

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

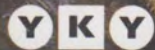
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Mehmet Rifat

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler

ELEŞTİREL DENEME



YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

BARTHES, PROUST, BAUDELAIRE VE ÖTEKİLER

Mehmet Rifat göstergebilim, eleştiri kuramları ve Fransız edebiyatı alanlarında çalışıyor.

*Mehmet Rifat'ın
YKY'deki kitapları:*

XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları:

1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler (1998, 2005, 2008, 2013)

XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları:

2. Temel Metinler (1998, 2005, 2008, 2014)

Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları (2007, 2011)

Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum? (2012)

Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme (2012)

Otantik Snoplar: Marcel Proust'un Roman Karakterleri (2014)

Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak (2015)

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler (2016)

MEHMET RİFAT

Barthes, Proust, Baudelaire
ve
Ötekiler

Eleştirel Deneme



YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yapı Kredi Yayınları - 4569
Edebiyat - 1297

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler / Mehmet Rifat

Kitap editörü: **Ersel Topraktepe**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **İlknur Efe**

Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi, Birlik Caddesi, No: 26, Acar Binası
34524, Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (0 212) 422 18 34 Faks: (0 212) 422 18 04
www.acarbasim.com
Sertifika No: 11957

1. baskı: İstanbul, Şubat 2016
ISBN 978-975-08-3595-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2016
Sertifika No: 12334

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

Roland Barthes

Benim Barthes'larım: Yeniden • 11

Marcel Proust

Yayıncısını Arayan Romancı ya da Edebiyat Tarihinde Yeniliğe

Kapalı Editörler Skandalı • 27

Walter Benjamin'in Proust'u • 31

Freud'da Bilinçdışı, Proust'ta Meçhul Göl • 34

Proust'un Çeviri Anlayışı ile Anlatıcısının Çeviri Anlayışı • 37

Bir Roman Tekniği Üstüne Fragmanlar • 42

Zaman Üstüne Anlatı Kuranlar • 48

Marcel Proust'u ve Yapıtını Ne Kadar Tanıyorsunuz? • 53

Charles Baudelaire

Hangi Baudelaire? • 67

Paul Éluard

Özgürlüğün Başına Gelenler • 79

Albert Camus

Albert Camus: *Filozofların Tuluatı* • 91

Orhan Pamuk

Romancı Örnek Okuruna Yol Gösteriyor • 101

Bir Roman, Bir Sonsöz ve Bir Şema-Sözlük • 103

Roman Girişinin İşaret Ettikleri • 109

Güven Turan

- Bir Anlatıcının Seslendiği Gücül Örnek Okur • 117
Roman Üçlemesini Yorumlayan Eleştirinin Ana Çizgileri • 121

Öteki Eleştirel Denemeler

- Roman, Öykü, Anlatı, Enfra-Roman, Enstantane ve Diğerleri • 131
Boris Vian, *Günlerin Köpüğü*, Pléiade Ödülü, Sartre,
Queneau ve Ötekiler • 134
Jean Tardieu: Kısa Bir Şiire Kısa Bir Yorum • 138
Sükûtun Hataları ile *Devinek* • 142
Anlatının Diliyle Konferans Çevirmeninin “Ölüm”ü • 146
Bir Editörün Kâbusu: Gezgin-Logore Yazarlar Bulvarları
Kıslamışlar • 148
Övgü ile Sövgü • 151
Yabancı Özel Adların Sesletimi ve Yazımı • 152

Özel Ek

- Entelektüeller Sözlüğünün Ölçütleri • 157

Kavramlar Dizini • 167

Özel Adlar Dizini • 171

Sunuş

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler 2008-2015 arasındaki “Bakış Açısı” yazılarını içeriyor.

Çoğu *Varlık*’ta, ikisi *Kitaplık*’ta yayımlanmış, biri de daha önce hiç basılmamış “eleştirel denemeler” bunlar.

Hepsi belli bir “Bakış Açısı”nı yansıtıyor: Yazarları, yapıtları, olayları, olguları, kavramları birer *metin* olarak okumaya ve yorumlamaya çalışan *gösterge eleştirisi*nin “Bakış Açısı”nı.

Kitap yakın zamandan uzak zamana uzanan bir süreçteki üç *modern klasik* yazarla açılıyor: Barthes, Proust, Baudelaire. “Bakış Açısı”nın yönünü de onlara yıllardır duyulmuş yakınlık belirliyor.

Ardından, son dokuz-on yıldır üzerinde tek tek durulmuş yazar, metin, olay, olgu ve kavramlara ilişkin çözümlemeler, gözlemler, yorumlar geliyor.

Sondaki “Özel Ek” de “Bakış Açısı”nı ve kitabı kapatan bir yorumu, “entelektüel” kavramının yorumunu sunuyor.

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler “Günlerin Getirdiği Hazlar”dı: “Uzun zaman, geceleri çok geç yattım”

Mehmet Rifat
Beylerbeyi, Ocak 2016.

Roland Barthes

Benim Barthes'larım: Yeniden

Türkçede Roland Barthes üstüne yazılmış metinlere topluca bir göz atma gereği duydum geçtiğimiz günlerde. Bu konuda gerçeğe uygun değerlendirmeleri ne kadar vurgularsak vurgulayalım bilmez-bilirler yine bildiklerini karalıyorlar. Kimi Barthes'i salt dilbilimci olarak görüyor; kimi Barthes'i Marksist olmadan radikalleşen (?) biri olarak, hatta çoğu zaman yalnızca Marx yanlısı (Marksiyen) biri olarak nitelendiriyor; kimi Barthes'i komünist diye yaftalıyor; kimi Barthes'i doğrudan Sartre'in ya da Brecht'in izleyicisi sanıyor; kimi Barthes'i hiç duraksamadan modern bir yazar diye kabul ediyor; kimi Barthes'i doğrudan avangard sayıyor; kimi Barthes'a postmodernizmin kurucuları arasında yer veriyor; kimi Barthes'i roman yazarı olarak anmak istiyor; kimi Barthes'i trafik kazasında öldürüyor; vb.,vb. Bunlar Barthes'i belli kategoriler içine sokmaya, sıkıştırmaya, hatta olduğundan farklı göstermeye, özgün niteliklerinden "saptırma"ya çalışanların öbeğini oluşturuyor. Bir de yazdıklarımızı kesip yapıştırarak kendi adlarına "tez ambalajlayanlar" öbeği var. "Saptırıcılar"la da "ambalajcılar"la da uğraşmaya değmeyeceğini çok iyi biliyorum. Burada onlara yer verecek değilim.

Aşağıda, Barthes üstüne 2007-2008'de kaleme almış olduğum bir yazıyı¹ genişleterek yeniden sunmanın Bakış Açısı sağlam okurlar için daha yerinde olacağını düşünüyorum.

0. Bu yazı bir özellikler sıralaması olacak: Bana göre bendeki Barthes'ların ayırıcı niteliklerini hiçbir öncelik-sonralık gözetmeden kalemin ucuna geldiği gibi, kalemin jestine göre, parçalar (fragmanlar) halinde sıralayacağım. (Barthes'in düşünce dünyasının kronolojik ve tematik düzenini, özellikle de "göstergebilimsel serüven"ini bir başka yazımda vermiştim zaten.)²

-
- 1 "Benim Barthes'larım", Roland Barthes: "Yazma Arzusu" (haz. M. Rifat), İstanbul, Sel, 2008, s. 19-26; ilk biçimi *Kitaplık*, 116, Mayıs 2008.
 - 2 M. Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul, YKY; gözden geçirilmiş 5. baskı, 2013, s. 181-191. Ayrıca bkz.

1. Roland Barthes 25 Şubat 1980'de, geleceğin Fransa cumhurbaşkanı François Mitterrand ile yine geleceğin Fransız kültür ve milli eğitim bakanı Jack Lang'ın yanı sıra Jacques Bercque (toplumbilimci, Arap dünyası ve İslam tarihi uzmanı), Danièle Delorme, Pierre Henry ve Rolf Liberman'la (Mitterrand'ın isteği ve Lang'ın girişimiyle) Paris'te bir öğle yemeğinde buluşur. Kültür, edebiyat ve müzik konularının da konuşulduğu bu öğle yemeğinden sonra, Barthes evine yürüyerek dönmek, o arada da öğretim kurumundaki bürosuna uğramak ister. 1976'dan beri Edebiyat Göstergebilimi kürsüsünü yönettiği Collège de France binasının da bulunduğu caddede (rue des Écoles), karşıdan karşıya geçerken bir kamyonetin çarpması sonucu yere yuvarlanır. Burnu kanamaktadır. Hemen hastaneye kaldırılır. Kimse bu kaza geçirenin kim olduğunu bilmemektedir; üzerinde kimliğini belirten bir belge de yoktur. Kişinin Roland Barthes olduğu çok sonra anlaşılmış ve Fransız Basın Ajansı olayı ancak gece saatlerinde duyurabilmiştir.

Barthes trafik kazası mı geçirmiştir? Öğle yemeğinde birlikte olduğu kişileri ya da yemekte konuşulanları düşünmeye daldığı, kafası bunlarla meşgul olduğu için dalgınlıkla mı kamyoneti görmemiştir? Yoksa Ekim 1977'de, hep birlikte yaşadığı ve anlatılamaz bir sevgiyle bağlı olduğu annesinin ölümü üzerine geçirdiği büyük sarsıntının (Proust'u anımsayın!)³ sonucu, yaşamdan haz alma duygusunu yitirip (bir bölümünü 1979'da kaleme aldığı *Ara Olaylar*⁴ adlı yapıtı ile ancak 2009'da yayımlanabilen *Yas Günlüğü*'ndeki⁵ hüznü de okuyabilirsiniz!) bir intihar girişiminde mi bulunmuştur? Görgü tanıklarından biri, Barthes'ın, caddede karşıdan karşıya geçmeden önce, kamyonetin geldiği tarafa kesinlikle baktığını belirtmiştir!

Barthes, gençliğinde ağır biçimde geçirmiş olduğu ve toplumsal yaşamına bir bakıma yön vermiş verem hastalığının bedeninde bıraktığı derin izlerin de etkisiyle solunum güçlüğü çektiği hasta-

Roland Barthes: "Yazma Arzusu", *agy*; *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*, İstanbul, YKY, 2012, s. 87-89; "Kuramsal Düşüncenin Üretim Aşamaları", *Varlık*, Kasım 2012, s. 34-39

3 Bkz. M. Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul, İş Kültür, 2009, s. 12 ve 62; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015, s. 20 ve 67

4 İstanbul, Sel, 2008, 2. baskı, çev. S. Rifat.

5 İstanbul, YKY, 2009, 2. baskı, çev. S. Rifat. <https://rantey.org>

nede bir ay yoğun bakımda kalır. Bu arada, hekimler, rahat nefes alabilmesi için, soluk borusunu “keserek” (*trakeotomi*) tüp yerleştirmek isterler. Barthes bu konuda kendini ikna etmeye çalışan yakın dostlarına, takılı solunum cihazı nedeniyle konuşamadığı için, kızgın bir biçimde elleriyle işaret ederek “Gırtlığımı kesecekler...” demek ister. Ama sonunda operasyon zorunlu olarak yapılır. Bu durum, Barthes'ı ruhsal açıdan iyice sarsar. Bedeni bitkin düşer. Yaşamak için vermesi gereken mücadeleden tümüyle vazgeçmiştir artık. Ve kazanın üstünden yaklaşık bir ay geçmiştir ki, Barthes, 26 Mart günü hastanede ölür. (Ayrıca bkz. L.-J. Calvet).⁶

2. Ölenin dostu çok olur. Apansız öldüğünde de onu tanımış olduğunu, yakını olduğunu, R. Barthes'ın değil de Roland B'nin yakını olduğunu vurgulamaya çalışanlar çok ama çok oldu. Ancak Sartre'ın ölümünde (o da 1980'de Barthes'tan yirmi gün sonra ölmüştü) Paris'liler Montparnasse mezarlığına doğru yollara dökülürlerken, Barthes sessiz sedasız, yalnızca en yakın dostları tarafından uğurlanmıştı. Barthes'ın mezarının nerede olduğunu bugün kaç kişi biliyor acaba? Ama Barthes, “Çağımızın Bilinci” diye nitelendirilen Sartre'ı düşünsel ilgi açısından çoktan geride bırakmıştı.

3. Hep bir modern olarak kimi kez de bir öncü olarak tanıtıldı. Ama o öncü sanatın, öncü edebiyatın, yani *avangardın* “artçılar”ı arasında yer aldığını söylerdi. Kendisine, son yıllarda, modern değil de *anti-modern* diyenler oldu: İşin aslı, o, hep bir *modern klasik* olarak yaşadı: Bir Gide gibi, bir Proust gibi *modern klasikti* o. Kendi deyişiyle, “öncülerden olmak, neyin yitip gittiğini bilmektir; artçılardan olmaksızın yitip gitmiş olanı sevmeyi sürdürmektir” (bkz. A. Compagnon).⁷ Gerçekten de her aşamada bir *modern klasikti* o. Kendisini hiçbir zaman bir avangard, bir öncü olarak sunmadı. “Öncülerin artçısıydı”, daha doğrusu, hemen yukarıda kendi deyişiyle belirttiğimiz gibi, öncü sanatçıların artçıları arasında yer aldığını söylerdi. Öncü edebiyatçıları, tiyatrocuları, felsefecileri tanıttığı, onlardan söz ettiği görülürdü hep, ama onların da klasikleşmeye yüz tutmuş olduklarını göstermesini bilirdi.

6 L.-J. Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990 (Türkçe çevirisi: *Roland Barthes*, İstanbul, YKY, 2016; çev. S. Rifat).

7 A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

4. Proust'u, Chateaubriand'ı, Balzac'ı, Flaubert'i, Racine'i hiç unutmadı. Onları hep sevdi, onları okumaktan, incelemekten, alıntılarmaktan hep haz duydu. Racine tiyatrosu üstüne bir inceleme (*Sur Racine*), Balzac'ın bir anlatısı (*Sarrasine*) üstüne de bir çözümleme (*S/Z*) yayımladı.

5. Önceleri filologdu, daha sonra Marx'çılığa, Sartre'a ve Brecht'e açık-kapalı göndermeler içeren yazılar kaleme aldı, ardından yapısal yöntemi (Saussure, Hjelmslev, Jakobson) benimsedi, Avrupa göstergebiliminin kurulmasına katkıda bulundu, çok geçmeden Metin kuramına yaslandı, Collège de France yıllarında da yeniden filolojiye döndü. İnsan bilimlerinden ya da dil bilimlerinden giderek uzaklaşmasını bakın neye bağlıyordu: Ona göre insan bilimleri kendi söylem üretme biçimlerini sorgulamıyorlardı; bu bilimsel dallar söylem üretimini etkileyen iki aşamayı (ideolojiyi ve bilinçdışını) dikkate almıyorlardı. Barthes ise söylem üretiminin, söz konusu iki aşamanın etkisi altında kaldığının yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıktığını, daha 1975'te belirtiyordu.⁸ Bu nedenle de düşünsel yaşamında belli bir noktadan sonra psikanalize yönelmişti. (Ama Barthes dil bilimlerine biraz haksızlık ediyordu: Çünkü söylem üretimi bir yandan dilbilimsel pragmatik (edimbilim) denilen etkinlik alanının konusu olmuştur, öte yandan da göstergebilim yalnızca metinleri incelemiyor, metinlerin üretilme sürecini de inceleme alanına katıyor, kendi söylem üretme biçimini de sorguluyordu.)

6. Son yıllarında edebiyatın öldüğüne, ölmeye yüz tuttuğuna inanıyordu. Proust'tan (*Kayıp Zamanın İzinde*) sonra roman yazmadığını düşünüyor ve söylüyordu. Edebiyatı kurtarmanın yolunun, roman yazmak değil, romanın hazırlanışından söz etmek, romanın *fantasmasını* düşünmek olduğunu belirtiyordu. *Romanın Hazırlanışı*'ndan söz ederek edebiyatı yaşatma, edebiyatı sevmeyi sürdürme yolunun da Şiire dönmekle, Haykuya dönmekle; Satori'yi, Epifani'yi, Ara Olayları not etmeye dönmekle yakalanabileceğini düşünüyordu. Bütün bunlar onun için birer Şiir'di. Ölmekte olan edebiyat da, ona göre, varlığını bu Şiirlerde sürdürebilecekti.

8 Bkz. R. Barthes, *Üçüncü Zamanın Edebiyatı*, Seuil, 1981, s. 228.

Romanın Hazırlanışı derslerinde Haykuya bu denli fazla yer vermesinin nedeni de buydu.⁹

7. Her zaman parçalı (*fragmanter*) anlatımı sevdi. Ama Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini de yazmış olmayı istedi. Belleğinin üstünde sislerin dolaşmasının, roman diye adlandırılan o *rapsodik* yapıyı, o organik yapıyı bir katedral inşa eder gibi ya da bir giysi diker gibi (Proust'a göndermelerle kuşkusuz) oluşturmayı olanaksız kıldığını belirtti derslerinde:

“[B]enim de bir roman yazdığım söylenir (söylentinin alışılmış yolculuğu) oysa bu doğru değildir; eğer böyle olsaydı, romanın hazırlanışıyla ilgili bir ders öneremezdim elbette: Yazmak gizlilik ister. Hayır, bir Romanın Fantasma'sı'ndayım ben (...)”¹⁰

8. Parçalı anlatım onda bir bakıma “anarşist” bir yazı yaratmıştı. Ama bu “anarşist” yazı sisteminin ifade ettiği de “anarşizm” değildi kuşkusuz. Onun böyle bir yazı sistemindeki temel amacı biçimlerin katılaşmasını önlemektir. İşte Barthes'ın parçalı yazı biçimi de bunu başarıyordu. Barthes böyle bir katılaşmayı önlemenin yolunun da görünüşte klasik olan bir kod içinde kalıyormuş gibi yapmaktan geçtiğini belirtiyordu. Yani onun buradaki amacı, yazısına belli üslup kurallarına uyuyormuş havası vermektir. Böylece, görünüşte düzensiz olmayan bir biçim içinde son noktadaki anlamın ayrışmasını da sağlamış olduğuna inanıyordu.¹¹

9 Bkz. R. Barthes, *Romanın Hazırlanışı I, II*, İstanbul, Sel, 2006-2011; çev. M. Rifat – S. Rifat. Derslerin, yazıların, konferansların yıllardır süren rutininden bunalan ve annesinin ölümünden sonra da yaşam biçimini değiştirip kendine bir *Vita Nova* yaratmak isteyen Barthes, içine her türlü fragmanı, günce parçalarını, yaşadığı ara olayları, fişlere yazdığı notları, düşüncelerini, portreleri, küçük-anlatıları kattacağı, bir bakıma Proust'vari bir roman yazma isteğine yönelmiş, bu amaçla birkaç sayfalık bir program taslağı da hazırlamıştı (“*Vita Nova*”, *Œuvres complètes V*, s. 996-1001 ve 1007-1018; bu taslak elyazılı olarak ölümünden sonra bulunmuştur); ancak anımsamaya dayalı bir roman yazabilmek için belleğinin yetersizliğini görünce ve buna bir de annesinin ölümü eklenince bu işten vazgeçip *Romanın Fantasma'sı*'nı yaşamaya başlamış, bu doğrultuda da *Romanın Hazırlanışı* derslerini vermişti. (Bu konuda ayrıca bkz. M. Rifat, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*, agy, s. 136.)

10 Bkz. *Romanın Hazırlanışı I*, agy, s. 45 ve ötesi. Ayrıca bkz. üstteki 9 numaralı dipnot.

11 Bkz. R. Barthes, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*, agy, s. 136. <https://rantey.org>

9. Güncel olanı değil, güncel olmayanı severdi. Ama içine girdiği ortam onu hep gündemde tuttu: Onu hep moda yazar kıldı.

10. O fotoğrafının çekilmesinden de sıkılırdı. Dönemin Fransa cumhurbaşkanı Valéry Giscard d'Estaing'in davetine giderken ya da bir konferans sırasında, bir röportaj sırasında neredeyse zorla çekilmiş fotoğraflarına bakın, yüzündeki sıkıntıyı okursunuz. Hele 1978-1979 ders döneminin sonunda salonda fotoğrafını çekmek için yarışanları ve patlayan flaşları görünce, sıkılarak, eliyle ve mimikleriyle "n'olur yapmayın" "deyişi" gözlerimin önünden hiç gitmiyor (yanlış anlaşılmasın ben fotoğraf çekenler arasında yer almıyordum). Ama sonunda ortam, çevre, basın onu fotoğrafı çekilmeyi en çok seven yazar haline dönüştürdü. Gerçekten de fotoğrafı en çok çekilmiş bir yazar olarak tanındı. O bu açıdan bir Beckett değildi. Sonunda yine kendi fotoğraflarına kendisi yer verdi kendisine yönelik olarak yazdığı kitabında (Roland Barthes'ın *Roland Barthes*'i¹² bir biyografi değil bir Barthes anlatısıydı; Barthes, Barthes'i parçalı anlatımıyla, fotoğraflarıyla bir anlatı kişisi olarak ele alıyordu). San-ki kendi imgesini yorumlayabilmek için fotoğrafının çokça çekilmesine izin verir gibiydi. Bu yetmedi, sonunda fotoğraf üstüne de âdeta bir anlatı-kitap yazdı (*La chambre claire* [Aydınlık Oda]).

11. İlgi duyduğu bir etkinlik alanı moda haline geldiğinde, o, söz konusu alanı işi daha iyi sürdürebileceklerle bırakıp oradan uzaklaştı. Ama geriye çekilip de köşesine kapanmadı. Tam tersine bir *Vita Nova* özlemi içinde kendine hep yeni alanlar yarattı. Moda olanı bırakıp yok olmakta olanı gündemde tutmaya çalıştı. *Modern klasik* olmayı yeğledi. Hep.

12. Klasik edebiyata, klasik dile ve romantik edebiyata hayran kaldı. Yepyeni benzetmelerle, çağrışımlarla dolu bir anlatım içinde geçmiş dili de koruma kaygısı duydu. Etimolojiye başvurmayı hiç aksatmadı. Çoğulanlamlı sözcükleri etimolojiye bakarak ortaya çıkarmaya bayılırdı. Bir sözcüğü yeni bir anlamla donatırken, o sözcüğün eski anlamlarını da aynı anda gündeme getirmeye ayrı bir özen gösterirdi: Anlatımdaki bu modern klasiklik de özellikle Barthes çevirmenlerini çıldırtırdı!¹³

12 İstanbul, YKY, 1998, 3. baskı, 2015, çev. S. Rifat.

13 Barthes ve çeviri konusunda bkz. M. Rifat, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*, agy, s. 138-140 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

13. Ama modern olup olmamak da onun umurunda değildi.

14. Yeni Roman hareketinin tanınmasını sağladı, *Tel Quel*'cilere (özellikle Ph. Sollers ile J. Kristeva'ya) destek verdi; onlarla yakın dostluk kurdu. Hatta *Tel Quel*'cilerden el alıyormuş gibi yaptı. El verdiklerinden el alıyormuş gibi yapmak da Barthes'a özgü bir tutumdur. *Godot'yu Beklerken*'i herkes hâlâ öncü tiyatronun önde gelen örneği diye sunarken, o yüz bine yakın seyircinin izlediği bu oyunun "sosyolojik açıdan öncülüğü nerede kaldı" diye yazdı.¹⁴

15. Mitleri yıkmak için yola çıktı. Yıkılan mitlerin yerlerine hemen başka mitlerin gelip konduğunu gördü. (Greimas da mitlerle ilgili bu durumu seminerlerinde sık sık vurgulardı.)

16. Benim Barthes'larım arasında bir de son derslerindeki Barthes vardı: *Romanın Hazırlanışı*'ndan söz etmeye başlamış, herkesin boşuna beklediği o romanı yazmaya da ulaşmamıştı elbette. Ancak Yazma Arzusu da tükenmemişti. Yazmayı arzuladığı ama yaz(a)madığı yapıtını tanımlamak için de üç sıfat kullandı: Yalın-olan (yani öncelikle okunabilir olan), bir soy zincirini sürdüren (yani geleneği kucaklayıp Eskileri yeni sözcükler, yeni eğretilmeler arasından *kaydırarak* sürdürmeyi başarabilen) ve arzulanabilir-olan (yani dili, Barthes için de Fransız dilini sevdirebilen).¹⁵ Birçok Barthes arasında bir tek Barthes varlığını korudu hep: Modern klasik olan Barthes. *Romanın Hazırlanışı* derslerindeki Barthes bu yanılla iyice belirginleşmişti. "Kuğunun Şarkısı"ydı bu dersler:

"[*Romanın Hazırlanışı II*'de] 'Yazma Arzusu' ile "Yazma Praksisi'ne ilişkin görüşlerini, özellikle Rousseau, Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Proust, Gide, Michelet, Tolstoy, Nietzsche, Kafka ile özdeşleşerek ve bu arada kendi yazar kimliğinin coşkuları ile bunalımlarını da sergileyerek sunan Roland Barthes, "*Romanın Hazırlanışı*"nı neredeyse bütün aşamalarıyla işlerken kendi Roman Fantasma'sını da gerçekleştirmiş oluyor. / 'Benliğindeki özel kişiliği konuşturmak, onun sesini duyurmak isteyen', bu amaçla da 'hiçbir şeyi öğretmemeyi', 'öğrenilmiş olanı da unut(tur)mayı' arzulayan bir son Barthes'ın alçakgönüllü sesi yükseliyor yoğun satırlar arasından: 'İktidara hiç yer vermeyen, içinde biraz bilgi, biraz bilgelik ve en çok da tat

14 A. Compagnon, *agy*, s. 419.

15 Bkz. R. Barthes, *Yazma Arzusu*, <http://www.Kitapci.net/Kitap/Alisinyi.htm>, <http://www.Kitapci.net/Kitap/Alisinyi.htm>

barındıran' bir Sapientia'nın sesi. / 'Eski bir zevki dönüşüme uğratarak' "yeni bir zevkin kendisini göstermesini" sağlayan bir Modern Klasikle, bir Son Barthes'la karşı karşıyayız. (...) / *Romanın Hazırlanışı 1 ve 2: Geleneği kucaklayıp Eskileri Yeni Sözcükler, Yeni Eğretilmeler (Metaforlar) arasından kaydırarak sürdürmeyi amaçlayan bir Modern Klasik yazarın yapıtı olarak alınılanmalıdır. / Romanın Hazırlanışı 1 ve 2: Roland Barthes'ın Son Büyük Yapıtı'dır. 'Kuğunun Şarkısı'dır.'*¹⁶

17. Ben Barthes'ın yapıtlarının varlığıyla 1970'e doğru tanıştım. Barthes'ları daha yakından tanımam ise 1970'li yıllarda oldu. Barthes'ları okudum, yazılarıma kaynak yaptım, her kitabımda yazılarından yararlandım, derslerini izledim, birçok metnini çevirmeye çalıştım. Barthes okumalarım kırk iki yıldır sürüyor (2015'te kırk beş yıl oldu). Barthes'ı çevirmeye ise 1973'te başladım. Barthes'ları, benimsemiş olduğum bir başka göstergebilim kuramıyla (*anlamlama göstergebilimi*) kendi bakış açım göre kaynaştırmaya yöneldim: Daha doğrusu göstergebilimsel tasarının yalınlığını, tutarlılığını, tümükapsayıcılığını savunan bir modeli Barthes'ın o eleştirmen-yazarlığıyla birleştirebilmeyi denedim: Bir başka deyişle, dilsel kapalılığı olan bir metni incelerken o metni aynı anda bir üretim kaynağı olarak görerek bir *gösterge eleştirisi*ni yazıya geçirmenin yollarını, *Metnin Sesi*'ni yakalamanın yollarını kendimce aradım. Metin çözümleme modelini Greimas'tan alırken, *Metnin Sesi*'ni dinlemeye ve duymaya da Barthes'ın dönem dönem öğrettikleriyle yöneldim.¹⁷

18. Şimdi geriye bakıyorum da Barthes'lar benim için hem bir *çalışma hakkı* hem de bir *dinlenme hakkı* olmuş. Barthes'ları okuyarak, Barthes'ın derslerini izleyerek, metinlerini çevirerek aynı anda hem çalışma hakkımı hem de dinlenme hakkımı kullanmışım. Barthes çalışarak Barthes'la dinlenmişim. Yeri gelmiş Klasik yanıyla uğraşmış yorulmuş, yeri gelmiş Klasik yanıyla haz duyup dinlenmiş, ama yine yeri gelmiş Modern yanını kavrayabilmek için çaba harcayarak yorulmuş, yorulmanın olumlu sonuçlanma-

16 "Türkçe Çevirinin Sunuşu": 'Kuğunun Şarkısı'" (M. Rifat), Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı II*, agy, s. 9-10.

17 Bkz. M. Rifat, *Metnin Sesi*, İstanbul: Arşiv, <https://arsiv.org>, 2011.

sıyla da bu çalışmanın keyifli bir yolculuk olduğuna karar vermiştim. Çalışma ve dinlenme (hatta tembellik etme) haklarımı hâlâ Barthes okuyarak sürdürüyorum.

19. Buraya kadar söylediklerim Barthes'la, benim Barthes'a bakışımla ilgiliydi. Ama Barthes'a bakan, başka cepheden, karşı cepheden onu tanıyamadan bakanlar da oldu ülkemizde. Oğuz Demiralp, 2008'de, hazırlayacağım bir Barthes dosyası için (bu dosya sonradan kitaba dönüştü: bkz. 1 numaralı dipnottaki kitap) kaleme aldığı yazısının ("Osirisboy") bir yerinde, dünyadaki yeni yaklaşımlara, yeni kavramlara, özellikle de Barthes'a olan ilgilerine karşı bazı çevrelerce "burjuva biçimciliğiyle" suçlandıklarını, kendilerine "aba altından sopa gösterildiğini" belirtiyor. Ben bazı karşıt-çevrelerin işi daha da ileri götürdüklerini ve "sopayı abanın altından çıkarıp doğrudan bazı kişilere doğrulttuklarını", onları doğrudan "hedef gösterdiklerini" söyleyeceğim. Açıklayayım:

20. 1970'li yıllarda gerek İstanbul'da gerekse Ankara'da çıkan yayınlarda Barthes'a değinen yazılara yer veriliyor, Barthes'ın yapıtlarına göndermede bulunan bir doktora tezi yayımlanıyor, doktora seminerlerinde Barthes'ın göstergebilim ilkeleri inceleniyor, bakanlık yayınları arasından bir Barthes çevirisi çıkıyordu. Aynı yılların sonlarında (ya da 1980'lerin başında) bir gazetede, tanınmış bir öğretim üyesinin imzasıyla "Dili Neden Bozuyorlar?" diye bir yazı çıkıyordu. Yazıdan özellikle Barthes'la bağlantılı bölümleri alıntılıyorum:

"Fransa'da dil üzerinde yaptığı araştırmaları ile tanınan ve bizdeki aşırı öztürkçecilere de tesir eden komünist Roland Barthes bakınız ne diyor:

'Konuşma ve yazı dili bir düzenlemedir. Onu düzene sokan dilin kanunlarıdır. Her dil bir sınıflandırmadır ve her sınıflandırma sıkıcıdır... Dil bizzat yapısı ile insan düşüncesini çarpıtan bir mahiyeti hazıdır... Bütün konuşma ve yazma şekillerini içine alan dil müessesesi, ne gerici, ne ilerici, düpedüz faşisttir.

Bu durumda bizim yapacağımız şey dili bozmaktır. İnsanı baskıdan kurtaran bu oyun bozanlık, dilde sürekli devrim, bence edebiyatın ta kendisidir.'

Fransa'da Roland Barthes ve onun gibilerin sayısı azdır, bundan dolayı Fransız dili ve edebiyatını yıkamazlar.

Son hadiseler gösteriyor ki Türkiye'de anarşistleri yetiştiren ve koruyan devlet müesseseleri vardır, onlar hale yola konulmazsa mevcut düzen birdenbire çöker." [Yazar, Barthes'ın sözlerini kimin kitabından alıp çevirdiğini de belirtmiş.]

Barthes'ın yukarıda belirtilen sözlerinin tam ve doğru çevirisi, bağlamıyla birlikte şöyle:

"Anlatım [ya da dil] yeteneği [Fr. *langage*] bir yasalar bütünüdür; dil [Fr. *langue*] ise onun kodudur. Bizler dil içindeki iktidarı görmeyiz, çünkü her dilin bir sınıflandırma olduğunu, her sınıflandırmanın da baskıcı olduğunu unuturuz: [Fransızcada *ordre* (düzen, sıra) sözcüğünün kaynaklandığı Latince'deki] *ordo* hem dağıtım, bölüştürme hem de gözdağı verme demektir. Jakobson'un gösterdiği gibi, bir topluluğun konuştuğu dil, söyleme olanağı verdikleriyle değil, söyleme zorunda bıraktıklarıyla tanımlanır. Bizim Fransız dilimizdeyse (kabaca olacak vereceğim örnekler), ben kendimi önce özne olarak ortaya koyarım, ardından eylemimi dile getiririm, o andan itibaren de bu eylem benim niteliğim olur: Yaptığım şey, olduğum şeyin sonucundan ve onun diziliş düzeninden, zincirlenişinden başka bir şey değildir. Aynı biçimde, her zaman eril ile dişil arasında bir seçme yapmak zorunda kalırım; yansız ya da karmaşık olanı kullanmam yasaklanmıştır; yine aynı biçimde, başkasıyla olan bağlantıyı ya *tu*'ye [sen] ya da *vous*'ya [siz] başvurarak belirtmek zorundayımdır. Duygusal ya da toplumsal kesinsizliğe başvurma hakkı bana tanınmamıştır. Böylece dil, yapısıyla, kaçınılması olanaksız bir yabancılaş(tır)ma ilişkisi içerir. Konuşmak, hele hele söylev vermek, sık sık kullanıldığı gibi, iletişim kurmak değil, boyun eğdirmektir. Öyleyse her dil genelleştirilmiş bir yönetmedir.

Şimdi Renan'ın bir sözünü aktaracağım: 'Fransızca, Bayanlar ve Baylar, diyordu bir konferansta, hiçbir zaman saçmanın dili olamayacak; ama aynı zamanda gerici bir dil de olamayacaktır. Sözcüsü Fransızca olan ciddi bir gerici hareket düşünmüyorum.' Doğrusu Renan, kendi çapında, kavrayışlı biriymiş: Dilin, ürettiği iletiyle [mesajla] tüketilemeyeceğini, bu iletiyi aşarak yaşayabileceğini, ve kendinde, çoğu kez dehasatlı bir yankılamayla söylediği şeyden farklı bir şeyi

de belirtebileceğini, öznenin bilinçli, akla yatkın sesi yerine yapının, yani konuşan türün boyun eğdirici, kafa tutan, acımasız sesini koyabileceğini tahmin etmişti. Renan'ın buradaki hatası yapısal değil, tarihseldi: Çünkü o, akıl tarafından oluşturulduğunu düşündüğü Fransız dilinin, ancak demokratik olabileceğini düşündüğü siyasal bir akli dile getirmeye zorladığı kanısındaydı. Ama dil, her anlatım yeteneğinin edim haline getirilmesi olarak, ne gericidir ne de ilerici; yalnızca faşisttir; çünkü faşizm söylemeyi engellemek değil, söylemeye zorlamaktır.

Dil, öznenin en derin mahremiyetinde bile olsa, açıkça ortaya konduğu andan itibaren bir iktidarın hizmetine girer. Dil içinde, her zaman iki özellik vardır: ileri sürmenin otoritesi ve yinelemenin sürücül özelliği. Dil bir yandan doğrudan doğruya bir şeyi ileri sürme özelliği taşır: Olumsuzlama, kuşku, olasılık, yargıların askıya alınması dilde özel işlemleyici öğeler gerektirir; bunların her biri de birtakım dilsel maskeler oyununda yeniden ele alınır. Dilbilimcilerin kiplik diye adlandırdıkları şey dilin bütünleyici ögesinden başka bir şey değildir: Ben böyle bir öğeyle, tıpkı bir lütuf dilekçesinde olduğu gibi, dilin o acımasız saptama, görme gücünü, iktidarını yansıtmaya çalışırım. Öte yandan, dili kuran göstergeler ancak tanındıkları ölçüde, yani yinelandıkları ölçüde vardır: Gösterge izlemecidir, sürücüdür. Her göstergede bir basmakalıp düşünce [bir stereotip] canavarı yaşar: Ben ancak dil içinde dağınık olarak sürüklenen şeyi toparlayarak konuşabilirim. Konuşmaya başladığım andan itibaren bu iki özellik bende bir araya gelir: Ben aynı anda hem efendiyimdir hem de köle: Daha önce söyleneni yinelemekle, göstergelerin köleliği içine rahatça yerleşmekle yetinmem; yinelemiş olduğum şeyi dile getirmiş, ileri sürmüş ve tam yerine oturtmuş olurum.

Demek ki dilde kölelik ve iktidar kaçınılmaz olarak birbirine karışır. Eğer yalnızca iktidardan kurtulma gücünü değil de, özellikle hiç kimseye boyun eğdirmemeyi de özgürlük olarak adlandırıyorsa, o zaman, yalnızca dilin dışında özgürlük var olabilir. Ne yazık ki, insan dilinin dışı yoktur: O bir kapalı oturmudur. Ondan ancak olanaksızla ulaşarak çıkılabilir (...). Ama bizler, inanç şövalyeleri de insanüstü yaratıklar da olmadığımızı göre, diyebilirim ki, ancak, dili atlatılabilir, ancak dille oynayabiliriz; iktidar dışı dili, dilin sürekli

devrimindeki görkem içinde duymayı sağlayan bu kurtarıcı aldatmacayı, bu sıyrılışı, bu eşsiz kandırmacayı ben kendi adıma edebiyat diye adlandırıyorum”.¹⁸

Şimdi bu çeviriyi okuduktan sonra çevirinin üstünde yer verdiğimiz o öğretim üyesinin metnine bir daha göz atın. O zaman 1970’lerin sonunda özellikle de 1980’li yılların başında “sopayı aba altından çıkarıp göstermenin ne anlama geldiğini” daha iyi anlarsınız. O yıllarda Barthes’ı tanımayanların olumsuz yargılarını hoş karşılıyor, eleştirilerine gülüp geçiyorduk. Ama Barthes’la ilgilenenleri hedef göstermeye, hem de asılsız biçimde hedef göstermeye kadar gideceklerin (siz hele o gazete yazısının bir de girişini okusanız!) çıkabileceğini de ummuyorduk doğrusu!

Bu yazıda sözü edilen, o “anarşistleri yetiştiren ve koruyan devlet müesseseleri”ni “hale yola koyma” operasyonu çok da fazla gecikmeden hepimizin bildiği gibi 1980’in sonlarına doğru (ve ertesinde) gerçekleştirildi: Böylece “mevcut düzenin birdenbire çöküvermesi” de önlenmiş oldu!

“Mevcut düzenin yıkıcıları” arasında gösterilen Barthes da hiç Türkçe bilmediği halde bu durumun başına ne işler açacağını sezmiş olacak ki daha 1980 Martında Sevgili Annesinin “yanına sığınmıştı”!

21. Peki ben yıllar öncesine neden döndüm? 1983’te *Yazko Çeviri* dergisi için Roland Barthes Dosyası hazırlamıştım. Yirmi beş yıl sonra, 2008’de benden bu kez *Kitap-lık* dergisi için bir Roland Barthes Dosyası istenince, arşivimdeki notları da karıştırmaya başladım. İşte o arada yıllar önce kesip saklamış olduğum aynı gazeteye ait, hem de ad vererek hedef gösteren başka kupürler arasında bir de bunu gördüm.

Şimdi bakın, 1979’da ya da 1980’li yılların hemen başlarında böyle bir yazı yayımlanıyor, Barthes’ın komünist olduğu, ama böylelerin Fransa’da sayısının az olduğu, bundan dolayı da Fransız dilinin ve edebiyatının yıkılamayacağı belirtiliyor. Bu söylenenler arasında bir tek doğru var: O da Fransa’da Barthes

18 R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, s. 7-16. R. Barthes’ın 7 Ocak 1977’de Collège de France’ta verdiği Açılış Dersi’nden. Bu dersin çevirisi için bkz. *Bir Deneme, Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*, İstanbul, YKY, 2008, 2. baskı, 2015, s. 41-64; çev. M. Rifat – S. R. <https://rantey.org>

gibilerin az olduğu. Bu doğru, hem de çok doğru. İşte bu nedenle de Fransa'da Barthes'a devlete bağlı önemli öğretim kurumlarında (École pratique des hautes études) bölüm başkanı (araştırma yöneticisi) olarak yıllarca ders verdiriliyor, ama daha da önemlisi Barthes 1976 sonunda, Fransa'nın devlete bağlı en önemli özgür araştırma ve öğretim kurumu olan Collège de France'ta kendisi için açılan bir kürsünün (Edebiyat Göstergebilimi) başına getiriliyor (herhalde Fransız edebiyatını ve dilini bozsun diye getirilmiştir!). Aynı yıllarda yine herhalde Fransız dilini ve edebiyatını bozduğu için de dönemin sağcı cumhurbaşkanı Valéry Giscard d'Estaing tarafından davet edilerek kendisine saygı gösteriliyordu. 1980'in başında da iktidara gelme hazırlığı içinde olan ve on dört yıl süreyle Fransa'yı yönetecek olan solcu François Mitterrand ve onun kültür bakanı olacak Jack Lang tarafından bir öğle yemeğine çağırılıyor. Ve "komünist" Barthes, "anarşistleri kışkırtan" Barthes bizdeki o yazarın sözünü ettiği konuşmasını da 1977 başında Collège de France'taki Açılış Dersi'nde, dönemin önde gelen aydınları önünde yapıyor. Böylece Barthes, Fransız edebiyatının ve Fransız dilinin yıkımını, dolayısıyla Fransa'nın mevcut düzeninin yıkımını Fransa'nın en ünlü öğretim kurumunda başlatmış oluyor! Öyle mi!

22. Şimdi de ülkemizde Barthes'ı gerçekten tanıyarak konuşan öğretim üyelerinin tutumuna bakalım: Daha önce de belirttiğiniz gibi, 1970'lerde edebiyat fakültesinden bir öğretim üyesi doktora seminerinde Barthes'ı konu ediniyor, bir başkası öğretim üyeliğine yükseltilme dersinde Barthes'ı işliyor, üniversitenin yayımladığı bir dergide Barthes'ın denemeleri üstüne önemli bir yazı yayımlanıyor, başında bir öğretim üyesinin bulunduğu Kültür Bakanlığı Barthes çevirisi yayımlıyor, bir başka üniversitede aynı dönemde tiyatro derslerinde Barthes okutuluyor. Ama daha da önemlisi 1959 Mayıs'ında bir üniversitemizin edebiyat fakültesi Barthes'ı bir konferans vermek üzere, hem de "Fransa'da Öncü Tiyatro" konusunda konferans vermek üzere davet ediyor (Barthes'ın mevcut düzeni yıkmaya çalışanlara yol göstermesinin bir başka önemli kanıtı da bu olsa gerek!). Bu konferansı izleyen aynı fakültenin bir başka öğretim üyesi de birkaç gün sonra bir gazetede Barthes'ın konuşmasını konu ederken yazısına şöyle başlıyor:

24 Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler

“Yurdumuza uğrayan Roland Barthes, Fransa’yı canlı bir değer olarak ayakta tutan, günümüzün en seçkin düşünürlerinden biri. Fransa denince, dünya çapında akım yaratıcı bir Fransız kültüründen söz açılınca, ilk akla gelenlerden biri de o. XX. yüzyıl insan anlayışının belirmesinden, eleştirinin yeni temeller üzerine kuruluşundan tutun da, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute gibi genç Fransız romancılarının kendilerini bulmalarına kadar, hemen her alanda, Roland Barthes’a bir şeyler borçluyuz.

Bu düşünür (...) geçen Çarşamba günü İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde bugünkü Fransız öncü tiyatrosundan söz açtı.”
(...) [22 Mayıs 1959]

23. Hocalar bazı öğrencileriyle iftihar edebilirler. Öğrenciler de bazı hocaların öğrencisi olmaktan kıvanç duyarlar. Hemen yukarıda alıntıladığım satırların sahibi hocayla bütün öğrencileri hep kıvanç duydular. Gerisini başkaları düşünsün!

İlk biçimi: *Mayıs 2008 (Kitap-lık)*
ve *Aralık 2012 (Varlık)*.

Marcel Proust

Yayıncısını Arayan Romancı ya da Edebiyat Tarihinde Yeniliğe Kapalı Editörler Skandalı

Yıl 1912-1913: Yer Paris. Kişi geleceğin romancısı olduğuna inanan bir yazar.

Birinci Girişim: Kırk bir yaşında bir yazar, tasarladığı uzun soluklu romanının birinci cildini bir an önce bastırmak için bir yayıncı arıyor. Bu amaçla da ilkin dönemin önde gelen yayınevi NRF'e (André Gide'in öncülüğünde kurulan *La Nouvelle Revue française* dergisine bağlı yayınevi) başvuruyor (1912). Yayınevinin yöneticisi Gaston Gallimard. Seçiciler kurulu arasında derginin yönetiminde görev alan André Gide, Henri Ghéon, Jean Schlumberger de var. Gide romanın daktilolu metnini şöyle bir gözden geçiriyor, tümcelerin alışık olmadığı ölçüde uzun olduğunu görünce de kitabı okumayı sürdüremiyor. Yazara gönderilen yanıt olumsuzdur, kitabın basımı reddedilir. "Editörün işi reddetmektir" sözü de zaten Gide'e aittir.

İkinci Girişim: Yazar metnini bu kez bir başka yayınevine, dönemin yine önde gelen Fasquelle Yayınları'na gönderir. Daktilolu metin, görüşünü belirtmesi için yayınevinin editörü Jacques Normand'a (Madeleine diye bilinir) verilir. Editörün yayınevine iletildiği raporda şu sözler yer alır: "Son derece belirgin patolojik bir vaka", "anlaşılmaz gelişmeler ve akıl almaz karışıklıklar", vb. Yayınevi sahibi Fasquelle metne bakmamıştır bile. Yazara gönderdiği mektupta "okurların alışmış olduğundan böylesine farklı bir yapıtı" basamayacaklarını kibarca bildirir (24 Aralık 1912). Editörün raporundaki değerlendirmelerden elbette söz etmez. Böylece ikinci girişim de başarısız olmuştur.

Üçüncü Girişim: NRF'ten ve Fasquelle'den olumsuz yanıt alan yazar Aralık 1912'nin sonunda yakın arkadaşı yazar Louis de Robert'den roman metnini Ollendorf Kitabevi'ne göndermesini rica eder. Louis de Robert arkadaşını kırmayıp isteğini yerine geti-

rir. Ollendorf Kitabevi'nin yayın yönetmeni Alfred Humblot Şubat 1913'te Louis de Robert'e gönderdiği mektupta şöyle der: "Sevgili dostum, ben belki çok dar kafalı biriyim ama, bir adamın uykuya geçmek amacıyla yatağında nasıl dönüp durduğunu anlatabilmek için otuz sayfa karalayabileceğini de anlayamıyorum" Louis de Robert red mektubunu istemeye istemeye yazar arkadaşına gösterir. Yayıncısını arayan romancı, bu mektubu "tamamıyla aptalca" ve "biraz da kaba" bulduğunu belirtir. Hiç gecikmeden yeni bir yayınevi araması gerekmektedir.

Dördüncü Girişim: Yayıncısını arayan romancı iyice sarsılmıştır ama yine de yılmaz ve 20 Şubat 1913'te Grasset Yayınları'nın yöneticisi Bernard Grasset'ye başvurur. Grasset Yayınları, kitabı ancak yazarının parasal desteğiyle basabileceklerini bildirir. Yazar bu koşulu kabul eder ve kitabın yayın haklarını kendi üstüne alıp 11 Mart 1913'te bir yayın sözleşmesi imzalar. Ve uzun soluklu romanın birinci cildi 14 Kasım 1913'te Marcel Proust hesabına *Du Côté de chez Swann* (Swann'ların Tarafı) adıyla basılır. Ancak roman tertip hatalarıyla doludur. Bu arada Grasset Yayınları'nın sahibi ve yöneticisi kitabın tanıtımına önem verir ve kitap piyasaya çıkmadan önce basına örnekler gönderip tanıtımını sağlamaya çalışır. Nitekim Léon Blum, Robert Dreyfus, Jean Cocteau, Jacques-Émile Blanche gibi Proust'un dostları hoşça gidici sözlerle kitabı överler. Ne var ki, romanı Gide ile birlikte ilk reddedenlerden biri olan Henri Ghéon, *La Nouvelle Revue française*'de (1 Ocak 1914) bir eleştiri yazısı yayımlar: Romanı "boş vakti değerlendirme kitabı" olarak görür. Ona göre bu romanın ne mantıksal yapısı vardır ne bir kompozisyonu. "Sanat yapıtı açısından, bütünündeki uyum üzerinden ya da epizotların ve tümcelerin güzelliği bakımından değerlendirebilecek türden bir kitap değildir bu" Ama Ghéon yine de kitabın şiirselliğini, psikolojisindeki yeniliğini, ironideki özgünlüğünü, "yüksek sosyete yaşamı"nı betimlemedeki başarısını dile getirmeden de edemez. Proust 2 Ocak 1914 tarihli bir mektupla bu eleştiriye yanıt verip kendini savunur.

Ama asıl olumlu ve gecikmiş tepki André Gide'den gelir. Gide 11 Ocak 1914 tarihinde Marcel Proust'a gönderdiği mektupta gühah çıkarır: "Birkaç günden beri kitabınız elimden düşmüyor, çok zevk alarak okuyorum iyice gömüldüm içine. Ne yazık ki, kita-

bınızı bu kadar sevmek bana acı veriyor! Bu kitabın reddedilmesi NRF'in en büyük hatası, benim de yaşamımdaki en yakıcı üzüntülerimden ve vicdan azaplarımdan biri olarak kalacaktır (çünkü bunun büyük sorumlusu olmaktan utanç duyuyorum)”

À la Recherche du temps perdu'nun (Kayıp Zamanın İzinde) bütün ciltlerinin yayın hakkı 1916'dan itibaren NRF'e geçer. 1918'de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde) basılır ve 1919'da Goncourt ödülünü kazanır. Aynı yıl NRF, Gallimard Yayınları'na dönüşür. Romanının *Le Côté de Guermantes* (Guermantes Tarafı) ile *Sodome et Gomorrhe* (Sodom ve Gomorra) başlıklı ciltleri yazarın sağlığında, öteki üç cildi, yani *La Prisonnière* (Mahpus), *Albertine disparue* (Albertine Kayıp) ve *Le Temps retrouvé* (Yakalanan Zaman) de yazarın ölümünden sonra (1922'den sonra) yine Gallimard Yayınları tarafından basılır.

“Büyük bir yazar öldüğünde geride bırakacağı müthiş boşluktan ve yokluğunun bırakacağı izden söz etmek bir gelenek haline gelmiştir. Proust içinse böyle bir şey söylenemez. Çünkü rahip Mugnier'nin (...) dediği gibi ‘Ölmüşler arasında en az ölmüş olanıdır o’” (Pierre Assouline, 2011. 123).

Yayıncının ve editörün işi yeniliğe karşı gözlerini kapamaktan, kitap endüstrisinin işlevi de yenilikçi sanatçının önünü daha doğmadan kesmekten geçiyormuş 1912-1913 yıllarının Paris'inde! Utanç duyan ve bunu itiraf eden de bir tek André Gide olmuş!

KAYNAKÇA

Assouline, Pierre

2011 *Autodictionnaire Proust*. Paris: Omnibus.

Bouillaguet, Annick ve Brian G. Rogers (yönetiminde)

2004 *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.

Ghéon, Henri

1914 “Du côté de chez Swann”, *La Nouvelle Revue française*, 1 Ocak 1914 (ayrıca bkz. “Une œuvre de loisir”, *Les Critiques de notre temps et Proust* (haz. J. Bersani), Paris, Garnier, 1971, s. 20-25).

Julliard, Claire

2009 *Les Scandales littéraires*. Paris: E.J.L.

Proust, Marcel

1987-1989 *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard (J.-Y. Tadié yönetiminde hazırlanan baskı, Pléiade dizisi), 4 cilt.

2011 *Kayıp Zamanın İzinde*. İstanbul: YKY (Delta dizisi, 2 cilt; çev. R. Hakmen).

Rifat, Mehmet

2009 ve 2015 *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*. İstanbul: İş Kültür, 2009; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015.

Tadié, Jean-Yves

1996 *Marcel Proust. Biographie*. Paris: Gallimard (Folio dizisi 2 cilt, 1999).

İlk biçimi: *Varlık*, Nisan 2012.

Walter Benjamin'in Proust'u

Fransa'da 2010 yılı sonlarına doğru Walter Benjamin'in Proust üstüne yazdığı metinlerin Fransızca bir derlemesi yayımlandı. Kitabın künyesi tam olarak şöyle: Walter Benjamin, *Sur Proust*, Caen, NOUS Yayınları, 2010, 141 s., metinleri derleyen, Fransızcaya çeviren ve sunan Robert Kahn.

Kitap, Robert Kahn'ın "Sunuş" yazısı ("Présentation", s. 7-26) ve "Notlar"ı ("Notes", s. 129-139) dışında, Walter Benjamin'in Proust üstüne kısa/uzun dokuz metnini içeriyor: "Pour l'image de Proust" (Proust'un İmgesi İçin); "Notes pour un essai sur Proust" ("Proust Üstüne Bir Deneme İçin Notlar"); "Journal parisien" ("Paris Güncesi"); "Soirée avec Monsieur Albert" ("Mösyö Albert'le Bir Akşam"); "Conversation avec André Gide" ("André Gide'le Konuşma"); "Notes Manuscrites" ("Elyazması Notlar"); "Marcel Proust: 'Sur la lecture'" ("Marcel Proust: 'Okuma Üzerine'"); "Fragments proustiens dans 'Sur quelques thèmes baudelairiens'" ("Baudelaire'in Birkaç Tema'sı Üstüne'de Proust Fragmanları").

Şimdi Robert Kahn'ın "Sunuş"undan da bazı parçalar aktararak (ya da çevirerek) Benjamin'in Proust ilgisini ve tutkusunu vermeye çalışacağım. Ama öncelikle şunu belirtmek isterim: Benjamin'in Proust okumaları Berlin'de yaşadığı dönemde, 1919 yılında başlar. Gerçekten de "Benjamin; Rilke, Hofmannsthal, Curtius, Auerbach gibi, Proust'u ilk okuyan Almanlardan biri olmakla kalmamış aynı zamanda onu çevirmiş, incelemiş ve yeniden-yazmıştır. Yani, yeteneğinin bütün yönleriyle yaklaşmıştır Proust'a. Franz Hessel ile birlikte gerçekleştirdiği *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde) çevirisi (*Im Schatten der jungen Mädchen* = Genç Kızların Gölgesinde) 1926'da, yine F. Hessel'le birlikte çevirdiği *Le Côté de Guermantes*'in (Guermantes Tarafı) Almancasıysa (*Die Herzogin von Guermantes* = Guermantes Düşesi) 1930'da basılır. Tek başına çevirdiği *Sodome et Gomorrhe* (Sodom ve Gomorra) çevirisinin elyazmasıysa ne yazık ki kaybolmuştur" (R. Kahn, "Sunuş", *agy*, s. 7).

Benjamin'in Proust çevirilerine ilişkin yapılan eleştirilerdeyse şu tür gözlemlere rastlanır:

"Benjamin ile Hessel'in bir sözcüğü, hatta uygun bulmadıkları bir parçayı atmada çekince görmemeleri bir yana bırakılırsa, çevirileri sözcüksel buluşlarla dikkati çeker. Buna karşılık, bu çevirilerde Proust'un sözdizimine bilinçli olarak uyulmamıştır" (bkz. Luzius Keller, "Benjamin (Walter) [1892-1940]", *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, s.130).

Benjamin'in Proust çevirisi etkinliğine Proust'u yorumlama çalışması da eşlik eder ve Benjamin, Proust'u çevirirken aldığı notları yazıya döker. Başlangıçta "En traduisant Marcel Proust" ("Marcel Proust'u Çevirirken") başlığını (Fransızca atmıştır başlığı Benjamin) taşıyan metin, sonradan 1929'da, sol eğilimli entelektüel bir gazete olan *Die Literarische Welt*'te "Zum Bilde Prousts" ("Proust'un İmgesi İçin") adıyla yayımlanır. Bu metin Fransızcaya yukarıda da belirttiğimiz gibi Benjamin'in vurgulamak istediği iki özellik korunarak "Pour l'image de Proust" başlığıyla çevrilmiştir. Benjamin'in sözcüklere olan duyarlılığı bu metninde de görülür: Denemenin başlığı, tamlayan durumunun iki anlamı üstünde oynar: Proust imgesi ve Proust'ta imge (bkz. "Pour l'image de Proust", *agy*, s. 27-42).

Robert Kahn'ın açıkladığına göre, Benjamin'in Proust çevirileri ve Proust yorumları hem "iç" hem de "dış" nedenlerden ötürü kesintiye uğrar. İç (yani özel) nedenlerin başında, Benjamin'in, kendisine bir hastalık bulaştırılacağından ya da zehirleneceğinden korkması gelir. Benjamin bunu birkaç kez vurgular mektuplarında (bkz. *agy*, s. 7 ve 129). "Ayrıca, Almanya'da, 1933'ten itibaren, 'Yarı-Yahudi' ve 'uyuşuk bir sinir hastası' yazarı yayımlamak artık söz konusu olamayacaktır" (s. 8). [Robert Kahn tek turnak içinde verdiğimiz "aşağılayıcı" deyişlerin Karl Toth'un *Deutsche Rundschau*'daki (sayı 53, yıl 1927) sözleri olduğunu belirtir; ve ayrıca Georg Pistorius'un *Marcel Proust in Deutschland* adlı kitabına (Heidelberg, Carl Winter, 2002) gönderme yapar; bkz. *Sur Proust*, *agy*, s. 129.]

Benjamin özellikle Paris pasajları ve Baudelaire üstüne çalışmaları sırasında, yani 1930'lu yılların sonlarına doğru Proust dosyasını yeniden ele almıştır. Nitekim, *Charles Baudelaire* kitabında

(Fransızca çeviri, Payot, 1982) Proust'u sık sık anar Benjamin, hatta Proust'u okumadan Baudelaire'i anlamının olanaksız olduğunu vurgular. “1900’e Doğru Berlin’de Çocukluk Yılları’nı anlattığı metinler dizisi, Proust’un o muazzam *Kayıp Zamanın İzinde*’sinin ‘minimalist’ ve ‘parçalar halinde’ (...) yeniden-yazımıdır” (“Sunuş”, *agy*, s. 8).

Benjamin, Proust’tan öylesine etkilenmiştir ki, Paris’te bağlantı kurduğu, Proust’u tanımış kim varsa onlarla Proust hakkında konuşmaya gider, özellikle de André Gide’le buluşur (bkz. “Conversation avec André Gide”, *agy*, s. 95-103).

Robert Kahn’a göre, “Benjamin’in Proust’la ilişkisi, kendi ‘Pantheon’undaki öteki üç büyük yazarla (Goethe, Baudelaire, Kafka) kurduğu ilişkiden çok daha karmaşıktır, çok daha fazla dallanmıştır. Nasıl açıklanabilir bu büyük etkilenme, bu büyülenme?” (“Sunuş”, *agy*, s. 8). Robert Kahn kendine bu soruyu sorduktan sonra üç ana neden ileri sürer: Benjamin’in Proust’unkine çok yakın mistik bir dil anlayışına sahip olması; sanat yapıtını Proust’la aynı biçimde algılaması; son olarak da Benjamin’in okunmasına yardımcı olduğu, *Kayıp Zamanın İzinde*’nin “Yahudi” boyutu (*ay*). Robert Kahn, “Sunuş”un ileriki sayfalarında bu üç nedeni ayrıntılarıyla işler.

Bu arada dil olgusunun yanı sıra, çeviri olgusunun da hem Proust’un hem de Benjamin’in yaratıcı yaşamında önemli bir yer tuttuğunu bir kez daha özellikle belirtmeden edemeyeceğim. Gerçekten de Proust edebiyat yaşamına İngiliz eleştirmeni John Ruskin’in yapıtlarını çevirerek (özellikle annesinin ve Marie Nordlinger’in katkılarıyla) girmiş, Benjamin de Proust’u çevirmenin prestijinden yararlandığı gibi, çeviri üstüne bir kuramsal metin de kaleme almıştır: “Die Aufgabe des Übersetzers” (Türkçe çevirisi: “Çevirmenin Görevi” çev. A. Cemal, *Çeviri seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?*, haz. M. Rifat, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, Sel, 2008, s. 25-35).

İlk biçimi: *Varlık*, Kasım 2011.

Freud'da Bilinçdişı, Proust'ta Meçhul Göl

“Meçhul Göl” terimi, Mayıs 1912’de yayımlanan Fransızca bir yapıtın başlığından buraya aktarıldı. Kitabın yazarı, Proust uzmanı Jean-Yves Tadié, yapıtın adı da *Le Lac inconnu: Entre Proust et Freud*¹ (Meçhul Göl: Proust ile Freud Arasında). Kitabın ilk sayfasındaki alıntıda yer alan “Meçhul Göl” metaforu Proust’a ait: *Kayıp Zamanın İzinde*’nin son cildi olan *Yakalanan Zaman*’da² geçiyor. Önce “Meçhul Göl” metaforunun bulunduğu paragrafı alıntılایp Proust’un neyi vurgulamak istediğini açıkça belirtelim, daha sonra Tadié’nin Proust (1871-1922) ile Freud (1856-1939) arasında ne tür benzerliklerden söz ettiğine değiniriz:

“Bu *aslında* vız gelir [deyiş], bizim her zamanki konuşmamızdan çok farklı, muhteşem bir [dilin] yüzlerce örneğinden biriydi; bu [dilde] heyecan, söylemek istediğimiz şeyi saptırır, onun yerine, düşüncelerimizle hiç ilişkisi olmayan ve bu yüzden de düşüncemizi ifşa eden ifadelerin yaşadığı *meçhul gölden* çıkma, bambaşka bir cümleyi ortaya çıkarır. Hatırlıyorum da, bir keresinde, Albertine’le, o bana sarılmış halde, çırlıçıplak yattığımız sırada, gelişini duymadığımız Françoise odaya girdiği an, kız arkadaşım beni uyarmak isteyip düşünmeden, ‘Aa, bak, güzel Françoise gelmiş,’ demişti. Gözleri artık pek iyi görmeyen ve uzağımızdan geçip giden Françoise, muhtemelen hiçbir şeyin farkına varmayacaktı. Ama Albertine’in ağzından hayatta çıkmayacak olan o tuhaf ‘güzel Françoise’ ifadesi, kendiliğinden kaynağını açığa çıkardı; Françoise bu ifadenin heyecandan, rastgele seçilmiş olduğunu hissetti, her şeyi anlaması için hiçbir şeye bakmasına lüzum kalmadı ve kendi yerel şivesiyle ‘orospu’ diye mırıldanarak gitti” (*Yakalanan Zaman*, II: 2908).

“Meçhul Göl” bizlerin “bilinçdişı” dediğimiz ya da kimi bağlamalarda “bilinçaltı” diye adlandırdığımız olguyu belirtiyor. Tadié,

1 Paris, Gallimard, 2012.

2 Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, agy, Delta dizisi, 2. cilt.

birbirini tanımamış, birbirini okumamış (ya da pek okuyamamış diyelim daha ölçülü davranarak)³ iki yazarın aralarındaki benzerlikleri (kimi kez bir iki farklılığı elbette) ortaya koymaya ve bu arada Freud'a özgü kavramların hem Proust'un hem de yarattığı Anlatıcısının "derinlikler"ini açıklamada geçerli olduğunu örneklerle göstermeye çalışıyor. Anneyle olan ilişki, düşlerin önemi, çocukluk yıllarının cinselliği, eşcinsellik, vb. olgular da bunların başında geliyor.

Tadié'nin de vurguladığı gibi, bu iki insan arasındaki benzerlikler, hem aileden gelen özelliklerle hem de aynı ilgi alanlarına yönelmiş olmakla başlıyor. Freud Yahudi asıllı, Proust ise anne tarafından Yahudi kökenli. Freud Paris'te Charcot'nun derslerini izliyor, Proust'un babası Adrien Proust da aynı Charcot'nun eğitiminden geçiyor. Dolayısıyla, Freud tıp öğrenimi görürken, Proust da hastalığının etkisiyle kendi aile çevresinde yoğun bir tıp bilgisi ediniyor (Proust'un kardeşinin de babası gibi tıp öğrenimi gördüğünü anımsatalım). Freud'da her şey düşlerin analiz edilmesiyle başlıyor, Proust'un yapıtındaysa her şey uykuyla, uykuda görülen düşlerle başlıyor. Freud da inançsız, Proust da. Freud çocuğun cinselliğine büyük önem veriyor, Proust'ta çocuğun cinselliği *Swann'ların Tarafı*ndan başlayarak varlığını duyuruyor (mastürbasyon, bir genç kızın edepsizce jestler yaptığının görülmesi, çocuğun anneye tutkuyla bağlılığı, anneden beklenen "iyi geceler öpücüğü", vb.). Belleğe hem Freud hem de Proust önem veriyor. Her iki insan da sanata, müzelere, heykellere, katedrallere, klasik yazarlara tutkuyla yaklaşıyor. Freud da Proust da kendi iç dünyalarına yöneliyor: Biri oto-analiziyle dikkati çekiyor (Freud'un *Fliess'e* yazdığı mektupların bir tür *kişisel roman* olduğunu belirtiyor Tadié), öbürü de kendi geçmişindeki klişeleri zihniyle "banyo ederek" *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yaratıyor. Her iki insan da yaşamlarının son yirmi yılında o dönemler için ölümcül olan hastalıklarla cebelleşiyor; vb., vb.

3 Proust'un yapıtlarında Freud'a yapılmış bir gönderme yoktur; Freud'un Proust'la ilgili bilinen tek yargısıysa 4 Ocak 1926'da Marie Bonaparte'a iletildiği şu sözünde yatar: "Proust'un yapıtının kalıcı olabileceğini düşünmüyorum. Hele şu üsluba bakın! Sürekli olarak derinliklere inmek istiyor ama cümlelerini bir türlü sonuçlandıramıyor." *Freud'un Proust'la İlişkisi*, <https://prante.org>

Tadié'nin on sekiz bölümden oluşan *Meçhul Göl* adlı kitabı kuşkusuz doğrudan Freud üstüne değil de Proust üstüne bir kitap. Ancak iki insan arasındaki benzerlikleri yukarıda belirttiğim gibi ayrı ayrı ele alan bu yapıtın, hiçbir kişisel bağlantısı olmamış iki insanın zekâları, davranışları ve yapıtlarıyla karşılaştırılması olarak değerlendirilmesi gerekir. Benzerliklerin sergilendiği alanları, kitabın bölüm başlıklarını yaklaşık olarak vererek belirtebiliriz: Gece; Düşler; Swann'ın Düşü; Büyükannenin Düşü; Oidipus; Proust'a Özgü Bilinçdışının İlk Görünümleri; Arkeoloji; Bellek; Çocukluk; Kadınlar; Eşcinsellik; Aşk (Sevgi); Kıskançlık; Erkek Kardeş; Başarısız Edimler; Nükte, Mizah; Yas; Psikanaliz ve Romanın Okunması.

Tadié'nin, önsözünü bitirirken vurguladığını biraz daha keskinleştirerek şöyle diyebiliriz: Proust okuyan Freud'u anımsayacak, Freud'u okuyan da Proust'u.

İlk biçimi: *Varlık*, Mart 2013.

Proust'un Çeviri Anlayışı ile Anlatıcısının Çeviri Anlayışı

Başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmaya tam olarak koyulmadan bir süre önce başlar Marcel Proust'un çeviri etkinliği: Elimizdeki kaynaklara göre 1899-1906 yıllarını kapsamaktadır bu etkinlik.¹ Annesiyle birlikte okuduğu İngiliz eleştirmeni ve sanat tarihçisi John Ruskin'in (1819-1900) yapıtlarından ikisini Fransızcaya çevirir, önsözler ekler (Ruskin'e özellikle okuma konusunda bazı eleştirilerde de bulunur bu önsözlerde), açıklamalı notlar verir Proust. Kitaplardan biri *The Bible of Amiens*'dir, öbürüyse *Sesame and Lilies*. Bu iki kitap Fransızcada Proust'un çevirisiyle *La Bible d'Amiens* (1904) ve *Sésame et les lys* (1906) başlığıyla yayımlanır.

Dilimize *Amiens İncil*'i diye çevirmenin daha uygun olacağını düşündüğüm birinci kitabın başlığı, Fransa'daki ünlü Amiens Katedrali'ne verilen addır. Böyle bir adlandırmanın nedeni katedralin, Kutsal Kitap'ta, özellikle de İncil'de geçen hikâyeleri figüratif bir dille, bir resim diliyle sunuyor olmasıdır. Daha doğrusu, Amiens Katedrali, vitrayları, alçak-kabartmaları, heykelleriyle âdeta okunabilecek bir kitap gibi inşa edilmiştir. Ruskin de yapıtında bu kitap-katedralin figürlerinin nasıl okunabileceğini göstermektedir. Bu kitap henüz Türkçeye çevrilmemiştir.

Fransızcada yukarıda da belirttiğim gibi *Sésame et les lys* adıyla yayımlanan ikinci çeviri kitaba Proust bir de "Sur la lecture" başlığıyla bir önsöz yazar. Dilimize Fransızca aslından *Okuma Üzerine*² diye çevrilmiştir Proust'un bu önsözü. Kitaplar

1 Proust'un çeviri etkinliğiyle ilgili olarak özellikle bkz.. John Ruskin'den yaptığı iki çeviri; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996 (Folio dizisi, 2 cilt, 1999); *Dictionnaire de Marcel Proust* (A. Bouillaguet ve B. G. Rogers yönetiminde), Paris, Honoré Champion, 2004; Pierre Assouline, *Autodictionnaire Proust*, Paris, Omnibus, 2011.

2 Marcel Proust, *Okuma Üzerine* (çev. I. Ergüden). İstanbul, Notos Kitap, 2007.

ve Kadınlar üstüne iki konferans metnini içeren Ruskin'in bu kitabıysa dilimize İngilizce aslından *Susam ve Zambaklar*³ adıyla aktarılmıştır.

Ruskin'in bütün kitapları gibi bu iki yapıt da bir sanat tarihi tutkunu Proust'u derinden etkiler. Ruskin'i, annesiyle birlikte okur ve ilk çevirilerini annesiyle birlikte yapar Proust. Ardından da yakın arkadaşı besteci ve piyanist Reynaldo Hahn'ın İngiliz kuzini Marie Nordlinger ile Ruskin'in dilini daha iyi anlayabilmek için yazışır. Astım nöbetleri artınca çeviriyi bir süre için bırakır: Marie Nordlinger'e gönderdiği mektuplarda Ruskin'leri bir an önce çevirip kendi ruhunu yansıtacak yazılara geçmek istediğini belirtir, hatta "kendi hakkımda hiçbir şey yapmadan öleceğim" diye yazar.

Marie Nordlinger, Proust'un kendisine gönderdiği mektupları derleyip *Lettres à une amie* (Bir Kadın Dosta Mektuplar) [1942] adıyla yayımlamış ve bu derlemeye bir önsöz de yazmıştır. Buradaki açıklamalarına göre, Proust Ruskin'in metinlerini annesiyle birlikte önce sözcüğü sözcüğüne çevirmiş (daha doğrusu Proust hastayken annesinden sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yapmasını istemiş), sonraki aşamada Marie Nordlinger'a danışmış, çeviri metni Ruskin'in anlayışına göre yeniden oluşturma işineyse Proust tek başına son aşamada koyulmuştur. Ocak 1903'teki bir mektubunda (kendisini İngilizceyi yeterince bilmediği için eleştiren yayıncısı Constantin Brancovan'a gönderdiği mektupta) yazdıklarına bakarsak, Proust, Ruskin çevirileri sırasında Marie Nordlinger dışında, metinde kuşku duyduğu yerler açısından başka birçok İngiliz yazarına ya da İngilizceyi derinlemesine bilen Fransızlara danışır: Onlarla, anlaşılması güç bir tek cümle, ikircil bir tek deyim kalmayacak biçimde çalıştığını belirtir. Her sözcüğün anlamını, her deyim kapsamını, bütün düşünceler arasındaki bağı derinleştire derinleştire Ruskin'in metni hakkında kesin bilgiye ulaştığını vurgular. Hatta, zor cümlelerin çözümü noktasında danıştığı kişilerin, İngilizceyi "bir İngilizden daha iyi biliyorsunuz, sizi tebrik ederiz" dediklerini belirtir. Ardından, "oysa bu konuda yanılıyorlardı" der Proust ve şöyle devam eder mektubuna:

3 John Ruskin, *Susam ve Zambaklar: Kitaplara ve Kadınlara Dair İki Konferans* (çev. T. Turgut). Ankara: Belsiz PDF Kitapları, 2005. <https://rantey.org>

“Ben konuşma İngilizcesinin bir tek sözcüğünü bilmem ve İngilizceyi iyi okuyamam. Ama *Amiens İncil*’i üstünde çalıştığım dört yıl boyunca, onu bütünüyle ezberledim ve benim açımdan eksiksiz özümleme derecesine, mutlak saydamlık derecesine ulaştı bu kitap; öyle ki orada bakışımızın yetersizliğiyle ilgili değil de hayranlıkla izlenen düşüncenin yok edilemez kapalılığıyla ilgili belirsizlikler görünüyordu yalnızca.[...] Bu durum da, sizin benden İngilizce olarak, içecek bir şey istediğinizde, benim bunu anlayamıyor olmamı engellemez, çünkü ben İngilizceyi astıma yakalandığım ve konuşacak durumda olmadığım sırada öğrendim, bakarak öğrendim, sözcükleri ne telaffuz etmeyi bilirim, ne de telaffuz edildiklerinde bu sözcükleri anlayabilirim. Ben İngilizceyi bildiğim iddiasında değilim. Ben Ruskin’i bildiğimi iddia ediyorum” (aktaran P. Assouline, *Autodictionnaire Proust*. Paris: Omnibus, 2011, s. 682-683).

Bu saptamalarımız Proust’un bir çevirmen olarak Ruskin’e yaklaşımını ortaya koyuyor. Şimdi bir de Proust’un bu çeviri sürecinden sonra başyapıtını oluştururken Çeviri olgusunu, kapsamını genişletip Anlatıcısı aracılığıyla anlamlandırışına bakalım:

Yakalanan Zaman’ı bu gözle okuduğumuzda, Proust’un Çeviri olgusu ile Yazınsal Yaratım olgusunu karşıtlıktan kurtarıp bütünleştirdiğini görürüz. *Yakalanan Zaman*’ın Anlatıcısı yazarlık eğilimini gerçekleştirebilmek için kendi izlenimlerinin Çevirisini yapması gerektiğinin bilincine varır. Demek ki, Anlatıcı için Çeviri artık, Yazınsal Yaratım’ın karşıtı değildir. Tam tersine, Çeviri, her türlü sanatsal, şiirsel yaratımın temelinde yer alır:

“Bir şey üzerimizde belirli bir izlenim bıraktığı esnada fiilen neler olduğunu anlamaya çalıştığım, örneğin bir gün Vivonne Köprüsü’nden geçerken bir bulutun sudaki aksine bakıp sevinçten yerimde sıçrayarak ‘Vay be!’ diye bağırdığımda ya da Bergotte’un bir cümlesini işittiğimde, bendeki izleniminden, pek de uygun düşmeyen, ‘Harika doğrusu’ yorumu dışında bir şey ayıklayamadığımda veya çirkin bir tavırla karşılaşan Bloch, öylesine bayağı bir davranışa hiç uygun düşmeyen, ‘Böyle bir davranış bence her şeye rağmen harrika’ sözlerini söylediğinde ya da Guermantes’lar tarafından iyi karşılanmak koltuklarını kabarttığı ve içtiğim şarap da beni hafifçe sarhoş ettiği için, onlardan ayrılınca kendi kendime alçak sesle ‘Her

şeye rağmen eşsiz insanlar, hayatımı onlarla geçirmek hoş olurdu,’ [diyerek] onları çözmeye çalıştığımda, büyük bir yazarın o temel kitabı, tek gerçek kitabı, kelimenin yaygın kullanımıyla icat etmesi gerekmediğini, bu kitap zaten her birimizin içinde var olduğundan onu tercüme etmesi gerektiğini fark ediyorum. Bir yazarın görevi ve işlevi, tercümanlıktır” (*Yakalanan Zaman*, II: 2974-2975).

Yukarıdaki alıntı dikkatlice okunacak olursa, Ruskin’in çevirmeni Marcel Proust ile kendi iç dünyasını, kendi ruhunu yansıtmaya karar veren *Yakalanan Zaman*’ın Anlatıcısının artık bütünleştiği görülecektir. Gerçekten Anlatıcı-Kahraman artık geçmişindeki klişeleri zihninde “banyo edip” “tercüme etmeye”, daha açıkçası yazıya geçirmeye ve böylece gerçek hayatı, yani sanatı, edebiyatı aydınlığa kavuşturmaya çalışacaktır:

“Gerçek hayat, nihayet keşfedilip açıklığa kavuşturulan hayat, dolayısıyla dolu dolu yaşanan tek hayat, edebiyattır. Bu hayat, bir anlamda, sanatçıda olduğu kadar her insanın içinde de her an mevcuttur. Ama çoğu insan, onu açıklığa kavuşturmaya uğraşmadığı için görmez. Bu yüzden de, geçmişleri, zihinleri tarafından ‘banyo edilmediği’ için işe yaramayan sayısız klişeyle dolup taşar. Sanatın açıklığa kavuşturduğu şey yalnız kendi hayatımız değil, başkalarının da hayatıdır, çünkü tıpkı ressam için renk gibi, yazar için de üslup, teknik değil, görüş meselesidir. Her birimizin dünyayı görüşündeki nitel farklılığın doğrudan ve bilinçli yöntemlerle mümkün olamayacak şekilde ortaya koyulmasıdır; sanat olmasa, bu farklılıklar ebediyen her birimize ait birer sır olarak kalırdı. Ancak sanat aracılığıyla dışarıya açılabilir, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu âlemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu âlemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde, bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı da o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür; bu dünyalar, adı ister Rembrandt olsun, ister Vermeer, ışıklarının yayıldığı ocak sündükten asırlar sonra da, hâlâ kendilerine has ışınlarını yansıtmaya devam ederler” (*Yakalanan Zaman*, II: 2980).

Proust'un şu sözü onun "Çeviri" kavramını eğretilmeli (metaforik) kullanımla nasıl genişlettiğini daha da iyi açıklar:

"Dünyanın eksiksiz çevirisini yapabilseydik, bizler de herhalde ebedi olurduk."⁴

İlk biçimi: *Varlık*, Mart 2013.

4 *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1982, s. 580. Ayrıca bkz. *Çeviri Seçkisi II: Çeviri (Bilim) Nedir?* (haz. M. Rifat), İstanbul, Sel, 3. baskı, 2012, s. 21 (alıntıyı aktaran: <https://www.tranbey.org>).

Bir Roman Tekniği Üstüne Fragmanlar

Aynı roman tekniğinin farklı kullanımları ya da birbirini bütünleyen iki roman tekniği söz konusu burada: Biri Balzac'ın “harika icadı” sayılan, “bütün romanlarında aynı kahramanları kullanması” (buna *kişilerin yinelenmesi* ya da *kişilerin yeniden belirmesi* diyoruz); ikincisiyse Balzac'ın bu tekniğinden esinlenen Proust'un aynı kişileri “daldırma” (Barthes'ın terimi) yöntemiyle geliştirip yinelemesi. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nı oluşturan romanlarında uyguladığı bu tekniğe aynı yüzyılın eleştirmeni Sainte-Beuve karşı çıkarken, Proust dâhiyane bir fikir olarak gördüğü söz konusu tekniği *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kuruluşunda temel öğelerden biri olarak kullanmış, Barthes da Proust'un Balzac'tan esinlenerek uyguladığı bu yöntemi bağcılıkta ya da bahçıvanlıkta kullanılan “daldırma” (Fr. *marcottage*) tekniğine benzetmiştir: “Bir bitkinin havadaki dalını koparmadan toprağa sokarak bir başka yerde de kök salmasını sağlayacak üretim biçimini belirtir” *daldırma* tekniği. Roman tarihinin bu serüvenini şimdi çeşitli fragmanlarla işleyelim:

BALZAC'IN İNSANLIK KOMEDYASI'NDA KİŞİLERİN YİNELENMESİ YA DA KİŞİLERİN YENİDEN BELİRMESİ

“*İnsanlık Komedya*’sında aynı kişilerin bir romandan öbürüne sürekli yinelenmesi (yeniden belirmesi) yalnızca birinci derecedeki rollerden örnek verecek olursak, Vautrin’in, Rastignac’ın, Gobseck’in bir türlü gözden yitmemesi, Balzac tekniğinin en belirgin yöntemlerinden biridir. / Balzac’ın 1829-1832 yılları arasında yayımlanan ilk romanlarında, yazarın ancak 1833’te keşfedeceği bu yöntemden izler aramak boşuna olur. *Otuzundaki Kadın*’ın 3. baskısında (1834) [*Töre İncelemeleri*’nin Eylül tarihli IV. cildinde yer alır] denediğı bu yolu 1834’te yazdığı *Goriot Baba*’da sistemleş-

tiren Balzac'ın aklından böyle bir yönetime başvurmak, ne yazmaya girişmeden önce, ne de yapıtlarına başlarken geçmişti. Kişilerin yinelenmesi yöntemi, gün geçtikçe daha da zenginleşen, daha da çeşitlenen yapıtında düzen ve uyum sağlama gereksinimi duyan Balzac'ın bu yoldaki derin düşüncelerinden doğdu. 'İnsan olmak yeterli değildir, sistem olmak gerekir' diye düşünüyordu. (...) / Kız kardeşi Laure'un anlattıklarına göre, oraya buraya serpiştirilmiş öğeleri bir araya toplayacak o büyük planı 1833 yılında bir sabah birdenbire keşfetmişti. (...) / Balzac, Walter Scott'un yapmadığını yapacak, geçmişteki ve gelecekteki tüm yazılarını birbirine bağlayarak her bölümü bir roman niteliği taşıyan bütün bir tarih ortaya koyacaktır. Sonradan şöyle diyecektir: 'Fransız Toplumu tarihçi, bense onun yanlıca yazmanı olacaktım'. / 1842'de *İnsanlık Komedyası* adını alan şaşırtıcı boyutlardaki bu bütüne verilecek genel başlık, 1834'te henüz kesinleşmemiştir. *Toplumsal İncelemeler* olabildi belki. Ancak geçmişteki yapıtların oluşturduğu ayrışık külenin, içinde eriyip, gelecekteki yapıtlarla kaynaşacağı üç büyük kalıp ortaya çıkmıştı: *Töre İncelemeleri*, *Felsefe İncelemeleri*, *Çözümleyici İncelemeler*. Aynı biçimde *Töre İncelemeleri*'nin bölümleri de belli olmuştu: *Özel Yaşamdan*, *Taşra Yaşamından*, *Paris Yaşamından*, *Siyaset Yaşamından*, *Askerlik Yaşamından*, *Köy Yaşamından Sahneler*. (...) / *Töre İncelemeleri*, *Felsefe İncelemeleri* ve *Çözümleyici İncelemeler*, geçmişteki yapıtlarla gelecekteki yapıtların, içinde düzene girip birleştiği bir çerçevenin üç ana bölümüdür. Balzac'ın ilk çalışmalarında yalnızca belirsiz umudunun gizlendiği hareket halindeki Toplum, burada aydınlık bir tablo olarak okura sunulur. / Bütünü oluşturan sahnelerin birbiriyle bağlantısını daha da belirginleştirmek için Balzac aynı kişileri, tekrar tekrar sahneye çıkarmayı, bu kişilerin dekorların sonsuz çeşitliliği içinde sürekli olarak yinelenmesinden yararlanarak toplumsal bir evreni harekete geçirecek o görkemli dramı bütünleştirmeyi tasarlıyordu. Yapıtını genel bir çerçeve içine almakla ona âdeta dıştan, yüzeysel bir bütünlük sağladı; aynı kişiler topluluğunu kullanmakla da görünürdeki bu bütünlüğü temel ve organik bir bütünlükle tamamladı. İçerik bütünlüğü, biçimdeki bütünlüğün mantıksal bir sonucuydu. Kişilerin yinelenmesi yöntemi romanların üç bölümde, ama yine de bir bütün halinde gruplandırılması yönteminin tamamlayıcı ögesi ve

sonucuydu. / Balzac kişilerin yinelenmesi yöntemini bulmuş olmayı öylesine önemli görüyordu ki, *Goriot Baba*'daki ilk uygulamasından sonra şöyle yazıyordu: 'Büyük bir adım atılmış olmaktadır. Daha önce yaratılmış kişilerden birkaçını *Goriot Baba*'da yeniden gören okur, yazarın en cesurca niyetlerinden birini böylece anlamış oldu: Bütün bir kurmaca dünyaya yaşam ve canlılık vermek. Örnek alınan gerçek kişilerin büyük bir bölümü öldüğünde ya da unutulduğunda, bu dünyanın kahramanları belki de hâlâ yaşamalarını sürdürüyor olacaklardır.' / Yazar, daha ileride 'Goriot Baba'da büyük etki yaratan' Trailles, Restaud ve Anastasie Goriot'nun önceki bir romandan, 'aynı zamanda Kont Chabert'in dava vekili Derville'in de ortaya çıktığı' *Gobseck*'ten alındığını anımsatır. 'Her birindeki bir tümce, bir sözcük, bir ayrıntı yapıtları böylece birbirine bağlar ve başlı başına bir dünya olacak şu kurmaca Toplumun tarihini hazırlar' der. / O tarihten başlayarak, Balzac'ın, ömrünün sonuna kadar her fırsatta, yapıtındaki kişileri yineleme uğraşına girdiğini görürüz. Bu uğraş, özellikle *Goriot Baba*'dan önce yazdığı ilk romanlarını *İnsanlık Komedyası*'nda (1842-1848) kesin biçimiyle basılmak üzere gözden geçirdiğinde dikkati çekmektedir. (...) / Kişilerin yinelenmesi yöntemiyle ve Balzac'a özgü olmayan tüm kişilerin neredeyse sistematik denebilecek bir biçimde saf dışı bırakılması yoluyla Balzac, *İnsanlık Komedyası*'ndaki oyuncu topluluğuna benzeri bulunmayan bir güç sağladı. Onlara, tiyatro kişilerinin izleyici karşısında sahip oldukları o sahne üstünlüğünü verdi" (Marcel Bouteron, "Le Retour des personnages dans *La Comédie humaine*", Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, I, s. XVIII-XXI; Türkçe çevirisi: "İnsanlık Komedyası'nda Kişilerin Yinelenmesi ya da Yeniden Belirmesi", çev. S. Sevinçtav, *Honoré de Balzac: Romancının Evreninden Sahneler* (haz. M. Rifat), İstanbul, İş Kültür, 2007, s. 117-120).

PROUST, SAINTE-BEUVE'E KARŞI ADLI TAMAMLANMAMIŞ YAPITINDA BALZAC'IN TEKNİĞİNİ ÖVÜYOR

"Bu [üslup] oyunlar[ı], Balzac'ın harika icadı sayesinde, bütün romanlarında aynı kahramanları kullanması sayesinde mümkün

olur. (...) Sainte-Beuve, kahramanların isimlerini değiştirmeme olgusundan hiçbir şey anlamamıştır: ‘Bu iddia sonunda onu pek sahte ve sıkıcı bir fikre yöneltti; bir romandan diğerine, hiç durmadan aynı kişileri, tanıdık figüranlar misali karşımıza çıkarmasından söz ediyorum. Yeninin uyandırdığı merakı ve romanın çekiciliğini oluşturan beklenmedikliğin büyüsunü bunun kadar bozan bir şey olamaz. Adım başı karşımıza aynı tanıdık çehreler çıkar’ Sainte-Beuve, Balzac’ın dâhiyane fikrini yanlış anlamıştır. Hiç şüphesiz, Balzac’ın bu fikre başından beri sahip olmadığı söylenebilir. Büyük çevrimlerinin bazı bölümleri ancak sonradan eklenmiştir. Ne önemi var? Wagner de *Kutsal Cuma Büyüsü’nü Parsifal*’i bestelemeyi planlamadan önce bestelemiş ve daha sonra *Parsifal*’e eklemişti. Bu eklemeler, katma güzellikler, eserin farklı bölümleri arasındaki yeni ilişkilerin ansızın dâhi tarafından kavranarak birleştirilmesi, yaşatılması ve kopmaz bir bütün haline getirilmesi, onun en güzel sezgilerinden biri değil midir? Balzac’ın kız kardeşi, bu fikir ilk aklına geldiği gün yazarın yaşadığı mutluluğu bize anlatır; bence bu haliyle de fikir, eserine başlamadan önce düşünölmüşçesine güzeldir. Birden ortaya çıkan, yaratisının o âna kadar gölgede kalmış olan bölümlerini aydınlatan, onları birleştiren, ışıtarak yaşatan bir ışındır, ama bu ışın da onun zihninden fışkırmıştır. / Sainte-Beuve’ün diğer eleştirileri de bunun kadar abestir.” (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, yay. haz. Bernard de Fallois (önemli bir önsözle birlikte), Paris, Gallimard, 1954: “Idées” dizisi baskısı, 1965, s. 259-260; yalnızca Proust’un metninin Türkçe çevirisi *Sainte-Beuve’e Karşı*, çev. R. Hakmen, Ankara, Doğu Batı, 2006; alıntının sayfası, 149-150).

BARTHES, PROUST’UN GELİşTİRDİĞİ BALZAC TEKNIĞİNE “DALDIRMA” ADINI VERİYOR

“Proust, ilk kez *İnsanlık Komedyası*’nda karşılaştığı roman yapısına başvur[ur]; bunun için ‘Balzac’ın bütün romanlarında aynı kişileri tutması harika bir buluş’ der; Sainte-Beuve’ün eleştirdiği ama Proust’a göre dâhice bir fikirdir bu teknik; *Kayıp Zamanın İzinde* boyunca karşılaştığı romanın geri dönüşler, rastlaşmalar, tersyüz oluş-

lar önemlidir ve Proust da ‘ileriye taşımalar’la [Fr. *enjambements*] kurduğu bu roman düzeninden son derece gurur duyardı. Öyle ki, romanın başlarında verilmiş herhangi bir anlamsız ayrıntı, yapıtın sonunda yeniden fışkırmış, filizlenmiş ve serpilmiş olarak karşımıza çıkar. Bütün bunlar bilindiğinde, Proust’un bulduğu şeyin figürlerin ‘daldırılması’ diye adlandırabileceğimiz tekniğin romandaki etkililiği olduğu düşünülebilir: Yapıtın bir yerine, genellikle belli belirsiz biçimde yerleştirilmiş bir ‘figür’ (sözelimi ‘pembeli kadın’ figürü) bir yığın ilişki üstünden ‘ileriye taşımalar’ yoluyla geçerek sonunda yeni bir kök oluşturur (Odette’tir artık bu)” (Roland Barthes, “Ça prend”, *Magazine littéraire*, Ocak 1979, s. 26-27; sonradan *Magazine littéraire*, dizi dışı 2. sayı: *Le siècle de Proust, de la Belle Époque à l’an 2000*, Paris, 2000, s. 56-57; Türkçe çevirisi: “Roman Metninin ‘Kıvamına Gelişi”, çev. M. Rifat – S. Rifat, *Kitaplık*, Mart 2008, s. 114-116, alıntının sayfası, 116).

PROUST’UN “DALDIRMA” TEKNIĞİNİ BİRAZ DAHA AÇALIM

“Balzac *İnsanlık Komedya’sı*yla Dante’ye (İlahi Komedya) erişmek, Proust ise *Kayıp Zamanın İzinde*’yle Balzac’ı aşmak istiyordu. Balzac’ın roman estetiğini benimsememekle birlikte, yapıtlarından birçok açıdan esinlenmişti (özellikle *İnsanlık Komedyası*’nda zamanın kişilerin üstündeki etkisi). Proust, Balzac’ın bütün romanlarında aynı kişileri tutmasını, korumasını, onları değişik romanlarında dolaşıma sokmasını da hayran olunacak bir buluş olarak görmüş (*Contre Sainte-Beuve*, 1965: 259) ve yapıtının son cildinde (*Yakalanılan Zaman*) kişilerini yeniden biraraya getirmiştir. / Proust 1913’te kendisiyle yapılan bir görüşmede de şöyle der: ‘[Romandakil] bazı kişiler şu anda yayımlanmış olan ciltteki (*Swann’ların Tarafı*) kimliklerinden farklı, beklediğimizden farklı özelliklerle ortaya çıkacaklardır; tıpkı yaşamın kendisinde de sık sık görüldüğü gibi’ (aktaran: Bernard Gros, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Hatier, 1981, s. 40). / Barthes, Proust’un Balzac’tan esinlenerek yarattığı bu tekniği özellikle *bağcılıkta* kullanılan bir tekniğe, *daldırma* [Fr. *marcottage*] tekniğine benzetir (Barthes, 1979, agy). ‘Dallı gövdeden asırmadan nıpsoklenmesi, [yeni bir kök

salması] için toprağa sokmaktır *daldırma* tekniği. Barthes bu benzetmeyle, romanın yaratılmasında etkin görölen bir tekniğin kullanılış biçimini de şöyle açıklar: Romanın başlangıcında verilmiş olan ve anlamsız gibi görölen bir ayrıntı, romanın sonunda sanki yeni bir kökten ‘çıkılmış, filizlenmiş ve gelişmiş’ olarak karşımızda belirir. Kuşkusuz, kişiler, son ciltte [*Yakalanan Zaman*] yeniden ortaya çıkarken, ana (ilk) kökleriyle de ilişkilerini koparmazlar; ‘daldırıldıkları’ yeni ‘toprak’ta yeniden filizlenirken, ana kök ile yeni kök arasında ilişki kopması söz konusu değildir. Yeni filiz, ‘örnek okur’u, kuşkusuz ana kökün vermiş olduğu ilk dalın özelliklerine gönderecek ve örnek okur ilk gördüğu, ilk okuduğu anda pek üstünde durmamış olduğu ayrıntıyı yeniden, yeni özellikler katarak yorumlayacaktır. Yapıtın yorumsal çevrimselliğini oluşturan önemli bir tekniktir bu” (M. Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul, İş Kültür, 2009, s. 69-70; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, s. 74-75).

İlk biçimi: *Varlık*, Ocak 2013.

Zaman Üstüne Anlatı Kuranlar

Romancıların “zaman”a yaklaşımlarını, zamanı kullanma biçimlerini incelemek isteyen bir eleştirmenin, kitapları dilimize çevrilmiş şu dört yazarı öncelikle bakmasında yarar var diye düşünüyorum:

Marcel Proust: *Kayıp Zamanın İzinde*;

Thomas Mann: *Büyülü Dağ*;

Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*;

Michel Butor: *Değişim* [*Değişme*].

İlk üç romanda zamanın işlenişini, felsefeci Paul Ricœur *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimleniş*i adlı kitabında ayrıntılı bir çözümlemeyle ele alır, üç romancının zamana yaklaşım biçimlerini yorumlar (s. 185-278). Bu kitap, felsefecinin *anlatı yorumbilimi* alanındaki başyapıtı olarak nitelendirebileceğimiz *Zaman ve Anlatı*’nın Türkçedeki üçüncü cildidir (YKY, 2012; çev. M. Rifat). Paul Ricœur ilk üç romanda (hemen belirtelim “*zaman üstüne anlatılar*”dır bunlar) zamanın nasıl biçimlendiğini aşama aşama ilerleyen bir çözümleme ve yorumlama çabasıyla ortaya koyarken, okurundan da hiç kuşkusuz çözümleme ve yorumlarını roman metinleriyle birlikte aynı anda izleme çabasını göstermesini ister; bunu açıkça dile getirmese de!

Dördüncü romandaysa, 21 saat 35 dakika süren bir tren yolculuğu (Paris-Roma yolculuğu) süresi içinde beş ayrı zamanın hem birbirine eklemlendiğini hem de her zamanın kendi içinde bütünlendiğini görürüz: Üç anabölümden oluşan, her anabölümün de kendi içinde üçer altbölüme ayrıldığı romanda Şimdiki Zaman, Gelecek Zaman, Yakın Geçmiş Zaman, Kahramanın Sevgilisi Cécile’le Yaşadığı Uzak Geçmiş Zaman, Kahramanın Karısı Henriette’le Yaşadığı Uzak Geçmiş Zaman kesitlerinin dağılımının krono-lojik bir sıra izlemediği daha ilk bölümde anlaşılır. Böylece zaman, romanı yapılandıran öğe durumuna gelir.

Michel Butor'un bu romanı üstüne yapılmış bir çözümleme çalışması için *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un Değişim'i* adlı kitabımıza bakılabilir (1. baskı, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1978; gözden geçirilmiş ve yeni bir "Sunuş" eklenmiş 2. baskı, YKY, 2012).

Burada şimdi Proust'un zaman anlayışıyla ilgili birkaç gözlemlerde bulunup sözü doğrudan Proust'un kendisine bıraktıktan sonra Michel Butor'un geçen yıl yayımlanmış bir söyleşisinde hem kendi zaman anlayışıyla hem de Proust'un zaman anlayışla ilgili söylediklerine değinmek istiyorum.

Marcel Proust'ta Zaman Kavramı: A. Henry'nin de belirttiği gibi, Proust'ta zaman, öncelikle, şimdiki an'ın geçişliliğiyle, unuttan geçişliliğiyle kendini belli eder ("Temps", *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 992). Dolayısıyla, "insan, sabit bir yaşı olmayan bir yaratıktır; birkaç saniye içinde birkaç yaş gençleşebilme yeteneğine sahiptir, sanki yaşadığı zamanın duvarlarıyla çevrili bir havuzun içinde yüzer ve bu havuzun sürekli değişen seviyesi onu kâh bir döneme, kâh bir diğerine götürür" (M. Proust, *Albertine Kayıp*; *Kayıp Zamanın İzinde*, YKY, Delta dizisi, II: 2695; çev. R. Hakmen).

Proust'un romanında "krono-loji" yoktur: Zamanın vanaları açılmış, zamanın mantıksallığı saldırıya uğramış, zamanın mantıksal kabuğu kırılmıştır. Böyle olunca da Proust yapıtını oluşturan parçaları *krono-lojik* bir düzen içinde sunmak yerine *rapsodik* bir düzen içinde verir. "*Rapsodi* sözcüğü, köken olarak, Yunancadaki *rhaptein* ('dikmek') ve *ode* ('şarkı, lirik ya da epik şiir') sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yunancada *rhapsodos* 'şarkıları (şiirleri) birbiriyle uyar hale getiren' kişi demektir, sözcük kökeni açısından. Yani, [Barthes'ın da belirttiği gibi], Proust bu büyük yapıtında, zamanın parçalarını çizgisel, düz, krono-lojik bir sıra içinde [vermemiş], onları bir giysi diker gibi, kesişmeler, düzenlemeler ve yinelemelerle yeniden 'dikmiştir'. Nasıl giysi (rop) bir *patchwork* (uyumsuz parçaların birbirine dikilmesiyle oluşan kumaş) değilse, *Kayıp Zamanın İzinde* de bir *patchwork* değildir, *rapsodik* bir yapı sunar. (...) Proust [bu özelliğiyle], romanı[nı] bir terzinin diktiği elbise [gibi diker]: Biçmek, kesilen parçaları yeni bir düzenle birleştirmek, teyellemek, vb. [söz konusudur] (...) Bir başka deyişle,

[evden eve giden kadın terziler gibi], hem bilgiler toplar hem de bu bilgileri yeniden düzenleyerek ‘diker’ [Proust]” (M. Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul, İş Kültür, 2009, s. 65-67; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015, s. 71).

Proust, zamanı yalnızca bir çerçeve olarak, deneyime biçim veren duyarlılığın önsel bir koşulu olarak sunar; bu koşul da mekân adı verilen öteki koşulla birleşiktir. Dolayısıyla zamanın içerdikleri, türdeş öğeler değildir, duyguların kendilerine katacağı renkler nedeniyle birbirinden farklılaşmış anlardır (A. Henry, *agy*). İşte bu nedenle Anlatıcı, *Kayıp Zamanın İzinde*’nin son cildinde şunları dile getirecektir:

“Hayatın sunduğu bir imge, bize o anda birbirinden farklı çok sayıda izlenim getirir aslında. (...) Bir saat, sadece bir saat değildir, kokularla, seslerle, projelerle ve iklimlerle dolu bir kaptır. Gerçeklik dediğimiz şey, bizi aynı anda sarmalayan bu izlenimlerle hatıralar arasındaki bağlantıdır –bu bağlantıyı ortadan kaldıran basit bir sinematografik görüntü kendini gerçekte sınırladığını iddia ettiği ölçüde gerçekten uzaklaşır– ve yazar cümlesinde iki farklı olguyu ebediyen birleştirebilmek için bir benzeri daha olmayan o bağlantıyı tekrar bulmak zorundadır” (*Yakalanan Zaman*, II: 2973-2974).

Proust’un zaman ile mekân boyutları içine iyice yerleşmiş “perspektivizm”i, inandırma niteliğini de bu iki boyuta borçludur (A. Henry, *agy*). Bundan ötürü de “belirli bir görüntünün hatırası belirli bir anın özleminden ibarettir ve evler, yollar, caddeler de, heyhat, seneler gibi uçup gider” (*Swann’ların Tarafı*, I: 438).

Proust’ta zamanın kesin bir “tarihlendirilme”sinin yapılıp yapılmadığına da aşağıda Michel Butor’un gözlemlerini ele alırken değineceğiz:

Michel Butor’da Zaman Kavramı: Şimdi de Michel Butor’un, kendi romanlarındaki zaman anlayışı ile Proust’un zaman anlayışını nasıl değerlendirdiğine bakalım. *Philosophie Magazine* dergisinin dizi dışı 16. sayısında (Proust ve *Kayıp Zamanın İzinde* özel sayısı; Ocak-Şubat 2013) Michel Butor kendisiyle yapılan söyleşide (“Le Temps conté”, s. 149-151) “zaman” kavramının gerek Proust’ta gerekse kendisinde “unutma”yla bağlantılı, “unutma”ya bağlı olduğunu belirtiyor. Butor’a göre, “unutma” temel niteliklidir; her

günkü günlüğümüzün tarihidir, unutma. Unutmanın, her sabah farklı bir “ilk sayfa”ya gereksinimi vardır, ve her günün “ilk sayfası” bir önceki günün “ilk sayfası”nı örter. Kişiler, eskiden ne yapmış olduklarını, eskiden ne olduklarını unuturlar. Anlatılan zaman çerçevesi içinde bu unutulmuş anlar, anımsandığı ölçüde belli bir düzen içinde verilmeye çalışılır. (Bu arada Proust’ta, *unutmanın* karşısında *istemsiz anımsamanın* bulunduğunu da belirtelim!)

Ancak, Proust’ta zamanın işlenişi ile Butor’da zamanın işlenişi arasında temel bir fark vardır. Bu, “takvim”in kullanımıyla, “takvim”in oynayacağı rolle ilgili bir ayrımdır: *Kayıp Zamanın İzinde*’de belirgin bir zaman çizelgesi yoktur. Butor’un da belirttiği gibi, Proust’un yapıtında zaman, belirli, kesin biçimde saptanmış değildir: Mevsimlerle ilgili izlenimler vardır, o da çok fazla sayıda değildir. Sözelimi, baharda yaşanan anlardan, çiçek açmış genç kızlarla yaz aylarına doğru geçirilen anlardan söz edilir ama, Proust kesin bir “tarih” saptaması yapmaz, kesin bir “tarih” vermez.

Buna karşılık, kendi romanlarında tarihin kesinlikle temel nitelikte olduğunu belirtir Butor. Gerçekten de zamanı adlandırış biçiminin, toplumsal bir çerçeve içine oturtma biçiminin büyük bir önemi vardır Butor’un romanlarında. “Takvim” ya da bir başka deyişle “tarihin belirtilmesi” zaman labirenti içinde kişinin kendini yeniden bulmasını sağlar.

Butor’a göre, zaman, önce, labirent özellikli bir olgu olarak yaşanır. İnsan zaman labirenti içinde nerede bulunduğunu belirlemede, yaşanmış olguları belirli bir düzene sokmada güçlük çeker. Buna karşılık, “takvim”, yaşanmış ama belli bir düzen içinde anımsamanın çok zor olduğu olayları belli bir zaman kesiti içine yerleştirmemizi sağlar. Olayların belirli bir zaman kesiti içine oturtulması da hem kişiler arasında bir uzlaşmayı, bir uyumu sağlar, hem de ortak bir geçmişin ve paylaşılmış bir zamansallığın yapılandırılmasına, kurulmasına olanak tanır.

Michel Butor’un bu gözlemlerini yukarıda değindiğimiz *La Modification* (Değişim ya da Değişme) adlı romanı dışında *L’Emploi du temps* (Zamanı Kullanma Çizelgesi) adlı romanında da apaçık görürüz.

Butor, soruna daha büyük ölçekte bakıldığında, zamanın insanlara, kültürlere ve uygarlıklara göre aynı biçimde akıp gitmedi-

ğini de belirtir. Bu nedenle de ister kişisel olsun ister tarihsel, bir olayın tarihini tam olarak belirlemenin de olanaksızlığını vurgular. Eskiden Tarih öğretimi, kralların tarihindeki olaylar üzerinden (kralların, padişahların tahta çıkması, ölmesi, vb.) sürdürüldüğü için, bu olgular, tarihin kesin çizgilerle ayrılmasına olanak vermekte ve “tarih belirtme” işlemi de Tarih öğretiminde önemli rol oynamaktaydı. Ama Modern Tarih artık Kralların Tarihi değil, Halkların Tarihi’dir. Bu nedenle de “tarih atma” kavramı çok daha belirsiz hale gelmiştir. Çünkü, Halkların Tarihi açısından her şey *emilmiştir*, *yutulmuştur*, artık kesin bir sınır yoktur. Her olay çoğul bir olaydır, çok sayıda doğrultuya giden uzantıları vardır. Tarih atma, bir *önce* ile bir *sonra* ortaya koyar; oysa, şeyler daima bir derinliğe sahiptir (Butor, “Le Temps conté”, *agy*, s. 150).

İlk biçimi: *Varlık*, Nisan 2014.

Marcel Proust'u ve Yapıtını Ne Kadar Tanıyorsunuz?

Yıllardır Marcel Proust üstüne çalışırken, özellikle de Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak adlı kitabı yazarken, büyük bir “Soldan Sağa ve Yukarıdan Aşağıya Proust Bulmacası” da hazırlamaya koyulmuştum. Hatta bu bulmacayı söz konusu kitabın arkasına koymayı da düşündüm. Ancak sonradan Proust araştırmalarımı ve yazılarımı sürdüreceğimi düşünerek bulmacayı yayımlama işini erteledim.

Proust meraklılarının bildiği gibi, Kasım 2013, À la recherche du temps perdu'nün (Kayıp Zamanın İzinde) ilk cildinin, yani Du côté de chez Swann'ın (Swann'ların Tarafı) yayımlanışının yüzüncü yılı (14 Kasım 1913'te çıkmıştı ilk cilt). Bu olayın kutlanması bağlamında Fransa'da ve dünyanın başka birçok ülkesinde Proust'la ilgili sergiler düzenlendi, yeni araştırmalar yayımlandı, dergiler ve gazeteler özel sayılar düzenledi. Türkiye'de Sanat Dünyamız ile Kitap-lık dergileri de Kasım-Aralık 2013 sayılarında Proust'u konu edinen yazılar yayımladılar. Bu arada Fransa'da Le Magazine littéraire de Eylül 2013 sayısını yeniden Proust'a ayırdı ve özel dosyada “Proust'çu Olup Olmadığınızı Bilmek İçin 100 Soru” başlığıyla da bir test yayımladı (s. 86-87). Bu testi baba oğul iki Proust tutkunu hazırlamıştı: Jean-Paul Enthoven ve Raphaël Enthoven. Yeni yayımlanan ortak kitapları için bkz. Dictionnaire amoureux de Marcel Proust, Plon, 2013.

Ben de hazırlığını bir “oyun” olarak yıllardır sürdürdüğüm “Soldan Sağa ve Yukarıdan Aşağıya Proust Bulmacası”nı bu testin bir dergide yayımlanmasından esinlenerek 100 soruya dönüştürdüm. Ancak hemen belirteyim, bir soru (11. soru) dışında bütün soruları da Türkçede var olan kaynaklara göre seçtim. Yalnızca Fransızca kaynaklarda bulunan ve henüz Türkçe yayınlara aktarmadığım ya da aktarılmamış bilgileri de kullanmadım. Meraklı okurlar testin sonunda verdiğim yayınlara bakarak yanıtları da doğrulayabilirler.

Bir görece değerlendirme şöyle yapılabilir: Yüz sorunun en az yirmi beşini doğru yanıtlayanlar Proust dünyasına adım atmakta kararlılar;

en az ellisini doğru yanıtlayanlar Proust severler; en az yetmiş beşini doğru yanıtlayanlar ise Proust tutkunları olarak görülebilirler.

SORULAR

1. Proust gece yazarı mıdır yoksa gündüz yazarı mı?
2. *Kayıp Zamanın İzinde* kaç ciltten oluşur?
3. Bu ciltlerin sırasını belirtebilir misiniz?
4. Proust hangi yazara karşı 1919'da Goncourt ödülünü kazandı?
5. Peki hangi romanıyla kazandı bu ödülü?
6. *Swann'ların Tarafı* kime ithaf edilmiştir?
7. *Kayıp Zamanın İzinde*'de "Miss Sacripant" ve "pembe giysili kadın" diye de adlandırılan karakter kimdir?
8. Proust, Dreyfus yanlısı mıydı yoksa Dreyfus karşıtı mı?
9. *Kayıp Zamanın İzinde*'de adı en çok geçen kişi hangi karakterdir?
10. Anlatıcının, sevgilisi Albertine'e hediye ettiği mantodaki renkleri ve motifleri, moda tasarımcısı Fortuné'nin, hangi ressamın hangi tablosundan esinlenerek gerçekleştirdiği anlatılır?
11. Gallimard Yayınları'nın *Guermites Tarafı* adlı romanın ilk provalarını kontrol etmekle görevlendirdiği yazar kimdir?
12. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yazar karakterinin adı nedir?
13. Besteci karakterinin adı nedir?
14. Ressam karakterinin adı nedir?
15. Anlatıcı, yazar Bergotte'u ilk gördüğünde nasıl betimler?
16. Romanın önemli karakteri Charles Swann, Anlatıcının okuldan arkadaşı Bloch'u hangi ressamın hangi portresine benzetmektedir?
17. Marcel Proust'un babası Adrien Proust ile erkek kardeşi Robert Proust'un meslekleri neydi?
18. Özellikle *Swann'ların Tarafı*'nda sözü edilen, Anlatıcının çocukluğunun geçtiği beldenin romandaki adı nedir?
19. Bu beldenin gerçek yaşamdaki adı neydi?
20. Aynı belde gerçek yaşamda bugün nasıl adlandırılmaktadır?
21. Marcel Proust'un okul arkadaşlarıyla çıkardığı iki derginin adı nedir?

22. Proust'un yazarlık yaşamına yön verecek laik tinselci felsefe öğretmeni kimdir?
23. *Hazlar ve Günler* adlı kitabının önsözünü dönemin hangi ünlü edebiyatçısı yazmıştır?
24. *Hazlar ve Günler*'de yer alan metinlerini Proust daha önce hangi dergilerde yayımlamıştır?
25. Günümüzde Paris'te Orsay Müzesi'nde yer alan *Marcel Proust'un Portresi* (tuval üzerine yağlı boya) hangi ressamın yapıtıdır?
26. *Marcel Proust'un Portresi* adlı tabloda, Proust'un ceketinin yakasında görülen çiçeğin adı nedir?
27. Üçüncü kişili ("0") bir anlatımla kaleme almaya başladığı ama bir süre sonra bıraktığı otobiyografik ya da yarı-otobiyografik romanın adı nedir?
28. Hangi İngiliz sanat eleştirmeninin iki yapıtını Fransızcaya çevirmiştir?
29. Dünyanın en büyük ressamı olarak kabul ettiği sanatçı kimdir?
30. Bu sanatçının hangi tablosunu dünyanın en güzel tablosu olarak adlandırmıştır?
31. *Okuma Üzerine* adlı metnini hangi çevirisinin önsözü olarak da yayımlamıştır?
32. "Yaşamım artık o biricik amacını, biricik tatlılığını, biricik aşkını ve biricik tesellisini yitirdi" sözünü kimin için söylemiştir Proust?
33. Babasını ne zaman yitirmiştir?
34. Annesini yitirmenin acısını hizmetkârı ve sırdaşına hangi sözlerle ifade edecektir?
35. Yaşamının son sekiz yılında hizmetkârı ve sırdaşı kimdir?
36. Yarıda bıraktığı, ama sonradan *Kayıp Zamanın İzinde*'nin oluşmasını sağlayacak yarı-deneme, yarı-roman nitelikli kitap tasarısının adı nedir?
37. Kendisine sevgiyle bağlandığı, hem şoförü hem de sekreteri olan ve bir uçak kazasında ölen kişi kimdir?
38. *Nouvelle Revue Française* Yayınları (ve bu arada başka iki yayınevi), *Swann'ların Tarafı* adlı ilk cildi basmayı reddedince kitap 1913'te Proust hesabına Grasset Yayınları'nda

- çıkmişti. Bunun üzerine yönetiminde söz sahibi olduğu NRF Yayınları'nın editörlük hatasını üstlenip gönderdiği bir mektupla Proust'tan özür dileyen dönemin ünlü yazarı kimdir?
39. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin hangi ciltleri Proust'un ölümünden sonra yayımlanmıştır?
40. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin Fransızca aslının (*À la recherche du temps perdu*) son eleştirili basımı Gallimard Yayınları'nın Pléiade dizisinde çıkmıştır (1987-1989). Roman metninin değişik aşamalarındaki taslaklarını ve açıklayıcı notları da içeren bu eleştirili basım kimin yönetiminde hazırlanmıştır ve kaç cilttir.
41. Zengin bir sanat meraklısı, Yahudi asıllı Charles Swann ile hafifmeşrep bir kadın olan Odette'in, özellikle Verdurin'lerin sanat ve burjuva ortamındaki aşkları hangi cildin hangi bölümünde anlatılır?
42. *À la recherche du temps perdu*'nun ilk cildinin birinci bölümünü ("Combray") ve ikinci bölümünün ("Swann'ın Bir Aşkı") de bir kısmını *Geçmiş Zaman Peşinde* başlığı altında ve *Swann'ların Semtinden* alt başlığıyla dilimize ilk aktarmış olan romancımız kimdir?
43. Anlatıcı "çiçek açmış genç kızlar"la (Albertine, Andrée ve Gisèle) hangi tatil kasabasında karşılaşır.
44. Anlatıcı, ressam Elstir'le nerede tanışır?
45. *Kayıp Zamanın İzinde*'de Albertine, Guermantes ve Swann'dan sonra adı en çok geçen kişi Charlus (baron de Charlus) ilk kez hangi ciltte ortaya çıkar?
46. Charlus'un adı kötüye çıkmış bir otelde kendini zincire vurdurup kırbaçlattırdığı genç "apaş"ın (jigolonun) adı nedir?
47. Romanda Racine'in *Phèdre* rolünü canlandıran La Berma adlı kadın sanatçı, dönemin hangi ünlü kadın sanatçısını simgeler?
48. Anlatıcı kibarlar çevresini ilk olarak tanıma fırsatını kimin salonuna katılarak bulur?
49. Anlatıcının büyükannesinin ölümü hangi ciltte gerçekleşir?
50. Proust'un *Sodom ve Gomorra*'nın başına Alfred de Vigny'den esinlenerek koyduğu alıntı nasıldır?
51. Yazar figürü Bergotte'un ölümü hangi ciltte anlatılır?

52. Proust *Albertine Kayıp* adlı romanı için ilk olarak hangi adı vermeyi düşünmüştür?
53. Peki ilk olarak vermeyi düşündüğü bu adı sonradan neden değiştirmiştir?
54. Anlatıcının tanımaya ve yorumlamaya çalışarak Hakikati öğrenmeye başladığı üç dünyanın varlığı söz konusudur. Nedir bu dünyalar?
55. Anlatıcının *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yedi cildinde adı iki kez geçer. Nedir bu ad?
56. Ressam karakterini temsil eden Elstir'in adının gerçek yaşamdaki iki ressamın adının karışımı olduğu iddia edilir. Kimdir bu iki ressam?
57. Elstir'in başyapıtı hangi tablodur?
58. Bu tablonun betimlemesi hangi ciltte yer alır?
59. Anlatıcının "Mutfağın Michelangelo'su" diye adlandırdığı, kendisine küçüklüğünden başlayarak göz kulak olan hizmetkârın adı nedir?
60. Swann ile Odette'in kızı kimdir?
61. *Kayıp Zamanın İzinde*'de aristokratların çoğu hangi aileyle akrabadır?
62. Swann ile Odette arasında, "aşk yapmak, sevişmek" ("*faire l'amour*") anlamına gelen hangi "metafor" kullanılır?
63. Proust'un Vinteuil'ü ve müziğini yaratırken hangi bestecilerinden esinlendiği söylenir?
64. Roland Barthes, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kuruluş düzenini bir *patchwork* olarak mı, yoksa bir *rapsodik yapı* olarak mı değerlendirir?
65. Proust sanat yapıtının oluşturulmasında *entelektüel anımsama* yerine neyi önerir?
66. Yarım bırakılmış *Jean Santeuil* "roman biçimine sokulmuş otobiyografi" olarak nitelendirilirken, *Kayıp Zamanın İzinde* aynı sözcüklerin yer değiştirmesiyle nasıl tanımlanabilir?
67. Proust'un, Balzac'ın dahice buluşu olarak gördüğü ve kendi romanının oluşumunda kullandığı teknik nedir?
68. *Kayıp Zamanın İzinde*'de kaç anlatı kişisi vardır?
69. Balzac *İnsanlık Komedyası*'yla *İlahi Komedya*'nın yazarı Dante'ye erişmeyi düşlemişti. Peki Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'yle hangi yazarı aşmak istiyordu?

70. Proust'un odasındaki eşyalardan bazıları günümüzde Paris'teki hangi müzededir?
71. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin ciltlerini 1998'den bu yana çizgi romana dönüştüren sanatçı kimdir?
72. Roland Barthes hangi yapıtında Proust'un fotoğraf arşivini yorumlar?
73. Romanda, *istemsiz anımsamanın* önemli bir örneği de Anlatıcının madlen kurabiyesini çaya batırmasıyla yaşamaya başladığı deneyimdir. Hangi ciltte geçer bu deneyimin betimlemesi?
74. Fransız anlatıbilimcisi Gérard Genette hangi yapıtının hangi bölümünde Proust'un yapıtına ilişkin bir *okuma yöntemi* geliştirir?
75. Gilles Deleuze'ün Proust yorumlarına yeni bir bakış açısı getirdiği yapıtının adı nedir?
76. Bugüne dek yayımlanmış en ayrıntılı ve en güvenilir iki Proust biyografisi vardır. Biri bir İngilizin, öbürü de bir Fransızındır. Kimdir bu yazarlar?
77. *Monsieur Proust* (1973) kitabı kime aittir?
78. Anlatıcının küçüklüğünde yatmak için Combray'deki evin üst kattaki odasına çıkarken tek tesellisi nedir?
79. Proust'a ve onu temsil eden Anlatıcıya göre "bir yazarın görevi ve işlevi" nedir?
80. Proust'un, operaları odasında oturarak ya da yatarak uzaktan telefonla izlemesini sağlayan o dönemdeki buluşun adı nedir?
81. Yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde*'nin Türkçe çevirisi aynı yayınevinin hangi dizisinde iki cilt olarak yayımlanmıştır?
82. Proust, romanını ilk olarak hangi yakın arkadaşına okutmuştur?
83. Goncourt'ların günlüğünün pastışı sayılabilecek sayfalar hangi cilttedir?
84. Marcel Proust Fransız Akademisi'ne ne zaman seçildi?
85. Proust, dairesine dışarıdan gelecek her türlü sesi engellemek için hangi yola başvurmuştur?
86. 18 Mayıs 1922'de, İgor Stravinski'nin müziğini bestelediği Nijinski'nin balesini izledikten sonra verilen resepsiyonda Proust hangi sanatçılarla birarada bulunur?

87. 18 Kasım 1922'de ölen Proust 22 Kasım'da Paris'te hangi mezarlığa gömülür?
88. *Swann'ların Tarafı*'nın yani romanın ilk cildinin girişindeki yaklaşık elli sayfalık bölümün (uyku ve uyanıklık arasındaki bir bireyin durumu) *Tibet mandalası*'nı andırdığını söyleyen eleştirmen kimdir?
89. Proust çay mı içerdi yoksa kahve mi?
90. Romandaki önemli kişilerden biri olan Morel piyanist midir yoksa kemancı mı?
91. *Kayıp Zamanın İzinde* aynı zamanda bir "Ressamlar Müzesi"dir; Proust kaç ressamdan (ve yapıtlarından) söz eder?
92. *Kayıp Zamanın İzinde* hangi tümceyle başlar?
93. Bu tümceyi hangi eleştirmen 1978'de Collège de France'ta verdiği konferansının başlığı yapmıştır?
94. Proust yapıtının iki bölümünde özel adlar sistemini konu edinir. Hangi ciltlerdedir bunlar?
95. Marcel Proust Müzesi ("Léonie Halanın Evi") Fransa'da hangi kenttedir?
96. Proust, bir "kişilik testi" olarak kabul edilen ve gençlik döneminin seçkin aile çocukları arasında yaygın olan sorular dizisini iki kez yanıtlamıştır. İkinci ankete verdiği yanıtların birinde "karakterinin başlıca özelliği"ni nasıl tanımlar?
97. *Kayıp Zamanın İzinde*'deki birinci tekil kişili anlatım ("Ben'li" anlatım: "Swann'ın Bir Aşkı" başlıklı bölüm dışında) kendi içinde dört öge içerir. Okurun çağrışım alanına aynı anda birlikte sokulan bu katmanları belirtebilir misiniz?
98. Balzac ile Proust yapıtlarını kaç yıllık ömürlerine sığdırmayı başarmışlardır?
99. Proust'u 20 Kasım 1992'de ölüm döşeginde gösteren fotoğrafı kim çekmiştir?
100. 2012 yılındaki Tüypap Kitap Fuarı'nda, Proust'un kitaplarını basan yayınevinin standında, okurlara dağıtılan ve Proust'tan özdeyişler içeren pul kitaba ne ad verilmişti?

YANITLAR

1. Gece yazarı. “Sabah postası bırakıldıktan sonra iyi akşamlar denirdi bana” Geceleri astım krizlerinin daha az geldiğine inanırmış.
2. Yedi.
3. *Swann’ların Tarafı; Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde; Guer-mantes Tarafı; Sodom ve Gomorra; Mahpus; Albertine Kayıp; Yakalanan Zaman.*
4. Roland Dorgelès’e karşı.
5. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde’yle.*
6. *Le Figaro* gazetesinin yöneticisi Gaston Calmette’e.
7. Charles Swann’ın sevgilisi Odette de Crécy.
8. Dreyfus yanlısı. Evde anne Jeanne Proust, Marcel Proust ve erkek kardeşi Robert Proust Dreyfus yanlısı; baba Adrien Proust ise Dreyfus karşıtıydı.
9. Albertine: 2360 kere geçer adı.
10. Carpaccio’nun *Grado Patriğinin Şeytan Kovuşu* adlı tablosundan.
11. André Breton.
12. Bergotte.
13. Vinteuil.
14. Elstir.
15. “Salyangoz biçiminde kırmızı burunlu” ve “ siyah keçi sakal-lı” bir adam olarak.
16. Gentile Bellini’in çizdiği Fatih Sultan Mehmet (II. Mehmet) portresine.
17. Her ikisi de hekimdi.
18. Combray.
19. Illiers.
20. Illiers-Combray.
21. *La Revue verte; La Revue lilas.*
22. Alphonse Darlu.
23. Anatole France.
24. *Le Banquet* ile *La Revue blanche*’ta.
25. Jacques-Émile Blanche’ın.
26. Orkide: Erdişi (hermafrodit) bir çiçek.
27. *Jean Santeuil.*

28. John Ruskin'in.
29. Jan (ya da Johannes) Vermeer.
30. *Delft Manzarası'nı*.
31. Ruskin'den çevirdiği *Susam ve Zambaklar*'ın önsözü olarak.
32. 25 Eylül 1905'te yitirdiği annesi Jeanne Proust için.
33. Annesinin ölümünden iki yıl önce, 26 Kasım 1903'te.
34. "Anneciğim ölürken küçük Marcel'i de yanında götürdü."
35. Céleste Albaret.
36. *Sainte-Beuve'e Karşı*. Bu çalışmanın taslakları yazarın ölümünden yıllarca sonra farklı düzenlemelerle yayımlanacaktır (1954'te, 1971'de ve Almanca çeviri olarak 1997'de).
37. Alfred Agostinelli. ("Alfred'i gerçekten sevmiştim. Sevmiştim demek az gelir, hayrandım ona.")
38. André Gide.
39. *Mahpus, Albertine Kayıp, Yakalanan Zaman*.
40. Proust uzmanı Jean-Yves Tadié'nin yönetiminde hazırlanmıştır. Dört cilttir.
41. *Swann'ların Tarafı'nın* ikinci bölümü olan "Swann'ın Bir Aşkı"nda.
42. Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Çevirisinin başında da bir incelemesi vardır: "Marcel Proust ve Eseri Hakkında"
43. Büyükannesiyle birlikte gittiği Balbec'te. (Fransa'da Normandiya bölgesindeki Cabourg kentidir Balbec'in yaratılmasını sağlayan model kent).
44. Yine Balbec'te.
45. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'de (daha önceki ciltte, yani *Swann'ların Tarafı*'nda da adı geçer).
46. Maurice.
47. Sarah Bernhardt'ı.
48. Madam Villeparisis'nin.
49. Ölüm olgusunun ilk kez ortaya çıktığı *Guermites Tarafı*'nda. ("Anlatıcı'nın, büyükannesinin hastalığını ve can çekişmesini betimlediği sayfalar son derece önemlidir. Büyükanne ölürken kahramanın çocukluğunu da beraberinde götürecektir." Bkz. soru 34.)
50. "Kadın Gomorra'ya sahip olacak, erkek Sodom'a."
51. 5. cilt olan *Mahpus*'ta.

52. *Kaçak (La Fugitive)*.
53. Çünkü o sıralarda Tagore'un da aynı adlı bir kitabı çıkmıştır.
54. Kibarlar dünyası, aşk dünyası, sanat dünyası.
55. Marcel.
56. Fransız Helleu ile Amerikalı Whistler.
57. *Carquethuit Limanı* adlı tablo.
58. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesi*'nde.
59. Françoise.
60. Gilberte.
61. Guermantes'larla.
62. "Katleya yapmak" "Katleya (*catleya ya da cattleya*) orkide cinsinden bir çiçektir ve Odette göğsüne bu çiçekleri takar. Bir gece birlikte arabayla dönerlerken, at, önüne çıkan bir engel nedeniyle yana doğru bir hamle yapınca araba sarsılır, Swann ile Odette de bir yana savrulur; Swann Odette'i teskin ederken, gözüne ilişen katleya çiçeğini de düzeltmek ve koklamak ister, katleyayı düzelttiği o gece de Odette'e sahip olur. Daha sonraki günlerde de, "aşk yapmak, sevişmek" ("*faire l'amour*"), "katleya yapmak" ("*faire catleya*") diye anılır aralarında"
63. Saint-Saëns, Wagner, Franck, Beethoven, Schubert, Fauré'den.
64. *Rapsodik yapı* olarak.
65. *İstemsiz anımsamayı*.
66. "Otobiyografi biçimine sokulmuş roman"
67. Kişilerin yeniden dolaşıma sokulması, kişilerin yinelenmesi, kişilerin yeniden belirmesi tekniği.
68. Beş yüzü aşkın kişi (ve aile).
69. Balzac'ı elbette.
70. Carnavalet Müzesi'nde.
71. Stéphane Heuet.
72. *Romanın Hazırlanışı II*'de.
73. *Swann'ların Tarafı*'nın birinci bölümünde ("Combray"): "...bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanından dışarı fırladı.
74. *Figures III*'ün (1972) "Anlatının Söylemi" başlıklı bölümünde.
75. *Marcel Proust ve Göstergeler* (1964).
76. İngiliz George D. Painter (2 cilt: 1959, 1965, 1989, 2008) ve Fransız Jean-Yves Tadié (1996; sonradan 2 cilt, 1999).

77. Proust'un hizmetkârı ve sırdaşı Céleste Albaret'ye.
78. Yatağa girerken annesinin kendisini öpmeye geleceğini bilmek.
79. Tercüme etmek (yani, yorumlayıp aktarmak).
80. Tiyatrofon.
81. Delta dizisinde.
82. Piyanist, ses sanatçısı, besteci ve orkestra yöneticisi Reynaldo Hahn'a.
83. *Yakalanan Zaman* başlıklı son ciltte.
84. Üye olmak istemiş ama seçilememiştir.
85. Dairesinin duvarlarını mantar levhalarla kaplatmıştır.
86. Stravinski, Diaghilev, Picasso ve Joyce'la birlikte.
87. Père-Lachaise mezarlığına.
88. Roland Barthes.
89. Sanıldığıının tersine kahve içerdi: "Sabah saat 2'de Ritz oteline gittiğinde Olivier'den 'iki kahve yerine geçecek okkalı bir kahve' isterdi."
90. Kemancı.
91. Yüzü aşkın ressama ve/ya da tablosuna göndermeler içerir *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütünü.
92. "Uzun zaman, geceleri erkenden yattım" tümcesiyle.
93. Roland Barthes.
94. *Swann'ların Tarafı*'nda: "Memleket Adları: Ad"; *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesi*'nde: "Memleket Adları: Memleket"
95. Illiers-Combray'de elbette.
96. "Sevilme ihtiyacı" olarak.
97. Toplumdaki Benliğiyle yaşayan ve Marcel Proust denilen kişi; Yazarlık yeteneğiyle Proust; Anlatıcı; Kahraman (Anlatıcı yıllar öncesindeki kendine bakar; o kahramandır yıllar önceki kendisi).
98. İkisi de 51 yaşında ölmüştür: Balzac (1799-1850); Proust (1871-1922).
99. Man Ray.
100. *Çiçek Açmış Sözlerin Peşinde*.

TÜRKÇE KAYNAKLAR

Barthes, Roland

2006-2010 *Romanın Hazırlanışı I ve II* (çev. M. Rifat – S. Rifat). İstanbul: Sel.

Proust, Marcel

1996-2001 *Kayıp Zamanın İzinde* (yedi cilt, çev. R. Hakmen). İstanbul: YKY.

2006 *Sainte-Beuve’e Karşı* (çev. R. Hakmen). Ankara: Doğu Batı.

2010 *Kayıp Zamanın İzinde* (çev. R. Hakmen). İstanbul: YKY, Delta, 2 cilt; 3. baskı, 2015.

2013 *Hazlar ve Günler* (çev. R. Hakmen). İstanbul: YKY.

2015 *Edebiyat ve Sanat Yazıları* (metinleri seçen, sunan ve notlarla açıklayan M. Rifat; çev. R. Hakmen). İstanbul: YKY.

(Ayrıca ilk Proust çevirisi için bkz.. *Geçmiş Zaman Peşinde: Swann’ların Semtinden I*, Milli Eğitim Bakanlığı, 1942, çev. Y. K. Karaosmanoğlu.)

Rifat, Mehmet

2009 ve 2015 *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*. İstanbul: İş Kültür, 2009; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015.

2012 *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*. İstanbul: YKY.

2014 *Otantik Snoplar*. İstanbul: YKY.

(Ve elinizdeki kitabın “Marcel Proust” bölümünde yer alan yazılar.)

İlk biçimi: *Varlık*, Aralık 2013;
(Kaynakça’ya eklemeler 2015).

Charles Baudelaire

Hangi Baudelaire?

Gösterge Avcıları adlı kitabın Cemal Süreya'ya ayrılmış bölümünde “Baudelaire Estetiği”ne de değinmiş, Baudelaire'in poetikasını ya da daha geniş bir anlatımla sanat ve edebiyat alanındaki genel programını hem yapıtlarına hem de üç ayrı kaynağa dayanarak şöyle belirlemiştim:

“Baudelaire Estetiği. Sürnatüralizm. Modern Şiirin İpuçları: Şiir yalnızca bir arayış değil, aynı zamanda bir sınama, bir kurtuluş yolu Baudelaire için. Çağdaş şiirin sonradan peşine düşeceği birçok ‘şiirsel değeri’ ortaya atmış, Cemal Süreya’nın da ‘yakaladığı’ gibi ‘modern şiir’ için gereken ipuçlarını vermiş bir şairdir Baudelaire:

‘İçinde Kötülüğün de bulunduğu bir Güzellik anlayışına yer verme’; ‘bilinçdışının derinliklerine inme’; ‘bilinmeyenin içinde yitip gitme ve kendini umulmayana, beklenilmeyene kaptırma’; ‘geçici olanı sürekli olanı çekip çıkarma’; ‘düşsel, imgesel olan ile acayip olanı, tinsel olan ile modern olanı birleştirme’ (doğaüstücülük=sürnatüralizm); ‘Çiçeğin sağlığı ile Kötülüğün büyüleyiciliğini alıştırarak kendi iç dünyası ile kendi dil yeteneğini kaynaştırma’; ‘yüreği[n]in içine düş-tüğü karanlık uçurum’ (‘Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé’, ‘De profundis clamavi’) ile ‘duru mekânları dolduran parlak ateş’ (‘le feu clair qui remplit les espaces limpides’, ‘Élévation’) arasında gidip gelme’; ‘ritmi ve uyağı olmadan da şiirsel ve müziksel olan, ruhun coşkulu [lirik] devinimlerine, düş kurmanın dalgalanmalarına, bilincin ürpermelerine uyacak kadar esnek ve karşıtlıklarla dolu bir düzyazı mucizesi yaratma isteği’ (Küçük Düzyazı Şiirler’in (Paris Sıkıntısı) Arsène Houssaye’e ithaf bölümünden); vb...

İşte çağdaş şiire, daha doğrusu modern şiire, Baudelaire serüveninin sağladığı ipuçlarından bazıları. Yetmez mi?” (Gösterge Avcıları, 2. baskı, s. 58-59, 70-71).

Böylesine geniş bir program, sonraki şair kuşaklarını besleyecek, onlara ayrı ayrı yön verecek, “daha doğrusu şiir, Baudelaire’in se-

rüveninde kendi ipuçlarını bul(acaktır)” (Cemal Süreya). Bu ipuçlarının da, özellikle son yıllarda yapılan araştırmalar ve incelemelerle, çelişir gibi görünen ama aslında birbirini bütünleyen “karşıtlar birliği” olduğu görülmüş, sonraki kuşakların da doğal olarak bir Baudelaire’e değil birçok Baudelaire’e sahip çıktıkları ileri sürülmüştür.

Bu araştırma ve incelemelerin başında, Roland Barthes’ın da öğrencisi olmuş, olgunluk yıllarında hocası gibi Collège de France’a öğretim üyesi olarak atanmış Antoine Compagnon’un yapıtları geliyor: *Baudelaire devant l’innombrable* (2003); *Les Antimodernes* (2005); *Baudelaire, l’irréductible* (2014).

Öte yandan Ekim 2014 sayısını kırk sayfalık bir “Son Baudelaire” dosyasına ayırmış olan aylık *Le Magazine littéraire* dergisi de Antoine Compagnon ile hem önceki iki kitabıyla hem de o sırada henüz piyasaya verilmemiş olan son kitabıyla ilgili bir söyleşi yayımlamış (s. 58-63), ayrıca yeni kitabından da seçme parçalar vermiş (s. 64-67). Compagnon ile söyleşiyi Avrupa romantizmi uzmanı ve 2004’te *Baudelaire, le soleil noir de la modernité* (Modernliğin Kara Güneşi Baudelaire) adlı bir kitap yayımlamış olan Robert Kopp yapmış.

Antoine Compagnon’un, her şairin kendine ayrı bir Baudelaire yarattığını özellikle belirttiği açıklamalarının ilginç bulduğum bölümlerini özetleyerek vermek istiyorum.

Antoine Compagnon’a ve kendisine sorular yöneltip tartışmayı yönlendiren Robert Kopp’a göre yalnız Fransa’da değil daha birçok ülkede, birçok şair kendi şairlik konumunu *Les Fleurs du mal*’e (Kötülük Çiçekleri) göre, Modern Şiirin tarihini açan bu ince kitaba göre belirlemiş ve tanımlamıştır: Fransa’da Verlaine ile Rimbaud, Mallarmé ile Valéry, Apollinaire ile Saint-John Perse, Francis Jammes ile Pierre Reverdy; öteki ülkelerde Stefan George, Trakl, Rilke, Swinburne, T. S. Eliot ve daha birçokları kendilerini şu ya da bu biçimde Baudelaire’in mirasçıları olarak görmüşlerdir.

Her şairin kendine farklı bir Baudelaire ve farklı bir Baudelaire şiiri yarattığını söyleyen Antoine Compagnon bu nedenle 2003’te çıkan kitabı *Baudelaire devant l’innombrable* adlı kitabının birinci

bölümünü bu farklı sahiplenmelere ayırmıştı. Söyleşide de değindiği (s. 59) bu konuyu yine onun nitelendirmeleriyle ele alırsak ortaya bakın “Hangi Baudelaire’ler” çıkıyor:

—“**Gerçekçi**” **Baudelaire**: Fransa’da İkinci İmparatorluğun (III. Napoléon’un 1852-1870 dönemi) *Les Fleurs du mal*’i toplum ahlâkına aykırı davranıldığı için paraca mahkum ettiği ve “edebî saldırı kaba bir gerçekçilikle duyguların tahrik edilmesine yol açan” altı şiirin kitaptan çıkartılmasına hükmettiği bir “Gerçekçi” Baudelaire söz konusudur. [Kitaptan çıkartılması istenen altı şiir şunlardır: “Lesbos” (“Lesbos”), “Femmes damnées” (“Lanetlenmiş Kadınlar”), “Le Léthé” (“Lethe”); “A celle qui est trop gaie” (“O Pek Neşeli Kadına”); “Les Bijoux” (“Mücevherler”); “Les Métamorphoses du vampire” (“Vampirin Başkalaşimleri”). Bu altı şiir 1866’da Fransa dışında, Brüksel’de on altı yeni şiirle birlikte *Les Épaves* (Kalıntılar) başlığı altında yer alacak, yasağın ancak 1949’da kalkmasından sonra yine aynı başlıkla *Les Fleurs du mal*’in içine girecektir.]

— “**Dekadan**” **Baudelaire**: Başta Théophile Gautier olmak üzere Paul Bourget’in, Huysmans’ın ve Nietzsche’nin Baudelaire’i.

— “**Sembolist**” **Baudelaire**: Mallarmé ile Valéry’nin Baudelaire’i.

— “**Racine’vari**” **Baudelaire**: Gide’in, Proust’un, Anatole France’in Baudelaire’i. (Proust’un Baudelaire’ine ilgi duyanlar, yazarın *Edebiyat ve Sanat Yazıları*’ndaki “Baudelaire Hakkında” adlı yazısına bakabilirler; ayrıca *Sainte-Beuve’e Karşı* adlı kitaptaki “Sainte-Beuve ve Baudelaire” başlıklı bölüm de Proust’un Baudelaire’e bakışını açıkça ortaya koyar.)

— “**Katolik**” **Baudelaire**: Paul Claudel ile Jacques Rivière’in Baudelaire’i.

— “**Gerici**” **Baudelaire**: Sartre’in Baudelaire’i: Sartre onu burjuvalara özgü “kötü niyetliliği”nden ötürü böyle görür.

— “**Devrimci**” **Baudelaire**: Walter Benjamin’in Baudelaire’i. Burjuvaziye karşı bir “gizli ajan” olarak nitelendirir Baudelaire’i Benjamin. (Bkz. *Le Magazine littéraire*, s. 59.)

Bu birbirinden farklı ve çoğunlukla da birbiriyle çelişen yorumlamaların ve sahiplenmelerin ilk sorumlusu olarak kuşkusuz Baudelaire’i görür Antoine Compagnon. Ona göre, Baudelaire kendi efsanesini kendi yaratmıştır; daha sağlığında, kendi hakkında do-

laşan efsanelerin oluşmasını kendisi cesaretlendirmiştir. Bu farklı ve renkli görünen yanlar da kimilerini sevindirirken, kimilerini de kızdırmıştır. Ama her biri, Baudelaire'in, kendisi ile başkaları arasına yerleştirmeye çalıştığı farkın belirginleşmesine, vurgulanmasına katkıda bulunur. Çünkü aslında Baudelaire bu özel yanlardan biri ya da ikisi değildir, o bütün bu "karşıtların birliği"den oluşur.

NEDEN KÖTÜLÜK ÇİÇEKLERİ?

1821-1867 yılları arasında yaşamış olan Charles Baudelaire, gençlik döneminde şiire başlarken, neden Kötülük Çiçeklerini, Kötülüğün Güzelliğini seçmişti? Sainte-Beuve'un belirttiği gibi, şairler başka bir alan bırakmamışlardı da ondan:

"Lamartine gökleri; Victor Hugo yeryüzünü ve yeryüzünden de fazlasını; Victor de Laprade ormanları; Musset tutkuyu ve göz kamaştırıcı sefahati; Théophile Gautier İspanya'yı ve şiddetli renklerini; başkaları da aile ocağını, kırsal yaşamı almıştı. Geriye ne kalıyordu? Geriye Baudelaire'in aldığı kalıyordu. O sanki bu alana girmeye zorlanmıştı" (Sainte-Beuve'den aktaran Robert Kopp, *Le Magazine littéraire*, s. 59).

Baudelaire de *Les Fleurs du mal*'in önsöz taslaklarından birinde bu durumu şöyle yansıtmıştır:

"Ünlü şairler uzun süreden beri şiir alanının en çok çiçek açmış illerini paylaşmışlardı. Güzelliği Kötülükten çekip çıkarmak da hoş, ve daha zor olduğu için de sevimli göründü bana" (*Ceuvres complètes I*, s. 181).

Bu arada *les Fleurs du mal*'in modern şiiri başlatmakla birlikte, Petrarca'dan, Villon'dan, onların öncesinde de Ovidius'tan, Vergilius'tan, Horatius'tan beslenen bir geleneğin uzantısı olduğunu belirtmek gerekir (bkz. Robert Kopp, *Le Magazine littéraire*, s. 58).

ANTİMODERN YA DA MODERNİTEYE DİRENEREN MODERN

1966 yılına dek, özellikle kendi ülkesi Fransa'da, Baudelaire ağırlıklı olarak *Les Fleurs du mal*'in şairi olarak değerlendirilir. Ruh-

sal eleştirinin (Fr. *psychocritique*) kurucusu Charles Mauron'un 1966'da *Le Dernier Baudelaire* (Son Baudelaire) adlı incelemesini yayımlamasıyla Baudelaire'e bakışta da farklılaşmalar, yenileşmeler olmaya başlar.

Antoine Compagnon da gerek 2005'te yayımladığı *Les Antimodernes*'de, gerekse 2014'te basılan *Baudelaire, l'irréductible*'de "Son Baudelaire"den söz eder. Bu artık *Les Fleurs du mal*'in değil de *Salon de 1859* (1859 Salonu), *Peintre de la vie moderne* (Modern Hayatın Ressamı) ve *Spleen de Paris*'nin (Paris Sıkıntısı) yazarı *antimodern* Baudelaire'dir.

Antoine Compagnon'a göre *antimodernler*, moderniteye direnen, modern yaşamın seraplarına, hayallerine, aldatıcı görünümüne kendilerini kaptırmayanlardır. Kendilerine rağmen, karşı koyan bedenlerine rağmen, istemeye istemeye modern olmuş yazarlardır bunlar. Sartre'ın Baudelaire için belirttiği, Antoine Compagnon'un da genelleştirdiği gibi, *antimodernler* dikiz aynasına bakarak ilerleyenlerdir.

Antoine Compagnon *Les Antimodernes* adlı yapıtında bu yazarların birçoğunu inceler, değerlendirir. Biz burada aralarından bir seçme yaparak kimlerin *antimodernler* diye nitelendirildiğini belirtelim: Joseph de Maistre, Chateaubriand, Baudelaire, Flaubert, Proust, Caillois, Cioran, Barthes, vb. İlginçtir, Antoine Compagnon alfabenin daha ikinci harfine baktığında birçok Fransız yazarının bu kategori içinde yer aldığını söyler ve şöyle bir sıralama yapar söz konusu kitabının hemen girişinde:

"Kimlerdir *antimodernler*? Balzac, Beyle, Ballanche, Baudelaire, Barbey, Bloy, Bourget, Brunetière, Barrès, Bernanos, Breton, Bataille, Blanchot, Barthes... Adları B ile başlayan bütün Fransız yazarları değil ama daha B harfinden başlayarak önemli sayıda Fransız yazarı. Ancak, bunlar, *statu quo*'nun bütün savunucuları, her çeşit tutucular ve gericiler, dönemlerine kızanlar ya da dönemlerinde hayal kırıklığına uğramışlar, değişim istemeyenler ve aşırı ırkçılar, homurdananlar ve hemen öfkelenenler değil, Modern Zamanlarla, modernizmle ya da moderniteyle güç-beğenir bir ilişki içinde olan modernlerdir, ya da istemeye istemeye modern olmuş modernlerdir, yürekleri parçalanmış modernlerdir veya vakitsiz modern olanlardır" (*Les Antimodernes*, s. 7).

Paris kentinin İkinci İmparatorluk döneminde geçirdiği büyük dönüşümler sürecinde Baudelaire de küçük düzyazı şiirleriyle (*Petits poèmes en prose*) bir yandan Paris'e olan sevgisini dile getirirken öte yandan da III. Napoléon'un ve Haussmann'ın Paris'inden nefret eder. Baudelaire moderniteden büyülenmiştir ama modernité aynı zamanda onu ürkütür. Hem Paris kentine iyice bağlanır hem de oradan kaçmak ister. Başkent onun hem esin kaynağıdır hem de korkusu olmuştur artık.

Antoine Compagnon'a göre, Baudelaire'in *antimodernizm*'i de işte bu "karşıtların birliği"nde yatar. Aslında *Kötülük Çiçekleri*'ndeki şiirlerde de alttan alta sezilen bu modernizme direniş, daha sonraki düzyazı şiirlerde belirginleşir. Modernliğin reddi, hem Robert Kopp'a hem de Antoine Compagnon'a göre, "Tableaux parisiens" in ("Paris Tabloları") *Les Fleurs du mal*'in içine katılmasıyla başlamıştır.

Gerçekten de "Tableaux parisiens" in arasında yer verdiği ve Victor Hugo'ya ithaf ettiği "Le Cygne" in ("Kuğu") ikinci bölümünün hemen başındaki dörtlükte şöyle der Baudelaire:

*"Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs."*

Anlam çevirisi:

[“Paris değişiyor! ama hiçbir şey benim melankolimde
Kımıldamadı! yeni saraylar, yapı iskeleleri, taş bloklar,
Eski mahalleler, her şey benim için alegori,
Ve aziz hatıralarım kayalardan da ağır.”]

1860'ların Paris'i artık *Kötülük Çiçekleri*'ndeki ilk şiirlerin yazıldığı yılların Paris'i değildir. Paris kentinin planı ve binaların üslubu değişmiş, birkaç yüzyıllık eski mahalleler yıkılmış, eğlence yerleri büyük bulvarlara yayılmış, kafeler kaldırımlara taşan teraslarıyla dolmaya başlamış, küçük esnafın yerini büyük mağazalar almış, toplu taşımacılık başlamış, havagazıyla aydınlatmaya geçilmiş, gazeteler tefrika romanlar yayımlayarak ve küçük ilanlar alarak büyük ti-rajlara ulaşmışlar, sergilerde resmin yanında fotoğraf da yer almış, karikatür yeni bir sanat biçimi olarak kabul görmeye başlamıştır...

Paris'teki modern yaşamın bütün bu yeniliklerine Baudelaire hem bir ilgi hem de bir antipati duyacaktır. Paris'in yeni biçimlerine karşı tiksinti eşliğinde bir sevgi hissedince de bu duygusunu yansıtmak olanın şiir değil de düzyazı şiir olacağına karar verecektir.

1859 sonrası döneminin basınıyla olan ilişkisinde de bu lanet etme ama aynı zamanda da lanetlediği dünyanın içinde yaşama karşıtlığı açıkça görülür. Gerçekten de Baudelaire o dönemde edebiyat alanında yapıt vermeye başlamış gazetecilerin zevksizliğiyle, kültür alanında iddialı olmaya kalkışmalarıyla alay eder. Aslında sanata ve şiire duyarlılığı olmayan bu modern dünya basınına lanetlemekten başka da yapacak bir şeyi yoktur. Ama *Petits poèmes en prose*'un önemli bir bölümü de herhangi bir edebiyat dergisinde değil de *La Presse* adlı gazetede yayımlanır.

Baudelaire büyük kentin modernliğinden korkup ürkerken onun büyüleyici yanına tiksinti de içeren bir sevgiyle yaklaşmıştır demiştik: Açıkçası Baudelaire bu “karşıtların birliği”ni hem yaşamış hem de düzyazı şiirlerinde yaşatmıştır; bu onun yok edilemez özelliğidir.

Baudelaire'in, kendisi için, annesi Mme Aupick tarafından vasi tayin ettirilmiş olan noter Narcisse Ancelle'e 18 Şubat 1866'da gönderdiği mektupta “modern” diye adlandırılanlara karşı içinde nasıl bir nefret taşıdığı da açıkça ortaya çıkar:

“Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle bir yana, bütün *modern ayaktakımı* beni tiksindiriyor, akademi üyeleriniz tiksindiriyor, liberalleriniz tiksindiriyor, erdem tiksindiriyor, erdemsizlik tiksindiriyor, akıcı üslup tiksindiriyor, ilerleme tiksindiriyor. Bana artık boş konuşanlardan söz etmeyiniz asla...

Modern şiirde *Kötülük Çiçekleri*'yle doruk noktasına ulaşan Baudelaire, özellikle gece gezintilerini, zamanının siyasal ve sosyal deşetini yansıtabilecek daha uygun türün de düzyazı şiir olduğuna inanmıştır.

Baudelaire eleştirmenleri bugün artık onun *paradoksal modernliğini*, *antimodernliğini* göstermeye de çalışıyorlar. Özellikle de “Son Baudelaire”in işte bu karşıtıklardan, çelişkilerden, ikircilliklerden oluştuğunu vurguluyorlar.

Hangi Baudelaire diye sormuştuk yazımızın başlığında: Bizim için de “karşıtların birliği”dir Baudelaire!

Les Fleurs du mal’de yer alan LXXVII numaralı şiir “Spleen”in (“Sıkıntı LXXVII”) hemen girişindeki şu iki dize de bu değerlendirmemize bir başka örnektir:

“Je suis comme le roi d’un pays fluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux.”

Anlam çevirisi:

[“Yağışlı bir ülkenin kralı gibiyim,
Zengin ama güçsüz, genç yine de çok yaşlı.”]

MERAKLISI İÇİN NOT

1. Jean-Paul Sartre’ın Baudelaire’e bakışı: Sartre’ın *Baudelaire*’iyle ilgili olarak da 2008’de şöyle yazmıştım: “Sartre 1947’de yayımladığı *Baudelaire* çalışmasında, varoluşsal psikanalizin ilk uygulamasını yapar; şiirsel yapıtlarının yanı sıra yazışmalarını, vb’ni de ele alarak Baudelaire’in deneyiminin ne olduğunu tanımaya çalışır. Baudelaire hakkında sürekli söylenegelen ‘Lâıyk olduğu hayatı yaşayamadı’ gibi bir beylik ve avutucu görüşü ters yüz ederek, Baudelaire’in daha annesinin ikinci evliliğinden itibaren kendi kendisinin celladı olma yolunu seçtiğini kanıtlamaya çalışır: ‘Terkedilmiş, reddedilmiş olan Baudelaire bu yalnız bırakılmışlığı kendi üstlenmek istedi. Başkaları tarafından yalnız bırakılmış olmamak için, yalnızlığını, bu hiç olmazsa kendinden olsun diye, kendisi istedi. Bireysel varoluşunun birdenbire ortaya çıkmasıyla hem bir başkası olduğunu hissetti hem de aynı zamanda bu başkalığı, küçük düşme, hınç ve kibir (gurur) içinde olumlayıp üstlendi. Bundan sonra da ısrarlı ve üzüntülü bir öfkeyle kendisini başkası kıldı’. Annesi tarafından terk edilince özgürlüğü karşısında korkuyu kapılan Baudelaire, İyilik ve Kötülük’e ilişkin geleneksel değerleri kabul eder ama kendi farklılığını sınamak için de Kötülüğü seçer.

Sartre, Baudelaire'in bu temel seçiminin bileşenleri arasında da, acı veren bilinç durumu, sıkıntı, manevi konformizm, satanizm, acının verdiği haz gibi öğeleri sayar. Ardından Baudelaire'in bu seçimiyle uyum gösteren, insan davranışlarını (doğadan tiksinti duyma, züppelik, cinsellik) inceler. Son olarak da Baudelaire'in şiirsel yapıtının da bu temel seçimine nasıl bağlandığını gösterir: Baudelaire'in şiirsel yapıtı, Sartre'a göre, parçalanmış bir ruhun yaralarını sarmak için gökten inmiş bir lütuf değil, kendi seçimini dile getirmek için Baudelaire tarafından benimsenmiş bir biçimdir (ayrıca bkz. R. Fayolle, *La Critique*, Paris, Armand Colin, 1978, s. 204)" (M. Rifat, *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, İstanbul, Sel, 2008, s. 79-80).

2. Roland Barthes'ın *antimodernliği* ya da daha doğrusu *modern klasik* oluşu konusundaki görüşlerim için bkz. s. 11 ve ötesinde "Benim Barthes'larım: Yeniden" yazısının 3. ve 11. kesitleri.

3. Baudelaire'in Türkçedeki çeviri şiirleri ile düzyazı şiir çevirilerinden bazılarını da burada belirtmeden geçmeyelim: *Elem Çiçekleri* (çev. Alişanzade İsmail Hakkı; eski harflerle, 1927; Latin harfleriyle iki transkripsiyonu vardır); *Elem Çiçekleri* (çev. Vasfi Mahir Kocatürk, Buluş, 1957); *Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri* (çev. Suut Kemal Yetkin, Varlık, 1967); *Kötülük Çiçekleri* (çev. Sait Maden, Çekirdek, 2005); *Kötülük Çiçekleri* (çev. Erdoğan Alkan, Varlık, 1999); *Paris Sıkıntısı* (çev. Tahsin Yücel, Adam, 1982; sonradan İş Kültür, 2006).

KAYNAKÇA

Baudelaire, Charles

1973 *Correspondance I, II*. Paris: Gallimard (Pléiade dizisi).

1975-1976 *Œuvres complètes I, II*. Paris: Gallimard (Pléiade dizisi).

Bonnefoy, Yves

2014 *Le Siècle de Baudelaire*. Paris: Seuil.

Compagnon, Antoine

2003 *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: PUF-Sorbonne.

2005 *Les Antimodernes. De Joseph Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.

76 Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler

2014 *Baudelaire, l'irréductible*. Paris: Flammarion.

2014 “Baudelaire a été un poète-journaliste”, Antoine Compagnon ile söyleşiyi yapan Robert Kopp, *Le Magazine littéraire*, Ekim 2014, sayı: 548, s. 58-63.

Pia, Pascal

1961 *Baudelaire par lui-même*. Paris: Seuil.

Rifat, Mehmet

1997 *Gösterge Avcıları*. İstanbul: YKY (2. baskı, İstanbul, Om, 2000).

Le Magazine littéraire, Ekim 2014, “Son Baudelaire” dosyası, s. 56-96 (katkıda bulunanlar: Robert Kopp, Antoine Compagnon, Karin Westerwelle, Karl Philipp Ellerbrock, Pierre Glaudes, Stéphane Guégan, Pierre Brunel, Steve Murphy, Yves Bonnefoy).

İlk biçimi: *Varlık*, Şubat 2015.

Paul Éluard

Özgürlüğün Başına Gelenler

RADİKAL ÖZGÜRLÜK BAŞKALDIRISI

Paul Éluard'ın *Poésie et Vérité* 1942 (Şiir ve Gerçek 1942) adlı şiir kitabında o ünlü “Liberté” (“Hürriyet” ya da “Özgürlük”) şiiri de vardır. Gerçek ve düşsel dünyaya ilişkin “şeyler”in, “yerler”in bir “dökümü”nün yer aldığı ve üzerlerine anlatıcının “Liberté” diye yazdığı bu şiir İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın uğradığı Nazi işgaline karşı o dönemin edebiyat alanından gelen *radikal özgürlük başkaldırısı* olarak değerlendirilir. “Liberté” şiirinin çoğaltılmış binlerce örneği İngiliz Kraliyet Kuvvetleri'nin (R.A.F.: Royal Air Force) uçakları tarafından Fransız Direnişçilerine destek vermek üzere Fransa'daki makili alanlara paraşütlerle atılır. Yirmi bir dördlükten (ya da kıtadan: her dördlüğün son dizesi de bir nakarattır) ve en sonda yer alan tek dizelik “Liberté” sözcüğünden oluşan, 7+7+7+4 hece ölçüsüyle düzenlenmiş bu “durum şiiri” (Fr. *poésie de circonstance*), ilk yayımlanışından yaklaşık dört yıl sonra, *Tercüme* dergisinin 16 Mart 1946'da çıkarılan “Şiir Özel Sayısı”nda Melih Cevdet Anday – Orhan Veli Kanık çevirisiyle ve “Hürriyet” başlığıyla Türkiye'deki okurlara sunulur (s. 396-399). Bu çeviri, daha sonraki yıllarda da (2000'li yıllara dek) Orhan Veli'nin *Fransız Şiiri Antolojisi*'nde (Varlık, 1947; 3. baskı 1963, s. 91-94), Orhan Veli – Oktay Rifat – Melih Cevdet'in *Batıdan Şiirler*'inde (Yeditepe, 2. baskı, 1963, s. 19-22), ve yine Orhan Veli'nin şiir çevirilerini içeren derlemelerde (sözelimi, Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, Adam, 1990) ya da Paul Éluard'ın Türkçedeki şiir çevirilerini biraraya getiren derlemelerde yer alır.

Ancak, *Tercüme* dergisinde ve *Fransız Şiiri Antolojisi*'nde yayımlanan çeviride, nedense (!) 16. dördlüğe yer verilmemiş ve şiir Türkçede 21 dördlük yerine 20 dördlük olarak basılmıştır. Bir baş-

ka deyişle, “Liberté” şiiri, 1946 ve 1947 yıllarındaki iki ayrı baskıda Türkçeye bir “dalı” koparılmış olarak girmiştir. 1963 yılındaki *Batıdan Şiirler*’deyse, Türkçe çeviri daha da ilginç (!) bir baskı düzenine dönüşür: Bu kez, bir değil iki dörtlük birden atlanmıştır: İlk baskılarda yer verilmemiş olan 16. dörtlüğün yanı sıra bir de 4. dörtlük şiirden koparılmıştır bu baskıda.

1946 baskısından itibaren atlanmış olan 16. dörtlüğün Fransızca aslı aşağıda yer alan “Liberté” metninde açıkça görülecektir. Karşısındaki “Hürriyet” çevirisinde köşeli ayrıç içinde boş bırakılmış dörtlük de bu atlamanın bir göstergesi olarak konmuştur.

Şimdi burada bir parantez açıp, şiirin ana kaynağı Fransızcadaki yayınlara ve yine şiirin İngilizce antolojilerdeki durumuna bakacağız. Daha sonra da, Türkçedeki öteki çevirileri ele alacağız.

Tercüme dergisinde yayımlanan ilk çeviride 16. dörtlüğün bulunmamasının nedenlerini düşünürsek, şu olasılıkları belirtebiliriz: Ya çevirmenlerin kullandıkları Fransızca ana kaynakta bu dörtlük atlanmıştır; ya çevirmenler çeviri sürecinde bu dörtlüğü atmışlardır; ya da Türkçe çevirinin dizgi aşamasında dörtlük atlanmış ve yayını hazırlayanlar gereken dikkati göstermemişlerdir.

Biz bu şiir üstüne çalışırken, şu kaynakları kullandık: Paul Éluard, *Œuvres complètes, I, II*, Paris, Gallimard, Pléiade dizisi, 1968 (1971); Paul Éluard, *Poèmes (Choix de poèmes)*, Paris, Gallimard, sonradan *Le Livre de Poche*, 1963; A. Lagarde – L. Michard, *XX^e siècle. Les grands auteurs français*, Paris, Bordas, 1968.

Bu üç kaynakta da “Liberté” şiiri, eksiksiz olarak (21 dörtlük) yayımlanmıştır. Şiir ayrıca Fransızcada edebiyat ve kültürle ilgili çok sayıda kitapta ve antolojide de yer almıştır: Kimi kez bu kaynaklarda da bazı dörtlüklerin atlandığı görülür. Örnek olarak şu iki kitabı vereceğim: Jean Thoraval yönetiminde hazırlanan *Les grandes étapes de la civilisation française* (Paris, Bordas, 1969) adlı ortak kitabın 503. sayfasında “Liberté” şiirine yer verilmiştir: Burada 16. dörtlük vardır, ancak bu kez 13. dörtlük atlanmıştır. Fransa’nın General de Gaulle’den sonraki cumhurbaşkanı Georges Pompidou’nun hazırladığı *Anthologie de la poésie française*’deyse (Paris, Hachette, 1961) “Liberté” şiiri 21 dörtlük yerine 14 dör-

lülle yer almıştır (s. 480-482): Şiirin alındığı kaynak olarak Gallimard Yayınları gösterilmiş olmakla birlikte yedi dörtlüğün atlandığına (10'dan 16'ya) ilişkin bir not da yoktur.

Şimdi de iki İngilizce kaynağa bakalım: Paul Auster'ın hazırladığı *Twentieth-Century French Poetry*'de (New York, The Random House Book, Vintage Books, 1984) "Liberté" şiirine Fransızca aslı ve İngilizce çevirisiyle ("Liberty") birlikte yer verilmiştir (s. 210-217): Atlama yoktur. Şiirin çevirmeniyse W. S. Merwin'dir.

İkinci İngilizce kaynağı da *internet* üzerinden vereceğim. Aslında, yazılarımda *internet*'i kaynak olarak gösterme yoluna gerekmedikçe başvurmamaya çalışırım; ama yaygın kullanımdaki bir durumu vurgulamak için örnekleri buraya taşıyorum: 23 Ocak 2016'da uploads.worldlibrary.net sitesinde, Paul Éluard, *Twenty-Four Poems*'deki (çev. A. S. Kline, 2004) "Liberty" başlıklı çeviride de 21 dörtlük yerine 20 dörtlük yer almaktadır: Bu kez 8. dörtlük atlanmıştır. Demek ki "şiiri kırpma", "şiirin dallarını koparma" yalnızca bize özgü bir "olay" değil!

Ama aynı gün poetsofmodernity.xyz sitesindeyse aynı çevirmenin "Liberty" çevirisinde (2001) atlama görülmemiştir.

Şimdi yeniden Türkçedeki çevirilere dönelim:

16. dörtlüğün çevirisinin Türkçede başka şair ya da yazarlarca yapıp yapılmadığını araştırdığımızda karşımıza öncelikle A. Kadir ile A. Bezirci'nin Paul Éluard'dan çevirdikleri *Seçme Şiirler* derlemesi (Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi, 1968; sonraki baskı Yazko, tarih belirtilmemiş) ile Sait Maden'in Paul Éluard'dan çevirdiği *Şiirler* (Cem, 1993; Çekirdek, 2007) çıktı.

A. Kadir ile A. Bezirci derlemesinin 1968 baskısında, şiir, Melih Cevdet – Orhan Veli çevirisiyle ("Hürriyet" başlığıyla) yer alır: Dolayısıyla 16. dörtlük bu baskıda da yoktur. Aynı derlemenin daha sonraki Yazko baskısında, "Liberté" şiiri bu kez "Özgürlük" başlığıyla ve yeni bir çeviriyle yer alır. Melih Cevdet – Orhan Veli çevirisinde bulunmayan 16. dörtlük, derlemenin bu baskısında yeni Türkçe çevirisiyle şöyle kendini gösterir:

“Sunulan¹ her tene
Dostların alnına
Uzanan her ele
Yazarım adını”

Evet A. Kadir – A. Bezirci çevirisinin Yazko baskısında 16. dördlük bu dizelerle yer almıştır. Ancak bu kez *hiç beklenmedik* bir başka “aksaklık” çıkar karşımıza: 6. ve 7. dördlükler birbirine karıştırılıp tek dördlüğe indirgenmiştir: 6. dördlüğün ilk dizesi alınmış, bunlara 7. dördlüğün 2., 3. ve 4. dizeleri eklenmiş ve ortaya “Liberté” şiirini “allak bullak” eden apayrı bir dördlük çıkmıştır:

“Parçalı gökyüzüne
Kuş kanatlarına
Değirmenine gölgelerin
Yazarım adını”

Okurlar, 6. ve 7. dördlüklerin asıllarını ve Melih Cevdet – Orhan Veli çevirilerindeki karşılıklarını bu “beklenmedik dördlük”le karşılaştırmak için yazımızın sonundaki şiir metinlerine bakabilirler.

Sait Maden de “Liberté”yi, “Özgürlük” başlığıyla (1993 baskısı, s. 253-256; 2007 baskısı, s. 117-119) ve yeni bir çeviriyle eksiksiz

1 Şiirin 16. dördlüğünde yer alan “Sur toute chair accordée” dizesindeki “accordée” nitelemesi “accorder” fiilinden gelir ve Fransızcada bu bağlamda iki ayrı anlam içerebilir: “vermek ya da sunmak” ile “uyumlu-ahenkli kılınmak, birleşmek, uzlaşmak: uyumlu, ahenkli birliktelik” Birinci anlam A. Kadir – A. Bezirci çevirisine alınmış, ikinci anlam ise S. Maden çevirisine (bkz. yandaki 83. sayfa). Çeviride “anlam bölüşümü” de bu olsa gerek!

Bu yazıyı hazırlarken, Paul Éluard ile yakından ilgilendiğini bildiğim *Muhterem Dostum Eray Canberk*’e “Liberté” şiirinin 16. dördlüğünü Melih Cevdet – Orhan Veli üslubuna uygun biçimde çevirmesini önermiştim. Sağ olsun beri kırmadı ve dört değişik çeviri örneği gönderdi. Aralarından birini veriyorum:

“Uzlaşılın her tene
Dostlarınızın alnına
Uzatılın her ele
Yazarım adını”

Bu arada belirtmeden geçmek istemiyorum. Eray Canberk aslında “Liberté”nin bütününe çevirmiş. “Okuma Günlüğü/Günlük Okumalar” başlığı altında kaleme aldığı yazı dizisi çerçevesinde yayımlayacağını söyledi.

olarak veriyor kitabında.² Onun 16. dörtlüğe ilişkin çevirisiye şöyle:

“Birbirine uymuş³ her tene
Dostlarımın alnına
Uzanan her ele
Yazarım adını”

Bu arada Orhan Veli’nin *Fransız Şiiri Antolojisi*’nde yer alan “Hürriyet” çevirisinde 5. dörtlükteki, 2. ve 3. dizelerin yerleri *Tercüme* dergisindeki çeviriye ve şiirin Fransızca aslına da uymayacak biçimde değiştirilmiştir. O. Veli – O. Rifat – M. Cevdet’in *Batıdan Şiirler*’indeyse, 5. dörtlüğe ilişkin düzen, *Tercüme* dergisindeki dize sıralamasına uyarak eski biçimini almıştır. Öte yandan, şiirin Fransızca aslında şiirin sonundaki “nokta” dışında dörtlüklerde noktalama işaretleri kullanılmamıştır. *Tercüme* dergisindeki çevirideyse 2. ve 15. dörtlüklerde “virgül” kullanılmıştır. *Fransız Şiiri Antolojisi* ile *Batıdan Şiirler*’deyse çevirideki virgüller çıkartılmıştır.

Modern Fransız Edebiyatı ile Fransızca-Türkçe Çeviri derslerimde 1980’li yıllardan başlayarak Eleştiri Defteri’ne almış olduğum bu notları daha fazla bekletmeden ilgili okurlara sunma gereği duydum. Bu arada Melih Cevdet – Orhan Veli çevirisi üzerinden yaptığım karşılaştırma sonucu, anlam aktarımı açısından elbette başka saptamalarım⁴ da var ama burada özellikle şunu belirtmekle yetineceğim:

2 Sait Maden’in 1993 baskısı (Cem) ile 2007 baskısında (Çekirdek) yer alan çevirisinde üç değişiklik göze çarpıyor: 2. dörtlükteki “Okunmuş bütün sayfalara/ Bütün beyaz sayfalara” (1993) “Okunmuş sayfalara/ Bütün ak sayfalara” (2007) biçimine dönüşmüş. 6. dörtlüğün 3. dizesindeki “Canlı ay göle” (1993), “Canlı ay çöle” (2007) biçimini almış. Yani, “Göl”, “Çöl’e dönüşmüş! Dizenin Fransızcası “Sur le lac lune vivante” Dizgi yanlış dışında bir başka olasılık, bir başka bilinçli seçim söz konusu olabilir mi dersiniz? Meraklısına duyurulur!

3 Bkz. not 1.

4 Varış metnini kalkış metniyle anlam denkliği ya da gönderge (Fr. *réfèrent*) denkliği açısından karşılaştırmak isteyenler olabilir. Bunun için sözgelimi 4. ve 13. dörtlüklere bakabilirler. Gönderge eşdeğerliği açısından, bir örnek vermekle yetineceğim: 4. dörtlüğün yukarıda sözünü ettiğim bütün çevirilerinde “çiğdem” ya da “çiğdemler” sözcüğü geçiyor. Dizenin Fransızcası “Sur les nids sur les genêts” Buradaki “genêt” sözcüğü Türkçede Melih Cevdet – Orhan Veli tarafından 1946’da “çiğdem” diye karşılanınca, bütün öbür çevirilerde de “çiğdem” sözcüğü

1946'da yayımlanan "Hürriyet" çevirisi, özellikle Orhan Veli'nin bütün çeviri şiirleri gibi *varış dili* Türkçe içinde kendine "özel" bir yer edinmiştir (özellikle bkz. Charles Cros'dan "Çirozname" çevirisi). O tarihten beri de bir dalı koparılmış olsa da, Türk dili içinde varlığını ilk "varoluş" biçimiyle sürdürebilmektedir. Şiiri *kalkış dilindeki* ve kültüründeki özgün anlamların yüküne göre kuşkusuz değerlendirebiliriz. Ancak, Orhan Veli çevirilerinde erek dil ve erek kültür amaçlı bir çeviri sürecinin geçerli olduğunu da unutmamakta yarar var diye düşünüyorum. Çeviri etkinliğinde, çeviri kuramında ve çeviri eleştirisinde iki temel ayrımın dikkate alındığını, *kaynak metin yanlıları* (*kaynak-metinciler*) ile *erek metin yanlılarının* (*erek-metinciler*) var olduğunu benimseyecek olursak, Orhan Veli çevirilerinde daha çok erek-metincileri sevindirecek bir yaklaşımın geçerli olduğunu belirtmemiz gerekir. Atlanmış dörtlülüğü değerlendirme dışında tutarak kuşkusuz!

[**Açıklama:** "Liberté" şiirinin oluşturulma süreci, çözümlenmesi, yorumlanması, bu yazı bağlamı dışında tutulmuştur.]

Şimdi "Liberté" şiirinin Fransızca aslıyla Melih Cevdet – Orhan Veli çevirisinin 1946 baskısını (*Tercüme* dergisi) veriyorum:

LIBERTÉ

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

HÜRRİYET

Okul defterlerime
Sırama ağaçlara
Kumlar karlar üstüne
Yazarım adını

Okunmuş yapraklara
Bembeyaz sayfalara
Taş, kan, kâğıt veya kül
Yazarım adını

şiirsel etkisini koruyarak varlığını sürdürmüştür. Hem yaygın renk benzerliği örnek alınarak, hem şiirselliğin gücü düşünülerek, hem de hece ölçüsünü (7+7+7+6) tutturabilme kaygısıyla, M. Cevdet – O. Veli, çiçek olarak "çiğdem" sözcüğünü, "genêt"nin tam karşılığı olan "katırtırnağı"na yeğlemişler!

Sur les images dorées
 Sur les armes des guerriers
 Sur la couronne des rois
 J'écris ton nom

Yıldızlı tasvirlerle
 Toplara tüfeklere
 Kıralların tacına
 Yazarım adını

Sur la jungle et le désert
 Sur les nids sur les genêts
 Sur l'écho de mon enfance
 J'écris ton nom

Ormanlara ve çöle
 Yuvalara çiğdeme
 Çın çın çocuk sesime
 Yazarım adını

Sur les merveilles des nuits
 Sur le pain blanc des journées
 Sur les saisons fiancées
 J'écris ton nom

En güzel gecelere
 Günün ak ekmeğine
 Nişanlı mevsimlere
 Yazarım adını

Sur tous mes chiffons d'azur
 Sur l'étang soleil moisi
 Sur le lac lune vivante
 J'écris ton nom

Gök kırpıntılarıma
 Güneş küfü havuza
 Ay dirisi göllere
 Yazarım adını

Sur les champs sur l'horizon
 Sur les ailes des oiseaux
 Et sur le moulin des ombres
 J'écris ton nom

Tarlalara ve ufka
 Kuşların kanadına
 Gölge değirmenine
 Yazarım adını

Sur chaque bouffée d'aurore
 Sur la mer sur les bateaux
 Sur la montagne démente
 J'écris ton nom

Fecrin her soluğuna
 Denize vapurlara
 Azgın dağın üstüne
 Yazarım adını

Sur la mousse des nuages
 Sur les sueurs de l'orage
 Sur la pluie épaisse et fade
 J'écris ton nom

Bulutun yosununa
 Kasırganın terine
 Tatsız kaba yağmura
 Yazarım adını

Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Parlayan şekillere
Renklerin çanlarına
Fizik gerçek üstüne
Yazarım adını

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Uyanmış patıkaya
Serilip giden yola
Hınca hınç meydanlara
Yazarım adını

Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom

Yanan lâmba üstüne
Sönen lâmba üstüne
Birleşmiş evlerime
Yazarım adını

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

İki parça meyvaya
Odama ve aynaya
Boş kabuk yatağıma
Yazarım adını

Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Obur köpekçiğime
Dimdik kulaklarına
Acemi pençesine
Yazarım adını

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Kapımın eşğine
Kabıma, kacağıma
İçimdeki aleve
Yazarım adını

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

[

]

Sur la vitre des surprises
 Sur les lèvres attentives
 Bien au-dessus du silence
 J'écris ton nom

Camların oyununa
 Uyanık dudaklara
 Sükûnun ötesine
 Yazarım adını

Sur mes refuges détruits
 Sur mes phares écroulés
 Sur les murs de mon ennui
 J'écris ton nom

Yıkılmış evlerime
 Sönmüş fenerlerime
 Derdimin duvarına
 Yazarım adını

Sur l'absence sans désir
 Sur la solitude nue
 Sur les marches de la mort
 J'écris ton nom

Arzu duymaz yokluğa
 Çırçıplak yalnızlığa
 Ölüm basamağına
 Yazarım adını

Sur la santé revenue
 Sur le risque disparu
 Sur l'espoir sans souvenir
 J'écris ton nom

Geri gelen sağlığa
 Kaybolan tehlikeye
 Hâtırasız ümide
 Yazarım adını

Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer

Bir tek sözün şevkiyle
 Dönüyorum hayata
 Senin için doğmuşum
 Seni haykırmaya

Liberté.

Hürriyet

Yazan:
 Paul Éluard

Çevirenler:
 M. C. Anday –
 O. V. Kanık
 Tercüme, s. 396-399.

Œuvres complètes, I,
 s. 1105-1107

Albert Camus

Albert Camus: *Filozofların Tulûatı*

Oyunlarının çoğunda ukalalarla, züppelerle, dalkavuklarla, dalaverecilerle, düzenbazlarla ve dogmatik görüşleri yayanlarla inceden inceye alay eden, onların içyüzlerini yergi dolu sahnelerle sergileyen Molière'in, aynı zamanda bir tiyatro yazarı olan Albert Camus'ye de esin kaynağı olduğu duraksamadan söylenebilir. Neden mi? Molière'in *Tartuffe*, *Kibarlık Budalası*, *Scapin'in Dolapları* ve *Versailles Tulûatı* adlı piyeslerinin alay ve yergi dolu dünyası Camus'nün 2006 yılına kadar gizli kalmış bir oyununda kendini apaçık gösterir de ondan: *L'Impromptu des philosophes*'tur bu. Başlıgıyla Molière'in *L'Impromptu de Versailles*'ını çağrıştıran bu oyunu, Türkçeye Orhan Veli – Azra Erhat'ın Molière çevirisindeki başlığa (*Versailles Tulûatı*) da gönderebilmek amacıyla *Filozofların Tulûatı* diye adlandırmayı uygun gördüm.

Hemen yukarıda da vurguladığım gibi bu oyun ilk kez 2006 yılında Gallimard Yayınları'nın Pléiade dizisinden çıkan, Camus'nün Bütün Eserleri'nin (*Œuvres complètes*) 2. cildinde yer alır. Konuyla ilgili araştırmacıların belirttiklerine göre Camus bu oyunu büyük bir olasılıkla 1947 yılında (Camus tarih atmamıştır metnine) bir deftere, sıkışık bir yazıyla yazmıştır: Defterdeki metin toplam 35 sayfadır. Ama oyun yayına hazırlanırken sonradan daktiloya çekilmiş metin üzerinde çalışılmıştır (Fransa'da Aix-en-Provence'taki Albert Camus Yapıtları Fonu'ndadır bu metin). İlginçtir Camus, piyesi sağlığında yayımlamadığı gibi sahneye de koymamış, üstelik oyununa yazar olarak Albert Camus adını değil de Antoine Bailly takma adını koymuştur. Peki neden böyle bir çekince içine girmiştir Camus? Bu tutumun temelinde, o yıllarda Paris'in entelektüeller çevrelerini kasıp kavuran Sartre'in varoluşçu tezlerine ve bu tezleri çarçabuk benimseyip bütün toplantılarda ve/ya da kahvelerde moda haline getirenlere karşı Molière'vari alaylı bir yerginin kaleme alınmış olmasının ve oyundaki can yakıcı eleştirilerin Sartre ve çevresindekiler tarafından hiç de hoş karşılan-

mayacağıının düşünölmüş olmasının yattığı söylenebilir. Camus, içeriğini ayrıntılı biçimde vereceğimiz bu oyunun yayımlanmasını da sahneye konmasını da hatta kendisi tarafından yazıldığıının bile bilinmesini arzulamamış, bir bakıma, Paris “entelijensiya”sının o yıllardaki yaşam biçimini kâğıda dökmekle yetinmiştir!

FİLOZOFLARIN TULÛATI: KİŞİLER, OLAY ÖRGÛSÛ VE GÖNDERMELER

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris’te kendini yoğun biçimde hissettiren “Sartre varoluşçuluğu” modasını alaya alan piyesteki karakterlerin başında Mösyö Néant (Bay Hiç: Camus, *Sıkıyönetim* oyununda da aynı anlamı içeren Nada karakterini yaratmıştır) ile Mösyö Vigne’in (Viyn diye okunur ve Bay Üzüm Bağ demektir: taşralılığı simgeler) yanı sıra Madam Vigne (Mösyö Vigne’in karısı), Sophie (Mösyö Vigne’in kızı), Mösyö Mëlusin (Sophie’nin sevdiği erkek, Mösyö Vigne’in, kızıyla evlenmesine engel olmaya çalıştığı damat adayı) ve düşkünler yurdunun müdürü gelir.

Bir gün adının Mösyö Néant (Sartre’in *L’Être et le néant* [Varlık ve Hiçlik] adlı yapıtını anımsayalım) olduğunu öğrendiğimiz kişi kolunun altında kocaman bir kitapla taşradaki küçük bir şehrin belediye başkanı ve aynı zamanda eczacı olan Mösyö Vigne’in kapısını çalar. Evin genç kızı Sophie, gelen kişiyi “Baba burada bir adam sizinle konuşmak istiyor” repliğiyle duyurur. Bu adamın belediye başkanını mı yoksa eczacıyı mı görmeye geldiğini bilmeyen Mösyö Vigne’in kızına yanıtıysa şöyle olur: “Eğer belediye başkanını görmeye geldiyse nişan kordelamı takmam gerekecek, yok sanat adamını görmeye geldiyse o zaman da gömleğimi isteyeceğim” Daha başlangıçta *Cimri*’nin karakterlerini çağrıştıran bu diyalogdan sonra, Mösyö Néant ile Mösyö Vigne’in diyalogları dikkati çeker. Mösyö Néant (bir *oksimoron* havası sezilir bu adlandırmada) elinde bulundurduğu eserden, daha doğrusu ticari üründen gurur duyar bir biçimde kendini “yeni bir doktrinin gezgin satıcısı”, yüce bir hakikati içeren bir kitabın yayıcısı olarak takdim eder. Bu “değeri biçilemez eser”i uygun bir fiyatla satmayı amaçlamaktadır. Paris’ten geldiğini, adının da orada çok iyi bilindiğini söyler.

Tuhaf konuşmasıyla, daha doğrusu şizofrence sabuklamalarıyla da, aslında hiç kimseyi beğenmemesine karşın dar kafalı, saf, adıyla da taşralılığı çağrıştıran Mösyö Vigne'i kandırmayı başarır. Hatta dalkavukluk ederek, Mösyö Vigne'in, çalışmalarıyla Paris'te çoktan tanındığını da belirtir. Gerçi Mösyö Vigne'in çalışmaları yayımlanmamıştır, ama anlaşılan ünü önceden yayılmıştır! Ona göre bunun kanıtı da Mösyö Néant'ın Paris'ten kalkıp kendisini görmeye gelmiş olmasıdır! Aslında, Mösyö Néant bir sahtekârdır, bir numaralı yalancıdır, aynı zamanda da bir asalaktır. Öyle ki yeni tanıştığı birinin evine kendini davet ettirmeyi ve geceyi orada konuk olarak geçirmeyi bile başarır.

Mösyö Vigne giderek Mösyö Néant'ı fazlasıyla ciddiye alır, ona aptalca bir hayranlık besler. Hatta onun etkisiyle, yetişmiş olduğu Katolik inancını da terk edip dinden çıkacaktır. Çünkü, tanrıtanımaz Mösyö Néant, kilise-karşıtı olmanın kibarlara yakıştığını söylemiş, kibarlar dünyasının papasının da bunu buyurduğunu belirtmiş, özellikle de şu sözyle etkili olmuştur: "Hem zaten bu din, artık Paris'te moda olan insanlar arasında tutulmuyor" Papa böyle buyurduğuna göre, Mösyö Vigne de daha fazla gecikmeden dinden uzaklaşır.

Molière'in oyunlarını çağrıştıran bu özelliklerin yanı sıra Orgon'un Tartuffe'e hayranlığını anımsatacak biçimde Mösyö Vigne, Mösyö Néant'a hayranlığını da şöyle dile getirir: "O benim babam, kardeşim, ailem, dinimdir"

Mösyö Vigne, bir düşünce ustası, hatta efendisi olarak kabul ettiği Mösyö Néant'ın öylesine etkisi altına girer ki, yaşamını onun ilkeleri doğrultusunda sürdürür, karısını boşar, kızının sevdiği adamla değil de Mösyö Néant'la evlenmesini ister. Sonunda bütün ailesinin yaşamını tehlikeye sokacak bir bencillik içine girer. Olay örgüsünün akışı açısından dönüm noktası, düşkünler yurdunun müdürünün son anda güçlü kuvvetli iki görevliyle birlikte gelip Mösyö Néant'ı kaçtığı tedavi yurduna geri götürmesidir. Mösyö Néant'ın gerçek kimliği böylece anlaşılmış, Vigne ailesi de babalarının delice davranışlarını sürdürmesinden kurtulmuş olur. Sophie artık sevgilisine kavuşabilecektir. Camus'nün, oyunda mutluluğu için tek başına mücadele eden bir karakter olarak gösterdiği Sophie'ye bu adı vermiş olması anlamlıdır: Bilgeliliğin adıdır

“Sophie” Camus için felsefenin bilgelik aşkı, filozofun de bilgelik dostu olduğunu unutmayalım!

Şimdi Parisli entelektüellerin sözlerini ve bu sözlerin gerisinde Sartre varoluşçuluğunu inceden inceye alaya alan diyalog örneklerine gelelim:

Mösyö Néant (Bay Hiç) adlandırmasıyla, 1943'te yayımlanan *Varlık ve Hiçlik*'e yapılan göndermenin dışında, bütün oyunda Sartre'a ve felsefesine açıkça telmihte bulunan yerler saptayabiliriz.

Sözelimi, oyunun bir repliğinde, üstü hafifçe örtülü biçimde, Sartre'ın 1944'teki *Gizli Oturum* piyesine şöyle bir gönderme vardır: “İnsan sevgisini unutmayın ve onu gizli bir oturum yaparak uygulamayı öğrenin.”

Bir başka replikte de *Özgürlüğün Yolları*'nın 1945'te yayımlanan ilk cildine gönderme sezilir: “Bizler her zaman özgür olmanın yolu üzerindeyiz.”

Öte yandan düşkünler yurdu müdürü de “tuhaf Paris şehri”yle alay ederken “orada insanlar özgürlük adına zindana atılacakları görüşündedirler” der.

Camus'nün bu oyununu ayrıntılı biçimde inceleyen ve bizim de yorumlarından yararlandığımız Marie-Claude Hubert'in oyun metninde dikkatini çeken bir başka nokta da oyundaki filozof karakteri (Mösyö Néant) hakkında “çirkin maymun” (Fr. *vilain singe*) deyişinin kullanılmasıdır. Eleştirmen Hubert, “Bu deyişin altında Sartre'ın çirkinliğine doğrudan bir telmih görmemek zordur” der.

Alaya dayalı bir başka gönderme de “içdaralması” (Fr. *angoisse*) kavramı çevresinde döner. Mösyö Vigne, Mösyö Néant'dan “içdaralması'nın ne olduğunu açıklamasını istediğinde, Mösyö Néant bunu “dünyanın en iyi şeyi” olarak tanımlar. “İçdaralması” ona göre bir erdemdir, bir büyük zevktir, bir tesellidir, insanı yaşatan şeydir. Kanıtı da ölümlerin böyle bir şey hissetmemeleridir. Bu konudaki tartışma Mösyö Néant'ı son derece memnun etmiştir, çünkü o sırada Madam Néant'ın getirdiği domuz jambonunu tek başına ve oburcasına mideye indirirken aynı zamanda “İç daralması, daha fazla içdaralması, hep içdaralması” (Danton'un “cesaret, daha fazla cesaret, hep cesaret” sözünü anımsatır) diye de haykırmaktadır. Bu sahne oyununda, “içdaralması”, “domuz jambonuyla” özdeşleşmiştir: Filozof (!) Mösyö Néant, neşe içinde birini isterken sanki

ötekini istemiş gibidir. “İçdaralması” hakkında tartışmak iştahını iyice kabartmıştır.

Mösyö Néant ile Mösyö Vigne’in “filozofça” (!) konuşmaları gülünç bir biçimde Sartre’in düşünce sistemine olduğu kadar kıs-men Camus’nün kendi felsefi düşüncesine de göndermeler içerir. Bunun en çarpıcı örneği de iki karakterin “saçma” kavramı çevre-sindeki şu diyaloglarıdır:

Mösyö Néant: Yani üzerinde yaşadığımız bu dünya saçmadır.

Mösyö Vigne: Peki neden saçmadır bu dünya?

Mösyö Néant: Hiç açıklanamaz oluşu nedeniyle.

Mösyö Vigne: Peki nasıl olur da açıklanamaz.

Mösyö Néant: Saçma da ondan.

Mösyö Vigne: Evet bu kez açık seçik görüyorum Mösyö ve bu dünya-nın açıklanamaz olduğunu anlıyorum.

Öte yandan oyunda varoluşçuluğun ilkelerinden biriyle kurulan gülünç ve alaycı yan da “eylem ahlakı”yla bağlantılıdır. Mösyö Néant’dan önemli olanın “niyet ahlâkı” değil de “eylem ahlâkı” olduğunu öğrenen Mösyö Vigne kızıyla evlenmek isteyen müstak-bel damadının aşk duygularından şüphe eder, bu şüphesine kanıt olarak da damat adayının kızına hâlâ aynı yatağı paylaşmayı teklif etmediğini ve hatta kızının evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirme-sini sağlayamadığını gösterir: “Bakın kızım, önemli olan niyetler değil, eylemlerdir” deyişi de bu aşamada ağızdan dökülür. Mösyö Vigne için aşk diye bir şey yoktur, yalnızca “okşamalar” vardır. Kızı Sophie de Paris’ten gelen bu tür bir aşk anlayışından çok hoşlanacak ve hemen uygulama yolunu tutacaktır. Mösyö Vigne, damat adayının okşamaları gerçekleştirdiğini öğrenmiş, kızının doğuracağı çocuğu beklemektedir. Ona göre, eğer doğum olmazsa, o zaman sorumluluk diye bir şey de yoktur, sorumluluk yoksa bağ-lanma yoktur, bağlanma yoksa aşk diye bir şey de yoktur. Mösyö Vigne daha sonra damat adayından iyice emin olmak için, sorgula-masını sürdürür. Sabuklamaları da giderek artmaktadır. Ona göre, yatakta ateşli olmak da yetmez, evlenecek bir damat adayının aynı zamanda biraz cani, biraz hırsız, biraz ahlâksız olması gerekir. “Ne olması gerektiğini kendi seçemeyen bir adama nasıl itimadım olabilir ki?” der Mösyö Vigne.

Bu sahnede Jean Genet'nin Sartre'ı büyülemesine ilişkin bir telmih varlığı açıkça görülür: Jean Genet'nin *Gülün Mucizesi* adlı yapıtı için yazdığı makalesinde (bu makale sonradan Genet'yle ilgili kitabında da yer alacaktır) Sartre, Genet'nin hırsız ve delikanlılara düşkün olduğunu da dile getirir; Genet gençliğinde birçok kez tutuklanmıştır ve aynı suçları işlerse daha ağır bir cezayla zindana atılacaktır. İşte yukarıda değindiğimiz sahnedeki diyaloglar da Sartre'ı çağrıştıran bir kesittir.

Sartre'a bir başka gönderme de "aşkınlık yokluğu" anlayışıyla ilgilidir. Mösyö Vigne "aşkınlık yokluğu"nu karısına kanıtlamak için şu sözlere başvurur: "Sonunda hakikat nedir öğrendim, yani üstün bir hakikat yokmuş, hatta hakikat diye bir şey de yokmuş"

Katı ve klasik üsluba karşı olduğu kadar şatafata, anlaşılması güç anlatıma da her zaman karşı çıkan ve bu türden üslupları kullanan filozoflarla alay etmeyi ihmal etmeyen Albert Camus, yıllarca gizli kalmış bu oyunun, bu parlak nazirenin (pastiş) metninde, Sartre'ın kuramının birçok noktasını gülünç kılacak biçimde işlerken daha çok Sartre varoluşçuluğunu hiçbir sorgulamadan geçirmeden, yalnızca moda haline geldiği ya da getirildiği için hemen benimseyenleri, 1940'lı yılların Parisli entelektüellerini yergisine hedef seçmiştir. Gerçekten de oyunun metninde doğrudan İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris'teki kimi entelektüellerin snobizmi, ukalalığı, kakavanlığı, dar düşünceliliği, fanatizmi ve iki yüzlülüğü (varoluşçu ahlâkın ilkelerini teoride savunup pratikte uygulamaya yönelmeyenlerin ikiyüzlülüğü) ön plana çıkarılır. Camus'ye göre, bu entelektüeller varoluşçuluğun peşinden moda olduğu için gitmişlerdir. Snobizm o dönem Paris entelijensiyasında yaygındır. Bu kültürlü insanlar ya da bir başka deyişle kendilerini Sartre'ın artçıları olarak görenler, aslında tartıştıkları görüşlerin yer aldığı yapıtları da okumamışlardır, çünkü ayaküstü öğrendikleri görüşleri her gün birbirlerini etkilemek amacıyla durmadan tekrarladıklarından yapıtların aslını okumaya vakit bulamazlar. Mösyö Vigne'in, Mösyö Néant'dan öğrendiklerini karısını etkilemek için sürekli tekrarlama da bu gerçeğin bir parodisidir.

Piyesin sonunda tımarhaneden kaçmış bir deli olduğu ortaya çıkan ve kendini Mösyö Néant diye tanıtmış olan kişinin sürekli

sözünü ettiği ve övündüğü o koca kitabı yazmadığı gibi okumadığı da anlaşılır.

Camus, sözleriyle çevresini delicesini etkileyen Mösyö Néant'ı bağlayıp götürecek olan düşkünler evi müdürünün dilinden, felsefe ve filozoflar hakkında şu alaycı yargıyı da belirtmeden edemez:

“Felsefenin çok fazla insana yayılmasının iyi bir şey olmadığını biliyorum. Filozoflar tek başlarına kalmalıdır. Onlar cüzamlılar gibidir, biraz uzakta tutulmaları gerekir. Böylece hastalıkları kendilerine yarar sağlayabileceği gibi başkasına da zarar vermez”

MERAKLISI İÇİN NOT

1. “Okumadan hayran olmanın ya da okumadan kara çalmanın” Sartre üzerinden bir örneği ile Sartre-Camus çatışması için bkz. M. Rifat, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*’daki (İstanbul, YKY, 2012) iki yazı, s. 101-106 ve 107-117. Ayrıca, bilgi kırıntılarıyla ahkâm kesmeye kalkanlara da Romalı yazar Büyük Plinius’un Yunan ressamı Apelles’e atfen dile getirdiği şu Latince söz uygun düşer: “Sutor, ne supra crepidam”

2. Camus, okunmak ve anlaşılmak için yazardı. *Defterler*’inde şöyle bir notu vardır: “Anlaşılmayacak biçimde yazanlar şanslı sayılırlar: Onların ileride yorumcuları ortaya çıkacaktır. Ötekilerinse yalnızca okurları olacaktır; bu da sanırım küçümsenecek gibi görünür” Bu notu yazdığı sırada hangi filozofların hangi kitaplarını düşünüyordu acaba Camus? Prusyalının (Kant) doğrultusundaki filozofları mı yoksa Danimarkalının (Kierkegaard) doğrultusundaki filozofları mı? Konuya, kapalılık ve açıklık açısından bakmak gerekir!

3. Camus, Paris’i Platon’un mağarasına benzetir, oradaki insanların gölgeyi gerçek diye algıladıklarını belirtirdi. Camus, aydınlığın yazarıydı. Bugün birçok Camus yorumcusu, onu, açık seçik, aydınlık ve “anlaşılır” anlatımıyla *varoluş felsefesinin* (Fr. *philosophie existentielle*) doğrultusuna yerleştirirler, daha çok kapalı anlatımıy-

la dikkati çeken *varoluşçu felsefenin* (Fr. *philosophie existentialiste*) doğrultusuna değil.

4. Camus'nün *L'Impromptu des philosophes* (Filozofların Tulûatı) adlı oyunu 2012'de Paris'te Théâtre du Nord Est tarafından (yöneten: Monique Beaufrère), 2013'te de Paris'in güneyindeki Savigny-sur-Orge'da Théâtre du Fil'in desteklediği Théâtre du Gué tarafından (yöneten: Michel Parent) sahnelenmiştir.

KAYNAKLAR

Camus, Albert

2006 *Œuvres complètes, II*. Paris: Gallimard, Pléiade dizisi, yay. haz. Jacqueline Lévi-Valensi; *L'Impromptu des philosophes* bu cildin içindedir.

Hubert, Marie-Claude

2009 "L'Impromptu des philosophes", *Dictionnaire Albert Camus* (yön. Jeanyves Guérin). Paris: Robert Laffont, s. 410-414.

Lévy, Bernard-Henri

2010 "Albert Camus, philosophe artiste", *Le Monde*, 6 Ocak.

Onfray, Michel

2012 *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Flammarion.

Weyembergh, Maurice

2009 "Philosophie", *Dictionnaire Albert Camus* (yön. Jeanyves Guérin). Paris: Robert Laffont, s. 675-682.

İlk biçimi: *Kitap-lık, Ocak-Şubat 2016*.

Orhan Pamuk

Romancı Örnek Okuruna Yol Gösteriyor

Orhan Pamuk'un romanları ve yazıları Yapı Kredi Yayınları tarafından yeniden yayımlanmaya başlayınca (Temmuz 2013) dikkatimi ilk olarak üzerinde yıllar önce çalıştığım iki romanın ekleri çekti: *Benim Adım Kırmızı*, yazarın "Sonsöz"ü (s. 501-516) ile "Sanat-Edebiyat-Tarih Kronolojisi"ni (s. 517-551); *Kar* da yine yazarın "Sonsöz"ünü (s. 447-460) içeriyordu. 1999'da *Benim Adım Kırmızı* üstüne bir yönlemsel okuma denemesi kaleme aldığım da, 2002'de de *Kar*'ı incelediğimde Sonsöz'ler ve Kronoloji yoktu (her iki inceleme yazım da sonradan *Metnin Sesi* adlı kitabımda yer aldı, İş Kültür, 2007; 2. baskı, 2011). Bu nedenle yeni yayınları elime aldığım da ilk isim söz konusu ekleri okumak oldu.

Yazarın kendi romanları üstüne açıklamalara gitmesi ve bunu sonraki baskılarda romanlarıyla birlikte yayımlaması gerek romanların alımlanması (ya da *roman eleştirisi*) açısından, gerekse romanların oluşumsal katmanları (ya da *genetik eleştiri*) açısından önemli ve az bulunur bir özellik.

Önce romanların alımlanması açısından birkaç söz söylemek istiyorum, bu amaçla da *Benim Adım Kırmızı*'yı ele alacağım. Bu romanı 1999'da *anlatı yapısı* açısından çözümlerken romanda üç okur tipini "harekete geçiren" *anlatı seslerinin* var olduğunu, bunların da *sıradan okur*, *naif okur*, *örnek okur*'a yöneldiğini göstermiştim. Romanın yeni baskısındaki Sonsöz ve Kronoloji de doğrudan *örnek okura* seslenen, örnek okura yol gösteren metinler olarak karşımıza çıkıyor. Bir bakıma Orhan Pamuk'un roman içinde tasarladığı okur tiplerinden en ağırlıklı ve geçerli olan okurun (yani örnek okurun) merakını bir ölçüde olsa gidermeye çalışan ya da merakını artıran, dolayısıyla romanın alımlanma ufkunu genişleten bir doğrultu izliyor bu Sonsöz ve Kronoloji. Örnek okur romanı okumayı sürdürürken Sonsöz'e ve Kronoloji'ye her göz atışında kimi kez kendi çağrışımlarının yazarın yönlendirmeleriyle kesiştiğini, kimi kez de kendi çağrışımlarının yazarın gönderme-

leriyle uyuşmadığını görebilecektir. Uyuşmama durumunda da alımlamanın yazar yönlendirmeli bir doğrultu izlemesi de *anlam-sal açılımı* artırabilecektir kuşkusuz.

Öte yandan, bir ikinci özelliğin varlığından, romanın oluşum çizgisindeki katmanların Sonsöz’lerde belirtildiğinden söz etmiş-tim yukarıda: Gerçekten de *Benim Adım Kırmızı*’nın Sonsöz’ünde verilen bilgiler romanın oluşum evrimini göstermesi, romanın kaç “çeşit malzemeden yapılmış” olduğunu belirtmesi (yeni baskı, s. 504), romanın kurgulanış aşamalarına değinmesi, yararlanılan kaynakları ve bunların romana yansıtılış biçimlerine yer vermesi, romancının kahramanlarıyla özdeşleşme gücüne önem verdiğini söylemesi (yeni baskı, s. 511), romanın nasıl “koskocaman bir kub-beyi tasarlayan usta mimar gibi kur[ulması] gerektiğin[e]” (yeni baskı, s. 510) ilişkin bir inançla ve ne kadar sürede oluşturuldu-ğunun vurgulaması, vb. de oluşsal eleştiri (genetik eleştiri) merak-lılarının ya da Roland Barthes’ın deyişiyle Romanın Hazırlanışı’nı merak edenlerin ilgisini çekiyor.

Benim Adım Kırmızı konusunda ayrıca bkz. M. Rifat, *Metnin Sesi*, İstanbul, İş Kültür, 2007, 2. baskı, 2011, 65-78.

İlk biçimi: *Varlık*, Eylül 2013.

Bir Roman, Bir Sonsöz ve Bir Şema-Sözlük

Bir Roman: *Kar* (yeni baskı, YKY, Temmuz 2013).

Bir Sonsöz: *Kar*'ın yeni baskısındaki "Sonsöz" (s. 447-460).

Bir Şema-Sözlük: Eylül 2013'te, ilgili "Sonsöz" üstüne kaleme alındı. Her madde ayrı bir tartışma, inceleme konusu olabilir.

KAR ROMANINA EKLENEN SONSÖZ'ÜN KATMANLARI: BİR ŞEMA-SÖZLÜK ÇALIŞMASI.

- **Roman sanatının en temel ve en güçlü yanı.**

"Roman sanatının en temel ve en güçlü yanının, bizim gibi düşünmeyenlerin, bizim gibi yaşamayanların âlemini de dürüstçe anlamak, en azından anlamaya çalışmak olduğunu, böylece yaşayarak hissettim" (s. 456).

"Bizim gibi düşünmeyenler", "bizim gibi yaşamayanlar" ve "dürüstçe anlamak" üstünde durulmalı.

- **Romancılığın ne olduğunu anlamak.**

"Romancılığın hem gerçeği söylemek hem de insanlarda çok güzel, hoş şeyler söylüyormuş izlenimi uyandırmak olduğunu böylece bir kere daha anladım" (s. 450).

"Gerçeği söylemek", "hoş şeyler söylüyormuş izlenimi uyandırmak", yukarıdakilerle de ilişkilendirilmeli.

- **Roman niçin yazılır?**

"Bana göre romanlar, insanlar hakkında ahlaki yargılar vermek için değil, onları anlamak için yazılır" (s. 458).

Yukarıdaki üç maddede de "anlamak" önemli bir yer tutuyor.

- **Roman dilinin temel bileşenleri.**

Birbirinden ayrılmaz dört temel öğeyi vurgulamış romancı: *sözcük seçimi* (romancı *kelime seçimi* diyor), *üslup*, *düşünce biçimi* ve

ayrıntıların anlaşılabilirliği (s. 51). (Bkz. s. 106'da "Kar'ın dil ve üslup açısından temel ikilemi".)

• **Romanı anti-depresif bir ilaç olarak okumak.**

"Bazen bu dertler, şikâyetler o kadar yoğun ve boğucu olurdu ki, dayanamaz, koşa koşa otel odasına gider, başucumda anti-depresif bir ilaç gibi sakladığım, başka diyarlara, mutlu insanlara ilişkin bir romanı 'her şeyi unutmak için' okurdum" (s. 450).

Burada geçen "bu dertler, şikâyetler" deyişi, romancının mekân olarak belirlediği kentte çalışırken karşılaştığı kent sakinlerinin anlattıkları "çaresizlikleri, öfkeleri, hayalleri" vurguluyor.

"Başka diyarlara" ilişkin roman deyişiyle ilgili olarak Michel Butor yeniden gündeme getirilebilir.

• **Kar ne tür bir roman: Deneysel roman, siyasal roman, aşk romanı?**

Bir kere yazarın öncelikli amacı *deneysel romanlar* yazmak (s. 447). *Kar* da bir *siyasal roman* olarak nitelendiriliyor (s. 458). Ama *Kar* aynı zamanda bir *aşk romanı* olarak tanıtılıyor, piyasaya ilk çıkışta "daha çok" böyle tanıtılmak zorunda kalınıyor (dönemin koşulları gereği) [s. 455].

Bu üçlü nitelendirme (*deneysel roman*, *siyasal roman*, *aşk romanı*) üstünde ayrıca durulabilir.

• **Siyasal roman yazma işinin püf noktası: "Metnin dokusu"nu kurma.**

"[K]imin ahlaki olarak haklı, hangi kahramanın karakteri daha iyi ya da hangi ideolojinin doğru olduğu değil, bütün bu soruların sorulduğu ortamın renkleri, şiddeti ve dokusudur" siyasal romanda işin püf noktası diyor romancı (s. 458).

Romanda öncelikle *gerçeği* değil *geçerliliği* arama kaygısı da buradan geliyor: Anlatı kurma sanatının bir püf noktası bu aslında: Ortamın renklerini, şiddetini, özellikle de dokusunu vermek.

Üç kavramı anlatı kuramı açısından bir kez daha işlemek gerek, Barthes'ı da anımsatarak: Ortamın renkleri, şiddeti ve dokusu: "Metin bir dokudur"

• **Kar romanının ilk yazılış amacı (romancının ilk amacı).**

“Siyasetin ve hayatın tuhaflığını gösteren bir roman yazmak” (s. 447).

“...‘siyasal İslam’ diye bilinen hareketin Türkiye’de de güçlenmesini bir romanda hikâye etme” isteği (s. 447).

Yazma arzusunun, yazmayı-isteme’nin (*scripturire*) şekillenmesi: Romancıda *scripturire*’nin (Barthes) hiç eksilmemesi.

Yazma arzusunun itici gücü ele alınabilir.

• **Kar romanının kimi kaynakları.**

Şehir (Kars) gazeteleri / Şehir hakkında yazılmış kitaplar / Emekli öğretmenlerin şehir hatıraları / Kars Sürücüler Derneği’nin hazırladığı harita / Romancının Kars’ta yaptığı röportaj / Muhafazakâr hareketin dergileri / Üniversiteye alınmayan başörtülü kızların yazdığı öfkeli kitaplar / Siyasal İslamcı propaganda risaleleri / Romancının şehirde dolaşırken, şehir sakinleriyle konuşurken işittiği ya da tanık olduğu hikâyeler / “yarı çıplak gezen bir kadınken örtünüp İslam’a dönen göbek dansözünün eğlenceli hatıraları” / Röportaj için çekilen video / fotoğraflar / Romancının defterine aldığı notlar (âdeta bir Kaş hatıra defteri; bkz. *Manzaradan Parçalar*, İletişim, 2010, s. 390-398); vb. (s. 451-452 ve başka sayfalar).

Romancının not defteri, not etme alışkanlığı özellikle işlenebilir.

• **Kar romanının hazırlanış planının birkaç aşaması.**

Çok önce yarıda bırakılmış bir roman / Hikâyeyi önce kafada geliştirmek / Mekânın tasarlanması / Bu mekânı (Kars) Türkiye’nin minyatürü yapma çabası / İstanbul’dan Kars’a gidip gelmeler / Kaynakları biriktirmek (bkz. hemen yukarıda “Kar romanının kimi kaynakları”) / Kars’ta görülen hemen her şeyi romana katma isteği (hiçbir ayrıntıyı atmaya kıyamama): *Not etme ve romana yeni öğeler katma isteği*.

Barthes’ın Proust için söylediklerini unutmadan.

• **Kar romanının yazılış süresi: Kaynaklar ve not defterine alınanların yazıya geçirilmesi.**

“Kar’ı önceki romanlarıma, özellikle *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*’ya kıyasla çok fazla zorlanmadan, neredeyse kalemimin ucuna geldiği gibi, üç yıldan kısa bir sürede yazdım” (s. 447).

Sürenin görece kısalığının nedenini, sözgelimi *Benim Adım Kırmızı*'nın hazırlanışı, kurgulanışı aşamasıyla karşılaştırarak bulabilir eleştirmen okurlar. Ayrıca *Benim Adım Kırmızı*'nın "Sonsöz"ü de bunun yanıtını açıkça veriyor. *Benim Adım Kırmızı*'nın sonunda bulunan Kronoloji de hazırlanış süresinin bir göstergesi. (Bkz. s. 101-102'de "Romancı Örnek Okuruna Yol Gösteriyor" başlıklı yazı.)

[**Açıklama:** *Benim Adım Kırmızı*'nın yeni baskısında (2013) yer alan "Sonsöz", Türkçede ilk olarak *Manzaradan Parçalar*'da yayımlanmıştır, 2010, s. 368-384.]

• **Kar'ın dil ve üslup açısından temel ikilemi: Romancının bu ikilemi aşmak için bir üçüncü bakış açısını, üçüncü üslubu yaratma çabası.**

1. Birinci seçenek: "Karşılıkların âleminde söz ederken onların kendi dilleri ve kelimeleriyle konuşmak";

2. İkinci seçenek: "Okurların anlayacağı bir dile dönmek";

3. Yaratılan ve başvurulmuş üçüncü üslup: "Bu romanı hayal gücümle her iki üslubun, dilin dışında, bir üçüncü bakış açısını, üslubunu arayarak yazdım" (s. 451).

Roman yazma sürecinde yeni bir *anlatım tekniği* yaratma olgusu: "Roman anlatının laboratuvarıdır" (Butor). Romanın yeni anlatım tekniği = Mimarın devasa bir katedrali ya da "koskocaman bir kubbe"yi (*Benim Adım Kırmızı*, "Sonsöz", s. 510) tasarlayıp kurarken yaratacağı teknik.

• **Romanda, özel olarak da Kar romanında yer adlarının belirlenmesi: Yer adları sisteminin kurulması.**

İki olasılık öngörüyor romancı:

1. "Karşılıkların usulüyle" yer adlarını belirtme: "Hüseyin'in dükkânının karşısı... (s. 451);

2. Kars Sürücüler Derneği'nin bastırıldığı Batılılaşmış şehir haritasının "resmî" diliyle belirtme: "Faik Bey Caddesi'yle Atatürk Caddesi'nin köşesi" (s. 451).

Romancı bu ikinci olasılığı seçiyor. Romancının bu seçimi dilde ve üsluptaki seçimiyle de bağlantılı (bkz. hemen yukarıdaki madde).

Romanın özel adlar sisteminin kurulmasından, dil ve üslup seçiminin yapılmasından sonra akışa geçtiğinin bir başka örneği daha.

• **Yazar ve roman kişileri arasındaki benzerlikler.**

Romancı iki tür benzerliğe değinmiş “Sonsöz”de:

1. Yazarın romanına mekân seçip gittiği Kars’ta yaşadıkları ile ana kahramanın yaşadıkları arasındaki benzerlikler: “Kars’ta ilk üç dört günde yaşadıklarım Ka’nın ilk iki günde yaşadıklarına çok benzer” (s. 449).

2. Yazarın Kars’ta karşılaştığı bazı kişilerle romanındaki ikincil kişiler arasındaki benzerlikler: “Yavaş yavaş şehirde dostlar ediniyorum... Bazıları romandaki ikincil kahramanlara örnek oldu” (s. 449).

• **Romanda canlandırılan mekâna ilişkin ikili duygu.**

1. Kafada kurulan “yarı gerçeküstücü yarı masalsı bir hayal olan yer” (s. 452);

2. Aynı zamanda “bu yerin gerçek olduğunu heyecanla görmek” (s. 452).

• **Ön-metinde yer alıp da yayımlanan metne konmayan ya da çıkartılmak zorunda kalınan yerler.**

Dönemin koşullarına göre metnin kimi öğelerine yaşam hakkı tanıyamama biçiminde dile getirilebilecek bu özellikleri romancı yıllar sonra “Sonsöz”de dile getiriyor:

1. Bir özel adın romandan çıkartılması: Amerika’daki ikiz kulelere yapılan saldırıdan bir yıl önce, bir Türk gazeteci, duymuş olduğu bir haberi iletir romancıya; romancı da bu haberi yapıtında kullanır. Gazetecinin gizli servislerdeki tanıdıklardan edindiği ve romancıya “cömertçe” aktardığı bilgiye göre Usame bin Ladin “Türkiye’ye eski Sovyet imparatorluğunun yoksul ülkelerinden gelip çalışan ‘hayat kadınlarına’ siyasi propaganda amaçlı suikastler planla[maktadır]” Hemen sonra şöyle der Romancı: “Bir söylenti olarak romana koyduğum bu ayrıntıdaki bin Ladin’in adını kitabımdan çıkardım ki, kimse 11 Eylül’den etkilenip bu romanı yazdığımı düşünmesin” (s. 453).

2. Dönemin koşulları gereği yapılan “bir iki küçük” siyasal düzeltme: Romanın 35. bölümünde siyasal İslamcı Lacivert’in kullandığı tümcede geçen “askeri” sözcüğünün avukatın önerisiyle çıkartılması (s. 454).

Ön-metinde yer alan ama yayımlanan roman metninde yer

almayan kimi öğelerin yerlerine yeniden oturtulmasıyla roman yeniden yorumlanabiliyor. Sözgelimi Sartre'ın *Bulantı*'sından çıkarılmış kesitler yazarın ölümünden sonra romanların sonuna bir ek olarak konmuştu (bkz. *Metnin Sesi*, s. 12). *Kar*'ın ön-metninin kimi kesitlerini de görebilmeyi isterdi *genetik eleştiri* tutkunları. Yazarın biyografisi değil de *metnin biyografisi* daha ilgi çekici geliyor metnin oluşumunu merak edenlere [*Manzaradan Parçalar*'daki örnek yeterli sayılamaz onlar açısından elbette].

• **Romandaki hikâyeyi roman-îçi dünyaya göre değil de dış-dünyanın gerçeğine göre değerlendirme saplantısı.**

Bu saplantıdan haklı olarak yakınan bir romancı daha: “Romanımı, siyasal yorumcular, Ka'nın ya da Ka ile İpek'in hikâyesi olarak değil, siyasî akımların temsili ve eleştirisi olarak okudular” (s. 457-458).

Hep öyle okurlar zaten. Ben de bıktım artık bu sorunu açıklamaktan, işlemekten. Bir kaynak göstermekle yetineceğim: Yazınsallığın koşullarından biri olarak gördüğün *metnin göndergesi* sorunu olarak işlemiştim bu olayı: Bkz. “Yazınsal Metnin ‘Gönderge’si var mıdır? Varsa Nerededir ve Nedir Bu Gönderge? Bir Başka Deyişle, Yazınsal Metnin, Okuru İlettiği Şey, Yer, Nesne, Olay, vb. ‘Gerçek Dünya’da mıdır, Yoksa ‘İmgesel Dünya’da mı?”, *Göstergebilimin ABC’si*, İstanbul, Say, 3. baskı, 2009, s. 91-93; kitabın ilk baskısı 1992, Simavi).

• **Yazarın romanın basılması sonrasına ilişkin gözlemleri.**

Bunlar topluca ele alınabilir:

Romanın toplatılmaması ya da olası bir toplanma sonucu nüshalar ziyan olmaması için alınan önlemler (yüz bin adet baskının “kimsenin bilmediği gizli bir yerde saklanması”) [s. 455] / Tanıtım amaçlı televizyon programlarında romanın daha çok bir *aşk romanı* olduğunun söylenmesi (s. 455) / Bazı çevrelerce nefret kampanyalarının başlatılması ve kimi okur tepkileri (s. 457) / ve romancının bütün bunlara karşı duyguları, üzüntüleri, eleştirileri, vb.

Kar konusunda ayrıca bkz. M. Rifat, *Metnin Sesi*, agy, s. 79-93.

Roman Girişinin İşaret Ettikleri

Roman, öykü gibi metinlerin girişleri ya da ilk bölümleri, okurun bakış açısında, kurulmakta olan anlatı örgüsünün hazırlayıcı kesitleri olarak kabul edilir genellikle. İleride gelişecek anlatı programlarına okurları çekme arzusunun indirgenerek yoğunlaştırıldığı, en çarpıcı, en yönlendirici öğelerin eklemelenmeye çalışıldığı kesitler olarak görülür ilk bölümler. Bu nedenle masalların, öykülerin ve romanların ilk bölümlerini *yakın okumadan* geçirmeye meraklı çok sayıda metin kuramcısının var olduğunu biliyorum. Ben de kendi adıma alçakgönüllülükle diyebilirim ki, birçok roman, öykü ve masalı anlatının açılışı bakımından inceledim; özellikle giriş bölümlerinde, anlatı programlarına yön verebilecek işaretlerin neler olabileceğini gözlemlemeye çalıştım. Sözgelimi, Roland Barthes'ın da yönlendirmesiyle, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı başyapıtının ilk cildindeki (*Swann'ların Tarafı*), yaklaşık elli sayfalık giriş bölümünün, yedi ciltlik roman bütünüünün yapısını nasıl simgelediği üzerinde durdum (bkz. *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul, İş Kültür, 2009, özellikle s. 65-67; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015, s. 70-71).

2 Aralık 2014 günü, Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhafılık* adlı yeni romanının (YKY) tanıtım amacıyla küçük bir kitapçık olarak basılmış, "tadımlık" sayfaları elime geçti. Kitabın editörleri bu sayfaların Aralık'ın ikinci haftasında piyasaya verilecek romanın ilk bölümü olduğunu söylediler.

Daha önce *Benim Adım Kırmızı* ve *Kar* romanlarıyla ilgili çözümlemeler yayımlamış (bkz. *Metnin Sesi*, İş Kültür, 2007, 2. baskı, 2011, s. 65-78 ve 79-93), yazarın Yapı Kredi Yayınları'na geçmesinden sonra da bu iki romana eklediği "Sonsöz"leri ayrıca incelemiştim (bkz. hemen yukarıdaki iki yazı).

Kafamda Bir Tuhafılık'ın ilk bölümünü de söz konusu kitapçık-

tan, aynı gün, hızla okudum. Elimde romanın devamının olmasını da fırsat bilerek, giriş kesiti olarak adlandıracığım bu birinci bölümün “okuru yönlendirici işaretlerini saptama oyunu”na giriştim. Romanı, bütün olarak basılmış halde okuma tezgâhına almadan da bu yazıyı sonuçlandırmaya karar verdim. Yalnız, yapacağım alıntıların sayfa numaralarını önce elimdeki kitapçığa göre koyacak, romanı edindiğimde de bu ilk bölümün sayfa numaralarını ona göre ekleyecektim. Öyle de yaptım. Yazıyı da 15 Aralık sabahı, “Bakış Açısı” için *Varlık*’a gönderdim. Yazı, Ocak 2015’te yayımlandıktan sonra *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın bütününe yakın-okuma için tezgâha koyacaktım nasıl olsa!

Dediğim gibi, bu yazıdaki amacım bambaşka: Girişin verdiği işaretleri, salt girişi okuyarak alımlamaya çalışmak. Bunların gerçekleşme biçimlerini ya da gerçekleşme derecelerini de ileride bütün romanı ele alacağım ikinci bir aşamada sonradan yorumlamak.

Bir anlatının herhangi bir kesitindeki, ama özellikle de giriş kesitindeki kuruluşa hızla girebilmek isterseniz, metnin yüzeysel yapısında, kullanım farklılığı ya da kullanım sıklığıyla dikkati çeken basım, dil ve üslup sapmalarından hareket edebilir; derinlerdeki anlatı düzeyinin gramerine geçebilmek için de yüzeydeki bu belirtileri birer kalkış basamağı olarak kullanabilirsiniz. Bir başka deyişle, metinlerdeki anlamların eklemeli biçimlerine “ilk yaklaşım”ı, anlatım düzlemindeki kavşakları (normal kullanımdan sapmaları, karşıtlıkları, dalgalanma noktalarını, vb.) belirleyerek başlatabilirsiniz.

Şimdi, *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın birinci bölümü bu açıdan biz okurlara ne gibi işaretler veriyor, bize nerelerde hangi “göstergeler”le “göz kırıyor” biraz yakından bakalım.

1. Metne basım tekniği açısından yaklaşım.

Metinde basım (dizgi ve grafik) tekniği açısından standart kullanım bir tek yerde farklılık gösteriyor. Kitapçığın 13. sayfasında (yayımlanan romanın 22. sayfasında) beş satır, dar bir espas içinde alt alta dizilmiş. Asılı bir “levha” biçimi söz konusu. Bu “levha”da da şöyle yazılmış:

“Cumhuriyetimizin Kurucusu
Mustafa Kemal Atatürk
1922 yılında Akşehir’e geldiğinde
yüz yıllık bu çınar ağacının
altında kahve içmiştir.”

Bir farklılıkla belirgin kılınan bu grafik özelliğin roman kesitinde anlamsal açıdan da bir işlevi olup olmadığını, romanın anlamsal yapısına bir gönderme niteliği taşıyıp taşımadığını daha bu ilk bölümde doğrulamak için çevresel bağlama bakmak yeterli olacaktır. Bu amaçla farklı dizginin hemen öncesindeki iki tümceyi buraya aktaralım:

“[Mevlut: yani Kahraman] [e]ski istasyon binasının hemen yanında dev bir çınar ağacı görüp yaklaştı. Ağacın altına bir levha dikilmişti, üzerine istasyon binasından soluk bir ışık vuruyordu.”

Levhayı simgeleyen grafik ayırım ile hemen öncesindeki iki tümceyi oluşturan birimlerin anlamsal yüklerinin toplamı ilerideki anlatı örgüsüne (iç gönderge) ya da dış dünyaya (dış gönderge) iletiyor denemez mi? Özellikle “dev bir çınar ağacı”, “altına” ve “soluk bir ışık” birimlerini dikkate alırsak!

2. Dil ve/ya da üslup düzeyindeki mantıksal geçiş birimlerine bakış.

Dizgi ve baskı düzeninden hemen ayrılıp yüzeysel dil ve/ya da üslup boyutundaki öğelere ya da deyişlere göz attığımızda, bu kez kullanım sıklığıyla dikkati çeken bir sözcüksel birim karşımıza çıkıyor: “Ama” birimi bu. Kitapçıkta toplam 14 sayfa (yayımlanan romanda 10 sayfa) tutan ilk bölümde 29 kez geçen bir dilsel göstergeyle karşı karşıyayız. Bu gösterge, salt kullanım sıklığı yüksek olduğu için değil de mantıksal karşıtlıkların çoğulluğuna işaret eden bir geçiş birimi olduğu için önem taşıyor. “Tuhafliğin”, “kafa karışıklığının”, “güvensizliğin”, “tuzağın”, “aldatılmanın”, “gizli planın”, “tam olarak ne yapacağını bilemeyişin”, “korkunun” varlığını sezdirenen satırların arasına sokulmuş bu “ama” birimi. İleride doğacak temel karşıtlıklar çoğulluğunu şimdiden haber veriyor olamaz mı bu mantıksal karşıtlığı simgeleyen “ama” birimi?

3. Metnin söyleminde biraz daha derine inip kişiler arası ilişkilere bakalım.

Kişilerin fiziksel ve ruhsal nitelikleri, birbirlerine göre statüleri, birbirlerine güven duyup duymadıkları, aralarında “yalan”ın ya da “gizliliğin” dolaşıma sokulup sokulmadığı hemen bu ilk bölümde vurgulanıyor mu ya da sezdiriliyor mu?

Giriş bölümünde açıkça bir “aldatılma”nın ya da bir “kandırılma”nın yaşandığını görüyoruz. Aldatma ya da kandırma da Özne’nin ulaşmak istediği Amacı üzerinden ortaya çıkıyor: Kahraman (Özne: Mevlut), sevdiği kızı (Sevgi Nesnesi: Rayiha) kendisine yardımcı olan amca oğluyla (Yardımeden: Süleyman) kaçırıyor. Ama kaçırdığı kızın sevdiği kız değil de ablası olduğunu, kaçırma işlemi bittikten sonra öğreniyor. (Peki ablanın adı ne? O da mı Rayiha, diye sormamız gerekmiyor mu, bu durumda: Geleceğe yönelik bir başka işaret.) Yardımeden’in aslında, aldatmayı hazırlayan, yani gizliliği kuran, yalanı planlayan kişi olduğu, Özne’ye yardım eden değil de ona tuzak kuran kişi olduğu (Karşıçıkan olduğu) anlaşılıyor.

Yukarıda “ama”nın işaret ettiği karşıtlıklar sistemini destekleyen bir başka ve temel anlamsal karşıtlık da kişiler arasında da ortaya çıkmıyor mu?

4. Kişilerin özellikle de Kahramanın yer aldığı mekânların nitelikleri.

Kişilerden söz ettiğimiz anda onların yer aldığı mekânlara da kaçınılmaz olarak bakmak gerekecek. Kahramana ilişkin mekânların, olayları yaşadığı ve yaşayacağı iki mekânın varlığı dikkati çekiyor. Kahraman bu ilk bölümün daha hemen girişinde iki mekân arasında konumlandırılıyor: Köy ve Kent.

Özellikleri ise şöyle sıralanmış:

Köy: “Asya’nın en batısında bir yerde, puslu bir göle uzaktan bakan yoksul bir Orta Anadolu köyü” (kitapçıkta s. 3; yayımlanan romanda s. 15). Kahraman bu Köyde doğmuş.

Kent: “On iki yaşındayken İstanbul’a geldi ve ondan sonra hep orada, dünyanın başkentinde yaşadı.”

Görüldüğü gibi, Kalkış Mekânı (Köy) ile Varış Mekânı (Baş-

kent!) arasında vurgulanan ayrım (“gerilim” de diyebiliriz!) yukarıda sıraladığımız karşıtlıklara eşlik etmiyor mu?

5. Peki, roman zamanının neresindeyiz bu ilk bölümde?

Kişilerden ve mekânlardan söz edince doğal olarak zamandan da söz etmemek olmaz. Kişi, mekân ve zaman anlatı birliğinin üç ögesidir. Aralarından birinin değişimi anlatının da dönüşüme uğradığını gösterir.

Şimdi bu ilk bölüm, okuru, anlatı serüveninin hangi zamansal aşamasında yakalıyor, onu gözlemleyelim. Bakın ne diyor, Kahramanı yakından tanımış olduğunu belirten Anlatıcı:

“Kahramanımızın hayatını ve hayallerini daha iyi anlatabilmek için hikâyesinin ortasından bir yerden başlayacak, önce Mevlut’un 1982 Haziranı’nda (Konya’nın Beyşehir kazasına bağlı) komşu Gümüşdere köyünden kız kaçırmasını anlatacağım” (kitapçıkta s. 4; yayımlanan romanda s. 15).

Demek ki bu ilk bölümde romana, anlatı programının ortasından giriyoruz. “Kız Kaçırma Zor İş” alt başlığını taşıyan bu ilk bölüm, romanın bu sayfalardaki anlatısının *Şimdi*’sini oluşturuyor. Öyleyse bunun bir *Önce*’si bir de *Sonra*’sı var. Bunlar da *Şimdi*’nin, okurları bekleyen iki bütünleyici ögesi: *Önce/Şimdi/Sonra* değişik düzenlenişlerle (iki mekânda, herhalde yeni kişileri de olay örgüsüne katarak) birbirine eklemlenirken, anlatı serüvenindeki kişiler arası manipülasyonları (yukarıda bir örneğini belirttiğimiz, kişinin kişiyi etkilemesini, kandırmasını, vb.) ve tutkulardaki, “hayallerdeki” dalgalanmaları da ortaya çıkaracak denemez mi?

6. Son olarak okurlara bizden bir uyarı.

Anlatıcı, “bütünyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağı[n]ı, zaten olup bitmiş tuhaf olayları, okurlarını[n] daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek bir şekilde sıralamakla yetineceği[n]i belirt[iyor]” (kitapçıkta s. 3-4; yayımlanan romanda s. 15).

Usta romancıların yapıtlarındaki Anlatıcıların “anlattıklarım bütünyle gerçektir” ya da “anlattıklarım bütünyle kurmacadır” gibi sözlerine ne ölçüde inanılır dersiniz? Bu nitelikteki roman-

cıların öteki yapıtlarını daha önce okumuş olanlar bu sorunun yanıtını çok iyi bilirler...

MERAKLISI İÇİN NOT

Bir romanın kurgulanışındaki geçiş birimlerinin önemi ve incelenmesi konusunda bkz. M. Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un Değişim'i*, İstanbul Üniversitesi Yay., 1978; gözden geçirilmiş yeni baskı, YKY, 2012.

İlk biçimi: *Varlık*, Ocak 2015.

Güven Turan

Bir Anlatıcının Seslendiği Gücül Örnek Okur

Bir roman düşünün, Anlatıcısı öykü içinde rol almasın, olaylara ve olayların içinde yer alan kişilere tanıklık eden bir işlevi de bulunmasın. Tümüyle bir Öykü-Dışı Anlatıcı olsun; değişik zamanlardaki ve mekânlardaki olayların zincirlenişini ve kişilerin davranışlarını bir kameranın gözünden kesit kesit (sekans sekans) yansıtın.

Böyle bir roman örneğinde Anlatıcının öyküleme süresince seslendiği kişi, roman içinde işlevi bulunan bir muhatap değil de roman dışında yer alan bir Gücül (Virtüel ya da Potansiyel) Örnek Okur olacaktır. Roman içinde yer alan bir Anlatıcı söz konusu olduğunda, onun seslendiği muhatabını, Okurdan ayrı tutarak Kendisine-Anlatılan-Kişi diye adlandırıyoruz. Ama Anlatıcı, yukarıda belirttiğim türden özellikler taşıyorsa, o zaman Sıfır-Derece-Kendisine-Anlatılan-Kişi söz konusudur. Gücül Örnek Okura denk düşecek böyle bir Kendisine-Anlatılan-Kişinin ana özellikleri de hiç kuşkusuz öncelikle romanda kullanılan dile ve göndermelere egemen olmak, mekân ve zaman değişimlerinin yarattığı hıza ayak uydurabilmek, bir film şeridi gibi akacak romanı baştan sona değişik düzeylerde ve değişik bakış açılarıyla kat edebilmek, en önemlisi de entelektüel yeteneklerini kullanarak yapıtı anlamlandırmak ve dolayısıyla yorumlamaktır.

Güven Turan'ın Nisan 2015'te Yapı Kredi Yayınları'dan çıkan *Yaz Üçgeni* adlı romanından söz ediyorum. Bu yazıda romanın kurgulanışını, öykülenen olayı, kişiler arası ilişkileri, tema (aşk, cinsellik) örgüsünü, yazarın üslubunu ele almayacağım. Anlatıcının niteliklerini, Yazarla arasında kurulabilecek bağları da değerlendirme yoluna gitmeyeceğim. Üzerinde durmak istediğim nokta, Anlatıcının seslendiği o Gücül Örnek Okur. Şöyle sorabilirim: Yazarın Yaratıcı

Benliği ya da daha doğrusu Öykü-Dışı Anlatıcı ne tür bir Gücül Örnek Okurun beklentisi içinde?

Yaz Üçgeni'nde Anlatıcının söyleminden kalkarak Gücül Örnek Okurun niteliklerini sıralamaya çalışayım:

- Edebiyat ya da insan bilimleri alanında doktora düzeyinde öğrenim görüyor olmak ya da görmüş olmak; veya Batı dilleri, edebiyatları ve kültürlerine özel merakı bulunmak;
- İngilizce, Fransızca, İtalyancayı kültür düzeyinde bilmek; Latinceyi tanımak;
- Özellikle Fransız edebiyatının önde gelen şairlerine, sözgelimi Baudelaire'e ve Rimbaud'ya özel bir ilgisi olmak; bu şairlerin Fransızca dizelerini gördüğünde bunların hangi şairlerden alındığını anlamak; atlanmış dizeyi fark edebilmek;
- Yine Fransız yazarı Marcel Proust'un yaşamıyla da yakından ilgilenmek; Proust'un hizmetkârına satır arasında yapılan göndermeyi algılamak;
- İngiliz ve Amerikan yazarlarının ve şairlerinin okuru olmak;
- Özellikle Eliot'ın dizelerini tanımak;
- Shakespeare'in dizelerine getirilen değişiklikleri kavrayabilmek;
- Klasik müzik tutkunu olmak;
- Resim sanatına yapılan göndermeleri yerine oturtabilmek;
- Günümüz yabancı yazarlarına, özellikle Umberto Eco ile Paul Auster'a yabancı olmamak;
- Amerikan dergilerinin de bir okuru olmak;
- *Tristram Shandy*'nin çağrışımlarını kavrayabilmek;
- Şansonlara, pop müziği ile caz müziğine de ilgi duymak;
- Yabancı polisiye romanlar ile yabancı çizgi romanları izlemek;
- Özellikle gençler arasında yaygın olan iletişim teknolojisi dilini bilmek;
- Yayın dünyası ile reklam dünyasına yabancı olmamak;
- Şarap, reçel, kahve, yemek merakı bulunmak; kaliteli olanlarını adlarıyla bilmek;
- Entelektüellerin girip çıktığı bar, gazino, restoranlardan haberdar olmak;

- İstanbul’da yaşıyor, okuyor, çalışıyor olmak; İzmir, Yalılık ve Bodrum’u bilmek;
- Kedi sever olmak; kedilerin iletişim ve anlatım dillerini anlamak;
- vb. vb.
- Gelelim yaş ve cinsiyet durumuna: İdeal olarak yirmi beş ve üstü bir yaşta olmak. Ya da şöyle diyebilirim: Eğitimi ve merakıyla her yaştaki eğitimli ve meraklı görece yaşlılarla boy ölçüşebilecek bir genç, ya da merakıyla genç kalabilmiş her yaştaki eğitimli bir görece yaşlı. Yerine göre erkek de olabilir kadın da!

Bu sıralama yukarıda da belirttiğim gibi Anlatıcının Gücöl Örnek Okur beklentisine ilişkin özellikleri içeriyor. Sıradan Okur ile Naif Okura ilişkin özelliklerin peşinden gitmedim. Bir başka deyişle, metni yüzeyden okuma alışkanlığı edinmiş, salt günceli çağrıştıran kesitlere ilgi duyacak bir Sıradan Okur ile olay örgüsünün kronolojik akışına meraklı bir Naif Okuru konu etmedim. Yalnızca roman söylemindeki bütün göndermelerin örgüsünü kavrayabilecek bir Gücöl Örnek Okuru hedef aldım.

Şimdi siz bu saptamalardan kalkarak ve romanı da okuma tezgâhına koyarak, Gücöl Örnek Okurun özelliklerinden Anlatıcıya, ondan hareketle de Yazarın Yaratıcı Benliğine ulaşabilme oyununu kurabilirsiniz!

Ama ben burada yazımı, Memet Fuat’ın, kendi *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*’nden (1999) alıp yine kendi *Aydınlar Sözlüğü*’ne (2001) aktarmış olduğu, Güven Turan’ın Yaratıcı Benliği’yle ilgili şu sözleriyle noktalamak istiyorum:

“Yaptığı işe saygı duyan bir sanatçı olarak her alanda titiz bir işçilik sergiledi. Üstünde yeterince çalışılmamış izlenimi bırakan tek bir şiir yayımlamadı” (2001, s. 645).

Siz şiir sözcüğünün yanına roman, öykü, deneme ve eleştiri sözcüklerini de rahatlıkla ekleyebilirsiniz...

MERAKLISI İÇİN NOT

1. Güven Turan'ın çalışma laboratuvarının özellikleri için bkz. M. Rifat, *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum ?*, İstanbul, YKY, 2012, s. 14-19.

2. Roman incelemelerinde daha çok Anlatıcı kavramı üzerinde araştırmalar yapılmış, Anlatıcının roman içi muhatabı olan Kendisine-Anlatılan-Kişi konusunda örneklendirmelere pek gidilmemiştir. Benim bu konuda yakından bildiğim araştırma, eleştirmen Pascal Ifri'nin Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanına ilişkin çalışmasıdır: *Proust et son narrataire dans «À la recherche du temps perdu»* (Proust ve “Kayıp Zamanın İzinde”de Kendisine-Anlatılan-Kişi). Bkz. M. Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, İstanbul, İş Kültür, 2009, s. 123-124; genişletilmiş 2. baskı, İstanbul, YKY, 2015, s. 115-116.

İlk biçimi: Varlık, Haziran 2015.

Roman Üçlemesini Yorumlayan Eleştirinin Ana Çizgileri

Kendi şiir, öykü ve romanlarını yaratırken yaşadığı süreci bir metin laboratuvarına dönüştürdüğünü yaptığım yakın okumalardan bildiğim Güven Turan'ın başka yazarlara yönelik eleştiri ve yorumlarında da metinlerin dokusu üzerinde çalışmaya özen gösterdiğini söyleyebilirim. Bu konudaki görüşlerimi kanıtlamak için de üç ayrı dönemine ilişkin üç ayrı örnek gösterebilirim: Birincisi, 1966'da, *Yordam* dergisinde, Ülkü Tamer'in "O Eski Bir Güvercindi..." başlıklı şiirine yönelik metin incelemesi, daha doğrusu çözümlemesi; ikincisi 2003'te Mîna Urgan'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi* için yazdığı "Sunuş"ta, yapıtların ("şiirlerin bile") "teknik özelliklerine, yani nasıl yazılmış olduklarına değin[il]mediği"ni satır arasında vurgulamadan geçmemesi, dolayısıyla metinlere dayalı bir yorumlamayı aradığını açıkça belli etmesi; üçüncüsü ise 2015'te Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi için kaleme aldığı "Doğayla Çatışanların Öyküsü" başlıklı Önsözünde doğrudan üç roman metni üzerinde yaptığı gözlemlere dayalı yorumlamaları.

Demek ki, Yaratıcı Benliğe ilişkin yorumların ancak metinlerin kuruluşu üzerinden geçilerek gerçekleştirilebileceğine inanan bir yazar-eleştirmenle karşı karşıyayız.

Ben de burada üçüncü olarak belirttiğim eleştirel incelemesi üstünde durmak istiyorum.

Dağın Öte Yüzü (YKY, 2015) başlıklı üçlemede (*Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu*) yer alan "Doğayla Çatışanların Öyküsü" adlı Önsöz yazısını okurken (s. 5-12) Yaşar Kemal'in roman anlayışından genel roman tekniğine uzanan değerlendirmeler özellikle dikkatimi çekti. Edebiyat incelemesinde karşılaştırmayı seven ve bu yaklaşıma önem veren Güven Turan'ın eleştirmen bakışını

göstermesi açısından burada tek tek vurgulamak istiyorum söz konusu değerlendirmelerini:

• **İnce Memed köy romanı mı? Yaşar Kemal köy romancısı mı?**

Karşı çıkıyor Güven Turan yıllardır süren bu adlandırmanın Yaşar Kemal için kullanılmasına. Bunu, *İnce Memed*'in ilk yayımlandığı yıllardaki eleştirel kolaycılığa bağlıyor: “O dönemin eleştirel kolaycılığı içinde, *İnce Memed* de köy romanı diye adlandırılıyor, farklılıkları aramak yerine benzerlikler yani kişilerin köylü, olayların geçtiği yerin köy olması bu sınıflandırma içinde yer almasına yetiyordu” (s. 5).

Bu alıntıdaki “farklılıkları aramak” yerine “benzerlikler”le yetinmek saptaması, metin incelemesi açısından en önemli nokta. Göstergebilimsel yaklaşımın da özellikle vurguladığı gibi, anlam benzerlikten değil ayırmadan, farklılıktan doğar. Hele “kişilerin köylü”, mekânın da “köy” olması gibi benzerliklere dayalı değerlendirmeler kolaycılık olduğu ölçüde eleştirel bakış açısından da çok hızlı bir kategorileştirme sayılabilir. Üstelik “köy romanı”, “köy romancısı” gibi “etiketler”in kalıcı oldukları, dolayısıyla ayrı bir çabaya gerek duyulmadan hemen benimsendikleri görülür. Dönemin öteki romanları arasındaki farklılıkları, ayırımları saptamak ise ayrı, yoğun ve yorucu bir çaba gerektirir kuşkusuz!

• **Batı romanı geleneğindeki iki temel ilişki: Bir karşılaştırma.**

Önsöz yazısında roman tekniği açısından ikili bir sınıflandırma önerisi ve buna bağlı karşılaştırma örnekleri var:

1. Romanlarda kişilerin olaylar dizisini oluşturması. Verilen örnekler: Cervantes'in *Don Quijote*'si ile Yaşar Kemal'in *Ortadirek*'i (bkz. hemen aşağıda *Ortadirek*'le ilgili nitelendirme ve değerlendirme);
2. Romanlarda olayların kişileri oluşturması. Verilen örnek: Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı.

• **Ortadirek bir portreler galerisidir.**

Yaşar Kemal'i “köy romanı” yazıyor “klişesinden sıyrıp, özgün kılan nokta da budur”. “Bu portrelerin, bu kişilerin her biri

bir bireydir, bir kişidir, ‘tip’ değildir. Köyün ağası Sefer bile köy romanlarının ‘ağa’ tiplemesinde ele alınamayacak kadar özgün kişilik çizer” (s. 5). Bir başka alıntı daha: “Sefer, ‘köy romanı’ kalıpları içinde gördüğümüz muhtar kalıbından çok daha boyutlu ve bireysel bir kişidir” (s. 7).

• **Romanına baş kişinin ya da ana kişinin adını veren yazarlar.**

Daha çok geleneksel romana özgü bu anlayışın örnekleri arasında şunları sayar Güven Turan: “Flaubert’in Madam Bovary’si, Tolstoy’un Anna Karenina’sı, Hardy’nin Tess’i, Gonçarov’un Oblomov’u gibi...” (s. 5): “Romanlar, bu kişilerle, onların yaşamını etkileyen karşıt kişilerin çatışmasıyla ilerler” (ay).

• **Oysa Dağın Öte Yüzü üçlemesinde ana kişi yoktur.**

“Ortadirek’ten başlayarak üçlüde bir ana kişi yer almaz. Romanların her birinde, birden fazla kişi (hatta zaman zaman bir kişi kimliğiyle bütün köy) birbiriyle etkileşerek romanın olaylar dizisinin akışını kurar” (s. 5). Yukarıda vurguladığımız roman-îçi iki temel ilişkinin birinci örneğidir bu: Kişilerin olaylar dizisini ya da zincirini oluşturması.

• **Klasik romandan giderek uzaklaşma: Kişilerin anlatı zamanı içinde tanıtılması.**

“Yaşar Kemal nasıl olaylar dizisini kişilerle kuruyorsa, kişileri de anlatı zamanı içinde tanıtır bize. Kişilerini onların iç konuşmaları ve hesaplaşmalarıyla ve diğer kişilerin onun için söylediği sözlerle çizer. Bu nedenle de tip olmaktan çıkıp bir özgün kişilik olarak yaşarlar romanda çünkü her kişinin kendini tanımlaması ve her bir başka kişinin onun için söyledikleri farklıdır hatta çelişkilidir” (s. 6).

Roman kişilerinin anlatı zamanı içinde hem kendi kimlikleriyle “hesaplaşmaları” hem de kişilerin birbirlerine bakarak yaptıkları farklı değerlendirmeler, çağdaş roman diye tanımlanan sürecin getirdiği çoğul bakışın ayrılmaz bir parçası. Güven Turan bu değerlendirmesini yazısında metin-îçi kişi ilişkilerine bakarak örneklendiriyor.

- **Antik trajediye, mitlerin kahramanlarına gönderme.**

Ortadirek'in kişilerinden Meryemce üzerinde özellikle durulması gerektiğini belirtir Güven Turan. Eleştirmen olarak geniş alımlama ufku bu kez antik trajedilerin kişileriyle olan çağrışımlar girer: Çünkü Meryemce, kendi bakış açısına göre "[n]eredeyse bir antik trajedi kişisi, bir mitik kimliktir. Bütün öfkelerin, ağıtların, muhteşem ilenmelerin (bedduaların), başkaldırıların 'anası'dır. Bir yandan da ölümcül bir öfkeden, yürek paralayıcı bir sevgiye geçebilir" (s. 6). Güven Turan, çözümlemeye dayalı bu gözleminin ardından iddialı bir karşılaştırmaya ve değerlendirmeye yönelir: "Bırakın sadece Türk edebiyatını, bilebildiğim, okuyabildiğim kadarıyla Batı edebiyatında da benzeri olmayan bir kurmaca kişisidir" (ay) Meryemce.

Antik trajedi ortamına bir başka gönderme de yine Meryemce'yle bağlantılıdır: "Meryemce'nin daha at üstündeyken başladığı doğrudan konuşma yerine kullandığı dolaylı konuşma yöntemi bir tür antik trajedi ortamı yaratır. Atla konuşurken atın ölümüyle, ağaçlarla, otlarla, taşlarla konuşur, söyleyeceklerini Uzun Ali'ye değil, bunlara söyler" (s. 7).

- **Bir karşılaştırma daha: Brecht'e gönderme.**

Karşılaştırma bununla kalmaz, Meryemce'nin cesareti üzerinden bu kez Brecht'in *Cesaret Anası*'na geçilir: Meryemce, "*Dağın Öte Yüzü* üçlüsü boyunca bir yanıyla daha belirir: Cesaretiyle. Brecht'in *Cesaret Anası*'nı fazlasıyla aşar bu yanıyla" (ay).

- **Üçlemenin çarpıcı bir başka özelliği: Komiğin ustaca kullanılması.**

Romana ilişkin eleştirel çözümlemenin, kişilerin varoluşlarında ve giderek olaylar zincirini oluşturmalarında ön plana çıkardığı ayırıcı nitelikler arasında, Yaşar Kemal'in "komik" öğeyi "ustaca" kullandığının belirtilmesi geliyor: "Muhtar'ın etkileyici (!) nutku tam bir mizah şaheseridir. Yaşar Kemal, üzerinde çok az durulmuş olmasına karşın, romanlarında komiği ustaca kullanır. Buna özellikle kutuplaşmaları belirlemek için başvurur. Burada da Muhtar'ın laf ebeliği ile köylünün saflığını belirler komiklik" (s. 7).

• **Sisyphos söylencesine gönderme.**

Eleştirel yorumlamanın iki yerinde Sisyphos söylencesine yapılan gönderme gündeme gelir. Eleştirmenin roman metnini alımlarken bakış ufkunun uğradığı noktalardan biridir bu da: “Uzun Ali’nin önce atın yüzdüğü derisini, sonra Meryemce’yi taşıması, bütün doğallığı yanında Sisyphos söylencesini de çağrıştırmadan edemez. Uzun Ali annesini dinlemediği için ağır bir cezaya uğramıştır” (s. 8).

Güven Turan üçlemenin birinci romanındaki (*Ortadirek*) bu karşılaştırmayı, daha sonra üçüncü romanı (*Ölmez Otu*) ele aldığı anda bu kez, romanlar arası yaklaşım teknikleri açısından da kullanır (bkz. s. 11).

• **Yaşar Kemal patetik bir yazar değildir.**

İlk yaklaşımda “dokunaklı” ya da “içe dokunan” anlam birimleriyle karşılayabileceğimiz “patetik” sözcüğü de genel roman eleştirisinin terminolojisi içinde yer alır. Güven Turan, Yaşar Kemal okumalarına bu kez bu açıdan yaklaşır ve görüşünü şöyle kanıtlama yoluna gider: “Yaşar Kemal patetik bir yazar değildir. O ağır, acılı, zorlu yürüyüşü, olağanüstü doğa betimlemeleriyle, daha önceki hep aynı güzergâh üzerinden iner köy Çukurova’ya yolculukların anılarıyla, özellikle molalarda yedikleri basit yemeklerin kişilerin bakış açılarından anlatımıyla bir ziyafete dönüşüyle, küçük komikliklerle (örneğin Meryemce’nin her yatırın yanında uyandığını fark ettiğindeki tepkisi) hem okuru rahatlatır hem de akıcılığı sağlar” (s. 8).

• **Ortadirek adının anlamı ve çağrışım alanı.**

1975-1976’da Tahsin Yücel’in bir öyküsünü çözümleme çalışması yaparken yapıt adlarının ya da başlıklarının metinle olan bağlantıları üstünde de durmuş ve şöyle bir değerlendirmede bulunmuştum:

“Yapıtların adı ya da yazıların başlığı üstüne derinlemesine bir incelemeye girişilmemiştir nedense. Oysa, bir başlık, özellikle yazınsallık konusunda ayrı bir önem taşır. Bir yapıta neden bir ad verilir? Ayrıntılara inmeden, başlıca iki neden gösterebiliriz. İlki ve en önemlisi

ticari amaçlardır (rastlantıyla konmuş adlar dışında). Kısaca, toplum ile yapıt arasındaki ilişkilerin kurulmasını sağlar bir ad, bir başlık. Ama, ikinci neden, yazınsal ilişki sorununa dayanır. Gerçekten, her başlık metni simgeleyen bir başlangıçtır. Başlık ile başlığı izleyen satırlar arasında kurgusal bir ilişkinin bulunduğu yadsınamaz. Başlık anlatının temel anlambirimidir. Ya da bir başka deyişle, okur ile yapıt arasına giren yazarın bakış doğrultusudur. Okura yön veren, okuru anlamlar kaynağına ileten ilk taşıt bu başlıktır” (bkz. M. Rifat, *Metnin Sesi*, İstanbul, İş Kültür, 2002, 2. baskı, 2011, s. 160).

Aynı yaklaşımı benimseyen Güven Turan da romanın adı üstünde özellikle durma gereksinmesi duyuyor. Başlığın romanın yorumunu etkileyecek anlamını belirlemek amacıyla “Kim ya da nedir bu romanın ‘orta direği?’” diye soruyor. Bu kavramın anlamlarını iki değişik sözlükteki tanımlarıyla verdikten sonra da kendi yapıt-ıçi değerlendirmesini, bağlamın ortaya çıkardığı olası yananlamları şöyle ortaya koyuyor:

“Romanın adının dar ve sabit gelirli kişiler tanımının ötesinde olduğu kanısındayım. Hatta romanda anlatılan köylüler, Muhtar Sefer bir yana, dar ve sabit gelirli tanımına bile uymayacak kadar yoksuludur. Köyün bırakın okulu ve öğretmenini, bir mesciti ve imamı bile yoktur. Oysa, zaman zaman geçen jetlerden, muhtarın nutuklarında geçen Demokrat Parti adından, 1950’li yılların başlarında olduğumuzu anlarız. Öyleyse orta direk Meryemce midir? Ölüp giden ve ölüp gitmesiyle Meryemce ve oğluyla ailesinin hayatını da göçüren at mıdır? Çukurova mıdır, pamuğuyla köylüyü ayakta tutan? Yaşar Kemal bir sezdirmede bulunmuyor. Seçmeyi ve yorumu okura bırakıyor” (s. 9)

Yazınsal bir metnin çoğulanlamlılığına bundan daha açık seçik nasıl bir vurgu yapılabilir ki?

• **Küçük boyutlu büyük insanlar ve bir “bilinç akışı” tekniği.**

Güven Turan roman kişileri arasında özellikle üçlemenin ikinci romanı *Yer Demir Gök Bakır*’da ön plandakiler düzeyinde yer alacağı belirlenen çocukların “Yaşar Kemal’in gözünde her zaman küçük boyutlu büyük insanlar” olduğunu ve “kişiliklerinin bu

romanda daha da belirlendiği”ni vurgular. Bu arada “bir çocuğun doğal bir anımsamasıyla verilen”, “edebileştirilmemiş” bir “bilinç akışı” tekniğinin de kullanıldığını anlatır (s. 9-10).

• **Yaşar Kemal’in roman dilinin, üslubunun en belirgin ayırıcı özellikleri.**

Güven Turan üçlemeye ilişkin yazısının son paragrafında Yaşar Kemal’in üslubu üstünde dururken, onun “gerçekçilikten asla taviz vermeyen usta bir üslupçu” olduğunu dile getirdikten sonra bu üslubun ayırıcı niteliklerini de şöyle saptar:

– Yaşar Kemal betimlemelerini coşkulu bir dille kaleme almıştır; “düpedüz şiir” niteliği taşır bu betimlemeler ama asla “şiirsel” yani zorlama değildir;

– Yaşar Kemal ağz (şive) taklidine yer vermez: “Köy anlatısı”ndan ayrıldığı bir temel özellik de budur;

– Ama Yaşar Kemal “bitki, hayvan adlarında yerel adları seçer: Çoğu da bir “mitos” örer gibi kendi yarattığı sözcüklerdir bunlar;

– Anlatım açısından Güven Turan eleştirisinin çıkardığı sonuç da şudur:

“İnsanlarını ağız taklidi yapmadan konuşturan Yaşar Kemal, Anadolu Türkçesinin özgün sözleriyle edebiyat dilini birleştirmiştir” (s. 12).

Güven Turan’ın “Doğayla Çatışanların Öyküsü” başlıklı bu eleştirel incelemesi *farklı* bir “Yaşar Kemal Apologia”sı olarak da okunabilir. Bu *farkı* yaratan da bence roman metinlerini geniş bir alımlama perspektifinden yorumlayabilecek eleştirel bakışı yılların birikimiyle oluşturabilmiş olmaktır...

Yazılışı: Ekim 2015.
(Daha önce yayımlanmadı.)

Öteki Eleştirel Denemeler

Roman, Öykü, Anlatı, Enfra-Roman, Enstantane ve Diğerleri

Roman ile *öykü* ayırımından birine tartışmasız giren metinlerin türsel olarak belirtilmesinde bir sorun çıkmazken, bu iki tür arasında bir yerlerde duran biçimlerin türsel ayırımını belirlemedeki kararsızlık, son yıllarda, özellikle eleştiri kuramcılarının kavramsal desteğiyle devreye giren *anlatı* terimiyle bir ölçüde giderilmiş gibi görünüyor. Böylece üçlü bir adlandırmaya geçmiş oluyoruz. Ancak yine de daha fazla okuru çekebilmek, dolayısıyla kitapların satışını artırabilmek amacıyla olsa gerek, *öykü* ve *anlatı* adlandırmalarından çok “roman” etiketi yeğleniyor. Sayfalara salt birer başlık ve birer alıntı benzeri geçişler koyarak bölüm sayısı artırılıyor, puntolar büyütülüyor, genelde yarım sayfadan kırk sayfaya kadar *öykü* diye adlandırılabilen metinler doğrudan “roman” kategorisine alınıyor. Oysa roman ile *öykü* arası yeni ve farklı biçimlenmeler ortaya çıkmışsa ve bunlara da yeni adlandırmalar koymak gerekiyorsa, o zaman, tanınan bazı yabancı yazarların türsel adlandırmaya ilişkin kaygı ve çabalarını da dikkate almakta yarar olabilir.

Sözgelimi André Gide, kimi metinlerini roman değil de *sotie* olarak adlandırmaya gitmiştir. Fransız edebiyatında XV. ve XVI. yüzyıllarda gerçek dünyanın önemli kişilerini çılgınlıkları içinde ele alarak eğlenceyi ön plana çıkaran dinsel, toplumsal, siyasal taşlama oyununu André Gide XX. yüzyılda yeniden canlandırmış ve “düşüncenin oyun maskesi altında gizlendiği” metinleri için *sotie* adlandırmasını kullanmaya başlamıştır. Örneğin *Les Caves du Vatican* (Vatikan’ın Zindanları) bir roman değildir Gide’e göre, bir *sotie*’dir: Bir “Çılgınlık Oyunu”dur. *La Porte étroite* (Dar Kapı) adlı yapıtını da bir roman değil bir *récit* (anlatı) olarak nitelendirir Gide.

Hızlı bir sıralama yaparak örnekleri çoğaltabiliriz:

Honoré de Balzac’ın *Le Chef-d’œuvre inconnu*’sü (Bilinmeyen

Şaheser) ile *Sarrasine*'i roman değil uzun öyküdür (*nouvelle*); anlatı (*récit*) diye de adlandırılabilir.

Benjamin Constant'ın *Adolphe*'u kısa roman olarak nitelendirilebilir.

Franz Kafka'nın *Ateşçi* adlı metni, *Amerika* adlı tamamlanmamış yapıtının birinci bölümünü oluşturan bir *enfra-roman*'dır (*enfrastrüktür*'ün dilimizde *altyapı* diye karşılanması gibi bunu da bir *alt-roman* olarak adlandırabiliriz; Türkçeye yeni bir terim girişi olacağı için şimdilik iki sözcük arasına bir çizgi koymayı uygun gördüm).

Jean-Paul Sartre öykü ya da uzun öykü (*nouvelle*) çalışmalarını (*Le Mur*'deki [Duvar] beş öyküyü örnek gösterebiliriz) “*bluettes*” diye nitelendirir. İlk anlamı “küçük kıvılcım, parıltı” olan ve kulanımda pek yaygınlığı bulunmayan bu sözcük, mecazi anlamda “iddiası olmayan küçük boyutlu kitaplar” için kullanılır Fransızca-da. Demek ki Sartre da Gide gibi eskilere uzanan bir söz varlığını gündeme getirmeye çalışmıştır.

Samuel Beckett öykülerini ve kimi metinlerini şu başlık altında yayımlar: *Nouvelles et Textes pour rien* (Öyküler ve Hiç İçin Metinler). Böylece “metin” terimi, türsel adlandırma açısından Beckett'in anlayışına çok uygun düşer.

Öte yandan Nathalie Sarraute'un *Tropismes*'i (Yönelişler) de “metinler” diye adlandırılabilir; “anlatı derlemesi” de uygun düşer bu kitaba.

Fransızcada “*nouvelle*” adlandırmasının yanı sıra özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıl yazarlarınca kullanılan “*conte*” terimi de masalın (*conte populaire*: halk masalı; *conte de fées*: peri masalı) dışında öykü, hikâye anlamını da içerir. Birçok Fransız yazarı bizlerin öykü diye karşılayabileceğimiz kitaplarını “*contes*” başlığı altında sunmuşlardır: Aydınlanma çağında (XVIII. yüzyıl) Voltaire “*conte philosophique*” (felsefi öykü) türünü özellikle *Candide* ve *Zadig*'de uygulamıştır. XIX. yüzyıldaysa, Honoré de Balzac'ın *Les contes drolatiques*'i (Eğlendirici Öyküler), Gustave Flaubert'in *Les trois contes*'u (Üç Öykü), Villiers de l'Isle-Adam'ın *Les contes cruels*'i (Acımasız Öyküler), Guy de Maupassant'ın *Contes de la Bécasse*'i (Çulluğun Öyküleri) ile *Les contes du jour et de la nuit*'si (Gündüz ve Gece Öyküleri) “*conte*” adlandırmasının önde gelen örnekleri arasında yer alır.

Bu arada son olarak iki terimin varlığını da burada belirtmeden geçemeyeceğim: Bunlardan biri Stendhal'in *Chroniques italiennes*'i (İtalyan Kronikleri), öbürü de Alain Robbe-Grillet'nin *Instantanés*'leri (Enstantaneler). "Kronikler" ve "enstantaneler" de anlatı ve öykü türlerine yönelik farklı adlandırmalar olarak değerlendirilebilir.

Böylece roman, öykü (ya da hikâye), uzun öykü ve anlatının yanı sıra alt-roman, kısa roman (ya da *novella*), çılgınlık oyunu, metin, felsefi öykü, öykücük, kronik, enstantane gibi farklı terimleri de türsel adlandırmalar arasında devreye sokabiliriz gibi geliyor bana.

MERAKLISI İÇİN NOT

Tür adlandırmalarına ilişkin örnekleri çoğunlukla Fransız yazarlarına dayanarak seçtim. Söz konusu türlerin ayırıcı özellikleri üstüne yazılmış araştırmaları da hem doğrudan Fransızcadan hem de iki Türkçe çeviriden verebilirim. Fransızcada *öykü* ve *anlatı* konusunda ya da *öykü* ve *roman* ayrımı konusunda yayımlanmış, el kitabı niteliğinde de olan küçük/büyük çok sayıda araştırma vardır. İlk aklıma gelenleri burada meraklısı için belirtmek isterim: Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, 1969; Florence Goyet, *La Nouvelle: 1870-1925*, 1993; René Godenne, *La nouvelle*, 1995; Jean-Michel Adam ve Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, 1996; Franck Evrard, *La nouvelle*, 1997; Michel Raimond, *Le roman*, 2000; Pierre-Louis Rey, *Le roman et la nouvelle*, 2001. Ayrıca Rus biçimcilerinin metinlerini biraraya getiren *Yazın Kuramı* adlı yapıttaki şu iki incelemeye de bakılabilir: Viktor Şklovski, "Öykünün ve Romanın Kuruluşu", *Yazın Kuramı* (çev. M. Rifat – S. Rifat), YKY, 1995, 4. baskı, 2016, s. 160-185; Boris Eyhenbaum, "Düzyazı Kuramı", *Yazın Kuramı*, agy, s. 186-198.

Boris Vian, *Günlerin Köpüğü*, Pléiade Ödülü, Sartre, Queneau ve Ötekiler

Marcel Proust'un roman karakterleriyle ilgili, yıllara yayılan çalışmamı Temmuz 2014'te sonuçlandırdıktan sonra, başvurmuş olduğum kitapları kütüphanemdeki yerlerine koyarken yeni bir araştırma için Boris Vian'ın yapıtlarını da bir kenara ayırdım. O sırada Fransız kadın yazar ve gazeteci Claire Julliard'ın iki çalışmasına da yeniden göz atma fırsatı duydum: Biri Boris Vian (2007) biyografisi, öteki de Fransa'daki edebiyat skandallarından söz ettiği *Les scandales littéraires* (2009) adlı derleme. Boris Vian'ın bir ödül jürisiyle yaşadığı olayı ve ödül jürilerine tepkisini yıllar önce çeşitli dergilerde ve edebiyat tarihi kitaplarında okumuştum. Bu konuyla ilgili bilgimi tazelemek için Claire Julliard'ın kitaplarında özellikle bu sayfaları karıştırdım. Olayın ilgi çekici gördüğüm hikâyesini ilgili okurlara da aktarmak (ya da anımsatmak) istiyorum.

1920 doğumlu Boris Vian yirmi altı yaşındadır ve *L'Écume des jours* (Günlerin Köpüğü) adlı yapıtını kaleme almıştır. Aynı yıl, yani 1946'da, kitabında Jean-Sol Partre diye sözünü ettiği Jean-Paul Sartre ile karşılaşır ve ondan, bu yeni yazdığı, henüz yayımlanmamış romanı dosya üzerinden okumasını ister. Sartre, genç yazarı kırmayıp metnin içine dalar. Üslubuyla ve dilsel buluşlarıyla farklı özellikler taşıyan romandan etkilenen ve metni eğlenceli bulan Sartre, Gallimard Yayınları tarafından verilecek Pléiade Ödülü'nde oyunu bu kitap için kullanacağını da belirtir; hatta genç yazarın bundan emin olmasını da ister. Ortada o dönem için çok önemli bir meblağ olan 100.000 franklık bir ödül söz konusudur. Mühendislik yaparak yaşamını sürdüren genç yazar, artık edebiyat çevresinde taçlandırılacağını ve böylece pek de zevk almadığı mühendislik mesleğini bırakıp kendini bütünüyle edebiyata verebileceğini düşünür.

Pléiade Ödülü Jürisi, tanınmış, ünlü yazarlardan oluşmaktadır: Jean-Paul Sartre'in yanı sıra André Malraux, Paul Éluard, Albert

Camus, Maurice Blanchot, Raymond Queneau, Jean Paulhan, Marcel Arland, Joë Bousquet, Roger Grenier ve Roland Tual “azman” jüri üyeleridir. Jürinin sekreterliğini de Gallimard Yayınları’nın genel sekreteri Jacques Lemarchand yapmaktadır.

Daha önce yayımlamış olduğu Amerikan tarzı kara-romanı *J’irai cracher sur vos tombes* (Mezarlarınıza Tüküreceğim) ile ilgi görmüş olan Boris Vian, birçok jüri üyesinin desteğini aldığı konusunda hiçbir kuşku duymamakta ve ödülü kazanacağına inanmaktadır. Ödüle aday öteki yazarlar arasında dikkati çeken bir kişi daha vardır: Katolik papazlığı eğitimi görmüş şair Jean Grosjean da *Terre du temps* adlı dinsel nitelikli şiirler derlemesiyle katılmıştır yarışmaya. Jean Grosjean, André Malraux’nun İkinci Dünya Savaşı yıllarından dostudur.

Jüri üyelerinin çoğu Boris Vian’ın romanını destekleyeceklerine dair açıklamalar yapmış olmalarına karşın, 25 Haziran 1946’da ödülü Boris Vian’ın kitabının değil de Rahip Jean Grosjean’ın kitabının kazandığı duyurulur. Boris Vian ancak 3 oy alabilmiştir.

Bu oylama aslında, André Malraux’nun başlatmış olduğu kampanyanın yarattığı Grosjean yanlıları ile Grosjean karşıtları mücadelesini Grosjean lehine sonuçlandırmayı başarmış olan Paul Éluard’ın eseri olarak yorumlanır.

Boris Vian sonuç karşısında âdeta şaşa kalmıştır. Kendisini yalnızca Sartre, Queneau ve Lemarchand’ın desteklediğini öğrenir. Jean Paulhan ile Marcel Arland daha önce oylarını Boris Vian’a vereceklerini açıklamış olmalarına karşın, son anda fikir değiştirmişlerdir. Boris Vian özellikle bu iki jüri üyesine çok kızgındır. Kendini incinmiş, yaralanmış hisseder ve oylamayı da kendisine yapılmış bir haksızlık olarak değerlendirir. Son derece içerlemiş olarak soluğu Gallimard Yayınları’nda alır: Gallimard Yayınları’nın ünlü dergisi *La Nouvelle Revue française*’in yöneticiliğini yapmış olan Jean Paulhan hakkında ne düşündüğünü yüksek sesle haykırır!¹

Yıllardır katı kurallarla “kaplanmış” belli bir Fransız edebiyat çevresi Boris Vian’ın bu davranışını hoş karşılayacak durumda değildir elbette. Gerçi Gallimard Yayınları bir yıl sonra, 1947’de,

1 Yeri gelmişken hemen belirtelim: Jean Grosjean 1950’de Katolik Kilisesi’nden ayrılacak, 1967’de de Jean Paulhan’ın yanında *La Nouvelle Revue française*’in yönetimine getirilecektir.

L'Écume des jours'u yayımlar ama kitaba söz konusu edebiyat çevresi ilgi göstermez: Açıkçası, Boris Vian'a sırtını dönmüş bir edebiyatçılar grubu vardır artık.

Ancak, Boris Vian'ı yıldırılmazlar. Nitekim, aynı yıl, Rahip Petitjean, Arland ve Poland'ı (Janpolent) yaratarak üç yazarı alaya alacağı *L'Automne à Pékin*'i (Pekin'de Sonbahar) yazar Boris Vian. Gallimard'ın yayımlamayı reddettiği bu kitap 1947'de Scorpion Yayınları'ndan çıkar.

Genç yazarın alaycı tepkisi bununla da kalmaz. Artık varoluşçuların egemen olduğu Saint-Germain-des-Prés ortamında tanınmış bir trompetçi, romancı, çevirmen, gazeteci, müzik eleştirmeni, şarkıcı, oyun yazarı olarak, kitaplarını yayımlamayı üstlenmiş olan Scorpion Yayınları adına, yazar arkadaşlarıyla birlikte, ödülleri alaya alacak "Tabou Ödülü"nü (Prix du Tabou) kurar. Yapılan açıklamaya göre, "Tabou Ödülü, Scorpion yazarları tarafından, Scorpion yazarlarına verilir ve Scorpion'un yöneticisi tarafından 'ıslatılır'"

Scorpion Yayınları, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Boris Vian'ın ilk kitabı *J'irai cracher sur vos tombes*'u² basmış küçük bir yayınevidir. Ödül jürisi de Boris Vian, Boris Vian'ın karısı Michelle, Boris Vian'ın erkek kardeşi Alain, *France Dimanche*'tan bir gazeteci ve Tabou Ödülü'nün patronundan oluşmaktadır. 25 Şubat 1948'de yapılan basın açıklamasıyla ödülü Sally Mara adında birinin kazandığı belirtilir. Ama ödül, apaçık nedenlerden ötürü o sırada orada bulunamayan Sally Mara adına Raymond Queneau'ya verilir: Çünkü aslında, Sally Mara diye biri yoktur; bu ad, Boris Vian'ın ödül oyunundaki "suç ortağı" Raymond Queneau'nun takmaadıdır.³

2 Boris Vian, Scorpion Yayınları yöneticisinin isteği üzerine, Amerikan kara-romanları tarzında, on beş günde kaleme aldığı *J'irai cracher sur vos tombes*'a (Mezarlarınıza Tüküreceğim) önce *J'irai danser sur vos tombes* (Mezarlarınızın Üzerinde Dans Edeceğim) başlığını koymayı düşünmüş, sonradan karısı Michelle'in önerisi üzerine *danse*'yi ("dans etmek") *cracher*'ye ("tükürmek") dönüştürmüştür. Romanın ilk baskısı uydurma bir Amerikan yazarı adıyla (Vernon Sullivan) piyasa verilmiş, Boris Vian da kitabın çevirmeni olarak gösterilmiştir.

3 Raymond Queneau, Boris Vian'ın *L'Écume des jours* (Günlerin Köpüğü) adlı kitabını, "çağdaş aşk romanlarının en yürek yakıcısı" olarak nitelendirir: Bkz. *L'Arrache-cœur*'ün (Yürek Söken) "Önsöz"ü.

Ödül töreni sırasında Boris Vian, kendisiyle söyleşi yapmaya gelmiş *Le Canard enchaîné* dergisi muhabirine, gayet soğukkanlı bir biçimde, “ödül verdikleri kitabı okumadığını, ödülün kurayla belirlendiğini ve Tabou Ödülü’nün bedava aperitif içme fırsatından başka bir şey olmadığını” belirtir. *Le Canard enchaîné* dergisi de bu haberi verdikten sonra şu yorumu yapar: “Entelektüel dürüstlüğü için Boris Vian’a teşekkür ederiz. Onun söylemiş oldukları bütün edebiyat ödülleri için geçerlidir. Ama bunları söyleyebilecek tek kişi de Boris Vian olmuştur”

Boris Vian’ın altmış altı yıl önce söyledikleri yalnızca o tarihlerdeki ve yalnızca Fransa’daki edebiyat ödülleri için mi geçerli dersiniz!

Yaşamı boyunca sık sık “Kırk yaşına varmam” diyen ve sanki bu sözünü doğrulamak için de 1959’da otuz dokuz yaşında ölen Boris Vian’ın romanları ve anlatıları, ilginçtir, 2010’da, Gallimard Yayınları’nın Pléiade dizisinden (Bibliothèque de la Pléiade) iki cilt olarak basılır!

İlk biçimi: *Varlık*, Ekim 2014.

Jean Tardieu: Kısa Bir Şiire Kısa Bir Yorum

La Môme néant

Quoi qu'a dit?—A dit rin.

Quoi qu'a fait? —A fait rin.

A quoi qu'a pense? A pense à rin. A kua kâ pans? — A pans a ren.

Pourquoi qu'a dit rin?

Pourquoi qu'a fait rin?

Pourquoi qu'a pense à rin?

—A'xiste pas.

Okunuşu: La Mom nean

Kua kâ di? — A di ren.

Kua kâ fe? — A fe ren.

Purkua kâ di ren?

Purkua kâ fe ren?

Purkua kâ pans a ren?

—A'egzistö pa.

Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, 1951.

STANDART FRANSIZ YAZI DİLİNE AKTARILMIŞ BİÇİMİ:

Qu'est-ce qu'elle dit?—Elle ne dit rien.

Qu'est-ce qu'elle fait? —Elle ne fait rien.

A quoi pense-t-elle?—Elle ne pense à rien.

Pourquoi elle ne dit rien?

Pourquoi elle ne fait rien?

Pourquoi elle ne pense à rien?

— Elle n'existe pas.

Türkçesi:

Ne diyor?— Hiçbir şey demiyor.

Ne yapıyor?—Hiçbir şey yapmıyor.

Ne düşünüyor?—Hiçbir şey düşünmüyor.

Niçin hiçbir şey demiyor?
Niçin hiçbir şey yapmıyor?
Niçin hiçbir şey düşünmüyor?

—Var değil ki.

ŞİİRİN ÇOCUKLARI GÜLDÜRMESİYLE İLGİLİ KISA BİR AÇIKLAMA

Fransız yazarı Jean Tardieu (1903-1995) mizah dolu şiirleri ve deneysel-şiirsel kısa oyunları ile tanınır. Fransızca bir taşra telaffuzunu yansıtabilecek biçimde kaleme aldığı “La môme néant” şiiri 1951’de yayımlanan *Monsieur Monsieur* adlı kitabında yer alır.

Biz şiiri, sırasıyla kitaptaki özgün yazılış biçimiyle, okunuşuyla, standart Fransız yazı diline aktarılmış biçimiyle ve Türkçe çevirisiyle verdik.

Bu şiir, sınıfta ya da sahnede çocuklar için canlandırılmak ve onları güldürmek amacıyla kaleme alınmış bir şiirsel tiyatro oyunu olarak düşünülebilir. Jean Tardieu de şiirin kuklaların seslendirilişini andıracak biçimde tiz, ince, genizden gelen, kırık, sert bir sesle okunmasını önerir.

Taşra ağzındaki “A” sesi üçüncü tekil ve dişil zamir olan Fransızca “elle”e (okunuşu: “el”) denk düşer. “Rin” (okunuşu: “ren”) sesiyse “hiç, hiçbir şey” anlamına gelen Fransızca “rien”i karşılar.

“La môme néant” başlığındaki “la môme” sözcüğü bu bağlamda “kız çocuk, genç kız, ufaklık” anlamlarını içerir; düzanlamıyla “hiçlik” demek olan “néant” sözcüğünü de yine bu bağlamda “henüz varolmayan” ya da “artık varolmayan” olarak yorumlayabiliriz.

Meraklısı İçin Not: Şiirin gerek yazar tarafından seslendirilişini duymak, gerekse oyuncular tarafından çocuklar için sahnelenişini görmek için internete “La môme néant” yazıp bakabilirsiniz.

ŞİİRİN BÜYÜKLER İÇİN ANLAMSAL ÇAĞRIŞIMIYLA İLGİLİ KISA BİR YORUM

Göstergebilimsel terimlerle belirtirsek şöyle diyebiliriz:

İki Özne arasında, üçüncü bir Özne hakkındaki bir diyalogun söz konusu olduğu şiirde, bu üçüncü Özne'nin dört Kipliği gündeme gelir:

Söyle(me)mek / Yap(ma)mak/ Düşün(me)mek / Varol(ma)mak
Buradan şu çıkarsamayı yapabiliriz:

Hakkında konuşulan Özne, Varolmadığı için Düşünemez; Varolmadığı ve dolayısıyla Düşünemediği için de Söz ve Eylem gerçekleşemez.

Bir başka çıkarsama da şöyle olabilir:

Hakkında konuşulan Özne'nin, Söz ve Eylem ortaya koyamadığı için, Düşündüğü söylenemez, dolayısıyla Varolduğu da söylenemez.

Her iki koşulda da bir Varolmayan Özne durumu söz konusudur.

Şimdi bir çağrışımla, şiirin çerçevesi dışına çıkıp Varolmayan Özne durumundan Varolan Özne statüsüne geçelim.

Bu statü çerçevesinde de iki ayrı durum söz konusu olabilmektedir:

Birinci durum:

Özne vardır, Özgün iradesiyle Düşünmektedir; Söz ve Eylem'i ni de özgürce ortaya koyabilmektedir. Herhangi bir Erk'in baskısı altında değildir ya da bu baskıya direnmektedir: Bu durumda Özgür Özne'den ya da Direnen Özgür Özne'den söz edebiliriz.

İkinci durum:

Özne vardır, ama şu ya da bu Erk'in zorlayıcı gücü karşısında direnç göstermeden, kendisinden istenilen doğrultuda sürekli Söz ve Eylem üretiyordur: Bu durumda Özne'nin Bilmek (Bilgi) ve Yapabilmek (Beceri) kipliklerini gerektiren Özgür Düşünmek kipliği de söz konusu olamayacaktır elbette: Bir Sıfır Özne durumu söz konusudur artık.

Şiirin anlam üretim sürecinden kalkarak üç tür Özne'yi bir kez daha topluca belirtelim:

Varolmayan Özne / Özgür Özne ya da Direnen Özgür Özne / Sıfır Özne.

Sıfır Özne durumu için ayrıca bkz. M. Rıfat, "Sıfır Özne", *Varlık*, Ağustos 2013, s. 19.

İlk biçimi: *Varlık*, Mart 2015.

Sükûtun Hataları ile Devinek

Biri 1922 doğumlu. Öbürü 1932.

Aralarında on yaş var.

Biri Saint-Joseph Fransız Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı mezunu. Öbürü Galatasaray Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı mezunu.

Biri Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. Öbürü aynı bölümde onun öğrencisi.

Biri yirmi iki yaşında şiir kitabını yayımlıyor. Öbürü yirmi sekiz yaşında.

Biri yayımladığı şiir kitabından, sonraki yıllarda hiç mi hiç söz etmek istemiyor, onu neredeyse dolaşımdan kaldırıyor; kitabını böylece unutturuyor. Öbürüyse sonraki yıllarda kitabının unutulmuş olmasından âdeta memnun.

Biri kendini, metne ağırlık veren ama yine de yazarı yargılayıcı yanı ağır basan eleştiri örnekleriyle ön plana çıkarıyor: Bu yanıyla da bir şairin diline “veriştirmen” diye yansıyor. Öbürü alıp başını Fransa'ya gidiyor, iktisat ve siyaset bilimi alanında araştırmalar yapıyor.

Biri bir ansiklopedinin yönetimini üstleniyor. Öbürü Fransa dönüşünde eski hocasının (ve arkadaşının) isteği üzerine aynı ansiklopedide çalışmaya başlıyor.

Biri alaycı, hınzır, mizah dolu, lafını sakınmıyor. Öbürü güleryüzlü, sert mizaçlı, kendini korumaya almış, kuşkucu, sözleriyle saldırgan.

Ve sonunda karşılıklı sataşmalar, yumruklaşmalar, küskünlükler!

Unutulan ya da yazarları tarafından unutturulan söz konusu iki şiir kitabı yine de kütüphanelerde ya da özel kitaplıklarda yaşıyor; edebiyat tarihiyle ilgilenen meraklı gençler her iki kitabı da konu ediniyor.

Yakından tanımış olduğum ve benim için unutulmaz olan bu iki edebiyat adamını (bu iki “cins adam”ı) selamlıyor ve ilgili okurlara ikişer şiirini getiriyorum.

Önce kitapların künyeleri:

Adnan Benk, Sükûtun Hataları (Şiirler), İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1944, 32 s., 50 Kuruş (21 şiir içeriyor).

Teo, Devinek, İstanbul, a dergisi yayınları, Şubat 1960, 64 s., 200 Kuruş (Teo'nun 26 şiiri ile Japon edebiyatı, Federico Garcia Lorca, Antonio Machado, Jacques Prévert, Paul Éluard, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Yves Bonnefoy ve René Char'dan yaptığı şiir çevirilerini içeriyor). [Teo adıyla tanınan şair ve çevirmen, Teoman Aktürel'dir.]

Şiir alıntılarında özgün baskıdaki yazım biçimini ve başlıkların tipografik özelliklerini korumaya özen gösterdim.

Adnan Benk (1922-1998)

SEN ve BEN

Senin için her rüzgâr sabah meltemi,
Benim için her zevk mukadder bir hata.
Sana hüznün verir eylülün matemi,
Hayat, benim bahçemde, renksiz bir nokta.

Mavi gölgelerden asûde tabutlar
Ve yıldız halinde saf mezar taşları,
Avutur bir gün içindeki yaşları,
Yüzünde renk alır, ilâhi hudutlar.

Benim bütün ömrüm su başında geçer,
Şu inatçı gölgem arkamda bir hançer;
İntikam alır, içimdeki heyhattan.

Bazan şeklim erir mavi bir dumanda;
Dem vurarak, bu esrar dolu hayattan,
Sessizce tüterim dipsiz buhurdanda.

(Sükûtun Hataları, s. 24-25)

İŞKENCE

Yürüyen anların sakın düşüncesi:
Önümde kapalı duran eski defter.
Eminolun, aşkın zulmünden de beter
Donan yankıların sonsuz işkencesi.

Başıma dayanıp doğrulan her sabah
Karanlığa sürer bendeki dengini.
Geçmiş maksatların cansız ahengini,
Ne ben yaşatabilirim, ne de bir Bah.

Yürüyen her anın boş kalan hecesi,
Kalıbıdır bir mümkünler dünyasının.
Zamana dolanan insan rüyasının
Neden sanki renksiz kalmıyor gecesi?...

(*Sükûtun Hataları*, s. 26)

Teo(man Aktürel) (1932-2007)

Daktilo

Geçti miydim daktilonun başına
Artık dünyalar benim
Elimin altında sayılar harfler
İstiyene veririm sayıları
Harfler bana yeter

Dizi dizi harfler
Alt alta üst üste
Harfler yan yana gelir
Çıkar ortaya sözcükler
Sözcüklerle yapılır şiir

Harfler kurduğum evrenin temel taşları
Benim oyuncaklarım harfler
Dilersem bütün insanları
Onlarla kucaklarım
İnsanlar bana yeter
(*Devinek*, s. 9)

Kaldırım

Taşı

Nice kadınlar nice kızlar geçti üzerimden
Nice gizli yanlarını gördüm
Tozlar havalandı
Etekler dalgalandı
Kanım kaynadı
Tüylerim diken diken

Nice özlemle
Nice baskıyla
Nice az özgür
Taşıtlar geldi gitti üzerimde
Nice izler bıraktılar yüzümde
Bakmasını bilen görür

Ben bir taş parçasıydım
Aşındım
Yıprandım
Biçimlendim

Yol oldum

Yöndeş olduk
(Devinek, s. 20)

MERAKLISI İÇİN NOT

Ülkü Tamer'in *Yaşamak Hatırlamaktır* (Doğan Kitap, 2011) adlı kitabından Teo ve *Devinek* ile ilgili “matrak” bir alıntı: Teo'nun, Teoman Aktürel'in *Devinek*'ini yayımladık. Kitabın çıkacağı sırada Teo geldi. 'Teo' dedik, 'felaket bir şey oldu.' 'Ne oldu?' dedi Teo. 'Matbaacı *Devinek*'ten bir şey anlamamış. Yanlıştır diye düşünmüş. Senin kitabı *Dev İnek* olarak basmış.' Teo'yu nasıl yatıştırdık, şimdi hatırlamıyorum” (s. 154).

İlk biçimi: *Varlık*, Kasım 2014.

Anlatının Diliyle Konferans Çevirmeninin “Ölüm”ü

Murat Yalçın'ın *Kesik Hava* (YKY, 2009) adlı öykü kitabındaki “Seğirdim Yolu” başlıklı öyküsünden bir alıntı:

“minicik, karınca duası harflerle, mesleğinle ilgili bir öykü yazmaya çabalamışsındır. Otel salonlarında geçen ömründür, sonunu kurmaktadır.

ÇEVİRMENİN ÖLÜMÜ

Simültane çevirmen, kabininden çıkamaz, kabininden çıkıp uzaklara gidemez. Tavandan zemine, duvardan duvara kahverengi, ahşap lambrili konferans salonunun bir köşeciğindedir kabini. İçinde çevirir. Kulaklığı başında taç, mikrofon ağzında dondurma.

Çevirirken ne düşünür? Düşünürken nasıl çevirir? Göğsündeki sıkıntıyı yatıştırır, göğsündeki kolyeyle oynar gibi yaparak. Parmaklarında kalem oynatır. Sıkılırsa aklını da oynatır.

Önündeki daracık masada su şisesi, peçeteliği, kalemligi, ruju, anahtarlığı, cep telefonu... Çantasının aynasında rujunu tazeler. Bir zaman yarığı bulur. İçine ongun bir hayat sığdıracak.

İnce parmakları alnında, şakaklarında bir sıkıntıyı kovalar, ‘Un kurabiyesi, peynir şekeri, pişmaniye, cezerye türü yiyeceklerle başım hoş değildir...’i çevirirken. Konuşmacı salondakilerin hiç ilgisini çekmeyen takıntılarına dalınca sesi düşer çevirmenin. Bikkın, yılgın bir sese bürünür salon. Konuşmacı sözü getirip takıntılarına bağladıkça, araya da dinleyiciyi gıcıklayacağını sandığı telaffuz bozukluklarına dayalı söz oyunları serpiştirdikçe çevirmenin sesi boğulur.

Boğulmuş bir simültaneci ölmüştür—işte tam o sırada bir başka simültaneci otel lobisindeki ‘wine-chese’ kokteylinde kim bilir kimleri ayaküstü kur’maktadır” (s. 45-46).

Yalnızca buraya alıntıladığım parça için değil, *Kesik Hava*’daki bütün anlatılar için söylüyorum:

Murat Yalçın’ın öyküleri beni her okuyuşumda kuruluşlarındaki “şiirsel düzyazı” kesitlerini “görmeye”, “duymaya” yönlendiriyor: Öykülerde konuşan kişilerin bakış açıları içine girmiş belli “anlar”ın, özellikle çarpıcı kısa anlatılarla, imgelerle, ses etkileriyle, sözcük seçimleriyle ve ince alaya yer veren bir anlatımla örülmesi sonucu oluşmuş metinler bunlar.

Murat Yalçın’ın öykülerinin *temel*, *ayırıcı niteliği* gibi görünüyor bu *yapısal kurgu* bana.

İlk biçimi: *Varlık*, Kasım 2009.

Bir Editörün Kâbusu: Gezgin-Logore Yazarlar Bulvarları Kaplamışlar

Paris'te ve Rouen'da görev yapan öğretim üyesi ve editör dostum L. de Flers'in bir mektubundan daha önce *Varlık*'ta (Mayıs 2009) "Roman Eleştirmeninin Kavramları"yla ilgili olarak söz etmiştim (ayrıca bkz. *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*, s. 73-76). Kendisiyle en son, Kasım 2011'de Paris'te her zaman bulduğumuz Les Éditeurs'de (Paris'te Odéon muhitinde bir kahve) görüşmüş, yeni kuşak yazarlara ve bu yazarların yayınevlerine önerdikleri metinlere değinmiştik. 2013 yılının başında gönderdiği uzun bir mektupta bir kâbusunu dile getirmiş L. de Flers. "Bakış Açısı" okurlarına bu kâbusun metne yansımış biçimini Fransızcadan çevirerek aktarmaya çalışacağım:

"Son iki gün başımı kaldırmadan, yayınevine gönderilmiş Fransamerikanca kitap önerilerini okudum. Yorgunluğum yüzümden anlaşıyordu. Akşama doğru karşıdaki kahvede bir şeyler yudumladıktan sonra bitap vaziyette eve dönüp kanapeye uzandım. Dalıp gitmişim. Sıkıntıyla uyandığımda yeni gün ışıyordu. Bir kâbus görmüştüm. Kan ter içindeydim. Geçirdiğim son iki gündeki bunaltının bir sonucuymuştu bu herhalde. Hemen bilgisayarın başına geçip kâbusumu anlatmaya karar verdim:

'Sorbonne, Eiffel Kulesi'yle yarışacak kadar göğe yükselmiş, ben de tepesindeyim. Paris'in sol yakasını kuşbakışı görüyorum. Birbiriyle kesişen Saint-Michel bulvarı, Saint-Germain bulvarı, Rennes caddesi ve Montparnasse bulvarı hınca hınç dolu. Küçük görünen insanlar hızlı hızlı yürüyorlar, birbirlerini selamlıyorlar, kitapçıların vitrinlerini seyreliyorlar, içeri girip ellerinde broşürlerle dışarı çıkıyorlar, sinemaların önlerinde durup afişlerin fotoğraflarını çekiyorlar, çok heyecanlı görünüyorlar. Bu hareketlilik bir süre böyle devam ediyor. Neredeyse birbirlerini ezecekler. Sonra birden bulvarlar boşalıyor. Kimisi evine çekiliyor, kimisi bir kahveye giriyor. Görünürde artık hiç kimse yok. Ben de Sorbonne'un te-

pesinden inip çalışma odama geçiyorum. Ancak kapı açılmamakta direniyor. Omzumla iterek içeri girebiliyorum. Masanın üstü, kol-tuğum, sehpa, raflar, pencere önleri, her yer ama her yer tepeleme renkli dosyalarla, klasörlerle dolu. Eğilip birini alıyorum: Bir kitap önerisi. Öbürüne bakıyorum o da bir başka öneri. Bir başkası daha elimde, o da aynı. Hepsi yayımlanmak üzere görüşümü bekleyen kitap önerileri. Odada ilerlememe olanak yok. Boğulmak üzereyim. Zorlukla pencereyi açıyorum. Karşımdaki parkın yeşillikleri gitmiş, yerini az önce bulvarlarda gördüğüm kalabalıklar kaplamış. Ellerinde pankartlar, yerlere oturmuşlar: ‘Ne zaman yayımlıyorsunuz kitabımı?’ diye sorguluyorlar. Ionesco’nun Gergedanları mı yoksa bunlar! diye soruyorum kendi kendime. Az önce Paris’in bulvarlarını kaplamış, sonra birden ortalıktan kaybolmuş yığınla insan şimdi karşımda. Yollarda gözleriyle taradıkları görüntüleri dilleriyle kağıda döküp hiç gecikmeden yeni bir teknikle elektronik adresime göndermişler. Bilgisayarım da benden âdeta öç alırcasına kendi özgür iradesiyle hepsinden renkli kâğıtlara birer çıkış alıp odama yığılmış. Beterin de beteri varmış: Bilgisayarımın işbirliği eden bu yaratıklar Ionesco’nun Gergedanlarını aratacak cinsten varlıklar: Renkleri yeşil değil, kapkara. Ellerinde tuttukları pankartların en büyüğü en önde duruyor. Üzerindeki yazıyı açık seçik görüyorum: Gezgin-Logore Yazarlar Dayanışması. Kollar havada, ağızlar açık, bağırma belirtisi veriyorlar. Ama seslerini duyamıyorum. Binanın girişine yaklaştılar. Hayır, hayır, katlara kadar yükselmişlermiş. Kapımı zorlamaya başladılar. Pencereyi kapatırken çok uzaklarda Ionesco’nun gülen, alaycı yüzü belirliyor. “Bir tek editör bile kalsam bu yığına direneceğim!” diye haykırmamı ister gibi bir hali var. Ama ben boğulmak üzereyim. Kağıt tomarları üzerime yığılıyor, nefes alamıyorum...’.

Uyandığımda nerede, hangi zamanda bulunduğumu anlayana kadar da kâbusum sürdü. Bütün bunlar yakın geçmişime mi gönderme yapıyordu, yoksa yakın geleceğime mi işaret ediyordu? İyice kaygılandım. Çalışma odama göz gezdirdim, her şey neyse ki bıraktığım gibi yerli yerindeydi. Hemen pencereyi açtım, avluda kimse yoktu. Bir süre dinlendim, yeniden uykuya dalmamak için kendime bir kahve hazırladım. Saat 10.00’a doğru yayınevine telefon edip iki haftalık izin istedim. Bir süre Paris’te bulunamayacağımı, uzunca bir süre de dizi editörlüğü yapmak istemediğimi bildirdim”

L. de Flers'in mektubu bu kâbusun yorumu üzerine uzayıp gidiyor. Sözüünü ettiği birbiriyle kesişen bulvarlar Paris'in sol yakasında, üniversitelerin, kitapçıların, sinemaların, tiyatroların yoğun olarak bulunduğu kültür merkezinin odağı. Neredeyse kahve sayısı kadar kitapçı ve sinema var bu bulvarlarda.

Benim Türkçeye *gezgin* diye çevirdiğim, ama *gezimci* diye de aktarılabilecek sıfat için arkadaşım Fransızcada kimi kez *péripatétique* terimini kullanmış, kimi kez de daha yaygın biçim olan *péripatéticien*'i yeğlemiş. *Gezgin-logore* yazarlar için de bir deyiş uydurup *écrivains péripatético-logorrhéiques* demiş. Ben *péripatétique*'in birleşik kalıba girerken *péripatético* biçimini almış halini de *gezgin* diye çevirdim. Ancak, L. de Flers *péripatéticien* sıfatının *ada* dönüştürülmüş biçimini dişil ve eril çoğul olarak da kullanmış mektubunda. Yani kimi kez *les péripatéticiennes* demiş kimi kez de *les péripatéticiens*. Birinci, dişil çoğul biçim Fransızcada "kaldırım yosması" anlamına geliyor.

Gezgin-logore yazarlar kuşağı, L. de Flers'in ilerleyen satırlarında kâbusun gerçekleşme yolunda olduğuna ilişkin şu tür gözlemler de içeriyor: Her gün yürüyüşe çıkan, yolda gördüğü her şeyi, canlı cansız her varlığı, doğaya, kültüre ilişkin her öğeyi seçme yapmadan not eden, bunlara internetten aldığı yalan yanlış bilgisizlikleri ekleyen, yerleşik ve kaba söz oyunları, çakmakülhanbeyi deyişlerle süslediği notlarını da (*biyo-anlatı* ya da *biyoroman* diye adlandırıyorlarmış bu notları) geciktirmeden *günlük*, *haftalık*, *iki haftalık*, *aylık*, *iki aylık* dergi ya da gazetelere gönderen, bunları daha sonra üst üste yığarak bu kez belli başlı yayınevlerine postalayan, olumlu yanıt alamayınca da *butik-yayınevlerine* (L. de Flers'in bir uydurması daha: *les maisons-d'édition boutiques*) başvuran ve kitaplarını oralarda yayımlatan *gezgin* ve *söz ishaline uğramış* (logore) bir yazarlar kuşağı söz konusu. Yazıları da ayrıca övgüyü bekleyen, övgüyü bulamayınca ağır sövgüye dönüşen kara çalmalarla doluymuş. Arkadaşım bunun bir söz ve yazı *ishali* salgını olduğunu, hızla da yayıldığını belirtiyor.

Doğrusu, L. de Flers'in mektubuna nasıl bir yanıt vereceğimi düşünüyorum: Bana bizdeki durumu soruyor da!

Övgü ile Sövgü

Övmek ve sövmek eleştirinin kavramsal dağarcığında yer alan eylemler değil. Eleştiriye var eden iki karşıt özellik olarak görülüyor bunlar. Ancak, tanıtma yazıları, söyleşiler, köşe yazıları, polemikler, tartışma yazıları da eleştiri çemberi içine sokulunca, övgü ile sövgü iki kutup noktası olarak eleştirinin ayırıcı özellikleriyleymiş gibi sunuluyor. Genel olarak, bir çabayı, bir emeği, yaratılmış olumlu bir farklılığı saptayıp övmek ve buna bağlı olarak da bir insanı yüceltmek elbette yerinde ve geçerli görülebilir. Ama edebiyat yapıtlarını hiçbir çözümlemeden geçirmeden, sıradan bir okurun yapacağı bir okuma eylemiyle değerlendiren övgüler düzmek ya da yapıtların ayırıcı özelliklerine değil de yazarın İnsan Kişiliğine, Toplumsal Benliğine dayanarak yapıtını övmek veya yermek edebiyat eleştirisinin varoluş nedenine aykırı olsa gerek. Bu alanda nelere rastlamıyoruz ki: Kitabı okumadan hazır övgü kalıplarını kullananlar, her yazar için geçerli olabilecek olumlu yönde niteleyici sözler sarf edenler, bir akşam önce katıldıkları ziyafetin karşılığını ev sahibi sanatçının yapıtlarını överek ödediklerini düşünenler, övgülerini ödünç olarak yapanlar, hiç kimse oralı olmayınca kendi kendilerini övmeye kalkanlar, çevresindeki omuzdaşlarını ödüllendirenler; ya da bunun tersine, övgüler düzdüğü kişiden aynı ilgiyi göremeyince kara çalanlar, kıskançlık duygusunu bastıramayıp düzmece yargılarda bulunanlar, kin'ini hakaretlerle kusanlar, hatasını-yanlışını-haksızlığını dile getirene karşı hemen kaba jargona başvuranlar; vb., vb.

Bu tür övgü ve sövgü yazıları geleceğe kalmak şöyle dursun, günü bile kurtaramaz. Yalnızca kişilerin içinde bulundukları ruhsal durumu saptamak için bir inceleme nesnesi, bir konu-dil olur.

İlk biçimi: *Varlık*, Şubat 2013.

Yabancı Özel Adların Sesletimi ve Yazımı

Yabancı özel adların sesletimi ve/ya da yazımı okuduğum yayınlarda dikkatimi giderek daha çok rahatsız edici biçimde çekmeye başladı. Sözelimi geçenlerde bir gazetenin kitap ekinde Fransız yazarı Marguerite Duras adına getirilen Türkçe takıyı görünce bunun yazıyı kaleme alandan mı yoksa editörden veya düzeltmeden mi kaynaklandığını düşündüm: Çünkü, bu yazarın soyadının okunuşu DÜRA değil DÜRAS'tır. Türkçedeki ekleri de bu sesletime göre yapmak gerekir: Yani gazetedeki köşe yazısındaki gibi Duras'nın değil de Duras'ın diye yazmak doğru olur. Aynı durum Algirdas Julien Greimas'ın soyadının okunuşu için de geçerli. Bir çeviride "A. J. Greimas'nın" diye yazıldığını gördüm: Oysa bu göstergebilimcinin adı GREİMAS diye okunuyor. Bunlar, gerçek sesletimi bilmemekten kaynaklananlar.

Öte yandan özel adların yazımında karşılaştığımız hatalar da var. Sözelimi dilbilimci ve yazınbilimci Roman JAKOBSON'un soyadı nedense kimi yazarlarca JACOBSON olarak belenmiş, böyle yazılıyor. Oysa, bu dilbilimci kitaplarını hep JAKOBSON yazımıyla bastırdı. Bir de Claude LÉVI-STRAUSS'un hem yazımıyla hem de sesletimiyle ilgili bir sorun var: Bu antropolog, Fransız; soyadı da LEVİ-ŞTRAUS değil LEVİ-STROS olarak seslendiriliyor. Ayrıca dikkatsizlik sonucu olsa gerek, Türkçe kimi metinlerde LÉVY-STRAUSS diye bir yazım kullanılıyor. Anımsıyorum, yıllar önce Claude Lévi-Strauss'un soyadını bir şairimiz gazetedeki köşesinde "Lévy-Strauss" diye yazıp birkaç kez yineleyince, konunun uzmanı bir edebiyatçımız bu yanlış yazımı şairin yüzüne hiç gecikmeden vurmuştu, içeriğe ilişkin yorum hatalarını da dile getirerek elbette.

Özel adların yazımı sorunu özellikle farklı alfabe kullanan dillerdeki özel adların Latin harflerine aktarılmış metinlerden Türkçeye taşınması sırasında ortaya çıkıyor. Özellikle Rus yazarları ile Yunan yazarlarının Fransızca ya da İngilizce üzerinden yapılan çevirilerinde bu durumla karşılaşırız. Sözelimi Rus Çaykovski,

dilimize hâlâ bazı müzik yazarları tarafından İngilizce yazımıyla Tchaikovsky ya da Fransızca yazımıyla Tchaïkovsky diye getirilebiliyor; Aristoteles, Aristote (Fransızca yazımıyla) ya da Aristotle (İngilizce yazımıyla) olarak Türkçeye aktarılıyor. Yine İngilizceden yapılmış çevirilerde Yunan felsefecisi Platon, İngilizce yazımıyla ve Latince söylenişe uyarak Plato diye belirtiliyor. Aziz Augustinus dilimize İngilizce üzerinden St. Augustine ya da Fransızca üzerinden Saint Augustin gibi bir yazımla giriyor. Rus toplumbilimcisi ve edebiyat eleştirmeni Mihail Bahtin hâlâ Mihail Bakhtine ya da Mihail Baktin diye yazılabiliyor (Mihail’de “k”yı kullanmamak ama buna karşılık Bahtin’de “k”ya yer verip Baktin diye yazmak da nasıl bir anlayışsa!). Rus biçimci eleştirmeni Şklovski, Türkçede eleştiriyile ilgili birçok metinde hâlâ Chklovsky diye dolaşabiliyor.

Öte yandan İtalyan edebiyatına ve sanatına ilişkin incelemeleri İngilizce üzerinden dilimize aktaran bazı araştırmacılar da Petrarca’yı Petrarch, Raffaello’yu Raphael, Tiziano’yu Titian diye yazabiliyorlar...

Örnekleri artırabilirim kuşkusuz, ancak çeviri sorunlarıyla da yakından bağlantılı bu alanda ayrıntılı bir çalışmanın yapıldığını da biliyorum: Yayınlanmasını bekleyelim.

Son olarak yabancı kurum adlarının yazımında ortaya çıkan duruma bir örnek vermek istiyorum: Bir gazetede Fransa’daki önemli bir eğitim kurumunun adı birkaç kez yinelenerek “École normale supérieur” diye yazılmış: Bir dikkatsizlik olsa gerek diye düşündüm: Doğrusu “École normale supérieure” olacak. Fransızcada sıfatların eril/dişil ve tekil/çoğul uyumları ayrı bir dikkat ve özen gerektirir. Burada École dişil bir ad, normale sıfatı da uyum sağlanarak dişile dönüştürülmüş, ama nedense supérieur eril biçimde kalmış!

Bazılarının “bütün bunlar çok mu önemli” dediğini duyar gibi oluyorum. Önemsiz görenler elbette kendi yollarına bildikleri gibi devam edebilirler!

Özel Ek

Entelektüeller Sözlüğünün Ölçütleri

Dilimizde ve kültürümüzde dönem dönem yaşanan *münevver*, *aydın*, *entelektüel* tartışmasına dönmek değil buradaki amacım. Yazının başlığında da vurgulamaya çalıştığım gibi, Türkiye'deki entelektüellerin sözlüğünü hazırlamaya koyulacak bir ekibin, sözlükçülerden, tarihçilerden, yazarlardan ve gazetecilerden kurulacak bir ekibin kişi seçimindeki ölçütleri ne olabilir bunu düşünmek, *entelektüel* kavramının ve teriminin anlamsal sınırlarını tartışmak, sorgulamak istiyorum yalnızca.

ENTELEKTÜEL TERİMİNİN DOĞUŞU VE İLK TANIMLARI

Tartışmaya, yukarıda da belirttiğim gibi, *münevver* ve *aydın* sözcüklerinin anlam yüklerini dikkate almadan, eşanlamlılık dereceleriyle ilgilenmeden Fransızca kökenli *entelektüel* terimini konu edinerek başlayacağım.

Fransızcada “zihinsel; düşünsel sorunlarla ilgili” anlamına gelen *intellectuel* (Lat. *intellectualis*) sıfatı, yine Fransızcada ad olarak kullanılan ve “anlama gücü, müdrike” anlamına gelen *intellect* (Lat. *intellectus*) sözcüğünden türemiştir. Sıfat olarak *intellectuel* de ilk olarak 1265'te Brunetto Latini'nin *Livre du Trésor* adlı kitabında kullanılmıştır (bkz. A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1964).

Ad olarak *intellectuel* terimiye, ancak XIX. yüzyılda kullanıma girecek, ama bu yüzyılın diline ilişkin ana sözlüklerde ad olarak yer almayacaktır. Fransız dilinin XIX. yüzyıl büyük sözlüklerine yeniden baktım, “zihinsel” anlamındaki, sıfat olarak *intellectuel* sözcüğüne yer verilmiş ama hiç birinde ad olarak *intellectuel* girişi yok. Pierre Larousse'un 17 ciltlik *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*'inde, Émile Littré'nin beş ciltlik *Dictionnaire de la langue française*'inde ve M. Bescherelle'in iki ciltlik *Dictionnaire national*'inde ad olarak

intellectuel sözcüğü bulunmuyor. Bu da gösteriyor ki, XIX. yüzyıl-da böyle bir terim ad olarak yaygınlık kazanmamış. XIX. yüzyılın sözlüklerine girmemiş bile olsa, ad olarak *intellectuel* terimi ilk kez felsefeci ve iktisatçı Saint-Simon tarafından kullanılmış. Saint-Simon, 1821'de yayımlanan *Système industriel* (Sanayi Sistemi) adlı, halka yazılmış mektuplar derlemesinde şöyle der:

“Pozitif *entelektüelleri*, ön yargılara genel ve kesin bir saldırı yapabil-mek için biraraya gelmeye, güçlerini birleştirmeye, bunun için de işe sanayi sistemini düzenlemekle başlamaya çağırıyorum; ayrıca bir de *entelektüellerin* en zengin ve en pozitif olanlarını, kendi *entelektüelle-rine* gereksinim duydukları bilimsel çalışmayı yapma ve yayımlama olanaklarını vermelerini istiyorum” (*Œuvres*, cilt 3, s. 189-191; ak-taran J. Julliard ve M. Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, 1996, s. 14).

Saint-Simon'dan sonra, ad olarak *intellectuel* terimi 1845 ya da 1846'da bu kez Ernest Renan tarafından kullanılmıştır:

“Yalnızca çocuklar ve boş kafalar sıkılırlar. *Entelektüel* her zaman et-kinlik halindedir” (*Nephtali, Cahiers de jeunesse*, s. 199; aktaran J. Jul-liard ve M. Winock, ay).

Fransızcada *intellectuel* teriminin ad olarak yaygınlaşmasıysa Dreyfus olayının patlak vermesiyle olur. 13 Ocak 1898'de Émile Zola'nın *L'Aurore* gazetesinde “J'accuse” (“Suçluyorum”) başlıklı bil-diri metnini yayımlaması ve bu metninde, 1894'te mahkûm edilen Fransız subayı Alfred Dreyfus'ün suçsuzluğunu, suçlayanların da oyunlarını sert bir dille ortaya koyması ardından, davanın yeniden görölmesini ve yapılan haksızlığın giderilmesini isteyen bildiriler basında peşpeşe çıkmaya başlar.

23 Ocak 1898'de de yine *L'Aurore* gazetesinde Fransız siyaset adamı Georges Clemenceau *entelektüel* terimini kullanarak şöyle diyecektir:

“Ufkun her yanından gelip bir tek fikrin çevresinde birleşen ve sarsıl-maz biçimde direten bu *entelektüeller* bir işaret değil mi?”

Dreyfus olayıyla birlikte modern anlamına kavuşan *entelektüel* te-rimi, özellikle XX. yüzyılın akışı içinde yaşanan toplumsal ve si-

yasal olaylardaki eylemlerle anlam sınırları iyice belirginleşmiş bir kavram olarak dikkati çekecek ve Fransızca dışındaki dillerde de yoğun biçimde kullanılacaktır.

Ancak, XIX. yüzyıl dil sözlüklerinde *entelektüel* terimi nasıl ad olarak yer almıyorsa, XX. yüzyılın yaygın dil sözlüklerinde de toplumsal ve siyasal yaşam içinde kazandığı anlam yüküyle değil de daha çok sözcük kökenini yansıtan bir tanım çizgisinde yer alacaktır:

“Merakı ya da mesleği gereği, fikir meseleleriyle ilgilenen kimse”
(Fransızca *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse* sözlüğünden çeviri yoluyla *Meydan-Larousse*’un “entelektüel” tanımı).

Entelektüel terimi için Çağdaş Fransız dilinin bir başka önemli sözlüğünde de benzer bir tanım verilmiştir:

“Zekâyla, düşünceyle ilgili olgulara iyice belirgin ya da aşırı bir isteği olan (kişi) (*Le Petit Robert*).

Sonuçta, *entelektüel* kavramının gerçek çağdaş anlamını ortaya çıkarmak için genel dil sözlüklerine değil de felsefecilerin, tarihçilerin, edebiyatçıların eylemlerine ve bu eylemleri yansıtan özel alan sözlüklerine, sözelimi entelektüelleri konu edinen yapıtlara ya da sözlüklere bakmak daha geçerli görünmektedir.

ENTELEKTÜELLER SÖZLÜĞÜNE ALINACAK KİŞİLER İÇİN ÖLÇÜTLER

Kişi adları sözlüğü hazırlamak sonuçta oldukça riskli bir iştir. Sözlüğe alınmış kişiler kendileriyle ilgili bilgileri yetersiz ve yanlış, satır ya da sayfa sayısını da az bulabilecekleri gibi, sözlüğe şu ya da bu nedenden ötürü alınmamış olanlar da ateş püskürebilirler. Böyle bir çalışma salt entelektüeller başlığı altında yapıldığındaysa patırtının daha büyük olacağı kesindir.

Bir ülkenin kültür tarihinde entelektüellerden her zaman ön planda söz edilir. Topluca ve ayrı bir bütünlük içinde bir yapıta girmeleri söz konusu olduğunda, kimlerin *entelektüel* tanımına uygun düşeceği konusunda çelişmeli, birbirine karşıt görüşler ileri sürülür, çok farklı değerlendirmeler yapılır.

Bu koşullarda bir entelektüeller sözlüğü hazırlamak istendiğinde, sözlüğe madde başı olarak girecek kişileri belirlemenin ölçütleri ne olacak sorusuna yanıt aramak için yeni öneriler ileri sürmek yerine, böyle bir sözlük deneyiminden başarıyla geçmiş olanların çalışmalarına bakmanın, onların değerlendirmelerini ele almanın daha anlamlı olacağını düşünüyorum.

Fransa'da 1996 yılında Jacques Julliard (gazeteci-yazar ve tarihçi) ile Michel Winock'un (tarihçi) yönetiminde ve toplam 238 yazar, araştırmacı, öğretim üyesi ve gazetecinin katkılarıyla 1259 sayfalık bir sözlük yayımlandı: *Dictionnaire des intellectuels français: les personnes, les lieux, les moments* (Fransız Entelektüelleri Sözlüğü: Kişiler, Yerler, Anlar) [Paris, Seuil Yayınları]. Sözlük 2002'de genişletilerek sayfa sayısı 1536'ya çıkarılmıştır.

Sözlüğü yöneten iki tarihçi "Giriş" bölümünde (s.11-17) *entelektüel* kavramına nasıl bir tanım getirdiklerini, sözlüğe alacakları kişileri belirlemede hangi ölçütü kullandıklarını örneklerle açıklıyorlar. Şimdi onların bu değerlendirmelerini kısaca özetlemeye, özetlerken de ad olarak *entelektüel* tanımını belirgin kılmaya çalışacağım:

Bu tür bir özel sözlükte kişilerin kendi meslek alanlarındaki etkinliklerinin değerini ölçmek elbette söz konusu olmayacaktır. Sözgelimi Nobel fizik ödülünü ya da tıp ödülünü almış birini sözlüğe almamak onun bilime ve ya da insanlığın ufkuna yaptığı katkıyı küçümsemek anlamına gelmez. Böyle bir bilim adamı entelektüeller sözlüğüne alınmamışsa bunun nedeni, yaptığı bilimsel buluşun değersiz görülmesinden değil, insan haklarının yok edilmek istendiği, adaletsizliğin yaşandığı, siyasal baskının, sömürünün geçerli olduğu durumlarda demokratik eylem için sokağa inmeyi, bildirileri imzalamayı, diktatörlüklerin kısıcılığı hakkında görüş belirtmeyi reddedip laboratuvarına kapanmış olmasıdır. Konunun inceliklerini iyi bilen Jean-Paul Sartre görüşünü çok güzel dile getirmiştir. Atom bombasının hazırlanması için çalışmış bir bilim insanı, entelektüel değildir. Bu bombanın insanlık için bir tehlikeye yaratacağının bilincine varıp meslektaşlarını kendisiyle birlikte böyle bir bombanın kullanılmasına karşı bir bildiriye imzalamaya ikna ederse entelektüel olabilir ancak.

Dolayısıyla, özellikle yazarlar, bilim insanları, sanatçılar ve üniversite öğretim üyelerinin, tanındıkları kendi alanlarındaki etkinlikleriyle değil de yaşamlarının şu ya da bu anında doğrudan kendi çalışma alanlarına girmese de demokrasi, insan hakları, hukuk, adalet, vb. konularda da görüşlerini belirttiklerinde, tavırlarını açıkça ortaya koyduklarında bir entelektüeller sözlüğüne alındığını görüyoruz ele aldığımız örnekte. Bir başka anlatımla, böyle bir sözlüğe, yazarlar, bilim insanları, sanatçılar ve öğretim üyeleri salt tanındıkları alanlardaki çalışmaları nedeniyle alınmayacaklar; kendi alanlarında sağlamış oldukları saygınlığı, tanınmışlığı bir *katma değer* olarak toplumsal alanlardaki sorunlara da taşımış olanlar bu tür bir sözlüğe *entelektüel* olarak girme hakkı kazanacaklardır. Böylece, Sartre'ın deyişiyle, “kendilerini ilgilendirmeyen alanlara karışan kişiler”dir burada sözü edilen entelektüeller (*bkz.* Jean-Paul Sartre, “Plaidoyer pour les intellectuels”, *Situations VIII*, Paris, Gallimard, 1972, s. 377; *bkz.* J. Julliard ve M. Winock, *agy*, s. 11).

Ama elbette kamusal ya da siyasal eylem alanına girmek ya da kamuya çağrıda bulunmak da *entelektüel* adını hak etmek için yeterli değildir. Yukarıdaki paragrafta da vurguladığımız gibi, bir kişinin, kendi asıl alanında elde etmiş olduğu saygınlığı, tanınmışlığı kamusal ya da siyasal eylem alanına girerken ya da kamuya çağrıda bulunurken yine kendisiyle birlikte bir *katma değer* olarak getirmesi gerekir. Ancak şunu da belirtmeden geçmeyelim, burada söz konusu olan, belli bir makama sahip olmanın, bir ödül kazanmış olmanın, bir bilim kuruluşuna üye seçilmiş olmanın *yetkisini* öteki alanlara aktarmak değil, edinilmiş olan saygınlığın, tanınmışlığın aktarılmasıdır yalnızca.

Buradan kalkarak da *entelektüel* “başka” alanda elde etmiş olduğu saygınlığı, tanınmışlığı siyasal düzene uygulayan kadın ya da erkek olarak tanımlarlar sözlüğün yönetimini gerçekleştirenler. Ama hemen ardından da buradaki “başka” alan deyişinin herhangi bir alan anlamı mı taşıdığını sorarlar. Onlara göre, edebiyat, bilimler ve sanatlar söz konusu olduğunda bir sorun yoktur. Peki ama bildirilere imza atan bir şarkıcı, bir sporcu, bir terzi de entelektüel midir? Sözlüğü hazırlayanlar bu konuyu hararetle bir biçimde tartıştıktan sonra bir sonuca varmışlar ve *entelektüel* sözcüğünün

böyle bir anlam içermediğine karar vermişler. Çünkü, onlara göre, *entelektüel* sözcüğü, en geniş, en yaygın anlamıyla bir düşünce etkinliğini çağrıştırmayı sürdürür. Bu açıdan, *entelektüel*, bir bildiriye imza atan kişi değildir. *Entelektüel*, bir bildiriye imza attığında, kendi düşünsel, sanatsal ve bilimsel saygınlığıyla, tanınmışlığıyla güven vererek, toplumun bütününe analiz etme, yön belirleme, insan haklarına uygun bir ahlaksal tutum benimseme açısından öneride bulunmayı, örnek olmayı amaçlar. Böyle bir davranış içine girme gücünü kendisine sağlayacak olan da hiç kuşkusuz daha önce gerçekleştirmiş olduğu kendi çalışmaları ve bu çalışmalar aracılığıyla toplum içinde edinmiş olduğu düşünsel, sanatsal, bilimsel saygınlıktır, tanınmışlıktır.

Demek ki bir *entelektüel*in kendi dar işlevi ile genişletilmiş işlevinin birbirini bütünüyle dışlaması söz konusu değildir. Doğrulanmış olsun ya da olmasın, genellikle şöyle düşünülür: Edebiyat, felsefe, sanatlar, bilimler gibi alanlardaki düşünsel çalışmalar, toplumla ilgili ya da toplumu yönetmekle ilgili genel düşünceleri kullanacak kişiyi etkiler, ona yön verir. O zaman da sözlüğü hazırlayanların karşısına bir başka sorun çıkar: Kuramsal bir çalışma yaparak toplumun geleceği hakkında genel görüşler belirtmiş olan bir siyaset adamı da bir *entelektüel* olarak görülemez mi? De Gaulle ile Clemenceau değişik nedenlerle böyle bir rol üstlenmişlerdir. Ama sözlüğü hazırlayanlar bu iki siyaset adamını madde başı olarak sözlüklerine almamışlardır. Gerekçelerini de şöyle açıklarlar: Bu insanlar, siyasal çözümler ya da eylem için ilkeler önerirlerken, kendi meslek alanları dışına çıkmamışlar, kendi meslek alanlarına gerçek boyutunu kazandırmak istemişlerdir. “Siyasal eylem”e “angaje” olmamışlardır, çünkü zaten tanımları gereği oradadırlar.

Sözlük yazarları buna karşılık Jaurès ile Blum’a sözlüklerinde yer verdikleri belirtirler. Çünkü bu kişiler kronolojik açıdan bakılacak olursa, siyaset adamı olmadan önce *entelektüel* niteliğini kazanmış kişilerdir.

Dolayısıyla, *angaje olma* ya da dilimizdeki karşılığıyla *bağlanma* kavramı, bilim insanına, yazara, sanatçıya *entelektüel* niteliğini vermeyi sağlayan bir ölçüt olmuştur bu sözlükte. Eylemleriyle *angaje olmayı* tam olarak yaşamış entelektüeller arasında Bertrand Russel, Jean-Paul Sartre ve Michel Foucault’yu gösterebiliriz.

Angaje olma ya da *bağlanma* kavramının yaygın kullanımı her ne kadar İkinci Dünya Savaşı ertesi yıllara rastlasa da, bu kavramın ortaya çıkışı, sözlük yazarlarına göre, çok daha eskidir: Fransa’da edebiyat, sanat, bilim dünyasının çok sayıdaki seçkin kişisi Dreyfus için taraf olduklarında “angaje”dirler. Dreyfus olayından yaklaşık yirmi yıl sonra da aralarından birçoğu bu kez Sovyetler Birliği’ni savunduklarında *angaje* olmuşlardır. Kuşkusuz bu iki bağlanma, *angaje olma* durumunun da farklı nitelikler taşıdığı kesindir.

Sözlük yazarlarının, çalışmalarına başlangıç noktası olarak, yukarıda belirttiğimiz nedenlerden ötürü, Fransa açısından, XIX. yüzyıl ile XX. yüzyıl arasındaki büyük dönemeç sayılan ve *modern entelektüel kavramının* ortaya çıkışını sağlayan Dreyfus olayını aldıklarını da burada özellikle belirtelim.

Entelektüel kavramını tanımlamada *Fransız Entelektüelleri Sözlüğü*’nü hazırlayanların ölçütlerinden örnekler vererek söz konusu terimin çağdaş açılımını belirlemeye çalıştık. Bu arada sözlükteki bir saptamayı daha belirtmeden de geçmeyelim: Özellikle 1990’lı yıllardan başlayarak dünyanın çeşitli ülkelerinde halklara doğrudan kendi yönetimlerince uygulanan baskılara, kısımlara engel olabilmek için yapılan insani müdahalenin bu kez klasik anlamdaki entelektüellerden yani edebiyatçılardan, sanatçılardan ya da bilim insanlarından değil de sivil toplum örgütlerinden biri olan Sınır Tanımayan Doktorlar’dan geldiği de bir gerçektir.

ENTELEKTÜELLER VE EYLEM

Yazımızı *entelektüel* tanımına bir başka açıdan katkıda bulunur düşüncesiyle Selahattin Hilav’ın bir saptamasıyla bitirelim:

“...tarih boyunca birçok çeşitlenme göstermiş entelektüel ve eylem ilişkisinde başlıca iki kümelenme olduğu [görülüyor]. Birinci kümede, suya sabuna dokunmadığını düşünen, ama aslında, resmi ideolojilerin ve görüşlerin eylemlerine, bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek katılma durumuna düşen entelektüeller yer alacaktır. İkinci küme de içinde yaşadıkları kurulu düzenlerin siyasal yapı-

sını, iktidarını, dayattığı kuralları ve manevi değerlerini, baskısını ve haksızlıklarını kabul etmeyen, eleştiren, ‘mevcut olan’dan değil, ‘olması gereken’den kaynaklanan görüşlerini, manevi değerlerini ve bunlara bağlı ideallerini savunanlar ve bu doğrultuda eyleme girişenler oluşturacaktır” (Selahattin Hilav, *Entelektüeller ve Eylem*, İstanbul, YKY, 2008, s.12; yay. haz. S. Rifat; kitapla aynı başlığı taşıyan yazının ilk yayımlandığı yer için bkz. *Cogito*, 31, Bahar 2002, s. 103-106).

MERAKLISI İÇİN NOT

1. “Entelektüeller Gerekli mi? sorusunun çevresinde bir dosya olarak biraraya getirilen tartışmalar ve tanımlamalar için okurlar, yukarıdaki son alıntının da yer aldığı *Cogito* dergisinin 31. sayısındaki yazılara da bakabilirler.

2. Memet Fuat’ın *Aydınlar Sözlüğü*’nün (Adam Yayınları, 2001) burada üzerinde durduğumuz *entelektüeller sözlüğü* ile bir ilgisi yok. Memet Fuat, bu kitabında, “elli bir yılı bulan yazarlık yaşamı boyunca” “şairler, öykücüler, romancılar, eleştirmenler, tiyatrocular, gazeteciler, tasarımcılar, bilim adamları, politikacılar, sporcular, mimarlar, yontucular, seramikçiler, fotoğrafçılar, çizerler, çevirmenler, öğretmenler, doktorlar, avukatlar, işadamları, dizgiciler, baskıcılar” gibi “pek çok seçkin insan” hakkındaki, yine kendi deyişiyle “dört yüzü aşkın *aydın*” hakkındaki değerlendirmelerini, saptamalarını biraraya getirmiş. *Aydınlar Sözlüğü* başlığındaki *aydın* kavramı, yazımızda üzerinde durduğumuz *entelektüel* kavramıyla örtüşmediği gibi, başlıktaki *sözlük* terimi de, kişi seçimi için kullanılan ölçütler açısından bizim vurguladığımız sözlük yapıyla da, alfabetik olma dışında, bir benzerlik taşımamaktadır.

3. Rusçada, Latince *intelligentia* ve Fransızca *intelligence* (zekâ, anlayış, kavrayış; akıllı adam, zeki adam; uzlaşma, anlaşma; vb.) kökenli *entelijensiya* sözcüğünün kullanıldığını, bu terimin anlam olarak da “Çarlık Rusyası’ndaki reformcu entelektüeller sınıfı”nı belirttiğini vurgulayalım. Aynı terim sonradan “herhangi bir ülkedeki entelektüellerin tümü”nü adlandırmak için de kullanılır olmuştur.

Burada yeri gelmişken şunu da belirtmeden geçmeyelim: Latince *intelligere* (anlamak) fiilinden türetilmiş *intelligentia* adından Fransızcaya geçen *intelligence* sözcüğü çoğul kullanıldığında “casusluk ilişkisi” anlamı taşır.

Öte yandan İngilizcedeki *intelligence* (Lat. *intelligentia*) sözcüğü de “zekâ, akıl” anlamı (sözelimi *intelligence quotient*: zekâ katsayısı; Fr. *quotient intellectuel*) dışında “haber, haber alma, istihbarat” anlamına da gelir ve sözcüğün bu anlamıyla birçok tamlama içinde yer aldığı bilinir: *Intelligence agent* (istihbarat ajanı, gizli ajan); *Intelligence Corps* (askeri istihbarat ve güvenlik servisi); *Intelligence officer* (istihbarat subayı); *Intelligence Service* (İngiliz Gizli Servisi ya da İstihbarat Servisi); vb. Bu son dört tamlamadaki *intelligence* sözcüğü Fransızcada *intelligence* terimiyle değil de çoğul *renseignements* (istihbarat) sözcüğüyle karşılanır. Sırasıyla belirtelim: *agent de renseignements*; *Service de renseignements et de sécurité militaires*; *officier de renseignements*; *Services secrets* ya da *Services de renseignements*.

İlk biçimi: Varlık, Nisan 2015.

Kavramlar Dizini

- ağız (şive) taklidi 127
aldat(ıl)ma 112
alt-roman (enfra-roman) 132, 133
anarşist yazı 15
angaje olma (bağlanma) 162, 163
anımsama 51
anamlama göstergebilimi 18
anlamsal açılım 102
anlamsal yapı 111
anlatı 131, 132, 133, 147
anlatıcı 40, 54, 56, 57, 58
anlatı kurma sanatı 104
anlatım tekniği 106
anlatı programı 109
anlatı yapısı 101
anlatı yorumbilimi 48
antik trajedi
antimodern(ler) 13, 70, 71
antimodernlik 73, 75
ara olay 12, 14
artçı 13
aşk romanı 104, 108, 136
avangard 11, 13

bağlanma 162, 163
bakış açısı 7, 11, 147, 149
basım tekniği 110-111
bellek 15
benzerlik 122
bilinç akışı tekniği 126-127
bilinçaltı 34
bilinçdışı 14, 34
biyo-anlatı 150
biyo-roman 150
“bluette” 132
butik-yayınevi 150

“conte” 132

çakma-külhanbeyi deyişler 150
çalışma hakkı 18, 19
çeviri 31, 32, 33, 37-41, 79-87
çeviri eleştirisi 84
çeviri etkinliği 37
çeviri kuramı 84
çeviri süreci 84
çeviride “anlam bölüşümü” 82
çılgınlık oyunu 131, 133
çoğulanamlılık 126
çözümleme modeli 18

daldırma tekniği 42, 45-47
deneyssel roman 104
dış gönderge 111
dil 20, 21, 106, 111
dil bilimleri 14
dilbilimsel pragmatik 14
dil yeteneği 20
dinlenme hakkı 18, 19
direnen özgür özne 140, 141
doğaüstücülük 67
durum şiiri 79
düzyazı şiir 72, 73

edebiyat göstergebilimi 23
edimbilim 14
editör 27-29, 148, 152
eleştirel deneme 7
enfra-roman (alt-roman) 131, 132
enstantane 131, 133
entelektüel(ler) 7, 157-165
epifani 14
erek dil 84

erek kültür 84
 erek-metinciler 84
 erek metin yanlıları 84
 etimoloji 16
 eylem 140, 161, 162, 163-164

farklılık 122
 faşizm 21
 felsefi öykü 132, 133
 filoloji 14
 fragman 11,15, 42
 fragmanter (parçalı) anlatım 15

geçerlilik 104
 genetik eleştiri (oluşsal eleştiri) 101, 102
 gerçek 104
 gezgin-logore yazarlar 148-150
 gezgin yazarlar 150
 giriş kesiti 110
 gönderge 83, 108, 111
 gönderge denkliği 83
 gönderge eşdeğerliği 83
 gösterge 21, 110, 111
 göstergebilim 11, 14, 140
 gösterge eleştirisi 7, 18
 grafik özellik 110-111
 gücül örnek okur 117, 118, 119

halk masalı 132
 hayku 14, 15
 hikâye 132, 133

iç gönderge 111
 ideoloji 14
 insan bilimleri 14
 istemsiz anımsama 51, 58

kahraman 112, 113, 124
 kalkış dili 84
 kalkış kültürü 84
 kalkış mekânı 112
 kandır(ıl)ma 112

kara-roman 135, 136
 karşıçkan 112
 karşılaştırma 121, 122, 124
 karşıtların birliği 70, 74
 kaynak-metinciler 84
 kaynak metin yanlıları 84
 kendisine-anlatılan-kışı 117, 120
 kısa oyun 139
 kısa roman 132, 133
 kiplik 140
 kişiler arası ilişkiler 112
 kişilerin yeniden belirmesi 42-44
 kişilerin yinelenmesi 42-44
 klasik dil 16
 klasik edebiyat 16
 klasik roman 123
 komik 124
 konu-dil 151
 köy romancısı 122
 köy romanı 122
 kronik 133
 krono-loji 49
 kuğunun şarkısı 18

logore yazarlar 148, 150

mandala 59
 manipölasyon 113
 mantıksal geçiş birim(ler)i 111
 mantıksal karşıtlık 111
 masal 132
 meçhul göl 34
 mekân 107, 112
 metafor 34
 metin 132, 133
 metnin biyografisi 108
 metnin dokusu 104
 metnin göndergesi 108
 metnin sesi 18, 101
 mit 17, 124
 modern 70
 modernite 70, 71, 72
 modernizm 72

moderniteye direnen modern 70-74
 modern klasik (yazar) 7, 13, 16, 75
 modernlik 73
 modern şiir 67, 68, 70

naif okur 101, 119
 not etme 105
 “nouvelle” 132
 “novella” 133

oluşsal eleştiri 102

önce/şimdi/sonra 113
 öncü 13
 öncü edebiyat 13
 öncülerin artçısı 13
 öncü sanat 13
 öncü tiyatro 17, 24
 ön-metin 107-108
 örnek okur 101
 övgü 150, 151
 öykü 131, 132, 133, 146
 öykücük 133
 öykü-dışı anlatıcı 117, 118
 özgür özne 140, 141
 özne 112, 140

parçalı anlatım 15
 patetik yazar 125
 “patchwork” 49
 peri masalı 132
 poetika 67
 portreler galerisi 122-123
 psikanaliz 14

rapsodi 49
 rapsodik yapı 15, 49
 “rhapsodos” 49
 roman 27, 28, 29, 103-108, 117, 131, 133
 romana yeni öğeler katma 105
 roman dili 103, 127
 roman eleştirisi 101

romancının ilk amacı 105
 romancının not defteri 105
 roman girişi 109-114
 romanın fantasma 14, 17
 romanın hazırlanışı 14, 15, 17
 roman(in) mekânı 107, 112
 roman(in) zamanı 113
 roman-ıçi dünya 108
 roman kişileri 107
 roman sanatı 103
 romantik edebiyat 16
 ruhsal eleştiri 70-71

“sapientia” 18
 “satori” 14
 “scripturire” 105
 sıfır özne 140, 141
 sıradan okur 101, 119
 siyasal roman 104
 “sotie” 131
 sövgü 150, 151
 söylence 125
 söz ishali 150
 söz isheline uğramış yazarlar 150
 sünnatürizm (doğastücülük) 67

şema-sözlük 103-108
 şiir 14
 şive (ağız) taklidi 127

takvim 51
 taşlama oyunu 131
 tembellik hakkı 19
 türsel adlandırma 131, 132, 133

unutma 50, 51
 uzun öykü 132, 133

üslup 106, 111, 127

varış dili 84
 varış mekânı 112
 varoluşçuluk 92, 96

170 Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler

varoluşçu felsefe 97
varoluş felsefesi 97
varoluşsal psikanaliz 74
varolmayan özne 140, 141
“veriştirmen” 142
“vita nova” 15, 16

yakın okuma 109
yapısal kurgu 147
yapısal yöntem 14
yardımeden 112
yazı ishali 150
yazınsal yaratım 39
yazma arzusu 17, 105
yazma praksisi 17
yazmayı-isteme 105
yer adları sistemi 106

zaman 48-52
zaman labirenti 51
zaman üstüne anlatı 48-52

Özel Adlar Dizini

- A. Kadir 81
Adam, Jean-Michel 133
Agostinelli, Alfred 61
Aktürel, Teoman 142-145
À la recherche du temps perdu 30, 46,
53, 56, 120
Albaret, Céleste 61, 63
Albertine disparue 29
Albertine Kayıp 29, 49, 57, 60, 61
Alişanzade İsmail Hakkı 75
Alkan, Erdoğan 75
À l'ombre des jeunes filles en fleurs
29, 31
Ancelle, Narcisse 73
Anday, Melih Cevdet 79, 81, 82, 83,
84, 87
Arland, Marcel 134, 135
Assouline, Pierre 29, 37, 39
Auerbach, Erich 31
Aupick, Mme 73
Auster, Paul 81, 118

Bailly, Antoine 91
Ballanche, Pierre-Simon 71
Balzac, Honoré de 14, 43, 42, 44,
131, 132
Banville, Théodore de 73
Barbey d'Aurevilly, Jules 71
Barrès, Maurice 71
Barthes, Roland 7, 11-24, 45, 46, 57,
58, 63, 68, 75, 76, 102, 109
Batıdan Şiirler 79, 80, 83
Baudelaire, Charles 7, 32, 67-76
Beaufrère, Monique 98
Beethoven, Ludwig van 62
Bellini, Gentile 60
Benim Adım Kırmızı 101, 102, 105,
106, 109
Benjamin, Walter 31, 69
Benk, Adnan 142-144
Bercque, Jacques 12
Berman, Antoine 41
Bernanos, Georges 71
Bernhardt, Sarah 61
Bescherelle, M. 157
Beyle, Marie-Henri 71
Bezirci, Asım 81, 82
Blanche, Jacques-Émile 28, 60
Blanchot, Maurice 134
Bloy, Léon 71
Blum, Léon 28
Bonnefoy, Yves 76, 143
Bouillaguet, Annick 29, 37
Bourget, Paul 69
Bousquet, Joë 135
Bouteron, Marcel 44
Brancovan, Constantin 38
Brecht, Bertolt 14, 124
Breton, André 60
Brunel, Pierre 76
Brunetière, Ferdinand 71
Butor, Michel 48, 49, 50, 51, 104, 114

Calmette, Gaston 60
Calvet, Louis-Jean 13
Camus, Albert 91-98, 134
Canberk, Eray 82
Carnavalet Müzesi 62
Carpaccio, Vittore 60
Cemal, Ahmet 33
Cemal Süreya 67, 68
Cervantes, Miguel de 122

Cesaret Ana 124
 Char, René 143
 Charcot, Jean-Martin 35
 Chateaubriand, François-René 14,
 17, 71, 73
 Cioran, Emil 71
 Claudel, Paul 69
 Clemenceau, Georges 158
 Cocteau, Jean 28
 Collège de France 12, 14, 22, 23,
 59, 68
 Compagnon, Antoine 68, 69, 71,
 72, 76
 Cros, Charles 84
 Curtius, Ernst Robert 31

Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde
 60, 61
 “Çirozname” 84

Dağın Öte Yüzü 121, 123, 124
 Dante, Alighieri 46, 57
 Darlu, Alphonse 60
 Dauzat, A, 157
Değişme (ya da Değişim) 51
 Deleuze, Gilles 58
 Delorme, Danièle 12
 Demiralp, Oğuz 19
Devinek 142, 143, 144, 145
 Diaghilev, Sergey 63
Dictionnaire des intellectuels français
 158, 160
Don Quijote 122
 Dorgelès, Roland 60
 Dreyfus, Alfred 158
 Dreyfus, Robert 28
 Dreyfus olayı 158
 Dubois, Jean 157
Du côté de chez Swann 28
 Duras, Marguerite 152

 Eliot, Thomas Stearns 68
 Ellerbrock, Karl Philipp 76
 Éluard, Paul 79-87, 134, 135, 143

Enthoven, Jean-Paul 53
 Enthoven, Raphaël 53
 Ergüden, Işık 37
 Evrard, Franck 133
 Eyhenbaum, Boris 133

 Fallois, Bernard de 45
 Fasquelle, Eugène 27
 Fasquelle Yayınları 27
 Fauré, Gabriel 62
 Fayolle, Roger 75
Filozofların Tuluatı 91-98
 Flaubert, Gustave 14, 132
 Flers, L. de 148, 150
 Fliess, Wilhelm 35
 Foucault, Michel 162
 France, Anatole 60, 69
 Franck, César 62, 133
 Fransız Direnişçileri 79
Fransız Şiiri Antolojisi 79, 83
 Freud, Sigmund 34, 35, 36

 Gallimard, Gaston 27,
 Gallimard Yayınları 29, 54, 56, 81,
 91, 134, 135, 137
 Garcia Lorca, Federico 143
 Gaille, Charles de 80
 Gautier, Théophile 69, 70
 Genet, Jean 96
 Genette, Gérard 58
 George, Stefan 68
 Ghéon, Henri 27, 28
 Gide, André 27, 28, 29, 31, 33, 61,
 131
 Giscard d’Estaing, Valéry 16, 23
Gizli Oturum 94
 Glaudes, Pierre 76
 Godenne, René 133
Godot’yu Beklerken 17
 Goethe, Johann Wolfgang von 33
 Goncourt Ödülü 29, 54
 Goyet, Florence 133
Gösterge Avcıları 67, 76
 Grasset, Bernard 28

Grasset Yayınları 28, 55
 Greimas, Algirdas Julien 152
 Grenier, Roger 135
 Gros, Bernard 46
 Grosjean, Jean 135
 Guégan, Stéphane 76
 Guérin, Jeanyves 98
Guermentes Tarafı 29, 31, 54, 60, 61
Günlerin Köpüğü 134, 136

Hahn, Reynaldo 38, 63
 Hakmen, Roza 34, 45, 49, 64
 Haussmann, Georges-Eugène 72
Hazlar ve Günler 55, 64
 Helleu, Paul César 62
 Henry, Anne 49, 50
 Henry, Pierre 12
 Hessel, Franz 31
 Heuet, Stéphane 62
 Hilav, Selahattin 163, 164
 Hjelmslev, Louis 14
 Hofmannsthal, Hugo von 31
 Horatius 70
 Houssaye, Arsène 67
 Hubert, Marie-Claude 98
 Hugo, Victor 70, 72
 Humblot, Alfred 28
 Huysmans, Joris-Karl 69
 "Hürriyet" 79, 80, 81, 83, 84-87

İnce Memed 122
İngiliz Edebiyatı Tarihi 121
İnsanlık Komedyası 42-44, 45, 46
 Ionesco, Eugène 149

Jakobson, Roman 14, 152
 Jammes, Francis 68
 Jaurès, Jean 162
Jean Santeuil 57, 60
J'irai cracher sur vos tombes 135, 136
 Joyce, James 63
 Julliard, Claire 134
 Julliard, Jacques 160

Kafamda Bir Tuhafılık 109, 110
 Kafka, Franz 132
 Kahn, Robert 31, 32, 33
 Kanık, Orhan Veli 79, 81, 82, 83, 87
 Kant, Immanuel 97
Kar 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109
 Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 61
Kayıp Zamanın İzinde 14, 15, 29, 30, 33, 34, 35, 37, 39, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 109, 120
 Keller, Lusius 32
Kesik Hava 146, 147
Kitap-lık 7, 22, 53
 Kline, A. S. 81
 Kocatürk, Vasfi Mahir 75
 Kopp, Robert 68, 70, 72, 76
 Kristeva, Julia 17

La Comédie humaine 44
 Lagarde, André 80
 Lamartine, Alphonse de 70
La Modification 51
 "La Môme néant" 138-141
 Lang, Jack 12, 23
La Nouvelle Revue française 27, 28, 30, 135
 Laprade, Victor de 70
La Prisonnière 29
 Larousse, Pierre 157
 Latini, Brunetto 157
L'Automne à Pékin 136
Le Canard enchaîné 137
Le Côté de Guermentes 29, 31
L'Écume des jours 134, 136
Le Magazine littéraire 53, 68, 69, 70, 76
 Lemarchand, Jacques 135
Les Fleurs du mal 68, 69, 70, 71, 72, 74
Le Temps retrouvé 29
 Lévi-Strauss, Claude 152
 Lévi-Valensi, Jacqueline 98
 Lévy, Bernard-Henri 98
 Liberman, Rolf 12

“Liberté” 79, 80, 81-82, 84-87
L’Impromptu des philosophes 91-98
 Lisle, Leconte de 73
 Littré, Émile 157

Machado, Antonio 143
 Maden, Sait 75, 81, 82, 83
Mahpus 29, 60, 61
 Maistre, Joseph de 13, 71
 Mallarmé, Stéphane 143
 Malraux, André 134, 135
 Mann, Thomas 48
 Man Ray bkz. Ray, Man
 Mara, Sally 136
 Marcel Proust Müzesi 59
Marcel Proust ya da Bir Roman
 Yaratmak 12, 30, 47, 50, 53, 64,
 109, 120
 Mauron, Charles 71
 Memet Fuat 119, 164
 Mérimée, Prosper 73
 Merwin, W. S. 81
Metnin Sesi 18, 101, 102, 108, 109,
 126

Mezarlarımıza Tüküreceğim 135, 136
 Michard, Laurent 80
 Michaux, Henri 143
 Michelet, Jules 17
 Mitterand, Henri 157
 Mitterrand, François 12, 23
 Molière 91, 93
Monsieur Monsieur 138, 139
 Murphy, Steve 76
 Musset, Alfred de 70

Nietzsche, Friedrich 17, 69
 Nijinski, Vaclav 58
 Nordlinger, Marie 38
 Normand, Jacques 27

Ollendorf Kitabevi 27, 28
 Onfray, Michel 98
Ortadirek 121, 122, 123, 124, 125
 Ovidius 70

Ölmez Otu 121, 125
 “Özgürlük” 79, 81, 82

Painter, George D. 62
 Pamuk, Orhan 101-102, 103-108,
 109-114
 Parent, Michel 98
 Paulhan, Jean 134, 135
Pekin’de Sonbahar 136
Petits poèmes en prose 72, 73
 Petrarca, Francesco 70, 153
 Pia, Pascal 76
 Picasso, Pablo 63
 Pistorius, Georg 32
 Platon 97
 Pléiade Ödülü 134
 Pompidou, Georges 80
 Prévert, Jacques 143
 Proust, Adrien 35, 54, 60
 Proust, Jeanne 60, 61
 Proust, Marcel 7, 11-24, 27-30, 31-33,
 34-36, 37-41, 42-47, 48-52, 53-64
 Proust, Robert 54, 60

Queneau, Raymond 134, 136

Racine, Jean 14
 Raimond, Michel 133
 Ray, Man 63
 Renan, Ernest 158
 Revaz, Françoise 133
 Reverdy, Pierre 68
 Rey, Pierre-Louis 133
 Ricœur, Paul 48
 Rifat, Mehmet 11, 12, 15, 16, 18, 22,
 33, 41, 44, 46, 47, 48, 50, 64,
 75, 97, 102, 108, 114, 120, 126,
 133, 141
 Rifat, Oktay 79
 Rifat, Sema 12, 13, 15, 16, 22, 46,
 64, 133, 164
 Rilke, Rainer Maria 31, 68
 Rimbaud, Arthur 68, 118
 Rivière, Jacques 69

Robbe-Grillet, Alain 24, 133
 Robert, Louis de 27, 28
 Rogers, Brian G. 29
 Rousseau, Jean-Jacques 17
 Rus biçimcileri 133
 Ruskin, John 33, 37, 38, 61
 Russel, Bertrand 162

 Sainte-Beuve, Charles Augustin 42, 45, 46, 70
 Saint-John Perse 68
 Saint-Saëns, Camille 62
 Saint-Simon, Claude Henri de 158
Sanat Dünyamız 53
 Sarraute, Nathalie 24, 132
 Sartre, Jean-Paul 74, 92, 97, 132, 134, 160, 161, 162
Savaş ve Barış 122
 Schlumberger, Jean 27
 Schubert, Franz 62
 Scorpion Yayınları 136
 Scott, Walter 43
 Sevinçtav, Sinem 44
 Shakespeare, William 118
 Sınır Tanımayan Doktorlar 163
Sodome et Gomorrhe 29, 31
Sodom ve Gomorra 29, 31, 56, 60,
 Sollers, Philippe
 Stendhal, Marie-Henri Beyle 73, 133
 Stravinski, İgor 58
 Sullivan, Vernon 136
Susam ve Zambaklar 38, 61
Sûkûtun Hataları 142, 143, 144
Swann'ların Tarafı 28, 35, 46, 50, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 109
 Swinburne, Algernon Charles 68

 Şklovski, Viktor 133

 Tabou Ödülü 136-137
 Tadié, Jean-Yves 30, 34-36
 Tagore, Rabindranath 62
 Tamer, Ülkü 121, 145
 Tardieu, Jean 138-141

*Tel Quel'*ciler 17
 Teo 142-145
Tercüme 40
 Thoraval, Jean 80
 Todorov, Tzvetan 133
 Tolstoy, Lev 17, 122, 123
 Toth, Karl 32
 Trakl, Georg 68
 Tual, Roland 135
 Turan, Güven 117-120, 121-127
 Turgut, Türkân 38

 Umberto, Eco 118
 Urgan, Mîna 121

Varlık 7, 110, 148
Varlık ve Hiçlik 92
 Vergilius 70
 Verlaine, Paul 68
 Vermeer, Jan (ya da Johannes) 61
 Vian, Boris 134-137
 Vigny, Alfred de 56
 Villon, François 70

 Wagner, Richard 62
 Westerwelle, Karin 76
 Weyembergh, Maurice 98
 Whistler, James Abbott Mc Neill 62
 Winock, Michel 160
 Woolf, Virginia 48

Yakalanın Zaman 29, 34, 39, 40, 46, 47, 50, 60, 61, 63
 Yalçın, Murat 146-147
 Yaşar Kemal 121-127
Yazko Çeviri 22
Yaz Üçgeni 117-119
Yer Demir Gök Bakır 121, 126
 Yetkin, Suut Kemal 75
Yordam 121
 Yücel, Tahsin 75, 125

Zaman ve Anlatı 48
 Zola, Émile 158

Geçmişe doğru uzanan bir süreçteki üç modern klasik yazar üstüne, Barthes, Proust ve Baudelaire üstüne ayrıntılı yorumlarla açılıyor kitap.

Onları Éluard, Camus, Orhan Pamuk, Güven Turan'ın yapıtları hakkında eleştirel denemeler izliyor.

Ardından üzerinde tek tek durulmuş yazar, metin, olay, olgu ve kavramlara ilişkin çözümlemeler, gözlemler, öneriler geliyor.

Sondaki "Özel Ek" de kitabı kapatan bir yorumu, "entelektüel" kavramının yorumunu sunuyor.

*

Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler okurlar için de "Günlerin Getireceği Hazlar" olacak.

Kapak resmi: Pierre-Auguste Renoir, *Claude Monet Gazete Okurken*, 1872.

ISBN 978-975-08-3595-7



9 789750 835957

16 TL

