiyle vurgulanır. Öte yandan, Şefik Bey'in Mehmet Şahabettin Paşa tarafından verilen mücevher işlemeli sigara tabakasını reddetmesi, daha sonra Nimet'le evlenerek daha büyük bir servete konma amacıyla açıklanmaktadır ki, Nahid Sırrı Örik bu

sigara tabakasını, romanda bir im olarak kullanır: Talât Bey'i yemeğe çağırdıkları gece, Şefik Bey bu tabakayı cebinden çıkararak karısına sigara tutacaktır. Sigara tabakası, burada, Şefik Bey'in, artık, yüksek Osmanlı bürokrasisi içinde yer aldığını imlemektedir. Okur bu sigara tabakasının Mehmet Şahabettin Paşa'ya, bir yabancı ülkeye sağlanan ayrıcalık üzerine verildiğini bilmektedir ve bununla eski İttihatçı Şefik Bey'in de Osmanlı bürokrasisinin ideolojisiyle bütünleştiği anlatılmak istenir.

Sultan Hamid Düşerken'in sorunsalı İttihad ve Terakki ile geleneksel Osmanlı bürokrasisi arasında gerçekte bir fark olmadığıdır. «İttihad ve Terakki Cemiyetiyle ordu, yavaş yavaş, ihtiyatla eski bürokrasinin yerini alacak ve emperyalizm karşısında selefiyle aynı bağımlılık durumuna düşecektir»². Şefik Bey ve Mehmet Şahabettin Paşa, bu durumu tipikleştiren birer bireysel tarih olarak konumlanırlar.

Ama bu iki bireysel tarih arasında, önemli bir fark vardır: II. Abdülhamid'in onurluluğu, Şefik Bey'in onursuzluğu ile karşıtlaşır. Aslında **Sultan Hamid Düşerken** bu iki tipin, daha başından karşı karşıya getirilmesini kaçınılmaz kılacak doğrultuda gelişir. Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve öteki karakterler, bu iki karşıt tipin arasında konumlanırlar. Mehmet Şahabettin Paşa, belirli ölçüde onurluluğu içinde taşısa da, Nahid Sırrı Örik onun yüksek bürokrat ideolojisi içindeki onurluluğunun bir gösteriş olduğunu imler; bu gösterişçi soyluluk maskesi arkasında, belirli bir tarihsel ve insansal çöküşün yatmakta

olduğunu da gösterir. Mehmet Şahabettin Paşa'nın köşkler, konaklar ve gözalıcı görkemlilikler içindeki soyluluğu, gerçek bir soyluluk, bir 'ruh yüceliği' değildir: O soyluluğun metalaştığı, onuruna bürokratik statüye bağlandığı belirli bir tarihsel dönemi, Osmanlı bürokrasisinin çöküş dönemini tipikleştirmektedir.

(1) Stefanos Yerasimos, **Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye**, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1975, cilt: 2, s. 938.

(2) a.g.y., cilt: 2, s. 1065.

TÜRK ROMANINDA BÜROKRASI İLE HESAPLAŞMA

Cumhuriyet tarihimizin büyük siyasal dönüşümlerini konu alan romancıların, bu dönüşümleri temellendirirken ortaya koydukları tiplerden bazıları, özellikle önem taşıyor. Bunlar, büyük siyasal dönüşümlerin temelindeki gerçekliği, somut bir **bütün** olarak kavrayamayan, ya da kavramamakta direnen 'bürokrat' tiplerdir. Yaşanan somut bütünün yorumlanmasını, bu bütünün ancak bir bölümünü kavrayarak eksik, tek yanlı ve çarpık bir biçimde yapan 'bürokrat' tiplerin belirgin nitelikleri, onların ideolojik dönüşümler karşısındaki trajik durumlarıdır. Bu trajik durum, Lucien Goldmann'ın deyimi ile, «bir yandan yaşanan gerçeği, bir yandan da bu gerçeği tarihsel olarak değiştirmeyi reddetmekten»¹ doğuyor. Başka bir deyişle, bürokrat tiplerin trajik konumları, hem siyasal dönüşümleri olumsuzlamak, hem de bu dönüşümlerin bilimsel olarak temellendirilmesine karşı koymaktan ileri geliyor.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde gözlemlenen dönüşümlerin temelindeki gerçekliği bir **bütün** olarak kavrayamadıkları için, bu tür bir trajik konumda bulunan bürokrat tiplerin iki somut örneğini, Kemal Tahir'in **Yol Ayrımı**'ndaki Ra-

miz Hoca'da ve Samim Kocagöz'ün İzmirin İçinde'sindeki emekli albay Nafiz Tınaztepe'de görüyoruz. **Yol Ayrımı**'nda Ramiz Hoca, Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmış, bu savaşta yedeksubay olarak çarpışmış, Cumhuriyetin kurulmasından sonra da yaşamını lise öğretmeni olarak sürdürmüş bir Kuva-yı Milliyecidir. **Yol Ayrımı**'nda Kemal Tahir, 1930'larda, Serbest Fırka'nın kuruluşuna ilişkin politik dönüşümü temellendirir. Ramiz Hoca «bütün eski Kuva-yı Milliyeciler gibi» Serbest Fırka'nın kuruluşuna «önceleri hiç önem vermemiş»tir; «Fethi Bey de yabancı değildir»dir; «büyüklerimiz bizden iyisini bilmez mi? Bir gereği olmasa elbet kurulmaz Serbest Parti... Demek vardır yararı!» diye düşünmektedir². «Fakat günler, haftalar geçip İzmir'deki kanlı olaylarla işin danışıklı döğüşe sığmayacağı anlaşılınca, Ramiz Efendi de öteki Kuva-yı Milliyeciler gibi kendisini toparlamak için «'noluyoruz' diye davranmaya» çabalar: «Orta halli esnafların, fukara takımının Halk Partisi'ne bu kadar düşman olmaları, Ramiz Efendi için akıl alır bir şey değildi. Bütün gerçek Kuva-yı Milliyeciler gibi, bir tek soruya sarılmıştı Ramiz Efendi de sımsıkı... «Millet» ne istiyordu kurtarıcılardan, hem de kurtarılan gâvur İzmirli neyi alıp veremiyordu? Anadolu'da particilik yüzünden yaralananlar, hattâ ölenler vardı. Millet ikiye bölünmüş, Cumhuriyetten sonra güçlkle kurulan devlet düzeni, iç güven, kıyası, birlik, silinip süpürülmüştü (...) Delirmek işten değildir.»³

Ramiz Hoca'nın '**milletin ikiye bölünmüş**' olmasının altında yatan somut gerçekliği kavraya-

mamaktan ilerigelen bu ideolojik tavrı, gerçekte, Kemalist ideolojinin ulusun sınıf gerçekliklerine göre ayrışımını reddeden bölünmezliği ilkesine dayanır. Ramiz Hoca, bir yandan Serbest Fırka'nın getirdiği politik dönüşümü kesinlikle olumsuzlarken, bir yandan da umut bağladığı Halk Fırkası'ndan yavaş yavaş kopmaktadır. Ona göre, Halk Fırkası'nda bir 'toparlanma' belirtisi yoktur; orada da sorumlular «yalan dolanla, palavrayla işleri idareye, çalışmakta, «gerçeği görmemek için âdeta gözlerini sımsıkı» yummaktadırlar. Kemalist ideolojinin siyasal örgütü olan Halk Fırkası'ndan da umudu kesmek üzere olan Ramiz Hoca, şaşkın ve küskündür. Eski bir Kuva-yı Milliyeci olarak, onun için, Halk Fırkası'ndan başka bir seçenek sözkonusu değildir; ama bu yozlaşmış durumuyla Halk Fırkası da bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Ramiz Hoca'nın içinde bulunduğu trajik konumu, bu ikili ve çelişik ideolojik yönseme belirler.

Serbest Fırka deneyi, gerçekte, egemen bürokrat çevrelere bağımlı olarak gelişen bir tür çarpık burjuvalaşmaya (ki Kemal Tahir, Falih Rıfkı Atay'ın Çankaya'sında kullandığı deyimle, bu eğilimi 'aferizm' olarak nitelendirmektedir) karşı bir tepki özelliği taşır. Bu tepki, bürokrat çevrelere bağımlı olarak kendine bir yol açmaya çalışan burjuvaziyi, bürokrasiye bağımlı olmaktan çıkarmak; bürokrasiden tikel ve somut ilişkiler kurarak yararlanmak yerine, bunu, bürokrasiye bütünüyle elkoyacak tümel ve soyut bir ilişkiye kaydırmak doğrultusundadır.⁴ Kısaca söylemek gerekirse, Serbest Fırka deneyi, bürokrasiye bağımlı bir burjuvaziden ('aferizm'den),

liberal ('laissez-faire'ci) bir burjuvaziye ge-
çişin, politik düzeyde örgütlenmesi anlamını içe-
rir. **Yol Ayrımı**'nda bu gerçekliği kavrayan ga-
zeteci Murat olur. Ramiz Hoca'nın oğlu Kadir'le
konuşurken şöyle diyecektir gazeteci Murat :
«Bana lâzım olan hürriyet, Fethi beyin getire-
ceği hürriyet değil. Bu hürriyet, bırakınız yap-
sın, bırakınız geçsin hürriyeti.»⁵ Murat konuyu
biraz daha açacak ve Serbest Fırka deneyinde
«aferistler takımı»nın rolünün büyük olduğuna
değinerek «bence bu hürriyet, madrabazların
devleti ele geçirmek atılımı hürriyetidir. Eşkiya
hürriyeti...» diyecektir. Gerçekliği somut olarak
kavramasına karşın, gazeteci Murat bunu salt
empirik bir gözlem olarak değerlendirdiği, bilim-
sel bir çözümlemeye gidemediği için, bir **bütün**
olarak kavrayamamakta, Ramiz Hoca'nın içinde
bulunduğu trajik konumu o da paylaşmaktadır.

Yol Ayrımı'nda Ramiz Hoca'nın Serbest Fır-
ka karşısındaki trajik durumu, Samim Kocagöz'
ün **İzmir İçinde**'sinde, ondan otuz yıl sonra, ama
bu kez Demokrat Parti karşısında, emekli albay
Nafiz Tınaztepe yaşayacaktır. Burada dikkate
değer olan, her iki tip'in (Ramiz Hoca ile Nafiz
Tınaztepe'nin) Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katıl-
mış dürüst ve erdemli eski subaylar olmalarıdır.
1950'lerin emekli albay Nafiz Tınaztepe'si, tıpkı
1930'ların Kuva-yı Milliyecisi Ramiz Hoca gibi si-
yasal bölünmenin niteliğini eksik ve tek yanlı
olarak kavramakta, çözümünü bürokratik ideolo-
ji doğrultusunda yapmaktadır. Ramiz Hoca'nın
'milletin' Serbest Fırka ile Halkçılar arasında
'ikiye bölünmüşlüğü' kınaması gibi, albay Na-

zif Tınaztepe de ulusun Demokratlarla Halkçılar arasında 'ikiye bölünmüşlüğünden' yakınacaktır. Tınaztepe şöyle der : «Osmanlıdan beri bürokratlar, onların emrindeki küçük memurlar, halkı ezmiştir. Atatürk, elinden geldiğince halka yaklaştı, halka kendini sevdirdi. Onun ölümünden sonra Osmanlı yöneticiliği yeniden hortladı: Atatürk'ün, «İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kütleyiz!», Sen, ben yokuz, biz varız!», «Köylü memleketin efendisidir» gibi sloganlarını alaya aldılar. Yüklendiler halkın üstüne. İsmet Paşa'nın günah hanesine bunu da yazacağız... E, ne oldu sonra? Menderes, kurnaz adam, halkın bu bürokratlara karşı ezilmişliğini istismar etti. Özgürlükle, saygısızlıkla çorba edip, halkı kışkırtan esnafın önüne koydu. Halkı oy için sömürmek, özgürlüğün adına saygısızlık demekle mümkün oldu. Oysa bizim halkımız birbirini sever, sayardı. Ne oldu sonunda, köylerde Demokratların kahvesi, Halkçıların kahvesi diye insanlarımızı ikiye böldü.»⁶

Samim Kocagöz'ün ustalıkla sergilediği emekli albay Tınaztepe tipi, yukarıda yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı gibi, tipik bir bürokrattır. Albay Tınaztepe Osmanlı bürokrasisini eleştirirken, bürokrasiye karşıymış gibi görünen, gerçekte, politik düzlemde partilere bölünmeyi bile hoşgörüle karşılamayan tipik, tek partici bürokrat ideolojiden yanadır. Ama o, bunun bilincinde değildir. Tınaztepe, Ramiz Hoca gibi, CHP'den umudu kesmiş gibidir; o da CHP'yi Kemalist ideolojinin politik örgütü olduğu için bir **seçenek sayma**, ama Kemalist ideolojiden ödün verdiği için de **seçenek saymama** gibi trajik bir

çelişkiyi sürdürür. Demokrat Parti'nin getirdiği siyasal dönüşümü kavrayamaz bu yüzden.

Oysa Demokrat Parti, 1930'larda, altyapıda Serbest Fırka'nın eksik bıraktığı dönüşümü gerçekleştirmiş, DP iktidarı ile aferizmden liberal kapitalizme geçilmiştir. Prof. Şerif Mardin'in Cumhuriyet yöneticilerince 'sosyal bir tip' olarak benimsenmediğini belirttiği tüccar tipi, DP yönetiminde gelişip serpilme olanağını bulmuş; liberal burjuvazi ağırlığını duyurur olmuştur. **Yol Ayrımı**'nda Ramiz Hoca «orta halli esnafın», Halk Fırkası'na karşı Serbest Fırka'yı desteklemesini; **İzmirin İçinde**'de albay Tınaztepe «esnafın» halkı kışkırtmasını olumsuz birer gelişme olarak eleştirirken, tüccarı 'sosyal bir tip' olarak benimsemeyen bürokrat ideolojiyi bir başka yönden somutlamış olurlar. Oysa Demokrat Parti ile birlikte egemen güçler arasına girmiş olan liberal burjuvazi de, 1960'lara doğru, büyük ve hızlı değişimler yaşamaktadır. Bu dönem, burjuvazinin tabakalaştığı ve tekelci sermayenin hızlı oluşumunun gerçekleştiği yıllardır. **İzmirin İçinde**'de burjuvazinin bu tabakalaşmasını, iki tüccar kardeş, Hidayet ve Hamdi Koryürek tipleştirir. Hamdi Koryürek'in şirketin iç, Hidayet Koryürek'in de şirketin dış işleriyle uğraştıklarının vurgulanması, rastlantısal değildir. Hamdi Koryürek burjuvazinin «babadan dededen nasıl gördüyse» öyle ticaret yapan anadolu tüccarı kesimini, Hidayet Koryürek ise tekelci sermayeye dayalı kesimini tipleştirir.

Yol Ayrımı ile **İzmirin İçinde**, gerçekte, birbirini bütünleyen iki roman gibi görünüyor. Bu

iki roman, Türkiye'de kapitalistleşmenin (afe-
rizm'den sanayi burjuvazisine) geçirdiği dönü-
şümleri vurguladıkları kadar, bu dönüşümler kar-
şısında değişmeyen ve değişmemekte direnen bü-
rokrat ideolojiye karşı getirdikleri eleştirel ta-
vırla da birbirlerini bütünlerler.

(1) Lucien Goldmanın, **The Hidden God**, Routledge, Kegan and Paul, Londra, 1975, s. 142 - 150.

(2) Kemal Tahir, **Yol Ayrımı**, Sander Yayınları, İstanbul, 1971, s. 145.

(3) **ibid.**

(4) Bu konuda bkz. Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, SBF Yayın-
ları, Ankara, 1969. Prof. Mardin 'aferizm'i, Osmanlı 'arpalık'
(**prebendiel**) sisteminin bir devamı saymakta ve şöyle demek-
tedir: «Bu devam dolayısıyladır ki, bazı yazarlar Türkiye Cum-
huriyetinin iktisadi siyasetini yeni kurulan burjuva sınıfına yar-
dım etmiş olarak değerlendirirler. Aslında bunu (...) üç ayrı
süreçte toplamak mümkündür: 1) Devlet katında olan kimse-
ler, devletin iktisadiyata bankalar, demiryolları yoluyla girmiş
olması dolayısıyla iş hayatına kolaylıkla atılabiliyorlardı 2) İş
adamları, salt iş adamı olarak, devletten bir yardım görme-
den, ona kapıları açtırmadan iş yapamıyorlardı. Bundan dola-
yı rüşvet imkânları açıktı. Nihayet 3) devletin kendisi memle-
ketin iktisadi yapısının hâkim noktalarını bir müddet sonra
eline almaya başladı. İş hayatının bu şekillenışı çok garip bir
şekilde Osmanlı İmparatorluğunda gördüğümüz davranışları
hatırlatmaktadır» (s. 118).

(5) Kemal Tahir, **a.g.y.**, s. 110.

(6) Samim Kocagöz, **İzmir'in İçinde**, Sinan Yayınları, İstanbul,
1973 s. 223.

(7) Şerif Mardin, **a.g.y.**, s. 116.

TÜRK ROMANINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ' ÜZERİNE

Ahmet Mithat Efendi'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar sekiz romancının «Türk romanına hangi yönlerden katkıda bulunduklarını, geliştirdikleri teknikleri ve çoğunda ortak olan Batı-Doğu sorunsalına yaklaşımlarında roman türünü ne denli başarıyla kullandıklarını, saptamak. Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**'ın¹ Önsöz'ünde amacını böyle açıklıyor. Hemen belirteyim ki, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, Türk romanını belirli bir sorunsalın dönüşümü bağlamında ele alan önemli bir yapıt. Dahası, kitap, kendi türünde şimdiye değin yapılmış incelemelerin en yetkini; buna hiç kuşku yok. Ne yazık ki burada kitabın ancak kısa bir tanıtması yapılabilecek; kitapta önesürülen düşüncelerin ayrıntılı bir irdelemesine girilmeyecek. Bu, kuşkusuz, çok daha geniş kapsamlı bir çalışmanın konusu. Şu kadarını önceden belirtmekte yarar var: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, başta edebiyat öğretmenleri olmak üzere, edebiyatla yakından ilgisi olan herkesin mutlaka okuması gereken bir başyapıt bence.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış'ın bir başyapıt olduğunu söylemek, kuşkusuz, bu kitapta

bulduğum ayrıntıya ilişkin bazı eksikleri vurgulamama engel değil. Bu eksikliklerden birincisi, «Divan Edebiyatının Saray merkezli bir edebiyat» olduğu (s. 26) görüşü. Bu yargı doğru, ama eksik: Divan Edebiyatı, salt 'Merkez'e (Saray'a) dayalı bir edebiyat değil çünkü. Prof. Dr. Sabri Ülgener, XVI. yüzyılda yazılmış bir Terkib-i Bend (Bağdadlı Ruhi'ninki) ile XIX. yüzyılda yazılmış bir Terkib-i Bend'i (Ziya Paşa'ninki) karşılaştırarak, bu iki yapının Merkez'de (Saray'da) ve Periferi'de (burada, 'Taşra' anlamında) «radikal bir zihniyet ve norm farkı» gösterdiğini belirtir. Demek ki, Divan Edebiyatının periferileşmesi de sözkonusu.²

İkinci eksiklik (buna eksiklik denebilir mi, bilmiyorum) Batı'da ve bizde ilk romancıların geleneksel anlatı türlerinden yararlanmalarına ilişkin. Batı'da romanstan, bizde ise âşık hikâyelerinden ilk romancıların bir kompozisyon modeli olarak yararlandıklarını biliyoruz. Romanslar, Moran'ın deyişiyle, «genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getirir; olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah beyazdır, ya iyi ya kötü, (s. 26). Batı'da romans, bu yapısı ile romanın kompozisyonunu nasıl belirlediyse, bizde de âşık hikâyeleri ilk romanlarımız üzerinde o kertede belirleyici olmuştur. Buna kuşku yok. Ama romans türünün (dolayısıyla, âşık hikâyelerinin) de indirgenebileceği; yineleme yapısının belirli bir tür anlatıya, mit'e ama onun da belirli bir kesimine özgü olduğu belirtilmeli burada. Doğallıkla mit'te, bir anlatının episodlarını kuran

bağıntıların yinelenmesinden sözediliyor, yoksa romanslarda ya da âşık hikayelerinde olduğu gibi farklı anlatılarda aynı kalıpların yinelenmesinden değil! (Burada, Berna Moran'ın ayrılık/ tehlike/birleşme biçiminde bütün romans ya da âşık hikayelerinde yinelendiğini söylediği kalıpları, Todorov'un *Grammaire du Décameron*'da daha farklı bir izlek bağlamında, denge/dengenin bozulması/yeni denge olarak çözümlediğini de anımsamalı burada).³

Benim sözkonusu ettiğim 'yineleme', mitlere lere ilişkin. Lévi-Strauss, kısa çevrimli mitlerde episodların karşıtlık yapısıyla (*structure d'opposition*) değil, yineleme yapısıyla (*structure de reduplication*) temellendiğini belirtir. Böyle baktığında, kısa çevrimli mitlerle tefrika roman arasında bir eşdeğerlik olduğunu söyler Lévi-Strauss. Tefrika roman da mutlu son'u arar «İyinin ödüllendirilmesi ve kötünün cezalandırılması ile tefrika roman, bu tür mitin kapalı yapısının belirsiz ve karikatürsü bir eşdeğeri olur. Ahlâk düzeni, Doğa düzeninin yerini almıştır burada».⁴

Bu sorun üzerinde bu denli durmamın nedeni şu görülüyor ki, burada 'yineleme yapısı', episodlar arasında değil ama öyküler arasında, anlatının konstrüksiyonunu belirliyor. Lévi-Strauss tefrika romanlarda da 'yineleme yapısı'nın belirleyici düzey olduğunu söylüyor. Bunun bizim açımızdan önemi şurada: ilk Türk romancıları, romanlarını 'tefrika' edilmek üzere yazmışlardır. Dolayısıyla, ilk romanlarımızda 'tefrika' olgusu ile, 'yineleme' arasında bir bağıntı

olabilir; bu bir. İkincisi, yine 'tefrika' ile, kişilerin iyi ya da kötü olması, kısaca Doğal düzenin yerini alan Ahlâk düzeni arasında da bağıntı olabilir. Sorun bu bağlamda ele alınınca, durum ilginçleşiyor. Örneğin Şıpsevdi'de tefrika edilmiş olmasına karşın 'mutlu son' yok! Tam tersine Şıpsevdi, Lévi-Strauss gibi söylersek 'Lojik ve Doğal dönüşü' imleyip Ahlâk düzenini olumsuzlamasıyla tefrika roman yapısına hiç uymuyor. Bana öyle geliyor ki, Lévi-Strauss Hüseyin Rahmi'yi okusaydı, onun büyük romancı olduğunu düşünürdü herhalde. Sadece Yasaları ve Ahlâk'ı Doğa'ya aykırı bulduğu için değil, ama aynı zamanda, Berna Moran'ın deyişiyle, «bir bakıma tarihten soyutlanmış bir toplumun geleneklerini, örf ve âdetlerini» betimlediği için!

Söz Hüseyin Rahmi'den açılmışken, eksik bulduğum bir başka soruna da değinmem gerekiyor. Moran şöyle diyor «Gürpınar Kokotlar Mektebi'ne yazdığı önsözde de, istediği şeyleri açıkça yazamadığından, yasaların elini kolunu bağladığından acı acı şikayet eder. Bundan ötürü kendisini güvenceye alabilmek için bulduğu çare, tehlikeli saydığı düşünceleri serserilere, olumsuz karakterlere ya da kaçıklara söyletmektir.» Moran, bu yöntemin Hüseyin Rahmi'ye özgü olmadığını elbette bilir. Shakespeare'in oyunlarında (özellikle, Kral Lear) kimsenin söylemeye cesaret edemediği doğrular, bu tiplere (Fool: Saray Soyтарыsı) söyletilir. Moran, nedense, sorunun bu yanına değinmiyor. Bu, o kadar önemli değil! Ama önemli olan, bu yöntemin bizim anlatı geleneğimizin içinde de özgül bir yeri olması.

(Bu, önemli; çünkü Moran âşık hikayeleri, meddahlık, ortaoyunu ve karagöz gibi geleneksel anlatı türlerinin ilk romancılarımız tarafından nasıl kullanıldığı sorunu üzerinde özellikle duruyor.) Halkın görüşlerine uymayan ileri fikirlerin 'meczub' ya da 'divane' diye anılan kişilere söylenmesi, bir tür anlatı olarak fıkra ve mesel geleneğinin bir parçası. Feridüddin-i Attar'ın *Uş-turname*'sinde radikal ve aykırı fikirlerin niçin bu tiplere söyletildiğini Helmut Ritter gereğince açıklıyor: «Bu divanelerin öteki insanlarla olan ilişkilerini belirleyen, bu tür kaçıklara tanınan özgürlüğün koruması altında, normal insanların söylemesine izin verilmeyen şeyleri söylemeleri ve yapmalarıdır. Bu yüzden bu divaneler, yöneticilerin, türlü dinsel safsatacılarının en keskin eleştirmenleri olarak görünürler.»⁵ Dolayısıyla Hüseyin Rahmi fıkra ve meselden bu tür yararlanışıyla da anlatı geleneğine bağlanmış oluyor.

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış üzerine çok şey söylenebilir. Bunlardan biri de, Türk romanı üzerine olduğu kadar, romanın genel sorunlarına ilişkin, yeri geldikçe yapılan açıklamaların da Moran'ın kitabının değerini büsbütün arttırdığıdır. Nitekim okur, 'anlatma' ve 'gösterme' teknikleri arasındaki; tip, karakter ve soyut simge arasındaki; iç monolog ile bilinç akımı arasındaki farkları Moran'dan öğreniyor. Moran, yine sırası geldiğinde, daha önce yapılmış olan bazı yorumların kofluğunu da ortaya koymaktan çekinmiyor. Bence kitabın öğretici yanı, eleştirel yaklaşımı kadar önemli. Dahası, kitap belirli bir sorunsalı ('Batılılaşma') izlediği için, ele alınan

romanlarda bu sorunsalı taşıyan tiplerin, tarihsel gelişim doğrultusundaki dönüşümlerini kavramak mümkün. Böylelikle Moran'ın çalışması, kurmaca ile Tarih arasındaki dolayimleri, Batılılaşma bağlamında gösterdiği için, çok ciddi bir edebiyat sosyolojisi çalışması kimliği kazanıyor.

(1) Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

(2) Sabri F. Ülgener, **Zihniyet, Aydınlar, İzmler**, Der Yayınları, Ankara, 1983, s. 30 - 38.

(3) Bu konuda bu kitaptaki 'Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar' adlı yazının 5. bölümüne bakınız.

(4) C. Lévi-Strauss, **L'Origine Des Manières De Table** (Mythologiques), Plon, Paris, 1968, s. 70 - 106.

(5) H. Ritter, **Muslim Mystics Strife With God**, Orlens, Cilt : 5, Sayı : 1, Leiden, 1950.

Şiir Üzerine

•

ŞİİR İÇİN KÜÇÜK TRACTATUS

(Tractatus : poetico - philosophicus)

1. Şiir' Dil değildir, Söz'dür.
- 1.1. Şiirin tarihi Dil'den Söz'e doğrudur (Historisizm).
- 1.2. Şiirin tarihi, kopma'larla belirlenir. Mallarmé'nin şiiri, ondan öncesiyle yerdeğiştirmiş bir şiirdir.
- 1.3. Şiirin geleneği, onun tarihi değildir.
2. Şiir Dil iken kapalı, Söz iken 'açık yapıt'tır.
- 2.1. Şiir Dil'den arındıkça, anlamdan da arınır.
- 2.2. Şiirin gösterilen'i kavram değildir, imge'dir.
- 2.3. Bir tanım Şiir, dünyanın zihinsel imgesidir.
- 2.4. Öyleyse, öznel'dir şiir: bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıkları denetlenemez:
'Si duo idem faciunt non est idem.'
- 2.5. 'Güneş bir altın güldür' dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir 'resmi' vardır.
3. İmgenin nasıl alımlanabileceği konusunda

okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mıdır? Bu yol göstericiliğe karşın, gene de okurun şairin zihnindeki imgeyi (eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü.) alımlayıp alımlamadığı denetlenemez.

- 3.1. İmgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Neden?
- 3.2. Şair, şiirine 'ey okur bu imgeyi şöyle alımla!' diye bir yol gösterme eklentisi yapamaz. Oysa müziksel metinlerde bu türlü yol gösterme eklentileri (Elgar, Stravinsky) çoktur ve bu eklentiler, metni müziksel bir metin olmaktan çıkarmaz. Neden?
- 3.3. Müziksel metinde yol gösterme uyarıları icracıya yöneliktir. Şiirsel metin açısından böyle bir dolayım yoktur.
- 3.4. Müzikte icracı, deyim yerindeyse, bu tür eklentileri 'süzer'
- 3.5. Buna karşılık Karlheinz Stockhausen, **Klavierstück XI**'de bir dizi müziksel yapı önerir. İcracı bu yapılardan herhangi birini, başlangıç için özgürce seçebilir (bkz. Umberto Eco). Necatigil'in **Kareler**'de de yaptığı bu değil midir?
- 3.6. Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi 'imge' olmaktan çıkarır, 'kavram'a dönüştürür. Şiir de, Söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.
- 3.7. 3.1.'deki sorunun yanıtı 3.6'dadır.

ŞİİR ve LOGOS

Anlatırlar : Rilke, uzun süre şiir yazamaktan yakındığında, yontucu Rodin, «azizim Rilke», demiş, «niçin gidip nesnelere bakmıyorsunuz? Şiir de resim gibi yapılır çünkü...»¹

Rilke'nin bu öğüde uyup Paris'in o çok ünlü hayvanat bahçesine gittiğini, orada, kafesinde dolanan bir panteri uzun uzun seyrettikten sonra, oturup Panter şiirini yazdığını biliyoruz. Rilke, Rodin'e hak vermiş olmalı : demek ki, nesnelere bakılarak resim ya da yontu yapılabildiği gibi, şiir de yazılabiliyor! Öyleyse, resim ya da yontu üretmek eylemi için kullandığımız «yapmak» fiilini, şiir üretme eylemini göstermek için kullanamaz mıyız?

Edip Cansever'in eski şiirlerinden birinde, «yapılan bir şeydir şiir»² diye bir dize vardır. Bugün batı dillerinin çoğunda 'şiir'i gösteren sözcük, Grek dilinden 'poiema'dan geliyor. 'Poiema', 'yapılan şey' demek. Eski Grekçe'nin bir özelliği de, bugün bizim 'güzel sanatlar' diye adlandırdığımız artistik etkinlikleri gösteren bir sözcüğün bu dilde bulunmaması. Eski Grekçe'de hem güzel sanatları hem zenaatları hem de beceriye ilişkin etkinlikleri gösteren bir tek sözcük var : 'techne' sözcüğü. Demek ki, Eski Grekçe'de bir şairin, bir yontucunun etkinliği ile, örneğin bir

çömlek yapımcısının etkinliği, özünde, birbirinden ayrı sayılmıyor.³

Şairin yapıcı değil 'yaratıcı' olduğu düşüncesinin geçmişi ise daha eskidir. Şairin yaratıcı olduğu düşüncesinin, onun biliciliği ya da yalvaçlığı ile bağıntısı olmalı. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* adlı yapıtında⁴ bir yalvaç ya da bir bilici olarak şair imgesinin, İ.Ö. V. yüzyıldan daha da eskiye ait bir imge olduğunu belirtir. İon'da⁵ iyi şairlerin, şiirlerini yazarken, akıllarının başında olmadığını söyleyen Platon'un da, büyük bir olasılıkla, bu imgeden yola çıktığı düşünülebilir.

Şiirle akıldışı arasındaki bağıntının İslam öncesi Arap ve Türk yazını bağlamında da kurulabildiğini görüyoruz. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde⁶ 'Bahşı-Ozan'ların dinsel törenlerde kendilerinden geçerek tepinip sıçradıklarını, bu arada da şiir söylediklerini yazıyor. 'Şair' sözcüğünün, Arapça'da 'bilici, tanıtıcı' anlamına geldiğini de gene, Köprülü'den öğreniyoruz.

Dünyayı akıldışı olandan arındırma eylemini üstlenen Platon'un, şiiri kentinden kovmasına şaşırmmamalı. Güzel şiirler, ancak aklıbaşında olmayan şairlerce söylenebiliyorsa, güzel şiiri sokmayacağız kente!.. Ama ya aklıbaşında şairler güzel şiirler yazabiliyorsa? Platon bu olasılığı düşünmedi: Ona göre şiir'le logos bağdaşmıyor çünkü; şair söylediklerini açıklayamadığı, ne dediğini bilmediği sürece logos'un dışında kalmak durumunda: Logos, 'belirsiz imge'lerle (eikasia) gerçekleşmiyor; 'kötü imgelerle dilegetirilen' (eikaze tis kakos to logo) şiirse hiçbir şeyi açıklayamıyor.

Sanırım Platon bir noktada yanılıyor.⁷ Şiir'le dünyanın akla dayalı açıklaması yapılamaz; ama şiirin de bir logos'u yok mu? Şair yazdıklarıyla dünyayı açıklayamasa bile, ne yazdığını açıklayabilemez mi gerçekten? Savunma'da Sokrates şairlerin «bir sürü güzel şeyler söyleyip de ne demek istediklerini bilmeyen» kişiler olduğunu söyler, biliciler ya da yalvaçlar gibi. Şiirle logos başdağmıyor, şiirle dünyaya ilişkin akılyürütmeler olanaksız, Platon böyle düşünüyor.

Oysa dünyaya ilişkin akılyürütmeler beklenmiyor şiirden. Üstelik, şiirin işi değil bu. Dünyaya ilişkin akılyürütmeyen şiir, zorunlu olarak, şairi ne söylediğini, ne yaptığını bilmeyen biri de kılmıyor. Şairden, yalvaçlık ya da bilicilik beklenmiyor artık. Yaratıcı sayıldığı sürece biraz yalvaç, biraz bilici gözüyle bakılan şair, ne demek istediğini bilmediği için bağışlanırdı belki, ama şimdi bağışlanmıyor. Şiiriyle dünyayı açıklamasin, ama şiirini açıklasın isteniyor. Kısaca, ne yaptığını bilsin isteniyor

Ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil, yapıcıdır. Şiir önceden tasarlanabiliyorsa, bu, şiirin *ex nihilo* yaratılan bir nesne değil, yapılan bir nesne olduğunu gösterir. «Yapmak» eylemi, bir tasarımı içerir çünkü. Varoluşçu dille söylemek gerekirse, bir nesne olarak şiirin tasarımı ya da özü, varlığından önce gelir. Dolayısıyla, Edip Cansever haklıdır: «Yapılan bir şeydir şiir.»

Şiirde, belki de genel olarak bütün sanat alanlarında tasarımın, dolayısıyla bu tasarımı pratiğe dönüştürecek tekniklerin belirleyiciliği de buradadır ('teknik' sözcüğünün Grekçe'deki 'techne'den geldiğini anımsayalım). Mayakovski,

Şiir Nasıl Yazılır' da «rastlantıyı, sanata ancak bir üretim olarak yaklaştığınızda ortadan kaldırebilirsiniz» diyordu. Haklıdır. Üretimde rastlantının yeri yoktur. Şiir de bir ürün, yapılan bir nesne ise, bir Logos'u, bir tasarımı içerir. Şiirin Logos'u, onun tasarımıdır. İşte bu yüzden şairler akılları başında iken de güzel şiir yazabiliyorlar. Yaptıklarının hesabını vermek, yazdıklarını açıklayabilmek, güzel şiirler yazılmasını engellemiyor çünkü.

(1) J.B. Leishman, Rilke, **Selected Poems**, Introduction. Penguin Modern European Poets dizisi, Penguin Books, Londra, 1964, s. 15.

(2) Edip Cansever, **Bütün Şiirleri (Yeniden)**, Cem Yayınları, İstanbul, 1981, s. 26. (bkz. 'Kaybola' adlı şiir.)

(3) Bunun, bir bakıma böyle olmadığı da söylenebilir. Bir yontucu ya da bir çömlekçi, uğraşı el emeğine dayandığı için, bütün bir Antik Dünya'da (özellikle de Yunanistan'da), şairden daha aşağı bir konumda sayılmıştır. Bu konuda bkz. Arnold Hauser, **The Social History of Art**, I, Routledge, Kegan and Paul, Londra 1968, s. 102 - 103.

(4) E.R. Dodds, **The Greeks and The Irrational**, Routledge, Kegan and Paul, Londra 1957, s. 82.

(5) Platon, *Ion*, 534 A. Şairler «akılları başlarından gitmiş (**katemenia**), esrimeye dalmış bir halde, süt ve bal çeken Bak-kant'lara benzerler». (Burada, *Ion*'un Maarif Vekaleti, Yunan Klasikleri 22 çevirisinden yararlandık.)

(6) M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1980, s. 67 - 68.

(7) Platon, özellikle *Devlet*'te (534b ve devamı), dünyaya ilişkin akılyürütmenin diyalektikçinin işi olduğunu belirtir. Diyalektikçi, her şeyin 'varlığının açıklaması'nı (**Logos tês ousiās**) ister. Bu Logos'u veremeyenin, kavrayışı (**noûs**) eksiktir, der Platon. Ayrıca Platon'un sadece şairleri değil, matematikçileri de, öne sürdükleri varsayımları 'açıklayamadıkları' (**logon didonai**) için sertçe eleştirdiğini unutmamak gerekiyor.

İKİ ŞİİRSEL İZLEK

Yaşama sevinci ve yaşama azabı : Bu iki izleğin Türk şiir geleneğindeki yeri gereğince irdelenmiş değil. Yaşama sevincinin Garip Şiiri ile birlikte, bir izlek olarak görüldüğü belirtilir. Bir ölçüde öyledir de: Şiir, Garip'çilerle birlikte ışıkla dolar. Şair Doğa'nın yenedendoğuşu karşısında bir coşkuyu yaşamaktadır. Orhan Veli'nin

Deli eder insanı bu dünya
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku
Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç

dizeleri, geceyi bile aydınlatan bu coşkunun şiiridir

'Yaşama sevinci'nin Türk şiirindeki tarihinin, mitik (mythique) bir tarih olduğunu belirtmeliyim burada. Bu, bir Yenedendoğuş miti'dir. Bir izlek olarak 'yaşama sevinci', topluluğun ortaklaşa yaşadığı bir coşkuyu ve esrimeyi imler. İzleğin taşıyıcısı olan şair, bir 'birey' değildir burada : Yenedendoğuş miti'ni yeniden-üreten bir topluluk adına konuşmaktadır. Başka türlü söylersek, 'yaşama sevinci', bir 'varlık sorunu' olarak konulmaz Türk şiirinde.

Öyleyse şunu kesinleyebiliriz : Orhan Veli'nin insanı 'deli' eden 'Dünya'sı ile, örneğin Naili'nin

'mestane' bakılan 'Âlem'i arasında bir ontolojik ayırım vardır; Nâîlî

**Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik**

derken, Orhan Veli gibi ağaçtan, yıldızlardan, çiçeklerden, kısaca nesnelerden (şeylerden) değil, nakışlardan ('nukuş'), ya da bir başka deyişle, nesnelerin imlerinden sözeder. Ama her iki şiirde de vurgu, seyretme ediminin verdiği coşkuda, esrimesidir. Evren, birini 'deli' eder, ötekiniyse 'mestâne' kendinden geçirir. Nakışlardan (imlerden) somut nesnelere geçilmişse, bu dil'in simge-dil'den im-dili'ne dönüşmesindendir. Vurgununsa edim'de (bu edimin simge-dildeki karşılığı **temâşâ** [contemplation], im-dilindeki karşılığıysa **bakma**'dır), ya da edim'in nesnesinde değil, ama edimin getirdiği coşkuda olması olgusu değişmemiştir.

'Yaşama azabı' izleğiysen, sanki daha temelli bir sorunmuş gibi görünüyor. Tanpınar, Akif Paşa'nın 'Adem Kasidesi'ndeki **diltengi-i hestî** deyişini, 'yaşama azabı' ('angoisse') diye çevirir ve şiirin, «bu kelime veya tabir gözden kaçırılmadan okunmasını» salık verir. Tanpınar'a göre **diltengi-i hestî**, öteki kavramlarla birlikte ('varlık', 'yokluk') bir felsefi sorunu imler: «ferdî meselelerin bu tarz bir nevî felsefi azaba yol açacak kadar plan değiştirmesi, eski edebiyatımızda ilk defa görülen bir vakıadır», der Tanpınar.¹

Hemen belirteyim: Tanpınar yanılıyor. Akif Paşa'da yaşama azabı, Tanpınar'ın sandığı gibi, 'bireysel' (ferdî) bir sorun olarak öne çıkınaz. Ka-

side, Akif Paşa'nın bu sorunları bireysel değil, dinsel bir sorun olarak kavradığını gösterir. Burada da şair, bir cemaat söyleminin içinden konuşmaktadır. Yaşama sevinci izleği ne denli mitik (*mythique*) ise, yaşama azabı o denli dinsel bir izlektir burada: Türk şiirinde birey yoktur. Şiir ister mitik, ister dinsel olsun, her iki düzlemde de, bir cemaat söylemi olmak konumundadır. Şiirde birey olmadığı için, felsefe de yoktur.

(1) A. H. Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, 5. baskı, İstanbul, 1982, s. 98.

DİVAN ŞİİRİ, SİMGEÇİ BİR ŞİİR Mİ?

Divan yazınından sözedен yazın tarihçileri, bu yazının kuralcı, soyut, yaşamla ilişkisi neredeyse yok kertesinde olan kitabî bir yazın olduğunda birleşiyorlar. Divan yazınının, özellikle de Divan şiirinin, sürekli yinelenen bir mazmunlar sistemi olduğu da söyleniyor: Yaşamdan kopuk, kitabî ve mazmuncu. Bu eleştirilere bir de Divan şiirinin bir Saray yazını olduğu; biçemi ve söylemiyle saray ve ona bağlı seçkinler içinde, büyük halk yığınlarına kapalı kaldığı eleştirisi de eklenmiştir. Şimdiye değin sorguya çekilmemiş, verildiği biçimiyle onaylanmış yargılar... Yadırgamamak gerek: Resmi tarih, ideolojik bir tarihtir; bütün ideolojik tarihler gibi olumsuzlayıcıdır. Yazın tarihi de, Resmi tarihin içinde yer alıyor. Osmanlıyı olumsuzlayan bir tarih, onun şiirini de olumsuzlayacaktır kuşkusuz.

Divan şiirinin yaşamdan kopuk olması ne demektir? Sormalı: Hangi yazınsal yapıt, yaşamın kendisidir? Divan şiirinin yaşamdan kopuk olduğunu öne sürenler, kuşkusuz, yazın'la yaşam arasında dolayımsız bir bağıntı var sayıyorlar. Gene sormalı: acaba bu bağıntıların dolayımli olabileceğini düşündüler mi? Belki sorunu bu düzlemde alırsak Divan şiirinin gerçek yaşamla bağıntılarını yüzeyde değil, ama derin yapıda ortaya koyabiliriz. Üstelik, örneğin Agâh Sırrı Levend bile, 'Mazmun ve mefhum edebiyatı' de-

diği bu yazının, her yazın gibi, «kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telâkkilerini, hurâfelerini, itikadlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini, taşıdığını söylüyor; «hayatla âlâkası ne kadar az, olsa bile'... Anlaşılır gibi değil hem yaşamla ilişkisi az olacak hem de kendi döneminin bütün özelliklerini taşıyacak! Yazın'ın yaşamın kendisi olmadığı, olamayacağı şöyle dursun (yazınsal yapıt, kurmaca'dır çünkü), bir yazın çağına tanıklık ediyorsa, onun yaşamla ilişkili olmadığı nasıl söylenebilir?

Divan şiiri, simgeci bir şiir (Simgeciliđi, bir yazın akımı olarak değil, dilbilimsel bir terim olarak kullanıyorum burada). Evet, simgeci: mazmunlar sistemi, burada sözcükle onun gösterdiği kavram arasında nedensel bir bağıntı olduğunu koyuyor ortaya. Buhur-u meryem çiçeği, doğurganlığı simgeliyor örneğın. Mazmunlar sistemi, nedenli benzeşim bağıntısına dayanan terim çiftlerinden oluşuyor. Saç deyince yılan'ın, yüz deyince ay'ın, kirpik deyince ok'un terim çiftleri oluşturmaları mazmunlar sisteminin eğretileme dolayımında kurulduğunu gösteriyor. Divan şiirinin kuralcılığı doğru: bu sistemi değiştirmiyor; tersine sürekli yineleyerek mazmunlaştırıyor. Yineleme yoluyla, saymaca bir nitelik kazanıyor bu sistem. Bunda garipsenecek bir yan yok: antropoloji, bize, büyü ve mit yapılarının, eğretileme dolayımında kurulan bir simgeciliğe dayandığını gösteriyor. Bilim-öncesi toplumların dünyayı kavramada, (nesnelerin bilgisini edinmede) kurduğu simge yapısını, Divan şiiri de kullanıyor; ama temelli bir farkla: büyü ve mit, bizim 'benzeyen' ve 'benzetilen' diye

iki ayrı varlık olarak düşündüğümüz şeyler arasında ontolojik bir ayırımı gözetmez. Culler'ın söylediği gibi²: Doğa ile, Doğa'ya ilişkin olarak söylenen arasında bir ayrışma gerçekleşmiş değildir; 'benzeyen' ve 'benzetilen', düzdeğişmece ile birbirlerine bağlanmışlardır. Büyüde olduğu gibi, örneğin resim, resmedilenin yerini alabilir. Leach'i izleyerek söylersek, büyüde bir eğretilenme bağıntısı olan bu bağıntı³, sanki bir düzdeğişmece bağıntısıymış gibi konulur. Mitlerde de böyledir bu: gökyüzünde çakan bir şimşek, bir yılanın kıvrımlı görünüşüne **benzetilmekle** kalmaz, yılan sanılır⁴.

Sorun burada: benzeyenle benzetilenin bir ve özdeş varlıklar olmadığına anlaşılmamasından sonra (şiirle büyü, şiirle mit'in birbirinden ayrıldığı kopma böyle gerçekleşmiştir), eğretilenmenin sürmesini nasıl açıklamalı? Tanpınar, mazmunlar sistemini Saray eğretilenmesi çevresinde toplar. Güneş, gül, padişah ve sevgili arasındaki eğretilenme bağıntısını Osmanlı toplumsal yaşamının Saray çevresinde odaklanmasıyla açıklar. Bana öyle geliyor ki Saray ile Doğa arasında birebir bir tekabül bağıntısından söz etmek, mazmunlar sisteminin **yinelenme** özelliğini açıklamıyor. Bu sürekli yinelenmeyi, belki de, Osmanlı toplumunun kapalı ve kendi kendine yeterli köy yaşamının, üretim tarzı içindeki belirleyici konumuna bağlamak daha doğru görünüyor. Öyle sanıyorum ki bu yapı, sadece kırsal sanatı değil, Saray sanatını da belirlemiş olmalıdır. Geleneksel köylü sanatında stilize motiflerin sürekli yinelenildiğini anımsamalı burada. Bu varsayım doğruysa, Divan şiirini halk sana-

tından ayırmanın yapay ve yüzeysel, Resmi tarih doğrultusunda yapılmış bir ayırım olduğunu söylemek; Divan şiirini de formel bağıntıları açısından, derin yapıda bir kırsal sanat saymak gerekecektir. Kırsal sanat, motifleri yineliyordu; Divan şiiri ise eğretilmeleri yineleyerek, onları saymaca kılarak mazmunlaştırıyor. Yineleme, eğretilmenin mazmuna dönüşmesi için zorunlu bir önkoşul oluyor. Mazmunun, bir stilizasyon olması da bundan. Bir başka deyişle, geleneksel kır sanatında yinelenen motifler ile, Divan şiirinde yinelenen eğretilmeler (mazmunlar) arasında bir işlevdeşlik (homology) sözkonusu: Mazmunlar ve motifler, ne doğayı çoğaltıyorlar ne de doğadan kopuyorlar. Doğa'nın ne tam anlamıyla somut bir kullanılabilir nesne ne de zihinsel bir soyutlama (bilgi nesnesi) olarak kavranmadığı bir ara-konumdadır Divan şiiri: Doğa'nın, stilize bir temaşa (contemplation) nesnesi olarak kavrandığı bir ara-konumdur bu ve galiba, bunu bütün inceliğiyle Nâili özetliyor:

Mestâne nukuş-i suver-i âleme baktık

Her birini bir özge temâşâ ile geçtik.

(1) A.S. Levend, **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1980, s. 7.

(2) Jonathan Culler, «The Linguistic Basis of Structuralism», **Structuralism**'de (ed. D. Robey), Clarendon Press, Oxford, 1973, s. 27.

(3) Edmund Leach, **Culture and Communication**, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, s. 31.

(4) Ernest Cassirer, **The Power of Metaphor**, **Mythology**'de (ed. P. Maranda), Penguins Books, 1972. Cassirer şöyle diyor: «Eğer şimşek'in görünen imgesi, dilde saptandığı biçimiyle, 'yılanlılık (kivrımlılık) üzerinde yoğunlaşırsa, bu, şimşek'in bir yılan olmasına (to become a snake) neden olur.»

YAHYA KEMAL VE DİL

Türk yazınında şiirin bir dil 'problemi' olduğunu keşfeden ilk şair Yahya Kemal'dir demek, bilmem yanlış olur mu? Hiç sanmıyorum. Daha 1905'te, Paris'te genç bir öğrenciyken, şiirde bir yere varabilmenin, 'hâlis şiir'in, ancak 'hazır dil'i olumsuzlayarak gerçekleşebileceğini düşünen o değil miydi? Öyleyse, rahatlıkla şunu öne sürebiliriz : Yahya Kemal'in şiirinin tarihi, onun şiiri bir dil'e dönüştürme çabasının tarihidir...

Yahya Kemal'in 'hâlis şiir'in (la *poésie pure*), 'hazır dil'le söylenemeyeceğini vurgulaması çok önemli. Sanıyorum bunun, Yahya Kemal'in yazın gelenegimizdeki konumunu ortaya koymakta belirleyici bir ağırlığı var : 'Hâlis şiir'in 'hazır dil'e uzaklığını kesinlemek, klasik Divan şiirimizin belagat (*éloquence*) gelenegini olumsuzlamak demektir. Ama o, klasik şiirimizi bu düzlemde olumsuzlarken, bir başka düzlemde de kesinleyecektir: klasik şiirimiz liriktir— ve geleceği bu düzlemde kesinler Yahya Kemal. (Lukacs, Bela Bartok üzerine yazdığı bir yazıda lirizmin, toplumsal muhalefet ya da protesto olanaklarının bastırıldığı dönemlere özgü olduğunu belirtmişti¹. Bu doğruysa, bizim klasik Divan şiirimizin baştan sona lirik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır!). «Şiirle müzik», der Bré-

mond, «aynı şeydir»². Yahya Kemal de, asıl şiirin lirik şiir olduğunu söyler ve lirik şiiri, tıpkı Brémond gibi, müzik olarak düşünür; «lirik şiir eski Yunan'dan beri tekâmül ede ede sazını bırakmış, yalnız nağme kesilmiştir»³. Ne var ki, klasik Divan şiirimiz bu lirizmi ('nağme'yi), ya da Yahya Kemal'i izleyerek söylersek, 'coşkunun dile dönüşmesi'ni, kendi estetiğinin buyruğuna fazlaca girerek yitirmiş gibidir. Belagat (éloquence), şiirsellığın (poétique), mazmun da terkip'in yerini almıştır. Eski şiirimizde terkip yok, sadece mısralar, beyitler vardı. Yahya Kemal'in gerçek büyüklüğü de burada kendini gösterir: Klasik Divan şiirimizin belagat (ve mazmun) estetiğini aşacak, dizeyi büyük bir terkipin (kompozisyonun) müzik tümcesine dönüştürerek, lirizmi, deyim yerindeyse, yeniden başat kılacaktır. Belagat geleneğini (özellikle Nâbi'den sonra kendini giderek daha çok duyuran bir gelenektir bu) olumsuzlayarak lirik geleneği kesinlemek! Tanpınar bunu şöyle anlatıyor: «Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin asıl hususiyetini veren, bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır.»⁴

Yahya Kemal'in 'hâlis şiir'in ardına düşüşünün 1905'te başladığını biliyoruz. Anılarına bakılırsa o yıl, eski Yunan şairlerinin Lecomte de Lisle tarafından Fransızca'ya yapılan çevirilerini okumuştur, hem de hayranlıkla! Syrakusalı Theokritos'u, onun izinden giden hemşehrisi Moskhos'u, İzmir'li Bion'u... «Onları okuduktan sonra kendi ana dilim, gözüme beyaz bir mermer gibi göründü» diyecektir. Sırası gelmişken söyleyelim Yahya Kemal, dil için 'beyaz' ve 'çıp-

lak' sıfatlarını sık sık kullanır. Türkçe'nin de, Yunan sanatı gibi, 'beyaz ve çıplak güzelliğini' belirtecek bir şiir yazmak istemektedir. Ama, onu düşündüren bir sorun vardır: bu şiir, Arap ve İran etkisinden uzaklaşıp Latin ve Yunan 'edebi terbiyesine' bağlanmakla mı gerçekleşebilir? Başlangıçta, onun böyle düşündüğünü biliyoruz: «O zaman gençlik harareti ile, Türkçe'de Nev-Yunanî dediğimiz bir çeşnide, Türkçemizin güzelliğini belirtecek bir çığır tecrübe ediyorum,» diyecektir⁵.

Sonra Mallarmé'yi okur. Mallarmé'nin şiir tanımı, genç Yahya Kemal'i alt üst edecektir. Mallarmé, «şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil. .» demiştir. Bu, Yahya Kemal için, dil'in artık bir fikrin, bir imge'nin, bir duygunun, kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmunun anlatımı olmaktan kurtulması demektir. Klasik Divan Şiirimizde, diye düşünür, dize içerdği mazmunla (bir fikir, ya da bir imgeyle) o mazmunun buyruğuna verilmiş dilden kurulmuştu. Oysa aslolan, Mallarmé'nin tanımını izleyerek söylersek, ritmin ('derunî âhenk', diyor Yahya Kemal)⁶ 'dil haline' gelmesi; dizenin bir 'müzik cümlesine' dönüşmesidir. (Yeri gelmişken belirteyim Yahya Kemal, 'hâlis şiir'in tanımlarında, 'dil haline gelme'yi, ayırdedici bir ölçüt olarak kullanır: 'şevkin' dil haline gelmesi, 'hissin' dil haline gelmesi; 'ritmin' dil haline gelmesi, vb.)

Yahya Kemal, sözcüklerle kurulan ritmin dile dönüşmesini, konuşma dilinin 'eda'sında keşfeder. Bir konuşmasında «hissettim ki» diyecektir, «asıl Türkçeyi 900 seneden beri yaza yaza de-

ğil, söyleye söyleye yaratmışız⁷. Onun bu gerçeğe, yine Fransa'dayken, Verlaine'in *Fêtes Galantes*'ını okuyarak vardığını biliyoruz. Verlaine, bu şiirleri XVIII. yüzyıl Fransızcasıyla, hatta o yüzyılın Sarayda konuşulan soylular diliyle (Yahya Kemal, 'bir çeşit teşrifat dili' diyor) söylemektedir. O yüzyılda yaşayan, konuşulan bir dildir *Fêtes Galantes*'ın dili. Oysa Yahya Kemal'in kendinden öncekilerden devraldığı dil, şiirde belagatin egemen olduğu bir dil'di. Düzyazıda ise, Namık Kemal'le başlayan 'edebi dil', Yahya Kemal'in deyişiyle, bir 'kitabî lehçesi'! Bütün bir Tanzimat yazını bu kurumlaşmış, resmî yazı diliyle üretilmişti. Kitabîliğin barok haşviyle, yani gereksiz ve tumturaklı yinelemelerle kurumsallığı imleyen, düpedüz bir 'kıraat' metni! Neredeyse Barthes'ın 'okumalık (lisible) metin' kategorisine örnek gösterilebilecek bir düzyazı tipi... Tanpınar şöyle diyor: «Büyük edebiyatlar daima nesirle teşekkür eder. O arar, yoklar, keşfeder, insanı içinde ve dışında değiştirir. Eski şiirimiz nesrin bu yardımından mahrumdu.»⁸ Klasik yazının iki büyük kolunun, şiirle düzyazının, kesinkes karşıt bir doğrultuda geliştiğini vurgulamanın tam sırası: Nedim ve Şeyh Galip dışında, Klasik Divan şiirimiz, XVIII. yüzyıldan başlayarak, neredeyse özdeyiş ya da 'hikmet' söylemeye varan bir söz tutumluluğuna (belaget'e) giderek daha çok saplanırken, düzyazı sözü iyice uzatan bir laf kalabalığına (haşviyata) sürüklenmektedir bir yandan kurumlaşmış ve haşivli düzyazı dili, öte yandan belagete dayalı şiir dili. Şiir, tam bir çıkmaza girmiştir. Ne şiir dili ne de düzyazı dili yardım edebilir bu çıkmazdan kur-

tulmaya. Yahya Kemal, işte burada, bu çıkmaz dile, deyim yerindeyse müdahale eder. 'Yaşayan milletin canlı lehçesi'yle ritmi, ya da edâ'yı, dile dönüştürür. Dil, önceden verilen bir araç olmaksızın çıkar Yahya Kemal'de, ritmin dönüşmesiyle varılan bir erek, bir telos olur.

Yahya Kemal'in geçmişe ilişkin şiirlerinin (özellikle de gazellerinin), geçmişe dönüşü öneren bir tarihsel ya da politik bildirisi olmadığını da burada kesinleyelim. Bu gazellerde Yahya Kemal, geçmiş zaman ardında, reaksiyoner bir tarih anlayışını imlemiyor. O, tarih'in değil, dil'in kendi kendini imlemesinin ardındadır: tabii, o büyük ve tutkun Dionysos 'neşvesi'yle.

- (1) G. Lukacs, Bela Bartok, **New Hungarian Quarterly**, 41.
- (2) H. Brémond, **La poésie pure**, Grasset, Paris 1926, s. 23. («Le poète n'est qu'un musicien entre les autres. Poésie, musique, c'est même chose.»)
- (3) Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1971, s. 38.
- (4) A. H. Tanpınar, **Yahya Kemal**, Yahya Kemalî Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963, s. 124.
- (5) Yahya Kemal **Edebiyata Dair**, s. 272. Ayrıca, N. S. Banarlı, **Yahya Kemal'in Hatıraları**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1960, s. 95.
- (6) **a.g.y.**, s. 21. Yahya Kemal şöyle diyor: «Derûnî âhenk terkibinin Türkçe'de ilk defa 1912'de kullanılmış olduğunu zannederim; (...) lâkin bu terkibe Fransızca'da, ben ancak 1920'de, yâni (...) sekiz sene sonra, Rahip Brémond'un şöhret almış olan öz şiir mubâhasesinde tesadüf ettim. Bana öyle geldi ki Rahip Brémond'la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun *rythme intérieur* terkibi, bizim derûnî âhenk'den sekiz on sene sonradır.» Ayrıca, N. S. Banarlı, **Yahya Kemal'in Hatıraları**, s. 97.
- (7) **a.g.y.**, s. 272.
- (8) A.H. Tanpınar, **Yahya Kemal**, s. 111.

YAHYA KEMAL VE MEHMET AKİF

Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal'la yaptığı *Sohbetler*'de Mehmet Akif'ten sözeder bir ara : «Akif», der, İslam ahlak ve akaidinin şairidir. İslamın şiirinin şairi değildir. İslamın şiirinin şairi olsaydı vâiz gibi değil, şair gibi şiirler yazardı.»¹

Ölümünün 50. yıldönümünde Mehmet Akif'i anarken, Yahya Kemal'in tanıklığına mı başvurmak gerekirdi, diye sorulabilir. Yahya Kemal'in Akif'in şiirini önemsemediğini, hiç önemsemediğini biliyoruz. Akif, «Safahat'ımda şiir arıyorsan, arama!..» demiştir ya, Yahya Kemal, onun şair olmadığını kanıtlamak için bu söze başvurur sık sık.²

Ne var ki, Yahya Kemal'in Akif için söylediği «O, İslam doğma'sının şairidir.» sözü üzerinde durmak gerekiyor. Yahya Kemal'in Akif'i şair değil, vaiz saymasının gerekçesi budur çünkü. Kuşkusuz, Yahya Kemal de sözcüğün tam anlamıyla Müslüman bir şairdi. Ama o, bir şair olarak İslam'ın dogma'sını değil, estetiğini öne çıkarmaktan, İslam'ı büyük bir 'medeniyet' olarak ürettiği artistik ve 'derûni' deneyimlerle tanımlamaktan yanaydı. Daha önce de söylemiştim, bir kez daha yineliyeyim : Yahya Kemal'le Meh-

met Akif arasındaki ayrımı, İslam'a ilişkin kavramlara verdikleri farklı anlamlarda temellendirmek gerekir. Eski deyimle, 'medlûlü bir, fakat mânâsı muhtelif' kavramlarda... Örnek mi istiyorsunuz? 'Cami' kavramını alalım. 'Cami', Mehmet Akif'te Müslüman cemaatin toplanıp Allah'a ibadet ettikleri bir mekândır. Yahya Kemal'de ise, İslam mimarlığının plastik yetkinliğini dilegetiren bir simge. Akif'te ahlaka ve imana dayalı olan İslam, Yahya Kemal'de estetize edilmiş bir İslam olarak çıkar karşımıza. Tanpınar'ın Mahur Beste'sinde Molla Bey'in sözlerinde Yahya Kemal konuşur gibidir: «Gene anladım ki, bizim şark, müslümanlık, şu bu diye tebcil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, İtri'nin Tekbir'i, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı bir mihraptır.»³

Yahya Kemal'le Mehmet Akif arasındaki bu derin ayrım, öyle anlaşılıyor ki, İslam'ı birbirinden farklı söylemler, kurumlar ve pratikler (Foucault'nun deyişiyle, 'dispositif'ler) olarak ele almalarından kaynaklanıyor. İslam, Akif'le birlikte bir cemaat söylemi, Kelam'ın ve Fıkıh'ın ürettiği şariat kurumları ve ibadete ilişkin pratikler olarak belirirken, Yahya Kemal'de kişisel ve içsel bir söylem, tasavvufun ürettiği kurumlar ve artistik pratikler olarak öne çıkar. İslam, iki ayrı **dispositif** olarak, Akif'te ve Yahya Kemal'de iki farklı anlam sistemi kurar. Denebilir ki, bu iki **dispositif**'i Yahya Kemal'le Akif'ten daha iyi temsil eden başka iki örneğe raslamak zordur.

Söylemek bile fazla : Bu durum Akif'in şiirinin epik bir şiir olmasını gerektirir. Cenab Şahabeddin'in, Akif'i bir 'destan şairi'⁴ saymasında, şaşılacak bir yan yok. Cemaat söylemine, şeriat kurumlarına ve dinsel ibadet pratiklerine dayalı bir **dispositif**'in şiiri, hiç kuşkusuz, anlamın dolayımsız iletimini belirler. Süleymaniye Kürsüsü'nden cemaate seslenen şair, elbette dolayımsız bir dille konuşacaktı. Hegel'in terimiyile söylersek, bu anlatımın bir dolayıma gerekmesi yoktur. Oysa Yahya Kemal, dolayımlı bir dilin içinden yazar; cemaatin değil, tekil insanın; söylevin değil, iç monologun şiiridir onunkisi. Bu yüzden de, şiiri liriktir Yahya Kemal'in.

Akif'in İslam insanı, bir 'gazi' tipini betimler. Batı'nın bilim ve 'fenn'i karşısındaki tavrı da (Akif'in 'Garpçılığı' da) örtük bir gazâ ve cihad söyleminin içinden belirlenmiş gibidir. Dolayısıyla, örneğin Tefvik Fikret'in bu anlamda Batıcılığından ayrılır. Fikret için 'Garbın ilmini almak' Batılılaşmanın, Akif içinse, (Hristiyan) Batı karşısında, İslam kalabilmenin önkoşulu olur böylece.⁵

Yahya Kemal'in İslam insanını ise, Tanpınar betimliyor bize. Bu, aktif savaşçı bir 'gazi' tipi değil, daha çok bir 'rind' ve derviş tipidir. Bir büyük uygarlığı, içerden yaşayan, içselleştiren ve 'din telakkisini enelhak felsefesine doğru derinleştiren'⁶ bir rind...

(1) Sermet Sami Uysal, **Yahya Kemalle Sohbetler**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959, s. 28.

(2) a.g.y.

(3) A. H. Tanpınar, **Mahur Beste**, Yol Yayınları, İstanbul, 1975, s. 124.

(4) İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983, s. 172.

(5) B. Ayvazoğlu, M. Akif'le T. Fikret'in 'Garbın ilmini almak' konusunda, 'aynı fikri' savunduklarını öne sürmektedir. Ona göre «İlim söz konusu olduğu zaman, meselâ Mehmed Akif, Abdullah Cevdet, yahut Ziya Gökalp'ten farklı birşey söyleyebilecek durumda değildir. Başko bir ifâdeyle, Fikret'in oğlu Halûk ne derece Promete'yse, Akif'in Asım'ı da o derece Promete'dir; bu esâtiri kahramanın gökten «dehâ-yı nârı» çalması gibi, gidip batıdan ilmi ve fenni getireceklerdir.» (Beşir Ayvazoğlu, **Yahya Kemal, Eve Dönen Adam**, Birlik Yayınları, Ankara, 1985, s. 47) Oysa bu görüşün geçerli olmadığını rahatça söyleyebiliriz. Fikret'te batılılaşma bir amaç, Akif'te ise Batı karşısında İslam'ın varoluşunu sürdürebilmesi açısından bir **crac**'tır.

(6) A. H. Tanpınar, **Yahya Kemal, Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti Neşriyatı**, İstanbul, 1963, s. 44.

AHMET HAŞİM : BELLEĞİN ŞAİRİ

Rilke, Duino Elejileri'nin Lehçe çevirmenine şöyle der : «Biz, görünmeyenin arılarıyız. Görünenin balını, çılgınca devşiririz; onu görünmeyenin altın kovanına toplamak için.»¹ Rilke'nin 'biz' dediği, şairler elbet. Bu eğretilenlikle Rilke, neredeyse bir gizemciliğin, Görünen'den Görünmeyen'e (Zâhir'den Bâtın'a) ulanan bir esoterisme'in altını çiziyor gibidir. Gizemcilik, Görünen/Görünmeyen sorunsalının temelindeki özgül birliği vurgular. Rilke'de olsun, çok farklı bir bağlamda İslam tasavvuf şiirinde olsun, bu sorunsal, şiirin derinleştiği, şiirle felsefe düşüncesinin örtüştüğü bir alan.

Abdülhak Şinasi de Ahmet Haşim'i anlatırken, 'arı' mecazını kullanır : «Şairler dünya ve hayat içinde, bahar içine yayılmış arılar gibi, muttasıl ararlar ve buldukları, topladıklarıyla bir bal yaparlar ki biz ona şiir diyoruz. Ahmet Haşim hayatta daima bir nevi uğultu duyar, ve, buna âşık olan arı, her şeyi icmal eden bir bal yapmak isteyerek, her çiçeğe konarak, ruhuna şiirine yarayacak bir tat, bir renk, bir ahenk toplardı ve her şeyi hulasa ettiğini duyarken, kendisine hiçbir şey ifade etmediği söylenince buna şaşar ve kızardı.»²

Şairlerin arıya, şiirin de bala benzetilmesi Platon'un Ion'undan³ beri biliniyor (Sokrates söyler: «Lirik şairler Musa'ların bahçelerinde, ağaçlı vadilerinde, arılar gibi oraya buraya uçuş-tuklarını, bal pınarlarından bal aldıklarını, şiir-ler koparıp bize getirdiklerini söylerler») Ama Rilke'nin Görünen'in balını Görünmeyen'in altın kovanında toplayan arısı ile Abdülhak Şinasi'nin arısı farklı. Haşim'in şiiri Görünen'in ötesin-deki Görünmeyen'e uzanmaz. Görünen'in ötesin-de bir Görünmeyen yoktur Haşim için. Şiiri, nes-nelerin görünmezleştiği yerde susar. Bu yüzden gizemli ya da esoterique değildir onun şiiri, sa-dece müphem'dir. İbham ise, Görünmeyen ve aş-kın (transcendent) olana gönderme yapmaz; gö-rünen nesneleri belirsizleştirir sadece. Görü-nen'in belirsizleşmesi, onun nesnelerden kendine, kendi Tin'ine dönmesidir. İbham ya da belirsiz-lik, bir içedönüştür: Dünyadan Tin'e geçiştir. Nesneler, artık göründükleriyle değil, andırdık-larıyla varolurlar. Şair, Göl Saatleri'nin Mukad-dimesi'nde söylediği gibi, 'eşkâl-i hayatı', 'bir havz-ı hayalin sularında' seyreder.

Soruna böyle bakınca, Haşim'in hangi an-lamda simgeci bir şair olduğu daha kolay anla-şılıyor. Haşim'de simgeler, nesnelerin kendileri-dir: Gönderme yaptıkları aşkın (transcendent) ya da Görünmeyen bir öte-alan yoktur. Simge-cilik, burada, her türlü aşkınlığın karşısında yer alır. Bu yüzden kavramsallaşmaz Haşim'in şiiri; deyim yerindeyse, ikonlaşmaz. Herşey, Görünen ve Görünen'in bellekte anıştırdıklarıdır. Tanrı-nar söyler: «Haşim gözleriyle, galiba biraz da derisiyle yaşardı.»⁴

Tanpınar, Haşım'ın 'hayatını kasden darlaştırmaktan' hoşlandığını da belirtir. Doğrusuysa, Haşım'ın hayatı daralttığı değil, şiirin matrislerini daralttığıdır. Burada, Riffaterre'i izleyerek, Haşım'ın şiirindeki matrislerin 'akşamlar hüznüdür', 'sonbahar gamlıdır', 'çocuklar yalnızdır' gibi birkaç tümceye indirgenebileceğini söyleyebiliriz sanıyorum.⁵ Yinelenen bu daraltılmış matrislere karşın, onun şiirini derinleştiren nedir? Bu soruyu yanıtlamak kolay görünmüyor. Belki de, şiirinin yarıyarıya bilinçdışı bir bellek yaşantısına (Benjamin'in 'Erfahrung' dediği) açık bir şiir olmasından. Haşım, Proust'u izleyerek söylersek⁶, belki de Türk şiirinde, istençsiz belleği (*mémoire involontaire*) yeniden-üreten tek şairdir (Ahmet Muhip ve Fazıl Hüsnü de Haşım'e eklenebilirdi. Ama ikisi de, Haşım ölçüsünde bellek deneyimine girişmemişlerdir); ya da, belleğiyle yazan tek şair...

Ek : Haşım'de simgelerin, geçmişe gömülmüş belleğin anlatımı olması, onun şiirini yer yer arketipsel de kılabiliyor. Haşım'de rastladığım ı benzetmenin ('ser-i maktuu andıran güneş'), örneğin Apollinaire'de ('Adieu, adieu, soleil cou coupé') ve Nâzım'da ('Güneşin boynunu vurup/ Kanını göle akıttılar') da görülmesi bana bunu düşündürüyor.

(1) Eric Heller, *The Disinherited Mind* (Rilke and Nietzsche) Penguin Books, Londra, 1961, s. 148.

(2) Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşım Şiiri ve Hayatı*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1963, s. 191.

- (3) Eflatun, *Ion* 534 A - C, Maarif Vekaleti Yayınları, Ankara, 1942, s. 11 - 13. Platon'un (Eflatun) *Ion*'da (534 B) sözünü ettiği şair, Simonides'tir. Suidas, *Lexicon*'da, Simonides'ten '**Melikertes**' diye söz ediyor («Biceminin tatlılığı nedeniyle O'na **Melikertes** dendi»). '**Melikertes**' (Grekçe'de meli, 'bal') sözcüğünün değişik kullanımları var (örneğin '**Melikerton**': 'bal şerbeti' için bkz. *Odyssela* 10.519)
- (4) Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1970, s. 129.
- (5) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 6vd.
- (6) Julian Roberts, *Walter Benjamin*, Macmillan, Londra, 1982, s. 176 - 177. *Erfahrung* şöyle tanımlanıyor: «Proust'cu *mémoire involontaire*'in içeriği; insan zihnini, kokuların ve seslerin beklenmedik ve raslantısal çağrışımlarıyla deneyimin unutulmuş ve işlevsiz köklerine götüren anımsama.»

**ASAF HALET ÇELEBİ'NİN
SEMÂ'-I MEVLÂNÂ
ŞİİRİNİ YENİDEN - OKUMA DENEMESİ**

1. Asaf Hâlet Çelebi, İstanbul Dergisi'nde yayımladığı bir dizi yazıda, özellikle 'mücerred şiir' (soyut şiir) ve 'müşahhas malzeme' (somut gereç) bağıntısı üzerinde durur ve şöyle söyler : «Sanatkarın müşahhas (**concret**) malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi bizim kafamızda mücerred (**abstrait**) hayallere yol açar. Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerred bir âlem yaratır.»¹

Bir felsefi sav bu : Çelebi soyut'a somut'tan gidileceğini, dış dünyanın somut şeylerden (eşya'dan) kurulduğunu, «kafamızda birtakım mücerred hayaller», oluşturabilmek için, bu 'mefhum'ların (Çelebi, 'mücerred hayal' ile 'mefhum'u eşanlamlı kullanıyor) «sayısız defalar gözlerimizin önünden geçip gitmesinin lazım geldiğini» söylüyor, «birçok tekrarlardan sonradır ki mücerred ortaya çıkabilmiştir»² diyor.

Çelebi'nin burada, bilginin kaynakları konusunda İngiliz deneycileri (Locke ve özellikle Hume) gibi düşündüğünü söyleyebiliriz sanıyorum. Konu önemli : Çelebi'nin şiiriyle, öne sürdüğü

felsefi savlar arasında bir bağıntı olup olmadığını gösterebilmek için, bu savların irdelenmesi gerekiyor çünkü... Sürdürelim Çelebi'den yaptığımız alıntıyı: «Mesela 'keder' mefhumunu ele alalım», diyor Çelebi, «Hangi neviden bir kederdir? (...) Keder lakırdısını düşündüğümüz zaman gözümüzün önüne kederli bir yüz gelecektir, ve bu yüz hitap ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır.» Çelebi, geçerliliği son kertede kuşkulu bir felsefi savı dilegetiriyor Tıpkı Hume'un yaptığı gibi, 'mefhum' (Hume'da 'idea') teriminin iki anlamını birbirine karıştırıyor. Bir şeyin zihinsel imgesi (mental image) ile bu imgenin kavramının bir yargı önermesi içinde kullanılması, apayrı şeyler oysa. Şöyle de söylenebilir: bir kavramın bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerinde yargıda bulunulan şeyin zihinsel imgesinin bir kopyasının orada (zihinde) bulunmasını gerektirmez.³ Gerektirseydi, o zaman Aziz Augustinus'un da belirttiği gibi, 'acı', 'hüzün' ve benzeri sözcükleri kullanma konusunda belirli bir çekince duymamız söz konusu olurdu. Her kullanışımızda bu sözcükler, imledikleri tatsız deneyimlerin soluk tasarımlarını (imgelerini) zihnimizde canlandırmış olurlardı çünkü...

Aziz Augustinus, örneğin, 'acı', 'hüzün' gibi sözcüklerin kavranmasına ilişkin zihinsel edimler için 'notiones' terimini kullanır, bunu da 'images'ten ayırır⁴. Öyleyse Çelebi'nin: «Sanatkarın müşahhas malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi, bizim kafamızda mücerred hayallere yol açar. Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi, müşah-

has malzeme ile mücerred bir âlem yaratır» sözünün bir felsefi geçerliliği yoktur. Çelebi, şiirinin semantik yapısını, geçersiz ya da yanlış temellendirilmiş bir deneyci felsefe sorunsalından çıkarsamaya kalkıyor.

Şiirin semantik yapısının, Çelebi'nin önerdiği sorunsaldan yola çıkılarak temellendirilemeyeceğini söyledik. Semantik yapı, zihinsel imgelerle (Çelebi'nin deyişiyle 'mefhumlar'la ya da 'mücerred hayaller'le) değil, im'lerle kurulur çünkü.

Evet, ama, hangi imlerle?

2. Riffaterre, şiirin semiyotik birliğinin bir matrisin varyantı olduğunu söyler. Bu matris, bir sözcük ya da bir tümce'dir. Şiir, bu matrisin bir metne dönüşmesidir ona göre. Bu dönüşme sürecinde birtakım temsili imler üretilir; bunlardan bir bölümü de şiirsel im'lerdir. Riffaterre'in deyişiyle im'ler, daha önce varolan bir söz öbeğine gönderme yaptıklarında' şiirsel im'e dönüşürler. Önceden varolan bu söz öbeklerine Riffaterre 'hipogram' adını veriyor. Hipogram bir klişe, bir alıntı ya da dilde konvansiyonel olarak birarada bulunan benzetmeler olabilir.⁵

Şimdi, Çelebi'nin bize önerdiği gibi **zihinsel imge'lerden** değil, **şiirsel im'lerden** yola çıkarak onun **Semâ-ı Mevlânâ** şiirinin semantik bir çözümlemesine girişeceğiz.

Semâ'-ı Mevlânâ

tennure giymiş ağaçlar
aşk niyâz eder
mevlânâ

içimdeki nigâr
başka bir nigârdır
içimdeki semâ'a
nece yıldızlar akar
ben dönerim
gökler döner
benzimde güller açar

güneşli bağçelerde ağaçlar
halaka-ssemâvâti-vel'ard'h
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda
çemen çocukları mahmûr
câaan
seni çağırıyorlar
yolunu gaybeden güneşlere
bakıp gülümserim
ben uçarım
gökler uçar⁶

3. Önce şu Asaf Hâlet Çelebi «Şimdiye kadar hakkımda yapılan birçok tenkidlere ve itirazlara rağmen», diyor, «hiç korkmadan ve çekinmeden şiirlerimde mistisizmin büyük bir rol aldığını itiraf ediyorum.» Bir çok şiirinde 'var olmak şuurunun eridiğini' ve 'sonsuz bir temâşâdan ibaret' kaldığını söylüyor Çelebi, «tabii», diyor, «bu mertebeye eren ruh için zaman ve mekan bahis mevzuu değildir.»⁷ Çelebi'nin, 'sonsuz bir temâşâdan ibaret' kaldığını belirttiği şiirlerinden biri de Semâ'-ı Mevlânâ. Semâ'-ı Mevlânâ'yı Çelebi bu hâl'e örnek gösteriyor⁸.

Çelebi, Semâ'-ı Mevlânâ şiirine bir başka yazısında da gönderme yapıyor. Bu yazıda Çelebi,

mevlevî semâ'ını anlatırken şöyle diyor: «Semâ' edenin başı hafifçe sağ tarafa eğilir ve yüzü sola çevrilir. Gözleri geçirdiği vecd ve hâletin tesiriyle süzülür. Yüzüne âdeta gülümseyen bir hâl gelir, artık onun 'benzinde güller açar', çünkü 'içindeki nigâr başka bir nigârdır', o cân artık başka bir âlemden 'çağrıldığını duyar', 'yalnız kendisinin uçtuğunu değil, yıldızları ve güneşleriyle göklerin uçtuklarını' görür.»⁹

Semâ'-ı Mevlânâ şiirini çözümlemeden önce, bu çözümlemeye yardımcı olacak bazı tasavvuf terimlerinin açıklanması gerekiyor: 'Temâşâ', 'semâ', 'vecd' ve 'fenâ'.¹⁰ Bu açıklama, şiirin semantik yapısının çözümlenebilmesi açısından önemli çünkü.

Önce 'semâ'ı alalım. Semâ'ın birçok anlamı var. 'Mevlânâ döneminde ise özellikle yarı dinî mahiyette sazlı ve şarkılı ziyafet'¹¹ anlamına geliyor. Biz burada semâ'ı, 'güzel ses dinleme ile bunun neticesinde elde edilen vecd ile vücudun uzuvlarını harekete getirme (raks) anlamında'¹² ele alacağız. Her ne kadar Arapça'da (müzik) dinleme ve dans anlamına gelen 'semâ' ile 'gökyüzü' anlamına gelen 'semâ' ayrı biçimlerde yazılıyor iseler de, sözcüğün bu anlamını da gözardı etmemek gerekiyor.

4. Burada bir ayraç açarak şunu da belirtelim. Semâ'da (Mevlevî dansı anlamında) gövdenin devinimi Barthes'ın, çağdaş danslar konusunda söylediği gibi, 'bireyin, çevresindeki gövdelere aldırmadan kendi içselliğini coşturmaya' yönelmiştir:¹³ eşlerle yapılan ikili danslarda

(çiftlerin dansı) olduğu gibi, gövde 'dışsal bir etki' yaratmak durumunda değildir. Barthes sürdürüyor sözlerini: «Örneğin bugünkü danslarda gövdenin sergilendiği söylenemez. Yüzlerce delikanlıyla genç kızın toplandığı bir dans salonunu düşünün : herkes yalnız kendisi için dans eder gibidir. İki kişi arasında bir olay değil artık dans; herkes kendi başına, gövdesini içinden yaşıyor sanki (...). Bunu bir tür esrime, kendinden geçme de (un option extatique) sayabiliriz. Eski topluluklardaki âyinlerin havasına girerek kendi kişiliğinden sıyrılmaya çalışıyor birey.»¹⁴ Barthes'ın çağdaş kitle-dansları (danse-foule) için söyledikleri, semâ' ile önemli benzeşimler gösteriyor. Kitle-danslarında kişi, «birey olarak bütünü yalnız kalmış, kaybolmuş kitlesel bir biz (une sorte de nous massif) içinde, bir 'dans-biz' (danse-nous) içinde eriyip gitmiştir.»¹⁵ Barthes bu olguya dayanarak gövdenin yalnızlığını kazandığını ama bir kollektivitenin (Barthes, buna 'bir tür biz' diyor) içinde kendini yitirdiğini belirtiyor.

5. Semâ', bir kollektivite içinde yitmek anlamında değilse bile, yine de bir yitişi imler. Semâ'da özne, öteki özneler yığını içinde değil, Allah'ta yitmeye (onda son bulmaya : Fenâ'ya) yönelmektedir. Ziya Şakir'in söylediği gibi «Semâ» esnasında mâsivâyı tamamen unutarak lâhutî âlemin cezbisine garkolmak şarttır.»¹⁶ Bir başka deyişle, 'hareket halinde (Semâ'da) olan insanın kainatta Allah'ın cemâlinden başka birşey görmemesi lazım'dır. Semâ', «semâ' edenin Allah'a olan aşkını, kuvvetli arzusunu, şevkini harekete

getirir, pekiştirir ki, bundan da haller doğar. Bu hâller ateşleri ile kalbi yakar, onu pisliklerden temizler. Bu temizlikten sonra insanda müşahade ve mükâşefe hasıl olur.»¹⁷ Semâ' sırasında semâzenlerin edimlerinin tasavvuf simgeçiliğinde ayrı birer anlamı vardır: «Dönmek, Tevhid'i gösterir.» Tevhid (Allah'ın birliğini onaylamak) makamında «ârifler her cihette mahbub ve matlub'u (Allah'ı) görür ve döndükleri her tarafta bir feyze nail olurlar. Semâ'da 'sıçramak ve oynamak, (...) Allah'tan gayrı herşeyi alt ettiğini' gösterir. El sallamak ise 'visâlin husulünden hasıl olan sevince, kemal mertebesine yönelmeyi' simgeler¹⁸. Birey, 'kendi kişiliğinden sıyrılır', bir vecd (esrime, extase) içinde Allah'ın kendisini yakîn (kesin bir bilgi olarak, H. Y.) gözüyle müşahade eden'¹⁹ gerçek bir mü'min olur. Mevlânâ'nın semâ' sırasında büyük bir vecd içinde herşeyde Allah'ı gördüğünü söylediğini, çevresindekilere gözlerindeki Allah nurunu seyretmelerini buyurduğunu Eflaki'den öğreniyoruz.²⁰ 'Temâşâ' ise, 'Allah'tan başka hiçbir şeyi görmemek'tir. Çelebi'nin 'var olmak şuurunun erimesi' olarak nitelediği 'Fenâ', 'Fenâ'nın son mertebesi de varlığını Allah'ta sürdürme, 'Beka'dır. Prof. Anne-marie Schimmel'in belirttiği gibi, 'Fenâ' ve 'Bekâ' (Allah'ta hiçleşme ve Allah'ta ebedi yaşam), «Mevlânâ ve onu izleyenlerce anlaşıldığı anlamda, mistik dans (semâ') devinimlerinde temsil edilmektedir.»²¹

6. Şimdi Çelebi'nin şiirlerindeki imleri şiirsel im'e dönüştüren hipogramları görebiliriz. Çelebi'nin Mevlânâ'dan çevirdiği

An mutrib-i hoş nağme-i şirin-dehen âmed
diye başlayan gazeldeki²²

«Arz denilen bu kuyuya düşmüş bir çok ruh-
lar, evvelce yollarını kaybetmiş oldukları halde
şimdi vatanlarına geldiklerini sanıyorlar»
dizesi, Semâ'-ı Mevlânâ'daki 'yolunu gaybeden
güneşler' imini şiirsel bir ime dönüştürür. 'Yo-
lunu gaybeden güneşler', Semâ'da, Prof. Dr.
Schimmel'in deyişiyle 'doğmayan ve batmayan
güneş (burada, Allah, H.Y.) çevresinde dönen
özgür ruhları' imler. Yine bu gazelde,

«Bütün ağaçlar sabrettiler, ayrılık bir kuyu,
sabır da ip gibi idi»
dizesi, Çelebi'nin çevirdiği bir başka gazelin²³

«Karanlık suyun dibinden güneş doğuyor»,
ve

«Yusuf gibi yüzlerce güneş kuyuya döndü-
ler»

dizeleriyle birlikte okunduğunda, henüz, vecd ile
'Allah'ın kendisini yakîn gözüyle müşahede et-
me' durumuna gelmemiş, Allah'tan (Lâhût Ev-
reni'nden) ayrı düşmüş, Nâsût'taki (İnsanlık
Evreni) mü'minleri imler.

Mevlânâ'nın, Çelebi tarafından çevrilen,
Biyâ biyâ ki tui cân-ı cân-ı cân-ı semâ'

matla'lı gazelindeki²⁴

«Yüzbin yıldız seninle gönlünü aydınlatır»
dizesi, Çelebi'nin

«içimdeki semâ'a
nece yıldızlar akar»

dizelerini şiirsel ime dönüştüren bir hipogram

görevini yerine getirir. Öte yandan, Çelebi'nin çevirdiği

Mestî ve âşıkî vu cîvânî vu cins-i in
matla'lı gazelinde²⁵ Mevlânâ'nın

«Gönüller, içlerindeki çin dilberlerini göster-
diler,» dizesi, Semâ'-ı Mevlânâ'daki

«İçimdeki nigâr
Bir başka nigârdır»

dizelerini şiirsel ime dönüştürür²⁶.

Semâ'-ı Mevlânâ'da geçen 'çemen çocukları'
imi ise, Divan yazınınımızın mazmunlarından biri.
Mevlânâ'dan Çelebi'nin çevirdiği

Ey bağban ey bağban âmed hazan ender
hazan

matla'lı gazelinde²⁷

«serviler, lale ve yasemenler nerede

Çemenlerin yeşil giyinen çocukları nerede?»
dizeleri var. Bâki'nin

Çemen etfalinün uyhuların uçurdu yine
Subhdem gulgule-i fahte gülbank-ı hezar

beytinde 'çemen etfalü' ('çimen çocukları') geçi-
yor. Çimen çocukları' mazmunu, eğretileme yo-
luyla 'çiçekler'i imliyor.²⁸

Yukarıda sözünü ettiğimiz

An mutrib-i hoş nağme-i şirin-dehen âmed
matla'lı gazelde geçen

«Çiçeklerin ruhları sonbaharın verdiği uyu-
şukluktan uyanıyordu,
dizesi de 'çemen çocukları'nın niçin 'mahmur' ol-
duklarını gösteriyor bize: İlkyaz gelmiştir çün-
kü - çiçekler, yeni uyanmışlardır..

7. Şimdi bu hipogramlar (Tasavvuf metinleri ve Mevlânâ'nın gazelleri) bağlamında **Semâ'-ı Mevlânâ**'daki şiirsel imleri, belirli bir semiyotik birliği oluşturmak üzere eklemleyebiliriz artık. **Semâ'-ı Mevlânâ**, ilk bakışta, hem ilkyazı (Doğa'nın Yenidendoğuşu'nu- hem de 'vecd', 'temâşâ', 'fenâ' ve 'bekâ' bağlamında ruhların Allah'ta Yenidendoğuşu'nu (fenâ'dan bekâ'ya) gösteren iki düzeyden oluşmaktadır. Hemen belirtmeli: Bu düzeylerin ikisi de allegorik düzeyler. Bir başka deyişle, Çelebi bize sema'ı anlatırken ilkyazı (ya da, ilkyazı anlatırken semâ'ı) anlatmak istemiş değil. **Semâ'-ı Mevlânâ**, bu iki düzey birbirleriyle yer değiştirebilecek biçimde kurulmuş.

Bu iki düzeye ilişkin şiirsel imleri

**«yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda»**

dizeleri eklemliyor. Çelebi'nin Mevlânâ ve Mevlevilik adlı kitabında tennurelerin açılışı ile ilgili sözleri bu bağlamda çok önemli. Şöyle diyor Çelebi: «Sima' eden sol ayağının başparmağının mihveri etrafında sağ ayağıyla tam yüz seksen derecede bir çarh atarken geniş tennurelerin etekleri de o zaman hakikaten çiçekler gibi açılır» (altını ben çizdim : H.Y.).²⁹ Semazenlerin dönüşü ile ilkyazda çiçeklerin yeniden yaşama dönüşü'nü (Yenidendoğuş'u) imleyen 'tennure giymiş ağaçlar', Türk yazın'ının gerçekten benzersiz şiirsel imlerinden biri.

'Tennure giymiş ağaçlar'ı, şiirsel ime dönüştüren hipogramlar neler? Bunun için **Sema'-ı Mevlânâ**'daki bir önceki dizeye

«yılanlar ney havalarını dinler,

dizesine bakmak gerekiyor. Ney taksimi, Mevlevîlik'te İsrâfil'in sur'unu temsil eder: «Taksim sonuna doğru hafifleyen ney sesine başka bir ney, yahud başka neyler dem tutarlar. Dervişler birden şiddetle ellerini zemine vurup ayağa kalkarlar. Bu hareket sur'u duyan cânların kıyamet gününde dirilmelerini temsil etmektedir.»³⁰ Demek ki ney sesi, İsrâfil'in sur'u dolayımında 'cânların Kıyamet Günü'nde (yeniden) dirilmeleri'ni imliyor. Yenidendoğuş ya da Yenidendiriliş... Çelebi'nin deyişiyle 'cân'ların yeniden tenlere girişi (Kıyamet Günü'nde), Mevlânâ'nın ilkyazda ruhların tenlere girdiğini söyleyen

«Baharlarda bütün ruhlar tenlere giriyorlar.»³¹

dizesi dolayımında, İlkyaza eklemleniyor: Ruhlar tenlere, ağaçlar tennurelere giriyorlar.³²

Şimdi, Sultan Veled'in Maarif'inden şu bölümü alıntılatabiliriz: «Fakat o Peygamber 'Bildir!' surunu ağzına koyup çağırdığı vakit, İsrâfil'in surunun nefesi gibi bu dağılmış olan parçalar, mezar gibi olan bedenlerde, canlanıp başgösterdiler. (...) Sen görmüyor musun? Bu cansız, donmuş toprakta, bu ölmüş ve fenâ bulmuş taneler, İsrâfil gibi olan bahar, Hamel burcundan, bu yok olmuş mezar gibi olan tanelere, veyahud tabut gibi olan ağaç dallarına (...) eriştiği zaman, hepsi kazmasız, küreksiz ve kimsenin yardımı olmadan başgösterip çıkarlar ve o mahpesten kurtulurlar.»³³ Öyleyse İsrâfil'in sur'u ile canların Yenidendoğuş'u ve ilkyazda çiçeklerin açması (Doğa'nın Yenidendoğuş'u), Sultan Veled'in metni bir hipogram olarak alındığında, 'tennure

giymiş ağaçlar' imini, şiirsel bir ime dönüştürmüş oluyor. Kuşkusuz, Bekâ (Allah'ta yeniden-doğuş), bu dolayımnda şiire eklemleniyor.

Öyleyse, Sema'-ı Mevlânâ'da iki değil, üç düzey olduğunu söyleyebiliriz :

Şiirsel imler		
Hipogramlar	İmleyen	İmlenen
_____ / _____	_____ / _____	_____ / _____
Kur'an, Maarif (Sultan Veled)	'Ney'	Cen'lerin yeniden dirilişi (Kıyamet Günü)
Gazeller (Mevlânâ)	'Sema' :	Allahta yeniden diriliş (Bekâ')
Gazeller (Mevlânâ)	'Tennura giymiş ağaçlar' :	Doğa'nın yeniden dirilişi (ilkyaz)

Ney, Tasavvuf'ta İsrail'in sur'unu temsil eder, ama İnsan-ı Kâmil'in de simgesidir.³⁴ Özellikle Mevlânâ'da böyledir bu. Kâmil insan ise, seyr-i sülûk'ta yedi nefis mertebelerinden geçerek arınan kişidir. Bu mertebelerden ilki, sürekli kötülüğe eğilimli olan nefs-i emmare'dir. Mevlânâ, Mecâlis-i Seb'a'da nefs-i emmare'yi 'yılan' diye adlandırır.³⁵ Yılanların (nefs-i emmare'nin) ney sesini (İnsan-ı Kâmil'i) dinlemesi, Tasavvuf'taki nefis mücadelesini, doğrudan ya da dolaylı yoldan Müşahede makamına gidişi imler. Bu da, Mevlevîlik'te Semâ' ile sağlanır.

Şimdi Sema'-ı Mevlânâ'nın matrisine gelebiliriz. Bu şiirin matrisini Tasavvuf'taki Devir öğretisi oluşturur: Âlem-i Gayb'dan Âlem-i Şuhud'a inen varlık, önce cemâd (cansızlar), sonra nebat (bitkiler), sonra hayvan, en sonra da insan suretinde tecelli eder. Öyleyse insanın cesedi, bu suret'e bürünmeden önce «Âlemde dağınık bir halde idi. Onlardan önce de dört unsurda (anasır-ı

erbaa), toprak, hava, su ve ateşte ve dört tabiat (soğukluk, sıcaklık, yaşlık, kuruluk) idi. Bu dört unsur ve dört tabiat ise göklerin dönmesinden meydana gelmektedir. İnsan bütün bu evrelerden geçtikten, insan mertebesine yükseldikten sonra «asıl hakikatinden haberdar olmak ve aslına dönmek»³⁶ gerekmesini duyar. Ondan sonra da derece derece yükselerek Hakk'a ulaşır. Semâ'-ı Mevlânâ şiirinde,

«Ben dönerim
gökler döner»

dizeleri, Semâ'daki dönüş dolayımında insanın yaradılışını (Seyr-i Nüzul : İniş),

«Ben uçarım
gökler uçar»

dizeleri ise, insanın unsurlarından yükselerek aslına kavuşmasını (Seyr-i Uruc : Yükseliş) imler. Dolayısıyla, Semâ'-ı Mevlânâ şiirinin matrisi, 'Herşey aslına döner' tümcesidir. Böylece şiir, bu matristen yolaçıkarak, hem Tasavvuf'un Devir (Dönüş) öğretisini hem Bekâ öğretisini hem İslam eskatolojisini (Kıyamet Öğretisi) hem de Doğa'nın Sürekli Yenidendoğuş öğretisini (ki bu çok bilinen, Eternel Retour Miti'dir) kuşatan büyük bir şiirdir.

(1) Asaf Halet Çelebi, Benim Gözümlle Şiir Davası, İstanbul dergisi, Temmuz - Aralık 1954'den aktaran Semih Güngör, Asaf Halet Çelebi, Suffe, İstanbul, 1985 (?), s. 111.

- (2) a.g.y., s. 112.
- (3) Peter Geach, **Mental Acts**, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1964, s. 108.
- (4) Ibid.
- (5) Michel Riffaterre, **Semiotics of Poetry**, Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 2 - 23.
- (6) Asaf Halet Çelebi, **Om Mani Padme Hum**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983, s. 40. Ancak biz burada, şİlrin He'deki (1942) yazımına uyduk. Çelebi He'de, 'bahçe' sözcüğünü 'bağce', 'kay-beden' sözcüğünü de 'gaybeden' biçiminde yazmıştır. **Om Mani Padme Hum**'un ilk basımındaysa (Yeditepe Yayınları, 1953), bu sözcükler Adam Yayıncılık basımındaki gibidir.
- (7) Semih Güngör, Asaf Halet Çelebi, s. 121 - 123. Çelebi, burada, Goldziher'den yararlanmış olmalıdır. Goldziher, **Mevlânâ'nın bir beytini** anarak şöyle diyor: «L'espace et le temps eux-mêmes cessent d'être pour sa conscience les categories de l'existence.» (Ignaz Goldziher, **Le Dogme et La Loi de l'Islam**, Librairie Paul Geuther, Paris, 1920, s. 128)
- (8) Semih Güngör, a.g.y., s. 124.
- (9) Asaf Halet Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, Turgut Atasoy ve Ortağı Matbaacılık Şti., İstanbul, 1957, s. 191.
- (10) R. A. Nicholson, **İslam Süfleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1978, s. 51.: «Süflerce az çok 'extase' karşılığı olarak yaygın bir şekilde kullanılan mecazi terimleri arasında **fenâ**, **vecd**, **semâ**' (...) ve **hâl** deyimleri»nin bulunduğu dikkati çekiyor.
- (11) Tahsin Yazıcı, **Mevlânâ Devrinde Semâ**, **Şarkiyat Mecmuası**, V, İstanbul, 1964, s. 135.
- (12) a.g.y., s. 138.
- (13) **Critique**, 423 - 424, Août-Septembre 1982. Un Texte Inédit de Roland Barthes, **Encore Le Corps**, s. 652. (Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz. **Çağdaş Eleştirisi**, yıl 3 Ocak 1984).
- (14) Ibid.
- (15) Ibid.
- (16) Ziya Şakir'den aktaran A. H. Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, s. 191.
- (17) Tahsin Yazıcı, **Mevlânâ'dan Sonra Semâ**, s. 138 - 139.
- (18) a.g.y., s. 142.
- (19) R. A. Nicholson, **İslam Süfleri**, s. 51.
- (20) Ahmed Eflaki, **Manakıb el - Ârifin** (Âriflerin Menkıbeleri).

Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1959 - 1961, s. 104.

(21) Annemarie Schimmel, **Mystical Dimensions of Islam**, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1975, s. 184. (Bu bölümün Türkçesi için bkz. A. Schimmel, **Tasavvufun Boyutları**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, s. 164).

(22) A.S. Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, s. 87, XXXIII. Gazel.

(23) a.g.y., s. 72, IV. Gazel.

(24) a.g.y., s. 71, II. Gazel.

(25) a.g.y., s. 84, XXIX. Gazel.

(26) Ahmet Cafer Çelebiler, Asaf Halet Çelebi üzerine Robert Kolej'de yazdığı bir term-paper'de (A.H. Çelebi: **An Alienated Mystic**, Robert College Library, Basılmamış Tez, 1968), 'nigâr-ı Çin'in Çelebi'nin 'Ayna' şiirinde Aşık'ı, ölümlü insandan ayıran büyük uzaklığı simgelediğini söylemektedir.

(27) A.H. Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, s. 192.

(28) Haluk İpekten, **Bâkl**, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bölümleri Ders Notları, Teksir, Erzurum, 1984, s. 61.

(29) A.H. Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, s. 192.

(30) a.g.y., s. 188.

(31) a.g.y., s. 87, XXXIII. Gazel.

(32) Burada, ten/tennure sesbenzeşimini gözörd etmek gerekiyor.

(33) Sultan Veled, **Maarîf**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1984, s. 139. Ayrıca İsrâfil'in Sur'u için bkz. Kur'an Taha, 62; Yasin, 56; Zümer, 110.

(34) A. Gölpınarlı, **Mesnevi Şerhi**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, cilt: I, s. 33.

(35) Mevlânâ, **Mecâlis-i Seb'â'dan** aktaran, A.H. Çelebi, **Mevlânâ ve Mevlevilik**, s. 136.

(36) Sultan Veled, **Maarîf**: bkz. M. Ambarcıoğlu'nun «Açıklamalar» bölümü.

NECATİGİL'İN DAĞ ŞİİRİNİ 'YENİDEN - İNŞA' DENEMESİ

1. Necatigil'in şiirini iki dönemde düşünmek gerekiyor. İlk dönem, **Kapalıçarşı, Çevre, Evler ve Eski Toprak**'tan oluşuyor. İkinci dönemi ise, (bana göre) **Yaz Dönemi** ile başlıyor. **Arada** ise, **Dar Çağ** ile birlikte, bir ara-dönem, Necatigil şiirinde bir ara-kesit'tir. Bu iki kitabı birarada düşünürsek (ki düşünmememiz için bir neden yok) **Arada**, gerçekten arada bir kitaptır ve Necatigil şiirinde bir geçiş'i belirler.

Şiirinin dönemselleştirilmesini Necatigil de onaylıyor. **En/Cam**'ın yayımlanmasından sonra **Kamuran Şipal** ile yaptığı bir konuşmada (bu konuşma 28 temmuz 1970 günkü **Yeni Gazete**'dedir) Necatigil, «eleştirmen ve okuyucu sizin şiir serüveninizi izleyebiliyor mu? **Eski Toprak**'tan sonra hikayeyi bıraktınız. Neden?» sorusuna şu yanıtı veriyor:

«Şiirimde hikayeyi, narration'u asgariye indiriyorum. Hikayeyi nasıl soyutladığımı anlatacağım. Hikayeyi frenlemek için kendimizi zorluyoruz. Ama **Divan** şiirinde olduğu gibi, şiirde de gizlemeler, saklamalar, kendini bir kelime ile ele verir. Bugünkü şiirim **Eski Toprak**'tan sonra başladı.»

Şipal sorar :

«Eski şiirlerinizi inkâr mı ediyorsunuz?»

Necatigil yanıtlar :

«Evet.»

Necatigil'in deyişiyle, 'şiirde hikayeyi, **narration**'u asgariye indirmek', onun şiirinin **Yaz Dönemi** öncesi ve sonrası olarak dönemselleştirilmesinde ayırdedici bir sınır çizer. Şiiri hikaye'nin, öykülemenin ötesinde kurmak, Necatigil'de pratik bir sorundur. Bunu belirleyen ise, kuramsal bir sorun: Şiirde anlam. Necatigil, öykülemeyi en az'a indirgemeyi, şiirde anlam sorununu çözümlayebilmenin bir önkoşulu olarak görmüştür.

2. Bu yazı, işte bu savı kanıtlamayı öngörüyor. Öyleyse yapılacak olan, Necatigil'in **Yaz Dönemi**'nden önce ve sonra yazdığı iki şiiri örnek olarak almak, bu iki şiirde (ya da, daha geniş düzlemde, iki dönemde) 'anlam' sorununu nasıl temellendirdiğini ortaya koymak olacak.

Bu şiirlerden ilki, **Yaz Dönemi** öncesinde yazılmış 'Gizli Sevda' şiiridir :

Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce
Dün yolda rasladım
Sevindi beni görünce

Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan

Seni sordu
Hiç deęişmedi, dedim,
Bildięin gibi..
Anlıyordu.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş
Kendilerininmiş evleri..
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.

'Gizli Sevda' daha ilk okuyuşta belli ki, anlamı verili, standart dil ('standart dil' terimi, Mukarovsky'nin) düzleminde kuruyor. Şiiri, gerçekliğe yaptığı göndermelerle anlamlandırmaya bağımlı kılıyor okuru. Buysa, şiirin bildirişim amacıyla gönderme işlevini öne çıkarıyor: şiirdeki im'leri, gerçeklikte gönderme yaptıklarıyla özdeş kılıyor. Dil, konvansiyonel bağlamından uzaklaşmış değil. Okur, bu şiir karşısında, kuralların bildiğı bir oyunu izliyor gibi. Bir belirsizlik (Epson'un 'ambiguity', Riffaterre'in 'ungrammaticality' dediğı) söz konusu değil bu şiirde. Kısaca, bir öyküleme bu şiir; hikaye anlatıyor. Şiirde dil'in kendisi, söz-ediminin kendisi değil, gerçeklik öne çıkıyor ('öne çıkma' terimi, Mukarovsky'nin: Çekce 'actualisace'yi, İngilizce'de 'foregrounding'i karşılıyor).

3. Şimdi de Yaz Dönemi sonrasında yazılmış bir şiiri alalım: 'Dağ' şiirini :

Ette cızırtı keyy
Bir kuzgunun indiğı bir/ine değıdi
Bizi hep o aşağılar--
Bağrında her dakika keyy

Bu hangi ocaktır tav, akşam ezâ
Sürdürür hastalığı iyi etmez
Tahta perde sevgililer
Yaslanır bakarız özlemle uzaklara

Ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe
Boşluk--açıkta her şey
Düşünce midir kırılır dal ince
Akşam en/cam ve keyy

İlk okuyuşta ayırdına varıyoruz: 'Dağ', 'Gizli Sevda'ya benzemiyor-hiç benzemiyor! Belli ki anlamı verili, standart dil düzleminde kurmuyor. Şiiri, gerçekliğe yaptığı göndermelerle anlamlandırmak öneçikmiyor bu şiirde. Dolayısıyla, bildirişimin gerçekleştiği bir gönderme işlevi bulamıyoruz. Şiirdeki im'ler, onların gerçeklikte gönderme yaptıklarıyla özdeş değiller çünkü. Dil, konvansiyonel bağlamından uzaklaşmış 'Dağ' şiirinde. Şiirde dil'in kendisi, söz-ediminin kendisi **öneçik**lıyor —gerçeklik değil... Okur bu kez, bu şiir karşısında kurallarını bilmediği bir oyunu izliyor gibi, Şiirde belirsizlikler var. Kısaca, bir öyküleme, bir *narration* değil bu şiir; hikaye anlatmıyor.

'Dağ', Jakobson'un deyişiyle, dilin gönderme işlevinin değil, şiirsel işlevin (ya da, Mukarovsky'nin deyişiyle, «şiirsel dilin işlevi»nin) öneçiktiği bir şiir. Şiirsel işlev ise, dilin bildirişim amacıyla kullanımını dışta bırakıyor. Dolayısıyla şiirin 'yazınsal'lığı (terim, Jakobson'un) onun öykü anlatmamasından, Necatigil'in deyişiyle, 'hikayeyi, *narration*'u asgariye' indirmesinden ileri geliyor.

Şiirsel ya da estetik işlevin öne çıkmasıyla da şiir, günlük (standart) dili bozuyor, 'günlük dile örgütlü bir şiddetle' yöneliyor.

Burada önemli bir soru var: Şiir bildirişim düzeyinde gönderme işlevinin öne çıktığı durumlarda mı anlam iletir sadece? Eğer öyleyse, estetik işlevin, şiirsel işlevin öne çıktığı metinlerde ('Dağ' şiirinde olduğu gibi) anlamsız mıdır şiir?

4. Michel Riffaterre, **Semiotics of Poetry**'de okuma bağlamında iki anlam düzeyi ayırdeder: **mimetik anlam** ve **hermeneutik anlam**². Mimetik anlam düzleminde okur, dilsel imleri, birincil olarak, göndermeleri ile kavrar. Jakobson'un şiirde gönderme işlevinin öne çıktığını söylediği durumdur bu: Okur, göndermeler düzleminde kavrayabildiği sürece sorun yoktur. Ama, ya birtakım belirsizlikler söz konusuysa? Ya, bildirişim gerçekleşmiyorsa? Daha somut söylersek: ya, im'lerden bir bölümü, göndermeler düzleminde anlamlandırıldıklarında, garip ya da çelişik sonuçlar veriyorlarsa? Dahası, şiir, gönderme işlevini ne kerte de gerçekleştirirse gerçekleştirsin mimetik okuma (anlam) düzeyinin bazı sorunları olacaktır. Şiirin bir ses (uyak, ritm) düzeni, (varsa) bir ölçüsü ya da bazı retorik öğeleri vardır —kuşkusuz, bunları birer im olarak, gönderme düzleminde anlamlandırma söz konusu değildir. Dolayısıyla, şiiri öte bir düzeyde, hermeneutik düzeyde okumak ve anlamlandırmak gerekiyor.

Riffaterre, yazınsal olgunun metin ile okur arasında bir diyalektik bağıntı kurduğu düşünce-

sindedir. Okur, şiirde anlamın doğrudan değil, dolaylı olduğunu bilecek, şiirin bir 'bütünlüğü' olduğunu kavrayacaktır. Okuma, şiirde bu bütünlüğün araştırılmasıdır. Öyleyse, diyor Riffaterre, okur bu bütünlüğü kavrayabilmek için gönderme düzlemindeki açık anlamı bir yana bırakmalı, şiirdeki im'lerin dolaylı olarak dile getirdikleri bütünleştirici etmeni kavrayabilmelidir³.

5. Burada bir ayraç açarak, Necatigil'in yukarıda sözünü ettiğim konuşmasına dönmek istiyorum. Şipal soruyor:

«Bir eleştirmen En/Cam'ı okuyucuya açıklayacak, onu sevdirecek mi? Yeterince sizi onlara iletecek mi?»

Necatigil yanıtlıyor :

«İyi niyetliyse, angaje tarafı yoksa, bu kitap üzerine düşünürse, bir eskizaman hayvanını kemiklerinden inşa eder gibi, onu yeniden kuracaktır.»

Şimdi, Necatigil'in deyişiyle, şiiri 'yeniden kurmak' ya da 'Dağ'ı Riffaterre'in hermeneutik düzleminde anlamlandırabilmek için, bir yeniden-okuma deneyimine girişmek istiyorum. Bu amaçla da Riffaterre'in kuramsal kavramlarından yola çıkacağım: matris, hipogram, betimleme öbeği, şiirsel im⁴.

6. Riffaterre'e göre şiir, bir sözcüğün ya da bir cümlemin bir metne dönüşmesidir. Bir metne dönüşen sözcük ya da cümle ise, o şiirin (metnin) matrisi'dir (Matris, eğer bir sözcük ise, Rif-

faterre o sözcüğün şiirde görünmeyeceğini belirtiyor). Demek ki şiir, matris'in dönüşümüdür. Matris bu dönüşüm sırasında bazı temsili im'ler üretir —ki, bu im'lerden bir bölüğü, 'şiirsel im'lerdir. Öte yandan, bir sözcük ya da tümce (phrase), daha önceden varolan bir sözcük öbeğine gönderme yapıyorsa şiirsel im'e dönüşür. Daha önceden varolan bu sözcük öbeğine Riffaterre 'hipogram' diyor. Hipogram bir alıntı, bir slogan, bir klişe-söz, ya da konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olabilir. Riffaterre, konvansiyonel olarak biraraya gelmiş bir öbek olarak hipograma 'betimleme öbeği' adını veriyor. Hangisi olursa olsun hipogram, geçmişteki yazınsal ve semiotik pratiğin ürünüdür. Bir im'in daha önceden varolan bu tümceye ya da öbeğe yaptığı göndermeyi kavrayan okur, bu im'i bir 'şiirsel im'e' dönüştürmüş olur. Riffaterre'e göre, metinde şiirsellik öne çıkacaksa, bir hipograma gönderme yapan im'in (şiirsel im'in), metnin matrisinin bir varyantı olması gerekir⁵.

7. Şimdi, bu kuramsal bağlamda 'Dağ'ı, 'bir eskizaman hayvanını kemiklerinden inşa eder gibi' yeniden kurabiliriz.

'Ette cızırtı': şiirin adındaki 'Dağ' imi'nin bir yüzey şekli olarak dağ'a değil 'dağlamak'a gönderme yaptığını ortaya koyuyor. 'Cızırtı', dağlaşmanın ette çıkardığı sesin yansılması.

'Keyy': belirsizlik, bu sözcükle başlıyor. Önemli: çünkü şiirde üç kez geçiyor 'Keyy'. Sözlük-anlamları bir tutamak vermiyor. 'Keyy'i, bu şiir bağlamında bir şiirsel im'e dönüştüren metin,

bir tıp incelemesi: Akil Muhtar Özden'in «İbni Sina Tıbbına Bir Bakış»¹⁶. Bu metinde şöyle deniyor: «Key, pek faideli bir usuldür. Kızgın bir aletle yakmaya denir. Hastalığın dağılmasına menfaati olur.» Böylece 'Keyy' 'Dağ(lama)': 'Ette cızırtı'-dan oluşan betimleme öbeği'ne gönderme yaparak şiirsel im'e dönüşüyor.

'Kuzgun': bu sözcük, sessel olarak 'Kızgın' sözcüğünü çağrıştırıyor. Jakobson'un da belirttiği gibi⁷, şiirde eğretileme salt analoji alanında (örn.: kuzgun, kartal) değil, ses alanında da (örn.: kuzgun, kızgın) benzerliklere dayanabiliyor. Öyleyse 'Kuzgun'u da, 'kızgın' sözcüğü dolayımında, betimleme öbeği'ne katabiliriz:

Ette cızırtı: Dağ(lamak): Keyy: Kızgın (Kuzgun) } Hipogram

'Bağrında her dakika': bu tümce, Tevfik Fikret'in Promete şiirine gönderme yapıyor. Fikret'in şiiri

Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün
Minkar-ı âteşinini duy, daimâ düşün

diye başlıyordu. Necatigil, 'Kalbinde her dakika'yı, 'Bağrında her dakika'ya çeviriyor. Fikret'in 'minkar-ı âteşin'i («ateşten gaga») ile betimleme öbeği daha da genişliyor. «Ateşten gaga, hem «Kalbinde her dakika'yı betimleme öbeğine eklemiyor hem de 'kuzgun'la bir düzdeğişmece bağıntısı kuruyor.

'Bu hangi ocaktır tav': bu tümceyi de betimleme öbeği içinde düşünmek gerekiyor: Dağ(lama) işleminde kullanılan madeni aletin, bir ocak-

ta kızgın akkor durumuna gelip tavını bulması sözkonusu burada.

'Sürdürür hastalığı iyi etmez': Necatigil, sonunda şiirin matrisine gönderir bizi: Yaşam, bir azaptır. Kaygı, korku, üzüntü ile yaşamı, kızgın bir demirle dağlanmış gibi, bağrımızda duyarız. Gerçekten Necatigil, 1941 yılında yazdığı bir şiirin ('Yeldeğirmenleri') ilk dizesini ('Yaşamak azaptır çok zaman'), 'Dağ' şiirine bir matris olarak almıştır⁸. Tevfik Fikret'in Promete'sine gönderme yaparak da Promete'yi yeniden üretir. Fikret'in Promete'si bir mit kişisi'dir: ülküleştirilmiş, yüceltilmiş bir kahraman simgesi. Necatigil'in Promete'si ise, yiğit ve soylu bir edimden dolayı değil, salt yaşadığı için azap çeken, sıradan bir insandır. Fikret'in ülküleştirdiğini, Necatigil, herkes'leştirir. Kaygıları, tasaları ve üzüntüleri ile yaşama azabı çeken 'herkes'ten biri. Bu anlamda Necatigil'in insanı, Heidegger'in 'herkes'i'dir ('Das Man'). Herkes, ya da gerçek olmayan bir varoluş...

'Tahta perde sevgililer': 'tahta perde' bir dermeçatmalığı imler. (Jakobson, 'şiirde gösterenler, birer gösterilen olmuşlardır' diyordu). Necatigil, tasa ve azaptan, aşk gibi dermeçatma, bölük pörçük yaşam deneyimleriyle kurtulunamayacağını vurguluyor. Gerçekten 'tahtaperde', salt bir gösterilen de değil: şiiri ikiye bölen bir im. Şiirin anlam uzamını da ikiye bölerek birbirinden ayırıyor: Birinci dörtlük, yaşam azaptır matrisinin şiirsel metne dönüşmesiydi; son dörtlük ise ölüm kaçınılmazdır matrisini şiirsel metne dönüştürü-

yor. Aşkın dermeçatmalığının imlendiği ara-matris ise, 'tahta perde' imiyle, şiiri ikiye bölüyor:

1. 6 dize	{  }	Mahî 1 : 'Taym, azaplar'
7..8. dize	{  }	Aas mahî: 'Aşk, bir ölüm-geçirir' } Tahta perde
Saa 4 dize	{  }	Mahî 2 : 'Ölüm, kapattırmır'

'Ağaçlara dönülür...': 3. dörtlük bu tûmceyle başlıyor. Bu dörtlük, biri yine bir betimleme öbeği, ötekiyse bir alıntı olan iki hipograma gönderme yapıyor. Betimleme dizgesi: {bahçe, ağaç,dal}; alıntı ise Yahya Kemal'in bir rûbaisidir :

Her rind bu bezmin nedir encâmı bilir
Dünyamızı nâgâh zâlâm örtebilir
Bir bitmeyecek şevk verirken beste
Bir tel kopar, âhenk ebediyyen kesilir

Yahya Kemal'in rûbaisinde encâm: zâlâm (karanlık) telin kopması ile, Necatigil'de ise en/cam: karanlık, dalın kırılması ile eklemlenir. Ölüm, Yahya Kemal'de 'bir telin kopması' ile imleniyordu; Necatigil'de ise bir 'dalın kırılması' ile imleniyor. Ama kırılma, en/cam'ın cam'ıyla eklemlenerek, şiiri anlamca daha da yoğunlaştırıyor:

Yahya Kemal: encam: (karanlık) tel'in kopması.

Necatigil: en/cam: karanlık: dal'ın kırılması.

'Boşluk': hem yaşamın boş'luğuna hem de

gömütün boşluğuna gönderiyor bizi. 'Açıkta her şey' ise, ölümün kaçınılmazlığı kavrandığında herşeyin apaçık anlaşılacağına! Necatigil, 1. matris ('yaşam azaptır') bağlamında Heidegger'in *Das Man* ('herkes') kategorisini yenidenüretiyor- sa, 2. matris ('ölüm kaçınılmazdır') bağlamında da Heidegger'in *Sein zum Tode* ('Ölüme kendinden önde yürüme') kategorisini yenidenüretiyor. *Sein zum Tode*, bireyin ('*Dasein*') ölümle hep göze olduğuunun bilincinde olursa, gerçek bir varoluşa sahip olabileceği anlamına gelir Heidegger'de'.

Böylece 'Dağ' şiiri, iki ayrı matris bağlamında bir üst-dile, felsefe diline de gönderme yapıyor. 'Dağ' derin bir felsefi içerik de kazanıyor.

(1) Victor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*, The Hague, Mouton, 1965, s. 214.

(2) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, (Indiana University Press, Bloomington, 1978, s. 6.

(3) a.g.y.

(4) a.g.y. Ayrıca J. Culler, *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s. 80-99.

(5) a.g.y.

(6) Türk Tarih Kurumu, *Büyük Türk Filozof ve Tıp Üstadı İbnî Sina*, TTK yayını, İstanbul 1937, s. 35.

(7) Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956, s. 95-96 Ayrıca Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Methuen, London, 1977, s. 80-81.

(8) Necatigil, *Bile/Yazdı*'da (s. 113) 'yaşamak azaptır çok zaman' başlığı altında şöyle diyor: «Bu bir ruh yapısı sorunu-

dur, sonucudur. Ben ilk kitabıma o mısrayla başlarken, elbet bilemezdim değişmez doğrultunun bu olacağını, olduğunu. Belki bir tesadüfün yüze çıkardığı, demek ki bilinç altında vardı, yeşerdi, kök saldı.» 'Yaşama azabı', klasik Divan şiirimizin de matrislerinden biri. A.H. Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarih'inde (s. 96) Akıf Paşa'dan söz ederken, onun Adem Kaside'sindeki 'diltengi-i hesti' terkibine dikkati çeker ve kasidenin, felsefi bir bağlam kurabilmesi Necatigil'in bu şiiriyledir. Dağ kaçırılmadan' okunmasında ısrar eder. Ancak yaşama azabının, felsefi bir bağlam kurabilmesi Necatigil'in bu şiiriyledir. «Dağ» geleneksel bir matrisin, üst-dil düzeyinde nasıf yeniden-üretildiğini de gösterir.

(9) Joseph P. Fell, *Heidegger and Sartre*, Columbia University Press, New York, 1979, s. 341-315. Ayrıca, Lucien Goldmann, *Lukacs and Heidegger*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1977, (Glossary bölümü); yine ayrıca, Macit Gökberk, 'İnsanın Gerçekliği', *Cumhuriyet*, 12 Haziran 1976.

NECATİGİL'in KARELER'i: AÇIK YAPIT

«Da doble luz a tu verso,
Para lido de frente
Y al esgo»¹

Antonio Machado

Behçet Necatigil'in Kareler'i, Türk yazınında tekil bir yapıt olma özelliğini koruyor. Gerçekten benzersiz bir yapıt Kareler ('benzersiz', tekilliği vurguluyor burada, yüceltmeyi değil). Tekilliği, şiirde anlam sorununa özgül bir çözüm getirme deneyimi olmasından. Hemen söylemeli: Necatigil şiiri, zihinsel içermeleri olan bir şiirdir. Bu da, onun şiirini, felsefi bir şiir kılıyor. Özellikle de Kareler'de belirgin bu zihinsel içermeler. Anlam sorununun nasıl çözümlendiğine ilişkin bir yaklaşım, bu içermeleri gözardı etmemek zorunda.

Kareler'e ilişkin ilk içirme şu: Kareler'deki şiirlerin tümü, birer açık yapıt'tır. Nedir 'açık yapıt'? Umberto Eco'yu izleyerek, bunun okura belirli bir yorumu kabul ettirmeye çalışmayan yapıt olduğunu söyleyebiliriz. «Tıpkı», diyor Eco, «çağdaş atonal müzikte olduğu gibi... İcracıya özgürlükler tanıyan çalgısal kompozisyonlardır bunlar.» Eco, Karlheinz Stockhausen'in Klaviers-

tück XI'ini örnek veriyor. Bestecinin, önceden verilmiş direktifleri yoktur bu müzikte: Stockhausen, salt bir dizi müzikal yapı önerir. İcracı, başlangıç için bu yapıtlardan dilediğini, sonrakilerin ardışıklığını belirlemek üzere, seçebilmektedir. Kısaca, bitmiş kesin bildiriler, önceden belirlenmiş formlar içermiyor 'açık yapıt'lar².

'Atonal müzik, gerçekten açık yapıt'ın betimlenebilmesi için iyi bir örnekçe. Kuşkusuz, tonal müzikte de icracıyı bir ölçüde özgür bıraktığı düşünülebilien besteciler var. Örneğin, Handel. Ode on St. Cecilia's Day'ın bir yerinde organ ad lib diye yazar Handel, icracıyı (orgcuyu) o bölümü değiştirmek ya da atlamakta özgür bırakır. (Bu durumun tersi de var elbet: Elgar ve Stravinsky gibi bestecilerin yapıtlarıysa, bu yapıtların nasıl çalınması gerektiği konusunda icraya ilişkin direktiflerle doludur). Gelgelelim, Handel'in müziği çizgiseldir; soldan sağa okuma'da boşluklar bırakan, ya da boşlukları değerlendiren bir yorum özgürlüğüdür icracıya bırakılan. Atonal müzikteyse, icracının başlangıç için bir dizi müzikal yapıdan dilediğini seçebildiği kompozisyonlar, okumanın (burada, elbet, nota okuma'nın) düzeyi (yukarı-aşağı, aşağı-yukarı) ve konumu (sağ - sol, sol - sağ) ile bağıntılıdır. Webern, Hildegarde Jone'a yazdığı bir mektupta atonal notalandırmayı, ünlü bir antik formülden yola çıkarak bulduğunu belirtir. Bu. Kareler'in semantik yapısını kavramamız açısından önemli: Webern'in sözünü ettiği antik formül, yukardan aşağı - aşağıdan yukarı; sağdan sola - soldan sağa okunduğunda değişmeyen sözcük dizilerinden kurulmuştur:

SATOR
'AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

«Bir dizi (12 ses dizisi) buldum», der Webern: bu mektupta, «12 sesin kendi aralarında içsel bağıntıları olan bir dizi bu: önce yatay olarak (soldan sağa - sağdan sola), sonra da dikey olarak (yukardan aşağıya - aşağıya yukarıya), Eco gibi söylersek, «kendini, içinde hiçbir ayrıcalıklı yönün bulunmadığı bir küme olarak sunan bir ses dizisi»³.

Necatigil'in, Webern'i ve atonal müziği izlemiş olsa da, şiir için tastamam böyle düşündüğünü biliyoruz. Rauf Mutluay'la bir konuşmasında Kareler için şöyle diyecektir: «Bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başlı değil, üç-dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukardan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı; okunmak istenişleri»⁴. Necatigil, bu okuma kipini 'yolculuk' eğretilmesiyle anlatır; şiiri de 'tren tarifeleri' eğretilmesiyle:

Kaç yönde trenler	istasyon nerde
yukardan aşağı	aşağıdan yukarı
hangisi	sağa sola
hangi saatlerde	doğru yolcu katarları ⁵

Stockhausen, Klavierstück XI'de başlangıç için icracıyı özgür bırakıyorsa, Necatigil de yolcuyu ('okur'u) tarifenin ('şiir'in) nasıl okunma-

sı gerektiği konusunda özgür bırakır. Karışık Tarife şiiri şöyle biter:

Şimdi siz söyleyin
ne zaman ve nasıl
kolay mı görmek
önce bazı şeyleri

gideceğiniz yeri
nerelerde olmalı
yönleri aynı anda
okumasını bilmeli⁶

Öyleyse şimdi soruyu sorabiliriz: Necatigil, «bu şiirlere beni öz zorladı» derken ne demek istemişti? Yanıtı yine Necatigil veriyor. Şöyle: «Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim. Bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görünümelerini gösteren ışın demetleri gibiydi bunlar»⁷. İlginç bir homoloji: Webern için (Eco'nun deyişiyle), 'tonal bir merkez'in bulunmadığı bir ses dizisi neyse, Necatigil için de semantik bir merkez'in bulunmadığı bir anlam dizisi, o! Demek ki, öz'ün zorlaması, Necatigil'de metafizik değil, semantik bir problem olarak, anlam sorununa değişik bir çözüm önerme zorunluluğu olarak belirliyor.

Burada bir ayraç açmalıyım: hiç kuşkusuz, Necatigil, Henri Brémond'un La Poésie Puré'ündeki savları (ki bu savlar, Haşım'ın Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar'ında da yeralır), yani bir şiiri, okunması gerektiği gibi okumak (şiirsel okuma) için, onun anlamını kavramanın gerekli olmadığını; üstelik, zor bir olasılıkla kavransa bile, bunun şiirsel 'okuma' için yeterli olmadığını biliyordu. Öyleyse niçin anlam sorununu öne çıkarıyor Necatigil, niçin 'anlam dizileri' çıkarmak istiyor?⁸

Sanırım, sorunun düğümü de buradadır: Necatigil, ne denli söz'e dayansa da, şiirin, dil'in imlemleyici karakterinin dışında kalabilmek gibi bir sorunu olduğunu da biliyordu. Bunu biraz açmak gerekli: 'imlemleme', sözcükle onun gösterdiği nesne arasındaki bağıntıdır, 'imleme' ise, sözcükle onun anlamı arasındaki bağıntı⁹. Barthes de belirtir: yazınsal metinler imlemleyici değil, söylemsel'dirler¹⁰. Bu, yazınsal yapıtlarda bir düzey olarak, imleme'nin başat olduğunu gösterir, imlemleme düzeyinin ortadan kalktığını göstermez. Bu durumda dilin imlemleyici karakteri, Iris Murdoch'un Sartre'a dayanarak söylediği gibi, 'şaire tedirginlik verici bir engel gibi görünmeye' başlayabilir¹¹. Şair imlemeyi nasıl başat kılacak, söylemselliği nasıl öneçikaracaktır?

«Kullanırsınız bir sözü ama hangi anlamda?» İşte Necatigil'in şiir siyaseti... Necatigil, sözcükle imlemlediği nesne arasındaki dolaysız bağıntı ortadan kalkmasa bile, imleme düzeyinin başat kılınmasının ardına düşmüştü. Bu da Jakobson'u izleyerek söylersek, 'sanatın işlevinin iletişim işlevine üstünlüğü' demektir. Bu üstünlük 'iletişimi (yani, dolaysız anlamı, denotation'u) ortadan kaldırmaz; ancak onu birçok anlama gelebilecek (ambigu) bir biçime sokar'¹². Necatigil'in istediği buydu!

Sartre'ın da Jakobson gibi düşündüğünü biliyoruz: imlemleme düzeyinin ortadan kaldırılması olanaksızdır; Mallarmé denemiştir bunu: «Mallarmé, dili, hiçbir şeyi imlemlemeyen bir varlık kılmayı başaracak, olanaksız ve gözüpek bir eylemin ardındaydı. Rimbaud ise, tersine, dil'i im-

lemlere tıkabasa doldurarak, onun imlemleyici karakterini zayıflatmaktan yana olmuştu¹³. Oysa hemen belirtilmeli: Necatigil'in sorunu, imleme düzeyiyle değildir. Mallarmé ya da Rimbaud gibi, sözcüğü 'im' olmaktan çıkarıp, onu Sartre'ın deyişiyle bir 'nesne'ye dönüştürmek istemez. Necatigil. Kareler sanki, dilin imleme düzlemi yokmuş gibi, imleme düzeyini çoğaltmaya koyulur. Sözcükleri ne imlemlerle tıkabasa yükler, ne de imlemlerden arındırmaya girişir: anlamı, gönderme'ye değil, okuma'ya bağlar.

Kareler'i Türk yazınında tekil kılan da budur.

(1) **Şiirine** çifte anlam ver

Hem önden okunsun (soldan sağa)

Hem capraz

The Poem Itself, (ed. Stanley Burnshaw, Penguin Books, Londra, 1964, s. 173.

(2) Umberto Eco, **L'Oeuvre Ouverte**, Seuil, Paris, 1965, s. 15-37.

(3) **a.g.y.**, s. 90.

(4) Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri 6 (Düzyazılar 2)**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 520

(5) Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri 3 (Şiirler 3)**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 12.

(6) **a.g.y.**, s. 13.

(7) Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri 5 (Düzyazılar 1)**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 57.

(8) Tahsin Yücel de, **Kareler'den** sözeden bir yazısında, Necatigil'in bu şiirlerinin 'eski biçimlere karşıtlıklarıyla birer öte-şiir' sayılabileceklerini belirttikten sonra «ama düzyazıya karşıtlıkları daha da kesindir, çünkü, belirttiğimiz gibi, düzyazıda düşünülmesi bile olanaksız olan birtakım şiirsel kuralları içerirler» diyor. Yücel, şunları da ekliyor: «Necatigil, bir düzyazı-

da tasarlanması bile zor olan bu özgün okuma biçimini getirirken, düzyazı diline karşıt bir şiir dilini kesinlemekle kalmaz, şiirsel anlamın özünü de gün ışığına çıkarır, onun tekil değil çoğul, çizgisel değil bütünsel olduğunu bir kez daha kanıtlar. Tahsin Yücel, *Yazın ve Yaşam*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 100-101.

(9) Bu ayırım, Wittgenstein'dan. Wittgenstein *Tractatus*'ta 'imlemlemek'i (*bedeuten*) 'imlemek'ten (*bezeichnen*) ayırır. Bu, bir ölçüde Frege'nin *sinn* (anlam) ve *bedeutung* (imlem) ayırımı üzerinde temellenir. *Tractatus*: 3.3. Jakobson'da ise *denotation*'un (dolaysız anlam) imlem'e *connotation*'un ise (yananlam) anlam'a tekabül ettiği düşünülebilir. İngilizce felsefe metinlerinde de imlem için *reference*, anlam içinse *sense* terimleri kullanılmaktadır.

(10) Roland Barthes, 'L'effet de reel', *Littérature et Réalité*'de, Seuil, Paris, 1982, s. 81 vd. Barthes gerçeklik bağlamında *référentiel* (imlemleyici) olanı, *discursive*'den (söylemsel) ayırır.

(11) Iris Murdoch, *Sartre*, Collins, Londra, 1967, s. 36 vd.

(12) Roman Jakobson, 'Qu'est ce que la poésie', *Poétique*'de sayı: 7, s. 277.

(13) Iris Murdoch, a.g.y., s. 36 vd.

İki Ölüm Yazısı

BORGES : AYNÂ ve LABİRENT

Umberto Eco'nun o artık çok ünlü **Il nome della rosa** (Gülün Adı) romanında Baskerville'li İngiliz keşiş William ile yardımcısı Melk'li Adso'nun (Sherlock Holmes ile Dr. Watson mu yoksa?) bir İtalyan manastırında işlenen bir dizi cinayetin gizini nasıl çözdükleri anlatılır. Anlatıcı, bu olayın latince yazılmış bir ortaçağ yazmasının XVIII. yüzyılda Fransızcaya, ondan da İtalyancaya yapılmış çevirisine dayandığını söyler. Melk'li Adso'nun ağzından öykülenen bu elyazmasını doğrulayacak kanıtlar gerekir anlatıcıya. O da bu kanıtları içeren bir kitabı, Buenos Aires'in Corrientes caddesindeki bir sahafta bulduğunu söyler. Corrientes caddesindeki sahaf!.. Bu sahaf, Borges'in **Tlön, Uqbar ve Orbis Tertius** öyküsünde, Carlos Mastronardi'nin 'Uqbar' maddesini içeren **Anglo-Amerikan Ansiklopedisi**'nin 'kara ve altın renkli ciltlerini' bulduğu sahaf olmasının sakın? Az kalsın unuttuyordum: Eco'nun romanındaki İtalyan manastırının bir de kitaplığı vardır (Ortaçağın en büyük kitaplığıdır bu) ve bu kitaplığın yöneticisinin adı, Jorge'dir - Jorge de Burgos!..

Söylemek bile gerekmez belki: Ne ortaçağdan kalma bir Latince elyazması vardır aslında, ne de çevirileri!.. Buenos Aires'in Corrientes cad-

desindeki sahaf da gerçeklikte olmayabilir - olabilir de! Ama bütün bunların gerçeklikte varolması (ya da olmaması) değildir ki sorun - önemli olan, metinlerarası bir bağıntının kurulmasıdır. Eco'nun metniyle, o ürkütücü yazarın, Buenos Aires'teki Biblioteca Nacional'ı (Ulusal Kitaplık) uzun süre yönetmiş olan Jorge Luis Borges'in metinleri arasında kurulur bu bağıntı. Bu bağıntıyla da gerçeklik, nesnel gerçeklik olmaktan çıkar, yazınsal gerçekliğe dönüşür.

Yazınsal gerçeklik, ya da kurmaca! Jorge Luis Borges, hiç kuşku yok, gelmiş geçmiş en büyük kurmaca ustalarından biri. Bütün öteki söylemler gibi, kurmaca söylemi de, kendi gerçekliğini kendisi üretir: Düşsel ya da imgesel olanın nesnel gerçeklikle yerdeğiştirdiği bir söylemdir bu. Borges'in *Tlön, Uqbar ve Orbis Tertius* öyküsünde bir kâfire söylettiği şu söz ne kadar anlamlıdır: «Aynalar ve babalık tiksindir; çünkü her ikisi de bu evreni çoğaltıp dağıtırlar!» Kurmaca söyleminin ürettiği gerçeklik, bundan daha açık seçik betimlenemezdi sanırım. Aynaların çoğalttığı imgelerle, babalığın (çiftleşmenin) çoğalttığı gerçeklik arasındaki ayrımı kaldırıyor Borges, aynalarla çiftleşmeden, sanki çoğaltıkları arasında bir ayrım yokmuş gibi sözediyor. Elbette öyle sözedecek! Kurmaca söyleminde böyle bir ayrım yok çünkü...

Jorge Luis Borges, kurmaca söyleminin sınırlarını son kertesine dek zorladığından dolayı, ancak altmışından sonra, çoktan hakettiği üne kavuşabilmişti. «Tıpkı körlük gibi, ün de başıma yavaş yavaş çöktü» diyor, *Dopdolu Yıllar* adlı otobiyografik denemesinde.¹ Steiner'in *Extrater-*

ritorial'da aktardığına göre² Borges, 1932'de yayımladığı bir kitabının, topu topu 37 tane satılabilmiş olmasından yakınmak şöyle dursun, tersine sevinmiş gibi durur. «Bu kitapları satınalan insanlar gerçektir» demiş Borges, «herbirinin bir yüzü, bir ailesi vardır, oturduğu bir sokağı vardır.» Peki, ama 37 değil de, örneğin 2000 tane satısaydı ne olurdu? «Sanki hiç satılmamış gibi olurdu» diye ekliyor Borges, «2000, çok büyük bir rakam, imgelemin kavrayabileceğinden çok daha büyük... Örneğin, 17 tane satabilirdi, hatta belki, en iyisi 7 tane...» Sonunda Samuel Beckett'le birlikte Formentor Ödülü'nü kazanıyor, 1961 yılında. Bunu (dolayısıyla, ünlenmesini), kitaplarının Fransızca'ya çevrilmiş olmasına bağlıyor. «Çünkü», diyor, «yapıtlarımın Fransızca yayımlanmasından önce hemen hemen hiç bilinmeyen bir yazardım -yalnız yabancı ülkelerde değil, kendi yurdumda, Buenos Aires'te bile. Bu ödülün ardından kitaplarım bir gün içinde Batı dünyasına yayılıverdi.»

Borges'in kurmaca söyleminin yinelenen nesneleri, aynalar ve labirentler. Angelo Rinaldi'nin söylediğine göre,³ Marguerite Yourcenar, ölümünden kısa bir süre önce onu Cenevre'de görmeye gittiğinde şöyle demişti: «Borges, labirentinizden ne zaman çıkacaksınız?» Niçin labirent?⁴ Kurmacanın anlatısı bir labirenttir de ondan... Borges'in o benzersiz **Ölüm** ve **Pusula** öyküsünü anımsayalım. Bir dedektif öyküsüdür bu: Pierre Macherey'in dediği gibi,⁵ Lonrot'un (dedektifin adı budur) çözüme doğru attığı her adım, bir üst-sorun'un varlığını bildirir bize: giz'i çözmek, giz'in bir parçasıdır; tuzağa düşmemek için

gerçekleştirilen her edim, tuzanın kendisine götürür Lonnrot'u. Anlatının bir labirent gibi kurulduğuna, dilimize Yuvarlak Tapınağın Kalıntıları adıyla çevrilen öyküsünde de tanık oluruz. Bu öyküde bir insanı düşleyen biri, kendisinin düşlendiğini anlar : «rahatlayarak, aşağılanarak, korkarak anladı ki, kendisi de bir imgedir; kendisini de başka biri düşlemektedir.» (Bence bu öykü, 'Döngüsel Kalıntılar' adıyla çevrilmeydi!)

Peki ya ayna? Ayna da, anlatının kendi kendini yansıtan bir kurgu olduğunu gösterir bize. Kılıcın İzi öyküsünde bir ihanet ya da ele verme olayı anlatılır : ama ele veren, ele verildiğini söyleyen kişidir : 'Ben' derken 'O'nu, 'O' derken de 'Ben'i gösterir anlatıcı. Ya da Don Quixote Yazarı Pierre Menard öyküsündeki gibi : «O (Pierre Menard), başka bir Quixote yazmak değil -bunu yapmak kolaydır- Don Quixote kitabının kendisini yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu; onun amacı kopya etmek değildi. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes'inkilerle -kelime kelime satır satır- örtüşecek birkaç sayfa yazabilmektir.» Hem kendisi hem de öteki olan bir anlatıdır Pierre Menard'ın Don Quixote'u : Tıpkı aynadaki görüntünün, hem görüntülenenin kendisi hem de öteki olması gibi... Borges ve Ben adlı kısacık öyküsünde de söylüyor : «Ben kum saatlerini, haritaları onsekizinci yüzyıl baskılarını, kahvenin tadını ve Stevenson'ın düzyazılarını seviyorum. Öteki (Borges) bu beğenileri benimle paylaşıyor, ama (...) sahtekarlıkla yapıyor bunu.»

Böylece, Borges'te okuma sorunsalına gelinmiş oluyor. Okuma, yazan öznenin bir yansıısından öte birşey olabilir mi? Yine Borges ve Ben öyküsünü analım. Şöyle diyor Borges : «İşte Borges böyle yaratıyor yazınını ve bu yazın benim (Borges'in) varoluşumu doğruluyor.» Onun o çok ünlü, «Ben yaşamadım, okudum» özdeyişini de, bu bağlamda anlamalı bence. Borges'in tutkunu olduğu Kabbala gizemciliği de Dünya'nın bir kitap (ya da 'başkalarının deyişiyle, Kitaplık') olduğunu söylemiyor muydu? Öyleyse okumak, varolmaktır ona göre. Borges, neredeyse Descartes'in formülasyonunu değiştirerek şu bildiriye sunar gibidir : «Okuyorum, öyleyse varım!»

Uzun yaşamında edindiği bu büyük ve sınırsız bilgi dağarıyla ürkütür bizi Borges, ama bir yanıyla da gülümsetir. Steiner'in aktardığına göre bir Fransız eleştirmen şöyle demiştir Borges için : «Cehaletin kol gezdiği bir çağda, çok iyi bir eğitimden geçmiş olanların bile, üstünkörü bir klasik ve felsefi bilgiye sahip oldukları düşünülürse, bu sınırsız bilgi, gerçekten bir fantezi gibi durmaktadır.»

İşte bir fantezi : Borges öldü! Bu, «Borges, artık okumuyor» demektir...

(1) Jorge Luis Borges, *Dopdolu Yıllar* (deneme), çev. Bertan Onaran, *Yazko Çeviri*, 1 (Temmuz - Ağustos 1981), s. 31.

(2) George Steiner, *Extraterritorial*, Penguin Books, Londra, 1972, s. 33.

(3) Angelo Rinaldi, *La première vie de Jorge Luis Borges*, *L'Express Dergisi*, 27 Haziran 1986.

(4) Niçin labirent? sorusunu, belki de en iyi Terry Eagleton

yanıtlamıştır. Eagleton'un Benjamin üzerine yazdığı **Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism** (Verso Editions, Londra, 1981) adlı kitabının Önsöz'ü şöyle başlar: «Bir öğleden sonra, Walter Benjamin, Saint Germain des Pres'deki Deux Magots kahvesinde otururken, birden yaşamının bir şemasını çizme konusunda, önüne geçilmez bir istek duydu. Bunu isterken, nasıl çizilmesi gerektiğini de tastamam biliyordu. Bir şema çizdi ve her zamanki kötü raslantılardan biri sonunda, bir ya da iki yıl sonra bu şemayı kaybetti: şema, hiç şaşmamak gerek, bir labirent'ti...» Şunu da eklemeli: Roland Barthes'ın 1978 - 1979 ders yılında, Collège de France'da düzenlediği bir seminer 'La métaphore du Labyrinthe' (Labirent eğretilmesi) konusundaydı (**Critique**, aout-septembre 1982, 423 - 424, s. 793.).

ARAGON : SEVİ VE BAĞLANIM

Son kitabının adı, **Les Adieux**. Sanırım, 'bu dünyadan gider' olan büyük şairler, 'kalanlara selam olsun' demeden edemiyorlar. Aragon da öyle. Gariptir, Sartre'ın da ölümünden önce Simone de Beauvoir ile yaptığı konuşmaların yayımlandığı kitabın adı **La Cérémonie des Adieux** idi. Sartre'la Aragon arasındaki yakınlık salt bu raslantıya bağlı değil. Bu yazıda, yeri geldikçe farklı bağlamlarda bu yakınlıklara değinilecek.

Aragon'u Türk okuru önce şair olarak Elsa'nın **Gözleri** (çeviren : Orhan Veli) adlı ünlü şiiriyle biliyor. Bu doğal; Aragon önce şair çünkü. Dada'cı, sonra Gerçeküstücü, sonra da Gerçekçi şair. Tzara'nın Dada'sı herşeyi olumsuzlayan yıkıcı bir başkaldırıydı. Genç Aragon da, ilk şiirlerini Tzara'nın **Littérature** dergisinde yayımladı : Derginin adı **Littérature** (Edebiyat) idi ama, amaç edebiyatı yerle bir etmektir. Bu olumsuz başkaldırını Gerçeküstücülük izledi. Aragon'un bu dönemi 1918 - 1931 yıllarını kapsar. Gerçeküstücülük, yeni bir gerçeğin araştırılmasıydı. Bunun için de yeni bir yazma yöntemi gerekiyordu, bulundu da : **L'Ecriture Automatique**, ya da bilinçdışı yazmak. Bu, Gerçeküstücüleri dünyayı betimlemekten kurtaracak, onları bilinçdışı

düşlemlerine götürecekti: «Yalana karşı düşten öte neye güvenilirirdi ki?» (Aragon, daha sonra, Gerçeküstücü dönemine, **Le Roman Inachevé**'de böyle gönderme yapacaktı.)

Unutmamak gerek: Aragon Gerçeküstücü-lerle birlikteyken tam bir bağlanım içinde değildi. Gerçeküstücülerin düzyazıyı, dolayısıyla romanı bir tür olarak tutmadıkları, gerçekçi betimlemelerin *L'Ecriture Automatique* ile bağdaşmadığı gerekçesiyle romanı küçümsedikleri bir dönemde, 1921'de, Aragon ile romanını yazacaktı: **Anicet**. İkinci romanı **Le Paysan de Paris** ise 1926 yılında yayımlandı. Romanın izleği, Aragon'un yaşadığı kentti: Paris. Betimlenen gerçek bir kentti, ama anlatım lirik ve gerçeküstücüydü. Gerçekle gerçeküstünün birlikteliği, Aragon'un, 1931 yılındaki kesin bağlanımına değin sürecek bir ikiliktir. Ama Aragon'un izleklerini (bağlanımlı bir yazar olarak) imlemesi bakımından, onun gelecekteki yazarlık yaşamını belirleyecek bir yapıttır bu. Roger Garaudy, -ki Aragon'un yakın arkadaşıdır- Aragon üzerine yazdığı kitabında **Le Paysan de Paris**'i, idealizmin, idealist yöntemler kullanılarak aşıldığı bir roman olarak niteliyecektir.

Aragon'un sosyalizme geçişi kolay olmadı. Tours Kongresi'nden sonra bir grup sosyalist, partiden ayrılarak Fransız Komünist Partisi'ni kurmuştu. Aragon, arkadaşı André Breton'la birlikte yeni partinin merkezine gidecek, orada karşılaştığı parti görevlilerinin 'bayağılığı' Aragon'u ürkütecektir. Aragon, partiye girişini 'altı yıl erteleyen' bu ürküyü nasıl aştığını **Les Yeux et la**

Mémoire adlı şiir kitabında anlatır. 1927'de partiye girer; ama Gerçeküstücülerle ilişkileri sürmektedir. 1927-29 yılları arasında yazdığı **La Grande Gaiété**, Aragon'un yaşamını, Adereth'in de belirttiği gibi,¹ siyasal ve şiirsel iki ayrı 'bölme'ye ayıracaktır. Aslında, yukarıda değindiğimiz ikiliğin süregitmesidir bu «Bağlanım, tüm kimliğini kuşatmamıştır henüz.» Tam bir bağlanım, varoluşun gerçek anlamının kavranması savaşımıdır.

Varoluşun gerçek anlamı!.. Aragon, Sartre ve Camus'den 20 yıl önce, dünyanın 'saçma'lığını vurgulayacak ve bireyin salt bir kez yaşayacağını, başka bir yaşamı olamayacağını anladığı andaki durumunu, yine garip bir raslantıyla, Sartre'in yıllar sonra kullanacağı 'bulantı' sözcüğüyle anlatacaktır. Tıpkı Sartre gibi Aragon da, çok farklı koşullarda aynı şeyi bulgular: *Traité du Style*'de bu 'saçmalık' karşısında intiharın bir çözüm yolu olmadığı sonucuna varır. Ama Venedik'te gezideyken Aragon'un intihar girişiminde bulunduğunu çok az kişi bilmektedir. Bu olaydan iki ay sonra da Paris'te Rus asıllı bir genç kızla karşılaşır Aragon. Elsa Triolet'dir bu; Mayakovski'nin eşi Lili Brik'in kızkardeşidir. Elsa'nın Aragon'un yaşamına girişini fazla abartmamak gerekir. Jean Sur'e göre Aragon 'umutsuzluğa gömülü' değildir Elsa'yla tanıştığında;² «tanışmasaydım susardım» (*je me serais tu*) demiştir; ama gerçekte, 'tu'den sonraki 'é'yi yazmak istemediği için, 'kendimi öldürürdüm' (*je me serais tué*) mi demek istemiştir? Bu, bilinmiyor; ama Sur'ün belirttiği gibi Elsa, öteki insanların

varoluşunu kabul etmesini sağlayacak gerçek sevgiyi, tam zamanında sunmuştur Aragon'a.

1930'da Sovyetler Birliği'ne gider. 1935'de yayınlanan **Pour une Réalisme Socialiste**'de, bu geziyi coşkuyla anlatacaktır. Rusya dönüşü tam bağlanımlı bir yazardır artık. Yazın'la siyasetin ayrı tutulmasında direten Gerçeküstücülerden kopmuştur Aragon. 1932'de başı belâya girer. **Front Rouge** adlı şiirinden dolayı 'anarşizm propagandası' yaptığı, 'ordunun ve ulusun moralini bozduğu' gerekçesiyle suçlanır. 'L'Affaire Aragon' diye bilinen bu olayı, Aragon'un Gerçeküstücü bir arkadaşı protesto edecektir: Breton, 'şiir yazarların dışındadır' der; yazın ayrı, siyaset ayrıdır... Bu savunuyu reddeder Aragon; Gerçeküstücülerle yol ayrımına gelinmiştir.

Bağlanımlı bir yazardır artık; propaganda işlerine verir kendini; **L'Humanité**'de yazar, **Commune** dergisini yönetir. Bağlanımı, roman düzeninde de sürdürecektir bundan böyle. **Le Monde Réel** başlığı altında bir dizi romana başlar. Bu dizinin üçüncü kitabı, **Les Voyageurs de L'Impériale** (1943), adının yaptığı göndermeden de anlaşılacağı gibi, toplumsal olayların dışında durmayı yeğleyen bağlanımsız yazarların 'yukarıdan bakışını' eleştirir. Romanın başkişisi Pierre Mercadier, -ki Aragon, François Cremieux ile yaptığı konuşmalarda³ Mercadier'i yazarken gerçek yaşamdan bir kişiyi, büyükbabasını örnek aldığını belirtecektir- özgürlük adına bağlanımı olumsuzlar. Tıpkı, daha sonra Sartre'ın **Les Chemins de La Liberté**'sindeki Mathieu Delarue'nün yapacağı gibi!.. **Le Monde Réel** dizisi siyasal bir bağlanımın kaçınılmazlığına karşın, bireysel

özerkliği yüceltir; Tarih'e karşı bireyin özerkliğini... Jean Sur, Tin'in gizleriyle Tarih arasındaki bağıntıları ortaya koyduğu için Aragon'u Aziz Augustinus'a benzetecektir.⁴

Les Cloches de Bâle, Le Monde Réel dizisinin ilk kitabıdır (1934), bildirisi ise şu: Anamal evreninde gerçek sevi yoktur!.. Aragon bu romanı Elsa'ya okuyacak, Elsa beğenmeyecek ve soracaktır ona: «Kimin için yazıyorsun?» Sartre da, çok sonra **Edebiyat Nedir**'de bu soruyu sorar. (Aragon, **Commune** dergisinde bir anket konusu yapar Elsa'nın sorusunu; ama kendi yanıtını romanlarında verecektir.) Bu romanın ikinci bölümünde Aragon, 'kadın sorunu'na eğilir. Yazın tarihinde ilk **feminist romandır** bu ve Clara Zetkin'in kadının gerçek kurtuluşuna ilişkin söyleviyle biter.

Les Beaux Quartiers sıkıcı taşra çevresinde, tipik bir 3. cumhuriyet politikacısı olan babaya başkaldıran iki kardeşin romanıdır; bu dizinin en önemli yapıtı ise, kuşkusuz, **Aurélien**. Romanın başkişisi Aurélien Leurtillois, Aragon'un deyişiyle, «kendisi olmaksızın değişen bir dünyaya atılmış»tır; sivil yaşama ayak uyduramayan bir eski askerdir Aurélien. Gündelik yaşamın dışında, onu bir boşgezer olarak izleyen biri. Yaşamla arasındaki 'açıklığı' bir seviyle kapatmayı umut etmektedir. Bérenice'e tutulur, ama bu kez yaşama ilişkin görüşlerinin ortaya çıkardığı 'açıklık'lar girer araya. Bérenice, bir 'bulantı'yı yaşamaktadır. **Aurélien**, Aragon'un neredeyse arketipsel izlediği olan sevi'yi yeniden gündeme getirir. (Aragon, Jean Sur'e «her roman bir çözüm önerir; bu

çözüm, sevidir» diyecektir). **Les Communistes** ile **Le Monde Réel** dizisi sona erer.

Savaş ve nazi işgali, Aragon'u yeniden şiir yazmaya yöneltir. Ulus bilinci'dir artık Aragon'un izleği; bu bilinç gerçek bir yurtseverin şiirlerinde anlatımını bulur. 1939 - 1945 yılları arasında yayımlanan şiir kitapları, işgalci nazilere karşı verdiği savaşımın şiirleridir. **Le Crève-Cœur** (1941) için şöyle diyecektir: «inanıyorum ki polis korkusuyla bu şiirleri yazmasaydım, insanlık onurundan vazgeçmeyi kabullenseydim, yaşayamazdım; evet, yaşayamazdım!» **Le Crève Cœur**'un en güzel şiirlerinden bir **Les Lilas et Les Roses**'dur ('Güller ve Leylaklar' adıyla Türkçeye İlhan Berk çevirmiştir bu şiiri) :

İşte tıs yok, düşman karanlıkta dinleniyor
Birden bire Paris düştü diyorlar bu akşam
Dünyada ne o yitirdiğimiz aşkı bir daha
Ne o güller ne de o leylakları unutamam

Le Yeux D'Elsa'da yurdu ve Elsa'dır anlatılan. **Le Musée Grevin** işbirlikçi Pétain rejimiyle **Brocéliande** ve **En Français Dans Le Texte**'de işgalci nazilerle alay eder. **La Diane Française** ise zaferin şiiridir. Şiir kitapları ya gizlice 'yeraltı' baskısı olarak çıkacak ya da tarafsız İsviçre'de basılacaktır. **En Français Dans Le Texte**'in adı anlamlıdır: Aragon, işgalci Vichy propagandasının resmi diliyle (Fransa'nın gerçek ve ulusal çıkarlarına karşı kullanılan fransızcayla), yurdunun bağımsızlığını savunan şiirlerinin dilinin (Aragon'un 'gerçek fransızca' dediği fransızca'nın) ayrımını belirtmek ister.

Burada, 'Aragon'un şiir diline ilişkin düşüncelerini söylemenin tam sırası: Aragon'a göre şiir, kendi deyimiyle, bir 'bel canto'dur. Şair, şarkı söyleyendir, dolayısıyla müzik, şiirin içeriğinden ayrılmaz. **Chroniques du Bel Canto'da** (1947), Goethe'yi izleyerek, şiiri 'koşullar'ın belirlediğini söyler. Bu, şiirin gerçekliğin bir yanıyla bağlantılı olması demektir: Koşulları bilmiyorsanız, şiirin anlamını kavrayamazsınız, demek ister Aragon. Bu yüzden de şiir kitaplarını açıklayıcı notlarla donatır, şiirin bir yapım olduğunda da direttir.⁵ Bir zenaatçının araçlarını, bir ressamın fırçalarını kullandığı gibi, şairin de kendine özgü araçlarını kullanmasını ister. Ama şiirin büyüklüğü, ona verilen emekle belirlenmemiştir: büyük şair, yapıtında bu emeği duyurtmayandır. Adreth, bunun diyalektik süreç olduğunu belirtiyor: şair, şiirinin formunu seçmekte özgürdür (bu, ilk evre'dir); ikinci evre, iyi şiirin belirli bir emekle yazılmasıdır ki bu özgürlüğün olumsuzlanmasıdır. Üçüncü evre, seçme özgürlüğüyle üstün işçiliği birleştiren, daha üst düzlemde bir özgürlüktür. «Aragon'un şiir kitaplarında, raslantıyla yazılmış bir tek dize bulamazsınız,» diyor Adreth.⁶

Savaş sonrası yapıtlarında Aragon, geçmiş zaman ardındadır, o yüzden de bu yapıtların çoğu otobiyografiktir. **Les Yeux et La Mémoire** (1951), **Le Roman Inachevé** (1956), **Elsa** (1959) adlı şiir kitapları bu bağlamda ele alınmalıdır. 1960'da yayımlanan **Les Poètes de**, kendinin ve öteki şairlerin deneyimlerinden yararlanarak şiirsel yaratımın 'gizlerini' bulgulama işlemine girer. «Gerçek tutkum» der Aragon, «bu serüvenler, bu yı-

kımlar, bu çatışmalar çağında şiirsel imgeleri sözcüklere, sözcükleri şiirsel imgelere dönüştürmenin büyüüdür, dilin büyüüdür.»

Garaudy'nin 'çağımızın epiği' dediği **Le Fou D'Elsa** (1961), 1492 yılında Granada'nın İspanyolların eline geçişi sırasında geçer. Burada Granada, insan yaşamının simgesi olur. Kitabın adındaki 'Fou' sözcüğü, aslında 'Mecnun' diye çevrilmeli: Bu büyük epik şiirinin kişilerinden biri, Mecnun'dur çünkü... Aragon'un Mecnun'u, dörtbuçuk yüzyıl sonra doğacak olan Elsa'ya tutulmuştur. Mecnun, bu derin tutkusundan dolayı küfr ile suçlanır: çünkü Allah yerine, doğmamış bir kadına tapmaktadır. **Le Fou D'Elsa**, Aragon'un temel izleği olan 'sevi' sorununa, kadınla erkeğin bir 'çift' olarak birlikteliğini vurgulayan bir çözüm getirir. Kadınla erkeğin birlikteliğinin yüceliği... Marx, «insan, insanın geleceğidir,» demişti; Aragon «kadın, erkeğin geleceğidir» demektedir.

1958'de yeniden romana döner. **La Semaine Sainte**, 1815 yenilgisini ele alır. Amacı, 1940'lar da Fransanın durumunu irdelemektir. Roman, bir yurtseverlik belgesi olarak, başta Fransız Akademisi üyesi Emile Henriot olmak üzere, sağcı yazarlarca göklere çıkarılır. Bu övgülerden tedirgin olur Aragon; romanın 'toplumcu gerçekçi' bir roman olduğunu belirtmek gereğini duyar. **La Semaine Sainte**'i yazmaktaki amacını belirten yazısını, öteki denemeleriyle birlikte, **J'Abats Mon Jeu**'de (1959) toplar. **La Mise à Mort** (1965) adlı romanıysa, Aragon'un kendi geçmişiyle hesaplaşmasını, eleştirel düzlemde yeniden gündeme ge-

tirir. (Aragon'un, bu hesaplaşmayı savaş sonrasında, şiir kitaplarıyla yaptığı anımsanmalı). Roman, «aynadaki imgesini yitirmiş bir adam»a ilişkindir; konusunu aktarmakta yarar var: Anthoine Célèbre, karısı Ingeborg d'Usher'in etkisiyle gerçekçi yazarlığa soyunmuştur. (Burada, Elsa'nın Aragon üzerindeki etkisine yapılan gönderme çok açık). Anthoine, ünlü bir şarkıcı olan karısına «Fougère», demektedir. Bir gün, şarkı söyleyen karısını dinlerken Anthoine, ilk kez başkalarının varlığının bilincine varır. Roman okuru, bir süre sonra Anthoine'in gerçekten varoluşundan sözedilemeyeceğini, çünkü onun aslında Alfred adında birinin takma adı olduğunu öğrenir. Fougère'in sevdiği ise, Alfred değil, bu takma ad ya da daha doğrusu takma imge'dir. Alfred, öteki ben'ini çılgınca kıskanır. Aragon, burada da, öteki romanlarında sık sık başvurduğu bir taktiğe başvurur, anlatıyı keser ve okura sunar: «kitabımın gerçek konusu ne? Aynada imgesini yitiren biri mi? Anthoine Célèbre ve Ingeborg D'Usher'in yaşamöyküleri mi? Şarkı mı, gerçeklik ya da kıskançlık mı? İnsanın çoğulluğuna ilişkin bir roman da olabilir bu, ya da romancıya ilişkin bir roman... Seçin dilediğinizi!..» Oysa Alfred'e inanırsak, o şöyle diyecektir: «Ne yazdıysam şimdiğe değin, Fougère'e yazılmış uzun ve sonsuz bir sevi mektubudur.»

Son yapıtları o denli önemli değildi Aragon'un. *Blanche ou L'Oubli* (1966), *Elégie à Pablo Neruda* (1966), onun büyüklüğüne ne birşey kattı, ne de eksiltebildi. Eski arkadaşı Philippe Soupault, Aragon için bir Mezar Taşı yazmıştı. O 'Mezar Taşı' yazısı, Aragon'un mezar taşına ya-

zılır mı, bilemeyiz, ama bu yazıyı, o 'yazı' ile bitirelim (çeviri: Orhan Veli)

«Dostların küçük kızlar halka oldular
Sana çelenkler ördüler
Ufacık yalanlarıyla
Sana kağıt getirdim
Ve çok iyi bir kalem
Ebediyette şiirler yazacaksın
Koruyucu melek seni teselli eder
Kıravatını bağlar
Ve sana gülmesine öğretir
Artık beni unuttun
Allah benden çok daha güzeldir.»

(1) M.- Adereth, *Commitment in Modern French Literature*, Schocken Books, New York, 1968, s. 88.

(2) Jeon Sur, Aragon, *Le Réalisme de L'Amour*'dan aktaran M. Adereth, a.g.y. s. 91.

(3) L. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*'dan aktaran M. Adereth, a.g.y. s. 95.

(4) Jean Sur, a.g.y.'dan aktaran M. Adereth, s. 91.

(5) L. Aragon, *Les Yeux D'Eisa*, Collection des Cahiers du Rhône, Neuchâtel, 1942'de, şöyle der: «L'histoire d'une poésie est celle de sa technique...» (Bir şiirin tarihi, onun tekniğinin tarihidir). Bu konuda, ayrıca bkz. *Şiir ve Logos* adlı yazı.

(6) M. Adereth, a.g.y., s. 218: «From *Le Crève coeur* to *le Fou d'Eisa*, there is hardly a line of his left to chance.»

DİZİN

Abdullah Cevdet 96
Adereth, M. 145, 149, 152
Adorno 40
Ahmet Eflaki 107, 114
Ahmet Haşim 97-100, 131
Ahmet Mithat Efendi 14, 66
Akif Paşa 82, 83, 127
Althusser, L. 19, 23
Apollinaire, 99
Aragon, 40, 143-152
Atay, F. R. 61
Atay, O. 13, 43, 48
Augustinus, 102, 147
Ayvazoğlu, B. 96

Baki 109
Balzac, 14, 15, 24, 26, 27,
28, 29, 30, 31, 37, 38,
40, 41, 47, 52
Banarlı, N.S. 92
Barthes, 91, 105, 106, 114,
132, 134, 142
Bartok, Bela 88
Boykur, F. 13
Beauvoir, S. de 48, 143
Beckett, S. 139
Benjamin, W. 99, 100, 142
Bergson, H. 39
Berk, İ. 148
Boas, F. 19, 22
Boccacio 20

Borges, J.L. 137-142
Brémond, H. 88, 92, 131
Breton, A. 144, 146
Brik, Lili 145
Broch, H. 48
Bronte, Anne 44
Bronte, Charlotte 44
Bronte, Emily 44

Camus, A. 145
Cansever, E. 77, 79, 80
Cenab Şahabettin 95
Cervantes 140
Cranston, M. 36
Culler, J. 86, 87, 126

Çelebi, A. H. 101-115
Çelebiler, A.C. 115

Dağlarca, F.H. 99
Dickens, C. 44, 47, 48
Dino, G. 14, 15, 22
Dodds, E.R. 78, 80
Dostoyevski, F. 52
Dranas, A.M. 99

Eagleton, T. 19, 22, 141, 142
Eco, U. 76, 128, 130, 131,
133, 137, 138
Elgar 76, 129
Empson 118

Enginün, İ. 96
Erlich, V. 126, 127
Ersoy, Mehmet Akif 93 - 96

Feridüddin-i Attar 70
Flaubert, G. 13
Foucault, 94

Garaudy, R. 15, 144, 150
Geach, P. 114
Gide, A. 38, 39, 47, 48
Goethe 149
Goldmann, L. 59, 65, 127
Goldziher, I. 114
Gölpınarlı, A. 115
Güngör, S. 113, 114
Gürpınar, H.R. 69, 70

Handel 129
Hegel 25, 28, 95
Heidegger 124, 126, 127
Henriot, E. 150
Hisar, A.Ş. 97, 98, 99
Hobbes, 42
Homer 13, 14, 15, 28, 29
Hume, D. 16, 101

İtrî 94
İpekten, H. 115
Jakobson, R. 119, 120, 123,
124, 127, 132, 134
James, H. 11, 12, 20, 22
Jameson, 28, 32, 40, 41, 42,
43
Joseph, P.H. 127
Joyce, J. 47, 48

Kafka, F. 34, 35
Kemal Tahir 59, 60, 61, 65
Knight, E. 46
Kocagöz, S. 60, 62, 63, 65

Koestler, A. 13, 32
Köprülü, F. 78, 80
Kundera, M. 48

Leach, E. 86, 87
Le Sage 30
Lessing, D. 29, 40
Levend, A.S. 84, 87
Lévi-Strauss, C. 68, 69, 71
Lewis, O. 46
Lisle, 89
Locke, 101
Lukacs, G. 11, 14, 17, 18,
22, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 34, 36, 40,
41, 43, 46, 49, 50, 52, 88,
92

Machado, A. 128
Macherey, P. 18, 19, 22, 139
Mallarmé 90, 132, 133
Mardin, Ş. 64, 65
Marx, K. 19, 26, 150
Maupassant, G. 13
Mauriac, F. 42
Mayakovski 79, 145
Mevlana 107, 108, 109, 110,
111, 112, 114
Moran, B. 66-71
Mukarovsky, 118, 119
Murdoch, I. 132, 134
Mutluay, R. 130

Nabi 89
Nailî 81, 82, 87
Namık Kemal 91
Nazım Hikmet 99
Necatigil, B. 76, 116 - 134
Nedim, 91
Nicholson, R.A. 114

Orhan Kemal 43
Orhan Veli 81, 82, 143, 152

Örik, N.S. 49-58
Özden, A.M. 123

Platon 42, 78, 79, 80, 98,
99
Proust, M. 99

Regler, G. 49
Riffaterre, M. 99, 100, 103,
114, 118, 120, 121, 122,
126

Rilke, R. M. 77, 80, 97, 98
Rimbaud 132
Rinaldi, A. 139, 141
Ritter, H. 70, 71
Rodin 77
Robbe-Grillet, A. 29, 30,
47, 48

Sartre, J. P. 35, 36, 39,
42, 43, 48, 127, 132, 143,
145, 146

Scott, W. 49
Schimmel, A.M. 107, 108, 115
Shakespeare, W. 69
Simonides 100
Sokrates 79, 98
Soupcult, P. 151
Steiner, G. 13, 14, 15, 22,
48, 138, 141
Stendhal 28, 46
Stockhausen, K. 76, 128,
129, 130

Stravinsky 76, 129
Sultan Veled 111, 115
Sur, J. 145, 147, 152
Swingewood, A. 45, 48
Şeyh Galip 91
Şipal, K. 116, 117, 121

Tanpınar, A.H. 43, 66, 82,
83, 86, 89, 91, 92, 95,
96, 98, 99, 100, 127
Tevfik Fikret 95, 96, 123, 124
Thackeray, 44
Todorov, T. 12, 20, 21, 22,
68
Tolstoy, L. 15, 18, 24, 50,
51
Triolet, Elsa 145
Turgenev, 46
Türkali, V. 16, 17, 43
Tzara, T. 143

Uysal, S.S. 93, 95
Ülgener, S. 67, 71

Vergilius 13
Verlaine 91
Voltaire, 30

Webern 129, 130, 131
Williams, R. 44, 45, 48
Wittgenstein 134

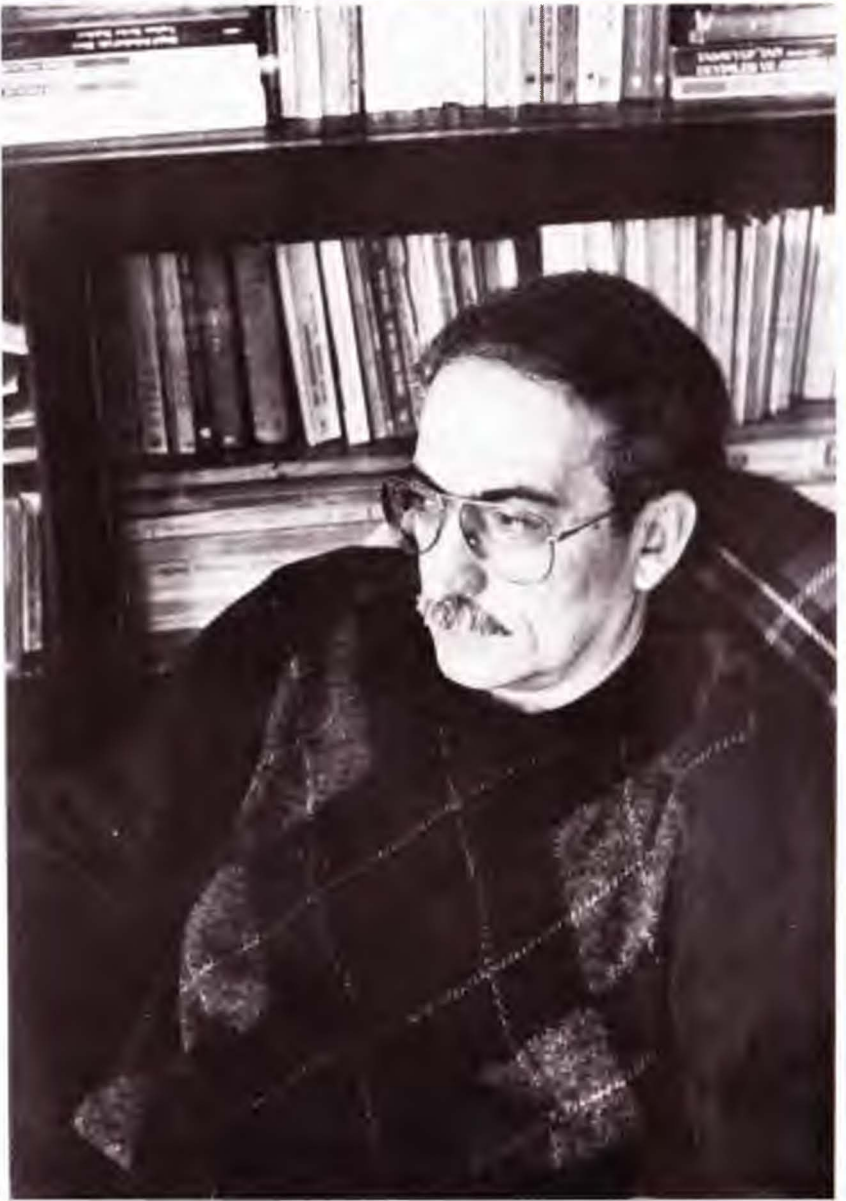
Yahya Kemal 88 - 96, 125,
126
Yaşar Kemal 48
Yazıcı, T. 114
Yerasimos, S. 58
Yourcenar, M. 139
Yücel, T. 133, 134

Zeraffa 29, 30, 32
Zetkin, C. 147
Ziya Gökalp 96
Ziya Paşa 67
Ziya Şakir 106, 114
Zola, E. 13, 31, 41, 42

İÇİNDEKİLER

Sunuş	5
Roman Üzerine	7
Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar ...	11
Gerçekçilik Sorunu Üzerine	23
Betimleme ve İdeoloji	28
Romanda Tip Sorunu Üzerine, I	33
Romanda Tip Sorunu Üzerine, II	37
Romanda Tip Sorunu Üzerine, III	40
Burjuvazi ve Roman Üzerine	44
Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, I	49
Nahid Sırrı Örik ve Tarihsel Roman, II	54
Türk Romanında Bürokrasi ile Hesaplaşma	59
'Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış' Üzerine	66
Şiir Üzerine	73
Şiir İçin Küçük Tractatus	75
Şiir ve Logos	77
İki Şiirsel İzlek	81
Divan Şiiri, Simgesi Bir Şiir mi?	84
Yahya Kemal ve Dil ...	88
	157

Yahya Kemal ve Mehmet Akif	93
'Ahmet Haşim : Belleğin Şairi ...	97
'Asaf Halet Çelebi'nin Semâ'-Mevlânâ Şiirini Yeniden-Okuma Denemesi	101
Necatigil'in Dağ Şiirini 'Yeniden-İnşa' De- nemesi ...	116
Necatigil'in Kareler'i: Açık Yapıt	128
İki Ölüm Yazısı	135
Borges : Ayna ve Labirent	137
Aragon : Sevi ve Bağlanım	143
Dizin	153.



Fotoğraf ve Kapak Tasarımı: Cem KÜNÜKBEK