

TAHSİN YÜCEL

YAZIN

GENE YAZIN



DENEME



DÜŞÜNCE DİZİSİ: 47

© Tahsin Yücel / Can Yayınları Ltd. Şti. (2005)
1. basım : 2005

Yayına Hazırlayan: Faruk Duman
Kapak Tasarımı: Erkal Yavi
Kapak Düzeni: Semih Özcan
Dizgi: Serap Bertay
Düzelti: Fulya Tükel
Montaj: Mine Sarıkaya
Kapak Baskı: Çetin Ofset
İç Baskı: Özal Basımevi
Cilt: Eko Ofset

ISBN 975-07-0476-2

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
<http://www.canyayinlari.com>
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

Tahsin Yücel
YAZIN, GENE YAZIN

DENEME

CAN YAYINLARI

**TAHSİN YÜCEL'İN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
KİTAPLARI**

AYKIRI ÖYKÜLER / *öykü*
BEN VE ÖTEKİ / *öykü*
BIYIK SÖYLENCESİ / *roman*
HANEY YAŞAMALI / *öykü*
KOMŞULAR / *öykü*
KUMRU İLE KUMRU / *roman*
PEYGAMBERİN SON BEŞ GÜNÜ / *roman*
VATANDAŞ / *roman*
YALAN / *roman*
YAZIN, GENE YAZIN / *deneme*

Tahsin Yücel, 1933 yılında Elbistan'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde uzun yıllar öğretim üyeliği yaptıktan sonra, 2000 yılında emekli oldu. Çok çeşitli alanlarda ürünler vererek yazınımıza katkıda bulundu. Yazın araştırmalarına 1969'da yayınladığı *L'Imaginaire de Bernanos* ile başladı. Bunu 1973 yılında yayınlanan *Figures et Messages dans la Comédie Humaine* izledi. Ardından 1979'da *Anlatı Yerlemleri*'ni, 1982'de *Dil Devrimi ve Sonuçları* ve *Yapısalcılık*'ı yayınladı. Tahsin Yücel'in deneme ve eleştirileri de büyük yankılar uyandırdı. 1976'da *Yazın ve Yaşam*, 1982'de *Yazının Sınırları*, 1991'de *Eleştirinin Abecesi*, 1993'te *Tartışmalar*, 1995'te *Yazın*, *Gene Yazın*, 1997'de *Alıntılar*, 1998'de *Söylemlerin İçinden*'le (1999 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü) deneme ve eleştirilerini okurla buluşturan Yücel, roman ve öyküleriyle de edebiyatımızda kendine kalıcı bir yer edindi. Yücel, ilk romanı *Mutfak Çıkmazı*'nı 1960 yılında yayınladı. Bunu 1975'te *Vatandaş*, 1992'de *Peygamberin Son Beş Günü* (Orhan Kemal Roman Ödülü), 1995'te *Bıyık Söylencesi* ve 2002'de *Yalan* (2003 Yunus Nadi Roman Ödülü) izledi. Öykü kitaplarından, Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan *Haney Yaşamalı* 1955 yılında, *Düşlerin Ölümü* 1958'de (1959 Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü), *Ben ve Öteki* 1983'te, *Aykırı Öyküler* 1989'da ve *Komşular* 1999'da (Dünya Kitap 1999 Yılın Kitabı Ödülü) yayınlandı. Pek çok çeviriye imza atan Tahsin Yücel'e 1984'te Azra Erhat Çeviri Yazını Üstün Hizmet Ödülü verildi. Yücel'in 1957 yılında yayınladığı *Anadolu Masalları* başlıklı bir de masal kitabı var.

İÇİNDEKİLER

DİLEK	9
--------------------	----------

I. YAZIN

Yazının çevresinde	15
Bilinmedik başyapıt.....	28
Gerçektenlik.....	37
Kim? Nerede? Ne zaman?	44
Yazının ana özdeği.....	56
Alay ve acı.....	65
Folklor ve gelenek.....	72
Topal Mürüvvet ve Smerdiakof	84

II. YAZAR

Yazın ortamı.....	93
Yazmak ya da yazmamak.....	100
Başkasının yapıtı.....	108
Yazmanın yaşı	127
Ben ve ötesi	135
Yazarın bağımlılığı	139
Türkiye'de ilk kez	149
Tanıtım	154

III. YAZIN VE BİZ

Okur	163
Yeniden okumak	178
Dün ve yarın.....	187

SONUÇ YERİNE

Yazın, gene yazın	199
-------------------------	-----

DİZİN	204
--------------------	------------

D i l e k

Tanrım, şu sıcak temmuz gününde, uzaktan bir avuç deniz gören şu köy evinde, yani her zamanki çalışma ortamımdan uzakta, elimde bir kurşunkalem, dizimin üstünde bir küçük defter, içimde incecikten bir coşku, bu kitabı yazmaya girişirken, önce sana seslenmek geliyor içimden. Sana seslenmek ve, yeryüzünde yetkilendirilmiş görevlilerin olduklarını söyleyenlerin hiç hoşlanmadıkları bir alanda: her şeyi yeniden sorgulayan yazının alanında yol almaya çabalayan bir yaratığa yardımcı olmanda sakınca yoksa, bu alçakgönüllü kitaba ilişkin dileklerimi sıralamak istiyorum.

Tanrım, bizlerle sıradan yaratıkların içinden geçenleri bile bilecek ölçüde, tek tek ilgilendiğın doğruysa, seni tanık göstererek söyleyebilirim ki bildiğimi eksiksiz bilmek gibi bir savım olmadı hiçbir zaman; tam tersine, kendi uzmanlık alanımda bile, eksiklerimi hep gördüm, gizlemek için de fazla çaba harcamadım. Gene de şu küçük kitapta bilgi yanlışlarına düşmeme izin verme, okurlarım söylediğının doğruluğunu iyice araştırıp kesinleştirmeden kitap yayımlamaya kalkan bir saygısız sanmasın beni.

Tanrım, yeteneklerimizi sınırlı, yaşam süremizi

kısa tutmuşsun; koşulumuz sonucu, yüzeysel bilgilerle, yüz kızartıcı önyargılarla donanmışız, yaşamımız acıklı koşulumuzun örnekleriyle dolu; gene de, hiç değilse kitaplarımda, içi sırada da bu kitabımda, okurumun karşısına yüzeysel bilgilerle, yazarlıkla bağdaşmayan önyargılarla çıkacak olursam, beni durdur demiyorum, her iş bitti de sıradan bir yazara çobanlık mı edeceksin, ama içime fazladan bir tepke yerleştir de beni sürekli uyarsın; kalıplaşmış bilgilerle, taşlaşmış önyargılarla okurumu yanlış yola sürüklemeyeyim.

Tanrım, gözlerini bir an için şu sıradan kulun üzerine çevirecek olursan, açıklıkla görürsün ki, kendi kendimle baş başa kaldığım zamanlarda bile, benzerlerinden daha iyi ya da daha doğru düşündüğünü sananlardan olmadım, farklı verilerin ve farklı alışkıların farklı sonuçlara götürdüğünü de çoktan öğrendim; ayrıca, yalnızlığında azıcık eğlenmek istediğinden olacak, saçmalık ve çelişki dağıtımında bizlere fazlasıyla cömert davrandığını bilmez değilim. Gene de şu kitapta okurumun karşısına yalan yanlış düşüncelerle çıkarma beni.

Tanrım, "Çıkarma!" diyorum ya çıkardıklarının çok olduğunu da iyi biliyorum. Ne yapalım, sağlam bilgilerle donatmıyorsun bizi, biz de, hemen her konuda, sanılar, varsayımlar, eğretilmeler arasında bocalayıp duruyoruz. Birkaç yıl önce, şimdi elimin altında olmayan o eşsiz araçla çalışmaya yeni başladığım sıralarda, hem de kaç kez, parmaklarımin camda görünür kıldığı söylem benim kendi görüntümmüş, en azından benim kendi görüntümden birşeyler yansıtıyormuş gibi bir sanıya kapılarak donup kaldığımı anımsıyorum. Şimdi, elde kalem, dizde defter, düşünüyorum da izlenimim çok aykırı gel-

miyor bana. “Önce söz vardı,” diyen aracılarn hak-
lıysa, hepimizin sözden geldiğini, sözün de tıpkı be-
denimiz gibi, bedenimizle birlikte, bedenimizle kay-
naşmış olarak, varlığımızın özünü oluşturduğunu
kesinlememiz gerekmez mi? Gerekirse, hatta gerek-
mese bile, sözüm de, tıpkı bedenim gibi, bedenimle
birlikte, bedenimle kaynaşmış olarak, beni hem ben-
zerlerimle birleştiren, hem onlardan ayıran özüm,
özdeğim değil mi? Öyleyse, okur karşısına aksak bir
dille çıkmama izin verme, Tanrım. Güzel yazmak
bir yetenek işi, ama aksak yazı ortak özümüze değer
vermediğimizi gösterir, ya da bu öze yabancı olduğu-
muz. Benimki konuğunun karşısına en düzgün kı-
lığıyla çıkmak isteyen yoksulun dileği.

Tanrım, söyleyimi görmemişler gibi süsleyerek
gülünç düşmeme de izin verme.

Tanrım, yazarken yüzüm kızarıyor ya, belli mi
olur, bakarsın, şu alçakgönüllü kitapta doğru sözler
de ederim, olur ya, yeni şeyler bile söylerim belki;
böyle bir tansığın gerçekleşmesi durumunda, yaz-
dıklarım benzerlerimin önyargılarına takılıp kal-
masın, onlara gerçekten ulaşsın isterim; bu nedenle,
son dileğim şu senden: dilimde ve düşüncemde çağı-
ma tutsak etme beni, ama ondan çok da uzak düşür-
me.

Benden istemesi.

I

YAZIN

Yazının evresinde

Aşırı genellemelerden kaçınmak gerekir; ama, bazı bazı, birkaç saatlik bir yaşam dilimi içinde görüp işittiklerimizi şöyle bir usumuzdan geçirdiğimiz zaman bile, insanların gereğı arayanlar ve gereğı gizleyenler diye ikiye ayrılabilceğini kesinleyebiliriz. En azından, onları özel ve toplumsal yaşamlarında gerçek karşısındaki tutumlarına göre sınıflandırmak yaşamı tanıma konusunda bizim için önemli bir adım olabilir. Örneğın değışik uğraşlardan insanların, bir kunduracının, bir yargıcın, bir hekimin, bir politikacının belli gerçekleri arama, bulma, değıerlendirme, başkasına iletme biçimlerini düşünelim, karşıtlıkları ve benzerlikleri arasında, ne ayrıntılar, ne seçenekler belirmez! Bu açıdan bakılınca, belki de dünyanın en arı, en yalın, en tutarlı ve en günahsız kişileri yazın adamlarıdır. Gerçekçilik XIX. yüzyılda ortaya çıkmış bir akım, ama, Erich Auerbach *Mimesis*'te çok güzel gösterir, en eski dönemlerden günümüze, yazın adamının en temel kaygılarından biri gereğı (hiç kuşkusuz kendi gerçeğini) kavramak ve başkalarına iletmek olmuştur.

Bu yüzden, size bir şiirini ya da bir öyküsünü okuttuktan sonra, "Nasıl, beğendiniz mi?" diye soran birine "Vallahi, nasıl söylesem, bana pek olmamış gibi geldi, inandırmıyor!" deyip de "Ama hepsi

gerçek!” türünden bir yanıtla karşılaştık mı biraz bocalarız ister istemez. Ne de olsa, yazarlar ve ozanlar tarih boyunca hep gerçeği aktarmaktan söz etmişler. Daha da iyisi, tüm yazını olmasa bile, romanı tarih ve coğrafyayla yarışa sürmeye kalkmış olan yazarlar var: Alexandre Dumas, birbirini izleyen romanlarla, tüm Fransa tarihini baştan yazmaya kalkışır; Balzac da, çok iyi biliriz, tarihi, coğrafyası, köyü, kenti, taş-rası, başkenti, bireyi ve toplumuyla, XIX. yüzyıl Fransa’sını yansıtmak ister bize. Ülkemizde de, biliriz, tüm Türkiye’nin romanını yazmaya yeltenen yazarlara pek rastlanmasa bile, romancılardan hiç değilse belirli bir bölgenin yazına kazandırılmasını bekleyenler vardır. “Orhan Kemal’le Yaşar Kemal Çukurova’nın romanını yazdı!” dedikten sonra, öteki bölgeleri anlatan romancıları sayar, sonra da “Peki, Karadeniz’in romanını kim yazacak?” diye sorar, boşlukların bir an önce doldurulmasını isterler.

Bu da bir yerde güzel bir dilektir, çünkü yazın bir kenti ya da bir bölgeyi yansıtmakla kalmaz, bir ölçüde onun belli özelliklerinin, belli köşelerinin olduğu gibi korunmasını, hiç değilse bunlardan bir anı saklanmasını sağlar. Örneğin Fransız romancılar nerdeyse Paris’e başka bir boyut katmış, onu bir başka düzene göre de işleyen bir uzama dönüştürmüşlerdir; örneğin, Shakespeare’in ünlü yapıtından sonra, Verona’da her şey yıkılsa bile, Giulietta’nın eviyle mezarı kalır. Ancak, ne yazın gerçek uzamları dönüştürme amacı güder, ne de, bu belge bolluğunda, tarihçiler yazın yapıtlarına başvurmayı düşünürler. Burada sözü edilen gerçek de tarihçilerin nasıl olsa ilgi duymadıkları bir gerçektir. Genç yazar, gerçek derken, ‘olmuş’, ‘duyulmuş’, ‘yaşanmış’ olanı söz konusu eder; bir de gerçekliğe özgünlüğü ekler:

gerçektir anlattığı, ama kimsenin başına gelmemiş, tekil, benzersiz bir gerçektir; gerçektir, ama daha önce hiç kimsenin dile getirmedığı bir gerçektir. Ne var ki, gerçeğin gerçekliğinin benimsenmesi için yazarın sözlü tanıklığı gerekiyor, yazarımız “Ama hepsi gerçek!” deme gereksinimini duyuyorsa, işin içinde aksayan bir şeyler var demektir. Ama nerede? Yazarımızın dilini kötü kullanmasında, dolayısıyla gerçeği gerçek gibi anlatamamasında mı? ‘Olmuş’ gerçeği yazmanın, yazarımızın düşündüğünün tersine, iyi bir yapıt ‘çıkarmaya’ yetmemesinde mi? Yoksa, gene yazarımızın düşündüğünün tersine, ‘özgün’ün ‘yazınsal’a gölge düşürmesinde mi?

Her üçü de olabilir, her üçü birden de olabilir. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, kötü yazmak ayrı bir sorundur, konumuzun dışında kalır: yazının varlığı dilin varlığıyla karıştığına göre, yazar hem aracı, hem amacı olan şeye egemen değilse, ne söylesek boşunadır. Ama, “Hayatım roman olur!” diyenlerden özür dileyerek söyleyelim, ‘olmuş’ gerçeği öykülemek bir yazın yapıtı oluşturmaya yetmez. Söylemek bile fazla, yaşanmış olay bir romanın, bir şiirin çıkış noktasını oluşturabilir, yaşanmış olayın hiçbir şey katılmadan, hiçbir şey çıkarılmadan, olduğu gibi anlatılmasından gerçekten üstün nitelikte bir yazınsal yapıt da doğabilir; ama, genellikle, ‘olmuş’ ‘yazınsal’ın niteliklerinden değildir. Neden? ‘Olmuş’ ancak çok ender olarak yüzde yüz (ya da bire bir) anlatılabildiği için mi? Yazına az geldiği, yani fazla sıradan olduğu için mi, yoksa, tam tersine, olağandışılığı, özgünlüğü, vb. nedeniyle, yazına fazla geldiğinden mi?

Kesin konuşmak zor. Sıradan gerçeklerin de bu dünyada nice romanları, nice şiirleri beslediği bilinir.

Ama, genellikle, insanlar olağandışı ya da özgün gerçek karşısında oldukça çekingen davranırlar, çünkü, yüzyıllardan beri, yazarın gerçek tanıklığına başvurma gereksinimini duymazlar kolay kolay, 'gerçeğe-benzerlik' onlara yeter, yazın yapıtında gerçeğe-benzerliği gerçeklikten üstün tutarlar. Ancak gerçeğe-benzerlik görel bir kavram. Kafka'nın *Değişim*'i, Gogol'ün *Burun*'u, Rabelais'nin *Gargantua*'sı gerçeğe-benzerlik açısından bizi hiç rahatsız etmez, oysa bu yapıtları gerçeğe-benzer saymak için olguları biraz zorlamak gerekir. Bu zorlama da ister istemez şu iki çıkarımdan birini benimsemeye zorlar bizi:

1. Bu yapıtlar gerçeğe-benzer yapıtlarsa, yazın yapıtında gerçeğe-benzerlik, gerçekle bağıntılı olma, gerçekten kaynaklanma koşulundan başka bir şeye, örneğin yapıtın iç tutarlılığına, öğelerinin birbirleriyle kurduğu bağıntıların uyumuna dayanıyor demektir.

2. Bu tür yapıtlar gerçeğe-benzemez yapıtlar sayılacaksa, gerçeğe-benzerlik yazın yapıtı için zorunlu bir koşul değil demektir.

Kavramı tümünden kaldırıp atamayız kuşkusuz. En azından belirli bir anlatı türünde zorunlu koşul özelliğini sürdürdüğünü biliyoruz. Ama, daha genel bir açıdan bakılınca, gerçeğe-benzerlik gerçekten ikincil, daha da iyisi, fazladan bir kavram izlenimi yaratır insanda. Bir kez, öyle sanat dalları var ki böyle bir kavrama hiç yer vermiyor. İkincisi, yazın alanında da birçok çağdaş yaratıcının gerçeğe-benzer yapıt vermek gibi bir sorunu yok (iç tutarlılık başka şey). Üçüncüsü, *Değişim*'i ya da *Gargantua*'yı okurken, bunların gerçeğe-benzer olup olmadıklarını kendi kendimize sormadığımız gibi, *Karamazov Kardeşler*'i ya da *Madame Bovary*'yi okurken de sor-

muyoruz. Dördüncüsü, gerçeklik ya da gerçeğe-benzerlik yapıt karşısında bizim bir yanılısamamız da olabilir. Örneğin Baudelaire, çağdaşı Balzac'ın bir 'gözlemci' olarak tanınmasına çok şaşıtığını, kendisine göre onun başlıca üstünlüğünün görünenin ötesini gören bir yazar olmasından kaynaklandığını söyler. Görünenin ötesini görmek abartmalı bir sav belki. Ama Malraux da şöyle der: "Romancı, evreni yaratmak için, herkesin evreninden çıkarmak zorunda olduğu bir gereci kullanır. Bu gerecin kendisi de ya bir yaratım aracıdır, ya da hiçbir şey değildir. Büyük romancı Balzac'tır, Henri Monnier değil. Yeteneğini oluşturan şey değiştirim gücüdür, bu değiştirmenin ulaştığı niteliktir; hiç kuşkusuz bir ozandır. Ve burada Zola Balzac'ın eşiti değildir. Margeret Mitchell'in romansal araçları Dostoyevski'ninkilerden aşağı kalmaz; ama *Rüzgâr gibi geçti*'nin getirdiği imgesel evrenle *Karamazof kardeşler*'in getirdiği imgesel evren arasında hiçbir benzerlik yoktur."¹

Bu çarpıcı gözlem, Malraux'ya göre, yazın yapının iççağrısının, hiç değilse en iyi örneklerinde, 'verilmiş' gerçeği yeniden kurmak değil, onu değiştirmek ya da dönüştürmek, bunun sonucu olarak da şu ya da bu biçimde ondan uzaklaşmak olduğunu gösterir bize. Malraux böylece 'yaşanmış' gerçeği anlatmakla başarılı bir yapıt oluşturulabileceğini sanan genç yazarın tam karşısında yer alırken, çağdaş yazın kuramlarını da haklı çıkarır. Öyle ya, örneğin Roland Barthes, yazarın ya da okurun onunla gerçek dünya arasında kurduğu bağlar ne denli sıkı olursa olsun, yazın yapının evrenini gerçek dünyayla karıştırmamak konusunda uyarır durur bizi, birincisi ne denli ikincisinin yansıması olarak gö-

¹ Bkz. G. Picon, *Malraux par lui-même*, Seuil, 1953, s. 40.

r n rse görünsün, yapıtı gerçeğe göre değerlendir-
meye kalkmanın yanlış olduğunu söyler, “Ele tir-
menin görevi Proust’un ‘doğru’ söyleyip söylemedi-
 ini, baron de Charlus’n n kont de Montesquiou,
Françoise’ın C eleste olup olmadığını, hatta, genel
olarak, betimlediği toplumun XIX. yüzyıl sonunda
soylu sınıfın elenme koşullarını doğru yansıtıp yan-
sıtmadı ını söylemek değildir,” der.¹ U ra ı  zerin-
de çok d   nm    ve çok yazm    bir romancı olan
Forster daha da kökten bir karşıtlık getirir: “Tanrı
evrenin öyküsünü anlatabilseydi, evren d   lemsel
olurdu”.² Demek ki, herkes için olmasa da kimi ya-
zarlar için,  yk lemek d   lemselle tirmektir.

Tüm bu kesinlemeler karşısında, “ yi de neden?
Romancı yüzde doksan dokuz virgül dokuz bizim
dünyamızı anlatıyor, ki ilerini bizim kentlerimizde,
bizim sokaklarımızda dola tırıyor, bizim oturduğu-
muz evlerde  turtuyor, bizim adlarımızı veriyor on-
lara. Bu durumda, yapıtın evreniyle bizim gerçek
dünyamız arasında bir ilinti bulunmadığını kim ile-
ri sürebilir?” diyenler çıkabilir. Tümden haksız ol-
duklarını kesinlemek de zordur. Ne var ki, bu tür so-
ruların yanıtının daha baştan verilmiş olması bir ya-
na, başta Roland Barthes olmak üzere, çoğu  a da 
kuramcılar yazınsal evren/gerçek dünya kar ıtlı ını
her şeyden önce yazının özgül bir dil olmasına ba -
larlar: “Bir roman okudu unuz zaman, öncelikle ro-
man dediğimiz gösterileni t ketmezsiniz; yazın d -
  ncesi (ya da buna bağlı başka izlekler) aldığınız
bildiri değildir; *fazladan*, ikincil olarak aldığınız bir
gösterilendir,” der Roland Barthes; sonra da gözle-

¹ Bkz. R. Barthes, *Yazı ve yorum*, hazırlayan T. Yücel, Metis, 1990, s.83.

² E. M. Forster’dan anan M. Z raffa, *Personne et personnage*, Klincksieck, 1971, s. 38.

mine ilginç bir açıklama getirir: “Tükettiğiniz şey birimlerdir, bağıntılardır, kısacası ilk dizgenin (Fransız dilinin) sözcükleri ve sözdizimidir; gene de okuduğunuz bu söylemin varlığı (‘gerçeği’) yazındır, size ilettiği olgu değildir; kısacası, asalak dizgedir burada temel olan, çünkü bütünün son anlaşılabilirliğini o elinde tutar; başka bir deyişle, *gerçek* olan odur.” Barthes’a göre, yazınsal söylemi yazınsal söylem yapan şey de bu bulanıklık, bu çift-anlamlılıktır: “Sözcüklerime bakın, dilim ben; anlamıma bakın, yazı nım ben.”¹

Hiç kuşkusuz, yazınsal söylemin bu niteliği yazarın dil ve gerçek karşısındaki konumundan kaynaklanır. Dünyaya sırtını dönmüş bir kişi olduğu söylenemez; tam tersine, beyniyle, yüreğiyle, gözleriyle, sürekli olarak dünyaya yönelir: “Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın,” der Roland Barthes.² *Das Kapital*’in yazarı dünyayı ve olgularını yansıtmak için nasıl tüm usunu ve tüm yüreğini kullanmışsa, yazar da kullanır, ancak küçük bir ayrım vardır arada: “yazar dünyanın *niçin*’ini kesinlikle bir *nasıl yazmalı*’da eriten kişidir”; yazma edimini nesnesinin önüne çıkarır her zaman, çünkü “bir çılgılık üzerinde çalışılıp da sonunda bildirinin çılgıktan çok çalışma üzerinde yoğunlaşmaması olanaksızdır.” Böylece, Roland Barthes, yazmayı ‘geçişsiz bir eylem’, yazını ‘gerçekçilikten uzak’ bir etkinlik, yazarı ‘kendi yapısını da, dünyanın yapısını da sözün yapısında yitiren tek kişi’ olarak tanımladıktan sonra, yazının enikonu yaptığı şeyin dünyaya sorular sormak olduğunu, yazarın bilinçli seçiminin bile bunu değiştiremeyeceğini söyler: “Balzac dünyanın

¹ R. Barthes, *Essais critiques*, s. 263.

² *A.y.*, s. 255.

tanrıbilimsel bir açıklamasından yola çıkmış, ama sonuçta onu sorguya çekmekten başka bir şey yapmamıştır.”¹

Roland Barthes'ın yazının ve yazarın dünya ya da gerçek karşısındaki konumunu belirleyen bu ilginç gözlemleri genellikle yanıtsız kalmış birçok sorumuza yanıt getirir. Ne var ki her şeyi dile bağlayıp yazarın dili işleme biçiminden yola çıkarak açıklaması kimi zaman olguları gereğinden fazla sınırlandırmasına, kimi zaman da gerçekte sınır olmayan alanlara fazladan sınırlar getirmesine neden olur. Örneğin o çok ünlü 'yazar' (sözünü işleyen, dünyanın *niçin*'ini bir *nasıl yazmalı*'da eriten, dolayısıyla sözü amaç olarak benimseyen kişi) ve 'yazman' (sözü öncelikle tanıklık etmek, açıklamak ya da öğretmek için, dolayısıyla bir araç olarak kullanan kişi) ayrımını yaptıktan sonra, kendisinin de bir 'yazar' olmayı amaçladığını söyler, biz de bugün kendisini gerçek bir yazar olarak biliriz; ama, bu durumda, ünlü yazarın geride bıraktığı bilimsel nitelikli yapıtların açıklayıcı, öğretici, tanıtlayıcı bir özellik taşımadığını, yalnızca dünyaya sorular sorduğunu mu söyleyeceğiz, yoksa, düşündüğümüzün tersine, bu yapıtların yazınsal olmadıklarını mı, yoksa yazarların, duruma göre, biri 'yazınsal', öbürü 'yazındışı' olmak üzere, iki tür yazı ürettiklerini mi, yoksa, belirttiğimiz gibi, yazarımızın çizdiği sınırın her zaman da geçerli olmadığını mı?

Barthes çelişkiye karşı önlemini almış görünür. Bir kez, Balzac örneğini vermekle, 'yanıtlama' isteminin yazın yapıtında 'yanıt'ın soruya dönüşmesini önlemediğini, dolayısıyla olgunun yazarı aştığını gösterir; ikincisi, iki karşıt kavramı birleştiren ve

¹ A.y., s. 149.

günümüze özgü olan ‘yazman-yazar’ kavramını çıkararak tanımdan taşan olguların buraya atılabileceğini sezdirir. Ne var ki, Roland Barthes’ı yazar diye nitilemekte duralamadığımız gibi, dünyayı ‘olmuş’ gerçeklerle açıklamayı denemiş olan tarihçi Michellet’yi yazar saymasını da onaylarız. Ben gerçekten adına yaraşır bir bilim adamı olan Claude Lévi-Strauss’u da, bilimsellik istemini son sınırına dek götürmek istemiş olduğunu bildiğimiz Algirdas Julien Greimas’ı da ‘yazar’ sayarım. Öte yandan, dünyanın *niçin*’ini bir *nasıl yazmalı*’da eritmek yerine, yazacağını hiç de öyle özenip bezenmeden, bir solukta yazıp bitiren yazarların varlığını yadsıyamayacağımız gibi, dünyayı ‘açıklamak’, ‘açıklamak’la da yetinmeyip ‘değiştirmek’ için yazdığını çok iyi bildiğimiz Karl Marx’ın aynı zamanda dünyanın *niçin*’ini bir *nasıl yaratmalı*’da eritmediğini, en azından iki yönelimi denk tutmadığını kim kesinleyebilir?

Ayrıca, Roland Barthes’ın birkaç yazısında önemle vurguladığı özellik, yani kesinlemek yerine soru sormak, yazın yapıtının ayırıcı niteliği de değildir. Claude Lévi-Strauss, genellikle yazının karşıtı olarak değerlendirilen bir etkinlikte: bilimde de aynı özelliği arar: “Bilimde kesin doğrular olamaz,” der. “Bilgin gerçek yanıtlar sağlayan kişi değil, gerçek sorular soran kişidir”.¹ Öyleyse, yazının kesinleyecek yerde soru sorma özelliğini tartışma konusu etmesek bile, yanıtı başka yerde aramamız gerekir.

Barthes, *Essais critiques*’te, özellikle de ‘Yazın ve anlam’ başlığı altında sunulan bir söyleşide, yazını ‘inanılmadan inanılan bir söylem’, gerçeğin ‘düzenlam’ı değil de ‘yananlam’ı olan bir ‘ikincil dil’, bir ‘asalak anlam’, sözcüğün dilbilimsel anlamında, ‘gös-

¹ Cl. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, s. 15.

terilen bir dünya' değil de '*gösteren* bir dünya' diye tanımlarken, gerçeğe çok yaklaşır, ama, belki de bu gerçek fazla yalın, fazla açık olduğu için, bir türlü söylemez; söylemediği için de çok açık olanı bulanıklaştırır. Örneğin "Yazın nedenden ve amaçtan yoksun bir araçtır; hatta onu tanımlayan da budur," diyerek yazını dünyadan ve insandan soyutlar. Doğrusunu söylemek gerekirse, bir çığlığı anlatmaya çalışan yazarın çabasını ister istemez çığlığın kendisinden çok, onu yansıtmakta yoğunlaştıracağını söyledikten sonra, "Yazar, sözle özdeşleşmekle, gerçeği geri alma hakkını yitirir, çünkü dil (sofistlerden beri), kesinlikle geçişli olmaktan çıkar çıkmaz, doğru ile yanlış yansızlaştırmaya yönelen bir yapıdır," derken de kimi sınır çizgilerini yerlerinden kaydırır.

Gerçekten de, ozandan ozana, öykücüden öykücüye anlayış değişse bile, yazını nedenden ve amaçtan yoksun bir araç olarak nitelemek zordur; her yazarın bir yazma nedeni, bir yazma amacı vardır, bir çığlığı olabildiğince güzel, olabildiğince kusursuz anlatmak da başlı başına bir yazma nedeni, bir yazma amacı olabilir. Öte yandan, çığlığı en güzel, en kusursuz biçimde verme çabası, hele hiç duyulmadık bir çığlık yaratmak istemiyorsak, ondan kopma anlamına gelmediği gibi, yukarıda da söyledik, aynı çabaya bir başka nedenle bir felsefeci de, bir bilim adamı da girişebilir, kimi zaman ozandan ve öykücüden daha başarılı da olabilir. Aynı biçimde, bu çaba 'geçişlilik'ten kopmaysa, yani yazın yapıtının kendi dışındaki bir gerçeği anlatmaktan çıkmasıysa, bu da 'doğru ile yanlışın yansızlaştırılması', bir başka deyişle, birbirinden seçilmez duruma gelmesiyse, aynı şeyin, Barthes'ın sofistler örneğinin de kanıtladığı gibi, yazınsal olmayan söylemler için de geçerli olması gere-

kir. Bu da Barthes'ın ayırıcı diye sunduğu özelliğın ayırıcı bir özellik olmadığını gösterir. Hayır, bana so-rarsanız, yazının başlıca ayırıcı özelliğini gönderge-sel konumu çerçevesinde aramak gerekir.

Yazın, bizim dünyamızla, bizim bildiğimiz in-sanlarla, bizim bildiğimiz yaratık ve nesnelerle hiç-bir ortak yanı yokmuş gibi görünen evrenler kurdu-ğu da olsa bile, öğelerini bizim dünyamızdan alır ge-nellikle, yukarıda da belirttiğimiz gibi, üç aşağı beş yukarı bizlere benzeyen insanları bizim de yaşadığı-mız kentlerde yaşatır, bizim de oturduğumuz sokak-larda oturtur, hatta bildiğimiz insanların bizim de tanık olduğumuz serüvenlerini olduğu gibi anlattığı bile olur; ancak, düşünsel, bilimsel, vb. türden söy-lemelerin, isterse alabildiğine soyut olsun, yaşadığı-mız dünyada, varlığını benimsediğimiz gerçeklikte bir karşılığı bulunduğunu düşünmemize, bu dünya-nın, bu gerçekliğin şu ya da bu yanını betimlemesi-ni, açıklamasını ya da yorumlamasını, kısacası, ona 'göndermesini' beklememize karşılık, yazınsal söy-lemde böyle bir özellik aramayız; tam tersine, örne-ğin Fethi Naci'nin yaptığı gibi, romanda anlatılan olayları içlerinde yer alır göründükleri tarihsel olay-larla karşılaştırarak sapma ya da uygunluktan söz edenlerin yazının en temel niteliğini gözden kaçır-dıklarını düşünürüz. Sözü edilen uygunluk ya da sapmalar gerçek olmadığı için mi? Hayır, olabilir kuşkusuz. Ama, yerleşik yazın düşüncesine göre, bir roman ya da bir şiir, yüzde doksan dokuz gerçek dünyayı betimlediği zaman bile, roman ya da şiir ni-telikleri onları ister istemez kurmaca söylem düzle-mine yerleştirir. İster yepyeni bir çılgılık yaratsın, is-ter çılgılığa çılgılık demekle yetinsin, hiçbir şey değiş-mez, yazınsal her zaman 'kurmaca'dır. Evet, yazın

sık sık gerçeğin bir parçasını, bir evresini veriyormuş gibi görünür bize; böyle görüldüğü için de yargılar ozanları sık sık zindana gönderirler; ama biliriz ki yazın gerçeğin bir parçası değildir, ondan bağımsızdır, gerçek göndergesi kendi kendisidir, tek bir saniyenin ve tek bir noktanın öyküsü olduğu zaman bile kendi kendisidir. ‘İnanılmadan inanılan’ bir söylem olması da bundan kaynaklanır. Picasso’nun ‘Balık’ diye adlandırdığı resmi balığa benzete-meyenlere verdiği söylenen yanıtın içerdiği saptama yazın için de geçerlidir.

Şu var ki sırtımızı bu saptamaya dayayarak yazınla dünyamız arasında hiçbir bağ bulunmadığını kesinlememiz de olanaksız. En gerçekçi şiir ya da romanın bile bir kurmaca olduğunu bildiğimiz gibi, her yazın yapıtının, şu ya da bu ölçüde, dünyayı açıkladığını, yorumladığını, yediğini ya da yücelttiğini de biliyoruz. Michel Zérafra, “Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, evren düşlemsel olurdu,” diyen Forster’ın romanı ‘her şeyden önce bilgi, açın-lama, açıklama’ olarak gördüğünü yazar. ‘Bilgi, açın-lama, açıklama’ da hiç kuşkusuz dünyamıza ilişkindir. Tüm ayrım, yazın adamının bunu, tarihçinin, toplumbilimcinin, kimyacının vb. tersine, dünya üstüne bir söylem oluşturmak yerine, ona benzer, ona koşut, onunla bakışumlu, ona aykırı, ama her zaman onun dışında bir dünya kurarak yapmasıdır. Bilimsel, düşünsel, güncel söylem gerçekle kurduğu bağıntıyla, ona uyup uymamasıyla doğrulanır, yazınsal söylemin doğrulanmak için gerçekliğe gereksinimi yoktur, kendi öğelerinin birbirini doğrulaması yeter. Bu nedenle, kimi zaman, ilk bakışta gerçek dünyamıza, gerçek yaşamımıza en az uyan yapıtlar, diyelim ki Kafka’nın, diyelim ki Beckett’in yapıtları, “İş-

te gerçek!" diye haykırtır; kısacası, olağandışıyı, te-ki, özeli anlatırken olağanı, çoğulu, geneli de verebilir. Gene bu nedenle, yani gerçeğe doğrulanmak zorunda olmadığından, bilimsel, düşünsel nitelikli nice yapıtlar geçerliliklerini yitirip hızla eskirken, yazın yapıtları yüzyıllara dayanır, yeni yapıt eski yapıtı kovmaz. Lavater'ın geliştirdiği 'bilimsel' kuram bugün bize temelsiz ve aykırı görünür, ama göndergesi kendi kendisi olan, kendi öğeleri arasındaki bağıntılarla açıklanıp doğrulanan *İnsanlık güldürüsü*'nde bu kuram geçerliliğini hep korur.

Neden? Denilebilir ki bilimsel yönelimli söylem bir sürekliliğin içinde yer alır, yani kendini aşan bir bütünün parçasıdır. Ama tarihsel düzlemde bu yerini her zaman koruyacağı varsayılsa bile, kendi düzleminde yerini her an daha geçerli bir bilimsel yönelimli söyleme bırakabilir. Yazınsal yönelimli söyleme gelince, göndergesi hep kendi içinde olduğundan, geçerliliğinin ölçütü de kendi dışında değil, kendi içindedir, dolayısıyla bilimsel yönelimli söylemin yazgısına uğramaz:¹ içerdği sav ne olursa olsun, onun göndermede bulunduğu evren dünya değil, ona benzer, ama hep onun dışında kalmaya yargılı bir örnekçedir. "(Tüm sanatçılar) kendi içlerinde kumsursuz dünyalar kurarlar, bu dünyalar bazı bazı tasarlanamayacak ölçüde bizimkinden uzaklaşır, bazı bazı da gerçeğe bir ölçüde birleşinceye dek yaklaşır bizimkine," derken, Paul Valéry bu gerçeği dile getirir.²

Kısacası, Tanpınar'ın zaman için söylediğini yazın da dünya için söyleyebilir: "*Ne içindeyim dünyanın, ne de büsbütün dışında.*"

¹ Yazınsal söylemlerin de unutuldukları, silindikleri çok olur kuşkusuz. Ama başka nedenlerle. Bu nedenleri 'Dün ve yarın' başlıklı yazıda incelemeye çalıştık.

² Bkz. P. Valéry, *Eupalinos ve öteki söyleşimler*, YKY,1992, s. 61.

Bilinmedik başyapıt

Frenhofer'i bilir misiniz? Bilmiyorsanız, çok yazık, binlerce yıllık doğaüstü sanatçı söyleninin en güzel örneklerinden birini tanımıyorsunuz demektir. Doğru, en kısa Balzac anlatılarından biriyle, bizi ta XVII. yüzyıl başlarına götüren *Bilinmedik başyapıt*'ın yaklaşık kırk sayfasıyla sınırlıdır varlığı; üstelik, dönemlerinin büyük ustaları sayılmış üç gerçek sanatçı: Mabuse, Porbus ve Poussin arasında sıkışıp kalmış bir düşsel ressamdır yalnızca; ama, bir kez karşımıza çıktıktan sonra, hepsini gölgede bırakır. Baş döndürücü serüvenler mi yaşamıştır? Pek sayılmaz, yaşamı fazlasıyla çalışkan bir sanatçının yaşamıdır. Benzerlerinin çok mu üstündedir? Bu da kuşku. Mabuse'ün tek öğrencisi olmuştur, IV. Henri'nin ressamı Porbus'ün tablosunu birkaç düzeltmeyle kusursuzluğa ulaştıracak ölçüde ustadır, hem de ustalığına genç Poussin'in kendisine öğrencilik edebileceğini söyleyecek ölçüde güvenir görünür, ancak yeteneğini hiçbir zaman kesin bir biçimde kanıtlayamamıştır. Hiç kuşkusuz, genç Poussin gibi onun ilk 'boyalamacalarından' biri karşısında bile, "Olur şey değil! Resmin tanrısının evinde miyim!" diye haykıranlar az değildir, ama kendisi de arada bir kuşku duyar yeteneğinden. Bir Balzac kişisi olarak çok uzun yaşamış olması da yaratıcılığı konu-

sundaki kuşklarımızı artırır. Söylen kahramanı niteliğini öncelikle kuşkusundan ve arayışından alır. Hemen söyleyelim, arayış geleceğe doğru yol almayı gerektirmez her zaman: Frenhofer sanatının gizlerini geçmişin ustalarında arar: Mabuse'den kabartının gizini, yüzlere şu olağanüstü yaşamı verme gücünü almış, Tiziano'da uzun uzun renk ve ışık sanatını incelemiştir. Resim anlayışıysa, üç yüz yıl sonra Picasso'nun örneklendireceği anlayışın tam karşıtıymış gibi görünür. Picasso'nun, sergilerinden birinde, tablosundaki kadının (ya da balığın) kadına (ya da balığa) benzemediğini söyleyen birine "Bu kadın (ya da balık) değil ki, resim!" yanıtını verdiğini anlatır dururlar. *Bilinmedik başyapıt*'ın yaşlı kahramanıysa, kendi resmi konusunda bunun tam tersini söyler: "Bu resim değil, bir kadın!" Bir adım daha atarak kökeni çok eskilere uzanan şu canlanan yapıt söylenini somutlaştırır: "On yıl var ki bu kadınla birlikte yaşıyorum, benimdir o, yalnız benim, bana tutkun. Her fırça vuruşumda bana gülümseyen o değil mi? Bir ruhu var onun, benim verdiğim bir ruhu. Üzerinde benimkilerden başka gözler duracak olursa, kızarır."

Canlılık yanılsaması Frenhofer'in tutkulu bir gerçekçi olduğunu mu gösterir? Bir bakıma, evet. Porbus'un ermiş kadınının "Dostum, bu fildişi derinin altında kan dolaşmıyor," diye eleştirir, daha da ileriye giderek bütünlüğü, gerçeğin çerçevelere sığmaz bütünlüğünü ister ressamdan, Porbus'un ermiş kadınının tuvale 'yapışmış' olduğunu, bedeninin tümüyle görülemeyeceğini söyler, yalnızca bir yüzü bulunan bir gölge, konumu değiştirilemeyecek, arkaya döndürülemeyecek bir imge diye niteler onu. Ama aradığının her gün gördüğümüz gerçeikle bir il-

gisi bulunmadığını anlamakta gecikmeyiz: Lévi-Strauss'un son yapıtı *Regarder écouter lire*'de art arda andığı gerçeğe uygunluk örneklerinin hiçbiri Frenhofer'e uymaz: Yunanlılar'ın ressamlarını yüceltmek için anlattıkları şu kuşların gagalamaya geldiği üzüm resimleri de, gerçek türdeşlerinin canlı sandığı at resimleri de, Çin ve Japon öykülerinin geceleri tablodan çıkıp otlamaya giden atları da, ressam son fırçayı vurduktan sonra havalanıveren ejderhaları da ona fazla bir şey söylemez gibi görünür. Çünkü, insanlarda ve nesnelerde, görünüşlerini aşan bir şeyler bulunduğunu düşünür: "El yalnızca bedene bağlanmakla kalmaz, bir düşünceyi dile getirir ve sürdürür, bu düşünceyi kavrayıp yansıtmak gerekir." Belli ki sanatı doğaya öykünme olarak görmeye yanaşmaz; tam tersine, "Sanatın görevi doğayı kopya etmek değil, dile getirmektir!" der Porbus'e, ona bir kopyacı değil, bir ozan olduğunu söyler. Görünüşe bakılırsa, onun için ressamın görevi gerçeği (ya da doğayı) bir ozan gibi dile getirmek, ona bizim gördüğümüzü ve bildiğimizi aşan bir görüntü vermektir. Şu var ki bunu yaparken doğanın yönelimine uyduğu kanısındadır.

Frenhofer'in doğadan kopamayışının en büyük kanıtı on yıldır üzerinde çalıştığı *La Belle-Noiseuse*'ü kusursuz güzellik örneği bir kadınla karşılaştırmak için yanıp tutuşmasıdır: çelişkin bir biçimde, bir yandan kendi yarattığı bu kadınla yaşarken, bir yandan da, o yaşında, canlılık ve güzellikte ona denk bir kadın bulmak için Türkiye'ye, Yunanistan'a, Asya'ya gitmeyi kurar. Bilindiği gibi, kendisini yıkan da eşsiz örnekçeyi bu denli uzaklara gitmesine gerek kalmadan, Poussin'in sevgilisi Gillette'te bulması olur. Gillette'in ona çıplak olarak gö-

rünmeye boyun eğmesine karşılık, kendisi de tablo-sunu iki ressamı gösterirken, “İşte! Hani sanat? Yok olmuş, silinmiş! İşte genç kadının ta kendisi!” diye övünür. Sonra, birdenbire, gerçek tüm acılığıyla ortaya çıkar:

“Siz bir şey görüyor musunuz?” diye sorar Pous-sin Porbus’e.

“Hayır. Ya siz?”

“Hiçbir şey.”

Tuvalin bomboş olduğu söylenemez: başlangıçta, üst üste yığılmış bir renk karmaşasından, biçim-den yoksun bir sisten başka bir şey seçemezler, ama bu karmaşanın içinden alabildiğine güzel ve canlı bir ayak çıktığını görerek donup kalırlar. Sonra Porbus yaşlı ressamın resmini kusursuzlaştığını sanarak üst üste sürdüğü renk katmanlarını gösterir, “Bunun altında bir kadın var,” der. Yaşlı ressam kadının altta değil, üstte (ya da aynı zamanda hem yüzeyde, hem derinde) olduğu görüşündedir. İki sanatçının saptamaları karşısında direnir, ama, ertesi gün, Porbus, büyük ustayı görmeye geldiği zaman, gece, *La Belle-Noiseuse* de içinde olmak üzere, tüm tuvallerini yaktıktan sonra öldüğünü öğrenir.

Bilinmedik başyapıt’ın kahramanının resim konusundaki görüşleri gibi bu sonuç da düşündürür insanı. Bir Balzac sözlüğü hazırlamış olan Félix Longaud’nun belirttiği gibi, bu öykü herhalde ‘En iyi iyiye düşmandır’ sözünü doğrulamak için yazılmamıştır. Ama aynı yazarın görüşünü benimseyerek yaşlı ressamın “bir tür sanat sanrısının kurbanı olduğunu, bu sanrı yüzünden boş bir düşün ardından koşmayı gerçeğin resmini yapmaya yeğ tuttuğunu, bu yüzden artık yapıtını değil de yapıtı konusundaki düşüncesini gördüğünü” söylediğimiz zaman da

yazarın bildirisini açıklamaktan çok, öyküsünü özetlemiş oluruz. Ancak, bu 'felsefel inceleme'den ille de bir sonuç çıkarmak gerekiyorsa, bunu örneğin iki ünlü Balzac hayranının: Alain ile Albert Béguin'in yaptığı gibi, yapıtın içinde, Porbus'un genç uğraştasına söylediklerinden çıkarmak belki de daha doğrudur: "Yüce bir ressamdır ya zengin doğma mutsuzluğuna uğramış, bu da zırvalamasına yol açmıştır, onu izlemeyin! çalışın! ressamlar fırça elde düşünmelidir yalnızca." Alain bu gözleminden şunu çıkarır: "Sanatçıların yanlış, aradıklarını denerken değil de daha çok düşünürken bulacaklarını sanmalarıdır; ama meslek ve zorunluluk hiçbir şey bulunmayan bir yoldan uzaklaştırır onları. İnsan yapmak istediği şeyi yaparken bulur." Béguin de üç aşağı beş yukarı aynı düşünceyi dile getirir: "Balzac romancıların en büyüğü olduysa, saltığın baştan çıkarışını yadsıyarak, yazarın ancak kalem elde düşünmesi, yani gerçek iççağrısının kafasını kurcalayan sorunlarla doğaötesel düşünce düzleminde değil, kişiler, canlı varlıklar ve gerçek imgelerden oluşmuş bir söylen yaratarak boğuşmak gerektiğini zamanında anladığı için olmuştur."

Ama her iki yazar da önemli bir noktayı gözden kaçırmış gibidir: ressamlık deneyiminin *La Belle-Noiseuse*'le sınırlanmaması bir yana, Frenhofer, Porbus'un ermiş kadınının fırça elde düşünerek düzeltirken, ustalığını yeterince kanıtlar. Büyük yenilgisi de doğaötesele dalmaktan, fırçayı elden bırakıp soyutun içinde düşünmekten kaynaklanmaz. Bir an için, fırça elde değilken düşünmenin fırça elde düşünmeyi önlediğini varsaysak bile, Frenhofer'in başarısız tablosunu tam on yıl boyunca fırça elde düşünerek, yaşayarak, coşarak yaptığını nasıl yadsıyabiliriz?

‘Fırça elde’ ya da ‘kalem elde’ düşünmenin yararları yadsınamaz, ama bundan kurama fazla yer vermenin ölümcül olduğu sonucunu çıkarmak da yaratımı öncelikle bir uygulama olarak görmek, dolayısıyla basite indirgemek anlamına gelir. Nesne, olay, düşünce, sanatçı yapıtta hepsini bağdaşık ve kolay kolay birbirinden ayrılmaz öğelere dönüştürür.

Öyleyse? Öyleyse ne o, ne de bu: eski bir söylen öldürür Frenhofer’i, yaşamla yarışan sanat, kendi kendisi olmaktan çıkarak yaşamın ya da yaşayanın yerini alan sanat söyleni. “Sanat nerede? Yok olmuş, silinmiş! İşte genç kızın kendi gerçek bedeni!” diye haykırırken, Frenhofer bir utkuyu dile getirdiğini sanır, ama yalnızca yenilgisini kesinler: genç kadının var olması yapıtın, bunun sonucu olarak da sanatçının yok olması, berikinin yapıt niteliğini, ötekinin sanatçı kimliğini yitirmesidir. Picasso yapıtının ‘kadın (ya da balık)’ değil, ‘resim’ olduğunu söylerken, kimliğini ve yapıtını hiçbir karışıklığa olanak bırakmayacak biçimde yerli yerine koyar, Frenhofer ‘resim’ine ‘kadın’ derken, her şeyi içinden çıkılmaz bir biçimde birbirine karıştırır. Ama buna daha baştan yargılı görünür: resmin yansıtmaya çalıştığını tüm boyutlarıyla, önü, yanı, arkası ve içiyle göstermesi gerektiğini savunması yetmiyormuş gibi, bir de ‘Doğada çizgi yoktur, her şey doludur’ türünden kesinlemelerde bulunarak, ‘fırça elde’, yapıtı çizgiden kurtarmaya girişir. Bunu da, bildiğimiz gibi, boya katmanlarını çoğalttıkça çoğaltarak gerçekleştir-meye çalışır. *Yitik zamanın ardında*’nın unutulmaz sayfalarından biri de bunun pek aykırı bir tutum olmadığını gösterir gibidir.

Proust’un ünlü yazar kahramanı Bergotte artık yaşlı ve hastadır, kaç yıldır hemen hiç evinden çık-

mamaktadır, ama, rahatsızlığının iyice arttığı, bu yüzden art arda değişik ağı kesiciler denediği bir dönemde, Vermeer'in (Proust hep 'Ver Meer' biçiminde yazar) sergilenmek üzere La Haye Müzesi'nden getirilmiş *Delft görünümü* üzerine bir yazı okuyunca, gözü hiçbir şeyi görmez artık: bir eleştirmen, çok sevdiği ve çok iyi bildiğini sandığı bu tabloda (kendisinin anımsamadığı) küçücük bir sarı duvar parçasının, tek başına bakılınca, kendi kendine yeten bir güzelliği olduğunu ve ince bir Çin yapıtını andırdığını söylemektedir. Serginin yolunu tutar hemen. Daha ilk basamaklarda başı dönmeye başlar. Güç de olsa ünlü Vermeer'in önüne gelir, okuduğu yazının yardımıyla, tabloda maviler giymiş küçücük insanlar bulunduğunu, kumun pembe olduğunu ilk kez ayırır, sonra küçük sarı duvar parçasını görür. Başı gittikçe daha çok dönmektedir, yakalamak istediği sarı kekebeği izleyen bir çocuk gibi, gözlerini sarı duvar parçasına diker, "Ben de böyle yazmalıydım," der. "Son kitaplarım fazla kuru, birkaç kat geçmem, tümcelerimi bu küçük sarı duvar parçası gibi zenginleştirmem gerekirdi." Sonra, gittikçe hızlanan baş dönmesi içinde, gözlerinde hep küçücük sarı duvar parçası, tüm sanat serüvenini simgeleyen bu düz ve dar yüzey, Bergotte önce bir kanepeye çöker, sonra kanepeden yere yuvarlanır, gözleri, bir daha açılmamasıyla, küçük sarı duvar parçasının görüntüsü üzerine kapanır.

Frenhofer'i kendi yapıtı öldürmüştür, Bergotte'ıysa, kanepeden yuvarlanmadan önce, göksel bir terazinin bir kefesinde yaşamını, öbür kefesinde küçük sarı duvar parçasını görüp ikincisi için birincisini yitirmekte olduğunu düşünmesinin de ortaya koyduğu gibi, başkasının yapıtı. Frenhofer'i öldüren

yapıtının, dolayısıyla yaşamının başarısızlığının bilincine varmak olmuştur, Bergotte'u öldürense, başkasının yapıtında kendi yapıtının başarısızlığını algılamış olması. Ne var ki Frenhofer'in yapıtında başarısızlık olarak algılanan da, Vermeer'in yapıtında başarı olarak algılanan da aynı şeydir bir bakıma: üst üste birbirine eklenen boya (ya da renk) katmanları.

Bergotte, son kitaplarını 'fazla kuru' bulup tümcelerini üst üste birkaç kat geçerek 'zenginleştirmek'ten söz ederken, büyük bir olasılıkla, 'çizgi'nin yerine yüzeyi, yani 'sürekli'yi, 'kesintisiz'i yerleştirmek ister. Belki bir şey daha yapar: yaratıcısının: Marcel Proust'un 'yazı'sını muştular. Marcel Proust'un yapıtında, çaya batırılmış çöreğin tadı, bir an içinde, belirli bir uzamda nice değişik zamanların kişilerini bir araya getirir, çakıştırıp bütünleştirir, burada 'birkaç kat'tan çok daha fazlası vardır, ama, bir başka yerde, *Anlatı yerlemleri*'nde, oldukça ayrıntılı bir biçimde anlattığımız gibi, kişi, olgu ve görünümünün gerçek uzamı anlatıcının 'ben'idir, oradan yansılar bize; üstelik, burada uzamı, kişiyi ve nesneyi bize yansıtan araç yapısı gereği çizgiseldir: Proust'un vurduğu her yeni kat (buna kat denilebilirse), bir öncekinin üstünde değil, yanında yer alır, onu kapatmaz, bütünler: Frenhofer'in Catherine Lescaut'ları birbirlerini örterek yok ederken, Albertine'in değişik görünüşleri birbirine eklenerek tümcul bir Albertine'e doğru yol alır. Bunu açıklamak da zor değildir: Frenhofer'in ya da Vermeer'in aracının tersine, Proust'un aracının, yani dilin çizgiselliği zamansallığı da içerir.

Hiç kuşkusuz, ressamın bu sınırlı koşulu aşması, en azından bunu denemesi olmayacak bir şey de-

ğil. Poussin'in de tek bir tablonun üstünde, sanki süredeşmiş gibi, değişik zamanlardan gelen öğelere yer verdiği söylenir. Ama olanaklarının sınırlı kalması bir yana, bir bakıma tüm sanatlar sınırsızın sınırlıya, kesintisizinin kesintiliye dönüştürülmesi, kısacası bir indirgeme olarak nitelenebilir. Proust aynı zamanda bir indirgeme ustasıdır; Picasso'nun yapıtında belki de ilk yeri yüzey ve çizgi tutar. Frenhofer burada da Picasso'yla karşıtlaşır: *La Belle-Noiseuse*'ü kusursuzluğa ulaştırma yolundaki çabalarını yüzey ve çizgiden uzaklaşıp sınırsızlığa ve kesintisizliğe dayandırmak ister. Ama, bir kez daha söyleyelim, Porbus'ün üst üste sürülmüş boya katmanlarını göstererek "Bunun altında bir kadın var," diye haykırmasının açıkça ortaya koyduğu gibi, nesnesini bütünlemek istedikçe, hem gerçeği, hem resmi siler; sonuçta da, sanatçı olarak, kendi kendini yok eder. Ne denir? En ufak ayrıntıya varıncaya dek her şeyi tuvale ya da sayfaya aktararak gerçeği tümüyle yansıtmaya çalışmak, hem doğal, hem yasal bir çaba. Ama çizginin ve yüzeyin silindiği yerde kala kala bulanık ve biçimsiz renk katmanları kaldığı da bir gerçek.

Saint-Exupéry söylememiş miydi? Kusursuzluk, ekleyecek bir şeyimiz kalmadığı zaman değil, çıkaracak bir şeyimiz kalmadığı zaman ulaştığımız şeydir.

Gerçektenlik

Ünlü budunbilimci Claude Lévi-Strauss'un, 1941 başlarında, Fransa'da güvenliğinin tehlikeye düşmesi üzerine, Capitaine Paul-Lemerle gemisiyle Martinik'e giderken, bu uzun yolculuk sırasında, aynı gemide bulunan André Breton'la kurduğu uzun ömürlü dostluktan ve onunla giriştiği uzun sanat söyleşilerinden çok etkilenmiş olduğu bilinir. Yanılmıyorsam, ilk kez *Hüzünlü dönenceler*'de dokunmuştu bu karşılaşmaya, daha sonra da, yazılarında ya da kendisiyle yapılan konuşmalarda, yeri geldikçe göndermede bulunmuştu. Ama sanatın temel sorunları üzerinde yoğunlaşan son yapıtı *Regarder écouter lire*'de daha iyisini yapıyor: o uzun söyleşileri iyice somutlaştıran iki önemli belge sunuyor bize.

Lévi-Strauss, *Hüzünlü dönenceler*'de, 'bu bitmek bilmez yolculuk sırasında oldukça uzun sürmüş bir mektup alışverişi'nden söz ediyor, ancak bu mektuplarda 'estetik güzellikle saltık özgünlüğün bağıntıları'nı tartıştıklarını belirtmekle yetiniyordu. Yani, açıklamaya gerek varsa, kırk beşinde bir ozanla otuz üçünde bir bilim adamı, düşman eline düşmüş ülkelerinden nerdeyse kaçmak zorunda kaldıkları o korkunç yıkım günlerinde, uzun uzun sanat olgusunun temel sorunlarını tartışıyor, bununla da yetinmeyerek, birbirlerine 'elden' verdikleri mektup-

larda, görüşlerini iyice kesinleştirerek yanlış anlama olasılıklarını en aza indirmeye çalışıyorlardı. Sözünü ettiğim önemli belgeleri bu mektuplar oluşturuyor işte: Claude Lévi-Strauss'un gerçeküstücü kuramın temel çelişkisini gösteren mektubuyla kuramın ünlü önderi André Breton'un bu mektuba verdiği yanıt.¹

Bilindiği gibi, André Breton, sanatsal yaratımda en büyük değeri, her türlü 'sanatsal' ya da 'aktörel' kaygının ötesinde, sanatçının içinden gelenin kendiliğinden, dolaysız ve denetimsiz bir biçimde dışavurulmasına verir; hatta, nerdeyse sanatçıyı da bir yana bırakarak, bu yaratımı 'tinin kesinlikle kendiliğinden bir etkinliği' biçiminde tanımlar; bunun sonucu olarak, gerçeküstücülüğün temel sorununun Breton için her şeyden önce bir 'gerçektenlik' sorunu olduğu söylenebilir.² Claude Lévi-Strauss öncelikle böyle bir anlayışı mantıkla bağdaştırmakta zorluk çeker: kendiliğindenlikle usdışı gereğinden fazla öne çıkarılınca, 'sanat yapıtı'yla 'belge'yi birbirinden nasıl ayıracağımızı sorar: "Her sanat yapıtının bir belge olduğu kesinse de, savın köktenci bir yorumunun içerebileceği gibi, bu nedenle her belgenin de bir sanat yapıtı olduğu benimsenebilir mi?"

André Breton, o gözüpek içtenliğiyle, bir noktaya dek doğrular yol arkadaşını, "Altını çizdiğiniz temel çelişkiyi görmüyor değilim: benim ve daha birkaç kişinin *indirgeme* çabalarımıza karşın hep sürmekte," der, hemen arkasından da, ayrıca içinde, "Ama beni kaygılandırmıyor, şaşırtmıyor, çünkü ger-

¹ *Hüzünlü dönenceler*'in anlatımı bize daha farklı bir düşünce (daha çok mektup) edinmekle birlikte, o deniz yolculuğu sırasında yalnız bu iki mektubun alınıp verildiği anlaşılıyor.

² Daha iyisini bulamadığımızdan, *authenticité* kavramını bu sözcükle karşılıyoruz.

çeküstücülüğün sürmesini sağlamış olan ileriye doğru devinimin gizinin bu çelişkide yattığını biliyorum,” diye ekler. Hiç kuşkusuz, 1924’te yayımlanmış birinci *Bildiri*’den beri, görüşleri kendisini daha çok yol arkadaşına yaklaştıran birtakım değişikliklere uğramıştır; düşüncesinin birtakım ‘izlenç-metinler’de gerçekte içinde duymadığı bir katı biçime büründüğünün de ayrımındadır. “Söylemek bile gereksiz, her sanat yapıtı belge olarak ele alınabilirse de bunun karşıtı hiçbir biçimde savunulamaz,” diyerek sonunda en büyük ödünü de verir gibi görür. Ne var ki sanat yapıtının bir ‘belge’ (yani sanat yapıtı diye oluşturulmamış bir ürün) olup olmamasının Breton için fazla önemi yoktur. Bunun sonucu olarak, “Peki, ya Rimbaud’nun kimi şiirlerinin yalnızca birer uyanık düş olduğu kanıtlanabilseydi, daha az mı tat alırdınız? ‘Belge’ dolabına mı yollardınız onları?” diye sorduktan sonra, belge ile sanat yapıtı arasındaki karşıtlık sorununu öznel bir izlenimin kesinlenmesine getirir: “Ayrım bana hâlâ saymaca görünüyor.”

Hiç kuşkusuz, sanatçı için böyle öznel bir sonuç da yeterlidir. Ama, bana sorarsanız, André Breton’un en güzel yanıtını şu sözleri oluşturur: “Bana her zaman öyle gelmiştir ki araya girebilecek en büyük sıradanlık ögesi birçok varlıkların deneyim için gerekli koşullara yerleşme olanaksızlıklarından kaynaklanır. Kopuntulu bir söylemi kâğıda geçirmekle yetinirler, bu söylemin aykırılık ve tutarsızlıkları bir yanılısma yaratır kendilerinde, ama, kolaylıkla çıkarılabilecek göstergelerden, bu varlıkların gerçekten ‘suya atlamadıkları’ saptanabilir, bu da sözde tanıklıklarını elimizin tersiyle itmemiz için yeterlidir.”

Söylemek bile fazla, benim çok güzel bulduğum bu açıklama karşısında horgörüyle dudak bükerek bunu gerçeküstücülüğün yeni bir çelişkisi olarak nitelleyenler çıkabilir. Öyle ya, ne de olsa düşünle gerçek, doğru ile yanlış, delilikle us arasında kurageldiğimiz karşıtlıkları yadsıyan, bununla da yetinmeyecek söz konusu karşıtlıkların birinci terimlerine daha sevecen bakan bir akımdır gerçeküstücülük, ‘yazıyla, sözle ya da herhangi bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini dile getirmek üzere giriştiğimiz arı ruhsal özdevinim’ diye tanımlanan bir etkinliktir. En gözde yöntemi de, herkesin bildiği gibi, *özdevinimsel yazı*, yani bulanık bir biçimde yaşanmış durumların karşılığı olup da bilincimize vuran sözcüklerin hiç denetlenmeden kâğıda aktarılmasıdır. Breton’sa, öyle sıradan bir ‘belge’ değil, bir ‘sanat yapıtı’ oluşturmak isteyen pek çok kişinin ‘deneyim için gerekli koşullara yerleşme olanaksızlıklarından’ ve bu insanların ‘gerçekten suya atlamadıklarından’ söz etmekle yukarıda andığımız temel karşıtlıkları bir anlamda ortadan kaldırmaya yönelir sanki; “Kopuntulu bir söylemi kâğıda geçirmekle yetinirler,” derken de yetinmemeyi önerir gibidir. Bir başka deyişle, yapıt bir yaratımsa, gerçek sanatçı salt özdevinimle yaratmaz onu, aynı zamanda ‘hazırlayan’ ve ‘tamamlayan’ kişidir. Böyle bir savınsa, belirli bir donanımı bulunanları ayrıcalıklı bir yere getirmesi bir yana, özdevinimsel yazı kuramcısının kendi kendisiyle çelişkiye düştüğünü gösterdiği söylenebilir. Ama çelişki yalnızca yüzeydedir. Yüzey aşılar aşılmaz, Breton’un yorumu sanatın, özellikle de yazının derin gerçeğiyle karşı karşıya getirir bizi.

Romantikler, çok uzun bir süreden beri, yazınla yaşam arasında kurulan ilişkide, birincil yeri yaşa-

ma vermeye alıştırdılar bizi, iyi de ettiler; ama, bu arada, çalkantılı, tehlikeli ve acılı yaşamları sürekli öne çıkarıp iyi yazar olmanın neredeyse zorunlu koşulu olarak göstermek gibi büyük bir yanlışlığa düştüler. Bereket versin, bu anlayışın tutarsızlığı çoktan anlaşıldı: duruk bir yaşamın da fırtınalı bir yaşam kadar zengin ve ilginç olabildiğinin çoktan benimsenmiş olması bir yana, yazma ediminin kendisinin de başlı başına bir serüven olduğu yeterince biliniyor artık: işte Flaubert, işte Proust, işte kimilerimizin bir 'küçük burjuva' diye nitelemeye kalktığı Sait Faik. André Breton'un gözlemini öncelikle bu açıdan yorumlamak gerekir: 'suya atlamak', geri dönüşü hiç düşünmeden, tüm benliğiyle yazma serüvenine dalmak, onu tüm gerçektenliğiyle yaşamaktır, 'deneyimin koşullarına yerleşmek' de olsa olsa bu serüveni üstlenmek olabilir. Serüvene dalan kişi 'hazırlayan' ve 'tamamlayan' kişi olduğu gibi 'hazırlanmış' ve 'tamamlanmış' kişidir de.¹ Breton fazla ayrıntıya girmese bile, burada gerçeküstücü kuramın içerdiği bir koşulun: her şeye açık, her şeye hazır olma koşulunun küçümsenemeyecek bir yeri bulunduğu söylenebilir; öte yandan, kişiyi o güne getiren koşullar da soyutlanamaz bundan, ediminin gerçektenliği ve kendisinin bu edimle özdeşleşip bütünleşmesi de soyutlanamaz.

Hiç kuşkusuz, gerçeküstücü olmayan sanatçılar için de geçerlidir kural: en düz, en yüzeysel, en gündelik dış gerçeği olduğu gibi aktarmaya çalışan ozanın ya da romancının da aynı biçimde 'hazırlanmış' ve 'tamamlanmış' olması, aynı biçimde 'suya atılması' gerekir. Ya değilse? Ya bir oyuncu karşısın-

¹ Bu terimleri Breton'dan almadık, yaratıcının konumunu kısa yoldan belirtmeye elverişli olduklarını düşündüğümüz için kullanıyoruz.

daysak? Lévi-Strauss'un da yakındığı gibi, André Breton 'oyun'la 'gerçekten'i, 'belge'yle 'yapıt'ı birbirinden ayırmamızı sağlayacak kesin ölçütler getirmez bize, gerçektenliğin biçimlerini vermeyi de denemez hiçbir zaman. Biraz düşünülecek olursa, böyle bir girişimde bulunmamakla iyi ettiği, çünkü kimi durumlarda oyunun ve deliliğin bile birer gerçektenlik belirimi olduğu söylenebilir. Soruna böyle bakmasa, "Peki, ya Rimbaud'nun kimi şiirlerinin yalnızca birer uyanık düş olduğu kanıtlanabilseydi, daha az mı tat alırdınız?" demezdi. Hayır, André Breton gerçektenliğe inanır yalnızca, bir de bunun göstergeleri bulunduğuna.

Hangi göstergeleri mi? Breton bu konuda da bir açıklık getirmez. Ama, gerek Rimbaud'ya ilişkin örneğinden, gerekse üzerinde durduğumuz açıklamadan, aldatıcı göstergeleri de, uyarıcı göstergeleri de 'kâğıda geçirilen söylem'de, bir başka deyişle, yapıtın ya da belgenin yazarının dilinde aradığını anlarız. Şaşılacak bir yanı da yoktur bunun, çünkü, Roland Barthes'ın söylediği gibi, yazının varlığı dilin varlığıyla örtüştüğüne göre, yaşamdan yapıta geçtiğimiz andan sonra, yaratım serüveninin gerçektenliği, dolayısıyla yapıtın geçerliliği yalnızca dildedir; daha da iyisi, yaratım dilin gerçektenliği ölçüsünde gerçekten, yapıt dilin geçerliliği ölçüsünde geçerlidir.

Peki, ama usun denetimi dışında gerçekleşmesi yeğlenen bir 'yazı' düşüncesinden yapıtı kuran dilin gerçektenliğine ve geçerliliğine gelmek bir çelişki değil mi? Bir yazın yapıtı kurma amacıyla oluşturulan 'söylemin aykırılık ve tutarsızlıkları'nın sanki gerçek bir yazın yapıtına erişilmiş gibi bir 'yanılama' yaratabilmesi de çelişkinin varlığını kanıtlamaz

mi? Olabilir, ama yazmayı alışkıya dönüşmüş soğuk bir uğraş değil de varlığın tümüyle katıldığı bir edim olarak düşünürsek, ‘deneyim için gerekli koşullara yerleşmenin’ de, ‘gerçekten suya atlamanın’ da, kopuntulu ya da kopuntusuz, aykırı ya da uygun, tutarlı ya da tutarsız, söylemi nesnesiyle çakıştırmak olduğunu, dolayısıyla gerçektenlik ve geçerlilik sorununun olsa olsa söylemle nesnenin uyumuyla çözümlendiğini kesinlememiz gerekir. Ozanın, romancının, denemecinin deneyimi öncelikle bir dil deneyimidir.

“Dili sıradan bir araç gibi görenler de var!” diyeceksiniz. Evet, var kuşkusuz, “Romancı oturup kararlar, sonra da daha başkaları bu karalamayı düzeltip okur önüne çıkarılacak duruma getirir,” diyenler bile var. Sözüm onlara değil.

Kim? Nerede? Ne zaman?

Camus'nün bitmemiş yapıtı *İlk adam*'ın yayımlanması kimi yazınseverleri en azından bir konuda kuşkuya düşürecek: romancıların ilk yapıtlarında daha çok kendilerini anlattıklarına, daha açık bir deyişle, ilk romanların genellikle özyaşamöyküsel romanlar olduğuna ilişkin inançlarını sarsacak. Doğrusunu isterseniz, daha nice romancılar (örneğin yazın evrenine *İnsancıklar*'la giren Dostoyevski) gibi, Camus de ilk ünlü anlatısı *Yabancı*'yla yapmıştı bunu: öykü birinci kişi ağzından anlatılıyordu, ama Meursault'yla yaratıcısı arasında hiçbir benzerlik yoktu. Üstelik, düşünce düzleminde bile, Camus anlatıdan çıkarılanın kendisine mal edilemeyeceğini kesinlemişti. Oysa *İlk adam* iyice karıştırıyor işleri: korkunç bir kazada gözlerini yumduğu gün yanında taşıdığı çantada bulunduğu göre, son yapıt olarak nitelenmesi gerekiyor; buna karşılık, yazarın kendisi, annesi, büyükannesi, dayısı, arkadaşları, mahallesi, okulu çevresinde dönmesi, üstelik, ufak tefek ekleme ve çıkarmalara karşın, her şeyi nerdeyse yüzde yüz oranında yaşanmışla örtüştürerek anlatmasıyla, tartışma götürmez bir biçimde, özyaşamöyküsel bir yapıt olarak çıkıyor karşımıza. Buyurun, "Romancı, açık ya da kapalı bir biçimde, ilk yapıtına kendini, kendi yaşamını koyar," diyorduk, Camus'y-

se son yapıtında yöneliyor bu yola! Bundan ilk yarımımızın (ya da önyargımızın) tam tersi bir sonuç çıkaramayız kuşkusuz, ama terslik karşısında sarsılmamak da olanaksız.

Gene de hemen bir soru takılıyor insanın usuna: *İlk adam*, bu bitmemiş, yeterince işlenmemiş biçimiyle bir roman sayılabilir mi? 'Bitmemiş bir roman' olması 'roman' niteliğini bile kuşkulu kıldığına göre, başlanmış yapıtın bitirilmiş olması durumunda, gene 'özyaşamöyküsel roman' niteliğini korumuş olacağı söylenebilir mi? Ben, kendi payıma, yüzde yüz olumlu bir yanıt veremiyorum. Evet, *İlk adam*, elimizdeki biçimiyle, bir özyaşamöyküsü; öyle ki Camus yer yer anlatı kişilerinin adlarını gerçek kişilerin adlarıyla karıştırıyor ya da, ileride değiştirilmek üzere, gerçek adları kullanıyor; ancak, elimizdeki bölümlerin 'tasarlanmış' romanın oldukça küçük bir parçasını oluşturduğunu, yapıt üzerinde daha fazla çalışma olanağı bulmuş olması durumunda, Camus gibi bir yazarın özyaşamsalı en aza indirgemiş, daha da iyisi, 'yaşamsal'ı 'yazınsal'a dönüştürmüş olacağını düşünmek olanaklı.

Ama 'yaşamsal'ın 'yazınsal'a dönüştürülmüş olabileceği varsayımı, tam da bir an sarsılmış inancımıza yeniden sarılmak üzereyken, belki de soruna yanlış yerden baktığımızı, soruna yanlış yerden baktığımız için "Romancı genellikle ilk yapıtına kendini koyar," diyebildiğimizi göstermiyor mu? Gerçek anlamda özyaşamöyküsel bir romandan söz edilebilirse, özyaşamöyküsel romanın yaşı, sırası yoktur, genç romancı da özyaşamöyküsel roman yazabilir, yaşlı romancı da, ilk roman da özyaşamöyküsel olabilir, son roman da. Ama gerçek roman tam anlamıyla özyaşamöyküsel değildir, özyaşamöyküsel ol-

madan önce yazınsaldır. İlk yapıtlarını veren genç romancıların öncelikle kendilerinden, kendi çevrelerinden, kendi geçmişlerinden söz ettikleri görülüyorsa, her şeyden önce bu genç romancılar yazını gerçekten yeterince ayıramadıkları, karşıtlığın ya da uzaklığın ayırımına daha sonra, yavaş yavaş, çalışa çalışa vardıkları içindir.¹

Yazınsalın gerçekten kopması gerektiği için mi? Hayır, belki en gerçekdışı yapıtlar bile gerçekten esinlenir, çoğu yapıtların doğrudan doğruya gerçekten yola çıktıkları da bilinen bir şeydir. Örneğin *Madame Bovary*'yi yazmak için Flaubert'in, *Kızıl ile kara*'yı yazmak için Stendhal'in gerçek olaylardan yola çıktıkları durmamacasına yinelenir. Tarihse romanlar aynı yaklaşımın bir başka biçimini yansıtır. Ama, hemen her zaman, yazınsal yaşamsalı kendi doğasına uydurarak, yani dönüştürerek geçirir defterine. Albert Camus'nün de, daha *İlk adam*'ın ilk biçiminde, yer yer gerçekten uzaklaştığı, onu değiştirdiği görülür. Yapıt geliştikçe, hiç kuşkusuz yazarın birikimi ve yöntemi doğrultusunda, gerek içerik, gerek biçim bakımından, kendi iç gereklerine uymaya başlar. Ayrıca, yapıtta yazarın, gerçek kişilerin, gerçek olayların yerini bilmenin fazla bir önemi de yoktur. Fazlasıyla ikincil sorunlardır bunlar.

Örneğin Marcel Proust'un *Yitik zamanın ardında*'sının ya da Selim İleri'nin *Cehennem kraliçesi*'nin kimi kişilerine kaynaklık etmiş gerçek kişileri bilmek ilginç olabilir, ama arada kurulan bağınlar hiçbir zaman yapıtı açıklamaya yetmez. Üstelik, hele tarihsel bir roman söz konusu değilse, ge-

¹ Hiç varmayanlar da olabilir kuşkusuz, ama yazını başka şeyle karıştıran, hiçbir zaman gerçek yazar olamayanlardır bunlar. Karşıt durum da düşünülebilir: kimileri söz konusu çizgiyi ayırımına varmadan çekebilir. Neden olmasın?

çen zaman bu bağıntıların önemini nerdeyse sıfıra indirir. Sözü kendime getirmem hoş görülsün, benim 'Büyükbaba' adlı öykümde, çatlak bir başöğretmenin eline düşmüş bir ilkokulun yaşamı ardında yüz kızartıcı bir baskı yönetiminin izlerini bulmak bugün oldukça kolaydır; ama, daha doğuşunda, yazının zorunlulukları sonucu, başöğretmenin gerçek yaşamdaki örnekçesini aştığı söylenebilir; öte yandan, olur ya, öykünün elli yıl sonra okunması durumunda, kalsa kalsa ilkokuldaki yaşamla toplumsal yaşam arasındaki koşutluk kalır; bu koşutluğun kurulabilmesi için de okurun biraz imgelemine kullanması gerekir. Kısacası, yazarın gerçek yaşamının, gerçek çevresinin, gerçek örnekçelerinin yapıtta tuttukları yerin gereğinden fazla abartılması olsa olsa yanılgıya götürür bizi. Sainte-Beuve, yaşamla yapıt arasında fazla sıkı bir koşutluk kurduğu için, Balzac'ı da, Balzac hayranı Baudelaire'i de anlayamamıştı.

Hiç kuşkusuz, bir başka açıdan, yazın yapıtında yazarın yerini gözden kaçırmanın yarı yarıya yapıtı gözden kaçırmak olacağı da ileri sürülebilir. Herhangi bir portrenin, örnekçesine ne denli benzerse benzesin, örnekçesi kadar ressamı da yansıttığını söylerken, André Gide bu anlayışı dile getirir. Ama burada ressamın varlığının başka türden bir varlık olduğunu da belirtmek gerekir. Portrede ressamın varlığı örnekçenin, yani bir yüz olarak yansıtılmış kişinin varlığına benzemez, bir yüz olarak görmeyiz onu, bakış açısidir, yöntemdir, algılayıcı, yeniden oluşturucu, yeniden kurucu çabadır, böyle bir çaba olarak vardır. Bu bakımdan, Camus'nün kendini *Verba*'ya ya da *Düşüş*'e *İlk adam*'a koyduğundan çok daha fazla koyduğu söylenebilir. Flaubert'in o çok

nl “Madame Bovary benim!” sözünü de daha çok bu anlamda anlamak gerekir. Hiç kuşkusuz, burada Flaubert roman *Madame Bovary*’den önce, romana adını vermiş olan roman kişisi Madame Bovary’den söz ettiğine göre, bir kişilik zdelemesi, bir derin benzerlik söz konusu olduğu dnlebilse bile, Madame Bovary’nin kişiliğinde Flaubert’in kişiliğini ya da Flaubert’in kiiğinde Madame Bovary’nin kişiliğini aramak saçma olur. Madame Bovary Flaubert’in imgeleminin, imgeleminde gelişen Madame Bovary’yi bir anlatı örgüsünün bağıntıları içinde bir anlatı kişisi olarak somutlaştırma çabasının ürünüdür. Konuya bu açıdan bakıldığı zaman, Charles Bovary’nin de, eczacı Homais’nin de, Rodolphe’un da, Lon’un da, Madame Dubuc’n de, hatta, bir adım daha atalım, Rouen kentinin de, Tostes’un da, Yonville-l’Abbaye’in de, Vaubyessard atosunun da Flaubert olduğu söylenebilir. Doğrusu da budur. Balzac’ı ya da Dostoyevski’yi yarattıkları bunca kişinin hangisinde arayacaksınız? Kiilerinde kendi portrelerini çizenler yok mudur? oktur. Tıpkı kendi portrelerini çizen ressamılar gibi. Aına rneke portrede erimediği sürece, en fazla bir *Martin Eden* ıkar ortaya. Gerçek ressam, gerçek ozan ya da gerçek romancı yapıtının hem her yerindedir, hem de hiçbir yerinde. Öyleyse, yazarın anlatısında u ya da bu kişide gizlendiğini (ya da belirdiğini) söyleyenler olsa olsa yanıltır bizi.

Bu konudaki yanılgılarımızın başlıca nedeni de anlatının bir i öğesi olan ve, yazarın tersine, varlığını u ya da bu biçimde, ama hep belli eden ‘anlatıcı’nın ‘yazar’la karıtırılmasıdır. Böylece, yazınsal sorunlar üzerinde yeterince dnmemi okur, *Dünya nimetleri*’nin başında, “Nathanal, bu kitaba

utanmazca kendimi koydum!” tümcesini okuduğu zaman, bu tümceyi söyleyenin yazar, yani André Gide olduğunu sanır; bunun sonucu olarak da yapının dışında kalır, kendi türünden olmayan öğelerle karıştırır. Yazar, hiç kuşkusuz, yapıtı kurar; ama, daha önce sözünü ettiğimiz o dağılmış, o her öğede eşit biçimde bulunduğunu düşündüğümüz, ele gelmez varlığı bir yana, bizim için kitabın kapağında bir addır yalnızca. Örneğin Marcel Proust, *Yitik zamanın ardında*’yı bitirmiş (ya da nerdeyse bitirmiş), kapağa adını koyup geriye çekilmiştir.¹ Oysa, kendisine çok benzeyen adaşı: Marcel (onun soyadını hiçbir zaman öğrenemeyiz), *Yitik zamanın ardında*’da hep karışımızdadır, hem söylemini geliştirişine tanık oluruz, hem de gözlemlerinin, düşüncelerinin ve serüvenlerinin gelişimini izleriz. Üstelik, anlatının sınırları ve olanakları içinde, başka hiçbir şeye başvurmadan, her şeyini belirleyebiliriz, en azından belirlemeyi deneyebiliriz; çünkü, çok kaçamak da gürleşse, anlatı dışına kaçamaz hiçbir zaman; onun ayrılmaz öğesidir. Ancak sıradan bir öğe değildir, anlatının bakış açısını, gerçeklik düzlemini, hatta biçimini onun konumu belirler. Bu nedenle, yazdığımız ya da okuduğumuz ne olursa olsun, yazarken de, okurken de her şeyden önce anlatıcının konumunu belirlememiz gerekir.

Bu konumlar, genellikle her ikisinde de anlatıcıyı yazarla karıştırma eğilimi gösterdiğimiz iki uç arasında yer alır:

1) öykünün, örneğin *Bouvard ile Pécuchet*’de olduğu gibi, hep ‘orada olmayan biri’, yani bir ‘üçüncü kişi’ ağzından anlatıldığı, dolayısıyla öyküdeki kişilerin hep ‘o’ olarak belirdiği anlatılar, yeryüzündeki

¹ Tıpkı Homeros, Sofokles, Shakespeare gibi.

anlatıların ezici çoğunluğu;

2) öykünün, örneğin *Yitik zamanın ardında*'da olduğu gibi, hep orada olan, hep yaşayan, gören, duyan ve tüm bunlara ilişkin söylemi üstlendiğini belli eden bir anlatıcı ağızından verildiği anlatılar.

Her iki anlatı türünde de anlatıcının neden yazarla karıştırıldığını anlamak zor değil: ilk durumda, anlatıcı yalnızca bakış açısı ve biçem olarak belirtildiği için yazarla karıştırılır; ikinci durumdaysa, birinci kişi ağızından, olayları yaşayıp yorumlayan bir kişi niteliğiyle konuştuğu için. Uzun sözün kısası, biri 'ben' demeyip 'üçüncü kişi' ağızından konuştuğu için yazarla özdeşleştirilir, öbürü 'ben' dediği, yani 'birinci kişi' ağızından konuştuğu için. Ne var ki, biraz yakından bakılacak olursa, gerçekleştirilmiş her söylem birinci kişi ağızından bir söylemdir gerçekte: 'Dünya dönüyor', demek 'Ben diyorum ki dünya dönüyor', demektir; 'General gene konuşuyor', demek 'Ben diyorum ki general gene konuşuyor', demektir. Ama, bir kez daha, bu 'ben'in yazarın 'ben'i olduğunu kesinlemek her şeyi birbirine karıştırmak olur. *İnsanlık güldürüsü*'nü oluşturan yüze yakın anlatıyı düşünelim. Kimilerinin anlatıcılarını açıkça biliriz. Örneğin *Vadideki zambak*'ı oluşturan öyküyü birinci kişi ağızından, yazılı olarak, Félix de Vandenesse anlatır; Z. Marcas'ın anlatıcısı Charles Rabourdin'in bir dostu, *L'Auberge Rouge*'un anlatıcısı Mlle Taillefer'le evlenip evlenmemek konusunda bocalayan bir genç adam, *Etude de femme*'ın anlatıcısıysa, ana yapıtın ünlü hekimlerinden Horace Bianchon'dur. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir, ama, bu durumda, *İnsanlık güldürüsü*'nün her anlatısını bir başka anlatıcının üstlenmiş olabileceği kesinlenebilir. Hele bir *Eugénie Grandet* bir *Les Comé-*

diens sans le savoir'dan ya da bir *Köylüler*, bir *Altın gözlü kız*'dan böylesine uzak görünebilirken.

Ne olursa olsun, sözünü ettiğimiz iki uç durum arasında, daha pek çok durum düşünülebilir; örneğin, tanım gereği, her zaman birinci kişi olduğunu belirttiğimiz anlatıcı, 'ben', 'sen', 'o', 'biz', 'siz', 'onlar' adıllarının hepsini de üstlenebilir, her üstlenme de, hiç kuşkusuz, değişik bir yaklaşımın gereği olabilir, değişik bir bakış açısı, değişik bir gerçeklik yorumu içerebilir.

Bilindiği gibi, Chateaubriand'ın *René*'sinden Dostoyevski'nin *Yeraltından notlar*'ına, Sabahattin Ali'nin *Kürk mantolu madonna*'sından Ferit Edgü'nün *Eylülün gölgesinde bir yazdı*'sına, anlatıcının öyküsünü birinci tekil kişi ağzından aktardığı anlatılar, bir yandan doğrudan yaşanmışın ya da tanıklığın, öbür yandan öznenliğin öne çıktığı anlatılardır. Kimi zaman, örneğin *Yabancı*'da ya da *Düşüş*'te olduğu gibi, anlatıcı öykünün en önde gelen, en eksiksiz biçimde sunulan kişisidir; kimi zaman, örneğin *Yitik zamanın ardında*'da olduğu gibi, öncelikle kendi yaşamını anlatmakla birlikte, aynı zamanda başkalarının yaşamının tanığıdır, üstelik kendi tanıklığını durmamacasına başkalarının tanıklıklarıyla bütünler; kimi zaman, örneğin *Otuz yaşındaki kadın*'da olduğu gibi, varlığını yalnızca bir kez, bir anlık bir gözlem nedeniyle belli eder ya da, *Madame Bovary*'de olduğu gibi, en başta, ilk sözcükte, 'biz' içinde bir 'ben' olarak belirir, ama, daha sonra, varlığını yalnızca gözlemi ve düzenleyici etkinliği sezer; ne olursa olsun, tüm bu anlatılar daha öznel bir anlatımı, olayların sunuluşunda nerdeyse sınırsız bir düzenleme özgürlüğünü, hatta günümüzde nerdeyse hiç kimsenin hoş görmediği uzatı niteli-

ğindeki gözlemleri geçerli kılar. Sağladığı özgürlükler nedeniyle de romancıların 'ben' diye konuşan anlatıcıları sık sık yetkilendirdikleri görülür.

Buna karşılık, 'sen' ile 'siz', kolaylıkla kestirilebileceği gibi, anlatı sanatında çok az üstlenilen bir anlatıcı konumudur, ama, çok ender bile olsa, birtakım örneklerine rastlanır. Örneğin Michel Butor'un *Değişim*'inin 'siz'inin yalnızca roman kişisi değil, dönüşmüş bir 'ben' olarak anlatıcı işlevini de yüklediği, anlatıcının kendini 'siz'e dönüştürüp 'anlatan ben' ile 'yaşayan ben' arasına belirli bir uzaklık getirerek hem daha nesnel, hem daha keskin bir bakış olanağı yarattığı düşünülür.

Hiç kuşkusuz, aynı kullanım daha başka çevrenler de açabilir. Aynı biçimde, anlatıcı olarak varlığına hiç rastlamadığımız¹ 'onlar' da nesnelere ve kişilere yaklaşım konusunda yepyeni olanaklar sağlayabilir bize. Ama tekil üçüncü kişi, yani 'o' hep çıkar karşımıza. Bir kez, açıkça "Ben diyorum ki..." biçiminde ortaya çıkmadıkları için nice anlatılar, yanlış olarak, 'üçüncü kişi ağzından' anlatılmış gibi değerlendirilir. Queneau'nun *Dostum Pierrot*'unda 'ben' diye konuşan bir anlatıcı bulamayız, ama yalnızca kitabın başlığında yer alan 'dostum' sözcüğü bile bize onun varlığını belli eder; tüm söylemlerin kökeninde, tanım gereği, bir 'birinci kişi' bulunduğunu bildiğimize göre, bu varlığı ayrıca kanıtlamaya çalışmamız da gerekmez. Şu var ki 'üçüncü tekil kişi' ağzından öykülemenin en yaygın öyküleme biçimlerinden biri olduğunu da biliriz. Hiç kuşkusuz, bunlarda da 'o'dan içeri bir 'ben' vardır her zaman,

¹ Burada birincil düzlemde yer alan, tüm anlatıyı üstlenen anlatıcılardan söz ediyoruz. Hiç kuşkusuz, bu düzlemin altında, anlatı içinde, ikincil anlatıcı olarak pek çok 'onlar' bulabiliriz.

ama ‘görülmüştür’, ‘denenmiştir’, ‘amaçlanmıştır’ türünden kullanımlarla özneyi küçültüp nesneyi, dolayısıyla da nesnelliği öne çıkarır görünen bilim adamı gibi,¹ görünmeyen, kendini ‘anlatıcı’ ya da ‘yazar’ diye niteleyen ya da yalnızca gözlemleyen bir güce indirgeyen anlatıcı da kişileri ve nesneleri gözlemleme konusunda, bir açı ve bir sınır çizer kendine. Camus’nün *Veba*’sı bu konuda gerçekten aydınlatıcı bir örnek oluşturur.

Bilindiği gibi, *Veba*’nın anlatıcısı, söylemini bir ‘*chronique*’, kendisini de yalnızca ‘anlatıcı’ olarak sunar bize; ancak son bölümün başında, ‘*chronique*’in sona ermek üzere olduğu belirtildikten sonra, “Doktor Rieux’nün onun yazarı olduğunu açıklamasının zamanı geldi,” diye eklenerek daha önce de zaman zaman sezilen şeye kesinlik kazandırılır. Sonra da, hiçbir zaman üçüncü kişiden birinci kişiye geçilmeden, tutumun nedeni açıklanır: Bernard Rieux, *Veba*’nın en belirgin kişisi, ‘nesnel tanık’ sesiyle konuşmak istediği için seçmiştir bu yolu; bize aktarılan olaylar sırasında, uğraşının sağladığı ayrıcalıklı konum nedeniyle, her şeyi yakından izleyip yansıtma olanağını bulmuş, ama bunu ‘istenen ölçülülükle’ yapmak istemiş, bildiğinden fazlasını anlatmamaya, kendi kişisel deneyimlerini, kendi duygularını, kendi beklentilerini öne çıkarmamaya çalışmıştır. Kısacası, doktor Rieux’nün kendi kimliğinden çıkma çabası görel de olsa bir nesnelliğe, bir genelliğe, bir ölçülülüğe ulaşma çabasıdır: biçim hep bağlar. Bu yönelimin bir Flaubert ya da bir Robbe-Grillet için yazma edimini nasıl bir

¹ Görünüşe her zaman da inanmamak gerekir; kimi ‘bilim adamları’nın, nesnelliği, hatta bilimin kendisini konuşturur görünürken, bunlardan ne denli uzaklaştıklarını biliriz.

serüvene dönüştürdüğü bilinir. Denilebilir ki, bilimsel söylem öznesinin 'o' ile aynı işlevi gerçekleştiren 'biz'i gibi, roman ya da öykü anlatıcısının, örneğin Stendhal'in *Kızıl ile kara*'sında olduğu gibi, 'çoğul birinci kişi' (biz) kimliğiyle karşımıza çıkması da gene nesnellik, genellik ve ölçülülük arayışının sonucudur. Ama, bu arada, örneğin benim alçakgönüllü *Peygamberin son beş günü*'nde olduğu gibi, anlatıyı baştan sona gerçek bir 'biz'in (çabalarını birleştirmiş beş araştırmacının) üstlenmesi, böylece anlatının başka bir renk, nesnellik yöneliminin başka bir boyut kazanması da düşünülemeyecek bir şey değil.

Böylece, anlatıcının her konumunun belirli bir bakış açısı, belirli bir gözlem ve yorum biçimi içerdiği görülüyor. Ama bakış açısını, gözlemi ve yorumu tümlüğü içinde kavrayabilmek için bu konumun anlatıcının zamansal ve uzamsal yerlemleriyle bağlantıları içinde ele alınması gerekir. Örneğin İstanbul'da 'konuşlandırılmış' bir anlatıcının Notre-Dame betimiyle Paris'te 'konuşlandırılmış' bir anlatıcının Notre-Dame betimi, her iki anlatıcının baştan sona aynı sözcükleri, aynı imgeleri kullanmaları durumunda bile, alabildiğine farklıdır birbirinden. Aynı biçimde, diyelim ki birinci kişi ağzından, şimdiki zaman kipinde geliştirilen bir anlatıyla üçüncü kişi ağzından geçmiş zaman kipinde geliştirilen bir anlatı, her ikisi de aynı öyküyü anlattığı zaman bile, tümünden yabancısıdır birbirine: ne üçüncü kişi birinci kişinin özgürlük ve devingenliğine ulaşabilir, ne birinci kişi üçüncü kişinin nesnellik ve ölçülülüğüne; ne geçmiş zaman şimdiki zamanın ilk kez ya da yeniden, gerçekte, düşüncede ya da imgelemde gelişmekte olan, önü açık, sonu belirsiz oluntularının canlı titreşimini verebilir, ne de şimdiki zaman geç-

miş zamanın önlenmez bitmişliğini. Kipler içinde biçimleri değiştirin, anlatınız gene değişir. Jules Verne'in romanlarını gerçekte içerdikleri kipe: gelecek zaman kipine dökün, toz olup uçarlar avcunuzdan. Ama anlatıcı, zaman ve uzamın belirleyiciliği konusunda örneklerin en güzelini ve en somutunu Sait Faik'in aynı oluntunun iki gerçekleşim biçimini sırasını değiştirerek, yani son gerçekleşimi başta ve geçmiş kipinde, ilk gerçekleşimi en sonda ve gelecek kipinde veren, unutulmaz 'Meserret Oteli' sunar bize. Ne olursa olsun, Saussure'ün benzetmesi burada da geçerlidir: Alpler'in bir genel görünümünü çıkarmak istiyorsanız, belirli bir tepeden çıkarmanız gerekir. Üstelik, burada, hangi görünümü kimin gözünden, nerede, ne zaman çektiğinizi de hep göz önünde bulundurmak zorundasınız, çünkü yazarın özgürce seçtiği (ya da özgürce seçmiş gibi görüldüğü) temel yerlemler: anlatıcı, zaman ve uzam, aynı zamanda yapıtının iç gerçekliğinin temel koşullarıdır. Bunun sonucu olarak da onu bağlar.

Adnan Benk "Gelmiş geçmiş yazarların en büyüğü de olsanız, elâlemin kızını aklınıza esti diye öyle durup dururken sakatlayamazsınız," derken, böyle bir bağımlılığı vurgular.

Yazının ana özdeği

Claude Lévi-Strauss, *Hüzünlü dönenceler*'in başlarında, gününü doldurmuş, yetenekleri sınırlı, ama kendi önemini gereğinden fazla büyüten bir yaşlı yazın adamının bu özelliğinin altını çizmek için, Balzac'la kendisi arasında koşutluk kuran bir sözünü anar onun: "Yazılarımda biçem olmadığını söylüyorlar. Balzac'ın biçemi mi vardı sanki?" Buyurun, beğenebilerseniz beğenin adamı! Bir yandan kendini beğenmişliğini ortaya koyarken, bir yandan da hem yanlış, hem fazlasıyla beylik bir görüşü yinelemekte. Balzac'ın biçemi mi vardı! Ya da, daha dolaysız bir söyleyişle, Balzac'ın biçemi yoktu! Ta ortaokul yıllarımdan beri, sık sık işitmişimdir bu söz. Daha kötüsünü de işitmişimdir: Balzac fransızca bilmezdi! Öyle bir söylen ki inanılır gibi değil! "Balzac'ın biçemi yoktu!" diyenler, bugün geçerliliğini çoktan yitirmiş bir anlayışın etkisiyle, büyük yazarın anlatım özelliklerinin bir yapıttan bir yapıta sürmemesini bir gerçektenlik ve ustalık eksikliği olarak görüyor, bu süreksizliğin onun bilinçle aradığı bir özellik olabileceğini, örneğin, bir başka yerde belirttiğimiz gibi, bu durumun yapıttan yapıta anlatıcı değiştirmesinden kaynaklanabileceğini uslarından geçirmiyorlardı. Balzac'ın fransızca bilmemesine (ya da, daha doğru bir söyleyişle, fransızcayı doğru

dürüst yazamamasına) gelince, böyle bir savı benimseyecek olursak, duruma göre, birbirinden karanlık iki yol açılır önümüzde:

1) Biz de, Roland Barthes'la birlikte, yazının her şeyden önce bir dil olduğunu, varlığının dilin varlığıyla karıştığını kesinliyorsak, Balzac'ın yazar niteliğini yadsımak zorunda kalırız;

2) Nice yazınsever gibi biz de Balzac'ın gelmiş geçmiş romancıların en büyüklerinden biri olduğunu düşünüyorsak, yazının bütünü içinde dilin ancak ikincil bir öge olduğuna inanıyoruz demektir.

Ama bu yolların bizi fazla uzaklara götüremeyeceği belli: ne birincisine sapabiliriz, ne ikincisine. Çünkü mantık oyunları ile unutturulamayacak şeyler de var: yazının varlığı gerçekten dilin varlığıyla karışır, Balzac da gerçekten büyük bir dil ustası, eski sözlüğe devrimin kırmızı başlığını geçirmekten söz eden ünlü çağdaşının yönelimine uygun olarak, roman dilini çeşitlendirip sınırlarını alabildiğine genişletmiş bir yazar. Bunun tersini düşünmek, yani dilini doğru dürüst kullanamayan bir romancının Balzac'ın geldiği yere ulaşabileceğini varsaymak olsa olsa gülünç olur.

Ama, bilmiyor değiliz, ülkemizde en yaygın sözcükleri bile doğru dürüst tanımadıklarından pence-relere 'kulp' takıp 'gövde'yi 'kök'e, 'kenar'ı 'köşe'ye dönüştüren, kendi dilinde doğru dürüst bir tümce kuramayan, en yaygın bağlaçları bile adam gibi kullanamayan, kısacası anadilini yeterince bilmeyen romancılar, öykücüler, denemeciler çıkmaya başladı. Üstelik, sanki bir erdemmiş gibi, yanlış üstüne yanlış yapanlara arka çıkanlara rastlanıyor. "Yapmayın, zavalılık oturup bizim için üç yüz sayfa roman yazmış, bir de bunun türkçesiyle mi uğraşsaydı?

Böylesine türkçe hastasıysanız, gidin, yayımcısına çatın, adam tutup düzelttirtseydi!” diyorlar. Daha da ilginç, yüzde elli oranını aşmamak koşuluyla, yazarın dil yanlış yapmasını doğal saymak gerektiği konusunda fetva veren profesörler çıkıyor. Daha doğru dürüst yazı yazmasını öğrenememiş ökelerimiz de onlardan geri kalacak değiller ya, gözümünüzün içine baka baka, “Bakın, ne güzel konuşuyorum işte!” diyerek türkçelerinin yetkinliğine inandırma-ya çalışıyorlar bizi. Hatice ninenin de çok güzel konuştuğunu, ama, askerdeki torununa iki satır mektup yazması gerekince, ne yapacağını şaşırdığını düşünemiyor, konuşma diliyle yazı dili, günlük dille yazın dili arasındaki ayrımın bile ayrımında olmadıklarını gösteriyorlar.

Yıllar önce, bir dost toplantısında, hangi rastlantıyla, unuttum, bir hukukçu dostumuz ‘ad’ kavramının yalnızca hukukçuları ilgilendirdiğini söyleyince, şaşırıp kalmıştık, sonra, nerdeyse herkes bu kesinlemeye karşı çıkıp da arkadaşların kimi dilbilimde, kimi budunbilimde, kimi ruhbilimde, kimi bitkibilimde bu kavramın ne önemli bir yeri bulunduğunu açıklamaya girişince, şaşıрма sırası hukukçu dostumuza gelmişti, “Allah Allah! Allah Allah!” diye yineleyip duruyordu. Ama kimi dostlar hukukçu dostumuzun ilk konumunda dayatıyor, dilin tek bir düzlem oluşturduğunu sanıyorlar. Oysa, dilin çok değişik düzlemlerde, çok değişik biçimlerde eklemlenmesi bir yana, Roland Barthes, *Yazının sıfır derecesi*’nde, yazın dilinin üç temel ögesini kendine özgü bir imge bolluğuyla sunmuştu bize:

1) *dil*, bir çağın tüm yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkanlıklar bütünü, yazarın sözünün içinden geçen, ama ona hiçbir biçim vermeyen bir

doğa, yazarların değil, insanların bölünmez mülkü, seçimi gereği değil, tanım gereği toplumsal bir nesne, bir gereçler toplamından çok bir çevren, ama nerdeyse ‘yazın’ın *berisinde* kalan bir çevren;

2) *biçem*, bir dirim ya da bir geçmiş düzeyinde yer aldığından, hiçbir biçimde bir seçimin ürünü olmayan, yazarın bedeninden ve geçmişinden doğup yavaş yavaş sanatının özdevinimleri olan bir imge toplamı, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı, yazarın söylensel derinliklerinden yükselip sorumluluğu dışında açılan, sanatın dışında kalan, dolayısıyla yazarı topluma bağlayan antlaşmaya girmeyen, söyleminin dikey boyutunu oluşturan ve ‘yazın’ın nerdeyse *ötesinde* yer alan bireysel veri;

3) *yazı*, dil ile biçem arasında yer alan biçimsel gerçek, genel bir ‘hava’, bir ‘töre’, tarihsel bir dayanışma edimi, yaratım ile toplum arasındaki bağıntı, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal söylem, insansal amacı içinde kavranan ve böylece tarihin büyük bunalımlarına bağlanan biçim, yazarın ‘yazın’ı düşünme biçimi, biçimin aktöresi, yazarın kendi söylemini yerleştirmek istediği toplumsal alanın seçimi.

Roland Barthes’ın bu birbirinden esinleyici nitelermelerini özetlemekte bir sakınca yoksa; ‘dil’ yazarın söyleminin toplumsal ve yatay boyutudur, ‘biçem’se bireysel ve dikey boyutu; birincisi, belirli bir dönemde, bir kurallar bütünü, ikincisi yazarın bedensel ve tinsel geçmişinden kaynaklanan bir imge ve sözcük dağarcığıdır; ama her ikisi de zorlayıcı, her ikisi de birer ‘kör güç’tür; birincisi, kurallarına hepimiz uymak durumunda olduğumuz için; ikincisi, istemimiz dışında işlediği için. Yazıya gelince, bu iki oluşturu verinin kesiştiği noktada, yazarın bilinçle yaptığı bir anlatım seçimi, herhangi bir dü-

şümgü ve toplumsal kullanım doğrultusunda, çağın sunduğu değişik biçimlerden birinin üstlenilmesi ya da, gene herhangi bir düşümgü ya da toplumsal kullanım doğrultusunda, yeni bir biçim yaratımıdır; bireysel olduğu kadar da toplumsal bir edimdir.

Yazın tarihi bu bireysel-toplumsal edimin birbirinden değişik ürünleriyle dolup taşar, ama yazarın istemine bağlı olmayan iki temel öğe bu edimi ister istemez sınırlar ve yönlendirir. Tarih de sınırlar istemez: “Yazar yazısını zamandışı bir tür yazınsal biçim ambarından seçemez. Belirli bir yazarın olası yazıları Tarihin ve Geleneğin baskısı altında belirlenir.”¹ Roland Barthes, dil/biçem/yazı bağıntılarını irdeleyen, Saussure’ün ünlü dil/söz karşıtlığına hiç dokunmaz. Nedenini anlamak da zor değildir: ona göre, tarihselin ve toplumsalın ağırlığı yazın dilinde günlük dildekinden çok daha fazla duyulur; dolayısıyla yazın dili günlük dile göre çok daha bağlayıcıdır.² Barthes daha da ileri giderek bilinçli bir ‘bağlanım’ ediminden söz eder. Öyleyse yazın dili bir sürekliliğin alanı mıdır? Hayır, bir ‘üstlenme’ biçiminde de belirebilir, bir ‘yadsıma’ biçiminde de; ama, hem bir yönüyle toplumsal (dil) ve bireysel (biçem) tarihin ürünüdür, hem de en değişik, en aykırı biçimlerinde bile, konumunu tarihsel ve toplumsala göre belirler. Böylece Roland Barthes, bir ‘dil aktöresi’ olmadıkça ‘yazın’dan söz edilemeyeceğini kesinler.³ Bu kesinleme de yazının öncelikle bir dil olduğunu bir kez daha doğrular.

Yazının öncelikle bir dil olarak değerlendirilmesini temellendiren bir başka etken, nesnesi ya da,

¹ R. Barthes, *Yazının sıfır derecesi*, Metis, s. 25.

² “Ya Türkiye’deki dil devrimi?” diye sorulabilir. Dil devrimi başka bir tarihsel bağlanmadır.

³ R.Barthes, *A.g.y.*, s. 15.

özgöl deyimiyle, göndergesiyle kurduğu ilişkinin niteliğidir: bir başka yerde göstermeye çalıştığımız gibi,¹ yazın yapıtının göndergesi kendi kendisi, kendi öğeleri arasındaki bağıntılardır. Bir başka deyişle, yazınla nesnesi, bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılmaz; nesne ya da gönderge, Valéry'nin deyimiyle, 'biçimiyle aynı özdekten'dir. "Adam koca roman yazmış, bir de bunun türkçesiyle mi uğraşsaydı?" diyenlerin nerede yanlışlıkları şimdi daha iyi anlaşılıyor: dil çarpıksa, nesnesi de çarpıktır. Hatta, çoğu durumlarda, çarpıklığın dilden mi, yoksa nesneden ya da göndergeden mi kaynaklandığını kestirmek nerdeyse olanaksızdır. Örneğin *"herkesin yemek masasını çevreleyen duvarlar dışındaki sonsuz bir noktaya baktığı, renksiz ve yavan akşam yemekleri"* türünden bir anlatım hantal olmasına hantaldır, ama, kendi başına ele alınınca, herhangi bir dilsel yanlış içermez, yanlışlığı göndergesinin çarpıklığındadır, hatta burada çarpıklık sözcüğü yetersiz kalır. Öyle ya:

1) 'sonsuz bir nokta' terimlerde bir çelişki, tasarlanması bile olanaksız bir şeydir;

2) bizde önce masalar konulup sonra çevresine duvarlar örölmüş gibi aykırı bir izlenim uyandırır;

3) bu sonradan örölmüş ve görünüşe göre saydam duvarların en azından masada oturanların açısından 'belgili' olmaları beklenirken 'belgisiz' biçimde sunulmaları bizi rahatsız eder.

Hiç kuşkusuz, dil, hele yazın dili, kendi başına ele alınınca, 'doğru ya da yanlış değildir, geçerlidir ya geçersizdir: geçerli, yani tutarlı bir gösterge dizgesi'.² Bu bakımdan, baştan sona tersine çevrilmiş

¹ Bkz. 'Yazının çevresinde.'

² Bkz. R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, s. 255.

bir kurmaca evrende ‘sonsuz nokta’lar da geçerli sayılabilir, ama ancak böyle bir evrende. Buna karşılık, her öge geçerliliğini bütünün başka öğeleriyle kurduğu bağıntılardan aldığına göre, bizimkine benzer olarak sunulan bir kurmaca evrende, ‘sonsuz nokta’ söylemi de, göndergesini de sakatlar: her ikisinin de sakatlığıdır. Buna karşılık, gerçek yazar, söylemle nesnesi arasındaki denkliği sözcük ve tümce düzleminde kurmaz yalnızca, dil, kurgu, odaklayım, hepsini sokar işin içine. Böylece, örneğin Albert Camus’nün *Sisyphos söyleni*’nde, en sıradan sözcükler en somut gerçeğin biçimi gibi görünebilir: “*Kalkma, tramvay, dört saat daire ya da fabrika, yemek, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı çarşamba perşembe cuma cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol!*”

Ancak, örneğimizin de sezdirdiği gibi, söylemle nesnesi arasındaki dengeyi doğru kurmakla tüm dilsel sorunlar çözülmüş olmaz. Örneğin belki de yazarlığının en belirgin özelliği olmayacak dil yanlışları yapmak olan ünlü romancımız Orhan Pamuk, ‘*ağacın köküne kendini siper eden Alâaddin*’i ‘*ağacın gövdesini kendine siper alan Alâaddin*’ biçimine sokmakla tüm dilsel, dolayısıyla da yazınsal sorunlarını çözümleyebilseydi, yazarlık fazlasıyla kolay olurdu. Yazınsal söylem, hiç kuşkusuz, belli bir dönemde, genel dilden yola çıkılarak, genel dilin çevreni içinde oluşturulur, ama yazar, bunu yaparken, birbirine karşıt görünen iki zorunluluğa birden uymak durumundadır:

1) genel dili üstlenme; deyim yerindeyse, onu kendi söylemiyle özdeşleştirme;

2) genel dilden belirli bir ölçüde ‘uzakta’ kalma, bu uzaklığı koruma.

Bilindiği gibi, Roland Barthes dili “bir çağın bütün yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkılar bütünü” olarak tanımlar. Öyleyse, ona göre, yazar yazısını ‘zamandışı bir tür yazınsal biçimler ambarrı’ndan seçemeyeceği gibi kendisine sunulan dilin herhangi bir tarihsel evresini de söyleminin çevreni olarak seçemez: çağının dilini kullanmak durumundadır. Kimileri, türkçenin durumu söz konusu olunca, çağının diline bağlanma eğilimini bir *ulusal gurur*, yani bir tür bağınazlık olarak nitelerler; oysa sorun öncelikle bir *kimlik* sorunudur: ancak çağımın diliyle çağımın yazarı olabilirim; dilimin eskiliği yazar olarak benim de eskiliğim, dilimin ayrışıklığı ve tutarsızlığı yazar olarak benim de ayrışıklığım ve tutarsızlığımdır. Dilin tarihsel çevreninin belirlenmesinde ölçütler bir oranda değişebilir kuşkusuz, ama dili zamandışı ya da zamanüstü, saltık, değişmez bir gömü olarak görenler genellikle dilsel duyarlıktan yoksun olanlardır. Uslamlamalarını biliriz: hep dilin doğallığını öne çıkarır, “Bunca yıllık hayata nasıl yaşam diyebilirim? Bunca yıllık kelimenin yerine sözcüğü nasıl kullanabilirim?” derler. Uslamlarının kaynağındaki yönelimi de biliriz: terimler arasındaki bağıntıları değil de yalnızca terimlerin kendilerini gördüklerinden, kalıplaşmış biçimlerin her birinin kendi başına bir güzellik içerdiğini düşünür, hep aynı kalıpları yineler dururlar, ‘yele kapılmış, kuru yaprak’, ‘gözler önünden bir sinema şeridi gibi geçen hatıralar’, ‘hafızanın bahçesi’, ‘aklın beyaz perdesi’ gibi küflü kullanımlar karşısında ağızları sulanır.

Genel dilden ve kalıplarından belirli bir ölçüde uzak durma zorunluluğunun da büyük ölçüde bu yönelimden kaynaklandığı düşünülebilir. Hiç kuş-

kusuz, yazar, istemi dışında, söyleminin bireysel boyutunu oluşturan 'biçem'in getirdiği öğelerle genel kullanıma göre küçük bir sapma getirir, söylemini belirli bir düşüngüye, belirli bir yazın ve düşün çevresine bağlayan, dolayısıyla ona özel bir toplumsal boyut katan bir 'yazı'nın seçimi bir başka sapma oluşturur; ama iyi yazar her zaman daha ötesine geçer bunun: yalnızca onu sorgulamak, olanaklarını sınamak için bile olsa, gereğinden fazla aşınmış, iyiden iyiye kalıplaşmış öğelerini kendinden uzak tutmak, en azından onların bu niteliğini bildiğini, kullanınca da bile bile kullandığını göstermek gereksinimini duyar. Unutulmaz Uğur Mumcu yalnız beylik kalıplara uzaklığını belirlemekle kalmaz, uzaklığın belirlenmesini bir etki ögesine dönüştürürdü. Şu var ki genel dilin kalıplarından uzak durmak, 'seçkin' bir anlatıma yönelmek anlamına gelmez, hatta, bana sorarsanız, kimi geleneksel türler bir yana, seçkin bir söylemin yazınsal söylem düzeyine ulaşması zordur, ancak belirli bir uzaklıkla, tırnak içinde 'yazınsal' deriz bu tür söylemlere. Buna karşılık, dilin her düzlemi özgün bir yazınsal söylemin çıkış noktası olabilir. Tek bir örnek vermek gerekirse, Céline, Raymond Queneau, Boris Vian dilin en alt düzleminden: halk dilinden yola çıkarak, gerçekten özgün, gerçekten geçerli, gerçekten çekici yazınsal söylemler oluşturmuşlardır.

Ama çekicilik, tıpkı zenginlik gibi, dilin özgül niteliği değildir. Bir sonuçtur yalnızca, tek tek öğelerin değil, öğeler arasındaki bağıntıların getirdiği bir sonuç.

Alay ve acı

Varlık'ta bir günümü anımsıyorum: ben küçük odamda çeviri yapıyorum, Yaşar Nabi bey kendi odasında Ankaralı bir öykücü konuğunu ağırlamakta. İki odayı ayıran duvarın ortasında dergi büyüklüğünde bir açıklık var, aramızda iletişimi kolaylaştırıyor. Konuğun sesi gittikçe yükselip coşkulu bir havaya girince, işimi bırakıp dinlemeye başlıyorum: *Madame Bovary*'yi yorumluyor, *Madame Bovary*'yi *Madame Bovary* yapan şeyin Tarım Şenliği'nin anlatıldığı bölüm olduğunu, çünkü burada valilik danışmanı M. Lieuvain'in yaptığı 'çok önemli' konuşmanın, ilerlemeyi, gelişmeyi, aydınlanmayı simgelediğini, 'mutlu geleceği muştuladığını' söylüyor. Şimdi olsa, tam Flaubert'e yaraşır bir durum ve tam Flaubert'e yaraşır bir kişi karşısında bulunduğumu düşünerek gülerdim. Ama, o gün, sinirimden kendi kendimi yiyor, bir yazarın, hem de bir öykü yazarının, söz konusu konuşmanın apaçık gülünçlüğüne ayırımsayamamış olmasını usuma sığdıramıyorum. Öyle ya, o gülünç mü gülünç konuşmayı bir ilerleme ve aydınlanma simgesi biçiminde değerlendirmek için, gerçekten bilgisiz, gerçekten 'ebleh' olmak gerekir.

Gerçekten bu denli bilgisiz ve 'ebleh' miydi yazarımız? Şimdi düşünüyorum da 'Evet' demeye di-

lim varmıyor. Belki bu konuda 'ebleh'ti yalnızca: bir yandan 'Melali anlamayan nesle aşına değiliz' diyen Ahmet Haşim'in öğretisini özümsemişti, bir yandan da, yaşamın sürekli bir ilerleme biçiminde eklem-lendiğine inanmış bir yazar olarak, iyi yazının ancak 'ağırbaşlı' olabileceğine inanıyor, ilerlemeyi, hele toplumsal ve ekonomik ilerlemeyi muştulayan her söylemi, Flaubert'in M. Lieuvain'i gibi bir budaladan da gelse, M. Lieuvain'inki gibi saçma ve gülünç bir söylem de olsa, öpüp başına koyuyordu. Bir başka olasılık, ağırbaşlı yazarımızın alay ve gülmece öğelerini Flaubert gibi büyük bir yazara yakıştıramamasıydı. Ama, kendisine bir türlü yakıştıramadığımız bir niteliği yazarımızın sırtına yeniden yapıştırmak pahasına da olsa söyleyelim: durum buysa, Flaubert'i hiç mi hiç anlamamış olması gerekirdi. Anlamadığı da açıktı.

Öyle ya, sözünü ettiği *Madame Bovary* daha Charles Bovary'nin sınıfa girişini anlatan ilk satırlardan Emma Bovary'nin can çekişmesini anlatan son sayfalara değin ince alayla, gülmece öğeleriyle dolup taşar. Eczacı Homais'yle papaz Lestiboudois'nin tartışmaları, gene Homais'nin M. Lieuvain'in söylevini andıran konuşmaları ve tepkileri, Charles Bovary'nin yaptığı *strefopodi* ameliyatı, Emma'yla Léon'un sanat konuşmaları, vb. benzerine az rastlanır gülmece örnekleridir. *Duygusal eğitim* gene bu tür örneklerle doludur. *Bouvard ile Pécuchet*'ye gelince, biliminden tarihine, tarımından politikasına, hiçbir şeyi esirgemeyen bir alay, bir gülmece, bir yergi başyapıtıdır. Peki 'melal', ya da 'hüzün'? O da vardır kuşkusuz, ama, tuhaf bir biçimde, alaydan ve gülmeden doğar.

Ancak, büyük romancıları hep 'ağırbaşlı' yazar-

lar olarak düşünmek, yalnızca Flaubert'i değil, neredeyse hiçbirini anlamamak ya da, bu da aynı kapıya çıkar, neredeyse hepsini yanlış anlamaktır. Öyle ya, ilk büyük romanlar, *Pantagruel*, *Don Kişot*, *Gil Blas de Santillane*'in öyküsü, gülmece payının fazlasıyla ağır bastığı romanlardır. Romanın yazın türü olarak doruk noktasına ulaştığı XIX. yüzyılda da büyük romanlarda alay ve gülmece payı gittikçe artar. Yüzyılın en büyük romancılarından Balzac'ın yapıtları buna örnek gösterilebilir, hatta ünlü yazarın yolunda ustalaştıkça güldürü payını artırdığı söylenebilir: örneğin *Yaşlı kız*, örneğin *Memurlar*, *Köylüler*, örneğin *Yaşamda bir başlangıç* ve daha birçok Balzac romanı Rabelais'ye yakışacak ölçüde gür ve taşkın gülmece kaynaklarıdır. Stendhal'in yalın ve dümdüz görünen anlatımı yer yer gerçekten etkileyici bir ince alayla örülür. Mihail Bakhtin de genellikle büyük acıların, insan koşulunun tragedyasının, ezilmişlerin ve alçaltılmışların romancısı diye bilinen Dostoyevski'nin yapıtlarını Sokrates söyleşimlerine ve Menippos taşlamalarına bağlar, üstelik, her üç kümeyi 'karnaval evreninde' birleştirir.

Sav ilk bakışta şaşırtıcıdır. Ama, biraz düşünülecek olursa, *Phaidon* da içinde olmak üzere, tüm Sokrates söyleşimleri ağırbaşlı, asık suratlı bir Sokrates'ten çok, ağzında sözcüklerin tadını usun sevinçle birlikte duyan, taşı gedğine koymasını, ince anıştırmalarda bulunmasını, bıyık altından da olsa, her zaman gülmesini bilen bir Sokrates çıkarır karşımıza. Bakhtin'in bir yerde onlarla aynı söylem türünü ve aynı çok sesliliği paylaştığını kesinlediği Dostoyevski anlatılarına gelince, taşıdıkları tragedyaya yüküne karşın, abartılarıyla olduğu gibi, gülmece öğeleriyle de 'karnaval' kavramına çok uzak olma-

dıklarını saptamak hiç de zor değildir. *Öteki*'nden *Yeraltından notlar*'a, *Kumarbaz*'dan *Suç ve ceza*'ya, *Budala*'dan *Karamazov Kardeşler*'e hemen hepsi ilginç mi ilginç gülmece örnekleriyle dolup taşar; *Cinler*'in Stefan Trofimoviç'i bir güldürü kişisidir; uzun uzun konuşup düşünce geliştiren kimi Dostoyevski kişileri, düşünceleriyle birlikte Dostoyevski'nin ince alayını da dile getirirler.

Ancak konunun belki de en büyük ustası Marcel Proust'tur: diplomat M. de Norpois'nın kimilerince birer incelik örneği olarak algılanabilecek olan uzun tümceleri, Sorbonne profesörü Brichot'nun güncel yazılarında kapıldığı biçem kaygıları, Madame Verdurin'in konuşma, gülme ve kızma biçimleri, doktor Cottard'ın bönlük ve züppeliği, ağzında sürekli pastil bulunduran hanımın, bu gidişle midesini bozacağı söylenince, "Mideye gitmiyor ki, ciğere gidiyor: öksürük için alıyorum," demesindeki, fırtınalı bir havada kırdı yolunu şaşıran arkadaşlardan birinin "Yolunu şaşırmak bir şey değil, insan yeniden bulamıyor!" türünden bir gözlem geliştirmesindeki doğallık ince alayın ve yazınsal gülmececiğin nerelere dek götürülebileceğini gösterir bize.

Bu örneklerle daha nice örnekler eklenebilir, *Kalpazanlar*'da ve *Vatikan'ın zindanları*'nda Gide'in, *Bekârlar*'da Montherlant'ın, *Dostum Pierrot* ve *Zazie metroda*'da Queneau'nun, *Kral Salamon'un bunalımı*'nda Romain Gary'nin, çoğu öykülerinde Sait Faik'in ve Orhan Kemal'in, hemen her öyküsünde ve hemen her oyununda Haldun Taner'in bu öğeleri nasıl ustalıkla kullandıkları ve onlarla neler kazandıkları uzun uzun anlatılabilir. Romanımıza *İnce Memet* gibi destan, roman ve tragedya karışımı bir yapıtla giren Yaşar Kemal'in *Ortadirek*, *Yer demir*

gök bakır ve *Ölmez otu*'yla içten, ölçülü, ama neredeyse sürekli bir gülümsemenin tadını çıkarmaya ve duyurmaya başlamasının ne zenginleştirici bir deneyim olduğu gösterilebilir. Ne olursa olsun, şu ya da bu biçimde, çoğu önemli yazarlarda buluyoruz bu özellikleri. Alıcı gözle bakacak olursak, *Genç Werther'in çektikleri*'nde bile bulabiliriz.

Artarda sıraladığım bu örneklerle neyi anlatmaya çalışıyorum? Alay ve gülmece öğelerinin anlatı türleri üzerindeki egemenliğini mi? Alayın acıya, güldürünün tragedyaya üstünlüğünü mü? Hayır. Eski dönemlerde, hiçbir şeyin kendi sınırlarından taşmamasına, alayın güldürüde, acının ağlatıda kalmasına özen gösterilirdi. Günümüze doğru gelindikçe, türler birbirine karışırken, değişik öğeler de iç içe girmeye başladı. Boileau kendi yurttaşlarından, yani Racine'in torunlarından birinin: Jean Anouilh'un, *Antigone*'da eskil tragedyayı ölçülü bir gülümsemeyle yumuşattığını öğrenseydi, herhalde mezarında ters dönerdi. Ama durum bu, çağımızın önemli yapıtları şu ya da bu biçimde, ama her zaman belirli bir gülümsemenin varlığına tanıklık ediyor.

Türlerin sonu geldi de ondan mı? Hayır, yazın türleri arasındaki ayırım daha uzun süre ortadan silineceğe benzemiyor. Ancak tür bir uzlaşma biçimidir; okurla hangi çerçevede ve nasıl bir ilişki kuracağınızı belirler bir bakıma. Örneğin ona bir günlük sunmak başka, günlük biçiminde bir roman sunmak başkadır. Üstüne 'roman' sözcüğünü koydunuz mu, kendi gerçek günlüğünüz de söz konusu olsa, yapıtınızın algılanma biçimi, anlamı ve işlevi tümünden değişir: okur bir roman olarak görür onu, bir roman olarak değerlendirir. Ne olursa olsun, dize

karşısında düzyazının gittikçe alan kazandığı gibi, gülümseme de acı karşısında çok daha ağır çekiyor, türler de ister istemez buna uymak zorunda kalıyor. O zaman, yazındışı bir olguya mı bağlayacağız bu gidişi? Örneğin dünyamızda acılar azaldığı için mi böyle olduğunu söyleyeceğiz? Herhalde hayır. Bugün de dünya acılar içinde, hatta acının, ağlatının kat kat büyütülüp evrenselleştirildiği bir dünyada yaşadığımız bile söylenebilir. Her akşam karşısına geçip oturduğumuz renkli cam, renk renk, boy boy, düzlem düzlem, dünyanın acılarını yığıyor önümüze, yaşamımız boyunca bir kez görmeye bile zor katlanacağımız görüntüleri, çamurlar içinde çocuk ölülerini, bedenlerinden koparılmış başları ve kolları, insanın en acımasız edimlerini durmamacasına gözler önüne sererek birer çiğ görüntü tüketicisine dönüştürüyor bizleri, bizler de çiğ görüntülerle beslen-dikçe duyarsızlaşıyoruz.

Alayı ya da gülmeceyi duyarlığımızı daha etken kıldıkları için mi öne çıkarıyoruz öyleyse? Hayır, acı da aynı biçimde etkin kılabilir duyarlığı. Ama acı genellikle bizi sarıp kavrayan, tüm ağırlığıyla üstümüze çullanan, bizi kendisi dışında her şeyden yalıtlayan şeydir. Ağlatı da, böylece, yalnızca acının açısında kalmaya yargılıdır. Alay ya da gülmeceyse, bizi sarılıp kavranan, üzerine çullanan 'nesne' olmaktan çıkararak tüm ağırlığıyla çullanıp soyutlamayan, ama sarıp kavrayan 'özne'ye dönüştürür. Üstelik, nesneye uzaklığı ve ondan ayrışıklığı nedeniyle, duyarlığa usu da ekler. Flaubert'in, sırf dünyayı olduğu gibi betimlemekle, onun dışına çıktığı, ona uzaklığını belirlediği ve özne işlevini kendisi üstlenerek onu nesneleştirdiği söylenir. Bir bakıma yazgıdan alınan öğtür bu. Ama, nesneleştiriyorsa, aynı

zamanda nesnelleştiriyorsa, uzak bakış aynı zaman-
da bir ince alayı içerdiği, Nietzsche'nin 'çen bilgi'
dediği şeyle aydınlandığı içindir. Ancak, hemen söy-
lemek gerekir ki, yapıt çen bilginin ışığında eklem-
lenmekle acıyı ya da ağlatıyı silmez; tam tersine,
başka her şey gibi onu da gerçek yerine koyar, böyle-
ce daha iyi görünmesini, daha iyi anlaşılmasını sağ-
lar: fotoğraf baş aşağı gelmiş arabına göre neyse,
gülen yapıt ağlayan yapıta göre odur.

Bu açıdan bakılınca, *Bouvard ile Pécuchet* dün-
yanın en büyük ağlatısının arabından çıkarılmış bir
aydınlık resim olarak tanımlanabilir.

Folklor ve gelenek

En az on yıl geçti üzerinden, ama, ne zaman anımsayacak olsam, bulantı gırtlığıma yapışır: bir tuhaf dans izlemiştim; bildiğimiz çiftetelli, ülkede 'düzeltilmedik' hiçbir şey bırakmayacaklarını sık sık kesinlemiş olan 12 Eylül büyülenmişlerinin sanat alanına da el atmalarının sonucu, Kültür Bakanlığı'nın öncülüğü, Devlet Tiyatrosu'nun katkılarıyla, hem ezgi, hem dans açısından, Anadolu, Osmanlı ve Batı kökenli öğelerin karıştırılmasıyla, şahın şahbaz olması gibi, yeni bir kılığa sokulmuş, gururla kitleye sunulmaktaydı; ama, tüm içtenliğimle söylüyorum, bu denli bayağı, bu denli çirkin bir gösteri düşünülmezdi; gösteriyi gerçekleştiren kadınlar, gelişigüzel devinimlere girişseler, o yelkenli kılıklarıyla bile, rastlantı sonucu, bir an hoş bir görüntü yaratabilirlerdi; bu kırma dansın bizde yarattığıysa, yalnızca tiksintiydi, bir de şu ülkenin, nitelikli, niteliksiz, onurlu, onursuz, orası ayrı bir konu, bunca sanatçısının böyle hoyratça alçaltılmasının yol açtığı başkaldırı. O gün bu gün, arada bir, insanın folklor, folklorun insana ne oyunlar oynayabileceğini düşünürüm de tüylerim ürperir.

Neden? Folklorun kendisi, daha doğrusu folklor kavramına bağladığımız şarkılar, danslar, oyunlar, anlatılar daha baştan aşağılarda bulunduğu için mi?

Hayır. Folklor, soğanın cücüğü gibi, yoksulun zenginliğidir: Beethoven'ın ya da Rameau'nun torunları, folklorlarıyla övünmeyi uslarından bile geçirmezken, Dede Efendi'nin torunu halkının folklorunu en büyük gurur kaynaklarından biri olarak görür, orası öyle, ama gene de zenginlik zenginliktir. Bilindiği gibi, hem bir toplumun halk göreneklerini ve halk sanatlarını ele alan araştırma dalına, hem de bu görenek ve sanatların tümüne verdiğimiz addır folklor. Halk sanatlarının öteki sanatlardan daha yetersiz ya da daha değersiz olduğunu söyleyemeyiz. Hatta, kendi başlarına ele alınınca, folklor ürünlerinin genellikle kusursuz örnekçeler oluşturdukları, içinde geliştikleri toplumla, onun düşünsel ve duygusal çevreniyle tam bir koşutluk kurdukları söylenebilir. Halk kökenli olmaları da olsa olsa bir geçerlilik güvencesi olarak değerlendirilebilir. Kısacası, bir doruğa gelip durmuş olarak buluruz öğelerini. Ne var ki folklor ürünlerini bir doruğa gelip durmuş olarak bulmamız, en azından onlardan yararlanmak isteyenler açısından, pek de iyi bir gösterge sayılmaz: hem tüm olanaklarını kullanıp tüketmiş, hem de bunu çok önceden gerçekleştirmişlerdir: bizim yapıtlarımız değil, atalarımızın yapıtlarıdır. Kurgularından ya da öğelerinden yararlandığımız zaman da ayraç içinde, birer 'bezek' olarak kullanırız onları, böylece, yapıtımızın onların uzantısı olduğunu değil, olsa olsa onlardan dönüşsüz bir biçimde koptuğunu gösteririz.

Bu gözlemin bir çelişki içerdiği düşünülebilir kuşkusuz, "İyi ya, bizim gerçek kalıtlarımız bunlar! Atalarımızın yapıtlarından yararlanmaktan daha doğal ne olabilir?" denilebilir. Ancak, konuya biçimsel açıdan bakacak olursak, önce folklor ürünlerinin

kusursuzluğu bir engel olarak dikilir karşımıza. Pertev Naili Boratav'ın büyük bir titizlikle derlediği masallarımıza bakın: kurguları, biçemleri, kişileri ve izlekleriyle, her biri kendi türü içinde bir kusursuzluk örneğidir; öylesine işlenmiş, öylesine kusursuzlaşmışlardır ki, bir bakıma öylesine 'kapanmışlardır' ki bundan böyle yinelenmekle kalırlar. Gerçek durum da budur: iyi anlatıcı, kötü anlatıcı vardır, ama Türkiye'nin bir ucundan bir ucuna, üç aşağı, beş yukarı, aynı masallar yinelenir. Hiç kuşkusuz, gene Pertev Naili Boratav'ın derlemelerinde gördüğümüz gibi, masallara zaman zaman değişen yaşam koşullarının getirdiği yeni öğeler katılır, örneğin otomobil ya da uçak, örneğin traktör ya da biçerdöver, rahatlıkla masallarda yer alabilir, ama, bu tür öğeler, daha çok birer benzetme nesnesi olarak (gücü ya da hızı vurgulamak için) kullanılmaları bir yana, yapıyı değiştirmeye yetmez: yapı ve içerik hep aynı kalır. Hatta, denilebilir ki, yinelenmek masalın, dolayısıyla folklor ürünlerinin yazgısıdır: yatağında büyükannesinin masalını dinleyen çocuk bile, onun değiştirilmesine ya da kısaltılmasına karşı çıkar.

Aynı şeyi türkülerimiz için de söyleyebiliriz. Ruhi Su türkülerimizi dün ya da bugün söylendikleri gibi değil de 'söylenmeleri gerektiği gibi' söylediğini öne sürerdi. Hiç kuşkusuz haklıydı da: görkemlerini başka hiç kimsenin duyurmadığı biçimde duyuruyordu bize. Ama, söylenebilecekleri en iyi biçim içinde, hiçbir şey eklemekten, hiçbir şey çıkarmadan söylüyordu onları, kısacası yineliyordu. Türkü geleğinden yararlanarak, onun öğelerini, onun sözcüklerini kullanarak yeni bir şarkı türü oluşturmaya çalışanlarsa, biliyoruz, yalnızca gülünç oluyorlar. Zaman zaman hayranlıkla izlediğimiz Rus halk dans-

ları topluluklarının yaptığı da, öyle sanıyorum ki, unutulmaz Ruhi Su'nun türkülerde yaptığıının bir başka düzlemde uygulanması: folklor ürününü yinelenmesi gereken en iyi biçimde yineliyorlar; oyunların birbirine bağlanması, giriş çıkışlar, vb. gibi 'yeni' öğelerse, folklor ürününün dışında kalan öğeler. İşlevleri de, folklor ürününü yenilemek ya da zenginleştirmek değil, onları 'çerçeve içinde' sunarak birer resim, birer müze nesnesi gibi 'göstermek', bunun dolaylı sonucu olarak da bizden uzaklıklarını kesinlemek.

Şu var ki, birtakım sanat ve yaşam öğelerini folklor diye nitelememiz için, ille de gelişimlerini tamamlamış ve geçmişte kalmış olmaları gerekmiyor. Hiç kuşkusuz, folklor genellikle eskilerden, tarihin derinliklerinden gelir bize; bu nedenle, günümüze taşıdığı öğelerin kaynağını, işlevini, anlamını belirlemede güçlük çektiğimiz olur. Ama, yaşamakta, hatta, çelişkin bir biçimde, gelişmekte olan çağdaş folklor öğelerinden de söz edilebilir. Bugün, belirli folklor öğeleri, örneğin kimi oyunlar, kimi türküler, toplumun belirli kesimlerinde yaşamlarını nerdeyse doğal bir biçimde sürdürüyor, insanların sanatsal ve yaşamsal gereksinimlerini karşılıyor. Bu öğeler, böyle bir kesimin içindeyse, bizim için folklor değildir. Bize göre folklor niteliği kazanmaları için, içinde yer aldığımız toplumsal çevrenin dışında kalmaları, onun gereksinimlerini karşılamaz olmaları gerekir. Halk kendi dansına folklor demez; daha açık bir deyişle, aynı ulusun bireyleri olmanıza karşın, sizin için folklor olan onun için folklor değildir.

Bu son durum, hiç kuşkusuz, toplumsal, ekin sel, coğrafyasal, ekonomik ayrılımlardan doğan bir sonuç. Ne var ki, ayrılmış kesim ya da sınıflar tüm-

den kopmuş da değil birbirinden; hatta, özellikle şu son yıllarda, iletişim araçlarının yaygınlaşması, kentlere göçün yoğunlaşması gibi olguların etkisiyle, belirli düzlemlerde birbirlerine gittikçe daha çok yaklaştıklarını, birbirlerine yaklaştıkça da kendi kendilerinden uzaklaştıklarını söylemek olanaklı. Örneğin kenter kesimi, en azından bir bölümü, hiç kuşkusuz onun eğilimlerini göz önünde tutarak, ama kendi eğilimlerini de boşlamadan, halk kesimi için ekin sel ürün pazarlamaya başladıktan sonra, yavaş yavaş kendisi de aynı ürünü tüketmeye başlıyor.

Bilindiği gibi, folklor sözcüğüne verdiğimiz bir anlam daha var, incecikten bir alay içeren bir anlam: görünüşte ilginç, ama gerçek bir önemi bulunmayan, karşılıksız içeriklerle kurulan, bu arada bir eskilik, bir gününü doldurmuşluk izlenimi uyandıran birtakım sıradan sanat ve yaşam öğelerini de folklor diye adlandırıyoruz. Kökeninde onunla bir ilişkisi bulunsun, bulunmasın, bu üçüncü anlam sözünü ettiğimiz olguyu da kapsar gibi görünüyor: örneğin 'arabesk' diye adlandırılan şarkılar bu anlamda birer folklor ürünüdür. 'Arabesk' dedikleri müzik hiç kuşkusuz çağdaş bir türdür, ama, tekil yaratıcılar elinden çıkmış olmasına karşın,¹ hem yöneldiği çevre, hem tüketilme biçimi açısından, bir 'halk' türü olmasıyla folklor a yaklaşıp. Folklor yalnız halk kökenli sanatı değil, aynı kökene bağlanan görenekleri de kapsadığına göre, belirli dünya görüşlerinin, belirli kavramların da bir tür folklor oluşturdıkları

¹ "Yaratıcıları belli, öyleyse folklor sayamayız," denilebilir; folklor yapıtlarının yaratıcıları genellikle belirsizdir, bir Karacaoğlan, bir Pir Sultan Abdal folklorun dışına taşar. Gelenek içindedirler, ama ona kimliklerinin damgasını basarlar. Arabesk denilen türün söyleyicileri görünür, ama hazırlayıcıları adsızlığa adanmışa benziyor.

düşünülebilir. Kimi politikacıların sık sık yararlan-
dıkları kutsal inanç ve şanlı tarih izlekleri de aynı
biçimde bunları böyle tüketmez olmuş ya da hiçbir
zaman böyle tüketmemiş çevrelerde, kurutulmuş,
saptırılmış ve değişmez içerikleriyle birer folklor
ögesi olarak algılanır, bu nedenle de küçümsenir, ki-
milerinin geçerliliğini benimsesek bile, bize eski gö-
rünürler; düşünsel ve estetik evrenimizde bu biçim-
leriyle bir yer bulamadıkları, günümüzle, gereksi-
nimlerimizle, eğilimlerimizle bağdaşmadıkları, kı-
sacası, bulunduğumuz noktadan bakılınca, bir alt-
ekin malı oldukları için dışlarız onları,¹ ya da, be-
nimsesek benimsesek, müzelik nesneleri benimse-
diğimiz gibi benimseriz: kendi kendileri olarak, on-
lara karşı hiçbir önyargımız yoktur, ama yeni düzen
içindeki konumları ve işlevleriyle yapay ve itici bu-
luruz. Bugün belirli çevrelerde yurdumuzun eşsiz
kurtarıcısı Atatürk'e ve devrimsel yapıtına dudak
bükme, hatta dudak bükmenin de ötesine geçmek,
nerdeyse doğal bir tutuma dönüştüyse, bir folklor
evreninde yaşayan Kenan Evren ülkenin alanla-
rında yıllar yılı Atatürk'ten söz ettiği içindir. Ne olur-
sa olsun, folklor, toplumun bütününe ya da önemli
bir bölümüne göre, gerçekte bitmiş, günün yaşam
çevriminin dışına düşmüş, noktalanmış olandır. Bu
nedenle, folklor ögesi tüm bu örneklerde yaşamdan
kopmuş ögenin çoğu kez anlamı da değiştirilmiş ola-
rak yinelenen şey olarak çıkar karşımıza. Baleye dö-
nüştürülmüş çiftetellinin tiksindirici olması bun-
dandır.

Bu saptamaya bakarak, folklorla geleneği birbi-
rinden ayırmayı deneyebiliriz belki. Öyle ya, folklor
geleneğe bağlanır, ama toplumun dışına düşmüş ya

¹ Ama bu ekini gerçek halk ekiniyle karıştırmamalıyız.

da dar bir kesiminde sıkışıp kalmış, kısacası durmuştur; gelenekse, tanım gereği, sürekli dir, bugün sürdürmekte olduğumuz yaşamda da bir yeri vardır, onun bir parçasıdır. Öte yandan, folklorun hep yerel ve hep halk kökenli olmasına karşılık, geleneğin hem halk kökenli olması gerekmez, hem de sınırları çok geniş olabilir, örneğin Avrupa roman geleneğinden, Fransız roman geleneğinden ve Fransız gerçekçi roman geleneğinden söz etmek olanaklıdır. Hepsi de sürmekte ve dönüşmektedir. Türk şiir geleneği dediğimiz zaman da öyle: sürmekte olan bir etkinliği belirtiriz, sürmekse aynı zamanda bir dönüşümü içerir. Ancak, olguların ölçüsüne vurulunca, tanımlar olgularla ne ölçüde bağdaşır?

Hiç kuşkusuz, kaba çizgilerde kalmak koşuluyla, gelenek içinde genellikle inişli çıkışlı bir gelişme söz konusudur, örneğin bir Queneau'nun anlatı yapıtı, çok gevşek bir biçimde de olsa, bir yandan Rabelais'ye, bir yandan Flaubert'e bağlanabilir; bir Tournier, kendisinin de istediği gibi, bir yerde Zola'nın sürdürücüsü olarak nitelenebilir. En önemlisi, her yeni Fransız romancısı, en azından XVI. yüzyıldan bu yana süregelen bir ulusal geleneğin doğal kalıtçısı sayılabilir: ondan ister istemez yararlanmışır, sürdürücüsüdür artık onun, ona karşı çıktığı zaman bile. Bakhtin'in sözünü ettiği ortak bellek kavramını benimseyecek olursak, bundan daha doğal bir şey de yoktur.

Ancak bu görel süreklilik her yerde geçerli midir? Örneğin biz ne ölçüde bir Türk şiir geleneğinden söz edebiliriz? Yanıt vermek oldukça güç. Çünkü, daha başlangıçta, birbirine oldukça yabancı iki gelenek çıkar karşımıza: halk geleneğiyle Divan geleneği. Hiç kuşkusuz, Batı Avrupa ülkelerinde de bir

halk yazını/seçkin yazın, sözlü yazın/yazılı yazın karşıtlığı olmuştur; ama, çoğu durumlarda, hem karşıtlık aşılalı çok uzun bir süre geçmiştir, hem de iki yazın arasında, en azından dil açısından bir köken birliği vardır: yazılı yazın gelişimini gittikçe güçlenerek sürdürürken, sözlü yazın folklor ırmağında silinip gider. Kısacası, yazılı yazının büyük ölçüde yabancı yazınlardan esinlendiği durumlarda bile,¹ kopukluk bizim halk yazınımızla Divan yazını arasındaki kopukluk ölçüsünde derin değildir: Divan yazını yabandan gelir, üstelik bu toplumun konuştuğu dilden olabildiğince uzaklaşmaya yönelen yapay bir dile dayanır.

Yakın dönemlere, örneğin Cumhuriyet dönemine geldiğimiz zaman, iş değişir. Hececilerin halk şiiri geleneğini, Yahya Kemal'in Divan şiiri geleneğini sürdürdüğü söylenebilse bile, sürekliliğin kesintiye uğramadığı ve sürdürülür gibi görünen geleneklere başka geleneklerin (örneğin Fransız şiir geleneğinin) etkileri karışmadığı kuşkuludur. Nâzım Hikmet'in ardından Garipçiler'in ve Dağlarca'nın gelişyle durum daha da karmaşıklaşır. Nâzım Hikmet'in halk şiirinden yararlandığı söylenir; ancak, alıcı gözle baktığımız zaman, daha çok halk ozanlarının da ana kaynağı olan Anadolu türkçesini üstlenmekle yetindiği, ondan sonrasının bir tür alıntılama olarak kaldığını görürüz ('Erzincan'da bir kuş var' örneğinde görüldüğü gibi). Gerçekte, Nâzım Hikmet, yapıtının biçimi ve izlekleriyle, Türk şiirine tepeden iner, bir geleneğin sürdürücüsü olmaktan çok, başlatıcısıdır. Garip akımı da aynı yeni geleneğin bir başka kaynağını oluşturur.

Ama bu örnekler ilk tanımımızda göz ardı edi-

¹ Örneğin XVII. yüzyıl Fransız yazını.

len bir gerçeikle karşı karşıya getiriyor bizi: geleneğin de her zaman sürekli olmadığını ve, kimi gelenekler kesintiye uğrayıp bir anlamda folklora dönüşürken, birçok geleneğin aynı zamanda bir arada yaşayabileceğini gösteriyor.

Örneğin bugün halk şiirinin yaşayan bir gelenek olmaktan çıkarak folklora dönüştüğünü yadsıyamayız; Divan şiiri de öyle (ancak halk kökenli değil); üstelik, bir folklor olarak bile yaşadığı söylenemez, müzedeki eski zaman eşyalarından daha fazla ilgilendirmez bizi. İkincisi, her gelenek gibi yazın geleneği de kendi kendisiyle sınırlı bir çevren değil: yeni Türk şiirinin kökenlerinin en az kendi şiir geleneğimiz kadar Batı şiir geleneğine uzandığı görülüyor. Aynı şey anlatılarımız için de geçerli. Eski masallar için geçerli olan (değişik, hatta birbirinden uzamca bayağı uzak olan halkların nerdeyse aynı biçimde eklemlenen masallarını düşünelim) çağdaş anlatılar için daha da geçerli.

Şu var ki, örneğin roman konusunda kolaylıkla paylaştığımız bir düşünceyi, şiir söz konusu olunca paylaşmakta güçlük çekiyoruz; hatta, yeni şiir geleneğimiz içinde yer alan, bunun sonucu olarak da, dolaylı ya da dolaysız, bilinçle ya da bilmeden, bir yanıla Batı şiir geleneğine bağlanan kimi ozanlarımız bu gerçeği yadsımaya yöneliyorlar. Gelenek deyince eskiyi, defterini kapatmış olanı anlıyor ve ille de ona dönmek, ondan yararlanmak, yararlanmaktan da öte, onu yeniden üretmek, kısacası, bir bakıma, Baki'yi ya da Nedim'i 'çokseslendirmek' istiyorlar. Dayandıkları gerekçeyse, hepimiz biliyoruz, yerliliğin ve eskiye bağlılığın geçerliliği. Kimileri de Türk şiirinin gerçek sesini bulmaktan söz ediyor. Öyle bir ses mi var? Hiç bulunamamış mı? Yoksa yi-

tirilmiş mi? Yitirildiyse, ne zaman, neden ve nasıl yitirilmiş? Hiç bulunamadıysa, var olduğunu nerden biliyoruz? Çoksesliliğin ve özgünlüğün geçerli kural olduğu günümüzde, bunlar geçersiz sorunlar. Özgünlüğü ve derinliği, beni dinlerseniz, hiçbir zaman öykününden beklemeysin. Ancak bu durumda her şeyi biçime bağlayarak Türkiye’de örneğin romanın, örneğin denemenin hiçbir zaman tam anlamıyla ‘yerli’ olamayacağını söylememiz gerekecek. Bunu söyledikten sonra da İran kökenli olduğunu ve tarih boyunca geniş kitleye yabancı kaldığını bildiğimiz Divan şiirinin hangi tansıkla ‘yerli’ ve ‘geçerli’ bir geleneğe dönüştüğünü açıklamamız.

Burada, her şeyden önce, folklordan yararlanmak gibi çok gerilerde kalmış, tükenmişliği ve isterlerimizi karşılamaz olmuşluğuyla (belki hiçbir zaman da karşılamamıştı) bir tür folklora dönüşmüş bir geleneğin diriltilmek istenmesi aykırı geliyor insana. Yukarıda gördüğümüz gibi, belirli ana kollar üzerinde eklemlenmekle birlikte, gelenekler çok çeşitlidir, bir Alman ozanı Alman şiir geleneğinin, bir Fransız ozanı Fransız şiir geleneğinin içinde yer alır ister istemez, Türk ozanı da Türk şiir geleneğinin içindedir; ama onun belirli bir yerindedir; şiiri onun tarihinin ürünüdür, onun belli bir yönüne, belli bir evresine tanıklık eder; ama toplumun tüm şiirinin izini taşımaz, toplumun tüm şiirinin uzantısı değildir. Apollinaire’in ya da bir çağdaşının oturup Ronsard’ın sesini yeniden bulmaya çalışması, Eluard’ın ya da bir çağdaşının dizelerini Marot esiniyle kurması, bir ‘benzek’ oyununa girişmedikleri sürece, pek de usa yatkın bir şey değildir. Şiir, zaman ve toplum dışında, antika tutkunları için üretilen süs nes-

neleri değilse, buna gerek de yoktur: müzedeki kılıcın güzelliği savaşa onunla gitmeyi gerektirmediği gibi, bol bol benzerlerinin üretilmesi de yaşamımızı güzelleştirmekten çok, yapaylaştırır. Öte yandan, aradığımız biçimse, eski içerikler için üretilmiş biçimler yeni içeriklerle ne ölçüde bağdaşır; eski içerikleri yinelemek söz konusuysa, örnekçenin yaratıcılığı nerede kalır? ‘Her dönem kendi şiirini getirir’ türünden bir genellemeye dayanacak değiliz; yazınla toplum arasında varsaydığımız karşılıklılık bire bir karşılıklılık değildir; ayrıca ozanın özgünlüğünü, evrensel ve yerel geleneklerin tüm evrelerinde gönlünce dolaşıp istediğinden yararlanma özgürlüğünü de unutmamak gerekir. Gene de, çağın toplumuyla ozanı arasında gevşek de olsa bir bağ kurulduğu doğruysa, belirli dönem ve toplumların kendilerine özgü duyarlıkları ve beğenileri varsa, bunun içine geçmişî özümleyip canlandırma eğilimi de girer, ama geçmişî özümleyip canlandırma olanakları gene de sınırlıdır. Bu yüzden olacak, şiirimizin sorunlarını benden çok daha iyi bilen Özdemir İnce’nin söylediği gibi, “Gelenekten yararlanma’nın büyüğü gücünden yıllardır söz edilir; üstü kapalı da olsa, iyi şair olmanın yolunun ‘gelenekten yararlanma’dan geçtiği söylenmek istenir. Ama o kadar. Çünkü ne gelenekten yararlandıklarını, yararlanma yollarını araştırdıklarını söyleyenler, ne de böyle bir çözüm yolunu önerip salık verenler, gelenekten yararlanmanın yol ve yöntemini açıklarlar.”¹

Yabancı yazınlardan gelen, ama, hangi tansıkla, bilinmez, yabancı sözcükler ve yabancı bir sözdizimiyle bizim ulusal sesimizi en iyi biçimde verdiği, bu nedenle de özümlemesi ve, şu ya da bu biçimde,

¹ Özdemir İnce, *Yazınsal söylem üzerine*, s. 130,131.

şu ya da bu ölçüde, yeniden yürürlüğe sokulması gerektiği söylenen Divan şiirinin savunucuları, olguya daha çok biçim açısından bakıyorlar. Ancak, biçimin ister istemez içerikle yoğrulduğunu yazınsal yaratım çabasını az çok yaşamış olanlar bilirler; olsa olsa, biçimsel açıdan, Nâzım Hikmet'in zaman zaman başvurduğu 'alıntılama' yöntemi kullanılabilir: maskeyi taktıktan sonra, parmağımızla gösterip "Bakın, alıntılama yapıyorum!" diyerek. Gerisi, içi boşalmış söyleve ya da folklora girer. Bunun açık kanıtı Divan şiirinden yararlandıklarını söyleyen ozanlarımızın savlarını kendi yapıtlarının yalanlaması. "Özümledik de ondan!" mı diyecekler? O zaman, her ozan, her an, her şiiriyle aynı şeyi öne sürebilir. Ama, öyle anlaşılıyor ki, kimi dostlarımız, görünüşte durmacasına öz kaynaklarımıza dönmekten söz ederken, gerçekte bizlerden, biz çağdaşlarından yalıtılmak istiyorlar kendilerini.

Cemal Süreya, folklorun şiire düşman olduğunu söylüyordu. Gün oluyor, özgürlüğümüze ve onurumuza karşı kullanıldığı da görülüyor. Öyleyse, yaşamımızda olsun, yapıtımızda olsun, folklorun yerini iyi belirlemeye özen gösterelim.

Topal Mürüvvet ve Smerdiakof

“Paşazade’nin rakı sofrasında karşısına oturttuğu kızı Mürüvvet neden topaldır? Evet, anlıyorum, olamayacağı bazı şeyler var Mürüvvet’in: örneğin sağır olsa, babasını dinleyemez, yatalak olsa, çardağa gelemes. İyi ama, çolak veya şaşa da mı olamazdı? Mürüvvet’in olabileceği şeyler arasından özellikle topallığın seçilmesi öykünün kurgusunda bu topallığa bir işlev yüklemeyi gerektirir. Yoksa, gelmiş geçmiş yazarların en büyüğü de olsanız, elâlemin kızını aklınıza esti diye öyle durup dururken sakatlayamazsınız!”

Yukarıdaki parçayı görünce, “Ben daha önce de okumuştum bu satırları, Adnan Benk’in ‘Kemal Bilbaşar’ın bir öyküsü üstüne’ adlı yazısında, 1980’lerin başlarında, *Çağdaş Eleştiri*’nin ilk sayısında yayımlanmıştı,” diyen birileri çıkar mı, bilmem. Çıksa bile, sayıları onu, on beşi geçmez. Ama bu parçayı okuyup da yer aldığı yazının tümünü okuma isteği duyacakların sayısının çok daha fazla olacağından kuşku yok. Zamansız yitirilmiş bir dosta, gerçek bir ustaya duyduğum sevginin etkisiyle değil, yaşadıklarına dayanarak söylüyorum bunu: Adnan Benk’in nerdeyse her yazısı gibi bu yazısı da onun gözlem ve çözümleme yetisine, anlatım ustalığına, ince alaycılığına tanıklık etmekteydi, nerdeyse her

yazısı gibi bu yazısı da çok konuşulmuş, çok tartışılmıştı zamanında. Ayrıca, kimilerimizin bugün bile fazla önemsemediği, ama genel olarak yazın, özel olarak anlatı yapıtlarının önemli bir sorununu: işlevsellik sorununu tartışmaktaydı.

Yukarıya aldığımız parçadan da anlaşıldığı gibi, Kemal Bilbaşar'ın 'Paşazade' adlı öyküsünün ikincil kişilerinden birinin: Süleyman efendinin kızı Mürüvvet'in topal olduğunun söylenmesine karşın, öykü boyunca bu sakatlığın hiç söz konusu edilmemesi, dolayısıyla hiçbir işlevi bulunmaması bir başka okuru rahatsız edebileceğinden çok daha fazla rahatsız etmişti Adnan Benk'i. Neden dersiniz, yazın yapıtında işlevsellik en önemli yazınsal sorunlardan biriydi onun için, hem iç tutarlılığın, hem de yalınlığın ön koşuluymuştu. Bu nedenle, örneğin 1950 sonrası Fransız romancıları arasında en çok yakınlık duyduğu, en çok örnek gösterdiği yazar nesneleri 'biçim, özdek, işlev' olarak ele alan, betimlemelerinde renklerden, parıltılardan, saydamlıklardan olabildiğince kaçınarak yüzeyleri taramakla yetinmek isteyen Alain Robbe-Grillet'ydı. Ona göre, işlevsellik göz önüne alınmadı mı kurgunun da uçkuru kopardı. 'Paşazade' öyküsüyle de çok güzel örneklendirmişti bu düşüncesini:

"Her neyse, çevremiz bu. Ufkun genişliğiyle başlıyor, Paşazade Süleyman Efendi'nin üstünde odaklanıyor. Bu gibi durumlarda, demek istediğim böyle bir anlatım yolu seçildiğinde, odak noktasından, hem daha önceki bölümün (burada çevre betimlemesi) doğal bir sonucu olması, hem de daha önceki bölüme kendi niteliğine göre bir anlam kazandırması beklenir. Oysa odak noktası Süleyman Efendi karşımıza çıkınca, başka bir öyküye geçmiş gibi oluyoruz.

Her gece içip içip eskilerden söz açan, çenesi düşük bir ihtiyar bu. O gece de Paşababa'sını tutturmuş, bir Çerkez cariye ile evlenişi, cariyenin başkasına kaçıışı, adamcağızın kahrından ölmesi gibi şeyler anlatıyor onun hakkında. Öykü içindeki öykü bu. Bütün ağırlık da bu öyküde. Çevre, anlatıcı Süleyman Efendi ve onu dinleyenlere ayrılan yer bir sayfa bile tutmuyor. Bu bir sayfayı çıkarsanız, ya da yerine başka şeyler koysanız, örneğin o akşam sessiz olsa öykü içindeki öykü gene olduğu gibi kalabilir. Buna karşılık çevre, Süleyman Efendi ve ana kız yerli yerinde kalsalar da Valipaşa'nın yaşamöyküsü yerine bambaşka bir öykü anlatılsa, bu da olabilir. Yazının başında saydığım dört ögenin birbirleriyle bağlantıları, karşılıklı gerektirimleri ve işlevleri yok."

Görüldüğü gibi, öykü içinde öyküye de, uzun ya da kısa betimlemelere de, şiirselliğe de karşı değil Adnan Benk. Ama, burada konuya özellikle işlevsellik açısından baktığından, kimi eleştirmenlerin kolaylıkla bağışlayabilecekleri, hatta ayırımına bile varmayacakları birtakım saymacalık ve dengesizlikleri bağışlamıyor. Bize bir öykü anlatılıyor ve bu öyküde bir şeyler kesinleniyor, bir şeyler gösteriliyorsa, bu kesinlenen ve gösterilen şeylerin her birinin öyküde iyi kötü bir işlevi, iyi kötü bir mantığı, bir tutarlılığı olsun, hepsinden önce de tüm bu ayrışık ögeler rastlantısal ya da saymaca bir biçimde belirmesinler, öykünün bütününde şu ya bu biçimde birbirlerine bağlansınlar istiyor. Eleştirisini temellendiren nedenleri de bir bir sıralıyor. İlk bakışta öykünün 'odak-kişisi' olarak beliren Süleyman efendi, güneşin batmasından iki saat sonra, dereboyundaki kurbağaların 'hoparlörlerin yalılara söylediği melo-

dilere tempo tutarken', kafayı bulup da paşababanın cariyeyle evlenmesinin öyküsüne girince, 'odak-kışi' olmaktan çıkarak 'anlatıcı' işlevini yükleniyor, o anlatıcı işlevini yüklenince de 'Henüz batının nefti aydınlığı ufukta sürüklenirken' başlayan öykü bir *kapsayan öykü*'ye dönüşüyor ve o noktaya kadar anlatılanlar çok daha geniş bir *kapsanan öykü*'nün yanında devede kulak gibi kalıyor. O zaman, kapsayan öyküyle kapsanan öykü arasında öyküsü anlatılan Valipaşa'nın Süleyman efendinin babası olması dışında, belirleyici hiçbir bağıntı bulunmadığına göre, birinci öykünün ardında ikinci öykünün, ikinci öykünün başında birinci öykünün varlık nedeni kalmıyor, saymacanın içine gömülüp gidiyoruz. "İyi güzel de nereden geldik biz buraya? Neden bir başka öykü değil de cariyeyle evlenmenin öyküsü?" diye soruyor Adnan Benk; sorusunun yanıtı bulunmadığına, üstelik, cariyeyle evlenme kişiselikten uzak bir dille öykülendiğine göre, olayı Süleyman efendiye anlattırmanın da, tıpkı Mürüvvet'in topallığı gibi, hiçbir mantığı, hiçbir işlevi bulunmadığı sonucuna varıyor. Sonra da gözleminin, bunun sonucu olarak da eleştirisinin kapsamını genişletiyor: "*Kemal Bilbaşar'ın Paşazade'si için söylediklerim yalnız onunla ve bu öyküyle ilgili değil. Kurgu bozukluğu, doldurmacılık, düzmece şiirsellik, yazarın sözü bir türlü kimseye bırakmamakta direnmesi, yapmacıklı konuşmalar, işlevsellik kaygısından yoksunluk hikâyeciliğimizin başlıca değişmezleri. Bu nasıl'lar çözümlenmedikçe, ne öykü, ne roman, hiçbir okunurluk kazanamaz.*"

Ancak, Kemal Bilbaşar'ın öyküsünün tekil bir örnek oluşturmadığı, seksenli yıllarda nerdeyse tüm öykücülerimizin benzer bir yaklaşımla yazdıkları

doğruysa, yanılanın Kemal Bilbaşar ve öteki öykücülerimiz değil de Adnan Benk'in kendisi olduğu düşünülemez mi? Neden olmasın? Bakarsınız, bugün de birtakım öykücü ve romancılar çıkıp "Bu adam, elimizi, kolumuzu bağlamak mı istiyor, nedir, bu işlevsellik kavramını fazla ileriye götürmüş. Gerçek dünya da topallarla dolu, ama topallardan ille de topallara yakışan şeyler yapmalarını beklemiyoruz. Anton Çehov "Duvarda asılı bir silahtan söz edilmişse, o silah kesinlikle patlamalıdır," dedi de ne oldu, kim uydu sözüne? Biz ne mantıkçıyız, ne bilim adamı, düş gücümüzü kullanırız, gönlümüzün dilediği gibi kurarız öykümüzü! Kim ne karıştır?" deyiverirler, bir yere kadar haklı da görünebilirler. Doğrusunu isterseniz, bence de öykü ve romanda her şeyin sınımsız birbirine bağlanması, olayların yüzeysel bir mantık zincirine göre gelişmesi gerekmez, öyküde ya da oyunda duvarda asılı bir silah bulunması bu silahın ille de patlamasını gerektirmez. Hatta ben bu düşüncemi doğrulamak için bir romanımda kahramanlarımdan küçük odasının duvarına bir çifte asıp ona sık sık göndermede bulunmayı, ama hiç patlatmamayı düşünmüştüm. Şu var ki Çehov'u tümenden haksız çıkarmak gibi bir amacım da yoktu. Hayır, onun bir zorunluluk olarak gördüğünü ben görelleştiriyoordum yalnızca: çifte hiçbir zaman patlamayacaktı, doğru, ama sahibince sık sık bakımı yapılacak, onun için taşıdığı değer vurgulanacaktı, böylece de bir fazlalık olmaktan çıkabilecek, böylece de bir işlev yüklenebilecekti.

Ama Mürüvvet'in koşuluna daha yakın bir örnek bulalım dersek, nice örnekler arasında, *Karamazov kardeşler*'in Smerdiakof'unu ele alabiliriz: Smerdiakof da sakattır bir bakıma, saralıdır, has-

talığının roman içinde belirleyici bir işlevi de vardır, ama bu belirleyici işlevi gerçekleştirmeden önce de işlevseldir sarası, çünkü romanda kaç kez göndermede bulunulur bu özelliğine. Mürüvvet'in topallığıysa, işlevsiz, dolayısıyla nedensiz ve gereksiz bir sakatlıktır. Onun söylenip geçilmekle kalan bu sakatlığın öykü içinde işlevsel olabilmesi için ailesinin yaşamını altüst etmesi gerekmezdi, bir iki kez üzerinde durulması, hatta birkaç sözcükle betimlenmesi yeterdi belki.

Adnan Benk'in öykücüden beklediği de Smerdiakof'un sarasının ki gibi sıkı bir işlevsellik değil, yapıtın iç tutarlılığını, iç dengesini sağlayacak bir işlevsellik, yani oluntusal bir gereklilikten çok, biçimsel bir gereklilik. Yazar dilediğini anlatabilir bize, yapıtına her şeyi koyabilir, ancak tüm bu öğeler arasında şu ya da bu biçimde bir bağıntı yoksa, bütüncül, dolayısıyla tutarlı bir yapıt oluşturduğunu söylemek zorlaşır. Öykü içinde öykü, öykü ardından öykü, neden olmasın? Ama Paşababa'nın cariyeye evlenmesinin öyküsünü Değirmenyolu'nda, 'batının nefti aydınlığının ufukta sürüklendiği' sırada, Süleyman efendiye anlattırtmakta kararlıysanız, bu nefti aydınlık ortamıyla, bu hoparlör ve kurbağa sesleriyle söz konusu evlilik öyküsü arasında zayıf da olsa bir bağıntı kurmanız gerekir. Herhangi bir bağıntı kurmayacaksanız, tüm bu ortamı, bu içilen rakıları ve zavallı Mürüvvet'i ne diye karıştırıyorsunuz ki işin içine? Öyküye doğrudan doğruya girip anlatırsınız, olup biter. Ama bu öyküyü bu ortamda Süleyman efendiye anlattırtmakta kararlıysanız, o zaman, yukarıdaki koşullara ek olarak, sözü gerçekten bu adama vermeniz, onu kendi biçimiyle konuş-

turmanız gerekir.¹

Roland Barthes boşuna söylememiş: “Yazar dünyanın *niçin*’ini *nasıl yazmalı*’ya dönüştüren kişidir.”

¹ Adnan Benk, haklı olarak, şöyle yazar: “En azından iki saattir demlenen bu geveze ihtiyar, bir fıkrayı yarıda kesip bir başka fıkraya atlasa, zaman zaman ipin ucunu kaçırır, tekrara düşse, sapmalar yapsa, sözü ağzında gevelese belki bizi inandırır, anlattığını kendi anlatmış olur, hakkında verilen bilgiler de bu anlatış biçiminin gerekçeleri sayılabilirdi. Oysa Süleyman Efendi, hikâyeyi başından alıp sonuna kadar götürerek, her olayı yerli yerine oturtturarak, konuyu saptırmadan, tekrara düşmeden kitap gibi konuşuyor.”

II

YAZAR

Yazın ortamı

Daha ilk denemelerinde başkalarının yazdıklarına hiç benzemeyen, yepyeni şeyler çıkaranlar azdır; başkalarının yazdıklarına hiç benzemeyen, yepyeni şeyler çıkarıp da bununla övünenler nerdeyse hiç yoktur; buna karşılık, yazdıklarını nesnel bir gözle değerlendirmeye gerek görmeden, başkalarının yazdıklarına hiç benzemeyen şeyler çıkardıklarını kesinleyenlere oldukça sık rastlarız. Böyleleri, yaşamlarında ilk kez bir şeyler üretmenin coşkusu içinde, kendi ürünlerine hayran kalır, gülünç kusurlarını bile birer üstünlük olarak değerlendirirler. Yaratım biraz da coşku işidir, bu coşkuyu anlayışla karşılamak gerekir. Ama zamanla benözekçiliği bile aşarak bir saplantıya dönüştüğü, başkalarını yadsımaya ya da kendini onlardan soyutlamaya dek gittiği zaman, olsa olsa yanıltır insanı.

Böyle bir tutum, söylemek bile fazla, yazarlığın tümüyle bireysel bir etkinlik olduğunu ve yazma edimiyle sınırlandığını varsayar: kişinin hem zengin bir iç evreni, hem üstün bir anlatma yeteneği vardır, kaleme sarılıp bu iç evreni dile getirir; bize de bu doğa ya da Tanrı armağanını öpüp başımıza koymak ve onu anlamaya çalışmak düşer. İster okur olalım, ister eleştirmen, yazardan gönlünce ürettiği yapıt dışında herhangi bir şey istemeye hakkımız

yoktur. Örneğin içinde yaşadığı toplumun yazınına tanıma yolunda bir çaba harcamasını isteyemeyiz. Hemen öfkeleniverir. Yetenekli bir genç yazarımızın bu konuda yazdığı sert bir yazıyı anımsıyorum: bel-
leğimde kaldığına göre, yazarın düşünceleri gibi okumalarına da kimsenin karışamayacağını kesin-
liyor, sözgelimi Yakup Kadri'yi, Sabahattin Ali'yi ya da Orhan Kemal'i okumaya 'mecbur' olmadığını, kimsenin de kendisini buna 'mecbur' edemeyeceği-
ni söylüyordu. Haklıydı kuşkusuz: istediğini okur, istemediğini okumazdı; hele kendisinininkinden ön-
ceki kuşağın (ya da kuşakların) yapıtlarını tanıyıp tanımamak umurunda bile değildi; hatta, denilebi-
lirdi ki, yüzde yüz kendinden kaynaklanan bir öz-
günlük ardından koşmuyorsa, yalnızca kendi kuşa-
ğından Alman ya da Amerikan yazarlarını okuması daha tutarlı ve daha yararlı bir tutumdur.

Şu var ki soruna yazarın 'yasal' hakları açısından değil de yazınsal açıdan baktınız mı iş değişir: yazarlık aynı zamanda toplumsal bir uğraştır: en kü-
çük denemeyi yayımlatmaya kalkmak bile toplum-
sal bir süreç başlatmak, bireysel etkinliğimize baş-
kalarını da ortak etmeye kalkmaktır. Hiç kuşkusuz, kimi zaman toplum karşısında bir başkaldırıdır ya-
pıtınız, kimi zaman daha hiç yaşanmamışın, görül-
memişin, işitilmemişin anlatımı olmak savındadır, her türlü insansal ilişkinin yadsınması bile olabilir, ama, toplumu tümünden soyutlayan bir yapıt düşün-
lemeyeceği gibi, okuru ve eleştirmeni tümünden yok-
sayan bir yazar da düşünülemez, ya da bu yazarın kendi kendisiyle çelişki içinde olduğunu kesinle-
mek gerekir.

Biliriz, romantizm, çevresince anlaşılmayan, toplumca dışlanan, acılı ve yaratıcı yalnız sanatçı iz-

leğini çok işlemiştir. Bu izlekten etkilenmemek zordur doğrusu: imge gerçekten çekicidir; üstelik, doğru bir yanı da yok değildir: toplumların sanatçıları dışladığı, bir düşman gibi gördüğü çok olur. Ama, saltık bir değeri bulunduğunu varsaysak bile, çekmecenizde beklediği sürece, yapıtınız gücül bir varlık olarak kalır, gerçek bir varlık kazanması için, çok sınırlı bir biçimde bile olsa, toplum çevrimine girmesi gerekir. Toplum da, söylemek bile fazla, sizin toplumunuzdur. Sizin kendinize tanıdığınız hakları, toplumunuzun bireyleri de kendilerine tanır: sizin Orhan Kemal'i okumaya 'mecbur' olmadığınız gibi, bu toplumun bireyleri de sizi okumaya 'mecbur' değildir. Öyleyse bir ortak alan bulup karşıtlıkları indirgemek gerekir.

Hiç kuşkusuz, Stendhal'in ardından, bir 'mutlu azınlık' için yazdıklarını, hatta, mutlu azınlığı da küçümseyerek, gelecek kuşaklara seslendiklerini kesinleyenlerle oldukça sık karşılaşıyoruz. Ama, doğrusunu söylemek gerekirse, bu tür savlar çok da uzaklara götürmüyor bizi. Stendhal döneminde, mutlu azınlıklara ve gelecek kuşaklara belbağlamak kolaydı; hiç değilse okumuşlar arasında, ilerlemeye, dolayısıyla yarının bugünden daha iyi olacağına inananlar çoğunlukta; ama bugün, Bay Demirel ve Bayan Çiller tüm somutluklarıyla gözlerimizin önündeyken, umudumuzu Bay Demirel'le Bayan Çiller'in yetiştireceği kuşaklara bağlamak fazla iyimser bir seçim gibi görünüyor. Mutlu azınlığa, iyiyi, güzeli hemen tanıdığı varsayılan bilgiler toplamına gelince, varlığına ve yeteneğine inanıyorsanız, yalnız siz değil, sizin dudak büktüğünüz yazarlar da bu azınlığa bel bağlıyorlar; daha da ilginç, mutlu azınlık dediğiniz şeyin en önemli bölümünü

her zaman onlar oluşturmuştur. Orhan Kemal toplumcu bir yazardı; Sait Faik denize, martılara ve balıkçılara takmıştı; siz başka hiç kimseye benzemediğiniz gibi onlara da benzemediğinizi,çünkü, daha ilk yapıtınızda, en derin insan gerçeğini canevinden yakaladığınızı söylüyorsunuz; ama, yaşasalardı, Sait Faik'le Orhan Kemal yapıtınızı en iyi değerlendiren mutlu kişiler arasında yer alırlardı; ne de olsa, yazma serüveninin ne demek olduğunu bilen kişilerdi.

Sonra, biraz düşünülecek olursa, kendimize uygun gördüğümüz bu hiç kimseye benzemeyen, hiç kimseye benzemediği için de anlaşılmayan yazar konumu fazla rahat bir konum, kendimize karşı fazla hoşgrl, fazla pohpohlayıcı, üstelik fazla umarsız. Hepimiz biliyoruz, gün kendini mutlu sanan mutsuz çoğunlukların günü; hepimiz biliyoruz, ençok okunan yazarlar en iyi yazarlar değil. Ama, bizim böyle bir ortamda tekil bir örnek oluşturmamızınok zor olması bir yana, bize yazar kimliğimizi gene de bu toplumun vereceğini bilmemiz gerekir. Mutlu azınlığıyla ya da başka türlü. Stendhal rneği ortada: mutlu azınlık için yazdığını söylüyor, birkaç kuşak sonrasının okurlarının yapıtınıok daha iyi anlayacağını ileri sürüyordu. ngrs doğruıktı, stelik *Kızıl ile kara* ile *Parma manastırı* dünyanın ençok okunan anlatıları arasında yer aldı. Gene de Stendhal'e dünya yazınındaki ayrıcalıklı yerini öncelikle kendiağının ve kendi toplumunun kazandırdığı kuşku götürmez.

Bir kez, yapıtları ölümünden yıllarca sonra, tozlu birekmecedenıkmadığına, iki başyapıtının ikisini de daha yaşarken, kendi eliyle yayımlatma olanağı bulduğuna göre, hiç mi hiç anlaşılmayan, hiç mi hiç değeri bilinmeyen bir yazar olduğu söylene-

mez. Öte yandan, yaşadığı günlerde el üstünde tutulan bir romancı olmadığı tartışma götürmese bile, gerek dönemin en çok okunan yazarlarından biri olan Balzac'ın *Parma manastırı* üzerine yazdığı övgü dolu, üstelik yapıtı derinden kavrayan, ayrıntılı ve unutulmaz eleştiri, gerekse ölümünden çok kısa bir süre sonra yapıtının yoğun bir ilgi görmesi, çağının ve toplumunun kendisini bağrına basmaya hazır olduğunu gösterir. Ayrıca, yerleşik yargıları sarsmak pahasına da olsa söyleyelim, Stendhal hiç de çağının anlayamayacağı bir yazar değildir.

Evet, böyle, söylen Stendhal'i değeri bilinmemiş, yalnız ve benzersiz yazar olarak sunar, ama yapıtının karmaşık ve anlaşılmas bir yapıt olduğunu savunmak zordur. Büyük yazardır kuşkusuz, benzerine az rastlanır bir gözlem gücü, ince mi ince bir alay duygusu, kendine özgü bir meydan okuma (okura, anlatı sanatının kendisine ve her şeye meydan okuma) biçimi vardır, ama, bana sorarsanız, ünlü çağdaşı Balzac daha keskin bakışlı, daha karmaşık, daha verimli, daha özenli ve daha usta bir romancıdır. Bu da bize ünlenmeyle anlaşılmanın, her zaman birbirini koşullandırması gerekmemesi bir yana, çok değişik etkenlere bağlandığını, en azından yazınsal değer ve özgünlükle ters oranlı olmadığını gösterir.

Ama Balzac'la Stendhal arasında sürekli gündemde tutulan koşutluk, berikinin de, ötekinin de hiçbir zaman bir akıma öncülük etmek gibi bir tutkuya kapılmamış olmasına karşın, aynı akımın iki büyük öncüsü sayılmaları çok daha önemli bir gerçeğe getirir bizi, belirli bir dönemde, belirli bir toplumun yazarları arasında, karşıtlıklar kadar da benzerlikler, kopukluklar kadar da süreklilikler bulun-

duğu, dolayısıyla saltık özgünlüğün nerdeyse olanaksız olduğu gerçeğine.

Çağcıl şiirin ana kaynağını oluşturduğu söylenen *Les Fleurs du mal* karşısında yaşlı ve genç kuşakların tutumu da bizi aynı sonuca getirir: birkaç saptamayla yetinmek gerekirse, Baudelaire ünlü yapıtını 'usta ve dost' Théophile Gautier'ye adar, Hugo yapıtın 'yeni bir ürperti' getirdiğini söyler, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé de onu ana kaynak olarak değerlendirirler. Ama bu konuda en güzel kanıt *Maupassant* adlı incelemesinin sonunda Algirdas Julien Greimas sağlar: yüzeysel bir bakışla baktığınız zaman, aynı ülkede ve aynı dönemde doğmuş olmalarına karşın, doğalcılıkla simgecilik kadar birbirine karşıt iki akım daha bulmak zordur, ancak, Greimas, Maupassant'ın bir öyküsünü ayrıntılı bir göstergebilimsel incelemeden geçirirken, iki çağdaş akım arasında derin yakınlıklar saptayınca, yerleşik kanılara dayanarak buna şaşmak yerine, aynı toplum içinde yaşamış, aynı dili kullanmış, aynı sorunları paylaşmış bir kuşağın sanatçıları için bundan daha doğal bir şey olamayacağını kesinler.

Greimas'ın saptamasında durmayıp bir adım daha atarsak, tüm yazın yapıtlarının içinde doğdukları dönem ve toplumdan gelip gene içinde doğdukları dönem ve topluma gönderdiklerini, içinde doğdukları dönem ve toplumun dili, kavramları ve imleriyle kurulduklarını, bu nedenle, onlara karşı çıktıkları zaman bile, üç aşağı beş yukarı onların ölçülerine uyduklarını, gene bu nedenle, anlaşılabilirliklerini onlardan aldıklarını, kısacası, yazarlarının ürünü oldukları kadar da içinde doğdukları dönemin ve toplumun ürünü olduklarını söyleyebiliriz. Genç yazarın kendi yapıtını bir tür tansık gibi gör-

mesi doğal sayılabilir; hiç kimseyi yapıtını hakkıyla değerlendirebilecek yetkinlikte görmemesi de, küçümsediği kişilerin yapıtlarını okumaya gönül indirmemesi de doğal sayılabilir. Ne var ki, en azından haklılığını temellendirmesi için, çevresindekini tanıması, başkalarıyla kendisi arasındaki uzaklığı doğru olarak görebilmesi gerekir. Bu toplumla, bu toplumun yazarları ve okurlarıyla bir alıp verecekleri olmadığını düşünen, gerçekte Alman ya da Fransız toplumu içindeki mutlu azınlığa seslenmek isteyen yazar bile, gönlündeki kitleye ulaşabilmek için önce kendi toplumunun yazarı olmak, bunun içinde, karınca kararınca, önce kendi toplumunun yazını tanımak zorundadır. Çölde peygamberlik gelir, yazarlık gelmez.

Kutsal kitaplar da, iyi biliriz, peygamberler bu dünyadan göçtükten sonra, toplum yaşamına yabancı olmayan kişilerce yazılır.

Yazmak ya da yazmamak

André Breton, *Nadja*'sının sonlarında, kendine özgü bir alaycılıkla, 'kitap gibi bir şey' yazmaya zamanı olan, yazıp bitirdikten sonra da bu 'şey'in yazgısıyla ilgilenmeye olanak bulan herkese imrendiğini söyler. Alayı kitaplarının sayısıyla çelişse bile, André Breton'un tümünden haksız olduğunu söylemek zor: oturup kitap yazmakta insanı türlü açılardan ikircillığe düşüren bir şeyler vardır her zaman. Çok söylenmiş, çok yazılmıştır, bizimki de içinde olmak üzere, kaç ülkede çocuklar açlıktan kırılıp aydınlar zindanlarda çürürken, Stendhal'in kent betimleri ya da İstanbul'un eski su yolları üzerine kitap yazmaya kalkmak törel açıdan bayağı aykırı görünebilir insana. Öte yandan, çok yazarlar ta iliklerinde duymuştur, *İnsanlık güldürüsü*, *Suç ve ceza*, *Yitik zamanın ardında*, *Şato* ortada dururken, roman ya da öykü yazıp yayımlamaya kalkmak, bu yapıtlara erişmek gibi bir savımız bulunmadığı zaman bile, bir açıdan, gülünç mü gülünç bir kendini bilmezlik olarak belirebilir. Bizi çekingenleştiren bu gerekçelere başka gerekçeler de eklenebilir. Örneğin biri yolumu keserek "Bana bak, yaşın altmışı geçti, evde kalmış kızlar gibi öykü yazmaktan utanmıyor musun?" diye çıkışabilir; ben de, söze söz yetiştirmekte dilime çabuk olmadığım için, kıpkırmızı

kesilerek başımı önüme eğebilirim. Ayrıca, çok olumlu bir biçimde bile olsa, önümde yazılarımdan söz edildiği zaman, benim biraz yüzüm kızarır. Yazmayı bir tür sapkınlık, bir tür gerçeklerden kopma gibi değerlendiriyorum da ondan mı? Hayır. Ama, belki edimin kendisi, belki sonuçları nedeniyle, yazmak sık sık kendimizden kuşkulandırmaya yöneltir bizi. Hiç yazmamak da bu kuşkunun önümüze çıkardığı ana seçeneklerden biridir. En azından bu uğraşmayı sonu belirsiz bir serüven gibi yaşayanlar için.

Şu var ki, son zamanlarda, kimi yazar dostlar, benim gibi başlarını önlerine eğmektense, işi pişkinliğe vuruyor, yazmanın kendileri için hoş bir eğlence, son yılların gözde deyiimiyle 'keyifli' bir oyun olduğunu söylüyorlar; şapkadan tavşan çıkardıklarını söyleyerek bu işin bir tür hokkabazlık olduğunu çitlatanlara bile rastlanıyor. Kızmak mı gerekir bu pişkinliğe? Sanmıyorum. Evet, dünyanın birçok köşelerinde, doğal, toplumsal, siyasal yıkımlar var; savaşlarda, kıtlıklarda her gün yüzlerce insan ölüyor; zindanlarda her gün yüzlerce insan işkence görüyor, doğru; ama başkalarının acısı karşısında duyarlılığımızın çok sınırlı kaldığı da doğru; dünyanın tüm acılarına karşın, herkes işinde, gücünde, eğlenmesinde; savaşın, işkencenin ve yoksulluğun sorumlularına ateş püsküren inanmış yazar da rakısını yudumlayıp şarkısını dinlemekten geri durmuyor; yıkıma uğrayanlara akçal yardımda bulunanlar bu yardımı genellikle sazlı, sözlü ve göbekli eğlenceler aracılığıyla yapmayı yeğliyorlar. Böyle bir dünyada, orta halli bir yazarın evine kapanıp şapkadan tavşan çıkarmaya çabalamasına kızmak haksızlık olur. Öyle ya, bu kişinin, bir hazır yiyici olmak ya da hokkabazlık ve cambazlık gibi, alıcısının karnını doyur-

mayan işlerden para kazanmak dışında, hiç kimseye zarar vermemesi, daha da iyisi, yaptığı hokkabazlığın onun kirli işlere bulaşmadığının kanıtını oluşturmaması bir yana, tanımında çocuksu gibi görünen uğraşının nicelerimizinkinden çok daha soylu bir uğraş olması, hatta, kimi durumlarda, dünyanın gidişi karşısında derin bir başkaldırı niteliği taşıması bile düşünölmeyecek bir şey değıl.

Bana kalırsa, günümüzü ya da ölkemizi doğrudan ilgilendirir gibi görönen konularla uğraşmayan ya da yaptıkları işi bir oyun olarak niteleyen yazarları küçümsememizin başlıca nedenlerinden biri, burnundan kıl aldırmayan bir marksçı olduğumuz zaman bile, ta iliklerimize işlemiş bir kenter özelliğı: at gözlüklü yararcılık: yapılan her işten somut bir yarar bekleme alışkanlığı. Dünyanın en iyi sirkleri, en iyi cambazları ve hokkabazları kenter düzenine fazla bulaşmamış, yarım yüzyılı aşkın bir süreden beri de bu düzenin karşısında yer almış iki ölkeden: Rusya ile Çin'den çıkmış, ama, küçük bir azınlık bir yana, marksçısı da, anamalcısı da yazardan şu ya da bu biçimde yararlı olmasını istiyor, daha da kötüsü, bunca politikacının, bunca ekonomi uzmanının, bunca toplumbilimcinin altından kalkamadığı sorunlara romancı ile ozandan çözüm göstermesini isteyenler çıkıyor. Zaman zaman bu işe gönüllü olarak soyunan, örneğın kimilerinin büyük romancı olarak gördüğü Kemal Tahir gibi, yalnızca tarihçilere ve toplumbilimcilere değıl, kimyacılara ve kazıbilimcilere bile kendi uzmanlık dallarında ışık tutmak isteyen romancı ve ozanlara da rastlanmıyor değıl. Önerilerine kulak verilsin, verilmesin, herkes bir işlev yüklemek istiyor yazara.

Bu tutumun bir nedeni de kitapla, özellikle ya-

zın yapıtıyla ilişkilerimizde yatıyor belki: örneğin Fransa'da, üç aydını bir araya getirip herhangi bir konuda bir saat süresince konuşturacak olsanız, bu süre içinde en az on beş yirmi kitap ve yazar adı anarlar; herhangi bir yönetici ya da bakanın çağının düşün ve yazın akımlarını tanıması, hiç değilse belirli bir üne ermiş yazarları okumuş olması hiç kimseyi şaşırtmaz; oysa, bizim ülkemizde, beş saat boyunca, beş profesör, en can alıcı konuları tek kitap adı anmadan tartışabilir; basın-yayıncıdan sorumlu devlet bakanı yaşamına kitap sokmamış olmakla övünebilir; biz yazarlar da birbirimizin kitaplarını gerektiği gibi okuduğumuzu söyleyemeyiz; kısacası, çevremizde, evimizde ve kafamızda kitabın pek yeri yoktur, sayısı ve çeşidi alabildiğine sınırlıdır. Bu nedenle, çelişkin bir biçimde, bir batılının hiçbir zaman beklemediğini bekleriz ondan, ya 'Kanun' ya 'Kuran' olsun isteriz; kitap yazmanın bir oyun gibi görülmesi bize aykırı gelir. Bize göre, yazmak dünsel bir eğlence olamaz: ya bu işe hiç bulaşmamak ya da bir sav için yazmak gerekir, savımız hiç kimsenin işine yaramayacak, okurun eğlenmesini olsun sağlayamayacak bir sav bile olsa. Oysa, bir kez daha, bunca akımlar, bunca kitaplar arasında, hokkabaz kitaplarına da yer vardır. Unutmamak gerekir ki eteğinin ucunu altına alıp eşikte efendisinin şiir dinlemek isteyeceği dakikayı bekleyen Romalı ozanın da, ustalığın ölçütünü sunduğu dizayle aldığı kese arasındaki bağıntıya dayandıran Divan ozanının da böyle bir sorunu yoktu, arada bir, göksel bir esinle, 'ölümsüz' dedikleri türden yapıtlar verseler bile, öncelikle güzellik üreten birer 'usta'ydılar, kuyumcu ustası nasıl elmas işlerse, onlar da öylece dize ya da tümce işlerlerdi. Bu kurala bilinçle yan çı-

zenler de çıkardı sık sık, ama, üç aşağı beş yukarı tüm saray çevrelerinde, bu iş böyle götürülmüştü: ozan bir kapıya kapılanıp dize işçisi olarak çalışan kişiydi.

Yanlış olan bir şey varsa, o da, son yıllarda kimi-lerinin yaptığı gibi, hokkabazlığı saltlaştırmak, “Bugün yazın bir oyundur, bizim de onu bir oyun gibi görmemiz, kitabı oyun olarak yazmamız gerekir, çağ bizden böylesini istiyor, çağdaş olmanın koşulu budur,” demeye getirmek. Pek çok yazın akımı başka akımları yadsıyarak başlamıştır, doğru. Ama, akımların ötesinde, yazın, öncelikle de yazma edimi, bir yaşama biçimidir. Yazdığı bir mektupta “Benim zavallı yaşamımda her sözcük bir serüvendir,” derken, Flaubert bunu doğrular: sözcükler birer serüvendir, yazarın onlarla eğlendiği de, onlar yüzünden acı çektiği de olur, ama onlarla ilişkisi hiçbir zaman oyun değildir. Oyun bir yana, yazmak, birçok gerçek yazar için, yalnızca bir yaşama biçimi olarak bile kalmaz, yaşamın yönünü belirler. Yazın tarihinde, bunun nice örneğiyle karşılaşırız. Ancak şu anda belleğimde en canlı olanı Huysmans’ın ünlü *A rebours*’u konusunda Barbey d’Aurevilly’nin gözlemi: “Böyle bir kitaptan sonra, yazara tabancanın ağzıyla haçın ayakları arasında bir seçim yapmaktan başka bir şey kalmıyor.” Bir başka deyişle, yazar ya kendini öldürecek, ya dine yönelecektir. Huysmans’ın bu yazının yayımlanışından kısa bir süre sonra dine döndüğünü, böylece bir yandan Barbey d’Aurevilly’nin öngörüsünü doğrularken, bir yandan da yazının yaşamla iç içeliğini kesinlediğini biliriz.

Bu örneklerin birer uç durumu gösterdiği, Flaubert gibi yaşamını sözcüklerle ilişkiye indiren, Huysmans gibi, belki bilincine bile varmadan, ala-

bildiğine tuhaf ve inandırıcılıktan oldukça uzak bir düşsel kişinin serüveninde kendi yaşamının temel sorusunun izini süren yazarlara çok sık rastlanmadığı söylenebilir. Gene de, bana sorarsanız, yazma edimini (böyle örneklere rastlasak bile) salt oyuna indirgemek yanlış olur, hatta, yukarıda da dolaylı biçimde anıştırdığımız gibi, bir oyun, bir hokkabazlık biçiminde değerlendirilerek işe girişildiği durumlarda bile, oyun ya da hokkabazlık koşulunu fazlasıyla aştığı görülebilir, en azından iyi örneklerinde. Bütün sorun, bir kez daha, oyunu saltlaştırıp saltlaştırmamakta, kendi oyuncu özelliğimizi her yazar da aranması gereken bir nitelik gibi gösterip göstermemekte. Ayrıca, iki yüz yıla yakın bir süreden beri sanatçı, nice insanlar için, ‘kapılanan’ ya da ‘oyalanan’ kişi değil, üstün ve benzersiz kişidir, üretmekten çok yaratır, dönüştürmekten çok doğurur; neredeyse krallar gibi ‘tanrısal tüze gereği’, halkına ışık tutma, onun öncü sesi olma görevini yerine getirir. Fransa’nın en büyük romantığı Hugo, imgelerinin seçimi ve dizelerinin yapısından uzun bir özgürlük savaşımı biçiminde geçen yaşamına dek, her şeyiyle bu yeni olguyu örnekendirir. Baudelaire sanatçıyı ‘fener’ olarak niteler. Dışlansa da, ezilse de, dev kanatları insanlar arasında yürümesini önlese de bir şey değişmez. Nasıl olsa, sanatçı düzen dışı kişidir. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine ve daha niceleri bu gerçeği yaşamıyla somutlaştırır.

Tournier de *Le Médiannoch amoureux*’de kısacık bir yazıda bunu çok güzel vurgular.

Tournier, okurlarıyla karşı karşıya gelme olanaklarını her zaman geri çevirmeyen bir yazardır. Cléricourt tutukevinin yıldırı eylemlerine katılmak, adam kaçırmak gibi ağır suçlar işlemiş, ama, maran-

goz işliğindeki çalışma saatleri dışında kendisinin kimi kitaplarını okumuş tutuklularla bir söyleşi yapma önerisini de geri çevirmez. Tutuklular, daha çok kitabın oluşumuna ilişkin sorular sorarlar, sonra biri temel soruya gelir: yazar yararlı bir kişi midir? Tournier, tüm iktidarların tutucu olduğunu, böylece kurulu düzenin toplumu ölümcül bir tehdit altında tuttuğunu, hiçbir şeyle dengelenmeyecek olursa, bir arı kovanını, bir karınca, bir termit yuvasını andıran, tıkanmış bir toplum doğacağını, ancak yazarın kitaplarıyla düşünce, karşı çıkış, kurulu düzeni tartışma odakları oluşturduğunu, bizi durmamacasına başkaldırıya, düzensizliğe çağırdığını söyler, François Villon'u, Germaine de Staël'i, Victor Hugo'yu, daha birçoklarını örnek gösterir, sonra da "Ayakta yazmak gerekir, hiçbir zaman diz çökerek yazmamalıdır. Yaşam her zaman ayakta yapılması gereken bir iştir," diye bağlar.

Bu yanıtta içinde bulunulan durumdan kaynaklanan bir abartma ya da saptırma kokusu sezilebilir. Ama bunun da kendince bir güzellik içerdiği kesin: Tournier'nin yasaların kilit altına aldığı yıldırıncılar karşısında konuşması 'anarşist' damarını kabartmışsa, yazarın düzen dışılığını daha belirgin biçimde ortaya koymuş olmasına sevinmek gerekir; 'ayakta yazma' sözünü söyleşinin izlekleri arasında tutukluların o sıradaki tek uğraşı marangozluğun da yer alması nedeniyle bulduysa, bu da çok güzel. Bu konuşmadan üç ay sonra, "Ayakta yazmak için. Cléricourt tutuklularından," diye kısacık bir yazı eşliğinde, eğik yüzeyli, uzun ayaklı, yepyeni bir masa gelir kapısına. Böylece hem buluşunun ödülünü aldığı, hem de yanıtının en azından tutuklularca benimsendiği söylenebilir. Ama, biraz düşünülecek

olursa, ‘ayakta yazmak’ kuru bir buluş değil, yazarın koşulunun somut özetidir. Denilebilir ki yazar iktidarın karşısında, patronun karşısında, güncelin, ünün, paranın, herkesin, her şeyin karşısında diz çökmeden, ayakta yazan kişidir. Karşısında, yanında, varlığından bile habersiz, ama hep ayakta.

Bu yüzden olacak, dün olduğu gibi bugün de, soytarıların tüm saraylarda küçümsenmeyecek bir yeri bulunmasına karşılık, güç ve düzen gerçek yazarı her zaman düşman bilmiştir.

Başkasının yapıtı

Öyküyü bilirsiniz: kadının biri yeni tanıştığı bir adamı yatak odasına dek getirir, ağır ağır soyunarak hafifler önünde; ancak işlem soyunmakla sona ermez: perukasını çıkarıp dolaba koyar, dişlerini çıkarıp dolaba koyar, göğüslerini çıkarıp dolaba koyar, sağ kolunu çıkarıp dolaba koyar, sol bacağını çıkarıp dolaba koyar, sonra, koşulunun elverdiğince gülümseyerek, “Hadi, gel!” der konuğuna; konuk da, ne yapsın zavallı, önce bir sorar: “Dolaba mı?”

Bizler de kimi yapıtlar karşısında benzer durumlara düşüyoruz. Diyelim ki bir romanı bir yanından eleştirmeye kalktık, “Orasına dokunma, tümüyle Fuzuli’den alınmadır!” diyorlar, başka bir yanına el atıyoruz, “Orasına da dokunma, esin kaynağı Eco’dur!” diyorlar, sonra böyle sürüp gidiyor: dolapla yatak arasında başımızı döndürüyorlar. Yakınmaya kalktığımız zaman da dudak büküyorlar hemen, “Çağcılığın en açık göstergesiyle karşı karşıya gelmişsin de ayırımında değilsin!” diyorlar. “Bu kitabın yeni yazıldığını biliyoruz: çağcılığına sözümüz yok; ama çalıntı karşısında mıyız, yoksa alıntı karşısında mı, alıntı yüzde sekseni geçince, yatağa mı, yoksa dolaba mı yönelmek gerekir, bilemiyoruz. Eski yapıtların gecekondlu duvarlarındaki tapınak taşlarına döndürülmesi yetmemiş gibi, bir de kendilerini ku-

şa çevireni savunmakta kullanılmasını usumuza sığdıramıyoruz,” diyoruz. Horgörü doruğuna ulaşıyor: “Siz hâlâ metinlerarası ilişkiyi alıntı ve çalıntıyla mı karıştırıyorsunuz?” diyorlar.

İnsanın düzelmez huyu: haksız da olsa haklılığını kanıtlayacak nedenler arar, biz de haksızlığımızı vurgulayan gerekçeleri birer saptırmaca olarak değerlendirmeye yöneliyoruz. Biliriz, olguların ve nesnelerin adlarını değiştirerek kötüyü iyi, zararlıyı yararlı gösterme yoluna öteden beri başvurulur, örneğin “Üs yok, tesis vardır!” gibi sıradan bir addeğiştirmeye, en azından söz düzleminde, gerçeğin görüntüsü değiştirilebilir. Burada da, işin içine ‘post-modernizm’i, onun baş tacı ettiği anlaşılan ‘metinlerarası ilişki’yi sokarak ‘kaynağı belirtilmemiş alıntı’ ya da, daha güzeli, ‘kaynağını uyanık okurun bulacağı alıntı’ türünden örtmeceler aracılığıyla haksız yere haksız duruma düşürüldüğümüze inanmaya yöneliyoruz.

Gene de karşımızdakinin tümünden haksız olduğunu düşünmeyelim. Doğrudur, başkasının yapıtının hoyratça sömürülmesi tepemizi attırır, “Hayır, olamaz, bu kadarı fazla, gerçekten fazla!” diye söyleniriz. Ama bu sömürü de öteki kadar eskidir; üstelik, onun kadar korkunç değildir; hatta nerdeyse doğal görüldüğü, doğallıkla yapıldığı olur. Bir dostum da, yıllar önce, çok kısa sürecek ve somut ürünleri benim ve birkaç yakınının dışında hiç kimseye ulaşmayacak bir yazarlık etkinliğine aynı biçimde, Marcel Aymé’nin *Duvargeçen*’ini sömürerek başlamıştı.

Marcel Aymé, kimi öykülerinde, her yanıyla doğal, sıradan bir kişiye birdenbire olağanüstü bir nitelik verir, sonra da onun bu olağanüstü özelliği kullanışını dünyanın en sıradan olayıymış gibi, ölçülü,

çoşkusuz, nerdeyse soğuk bir dille anlatmaya girişir. Örneğin kitaba adını veren öykünün kahramanı Dutilleul en ufak bir serüven tutkusu bulunmayan, kendi kabuğuna çekilmiş bir küçük memurdur. Bir gün, daha önce ayırımına varıp da yararlanmayı usuna bile getirmedeği duvardan geçme yeteneğini kullanarak ortalığı altüst etmeye başlar, polislerin baş belası, bankaların karabasanı, gazetelerin vazgeçilmez konusu olur, sonunda da kalın bir duvarın içinde can verir. İşte, o güne dek öykü yazmayı hiç düşünmemiş olan dostum, bu öyküyü okuduktan sonra, hızlı bir öykücü kesilerek art arda Aymé işi öyküler yazmaya girişmişti: ‘Gökte uçabilen adam’, ‘Bir görünüp bir görünmez olan adam’, ‘Yirmi saat deniz altında kalabilen adam’, ‘Büyüyüp küçülen adam’, ‘Uyku uyumayan adam’, vb. Benim çeviriden yansıdığı kadarıyla, Aymé’nin anlatım özelliklerini çok iyi kavramıştı, tıkr tıkr götürüyor, sonunu da tıpkı Marcel Aymé gibi, çarpıcı bir gözlemle noktalıyordu. Azıcık gözlem gücüyle düşünce dağarcığı bulunsa, dünyamızdan da Marcel Aymé adında bir öykücü geçmemiş olsa, iyi bir öykücü kazanmış olacaktık.

“Eksik olsun öyle öykücü!” diyeceksiniz. Ama yapıtları birbirinden tümüyle yalıtılmaya olanak yoktur. Bizim halk ozanlarımızın dörtlüklerle sürdürdükleri bir atışma biçimi vardır hani: ozan verilmiş bir dizeden yola çıkarak bir dörtlük kurar, karşıtı onun dizelerinden birini olduğu gibi alıp üç dize de kendisi ekler, sıra kendisine gelince, ilk ozan da aynı şeyi yapar; böylece, iki ozanın görünüşte birbirlerini yıkmaya yönelen dörtlükleri, almasıık olarak birbirlerini izlerken, hem karşılıklı olarak birer ortak dize içerir, hem de birbirlerine eklenirler, birbirlerine bağılı kalmaya yargılıdırılar. Biraz daha gevşek

ya da biraz daha sıkı, nice yazın yapıtları da böyle bağlanır birbirine. Böylece, Mihail Bakhtin, Dostoyevski'nin romanlarının kaynağını 'türün nesnel belleği' aracılığıyla Sokrates söyleşilerine dek götürür; böylece, Yaşar Kemal kendini aynı zamanda hem Homeros'un, hem Stendhal'in, hem Tolstoy'un kalıtcısı sayar; böylece, James Joyce yüzyılımızın belki en özgün romanının adını *Ulysses* koyar; böylece, zaman zaman, tüm Camus Dostoyevski'den çıkmış gibi görünür,¹ André Malraux da romancının yaşamdan değil, başka romanlardan yola çıktığını söyler. Hiç kuşkusuz, alışveriş ille de öykünmeyi içermez, ama o da sık sık girer işin içine. Üstelik, herkes benim dostumun yaptığıyla yetinmez: koca Racine, Aristofanes'in güldürüsünü, Sofokles'in ve Aiskilos'un tragedyalarını kendi dilinde yeniden yazar. Bizim yüzyılımızda da Sofokles'in kimi tragedyalarını André Gide, Jean Anouilh, Kemal Demirel ve belki daha başkaları yeniden yazarlar. Michel Tournier'nin *Cuma'sı*, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunun çağdaş bir değişkesidir. Bu konuda en ilginç örneklerden birini de Alfred Jarry verir: *Ubu roi*, gerçekte Rennes lisesi öğrencilerinin ortak yapıtıdır, hep alay konusu olan bir fizik öğretmeninin kişiliğinden esinlenilerek ve zavallı adamı alaya almak için oluşturulmuştur. Jarry, aynı liseye girince, oyunu hazır bulur, sonra da nerdeyse hiçbir şeyini değiştirmeden kendi adı altında yayımlamayı göze alır, yani yazmadığı bir yapıta imza atar, bir bakıma onu çalar, bunun bir anlamı varsa, döneminin okurunu da aldatır. Ama daha sonra kendisi girişir yaz-

¹ Örneğin öldürme, ölüm cezası, çocukların suçsuzluğu, arılık, ermişlik gibi izlekleri onunkine çok benzeyen bir biçimde ele alır; ancak tanrısız bir Dostoyevski'dir.

maya: *Ubu enchainé*'yi, *Ubu sur la butte*'ü, *Ubu cocu*'yü yayımlar, bununla da yetinmeyerek *Ubu roi*'yi *César Antéchrist* adlı yapıtının içine alır, daha da ileri giderek yavaş yavaş kendi gerçek kişiliğini Ubu'nün kişiliğiyle özdeşleştirir, bir başka deyişle onu yazından yaşama taşır.¹

Demek ki, hangi kılığa sokulmak istenirse istensin, sorun yazının kendisi kadar eski bir sorun; 'metinlerarası ilişki' dedikleri olgunun yalnızca adı yeni. Zavallı arkadaşımın sunduğu dışında kalan tüm örnekler de başkasının yapıtından yararlanmanın nerdeyse doğal bir şey olduğunu kanıtlar gibi. Ama bir olgunun eskiliği, yaygınlığı ve benimsenmişliği onu ne ölçüde yasallaştırır? Başkasının yapıtı sonuna dek sömürülebilir mi? Birtakım sınırları yok mudur bu işin? Varsa, nerede başlayıp nerede biter?

La Bruyère'in ünlü yapıtı *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*'inin serüveni bilinir: başlığında da görüldüğü gibi, başlangıçta, açıklıkla bir çeviri olarak sunulur okura, ancak, basımlar çoğaldıkça, La Bruyère yeni yeni çağdaş 'portre'ler ekleyip Teofrastós'un payını azaltarak özgün bir yapıta ulaşır, ama bağrında 'başkası'nı da barındıran bir özgün yapıta. Racine oyunlarının konusunu eskil yazarlardan alır genellikle, onlara bağlılığını da elden geldiğince korumaya çalışır. Örneğin, *Andromaque*'ın ön-sözünde, oyunun kişilerini 'eski ozanların bize verdikleri gibi' sunduğunu, yaşayışlarında herhangi bir değişiklik yapma hakkını kendinde görmediğini söyler. Tek yaptığı Pyrrhus'ün yabanıllığını azıcık

¹ Değerli Fransız dilbilimci ve romancı Michel Arrivé'nin 21. 10. 1993 günü Jarry üzerine yaptığı konuşmayı burada ek olarak sunabilmek isterdim.

yumuşatmak olmuştur. *Les Plaideurs*'ü yazarken yaptığı da Aristofanes'in *Eşek arıları*'na 'öykünmek' (evet, kendi deyimiyle, 'öykünmek'), hatta, dostları bunu kendisinden Aristofanes'in nüktelerinin fransızcada da güzelliklerini koruyup korumadığını anlamak için istediklerine göre, üç aşağı beş yukarı, bu yapıtı 'çevirmek'tir. Kendisi de açıkça söyler, hatta daha fazlasını yapar: "Ama ne de olsa Aristofanes'i çeviriyorum, o da oldukça güç beğenir izleyicilerle karşı karşıyaydı," diyerek yapıtının çeviri niteliğini bir savunma nedeni olarak kullanır. Racine'in ve La Bruyère'in nasıl karşılandıklarına gelince, gerek çağdaşları, gerek sonraki yüzyılların insanları, onları hep el üstünde tutmuş, çevirmenliklerini ya da öykünmeciliklerini hiçbir zaman başlarına kaktmamışlardır. Ayrıca, denilebilir ki bu dönemde eski yapıtları sömürmek ortak bir yolu izlemekten başka bir şey değildir.

Oedipe'i yazarken André Gide'in, *Antigone*'u yazarken Jean Anouilh'un, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*'i yazarken Michel Tournier'nin durumu da bu mudur? Bir ortak yan var kuşkusuz: onlar da eski dönemlerin yapıtlarını yeniden üretmişlerdir. Ama Racine, La Bruyère ya da La Fontaine yeniden ürettiği yapıtı aşmak ya da değiştirmek gibi bir amaç gütmmez; tam tersine, yeniden ürettiğini erişilmez bir örnekçe olarak görür, onu görece bir bağlılıkla kendi dilinde yinelemeyi, onun aracılığıyla kendi dilini kurmayı yeterince önemli bir başarı sayar. Kısacası, Racine Aiskilos'u ya da Aristofanes'i, La Bruyère Teofrastos'u, La Fontaine Aisopos'u kendi diline uydurur; bir adım daha atarlarsa, örnekçelerine uygun yapıtlar oluşturarak atarlar. Ama Gide *Oedipe*'le yalnız kendi dilini değil, kendi yorumunu

da getirir; Anouilh *Antigone*'la eskil tragedyaya gülümsemeyi sokar. Michel Tournier'ye gelince, daha köktenci bir adım atar: Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunu *Cuma* adı altında yeniden yazarken, temelinden karşı çıkar ona, Robinson'un yinelemeci bakış açısının karşısına hiçbir zaman tam olarak insan düzeyine çıkarmamış olduğu Cuma'nın yeni, yabancı ve aydınlatıcı bakış açısını çıkararak onu düzeltir. Bir şey daha yapar böylece: metinlerarası ilişkilerin her zaman dost ilişkiler olmadığını gösterir.

Ama XVII. ve XX. yüzyılın tüm bu yapıtlarının bir ortak yanları daha var: hiçbirini olumsuz anlamda birer 'öykünme' olarak değerlendirmiyoruz. Neden? Racine ya da La Fontaine rneğinde, eskil yazarlara öykünme dönemin yaygın ve yasal bir yaklaşımı olduğu, dolayısıyla bir kusur sayılmadığı için, Anouilh ya da Tournier rneğindeyse, başkasının yapıtını yeniden yazan yazar bu yapıtla kendisinin ki arasındaki uzaklık ve/ya da karşıtlığı yeterince vurguladığı ve 'yeniden yazma'sındaki 'özgün' amaç oldukça açık bir biçimde sezildiği için. Ama, kimi ayrıcalıklı yazarlarımıza tanıdığımız dokunulmazlık bir yana bırakılacak olursa, günümüzde, Racine'in, La Fontaine'in, hatta La Bruyère'in yaklaşımının bir yaratım etkinliği olarak benimsenmesi çok zor. Görülüyor ki döneme, hatta, üzerinden yüzyıllar geçtikten sonra bile, yapıtın yazıldığı dönemin değerlendirmesine bağlı her şey.

Ama, şu bizim özgünlük tutkunu çağımızda bile, *Kral Oidipus*'u yeniden yazan Gide de, *Robinson Crusoe*'yu yeniden yazan Tournier de alkışlandığına, daha nice aktarma biçimleri 'metinlerarası ilişki' ürünüdür diye el üstünde tutulduğuna göre, tek suçlu benim Marcel Aym hayranı dostum mu? Her-

kes yapınca metinlerarası ilişki oluyor da o yapınca öykünü mü oluyor?

Romantizmden bu yana, özgünlüğü sanatın temel değerlerinden biri olarak görüyoruz: Racine'in çağında 'özgün' olan her şeye kuşkuyla bakılırken, biz yazardan usta kuyumcular gibi ortak kalıtları yeniden işlemesini değil, kendi kurguları, kendi biçimleri, kendi içerikleriyle benzersiz yapıtlar oluşturmalarını bekliyoruz. Ama kaç kişi gerçekleştiriyor ki bu amacı? Ben, aradan bunca zaman geçtikten sonra bile, Marcel Aymé hayranı dostumun öykülerine gülerken, örneğin Tournier'nin giriştiği bir tür öykünmenin özgünlük olarak algılanması yetmiyormuş gibi, nice yazarlar da iki yüz yıldır çiğnenen yolları izleyerek ün kazanıyorlar. İşte biçimleriyle de, olay örgüleriyle de, düşünsel içerikleriyle de ikiz kardeşler gibi benzeşen bir yığın köy romanı! Mahmut Makal'ın unutulmaz *Bizim köy*'ünün ardından, yaşamlarında köy görmemiş kişiler bile köy romanı yazmaya giriştiler, bayağı başarılı oldular ve özgünlükleriyle övüldüler. Yoksa özgünlük dedikleri de, yenilik dedikleri de saptırılmış kavramlar mı yalnızca, anlatır göründüklerinin tersini mi anlatıyorlar?

Soru pek de boş bir soru değil doğrusu. Ne dersek diyelim, özgünlüğü ve yeniliği de genellikle birer kalıp olarak algılıyoruz. Bir başka deyişle, büyük çoğunluğumuzun kafasında 'yeni' ve 'özgün'ün hazır kalıpları var, kalıplar da, tanım gereği, bireysel olmaktan çok, toplumsal, deneyimsel olmaktan çok, önyargısal. Her 'yeni'ye, her 'özgün'e açık değiliz öyle, 'özgün'lerimiz, 'yeni'lerimiz sınırlı, benimsenmeleri için kafamızdaki ortak kalıplara uymaları gerekiyor. Zaman zaman eleştirmenlerimizin eskiyi yeni, yeniyi eski diye sunmaları bunu göstermekte.

Özgünlük savında olan yazar ve ozanlarımızın çok benzer yapıtlar oluşturmaları bunu göstermekte. Buna karşın, belki de bu yüzden, öykünü diye bir olgu da var. Yazınsal türü bile oluşmuş: 'benzek': biçem alıştırması ya da gülmece amacıyla bir ustanın anlatımına, biçemine öykünen yazın yapıtı. Kimi durumlarda nerdeyse bire bir oranında bir öykünü içeren 'benzek'i hoşgörüyü, hatta, zaman zaman, hayranlıkla karşılıyoruz; salt öykünüyü ya da salt öykünü saydığımız şeyiyse, tiksintiyle fırlatıp atıyoruz.

Öyle görünüyor ki temel ayırım yapıtımızı oluştururken benimsediğimiz amaca ve onun açıklık oranına dayanıyor. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'suna, Ahmet Muhip Dıranas'ın 'Fahriye Abla'sına ya da, genel olarak, Flaubert'e, Ataç'a, Dağlarca'ya benzek yazan yazar ya da ozanın amacı açıktır: verilmiş bir anlatımı, verilmiş bir biçemi kullanarak genellikle taşıdıklarına benzer ya da aykırı bir içerik iletmek. Biz de onun yapıtını hemen her zaman bu amaç doğrultusunda, örnekçesini de göz önüne alarak değerlendiririz, amacını aştığı durumlarda bile, öncelikle bu yönü ilgilendirir bizi: bir biçemi yansıtıyorsa, onun değişmezlerini ne denli kavrayıp yansıttığı önemlidir bizim için, verili bir kurguyu güldürü amacıyla kullanmışsa, bunu nasıl yaptığına bakarız; böylece, zaman zaman, benzeğin örnekçeyi aştığı, ondan çok daha üstün bir yapıt oluşturduğu kanısına vardığımız olur; ama, ne olursa olsun, örnekçe her zaman usumuzda ya da önümüzdedir: benzek örnekçesinden ayrı var olamaz; ondan ayrı kalınca, iyi ya da kötü, ama başka bir şeydir. Öykünüye gelince, örnekçesine benzek oranında bağımlı değildir belki, ama hem bir örnekçesi yokmuş gibi

görünmek ister, hem de ona körü körüne öykünür, onu şu ya da bu yönüyle yansıtmaya değil, yeniden kurmaya, o olmaya yönelir, o gerçekleşmiş bir yapıt olarak var olduğuna göre de kendisi yalancı kalmaya yargılıdır. Benzek, tanım gereği, örnekçeyi karşısına alır, böylece ayrılığını kesinler; öykünüyse onun yerini almaya, onun bir başka 'kendisi' olmaya yöneldiği için aksar. Öyle ya, örnek aldığı biçim belirli bir içeriği taşımak için yaratılmış özgül bir biçimdir genellikle, oysa, benzer bile olsa, onu başka içeriklere giydirerek iççağrısını saptırır.

Öykünü her zaman Marcel Aym  hayranı dostumunki gibi açık değildir; ayrıca tam da, yarım da, parçalı da olabilir, yani birçok öykünüy  birden içerebilir, hangi durumda olursa olsun, hep gerçeklikten, tutarlılıktan, bütünlükten uzak bir yanı vardır, bu nedenle de başarısızdır. Başarısızlık  yk n n n tekelinde değil kuşkusuz, her türlü  yk n den uzak ve kimi yönleriyle yüzde yüz özgün yapıtlar da başarısız olabilir. Ancak,  zg l bir biçimi kendine yabancı bir  erikle doldurduğu için,  yk n  her zaman başarısızdır. Her zaman mı? Örneğin  ıkış noktası kölece bir  yk n  olan, ama son noktası konulduğunda gerçek bir başarıyla sonuçlanan bir yapıt düşünülemez mi? Neden olmasın? Ama o zaman yapıt bir  yk n  olmaktan  ık mış, kendi kimliğini bulmuş demektir. Ustalarının biçemini izlediklerini sanırken, ayırımına varmadan kendi yollarında ilerlemiş ressamlar az mıdır? Racine, La Fontaine ve La Bruy re gibi ustaların gerçek başarısı burada yatmaz mı?

Söylemek bile fazla,  yk n  ile  yk n -olmayan arasına kesin bir çizgi çekemeyiz her zaman; bir başka deyişle,  yk n y   yk n -olmayandan ko-

laylıkla ayıramayız, hatta kimi öykünüler karşısında yüzde yüz özgün bir yapıt karşındaymış gibi coşmamız da olanaksız değil. Doğrusunu söylemek gerekirse, yazın yaşamının işleyişi de kafamızı karıştırır bu konuda. Örneğin dize ve hece sayısından uyak düzenine değin her şeyi önceden verilmiş bir 'koşma'da tüm benzerlerinin kullandığı sözcüklerle, tüm benzerlerinin başvurduğu imgelerle, tüm benzerlerinin işlediği duygu ya da düşünceleri dile getiren halk ozanının ya da hep benzer örnekçeler üzerine kurulmuş gerçekçi romanlar ya da Yeşilçam filmleri bizi kararsızlığa düşürür. Ama, konuya biraz daha yakından baktık mı bulanıklık açıklığa dönüşür: öykünü başkasının bireysel yapıtını, bireysel yaklaşımını, bireysel biçimini kendine mal etmeye kalkar; halk ozanı, 'gerçekçi' romancı, Yeşilçam senaryo yazarıysa, yaygın, dolayısıyla ortak imgeleri, ortak biçimleri, ortak izlekleri üstlenir. Kısacası, özgün olmayan her yapıt öykünü değildir.

Malraux'nun ünlü gözlemi belirli bir türde yapıt vermenin öncelikle o türün gereklerine uymak, en genel çizgileriyle de olsa, belirli bir kurguyu, belirli bir anlatım biçimini benimsemek olduğunu kesinler gerçekte. Sözünü ettiği romancı için, bir roman değil, romanlar, toplamın içeriği yazardan yazara değişse bile, bir romanlar toplamı söz konusudur. Kısacası, Malraux benim yapıtımla bir başkasının yapıtı arasındaki yakınlıktan çok, yazının belirleyiciliğini ve yazınla gerçek arasına getirdiği uzaklığı vurgular. Biraz yakından bakılacak olursa, örneğin genellikle köy romanları yazılan bir ortamda bizim de köy romanı yazmaya yönelmemiz ya da özgür koşuğun ağır çektiği bir ortamda duygularımızı özgür koşuklara dökmemiz bu kesinlemeyle açıklanabilir. Olsa

olsa, Malraux'nun gözleminin edilgen bir örneğinden söz edilebilir. Belki belirtmek bile gereksiz, birinci örneğimiz (köy romanları) daha çok içeriksel bir yönelime, ikinci örneğimizse (özgür koşuk) daha çok biçimsel bir yönelime tanıklık eder; ikinci olarak, kökünde çoğu kez tekil bir örnekçe bulunsa bile, her iki yönelim de ortak (hiç kimsenin kendi bireysel özelliği olmayan) bir örnekçenin benimsenmesini ortaya koyar; üçüncü olarak, örnekçenin izlenmesi edim olarak hem bir yoğunluk (çok sayıda yazar ya da ozanca izlenmesi), hem bir çağdaşlık (belirli örnekçelerin belirli evrelerde, aynı zamanda izlenmesi) olgusu sergiler; dördüncü olarak, ortak örnekçelerde, ağırlık biçimde olduğu zaman biçimin içeriği, içerikte olduğu zaman içeriğin biçimi koşullandırdığı, böylece yapıtların iki açıdan da benzeştiği görülür.

Bu ortak örnekçeler karşısında tek tek yazarların ya da yapıtların durumu nedir? Onlardan neler sağlarlar? Görünüşe bakılırsa, güncelliği, çağdaş okurun ilgisini, belki bir de kısa ömürlülüğü. Öyle ya, geriye dönüp baktığımız zaman, ortak örnekçelerden türetilmiş örneklerin büyük bir bölümünün elenip gittiğini görüyoruz. Daha yirmi otuz yıl önce yazılmış bunca köy romanından çok az şey kaldı geriye. Neden? Bu romanlar örnekçelerine gereğince uyamadıkları için mi? Görünüşe bakılırsa, hayır. Çünkü belirli akımlardan geriye kalan yapıtlar bu akımların getirdiği örnekçelere gereğince uyan yapıtlar olmuyor her zaman. Yaşar Kemal'in romanı köy romanından sonra da yaşamakta. Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, kendi getirdikleri örnekçelerden uzaklaştıkça büyüdüler. Ancak, örnekçelerin görelliğini de vurgulamak gerekir. Bir

Baudelaire şiirini 'değişmez' denilen kalıplara döker, gene de hem yeni görünür, hem 'değişmez' denilen kalıpların silinmesinden sonra bile yaşar; *Yitik zamanın ardında* da, bir bakıma, yerleşik anlatı biçimlerinin en sıradanlarından birini üstlenir. Öyleyse, ortak örnekçe vardır, ortak örnekçenin yazınsal bir işlevi de vardır; ama öyle görünüyor ki sanatçı başarıya ortak örnekçeyi yineleyerek değil, onu dönüştürerek ulaşıyor. Michel Leiris'in "Aynı zamanda karşı-sanat olmayan geçerli sanat yoktur," demesi herhalde bundan.¹

Hiç kuşkusuz, bu değişmez biçimler, bu yerleşik kalıplar içinde sıradanlıkla öykününün üst üste gelmesi, yani ortak örnekçeleri yinelemekle kaldığını sandığımız bir ozanın ya da yazarın gerçekte ortak örnekçeleri yineleyen bir ozan ya da yazara öykünmesi düşünölmeyecek bir şey değil. Belki sık sık da gerçekleşir bu olgu. Ne var ki ortak örnekçelere fazlasıyla alışkın olduğumuzdan, onların içinde, özgünün özgünlüğü gibi öykününün öykünölüğünü de seçmekte güçlük çekeriz. Bunun sonucu olarak, daha çok tekil ve özgün örnekçeleri izleyenleri küçümsemeye yöneliriz: yalancı bir Proust ya da yalancı bir Roger Martin du Gard olmanız insanları fazla rahatsız etmez de Faulkner'in *Döşegimde öölürken*'ini, Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'ini, Kafka'nın *Şato'sunu* ya da Marquez'in *Yüzyıllık yalnızlık*'ını örnekçe olarak benimsediniz mi, başarınız ne olursa olsun, yaptınız bir öykünü, dolayısıyla değersiz, dolayısıyla geçersiz olarak nitelenmeye yargılıdır.

Neden? Özgünlük baş değer olarak benimsenirken, yaygın örneklerden çok, özgün örneklerin izlenmesi daha da bağışlanmaz bir kusur sayıldığın-

¹ *Zébrage*, Gallimard, 1992, s. 171.

dan mı? Hayır, birincisi, özgün yapıt öykünülerinin öykünü niteliği daha çabuk göze battığı, ikincisi, kimi özgün örnekçelere öykünmek (acemi ressamın büyük burunlu, çıkık çeneli yüzlerin resmini daha kolay çizmesi gibi) daha kolay olduğu, üçüncüsü, en yeniyi, en özgünü öykünü yoluyla yakalamaya kalkmak fazlasıyla kaba bir çelişki içerdiği, dördüncüsü, kimi özgün biçimlerin çarpıcılıkları altında kusurları daha kolay gizlediklerini deneyimlerimizle bildiğimiz için. Aymé hayranı dostumun bir çırpıda bir yığın Aymé öyküsü yazabilmesinin başlıca nedenlerinden biri ona kolaylıkla öykünebilmesiydi. Aynı biçimde, *Döşegimde ölürken*'in kurgusu da hem kolaylıkla öykünülebilecek, hem ortaya koyduğumuz anlatıya belirli bir çekicilik kazandırabilecek bir kurgudur. Bu kurgunun taşıdığı içeriğe, getirdiği anlatı evreninin tutarlılığına ve geçerliliğine gelince, bu konularda bir karara varabilmek için, elimizdeki örneği daha yakından izlememiz gerekir.

Öyleyse tekil ve özgün örneklerden özenle kaçınıp yaygın örnekleri izlemekle mi yetinmeli? Burada, her şeyden önce, yazının bir başkasını 'izleme' ya da başkasına 'öykünme' olmadığını, Malraux'nun gözlemi doğru olsa bile, bir kez yola çıkıldıktan sonra, yazmanın her şeyden önce bir özgün yaratım olduğunu belirtmek gerekir. En iyi yapıtlar bize hep bunu kanıtlar.

Ancak, tekil örnekleri izlemenin değişik biçimleri ve basamakları bulunduğu da kuşku götürmez. Örneğin, Yusuf Atılgan, Faulkner'a hayran olduğunu, onun gibi yazabilmek istediğini sık sık söylemiştir, *Anayurt oteli* de kimi açılardan Faulkner romanına oldukça yakındır, ama hiç kimse Yusuf Atılgan'ın Faulkner'a öykündüğünü düşünmemiştir.

Aynı biçimde, Elias Canetti'nin *Körleşme*'si kimi açılardan Kafka'nın yapıtlarını andırır, ama onların bir öykünüğü değildir: Kafka'nın yapıtı olmasa, Canetti başka bir yazar, *Körleşme* başka bir roman olurdu belki, gene de Canetti özgün bir yazar, *Körleşme* özgün bir romandır.

Bu örnekler neyi gösteriyor bize? Başkasının yapıtından etkilenmekle başkasının yapıtına öykünmek arasındaki uzaklığı. Bir de, bu açıdan bakılınca, özgün örnekçeleri izlemekle yaygın örnekçeleri izlemek arasında pek bir ayrım bulunmadığını. Daha önce de belirttik, belirli dönemlerde belirli ana örnekçeler oluşuyor, dönemin gerisinde kalmamak, ona ayak uydurmak, dışlanmamak, vb. gibi nedenlerle ya da bunlar izlenmesi doğal, kaçınılmaz örnekçeler olarak algılandıkları için bu örnekçelere uyma yolunda güçlü bir eğilim doğuyor. Gene belirttiğimiz gibi, bizim yazın tarihimizde özgür koşuk bunun en canlı örneği. Ancak, bunun yanında, iki önemli olgu da görmezlikten gelinemeyecek ölçüde açık: birincisi, birçok yaygın örnekçe bir arada, aynı zamanda sürdürüyor etkisini; ikincisi, bu yaygın örnekçeler daha çok bir geniş çevreni oluşturuyor, bu geniş çevrenin içinde herkes kendi özgün, bireysel yapıtlarını geliştiriyor, bunu yaparken de ya ona yeni özellikler katarak, ya belirli değişiklikler getirerek ana örnekçeden belirli ölçülerde uzaklaşıyor. Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın Garip akımı içinde uzun süre rahat edemeyip çok geçmeden kendi başlattıkları akımı aşmaya yöneldiklerini, hemen arkalarından gelen Cahit Külebi, Behçet Necatigil ve Necati Cumalı'nın da kendi biçimleri, kendi kurguları ve kendi izlekleriyle kendi bireysel şiirlerini oluşturduklarını biliyoruz. Aynı biçimde, ger-

çekçiliğin öncüleri olarak bilinen Balzac ile Stendhal'in, hatta gerçekçilik uygulamasını en son sınırlarına dek götürmek savında olan Zola'nın yapıtlarına biraz yakından baktığımız zaman, gerçekçi niteliklerini yadsıyamasak bile, Roland Barthes'ın *Yazının sıfır derecesi*'nde kimi 'değişmezler'ini ustalıkla sergilediği, yazın tarihlerinin de ayırıcı niteliklerini sıraladıkları gerçekçilikten ayrılan yanlarının gerçekçilikle çakışan yanlarından daha az olmadığını görüyoruz.

Demek ki yazın çevreni, en azından günümüzde, herkesin yeni baştan oluşturmaya çalıştığı bir yapıt, hatta herkesin değişik bir kumaşla, değişik bir bedene göre yeniden uyguladığı bir giysi örnekçesi bile değil, birbirleriyle çelişmeyen, ama oluşturulan her bireysel örnekte tümüyle yer almaları da gerekmeyen bir ana yönelimler bütünü. Diyelim ki belirli bir dil anlayışı, belirli bir yazınsallık, belirli bir gerçeklik, belirli bir düşünsellik anlayışı. Bu genel yönelimler içinde, her sanatçı kendi birikimleri, kendi yönelimleri doğrultusunda kendi bireysel yapıtını oluşturmakta. Böylece, diyelim ki Garip akımı Yahya Kemal'i dışlar, ama, Oktay Rifat'ın ya da Behçet Necatigil'in yeni arayışlarına kapalı olmadığı gibi, böyle bir istem bulunsun, bulunmasın, Ahmet Muhip Dıranas'ın, Cahit Sıtkı Tarancı'nın ya da Ziya Osman Saba'nın şiirini de kapsamı içine alabilir.

Üç ozanımızın getirdiği Garip akımını bir çevren biçiminde tanımlamak aynı zamanda yaygın örnekçenin kaynağındaki bireyselliğin altını çizmek anlamına gelir. Ana örnekçelerin çoğunlukla bireysel kaynaklı olduğu, en azından, örneğin gerçekçilik bağlamında Balzac ve Stendhal için olduğu gibi, belirli adlar üzerinde yoğunlaştırıldığı olur, hatta, daha

da ileri gidilerek çok yönlü ve çok devingen bir yönelimin tüm özellikleri tek bir yapının özelliklerine indirgenir, örneğin tüm gerçekçilik *Eugénie Grandet*'nin sınırları arasına kapatılmak istenir. Ancak durum genellikle çok daha karmaşıktır. Doğrudur, Garip akımı bireysel kökenlidir, gerçekçilik akımı da bireysel kökenlidir, ama çok kısa bir sürede ve nerdeyse kendiliğinden, çevrelerinde bunca ozan, bunca yazar, bunca okur toplanabilmesi, böylece tüm bir yazının yön değiştirebilmesi bireysel etkilerle açıklayamayacağımız bir olgudur, onu fazlasıyla aşar: toplumu ve bireyi etkisi altında tutan genel etkenlerden söz etmek gerekir. Şu var ki Garip ile Tarancı'nın bağdaşabilirliğinin de sezdiği gibi, ana örnekçelerin bir özelliği de içinde ötekilerden az çok farklı birçok bireysel yönelimleri barındırabilmesi, bu bireysel yönelimlerden kimilerinin genelleşme (farklı biçimlerde de olsa başkalarınca paylaşılma) eğilimi gösterebilmesidir. Bu açıdan bakılınca, denilebilir ki *Anayurt oteli* Faulkner romanının, *Körleşme* Kafka romanının 'paylaşılmış' yönelimidir. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki burada (yeni katkılar da getirilerek) 'paylaşılan' ya da, isterseniz, 'izlenen' şey, Faulkner ya da Kafka romanının kendisi değil, yönelimidir: bu yönelimlerde kendi biçimlerinin içeriğini ya da kendi içeriklerinin biçimini bulmuşlar, tam bir uyum sağlayabilmek için de yönelimde küçük de olsa birtakım değişiklikler yapmak zorunda kalmışlardır. Atılgan'ın ve Canetti'nin romanları bu nedenle hiçbir biçimde öykünü izlenimi uyandırmaz bizde.

Kötü yazar, söyleyecek çok şeyi bulunduğunu sandığı zaman bile, bir kalıbı yinelemekle kalır. Hiç kuşkusuz, etkilenme, esinlenme, özenme, hatta bir

ölçüde öykünme, yazarın yetişim sürecinin evreleri olarak düşünölebilir, ama doğrudan doğruya bir başkasının yapıtını örnekçe olarak benimsemek, tanım gereği bir yineleme edimidir. Hiç kuşkusuz, öykünme 'kopya'dan çok farklı bir edim: kimi zaman bir biçimin, kimi zaman bir içeriğın, kimi zaman bir dilin yinelenmesi olarak çıkar karşımıza, kimi zaman kolay, kimi zaman zor saptanır, ama, yazın yapıtının tüm öğeleri bir birliğı varsaydığınan, öykünmenin 'bütün'ü gibi 'yarım'ı da hep aksar, özellikle yeni kalıpların yoğunlaştığı dönemlerde, bir yanılısma sonucu, bizi büyülese bile, sonunda yazınsal çevrimin dışına atılmaya yargılıdır.

Başlangıçta şöyle bir dokunmuştuk, şu son yıllarda, başkasının yapıtının bir başka biçimde kullanılışına tanık oluyoruz: kimi yazarlar, başkalarının yapıtını (ya da yapıtlarını) bir tür ham nesne biçiminde ele alarak kendi yapıtlarının öğelerine dönüştürüyor, böylece iki üç eski yapıttan bir yeni yapıt oluşturuyor, gerçekteştirdikleri işlemin de çağcıl bir yaratım olduğunu söylüyorlar. Bu da bir öykünme mi? Herhalde değıl. Kimileri 'oyun' sözcüğüne üstün bir anlam vererek bu işlemi 'oyun' diye adlandırıyor. Biz de, yazınla resim arasında bir koşutluk kurarak, bir tür 'collage' olarak niteleyebiliriz bunu. 'Collage' bir 'kopya' değıldir, dolayısıyla yasal bir edimdir, hatta bir yaratımdır da. Ancak tüm yaratımların eşdeğerli olduğunu kesinleyemeyiz. Şöyle bir düşünürsek, resim tarihindeki başyapıtlar arasında 'collage'ın en iyi örneklerinin bile pek bir yeri bulunmadığını söylememiz gerekir. Bana sorarsanız, aynı şey, hangi amaçla olursa olsun, başkasının tekil yapıtından yola çıkan tüm yapıtlar için geçerli. Racine'in *Plaideurs*'ü için de, La Bruyère'in *Carac-*

tères'i için de, Anouilh'un *Antigone*'u için de. Dönemlerinin eğilimleri ve yazılma amaçları ne olursa olsun, onları özgün yaratım atılımlarının ürünü olan büyük başyapıtlar arasına koymaya kolay kolay gönlümüz elvermez.

Öyküyle başlamıştık, öyküyle bitirelim, ama bu kez gerçekten yaşanmış bir öyküyle: kasabanın delisi müftüye çıkıp kendisine peygamberlik geldiğini söyler; müftü, adamını iyi tanıdığından, "Olmaz öyle şey!" diye kesip atmak yerine, işi ağırdan alıp "Nerede geldi?" diye sorguya başlar; ama "Mezbahanın orada!" yanıtını alınca, artık tutamaz kendini: "Öyle pis yerlerde peygamberlik gelmez!" diye kesip atar; kesinleme her ikisine de pahalıya mal olur: biri Bakırköy'e postalanır, öbürü haftalarca yatağa mihlanır.

Gelin de mezbaha dolaylarında peygamberlik düşleri kurmaya kalkın!

Yazmanın yaşı

Yıllar önce bir dergide okumuştum: ünlü İngiliz yazar Somerset Maugham, dostlarına verdiği bir şölenle, ya da dostlarının verdiği bir şölenle, yazarlığı bırakmıştı. Şaşırtıcı bir şeydi doğrusu: şölenle ya da şölensiz, yazarlar böyle göstere göstere bırakmazlardı yazarlığı. Ayrıca, göstere göstere bırakacaklardı da ne olacaktı? Yaş erişip kişi yazarlığı bırakmadı mı yazarlık kişiyi bırakıyordu. Kanıtı da ortadaydı: zaman zaman 'bunak yazarlar'la karşılaşabilmemize karşılık, 'bunak yapıtları'na hemen hiç rastlamıyorduk. Şu var ki bizim bu alçakgönüllü kanıtımız gibi Maugham'ın şöleni de yazarlıkta bir emeklilik yaşının bulunduğunu gösteriyordu. Maugham, bir yandan orgeneraller gibi törenle, bir yandan da, orgenerallerin tersine, gönüllü olarak emekliliğe geçmesiyle şaşırtıyordu bizi. İşin püf noktası, usumda kaldığına göre, onun emeklilik sınırını seksenlere, yani çoklarımız için yaşam sınırının bile ötelерinde yer alan bir yaşa dek götürmüş olmasıydı. Bu durumda ne demeli? Herhalde şunu: her zaman bir bitirme yaşı vardır, ama bu yaş kişiden kişiye değişir. Bir de şunu: bu sorunu genellikle doğa çözer, ender olarak da yazarın kendisi.

Yazarlığın bir bitirme yaşı vardır da bir başlama yaşı yok mudur? Olmaz olur mu? Ancak, okuyup

dinlediklerimizden bildiğimiz gibi, bu yaş da kişiden kişiye değişir. Öbür uçta kimileri, örneğin bir Hugo, bir Tolstoy, bir Shaw, bu işi seksenlere, doksanlara dek götürürken, bu uçta, çok ender bir biçimde bile olsa, daha okuma-yazma öncesinde ortalığı birbirine katan ‘dahi çocuklar’ çıkar. Gene okuyup dinlediklerimizden biliriz, resimde olduğu gibi yazında da ‘dahi çocuklar’ın sonu acıklıdır genellikle: kimi başladığı –ya da başlatıldığı– gibi çabucak bırakır bu etkinliği, kimi kendinden çok daha sonra gelenlerin arkasında başak toplar, kimi de şaklabanlıklarla oyalanır. Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, örneğin Rimbaud ve Hugo gibi, bu işe gerçekten çok genç yaşta atılan benzersiz sanatçılar da yok değildir. Hatta, biliriz, kimileri için yazarlık özellikle bir gençlik etkinliğidir, yazar da ne denli erken başladıysa, ne denli erken ünlendiyse, o denli değerlidir. Kimi genç yazın adamları da, yaşlanmayı ozan ya da romancı için bir yozlaşma etkeni olarak gördüklerinden, yirmisinde, yirmi beşinde, ilk yapıtlarını verirken, kendilerinininkinden önceki kuşakların sanatçılarını toptan kovmaya kalkarlar: “Bırakın kalemeleri, biz geliyoruz!” derler. Kelepçelere, hücrelere, sürgünlere karşın yazmaktan vazgeçmemiş kişilere yaygarayla kalem bıraktırmak kolaymış gibi!

Bu türlü kavga çılgınlıkları, üç kıtada at oynatmış atalarımızın kalıtı savaştı ruhumuzdan, zayıf sandığımıza saldırma içgüdümüzden ya da, köşe dönücü çağdaşlarımızın etkisiyle, yazın ortamında kendimize bir yer açmanın yolunun buraya bizden önce yerleşmiş olanları dışarıya atmaktan geçtiği gibi saçma bir inançtan da kaynaklanabilir. Ancak gençlik söyleninin payı çok daha büyüktür bu çılgınlarda, hem de onlara bir tür yasallık kazandırır. Bu yüzden ola-

cak, yaşı ya da orta yaşı yazarlar hiçbir zaman fazla sert bir tepki göstermezler; hiçbir zaman, “Peki, siz kim oluyorsunuz da hem yazarlığa, hem bizi kormaya kalkıyorsunuz?” demezler. Nasıl olsa, ülkemizde yazının yazgısı da söylenine denk düşer: on yedisine dek ‘şiir miir’ yazılır, yirmisine dek ‘roman moman’ okunur, sonra sayman, tecimen ya da politikacı olunur, Zülfü Livaneli’nin türküleri, Attilâ İlhan’ın şiirleri ve Çetin Altan’ın pazar yazılarıyla ‘idare edilir’.

Böylelerine göre, yaşı yazar ununu eleyip eleğini duvara asmış, yani vereceğini verip görev süresini bitirmiş bir kişidir, genç yazarsa çok yukarıdan yeni içerikler, yeni biçimler getirmekle görevlendirilmiş kişi. Böyle bir yargı güldürür insanı: her genç kuşak yeni bir içerik, yeni bir biçim getirseydi, yazın tarihi baştan sona bir yenilikler tarihi olurdu. Oysa daha çok bir süreklilik gözlemledik yazın tarihinde, yazın okullarının ayırdıklarını yazın tarihinin birleştirdiğini saptarız.

Gene de yazının bir gençlik etkinliği olduğu görüşünü desteklemek için öne sürülen gerekçeler saymakla bitmez. Öyle ya, otuz beşinde gözünü kırpmadan yurttaş malı yağmalayan politikacının yirmisine dek içli şiirler yazmış olması olsa olsa gençliğin kendine özgü arılığı ve coşkusuyla açıklanır. Ayrıca, hep söylenir, tüm sanatlar gibi yazın da bir coşku işidir; coşkuysa, gençliğin ayırıcı özelliğidir. Bir de şiirlerin izleklerini, romanların kahramanlarını düşünelim: izlekler, aşk gibi, özlem gibi, kahramanlık gibi öncelikle gençlik dönemine ilişkin izleklerdir, kişilerse, öncelikle genç kahramanlar: Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Rastignac, Bianchon, Bazarof, Raskolnikov, Dimitri, İvan ve Alek-

si Karamazof, Meaulnes, Lafcadio, Meursault, daha bir saat sayabilirim. Yaşlı roman kahramanlarına seyrek rastlanır. Üstelik, Don Kişot'un gülünçlüğü'nün başlıca öğelerinden biri daha çok gençlere yakışan işlere özenmesidir; baba Karamazof iğrençtir; Goriot Baba yüceliğine karşın gülünçtür; Grandet Baba'yı, o cimrilikle, genç bir adam olarak düşünmek bile olanaksızdır. Tüm bunlar, dolaylı bir biçimde bile olsa, yazarlıkla gençlik arasında yakınlık kurmamızı kolaylaştıracak türden örnekler.

Jean Giraudoux, bu yakınlığın kesinliğini gözler önüne sermek istercesine, hiç hoşlanmaz görüldüğü romantik ozanların yaşlılığıyla acı acı alay eder: "1830 romantiklerinin nerdeyse hepsi umutsuzluk şarkılarının ortasında sekseni aşmayı başarmışlardır,"¹ diyerek yaşlarını başlarına kaktıktan sonra, Fransa'nın ilk yazın memurlarını oluşturduklarını söyler, Vigny'yi ve Chateaubriand'ı 'yapıtlarının oğullarından çok, babaları' olarak niteler. Niteleme gerçekten çarpıcıdır. Ancak, biraz düşünülecek olursa, gerek Vigny ve Chateaubriand, gerek tüm Fransız romantikleri böyle bir nitelemeye belki de en az uyan sanatçılardır. Yapıtlarının oğulları olmasalar bile, kişiliklerini yapıtlarıyla birlikte yoğurup birlikte kurarlar; üstelik, yapıtları da, yaşamları da belli bir özgünlüğe ve belli bir özgürlüğe tanıklık eder her zaman. Bir Hugo'nun 1851'de çıktığı sürgünden 1870 yılına dek ülkesine dönmemesi ve yalnızca bu dönem içinde yazdığı yapıtlar bile bunu doğrulamaya yeter. Ama, Fransa'ya döndüğünde altmış sekiz yaşında ve yaratma gücünün doruğunda bulunduğu göre, bir şeyi daha doğrular: yazarlık ve ozanlığın, kimilerinin sandığının tersine, yalnızca genç-

¹ Jean Giraudoux, *Littérature*, Grasset, 1941, s.183.

lerin ayrıcalığı olmadığını.

Yazının bir coşku sorunu, coşkunun da gençliğe özgü bir güç olduğu doğruysa, Hugo, Maugham, Anday gibi sanatçıların uzun yaratım etkinliklerini nasıl açıklamalı? Coşkunun yaratımla ilgisi bulunmadığını mı söylemeli? Her yaştan kendine özgü bir coşkusunu olduğunu mu? Yoksa gençlik coşkusunun, yöntemli bir çaba sonucu, uzun süre canlı tutulabildiğini mi? Yüzyılımızın 'genç' nitelmesini belki de en çok hak eden yazarı: Albert Camus, dolaylı bir biçimde bile olsa, bu konuda oldukça doyurucu bir yanıt getirir bize: ilk yapıtı *Tersi ve yüzü*'nün 1958 baskısına yazdığı önsözde, "Kaynağımın *Tersi ve yüzü*'de, içinde uzun zaman yaşadığım, anısı beni her sanatçıyı tehdit eden iki karşıt tehlikeden, hınçtan ve doyunluktan hâlâ koruyan bu yoksulluk ve ıstık dünyasında olduğunu biliyorum," diyerek yapıtını bir anlamda gençlik ortamıyla özdeşleştirdiğini gösterir; ancak, onu bitmiş bir yapıttan çok, bitmemiş bir yapıt olarak gördüğünü, bu nedenle de onu yeniden yazmayı düşlediğini belirtmekte gecikmez: "Bir dil kurma, söylenleri yaşatma yolunda bunca çabaya karşın, günün birinde *Tersi ve yüzü*'yü yeniden yazmayı başaramazsam, hiçbir şeye ulaşmamış olacağım."¹

En azından Albert Camus açısından, sorun açıktır: yapıtın kökleri gençliktedir, ama, kırk beş yaşında bile, yazar hâlâ onu yeniden yazmayı, yani 'gerçek' bir yapıta dönüştürmeyi düşlediğine göre,² oluşumu gençliğin ötelere taşar, gerçekleştirilmesi belli bir çaba, belli bir yetiştirme süreci gerektirir. Ama

¹Albert Camus, *Tersi ve Yüzü*, Can Yayınları, 1992, s.29.

²Hep gençlik yılları çevresinde döndüğüne göre, *İlk adam*'ın *Tersi ve yüzü*'yü yeniden yazma yolunda bir girişim olduğu düşünülebilir. Yazık ki onu bitirmesi ni de fazla erken gelen ölüm engellemiştir.

nasıl bir yetişim? Uzun mu? Kısa mı? Okuyup yazmaya mı, yoksa yaşam deneyimine, serüvene dayalı bir yetişim mi? Doğrusunu söylemek gerekirse, bu soruların kesin yanıtları yoktur. Rimbaud daha yirmisinden önce benzersiz şiirler yazar, ama o yaşta beynine doldurduğu bilgileri kimileri uzun bir yaşam süresince bile edinemez. Camus *Tersi ve yüzü*'yü yeniden yazabilecek ölçüde uzun yaşamamıştır, ama *Yabancı*'yı yazdığı zaman yirmi dokuz yaşındadır. Bu gözlem de, yetenek bir yana, yetişimin niteliğine getirir bizi. Türüne gelince, yaşam deneyiminin öneminin öteden beri vurgulandığını biliriz. "Bir sanatçı dopdolu yaşamadıysa, sevmediyse, yoksulluk çekmediyse ya da sınıf kavgasına katılmadıysa, ne yazabilir ki? Her istediğini elinin altında bulmuş bir zengin çocuğu ne yazabilir ki?" derler. Hiç kuşkusuz, küçümsenmesi olanaksız bir doğruluk payı var bunda. Hatta, denilebilir ki, gençlikle yaratım arasında kurulan yakın ilişkinin temelinde de bu gözlem yatar: gençlik fırtınalı bir dönem, nasıl geçerse geçsin, başlı başına bir serüven sayıldığı için el üstünde tutulur.

Ama, serüvenin ve deneyimin pek öyle yaşı olmaması, yaş açısından ele alınınca da gençliği öne çıkarmaması bir yana, okumak ve yazmak da bir serüvendir. Boş kâğıt önünde ürperen Mallarmé, yaşamında sözcüklerin birer olay olduğunu söyleyen Flaubert, odasına kapanıp gece gündüz yazmayı seçeneksiz bir yaşama biçimine dönüştüren Balzac, Proust ve daha nice büyük yazar bu serüvenin enginliğine tanıklık eder. Hele Proust, yalnızca yaşamıyla değil, ilginç bir biçimde, bir okuma oluntusuyla başlayan ve ana izleği yazma tutkusu olan yapıtıyla da tanıklık eder buna. Ayrıca, Proust'un bü-

yük yapıtının öyküsü, öncelikle okuyup yazmaya dayalı yetişimin çok çetin ve çok uzun bir yetişim olduğunu gösterir.

Sorunu tümüyle yaşa bağlamamakla birlikte, yazınsal yaratımda yaşın (ilerlemiş yaşın) ‘olumlu’ işlevini vurgulayan yazarlara da rastlıyoruz. Günümüzün usta romancılarından Michel Tournier de bunlardan biri. Şöyle diyor: “Nice gençler gibi, oynamalara, birliklere, parolalara bayılırdım. Sonra, *yaşlandıkça*, tüm bunları silkelemeye başladım. Aileleri, düşüğüleri fırlatıp attım. Yalnızlıktan, bağımsızlıktan, bulgulamanın ister istemez içerdiği tehlikelerden korkmayı bıraktım. Ve kırk yaşında kitaplar yazmaya başladım, yirmi yaşımıdayken tasarlamam bile olanaksız olan kitaplar. O zaman şöyle diyorum: bebeğin yepyeni beyni, evet. Ama çiraklık, deneyim, tüm bir yaşama yayılmış, sınaya sınaya, sabırla araştırma, bunlar da önemli.”¹

Yalnızca önemli mi? Belirleyici de kuşkusuz. Anlattığımız hep çocukluk ve gençlik çevresinde bile dönse, yetişimin, deneyimin, yazınsal ve yaşam-sal bilgi birikiminin, ağır ağır, ‘sınaya sınaya’ kazanılmış yazma ustalığının belirleyiciliğini kim yadsıyabilir? Biliyoruz, örneğin Tournier’nin, örneğin, tıpkı Tournier gibi, ilk romanını kırkına doğru yayımlayan Bernanos’un, örneğin ellisinden sonra karşımıza romancı kimliğiyle çıkan Umberto Eco’nun daha ilk yapıtlarında birer yazı ustası olduklarını kanıtlamalarına karşılık, Camus *Tersi ve yüzü*’yü yeniden yayımlama önerilerini uzun süre geri çevirmiştir. Pek çok ozan ve yazar gençlik dönemi yapıtlarından biraz kızarak söz eder. Kendini usta yazarlar arasına sokmak gibi olmasın, bu satır-

¹ Michel Tournier, *Anahtarlar ve kilitler*, Ayrıntı yayınları, 2003.

ların yazarı da ilk öykü kitabını yürürlükten kaldırmaya karar vermiştir. Ustamız Melih Cevdet Anday'ın kendisini kırkından sonra bile 'genç ozan' diye anmalarına sinirlenmesi de hiç kuşkusuz gençlik dönemini geride bırakmış bir ozanı 'genç' olarak nitelenenin onun ustalığını görmezlikten gelmek olduğunu düşündüğü içindir. Öyleyse, en azından Anday için, ustalık gençlikten daha önemlidir. Ne de olsa, gençlik bize (ve herkese) verilmiş olandır, ustalıkta, yaşayıp gördüğümüzle, düşünüp düşlediğimizle, okuyup yazdığımızla, çocukluğumuz, gençliğimiz, olgunluk çağımız ve yaşlılığımızla, bir yapıt gibi, ağır ağır kurduğumuz şeydir, sanatçının belki de en değerli, en yeri doldurulmaz niteliğidir. Şu var ki kimi şöyle, kimi böyle, kimi erken, kimi geç gelir bu noktaya, kimi hiç gelemmez; üstelik, bir kez gelip bir daha ayrılmamasıya yerleşilen bir nokta da değildir ustalık.

Öyleyse, ister çıkış noktasından bakın, ister varış noktasından, yazmanın yaşı yok.

Ben ve ötesi

Dostoyevski'nin unutulmaz kahramanı prens Muşkin, bir idamlığın en son dakikalarını nasıl geçirebileceği konusunda General Epançin'in uşağıyla yaptığı bir konuşmanın ardından, "Belki de şu yer yüzünde ölüm cezasına çarptırılmış, işkenceden geçirilmiş, sonunda da 'Hadi bağışlandın!' denilmiş bir adam vardır. İşte bu adam anlatabilirdi bunu," diye ekler. Aynı gün, aynı konuyu General Epançin'in kızlarına da açar, verdiği ayrıntıları da siyasal bir suç nedeniyle kurşuna dizilmek üzere alınıp götürülmüşken, son dakikada bağışlanmış bir kişiden dinlediğini söyler. Gerçekte, varlığı kuşkulu görünen bağışlanmış da, kurşuna dizileceği yere hangi duygular içinde gittiğini ve son anda nasıl bağışlandığını anlatan adam da Dostoyevski'nin kendisidir, en azından bu adsız kişilerin serüveni kendi serüveniyle örtüşür. Gene de Dostoyevski *Budala*'nın başlarında prens Muşkin'in konuşmasında çarpıcı, ama romanın oluntuları içinde fazla belirleyici bir işlevi bulunmayan bir ayrıntı olarak geçirir bu serüveni. Konuyu abartmaya ve uzatmaya kalkmaz, okurun kendisiyle sözü edilen idamlık arasında ilişki kurmasını sağlamaya da çalışmaz. Başka yapıtlarında da kendi yaşamından esinlendiği olur, ama hiçbir zaman iç dökmeye, kendini sergilemeye gönül in-

dirmez. Neden? Yazın töresi bunu mu buyurur? Hayır demek de zor, evet demek de. Verlaine kendi yaşamının oluntularını şiirlerine yansıtmakta bir sakınca görmemiştir. Buna karşılık, büyük dostu Rimbaud, biliriz, "Ben tiksindir," der.

İki tutumdan hangisi daha iyidir? Yazarın yapıtında doğrudan kendini, kendi öznel duygularını, kendi öznel coşumlarını anlatması mı, yoksa, yaşadığı benzersiz bir deneyimden söz ederken bile, onu dışsallaştırması ve genelleştirmesi mi? Doğrusunu söylemek gerekirse, yazınsal bir sorun değildir bu, bir yeğleme sorunudur. Neden derseniz, yazarın ya da ozanın yapıtında kendi iç dünyasını anlatması ya da bize kendi dışındaki insanların gerçek ya da düşsel dünyasını yansıtmaları yazınsal açıdan ayırıcı bir özellik değildir. Öyle ya, elimize aldığımız bir yapıtın yazarının yaşamını bilmedik mi ayrımı belirleme olanağımız kalmaz. Ama söz konusu yapıtı anlamak için buna gereksinimimiz yoktur. Öte yandan, birinci kişi ağzından yazılmış ve duygusal mı duygusal, öznel mi öznel bir roman bize burada anlatılan serüvenlerle kendi yaşamı arasında hiçbir benzerlik bulunmayan bir yazarın elinden çıkmış olabilir.

Ancak, bilindiği gibi, bizim çoğu eleştirmenlerimiz ilk romanların genellikle *özyaşamöyküsel* olduğunu, yani nerdeyse her genç romancının ilk yapıtında kendini, kendi yaşamını anlattığını söylerler. Eski bir önyargıdır bu. Genç romancı ilk yapıtında neden ille de kendini anlatsın ki? Anlatanlar çoktur, doğru, ama anlatmayanlar da az değildir. Örneğin Dostoyevski'nin ilk romanı *İnsancıklar* özyaşamöyküsel bir anlatı değildir. Hiç kuşkusuz, genç Dostoyevski'nin duyarlılığını, insan sevgisini, gözlem ve anlatım gücünü buluruz burada, ama kendisini bu-

lamayız.

Bu önyargının altında bir başka önyargı yatar gerçekte: ilk romanlarında kendi kişisel serüvenlerini, kendi iç dünyalarının 'derinliklerini' anlatmaya kalkan genç yazarlar "Hayatım roman olur!" diyenlerin, yani romanın ne olduğunu bilmeyenlerin sınıfına girer. Romanı, yanlış olarak, birtakım ilginç ya da özgün serüvenlerin anlatılması olarak bilen, yani onu alabildiğine indirgeyen, her şeyden önce dilsel, düşünsel, kurgusal bir yaratım olduğunu bilmeyen ya da bilmek istemeyen kişilerdir bunlar. Herkes için geçerli değildir kuşkusuz, ama düşünce üç aşağı beş yukarı budur; genellikle de geçerli bir düşüncedir. İyi romanın ilginç ve özgün serüvenlerin çarpıcı bir biçimde aktarılması olarak tanımlanamayacağını ne kadar yinelesek azdır. Okumayı, düşünmeyi, düş kurmayı, çalışmayı serüvenden saymazsanız, Balzac'ın yaşamı bir serüven değildir, gece gündüz odasına kapanıp romanlarını yazar, kolay kolay da kendi özel yaşamını söz konusu etmez, gözlemlerine, düşüncelerine, imgelemine dayanak olacak kişiler, olaylar yaratır, kendinden öteye uzanır hep, *başkasını* yazar, ama dünyanın en büyük birkaç romancısından biridir. Buna karşılık, Jack London serüven dolu bir yaşam sürmüş, anlatılarında da şu ya da bu biçimde bu çok ilginç serüvenleri yansıtmıştır; ancak, genellikle yaşadığını, dolayısıyla çok iyi bildiği şeyleri yazmış olmasına karşın, yirminci yüzyıl romanında hiç de önemli bir yer tutmaz.

Neden? Balzac kendi serüvenlerini anlatmadığı için mi büyük romancıdır, Jack London'ı sıradan bir romancı yapan romanında yaşayıp gördüklerini anlatması mıdır? Bir başka deyişle, sorun yalnızca öznellik ve nesnellik, içerdilik ve dışarıdalık, anımsa-

ma ve kurgulama sorunu mudur? Büyük oranda kendi düşünsel serüveniyle kendi yaşamından yola çıkan *Yitik zamanın ardında*'yla yirminci yüzyılın en büyük romancıları arasına katılan Marcel Proust'un sunduğu göz kamaştırıcı örnek ortada dururken, böyle bir soruyu "Evet," diye yanıtlamaya olanak yoktur. Neden dersiniz, bir anlamda karşıt noktalardan yola çıkmış olmakla birlikte, Balzac da, Proust da anlatı sanatının gereklerini yerine getirmişler, "Hayatım roman olur!" diyenlerin önceden verili olduğunu ve çevrime sokulmak için anlatılmalarının yeteceğini sandıkları serüvenler sunmak yerine, çok boyutlu ve kendi içlerinde her açıdan tutarlı yapıtlar yaratmışlardır. Ayrıca, soruna temel yönelim açısından bakacak olursak, Proust'un tutumu Balzac'ın tutumuna yüzde yüz karşıt da değildir. Kendi yaşamından yola çıkar, doğru, ama *Yitik zamanın ardında*'nın anlatıcısının başlıca çabası dünyayı, insanları ve edimleri kavrama ve yorumlama, daha da iyisi, tıpkı *İnsanlık güldürüsü*'nün büyük yaratıcısının gibi, yeniden kurma çabasıdır. Kendi kabuğunun içinde kalarak kendi 'zenginlikler'i ve kendi 'derinlikleri'yle coşmaz. Değeri de burada, bu anlama, yorumlama ve kurma çabasında, 'ben' kadar 'öteki'ne de yönelen bu bakışın kazanımlarındadır. Her kişilik önemlidir kuşkusuz, her kişilik ilgiye değer; ama kendi içine kapalı bir kişilik çok bulanık bir su olarak kalmaya yargılıdır. Kişilik başkalarıyla ilişkilerimizle başlar, kendimizi de başkalarını tanıdıkça tanırız.

'Ben', kendi başına ele alınınca, hiç de 'tiksinç' değildir. Olsa olsa, kendi dar sınırları içinde kalan, kendi kendisiyle yetinip kendi kendisiyle coşan bir 'ben' tiksinç olabilir.

Yazarın bağımlılığı

Yetmişli yılların ortalarında, ünlü bir yazarımızdan dinlemiştim: Dışişleri ya da Kültür Bakanlığı kendisini Türkiye Cumhuriyeti adına uluslararası bir yazarlar toplantısına yollamak istemiş, o da öneriyi kesinlikle geri çevirerek başka birini, örneğin beni yollamalarını salık vermişti. Bana da “Ben yazarım, devletten para alırsam, bağımsızlığımı yitirmiş olurum; ama sen aynı zamanda üniversitede görevlisin; nasıl olsa, devletten aylık alıyorsun: sen gidebilirsin,” türünden bir gerekçe gösteriyordu.

Kültür ya da Dışişleri Bakanlığı ünlü yazarımızın yerine beni yollama konusunda herhangi bir girişimde bulunmadı. Ben de, bir yazar olarak, herhangi bir devlet kuruluşumuzun parasıyla, hiçbir zaman, hiçbir yere gitmedim. Ama, genellikle yıldızlarımız pek barışık olmamakla birlikte, ünlü yazarımızın davranışını her zaman örnek bir davranış olarak anımsadım, sık sık da andım. Yıllardan sonra, 12 Eylül yönetiminin çıkardığı ‘Devlet Sanatçısı’ sanıyla onun da sanlandırıldığını okuyunca, o sırada yanımda bulunan dostlara bu sanı geri çevirecek ilk kişinin o olacağını söylediğimi anımsıyorum. Bu konuda beni düş kırıklığına uğrattı. Ama daha önce gerçekten yüz ağartıcı bir çağcılık örneği vermişti, bağımsız tutumunu sürdürseydi, daha iyi ederdi, öy-

le düşünüyordum.

Acaba büyütüyor muydum?

Yazar için çağcılığın tek ölçütü devlet (ya da hükümet) karşısında bağımsızlık değil kuşkusuz. Gene de, tarih içinde hangi konumlardan geçtiğini düşünürsek, bağımsızlığın çok önemli bir aşama olduğunu söyleyebiliriz. Herkes bilir: eski Roma'da yalnızca imparatorların değil, zenginlerin de ozanları vardır; XVI. yüzyıl Fransa'sında sarayın 'resmi ozan'ından söz edilir; bir sonraki yüzyılda, gene aynı ülkede, yazar ve ozan için onurun ve geçimin yolu saraydan geçer, en iyilerine ya da en iyi sanılanlarına sarayda yan görevler verilir; Fransız Akademisi de bir başka bağımlılık kurumudur; XVIII. yüzyılda, kimi yazarların görel bir bağımsızlığa ulaştıkları söylenir, ama çoklarının belirli 'koruyucuları' vardır, en büyüklerinin üstünlüğü efendilerini kendileri seçmelerindedir; Voltaire bile bir ara bir efendi seçmiş ve ona iki yıl katlanmıştır. Yazarın bağımsızlığı kavramı, toplumların özgürlük savaşımına koşut olarak, yavaş yavaş, nazlana nazlana gelir. Genellikle bir gölge de kalır üzerinde. Örneğin Aragon'un partisi için yazdığı coşkulu bağlılık şiirleri, Sovyet Rusya yazarlarının konumu, yazarın bağımlılığının, en azından kimi durumlarda, biçim değiştirmekle kaldığını gösterir. Bizim ülkemizde, örneğin tek parti döneminde, kimi ünlü yazarların milletvekilliğine ya da büyükelçiliğe getirilmeleri de bir ölçüde bağlanmanın ödüllendirilmesi olarak değerlendirilebilir.

Gene de sormadan edemiyor insan: bağımlılığın karşıt ucu kendimizi ülkemizin devletinden ve hükümetinden kesinlikle soyutlamak mıdır? Kendimizi soyutlamak istesek bile, her zaman, yüzde yüz so-

yutlayabilir miyiz? Doğrusunu isterseniz, ben kendi payıma, “Evet,” diye kesip atamıyorum. Devletten aylık aldığım için mi? Hayır (çünkü bu sorun çözümsüz bir sorun değil). Kötü bir anı elimi kolumu bağıyor da ondan.

12 Eylül döneminde, Brüksel’de, göstergebilimle ilgili bir toplantıya katılmıştım. Öğle yemeğinde, aynı toplantıya Unesco adına katılmış olan biri, tepsimi alıp giderken, beni masasına çağırmış, bir iki tanışma sözünden sonra da Türkiye’deki siyasal duruma ilişkin gözlemlerimi sormuştu. Hiçbir şey söyleyemeden kalakalmıştım. Arkadaşın sağında yaşlı bir adam oturuyordu, birden araya girerek kendisine bu yaptığının hiç de hoş bir şey olmadığını söylemiş, “Ülkenize yabancılar girecek olursa, açık açık savaşırsınız, ama kendi ülkeniz kendi askerinizin işgaline uğrayınca, iş karışır, aynı kararlılık ve aynı açıklıkla savaşamazsınız, bunu başkalarıyla konuşmak da tatsızdır,” türünden bir şeyler ekleyerek konuyu değiştirmişti. Yaşlı adama nasıl teşekkür edeceğimi bilememiştim.

O gün bu gün, konu arada bir kafama takılır. Neden susmuştum? Korkudan mı? Sanmıyorum, çünkü Türkiye’de, en azından arkadaş çevrelerinde, 12 Eylül yönetimine duyduğumuz kızgınlık ve tiksintiyi dile getirmekten korkmuyorduk; aynı kızgınlığı ve aynı tiksintiyi birkaç yabancıнын önünde dile getirmenin de korkulacak bir yanı yoktu. Yeterince bağımsız mı değildim? Gene sanmıyorum. En azından böyle bir yönetime bağımlılık duymamı önleyecek oranda bir bağımsızlık ve özgürlük tutkum, bir onur duygum vardı sanırım. Öyleyse?

Doğru ya da yanlış, kendilerini uluslarının ayıbından soyutlayabilenler bulunduğuna göre, tutu-

mumun ille de doğru olması gerekmezdi, ama, işte, bir şeyler bağılıyordu beni, ülkemın dışıında, birkaç yabancı önünde, 12 Eylül yönetimini yermemi önlüyordu. Belki susmam bir ikiyüzlülüktü, Türkiye'nin ayıbını gizlemeye yeltenmekti. Kenan Evren'i Türk ulusu çağırmamıştı, ama onun yönetimine alkış tutan ucuz yazarlar, ucuz aydınlar, önünde topuk vuran hukuk profesörleri çıkardığı için, 12 Eylül yönetimi bir yerde tüm Türkiye'nin de ayıbıydı. Türkiye'nin bir bireyi olarak, kendimi ayıptan soyutlayamıyordum. Ne kirli çamaşırlarımızı ortaya dökabiliyor, ne temizlikleri konusunda tanıklık edebiliyordum. İkiyüzlülük dersanız, ikiyüzlülüktü, gününü doldurmuş bir tutum dersanız, gününü doldurmuş bir tutumdı; ne dersanız deyin, susuyordum: kendimizi ülkemizin ayıbından soyutlamak, onurundan soyutlamaktan çok daha zordu: çamaşırı kirli de olsa, ülkemın karşısına geçemiyordum.

Bu ürkek tutumu bir erdem diye sunmaya çalıştığım sanılmasın; ilgisi yok; kendi başına ele alındığı zaman, yurtseverlik sayılabileceği çok kuşkulu. Hele, yukarıda da belirttim, o dönemde ülke dışında bulunan nice arkadaşımız benimkine karşıt bir davranışı bir savaşım biçimi olarak sürdürürken.

Ama karşıt davranışların varlığı neyi gösterir? Benim en azından bir yanımla bağımlı, benim gibi davranmayan arkadaşların bağımsız olduklarını mı? Bunu da kesinleyemiyorum. Öyle sanıyorum ki hiçbirimiz yüzde yüz bağımsız değildik gerçekte: düşün, yazın, töre, yaradılış ya da yetişim, her birimizi yönlendiren bir şeyler vardı. Ancak, herkesi kendince bağlayan bir şeyler bulunduğuna göre, bağımsızlığımız burada yatıyordu belki. Bir başka deyişle, bizim genellikle bağımsızlık diye adlandırdığı-

mız şey bir bağımlılık beliriminden başka bir şey değildi. Dış güçler, dış baskılar, dış etkiler karşısında, kendi derin yönelimlerine göre düşünüp davranma özgürlüğünü koruyabilmek, düşündüğünü özgürce söyleyip uygulayabilmek, tarihin ya da yaşamın oluşturduğu bir kimliğin derin mantığına uymaktan, dolayısıyla yadsınması olanaksız bir bağımlılığı dışavurmaktan başka nedir? Bağımlılığımızı belirleyen etkenler değişmez kendilikler değil kuşkusuz; çok hızlı ve çok keskin bir biçimde olmasa bile, gerek toplum, gerek birey düzleminde, onların da değişimlere uğradığı söylenebilir. Ama, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bağımsızlık her şeyden önce dışsala karşı içselin öne çıkmasıdır. Kapsamını dilediğiniz ölçüde genişletebilirsiniz: dış dünya karşısında, devlet karşısında, hükümet karşısında, kent karşısında, mahalle karşısında, ev karşısında, hatta çıkar gibi, bedensel ya da tinsel haz gibi bireysel değerler karşısında.

Söylemek bile fazla, burada yalnızca yazarı değil, yazar da içinde olmak üzere, her türlü bireyi 'bağlayan' bağımsızlıktan söz ediyoruz, konu bizi buraya getirdi. Kişi partiye girer, derneğe girer, polis olur, kaymakam olur, yargıç olur, gene de, kendi kişisel ölçüleri içinde, bağımsızlığını korur, en azından korumaya çalışır. Yazar içinse, başka türden bir bağımsızlık olmasa bile, daha kapsamlı bir bağımsızlık söz konusudur; hem kişiliğinin derin yönelimiyle bağımlıdır, hem toplum içindeki konumuyla, hem de bugüne dek yazdıklarıyla. İççağrısına gerçekten uyacaksa, yani, benimsensin, benimsenmesin, her yazarın on dokuzuncu yüzyıl ortalarından beri üstlendiği görevi üstlenerek kitlenin sesi ya da bağımsız bilinci (daha doğrusu seslerinden ya da

bağımsız bilinçlerinden biri) olacaksa, zavallı bir yazın profesörü gibi soruları susuşla geçiştiremez; 'konuşmak' durumundadır; bu nedenle de bağımsızlığının sınırlarını olabildiğince geniş tutmak zorundadır. Gene aynı nedenle, yazarın kendi toplumuna ve kendi ülkesine karşı bağımsız davranmasını da doğal karşılamak gerekir. Böylesi belki de çok daha yüce bir bağımlılığın, örneğin sınır tanımaz bir doğruluk ve özgürlük tutkusunun gereği olabilir.

Gene de, düşünce ve davranışlarımızı yıllardır okuyup yazdıklarımızla, acı ve sevinçlerimizle, kavgaya ve dostluklarımızla oluşturduğumuz bir kişiliğin yönlendirdiği doğruysa, bağımlılıkların belki de en bağlayıcısı, bireyin ya da yazarın kendi kendisi, kişiliğinin derin yönelimleri karşısındaki bağımlılığdır. Yazık ki böyle bir bağımlılığı sürdürebilmek için devlet görevlerini geri çevirmek yetmiyor. İşte örnek gösterdiğim ünlü yazar: devlet görevlerini her zaman elinin tersiyle iterken, solculuğu ve atatürkçülüğü de kimseye bırakmak istememişti; ama, gene şu 12 Eylül döneminde, benim gibi devlet memuru konumunda bulunan aydınlar ve yazarlar bile, Atatürk kalıtı Türk Dil Kurumu'nu yok etme çabalarına karınca kararınca karşı çıkarken, o, daha önce yazdıklarına ters düşmek ve hiç mi hiç bilmediği alanlarda gülünç olmak pahasına, 12 Eylülcülerin saçma gerekçelerine destek verdi, daha da ileri gideyerek 'yapışılacak yakalar'dan söz etti. Bu da yetmemiş gibi (belki biraz da bu nedenle) anlı şanlı bir *devlet sanatçısı* oldu. Ancak şu son yıllarda çok daha şaşırtıcı durumlarla karşılaştık; örneğin nice marksçı yazarımız kaşla göz arasında özalcı oluverdi.

Sormamak elde değil: acaba içten eğilimleri bu

muydu gerçekten, kişiliklerinin derin yönelimini mi izliyorlardı? “Neden olmasın, kişinin derin yönelimlerinden biri de değişimdir; ayrıca yazarın çağına da uyması gerekir,” denilebilir. Doğrudur, herkes gibi yazar da değişip gelişir, çağımızdan da uzak durmamalı, en azından onu anlamaya çalışmalıyız. Ama, sınırlarını ne denli gevşek tutarsak tutalım, ölçü diye bir şey var. Örneğin yıllar yılı sol söylemler üretip de ellisinden sonra 12 Eylül düşüncülüğüne ya da altmışından sonra Turgut Özal övgeciliğine gelmek hiç kuşkusuz kişiliğimizle yakından ilintilidir, ama bunu derin bir ‘düşünsel’ gelişimin sonucu olarak değerlendirmek için gerçekten bön olmak gerekir. Çağa uyma konusu da böyle. Son günlerde sık sık tanık oluyoruz: ulusal ya da bireysel varlığımızın temelini oluşturduğunu sandığımız değerlerden bile vazgeçmemizi istiyorlar bizden, tek gerekçeleri çağın gidişi: “Bunlar artık geçmişte kaldı,” diyorlar, “Çağ bunu böyle istiyor,” diyorlar. İyi de nerden çıkarıyorlar bu mantığı? Çağ değer yaratan bir etken değildir, hiçbir çağ da insanlara ve toplumlara tek bir biçimi, tek bir çözümü zorla benimsetememiştir. Üstelik, değerın aynı zamanda bir sürekliliğin göstergesi olmasına karşılık, hep gündeme en son gelene sarılmak süreksizliğin egemenliğiyle sonuçlanır: her yeni iktidarla yeniden doğan, belleksiz yazarlar üretir.

Bu durumda, yazarın bağımlılığının¹ belirli bir süreklilik, kendi içinde belirli bir tutarlılık içerdiğini kesinlemek gerekir: bir Balzac’ın, bir Flaubert’in, bir Dostoyevski’nin, bir Malraux’nun, bir Faulk-

¹ Burada, XIX. yüzyıl ortalarından bu yana benimsenmeye başlamış yazar kavramını düşünüyoruz; çalışmaları alabildiğine düşsel ve bireysel olduğu zaman bile, kitle karşısında uğraşının sorumluluğunu sonuna dek üstlenen yazardan söz ediyoruz.

ner'in bağımlılığı. Hiç kuşkusuz, yolunun başında bulunan genç yazarın değişik düşüncüler, değişik düşünceler, değişik biçimler arasında gidip gelmesi doğal bir şey, hatta kendi açısından bir sağlık belirtisi bile sayılabilir. Hiç kuşkusuz, bir kez belirli bir yan, belirli bir açı seçip orada rahat etmek de söz konusu değil. Yazarı (ozanı, romancıyı, denemeciyi) gerekli kılan özelliklerin başında, sorgulayan, araştıran, dolayısıyla hiçbir konuma dönülmez biçimde yerleşmeyen, dolayısıyla, elindeki güçlü aracın da yardımıyla, gerçeği yakalama ya da sezdirme olasılığı en yüksek kişi olmasıdır. Bir çelişki değil mi bu? Hayır. Yüzyılımızın çağcıl yazar tanımına en çok uyan kişi belki de André Gide'dir, siyasal açıdan da, düşünsel açıdan da, sanatsal açıdan da değişik yönelişler gösterir, ama hiçbir zaman bir yerden kalkıp bir başka yere konmaz, hiçbir zaman kesinlemez. Bu nedenle sürekliliği nerdeyse hiçbir zaman bir duruşu belirtmeyen değişkenliğiyle özdeşleşir. Bizim Ataç'ımız da böyle değil midir? Sürekli gidiş gelişlerinde, herkesten önce kendisinin vurguladığı çelişkilerinde kişiliğinin derin sürekliliği sezilmez mi? Üstelik duralamasına yol açan değerler, düşünceler, kişiler arasındaki uzaklık da bu konuda bir ölçü olarak alınabilir: Yahya Kemal'le Orhan Veli arasındaki karşıtlık gerçekten önemlidir, ama, hem aynı düzlem üzerinde: şiir düzleminde yer alırlar, hem de, aralarında bir Tarancı'nın bulunmasının da sezdiği gibi, uzlaştırılmaları tümünden olanaksız değildir. Oysa Marx'tan Özal'a gelmek için gerçekten olağandışı bir uzun atlamacı olmak gerekir.

Hiç kuşkusuz, burada 'uzun atlama'nın ille de çıkara dayanmadığı, içten bir seçim de olabileceği, üstelik siyasal bir seçimin yazarın değerini belirle-

yemeyeceği söylenebilir. Gerçekten de, Marx'tan kalkıp zal'a gelmenin içten ve derin bir yönelimin sonucu olduğunu düşünmemek için yüzde yüz geçerli bir neden yoktur, ama, o zaman, bir düşünsel değer basamaklanması varsa, uzun atlamayı gerçekleştiren kişinin en azından çıkış ya da varış noktasını yanlış değerlendirmesi, yani 'bilmemesi' gerekir. Düşünsel tutarlılıktan ya da, bu da aynı kapıya çıkar, düşünsel dürüstlükten yoksun bir yazarın en azından yazınsal açıdan geçerli yapıtlar verip vermeyeceğine gelince, neden olmasın? Romalı zenginin kapısındaki ozanın böyle kavramlardan haberi bile yoktu, gene de şiirini yazıyor, zaman zaman da gerçekten güzel dizeler çıkardığı oluyordu. Ama yazının yalnızca bir Tanrı vergisi ve bir esin sorunu olmadığını unutmamak gerek.

şimdi, şu geldiğimiz noktada; bağımsızlığı neredeyse yazarın kendi iç yönelimleri karşısında bağımlılığı olarak anladığımıza göre, en iyi bağımsız yazar örneğinin çevresine ve çağına sırtını dönerek yalnızca kendi iç sorunlarına, kendi zgl değerlerine dalan yazar olduğunu mu söylemeliyiz? Brüksel'deki suskunluktan söz ederken, böyle düşünmediğimi yeterince gösterdim sanırım. Ancak, yazın adamı, romancı ya da ozan için bağımsızlığın bir ikinci ya da bir üst basamağından söz etmek de olanaksız değil. Balzac *İnsanlık güldürüsü*'n iki temel ilkenin: katoliklikle monarşinin ışığında yazdığını söyler, ama yapıtı kesinlemesini sürekli yalanlayarak derin kişiliğinin yzeyssel kişiliğini, derin bağımlılığının yzeyssel bağımlılığını aştığını gösterir. Denilebilir ki yazarın kendi yönelimlerine bağlılığının dış dünya karşısındaki bağımsızlığıyla özdeşleşmesi de burada temellenir: yazar hazır dünya görüşleri

arasından iç eğilimleri doğrultusunda kendine hemen bir dünya görüşü seçen ya da bu seçime uzun arayışlardan sonra gelen kişi değildir yalnızca; öncelikle bir dünya kuran ve bizimle bu dünyanın değerlerini paylaşan kişidir.

Hiç kuşkusuz, bir zamanlar sık sık sözü edilen 'fildişi kule' değildir bu dünya, bir düş evrenine indirgenmez; ancak, ister karşımıza bir düş evreni olarak çıksın, ister gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmak savında olsun, pek çok bağlar, pek çok bağımlılıklar içeren, ama kendi düşünsel, duygusal, varoluşsal bağımlılığı hepsinden daha ağır basan kişinin evrenidir. Bu nedenle bizi zaman zaman çok şaşırtabilir; ama kolay kolay aldatmaz; tam tersine, tekilliğiyle gerçeği yeniden sorgulamamıza yardımcı olur.

İşte Bilge Karasu'nun Gece'si.

Türkiye’de ilk kez

“Türkiye’de ilk kez” günümüz romancılarının çok sevdiği kalıplardan biri, yapıtlarından söz açtılar mı ne yapıp yapıp sokuyorlar bu kalıbı araya: kimi bir biçimi Türkiye’ye ilk kez getiriyor, kimi bir izleği, kimi bir konuyu, kimi bir düşünceyi, kimi başka bir şeyi, ama, ne yaparlarsa yapsınlar, ille de bir şeyleri Türkiye’de ilk kez yapıyorlar. Türkiye’de ilk kez yaptıklarının altını önemle çizdiklerine göre, bir şeyi Türkiye’de ilk kez yapmanın en azından roman alanında olumlu bir gösterge olduğunu düşündükleri kesin. Ama gerçekten öyle mi? Ben sanmıyorum.

Öyle ya, bir şeyi Türkiye’de ilk kez yaptığımızı söylemek, kendimizi Türkiye’den, Türk romanından, Türk romancısından yalıtılmaktır her şeyden önce, “Kusura bakmayın, ben sizlerden değilim,” demektir. Önemi yok, Osmanlılar bizi buna fazlasıyla alıştırdı. Kim bizden ki? Sağ olsunlar, başarılı olsunlar, ünlü olsunlar da varsın bizden olmasınlar. Ama iş bununla bitmiyor: şunu ya da bunu Türkiye’de ilk kez yaptığını söylemek, aynı zamanda, başka birilerinin, Batılılar’ın, diyelim ki Fransızlar’ın, diyelim ki Amerikalılar’ın, diyelim ki İngilizler’in arkasında, ‘geleneksel ve onurlu yer’ini almak, bunun sonucu olarak da en iyi olasılıkla ikincilik konumuna boyun eğmektir. Bize göre birincil, başka-

larına göre ikincil. Bir zamanlar çok kullanılan bir deyimle, 'Bon pour l'Orient' ya da, sevgili Cevat Çapan'ın kimi seçkin dostlarımız için kullandığı deyimle, 'Bon pour l'Occident'.

Kimileri de başka bir yana çekiyorlar sorunu, örneğin Kemal Tahir'in *Devlet ana'sının* 'ilk Türk romanı' olduğunu söylüyorlar. Bu savı sonuna dek götürecek olursak, şöyle bir görüşe varırız ister istemez: her ulusun kendine özgü bir roman sanatı vardır, Türk romancıları da kendi roman sanatlarını yaratmak zorundadır; bunu ilk başaran Kemal Tahir olduğuna göre de bundan böyle herkes onu izlemek durumundadır. Söylemek bile fazla, Türk romancısının işi alabildiğine kolaylaşmış oluyor böylece. Ama altında gene bir yalıtılma işlemi yattığı kesin, hem de çift yönlü bir yalıtılma işlemi: bir yandan geleneksel 'pehlivan tefrikaları'mızın hakkı yeniliyor, bir yandan da *Devlet ana'dan* önce ve sonra yazılmış tüm Türk romanlarının roman niteliği yadsınıyor. Kısacası, her iki durumda da, kendi romanımızın *ilkliğini* kesinlemek, geri kalan Türk romanlarının *ilkelliğini* kesinlemek anlamına geliyor.

İyi, güzel de neden? Kendimizi ya da sevdiğimiz romancıyı ülkemizin yazın ortamından ne diye yalıtılmak istiyoruz ki? Kesin bir yanıt vermek zor. Her romancının kendine göre bir gerekçesi olabilir. Bu gerekçe geçerli de olabilir. Ama, en azından ilk bakışta, romancılarımızın yapıtlarının özgünlüğünü vurgulamak istediklerini ve/ya da "En büyük benim, başka büyük yok!" demeyi çirkin buldukları için "Türkiye'de ilk kez!" dediklerini düşünmek pek de aykırı olmaz.

Amaç gerçekten buysa, bunca patırtıya değmez bence. Öyle ya, ilk olmak özgünlüğün zorunlu koşu-

lu değil. Büyüklük de gününü doldurmuŗ bir kavram. Büyük  nderler dönemi gibi büyük ozanlar ve büyük romancılar dönemi de kapanmıŗ görünüyor. “Büyük Fransız (ya da  ngiliz) romancılarını sayın,” deseler, hiç duralamadan altı yedi ad sıralayabilirsiniz, ama “Günümüz Fransız (ya da  ngiliz) yazınının büyük romancılarını söyleyin,” deseler, tek ad veremezsiniz belki. Neden? Fransız (ya da  ngiliz) yazısında roman can  ekiŗiyor da ondan mı? Hayır, ‘büyük’ nitelemesi günümüz yazınseverinin yaklaŗımına pek uygun d ŗmedięinden. Bu niteleme hemen bir zamansal uzaklık imgesi yaratıyor bizde, bir de evreni sorgulamada belirli bir yaklaŗım biçimi, belirli bir kapsamlılık ve katmanlılık özelliği içerir gibi görünüyor. Balzac’a, Dostoyevski’ye, Zola’ya, Proust’a büyük romancı derken duralamıyoruz bile, ama bir Faulkner’a bile kolaylıkla büyük diyemiyoruz. Yaŗar Kemal’e de  yle. Yaŗar Kemal boyunca roman yazdı, romanımıza yeni bir anlatım, unutulmaz kiŗiler getirdi, adını tüm dünyada duyurdu. Gene de Yaŗar Kemal’e ‘büyük romancı’ demiyorsak, onu bir baŗka dönemin romancısı gibi göstermek istemediğimiz için demiyoruz. Kısacası, ‘büyük romancı’ deyimini belirli gönderimleri nedeniyle kısıtlayıcı bir nitelik taŗır oldu.

Ayrıca, kendimizi ya da sevdiklerimizi neden daha anlamlı sözcüklerle anlatmaya  alıŗmıyoruz ki? Neden kendimizi ya da sevdiklerimizi tanımlamak için özgüllüklerine denk d ŗen, kiŗiliklerini ve çabalarını göz önüne seren sözcükler aramıyoruz ki? Bana sorarsanız, ‘Türkiye’de ilk kez’ de kof bir söz, ‘büyük romancı’ da. Beriki de, öteki de nesnesini ‘kendi kendinde ve kendi kendisi için’ açıklamıyor, baŗka nesnelerle, baŗka kiŗilerle karŗılaŗtır-

makla kalıyor. Biri zamansal açıdan, öteki yazınsal ve düşünsel nitelikler açısından bir basamaklandırma yapıyor, ama her ikisi de yazınsal değeri yapılmış gibi gösterilen, ancak hiçbir zaman yapılmayan bir karşılaştırmaya dayandırılıyor.

Oysa, söylemek gerekir mi, bilmem, yazınsal yaratımı ‘yarışma’ terimleriyle değerlendirmekten daha yanlış bir şey olamaz. Yazın alanı stadyum değil ki! Yazın alanı sonsuz bir alan, bir yanıyla eskil çağlara uzanmakta, bir yanıyla geleceğe; bir yanıyla bir toplumun malı, bir yanıyla tüm toplumların. Bu alana katılmış ve katılmakta olan milyonlarca yapıtı düşündük mü başımız döner. Balzac’ların, Proust’ların, Kafka’ların, Sait Faik’lerin varlıklarını hep sürdürdükleri bir alana öncelik, özgünlük, üstünlük savlarıyla girmeye kalktık mı olsa olsa gülünç oluruz. Türkiye’de ilk dağcılık romanının yazarı olabilirsiniz, Türkiye’de ilk kez gelecek kipinde ve ikinci kişi ağzından beş yüz sayfalık bir roman yazmış olabilirsiniz, ama, yapıtınızın bu özelliğinin bir üstünlük göstergesi olmaması bir yana, işi bir boy ölçüşmeye dönüştürmek nerede bulduğumuzu unutmak olur. Ayrıca, işi yarışmaya dönüştürmek özünden saçma bir tutum, çünkü, belirli ölçüler içinde, herkese ve her yönelime yer var yazın evreninde, çünkü yazmak özünde bireysel bir edim, herkes kendi özel katkısını getirir.

Şu var ki, böyle bir sav karşısında, “İyi ya, bu da öne çıkmak için bir neden değil mi? ‘Özel’sek ‘özel’ olduğumuzu söylemeyelim mi?” diyenler çıkmasını doğal karşılamak gerekir. ‘Özel’ olan ‘özel’ olduğunu söyleyebilir kuşkusuz; isterse buna ilişkin kitaplar bile yazabilir. Ama, bana sorarsanız, en iyisi kararı başkalarına bırakmaktır. Zaman zaman, durumların

zorlamasıyla, kendi kendimizin yorumculuğunu yapmak durumunda kalınca da ne denli ‘özel’ olduğumuzu değil, nerede ‘özel’ olduğumuzu bile değil, özelliğimizi oluşturan şeyi göstermeye çalışmaktır. Ataç bunu çok iyi bilirdi; bu nedenle de ne övmekten hoşlanırdı, ne övülmekten. Yirminci yüzyılın önde gelen Fransız romancılarından Roger Martin du Gard da, 1951 yılının son gününde, ancak ölümünden sonra yayımlanmak üzere yazdığı kısacık ‘vasiyet-düşünce’ye “Kendimden söz ettirmeye çalışmıyorum, övgü ardından koşmuyorum diye çevremde bir ‘alçakgönüllülük söyleni’ yaratıldı. Alçakgönüllüysem, kendi değerimin de, yapıtımın değerinin de ne olduğunu bildiğim, bir de romancı olarak gerçek niteliklerimle oranlı olmayan başarımla beni bilincimde bir haksızlık gibi rahatsız ettiği için alçakgönüllüyüm,” diye başlar, “Ben bir sonucum yalnızca. Hiçbir yenilik getirmediğim. XIX. yüzyılda Fransız, Rus ve İngiliz romancıların açtığı toprakları özenle, beğeniyle, dürüstlikle ekip biçmekten başka bir şey yapmadım,” diye de bitirir.¹

¹ Bkz. M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Paris, Albin Michel, 1990, s. 221.

Tanıtım

Aramızdan çok erken ayrılan bir romancımızın yapıtı üzerine bir yazı yazdırtabilmek için dokuz ay süresince Adnan Benk'in çevresinde döndüğünü işitmiştim. Daha doğrusu, bu olayı bana aktaran kişi, "Dokuz aydır çevresinde dört dönüyor," demişti: koşturmaca dokuz aydan fazla da sürmüş olabilir. Ancak, beklenen yazının hiçbir zaman gelmediği kesin. Adnan Benk bu, tava gelir mi? Olsa olsa, çevresinde dönülmesinin nedeninin yazı yazdırtmak olduğunu sezince, kitap da elveriyorsa, zehir zemberek bir yazı döktürür, romancıya da bir daha kendi karasularına girmemesini söylerdi. İşin böyle sonuçlanmamış olmasına sevinmek gerekir.

Gene de sormadan edemiyor insan: olumlu yazı gündem dışı kalınca, romancımız Adnan Benk'in hiç yazmamasını mı yeğlerdi, yoksa yapıtını yerin dibine geçiren bir yazı yazmasını mı? Ben, kendi payıma, "Hiç yazmamasını!" derdim. Ne var ki, işin içindeki Adnan Benk olduğuna, yani nasıl olsa başka türlü pek çıkmayacağına göre, yapıtı üzerine şu 'zehir zemberek' dediğimiz türden bir yazı yazılmasını yeğ tutacak hiçbir romancı çıkmaz diyemem.

Bir romancı neden ister böyle bir yazıyı? Mazoşist eğilimleri nedeniyle mi? Olabilir. Yazı çok yaralayıcı da olsa Adnan Benk'ten bir şeyler öğreneceği-

ni umduğundan mı? O da olabilir. Gene de benim-
senmesi en kolay nedenin, çağımızın genel eğilimle-
rine uygun olarak, tanıtım olduğu söylenebilir. Ad-
nan Benk'in eleştirisi bir fırtına koparır: o yazar, bu
yazar, bir zamanlar Adnan Benk'in eşiğini aşındıran,
ama şimdi kendisini aşağılamak için hiçbir sözcüğü
yeterli bulmayacak olan yazarın kitabı da satar. Bel-
ki de kabalığı hoş karşılamak gerekir: bir yazar için
tanıtım sabun tozu, yağ ya da giysi üreticisi için ol-
duğundan çok daha önemlidir. Öyle ya, onlar üre-
timlerini kendi çevrelerinden başlayarak yayabilir-
ler, ürettikleri de gereksinimleri karşıladığı ölçüde
alıcı bulur. Ama ne tek başımıza yazar olabiliriz, ne
de kişinin kendi mahallesinin ya da kendi kentinin
yazarı olması gibi bir durum tasarlanabilir. Yakın dö-
nemlere değin, halk ozanları için böyle bir koşuldan
söz edilebilirdi; ama bugün yazar olmanın en önde
gelen koşullarından biri de yazar diye bilinmek, ya-
ni tanınmak, ünlenmek. Yazarın değeri yazdığından
çok sattığıyla ölçülür oldu.

Bunu doğal karşılamak zorundayız, öyle söylü-
yorlar. Her alanda olduğu gibi bu alanda da nitelik
hep niceliğin desteğine gereksinim duyuyor, onsuz
edemiyor hiçbir zaman. Yazarlığın bir uğraş sayıl-
masına karşı çıkmıyorsak, yazarın değişik tanıtım
araçlarından yararlanmasına da karşı çıkmamalıyız.
Günümüzde kim başvurmuyor ki bu araçlara? Ta-
nıtımcılara her zaman taş çıkartmış, onların kimi
yöntemlerini onlardan çok önce uygulamış politi-
kacı bile yararlanıyor bu araçlardan. Doğrusu, başa-
rılı da oluyor. Örneğin bunca yıldır ülkesinde özgür-
lüklerin kısıtlanması yolunda canla başla savaşı-
mış bir kişi, Kayserili'nin anasını boyayıp ba-
basına yeniden satması gibi, allanıp pullanıp özgür-

l k savaşçısına d n st r lerek tepemize oturtulabiliyor. O zaman yazar neden kullanmasın tanıtımın olanaklarını? Evet, neden? Kimi yazarlarımız açıklıkla, içtenlikle soruyorlar bu soruyu, “ ağının önünde olan yazar neden onun önemli bir aracından yararlanmasın?” diyorlar. Tepkilerine hak vermemek de zor doğrusu. Gene de bu işte kolay kolay i imize sindiremediğimiz bir şeyler bulunduğ  kesin.

Neden? Kitlelere açılma  zelliğ  bulunan, bir bakıma varlığı ancak başkalarında bütünlenen bir etkinlik tanıtımla neden bağdaşmasın? Bizi bu konuda ikircillige düşüren ilk etken yazın yapıtını bir tüketim nesnesi olarak görmeye yanaşmayışımız: yazın yapıtı gerçekten de sabun tozuna ya da güzellik ürününe benzemez; bir yararı varsa da kendini hemen belli eden, dolaysız bir yarar değildir;  yleyse nicelik olarak değ rlendirilemez. İkincisi, yazın yapıtı, toplumun bütünü içinde, sayıca çok sınırlı, ama seçkin bir kitleye seslenir; bu kitlenin üyelerini tanıtım yoluyla çekmeye çalışmak da yersizdir. Türkiye’de altmış milyon kişi yaşamasına karşılık, yazın yapıtlarının ortalama satışıının iki bini pek aşmadığını göz önüne alacak olursak, bu yapıtların nerdeyse tanındıklar arasında birer selam gibi dolaştığını düşünebiliriz: böyle bir durumda tanıtım bir sapma olarak belirir. Üçüncüsü, kaynağını roman-tizmden alan bir inançla, yazarlığı bir işçilik sorunu olarak değ l, bir i  ağrı sorunu olarak değ rlendiririz: yazar benliğinin derinlerinden gelen bir buyruğ  uyarak oluşturur yapıtını, gerisi onu pek ilgilen-dirmez, ilgilenmesi yazardan çok, ‘esnaf’ olduğ nu gösterir. Bir başka deyişle, tanıtım olanaklarını doğrudan doğruya yazarın ya da ozanın kendisinin kullanmaya kalkması doğasına aykırı bir davranıştır.

Kendi tanıtımını kendi yapan yazar horgörölmeye yargılıdır.

Ne var ki, en azından ölkemizde, yapıtı daha geniş bir kitleye ulaştırma yolunda yazarın ya da yayımcının tanıtım olanaklarını yeterince kullandığını söylemeye de olanak yok. Bu iş yazın yapıtı yayımlayan kurumlar için yanına yaklaşılamayacak ölçüde pahalı; bu nedenle ondan uzak durulur. Çekici tanıtımalklar yayımlamak, dağıtılan kitapların arasına öteki yayınların tek sayfalık tanıtımlarını koymak gibi Batı ölkelerinde yıllardır uygulanagelen yöntemlere bile başvurulmaz. Bu arada, ölkemizde kitapçı sayısının çok azaldığını ve belki yirmi kitaba bir eleştiri bile düşmediğini göz önüne alırsak, bir yandan kitaplarımızın az da olsa okura ulaşabilmesini nerdeyse bir tansık olarak değerdendirmek, bir yandan da, kimden gelirse gelsin, yazın yapıtı için girişilen her türlü tanıtım etkinliğini saygıyla karşılamak gerekir. Doğrusunu isterseniz, alıştık da, büyük ölçüde alıştık: kendi tanıtımını kendi yapan yazarı çok da fazla küçümsemiyoruz artık. Ama eski ilkelere hep bir şeyler kalıyor geriye: tanıtımın kendisine karşı çıkmadığımız zaman da yöntemlerine karşı çıkıyoruz.

Söylemek bile gereksiz, tanıtım bizim gibilerin pek onaylamayacağı yollara çok başvurmuş; ama bugün çok gelişmiş olduğu da kesin: kendine güveni var, aldatmacaya başvurduğu zaman da bunu sezdiriyor bize; Roland Barthes'ın çok sevdiği bir benzetmeyi kullanmak gerekirse, maskeyi takıyor, parmağıyla da gösteriyor. Bir küçük yazı uğruna eleştirmenin kapısını aşındıran romancının tutumunda bizi rahatsız eden bunun tersi: ilkel bir tanıtımın, yani 'tanıtım niteliğini gizleyen bir tanıtımın' ardından

koşması, karşılığını da –işte gene aykırı bir yol– kesesinden değil, kişiliğinden ödemesi.

Ancak yazarın ve yapıtın tanınmasına yardımcı olan belli başlı yollar da bunlar: doğrudan tanıtım diye niteleyemeyeceğimiz katkılar: olumlu ya da olumsuz eleştiriler, kısa tanıtma yazıları, yazarın etkinliklerine, yapıtlarının yurt içinde ve yurt dışında yarattığı yankılara ilişkin haberler, vb. Özellikle bizim yazınımız için, hepsi de yararlı, hepsi de gerekli bunların, hepsi de güzel. Güzel olmayan şey söz konusu yolların biraz aykırı ve abartılı bir biçimde kullanılması.

Bir örnek verelim.

Bugün Türk yazını hatırı sayılır bir düzeye ulaştı. Bu nedenle, Batı üniversitelerinin Türk dili ve yazını okutan bölümleri yavaş yavaş Osmanlı yazınından uzaklaşıp günümüz yazınına, günümüz yazarlarına geliyorlar, bunun sonucu olarak da öykücülerimiz, romancılarımız, ozanlarımız üzerine değişik düzeylerde tez çalışmaları yapıyor. Kimilerini araştırmacı kişi kaynak yokluğunda doğrudan bize başvurduğu zaman öğreniyoruz, çoklarından haberimiz bile olmuyor. Olması da gerekmez. Değişik ülkelerde Yaşar Kemal üzerine yapılan her tez çalışmasını haber yapmaya kalksanız, bir süre sonra sıkıcı olmaya başlar. Ama, bir de bakıyorsunuz, Almanya'nın bilmem hangi taşra üniversitesinde, bilmem hangi Türk öğrencinin bilmem hangi yazarımız üzerine yaptığı 'bitirme çalışması' çok satışlı bir gazetemizde çarpıcı bir haber oluvermiş.

Bir örnek daha.

Kimi yazarlarımızın Paris'te, Roma'da ya da Londra'da yüksek sesle öksüreceği tutsa, hemen haber oluyor: Paris (özel); Roma (özel); Londra (özel).

Sıradan bir taşra dergisinde bir yazısı çıkıyor, gene aynı şey. Buna karşılık, örneğin Fransa'nın en ünlü yazın dergisi *La Nouvelle Revue Française*, sayılarının birini günümüz Türk yazınına ayırıp dört ozanımızla üç öykücümüzün yapıtlarını yayımladığı zaman, Paris (özel)'e ne oluyorsa oluyor, bu konuda Türkiye'de tek satır yayımlanmıyor. Aynı biçimde, kimi yazarların bir kitabının herhangi bir yabancı dile çevrilmesi Türkiye'de önemli bir yazın olayına dönüştürülürken, örneğin Erdal Öz'ün *Yaralı*sın'ının beş ayrı dilde yayımlandığını ancak özel bir söyleşide, rastlantıyla öğreniyorsunuz. Neden? 'Genel'de günlük ve haftalık basınımızın Türk yazını umursadığı bile yok, 'özel' haber kaynaklarıysa gerçekten 'özel'.

Peki, yazın adamları, bu özel kaynaklar, yapıtlarının gittikçe daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamak için hiçbir şey yapmasınlar mı? Yaptıkları yazarın gerçek iççağrısıyla bağdaşmıyor, en azından bu iççağrının bir gereği değil diye kollarını kavuşturup otursunlar mı? Ayrıca, onları yaratım etkinliğinin dışında kalan kimi günahsız çabalara, zaman zaman tanık olduğumuz kimi küçük kurnazlıklara yönelten şey de içinde yaşadığımız sağlıklı ortamdan kaynaklandığına göre, yazarlarımızı suçlamaya hakkımız var mı?

Yanıtlarını birlikte getiren sorular bunlar. Gene de yazarın temel etkinliğinin yazmak olduğunu unutmamak gerek: yapıtımızı yazarız; bir de, gerekince, ya da bizden istenince, kendimize göre açıklarız onu, bizim görevimiz yapıtımıza eleştirmen ya da tanıtman bulmak (ya da olmak) değil. Üstelik, burada yayımlanmış yapıtlar söz konusu; yayımlanmaksa, okura ulaşmanın birincil aşaması. Bu aş-

maya geldikten sonra, tüm olumsuz koşullara karşın, çoğu yazarların okura küçük kurnazlıklara başvurmada da ulaştıklarını görüyoruz; ne olursa olsun, küçük kurnazlıklar aracılığıyla ünlerine ün eklemeye çalışanlar yazınınımızın en seçkin romancı ve ozanları değil. Üstelik, yan yollardan edinilen ünlere fazla bel bağlamamak gerek. Gerçek ün dolaylı ya da dolaysız tanıtım yoluyla sağlanabilseydi, Adnan Benk'e yalvarırdık, her hafta birimiz üzerine övgü ya da yergi dolu bir eleştiri yazardı. Ama, amacı gerçekleştirebilmek için, önce Adnan Benk'in yeterince etkili olmasını sağlamamız, sonra da kendisine her hafta üzerinde durulmaya değer bir yapıt sunabilmemiz gerekirdi.

Yazının yaygınlaşmasının yalnızca yazarın, eleştirmenin, yayımcının çabasına bağlı olmadığını, her şeyin dönüp dolaşıp kitleye geldiğini de unutmamak gerek. Kimi kuruluşlar "Yazın adamı kitleye gitmeli, onunla karşı karşıya gelmeli," diye düşünerek bu amacı gerçekleştirecek söyleşi toplantıları düzenliyorlar, yazar da kalkıp gidiyor, bir iki kişi dışında, tek kitabını görmemiş kişilerden oluşmuş bir toplulukla bir sağırlar söyleşimine girişiyor, sonra, yüzde doksan, tüm yaşamı boyunca üç roman okumamış delikanlılardan fazlasıyla aşağılayıcı bir yazın ve yaşam dersi alarak, başı önünde, kendi kendisi olduğu tek yere: masasının başına dönüyor.

Günümüzün Türkiye'sinde, yazın yapıtı şişeye konulup suya atılan bir bildirim niteliğinde; ama su sınırlı bir su, çevresi de hiçbir zaman boş değil: üç beş bin insan, bıkıp usanmadan, doğru şişeyi ve gerçek bildirimi bekliyor.

III

YAZIN VE BİZ

Okur

Yıllar oluyor, önüne gelene “Burjuva uşağı!” diye verip veriştiren, ama kendisi söz konusu oldu mu burnundan kıl aldırmayan bir öykücümüz, bir gün, yazdıklarını beğenmeyen ya da savlarına karşı çıkan eleştirmenler konusunda ne düşündüğü sorulunca, “Eleştirmen de kim oluyormuş, ben yalnız halkıma hesap veririm!” diye kesip atmıştı. Ne de olsa yazın adamı başkadır, belli bir ölçü duygusu vardır her zaman: öykücümüz, karmaşık hesaplarını yandançarklı politikacılar gibi ‘mahkemei kübra’ya ertelemiyor, halkının önüne götürme yürekliliğini gösteriyordu. Şu var ki, halkın öykücü hesaplarını hiç mi hiç umursamaması bir yana, hesabı halka götürmede de sıkıştıkça Tanrı’nın arkasına gizlenen politikacınıninki gibi kuşkulu bir şeyler yatar. Hep böyle halkla kalkıp halkla oturacak olursak, örneğin şu son son yerel seçimlerde, “Benim durumum özel, misyonum var, ülkem bana sol oyları birleştirme görevi verdi!” türünden kesinlemelerle Jeanne d’Arc’lığa kalkarak doğrulanması olanaksız işlemlere göndermede bulunan kendini beğenmiş adaya benzeriz: hem kendi kendimizi gülünç ederiz, hem de sanatçıyla kitle, yazarla okur arasında kurulagelen ilişkileri içinden çıkılmaz bir biçimde çarpıtmış oluruz. En iyisi, bu türlü işlere gizemselliği bulaştırmamak.

Bir de, söylemeye gerek var mı, bilmem, kitaplarımızın iki, üç bin basıldığı, altmış milyonluk bir ülkede, okurumuzu halkla, ulusla özdeşleştirmemek.

Hiç kuşkusuz, sanatçının halkın sözcülüğüne soyunması yeni bir şey değil. Batıda, XVIII. yüzyıldan günümüze doğru gelindikçe, halka öncülük ve sözcülük etmek isteyen ozanların, romancıların, denemecilerin sayısı gittikçe artar. Arada bir şarkıcılar bile soyunur bu işe. Ama bu insanların, söz konusu görevi yerine getirmek üzere 'halk tarafından yetkilendirilmiş olmak' gibi gizemsel bir savları bulunmaması bir yana, halkla dolaysız bir ilişki kurduklarına inanacak ölçüde bön oldukları da söylenemez. İşte ozanlar ozanı Victor Hugo: çağının yankısı olmak savındadır, ozanın açınlayıcı ve yol gösterici işlevini çarpıcı imgelerle vurgular, "Halklar, ozanı dinleyin!" diye seslenir, ama bu 'kutsal düşü'nün yalnızlığını ve ezikliğini de aynı ölçüde çarpıcı imgelerle dile getirir. Demek ki, bugünü ve geleceği en iyi ozanın aydınlattığına inanmakla birlikte, Hugo bile tüm toplumla söyleşime girmek gibi bir yanılsamaya kapılmaz. Gözlerini hep geleceğe diken ozanın dile getirdiği düşü'lkü 'bir beşik' olabilir, çok uzun ve çok dolambaçlı bir süreç içinde, birbirini izleyen okurlar ve yorumcular aracılığıyla gittikçe daha geniş topluluklara ulaşabilir; gene de, düşü'lkünün gerçeğe dönüşmesi, bir başka deyişle, kitabın dünyayı değiştirmesi durumunda bile, ülkesinin tüm insanlarına ulaştığı söylenemez: yurttaş sayısı yapıt sayısını her zaman aşar.

Buna karşılık, yazma edimi tanım gereği bir 'başkası'nın varlığını öngörür: karşınızda ya da kapınızda yazınızı bitirmenizi bekleyen biri yoktur kuşkusuz, ama, yazdığımız ne olursa olsun, yazma

edimi her zaman bir 'okur'u varsayar. Bernanos'un unutulmaz kahramanı Ambricourt papazı günlük tutmaya yalnızca kendi içini daha açık görebilmek amacıyla başlar, deneyimi bir yıldan daha öteye taşırmamaya da kararlıdır, süre dolunca defteri ateşe atıp her şeyi unutacaktır; bu arada, günlüğün yabancı ellere düşmemesi için önlem almayı bile düşünür. Ama, bir kez yazmaya başladıktan sonra, görünmeyen bir yaratığın varlığını sezer çevresinde, başını içgüdüyle 'düşsel bir dinleyici'ye doğru uzatır; daha sonra, bir bakarsınız, bu sayfaların 'gelecekteki okur'unu düşler; bir bakarsınız, yazdıklarının 'başkalarına da' bir yarar dokunabileceğini kurar; bir bakarsınız, günlükten bir sayfa çekip sanki başka birinden almış gibi karşısındakine okuyarak söyleminin etkisini ölçmeye çalışır: yazılan okuruna ulaştırılmak ister.

Sonunda bunu başaramayacak bile olsa, yazdığını yayımlamak amacıyla yazan kişinin durumu zavallı Ambricourt papazının durumuna benzemez: yazmayı bir uğraş olarak benimsemiştir, onun çekingenliği yoktur üstünde, kararlılıkla arar okurunu. İkincisi, yüzde doksan dokuz, belirli bir türe (ya da türlere) bağlanır: şiir yazar, öykü yazar, roman yazar, deneme, eleştiri, inceleme yazar; böylece, toplum içine çıkarken belirli giyim kurallarına uyduğu gibi, okura da türün kuralları içinde, yani, bir bakıma, yazısını toplumsallaştırarak ulaşır. Ulaştığı okurlar da üç aşağı beş yukarı aynı ölçütleri benimsemiştir, onlarla birtakım ortak değerleri paylaşır ister istemez. Gene de, düşünebileceğimizin tersine, Ambricourt papazınıninkiyle ortak bir yazgısı vardır yazdığının: çok özel durumlar dışında, ancak tekil okurlara ulaşır. On bin, yirmi bin, yüz bin, yirmi mil-

yon kişice de okunsa, durum değişmez, çünkü okuma edimi tekil olarak gerçekleştirilen bir edimdir; aynı yapıt üzerinde bile, her okuma, gerçekleşim koşulları ve algılayım biçimleriyle, öteki okumalarla tam olarak örtüşmez.

Hiç kuşkusuz, okuma da öğretilen ve öğrenilen bir etkinliktir; öte yandan, kimi yazarlar okurlarını istedikleri algılayıma ve istedikleri yoruma getirmek için ellerinden geleni yaparlar; gene de yazarın kitleyi etkilemesi başka bir süreçtir. Özel olarak bir yazara, genel olarak bir yazına, diyelim ki XX. yüzyılın son çeyreğinde Türk yazınına az ya da çok ilgi göstermiş okur kitlesi üzerine kapsamlı bir araştırmaya girişebilir, bilgi ve beğeni düzeyini, yorum ve anlamlama yöntemlerini göz önüne serebilirsiniz. Çok da iyi bir iş yapmış olursunuz: araştırmanız, başka şeyler arasında, yazarı ve yazını aydınlatabilir, yönlendireceği bile düşünülebilir. Ama, ne olursa olsun, böyle bir araştırma genel kalmaya yargılıdır: *ortalama* bilgi ve beğeni düzeyini, *ortalama* yorum ve anlamlama yaklaşımını göstermekle kalır. Nedenini de söyledik: okumak, tıpkı yazmak gibi, bireysel bir edimdir; dahası, gene yazmak gibi, etkindir, belirleyicidir, hatta, bir adım daha atalım, yaratıcıdır. İşte André Gide, okuru yazarın kendisine bile ışık tutacak bir özne olarak görür. Bunun sonucu olarak da *Paludes*'ün kısacık 'Önsöz'üne "Kitabımı başkalarına açıklamadan önce, başkalarının onu bana açıklamalarını bekliyorum," diye girer.

"Gide'e bakmayın, o simgecilikle beslenmiş bir yazar," diyebilirsiniz. Doğru, simgecilikle beslenmiş bir yazarın okuru bu denli önemsemesi şaşılacak bir şey değildir. Şu var ki simgecilik okurun özgürlüğünü ve etkenliğini tanımakla yetinir genellikle; Phi-

lippe Van Tieghem'in söylediği gibi, her okurun, eline aldığı yapıtta, 'kendi imgelemine, kendi tinine, kendi çağına ya da çevresine göre, kendine uyanı bulduğunu', bir başka deyişle, ezgi karşısında dinleyicinin durumu neyse, şiir ya da roman karşısında okurun durumunun da o olduğunu kesinler,¹ ama ozana ya da romancıya ışık tutmasını pek beklemez. Bu açıdan, André Gide simgecilğin de, çağının da ilerisindedir: daha 1895 yılında, yapıtımızı önceden açıklamak istememizin onun anlamını 'sınırlamak' olacağını söyleyerek yazarın işlevini bir yerde durdururken, "Kitap her zaman bir işbirliğidir," diyerek anlamlandırma düzleminde okura yazarınkişe eşit bir işlev yükler, arkasından da 'Önsöz'ü "Her yandan nesnelerin açıklanımını bekleyelim; kitleden de yapıtlarımızın açınlanımını," diye bağlayarak okumanın yaratıcı işlevinin önemini bir kez daha vurgular.

Yazık ki bu sınırsız güven kesinlemesiyle kapanmaz konu: André Gide, *Paludes*'ün ilk basımına bir 'Önsöz' yazdığı gibi, iki yıl sonra yayımlanan ikinci basımına da bir 'Artsöz' yazarak konuya yeniden döner.² Ama, yapıtın ilk okurları arasında Valéry ve Claudel gibi geleceğin iki büyük yazın adamı da bulunmasına, üstelik her ikisinin de *Paludes*'ten övgüyle söz etmiş olmasına karşın, okurdan hoşnut kalmadığını açıklıkla belli eder, kendisine umduğu yanıtı getiremeyen sınırlı kitleyi tekil bir kişiye indirgeyerek "Monsieur, ben *Paludes*'te tüm bunları ve daha pek çok şeyi söylüyordum, siz bunlardan hiçbir şey anlamadınız," diye azarlar onu, sonra, "Bugün ya sağırlara seslenir gibi haykırmak ya da

¹ Philippe Van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France*, P.U.F., s.256.

² Bu arada ilk basımın 400'le sınırlı kaldığını da belirtelim.

anlaşılmama tehlikesini göze almak gerekiyor, bu da tatsız bir seçenek,” diye ekleyerek uğradığı düş kırıklığını dile getirir, böylece iki okur türünden iki yazar türü çıkarır:

a) anlatacağını okurun kafasına vura vura anlatan yazar;

b) anlatacağını *Paludes* yazarının güveniyle, yaratıcı bir okur varsayarak, yalnızca yazının iç gereklerine uyarak anlatan yazar.

Ne olursa olsun, *Paludes*’ten iki yıl sonra, 1897’de yayımlanan *Dünya nimetleri*’ni okurken, yazarımız ilk yaklaşımını gerçekten gözden geçirmiş gibi bir duygu uyanır içimizde. “Tatsız seçenek”te karar kılarak ‘sağırlara seslenir gibi haykırma’ yoluna sapmamıştır kuşkusuz, ama, yeni bir düş kırıklığına uğramaktansa, iyiden iyiye tekilleştirmiştir okurunu: basbayağı bir ad verir ona, yapıtının bir başından bir başına, tutkuyla, “Nathanaël!” diye seslenip durur, bu da yetmiyormuş gibi, bu ayrıcalıklı okura “Yalnız senin için yazıyorum!” diyerek bir bakıma bizleri dışlar. Bir şey daha yapar: yapıtla birlikte okuru da kurarak özelliklerini her bölümde biraz daha somutlaştırır. Öyle ki, yapıt noktalandığı zaman, okurunun da belirli bir kimliğe ulaştığı söylenebilir. Bu da, ister istemez, şu fazlasıyla beylik sava: her yazarın kendince ‘ülküsel’ bir okur tasarlayıp hep bu ‘ülküsel’ okura seslendiği savına getirir bizi. Hatta, Gide’in *Paludes* okurundan beklediğiyle *Dünya nimetleri* okurundan beklediği arasındaki karşıtlığa bakarak, ülküsel okurun yapıttan yapıta değiştiğini, yani, yazar aynı kaldığı zaman bile, her yapıtın kendi ülküsel okurunu içerdiğini kesinleyebiliriz.

Ama bu kesinleme ne kazandırır bize? Yapıt-

ların sonsuzluğunda, her birinin 'ölküsel' okurunun özelliklerini nasıl saptarız? Her yapının 'ölküsel' okurunu saptamanın zorluğu karşısında, belirli yapıt ya da okur türlerinden birtakım ana örnekleri mi yönelmek gerekir? Yoksa, örneğin Wolfgang Kayser gibi,¹ konuyu bir ayna sorununa indirgeyerek "Okur düşsel bir yaratık, kendi düşüncemizi görmek için üstlendiğimiz bir tür işlevdir," deyip çıkmak mı? Bu da düşünülebilir kuşkusuz: yazarın, narkissosçu bir eğilimle, okurunu tıpkı kendine benzer olarak tasarlaması olmayacak bir şey değil, istenirse örnekler de bulunabilir bu konuda. Ne var ki, olgunun genelleştirilmesi durumunda, "İyi de ne diye yazmalı o zaman?" demezler mi? Okur bir başka 'ben' olunca, yazmak 'fazladan' bir edim olarak belirmez mi? Hem yalnız bana seslenmek savında, hem de bana bildiklerimi yinelemekte! Hayır, okurumuzu kendimize çok yakın olarak tasarlayabiliriz, ama, yüzde doksan dokuz virgül dokuz, kendimizden ayrı düşünürüz onu. Pascal Quignard çok güzel söyler: "Yazan elle okuyan göz arasındaki uzaklık hiçbir zaman artırılmaz: sonsuz bir uzaklıktır."² Gene André Gide, gene *Dünya nimetleri*'nde, "Sana yaklaşmak isterdim, beni sevesin isterdim," diye seslendiği Nathanaël'den uzaklığını kesinlemekten de geri durmaz: "Seni bana benzer istediğimi ne zaman söyledim sana?" der ona; "Benden farklısın da onun için seviyorum seni, sende yalnız benden farklı olanı seviyorum." Nathanaël'e kendisinden sıkıldığını söylemeye dek götürür işi: "Beni bırak. Beni bırak; canımı sıkıyorsun artık; beni tutuyorsun. Sana gösterdiğim aşırı aşk fazla uğraştırıyor beni. Biri-

¹ W. Kayser, "Qui raconte le roman?," *Poétique du récit*, Seuil, s. 68.

² P. Quignard, *Albucius*, P.O.L., s. 65.

ni yetiştirir gibi davranmaktan bıktım.”¹

“İyi ama bu Nathanaël okurla bir tutulabilir mi? İşlevi gerçek okurun işleviyle özdeşleştirilebilir mi?” diye sorulabilir. Doğru, Nathanaël gerçek okurla bir tutulamaz, işlevi de gerçek okurun işleviyle özdeşleştirilemez. Yazınbilim yeterince öğretti bize: çözümlemelerimizin sağlığı gereği, herhangi bir anlatıda (şiiirde, denemede, öyküde ya da romanda), anlatının kendi iç öğeleri olan ‘anlatıcı’ ile ‘dinleyici’yi kendilerinininkine benzer işlevler yüklenen dış öğelerden: ‘yazar’ ile ‘okur’dan kesinlikle ayırmamız gerekir. Örneğin Nâzım Hikmet’in ‘Dünyanın en tuhaf mahlûku’ adlı şiiirinde ‘köstebek kardeşim’ diye seslenilen kişinin ‘okur’, kendisine böyle seslenenin de Nâzım Hikmet olduğunu düşünürsek, her şeyi birbirine karıştırmış oluruz. Ne var ki, çözümlemecinin önemle vurguladığı bu ayrım üzerinde yazarların fazla durmamaları, hatta, zaman zaman, bu ayrı öğeleri birbirine karıştırmaktan yarar ummaları bir yana, yapıt-ıç i ‘dinleyici’nin bize yazarın düşlediği yapıt-dışı okur konusunda ışık tuttuğu da kuşku götürmez. Öyle ya, okurun, bir bakıma W. Kayser’in yazar için söylediğini tersinden gerçekleştirecek, kendini anlatıcıyla (ya da kişilerinden biriyle) özdeşleştirmesi bize çok doğal görünür, hatta bunu okumanın çekiciliğini oluşturan koşullardan biri olarak görürüz. Bu durumda, *Dünya nimetleri*’nin herhangi bir gerçek okurunun kendini anlatı-ıç i bir öğe olan Nathanaël’le özdeşleştirmesi de doğaldır. Aynı biçimde, Gide’in de Nathanaël’i düşlediği gücül dış okurun bir biçimi olarak kurduğu düşünülebilir. Aynı gerekçeyle, Stendhal’in kendisinden bir üçüncü kişi gibi söz ettiği iç-okur da, Ataç’ın, nice dene-

¹ A. Gide, *Dünya nimetleri*, Can Y., s.126.

mesinde, 'Okurum efendim', 'Sayın okurum' ya da 'Okurum, ey benim benzerim' diye doğrudan seslenir görüldüğü iç-okur da, Baudelaire'in, daha yapının başında, 'İki yüzlü okur, benzerim, kardeşim' dediği iç-okur da, aradaki ayrımı yeri geldikçe önemle vurgulamak koşuluyla, bu yazın adamlarının tasarladıkları dış-okurun birer izdüşümü olarak düşünülebilir. Bu konuda girişilecek kapsamlı bir yazınbilim araştırması, yalnızca olgunun kendisi üzerinde değil, değişik yazın sorunları üzerinde de aydınlatır belki bizi. Ancak, elimizde böyle bir araştırma bulunmadığı sürece, olsa olsa, burada yaptığımız gibi, birtakım dağınık ve kuşkulu gözlemler üretebiliriz.

Yukarıda da söyledik, her yazarın 'ülküşel' bir okuru vardır; bu nedenle, bir yazarı en iyi algılayıp en iyi yorumlayanların onun ülküşel okuruyla özdeşleşmesi gerekmemekle birlikte, en azından kuramsal olarak, ne kadar yazar, hatta ne kadar yapıt varsa, o kadar ülküşel okur bulunduğu ileri sürülebilir. Ancak, ülküşel okur, hiç kuşkusuz, tıpkı yazar gibi, içinde yaşadığı ortamın yazınsal değerlerinden yalıtılmış değildir. Yazar okurunu kendi birikimi doğrultusunda tasarlar, okur da yazarı kendi birikimi doğrultusunda 'alımlar'. Bu bakımdan, belirli yazınlarda belirli dönemlerin -kuramsal olarak sayısız- ülküşel okurların ortak özelliklerinin fazla olması, bunun sonucu olarak da en azından yaklaştırma bir sınıflandırmanın olanaklı olması gerekir. Ancak, her şey son sınırına götürülünce, André Gide'in de bize esinlediği gibi, yazar açısından, belli başlı iki okur türü vardır:

a) kendimizden aşağı gördüğümüz, anlayışına güvenmediğimiz için, 'sağırlara seslenir gibi' ya da,

daha kibarcası, düzeyine inerek seslendiğimiz, hatta kolaylıkla kandıracağımıza, istediğimiz gibi yönlendireceğimize inandığımız okur;

b) kimi zaman bir dost, kimi zaman bir karşıt, kimi zaman bir suç ortağı saydığımız, dertleştiğimiz, tartıştığımız, atıştığımız, ama her zaman eşitimiz olarak gördüğümüz okur.

Her yazarın gönlünde ülküsel bir okur yattığını kesinlemişsek, aynı yazarın iki karşıt okur türüne birden seslenebileceğini düşünemeyiz bile: kimi yalnızca kendinden aşağı gördüğünü göz önüne alarak ülküsel okurunu sonsuzca çoğaltmayı kurar; kimi de, Stendhal gibi, seçimini 'happy few'den (mutlu azınlıktan) yana yaparak gürültüsüz ve sağlıklı bir söyleşimle yetinmek ister. Böylece, Ataç, 'Okurum efendim' derken, saygı duyduğu, kendi düzeyinde bulunduğu ve kendisini anlayacağından kuşku duymadığı bir okura seslenir; iç-okuru Allı da dolaylı bir kanıttır bunun: yazarın eksiklerini, sapmalarını, yanılıklarını gözler önüne serer, onu uyandırır, kışkırtır, kızdırır, sevindirir. Bir okurdan çok daha fazlasıdır ilk bakışta, nerdeyse bir öteki ve dışı 'ben'idir yazarın. Gene de nitelikleri genelleştirilerek yazarı anladığından, bildiğini bildiğinden kuşku duyulmayan, candan, içten 'ülküsel' okur olduğu söylenebilir. Denilebilir ki Ataç'ın kimilerince çok eleştirilen şu 'Sevdim Bay A.'nın şiirini' ya da 'Sevmedim Bay B.'nin o öyküsünü' türünden, hiçbir açıklamayla temellendirilmeyen, kestirme yargılarının bolluğu da bununla açıklanır: Ataç, kendi yaşadığı çevrede yaşayan, söz ettiği konuları, kişileri, izlekleri yakından bilen bir okura seslendiğinin bilincinde olduğu için uzun boylu açıklamalara gerek görmez.

Ama neyi gösterir bu? Yapıtımızın biçimini, hat-
ta düzeyini, belirli bir oranda da olsa, kafamızdaki
ölküsel okur imgesinin belirlediğini. Bir düşünelim:
Marcel Proust, ölküsel okurunu kendisi gibi duyarlı,
kendisi gibi ince bir insan olarak değil de anlatımı-
nın ve kesinlemelerinin parlaklığıyla gözleri kama-
şacak, yeterince edilgen ve yeterince bön bir insan
olarak tasarlasaydı, Barrès'ler ve Bourget'ler döne-
minde çok daha geniş kitlelere ulaşabilir, çok daha
büyük bir ün kazabilirdi belki, ama bizim bildiği-
miz, sevdiğimiz Marcel Proust olabilir miydi? Bence
olamazdı. "Neden bizi edilgen ve bön bir insan yeri-
ne koysun ki?" denilebilir. Doğrudur, saçma gibi ge-
lir insana, ama, göz göre göre, yanlış da doğru görün-
tüsü vermek, kendinden yana olmayana sırf kendin-
den yana değil diye aşağılamak için elinden geleni
ardına koymayan yazarın yaptığı şey, okuru budala
yerine koymak değil de nedir? Örneğin ben Kemal
Tahir'i okurken, bu niteliği kendisine yakıştırmaya
gönlüm elvermediğinden, hep budala yerine konu-
luyormuşum bir duyguya kapılıyım: böyle olmasa,
beni, okurunu, budala yerine koymasa, tarihsel ya
da toplumsal romanlar aracılığıyla bizi aydınlatmak
savıyla karşımıza çıkarken, öylesine olmayacak yan-
lışlar yapabilir miydi, toplumsal olayları öyle yanlış
bir biçimde, öyle hoyratça çarpıtabilir miydi, roman-
larının kurgusundan kişilerinin ayırıcı niteliklerine,
betimlerinden söyleşimlerine değin, her şeyde o
abartıya, o tutarsızlığa, o yapaylığa, o teneke sesine
kapılabilir miydi?

Kimi yazarlar, örneğin bir Montherlant, zaman
zaman böyle bir izlenim uyandırır bile, okuru kü-
çümseyen, ona yukarıdan bakan yazarın ille de onu
azarlaması ya da aşağılaması gerekmez; tam tersine,

tıpkı küçük politikacılar gibi “Benim okurum, benim okurum!” diyerek kendisini pohpohlayanlar daha çok küçümser okuru. Prense dalkavukluk eden de prensi küçümser böylece, çünkü dalkavukluk her zaman açık ya da örtük bir aldatma amacı güder: karşıdakinin aldatılabileceğini varsayar. Okuru küçümsemek de böylece ağırlığı söyleşime değil, kesinlemeye, inandırmaya değil, kandırmaya, birlikte ilerlemeye değil, arkasından koşturmaya dayanır. Bu açıdan bakılınca, hiç kuşkusuz, Kemal Tahir’in, okurlarını birer budala olarak düşündüğü için değil, yalnızca Kemal Tahir olduğu için böyle yazmış olması da olanaklı. Ama, deneyimlerimizle biliriz, budala okurları yeğleyen yazarlar bulunduğu gibi, budala okur konumunda rahat edenlerin sayısı da az değildir.

Tüm bu söylediklerimizde azımsanmayacak bir görellik payı var. Hele umduğumuz okurun bulduğumuz okurla bir olmadığını düşünürsek: Kemal Tahir’i yalnızca bön okurlar okumadığı gibi, Stendhal yalnızca kendisi gibi uyanık, Proust yalnızca kendisi gibi duyarlı okurlara ulaşmıyor. Kimi zaman da okur kitlemiz tasarladığımızı aşıyor: örneğin Bernanos’un kimi yapıtlarını okurken, beni (ve benim koşulumu paylaşanları) hiç göz önüne almadan yazdığını düşünürüm. Hep katoliklerce okunacağını düşünmüş gibidir. Oysa, müslüman bir kitleye seslenince, yaklaşımı değişir. Öte yandan, *Parma manastırı*’nı ‘heppy few’e adanmış olan Stendhal bugün tüm yeryüzünün en çok okunan romancılarından biri, Proust’un da, gene tüm dünyada, oldukça geniş bir okur kitlesi var. Neden? Roman okurları 1839’dan bu yana daha uyanık, 1913’ten bu yana daha duyarlı oldular da ondan mı? Hayır.

Konuya biraz yakından bakacak olursak, Stendhal'in 'heppy few' dediği kitle, bir bakıma, tekil 'ülküşel okur'un çoğuludur, yapıtının tekil okurlarının ortalamasından değil, tekil ülküşel okurlarının toplamından oluşur. Ne var ki, Stendhal bugün dünyanın en çok okunan romancılarından biriye, bunun nedeni, 1839'dan bu yana, mutlu azınlığın yerini mutlu çoğunluğun almış olması değil. Nerede o günler! Yazın alanında mutlu çoğunluk diye bir şey yoktur. Bugün, Stendhal'in romanları yazıldıkları döneme göre kat kat fazla okunuyor, çünkü, geçen zaman içinde, birtakım araştırmacılar, eleştirmenler, romancılar, ozanlar, denemeciler, öğretmenler, bunları yazarın hiçbir zaman ülküşel okur olarak düşünmeyeceği kişiler için de anlaşılır, tadına varılır, sevilir kıldı.

Öyleyse, ülküşel okur düşü her zaman geçerli olmakla birlikte, bağıntısının yalnızca yapıtla ülküşel okur ilişkisine indirgenmesi söz konusu değil: romancı ya da ozan yalnızca ülküşel okurlarına ulaşmaz, hatta, *Paludes* örneğinde gördüğümüz gibi, ülküşel okurunu hiçbir zaman bulamaması da olanaklıdır; ama, yavaş yavaş, ülküşel ya da ülküşele yakın okurların araya girmeleri sonucu,¹ yapıtlar daha geniş topluluklarca anlaşılır olur; bir başka deyişle, yeterli okurla yetersiz okur aynı yapıtı anlayıp sevmekte birleşir. Ama saltık bir kaynaşma mı söz konusudur burada, araya uzmanlar girdi diye iki (ya da daha fazla) okur türü arasında hiçbir ayrım kalmaz mı? Kalmaz olur mu? Bir kez, adına yaraşır yazın yapıtları öyle kolay kolay tüketilecek, öyle birkaç okumada tüm anlamlarını ve tüm güzelliklerini or-

¹ Hiç kuşkusuz, yazarın hiç düşünmediği, ama yapıtını düşündüklerinden çok daha iyi kavrayan okurlara da rastlanabilir.

taya serecek ürünler değildir. İşte Racine'in kaynak suları gibi dupduru görünen yapıtları, üç yüz yıldır en büyük yazın adamları durmamacasına araştırıyor, yeni yeni yorumlar getiriyor onlara, ama hiçbir zaman tüketemiyor, hiçbir zaman son sözü söyleyemiyorlar. Tüm erdemleri kendi yordamlarınca yorumlayıp kendi yordamlarınca tüketmek. Ülküsel okurun yaptığı da budur gerçekte: yapıtla gerçek bir söyleşime girerek onu kendi yordamınca yeniden yaratmak. Bir yazara onda başkalarının bulduğunu bulmak için gelenlerse, sonradan görmelere benzerler: yinelerler yalnızca, daha önce başkalarının gittiği yollardan, onların izini sürerek, bir kez de kendileri giderler. Paolo Fabbri, gerçekte ayrıntılarıyla anlaşılması bayağı zor bir roman olan *Gülün adı*'nın alabildiğine geniş bir okur kitlesine ulaşmasını nasıl açıkladığı sorulunca, bir 'turist okur' deyimi atmıştı ortaya: Ayasofya'yı gezenler, genellikle, yapının uygulamımsal, tarihsel ve sanatsal özelliklerini pek bilmezlerdi; genellikle, görülmesi gereken, görkemli bir yapı olduğunu duydukları için gezmek isterlerdi; ama, şöyle ya da böyle, onlar da Ayasofya'yı gezer, onlar da Ayasofya'ya hayran kalırlardı. Bu da az şey değil kuşkusuz.

Ayrıca, iyi okur olmak özel bir yetenek sorunu değildir. Daha önce de söyledik: okumak da öğrenilir, başka okumaların izini sürerek her iyi yazarın düşlediği yaratıcı okur düzeyine erişilebilir. Bu konuda bize en çok yardımcı olan yapıtlar da Balzac'ın, Stendhal'in, Proust'un, Gide'in yapıtları gibi denenmiş yapıtlar ve çevrelerinde oluşturulmuş eleştirel söylemlerdir. Kendimizden aşağı gördüğümüz, cıvıltılı sözler, çarpıcı imgeler, fazlasıyla görkemli kişiler ya da içerikte hiçbir şeyin karşılığı olmayan bi-

çimsel yeniliklerle başını döndüreceğimizi umduğumuz (dolayısıyla küçümsediğimiz) bir okur için yazdığımız yapıtlara gelince, sıradan okuru ülküsel okur düzeyine doğru getiren sürecin işlemesiyle, yavaş yavaş silinirler ortadan, zaman zaman adlarının kaldığı olur, kendilerinin kaldığı enderdir. Her dönemde, yerlerini yenileri alır, çağlarının en belirleyici yapıtlarının önüne çıkarılmaları da oldukça sık rastlanan bir olgudur. Gene de, deneyimlerimizle biliriz, yaşamları sınırlıdır.

Ama bu sınırlı yaşamın yaratıcı okuru bile şaşırttığı, ülküsel okurunu arayan gerçek yaratıcının, *Paludes* yazarı gibi, “Neredesin? Hangi cehenneme girdin?” diye haykıracak duruma geldiği de olmuyor değil.

Yeniden okumak

Yanıma ilişeli beri gözü kitabımda. Hiç kuşukum yok, ne yapıp yapıp kitabıma ilişkin bir soru soracak. Bunu gelir gelmez yapmış olsaydı, çok kolaydı. “Ne okuyorsunuz?” derdi; ben de “*Suç ve ceza*,” derdim, olup biterdi. Olanağı kaçırdı. Üstelik, bir sağdan, bir soldan eğilip bakarak kitabın adını da öğrendi. Yüzünün anlatımından çıkardığım kadarıyla, sorusu aynı zamanda bir yargı olacak. “Kum üstünde Dostoyevski mi okuyorsunuz?” diyecek örneğin. İşte, ben yanıtlımı hazırlarken, soru geliyor, beklediğimle bir ilgisi bulunmayan, ama, beklediğim gibi, yargı da içeren bir soru: “*Suç ve ceza*’yı yeni mi okuyorsunuz?”

Şaşırdım; ama, hiç bocalamadan, güven içinde, kitabımı uzatıyorum: *Crime et Châtiment*, Gallimard, 1948; iç kapağa da satın alındığı tarihi yazmışım: 28 Şubat 1953, liseyi bitirmeme dört ay kala; hey gidi günler! “Ama ilkin türkçe çevirisinden okumuştum,” diyorum.

Şaşıрма sırası onda:

“Yani şimdi siz *Suç ve ceza*’yı üçüncü kez mi okuyorsunuz?”

“Hayır, daha fazla,” diyorum. “Kaç kez, bilemiyorum, ama üç kezden daha fazla.”

Kitabın sararmışlığı, sırtının yer yer açılmış ol-

ması tanıklık ediyor buna. Ama sararmışlık geçen yıllardan kaynaklanıyor.

Onun bu türlü ayrıntılara aldırıldığı yok.

“Dostoyevski’den yazarlık mı öğreniyorsunuz?” diye soruyor.

Nerdeyse beni işlettiğini düşüneceğim. Gene 1953 dolaylarında, değerli bir yazarımız, “Sana bir giz vereyim mi? Ben Dostoyevski’den hiçbir şey okumadım,” demişti de gene böyle işletiliyordum gibi bir duyguya kapılmıştım: bir anlatı yazarı olup da Dostoyevski’den hiçbir şey okumamak usuma sığdırabileceğim bir olgu değildi. Ben o zaman yirmi yaşımıydım, Öteki dışında, Dostoyevski’nin tüm kitaplarını okumuştum. Ama yazarlığı Dostoyevski’den öğrenmeye kalkmak olsa olsa bir tür kendini beğenmişlik olarak nitelenebilirdi. Öte yandan, dedikleri gibi, öğrenmenin yaşı olmamasına karşın, altmışında yazarlık öğrenmek gülünç kaçıyor.

“Hayır,” diyorum.

“Öyleyse neden?” diye üsteliyor. “Başka kitaplara haksızlık etmiyor musunuz?”

Az önce gülümsememi tutmaya çalışıyordum, şimdi öfkemi tutmaya çalışıyorum. Bu haksızlık nitelemesi, halkın illiğini emenlere doğrudan hiçbir suçlama yöneltmeyip de beş sayfalık bir öyküde sınıf kavgasının ya da Tanrı aşkının önemini yeterince vurgulamadı diye genç öykücüyü yerden yere vuran kart eleştirmenin tutumunu düşündürüyor bana: bir araya gelmiş beş politikacının, hatta beş profesörün, hatta beş yazarın tam bir saat süresince tek kitap adı anmadan söyleşebildikleri bir ülkede, kimi kitapları yeniden okuyorum diye beni başka kitaplara haksızlık etmekle suçluyor! Uzatmak istemiyor-

rum:

“Olabilir, ben böyleyim: kimi kitapları dönüp dönüp yeniden okurum,” diye kesip atıyorum.

Sesimi beğenmemiş ya da yanıtımı fazla saçma bulmuş olmalı: söyleşimi o da sürdürmek istemiyor artık; gülümsemeye çalışarak doğruluyor:

“Size iyi eğlenceler!”

Ne iyi eğlenceleri! Romanın sonlarına gelmişim: Raskolnikov’un, suçunu bildirmek üzere karakola gitmeden önce, annesiyle son kez görüştüğü sayfa-lardayım: bayağı gözlerim dumanlanmış, nerdeyse höyküreceğim. Kitabı kapatıyorum. Bayan Aleksan-drovna’nın acısını içimden uzaklaştırmak için, oku-ma konusundaki tuhaf konuşmamıza dönüyorum. Ama, çok tuhaf, bir başka sıkıntıdan sıyrılmak umu-duyla dönülünce, kızgınlık anlayışa dönüşüyor, “Ar-kadaş haklı,” diyorum. “Öyle ya, şu yeryüzünde öyle çok kitap, öyle çok ‘iyi kitap’ yazılmış ki, yazılmak-ta ki tüm yaşamımız süresince, yemeden, içmeden okumaya kalksak, yüzde birini bile, binde birini bi-le okuyamayız. Durum bu olunca, seçeceğiz ister is-temez, seçerek okuyacağız. Hele *Suç ve ceza* gibi ko-caman kitapları yeniden okumaya kalkınca, üç dört yapıttan birden yoksun bırakacağız kendimizi. Ben, kendi payıma, belki en az beş yüz iyi kitaptan yok-sun kalmışımdır bu yüzden!”

Bir yığın anı üşüşüyor beynime. Örneğin Gala-tasaray Lisesi’ndeki ilk yılımın ortalarında, tek başı-ma, revirin küçücük ‘tecrit’ odasında yatarken, sev-gili Necdet hocanın tanrısal armağanını: Puşkin’in *Dubrovski*’sini yaklaşık bir ay süresince her gün ye-niden okuyuşumu unutamam. Gene o ilk ders yılı-nın sonunda, bir ‘muallim muavini’mizin, Hikmet Danışman’ın, armağan ettiği *Adsız köşk*’ü, tüm lise

öğrenimim süresince, Ataç'ın tadı hep damağımda olan güzelim çevirisinden, her yaz en az bir kez yeniden okuyuşumu da unutamam. Aynı yıllarda daha birçok kitap katılmıştı kervana. *Budala'yı, Cinler'i, Karamazof Kardeşler'i* kimbilir kaç kez okudum! Biraz da koşulların zorlamasıyla, *Kızıl ile kara'yı* en az on kez okuduğumdan kuşum yok. Sonra *Bouvard ile Pécuchet*, *Madame Bovary*, sonra *Şato*, sonra *Alemdağ'da var bir yılan*, sonra tümünü iki kez lise yıllarımda okuduğum, ama değişik ciltlerini sık sık karıştırdığım *Yitik zamanın ardında*. Sonra, anlatı dışında, Saussure'ün *Genel dilbilim dersleri*, unutulmaz hocam Algirdas Julien Greimas'ın *Sémantique structurale*'i. Can sıkıcı olmaktan korkmasam, dizelgeyi sayfalar boyunca genişletebilirim daha. Her çeviri en az üç 'yeniden okuma' gerektirdiğine göre, dizelgeye çevirilerimi de ekleyerek haksızlığın hangi boyutlara ulaşabileceği konusunda ders alınması gereken bir kötü örnek sağlayabilirim.

Bunca haksızlığı neden göze aldığıma gelince, yazarlığın bir ya da birkaç yapıtı, bir ya da birkaç yazarı dönüp dönüp baştan okuyarak öğrenilebileceğini hiçbir zaman düşünmediğimden, genç arkadaşın yasal bulduğu anlaşılan tek 'yeniden okuma'ya hiçbir zaman başvurmadım. Ama, gençliğimdeki *Adsız köşk* tutkunluğu biraz bunu düşündürtse bile, yeniden okumalarımın her akşam aynı masalı dinlemek isteyen çocuğun tutumuna benzer bir yanı olmadı pek. Kimi kez, 'kaptırmak' diyebileceğimiz olgu sonucu oluyordu bu iş: diyelim ki, şu ya da bu nedenle, sevdiğim bir kitabın sevdiğim bir yerine şöyle bir bakmak istiyor, sonra da her işi bırakıp tüm kitabı baştan okuyordum. Kimi kez de, bu hafta *Suç ve ceza* konusunda yaptığım gibi, bir kitabı, hiç kuşku-

suz sevdiğim bir kitap olduğu ve alacağım düşünsel hazdan kuşku duymadığım için, önceden verilmiş bir kararla yeniden okumaya girişiyordum.

Ama, bana öyle geliyor ki, yeniden okuduklarımız en sevdiklerimiz değildir her zaman; daha doğrusu, sevdiğimiz her yapıtı yeniden okumayız. Bana “Sence dünyanın en güzel öyküsü hangisidir?” diye sorsalar, hiç duralamadan, “Alphonse Daudet’nin ‘Yıldızlar’ı,” derim; ama, elimin altında durmasına, üstelik kısa olmasına karşın, bu öyküyü yıllardır açmadım. Kimi kitapları yeniden okurken uğradığımız düş kırıklığı da bizim için her kitabın yeniden okunacak nitelikte olmadığını gösterir. Örneğin ben Elias Canetti’nin *Körleşme*’sini büyük bir gerilim, haz ve hayranlıkla okumuştum; geçen yıl, bu hazzın ve bu gerilimin etkisiyle, romanı yeniden okumaya girişince, o hazzın ve o gerilimin gölgesini bile bulamadım.

Körleşme kötü bir romandı da ben mi yanılmıştım? Hayır! Çok iyi bir roman olduğunu gene görüyordum; hatta ilk okuyuşumda gördüğümde daha iyi gördüğümü de görüyordum; ama bir şey daha vardı: bu romanı daha ilk okuyuşumda tüketmiştim; hatta, denilebilirdi ki, bu kitap bir tüketimin kitabıydı: ikinci bölüm birinci bölümü, üçüncü bölüm ikinci bölümü amansızca tüketiyordu; daha açık bir deyişle, oldukça farklı oluntular sunmalarına karşın, belirli bir kurgu ve imge düzeni her bölümde üç aşağı beş yukarı aynı biçimde sürüyor, bu nedenle okur yapıtı çok kolay tüketiyordu. Ben gene de okumamı sonuna dek götürmüştüm ya; bizi prens Muşkin, Bazarof, Julien Sorel ya da Joseph K. gibi etten kemikten kahramanlarla karşılaştırmadığından mıdır, nedir, ikinci okumayı sürdürmek pek de kolay

olmuyordu.

Bu kişisel gözlemlerden bir yere varılabilirse,

a) kimi yapıtlar bir okunuşta tükenirken, kimi yapıtların kolay kolay tükenmediğini;

b) anlatı yapıtlarının bizi bağlayan yanının bunların gerçek izlenimi veren ilginç kahramanları olduğu söylenebilir.

Ancak, sözcüklere döküldükten sonra, her iki sonucun da inandırıcılıktan oldukça uzak görüldüğünü söylemek bile gerekmez. Kimi anlatılarda birtakım kahramanlara nerdeyse tutkuyla bağlandığımız, onları yaşamımıza soktuğumuz doğrudur. Balzac'ın, ölüm döşeginde, "Bana Doktor Bianchon'u getirin!" dediğini anlatırlar. Aynı öykü daha nice 'ko-yu' Balzac tutkununa yakıştırılabilir. Ama roman kişileri bize belirli bir anlatısal evrenin içinden ulaşır, çekiciliklerini anlatının betimsel, oluntusal ve söyleşimsel öğeleri hep birlikte oluşturur. Bu çekicilik gerçek kişi özelliklerinden oluşmuş olsaydı, kahramanlarımızı Balzac'ta ya da Dostoyevski'de değil, gerçek dünyada arardık.

Yazın yapıtının tükenmezliği de böyle. Büyük yazın yapıtlarının bir okumada tüketilemeyecek ölçüde çok boyutlu, çok katmanlı, çok izlekli olduğu, hatta, yüz kez üst üste de okunsa, düz bir okumayla hiçbir zaman tüketilemeyeceği, örneğin göstergebilimsel ve/ya da ruhçözümleyimsel okumaların zorunlu olduğu söylenir. Hiç kuşkusuz, büyük bir doğruluk payı var bu savda. Ama tüm büyük yapıtların çok boyutlu olduğunu, okumakla tükenmeyeceğini de söyleyemeyiz. Çok yalın büyük yapıtlar da vardır. Ayrıca, el elden üstündür, benim tüketemediğimi bir başkasının tüketemeyeceğini söyleyemem. Birinci okumada tüketemediğimi ikinci oku-

mada, ikinci okumada tüketemediğimi üçüncü okumada tüketebileceğim de kesin değil. Çok iyi anımsıyorum: ilk kez okuduğum Proust, tüm büyüleyiciliğine karşın, ikinci kez okuduğum Proust'un yanında çok az şeydi. Şimdi bitirmek üzere olduğum *Suç ve ceza* da yıllar önce, daha bir ortaokul öğrencisiyken okuduğum *Suç ve ceza*'dan kat kat zengin. Gene de, tadını çıkardığım zenginlik, okumalarımın sayısıyla orantılı değil. Öyle ki, 'yeniden okuma' kavramı bile, gerçek bir olgunun karşılığı olmasına karşın, oldukça kuşkulu bir kavram olarak belirmekte.

Evet, bu romanı yıllar önce, ertesi güne yetiştirilecek bir yığın ödeve boş vererek, içer gibi okuduğumu anımsıyorum. Bu hafta da nerdeyse aynı hızla ve aynı tutkuyla okudum. Ama, öyle sanıyorum ki, 'yeniden okuma' deyimini kullanabilmemiz için edimin üç aşağı beş yukarı tüm öğeleriyle yinelenmesi gerekir. Oysa, o günden bu güne, bir başka deyişle, *Suç ve ceza*'yı ilk okuyuşumdan son okuyuşuma, yaşamıma daha nice romanlar, nice roman kahramanları, nice roman incelemeleri girmiş; öbür yandan, hem de ikinci, üçüncü okumalarıma karşın, *Suç ve ceza*'nın kimi öğeleri yavaş yavaş kuruyan bir su gibi çekilmiş içimden. Razumihin'i biliyordum, Raskolnikov'un oturduğu semtin karakoluna ilişkin bir gözlemini de sık sık anımsardım, ama hem adını unutmuştum, hem özgün kişiliğini, hem romanda tuttuğu yerin genişliğini; Lujin'i unutma olanak yoktu, ama Svidrigaylov belleğimden silinmişti. Bu arada, belki biraz da Bakhtin'in *Dostoyevski'nin yazınbilimi*'ni okumuş olmamın sonucu, yapıtın söyleşimsel niteliği büyülüyordu beni: Dostoyevski'nin kahramanları, tuhaf bir biçimde, gerçe-

gi ortaya sermenin yolunu da, gizlemenin yolunu da, hatta, bir ölçüde, anlamının yolunu da konuşmada arıyor, durmadan, durup dinlenmeden konuşuyorlardı: *Suç ve ceza* bir uzun konuşmalar toplamıydı bir bakıma. Bir de, 'gerçekçi roman' tutkunlarına inat, şaşırtıcı rastlantılarla örülmüş bir romandı; sonra alışılmış ölçülere meydan okuyordu: Katerina İvanovna'nın çıldırarak sokaklarda giriştiği gösteriler hem 'melodram' sınırını fazla zorluyordu, hem de tutması gerektiğini düşündüğümüzden çok daha geniş bir yer tutuyordu; hayranlık verici bir bölüm olmasına karşın, Svidrigaylov'un intiharına ayrılan bölüm de genişliğiyle ölçülerimizi aşıyordu, ya da düzeltiyordu. Biraz şaşırmıştım. Ama yıllardan sonra yeniden bulduğumuz eski dostlar da böyle şaşırtırdı bizi. Diyeceğim, *Suç ve ceza*'yla geçirdiğim bu son hafta tam anlamıyla bir 'yeniden okuma' değildi benim için; nicedir hep anımsanmış, özlenmiş, ama gözden uzak kalmış bir dostun bildik, ama değişik bir yüzle yeniden yaşamımıza katılmasıydı. *Suç ve ceza*, tüm gerçek dostlar gibi, bana bir özlem gidermenin mutluluğunu yaşatmakla kalmıyor, tüm gerçek dostlar gibi, kendisinde algıladığım değişiklikleri dakikasında aynaya dönüştürerek bana kendi kimliğimi ve kendi konumumu gösteriyor, beni kendi kimliğimi ve kendi konumumu yeniden tanımlamaya yöneltiyordu.

Dost çevresi, söylemek bile fazla, hem açık, hem kapalı bir çevredir. Açıktır, çünkü her zaman yeni yüzlerle karşılaşabiliriz burada, yani yeni dostlarımız olabilir; yeni dostlar da, genellikle düşünülenin tersine, bize eski dostlarımız kadar yakın olabilir. Kapalıdır, çünkü ilişkilerimizi kişiliğimiz belirler, kişiliğimizi de ilişkilerimiz; yabancılarla el sıkışırız,

konusuruz, belirli ilişkilerde bulunuruz, ama elini sıktığımız her insan dostumuz değildir, olamaz da; ancak bize yakın olanlar erişir bu ayrıcalığa; tam kapalılık yalnızlıktır, ama tam açıklık da yakınlık ve uzaklık kavramlarını ortadan kaldırır. Yazgımız bu, ne yapalım, değil kentin tüm insanlarıyla dostluk kurmak, çoklarıyla karşılaşma olanağı bile bulamadan göçüp gidebiliriz dünyadan. Bu durumda, arada değişmiş de olsak, hatta arada değiştiğimiz için, ikide bir eski dostların kapısını çalmaktan daha doğal ne olabilir?

Yalnızca çocukluk arkadaşlarımızın kapısını çalmadıktan sonra.

Dün ve yarın

Şu son yıllarda bir gelecek masalıdır gidiyor. Görünüşe bakılırsa, gelecek hiçbir zaman bu denli güncel olmamıştı. Ama gerçekte fazlasıyla yakın ve fazlasıyla güdük bir gelecek söz konusu: 1999'u aşış da 2000'e geldiniz mi geleceğe ayak basmış, bir yer-yüzü cennetine ulaşmış olacaksınız. Nasıl mı? Başımızdakiler bizi oraya 'taşıyacaklarını' söylemekle yetiniyorlar. Hep bir öncü, bir kurtarıcı düşüyle yaşayan ulusumuzun da şimdilik bu güvenceyle yetindiği anlaşıyor. Ya yazarlarımız? Onlar da beşinci sınıf birincisi önderlerimizle birlikte takvimde bir rakam değişikliğine mi belbağlıyorlar? Hayır, o kadar da değil. Ama, Orhan Duru'yu saymazsak, gelecek yazarlarımızı pek de ilgilendirmez gibi. Bir zamanlar, eleştirmen yazarı mutlu geleceklere ilişkin 'ipuçları' versin diye sıkıştırır dururdu; bugün, "Yazın bir oyundur," diyenlere alkış tutmakla yetiniyor. Bir zamanlar, denemecinin en gözde sorunlarından biri yarına kalma sorunuydu, örneğin Ataç sık sık dönerdi bu konuya; bugün, dünün daha nice sorunu gibi yarına kalma sorunu da çağdışı sorunlar çöplüğüne atılmış görünüyor.

Öncelikle bu sonuncu sorunun epeydir gün-

demdişı kalması oldukça düşündürücü. Neden böyle oldu? Bugünün yazarı kendisinin bulunmayacağı bir dünyada okunup okunmamayı hiç mi hiç umursamadığı, bunun sonucu olarak da yarına kalma sorununu geçerli bir sorun olarak görmediği için mi? Yoksa artık yarına kalmanın bir yanılsama olduğunu mu düşünüyor? İkisi de olabilir. Ancak, yarına kalmak en azından zararsız bir şey, yarına kalma sorununu gündemde tutmak da öyle. Biz görmeyecek bile olsak, yapıtlarımızın bizden sonra gelenlerin ilgisini çekmesinin güzelliği bir yana, geleceğin okurlarını göz önünde bulundurmak özgürleştirici ve özerkleştirici bir şey olabilir: Stendhal, gelecek kuşakların kendisini daha iyi anlayacakları inancında güç buluyor, belki de bu inancın yardımıyla çağına daha yukarıdan, daha bağımsız bir gözle bakabiliyordu. Öte yandan, yazarların yarına kalmasından ya da, bu da aynı kapıya çıkar, dünün yazarlarının bugün de yaşamasından daha olağan bir şey yok. Bir an için “Keşke böyle olmasaydı,” diyenler çıkabilir kuşkusuz. Dünün yazarlarının bugüne, bugünün yazarlarının yarına kalmaması durumunda, tüm alanın günün yazarlarına kalacağı, dolayısıyla günün yazarlarının çok daha ünlü, çok daha zengin olacakları düşünülebilir. Ama bir de tersinden bakalım soruna: Platon yok, Aristoteles yok, Sofokles yok, Yunus yok, Cervantes yok, Rabelais yok, Shakespeare yok, Rousseau yok, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dostoyevski yok, sanki bu dünyadan Baudelaire geçmemiş, Apollinaire geçmemiş, Nâzım Hikmet, Sait Faik, Necatigil geçmemiş!

Hiç kuşkusuz, böyle bir durumda, Balzac ya da Flaubert gibi hem yabancı bir ülkenin, hem geçmiş bir dönemin malı olan yazarlar yaşayan yazarlarımızı-

zın romanlarının satışını kısıtlamayacaktı, ama, büyük bir olasılıkla, Fransız romanı, Türk romanı diye bir şey de olmayacaktı.

Tarihte bir ilk yapıt tasarlamak olanaklı, ama kitleye kendi başına ulaşan bir yapıt tasarlamak oldukça zor. Her kuşağın yapıtlarının kendi biçemlerini, kendi izleklerini ve kendi okurlarını getirip kendisiyle birlikte ortadan çekilmesiyse, tasarlanması olanaksız bir şey. Genellikle göz önüne almayız ya tüm dünyanın yapıtları arasında sayısız bağlar vardır. Benim daha yeni yayımladığım alçakgönüllü yapıtın yazılmış ve yazılacak tüm yapıtlar arasında varlığını da bu bağıntılar temellendirir. “Kırın kalemlerinizi, biz geliyoruz!” türünden yaygaralar koparanlara bakmayın siz, yazarların yaşadıkları dönemden sonra da okunması, yazın yaşamının –dolaşısıyla da bizim ekinsel yaşamımızın– zorunlu koşulu.

Ancak, her yapıtın, hatta her iyi yapıtın yarına kalmadığı da bir gerçek. Nedenini pek bilemiyoruz. Birtakım savlar yok değil, ama yarına kalmanın yasaları bulunmadığı, bulunsa bile değiştiği anlaşılıyor: Homeros’un yarına kalmasının nedeniyle Baudelaire’in yarına kalmasının nedeni aynı olmasa gerek. Belki de ölümsüz yapıt yok, kısa ömürlü ve uzun ömürlü yapıtlar var yalnızca. Hiç kuşkusuz, bu gözlemler Batı’nın bizi alıştırdığı ‘ölümsüz yapıt’ söylenine ters düşmekte. Bu söylen gereği, örneğin Homeros’un, Sofokles’in, Aiskilos’un, Lukretius’un, vb. yapıtları ‘ölümsüz yapıtlar’dır, hep yaşayacak, hep ilgi ve hayranlıkla okunacaklardır. Nedenleri yüzyıllardır sayılıp dökülüyor: evrensel yapıtlardır bunlar, her çağın ve her yerin gerçeklerini yansıtmakta, böylece, her çağın ve her yerin insanınca ko-

laylıkla benimsenmekteler; yapılarının ve biçemlerinin yalınlığı da bunu kolaylaştırmakta. Bir başka nedense, bugüne dek beğenilegelmiş olmaları: her çağda hayranlıkla okunmuş olmaları gelecekte de hayranlıkla okunacaklarının güvencesi sayılıyor.¹

Ancak, yüce yapıtlara gölge düşürmek gibi olmasın, kendimizi bildik bileli yinelenediklerine tanık olduğumuz için genellikle tartışmadan benimsediğimiz bu kanıtlar oldukça zayıf kanıtlar gerçekte. Bir kez, evrensel insan kavramının çok soyut olması bir yana, her çağın ve her yerin insanının olağanüstü yaratıklar, krallar, kraliçeler, prensler ve prensesler aracılığıyla yansıtılması oldukça çelişkin bir şey. Bir *Odysseia*'nın ya da bir *Kral Oidipus*'un göklere çıkarılan yalınlığı çok su götürür. Örneğin eskil tiyatrodaki 'koro' bir yalınlık etkeni midir, yoksa bir karmaşıklık, bir yapaylık etkeni mi, saatlerce tartışılabilir. Eskil sanatçılara sonsuz bir hoşgörüyü bakarız: bir başka yerde de aktardığımız gibi,² Boileau, Scudéry ya da Chapelain gibi çağdaşlarının yapıtlarında bulduğu birtakım düzensizlikleri acımasızca eleştirirken, aynı düzensizliklerle Pindaros'un yapıtında karşılaşıncı, "Güzel bir düzensizlik sanatın sonucudur," demekten çekinmez. Bizim yaptığımız da budur çoğunlukla: eskil yazarları yüceltmek için gerekçeler arar dururuz.

Bu gerekçeleri tartıştığımız yok, ama hepsinin doğru, yerinde, geçerli olduğu kanıtlanırsa bile, birer 'ölümsüzlük' nedeni olduklarını kesinlemek zor. Öte yandan, yenilik ve özgünlüğün belirleyici bir değer olarak algılandığı günümüzde, eskiliği ölçüt

¹ Görüldüğü gibi, bu gözlemler bir ölçüde klasik dediğimiz yapıtları tanımlamakta.

² T. Yücel, *Eleştirinin ABC'si*, s. 21.

saymak, çelişkin olması bir yana, ussal tutarlılıktan uzak bir tutum: eskilik, tıpkı yenilik ve özgünlük gibi, yapıtın içkin değeri değildir, ancak onun başka yapıtlarla karşılaştırılmasıyla belirir. Yapıt eskidikçe daha yalın, daha gerçek, daha evrensel olmaz. Sofokles'in *Elektra*'sının Beckett'in *Godot'yu beklerken*'inden ya da Ionesco'nun *Amédée*'sinden daha derin ve daha evrensel gerçekleri yansıttığını, daha yalın olduğunu ve daha büyük bir güzellik içerdiğini kesinlemek için hiçbir nesnel neden yok elimizde. Neden yokluğunun nedeni de ortada: gerçeklik, güzellik, yalınlık hep görel kavramlar. Batı eskil yapıtlara saltık nitelikler yüklemekle içerdikleri yazınsal anlayışı kurumsallaştırıyor, onları ekin sel varlığının temeli durumuna getiriyor, bunun sonucu olarak da kuşaktan kuşağa aktarılmaları için elinden geleni yapıyor.¹ Doğrusunu söylemek gerekirse, yazın adına da, yazar adına da sevinilecek bir şey bu, ilgimizin günümüzle sınırlı kalmasını önlediğine göre, biz ölümlüler açısından da sevinilecek bir şey. Ancak, yapıtların içerdiği güzellik ve gerçekliğin, bunun kaçınılmaz sonucu olarak da ömürlerinin görelliğini değiştirmiyor: yapıtlar yazarlarıyla birlikte gömülmüyor kuşkusuz, ama büyük çoğunluğu en canlı yaşamını yazarının yaşadığı dönemde sürdürüyor. Yazarlarından sonra yaşayanlara gelince, hem çok küçük bir azınlık oluşturuyorlar, hem de yaşamlarının ne zaman sona ereceği bilinemiyor.

Gerçekten de, ister Türkiye'de olsun, ister Fransa'da, ister başka bir ülkede, yayınevlerinin yayımladığı yapıtları, eleştirmen ve araştırmacıların ele aldığı yazarları şöyle bir gözden geçirdiğimiz zaman,

¹ Her toplum az çok izliyor bu tutumu. Örneğin bizim toplumumuzda, öğretimize yön verenler için Osmanlı yazını bir bakıma eskil yazının yerini tutuyor.

en büyük yeri günümüz yapıtlarının tuttuğunu, günümüzden geçmişe doğru gidildikçe, ilgi gösterdiğimiz yazar ve yapıtların gittikçe seyrekleştiğini görüyoruz. Örneğin dünya yazını söz konusuysa, XVI. yüzyıldan Cervantes, Montaigne, Rabelais, Erasmus, Shakespeare ve daha birkaç kişi dışında pek az yazar ve ozan ilgilendiriyor bizi, XVIII. yüzyıldan, Rousseau, Goethe ve daha birkaç kişi dışında okuduğumuz yazarlar ve ozanlar sayılı. Hiç kuşkusuz, uzmanlar açısından, yüzyıllar arasında bir ayırım yapılamaz, hatta XVI. yüzyıl yazını üzerinde çalışan uzmanların sayısının XX. yüzyıl yazını üzerinde çalışan uzmanların sayısından daha fazla olduğu dönemler de olabilir; hiç kuşkusuz, uygulanan öğretim biçiminin bir gereği olarak, önde gelen XVI. yüzyıl yazarlarının adlarının önde gelen XX. yüzyıl yazarlarının adlarından daha çok bilindiği de saptanabilir, ama, iş 'gönüllü' okumaya gelince, sonraki kuşaklara kalmanın ölçütleri arasında yer alan eskilik ve denenmişlik belirleyiciliğini yitirir: örneğin Batı'da en çok okunan, en çok tartışılan 'eski' yazarlar ve ozanlar, yakın dönemlerin, daha açık bir deyişle, XIX. yüzyılın yazarları ve ozanlarıdır.

Konuyu dağıtmamak için daha iyi bildiğimiz bir yazında, örneğin Fransız yazınında kalırsak, geçmiş yüzyılın en çok okunan romancıları Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Zola gibi romantik/gerçekçi romancılarıdır, aynı yüzyılın bugün çok okunan ozanlarıysa, Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé gibi yeni bir şiirin öncüleri. Hiç kuşkusuz, bu belirleme karamsar ve abartmalı bulunabilir. Gerçekten de, yalnız Fransız okur değil, Türk okur bile, aynı dönem Fransız yazınından daha çok romancı, daha çok ozan tanır, Hugo, Vigny, Lamartine,

Gautier, Musset, Leconte de Lisle, vb. gibi ozanların, Goncourt kardeşler, Maupassant, Daudet, Huysmans, vb. gibi anlatı ustalarının adlarını kolaylıkla anabilir. Ama, ne olursa olsun, bu adları ancak bir yere dek çoğaltabiliyoruz, sayıları çoğalttığımız ölçüde yazarların yaygınlık çemberi daralıyor. Örneğin Gautier'nin Baudelaire, Huysmans'ın Balzac kadar okunduğunu ya da Flaubert'le Maupassant'a, Baudelaire'le Leconte de Lisle'e aynı gözle bakıldığını söylemeye olanak yok. Üstelik, sayıları iki, üç katına da çıkarsak, dönemlerinde yapıt yayımlamış, belirli bir ilgi de görmüş öteki yazar ve ozanların yanında küçük bir azınlık olarak kalacakları kesin.

XIX. yüzyıl Fransız yazını gibi çok canlı ve çok zengin bir yazından ilk elden beş romancı, altı ozan alıkoymayı göze almamız bile, zamanın yazarları ve ozanları nasıl acımasızca elediğini gösteriyor. Bir şey daha gösteriyor: bugüne kalan, bugünün yazarları ve ozanları arasında, bugünün yazarları gibi, hatta onlardan daha fazla okunan bu yazar ve ozanların da (tıpkı kendilerinden öncekilerin ve kendi çağdaşlarının başına geldiği gibi) elenebileceklerini.¹ Demek ki, daha önce de belirttiğimiz gibi, yarına kalmanın değişken koşulları ve değişken süreleri, yazarına ve dönemine göre değişen basamakları var: kimi yazarlar, ölümlerinden sonra, bir yerde kalıyor, kimileri daha ötelere gidiyor.

Koşulların değişkenliği olguyu kesin kurallara bağlamamızı alabildiğine zorlaştırıyor, ama, en azından, genellikle ileri sürüldüğü gibi, yarına kalmada en belirgin etkenin yapıtın içkin değeri olduğu söylenemez mi? “Hayır!” diye kesip atmak zor doğ-

¹ Belki de, çelişkin, ama mantığa aykırı olmayan bir biçimde, bugünün yazarları oldukları için elenecekler.

rusu, ama “Evet!” deyip kapatmak da kolay değil. Öyle ya, genellikle kitlesel nitelikli bir seçim söz konusu burada: yapıtımızın yaşamasını bizden sonra gelen kuşağın ya da kuşakların seçimi belirler ister istemez. Hiç kuşkusuz, konusu bizim yapıtımız olan bu seçimde, yapıtımızın da, hatta yaşama biçimimiz ve düşüncelerimizle, bıraktığımız imgeyle, bizim de bir etkimiz var. Ama tüm bunlarda yapıtımızın salt yazınsal değerinin payı ne? Ne ölçüde salt yazınsal değerden söz edilebilir? Geçmişin bizim değerli diye niteleyebileceğimizi düşündüğümüz yapıtlarını el üstünde tutan bir kuşak aynı zamanda kendi kuşağının ürettiği sıradan yapıtları göklere çıkarabiliyorsa, belirleyici etkenin yazınsal ya da düşünsel değer olduğunu kesinlememize olanak kalmıyor demektir. Olsa olsa, bu işin içine aynı zamanda birçok etkenin girdiği söylenebilir.

Ancak, biraz yakından bakılacak olursa, yapıtların kalıcılığını sağlayan değişik etkenler arasında belki de en belirleyicisi söz konusu yapıtların güncelliği, daha doğrusu ‘güncel’e (güncel yazına, güncel yazın anlayışlarına) uygunluğu, güncelle bağdaşabilirliğidir: Balzac ve Flaubert bugün hâlâ okunuyorlarsa, roman anlayışlarıyla, düşünsel yönelimleri ve anlatısal evrenleriyle günümüz romanıyla bağdaştıkları için okunuyorlar. Baudelaire, Rimbaud ya da Apollinaire için de aynı şey söylenebilir. Güncelin kendi eski sanatçılarını getirdiğini de biliyoruz: romantikler, tarihe, geçmiş dönemlere önem verdikleri için, üç yüz, dört yüz yıl öncesinde gönüllerine uygun ozanlar bulup çıkarır, böylece Villon’u, Ronsard’ı, Du Bellay’i yeniden yürürlüğe sokarlar; gerçeküstücüler, *Les Chants de Maldoror*’u yayımlamasının ardından, daha yirmi dört yaşında, tıpkı bu tek

kitabı gibi, sessiz ve gizemli bir biçimde bu dünyadan göçmesinden yaklaşık yarım yüzyıl sonra, neredeyse hiç kimsenin adını bilmediği Lautréamont'u birdenbire ünlü bir yazara dönüştürürler.

Bu örnekler hep güzel örnekler. Yazık ki ancak çok küçük bir azınlık için geçerli oldukları kesin. Yazarların büyük çoğunluğu bu yazgıya erişemez. Tarık Dursun K. ya da ben, Tanrı'ya şükür, bugün yaşadığımız ve eski yazdıklarımıza arada bir yenilerini eklediğimiz için, iyi kötü okunuyoruz, ama, üç aşağı beş yukarı, bizimle aynı zamanlarda öykü yayımlamış nice öykücü, örneğin Bekir Sıtkı Kunt, örneğin Umran Nazif Yiğiter, örneğin İlhan Tarus, ölmek gibi bağışlanmaz bir kusur işledikleri için, çoktan unutulmuş görünüyorlar. Tümüyle mi? Pek sayılmaz. Kitaplarını şu anda bir yerlerden bulup çıkarabileceğime, yeniden okuyabileceğime göre, en azından benim için yeniden yaşamaya başlayabilirler. Hiç kuşkusuz, çok rastlantısal, çok alçakgönüllü bir yaşama biçimi bu. Ama, aynı zamanda, yapıtların yazarlarının ölümünden sonra yaşamasının değişik düzlemlerde, değişik biçimlerde gerçekleştiğinin de bir göstergesi: yarına kalan yapıtlar hep aynı biçimde ve hep aynı kapsamda kalmıyor. Bir gün İlhan Tarus da yeniden ünlenip Oğuz Atay kadar okunabilir. Hatta Oğuz Atay'ın yıldızı sönerken, İlhan Tarus doruğa tırmanabilir. Yarına kalmayı belli kurallara bağlamanın olanaksızlığı da böyle durumlar-
dan kaynaklanıyor.

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, sevindirici bir şey bu: kimi yazarlar çok eski oldukları ve eğit-
sel ya da ekin sel gelenek hep göz önüne alınmalarını buyurduğu için bir oranda güncelliklerini sürdürürler: Baki, Fuzuli ya da Nedim belirli ortamlarda

(lisede ve üniversitede, belirli uzmanlar ya da ilgili-ler arasında) ve belirli düzeylerde (lisede bir iki örnek ya da özet aracılığıyla) bir bakıma ‘çember içinde’ günceldir. Homeros ya da Sofokles gibilerinin güncelliği de bir yerde böyledir, ama çemberi kırdıkları çok olur. Kimileri de belirli bir süre için belirli bir güncelliğe döner: Fransa gibi yazının büyük önem taşıdığı ülkelerin üniversitelerinde ünlü yazarların çok incelenmiş olması kimi araştırmacıları ‘ikincil’ diye adlandırılan yazarlara yöneltir ve böylece mutlu şaşırtılarla karşılaştığımız olur, kitlenin unuttuğu kimi yazarların hep gündemde tuttuklarından daha ilginç olduğu çıkar ortaya; belirli akımların geçmişte kendilerine buldukları öncüller de aynı biçimde gündeme gelir. Kimi yazarlar bir kuşağın bir bölümü için gerçekten ölmüş görünürken, bir bölümü için yaşamını hep sürdürür: diyelim ki Abdülhak Şinasi Hisar’ın yapıtları artık basılmaz olmuştur, demek ki, adından hep söz edilmekle birlikte, genel okur kitlesi için güncelliğini yitirmiştir, ama sınırlı da olsa belirli bir okur kesimi için güncelliğini sürdürmektedir. Kimi yazarlar da, ölümlerinin üzerinden çok zaman geçmiş olmasına karşın, yaşayan yazarlar gibi günceldir: Sait Faik bizim ülkemizde böyledir, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dostoyevski, Kafka, hem kendi ülkelerinde, hem dünyanın birçok ülkesinde böyledir. Ancak, en iyiler de içinde olmak üzere, yazarların büyük çoğunluğu için dün de, yarın da fazla uzaklara gitmez.

Yoksa yazarlarımız yarına kalma konusunu bu nedenle mi boşladılar?

SONUÇ YERİNE

Yazın, gene yazın

La matière méritait mieux que ce matérialisme.

François RASTIER

Paul Valéry, *Eupalinos*'ta, insanı insan yaptığı söylenen ayırıcı nitelikleri pek de ayırıcı bulmuyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Öldükten sonra tınler evreninde karşılaşan iki eski dostun: Sokrates'le Phaidros'un unutulmaz söyleşiminde, Phaidros "Ama bizi birer insan yapan da bu küçük fazlalıktır!" deyince, Sokrates'e "Köpekler yıldızları görmez mi sanırsın? Yıldızlar köpekleri hiç ilgilendirmez. Gözlerinin yalnızca yersel nesneleri görmesi yeterdi; ama salt yararlılığa göre yaratılmamışlardır, gökssel nesneleri ve gecenin görkemli düzenini de görürler," dedirtir, Phaidros'a da "Gözlerini aya dikerek bıkıp usanmadan havlar dururlar!" diye onaylattırır bu gözlemi. Böylece, Rousseau'ya yaraşır bir yüce gönüllülükle, nerdeyse tüm yaratıkları insanda bedenden, nesnede özdekten ötesini görme yetisiyle donatır. Ne denir? Sokrates'in köpekleri gibi Baude-laire'in işlerine gitmek üzere yollara düşmüş 'iyi köpekleri' de doğrular böyle bir görüşü. Ama tüm yaratıkların insanda bedenden, nesnede özdekten ötesini de gördüklerini kesinleyebilir miyiz? Daha da

önemlisi, her insanda bulabilir miyiz bu yetiyi?

Söylemek bile fazla, Sokrates'in köpeklerinin özelliği en çok insana yakıştırılır, yüzyıllar, binyıllar ötesinden gelen söylenler, masallar, türküler de bunu sürekli doğrular. Gene de, insanlar arasında, bakışları köpeklerin bakışlarından çok daha beride kalamalara oldukça sık rastlıyoruz. Örneğin biz ölümsüz olduğunu düşündüğümüz bir balede dans eden kadında kadını değil de bir başka dünyanın göstergelelerini, bir başka dünyanın varlığını sezdirenen bağıntı ve uyumları görürken, baleyi 'göbekten aşağı'nın alanı sayanlar var; dans eden kadını da nesneleştiriyor, nesneleştirmekle de kalmayarak 'alt yarı'sına, yüzünü bile yitirmiş bir cinsel nesneye indirgiyorlar onu. Çevrelerinde özdekten ötesinin tüm belirtilerini sildik de ondan mı? Hayır, öyle bir yönelim bulunsa bile, o noktaya gelmedik daha. Ama birtakım türdeşlerimiz, 'salt yararlılığa göre' koşullandırıldıklarından olacak, özdeğin ötesinin ayrıcalıklı alanı kutsalın öğelerini bile soruya, kuşkuya, serüvene karşı birer korunma duvarına dönüştürüyor, sevgili ölülerimizle ilişkilerimizi bile yarar açısından değerlendiriyor, "Saygı duruşu yararsızdır, fatiha yararlı," diyorlar.

Doğanın hiçbir yaratıktan esirgemediği düşünülen bu görme yetisinden şu ya da bu biçimde yoksun kalmış insan türü yeni bir tür değil, tarihte de, yazında da sık sık rastlarız örneklerine, en ilginç örneklerinden birini de *Suç ve ceza*'da Dostoyevski sunar: yoksul ve namuslu bir genç kızla evlenerek hiçbir zaman güvenceye alınması düşünülemeyecek değerleri: bağlılığı, minneti ve sevgiyi güvenceye bağlamak isteyen avukat Piyotr Petroviç Lujin. Ras-kolnikof, yalnızca bu tutumu nedeniyle, daha

yüzünü bile görmeden, ilkel, çıkarıcı, çürümüş bir insan olarak değerlendirir onu, bir daha da düşünce-sini değiştirmmez; tam tersine, her şeyinde bir kusur arar, mektubunun biçemi nedeniyle bile yargılar onu, “Adam avukat, müşteri-leri var, konuşması daha çok özentili, gene de okumamışlar gibi yazıyor,” der örneğın. Ama, biraz yakından bakılacak olursa, uygunsuz bir zamanda, gizlenemeyen bir hıncın ürünü gibi görünen bu sözlerin bize kimi türdeşlerimizi tüm yaratıkların gerisine düşüren körlüğün açıklamasını getirdiğı düşünülebilir: “Okumamışlar gibi yazıyor.” Avukat, danışman, işadamı olduğuna göre, Lujin’in öğrenimsiz bir adam olmadığı kuşku götürmez, ama, öyle anlaşılır ki, eşi hizmetçiye ve cinsel nesneye indirgediğı gibi, okumalarını da doğrudan yararlı olanla sınırlamıştır; daha kestirme bir deyişle, Lujin yazın ürünlerine yabancı bir adamdır.

Dostoyevski açık açık söylemez bunu bize, ama, ne olursa olsun, Piyotr Petroviç Lujin’in kabalığı yazına yabancı olanların kabalığı, körlüğü yazına yabancı olanların körlüğüdür. Öyle ya, yazın, doğası gereğı, hep ‘öteki’ni, ‘ötedeki’ni öne çıkarır, ‘öteki’ni en azından eşitimiz olarak anlamaya yöneltir. Kimi insanların yazına düşman olmalarının temel nedeni budur belki: doğanın sesini susturup yararcılığın dört duvarı arasına kapandıktan sonra, ‘öteki’nin sözünü bile duymak istemez; çünkü ‘öteki’, ‘ötedeki’ kesinlikle bilinmeyi, dolayısıyla çelişkiyi, dolayısıyla soruyu, dolayısıyla kuşkuyu ve korkuyu da kendisiyle birlikte getirir her zaman, bizi onunla karşı karşıya getiren yazın da ikide bir sorar ya da sordurur: kimiz? nereden geliyoruz? nereye gidiyoruz? Uğraşından inancına varıncaya dek her şeyini yararcılığa dayandırmış kişi, aya doğru havlayan

köpeğin ürpertisini bile duymak istemediğinden, yazının sesine kulaklarını tıkar.

Oysa çelişkiyi, kuşkuyu ve korkuyu bize en keskin biçimde yazın yaşattığı gibi, onları (pek çözmemekle birlikte) en çok yumuşatan, en çok evcilleştiren de yazındır. Bu bakımdan, başka işlevler arasında, bir zamanlar söylenlerin yüklendiği işlevi de yüklenir.

Claude Lévi-Strauss'a bakılırsa, "söylenin amacı bir çelişkiyi çözmek için mantıksal bir araç sağlamaktır."¹ Bu nedenle, ölüm/yaşam, yer/gök gibi uzlaşmaz ve çözümsüz görünen temel karşıtlıklara el atar durmadan, bir başka yerde söylediğimiz gibi,² bunları giderek uzlaştırmaya, bunu sağlamak için de ikincil karşıtlıklardan yararlanmaya çalışır. Örneğin en temel ve çözümsüz karşıtlığın: *ölüm* ile *yaşam*'ın yerini bir yerde aynı özelliği taşıyan bir başka karşıtlığa: *savaş* ile *tarım*'a verir, sonra da bu karşıtlığa *av* ögesini ekler; böylece, daha da çoğaltılabilecek bu yer değiştirmeler yardımıyla, söylenin ölümle yaşamı kesin karşıtlıklar olmaktan çıkardığı, ölümü yaşamın sürdürülmesine katkıda bulunan bir veriye dönüştürdüğü, dolayısıyla iki uç arasında yer alan her şeyi daha bir yaklaşılr, daha bir anlaşılır kıldığı söylenebilir. Yazın da, var oldu var olalı, hep bunu yapar: dünyamızın karşısına durmamacasına yeni dünyalar çıkararak bir bakıma onu 'eğretiler', sonra da, eğretilemeleri çoğalttıkça çoğaltarak onu daha iyi kavramamızda, onu daha eksiksiz yaşamamızda yardımcı olur bize. Rimbaud'ya bakılırsa, yaşam bile bu yoldan değiştirilir. Öte yandan, bizim gerçek dediğimiz şey, filozofların en ozanı ya

¹ Bkz. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I*, Plon, s. 254.

² Bkz. T. Yücel, *Yapısalcılık*, Ada, s.56-58.

da ozanların en filozofu Nietzsche'nin kesinlediği gibi, 'donmuş eğretilmeler'se, eğretilemenin ayrıcalıklı alanı yazın gerçeğin oluşup biçimlendiği, sorgulandığı, yadsındığı ya da üstlenildiği, tek sözcükle, yaşandığı, bize de yaşatıldığı yerdir.

Özdeğin hakkını da, François Rastier'nin dileğine uygun olarak, en iyi yazın verir.

DİZİN

- acı, 66-71.
addeğiştirme, 109.
ağlatı, 70, 71, 72.
AHMET HAŞİM, 66.
AISKILOS, 111, 113, 189.
AISOPOS, 113.
ALAIN, 32.
alay, 66-71.
alıntı, 108, 109.
alıntılama, 80, 84.
ALTAN, Ç., 129.
ANDAY, M. C., 119, 122, 131, 134.
anlam, anlamlandırma, 24, 166, 167.
anlaşılabilirlik, 98.
anlatıcı, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 75.
ANOUILH, J., 69, 111, 113, 114, 175.
APOLLINAIRE, G., 81, 188, 193.
arabesk, 76.
ARAGON, L., 140.
ARISTOFANES, 111, 112, 113.
ARISTOTELES, 188.
ARRIVE, M., 112.
ATAÇ, 116, 146, 153, 170, 171, 181, 187.
ATATÜRK, 77, 144.
ATAY, O., 195.
ATILGAN, Y., 121, 124.
AUERBACH, E., 15.
AYME, M., 109, 110, 114, 115, 117, 121.
bağımlılık, 139-148.
bağımsızlık, 139-148.
bağlanım, 61.
BAKİ, 81, 195.
BAKHTİN, M., 67, 78, 111, 184.
BALZAC, H. de, 16, 19, 21, 22, 28, 36, 47, 48, 56, 57, 67, 97, 123, 132, 137, 138, 145, 147, 151, 152, 176, 183, 188, 192, 193, 194, 196.
BARBEY D'AUREVILLY, 104.
BARRES, M., 173.
BARTHESE, R., 19, 20, 21, 22, 23, 25, 42, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 90, 123, 157.
başkaldırı, 73, 96.
BAUDELAIRE, Ch., 19, 47, 98, 105, 120, 171, 188, 189, 192, 193, 194, 199.
BECKETT, S., 26, 191.
BEETHOVEN, L. van, 73.
BEGUIN, A., 32.
belge, 37- 43.
BELLAY, J. du, 194.
BENK, A., 55, 84 - 90, 154, 155, 160.
benzek, 81, 116, 117.
BERNANOS, G., 133, 165, 174.
biçem, 50, 51, 56, 60, 61, 64, 74, 115, 118, 122, 189, 190.
biçim, 57, 60, 61, 82, 83, 117, 118, 120, 124.
BİLBAŞAR, K., 84-90.
BOILEAU, N., 69, 190.

BORATAV, P. N., 74.
BOURGET, P., 173.
BRETON, A., 37-43, 100.
BUTOR, M., 52.

CAMUS, A., 44, 45, 46, 47, 53,
62, 111, 131, 132, 133.
CANETTI, E., 122, 124, 182.
CELINE, L. F., 64.
CEMAL SÜREYA, 83.
CERVANTES, 188, 192.
CHAPELAIN, J., 190.
CHATEAUBRIAND, A de,
51, 130.
CLAUDEL, P., 167.
'collage', 125.
CUMALI, N., 122.

ÇAPAN, C., 150.
ÇEHOV, 88.
ÇİLLER, T., 95.

DAĞLARCA, F. H., 79, 116.
DANIŞMAN, H., 180.
DAUDET, A., 182, 193.
DEDE EFENDİ, 73.
DEFOE, D., 111, 114, 116.
değiştirim, 19.
DEMİREL, K., 111.
DEMİREL, S., 95.
dil, 11, 17, 20, 21, 22, 23, 24,
43, 56-64, 65, 113, 131.
dinleyici, 170.
divan yazını, 79, 80, 81, 82, 84.
doğa, 30, 33, 59, 200.
doğalcılık, 98.
DOSTOYEVSKİ, F. M., 19, 44,
48, 51, 67, 68, 111, 135, 136,
145, 151, 178, 179, 183, 184,
188, 196, 200, 201.
DIRANAS, A. M., 116, 123.
DUMAS, A., 16.

DURU, O., 187.
düzanlam, 23.

ECO, U., 108, 133.
EDGÜ, F., 51.
eğretileme, 10, 203.
eleştirmen, 94, 163, 175, 179,
187, 191.
ELUARD, P., 81.
ERASMUS, 192.
eskilik, 190, 192.
etkilenme, 124.
EVREN, K., 77, 142.

FABBRI, P., 176.
FAULKNER, W., 120, 121,
124, 145, 146.
FETHİ NACİ, 25.
FLAUBERT, G., 41, 46, 47, 48,
53, 65, 66, 67, 70, 78, 104,
116, 132, 145, 188, 192, 193,
194, 196.
folklor, 72 - 83.
FORSTER, M., 20, 26.
FUZULİ, 108, 195.

Garipçiler, 79, 122, 123, 124.
GARY, Romain, 68.
GAUTIER, Th., 98, 193.
geçerlilik, 27, 43, 44, 62, 63,
74, 80.
geçişlilik, 24.
gelenek, 72-83.
gençlik, 128, 129, 131, 132,
133, 134.
genelleşme, 124.
gerçeğe-benzerlik, 18, 19.
gerçek, 15-27, 30, 41, 42, 47,
109, 118.
gerçekçilik, 15, 21, 123.
gerçeklik, 15-28, 52, 125, 191.
gerçektenlik, 38-44, 56, 80.

gerçeküstücülük, 38-44.
GIDE, A., 49, 68, 111, 113, 114,
146, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 176.
GIRAUDOUX, J., 130.
GOGOL, N., 18.
gönderge, 26, 27, 61, 62.
GREIMAS, A. J., 23, 98, 181.
GOETHE, J. W., 192.
GONCOURT KARDEŞLER,
193.
güldürü, 69, 70.
gülmece, 66-72.
güncellik, 119, 194, 195.

halk, 163, 164.
halk yazını, 81.
HENRI, IV., 29.
HİSAR, A.Ş., 196.
HOMEROS, 49, 111, 189, 196.
HUGO, V., 98, 105, 106, 128,
134, 164, 192.
HUYSMANS, J.- K., 104, 193.

içerik, 82, 83, 115, 116, 117,
118, 119, 124.
İLERİ, S., 46.
İLHAN, A., 129.
İNCE, Ö., 82.
indirgeme, 39.
IONESCO, E., 191.
izlek, 20, 74, 111, 122, 129,
132, 189.

JARRY, A., 111.
JOYCE, J., 111.

KAFKA, F., 18, 26, 120, 122,
124, 152, 196.
kapsanan öykü, 83.
kapsayan öykü, 83.
KARACAOĞLAN, 76.

KARASU, B., 148.
KAYSER, W., 169, 170.
KEMAL TAHİR, 102, 150,
173, 174.
KUNT, B. S., 195.
kurgu, 62, 73, 115, 116, 118,
121, 122.
kurmaca, 25, 26, 62.
KÜLEBİ, C., 122.

LA BRUYERE, 112, 113, 114,
117, 125.
LA FONTAINE, 113, 114, 117.
LAMARTINE, A. de, 192.
LAUTREAMONT, 195.
LAVATER, J. K., 27.
LECONTE DE LISLE, 193.
LEIRIS, M., 120.
LEVI-STRAUSS, Cl., 23, 30,
37-43, 56, 202.
LİVANELİ, Z., 129
LONDON, J., 137.
LONGAUD, F., 32.
LUKRETIUS, 189.

MABUSE, 28, 29.
MAKAL, M., 115.
MALLARME, S., 98, 132, 192.
MALRAUX, A., 19, 111, 119,
121, 145.
MAROT, Cl., 81.
MARQUEZ, G. G., 120.
MARTIN DU GARD, R., 153.
MARX, K., 23, 146, 147.
MAUGHAM, S., 127, 131.
MAUPASSSSANT, G. de, 98,
193.
MENIPPOS, 57.
MERIMEE, P., 192.
metinlerarası ilişki, 109, 111,
114, 115.
MICHELET, J., 23.

MITCHELL, M., 19.
MONNIER, H., 19.
MONTAIGNE, M. de, 192.
MONTHERLANT, H. de, 68,
173.
MUMCU, U., 64.
MUSSET, A. de, 192.
mutlu azınlık, 95.

NADEAU, M., 153.
NÂZİM HİKMET, 79, 83, 170,
188.
NECATİGİL, B., 123, 188.
NECDET HOCA, 180.
NEDİM, 80, 195.
NERVAL, G. de, 192.
nesne, 54, 62, 63, 71, 125.
nesnel, nesnellik, 54, 55.
NIETZSCHE, F., 71, 203.

odaklayım, 63.
OKTAY RİFAT, 119, 122, 123.
okuma, 166, 167, 176, 183,
192.
okur, 10, 49, 70, 96, 101, 163-
177, 189, 196.
ORHAN KEMAL, 16, 68, 94,
95, 96.
ORHAN VELİ, 119, 122, 145.
oyun, 101, 104, 105, 125, 187.

örnekçe, 74, 83, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122, 124, 125.
öykünme, 113, 114, 115, 121,
125.
öykünü, 81, 114, 116, 117, 118,
120, 121, 122.
ÖZ, E., 159.
ÖZAL, T., 145, 146, 147.
özgünlük, 16, 17, 37, 81, 97,
115, 120, 150, 190.
özne, 54, 55, 71.

özyaşamöyküsel, 45, 46.

PAMUK, O., 62.
PHAİDROS, 199.
PICASSO, P., 26, 29, 34, 37.
PICON, G., 19.
PİNDAROS, 190.
PİR SULTAN ABDAL, 76.
PLATON, 188.
PORBUS, 28, 29, 30, 31, 32.
post-modernizm, 109.
POUSSIN, N., 28, 30, 31, 32.
PROUST, M., 20, 33, 34, 35,
36, 41, 46, 49, 68, 120, 132,
138, 151, 152, 173, 174, 176,
184.
PUŞKİN, A. S., 180.

QUENEAU, R., 52, 64, 68, 78.
QUIGNARD, P., 169.

RABELAIS, F., 18, 67, 78, 188,
192.
RACINE, J., 69, 111, 112, 113,
114, 115, 117, 175, 176.
RAMEAU, J. Ph., 73.
RASTIER, F., 199, 203.
RIMBAUD, A., 39, 42, 98, 105,
128, 136, 192, 193, 202.
ROBBE-GRILLET, A., 53, 85.
romantizm, 94, 115, 156.
RONSARD, P. de, 81, 194.
ROUSSEAU, J. -J., 188, 192,
199.

SABA, Z. O., 125.
SABAHATTİN ALİ, 51, 94.
SAİNTE-BEUVE, 47.
SAINT-EXUPÉRY, A. de, 36.
SAİT FAİK, 41, 55, 68, 95, 152,
188, 196.
sapma, 25, 65.

- SAUSSURE, F. de, 55, 69, 181.
 SCUDERY, M. de, 190.
 SHAKESPEARE, W., 16, 49, 188, 192.
 SHAW, B., 128.
 simgecilik, 98, 166, 167.
 SOFOKLES, 49, 111, 189, 191, 196.
 SOKRATES, 67, 111, 199, 200.
 söylen, 29, 30, 34, 57, 97, 99, 200, 202.
 STAEL, G. de, 106.
 STENDHAL, 54, 67, 95, 96, 97, 100, 111, 123, 170, 172, 174, 175, 176, 183, 188, 192, 196.
 SU, R., 74, 75.

 tanıklık, 18, 51.
 TANER, H., 68.
 tanıtım, 154-160.
 TANPINAR, A. H., 27.
 TARANCI, C. S., 123, 124, 146.
 TARIK DURSUN K., 195.
 tarih, 16, 57, 60, 81, 143.
 TARUS, İ., 195.
 TEOFRASTOS, 112, 113.
 TIEGHEM, Ph. van, 167.
 TIZIANO, 29.
 TOLSTOY, L., 111, 128.
 toplum, 81, 82, 94, 96, 97, 98, 99, 143, 164.
 TOURNIER, M., 78, 105, 106, 111, 113, 114, 115, 133.
 tragedya, 69, 70, 114.
 tür, 70, 77, 165.

 uzam, 16, 39, 54, 55.
 uzatı, 51.

 üstlenme, 60, 62.

 VALERY, P., 27, 61, 167, 199.
 VERLAINE, P., 98, 192.
 VERMEER, J., 34, 35, 105, 136.
 VERNE, J., 55.
 VIAN, B., 65.
 VIGNY, A. de, 130, 192.
 VILLON, F., 106, 194.
 VOLTAIRE, 140.

 WOOLF, V., 120.

 yadsıma, 60.
 YAHYA KEMAL, 79, 123, 146.
 YAKUP KADRI, 94.
 yananlam, 23.
 yansızlaştırma, 24.
 yaratım, 33, 38, 40, 42, 60, 83, 93, 121, 125, 131, 132.
 yaş, 127 - 134.
 yaşam, 33, 34, 40, 42, 45, 46, 104, 111, 130, 132, 143.
 YAŞAR KEMAL, 16, 68, 111, 119, 151, 158.
 yazar, 21, 22, 23, 24, 49, 50, 51, 64, 65, 66, 67.
 yazı, 40, 59, 60, 61, 64, 65.
 yazman, 22, 23.
 yazman-yazar, 23.
 YAŞAR NABİ, 65.
 yetişim, 131, 132, 142.
 YİĞİTER, U. N., 195.
 YUNUS EMRE, 188.
 YÜCEL, T., 190, 202.

 zaman, 35, 54, 82.
 ZERAFFA, M., 20, 26.
 ZOLA, E., 19, 78, 123, 151, 192.

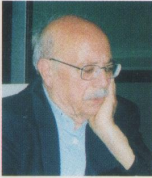
TAHSİN YÜCEL

YAZIN

GENE YAZIN



DENEME



Tahsin Yücel, *Yalan, Peygamberin Son Beş Günü* gibi yazınsal yapıtlarıyla olduğu kadar deneme ve eleştirileriyle de tanınan çok yönlü bir yazın adamı. Yazdığı deneme ve eleştiriler, Türkiye’de olduğu kadar dünyada da geniş yankılar uyandırdı, edebiyat eğitimcileriyle öğrencilerin başvuru kaynaklarından biri oldu.

Yeni basımını sunduğumuz **Yazın, Gene Yazın**, ilk bakışta birbirinden bağımsız yirmi denemeden oluşan bir derleme gibi görünse de, bunlar bütüncül bir yapıtın bölümleridir. Her biri *yazın* olgusunun belirli bir yönünü irdeleyip aydınlatmayı amaçlar. Böylece, kitabın başından sonuna, biçiminden içeriğine, kurgusundan işlevine, gelişiminden değişimine, yazarından okuruna, tanıtımından tüketimine, yazın yapıtı ve yazın olgusu sorgulanır; yazına adanmış bir yaşamın damgasını taşıyan özgün, tutarlı, olabildiğince bütüncül yanıtlar getirilir.

Kapaktaki resim: BURHAN UYGUR

ISBN 975-07-0476-2



9 78 9750 704765

<http://www.canyayinlari.com>



KDV İÇİNDEDİR